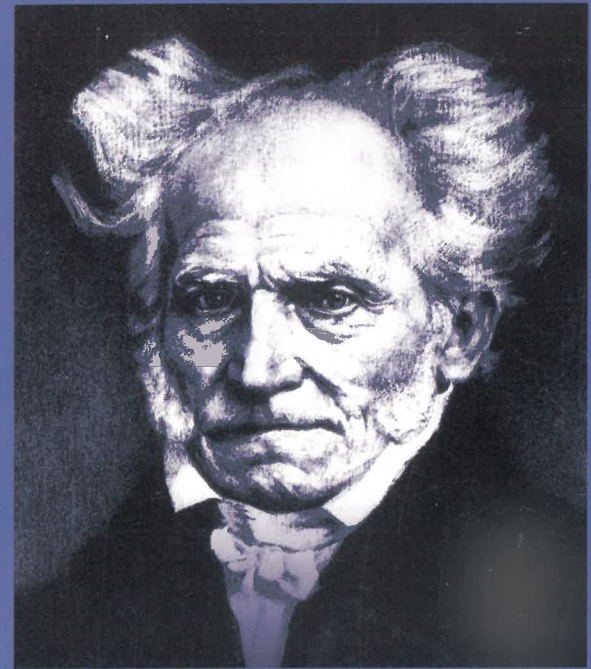




ARTHUR SCHOPENHAUER

O GENIJU

ESEJI

Pušonjić

Arthur Schopenhauer

O GENIJU - ESEJI

Zagreb, 2012.

Pušonjić 2024

Biblioteka HERMES
Knjiga 6

Urednik biblioteke:
Zdenko Schloser

Naslov izvornika:
*Die Welt als Wille und Vorstellung, Zweiter Band,
Ergänzungen zum dritten Buch*

Prijevod:
Marija Škorić

Lektura i korektura:
Ljerka Česi

Idejno i grafičko rješenje naslovnice:
Dario Bajurin

Prijelom i grafička priprema:
Dražen Česi

Izdavač:
"CID-NOVA"
Nova cesta 120, Zagreb
Copyright © CID-NOVA d.o.o.

Zagreb, rujan 2012.

Sva prava pridržana. Dijelovi ove publikacije ne smiju se reproducirati ili koristiti u bilo kojem obliku ili bilo kojim sredstvom, elektroničkim ili mehaničkim, uključujući fotokopiranje i snimanje, ili bilo kakvim informatičkim sustavom za pohranu ili obnavljanje, bez pisane dozvole izdavača

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne
i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 808751.

ISBN 978-953-311-014-1

Arthur Schopenhauer

O GENIJU — ESEJI



SADRŽAJ

Poglavlje 29.: O spoznaji ideja	str. 9
Poglavlje 30.: O čistom subjektu spoznaje	str. 15
Poglavlje 31.: O geniju	str. 27
Poglavlje 32.: O ludilu	str. 57
Poglavlje 33.: Pojedine napomene o ljepoti prirode	str. 63
Poglavlje 34.: O unutarnjoj naravi umjetnosti	str. 67
Poglavlje 35.: O estetici arhitekture	str. 73
Poglavlje 36.: Pojedine napomene o estetici likovnih umjetnosti	str. 85
Poglavlje 37.: O estetici poezije	str. 93
Poglavlje 38.: O povijesti	str. 113
Poglavlje 39.: O metafizici glazbe	str. 123

O GENIJU - ESEJI

*Et is similis spectatori est, quod ab omni separatus
spectaculum videt.*

Oupnekhat, sv. I., str. 304.

*On je poput promatrača, budući da odvojen od svega
promatra prizor.*

Poglavlje 29.¹

O SPOZNAJI IDEJA

Intelekt, koji smo dosada promatrali samo u njegovom izvornom i prirodnom stanju podčinjenosti volji, u trećoj se knjizi pojavljuje oslobođen te podložnosti. Ovdje odmah treba primijetiti da se tu ne radi o jednom trajnom oslobođenju, nego o kratkom predahu, izuzetku, zapravo samo trenutačnom oslobođenju od službe volji. - Budući da je ovaj predmet već dovoljno opširno obrađen u prvom svesku, ovdje sam dodao samo nekoliko dopunskih promatranja.

Kao što sam u prvom svesku, § 33, objasnio, intelekt u svojoj službi volji, dakle u svojoj prirodnoj funkciji, spoznaje samo odnose stvari: prije svega njihove odnose s voljom, kojoj on i pripada, gdje stvari na taj način postaju motivi volje; osim toga, upravo radi potpunosti takve spoznaje, intelekt spoznaje i odnose stvari među sobom. Ova posljednja vrsta spoznaje pojavljuje se u određenoj širini i značaju tek kod ljudskog intelekta; kod životinjskog naprotiv, iako je on poprilično razvijen, tek u maloj mjeri. Jasno je da shvaćanje odnosa koje stvari imaju jedna prema drugoj služi volji samo posredno. Ovo shvaćanje zato

čini prijelaz prema čistoj objektivnoj spoznaji koja je u potpunosti nezavisna od volje: ono je znanstveno, a ovo umjetničko. Kada naime neposredno shvatimo mnoge i raznolike odnose jednog objekta, onda se iz tih odnosa sve jasnije ukazuje njegova svojstvena i prava bit i formira se postepeno iz čistih relacija, iako je ona sama potpuno različita od njih. Kod ovakvog načina shvaćanja, podređenost intelekta volji biva sve posrednija i sve neznatnija. Ako intelekt ima dovoljno snage da stekne prevagu i u potpunosti napusti odnose stvari prema volji, s ciljem da umjesto njih shvati čisto objektivnu bit pojave, koja se izražava kroz sve relacije, onda on, istodobno kada i službu volji, napušta i shvaćanje čistih relacija i s time shvaćanje pojedinačne stvari kao takve. Onda on lebdi slobodan, ne pripadajući više nikakvoj volji. U pojedinoj stvari spoznaje on samo ono esencijalno i stoga cijelu njenu vrstu; otud on sad za predmet ima ideje, u mom smislu, koji se poklapa s izvornim Platonovim, s tom grubo zlorabljenom riječi, dakle, postojane, nepromjenjive forme, vremenski neovisne od pojedinačnih bića, *species rerum*, koje upravo čine ono čisto objektivno kod pojava. Jedna tako shvaćena ideja još uvijek nije bit stvari po sebi, budući da je potekla iz spoznaje čistih odnosa. Međutim, kao rezultat zbroya svih odnosa, ona je pravi karakter stvari, i stoga najpotpuniji izričaj biti koja se percepciji² (*Anschauung*) pokazuje kao objekt, shvaćen ne na neku pojedinačnu volju, nego onako kako se on iz samog sebe izriče. Na ovaj način on određuje sve svoje relacije koje su do tada jedine bile poznate. Ideja je zajednički korijen svih tih relacija, pa samim tim, i potpuna i savršena pojava (*Erscheinung*), ili, kao što sam u tekstu

¹ Ovo poglavlje se odnosi na § 30-32 prvog sveska *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Svijet kao volja i predodžba).

² Pojam *Anschauung*, kod Schopenhauera uključuje i određeni intelektualni, razumijevajući element, on naime govori o intuitivnoj inteligenciji (*intuitive Intelligenz*), prevodim s percepcija a ne intuicija budući da intuicija podrazumijeva shvaćanje koje ne uključuje proces mišljenja (nap. pr.).

izrekao, adekvatan objektivitet volje na ovom stupnju njenog pojavljivanja. Štoviše, ni forma ni boja, koje su ono neposredno u shvaćanju ideje kroz percepciju, zapravo ne pripadaju ideji, nego su samo medij njenog izričaja; s obzirom da je njoj prostornost toliko strana koliko i vrijeme. U tom smislu već je novoplatoničar Olimpiodor u svom komentaru na Platonovog Alkibiadesa (Kreuzerovo izdanje *Proklos und Olympiodoros*, sv. 2, str. 82) rekao: *to eidos metadedôke men tês morphês tê hylê; ameres de on metelaben ex autês tou diastatou*: to jest ideja je, sama po sebi neprostorna, dala materiji oblik, ali je od nje uzela prostornost. – Također, kako je već rečeno, ideje ne otkrivaju bit po sebi, nego samo objektivni karakter stvari, dakle, još uvijek samo pojavu: a mi sami ne bi ovaj karakter razumjeli, kada nam ne bi unutarnja bit stvari, barem nejasno i kroz osjećaje, na drugi način bila spoznata. Sama ova bit ne može se nikako razumjeti kroz neku čisto objektivnu spoznaju, i ostala bi vječna tajna kada joj ne bi imali pristup s jedne sasvim druge strane. Samo ako je svako spoznajno biće jedinka, i na taj način dio prirode, stoji mu otvoren pristup nutarnjoj naravi prirode, u vlastitoj samosvijesti, dakle tamo gdje se ona najneposrednije manifestira, kao što smo utvrdili, kao *volja*.

Dakle, ono što je promatrano kao čisto objektivna slika, čisti oblik, i na taj način odvojeno od vremena, kao i iz svih relacija, Platonova *ideja*, je, gledano empirijski i u vremenu, *species*, ili *vrsta*: ona je, dakle, empirijski korelat ideje. Ideja je zapravo vječna, dok je vrsta beskrajnog trajanja; iako njena pojava može na nekoj planeti nestati. Čak se i njihova imena preklapaju: *idea*, *eidos*, *species*, vrsta. Ideja je *species*, ali ne *genus*³: prema tome *species* je djelo prirode, a *genera* djelo čovjeka: prema tome oni su čisti pojmovi. Postoje *species naturales*, ali samo *genera logica*. Ne postoje ideje artefakata, samo pojmovi, dakle

³ Rod (nap. pr.).

genera logica, a njihove podvrste su *species logicae*. Onom što sam u ovom smislu rekao u svesku I, § 41, dodao bih još, da Aristotel (*Metaph.*, I, 9 & XIII, 5) kaže da platoničari nisu priznali postojanje ideja za artefakte: *hoion oikia, kai daktylios, hōn ou phasin einai eidê (ut domus et annulus, quorum ideas dari negant)*⁴, S. 562, 63 der Berliner Quart-Ausgabe. Aristotel k tome kaže (*Metaph.*, XI, 3): *all' eiper (supple eidê esti) epi tōn physei (esti); dio dê ou kakôs ho Platōn ephê, hoti eidê esti hoposa physei (si quidem ideae sunt, in iis sunt, quae natura fiunt: propter quod non male Plato dixit, quod species eorum sunt, quae natura sunt)*⁵. Na ovo skolastičar primjećuje, str. 800: *kai touto areskei kai autois tois tas ideas themenois; tōn gar hypo technês ginomenōn ideas einai ouk elegon, alla tōn hypo physeôs (hoc etiam ipsis ideas statuentibus placet: non enim arte factorum ideas dari ajebant, sed natura procreatorum)*⁶. Uostalom, učenje o idejama potječe izvorno od Pitagore, ako ne želimo sumnjati u ono što tvrdi Plutarh u knjizi *De placitis philosophorum*, L. I, c. 3.

Jedinka je ukorijenjena u vrsti, a vrijeme u vječnosti; i kao što svaka jedinka je jedinka jer u sebi nosi bit svoje vrste, isto tako ona ima trajanje u vremenu jer je istovremeno u vječnosti. U sljedećoj je knjizi jedno posebno poglavlje posvećeno životu vrste.

Razliku između ideje i pojma sam već dovoljno istaknuo u § 49 prvog sveska. Naprotiv, njihova *sličnost* počiva na sljedećem. Prvotno i bitno jedinstvo jedne ideje raspršeno je, kroz

⁴ Na primjer, kuća ili prsten, za koje oni ne kažu da postoje ideje (nap. pr.).

⁵ Ali, ako dopustimo da ideje postoje, onda one mogu postojati samo za proizvode prirode, i Platon je bio u pravu kad je rekao da ima onoliko ideja koliko vrsta u prirodi (nap. pr.).

⁶ Ovo uče svi oni koji prihvaćaju ideje; jer oni su govorili da nema ideja za proizvode ljudskih ruku, nego samo za proizvode prirode (nap. pr.).

osjetilno i cerebralno uvjetovanu percepciju spoznajne jedinice, u mnoštvo pojedinačnih stvari. Da bi to jedinstvo opet bilo ponovno uspostavljeno refleksijom uma, međutim samo *in abstractio*, kao pojam, kao *universale*, što je uistinu po svom *opsegu* jednako ideji, ali poprima sasvim drugu *formu*. Na ovaj način, međutim, gubi svoju zamjetljivost i općenitu određenost i različitost. U ovom smislu (ali ni u kojem drugom) može se jezikom skolastičara označiti ideje kao *universalia ante rem* a njih pojmove kao *universalia post rem*: između njih stoje pojedinačne stvari koje i životinje spoznaju. Nesumnjivo je da je realizam skolastičara nastao zamjenom Platonovih ideja - koje su istovremeno vrste, a kojima se naravno može pripisati jedna objektivna i stvarna egzistencija, s pojmovima kojima je realisti želio pripisati takvu egzistenciju i stoga izazvao takvu trijumfalnu oporbu nominalista.

Poglavlje 30.⁷

O ČISTOM SUBJEKTU SPOZNAJE

Do shvaćanja neke ideje, do njenog ulaska u našu svijest, dolazi se samo preko određene promjene u nama samima, koju se može promatrati kao neki čin samoodricanja, naime, ukoliko se taj proces sastoji u tome da se spoznaja trenutačno u potpunosti odvaja od naše vlastite volje, napuštajući tako u potpunosti iz vida dragocjeni zalog koji joj je povjeren, promatrajući sada stvari kao da se one nikad i ni na koji način ne mogu ticati volje. Samo ovakva spoznaja postaje čisto ogledalo unutarnje objektivne biti stvari. Svakom istinskom umjetničkom djelu, jedna tako uvjetovana spoznaja, kao njegov izvor, mora biti temelj. Potrebna promjena u subjektu, samo zato što se sastoji u eliminaciji volje, ne može proisteći iz volje, i stoga ne može biti njen samovoljni čin, drugim riječima, ne može pripadati nama. Naprotiv, ona zapravo izvire samo iz jedne privremene nadmoći intelekta nad voljom, ili, fiziološki uzeto, od jakog podražaja spoznajne aktivnosti mozga, bez ikakvog podražaja sklonosti i emocija. Kako bi ovo bolje razjasnili, podsjećam čitatelja da naša svijest ima dva lica: dijelom je svijest o svom vlastitom jastvu (*vom eigenen Selbst*), koja je volja; a dijelom svijest o

drugim stvarima, i kao prije svega spoznaja vanjskog svijeta kroz percepciju, spoznaja objekta. Što se više jedna strana svijesti pokazuje, to se ona druga više povlači. Prema tome, svijest o drugim stvarima, to jest perceptivna spoznaja, biva sve savršenija, sve-objektivnija, što smo manje svjesni samih sebe. Ovdje se stvarno događa jedan antagonizam. Što smo svjesniji nekog objekta, manje smo svjesni subjekta: što je svijest više obuzeta objektom, to je slabije i nepotpunije naše opažanje izvanjskog svijeta. Stanje potrebno za čistu objektivnost naše percepcije uvjetovano je djelomično postojećim savršenstvom mozga i svime onim što pogoduje njegovoj aktivnosti, a dijelom prolaznim okolnostima, ukoliko tom stanju ide u prilog sve što pojačava napetost i prijemчивost živčanog sustava, istodobno ne pobuđujući nikakve strasti. Ovdje ne mislimo na alkoholna pića ili opijum, naprotiv, ono što je potrebno su mirno prespavana noć, hladan tuš i sve što, kroz umirenje krvotoka i strasnosti, aktivnosti mozga bez napora pribavlja prevlast. Ova prirodna sredstava za podražaj živčanog sustava naravno da djeluju to bolje što je mozak općenito razvijeniji i energičniji, čineći da se objekt sve više odvaja od subjekta, što na kraju dovodi do stanja čiste objektivnosti percepcije. Ova spoznaja sama od sebe odstranjuje volju iz svijesti i u njoj sve stvari stoje pred nama jasnije i preciznije, tako da mi skoro samo njih znamo, a skoro ništa o nama, tako da skoro naša cijela svijest nije ništa drugo nego medij kroz koji zamijećeni objekt stupa u svijet kao predodžba. Do čiste spoznaje, koja je bez utjecaja volje, dolazi se tako što je svijest o drugim stvarima toliko potencirana da nestaje svijest o nama samima. Samo tada spoznaje čovjek svijet čisto objektivno, kada više ne zna da mu pripada; i sve stvari se pokazuju to ljepšim što je čovjek manje svjestan sebe. – Budući da sva patnja proizlazi iz volje, koja sačinjava naše pravo ja, ukidanjem te strane svijesti ukida se i sva moguća patnja, zbog čega je stanje čistog objektiviteta percepcije stanje potpune sreće; pa

⁷ Ovo poglavlje se odnosi na § 33,34 prvog sveska *Die Welt als Wille und Vorstellung*

sam stoga na to stanje ukazao kao na jedno od dva konstitutivna elementa estetskog uživanja. Čim svijest o vlastitom jastvu, dakle subjektivitet, t.j., volja, ponovno stekne prevagu, pridolazi joj jedan stupanj nelagode i nemira. Nelagoda javlja kada naša tjelesnost (organizam, koji je po sebi volja) ponovno postaje osjetna, a nemir kada volja putem duha ponovno puni svijest željama, uzbuđenjima, strastima, brigama. Za volju, koja je princip subjektiviteta, svugdje je opozicija, protivnika spoznaje. Najveća koncentracija subjektiviteta sastoji se u činu volje (Willensakt), u kojem mi zbog toga imamo najjasniju svijest o samom sebi. Svi ostali podražaji volje samo su pripreme čina volje; on je za subjektivitet ono što je za električni aparat izbijanje iskre. – Svaki je tjelesni podražaj već sam po sebi podražaj volje, i to češće *noluntas*⁸ nego *voluntas*⁹. Podražaj volje duhovnim putem događa se posredstvom motiva, ovdje se dakle kroz objektivitet budi i stavlja u pokret subjektivitet. Ovo nastupa odmah čim se neki objekt više ne shvaća kao čisto objektivni, već budi, posredno ili neposredno, želju ili odbojnost, makar to bilo samo putem sjećanja: jer on tada odmah djeluje kao motiv u najširem smislu te riječi.

Ovdje primjećujem, da apstraktno mišljenje i čitanje, koji su povezani s riječima, u širem smislu pripadaju svijesti *drugih stvari*, dakle objektivnim aktivnostima duha; iako samo posredno, naime putem pojmova, koji su umjetni proizvod uma i kao takvi proizvod intencionalnosti. Volja također upravlja svim duhovnim aktivnostima, određuje mu smjer i podražava pažnju shodno svojim namjerama, što uvijek pretpostavlja određeni napor koji pretpostavlja aktivnost volje. Kod ove vrste duhovne aktivnosti ne postoji savršena objektivnost svijesti, koja je, kao nužan uvjet, prati estetsku spoznaju, to jest spoznaju ideja.

⁸ Ne-htijenje (nap. pr.).

⁹ Volja, htijenje (nap. pr.).

Gore rečenom slijedi da je čisti objektivitet percepcije, s pomoću čega mi spoznajemo ne više pojedinačnu stvar kao takvu, nego ideju njene vrste, uvjetovan time da više nismo svjesni samih sebe, nego samo promatranih predmeta, da prema tome naša vlastita svijest postoji još samo kao nositelj objektivne egzistencije tih predmeta. Ono što otežava ovo stanje i čini ga rijetkim je činjenica da akcident (intelekt) svladava i ukida supstanciju (volju), pa makar i na kratko vrijeme. Ovdje također leži analogija i štoviše srodnost tog stanja s negiranjem volje, o čemu će biti raspravljano u sljedećoj knjizi. – Mada spoznaja, kako je pokazano u prethodnoj knjizi, potiče iz volje, i ukorijenjena je u njenoj pojavi, to jest u organizmu, uprljana je njome kao plamen gorivom i dimom. Mi možemo shvatiti čistu objektivnu bit stvari, manifestiranu ideju u njima, samo onda kada nas za nju ne veže nikakav interes, kada nemaju nikakav odnos s voljom. Iz ovog ponovno proizlazi, da su nam ideje o biti (Ideen der Wesen) pristupačnije u umjetničkim djelima nego u stvarnosti. Onda ono što mi u slici ili u pjesmi vidimo, stoji izvan svakog odnosa s našom voljom, budući da samo po sebi tu postoji samo radi naše spoznaje (*Erkenntniß*), i samoj se njoj neposredno obraća. Protivno tome, shvaćanje ideje iz stvarnosti (*Wirklichkeit*) pretpostavlja u određenoj mjeri apstrahiranje od vlastite volje, uzdizanje iznad njenih interesa, što zahtijeva osobit polet intelekta. Ova je karakteristika, u većem stupnju i u nešto dužem trajanju, svojstvena samo geniju, koji se i sastoji u tome da kod njega postoji veća mjera snage spoznavanja nego što to zahtijeva služba jednoj individualnoj volji. Taj suvišak postaje slobodan i onda shvaća svijet bez odnošenja s voljom. To što umjetničko djelo, u kojem se sastoji estetsko uživanje, toliko olakšava shvaćanje ideja, ne počiva isključivo na činjenici, da umjetnost, ističući bitnost a odbacujući nebitnost, prikazuje stvari jasnije i karakterističnije, nego isto tako na tome, da se čisto objektivnu spoznaju biti stvari, za koju je potrebna potpuna

šutnja volje, najsigurnije postiže tako što se opaženi objekt ne nalazi u području stvari koje su u stanju stupiti u odnos s voljom, budući da umjetničko djelo nije nešto stvarno nego samo slika. Ovo ne vrijedi samo za djela likovne umjetnosti, nego i za pjesništvo: njihovo djelovanje je uvjetovano bezinteresnim, nevoljnim i na taj način sasvim objektivnim shvaćanjem. Upravo je to ono što čini da nam promatrani predmet izgleda *živopisno*, neki životni događaj *poetski*; samo takav pristup objektima stvarnosti daje čarobni sjaj, koji kod osjetilnih objekata nazivamo živopisnošću, a kod objekata viđenih samo u mašti poetskošću. Kada pjesnici opjevaju vedra jutra, lijepe večeri, tihi mjesečinu i slično; pravi je predmet njihovog veličanja čisti subjekt spoznaje koji je izazvan tim prirodnim ljepotama, a kada on nastupi volja iz svijesti nestaje, i nastupa spokoj srca koji se izvan toga nigdje drugdje u svijetu ne može postići. Kako bi inače, na primjer, stihovi:

*Nox erat, et coelo fulgebat luna sereno,
Inter minora sidera*¹⁰,

djelovali na nas tako ugodno, što više, očaravajuće? – I dalje, činjenica da novina i neobičnost predmeta pogoduje čisto objektivnom shvaćanju, može se objasniti primjerom stranca ili općenito čovjeka na proputovanju na kojeg predmeti djeluju slikovito ili poetski dok na domaćine ne djeluju tako; primjerice, neki potpuno nepoznati grad ostavlja često na putnika osobit dojam, dok to njegovi stanovnici i ne primjećuju: što proizlazi iz toga da putnik, izvan svakog odnosa s tim gradom i njegovim stanovnicima, potpuno objektivno promatra. Na ovome se djelomično temelji užitak putovanja. To je izgleda isto razlog što

¹⁰ Bila je noć, i na vedrom nebu sjao je mjesec, ovjenčan malim zvijezdama; Horacije, *Epode* (nap. pr.).

pojačavamo pripovjedna ili dramska djela postavljajući njihovu radnju u davna vremena i daleku prošlost: u Njemačkoj, u Italiju i Španjolsku; u Italiji, u Njemačku, Poljsku, pa čak i u Nizozemsku. – Ako je potpuno objektivno, od svakog htijenja pročišćeno intuitivno shvaćanje uvjet uživanja u estetskim predmetima; ono je to još više uvjet njihovog stvaranja. Svaka dobra slika, svaka prava pjesma, nosi žig opisanog duševnog stanja. Samo ono što je proisteklo iz percepcije, doista iz čiste percepcije ili je neposredno njome potaknuto, sadrži u sebi živu klicu, iz koje mogu izrasti prava i originalna djela: ne samo u likovnim umjetnostima, nego i u poeziji, pa čak i filozofiji. *Punctum saliens*¹¹ svakog lijepog djela, svake velike ili duboke misli je potpuno objektivna percepcija. Ona je u potpunosti uvjetovana potpunom šutnjom volje koje ostavlja čovjeka kao čist subjekt spoznaje. Sklonost za prevagu ovog stanja je zapravo genij.

