

Саша Ж. Радовановић¹

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Катедра за општеобразовне предмете

ORCID 0000-0003-1558-0098

НИЧЕОВО ЕСТЕТИЧКО ТУМАЧЕЊЕ КАТАРЗЕ У РОЂЕЊУ ТРАГЕДИЈЕ

У раду се разматра Ничеово тумачење катарзе у *Рођењу трагедије*. Оно се одређује као естетичко-онтолошко при чему се одбацује традиционално владајуће етичко или медицинско тумачење катарзе од Аристотела па надаље. У том смислу Ничеово разматрање уметности, пре свега трагедије и пратећих феномена уметности попут катарзе, одвија се у оквирима естетске метафизике и са циљем оправдања и потврђивања смисла властите филозофије. Таква хетерономна естетика је ношена идејом естетског оправдања света и постојања као и преображајем човека у трагичном искуству. Ово трагично искуство Ниче показује на примеру диониске и аполонске катарзе при чему он катарзу преводи термином „пражњење” полазећи од ставова Јакоба Бернајза. Основна теза Ничеовог увида је у томе да катарза треба да пружи метафизичку утеху и донесе избављење.

Кључне речи: катарза, естетика, пражњење, диониско, аполонско, избављење

Током свог плодног мисаоног рада Ниче тумачи појам катарзе у неколико наврата. Поменуто тумачење нема карактер системски развијеног истраживања. Ипак, оно носи одређени значај како за само опште тумачење појма катарзе тако и за развој Ничеовог властитог мишљења. Полазно место таквог тумачења налази се у *Рођењу трагедије* у коме износи једну индиректну критику филолошко-естетичког тумачења Аристотеловог одређења.² У поменутом делу Ниче прави отклон према Аристотелу и покушава да разуме тај феномен код Грка (не)зависно од Аристотела. Он разматра катарзу полазећи од култа Диониса и трагедије као „посреднице између мистичних дубина религиозног искуства и општеномодног погледа на свет” (Ivanov 2017: 264). Таква тумачења су неодвојива од мисаоних трагања како

¹ sasa.radovanovic@filum.kg.ac.rs

² Поред ставова из *Рођења трагедије* важна места у Ничеовом делу о појму катарзе су: *Људско, сувише, људско* (Niče 1988a: 212–213), *Зора* (1999: 152–153), *Весела наука* (1999: 435–437), *Генеалозија морала* (1999a: 372–375), *Сумрак идола* (1999b: 160), *Антихрист* (1999b: 172–174) и постхумне белешке из 1888. под насловом „Шта је трагичко” (*Was ist tragisch*) (1999c: 409–411).

у погледу Ничеовог властитог мисаоног односа према уметности тако и у погледу његове филозофије. Заправо, може да се каже да је тумачење појма катарзе мање условљено Ничеовим филолошким интересовањем а више напором његовог естетичког мишљења и мисаоним преиспитивањима властите филозофије уметности која се према Герхарду Фолкеру одиграва у распону од естетске метафизике до физиологије уметности. У поједностављеном смислу на таквом путу могу да се уоче три фазе у развоју његовог мишљења при чему појам катарзе на имплицитан начин постаје значајан за поменути трансформацију Ничеове естетике. Прва фаза, време писања *Рођења трагедије*, укључује разматрање уметности, пре свега трагедије и пратећих феномена уметности попут катарзе, полазећи од естетске метафизике. Оно је ношено идејом естетског оправдања света и постојања као и преображајем човека у трагичном искуству (Folker 1984: 375).³ Ово истраживање је вођено диониским и аполонским принципом у тумачењу трагедије и метафизике уметника. Ниче на почетку *Рођења трагедије* (§1) пише да разматрање аполонског и диониског начела у развоју уметности даје велики допринос естетичкој науци (Niče 1988: 25). Аполонско и диониско начело су потпуно иманентни природи „уметничке моћи (*Mächte*) која избијају из саме природе без посредовања човека-уметника (30)”. Разумевање уметности путем ових начела представља једно онтолошко разматрање. „Естетика се, како је говорио млади Ниче, мора мислити као ’наука о природи’ то јест учење о бићу као таквом.” (Ar 2021: 117) Наиме, Ничеово тумачење естетике и феномена уметности које стоји у функцији онтолошких разматрања представља оно што Бубнер назива хетерономном естетиком. Ова теоријска оријентацију у естетици кроз разматрање уметности тражи смисао и оправдање саме филозофије

