

# o estetici pesništva

artur šopenhauer

Kao i u najjednostavnijim i najtačnijim definicijama poezije, ja bih dao sledeću: ona je umetnost stavljanja mašte u pokret i igru pomoću reči. Kako ona to izvodi, pokazao sam prvom svesku ovog dela, 51, Posebnu potvrdu onog što sam tamo rekao pruža sledeći pasus jednog Vilandovog (Wieland) pisma Merku (Merek), koje je kasnije objavljeno: »Proveo sam dva i po dana na jednoj jedinoj strofi, gde je, u stvari, sve počivalo na jednoj jedinoj reči, koju sam tražio, ali nisam mogao da nađem. Obrtao sam i pokretnao stvar u svom mozgu, jer se radilo o jednoj slici, pa sam ja, naravno, želeo da istu viziju koja je lebdela pred mojim čelom, stavim pred čelo svojim čitaocima, a tu često, *ut nosti*, sve zavisi od jedne jedine crte, ili planuća, ili refleksa« (Briefevon Mareck, herausgegeben von Wagner, 1935, str. 193).

Time što je fantazija čitaoca materija na kojoj pesništvo prikazuje svoje slike, to ona ima tu prednost da pothranjuje izvođenje kao i finije crte fantazije više u mašti svakog pojedinca posebno, pa ispadaju takve kakve su upravo najprikladnije za njegovu individualnost, njegovu oblast saznanja i njegovu čud, i tako ga najčešće uzbudjuju. Nasuprot tome, likovne umetnosti se mogu tako prilagodavati, pa to jedna slika, jedno obilježe mora da za sve bude dovoljno. A ta slika će uvek imati pečat individualnosti umetnika, ili pak njegovog modela, kao nekakav subjektivni ili slučajni dodatak, bez efekta, istine, utoliko manje koliko je umetnik objektivniji, to jest genijalniji. Već ovo donekle objašnjava zašto dela pesništva ostavljaju mnogo jače, dublje i opštjniji utisak, nego slike i statue, koje najčešće ostavljaju ljudi sasvim hladnim, pa su, uopšte utez, likove umetnosti one koje, u poređenju s drugim, ostavljaju najslabiji utisak.

Čudan dokaz rečenom pruža činjenica da se često pronalaze i otkrivaju dela velikih majstora po privatnim kućama, i po raznim mestima, gde su ona, tokom čitavih generacija, visila ne, recimo, pokopana ili skrivena, već prosto neopažena, što će reći ne proizvodeći nikakvog utiska. Dok sam boravio u Firenci (1823), bila je otkrivena čak i jedna Rafelova Madona, koja je godinama i godinama visila na zidu u služinskoj sobi jedne palate (u *Guartiere di S. Spirito*). A to se dešava kod Italijana, kod nacije obdarene smisom za lepo više no i jednina druga. To dokazuje kako dela likovne umetnosti ostavljaju mali neposredni utisak i da njihova ocena zahteva, mnogo više no sve druge umetnosti, obrazovanje i upućenost. Kako sigurno, nasuprot tome, neka lepa melodija, koja srce dira, obide celu kuglu zemljinu, kako neka lepa pesma putuje od jednog naroda do drugog. To što velikaši i bogataši upravo najviše potpomažu likovnu umetnost i samo na delu polažu velike sume novca, pa sada postoji prava idolatrija, tako da se za sliku nekog slavnog starog majstora plaća vrednost čitavnog poljskog dobra, ima, uglavnom, za razlog retkost remek-dela, pa njihovo posedovanje pogoduje, ponosi, a onda i to što uživanje tih dela zahteva malo vremena i napora i što nam svaki trenutak može da pruži to trenutno uživanje, dok poezija i muzika za svoje uživanje postavljaju neuporedivo teže uslove. Shodno tome, bez likovnih umetnosti se može. Čitavi narodi, na primer Muhamedanci, nemaju ih, dok nijedan narod nije bez muzike i poezije.

Nameru s kojom pesnik stavlja u pokret našu maštu jeste da nam otvara ideje, što će reći da nam pokaže na nekom primeru šta je život, šta je svet. Prvi uslov za to jeste da je on samo to saznao, a, ujedno, pesništvo će zavisiti od toga koliko je bilo duboko ili plitko to njegovo znanje. Prema tome, postoji u pesnikovom talentu bezbroj stupnjeva dubine i jasnoće, isto kao i u našem shvatanju prirode stvari. No, svaki pesnik valja da sebe smatra odličnim pesnikom ukoliko je tačno prikazao ono što je on saznao, ukoliko njegova slika odgovara njegovom originalu. On mora da se smatra ravnim najvećem, zato što on u njegovoj slici ne nalazi ništa više no u svojoj vlastitoj, naime, ništa više no u samoj prirodi, zato što njegov pogled nikako dublje ne može ni prodrijeti. A najbolji pesnik spoznaje sebe kao takva zato što vidi kako je bio površan pogled drugih, kako se mnogo toga još skrivala iz njihovog pogleda, što oni nisu mogli da prikažu, zato što ih nisu ni primećivali, koliko njegov pogled i njegove slike dosežu dalje. Kada bi se razumevalo površan pesnik tako malo kao što oni njega razumejavaju, onda bi on morao očajavati, jer samim tim što je potreban čovek izuzetnih sposobnosti da bi njega pravilno ocenio, i što loši pesnici mogu isto tako malo da cene njegova dela kao i njihova, ostaje mu da se dugo hrani isključivo vlastitim priznanjem, dok najzad ne stigne priznanje sveta.