S nestankom volje iz svijesti ukinuta je upravo i individualnost i s njom njezine patnje i nevolje. Zbog toga sam čisti subjekt spoznaje, koji tada ostaje sam, opisao kao vječno oko svijeta. Ovo oko gleda iz svakog živog bića, iako s vrlo različitim stupnjevima jasnoće, i nedirnuto je njihovim nastajanjem i nestajanjem. Zbog toga je identično sa samim sobom, neprekidno jedno i isto, nositelj svijeta postojanih ideja, to jest adekvatnog objektiviteta volje. Na drugoj strani, individualni objekt, pomućen u svojoj spoznaji individualitetom koji potiče od volje, ima za svoj objekt samo pojedinačne stvari i prolazan je kao što su i one same. – U ovdje naznačenom smislu, svakome se može pripisati dvostruka egzistencija. Kao volja, i prema tome kao individuum, on je samo jedno stvorenje, isključivo jedno, i kao takvo ima dovoljno za činiti i patiti. Kao čisto objektivni promatrač, on je čisti subjekt spoznaje, u čijoj svijesti objektivni

¹¹ Odskočna daska (nap. pr.).

svijet jedino i postoji: kao takav on je *sve stvari*, ukoliko ih opaža, i u njemu je njihov život bez tereta i nevolja. Naime, to je *njegov* život ukoliko on postoji u *njegovoj* predodžbi; ali on je tu bez volje. Naprotiv, ukoliko je to volja onda nije u njemu. Svakome je dobro u stanju kad je on sve stvari, a teško gdje je on samo jedno. Svako stanje, svaka osoba, svaka scena iz života, treba samo biti objektivno shvaćena i postati predmetom opisa ili skice, bilo riječima ili kistom kako bi se ukazala kao zanimljiva, ljupka, dostojna naše zavisti. Međutim, ako je čovjek osobno tu umiješan, ako je o njemu osobno riječ, onda (kao što je često rečeno) to ni sam vrug ne bi mogao podnijeti. Zato kaže Goethe:

Was im Leben uns verdrießt,
Man im Bilde gern genießt.¹²

U mladosti sam se jedno razdoblje neprestano trudio da sebe i svoje djelovanje promatram izvana, i da si ih opišem; vjerojatno s ciljem da si sve to učinim snošljivim.

Budući da ovdje izložena razmatranja nisu do sada bila raspravljana, želim im dodati nekoliko psiholoških objašnjenja.

U neposrednoj percepciji svijeta i života u pravilu razmatramo stvari samo u njihovim relacijama, dakle u njihovoj relativnoj, a ne apsolutnoj biti i egzistenciji. Primjerice, gledat ćemo kuće, brodove, mašine i slično misleći na njihovu svrhu i njihovu primjerenost toj svrsi; ljude ćemo promatrati s mišlju na njihov odnos prema nama, ako ga imaju; zatim njihov međusobni odnos, bilo to u njihovom sadašnjem djelovanju i ponašanju ili

¹²Što nam u životu dojadi,
u slici rado uživamo. (nap. pr.)

prema njihovom staležu i zanatu, recimo prosuđujući njihovu sposobnost u tome, i tako dalje. Mi možemo jedno ovakvo razmatranje odnosa manje ili više razviti do najudaljenijih karika njihovog lanca: razmatranje će tada dobiti na točnosti i širini, ali njihova kvaliteta i priroda ostaju iste. To je razmatranje stvari u njihovim relacijama, pomoću njih, dakle prema načelu dovoljnog razloga. U većini slučajeva i kao pravilo, svako od nas je prepušten takvom razmatranju: štoviše vjerujem da većina ljudi nije ni sposobna za nekakvo drugo.

– Ali ako nam se iznimno dogodi da mi iskusimo jedno trenutačno pojačanje naše intuitivne inteligencije (intuitive Intelligenz), odmah gledamo stvari drugim očima, shvaćajući stvari, ne više u njihovim odnosima, nego što su one za sebe i po sebi, i sad iznenada opažamo ne samo njihovu relativnu nego i apsolutnu egzistenciju. I tada svaka individua predstavlja svoju vrstu, prema čemu mi sada shvaćamo ono univerzalno u bićima. Ono što mi na taj način spoznajemo jesu ideje stvari: iz njih sada progovara jedna viša mudrost, viša od one koja poznaje samo relacije. I mi smo sami pri tome oslobođeni relacija i na taj način postali čisti subjekt spoznaje. – Ali ono što osobito dovodi do ovog stanja moraju biti unutarnji fiziološki procesi koji pročišćavaju i uzdižu aktivnost mozga do takvog stupnja da nastaje takva iznenadna bujica. Ovo stanje je izvana uvjetovano time da smo mi promatranoj sceni potpuni stranci, od nje odvojeni i da u njoj ne sudjelujemo aktivno.

Kako bismo uvidjeli da je potpuno objektivno, i zbog toga ispravno, shvaćanje stvari moguće samo onda kada ih promatramo bez osobnog sudjelovanja u njima, prema tome, uz potpunu šutnju volje, prisjetimo se koliko svaki afekt, ili strast zamućuje i izopačuje spoznaju, zapravo koliko svaka sklonost ili odbojnost izobličuje, ne samo naše prosuđivanje, nego i prvobitnu percepciju stvari. Sjetimo se, kada se radujemo nekom

sretnom rezultatu, kako je cijeli svijet odjednom svjetlom obasjan i smješka nam se; a nasuprot tome, kako je mračan i sumoran kada nas tlači briga. Pogledajmo dalje kako čak i neživa stvar, koja treba postati oruđe za neki odvratan čin, poprima gnusnu fizionomiju; na primjer stratište, tvrđava u koju smo odvedeni, kutija s kirurškim instrumentima, vlak koji odvozi voljene, i tako dalje, pa čak se i brojevi, slova, pečati mogu jezovito kesiti na nas i ostavljati utisak strašnih čudovišta. Protivno tome, sredstva za ispunjavanje naših želja odmah postaju ugodni i dragi, primjerice, grbavi starac koji donosi ljubavno pismo, Židov s *Louisd'ors*¹³, pletene ljestve koje omogućuju bijeg, i tako dalje. Kako je sada ovdje, pri odlučnoj odvratnosti ili naklonosti, izopačenje predodžbe voljom očividno, tako to u manjem stupnju postoji kod svakog predmeta koji ima ma kakav, pa i dalek odnos s našom voljom, to jest, s našim naklonostima ili nesklonostima. Kada volja, sa svojim interesima, napusti svijest, intelekt slobodno slijedi svoje zakone i kao čisti subjekt zrcali objektivni svijet, pri tome je on, iako ne potican nikakvim htijenjem, iz vlastitog impulsa u stanju najveće napetosti i aktivnosti, tada se tek ukazuju boje i oblića stvari u svome istinskom i punom značenju. Samo iz jednog takvog shvaćanja mogu proizaći istinska umjetnička djela, čija trajna vrijednost i uvijek iznova sticana priznanja proističu iz činjenice da samo ona prikazuju čistu objektivnost, ona stoji u osnovi različitih subjektivnih, i zbog toga iskrivljenih, percepcija, kao ono što je svima zajedničko i što je jedino postojano, i što sjaji kroz sve njih kao zajednička tema svih tih varijacija. Sigurno je da se priroda koja se pruža pred našim očima ukazuje različitim glavama jako različito: i kako je svako od nas vidi, tako je jedino i može prikazati, bilo kistom, bilo dljetom, bilo riječima bilo gestama na pozornici. Samo objektivnost osposobljava nekoga za umjetnika, a

¹³ Francuski novčići (nap. pr.).

ona je moguća jedino ako je intelekt odvojen od svog korijena, od volje, slobodno lebdeći, a ipak krajnje aktivan.

Mladić, čiji percipirajući intelekt još uvijek djeluje sa svježom energijom, često vidi prirodu s potpunom objektivnošću i stoga u punoj ljepoti. Ali je ponekad uživanje u takvom prizoru narušeno tužnim razmišljanjem da prisutni, tako lijepi predmeti ne stoje u nikakvom osobnom odnosu s njim da bi ga mogli zainteresirati i obradovati: naime, on očekuje da mu život bude kao neko zanimljivo književno djelo. "Iza one isturene stijene trebala bi me čekati gomila prijatelja na dobrim konjima, - kod onog vodopada da počiva moja draga, - ova lijepo osvijetljena zgrada da je njeno prebivalište a onaj zelenilom okruženi prozor njen; - ali ovaj lijepi svijet je za mene pustinja!", i tako dalje. Slične melankolične sanjarije mladih ljudi zahtijevaju nešto sasvim suprotno. Jer ljepota s kojom nam se ti predmeti prikazuju upravo i počiva na čistoj objektivnosti, to jest, bezinteresnosti njihove percepcije, pa bi je odmah i nestalo čim bi stupila u odnos s mladićevom voljom, što upravo mladiću bolno nedostaje. S time bi se odmah izgubila sva dopadljivost koja mu sada pruža određeno uživanje, iako pomiješano s boli. - Uostalom, isto to vrijedi za svako doba i za svaki odnos: ljepota predmeta u prirodi, koja nas sad ushićuje, prestala bi postojati kada bismo stupili u osobni odnos s njima, u odnos kojeg bismo stalno bili svjesni. Sve je samo do tada lijepo dok nas se ne tiče. (Ovdje nije riječ o ljubavnoj strasti, nego o estetskom uživanju.) Život nikad nije lijep, već su samo slike života lijepe, naime u preobražavajućem zrcalu umjetnosti i poezije, osobito u mladosti, dok mi život ne poznajemo. Mnogi bi se mladi uvelike uspokojili kada bismo im pomogli da shvate ovaj uvid.

↓ Zašto pogled na puni mjesec djeluje tako dobrotvorno, umirujuće i uzdiže dušu? Zato što je mjesec predmet percepcije, nikad htijenja:

“Die Sterne, die begehrt man nicht,
Man freut sich ihrer Pracht.”¹⁴

Goethe

I dalje, on je uzvišen, drugim riječima, pobuđuje u nama uzvišeno, budući da je bez ikakvog odnosa s nama, vječno stran zemaljskoj steci, prolazi i sve vidi a u ničem sudjeluje. Otud, pri pogledu na njega iz svijesti iščezava volja sa svojim stalnim brigama i jadima i ostavlja ju kao čisto spoznajno. Možda je tu pomiješan i osjećaj da mi taj prizor dijelimo s milijunima drugih ljudi čije se individualne razlike pri tome gube tako da svi oni u ovom kontempliranju čine jedno; što također povećava utisak uzvišenosti. Konačno, ovo je pojačano i činjenicom da mjesec svijetli a ne grije; što je sigurno i razlog da ga nazivaju čednim i poistovjećuju s Dijanom. – Zbog sveg tog dobrotvornog učinka na našu dušu, Mjesec je postupno postao naš prisan prijatelj, što Sunce nikad neće biti, jer mu se, kao beskrajnom dobročinitelju, nikad ne usudimo pogledati u lice.

Kao dodatak na § 38 prvog sveska o estetskom uživanju, koje nam pružaju svjetlo, zrcaljenje i boje, mogu poslužiti sljedeće napomene. Potpuna neposredna, bez misli, neizreciva radost, koji u nama izaziva utisak boja koji je još pojačan metalnim sjajem, i još više prozirnošću, kao primjerice, kod obojenih prozora, a još više oblacima i njihovom refleksijom kod zalaska sunca – u krajnjoj liniji počiva na tome da se ovdje na najlakši način kroz ono fizički nužno dobiva udio u spoznaji bez ijednog podražaja naše volje. Na taj način ulazimo u stanje čiste spoznaje, mada se u ovom slučaju radi samo o podražaju mrežnice.

¹⁴ Za zvijezdama čovjek ne žudi
Raduje se njihovom sjaju (nap. pr.)

Budući da je ovaj podražaj potpuno slobodan od boli ili uživanja, bez ikakvog je direktnog podražaja volje i zbog toga pripada čistom spoznavanju.

Poglavlje 31.¹⁵

O GENIJU

Predominantna sposobnost potrebna za način spoznavanja, opisana u prethodna dva poglavlja, sposobnost iz koje nastaju istinska djela umjetnosti, poezije pa i same filozofije, upravo je ono što se naziva imenom genij. A kako ta spoznaja za predmet ima (Platonove) *ideje*, a one ne mogu biti shvaćene *in abstractio* nego samo u *percepciji*, istinska priroda genija mora ležati u savršenstvu i *energiji* spoznajne *percepcije*. U suglasnosti s ovim, osobito se navode ona djela genija koja neposredno proizlaze iz percepcije i njoj se obraćaju, dakle ona djela likovne umjetnosti i poezije koja svoju percepciju prenose putem *fantazije*. – Ovdje se također da uočiti razlika između genija i običnog talenta. Prednost talenta leži u njegovoj velikoj vještini i prodornosti diskurzivnog a ne perceptivnog spoznavanja. Tako nadaren čovjek razmišlja brže i točnije od ostalih; na drugoj strani genij promatra jedan sasvim drugi svijet, iako on zagleda dublje i u svijet koji je otvoren pogledu ostalih ljudi, budući da se i taj svijet ukazuje u njegovoj glavi objektivnije, čistije i jasnije.

Intelekt je po svome određenju samo medij motiva; što ima za posljedicu da on izvorno kod stvari shvaća samo njihove odnose

s voljom, direktne, indirektne i moguće. Kod životinja, koje su ograničene skoro isključivo na direktne odnose, stvar je još očiglednija: što nema odnosa s njihovom voljom za njih ne postoji. Zbog tog razloga ponekad s čuđenjem vidimo da čak i pametne životinje ne primjećuju nešto što je samo po sebi upadljivo, primjerice, da ne pokazuju nikakvo iznenađenje kod upadljive promjene naše osobnosti ili okoline. Kod normalnih ljudi, istina, k tome treba dodati indirektne, pa i moguće odnose s voljom, čiji rezultat predstavlja skup korisnih znanja; ali i ovdje je spoznaja ograničena na *odnose*. Zbog toga jedna normalna glava nikada ne dolazi do čisto objektivne slike stvari jer se njena moć percipiranja umori i onemoća čim nije potaknuta na djelovanje od strane volje, budući da ona nema dovoljno energije da sasvim objektivno shvati svijet na temelju svoje vlastite elastičnosti i bez cilja. Gdje se, nasuprot tome, zbiva to, gdje moć mozga koja stvara predodžbe proizvede jedan takav suvišak da se prikazuje jedna čista, jasna, objektivna slika vanjskog svijeta koja je kao takva nekorisna za namjere volje, a koja je na većem stupnju, čak uznemirujuća, a može im biti i štetna – tu već postoji dispozicija za onu abnormalnost koju označavamo *genij*, koja nagovještava da tu kao da počinje djelovati nešto što je volji strano, odnosno, što je strano vlastitom ja, jedan stranac, jedan *genij* koji je izvana došao. Ne govoreći metaforički, recimo da se genijalnost sastoji u tome da spoznajna sposobnost postigne jači razvitak nego što to zahtijeva služba volje, za koju je ona prvobitno i nastala. Zbog toga, striktno govoreći, bi fiziologija mogla do određene mjere razvrstati takav suvišak moždane aktivnosti pod *monstra per excessum*, koje ona, kako znamo, svrstava pored *monstra per defectum* i *monstra per situm mutatum*¹⁶.

¹⁵ Ovo poglavlje se odnosi na § 36 prvog sveska *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

(18)

Deformacije uzrokovane kroz prekoračenje, pomanjkanje i kroz krivi položaj (nap. pr.).

Prema tome, genij se sastoji u jednom abnormalnom obilju intelekta koje svoju upotrebu jedino može pronaći u tome da se primijeni na poznavanje onoga što je opće u egzistenciji. Na taj način se on stavlja u službu cijele ljudske vrste, kao što je normalni intelekt u službi pojedinca. Kako bi stvar bila jasnija, možemo reći: normalni čovjek se sastoji od $\frac{2}{3}$ volje i $\frac{1}{3}$ intelekta, a nasuprot tome, genij ima $\frac{2}{3}$ intelekta a $\frac{1}{3}$ volje. Ovo se još da rasvijetliti kroz jednu kemijsku usporedbu: baza i kiselina neke neutralne soli razlikuju se po tome što su odnosi radikala prema kisiku u obrnutom omjeru od one druge. Baza, odnosno lužina, je baza baš zbog toga što radikal prevladava kisik, i kiselina je kiselina baš zbog prevage kisika. Isto tako se odnose, u pogledu volje i intelekta, normalan čovjek i genije. Iz ovoga proizlazi temeljita razlika između njih koja se već vidi i u njihovom cijelom biću i djelovanju, a najviše u njihovim postignućima. Još bi se kao razlika mogla dodati, dok neka potpuna suprotnost između kemijskih tvari zasniva jaku srodnost po izboru i privlačenje, kod ljudskog roda se prije događa suprotno.

Prva manifestacija tog obilja spoznajne moći pokazuje se najčešće u najprvobitnijoj i najbitnijoj spoznaji, to jest u *perceptivnoj* spoznaji, i ona navodi da se ta spoznaja ponovi u jednoj slici: tako nastaju slikar i kipar. Prema tome, kod slikara i kipara, put od genijalnog shvaćanja do umjetničkog stvaranja je najkraći, stoga je oblik u kojem se genij i njegova djelatnost ukazuju najjednostavniji i njegov opis najlakši. Ali upravo se tu nalazi izvor iz kojeg potiče sve genijalno proizvođenje u svakoj umjetnosti, poeziji i filozofiji, mada u ovim slučajevima postupak nije tako jednostavan.

Podsjetimo se rezultata dobivenih u prvoj knjizi, naime da je svaka percepcija intelektualna a ne samo senzualna, osjetilna. Ako sada k ovome pridodamo ovdje dano objašnjenje i istodobno

pravedno uzmemo u obzir da je filozofija 18. stoljeća moć perceptivne spoznaje nazivala imenom "niže moći duše", nalazimo da *Adelung*, prisiljen da govori jezikom svog vremena, nije bio tako sasvim apsurdan kada je genija stavljao u "osjetno pojačanje nižih moći duše", niti je zasluživao gorki prezir s kojim ga *Jean Paul* citira u svojoj *Predškoli estetike*. Kako god bile velike zasluge ovdje spomenutog djela tog divljenja dostojnog čovjeka, moram ipak primijetiti, da posvuda gdje je cilj jedno teoretsko razmatranje i općenito neka pouka, stalno ironiziranje i opisivanje koje se sastoji samo od usporedbi nije primjereno.

Međutim, *percepcija* je iznad svega, ono čemu se stvarna i prava priroda stvari otvara i otkriva, iako još uvijek ograničeno. Svi pojmovi, sve misli su samo apstrakcije, pa prema tome parcijalne predodžbe percepcije koje su nastale nekom eliminacijom. Svaka dublja spoznaja, pa i prava mudrost, ukorijenjeni su u *perceptivnom* shvaćanju stvari. Ovo smo opširno razmotrili u nadopunama prvoj knjizi. *Perceptivno* shvaćanje je uvijek bilo proces iz kojeg nastaje svako istinsko djelo umjetnosti, svaka besmrtna misao, njihova životna iskra. Svako se izvorno mišljenje događa u slikama. Nasuprot tome, iz *pojmovi* izviru djela običnog talenta, obične razumne misli, imitacije i općenito sve što je sračunato za dnevne potrebe i sadašnje događaje.