- 3 Друга фаза (1876-1881), условно названа фазом просвећености, карактерише Ничеов позитивни однос према науци. Ниче критикује метафизику уметности и уметника свдећи уметност на антропоморфна мерила. Према Фолкеру Ниче уноси уметност у подручје људског јер „уметност почива потпуно на очовеченој (*vermenschlichten*) природи” (Niče 1988b: 458). Трећа фаза (1882-1888) јесте фаза физиологије уметности. Ову фазу карактерише снажни критички осврт на тумачења изложена у *Рођењу трагедије* при чему се уметност схвата као стимуланс и подстрек животу. Уметност се ставља у контекст превладавања свих вредности. Идеја избављења и естетског оправдања света и постојања путем уметности се напушта. Супротност диониско-аполонско постаје сада облик диониског заноса. Таква уметност је остварење воље за моћ као основног стваралачког импулса у креирању свега постојећег а посебно уметности. Према Фолкеру такав модел се „[...] поставља на самоискуству организујућих остварења живота, на унутарњем искуству снаге, на осећају моћи: на самоиспољавању воље за моћ” (Folker 1984: 391). У овом разматрању физиолошког смисла уметности – схваћене као воља за моћ, Ниче интегрише тумачење катарзе у своје одређење естетског сопства. Идеја оправдања света и постојања трансформише се у похвалу и захвалност животу. „[...] естетска самопроизводња живота путем своје језичке представљености се више не оправдава, већ само још испољава [...] Самоорганизација живота се мисли у аналогiji са уметношћу, а уметност пак по аналогiji са животом.” (391-392)

односно „[...] тумачи уметност у светлости властите проблематике и ставља је одлучно у службу њеног решења” (Bubner 1989: 12). У светлости такве оријентације проблем катарзе мора да се сагледа као феномен којим се филозофија приближава својим онтолошким темељима, а не као феномен којим се искључиво расветљује функција или улога уметности. Анализа која предстоји треба да покаже на који начин је феномен катарзе укључен у двојство диониског и аполонског начела и колико је важан за трагичко сазнање и преображај човека као и оправдање његовог постојања у целини бића и света. У том смислу анализа катарзе даје допринос развоју естетичке науке као једне онтологије у виду естетске метафизике. Притом наведена анализа се неће бавити Ничеовим тумачењем катарзе у свим аспектима значајним за његову филозофију. Она ће се држати *Рођења трагедије* као родног места и тајне Ничеове филозофије при чему ће бити уважени Ничеови каснији осврти на поменуто дело. Појам катарзе ће се у том смислу разматрати унутар прве естетичке фазе Ничеовог мишљења а то значи разумевањем трагедије унутар граница његове естетске метафизике.

РОЂЕЊЕ ТРАГЕДИЈЕ:

појам катарзе унутар естетске метафизике

Ничеово тумачење катарзе изложено у *Рођењу трагедије* и каснијим списима овде се не представља као критика Аристотеловог одређења истог појма. Уколико се схвата и као критика, онда се она заснива на другомачијем приступу у тумачењу грчке трагедије. Насупрот Аристотелу који дефинише трагедију полазећи од њене структуре, не улазећи дубоко у њено порекло,⁴ Ниче разматра појам трагедије полазећи управо од њеног порекла. Он у први план истиче моменат „рођења” трагедије. Поред тога Ниче не разматра посебне структурне елементе драме и категорије које играју неку улогу код Аристотела, као што су на пример „препознавање” (*anagnorisis*), „преокрет” (*peripetia*), подражавање (*mimesis*), радња (*praxis*), афекти „сажаљења” и „страха” (*eleos kai phobos*)... Код Ничеа оне имају само ограничену или никакву улогу. За Ничеа је питање о извору, то јест пореклу трагедије одлучујуће питање. Оно се разматра на филолошкој равни према Ничеовој сопственој намери и опредељењу да остави траг у филолошкој науци. Ипак, гледано дубље, то тумачење се више дешава на естетичкој и онтолошкој равни. Наиме, Ниче разматра проблем трагедије у контексту естетске метафизике као једне специфичне естетике која у уметности, то јест трагедији види догађање света како по себи тако и у његовој појавности. Трагедија код Ничеа почива на подражавању природе док код Аристотела на подражавању радње (Most 2009: 57–58). У трагедији

4 Аристотел о пореклу трагедије говори у *Поетици* када спомиње однос трагедије према дитирамбу (Aristotel 2005: IV, 1449a 10).

он не види аутономни уметнички облик већ медијум избављења/спасења. Овде треба имати у виду посебно његове ставове из предговора *Рођењу трагедије* (1886) под насловом „Покушај самокритике”:

Свет је у сваком тренутку постигнуто избављење/спасење (*Erlösung*) божје, као вечно променљива, вечно нова визија оног најнапаћенијег, најсупротнијег, најпротивуречнијег који само у привиду уме да се избави/спаси: цела та артистичка метафизика може се назвати произвољном, залудном, фантастичном – битно је у њој да она већ открива дух који ће се једном, излажући себе свакојој опасности, одупрети моралном тумачењу и значењу постојања. (Ниће 1988: 17)