No, ljudi će pokušavati da mu snize i to lično priznanje, tako što će od njega tražiti da bude lepo skroman. Ali čovek od vrednosti, koji zna što to košta, nemoguće je da bude slep na svetu, isto kao što je čoveku visokom šest stopa nemoguće da ne primećuje kako druge nadvisuje. Ako je od vrha kule do osnove 300 stopa, onda je pouzdano da je od osnove do vrha isto toliko. Horacije, Lukrecije, Ovidije i skoro svi drveni pesnici o sebi su govorili sa gordošću isto tako i Dante, Šekspir, Beku Verulumski i mnogi drugi. Apsurdno je pomisliti da neko može biti veliki duh, a da ništa od toga ne primeći, i to može da misli samo beznadno nesposoban čovek, da bi tako mogao da osećanje o svojoj ništavosti shvati i kao osećanje skromnosti. Neki Englez je duhovito i tačno primetio da *merit et modesty* nemaju ničeg drugog zajedničkog osim početnog slova.<sup>1</sup> Ja ipak podozревam da li skromni slavni ljudi mogli, u stvari, izneto pravo, a Kornoj veli overeno:

*La fausse humilité ne me met plus en crédit:  
Je sais ce que je veux, et crois ce qu'on m'en dit.<sup>2</sup>*

I najzad, Gete je bez okolišenja rekao: »Samo je rita skromna«. No, još tačnije bi bilo tvrditi da oni koji tako revno od drugih zahtevaju skromnost, koji insistiraju na tome, neprestano viču: »Samo skromnost! Za ime božje, samo skromnost!«, da su ti ljudi *nesumnjivo rita*, hulje bez ikakvih zasluga, fabrička roba prirode, redovni članovi fukare ovog sveta. Jer, ko god ima neke vrednosti, prihvata ih i drugi imaju, priznaje tu, to vrednosti, naravno, one prave i stvarne. Ali onaj ko je bez ikakvih prednosti i zasluga, želi da ih uopšte i nema, kada ih vidi kod drugih, on je na muci, bleda, zeleni, žuta zavist grize mu dušu, on bi da uništi sve više ljudi, a ako ih na kraju mora da ostavi na životu, onda će na to pristati samo pod uslovom da oni sakriju svoje prednosti, da ih potpuno dezavuišu, da ih se srećno odreknu. Eto, to je načelo tako čestih pohvala skromnosti. A kada ti propovednici skromnosti dobiju priliku da zaslugu uguše u začetku, ili bar da je onemoguće da se manifestuje, da postane poznata – ko će sumnjati da će oni to učiniti? Jer, to je primesa njihove teorije.

Mada nam pesnik, kao i svaki umetnik, uvek prikazuje samo pojedinačno, individualno, ono što je on spoznao i što hoće da i nama omogući da spoznamo, ipak je (platonovska) ideja, ipak je celi rod. Otud će u njegovim slikama biti ocrtan u izvesnom smislu tip ljudskog karaktera i ljudske situacije. Pesnik pričevodač, pa i dramski pesnik, uzima iz života nešto sasvim pojedinačno i slika ga preuzima u njegovoj individualnosti, ali u tome otkriva ceo ljudski život, jer on se samo prividno bavi pojedinačnim, ali, uistinu, on se bavi onim što je svuda i u svakom dobu. To je razlog što sentence, osobito sentence dramskih pesnika, nailaze u životu na čestu primenu, i kada nisu maksime opštег karaktera.

Poezija se odnosi prema filozofiji kao iskustvo prema empiričkoj nauci. Naime, iskustvo nas upoznaje s pojavom, s primerom i primerkom. Nauka obuhvata celinu pojava i primera pomoću opštih pojmoveva. Poezija hoće da nas upozna s (platonovskim) idejama bića pomoću pojedinačnog i na primerima, dok filozofija hoće da nas nauči da upoznamo unutrašnju suštinu stvari u njihovoj celosti i opštosti. Već se po tome vidi da poezija ima karakter mladosti, a filozofija karakter starosti. I zaista, pesnički dar cveta samo u mladosti, kao što je prijemčivost za poeziju u mladosti često stvarotorna. Mada čovek uživa u stihovima kao takvim, pa se često zadovoljava i lošom robom. S godinama ta sklonost menjava, a u starosti čovek predstavlja prozu. Ta početna sklonost mladog sveta lako može da izopaci smisao za stvarnost, jer se poezija razlikuje od stvarnosti po tome što u njoj život teče interesantan, pa ipak bez bola, dok je u stvarnosti on neinteresantan sve dok je bezbolan, a čim postane interesantan, ne biva bez bola. Mlađi koji je upućen u poeziju pre no što biva upućen u stvarnost, zahteva od stvarnosti ono što može da pruži samo poezija. To je jedan od izvora nelagodnosti koja tiši najbolje medu mladima.

Stopa i slik su smetnja, ali i ormot kojim se pesnik obavija i u kojem mu je dozvoljeno da govori kako inače ne bi smeо. To je upravo ono što nas raduje. Naime, za sve što kaže, pesnik je samo upola odgovoran, stopa i slik nose drugu polovinu odgovornosti.