Ali, kada bi naša percepcija bila uvijek vezana za stvarnu prisutnost stvari, njezina bi građa u potpunosti bila pod vlašću slučaja, koji rijetko kad stvari donosi u pravo vrijeme, rijetko ih svrsishodno svrstava i često nam ih predočava kao manjkave primjerke. Zbog toga je potrebna *fantazija* (*Phantasie*) kako bi upotpunila sve značajne slike života, kako bi ih svrstala, oslikala, učvrstila i po volji ponavljala, kako to već zahtijevaju ciljevi dublje spoznaje i značajnog djela kroz koji se želi prenijeti. Na ovome počiva velika vrijednost *fantazije*, koja je neophodno

oruđe genija. Samo si pomoću mašte genije može predočiti svaki predmet ili događaj, kao živu sliku, prema zahtjevima suvislosti svoje slike, pjesme ili misli, i na taj način crpsti uvijek svježju hranu iz izvora svakog znanja, percepcije. Čovjek nadaren maštom, u stanju je, takoreći, izazvati duhove koji mu u pravo vrijeme otkrivaju istine koje gola stvarnost pokazuje samo kao oslabljenje, rijetko i tada najčešće ne u pravo vrijeme. Prema njemu se odnosi onaj koji je bez mašte, kao školjka koja je prilijepljena za stijenu, koja mora čekati što će joj slučaj donijeti; kao prema onoj životinji koja se slobodno kreće ili je krilata. Takav čovjek bez mašte ne poznaje nikakvu drugu percepciju osim osjetilne: a dok ona ne dođe gricka on samo pojmove i apstrakcije koji su samo ljuske i čahure, a ne prava srž spoznaje. On nikada neće stvoriti nešto velikoga, osim možda u računanju i matematici. – Djela likovnih umjetnosti i poezije, kao i postignuća mimike, mogu se također gledati kao sredstva koja onima koji nemaju maštu taj nedostatak nadoknađuju što je više moguće, a onim koji su njome obdareni olakšaju njenu upotrebu.

Iako je poseban i bitan način spoznavanja genija perceptivna spoznaja, još uvijek pravi predmet spoznavanja nisu pojedinačne stvari nego ideje (Platonove) koje se u tim stvarima izriču, kako smo ih ovdje analizirali u 29. poglavlju. U pojedinačnom se uvijek vidi opće, što je upravo glavna značajka genija; dok normalan čovjek u pojedinačnom prepoznaje samo pojedinačno, jer ono samo kao takvo i pripada stvarnosti, koja normalnog čovjeka jedino i zanima, to jest ima odnose s njegovom voljom. Stupanj, u kojem svaki čovjek u pojedinačnim stvarima ne samo zamišlja nego vidi volju, ili pak manje ili više univerzalno, sve do najopćenitijeg od vrste, je mjera njegove bliskosti geniju. U suglasnosti s ovim, pravi predmet genija je sama bit stvari općenito, univerzalno u njima, cjelokupnost. Istraživanje pojedinačnih

fenomena je područje talenta, u prirodnim znanostima, čiji je predmet zapravo uvijek samo međusobni odnos stvari.

Što je u prošlom poglavlju izričito bilo pokazano a imamo ovdje na umu, naime da je spoznaja ideja uvjetovana time da je onaj koji spoznaje čisti subjekt spoznaje; to jest da volja u potpunosti iščezne iz svijesti. – Uživanje koje nam pruža krajolik pred očima što ga donose Goetheove pjesme, ili Jean-Paulovo opisivanje prirode, zasniva se na tome, da mi sudjelujemo na objektivitetu tih duhova, to jest u čistoći s kojom se njima svijet kao predodžba odvojio od svijeta kao volja, i kao da se u potpunosti otrgnuo od njega. – Iz toga da je način spoznavanja genija bitno od svake volje i odnosa s njom očišćen, slijedi također, da djela ne proističu iz neke namjere ili slobodne volje, nego je on tu vođen nekom instinktivnom nužnošću. – Ono što nazivamo buđenjem genija, sat njegove posvete, trenutak oduševljenja, nije ništa drugo nego postajanje intelekta slobodnim, koji se privremeno oslobodio službe volji, i sad nije potonuo u nerad ili malaksalost, nego na kratko, potpuno sam, slobodno djeluje. Tada je on neobično čist i postaje čistim zrcalom svijeta: potpuno odvojen od svog izvora, volje, on je sad u jednoj svijesti koncentrirani svijet kao predodžba. Možemo reći da se u takvim trenucima rađa duša besmrtnih djela. Nasuprot tome, pri svakom namjernom razmišljanju intelekt nije slobodan, jer ga zapravo volja vodi i određuje mu temu.

Pečat trivijalnosti, izraz vulgarnosti utisnut na veliku većinu lica, sastoji se upravo u tome da je na njima vidna stroga podvrgnutost njihovog znanja njihovoj volji, čvrsti lanac koji ih povezuje i nemogućnost koja slijedi iz ovog da stvari ne može nikako drugačije shvatiti nego u njihovom odnosu na volju i njezine svrhe. Nasuprot tome, (zraz genij) koji sačinjava očitu familijarnost svih visoko nadarenih ljudi, nalazi se u tome da se

u fizionomiji genija jasno čita oslobođenost intelekta od službe volji, premoć spoznaje nad voljom. Budući da sva patnja potječe od htijenja, dok je spoznaja, nasuprot tome bezbolna i vedra, te daje njihovom visokom čelu i jasnom, prodornom oku koji nisu podčinjeni volji i njezinim nevoljama, izgled velike, skoro nadzemaljske vedrine, koja s vremena na vrijeme provali i jako se lijepo spaja s melankolijom ostalih crta lica, osobito usta; u tom smislu može biti ocrтана motom Giordana Bruna: *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*.¹⁷

Volja, koja je korijen intelekta, suprotstavlja se bilo kojoj djelatnosti intelekta koja je usmjerena na ciljeve koji nisu njezini vlastiti. Stoga je intelekt samo onda sposoban za jedno objektivno i duboko shvaćanje svijeta kada se barem za kraće vrijeme oslobodi tog svog korijena. Tako dugo dok je vezan, on sam po sebi nije sposoban za nikakvu djelatnost, već spava u tuposti, sve dok ga volja (interes) ne probudi i stavi u pokret. Međutim, kada se ovo dogodi, on je istina vrlo sposoban, prema interesima volje, uvidjeti odnose stvari, kao što to čini pametna glava, koja uvijek mora biti budan duh, to jest duh kojeg volja snažno potiče; ali takva glava upravo zbog toga nije sposobna da shvati čisto objektivnu bit stvari. Nju htijenje i ciljevi čine jednostranom da ona na stvarima vidi samo ono što se na njih odnosi, dok ostalo djelomično iščezne, djelomično dolazi u svijest iskričljeno. Tako će na primjer, onaj koji putuje u strahu i žurbi vidjeti Rajnu i njezine obale kao crtu, a most preko nje samo kao crtu koja siječe ovu prvu. U glavi čovjeka ispunjenog vlastitim ciljevima, svijet izgleda kao neki lijepi krajolik na planu bojnog polja. Naravno, ovo su ekstremi koji su uzeti radi jasnoće; ali svaka, pa i sitna, podražanosti volje imaće za učinak jedno sitno ali spomenutim primjerima uvijek analogno izopačenje

¹⁷ Veseo u tuzi, tužan u veselju (nap. prev.).

spoznaje. Svijet se može pojaviti u svojoj pravoj boji i obličju, u svom punom i pravom značenju, samo onda kada se intelekt oslobodi volje, slobodan lebdi iznad objekata i kada bez njenog poticaja ipak energično djeluje. Istina, ovo je suprotno prirodi i određenju intelekta, dakle u određenoj mjeri protuprirodno, otud, opet posve rijetko. Ali upravo u tome leži bit genija, kod koga se takvo stanje jedino i susreće u velikom stupnju i postojano, dok se kod drugih ljudi to zbiva samo približno i u izuzecima.

– U ovdje izloženom smislu shvaćam *Jean-Paula* (*Predškola estetike*, § 12) kada bit genija stavlja u razboritost (*Besonnenheit*). Naime, normalan čovjek je utonuo u vrtlog i metež života kojem on po svojoj volji pripada: njegov intelekt je ispunjen stvarima i životnim događajima; ali tih stvari i samog života, u objektivnom značenju, neće on nikad postati svjestan; kao trgovac na amsterdamskoj tržnici koji sasvim dobro čuje što njegov susjed kaže, ali uopće ne čuje žamor cijele tržnice, slično tutnjava mora, kojoj se čudi udaljeni promatrač. Nasuprot tome, genij, čiji je intelekt oslobođen volje, dakle osobe, i ono što se dotične tiče njemu ne skriva svijet i same stvari; nego ih on jasno opaža, on ih vidi onakve kakve su po sebi, u objektivnoj percepciji; u tom smislu je on razborit.

Razboritost je ono što osposobljava slikara da prirodu koju ima pred očima vjerno preneše na platno, i pjesnika da perceptivnu sadašnjost, pomoću apstraktnih pojmova, precizno ponovno reproducira tako što je iskazuje i na taj je način dovodi do jasne svijesti; omogućuje mu da riječima izrazi ono što drugi samo osjećaju. – Životinja živi bez ikakve razboritosti. Ima svijest, znači ona spoznaje sebe i svoje dobro i zlo, k tome i predmete koji ih prouzrokuju. Međutim njezina je spoznaja uvijek subjektivna, nikad neće biti objektivna, sve što se u njoj događa životinji je samo po sebi razumljivo i nikada joj ne može postati ni stvar za razmatranje (objekt opisivanja), niti problem (objekt

meditacije). Svijest životinja je dakle u potpunosti *imanentna* (*immanent*). Istina, svijest običnog ljudskog soja nije ista, ali joj je ipak srodne prirode, time što je i njegovo opažanje stvari i svijeta većinom subjektivno i ostaje uglavnom neodvojivo. On opaža stvari u svijetu, ali ne i svijet; opaža vlastito djelovanje i patnje ali ne i sebe sama. Sada, ukoliko se u beskonačnim stupnjevima jasnoća svijesti povećava, sve više i više nastupa razboritost, i stoga se polako dogodi, katkad, ali rijetko i onda opet u različitim stupnjevima jasnoće, kao grom kroz glavu prođe pitanje: "Što je sve ovo?" ili: "Kako je to zapravo stvoreno?" Prvo pitanje, kada postigne veliku jasnoću i postane trajno prisutno, stvorit će filozofa, a drugo pitanje, isto tako, umjetnika ili pjesnika. Zbog toga, visoki poziv ovih ljudi svoj korijen ima u razboritosti, koja prije svega izvire iz jasnoće s kojom su oni svjesni svijeta i samih sebe i tako o njima promišljaju. A cijeli taj proces izvire iz činjenice da se intelekt zahvaljujući svojoj prevlasti oslobađa neko vrijeme volje, kojoj je izvorno podložan.

Ova ovdje prikazana razmatranja o geniju upotpunjuju tu mačenja u 22. poglavlju da je u čitavom nizu bića uočljivo *sve veće međusobno udaljavanje volje i intelekta*. Ovo udaljavanje dostiže upravo kod genija svoj najveći stupanj, dakle gdje dolazi do potpunog odvajanja intelekta od njegovog korijena, volje, tako da ovdje intelekt postaje u potpunosti slobodan, pri čemu svijet kao predodžba dolazi do potpune objektivnosti.

A sada još nekoliko napomena o individualitetu genija. – Već je Aristotel, prema Ciceronu (*Tusc., I, 33*) primijetio: *omnes ingeniosos melancholicos esse*;¹⁸ što se bez sumnje odnosi na mjesto u Aristotelovom djelu *Problemata* (30,1). Također i Goethe kaže:

¹⁸ Svi genijalni ljudi su melankolični (nap. pre.).

Meine Dichtergluth war sehr gering.
So lang ich dem Guten entegegenging:
Dagegen brannte sie lichterloh,
Wann ich vor drohendem Uebel floh. –
Zart Gedicht, wie Regenbogen,
Wird nur auf dunkeln Grund gezogen:
Darum behagt dem Dichtergenie
Das Element der Melancholie.¹⁹

Ovo se da objasniti činjenicom da volja svoju izvornu dominaciju nad intelektom uvijek nanovo nameće, pa se on pod nepovoljnim osobnim okolnostima lakše od nje oslobađa; jer on rado izbjegava neugodne okolnosti, u neku ruku razonode radi, i tada se s još većom energijom usmjerava na strani vanjski svijet, lakše postajući objektivan. Povoljne osobne okolnosti djeluju suprotno. Sve u svemu, melankolija koja se pripisuje geniju, počiva na činjenici da volja za životom, što je jači intelekt koji ju osvjetljuje, to jasnije opaža bijedu svog stanja. – To tako često zamijećeno tmurno raspoloženje visoko nadarenih ljudi ima svoj simbol u *Mont Blancu*, čiji je vrh najčešće prekriven oblacima; ali kad se katkad, naročito u rano jutro, veo oblaka rasprši i plamena crvena od sunčeve svjetlosti sa svoje nebeske visine iznad

¹⁹ Moj je pjesnički žar bio vrlo slab,
Sve dok sam dobru u susret išao:
No rasplamsao se visoko,
Kad sam bježao pred prijetećim zlom. –
Nježna pjesma, kao duga,
Ocrta se samo na tamnoj pozadini:
Zato pjesničkom geniju prija
Element melankolije (nap. prev.).

Veseo u ^{O geniju} tužan u

oblaka gleda na *Chamouni*; onda je to jedan prizor pri kojem se svačije srce duboko uzbudi. Isto tako genije, koji je često melanholičan, pokazuje onu već opisanu samo njemu moguću i svojstvenu vedrinu, koja izvire iz potpune objektivnosti duha a koja kao neki svjetlosni odsjev lebdi na njegovom visokom čelu: *in tristitia hilaris, in hilaritate tristis*.

G. Bruno

Svi "fušeri" su to što jesu, iz temeljnog razloga što je njihov intelekt još uvijek čvrsto vezan za volju, samo pod njezinim poticajem postaje djelatna i baš zbog toga u potpunosti ostaje u njenoj službi. Upravo zbog toga oni su sposobni djelovati samo u interesu vlastitih ciljeva. Shodno tome, oni stvaraju loše slike, pjesme bez duha, plitke, apsurdne, često također nepoštenne filozofeme, naime, kada je vrijedno, kroz pobožno nepoštenje, preporučiti se visoko pretpostavljenim. Sve je njihovo, dakle, djelovanje i razmišljanje osobno. Stoga oni u najboljem slučaju uspijevaju ono vanjsko, slučajno i proizvoljno istinskih djela usvojiti kao maniru, gdje oni onda umjesto srži zahvaćaju samo ljušturu istodobno vjerujući da su sve postigli, čak nadmašili ta djela. Kada pak promašaj postane očit; mnogi se od njih nadaju da će kroz svoju dobru volju ipak nešto na kraju postići. Ali upravo ova dobra volja čini to nemogućim; jer je ona usmjerena samo na osobne ciljeve: a s osobnim ciljevima se ne može ništa ozbiljno postići niti u umjetnosti, niti u poeziji i filozofiji. Takvima sasvim dobro odgovara izreka: sami sebi zatvaraju svjetlost. Oni ni ne naslućuju, da je samo intelekt otrgnut od nadmoći volje i svih njezinih projekata i zbog toga slobodno djelujući, jedini koji osposobljava čovjeka za istinsku produkciju, on jedini daruje istinsku ozbiljnost. I dobro je za njih što ne slute jer bi inače skočili u vodu.

Dobra volja (*gutte Wille*) je u moralu sve; ali u umjetnosti je ništa: tu samo vrijedi, kao što sama riječ (*Kunst*) kazuje, moći

(*Können*).²⁰ – Sve se naposljetku svodi na pitanje gdje leži prava ljudska ozbiljnost (*Ernst*). Kod uglavnom većine ljudi ona leži isključivo u vlastitom dobru i dobru njegove obitelji; stoga oni nisu u stanju ništa drugo osim ovog podupirati; budući da upravo nema primisli, nema svojevoljnog i namjernog napora, koji daje istinsku, duboku ozbiljnost, da je zamijeniti, ili točnije premjesti. Jer ona ostaje uvijek tamo gdje ju je priroda ostavila: a bez nje sve može samo polovično biti obavljeno. Stoga se genijalne osobe često loše brinu za vlastito dobro. Kao što neki olovni privjesak uvijek iznova vraća neko tijelo u položaj koji iziskuje njegovo težište, tako istinska ozbiljnost čovjeka uvijek privlači sebi snagu i pozornost njegovog intelekta, sve ostalo radi čovjek bez prave ozbiljnosti. Otud su samo jako rijetki, abnormalni ljudi, čija istinska ozbiljnost ne leži u osobnom i praktičnom, nego u objektivnom i teoretskom, u stanju shvatiti ono bitno u stvarima i u svijetu, dakle najveće istine, i na neki ih način reproducirati. Jer je jedna takva izvan individue, u objektivno, postavljena ozbiljnost nešto strano ljudskoj prirodi, nešto neprirodno, jednostavno natprirodno: ali samo je kroz nju čovjek velik; pa će onda prema tome njegovo djelo biti pripisano nekom geniju koji nije on sam, onome koji ga ima u posjedu. Jednom su takvom čovjeku njegove slike, pjesme ili misli cilji dok su drugima sredstvo. Ovi drugi pri tome traže svoje stvari i znaju u pravilu, dobro u tome napredovati, priljubljujući se uz suvremenike, spremni služiti njihovim potrebama i raspoloženjima: zbog toga oni najčešće i žive u sretnim uvjetima; dok je položaj genija često jadan. On svoje osobno dobro žrtvuje objektivnom cilju: on i ne može drugačije činiti jer tu leži njegova ozbiljnost. Oni drugi djeluju obrnuto, zato su oni mali dok je on velik. Shodno tome, njegovo djelo je za sva vremena, ali priznanje

²⁰ U njemačkom umjetnost (*Kunst*) i moći (*können*) imaju zajednički korijen (nap. prev.).

mu odaje najčešće tek potomstvo: dok oni drugi žive i umiru sa svojim vremenom. Velik je onaj čovjek koji pri svom djelovanju, bilo praktičnom ili teoretskom, ne traži svoju osobnu korist, nego je usmjeren na objektivni cilj; on je velik i onda kada, u praktičnom, taj cilj bude neshvaćen, pa čak i kada bi on kao posljedica toga postao zločin. Činjenica da on ne traži sebe ni svoju korist čini ga, u svim okolnostima, velikim.

Nasuprot tome, svako djelovanje usmjereno na osobnu korist je malo, jer onaj koji djeluje iz tog razloga prepoznaje i nalazi sebe samo u svojoj nestajućoj i neznatnoj osobi. Na drugoj strani, onaj koji je velik, prepoznaje sebe u svemu, dakle u cjelokupnosti: on ne živi kao onaj prvi, u mikrokozmosu, već još više u makrokozmosu. Stoga je njemu i stalo do te cjelokupnosti, traži da je shvati kako bi je prikazao ili da bi je objasnio, ili da bi praktički u njoj djelovao. Jer ona njemu nije strana, on osjeća da ga se ona tiče. Zbog tog proširenja njegove sfere nazivamo ga velik. Stoga taj uzvišeni predikat dolikuje samo istinskom heroju, u bilo kojem smislu, i geniju: on kazuje da, nasuprot ljudskoj prirodi, oni nisu tražili svoju vlastitu korist, nisu živjeli za sebe, nego za sve. – Ali kako je očigledno da većina ljudi uvijek mora biti mala i nikad ne može biti velika; isto tako je obrnuto nemoguće, naime, da jedan bude velik potpuno u svemu, to jest uvijek i u svakom pogledu:

Denn aus Gemeinem ist der Mensch gemacht,
Und die Gewohnheit nennt er seine Amme.²¹

Schiller

Naime, svaki veliki čovjek mora ipak često biti samo individua, samo sebe gledati, a to znači biti mali. Na ovome počiva

²¹ Jer čovjek je sazdan od obične tvari,
A naviku zove dojkinjom svojom (nap. prev.).

i ona vrlo točna zamjedba da ni jedan heroj nije heroj pred svojim sobarom; što ne znači da sobar ne zna kako ispravno cijiniti heroja; – kao što je to Goethe u *Wahlverwandschaften*²² (sv. 2, gl. 5) Otilliji pripisao.

Genij je sam sebi nagrada: jer ono najbolje što netko je, on mora nužno biti za sebe sama. Goethe kaže: Onaj koji je rođen s talentom, i za talent, u njemu nalazi svoju najljepšu egzistenciju. Kada pogledamo nekog velikana iz prošlosti, ne mislimo: “Kako je on sretan što mu se svi mi još i sada divimo”, nego: “Koliko je on morao biti sretan u neposrednom uživanju jednog duha, na čijim se ostavljenim tragovima stoljeća okrepljuju.” Vrijednost ne leži u slavi, nego u onome kroz što ju je čovjek postigao, a užitek leži u rađanju besmrtnice djece. Zbog toga oni, koji iz toga žele dokazati bezvrijednost posmrtnice slave, jer onaj koji je stekne ništa od nje ne iskusi, nalikuju pametnjakoviću koji baca zavidne poglede na gomilu ljuski od ostriga, želeći vrlo mudro pokazati kako su one neupotrebljive.

Prema danom prikazu biti genija, genij je utoliko protuprirodno svojstvo, ukoliko se sastoji u tome da se intelekt, čije je vlastito određenje služba volji, emancipira od nje kako bi mogao raditi na svoju ruku. Prema tome, genij je intelekt koji je iznevjerio svoj poziv. Na tome i počivaju njegove nezgode, čijem razmatranju sada krčimo put, uspoređujući genija s onima čija prevaga intelekta nije toliko značajna.

UGA NO

Intelekt normalnog čovjeka, čvrsto povezan sa svojom službom volji, a koji se isključivo bavi prihvaćanjem motiva, može se zamisliti kao kompleks žica s kojima se pokreću lutke u kazalištu svijeta. Iz ovog izvire suha, odmjerena ozbiljnost većine

²² Srodnosti po izboru (nap. prev.).

Ne moraš biti pametan, to je
O geniju

ljudi, koja je još samo od životinja prevladana, koje se nikad ne smiju. Nasuprot tome, genija, s njegovim slobodnim intelektom, mogli bismo usporediti s jednim živahnim čovjekom koji se igra s koncima velikih lutaka u milanskom kazalištu lutaka, koji je jedini među njima koji sve opaža i zbog toga bi se rado od bine nakratko udaljio, kako bi iz lože uživao u spektaklu; - to je genijalna razboritost. - Ali čak i krajnje razuman i pametan čovjek, kojeg bismo skoro mogli zazvati mudrim, vrlo se razlikuje od genija, i to upravo po tome što njegov intelekt drži jedan praktični smjer koji je usmjeren na izbor najboljih svrha i sredstava, i tako ostaje u službi volje, dakle, sasvim prirodno zaokupljen.