Другим речима његова разматрања у поменутом спису треба схватити као покушај да се свет естетски оправда. Притом свет је увек нова визија пуна провуречности и патњи из чега само у привиду може да се избави/спаси. Уметност као произвођење привида се види као метафизичка делатност човека а свет као вечно променљива визија се гледа као естетски феномен. Естетским оправдањем света он модификује религиозну потребу избављења/спасења и одупире се моралном тумачењу и значењу постојања (17). Поменуто етичко оправдање помера у сферу естетске метафизике. Такво хипостазирање естетике у оквир метафизике захтева естетског слушаоца који не може да се сведе на прости пријем уметничког дела и облик рецепције. Естетски слушалац код Ницеа није субјект рецепције већ чинилац у преображају човека. Притом метафизички карактер расправе се огледа у томе што Нице у тумачењу трагичког остаје оптерећен дуалношћу бића и привида, света по себи и појаве. Ову дуалност Нице проводи кроз категорије „диониско” и „аполонско”, за шта у Аристотеловој *Поетици* нема ничега одговарајућег. На основу повезивања аполонског и диониског начела произлази и настаје грчка трагедија. Притом Нице у њеном настанку наглашава улогу музике која је по својој најдубљој суштини диониског порекла. Тренутак настанка трагедије из музике је за Ницеа пресудан, јер само на основу њега се може разумети суштина трагичког феномена. Наиме, Нице у једном ширем смислу схвата појам трагичког покушавајући да разуме грчко трагичко искуство. У анализи трагичког искуства Нице отвара питање дејства трагедије на естетског слушаоца. У *Рођењу трагедије* (§ 22) он пише да се на основу искуства естетског слушаоца може замислити улога трагичког уметника:

Тако ми, на основу истинског естетског слушаоца, замишљамо трагичког уметника самог како, попут обесног божанства индивидуације, саздаје своје ликове, у ком смислу његово дело једва може бити схваћено као 'подражавање природе', – али како затим његов големи диониски нагон прогута цео свет појава, да би иза тог света и његовим уништењем дао да се наслути највиша уметничка прарадост у недрима пра-једног. (Ниће 1988: 141)

Ниче овде истиче улогу естетског слушаоца вођеног трагичким сазнањем. Полазећи од њега, препознаје се уметник као божанска индивидуа која саздаје ликове тако да се једва наслућује да је уметност подражавање природе. Притом ово тек наслућено подражавање природе није подвостручење природне стварности или тока дешавања у неком уметничком облику као привидној стварности, овде трагедији. Подражавање природе овде треба схватити као метафизички догађај препознавања и сазнања ноуменалног слоја стварности свега појавног, празавичаја у коме владају диониско и аполонско начело. О повратку у празавичај, о братском савезу два уметничка божанства у трагедији, аполонском и диониском, према Ничеу не говоре 'наши естетичари' јер они не виде тај ноуменални слој грчке трагедије. Естетичари се држе појавног слоја. Они саопштавају јунакову борбу са судбином, победу етичког поретка света, поистовећују се са његовом борбом у преносном смислу и трагедијом постигнуто пражњење афеката означавају као оно што је суштински трагично. Трагичког уметника виде као драматурга а не као метафизичког делатника. Ниче долази до закључка да такви естетичари уопште нису естетски настројени и да се у слушању трагедије понашају само као морална бића удаљујући се од њене суштине. Он то демонстрира на примеру катарзе:

Час треба сажаљење (*Mitleid*) и плашљивост (*Furchtsamkeit*) да доведу до олакшавајућег пражњења (*zu den Erleichternden Entladung*) у озбиљним збивањима на позорници, час треба при победи добрих и племенитих начела, при жртвовању јунака у смислу неког етичког посматрања света да се осетимо уздигнути и одушевљени [...] тако из овог јасно произлази да сви они, заједно са својим тумачима естетичарима, о трагедији као највишој уметности ништа нису сазнали. Оно патолошко пражњење (*Entladung*), Аристотелова катарза, о којој филолози нису начисто да ли треба убрајати у медицинске или моралне феномене, подсећа на једну значајну Гетеову слутњу. 'Без живог патолошког интереса', каже он, 'ни мени никад није полазило за руком да ма коју трагичку ситуацију обрадим па сам је стога радије избегавао него тражио.' (142)

Имајући у виду ове ставове о етичком карактеру катарзе, Ниче изражава уверење да људи са оваквим ставовима заправо о суштини трагедије ништа нису сазнали. Традиција тумачења катарзе оличава ово незнање. Овај модел естетичког понашања у тумачењу катарзе као трагичког дејства задржава се од и после Аристотела. Врхунац такве традиције је у Лесинговом одређењу катарзе као моралног прочишћења. Иако су у 19. веку већ устоличена различита тумачења катарзе, Ниче се очигледно држи ове Лесингове интерпретације када мисли на Аристотелово одређење истог појма. Наравно, Ниче је свестан тога да ни сами филолози нису начисто да ли катарзу треба тумачити као медицински или морални феномен. Он има на уму и идеју о катарзи као патолошком пражњењу. Наиме, класични филолог Јакоб Бернајз је 1857, петнаест година пре *Рођења трагедије*, отворио пут