Stopa ili ritam, ukoliko čist ritam postoji samo u vremenu, koje je čisto intuicija *a priori*, pa, prema tome, govoreći Kantovim jezikom, on pripada čistoj čulnosti, i, nasuprot tome, slik je osećaj u organu sluha, pa je stvar empiričke čulnosti. Otud je ritam mnogo plemenitije i dostojnije pomoćno sredstvo nego slik, pa su drevni narodi prezirali sliku, koji je nastao u nesavršenim jezicima, bilo u klasičnim jezicima kada su se iskvarili, bilo u jezicima varvarskih vremena. Siromaštva fanaske poezije potiče uglavnom iz činjenice da je ona bez stopa, ograničena na sliku, a to siromaštvo je potencirano masom pedantnih propisa, kao što je, na primer, propis da se mogu slikovati samo na isti način pisani slogovi, kao da je poema za oko a ne za uho, ili propis koji zabranjuje hijatus, ili činjenicu da se veliki broj reči ne sme upotrebljavati u pesmi, i drugo slično. Novija francuska škola pokušava da se svega toga osloboди.

No ipak, bar što se mene tiče, slik ni na jednom drugom jeziku ne ostavlja tako prijatan i moćan utisak kao na latinskom. Srednjovekovne slikovane latinske pesme imaju posebnu draž. To treba objasniti činjenicom da je latinski jezik neuporedivo savršeniji, lepši i plemenitiji no i jedan noviji jezik, pa zato se ukazuje s toliko gracie, s ukrasima i nakitom koji pripadaju upravo tim jezicima i koje je on prvobitno prezirao.

Ozbiljno gledajući, moglo bi izgledati skoro kao veleizdaja uma kada se vrši i najmanje nasilje nad nekom misli, ili nad njenim tačnim i čistim izrazom, u detinjkoj nameri da se posle nekoliko slojeva proizvede isti glasovni zvuk, ili da sami ti slogan dobiju izvestan skakutav takt. Ali malo je stihova koji su nastali bez takvog nasilja, i njemu valja pripisati to što je na nekom stranom jeziku mnogo teže razumeti stihove nego prozu. Kada bismo mogli da zavirimo u tajnu radionicu pesnika, našli bismo da se tamo deset puta više traži misao za rimu nego rima za misao, pa čak i u ovom drugom slučaju stvari ne idu lako ako misao nije popustljiva.

Ali umetnost stiha ipak postoji uprkos ovim opaskama, a na njenoj su strani sva vremena i svi narodi, toliko je velika moć koju imaju slik i ritam na našu dušu, toliko efikasan njima svojstveni, tajanstveni *lenocinium*.<sup>3</sup> Ja bih to objasnio time što stih srećno rimovan, uzbudjuje svojim neopisivo emfatičnim dejstvom naše osećanje, kao da je njime izražena misao ležala već predodređena, pa čak, moglo bi se reći, preforsirana, pa je pesnik ostalo bilo samo da je pronađe. Čak i trivijalne ideje stiču kroz ritam i rimu izvestan značaj, kao što devojka banalnog izgleda privlači pogled svojom toaletom. Čak i slabe, pa i lažne misli dobijaju u versifikaciji izvestan privid istinitosti. S druge pak strane, čak i slavna mesta iz poeme slavnih pesnika srožavaju se i postaju bezačajna kada se verno prevedu u prozu. Ako je istinito lepo, iako je najdraži ukras istine nagota, onda će misao koja se u prozi ukazuje velikom i lepotom, no misao koja ostavlja isti utisak u stihovima.

Činjenica da tako sitna sredstva, koja čak izgledaju detinjasta, kao što su stopa i slik, dejstvuju tako moćno – vrlo je čudna stvar kojom vredi da se čovek pozabavi. Ja to objašnjavam na sledeći način: Ono što je sluhi neposredno dato, što će reći, čist zvuk reči, stiče zahvaljujući ritmu i sliku izvesno savršenstvo, izvestan vlastiti značaj, zato što na taj način postaje svoje vrste muzikom. Otud on sada izgleda da postoji sama sebe radi, a ne više kao čisto sredstvo, kao čist znak nečeg označenog, naime, smisla reči. Stih tako kao da nema drugog cilja da svojim zvukom šarmira uho, pa izgleda kao da je time sve postigao, zadovoljio sve zahteve. Ali činjenica da on u isti mah sadrži i izvestan smisao, da izražava i neku misao, ukazuje se sada kao nekakav neočekivani dodatak, nekakvo pride, isto kao i reči uz

muziku, kao nekakvo pride, isto kao i reči uz muziku, kao nekakav neočekivani poklon koji nas prijatno iznenadjuje, pa upravo se to što mi nismo očekivali ništa tome slično, vrlo lako i zadovoljava. A ako je to misao čak takve prirode da bi sama po sebi, što će reći, i u prozi rečena, bila značajna, onda smo ushićeni. Sećam se da sam u ranom detinjstvu jedno vreme uživao u zvuku reči, pre no što sam pokušao da one sadrže uvek i smisao i misao. Otud i u svim jezicima postoji kling-klang poezija sa skoro potpunim nedostatkom smisla. Sinolog Devis (*Davis*) u predgovoru svom prevodu *Laon-sang-urh*, ili *An heir in old age* (London 1817), primećuje da se kineske drame sastoje delom iz stihova, koji su pevani, i tome dodaje: »Smisao tih stihova često je nejasan, i po pričanju samih Kineza, cilj je, pre svega, da budu prijatni za uho, pri čemu je smisao zapostavljen, pa čak i sasvim žrtvovan harmonije radi«. Naime, kod ovih reči, ne padaju li na pamet horovi mnogih grčkih tragedija, koje je tako teško odgonetnuti?