Čvrsta, praktična životna ozbiljnost, koju su Rimljani nazivali gravitas, pretpostavlja da intelekt ne napušta službu volje, kako bi odlutao do nečeg što se nje ne tiče: zbog toga ona ne dopušta ono razdvajanje intelekta od volje, a što je uvjet genija. Pametna, pačak i vrsna glava, koja je prikladna za velika djela u praktičnoj sferi, i jest takva zato što je objekt njene volje živo podražuju i neumorno podbadaju da istražuje njihove odnose, i veze. Dakle, njegov intelekt je čvrsto uz volju srastao. Nasuprot tome, genijalnom čovjeku, u njegovom objektivnom shvaćanju, lebdi pojava svijeta kao njemu nešto strano, kao neki predmet kontemplacije koji njegovu volju potiskuje iz svijesti. Oko ove točke vrti se razlika između sposobnosti za akciju i sposobnosti za stvaranje djela. Posljednja zahtijeva objektivnost i dubinu spoznaje što pretpostavlja potpuno odvajanje intelekta od volje, nasuprot tome ona prva zahtijeva primjenu spoznaje, prisutnost duha i odlučnost, što traži da intelekt neprestano služi volji. Tamo gdje je veza između intelekta i volje prekinuta, intelekt se odvrća od svog prirodnog određenja, zanemaruje svoju službu volji: on će primjerice, čak i u trenucima opasnosti tražiti svoje pravo na emancipaciju i neće odoljeti da okolinu od koje indidui prijeti opasnost promatra s njene živopisne strane.

posebne slobodnost
Poglavlje 31.

Nasuprot tome, intelekt razumnog i pametnog čovjeka je uvijek na svojoj dužnosti, usmjeren na okolnosti i na ono što one zahtijevaju. On će zbog toga u svim situacijama odlučiti i izvršiti ono što je primjereno toj stvari, i zato neće zapasti u neke ekscentričnosti, osobne promašaje ili ludosti kojima je genij izložen zbog toga što njegov intelekt ne ostaje isključivo vođa i čuvar njegove volje, nego se, čas više čas manje, zaokuplja čisto objektivnim. Opreku u kojoj ove dvije apstraktno postavljene potpuno različite sposobnosti jedna prema drugoj stoje, predložio nam je Goethe u suprotnosti između Tassa i Antonia. Često zamjećivana sličnost između genija i ludila počiva uglavnom na toj, geniju bitnoj, protuprirodnoj odvojenosti intelekta od volje. No, ova odvojenost se ne može nikako pripisati tome da je kod genija manji intenzitet volje, nego je prije uvjetovana žestokim i strasnim karakterom. Ona se da objasniti iz toga da praktično usmjereni čovjek, čovjek akcije, ima cijelu i punu mjeru intelekta koju zahtijeva neka energična volja, dok većini ljudi i to nedostaje. Genij se, naprotiv tome, sastoji u jednom potpuno abnormalnom, stvarnom obilju intelekta koje ne iziskuje nikakvu službu volji. Iz tog su razloga tvorci autentičnih djela tisuću puta rjeđi od ljudi od akcije.

Ta abnormalna prekomjernost intelekta upravo je ono pomoću čega je ova odlučujuća nadmoć postignuta; odvojiti se od volje i tako zaboraviti svoje porijeklo, iz vlastitih snaga i žilavosti biti slobodno djelujući, to je ono iz čega nastaju djela genija. Još dalje, da se genij sastoji u slobodnom, to jest od službe volji emancipiranom, intelektu ima za posljedicu da njegovo djelovanje ne služi nikakvoj korisnoj svrsi. Djelo genija može biti iz glazbe, filozofije, slikarstva ili poezije, ali tu nema nikakve korisne stvari. Biti nekoristan je karakteristika djela genija: to je njihova plemićka povelja. Sva druga ljudska djela služe održanju ili olakšanju naše egzistencije; samo djela genija ne: samo su ona tu sebe radi, i u tom ih smislu treba promatrati kao

NEKORISTAN!

svijet ili kao čisti plod postojanja. Zbog toga se pri njihovom uživanju naše srce ozari: jer mi pri tome izranjamo iz teške zemaljske atmosfere oskudnosti. – Osim toga, analogno tome, rijetko vidimo da se lijepo s korisnim spaja. Visoka i lijepa stabla ne daju plod, stabla koja daju plodove su mala, ružna i nakazna. Ispunjena vrtna ruža ne donosi ploda, nego mala, divlja, skoro bezmirisna ruža. Najljepše građevine nisu one korisne: hram nije kuća za stanovanje. Čovjek, visokih, rijetkih duhovnih nadarenosti, primoran baviti se nekim poslom koji je samo koristan, a kojem je i običan čovjek dorastao, ravan je skupocjenoj vazi ukrašenoj najljepšim slikama koja bi bila korištena kao lonac za kuhanje; a uspoređivati korisne ljude s genijalnim je kao uspoređivati građevni kamen s dijamantima.

Dakle, čisto praktični čovjek koristi svoj intelekt za ono za što ga je priroda odredila, naime, za shvaćanje odnosa između stvari, bilo njihovih uzajamnih, bilo njihovih odnosa prema volji spoznajne individue. Nasuprot tome, genij ga upotrebljava, suprotno njegovom određenju, za shvaćanje objektivne biti stvari. Zbog toga njegova glava ne pripada njemu, nego svijetu, čijem će osvjetljenju on u bilo kojem smislu pridonijeti. Iz toga će tako privilegiranim individuama nastati mnoge *neprilike*. Jer će njihov intelekt općenito pokazivati nedostatak koji je neizostavan kod svakog oruđa koje se upotrebljava za ono za što nije namijenjeno. Prije svega, on će, u neku ruku, biti sluga dvaju gospodara tako će se u svakoj prilici oslobađati službe koja je primjerena njegovom određenju kako bi slijedio svoj vlastiti cilj pri čemu on često volju u nezgodan čas ostavlja na cjedilu. Prema tome, tako talentirana individua postaje manje ili više beskorisna za život, pa katkada u svom ponašanju podsjeća čak na ludilo. Onda će ona, pomoću svoje pojačane spoznajne moći, u stvarima više vidjeti ono opće nego pojedinačno; dok služba volji zahiti je uglavnom spoznaju pojedinačnog. Ali, kada se povremeno

sva ta abnormalna moć spoznavanja iznenada sa svom svojom energijom usmjeri na djela i bijedu volje; ona će ih lako shvatiti suviše živim, sve će vidjeti u kričavim bojama, u jakom svjetlu, pojačano do krajnosti; zbog čega individua zapada u ekstreme. Kako bi ovo još detaljnije objasnili, služi sljedeće. Sva velika teoretska djela, bilo koje vrste, nastaju tako što njihov autor usmjerava sve snage svoga duha na jednu točku, gdje se one ujedinjuju i koncentriraju, tako jako, čvrsto i isključivo, tako da mu sada ostatak svijeta nestaje a njegov mu predmet ispunjava cijelu stvarnost.

Upravo ova velika i silovita koncentracija, koja je privilegija genija, pojavljuje se i kod predmeta stvarnosti i svakodnevnih poslova, koje su tako dovedene u jedan takav fokus, bivaju tako monstruozno uveličane da se mogu usporediti s mušicom koja pod mikroskopom poprima dimenzije slona. Otud se događa da visoko nadarene individue često zbog sitnica padaju u jake afekte raznih vrsta, drugim ljudima neshvatljivi koji ih vide obuzete tugom, radošću, brigom, strahom, srdžbom i drugim zbog stvari koje običnog čovjeka ostavljaju sasvim ravnodušnim. Zbog toga geniju nedostaje *trezvenost* (*Nüchternheit*) koja se upravo u tome sastoji da čovjek u stvarima ništa dalje ne vidi osim onoga što njima stvarno pripada, a posebno u pogledu na naše moguće ciljeve: zbog toga ne može trezven čovjek biti genij. Spomenutim nezgodama treba dodati i pretjeranu osjetljivost, koju sa sobom donosi povišeni cerebralni i živčani život, i to u spoju sa žestinom i strastvenošću htijenja, koji također uvjetuju genija, a koji se fizički manifestiraju kao energija pulsa. Iz svega toga vrlo lako nastaje ona napetost raspoloženja, ona žestina afekta, ona brza promjena raspoloženja, s pritajenom sklonošću melanholiji, koju nam je Goethe prikazao u svom *Tassu*. Koju razumnost, prisebnost, potpunu sigurnost i odmjerenu vladanja pokazuje dobro opremljeni normalni čovjek u usporedbi s čas uto nulim u sanjarenje, čas strastveno uzbuđenim genijem, čija je unutarnja patnja majka besmrtnih djela.

MELANKOLIJA

– Uza sve dolazi i to da genij uglavnom živi sam. On je malobrojan da bi se na sličnog naletjelo, i previše različit od drugih da mu se bude pratilac. Kod njih prevladava htijenje, kod njega spoznaja; zbog toga njihove radosti nisu njegove. Oni su samo moralna bića i imaju samo osobne odnose: on je istovremeno čisti intelekt koji, kao takav, pripada cijelom čovječanstvu. Tijek misli intelekta koji se odvojio od svog materinjeg tla, volje, i samo mu se povremeno vraća, ubrzo će se skroz razlikovati od normalnog tijeka misli koji je još uvijek vezan za svoj korijen. Zbog toga, i zbog nejednakosti koraka, genij nije prikladan za zajedničko mišljenje, to jest za razgovor s drugima: oni će isto tako naći malo radosti u njemu i njegovoj nadmoćnosti, kao i on u njima. Oni će se stoga ugodnije osjećati sa sebi sličnima, a on će isto dati prednost razgovoru sa sebi sličnijima, iako po pravilu, on je moguć samo kroz djela koja su ostavili iza sebe. Vrlo točno kaže Chamfort: *Il y a peu de vices qui empêchent un homme d'avoir beaucoup d'amis, autant que peuvent le faire de trop grandes qualités.*²³ Najveća je sreća koja može dopasti genija oslobađanje od svih djelovanja koji nisu njegov element, te puna dokolica za njegovo stvaranje. – Iz svega ovoga proizlazi da ako genijalnost može visoko usrećiti onoga koji je njome nadaren u satovima kada joj je potpuno predan i nesmetano u njoj uživa, ona nije nikako podobna da mu osigura sretan život, radije suprotno.

To potvrđuju također i svjedočanstva iz biografija. Ovome dolazi još jedan nerazmjernost prema vanjskom svijetu, budući da genij u samom svom djelovanju i postignuću najčešće stoji u protuslovlju i borbi sa svojim vremenom. Ljudi običnog talenta često dolaze u pravo vrijeme: budući da su nadahnuti duhom svog vremena i njegovim potrebama izazvani, jedino su oni samo

²³ Malo je poroka koji mogu spriječiti nekoga da ima mnogo prijatelja, koliko to mogu učiniti vrline koje su i suviše velike (nap. prev.).

sposobni da ih zadovolje. Stoga se oni uključuju u napredak kulture svojih suvremenika, ili u postupno unapređivanje neke posebne znanosti: za to dobivaju nagrade i odobravanje. Međutim, već sljedeća generacija ne uživa više u njihovim djelima: ona se moraju zamijeniti drugima, kojih, opet, ne izostaje. Nasuprot tome, genij upada u svoje vrijeme kao neka kometa u putanju planeta, njen ekscentrični put potpuno je stran njihovom lijepo uređenom i preglednom poretku. Otud genij ne može sudjelovati u propisnom razvoju kulture svog vremena, nego baca svoja djela daleko naprijed (isto kao što imperator, posvećen smrti, baca svoje koplje na neprijatelje), na put na kome vrijeme tek treba da ih dosegne. Svoj odnos prema ovim ljudima talenta na vrhuncu slave, genij bi mogao iskazati riječima evangelista: *O kairós ho emos oupô parestin; ho de kairós ho hymeteros pantote estin hetoimos* (Joh. 7, 6).²⁴

– Talent može proizvesti ono što je iznad mogućnosti drugih ljudi da proizvedu, ali ne i njihovu opažajnu sposobnost: zbog toga on odmah nalazi ljude koji ga mogu ocijeniti. Nasuprot tome, djelo genija ne samo što prelazi proizvodne moći nego isto tako i njihovu opažajnu moć: stoga ga oni odmah ne shvaćaju. Talent slični strijelca koji pogađa metu koju drugi nisu sposobni; a genij na strijelca koji pogađa metu koju drugi ne mogu ni vidjeti; otud oni o tome primaju vijest ne samo posredno, dakle kasno, nego to prihvaćaju uzdajući se u tuđe mišljenje. Tome odgovaraju Goetheove riječi u didaktičkoj poslanici: [Oponašanje nam je urođeno, ali ne spoznajemo lako koga treba oponašati.] Rijetko se vrijedne stvari nađu, a još rjeđe cijene. I Chamfort kaže: *Il en est de la valeur des hommes comme de celle des diamans, qui, à une certaine mesure de grosseur, de pureté, de perfection, ont un prix fixe et marqué, mais qui, par-delà cette mesure, restent sans prix, et ne trouvent point*

²⁴ Moje vrijeme još nije došlo, a za vas je vrijeme svagda pogodno (nap. prev.).

d'acheteurs.²⁵ Već je to i Francis Bacon izrekao: *Infimarum virtutum, apud vulgus, laus est, mediarum admiratio, supremarum sensus nullus* (*De augm. sc.*, L. VI, c. 3).²⁶ Da, možda bi netko uzvratio, *apud vulgus*!²⁷ - Kako bilo, moram mu dati podršku s Machiavellijevom tvrdnjom: *Nel mondo non è se non volgo*,²⁸ kao što je već Thilo (*O slavi*) primijetio da većoj gomili obično jedan više pripada nego što misli. Jedna od posljedica tog kasno priznatog djela genija je ta da su ta djela rijetko od svojih suvremenika uživana u svježini kolorita koju daje istovremenost i prisutnost, kao smokve i datule, više u suhom nego svježem stanju.

A sada kada konačno promatramo genija sa tjelesne strane, naći ćemo da je on uvjetovan s više anatomskih i fizioloških svojstava koja se pojedinačno rijetko nalaze u savršenom stanju, a još rjeđe potpuno spojena, no ipak su sva neophodna; što objašnjava zašto se genij pojavljuje samo kao osamljen, skoro monstruozan izuzetak. Osnovni je uvjet jedna abnormalna prevaga senzibiliteta nad iritabilnošću i moći reprodukcije, i to, što stvar otežava, na muškom tijelu. (Žene mogu imati značajan talent ali ne genijalnost, jer su uvijek subjektivne.) K tome, cerebralni sustav mora biti jasno odvojen kroz potpunu izolaciju od ganglijskog, tako da mu stoji u potpunoj suprotnosti, pa tako mozak živi svoj parazitski život na organizmu vrlo odlučno, izolirano, moćno i neovisno. Dakako da će on zbog toga lako početi

²⁵ S vrijednostima ljudi je isto kao s vrijednošću dijamanta, koji do određene veličine, čistoće, i perfekcije, imaju fiksnu i određenu cijenu, ali iznad te mjere oni ostaju bez cijene i kupca (nap. prev.).

²⁶ Niže vrline su od naroda dočekane pljeskom, srednje divljenjem, a najveće nerazumijevanjem (nap. prev.).

²⁷ Kod ološa! (nap. prev.).

²⁸ U svijetu, ne postoji ništa drugo osim vulgarnosti (nap. prev.).

neprijateljski djelovati na ostali organizam, svojom će ga povećanom životnošću i neumornom djelatnošću prijevremena iscrpiti, ako već sam organizam nije obdaren energičnom životnom snagom i dobro strukturiran: i ovo zadnje pripada spomenutim uvjetima. Također je potreban i dobar želudac, zbog posebne i uske veze tog dijela tijela s mozgom. Prije svega mora mozak biti neobično razvijen i velik, osobito širok i visok, dok će nasuprot tome dubina biti manja, a veliki će mozak nositi prevagu nad malim. Bez sumnje, mnogo toga ovisi od oblića mozga u cjelini i dijelovima; ali naša spoznaja nije dovoljna da to utvrdimo; iako lako prepoznamo oblik lubanje koji najavljuje plemićku, visoku inteligenciju. Tekstura moždane mase mora biti od krajnje finoće i perfekcije, i mora se sastojati od najčistije, najodabranije, najnježnije i najosjetljivije živčane supstance: sigurno da i kvantitativni odnos između bijele i sive supstance ima odlučan utjecaj, ali mi nismo ni to u stanju odrediti.

Međutim, izvještaj o obdukciji *Byronovog* leša²⁹ kaže da se kod njega bijela supstanca nalazila u neobično velikoj proporciji prema sivoj i da je njegov mozak težio 6 funti. *Cuvierov* je bio težak 5 funti: normalan teži 3 funte. Nasuprot nadmoći mozga, leđna moždina i živci moraju biti neobično tanki. Jedna tako lijepo zasvođena, visoka i široka lubanja, tankih kostiju mora štiti mozak tako da ga nigdje ne pritišće. Sva ta svojstva mozga i živčanog sustava naslijeđena su od majke; na što ćemo se vratiti u sljedećoj knjizi. Ali ta svojstva su sasvim nedovoljna da bi proizvela fenomen genija ako se tome ne pridruži, kao naslijeđe od oca, jedan živahan, strastven temperament, koji se somatski manifestira kao neobična energija srca, pa prema tome i krvotoka, osobito u pravcu glave. Ta energija služi, prije svega, da pojača otečenost svojstvenu mozgu, pomoću koje on pritišće svoje zidove; zbog toga se on i izlijeva kroz svaki otvor koji bi povredom

²⁹ *Medwin's Conversations of L. Byron*, str. 333 (nap. prev.).

nastao na tim zidovima. Drugo, mozak kroz osobitu snagu srca prima onaj unutarnji pokret koji se razlikuje od konstantnog uzdizanja i spuštanja pri svakom udisaju, a koje se sastoji od pokretanja cjelokupne mase mozga pri svakom otkucaju bila četiri moždane arterije, čija energija mora odgovarati uvećanom kvantitetu, kao što je uostalom ovo kretanje neophodan uvjet njegovog djelovanja.

Ovoj aktivnosti pogoduju mali rast a osobito kratak vrat, jer tako krv na kraćem putu prispijeva s više energije do mozga: zbog toga veliki duhovi rijetko imaju velika tijela. Ipak, ta kratkoća puta nije neophodna: tako je, primjerice, Goethe bio viši od prosječne visine. Sada, ako nedostaje cijeli taj uvjet što se krvotoka tiče, koji dolazi od oca, onda će povoljno ustrojstvo mozga naslijeđeno od majke proizvesti, u najboljem slučaju, određeni talent, jedan fini razum, koji će biti podržan flegmatičnim temperamentom; ali flegmatični genij ne postoji. Uvjeti genijalnosti koji dolaze od oca objašnjavaju mnoge od navedenih nedostataka u temperamentu genija. Ako je ovaj uvjet dan bez onog prvog, dakle kod običnog ili pak loše ustrojenog mozga, onda imamo živost bez duha, toplinu bez svjetla, onda imamo lude glave, ljude nepodnošljivo nemirne i neobuzdane. Da od dva brata samo jedan posjeduje genijalnost, i to najčešće stariji, kao što je, na primjer, Kantov slučaj, može se objasniti time da je samo pri njegovom rođenju otac bio u dobi snage i strastvenosti; iako i onaj drugi uvjet koji potječe od majke može zakržljati zbog nepovoljnih okolnosti.

Još imam ovdje za dodati određene napomene o djetinjstvu karakteru genija, to će reći o određenoj sličnosti koja postoji između genija i dječjeg doba. Naime, u djetinjstvu, kao i kod genija, cerebralni i živčani sustav odlučujuće prevladavaju: budući da njegov razvoj žuri daleko ispred ostalih dijelova organizma; tako da već u sedamnaestoj godini mozak dosegne svoj potpuni opseg i težinu. Stoga je već Bichat rekao: *Dans l'enfance les*

*système nerveux, comparé au musculaire, est proportionnellement plus considérable que dans tous les âges suivants, tandis que, par la suite, la plupart des autres systèmes prédominent sur celui-ci. On sait que, pour bien voir les nerfs, on choisit toujours les enfans (De la vie et de la mort, Art. 8, § 6).*³⁰ Nasuprot tome, najkasnije počinje razvoj genitalnog sustava, i tek su u muževno doba u punoj snazi iritabilnost, reproduktivna i genitalna funkcija, kada po pravilu prevagnu nad funkcijom mozga. Ovo objašnjava da su djeca, općenito, tako pametna, razumna, znatiželjna i sklona za poduku, sve u svemu, spremnija i podobnija za svaki teorijski posao više od odraslih. Kao posljedicu takvog razvojnog puta oni imaju više intelekta nego volje, to će reći nego žudnje i strasti. Intelekt i mozak su jedno, i isto tako je genitalni sustav jedno s najjačom od svih žudnji: zato sam i nazvao taj sustav žarištem volje. Baš zato što opaka djelatnost tog sustava još spava, a mozak već posjeduje svoju punu živahnost, djetinjstvo je vrijeme nevinosti i sreće, životni raj, izgubljeni Eden prema kojem bacamo čeznutljive poglede tijekom cijelog svog preostalog života. Temelj te sreće je u tome da se u djetinjstvu cijela naša egzistencija temelji više na spoznaji nego na htijenju; ovo stanje je još k tome poduprto izvana novinom svih predmeta.

Zbog toga svijet, u osvit života, leži pred nama tako svjež, tako čarobno svjetlucav, tako privlačan. Male želje, kolebljive sklonosti i neznatne brige djetinjstva su samo slaba protuteža prevladavajućoj spoznajnoj djelatnosti. Nevini i bistri pogled djeteta, na kojem se okrepljujemo, i ponekad kod nekih dosegne uzvišeni, kontemplativni izričaj s kojim je *Raphael* proslavio

³⁰ U djetinjstvu je živčani sustav, u usporedbi s mišićnim sustavom, proporcionalno više razvijen nego u svim dobima koja slijede, dok kasnije većina drugih sustava prevladavaju nad živčanim sustavom. Poznato je da se za temeljito istraživanje živaca uvijek uzimaju djeca (nap. prev.).

svoje glave anđela, objašnjava se iz rečenog. Tako se duhovne snage razvijaju puno ranije nego kao potrebe kojima su one određene služiti, i tu, kao i svugdje drugdje, priroda postupa vrlo svrhovito. Jer u to doba kada inteligencija dominira čovjek sakuplja veliku zalihu spoznaja za buduće njemu još strane potrebe. Zbog toga je sada njegov intelekt neprekidno djelatatan, skoro žudi za svim pojavama, mozga nad njima i pažljivo ih skuplja u hrpu za nadolazeće vrijeme, kao pčela koja skuplja puno više meda nego što može pojesti, predosjećajući buduće potrebe. Sigurno je da je ono što čovjek stekne u shvaćanju i spoznaji, uzeto kao cjelina, više nego sve ono što kasnije nauči, ma kako god on bio učen; jer je ono temelj svih ljudskih spoznaja.