новој интерпретацији појма катарзе. Бернајз је изводио појам катарзе из медицинског језика и примењивао га у метафоричком смислу „пражњења”, без било каквог моралног смисла у позадини (у делу *Основне црпте изјубљене Аристотелове расправе о деловању трагедије*).⁵ У Рођењу трагедије Ниче не спомиње Бернајза чије је спис читао али се позива на Гетеову изјаву у писму Шилеру из децембра 1797. да без живог патолошког интереса њему никад није полазило за руком да трагичку ситуацију озбиљно обради. Ниче прави отклон према моралној интерпретацији катарзе док медицинску интерпретацију делом задржава и делом одбацује, не позивајући се на Гетеово тумачење Аристотелове катарзе⁶, већ на преписку са Шилером у којој Гете указује на физиолошки аспект у драмском писању (Gete/Šiler 2010: 429). Такође, он не говори о томе да прихвата неку од интерпретација, а још мање да покушава да изведе властито тумачење значења катарзе код Аристотела.⁷ Имајући ово у виду, треба указати на следеће: ради се о томе да се истицањем проблема катарзе поготово у моралном значењу истискује естетска сфера која је кључна да би се разумео проблем трагедије. Наиме, Ниче има виши циљ. Он покушава да разбере трагичко искуство непосредније без уплива моралних тумачења. И то трагичко искуство види у томе што трагедија доноси подражавање природе које води преображају човека. Музика и трагички мит који производи из ње имају у томе важну улогу. Музику Ниче не схвата као посебну уметничку врсту. Она је

- 5 Бернајз појам катарзе разумје као медицински феномен. Према њему катарза је „термин пренет из физичког у емоционално за такав третман особе која је угњетавана, који не тежи да трансформише или потисне угњетавачки елемент, већ да га побуди, истера и тиме донесе олакшање особи која је угњетавана” (Bernajz 1970: 144).
- 6 Гете у својим белешкама о Аристотеловој *Поетици* тумачи катарзу полазећи од властитог превода дефиниције трагедије. „Трагедија је подражавање значајне и по себи ограничене радње [...] и пошто је изазвала сажаљење и страх, заврши са измирењем таквих страсти.” (Gete 1982: 16) Гете под катарзом мисли „измирујуће заобљивање” (16). Притом он сматра да се овај критеријум тражи од сваког песничког дела. Такво тумачење је естетичко а не етичко. У том смислу он пише у истом запису: „Аристотел говори о склопу трагедије уколико песник, постављајући је као објект, смера да се у заокруженом облику створи нешто достојанствено и привлачно, што вреди видети и чути.” (18) Трагедија путем заплета збуњује гледаоца док му путем расплета даје објашњење, али кући неће отићи ни за длаку бољи (18). Очигледно да Гете одбацује моралну интерпретацију катарзе, али прихвата интелектуално тумачење исте. Ниче не прихвата ово становиште. За њега је трагедија догађај трагичког а не интелектуалног сазнања. У трагичком сазнању естетски слушаца је учесник трагедије и нема естетске дистанце док у случају интелектуалног разјашњења он има дистанцу према трагичкој радњи.
- 7 Глен В. Мост (Glenn W. Most) у свом тумачењу катарзе заступа став да Ниче говори о овом појму против Аристотела на основу Аристотела. Дубина сложености овог проблема је утолико већа услед одређења која су традицијом пренета. У светлу тога он отвара проблем Ничевог тумачења на следећи начин: „Против кога се Ниче заправо бори у овим бројним изјавама о катарзи и Аристотелу? Против самог Аристотела? Или против специфичне филолошке традиције научног објашњења Аристотела?” (Most 2009: 55)