Znak po kojem se odmah prepoznaje pravi pesnik, bilo to u višim ili nižim rodovima poezije, jeste neusiljenost njegovih slikova. Kod njega se one susreću, kao po nekakvom božanskom udesu, same od sebe, njemu misli dolaze već slikovane. Skučeni prozaista, nasuprot tome, traži slik za misao, pfušer misao za slik. Često se iz jednog slikovnog dvorišta može utvrditi koji je od ta dva stiha rođen od misli, a kojem je otac slik. Veština se sastoji u tome da se ovaj drugi slučaj prikazuje, da takvi stihovi ne bi ličili na krpeže *bouts-rimes*.

Po mome osećanju (ovde je dokaz nemoguć), slik je po svojoj prirodi samo binaran. Njegovo dejstvo je ograničeno na jednokratno vraćanje istog zvuka, on ne biva pojačan češćim ponavljanjem. Čim je jedan završni slog bio ponovo opažen u drugom istog zvuka, njegovo dejstvo je iscrpljeno, te će ponavljanje istog tona da deblja kao novi slik koji slučajno susreće isti zvuk, ali ne pojačava dejstvo. On se prikљučuje prethodnom sliku, ali se s njim ne povezuje proizvedeni neki jači utisak, zato što prvi ton ne odjekuje kroz drugi do trećega, pa je ovaj poslednji neka vrsta estetskog pleonazma, nekakva dvostruka, no beskorisna smelost. Otud ta gomilanja slikova nikako ne zaslužuju one žrtve koje im se prinose u oktavama, tercetima i sonetima, a koje su uzrok svih onih muka koje ponekad podnosimo kada čitamo takve proizvode. Ne može biti poetskog uživanja uz glavobolju.

To da je i neki veliki poetski duh katkada znao da zagospodari i takvim oblicima i da savlada teškoće koje oni pokazuju, krećući se s lakoćom, graciozno sred njih, nije za te oblike nikakva preporka, jer su oni sami po sebi neefektni i mučni. Čak i kod dobrih pesnika, kada se služe tim oblicima, često vidimo kako se vodi borba između slike i misli, borba u kojoj pobeduje čas jedan čas druga, što će reći, da ili misao zakržlja zbog rime, ili se rima mora da zadovolji kakvom slabim a *per pres*. A pošto stvari tako stoje, smatram da je dokaz ne neznanja već dobrog ukusa to što je Šekspir, u svojim sonetima, dao svakoj strofici drugie slikove. U ovakom slučaju, njihovo aksačno dejstvo time nije nikako smanjeno, a misao je mnogo više istaknuta. Ne bi to bilo moguće da je morala biti utegnuta u tradicionalnu špansku čizmu.

Za poeziju je nezgodno kada neki jezik ima mnogo reči koje se u prozi ne upotrebljavaju, a, u isti mah, ima reči upotrebljavanih u prozi koje se ne smiju upotrebiti u poeziji. Prvi slučaj je osobito s latinskim i italijanskim jezikom, drugi s francuskim, gde je to nedavno nazvano »la beguenlerie de la langue française«.<sup>9</sup> I jedno i drugo susrećem vrlo malo u engleskom, a najmanje u nemackom jeziku. Naime, reči koje pripadaju isključivo poeziji strane su našem srcu, pa nas ostavljaju hladnim. To je konvencionalni poetski jezik, tako reći islikana osećanja, a ne stvarna, to isključuje svaku prisnost.

Razlika između *klasične i romantične poezije*, o kojoj se u naše vreme toliko diskutuje, čini mi se da se temelji na tome da prva zna samo za čisto ljudske, stvarne i prirodne motive, dok ova druga, nasuprot tome, prihvata kao efikasne i izveštacene, konvencionalne i imaginarne motive, u koje spadaju i motivi poreklim iz hrišćanskog mita, onda i mitovi crpljeni iz viteškog, ekstravagantnog i fantastičnog načela časti, pa dalje, motivi neukusnog i smešnog, hrišćansko-germanskog kulta žena, i najzad, mesečarsko trubnjanje o natčulnoj zaljubljenosti. Do kakve izvitoperenosti ljudskih odnosa i ljudske prirode mogu da vode motivi, možemo videti čak i kod najboljih predstavnika romantičarskog pravca, kod Kolderona, na primer. Da i ne govorim o njegovim *AUTO*, pozvauću se na komade kao što su *Nosempere el peor es cierto* (*Ni najgore nije uvek sigurno*) i na *El postero duelo en Espana* (*Poslednji dvoboj u Španiji*), kao i na slične komedije *en capa u espada*. Ovde spomenutim elementima valja dodati još i često skolastičko cepidlačenje u konverzaciji, što je tada spadalo u intelektualnu kulturu viših staleža. Kako je u poređenju s tim superiorna poezija drevnih naroda, koja ostaje uvek verna prirodi. Klasična poezija nosi bezuslovnu istinu i tačnost, dok je romantična uvek samo relativna. Između njih je isti odnos kao i između grčke i gotske arhitekture.

S druge strane, ipak nam valja primetiti da dramska ili narativna dela koja predstavljaju pozornicu događaja u drevnoj Grčkoj ili u Rimu, imaju tu slabu stranu da je naše poznavanje drevnih, osobito što se tiče pojedinosti života, nedovoljno, fragmatično, da nije crpljeno na izvoru intuicije. To prisljava pesnika da mnogo šta zaobide, da se ispomaže opštostima, da tako pada u apstrakciju, a njegovo delo gubi u intuitivnosti i individualnosti, koje su za poeziju bitne. To je ono što čini da sva takva dela izgledaju prazna i dosadna. Samo je Šekspir u slikama te vrste znao izbeći ove mane, zato što je, bez kolebanja, pod imenom Grka i Rimljana prikazao Engleza svog doba.