– Do tog istog doba u dječjem tijelu prevladava plastičnost (*Plasticität*), koja se kasnije, nakon što potpuno završi svoj posao, kroz jednu metastazu, baca na reproduktivni sustav, pa se tako u doba puberteta pojavljuje spolni nagon a volja postepeno stiče prevagu. Tada slijedi, nakon djetinjstva koje je bilo željno teorijskog znanja, nemirno, čas burno čas melankolično, mladenačko doba koje kasnije prelazi u silovito i ozbiljno muževno doba. Upravo zato što kod djeteta ne postoji onaj kobni nagon njegovo je htijenje tako odmjereno i podređeno spoznaji, iz čega nastaje onaj karakter nevinosti, inteligencije i razumnosti koji je svojstven dječjem dobu. Ono na čemu počiva sličnost između dječjeg doba i genija, jedva da je još potrebno o tome govoriti, je prevaga spoznajnih moći nad potrebama volje, kao i u prevazi spoznajnih djelatnosti koje iz toga proizlaze. Istina je da je svako dijete donekle genij, i da je svaki genij donekle dijete. Srodnost genija i djeteta pokazuje se prije svega u naivnosti i uzvišenoj jednostavnosti, što je glavna značajka istinske genijalnosti: ona se, osim toga, očituje u mnogim drugim crtama; tako da jedna određena djetinjastost svakako pripada karakteru genija. U Rimerovim *Mitteilungen über Goethe* (sv. I, str. 184.) spominje da

su Herder i neki drugi prigovarali Goetheu da je vječno ostao jedno veliko dijete: sigurno su imali pravo da to kažu ali ne da to prigovaraju. I za Mozarta se govorilo da je cijelog života ostao dijete. (Nissenova biografija Mozarta, str. 2 i 529.). Schlichtegrollov *Nekrolog* (iz 1791., sv. II., str. 109.) kaže za Mozarta: “U svojoj umjetnosti on je rano postao čovjek, ali u svim ostalim odnosima ostao je stalno dijete.” Svaki je genij već zato jedno veliko dijete jer promatra svijet kao nešto strano, kao nekakav kazališni komad, dakle s čisto objektivnim zanimanjem. Prema tome, kao i dijete, on nema onu suhu ozbiljnost običnog čovjeka, koja nije za ništa drugo sposobna nego se brinuti za vlastite interese, u stvarima vidi samo motive za vlastito djelovanje. Onaj tko cijelog života ne ostane u izvjesnoj mjeri veliko dijete, nego postane ozbiljan, trezven, potpuno smiren i razuman čovjek, može biti vrlo koristan i sposoban građanin ovog svijeta; ali nikada neće biti genij. Zapravo, genij je zato genij jer se kod njega, na abnormalan način, cijelog života zadržala ona, dječjem dobu prirodna, prevaga senzibilnog sustava i spoznajne djelatnosti. Dakako da se određeni trag toga vuče kod mnogih običnih ljudi sve do mladenačkog doba; zbog toga je, recimo, na mnogim studentima još uočljivo jedno čisto duhovo stremljenje i genijalna ekscentričnost. Ali priroda se vraća natrag u svoju kolutečinu: oni se zakukulje i uskrsnu, u muževno doba, kao malo-građani kojih se čovjek preplaši kada ih u kasnijim godinama ponovno susretne.

– Na cijelom ovom opisanom događaju počiva i Goetheova lijepa primjedba: “Djeca ne drže obećanje, mladi ljudi rijetko, a ako ga drže, ne drži ga njima svijet.” (*Wahlverwandschaften*, sv. 1., gl. 10.) Svijet je naime taj koji visoko diže krunu i stavlja na glavu onima koji su to zaslužili a koji postaju sredstvo njegovih niskih namjera, ili, pak, znaju kako ga prevariti. – Prema rečenom, kao što postoji jedna ljepota mladosti, koju skoro svatko

jednom posjeduje (*beauté du diable*³¹), tako postoji i jedna intelektualnost mladosti, jedna određena duhovna priroda sposobna da shvaća, razumije i uči, koju svatko ima u djetinjstvu, neki još i u mladosti, ali koja se zatim gubi, kao i ona ljepota. Samo kod najmanjeg broja, onih izabranih, i jedno i drugo traje kroz cijeli život; tako da je njihov trag vidljiv i u visokoj dobi: to su istinski lijepi i istinski genijalni ljudi.

Ono što smo ovdje rekli o prevazi cerebralnog sustava i inteligencije u djetinjstvu, kao i njihovo povlačenje u zreloj dobi, objašnjava i potvrđuje sljedeća činjenica: kod životinjskih vrsta koje su čovjeku najbližije, kod majmuna, nailazimo na isto ponašanje na upadljivo visokoj razini. Postepeno je postalo izvjesno da je tako visoko inteligentni orangutan ustvari mladi pongo, koji kada naraste, gubi svoju veliku sličnost s izgledom čovjeka i istovremeno svoju začuđujuću inteligenciju. Tada se povećava donji, životinjski dio njegova lica, čelo se povlači unatrag, velike *cristae*, potrebne za razvoj mišića daju lubanji animalni oblik, djelatnost živčanog sustava opada a mjesto njega se razvija izvanredna mišićna snaga, koja, dovoljna za njegovo održanje, sada inteligenciju čini suvišnom. Osobito je važno, što je u tom smislu rekao *Friedrich Cuvier* a *Flourens* razjasnio u jednoj recenziji njegove *Historie naturelle*, koja se nalazi u rujanskom broju *Journal des Savans* iz 1839. godine, a koja je posebno s pojedinim dodacima otisnuta pod naslovom: *Résumé analytique des observations de Fr. Cuvier sur l'instinct et l'intelligence des animaux*, p. *Flourens*. 1841. Na 50. stranici je rečeno: "*L'intelligence de l'orang-outang, cette intelligence si développée, et développée de si bonne heure, décroît avec l'âge. L'orang-outang, lorsqu'il est jeune, nous étonne par sa pénétration, par sa ruse, par son adresse; l'orang-outang, devenu*

³¹ Ljepota vraga (nap. prev.).

adulte, n'est plus qu'un animal grossier, brutal, intraitable. Et il en est de tous les singes comme de l'orang-outang. Dans tous, l'intelligence décroît à mesure que les forces s'accroissent. L'animal qui a le plus d'intelligence, n'a toute cette intelligence que dans le jeune âge."³² I dalje na 87. stranici: "*Les singes de tous les genres offrent ce rapport inverse de l'âge et de l'intelligence. Ainsi, par exemple, l'Entelle (espèce de guenon du sous-genre des Semno-pithèques et l'un des singes vénérés dans la religion des Brame) a, dans le jeune âge, le front large, le museau peu saillant, le crâne élevé, arrondi, etc. Avec l'âge le front disparaît, recule, le museau proémine; et le moral ne change pas moins que le physique: l'apathie, la violence, le besoin de solitude, remplacent la pénétration, la docilité, la confiance. Ces différences sont si grandes, dit Mr. Fréd. Cuvier, que dans l'habitude où nous sommes de juger des actions des animaux par les nôtres, nous prendrions le jeune animal pour un individu de l'âge, où toutes les qualités morales de l'espèce sont acquises, et l'Entelle adulte pour un individu qui n'aurait encore que ses forces physiques. Mais la nature n'en agit pas ainsi avec ces animaux, qui ne doivent pas sortir de la sphère étroite, qui leur est fixée, et à qui il suffit en quelque sorte de pouvoir veiller à leur conservation. Pour cela l'intelligence était nécessaire, quand la force n'existait pas, et quand celle-ci est acquise, toute autre*

³² "Inteligencija orangutana, ta tako razvijena inteligencija, i razvijena tako rano, opada s godinama. Orangutan nas, dok je mlad, zadivljuje svojom oštroumnosti, lukavošću, okretnošću; odrasli orangutan postaje ništa više nego gruba, nasilna, tvrdoglava životinja. I tako je sa svim ostalim čovjekolikim majmunima. Kod svih inteligencija opada kako snaga raste. Najinteligentnija životinja ima svoju inteligenciju samo u mladosti." (nap. prev.).

puissance perd de son utilité."³³ – I na 118. stranici: "*La conservation des espèces ne repose pas moins sur les qualités intellectuelles des animaux, que sur leurs qualités organiques.*"³⁴ Ovo zadnje potvrđuje moju misao da je intelekt, isto kao i kandže ili zubi, ništa drugo nego oruđe u službi volje.

³³ "Majmuni svih rodova pokazuju ovaj inverzni odnos starosti i inteligencije. Tako, primjerice, *entelle* (vrsta majmunice podroda *Semnopithecus* i jedan od svetih majmuna u brahmanskoj religiji) u mladosti ima široko čelo, blago ispupčenu njušku, visoku i zaobljenu lubanju, itd. S godinama čela nestaje, povlači se natrag, njuška postaje još isturenija, a ni ponašanje se ne mijenja manje od izgleda: apatija, nasilnost, potreba za samoćom zamjenjuju oštroumnost, poslušnost, povjerenje. Te razlike su tako velike, kaže g. Fred Cuvier, da bi, običajem da ponašanje životinja sudimo prema našem, doživjeli mladu životinju kao stariju individuu, koja je već potpuno razvila sva moralna svojstva vrste, a odraslu *entellu* kao individuu koja ima samo fizičku snagu. Ali priroda ne djeluje tako na ove životinje, koje ne moraju izaći iz uskog područja koje im je određeno i koje im je dostatno za očuvanje vrste. Za to je bila nužna inteligencija, onda kada snaga nije postojala, a u trenutku kad je snaga stečena, sve ostale moći gube svoju korisnost." (nap. prev.).

³⁴ "Očuvanje vrsta počiva isto toliko na intelektualnim svojstvima životinja kao i na njihovim organskim svojstvima." (nap. prev.).

Poglavlje 32.³⁵

O LUDILU

Istinsko se zdravlje duha sastoji u savršenom sjećanju. Naravno, ovo ne treba shvatiti tako kao da bi naše pamćenje sve sačuvalo. Jer naš se prevaljeni životni put skuplja u vremenu kao što se skuplja put putnika u prostoru, kada baci pogled unatrag: ponekada nam je teško pojedine godine međusobno razlikovati; dani su najčešće postali neprepoznatljivi. Zapravo, samo se događaji koji se potpuno jednako i neizbrojivo puta ponavljaju; čije se slike, takoreći, poklapaju, trebaju sakupiti u sjećanje tako da postanu individualno neprepoznatljive. Na drugoj strani, mora se, ako je intelekt normalan, snažan i potpuno zdrav, moći svaki karakterističan ili važan događaj ponovno u sjećanju naći. – U prvom sam svesku *ludilo* prikazao kao prekinuti lanac sjećanja, koja unatoč sve manjem obilju i jasnoći, ipak jednolično teku. Za potvrdu služe sljedeća razmatranja.

Pamćenje zdravog čovjeka o nekom događaju čiji je on bio svjedok, pruža pouzdanost koja se može smatrati isto tako čvrstom i sigurnom koliko i njegovo trenutačno opažanje stvari; zbog toga se taj događaj, kada prisegne pred sudom smatra potvrđenim.

³⁵ Ovo poglavlje se odnosi na drugu polovicu § 36 prvog sveska *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

Naprotiv, sama sumnja da je svjedok lud oslabljuje njegov iskaz. Ovdje, dakle, nalazimo kriterij između duhovnog zdravlja i ludila. Cim počnem sumnjati u to je li se neki događaj kojeg se sjećam dogodio ili ne, počinjem sumnjati i u to jesam li lud ili ne, osim ako sam nesiguran je li to bio san. Ako netko drugi sumnja u stvarnost događaja o kojima pričam kao očevdac, ne sumnjajući u moje poštenje, onda me on smatra ludim. Onaj koji kroz stalno prepričavanje nekoga događaja kojeg je prvobitno izmislio, konačno dođe do toga da mu i sam vjeruje, u toj točki je stvarno već lud. Lud čovjek može biti duhovit, imati oštroumne misli, pa i točne sudove, ali njegovom svjedočanstvu o prošlim događajima ne pridajemo vrijednost. U *Lalitavistara*, poznatoj kao povijest života Buddhe Sakyamunija, priča se da su u trenutku njegovog rođenja ozdravili svi bolesni, progledali svi slijepi, pročuli svi gluhi i svi ljudi "povratili svoje pamćenje". Ovo je spomenuto čak na dva mjesta.³⁶

Moje vlastito višegodišnje iskustvo dovelo me je do postavke da ludilo pogađa razmjerno najčešće glumce. Ali kako ti ljudi zlorabljavaju svoje pamćenje! Svakodnevno moraju neku novu ulogu učiti, ili neku staru osvježiti: ali te su uloge sve skupa bez veze jedna s drugom, što više, u kontrastu jedna prema drugoj, i svaku večer se glumac trudi samog sebe u potpunosti zaboraviti kako bi bio netko potpuno drugi. A baš takve stvari utiru put ludilu.

U ovoj knjizi već opisani nastanak ludila bit će razumljiviji ako se podsjetimo kako nerado mislimo na stvari koje snažno vrijeđaju naše interese, naš ponos ili naše želje, kako se teško odlučujemo da ih podvrgnemo točnijem i ozbiljnijem istraživanju

³⁶ Rgya Tcher Pa, *Historie de Bouddha Chakya Mouni*, preveo s tibetanskog Foucaux, 1848., str. 91. i 99. (nap. prev.).

vlastitog intelekta, kako se lako mi od toga nesvjesno otklanjamo i odšuljamo, nasuprot tome, kako nam se lako ugodne stvari potpuno same od sebe vraćaju u pamćenje, ako ih i nešto rastjera ponovno nam se prikrađaju pa satima o njima razmišljamo. U tom opiranju volje da pusti intelekt da osvijetli ono što joj je oprečno, nalazi se mjesto gdje ludilo može prodrijeti u duh. Naime, intelekt mora svaki novi oprečni događaj asimilirati, što će reći, mora mu naći mjesto u sustavu istina koje se odnose na našu volju i njezine interese, ma kako bilo ugodno ono što je taj događaj potisnuo. Odmah čim se to dogodi, bol postaje puno blaža; ali sama operacija je često vrlo bolna i zbiva se najčešće samo polako i uz otpor. Međutim, duhovno zdravlje može postojati samo ako je ta operacija izvršena ispravno. Nasuprot tome, ako u jednom pojedinačnom slučaju otpor i protivljenje volje protiv prihvaćanja neke spoznaje dosegne takav stupanj da spomenuta operacija ne bude izvršena do kraja; ako su zbog toga određeni događaji ili okolnosti u potpunosti zatajeni intelektu, jer ih volja ne može podnijeti; onda će zbog nužnosti da postoji određena povezanost između stvari ta tako nastala rupa biti proizvoljno popunjena; - onda je ludilo tu. Intelekt se odrekao svoje prirode kako bi se dopao volji: i čovjek si sada uobražava nešto što nije.

Usput da spomenem ovdje jednu vrijednu potvrdu mog stajališta. Carlo Gozzi nam u *Mostro turchino* (akt 1, scena 2) prikazuje jedno lice koje je popilo napitak od kojeg se gubi pamćenje; to lice u potpunosti nalikuje ludaku.

U suglasnosti s rečenim može se dakle podrijetlo ludila gledati kao jedno nasilno "izbacivanje iz pameti" neke stvari, što je samo moguće ako se "stavi u glavu" neka druga stvar. Rijetko se događa obrnuto, naime da se prvo "stavi u glavu" a onda "izbaci iz pameti". Ipak, i to se događa u slučajevima gdje osoba

stalno razmišlja o povodu svog ludila i ne može ga se osloboditi: tako, primjerice, u mnogim slučajevima ludila iz ljubavi, u erotomaniji, gdje se bolesnik ne može otrgnuti od predmeta svoje strasti; također kod ludila nastalog od straha koji je uzrokovan nekim iznenadnim strašnim događajem. Takvi se bolesnici grčevito drže svoje ideje i nijedna druga se ne može pojaviti, osobito ne neka koja joj je suprotna. Ali u obadva slučaja, ono što je za ludilo bitno, ostaje isto, naime, nemogućnost jednoobraznog povezanog sjećanja koje je osnova našeg zdravog, razumnog mišljenja. Možda bi razborito ispitivanje, ovdje prikazane suprotnosti u načinu nastajanja ludila moglo pružiti jasno i duboko načelo razlikovanja različitih vrsta ludila.

Uostalom, uzeo sam u obzir samo psihičko porijeklo ludila, dakle, ludilo izazvano vanjski, objektivnim razlozima. Međutim, ludilo se često temelji na čisto somatskim uzrocima, na deformaciji ili djelomičnoj dezorganizaciji mozga ili njegovih ovojnica, kao i na utjecaju koji drugi bolesni dijelovi tijela čine na mozak. Osobito se kod ove posljednje vrste ludila može doći do lažnih čulnih opažaja, do halucinacija. No, najčešće obje vrste uzroka ludila sudjeluju u bolesti, utječući jedni na druge, osobito somatski na psihičke. S ludilom je isto kao i sa samoubojstvom: rijetko je kada samoubojstvo uzrokovano samo vanjskim čimbenicima, temelj mu je prije jedna određena tjelesna neugoda, i zavisno od stupnja koji postigne potreban je manji ili veći povod izvana. A samo kod najvećeg stupnja neugode nije potreban nikakav vanjski uzrok. Zbog toga nema nesreće koja je tako velika da bi svakog čovjeka navela na samoubojstvo, a ni tako male da njoj slična nije već nekoga dovela do samoubojstva. Prikazao sam psihički nastanak ludila, onako kako on nastaje, po svoj prilici, izazvan velikom nesrećom kod zdrava čovjeka. Kod čovjeka koji je tome jako tjelesno disponiran, dovoljna je i sasvim mala nepravilnost. Tako na primjer, sjećam

se jednog čovjeka iz umobolnice, bivšeg vojnika koji je poludio jer ga je njegov časnik oslovio s *on (er)*.³⁷ Kod jake tjelesne sklonosti, kad ona sazrije, nije potreban neki povod. Ludilo izazvano čisto psihičkim čimbenicima može možda, zbog silovitog poremećaja misli, izazvati neku vrstu uzetosti ili druga izopačenja nekih dijelova mozga, koji, ako nisu odmah otklonjeni ostaju trajni; zbog toga je ludilo izlječivo samo na početku, nikako nakon dužeg vremena.

Pinel je tvrdio, a *Esquirol* poricao, da postoji *mania sine delirio*, mahnitost bez ludila, i otada je mnogo rečeno za i protiv toga. To pitanje se može riješiti samo empirijski. No ako se takvo stanje stvarno dogodi, da se objasni činjenicom da se volja periodično u potpunosti otrže od vlasti i vodstva intelekta, a s njima i motiva, pa tako nastupa kao slijepa, neobuzdana, razorna prirodna sila, te se pojavljuje kao potreba da sruši sve što joj stoji na putu. Tako razularena volja slična je rijeci koja je razbila nasip, konju koji je zbacio jahača, satu iz kojeg su izvađeni zaustavljajući vijci. Tu je ovom obustavom vlasti intelekta pogođen samo um, dakle *refleksivna* spoznaja, a ne i *intuitivna* spoznaja; inače bi volja ostala bez ikakvog vodstva te bi čovjek bio nepokretan. Razbješnjeni čovjek opaža predmete samim time što na njih navaljuje; također je svjestan svog djelovanja i sjeća ga se poslije. Ali on nema nikakve refleksije, dakle bez ikakvog je vodstva od strane uma, pa prema tome potpuno je nesposoban za promišljanje i obaziranje na nešto što je odsutno, prošlo ili što je buduće. Kada napad prođe i um ponovno zagospodari, on normalno funkcionira, jer njegova vlastita djelatnost nije poremećena ili oštećena, nego je samo volja pronašla način kako da mu se potpuno otrgne na neko vrijeme.

³⁷ Nekad se s *er* oslovljavalo podređene (nap. prev.).

Mania sine delirio

POJEDINE NAPOMENE O LJEPOTI PRIRODE

Ono što doprinosi tome da je neki lijepi krajolik toliko prekrasan, je, između ostalog, stalna istinitost i konzekventnost prirode. Ona u tome, dakako, ne slijedi napatke logike s njenim slijedom i vezama spoznajnih principa, s prednjim članom i zaključnim članom, s premisama i zaključcima; ali slijedi, njoj analogan, zakon kauzalnosti u očevidnoj povezanosti uzroka i učinaka. Svaka je, pa i najmanja promjena, koja se dogodi nekom predmetu u njegovom položaju, skraćanju, skrivanju, udaljavanju, osvjetljenju, njegovoj linearnoj i zračnoj perspektivi, i tako dalje, kroz njezino djelovanje oku nepogrešivo isporučena i precizno uzeta u obzir. Ovdje se indijska poslovice "Svako zrno riže baca svoju sjenku." potkrepljuje. Stoga se ovdje sve pokazuje tako apsolutno dosljedno, precizno u svojoj pravilnosti, uzajamno povezano i skrupulozno točno: ovdje nema izmotavanja. Ako sada promatramo prizor nekog lijepog krajolika isključivo kao fenomen mozga (*Gehirnphänomen*), onda je on jedini od svih kompliciranih fenomena mozga koji je uvijek potpuno pravilan, besprijekoran i savršen; svi su ostali fenomeni, osobito

³⁸ Ovo poglavlje se odnosi na drugu polovicu § 38 prvog sveska *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

naše misaone operacije, u formalnom ili materijalnom pogledu, opterećeni više ili manje s raznim nedostacima ili netočnostima. Iz ove prednosti prizora lijepog krajolika da se, prije svega, objasniti harmonija i potpuno zadovoljenje koje pruža njen dojam, a onda i povoljno djelovanje koje ima taj dojam na naše cjelokupno mišljenje, koje je na taj način u svom formalnom dijelu točnije nastrojeno i u određenoj mjeri pročišćeno, tim što taj jedinstveni besprijekorni fenomen stavlja mozak u potpuno normalnu akciju pa mišljenje teži slijediti tu metodu prirode u dosljednosti, povezanosti, pravilnosti i harmoniji svih njenih procesa, pošto je time poprimilo potrebni polet. Zbog toga je lijepi prizor neka vrsta katarze duha, kao što je to po Aristotelu, i glazba za dušu; u njoj će prisutnosti čovjek najpravičnije misliti.