суштина трагедије. Он сматра да немачка музика оличена у Шопенхауеровој метафизици музике и Вагнеровој музичкој драми обнавља ово грчко искуство музике. У том смислу Ниче у музици види одраз света и језик општег. Овим се ослања на грчко изворно искуство музике где природни спој језика речи и језика тонова још није покидан. Свет је отелотворена музика или отелотворена воља (Nіche 1988: 106). „Музика подстиче на алегоричко гледање диониске општости [...] Из ње произлази трагички мит који о диониском сазнању праједног говори у алегоријама.” (107) Трагички мит открива преображавалачку моћ уметности. Путем њега се надилази појавни свет који у слици приказује јунака који пати и на основу којег се јављају наши афекти сажаљења и страха. Ниче објашњење трагичког мита налази у томе да се „[...] њему својствено уживање тражи у чисто естетској сфери, не прелазећи на подручје сажаљења и страха, етички узвишеног” (152). Он поставља питање о томе како ружно и несклад, садржина трагичког мита, могу да изазову естетску насладу и уживање. Према Ничеу, одговор је у метафизици уметности у којој су постојање и свет оправдани једино као естетски феномени. Ово оправдање света као естетског феномена поред трагичког мита може да пружи још само музика. У том смислу Ниче пише: „Уживање које изазива трагички мит има исти завичај као и чувство пуно насладе што га улива дисонанца у музици: диониско начело, са својом чак и у болу схваћеном и примљеном пранасладом, јесте заједничко крило музике и трагичког мита.” (152) Трагедија у уметничкој форми репродукује изворни екстатичко-религиозни доживљај оргијастичког диониског ритуала. Идеја о катарзи као функцији уметности под претпоставкама естетске метафизике експлоатише грчко-ритуално искуство катарзе обједињено у диониском култу. Ниче, дакле, изражава антипатију према Аристотеловој теорији трагедије која представља удаљавање од ритуалне катарзе. Насупрот Лесинговом ставу да се катарза као циљ трагедије састоји у преображају страсти у врлине (Lesing 1950: 396), Ниче говори о преображају човека који у дешавању трагедије задобија трагичко сазнање. Наиме, он заступа идеју трагичког искуства света на основама диониског култа интерпретираног у оквирима естетске метафизике.

Наизглед делује као да Ниче одбацује појам катарзе не само у тумачењима код Аристотела, него и уопште. Заправо, ради се о томе да се катарза у крилу естетске метафизике разуме кроз два основна начела – диониско и аполонско. Претпоставка таквог приступа укључује и техничку промену. Наиме, појам катарзе (*katharsis*) Ниче преводи другачије и не користи термин „прочишћење” (*Reinigung*) већ преузима Бернајсов термин „пражњење” (*Entladung*). Овај термин Ниче током тумачења катарзе редовно употребљава не само у *Рођењу трагедије* већ и у другим списима. Поменути термин има важну улогу у разумевању диониског и аполонског начела трагедије. Тако Ниче најпре описује улогу пражњења унутар диониског начела:

Зачараност је предуслов сваке драмске уметности. У овој зачараности, диониски ентузијаста види себе као сатира, а као *сатир* изнова *гледа* бога, то јест, он у свом преображају (*Verwandlung*) види нову визију изван себе, као аполонски врхунац свог стања. Са овом новом визијом, драма је потпуна. Према овом увиду, грчку трагедију морамо схватити као диониски хор, који се непрестано изнова празни (*entladen*) у аполонском свету слика. Ови хорски делови са којима је трагедија испреплетена су стога, у извесном смислу, материнско крило целог такозваног дијалога, то јест целог позоришног света, саме драме. У више узастопних пражњења (*Entladung*), ово првобитно тло трагедије зрачи том визијом драме [...] као објективација диониског стања, не представља аполонско избављење/спасење (*Erlosung*) у привиду, него напротив разбијање јединке и њено поистовећивање са прабићем. (Niče 1988: 61–62)

На одређени начин он говори овде о старој трагедији заснованој на диониско аполонској супротности, рођеној у духу музике и испољеној у алегорији мита.⁸ У тако поиманој старој трагедији гледаоци су без обзира дали су хероји или обични грађани интегрални део хора. Ниче интегралност карактерише као „самоогледање диониског човека” (60). Последица њиховог пражњења (катарзе) није прочишћење страсти и морално освешћивање, већ страсно искуство праоснове света. Сатир као актер и гледалац трагедије празни се у аполоновом свету слика, фигура и облика и излазећи изван себе кроз појавно улази у надпојавно, постиже екстазу. Ово бивствовање изван себе, екстаза, је начин преображаја и уживања у пранаслади трагичног сазнања прабића – „сатир који гледа бога”. Сатири-јунаци-гледаоци своје искуство испуњено патњама и афектима преображавају у диониску патњу и страст, у стање искуства праједног или праоснове света. Поменути хорски чиниоци међусобно испреплетени конституишу основу дијалога позоришног света, света драме. Стварају визију чиме је драма потпуна. У том смислу преображај трагичког појединца (у форми „сатир-јунак-гледалац”)

8 У *Веселој науци* (одељак 80. под насловом „Уметност и природа”) Ниче у развоју трагедије види одступање од природе. Ово одступање може да се окарактерише као нестајање природног споја језика и музике трагедије. Наиме према Ничеу, Грци су радо слушали добро говорење. Из тог разлога они су од страсти на позорници захтевали да добро говори и са уживањем трпели неприродност драмског стиха полазећи од тога да је у природи та страст била шкрта на речима. Ова неприродност коју Ниче назива распевана страст, усталила се и у каснијој уметности. Јунак трагедије се не изражава у материји страсти, присутности природе. Он се изражава кроз речи, гестове, разлоге – у лепом језику. Управо у оваквом драмском поступању Ниче види одступање од природе (Niče 1999: 435). Према Ничеу Грци иду тим путем застрашујуће далеко (96). Они су диктирали закон лепог говорења и деловали насупрот елементарном деловању слика што изазивају страх и сажаљење: Ниче закључује да они нису хтели страх и сажаљење и да Аристотел није погодио кад је говорио о крајњем циљу грчке трагедије то јест о катарзи (436). Поред тога, када су у питању грчки трагичари, Ниче сматра да оно што је највише побудило њихову вредноћу и стварање свакако није намера савладавања гледалаца кроз ефекте (436). Катарза, дакле, код Грка, није била циљ трагедије као што је мислио Аристотел, већ уживање у лепом говору. „Атињанин је одлазио у позориште да слуша лепе говоре.” (436)