Mnogim delima lirske poezije, na primer, nekim Horacijum odama (videti, na primer, drugu odu treće knjige) i nekolikim Gетеovim pesmama (na primer, *Pastireva žalopojka*) prebačeno je da nemaju pravog jedinstva i da skaču s misli na misao. No, to je logična veza namerno zapostavljena, da bi je zamenilo jedinstvo osnovnog osećanja i štimunga, koji su u tim pesmama izraženi, a koji su utoliko više istaknuti ukoliko su kao konac koji prelazi kroz jedine bisere, i tako izkazuju brze promene predmeta posmatranja, kao što je to slučaj u muzici, za prelazak iz jednog tonskog reda u drugi, s akordom setime, pomoću kojeg osnovni ton koji u njemu odzvanja postaje dominanta novog tonskog reda. To svojstvo, da teramo do preteranosti, nalazimo najjasnije izraženo u Petarkinoj kanoni, koja počinje s *Mai non vo' cantar, com'io slojeva*.<sup>10</sup>

Kao što u lirske poezije preovladuje subjektivni elemenat, tako je, nasuprot tome, u dres objektivni element isključivo prisutan. Između njih, epska

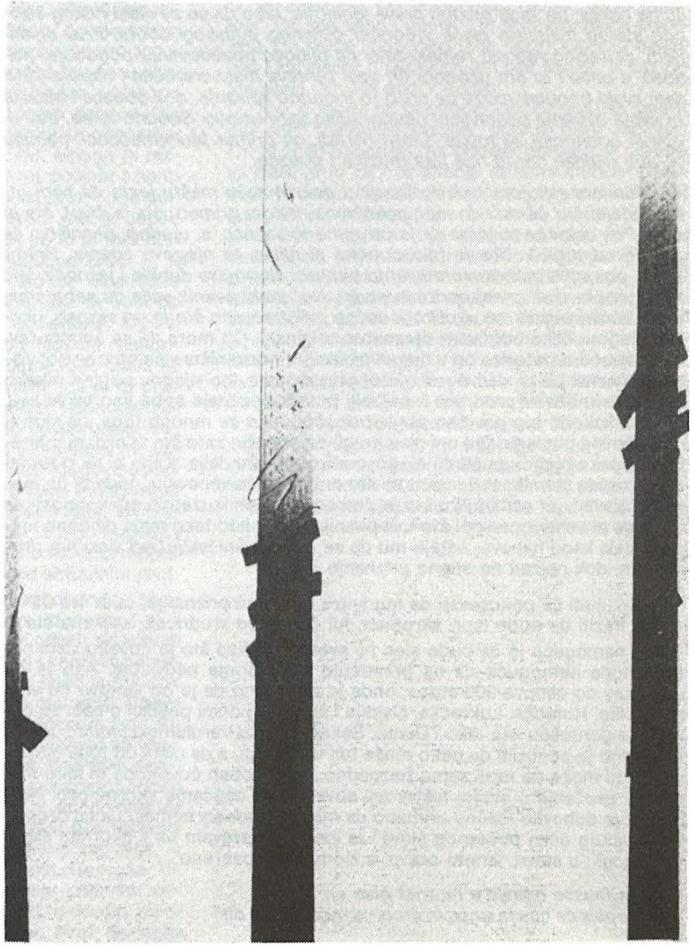
poezija, u svim svojim oblicima i sa svim svojim izmenama od naracije romane do epa u pravom smislu reči, zauzima široku sredinu. Jer, mada je uglavnom objektivna, ona ipak sadrži izvesni, čas više, čas manje neglašen, subjektivni element, koji nalazi izraza u tome, u obliku prikaza, kao i u razasutim refleksijama. Mi ne gubimo pesnika iz vida onako potpuno kao što je slučaj u drami.

Opšti cilj drame jeste da nam na jednom primeru pokaže što je suština života čoveka. Ona sama može pri tome prikazati tužnu ili radosnu stranu života, ili pak prelaze iz jedne u drugu. Ali već i sam izraz »suština života čoveka« sadrži klicu kontroverze: da li je glavna stvar suština, što će reći karakter, ili život, to jest sudbina, događaj, radnja. Uostalom, te dve stvari su tako često međusobno srasle, da se, istina, njihov pojam da razdvojiti, ali ne i njihov prikaz, jer samo prilike, sudbine, događaji dovode karaktere do izraza njihove suštine, dok, opet, radnja proističe samo iz karaktera, a iz radnje proizlaze događaji. No, u prikazu je moguće istaći više jedno ili drugo, i u tom pogledu komedija karaktera i komedija intrige predstavljaju dve krajnosti.

Zajednički cilj drame i epa je da nam pokažu, na značajnim karakterima u značajnim situacijama, izuzetne radnje koje proističu iz ta dva faktora. To pesnik najbolje postiže ako prvo prikaže karaktere u stanju mirovanja, u kojem se vide samo njihove opštne crte, pa onda uvede neki motiv, koji dovodi do radnje, iz koje, opet, nastaje novi neki, jači motiv, koji opet dovodi do značajnije radnje, koja opet rade nove i sve jače motive, i tako, u vremenu koje najviše odgovara obliku dela, prvobitni mir ustupa mesto strasnim uzbuđenjima u kojima se onda zbijaju značajne radnje, u kojima se svojstva što su pre toga dremala u karakterima, a s njima i ton stvari ovog sveta, izbacuju u punu svetlost.