To što nas pogled na *planine* koje nam se iznenada ukažu tako lako stavlja u jedno ozbiljno, pa i u uzvišeno raspoloženje, možda počiva dijelom na tome što je oblik brda i kontura planine jedina *postojana* linija pejzaža, jer bregovi jedini prkose propadanju, koje sve ostalo brzo otima, osobito vlastitu nam prolaznu osobu. Ne da bi sve to pri pogledu na planine stupilo u našu razgovijetnu svijest, nego što jedan mračan osjećaj toga postaje temeljna nota našeg raspoloženja.

Htio bih znati, s obzirom na to da je za ljudsko obličje i lice osvjetljenje odozgo najpovoljnije i odozdo najnepovoljnije, zašto kod krajolika prirode vrijedi obrnuto.

Ipak, kako je priroda estetska! Svaki neobrađeni i zapušteni, to jest njoj prepušteni komadić zemlje, ma kako mali bio, i samo ako ga ljudska šapa ne dira, priroda oblači biljkama, cvijećem i žbunjem, čije neusiljeno biće, prirodna ljupkost i prekrasan raspored svjedoče da nisu narasli pod palicom velikog egoiste, nego je ovdje priroda slobodno djelovala. Svako napušteno

mjestašce odmah postaje lijepo. Na tome počiva princip engleskih vrtova, koji se sastoji u tome da se umjetnost zatomi koliko je to moguće tako da izgleda kao da je tu priroda slobodno djelovala. Jer ona je samo tada savršeno lijepa, drugim riječima pokazuje s najvećom jasnoćom objektivaciju još bezspoznajne volje za život, koja se ovdje razvija u potpunoj naivnosti, jer ovdje obličja nisu kao u životinjskom svijetu određena vanjskim svrhama, nego samo neposredno tlom, klimom i nečim tajanstvenim trećim, zahvaljujući čemu tako mnogo biljki koje su nastale iz istog tla i klime ipak imaju tako različite oblike i karakter. Silna razlika između engleskih, točnije kineskih vrtova i staro francuskih, koji su sve rjeđi ali još uvijek sačuvani u nekim veličanstvenim primjercima, temeljno počiva na tome da su prvi sagrađeni u objektivnom, a drugi u subjektivnom duhu. Naime, u engleskim se vrtovima volja prirode vrednuje, kao što se i kod stabala, bokora, planina i voda, do najčistijeg izraza ovih svojih ideja, dakle dovedena je do svoje vlastite biti. Nasuprot tome, u francuskim se vrtovima ogledava samo volja vlasnika, koji je prirodu podjarmio, tako da ona, umjesto svojih ideja, na sebi nosi oblike koji njemu odgovaraju, kao obilježje sluge: podšišane živice, orezana stabla najrazličitijih oblika, ravni drvoredi, arкаде, lukovi, i tako dalje.

O UNUTARNJOJ NARAVI UMJETNOSTI

Ne samo filozofija, nego se i lijepe umjetnosti u biti trude riješiti problem egzistencije. Jer se u svakom duhu, kada se jednom posveti čisto objektivnom promatranju svijeta, ma koliko ona bila skrivena i nesvjesna, budi jedna težnja da shvati istinsku narav stvari, života, egzistencije. Samo je to ono što je interes intelekta kao takvog, što će reći, intelekta oslobođenog od ciljeva volje, dakle kao čistog subjekta spoznaje; isto kao što je subjektu koji spoznaje kao obični individuum jedini interes ciljevi volje. – Stoga je rezultat svakog čisto objektivnog, pa, dakle i svakog umjetničkog shvaćanja stvari, jedan izraz više o biti života i egzistencije, jedan odgovor više na pitanje: "Što je život?" - Na ovo pitanje odgovara svako istinsko i uspjele umjetničko djelo, na svoj način i potpuno ispravno. Jedino što sve umjetnosti govore naivnim i dječjim jezikom *percepcije*, a ne apstraktnim i ozbiljnim jezikom *refleksije*: njihov je jezik zbog toga jedna prolazna slika a ne postojano opća spoznaja. Dakle, na spomenuto pitanje odgovara za *spoznaju* svako umjetničko djelo, svaka slika, svaka skulptura, svaka pjesma, svaka scena na pozornici. I glazba na to pitanje odgovara, i to dublje

³⁹ Ovo poglavlje se odnosi na § 49 prvog sveska *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

Privremeno zadovoljenje

nego sve druge umjetnosti, iskazujući jednim potpuno neposrednim jezikom, koji se, međutim, ne da prevesti na jezik uma, najintimniju bit svakog života i egzistencije. I sve ostale umjetnosti pružaju onome koji ih pitaju jednu perceptivnu sliku i kažu: "Gledaj tu, to je život!" – Njihov odgovor, ma kako točan može biti, pružit će nam uvijek samo jedno privremeno, nikad potpuno i konačno zadovoljenje, jer one uvijek daju samo jedan fragment, primjer umjesto pravila, ne cjelinu koja se može jedino dati u općenitosti *pojma*. Zbog toga je zadaća filozofije, za pojam, to jest za refleksiju i *in abstracto*, dati trajan i uvijek zadovoljavajući dogovor. Međutim, ovdje vidimo na čemu počiva srodnost između filozofije i lijepih umjetnosti, pa možemo iz toga zaključiti koliko su sposobnosti za jednu i drugu, mada su u svom pravcu i u sporednim stvarima vrlo različite, u korišćenju ipak iste.

Prema tome, svako umjetničko djelo teži tome da nam život i stvari prikaže onakvim kakve su u stvarnosti, ali koje ne mogu biti objektivno shvaćene od svakog čovjeka, kroz maglu objektivnih i subjektivnih slučajnosti. Umjetnost rastjeruje ovu maglu.

Djela pjesnika, kipara i likovnih umjetnika općenito sadrže priznato blago dubokih mudrosti: baš zato što iz njih govori mudrost same prirode stvari, čije izričaje oni samo tumače kroz razjašnjavanje i čisto ponavljanje. Zbog toga, naravno, svaki koji čita pjesmu ili kontemplira umjetničko djelo, mora i sam pridonijeti iz vlastitih sredstava, da ta mudrost dođe na svjetlo dana; prema tome, on shvaća samo onoliko od toga koliko mu njegova sposobnost i obrazovanje omogućuju; isto kao što svaki mornar spušta svoje olovo onoliko duboko koliko mu njegova dužina dostaje. Svatko se treba staviti pred sliku kao ispred nekog vladara, čekajući hoće li mu se obratiti i što će mu reći;

kao i vladara, on ni sliku ne treba sam oslovljavati: inače bi čuo samog sebe. Shodno svemu tome slijedi da, iako je u djelima likovnih umjetnosti sadržana sva mudrost, ona je sadržana samo virtualiter ili implicite: nasuprot tome, filozofija se trudi da tu mudrost pruži actualiter ili explicite, pa se u tom smislu odnosi prema likovnim umjetnostima kao vino prema grozdovima. Ono što ona obećava, bila bi u neku ruku već jedna ostvarena i čista dobit, siguran i trajan posjed, dok je ono što se dobije od ostvarenja i djela umjetnosti dobit koju treba stalno iznova stvarati. Zato filozofija postavlja zastrašujuće, teško ispunjive zahtjeve ne samo onima koji njena djela stvaraju, nego i onima koji trebaju u njima uživati. Zbog toga njena publika ostaje mala, dok je umjetnosti velika.

Suradnja promatrača, potrebna za uživanje nekog umjetničkog djela, počiva djelomično na tome da svako umjetničko djelo može djelovati samo kroz medij fantazije, stoga ono mora nju poticati, ne ostavljajući je nikad po strani, neaktivnu. Ovo je uvjet estetskog učinka, pa dakle i temeljni zakon svih lijepih umjetnosti. Ali iz ovoga slijedi da kroz umjetničko djelo ne smije sve biti direktno dano osjetilima, nego samo onoliko koliko je potrebno da se mašta usmjeri na pravi put: njoj mora uvijek nešto, i svakako ono zadnje, preostati za učiniti. Štoviše i pisac uvijek mora čitatelju ostaviti nešto za razmišljanje; tu je Voltaire vrlo točno rekao: *Le secret d'être ennuyeux, c'est de tout dire.*⁴⁰ Osim toga, u umjetnosti je ono najbolje previše duhovno da bi bilo direktno predano osjetilima: mora se roditi u mašti promatrača, premda mora biti začeto kroz umjetničko djelo. Na ovome počiva činjenica da skice velikih majstora često ostavljaju jači dojam od njihovih završenih slika; čemu naravno pridonosi još jedna druga prednost, naime da su iz jednog odljeva dovršene, u

⁴⁰ Tajna bivanja dosadnim sastoji se u kazivanju svega (nap. prev.).

samom trenutku kad su zamišljene; dok završena slika, budući da se inspiracija ne može održati do njenog završetka, nastaje samo u trajnom naporu, pomoću mudrog razmišljanja i ustrajne namjere. Iz temeljnog estetskog zakona, o kojemu ovdje govorimo, može se također zaključiti zašto figure od voska, iako upravo u njima oponašanje prirode može postići najviši stupanj, nikada ne mogu stvoriti estetski učinak i stoga nisu istinska djela lijepih umjetnosti. One ne ostavljaju fantaziji ništa za raditi. Skulptura, naime, daje čistu oblik, bez boje; slikarstvo daje boje ali istodobno samo privid oblika: dakle, i jedno i drugo se obraća fantaziji promatrača. Prema tome, figura od voska daje sve, istovremeno i oblik i boju; iz toga nastaje privid stvarnosti a fantazija biva isključena. Nasuprot tome, poezija se obraća samo fantaziji, koju stavlja u pokret pomoću samih riječi.

Proizvoljno igranje sredstvima umjetnosti, bez stvarnog poznavanja cilja, u svakoj je umjetnosti osnovni karakter fušeraja. Nešto takvoga pokazuje se u stupovima koji ništa ne nose, bezrazložnim volutama, u bujanju i isticanju loše arhitekture, u pasažima i figurama koje baš ništa ne kažu, kao i u bezrazložnoj buci loše glazbe, u kлокотanju rima pjesama bez imalo smisla, i tako dalje.

Iz prethodnog poglavlja i iz cijelog mog shvaćanja umjetnosti, slijedi da je svrha umjetnosti olakšavanje spoznaje ideje svijeta (u platonskom smislu, jedino što ja priznajem za riječ ideja). No ideje su prije svega nešto perceptivno i zbog toga, u svom bližem određenju, nešto neiscrpno. Priopćavanje ideje se zbog toga može dogoditi samo putem percepcije, koji je i put umjetnosti. Onaj koji je ispunjen shvaćanjem neke ideje, u pravu je ako izabere umjetnost za medija svog priopćenja. – Nasuprot tome, čisti je pojam nešto potpuno određivo, dakle iscrpljivo, jasno mišljenje, koje se da, u cijelom svom sadržaju, kroz riječi

hladno i dosadno priopćiti. Htjeti ga izraziti kroz *umjetničko djelo* sasvim je nekorisna stranputica, i pripada spomenutoj igri sa sredstvima umjetnosti bez poznavanja njihove svrhe. Stoga, neko umjetničko djelo, čiji je domišljaj proizašao samo iz jasnih pojmova, i nije pravo umjetničko djelo. Kada, pri promatranju nekog likovnog djela, ili čitanju neke pjesme, ili pri slušanju glazbe (kojoj je cilj da opiše nešto određeno) vidimo kako se, kroz sva bogata umjetnička sredstva, prosijava i na kraju izbija jasan, ograničen, hladan, trijezan pojam, koji je bio srž ovog djela, a čija se cijela koncepcija sastojala samo u tome da se taj pojam jasno misli, te je priopćenjem tog pojma potpuno iscrpljena, onda mi osjećamo gađenje i ogorčenje: tada se osjećamo prevarenim i izdanim u našem sudioništvu i u našoj pozornosti. Mi smo potpuno zadovoljni dojmom nekog umjetničkog djela samo onda kada ono ostavlja za sobom nešto što mi, ma koliko o njemu mislili, ne možemo nikada svesti na jasnoću pojma. Oznaka hibridnog porijekla nekog umjetničkog djela iz čistih pojmova sastoji se u tome da njegov autor, prije stvaranja nekog djela, može jasnim riječima reći što namjerava prikazati: jer tada bi kroz same te riječi bila dostignuta njegova cjelokupna svrha. Otuda je jedan tako nedostojan koliko i glup pothvat, kao što je to u naše vrijeme često pokušavano, kada netko hoće neku Shakespeareovu ili Goetheovu pjesmu svesti na neku apstraktnu istinu, čije bi priopćenje bila njena svrha. Istina, pri kompoziciji svog djela, umjetnik treba smisliti, ali samo *ono* smišljeno što je bilo *opaženo* prije nego je bilo ostvareno, ima kasnije pobuđujuću snagu i stoga je neprolazno.

– Sada ovdje ne želimo previdjeti napomenu da djela iz *jednog* odljeva, kao već spomenuta skica slikara koja je dovršena u oduševljenju prvobitne koncepcije, i kao nesvjesno nacrta, isto tako kao melodija koja nastaje bez ikakvog razmišljanja i u potpunosti dolazi kroz nadahnuće, i konačno i pravi lirski spjev, čista pjesma, u kojoj se duboko čuvstvo sadašnjosti i

dojam okoline preljeva kao nehotice u riječi čiji ritam i rime dolaze same od sebe, - sve to, kažem ja, imaju tu veliku prednost da su čista djela trenutačnog oduševljenja, inspiracije, slobodnog poriva genija, bez ikakvog miješanja namjernosti ili refleksije. Stoga su ona potpuno ugodna, bez ljuske i jezgre, a njihovo je djelovanje puno sigurnije nego djelovanje najvećih umjetničkih djela koja su nastala polako i smišljeno. U svim ovim, naime, i velikim povijesnim slikama, u dugim epopejama, u velikim operama i tako dalje, ima značajan udjel refleksija, namjernost i promišljeni izbor: tu razum, tehnika i rutina moraju ispuniti rupe koje je za sobom ostavila genijalna koncepcija i oduševljenje, i svakojaki sporedni nusproizvodi moraju među sobom, kao cement, povezivati zaista autentične i briljantne dijelove. Ovo objašnjava zašto sva takva djela, osim samo najsavršenijih remek-djela najvećih majstora (kao primjerice *Hamlet*, *Faust*, opera *Don Juan*), neizbježno sadrže bljutave i dosadne dijelove, što donekle kvari uživanje u njima. Potvrda toga su *Messiad*, *Gerusalemme liberata*, pa čak i *Paradise lost* i *Eneida*: to već i Horacije smjelo primjećuje: *Quandoque dormitat bonus Homerus*.⁴¹ No, to što stvari tako stoje, posljedica je ograničenosti ljudske snage uopće. – Majka korisnih vještina je neophodna potreba; majka lijepih umjetnosti je obilje. Za oca oni prvi imaju razum, a ovi drugi genija, koji je i sam svojevrsno preobilje, naime, preobilje moći spoznavanja preko one mjere koju zahtijeva služba volji.

⁴¹ Ponekad i dobri Homer spava (nap. prev.).

Poglavlje 35.⁴²

O ESTETICI ARHITEKTURE

U suglasnosti s derivacijama danim u tekstu, ustvrdili smo da čisto estetski element u arhitekturi proistječe iz najnižeg stupnja objektivacije volje ili prirode, čije ideje arhitektura nastoji dovesti do pune jasnoće, otud je njena jedina i stalna tema *potporanj* i *teret*, a njezin je osnovni zakon da ne može postojati teret bez dovoljnog potpornja, kao ni potporanj bez prikladnog tereta, te, prema tome, odnos jedan bez drugog ne može treba biti prikladan. Najčistije izvršenje ove teme je stup i strop: zbog toga je upotreba stupova postala, u neku ruku, generalbas cjelokupne arhitekture. Naime, u stupu i nadgradnji, potporanj i teret su *potpuno odvojeni* jedno od drugog, zbog čega postaje uočljivo njihovo uzajamno djelovanje i međusobni odnos. Istina, i svaki najjednostavniji zid već sadrži potporanj i teret: samo, tu su oni još spojeni. Sve je tu potporanj i sve je teret: zbog toga i nema estetskog dojma. Ovaj nastupa tek odvajanjem oba elementa i jača sa stupnjem tog odvajanja. Jer između redova stupova i jednostavnog zida postoje mnogi međustupnjevi. Već se kod zida kuće kojemu su probijeni otvori za prozore i vrata teži da se to odvajanje barem nagovijesti kroz istaknute pilastre

⁴² Ovo poglavlje se odnosi na § 43 prvog sveska *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

s kapitelima, koji se uključuju u oplatu, a u slučaju sile predstavljeni su kroz puko slikanje, kako bi barem tako označili nadgradnju i stupove. Stvarni pilastri, kao i konzole i potpornji svakojake vrste, još bolje ostvaruju to čisto odvajanje potpornja i tereta, čemu teži arhitektura općenito. U tom smislu odnos stupa i nadgradnje je na prvom mjestu, ali imamo također, kao konstrukciju koja je originalna i ne oponaša onu prvu, konstrukciju svoda s pilastrima. Istina, ova posljednja, ne dostiže estetski dojam one prve zato što u njoj potporanj i teret još nisu *jasno odvojeni* nego prelaze jedan u drugi i spajaju se. U samom je svodu svaki kamen istovremeno teret i potporanj, čak se i pilastri održavaju u svom položaju, naročito kod svoda u obliku križa, barem naizgled, pomoću pritiska suprotstavljenih lukova, isto kao što, zbog tog bočnog pritiska, ne samo svod, nego i sami lukovi ne počivaju na stupovima već zahtijevaju masivnije, četvrtaste pilastre. Odvajanje je potpuno samo u redu stupova, jer se tu nadgradnja ukazuje kao čisti teret, a stup kao čisti potporanj. Prema tome, odnos kolonade prema jednostavnom zidu može se usporediti s odnosom koji bi postojao između tonske ljestvice koja se penje u pravilnim intervalima i tona koji polazi iz iste dubine te dospijeva do iste visine, polako i bez intervalnog pomaka, što bi proizvelo čisto urlikanje. Jer u jednom kao i u drugom građa je ista, i snažna razlika nastaje isključivo iz *čistog odvajanja*.

Uostalom, potporanj nije *adekvatan* teretu kada je tek dovoljan da ga nosi, nego kada on to čini tako komotno i obilno da smo mi, već pri prvom pogledu, potpuno sigurni što se toga tiče. Međutim, ni ovaj pretek potpornja ne smije preći jedan određeni stupanj, inače bismo spazili potporanj bez tereta koji je suprotan estetskom cilju. Za određivanje tog stupnja drevni su narodi, kao regulativu, izmislili *liniju ravnoteže*, koja se dobiva kad se sužavanje stupa odozdo prema gore produži tako da ono završava u

oštrom uglu, pa tako stup postaje stožac: sada će bilo koji poprečni presjek ostaviti donji dio toliko jakim da je on dostatan za nošenje odsječenog gornjeg dijela. No, obično se gradi s dvadeset puta većom čvrstoćom, to jest, svakom potpornju se stavlja samo 1/20 onog što on može maksimalno nositi. – Upadljiv primjer tereta bez potpornja pružaju doksati sazidani na uglovima mnogih kuća sagrađenih u ukusnom stilu “sadašnjice”. Ne vidi se što ih nosi: izgledaju kao da lebde i uznemiruju duše.

Činjenica da u Italiji i najjednostavnije zgrade, i s najmanje ukrasa, ostavljaju estetski dojam, dok su u Njemačkoj krovovi vrlo ravni. Naime, visoki krov niti je potporanj niti teret, jer se njegove obje polovice uzajamno podupiru dok cjelina nema težinu koja bi odgovarala njenoj dimenziji. Zbog toga se takav krov ukazuje oku kao široka masa, estetskom cilju potpuno strana, koja je samo korisna, dakle remeti estetiku čija je tema uvijek samo potporanj i teret.

Forma stupa ima svoj temelj jedino u tome da pruža najjednostavniji i najsvrhovitiji potporanj. Kod zavojitog stupa njegova suprotnost svrhovitosti nastupa kao namjerno drska, sramotna; zbog toga ga na prvi pogled dobar ukus osuđuje. Četverougao i pilastar, kod kojega je dijagonala duža nego strana, ima zbog toga dimenzije nejednake debljine, koje nisu motivirane svrhom, nego su vođene slučajno lakšom izvedivošću: upravo zbog toga nam se sviđa puno manje nego stup. Već nam se šestougao i osmougao pilastar više sviđa, jer se više približava obloči stupa: jer je njegova forma određena isključivo svrhom. On je tako određen i u svim svojim drugim proporcijama, posebno u odnosu debljine prema visini unutar cjeline, što omogućava raznolikost tri stila stupova. Osim toga, njegovo sužavanje, od prve trećine visine, kao i neznatno zadebljanje upravo na tom mjestu (*entasis* *Vitr.*), temelje se na tome da je pritisak

tereta najjači na tom mjestu. Donedavno se vjerovalo kako je to zadebljanje svojstveno samo jonskom i korintskom stupu; samo, novija mjerenja su ih također pokazala i na dorskom stupu, čak i u Pestumu. Dakle, sve na stupu je točno izračunat rezultat iz odnosa nužnog potpornja za dati teret, njegov potpuno određeni oblik, odnos visine prema debljini, i jedne i druge prema intervalima između stupova, kao i odnos cijelog reda stupova prema zabatu i teretu koji na njima počiva. Budući da je teret ravnomjerno raspoređen, moraju biti isto tako raspoređeni i potpornji: zbog toga su grupe stupova neukusne. Nasuprot tome, kod najboljih dorskih stupova, ugaoni stup je nešto primaknut najbližem, zato što susret greda u uglovima donekle povećava teret.