дешава се као развијена форма драме. Овај процес преображаја се дешава кроз учесталост и многострукост пражњења. „[...] Дионис се појављује у многострукости ликова, под маском јунака кој се бори и такорећи заплетен у мрежу појединачне воље [...] он личи на јединку која блуди, стреми и пати.” (72) Таквим пражњењем преображај светли визијом Диониса тиме што објективише диониска стања. Преображај трагичком појединцу не доноси избављење/спасење, уживање у лепом привиду аполонске слике и облика, већ наслађа путем болног стапања са праједним и идентификација са основом света. Ниче на овај начин описује диониску катарзу као идентификацију којом се оправдава визија света трагичног појединца који ту визију ствара и живи. С друге стране, он истиче супротност аполонског начела трагедије које доноси другачији облик избављења/спасења. Према Глену В. Мосту (Glenn W. Most), реч је о примени Ничеовог тумачења афекта сатирског хора на гледаоце који седе ван сцене, чије музичко узбуђење доводи до пражњења у аполонској драми (Most 2009: 61). Заједно са поменим интерпретатором овде треба цитирати Ничеове ставове из одељка 24 и 21 из *Рођења трагедије*:

Међу необичним уметничким дејствима музичке трагедије, морали смо да истакнемо аполонски илузију/обману којом треба да будемо избављени/спасени од непосредног јединства са диониском музиком, док се наше музичко узбуђење може испразнити у аполонској сфери и једном утиснутом, видљивом посредничком свету. Чинећи то, веровали смо да смо посматрали како, управо кроз ово пражњење, тај посреднички свет сценског дешавања, заправо саме драме, постаје видљив и разумљив изнутра до степена који је недостижан у свим осталим аполонским уметностима [...]. (Niče 1988: 149–150)

Огромном силином слике, појма, етичког учења, саосећајне емоције, аполонско начело уздиже човека из његовог оргијастичког самоуништавања и заварављујући га преноси преко општости диониског збивања до заблуде да гледа једну слику света [...] о овом описаном збивању би се исто тако могло поуздано рећи да је само диван привид, наиме она малопре поменута аполонска обмана чије дејство треба да нас ослободи диониске навале и прекомерности. (137–138)

Наведени Ничеови ставови упућују на функцију аполонског пражњења (катарзе). Аполонско начело је неопходно за естетско искуство трагедије. Аполонска катарза ублажава диониску.⁹ Ово ублажавање диониске катарзе јесте чин избављења/спасења са мање последица по трагичког појединца.

9 Силк и Стерн (Silk, Michael Stephen/ Stern, Joseph Peter) у књизи Ниче о трагедији сугеришу да се у Ничеовом тумачењу трагедије може говорити пре свега о аполонској катарзи на претпоставкама Кантове и Шопенхауерове естетике. „Језе” које доживљава посматрач „могу бити само аполонске језе, баш као што и ужас [...] мора бити аполонски ужас. Сажалење и страх, дакле, припадају аполонском, оном што смо сматрали сфером естетичког у кантовско-шопенхауеровском смислу безинтересног посматрања.” (Silk/ Stern 1983: 271)

Наше диониско искуство порекла стварности је чисто, дубоко и директно али и сувише деструктивно. Таква идентификација је истовремено разарање и разбијање појединца који има то искуство. То искуство чак није није било естетско већ само неестетско искуство (в. Porter 2016: 212). Аполонска катарза нас извлачи из утицаја музике као диониског средства и простире у ширини алегорије мита. Дифузност музике преобликује митски свет слика, облика и речи. „Трагички мит се може разумети само као сликовито представљање диониске мудрости помоћу аполонских уметничких средстава.” (Niče 1988: 141) Музичко узбуђење се на тај начин празни у аполонски видљивом и посредничком свету, свету сценског дешавања. Овај уметнички момент достижан је само у трагичној драми али не и у другим аполонским уметностима попут сликарста и вајарства. У сваком случају Ниче је свестан тога да „[...] уметност није само подражавање природне стварности него управо метафизички додатак стварности постављен поред ње ради њеног савладавања” (153). Ово би требало да значи да из трагедије проистиче драма, сценско дешавање у коме се већ гледаоци дистанцирају од хора. Ритуални карактер уметности се развија у естетски. Гледаоци полако успостављају естетичку дистанцу. Захваљујући тој дистанци они се ослобађају диониске универзалности и прекомерности. На тај начин се избављују од самоуништења у искуству праједног и праоснове света. Аристотелова теорија драме која се у доброј мери ослања на Еурипидове трагедије ову естетску дистанцу узима као меродавну. Публика се одваја од хора и глумаца, јунак од гледаоца, чиме се се отвара простор да се катарза разуме драматуршки. Код Аристотела катарза постаје део дефиниције трагедије. Феномен катарзе се разматра полазећи од сажаљења, страха и етички узвишеног.