Veliki pesnici ulaze cel u svaku ličnost koju prikazuju i govore iz svake od njih, kao ventriloci, čas iz glavnog junaka, a odmah zatim iz mlade, nevine devojske, s jednakom intimnošću i prirodnosću. Tako su činili Šekspir i Gete. Pesnici drugog reda pretvaraju glavnog junaka u svoju vlastitu ličnost. Bajron, na primer, Pri tome sporedne ličnosti često postaju beživotne, a u delimično mediokriteta t isto bude i s glavnim ličnostima.

Naše uživanje u *tragediji* ne pripada osećanju lepog, već osećanju užvišenog. Kao što se pri pogledu užvišenog i prirodi udaljavamo od interesa volje, da bismo se ponešali potpuno kontemplativno, tako se pri tragičnoj katastrofi udaljavamo i od same volje za životom. Naime, u tragediji nam je prikazana strašna strana života, jad čovečanstva, vlast slučaja i zablude, pad prevednih, trijumf zlih, što znači da nam se stavlja pred oči svojstvo sveta koje se upravo suprostavlja našoj volji. Pri pogledu na to mi se osećamo podstaknuti da našu volju odvojimo od života, da život više ne prihvativimo i ne volimo ga. Upravo tako uživamo da baš tada u nama ostaje još nešto drugo, nešto što nikako ne možemo saznati pozitivno, već samo negativno, kao što život neće. I kao što crvena boja traži zelenu, pa je čak u oku proizvodi, tako i svaka tragedija zahteva sasvim drugaćiju egzistenciju, drugi svet, čije saznanje možemo steći samo indirektno, isto kao i ovde, s ovim zahtevom. U trenutku tragične katastrofe biva nam jasnije no ikada da je život težak san, iz kojeg nam se valja probuditi. I toliko je dejstvo tragedije analogno dejstvu dinamično užvišenog, jer nas tragedija, isto kao i dinamično užvišeno, uždiže iznad volje i njenog interesa, i tako nam preobrazi osećanja da osećamo prijatnost u prizoru onog što je njoj upravo određeno. Ono što svemu tragičnom, u ma kojem se obliku manifestovalo, daje osobni uzmah



kešelj milan, jugoslavija

ka užvišenom jeste otkriće saznanja da svet i život nisu u stanju da nam pruže pravo zadovoljenje, pa da zato i nisu vredni naše privrženosti. U tom se sastoji tragični duh; on, dakle, vodi razigranciju.

Priznajem da se u tragediji drevnih Grka taj duh rezignacije retko direktno manifestuje i da retko biva izražen. Istina, Edip u Kolonu umire rezigniran i voljan, ali njega teši osveta koju čini nad domovinom. Ifigenija, u Tauridi, rado je voljna da umre, ali nju teši misao o dobru Grčke, i izaziva promenu raspolaženja zahvaljujući kojoj voljno prihvata smrt, koju je prvo na sve moguće načine htela da izbegne. Kasandra, u tragediji *Agamemnon* velikog Eshila, umire voljno, ali i nju teši misao na osvetu. U Trahinjankama Herkul se povinjuju nužnosti, umire spokojno, ali ne i rezignirano. Isto tako, Euripidov Hipolit, kod koga pada u oči da mu Artemida, koja je došla da ga teši, obećava hranu i posmrtnu slavu, ali nikako ne nagoveštava nekakvu egzistenciju posle života, i ostavlja umirućeg Hipolita, zato što, kao što se i svi paganski bogovi udaljuju od umirućih. Nasuprot tome, oni im se približavaju, a isto tako u bramanizmu i u budizmu, mada su u ovom poslednjem bogovi, u stvari, egzistični. I Hipolit, kao i skoro svi junaci grčke tragedije, pokorava se neminojvoj sudbinu i nesavitljivoj volji bogova, ali se ne održe ni najmanja volje za život, isto kao što se stoicečka atanaksija iz osnova razlikuje od hrišćanske rezignacije po tome što ona uči samo da smireno podnosimo i iščekujemo neopozivo nužna zla, dok nas hrišćanstvo uči odricanje volje. Isto tako, tragični drevni junaci se nepokoledljivo pokoravaju neizbežnim udarcima sudbine, dok u hrišćanskoj tragediji imamo odricanje od sve volje za život, radosno napuštanje sveta, sa sveštu o njegovoj nevrednosti i ništavosti.

No, potpuno sam ubedjen da moderna tragedija vredi mnogo više no tragedija drevnih Grka. Šekspir je mnogo veći od Sofokla, u poređenju s Geteovom *Ifigenijom* Euripidove *Bahantike* su spetljanje, revoltraju, u korist paganskih popova. Mnogi antički komadi uopšte i nemaju tragične tendencije, kao, na primer, Euripidove *Alkestu* i *Ifigenija u Tauridi*, druge, opet imaju odvratne, pa čak i gnušne motive, na primer, *Antigona* ili *Filoktet*. Skoro sve one prikazuju ljudski rod u vlasti slučaja i zablude, ali ne pokazuju rezignaciju koju takav položaj izaziva i koja nas od njega oslobada. Sve je to zato što drevni tragičari još nisu bili uspeli da dosegnu po vrhunca i do cilja tragedije, a ni da shvate život uopšte Dosta je života.