Ovim se jasno izriče princip arhitekture, prema kojem su bitni konstrukcijski odnosi, to jest odnosi između potpornja i tereta, kojima oni odnosi simetrije kao podređeni odmah moraju ustupiti mjesto. Već prema težini sveukupnog tereta treba birati između dorskog i između ona druga dva lakša reda stupova, jer je prvi izračunat za veće terete, ne samo zbog svoje veće debljine, nego i zbog veće blizine stupova, koja je za taj stil bitna, a u tu svrhu pogodna je i skoro sirova jednostavnost njegovog kapitela. Kapiteli imaju općenito za cilj učiniti vidljivim da stupovi nose krov i da nisu tu ugurani kao klinovi: istovremeno oni svojim abakusom povećavaju nosivu površinu. Budući da svi zakoni rasporeda stupova, s oblikom i proporcijama stupova i svim njegovim dijelovima, svim njegovim dimenzijama, sve do najsitnijih pojedinosti, proizlaze iz dobro shvaćenog i dosljedno provedenog pojma o dobro odmjerenom potpornju za dati teret, te da su svi ti uvjeti određeni u tom smislu *a priori*, jasno se vidi ludost ideje, tako često ponavljane da su stabla drveća ili čak ljudski lik (što nažalost tvrdi i sam *Vitruvije*, IV, 1) služili kao uzor za stup. U tom slučaju bi oblik stupa za arhitekturu bio nešto sasvim slučajno, izvana uzeto: ali jedan takav oblik ne može, čim ga pogledamo u njegovoj vlastitoj skladnosti, ostaviti

na nas tako harmoničan i ugodan dojam, a na drugoj strani, ne bi čovjek fina i uvježbana duha odmah osjetio i najmanju njegovu disproporciju kao nešto ometajuće i uznemiravajuće, kao pogrešnu notu u glazbi. Sve to je omogućeno najviše time, shodno danim ciljevima i sredstvima, što je sve drugo u bitnom određeno *a priori*, kao što je u glazbi, na bazi date melodije i osnovnog tona, određena u bitnom cijela harmonija. Kao što nije glazba, tako nije ni arhitektura općenito nekakva imitirajuća umjetnost, iako su obadvije krivo smatrane takvima. Estetsko zadovoljstvo počiva svugdje, kao što sam u tekstu opširno pokazao, na shvaćanju (platonске) ideje. Za arhitekturu, promatranu isključivo kao *lijepu* umjetnost, prava tema su ideje najnižeg stupnja prirode, to jest sila teža, krutost, kohezija, a ne kao što se to dosada mislilo, samo pravilna forma, proporcija i simetrija, koji su kao nešto sasvim geometrijsko, svojstvo prostora a ne ideja, i zbog toga ne mogu biti tema neke lijepe umjetnosti. Oni su dakle i u arhitekturi samo sekundarnog porijekla i imaju podređeno značenje, što ću odmah i pokazati. Kada bi oni bili ono jedino što arhitektura kao lijepa umjetnost ima zadatak pokazati, onda bi model morao ostavljati isti dojam kao i završeno djelo. Ali ovo nije nikako slučaj: štoviše, kako bi estetski djelovala, djela arhitekture moraju biti znatne veličine; pa se čak može reći da nisu nikad prevelika, možda prije premala. Štoviše, stoji *ceteris paribus*, estetski je dojam u direktnoj proporciji s veličinom zgrade, jer samo velike mase čine očitom i upadljivom u većem stupnju djelotvornost sile teže. Ovdje se još jednom potvrđuje moje mišljenje da su stremljenje i antagonizam tih osnovnih sila prirode pravi estetski predmet arhitekture, koji, prema svojoj prirodi, zahtijeva velike mase kako bi postao vidljiv, pa i primjetan.

– Forme su u arhitekturi, kao što je to gore pokazano na primjeru stupa, prije svega određene neposrednim građevinskim

ciljem svakog dijela. Ali, ukoliko taj cilj ostavi nešto neodređeno, uzeto u obzir da arhitektura postoji prije svega u našoj prostornoj percepciji i zbog toga se obraća našoj moći *a priori* doživljaja prostora, tada nastupa zakon najsavršenije perceptivnosti, a s time i zakon najlakše shvatljivosti. Ova shvatljivost se uvijek postiže pomoću najveće moguće pravilnosti formi i pomoću racionalnosti njihovih odnosa. Prema tome, lijepa arhitektura upotrebljava samo pravilne figure, napravljene ravni linija ili zakonomjernih krivulja, kao i tijela koja od njih nastaju, kao što su kocka, paralelopipedi, valjci, kugle, piramide i stošci; kao otvore, katkad krug ili elipsu, ali po pravilu najčešće kvadrate, a još češće pravokutnike, ove zadnje sa sasvim racionalnim i lako primjetljivim odnosom strana (ne, recimo, kao 6:7, već kao 1:2, 2:3). I konačno ona upotrebljava utore ili niše pravilnih i jasnih proporcija. Iz istog razloga ona će samim građevinama i njenim velikim odjelima rado dati racionalan i lako shvatljiv odnos visine prema širini. Tako će, na primjer, visini jedne fasade dati polovicu njene širine, a stupove će tako postaviti da, 3 ili 4 stupa zajedno sa svojim međuprostorima, čine jednu liniju koja je ravna visini, dakle oblikuju jedan kvadrat. Isti taj princip perceptivnosti i lakše shvatljivosti zahtijeva također laku preglednost, ovo dovodi do *simetrije*, koja je osim toga potrebna kako bi istakla djelo kao cjelinu i kako bi istakla razliku između njegovih bitnih granica i slučajnih. Primjerice, ponekad samo pomoću naputka *simetrije* znamo imamo li ispred sebe tri zgrade koje stoje jedna pored druge ili samo *jednu*. Dakle, samo se pomoću simetrije ukazuje arhitektonsko djelo otprve kao individualno jedinstvo i kao razvijanje jedne glavne misli.

Sada, kao što smo gore usput već pokazali, arhitektura ne oponaša *forme* prirode, kao što su stabla drveća, ili čak ljudska figura ili forma, ona ipak mora stvarati u *duhu* prirode, naime tako što će učiniti svojim zakon *natura nihil agit frustra, nihilque*

*supervacaneum, et quod commodissimum in omnibus suis operationibus sequitur.*⁴³ Prikladno tome, ona će izbjeđavati sve što je, bar prividno, bez svrhe i uvijek će svoju intenciju, bila ona čisto arhitektonska, to jest koja se odnosi na konstrukciju, bilo da se tiče ciljeva korisnosti, rješavati najkraćim i najprirodnijim putem i tako je pokazati kroz samo djelo. Na taj način ona postiže jednu određenu gracioznost, analognu gracioznosti koja postoji kod živih bića, u lakoći i prilagođenosti svakog pokreta i stava njihovoj namjeri. Tako vidimo, kod dobrog antiknog arhitektonskog stila, kako svaki dio, bio to pilastar, stup, luk, svod ili vrata, prozori, stepenište, balkon, ispunjava svoju svrhu na najizravniji i najjednostavniji način, pokazujući ga otvoreno i naivno kao što to isto čini organska priroda u svojim djelima. Međutim, neukusan stil gradnje u svemu traži beskorisne zaobilazne putove, njemu se sviđa proizvoljnost, pa tako uživa u besciljno sasjećenim gredama koje strše tamo-amo, u grupiranim stupovima, u iskidanim vijencima na lukovima vrata i zabata, besmislenim spiralama, raznim cifranjima i slično. On se igra sredstvima umjetnosti ne poznajući njene ciljeve, kao što se djeca igraju alatom odraslih, a ovo smo gore opisali kao karakteristiku fušeraja. U ovo spada svako prekidanje ravne linije i svaka promjena u zavoju krivulje bez jasnog cilja. Ona naivna jednostavnost u izlaganju i postizanju cilja, koja odgovara duhu u kome priroda stvara i oblikuje i jesu ono što daje antiknim glinenim posudama jednu takvu ljepotu i ljupkost oblika, da se mi pred njima uvijek iznova čudimo. To je zato jer one tako plemenito odudaraju od naših modernih posuda s pretenzijom originalnosti koje nose pečat vulgarnosti, bez obzira na to bile one oblikovane od porculana ili grube lončarske gline. Gledajući posude i pribor antičkih naroda, osjećamo da kada bi priroda htjela

⁴³ Priroda ne čini ništa uzalud i površno, i u svim svojim operacijama slijedi ono što je prikladno (nap. prev.).

stvarati slične stvari, učinila bi to u takvim oblicima. – Budući da mi vidimo da ljepota arhitekture proizlazi uglavnom iz neskrivenog izlaganja ciljeva kao i njihovog postizanja na najkraći i najprirodniji način; tako je moja teorija ovdje u neposrednom protuslovlju s Kantovom, koja bit svega lijepog stavlja u jednu prividnu svrsishodnost bez svrhe.

Tema arhitekture, koju smo ovdje izložili, potporanj i teret, tako je jednostavna, da upravo zbog toga ova umjetnost, ukoliko je *lijepa* umjetnost (a ukoliko ne služi koristi), već od najboljeg grčkog doba u bitnome je savršena i dovršena, ili se barem ne može više značajnije obogatiti. Moderni se arhitekt ne može primjetno udaljiti od drevnih pravila i uzora a da samim time ne krene putem pogoršanja. Njemu stoga ne preostaje ništa drugo nego da primjenjuje umjetnost i pravila koja su nam predali drevni narodi, koliko je to moguće s ograničenjima koje mu neotklonjivo postavljaju potrebe, klima, vrijeme u kojem živi i njegova zemlja. Jer se u ovoj umjetnosti, kao i u kiparstvu, stremljenje k idealu poklapa s oponašanjem prirode drevnih naroda. Jedva da je potrebno podsjećati da sam pri svim ovim razmišljanjima o arhitekturi imao u vidu samo antički stil gradnje a nikako takozvani gotički stil, koji je saracenskog porijekla i u ostalu je Europu došao preko Gota iz Španjolske. Možda se ni ovom stilu ne može poreći jedna određena ljepota svoje vrste, ali kada se on pokušava postaviti kao ravan drevnom stilu, onda je to barbarska drskost koja se nikako ne smije dopustiti. Kako blagotvorno djeluje na naš duh kada, promatrajući te gotske divote, ugledamo neku zgradu propisno izgrađenu u antiknom stilu. Odmah osjetimo da je jedino to pravo i istinito. Kada bismo mogli dovesti jednog starog Grka pred naše slavne gotičke katedrale, što bi on o njima rekao? - *Barbaroi!*

– Naše zadovoljstvo djelima gotike potpuno sigurno počiva većim dijelom na misaonim asocijacijama i povijesnim sjećanjima,

dakle na osjećaju koji je stran umjetnosti. Sve što sam rekao o pravom estetskom cilju, o smislu i temi arhitekture, kod tih djela gubi svoju važnost. Nestalo je slobodnog pritiska greda, a s njime i stup: teret i potporanj, tako raspoređeni da učine vidljivim borbu između krutosti i sile teže, nisu više ovdje tema. Isto tako, univerzalna, čista racionalnost koja omogućava da sve bude podložno strogom računu i koja misaonom promatraču sve objašnjava sama od sebe, a pripada karakteru antičkog građevinskog stila, ne može se više ovdje pronaći: ubrzo ćemo primijetiti da ovdje, umjesto racionalnosti, vlada neka samovolja vođena čudnim pojmovima, stoga nam mnogo toga ostaje neobjašnjeno. Jer samo je antički stil gradnje zamišljen u čisto *objektivnom* duhu, dok je gotski više u subjektivnom.

– Međutim, želimo li u antičkom stilu gradnje pronaći određenu osnovnu misao analognu pravoj, estetskoj osnovnoj misli antičke arhitekture koja je razvijanje borbe između krutosti i sile teže, onda bi ta osnovna misao u gotskom stilu trebala biti prikazana kroz potpuno svladavanje i trijumf krutosti nad silom težom. Prema tome tu je horizontalna linija, koja je linija tereta, skoro potpuno iščezla, a djelovanje sile teže se pojavljuje samo indirektno, naime, zamaskirano u luk i svod, dok vlada samo vertikalna linija, koja je potporanj, predočavajući čulima pobjedonosno djelovanje krutosti u pretjerano velikim potpornjima, kulama, kulicama i bezbrojnim tornjićima, koji se neopterećeno dižu u visinu. Dok su u antičkoj arhitekturi stremljenje i pritisak odozgo na dolje jednako zastupljeni i prikazani kao i stremljenje i pritisak odozdo na gore, ovdje potpuno vladaju ovi posljednji: zbog čega i nastaje ona često primjećivana analogija s kristalom, čije oblikovanje također zahtijeva svladavanje sile teže. Ako bismo sada pripisali ovaj smisao i osnovnu misao gotskoj arhitekturi i na taj način je postavili kao ravnopravnu suprotnost antičkoj arhitekturi, trebalo bi se podsjetiti da je borba između

krutosti i sile teže, koju antička arhitektura tako otvoreno i naivno pokazuje, stvarna, istinska borba utemeljena na prirodi; na protiv, potpuno svladavanje sile teže pomoću krutosti ostaje samo čisti privid, fikcija osvjedočena varkom.

– Svatko će lako razumjeti kako misteriozni i natprirodni karakter gotske arhitekture nastaje iz ovdje navedenih osnovnih ideja, kao iz spomenutih osobina gotske arhitekture. On prvenstveno nastaje, kao što smo već rekli, tako što je ovdje proizvodno stupilo na mjesto čisto racionalnog, proglašavajući se kao potpuna primjerenost sredstava cilju. Sve te pojedinosti, ustvari bez ikakvog cilja ali tako brižno dovršene, izazivaju kod čovjeka pretpostavku da tu postoje nepoznati, nedokučivi, skriveni ciljevi, pa otud misteriozni izgled. Nasuprot tome, sjajna strana gotskih crkvi je njihova unutrašnjost, zato što ovdje prodire u dušu dojam da ukršteni svod, nošen vitkim, kristalno uvis stršećim pilastrima, da taj visoko podignuti svod, bez ikakvog tereta, obećava vječnu sigurnost; dok se većina spomenutih nedostataka nalazi izvana. Na antičkim građevinama je vanjska strana probitačnija, jer tu čovjek ima bolji pregled potpornja i tereta, dok u unutrašnjosti ravan krov uvijek ostavlja određeni dojam potištenosti i prozaičnosti. Kod hrama drevnih naroda, pored mnogih i velikih vanjskih dijelova, prava unutrašnjost je uglavnom bila mala. Jedno uzvišenije naličje zadobiva kroz kuglasti svod kupole, kao u Panteonu. Talijani su, gradeći u tom stilu, vrlo mnogo upotrebljavali kupole. S time se slaže i činjenica da su drevni narodi, kao južnjački, živjeli više na otvorenom nego sjevernjaci, koji su pretpostavljali gotsku arhitekturu.

– Ali tko baš hoće priznati gotsku arhitekturu kao nekakvu bitnu i opravdanu pojavu, osobito ako on istodobno voli analogije, može je nazvati negativnim polom arhitekture ili molskom ljestvicom iste. – U interesu dobrog ukusa, moram željeti da se velike sume novca uporabe za objektivna, što će reći, stvarno dobra i ispravna, sama po sebi lijepa djela, a ne za ona čija se

vrijednost zasniva na pukoj asocijaciji ideja. Gledajući kako ovo nevjerno doba tako gorljivo nadograđuje gotske crkve koje je pobožni srednji vijek ostavio nedovršene, čini mi se, kao da se želi balzamirati samrtno kršćanstvo.

Poglavlje 36.⁴⁴POJEDINE NAPOMENE O ESTETICI
LIKOVNIH UMJETNOSTI

U kiparstvu su ljepota i ljupkost glavna stvar, a u slikarstvu imaju prevagu izraz, strast i karakter; baš se zbog toga mora u mnogim zahtjevima ljepote popustiti. Jer bi sveopća ljepota svih oblika, kao što ju zahtijeva skulptura, naškodila karakterističnom, a i zamarala bi monotonijom. Zato slikarstvo smije prikazivati ružna lica i izmršavljena tijela. Nasuprot tome, kiparstvo zahtijeva ljepotu, mada ne uvijek i savršenu, ali uvijek i sasvim snagu i punoću oblika figura. Zbog toga su jedan mršavi Krist na križu, jedan umirući sveti Jeronim od starosti i bolesti iscrpljen, kao Domenichinovo remek-djelo, primjeren predmet za slikarstvo. Nasuprot tome, Donatelov Ivan Krstitelj, u mramoru iz Florentinske galerije, postovima sveden na kožu i kosti, usprkos majstorskoj izvedbi, djeluje odbojno. – S ove točke gledišta, izgleda da je kiparstvo prikladno afirmaciji, a slikarstvo negaciji volje za život, pa bi se iz ovoga moglo objasniti zašto je kiparstvo bilo umjetnost drevnih naroda a slikarstvo umjetnost kršćanskih vremena.

Pokazao sam u § 45 prvog sveska *Die Welt als Wille und Vorstellung* da iznalaženje, prepoznavanje i utvrđivanje tipa ljudske

⁴⁴ Ovo poglavlje se odnosi na § 44-50 prvog sveska *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

ljepote počiva na jednoj određenoj anticipaciji iste, te da je zbog toga djelomično a priori utemeljena. Još bih istaknuo da ova anticipacija ipak zahtijeva i iskustvo kako bi bila njime potaknuta, što je analogno instinktu kod životinja, koji, iako upravlja njihovim djelovanjem a priori, ipak zahtijeva da u pojedinostima bude određen motivima. Iskustvo i stvarnost, naime, pokazuju intelektu umjetnika ljuska obličja, koja su od prirode, u jednom ili drugom svom djelu, više ili manje uspješna, pa ga on, u neku ruku, pita za njegov sud o tome, i tako iz one mutne asocijacije, služeći se Sokratovom metodom, izaziva jasnu i određenu spoznaju ideala. Zbog toga je za grčke kipare bilo od velike pomoći to što su im klima i običaj zemlje davali prilike da cijeli dan gledaju polugola, a u gimnazijama i skroz gola tijela. Pri tome je svaki ud izazivao njihov plastični osjećaj da ono što vidi prosudi i uspoređi s idealom, koji je ležao nerazvijen u njihovoj svijesti. Tako su oni vježbali svoj sud na svim oblicima i udovima, sve do najsitnijih pojedinosti. Na ovaj način se njihova prvobitna mutna anticipacija ideala ljudske ljepote mogla uzdići do tolike jasnoće svijesti da su postali sposobni objektivirati ga u umjetničkom djelu.

– Na isti je način pjesniku, za prikazivanje karaktera, korisno i nužno vlastito iskustvo. Jer, mada on ne radi oslanjajući se na iskustvo i empirijske bilješke, nego na jasnu svijesti o prirodi čovjeka koju otkriva u svojoj vlastitoj nutrini, ipak toj svijesti služi iskustvo kao shema, potiče ga i vježba. Tako njegovo poznavanje ljudske prirode i njenih različitosti, iako on uglavnom postupa a priori i anticipirajući, ipak tek kroz iskustvo zadobiva život, određenost i širinu. – Što se pak tiče divljenja vrijednog smisla za ljepotu starih Grka, koji ih je učinio jedinim sposobnim, između svih naroda svijeta, da iznađu istinski normalan tip ljudskog obličja i tako postave za oponašanje uzorak ljepote i ljupkosti za sva vremena, mogli bismo, oslanjajući se na ono što smo rekli u prethodnoj knjizi i 44. poglavlju sljedeće knjige, još

dublje zaći u taj problem i reći: Ono isto što, ako ostane vezano za volju, daje seksualni nagon s finim probirljivim odabirom, što će reći seksualna ljubav (koja je kod Grka, kao što je poznato, bila podložna velikim zastranjivanjima); to isto, kada se, zahvaljujući postojanju jednog abnormalno moćnog intelekta, odvoji od volje, ostajući ipak djelotvorno, postaje objektivni smisao za ljepotu kod ljudskog obličja. On se prije svega ukazuje kao kritički smisao za umjetnost, ali se može uzdići do otkrića i izraza obrazaca svih dijelova i proporcija, kao što je to bio slučaj s Fidijom, Praksitelom, Skopasom i tako dalje. – Tako se ostvaruje ono što Goethe umjetniku dopušta reći:

Daß ich mit Göttersinn
Und Menschenhand
Vermöge zu bilden,
Was bei meinem Weib'
Ich animalisch kann und muß.⁴⁵

I ovdje se, opet analogno, u *pjesniku* zbiva upravo ono što bi, kada bi ostalo vezano za volju, dalo čistu *svjetsku mudrost*; ako bi se, zahvaljujući abnormalnoj prevazi intelekta, od volje odvojilo, postalo bi sposobnost objektivnog *dramskog izraza*.

Što god ono bilo u stanju stvoriti, moderno kiparstvo je analogno modernoj latinskoj poeziji, pa je kao i ona dijete imitiranja nastalo iz reminiscencije. Ako se drzne biti originalno, odmah odlazi na stranputice, osobito na kobni put stvaranja u

⁴⁵ Da ja s božanskim duhom
I ljudskom rukom
Uzmognem uobličiti,
Što kod svoje žene
Životinjski mogu i moram (nap. prev.).

skladu s prirodom kakva je zatečena, umjesto da oblikuje prema proporcijama starih Grka. Kipari *Canova*, *Thorwaldsen* i mnogi drugi mogu se usporediti s *Johannesom Secundusom* i *Owenusom*. Isto je i s arhitekturom: no ovdje se razlog tome temelji u samoj umjetnosti, čiji je čisti estetski dio manjeg opsega i već iscrpljen od starih Grka. Zbog toga se moderni arhitekt može istaći samo mudrom primjenom njihovih propisa. On mora znati da se utoliko više udaljava od dobrog ukusa ukoliko se više od- vaja od uzora i stila Grka.

Umjetnost *slikara*, promatrana samo ukoliko joj je cilj da proizvodi privid stvarnosti, svodi se u krajnjoj liniji na to da on zna kako, ono što je kod gledanja puki osjet, dakle afekcija mrežnice, to jest, jedino neposredno dano djelovanje, jasno od-vojiti od njegovog uzroka, to jest, od objekata vanjskog svijeta, koji i proizvodi u razumu percepciju tog svijeta; tako je slikar pomoću tehnike u stanju proizvesti isti učinak na oko kroz jedan sasvim drugačiji uzrok, naime pomoću nanesenih mrlja boje, iz čega onda u razumu promatrača, kroz neizbježno povezivanje s uobičajenim uzrokom, nastaje ista percepcija.