Катарза као избављујуће пражњење – метафизичка ушеха

Наведена два начина катарзе (пражњења), аполонски и диониски, у *Рођењу трагедије* нису искључујући. Разлог је у томе што се у чину катарзе препознаје преображај човека којим он оправдава свет и своје постојање налазећи спасење/избављење. Естетика спасења тако ступа на место моралног оправдања и спасења. Ничеови закључни ставови из *Рођења трагедије* §25 упућују на то:

Овде се диониско, мерено аполонским, показује као вечна и исконска уметничка сила (*Kunstgewalt*) која призива у постојање читав свет појава: усред чега је потребан нови сјај преображаја да би се живи свет индивидуације чврсто држао у животу [...] Притом до оног темеља свог постојања, у диониској подземној основи света, у свест људске јединке сме да продре само тачно онолико колико аполонска снага преображавања (*Verklärungskraft*) може опет да савлада, тако да су два уметничка нагона приморана да своје снаге развијају у строгој узајамној сразмери, по законима вечне правде. Тамо где су диониске

силе и овако силовито дижу како ми то доживљавамо, мора да се већ и Аполон, облаком обавијен, спустио к нама; његова најраскошнија дејства лепоте ваљда ће гледати неки будући нараштај. (Niče 1988: 154–155)

Ниче, заправо, заступа тезу о трагичкој уметности као месту метафизичке утехе (*metaphysischer Trost*). Супротстављање диониског и аполонског начела одвија се као узајамност у виду афирмације уметности да ожитворује свет. Такво оживотворење које има снагу створеног привида доводи до преображаја појединца са циљем да се свет индивидуа оправда и избави/спаси. Аполонско начело својом снагом расветљавања и преображавања савлађује диониска стање дифузности и деструктивне идентификације са праједним. Оно му даје меру. Тај процес је процес избављења/спасења који се одвија по законима вечне правде. Вечна правда је констиуисана као узајамно допуњујућа веза диониског и аполонског начела. Трагедија обједињује ова два начела у ликовима и драмској радњи и објављује правду путем које свет трагичког појединца постаје оправдан доносећи му спасење/избављење властитог постојања. Наиме, ликови трагедије су маске Диониса. Идентификовање са јунацима није ништа друго до идентификовање са Дионисом у аполонској лепоти облика, слика и појединачних постојања. Исконски бол диониског прабића, његова деструктивност и разарајућа снага се претварају у афирмацију живота путем аполонске визије створене у лепом привиду слика и облика. Цео процес је катартички. Ова катарза се дешава као „ослобађања кроз и у појавности” и представља метафизичку утеху појединца. Трагедија у старом смислу речи јесте део религиозног ритуала. У том смислу она задовољава метафизичку потребу која проистиче из религије. Она удовољава нашим фантазијама, „даје [...] представу о неком другом, позадинском, доњем, горњем) свету” (Niče 1999: 494–495). Овај став из *Веселе науке* не треба гледати у светлу касније хришћанско-религиозне заблуде о другом свету, већ у перспективи грчког трагичког сазнања. Према Ничеу, такво трагичко сазнање карактерише природу грчког човека који у чину трагедије кроз и у појавности избављује себе и задовољава своју метафизичку утеху. Овај осећај избављења/спасења не постиже се прочишћењем. Диониска уметност нас убеђује у вечити наладу постојања коју кроз појавно тражимо иза појава. У таквом искуству вечна правда се огледа у сазнању „[...] да све што настаје мора бити спремно на болно пропадање [...]” (Niče 1988: 109). Искусују се страхоте и ужас индивидуалног постојања по старом обрасцу граничног и безграничног Анаксимандрове правде. „Упркос страху и сажаљењу, ми смо срећна жива бића, не као појединци већ као једно живо биће, са чијом стваралачком радошћу смо стопљени.” (109) У крилу трагедије метафизичка утеха треба да „[...] нас истргне из вреве ликова што се мењају. На тренутак ми смо прабиће само и осећамо његову необуздану жудњу за постојањем и задовољство што постојимо.” (109) Бол услед непрестаног настајања и нестајања се преображава у усхићење и радост да смо на тренутак прабиће. Метафизичка утеха се манифестује осећајем избављења/