Dakle mada drevni narodni malo prikazuju kod svojih junaka, kao njihovu pobudu, duh rezignacije, odricanja od volje za život, ipak je osobena tendencija tragedije, kao i njenog dejstva da u gledaoca probude taj duh, da to raspolaženje proizvedu, pa i za kratko. Strahote koje vidi na pozornici prikazuju gledaoca gorčinu i nevrednost života, pa, dakle, i ništavost svog njegovog stremljenja. Taj utisak mora na njega dejstvovati tako da on, pa bilo to samo i sasvim nejasno, oseti da je bolje da otrgne srce od života, da od njega odvrati svoju volju, da prestane voleti svet i život. Time će se u dubini njegove duše roditi svest da za nekakvo drugačije htenje mora postojati i nekakva drugačija vrsta egzistencije.

Kada sve to ne bi tako bilo, kada tendencija tragedije ne bi bila da nas uzdigne iznad svih ciljeva i dobara života, da nas odvrati od života, da nas odvrati od njegovih čar, i da nas samim tim navede da se okreнемo ka nekom drugaćijem životu, koji mi, istina, nikako nismo u stanju da shvatimo, kada bi to, velim, sve tako bilo, kako bi onda uopšte bilo moguće da prikaz najstrašnije strane života, iznet pred nas u najjačoj svetlosti, deluje na nas dobročinom, bive za nas veliko uživanje? Strava i sažaljenje, ta osećanja koja su, po Aristotelu, krajnji cilj tragedije, zaista sama po sebi ne spadaju u prijatna osećanja, ona ne mogu nikako biti cilj, već samo sredstvo.

Prema tome, podsećaj na odstupanje od volje za život jeste istinska tendencija tragedije, krajnji cilj namernog prikazivanja patnji čovečanstva. Ona je njena istinska tendencija tamo gde to rezignirano uzdizanje duhu nije prikazano u samom junaku tragedije, već isključivo izazvano kod gledaoca prizorom velikih, nezaslužnih, pa čak i zasluznih patnji.

Isto kao drevni tragičari, tako se i mnogi među modernim zadovoljavaju da stave gledaoca u opisano raspolaženje pomoću objektivnog i opštег prikaza ljudske nesreće, dok drugi, opet, prikazuju preobražaj pogleda na život kod junaka izazvan tim patnjama. Oni prvi svom daju tako reći samo primere, a gledaoci prepričaju da zaključi, dok oni drugi uz to pružaju i zaključak, to jest moralnu poruku cele priče, u obliku preobražaja osećanja junaka, pa i kao razmišljanje o tome, stavljeni u usta hora, kao u Šilvorovoj *Verenici iz Mesine*: »Život nije najveće od svih dobara«.

Da spomenemo da je pravi tragični efekat jedne katastrofe, to jest rezignacija koju takva katastrofa izaziva i duhovno uzdizanje junaka, rečeno tako čisto motivisano i jasno izraženo kao što je to slučaj u operi *Norma*, u sonetu *Qualno tradiši, qualno predesti*, u kojem je preokret volje jasno označen iznenadnim spokojstvom muzike. Uopšte uvez, ovaj komad – nestranu njegova odlične muzika, kao i, s druge strane, njegov tekst koji može biti samo operski libret – posmatran samo što se tiče tragedije, pravi je uzor tragičnog rasporeda motiva, tragičnog razvoja radnje, tragičnog razvijanja, kao i užvišenosti duha, koja je nadljudski i koja s junaka prelazi na gledaoca. A ovde postignuto dejstvo je utoliko prirodnije i naivnije to se u komadu ne pojavljuju nikakvi hrišćani, a niti hrišćanska osećanja.

Često se modernim dramskim piscima prebacuje da zanemaruju jedinstvo vremena i mesta, no to je samo onda kada idu tako daleko da uklidaju i jedinstvo radnje, pa onde ostaje još samo jedinstvo glavnog lica drame, kao na primer, u Šekspirovom *Henrik VIII*. Ali ni jedinstvo radnje ne sme ići dotele da se govori samo o jednoj stvari, kao u francuskim tragedijama, koji se tako strogo drže tog pravila da dramski tok radnje liči na geometrijsku liniju bez širine. Tu važi isključivo: »Samo napred! Pensez à votre affaire!« (sic!). I zaista, stvar je ekspeditivna, sasvim poslovna i hitna, ne okrećuti se ni desno ni levo, ne zadržavajući se na sitnicama koje tu ne spadaju. Nasuprot tome, Šekspirova tragedija liči na liniju koja bi imala i širinu, ova ne žuri, *expatiatur* (raspršiće se). Tu ima govora, pa i čitavih scena, potpuno nekorisnih za razvoj radnje, pa čak i takvih koje s radnjom nemaju никакve veze, ali koje nam omogućuju da bliže upoznamo ličnosti drame, ili prilike u kojima se nalaze, pa tako temeljnije razumemo i samu radnju. Istina, radnja ostaje glavna stvar, ali ipak ne tako isključivo da bismo zbog nje zaboravili da se u krajnjoj liniji radi o prikazu ljudske prirode i života.