спасења (тренутном насладом вечног постојања у настајању и нестајању). Поменути осећај постиже се пражњењем којим се преображава бол у радост. Према Делезу та радост није производ сублимације, прочишћења, компензације, резигнације или помирења. „Трагичко означава естетички облик радости, а није лек против нечег, нити морално разрешење бола, страха и сажаљења. Радост је то што је трагичко.” (Delez 1999: 24) Такође и Портер сматра да се овај преображај не може описати катарзом која се схвата као прочишћење. Према њему, „прочишћење вероватно није најбољи приказ овог процеса, јер осећања задовољства и бола опстају, иако у преображеном облику, а емоције које прате та осећања, сажаљење и страх нису саме по себи морално штетне емоције вредне избацивања [...]” (Porter 2016: 215). Емоције и афекти се не прочишћују већ преображавају. У том смислу стоји Портеров закључак да Ниче концепцији сажаљења и страха заснованој на моралним осећањима супротставља концепцију сажаљења и страха засновану на преморалној идентификацији са метафизички моћном стварношћу. Морално узвишеном Ниче супротставља аморално узвишено. Катартичком прочишћењу вишка осећања он супротставља другу врсту ослобађања, избављујуће пражњење (218).

ЛИТЕРАТУРА

- Ar 2021: Мишел Ар, *Ниче и метафизика*, Београд: Федон.
- Aristotel 2005: Aristotel, *О pjesničkom umijeću*, Zagreb: Školska knjiga.
- Bernajz 1970: Jacob Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* [Breslau 1857], Hildesheim / New York.
- Bubner 1989: Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Gete 1982: Johan Volfgang Gete, *Spisi o književnosti i umetnosti. Maksime i refleksije*, Beograd: Rad.
- Gete, Šiler 2010: Јохан Волфганг Гете, Фридрих Шилер, *Прејиска*, прев. Бранимир Живојиновић, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Delez 1999: Žil Delez, *Niče i filozofija*, Beograd: Plato.
- Ivanov 2017: Вјачеслав Иванович Иванов, *Дионис и прадионизацијство*, Београд – Ужице: Логос.
- Lesing 1950: Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburška dramaturgija*, Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske.
- Most 2009: Glenn W. Most, Nietzsche gegen Aristoteles mit Aristoteles, Martin Vöhler; Dirk Linck (yp.), *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten: Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, Berlin – New York: Walter de Gruyter, 51–62.
- Niče 1988: Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie; Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV; Nachgelassene Schriften 1870–1873*, Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, KSA 1, Berlin – New York: Walter de Gruyter.

- Niče 1999: Friedrich Nietzsche, *Morgenröte; Idyllen aus Messina; Die fröhliche Wissenschaft*, Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, KSA 3, Berlin – New York: Walter de Gruyter.
- Niče 1999a: Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse; Zur Genealogie der Moral*, Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, KSA 5, Berlin – New York: Walter de Gruyter.
- Niče 1999b: Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner; Götzen-Dämmerung; Der Antichrist; Ecce homo; Dionysos-Dithyramben; Nietzsche contra Wagner*, Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, KSA 6, Berlin – New York: Walter de Gruyter.
- Niče 1988a: Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1875–1879*, Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, KSA 8, Berlin – New York: Walter de Gruyter.
- Niče 1999c: Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1887–1889*, Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, KSA 13, Berlin – New York: Walter de Gruyter.
- Porter 2016: James I. Porter, Nietzsche, Tragedy, and the Theory of Catharsis, Gherardo Ugolini (yp.), *Catharsis, Ancient and Modern*, Skenè Journal of Theatre and Drama Studies 2/1, 201–228.
- Silk/Stern 1983: Michael Stephen Silk; Joseph Peter Stern, *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gerhart 1984: V. Gerhardt, Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst, *Nietzsche-Studien* 13, Berlin – New York: Walter de Gruyter, 372–393.

Saša Ž. Radovanović

NIETZSCHE'S AESTHETIC INTERPRETATION OF CATHARSIS IN THE BIRTH OF TRAGEDY

Summary

The paper discusses Nietzsche's interpretation of catharsis in *The Birth of Tragedy*. It is defined as aesthetic-ontological, rejecting the traditionally dominant ethical or medical interpretation of catharsis from Aristotle onwards. In this sense, Nietzsche's consideration of art, primarily tragedy and the accompanying phenomena of art such as catharsis, takes place within the framework of aesthetic metaphysics and with the aim of justifying and confirming the meaning of his own philosophy. Such heteronomous aesthetics is carried by the idea of aesthetic justification of the world and existence, as well as the transformation of man in a tragic experience. Nietzsche demonstrates this tragic experience on the example of Dionysian and Apollonian catharsis, where he translates catharsis as the term „discharge“, starting from the views of Jacob Bernays. The basic thesis of Nietzsche's insight is that catharsis should provide metaphysical comfort and bring salvation.

Keywords: catharsis, aesthetics, discharge, Dionysian, Apollonian, salvation

Примљен: 31. јануар 2026. године
Прихваћен: 17. април 2026. године