Dramski ili epski pesnik mora znati da je on sudbina, i da, prema tome, mora biti neumoljiv, kao i ona. Isto tako, on mora znati da je ogledalo ljudskog roda i da mu, prema tome, valja da postavi na scenu mnogo loših, pa

ogavnih karaktera, kao i mnogo glupaka, luckastih glava i luda, a onda opet, ovde-onde, i ponеког razumnog čoveka, jednog pametnog, jednog poštenevnog, jednog dobrog i, samo kao najređi izuzetak, jednog plemenitog. U celom Homeru, koliko mi se čini, nema jednog plemenitog. U celom Šekspiru mogu se možda naći nekolika plemenita karaktera, ali nikako preterano plemenita, recimo, Kordelija i Koriolan, ne više. Nasuprot tome, prepuno je tipova gore opisanog soja. Ifland i Kocebue imaju u svojim komadima mnogo plemenitih karaktera, dok je Goldoni postupio onako kako sam maločas preporučio, čime pokazuje da je superiorniji. Nasuprot tome, Lesingova *Mina von Barnhelm-a* tripli vrlo mnogo i prepmogu svestrane plemenitosti. Ali toliko mnogo plemenitosti koliko je pokazuje sam markiz Poza ne može se pronaći u celokupnom delima Geteovim. Istina, postoji jedan mali nemački komad *Dužnost radi dužnosti* (naslov koji kao da je uzet iz Kantave *Kritike praktičnog umijeća*, u kojem su samo tri lica, ali sve troje preko mere plemenitosti).

Grci su za junake tragedije uvek uzimali kraljevske ličnosti. Moderni najvećim delom isto tako. To, svakako, ne zato što položaj daje više dostojanstvenosti čoveku koji dela ili trpi, pa uvez u obzir da se radi samo o tome da se stave u pokret ljudske strasti, relativna vrednost objekta koji služe tome cilju je bez važnosti, pa je seoski dom isto tako dobar kao i kraljevski. Isto tako, ne može se bezuslovno odbaciti ni gradanska drama. Ali su lica koja poseduju veliku moć i ugled najpodesnija za tragediju zato što nesreća, na kojoj mi valja da saznamo šta je ljudska sudbina, sudbina ljudskog života, mora da ima dovoljne razmazne da bi izgledala strašnom gledaocu, ma ko to bio. A prilike koje bacaju u očajanje neku gradansku familiju, u očima moćnih ili bogatih, vrlo su beznačajne, pa bi se dale otkloniti ljudskom pomoći, a katkad i nekom malenčkušu, pa gledaoci ne mogu njima biti tragično potreseni. Nasuprot tome, nesreće velikih i moćnih su bezuslovno strašne, njima se spolja ne može pomoći, jer kraljevi moraju da se pomognu vlastitim sredstvima, ili da propadnu. Uz to je pad s visine najdublji. Dakle, ono što nedostaje gradanskim licima jeste visina pada.

Ako nam se, kao tendencija i krajnji smer tragedije, ukazala težnja da nas naveđe na rezignaciju, na odricanje volje za život, onda ćemo lako videti u njenoj suprotnosti – u komediji, poziv da postojano afirmišemo volju. Istina, kao što je to neizbežno za svaki prikaz ljudskog života, i komedija nam mora staviti pred oči patnje i neugodnosti, samo što nam ih ona pokazuje kao prozlatne, kao nešto što se pretvara u radost, kao nešto što je izmešano s uspehom, pobedom i nadom, koje na kraju, ipak, pobedu. Pri tome komedija osvetljava neskruplji materijal komičnog kojim je ispunjen život, pa čak i njegove neugodnosti, i koji u svakoj prilici valja da nas odriži dobre volje. Dakle, komedija kazuje, sve skupa uvez, da je život u celini sasvim dobar i osobito skroz naskroz zabavan. Istina, ona se mora žuriti da spusti zavesu u trenutku radosti, da ne bismo videli šta se zatim zbiva, dok se tragedija, po pravilu, tako završava da se zatim ništa zbiti i ne može. Osim toga, kada počnemo da malo ozbiljnije zagledamo tu burlesku stranu života, onaku kakvu nam se ukazuje u naivnim iskazima i gestovima, te sitničarske nezgode, taj lični strah, te trenutne ljutnje, te potajne zavisti i mnoge slične afekte, koji udaraju svoj pečat licima stvarnosti koja je ovde u pitanju, a koja tako napadno odudara od tipa lepotе, onda i prizor te komične strane može na neočekivan način, da u misaonom posmatraču izazove ubeđenje da egzistencija i ponašanje takvih bića ne mogu biti sami po sebi cilj, da ona, da bi dopseša do života, mora da su bila pošla krivim putem, i da ono što se takvim prikazuje jeste nešto, da je bolje da ga i nije.

(Iz knjige »Svet kao volja i predstava« II)

Preveo Sreten Marić

#### NAPOMENE:

<sup>1</sup> Lichtenberg (*Vermischte Schriften*, nene Anscole, Gohrigu, 1844, svezak III, str. 19) navodi kako je Stanleja Lečićniski rekao: »Skromnost bi trebalo da bude vrline onih kojima druge vrline nedostaju«.

<sup>2</sup> Ležna smernost više nije na ceni:  
Ja znam što vredi i verujem što mi o tome ljudi kažu.

(Excuse riste)

<sup>3</sup> Sredstvo za zavodenje.

<sup>4</sup> Starac naslednik.

<sup>5</sup> Pesma sastavljena s unapred datim slikovima.

<sup>6</sup> Afektiрана čestost i poštenje francuskog jezika.

<sup>7</sup> Nikom više ne mogu pevati, kao što sam običavao.

<sup>8</sup> Sam Euripid veli:

– Avaj, avaj, zašto veličina mora da podnosi i velika zla Alkmeon Stob. *Flor*, svezak II, str. 299.