Kada promatramo kako u svakom *ljudskom* licu postoji nešto sasvim izvorno, potpuno originalno i kako pokazuje cjelovitost koja može pripadati samo jedinstvu sastavljenom jedino od nužnih dijelova, a pomoću čega mi neku poznatu osobu prepoznajemo između tisuću drugih, čak i nakon mnogo godina, premda su moguće razlike ljudskih crta lica, osobito unutar *jedne* rase, vrlo ograničene; moramo se zapitati jesu li takvo bitno jedinstvo i tako velika izvornost mogli nastati i iz nekog drugog izvora osim iz tajanstvenih dubina unutarnjeg bića prirode. Ali, iz toga bi slijedilo, da nijedan umjetnik ne bi bio sposoban stvarno zamisliti ljudsko lice u njegovoj izvornoj posebnosti, niti ga u skladu s prirodom sastaviti po sjećanju. Prema tome, ono

što on na ovaj način ostvari, bilo bi uvijek samo nekakvo poluistinito, pa možda i nemoguće spajanje; jer kako bi on i mogao izgraditi neko stvarno fizionomsko jedinstvo kada mu je i sam princip tog jedinstva u stvari nepoznat? Prema tome, kod svakog lica koje je umjetnik izmislio moramo sumnjati je li ono stvarno i moguće, i bi li priroda, kao majstor svih majstora, to lice proglasila za fušeraj, ukazujući na njemu apsolutna protuslovlja. Ovo bi svakako vodilo do načela da na povijesnim slikama trebaju figurirati samo portreti, koje bi trebalo odabrati s najvećom pažljivošću i donekle idealizirati. Kao što je poznato, veliki su umjetnici uvijek rado slikali prema živim modelima i napravili mnoge portrete.

Premda je, kao što sam izložio u tekstu, pravi cilj slikarstva, kao i umjetnosti općenito, da nam olakša shvaćanje. (platonskih) ideja bića ovog svijeta, pri čemu mi istovremeno bivamo preneseni u stanje čiste, to jest, bezvoljne spoznaje; k tome dolazi još jedna, od toga neovisna, posebna ljepota, koja proizlazi iz čiste harmonije boja, ugodnog grupiranja, povoljna rasporeda svjetlosti i sjene te iz tona cijele slike. Ta pridodana, podređena vrsta ljepote unapređuje stanje čiste spoznaje i u slikarstvu je to što je u poeziji dikcija, mjera i rima. Ni jedno ni drugo nisu bitni, ali su ono što prvo i neposredno djeluje.

Mome sudu o nedopustivosti alegorije u slikarstvu, iznesenom u § 50 prvog sveska, donosim ovdje još nekoliko dokaza. U palači Borghese u Rimu nalazi se sljedeća slika Michaelangela Caravaggia: Isus, kao dijete od nekih deset godina, staje na glavu jednoj zmiji, ali bez ikakvog straha i s najvećom spokojnošću; isto tako je ravnodušna i njegova majka, koja je pored njega. Kraj njih stoji sveta Elizabeta, gledajući svečano i tragično u nebo. Što bi mogao kod tog kirilogičkog hijeroglifa misliti čovjek koji nikada nije čuo o sjemenu žene koje treba

smrskati glavu zmije? – U Firenci, u knjižničnoj dvorani palače Riccardi, na svodu nalazimo sljedeću alegoriju koju je slikao Luca Giordano, a koja bi trebala kazivati da znanost oslobađa razum iz okova neznanja: razum je snažan čovjek omotan kopcima koji upravo padaju; jedna nimfa drži pred njim zrcalo, a druga mu pruža veliko, otkaćeno krilo. Iznad toga sjedi znanost na jednoj kugli, s jednom drugom kuglom u ruci, kraj nje je gola istina. – U Ludwigsburgu kod Stuttgarta jedna nam slika pokazuje Vrijeme kao Saturna koji sa škarama odsijeca krila Amoru. Ako ovo treba značiti da se s godinama nepostojanost u ljubavi smanjuje, onda je svakako u pravu.

Za potvrdu mog rješenja problema zašto *Laokont* ne više služi sljedeće. Da djela likovne umjetnosti uvijek promaše efekt kada pokušaju predstaviti krik, budući da su one u biti nijeme umjetnosti, može se čovjek uvjeriti promatrajući sliku betlehemskog pokolja djece Guida Renia, koja se nalazi u Akademiji umjetnosti u Bologni, i na kojoj je ovaj veliki umjetnik pogriješio jer je naslikao šest lica koja viču široko otvorenih usta. – Tko si hoće to još jasnije predočiti, neka zamisli neku pantomimu na bini, i u jednoj od scena te pantomime neki povod koji jedno lice prijeko tjera da vikne: ako bi igrač koji to lice predstavlja htio vikanje izraziti na taj način što bi neko vrijeme ostao široko otvorenih usta, glasni bi smijeh čitave publike potvrdio neukusnost tog čina. – Prema tome, pošto je vikanje Laokonta moralo izostati iz razloga koji ne leži u prikazanom predmetu, nego u biti same spomenute umjetnosti, tako se ovdje za umjetnika postavlja zadatak da motivira ovo ne-vikanje na takav način da nam učini prihvatljivim da čovjek u takvoj situaciji ne više. On je taj problem riješio tako što je prikazao ugriz zmije ne kao već izvršeni, niti da tek prijeti, nego upravo kada zmija ugriza Laokonta, i to u bok: tako je trbuh uvučen i vikanje je zbog toga onemogućeno. Ovaj prvi razlog, ali zapravo samo

sekundarni i podređeni, *Goethe* je ispravno pronašao i razložio na kraju jedanaeste knjige svoje autobiografije, kao i u raspravi o Laokontu u prvom svesku *Propileja*; ali onaj daljnji, prvobitni razlog, koji uvjetuje ovaj drugi, je razlog koji sam ja izložio. Ne mogu ne primijetiti da se ja i ovdje nalazim u istom odnosu prema Goetheu kao u pogledu teorije boja. – U zbirci vojvode od Aremberga, u Briselu, nalazi se jedna drevna Laokontova glava, koja je kasnije pronađena. A u slavnoj grupi glava nije restaurirana, kao što se može zaključiti iz Goetheove posebne tabele svih restauracija te grupe, koja se nalazi na kraju prve sveske *Propileja*; ovo je potvrđeno činjenicom da je kasnije pronađena glava vrlo slična glavi iz grupe. Dakle, moramo pretpostaviti, da je postojala još jedna drevna repeticijska grupa, kojoj je pripadala i glava iz zbirke vojvode od Aremberga. Ta glava, po mom mišljenju, nadmašuje i ljepotom i izrazom onu glavu iz grupe. Usta su joj puno više otvorena, ipak ne do istinskog krika.

Poglavlje 37.⁴⁶

O ESTETICI POEZIJE

Kao najjednostavniju i najtočniju definiciju poezije postavio bih sljedeću, ona je umjetnost stavljanja moći imaginacije u igru pomoću riječi. Kako ona to izvodi, pokazao sam u prvom svesku, § 51. Posebnu potvrdu tamo rečenog pruža sljedeći pasus iz jednog *Wielandovog* pisma *Mercku* koje je kasnije objavljeno: "Proveo sam dva i pol dana na jednoj jedinoj strofi, gdje je, ustvari sve počivalo na jednoj jedinoj riječi, koju sam tražio i nisam mogao naći. Obrtao sam i okretao stvari i svoj mozak u svim pravcima, jer se radilo o jednoj slici, pa sam, naravno, želio tu određenu viziju, koja je lebdjela pred mojim čelom, također staviti pred čelo svojih čitatelja, a tu često, *ut nosti*,⁴⁷ sve zavisi od jedne jedine crte, ili dojma, ili refleksa. (*Briefe an Merck*, izdavač Wagner, 1835., str. 193.) – Budući da je fantazija čitatelja materija na kojoj poezija prikazuje svoje slike, ovo ima prednost da se podrobnije izvođenje i finije crte stvaraju u fantaziji svakog pojedinca posebno i ispadaju tako kako je upravo

⁴⁶ Ovo poglavlje se odnosi na § 51 prvog sveska
Die Welt als Wille und Vorstellung.

⁴⁷ Kao što znaš (nap. prev.).

najprimjerenije njegovoj individualnosti, širini spoznaja i njegovoj čudi, i tako ga najjače pobuđuju. Nasuprot tome, likovne se umjetnosti ne mogu tako prilagođavati, nego tu *jedna slika, jedno* obličje trebaju sve zadovoljiti. A ta će slika uvijek imati otisak individualnosti umjetnika, ili pak njegovog modela, kao nekakav subjektivni ili slučajni dodatak, bez učinka, istina, utoliko manje ukoliko je umjetnik objektivniji, to jest genijalniji. Već se iz ovog da objasniti zašto djela poezije ostavljaju puno jači, dublji i općenitiji dojam, nego slike i kipovi: one najčešće ostavljaju ljude skroz hladnima, i općenito su likovne umjetnosti one koje ostavljaju najslabiji dojam. Neobičan dokaz ovog pruža činjenica da se često pronalaze i otkrivaju djela velikih majstora po privatnim kućama i raznim mjestima, gdje su tijekom čitavih generacija visjela, a ne, recimo pokopana ili skrivena, nego jednostavno neprimijećena, dakle ne proizvodeći nikakav utisak. Dok sam boravio u Firenci (1823.) bila je otkrivena jedna Raffaellova Madona, koja je dugi niz godina visjela na zidu u služinskoj sobi jedne palače (u *Quartiere di S. Spirito*): i to se događa kod Talijana, koji su od svih nacija najnadareniji smislom za lijepo. To dokazuje, kako djela likovnih umjetnosti ostavljaju mali neposredan dojam, i da njihova procjena zahtijeva puno više, nego sve druge umjetnosti, obrazovanja i upućenosti. Na drugoj strani, kako sigurno neka lijepa melodija, koja dira u srce, obiđe zemaljsku kuglu, kako neka vrsna pjesma putuje od naroda do naroda. Razlog tome što velikaši i bogataši upravo najviše potpomažu likovnu umjetnost i samo na *njena* djela troše velike sume novca; pa sada postoji jedno idolopoklonstvo, tako da se za neku sliku slavnog starog majstora plaća vrijednost nekog velikog seoskog imanja; leži u činjenici rijetkosti remek-djela, pa njihovo posjedovanje pogoduje ponosu a onda i to njihovo uživanje zahtijeva malo vremena i napora i spremno je svakog trenutka za trenutak uživanja. Naspram toga poezija i sama glazba postavljaju neusporedivo teže uvjete. Odgovarajuće

tome, bez likovnih se umjetnosti može biti. Cijeli narodi, kao primjerice, muhamedanci, su bez njih, ali bez glazbe i poezije nije niti jedan narod.

Namjera s kojom pjesnik stavlja u pokret našu maštu je da nam otkrije ideje, to jest, da nam na jednom primjeru pokaže što je život, što je svijet. Prvi uvjet za to jest da je on sam to spoznao, a njegovo pjesništvo će ovisiti o tome koliko je bila duboka ili plitka ta njegova spoznaja. Prema tome, kao što postoje bezbrojni stupnjevi u dubini i jasnoći shvaćanja prirode stvari, tako postoje i kod pjesnika. No, svaki pjesnik mora sebe držati izvrsnim ukoliko je točno prikazao ono što je *on* spoznao, ukoliko njegova slika odgovara *njegovom* originalu. On se mora ravnati s najboljim jer on u slici tog najboljeg ne prepoznaje ništa više nego u svojoj vlastitoj, naime ništa više nego u samoj prirodi; zato što njegov pogled sada ni ne može nikako dublje prodrijeti. A najbolji pjesnik prepoznaje sebe kao takvog u činjenici da on vidi kako je bio plitak pogled drugih, kako je još mnogo toga ostalo skrivenog što oni nisu mogli prikazati, jer to nisu vidjeli, i kako njegov pogled i njegova slika dosežu puno dalje. Kad bi on razumijevao površne pjesnike tako malo kao što oni njega razumijevaju, onda bi on morao očajavati: jer samim time što je potreban čovjek izuzetnih sposobnosti da ga pravilno ocijeni, i što loši pjesnici mogu isto tako slabo procijeniti njegova djela kao i on njihova, ostaje mu da se dugo hrani na svom vlastitom slučaju, prije nego stigne priznanje svijeta.

– Međutim, i to vlastito priznanje će mu uskraćivati tako što će tražiti od njega da bude lijepo skroman. Ali, za čovjeka koji je zaslužio i zna koliko vrijedi, nemoguće je da bude slijep na to, isto kao što je čovjeku visokom šest stopa nemoguće ne primijetiti da on druge nadvisuje. Ako je udaljenost od podnožja tornja do njegovog vrha 300 stopa, onda je pouzdano isto tolika udaljenost od vrha do podnožja. Horacije, Lukrecije, Ovid i

skoro svi drevni pjesnici su o sebi govorili s ponosom, isto kao i Dante, Shakespeare, Francis Bacon i mnogi drugi. Apsurdno je da netko može biti veliki duh a da ništa od toga ne primijeti, a tako može misliti samo beznadno nesposoban čovjek koji bi tako osjećaj vlastite bezvrijednosti mogao shvatiti i kao skromnost. Neki Englez je duhovito i točno primijetio da *merit* i *modesty*⁴⁸ nemaju ništa zajedničkog osim početnog slova.⁴⁹ Uvijek sam sumnjao da bi skromni slavni ljudi mogli imati pravo a Corneille kaže otvoreno:

*La fausse humilité ne met plus en crédit:
Je sçais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit.*⁵⁰

Konačno, Goethe je iskreno rekao: “Samo je propalica skroman.” Ali još bi bila točnija tvrdnja da su oni koji revno od drugih zahtijevaju skromnost, na nju nagovaraju, neprekidno viču: “Samo skromnost! Za ime Božje, samo skromnost!”, *si-gurno propalice*. Drugim riječima, oni su stvorenja potpuno bez vrijednosti, tvornička roba prirode, obični članovi fukare ovog čovječanstva. Jer tko god ima neke vrijednosti, dopušta da ih i drugi imaju, - razumije one prave i stvarne. Ali onaj koji je bez ikakvih prednosti i zasluga i želi da ih i uopće nema, kada ih vidi kod drugih napinje se od muke; blijeda, zelena, žuta zavist grize mu dušu: on želi uništiti i iskorijeniti sve koji su osobno privilegirani. Ali, ako ih na svoju žalost mora ostaviti

⁴⁸ Vrijednost i skromnost (nap. prev.).

⁴⁹ Lichtenberg (Vermischte Schriften, novo izdanje, Göttingen 1844, svezak. 3, str. 19) navodi kako je Stanislaus Leszczyński rekao: “*La modestie devoit être la vertu de ceux, à qui les autres manquent.*” (“Skromnost bi trebala biti vrlina onih kojima druge vrline nedostaju.”) (nap. prev.).

⁵⁰ Lažna skromnost nije više na cijeni:

Ja znam koliko vrijedim i vjerujem što mi je o tome rečeno (nap. prev.).

na životu, onda to mora biti pod uvjetom da oni prikrivaju svoje izvrsnosti, potpuno ih poriču, čak da ih se svečano odreknu. Ovo je, dakle, korijen tako čestih pohvala skromnosti. I kad takvi propovjednici skromnosti dobiju priliku da uguše zaslug u začetku, ili barem da je spriječe da se pokaže, da postane poznata - tko bi sumnjao da će oni to učiniti? Jer je to njihova teorija u praksi.

— Premda nam pjesnik, kao i svaki drugi umjetnik, uvijek predočuje samo ono pojedinačno, individualno, ono što je *on* spoznao i što hoće kroz svoj rad nama dopustiti da spoznamo, ipak je to (platoniska) ideja, cijeli rod. Zbog toga će u njegovim slikama u neku ruku biti ocrtan tip ljudskog karaktera i situacije. Pjesnik pripovjedač, ali i dramski pjesnik, uzima iz života nešto potpuno pojedinačno i opisuje ga precizno u njegovoj individualnosti, ali on time objavljuje cijeli ljudski život, jer se samo prividno bavi pojedinačnim, ali, uistinu, on se bavi onim što je svuda i u svim vremenima. Iz ovoga proizlazi da sentencije, osobito dramskih pjesnika, iako nisu maksime općeg važenja, u stvarnom životu imaju čestu primjenu.

— Poezija se odnosi prema filozofiji, kao iskustvo prema empirijskoj znanosti. Naime, iskustvo nas upoznaje s pojavom u pojedinačnom na način uzorka: nauka obuhvaća cjelinu pojava pomoću općih pojmova. Tako nas poezija želi upoznati s (platonskim) idejama bića pomoću pojedinačnog i na primjerima, dok nas filozofija hoće naučiti da upoznemo unutarnju bit stvari u njihovoj cjelovitosti i općenitosti. Ovdje se već vidi da poezija ima više karakter mladosti, a filozofija karakter starosti. I zaista, pjesnički dar cvjeta samo u mladosti, kao što je i prijemljivost za poeziju u mladosti često strastvena. Mladić uživa u stihovima kao takvim, i često je zadovoljan lošom robom. S godinama ta sklonost slabi, a u starosti čovjek pretpostavlja prozu.

Kroz takvu poetsku sklonost mladih lako se onda iskvari smisao za stvarnost, jer se poezija razlikuje od stvarnosti po tome što u njoj život teče zanimljiv, a ipak bezbolan; dok je u stvarnosti on nezanimljiv sve dok je bezbolan, a čim postane zanimljiv ne biva bez boli. Mladić koji je upućen u poeziju prije nego što je u stvarnost, zahtijeva od stvarnosti ono što može samo poezija pružiti: to je jedan od glavnih izvora neugodnosti koja pritiska najnadareniju mladost.

Stopa i rima su okovi, ali i omot kojim se pjesnik obavlja i unutar kojeg mu je dopušteno govoriti kako inače ne bi smio; i to je upravo ono što nas raduje. — On je, naime, za sve ono što kaže samo upola odgovoran: stopa i rima snose drugu polovicu odgovornosti. — Stopa ili ritam, ukoliko čisti ritam postoji samo u vremenu koje je čista spoznaja *a priori*, pripada dakle, govoreći Kantovim jezikom, *čistoj* osjetilnosti; nasuprot tome, rima je stvar osjeta u organu sluha, dakle *empirijske* osjetilnosti. Stoga je ritam mnogo plemenitije i dostojnije pomagalo od rime, koju su drevni narodi prezirali, a koja je nastala u nesavršenim jezicima, putem izopačivanja klasičnih jezika i jezika nastalih u barbarskim vremenima. Siromaštvo francuske poezije temelji se uglavnom na činjenici da je ona, bez stope, ograničena samo na rimu, a to siromaštvo je još više pojačano s ciljem da sakrije nedostatak sredstava, masom pedantnih propisa koji su njeno stihotvorstvo otežali. Primjerice, postoji propis da se mogu rimirati samo na isti način pisani slogovi, kao da je pisana za oko a ne za uho; da je hijat zabranjen; veliki broj riječi se ne smije koristiti u pjesmi, i slično, čega se novija škola francuske poezije želi osloboditi. — Nema jezika, barem za mene, u kojem rima ostavlja tako ugodan i moćan dojam kao u latinskom. Rimovane srednjovjekovne pjesme imaju posebnu čar. To se objašnjava činjenicom da je latinski jezik neusporedivo savršeniji, ljepši i plemenitiji nego ijedan noviji jezik, zato se on ukazuje tako

ljupko s ukrasima i “šljokicama” koji pripadaju upravo tim jezicima, a koje je on prvobitno prezirao.

Ozbiljnom razmatranju bi moglo izgledati skoro kao veleizdaja uma kada se čini i najmanje nasilje nad nekom misli, ili nad njenim točnim i čistim izrazom, u djetinjoj namjeri da se nakon nekoliko slogova ponovno proizvede isti glasovni zvuk, ili da sami ti slogovi predstavljaju određeno skakutanje. Ali malo je stihova nastalo bez takvog nasilja, i njemu treba pripisati zašto je u stranom jeziku mnogo teže razumjeti stihove nego prozu. Kad bismo mogli zaviriti u tajnu radionicu pjesnika, našli bismo da se deset puta više traži misao za rimu nego rima za misao, čak i u ovom drugom slučaju ne idu stvari lako ako misao nije popustljiva. – Ali umjetnost stiha opstoji usprkos ovim primjedbama, i na njenoj su strani sva vremena i svi narodi; toliko je velika moć kojom stopa i ritam djeluju na dušu, toliko učinkovit njima svojstveni, tajanstveni *lenocinium*.⁵¹ Mogao bih to objasniti time što jedan sretno rimovani stih podražuje naše osjećaje svojim neopisivo empatičnim djelovanjem kao da je njime izražena misao već ležala u jeziku predestinirana, ili čak preformirana i pjesniku je trebalo samo da je pronađe. Čak i trivijalne ideje stječu kroz ritam i rimu crtu značajnosti, i figuriraju u ovom kićenju, kao što djevojka običnog izgleda privlači poglede svojom toaletom. Zapravo, i izopačene i pogrešne misli dobivaju u versifikaciji izvjestan privid istinitosti. S druge strane, čak se i slavna mjesta kod slavnih pjesnika srozavaju i postaju beznačajna kada se vjerno prenesu u prozu. Ako je samo istinito lijepo, i ako je najdraži ukras isitne nagost, onda će misao koja se u prozi pojavljuje velikom i lijepom imati više prave vrijednosti nego misao koja ostavlja isti dojam u stihovima.

– Činjenica da tako sitna sredstva, koja čak izgledaju djetinjasto, kao što su stopa i rima imaju tako moćno djelovanje,

vrlo je čudna stvar i vrijedna istraživanja. Ja si to objašnjavam na sljedeći način. Ono što je sluhu neposredno dano, dakle čisti zvuk riječi, stječe, zahvaljujući ritmu i rimi, izvjesno savršenstvo i vlastiti značaj, budući da on na taj način postaje vrsta glazbe. Zbog toga on sada izgleda da postoji samo radi sebe, a ne više kao čisto sredstvo, kao čisti znak nečeg označenog, naimе, smisla riječi. Izgleda da je njegovo jedino određenje zadovoljiti uho svojim zvukom, da je s time postigao sve i sve uvjete zadovoljio. Ali činjenica da on istodobno sadrži i određeni smisao, da izražava određenu misao, pokazuje se sada kao nekakav neočekivani dodatak, isto kao riječi uz glazbu; kao nekakav neočekivani poklon koji nas ugodno iznenađuje i budući da nismo imali nikakvih zahtjeva te vrste vrlo lako zadovoljava: a ako je ta misao baš takve prirode da bi sama po sebi, dakle i u prozi rečena, bila značajna, onda smo ushićeni. Iz ranog djetinjstva se sjećam da sam jedno vrijeme uživao u zvuku riječi stihova, prije nego sam otkrio da one također uvijek sadrže smisao i misao. Shodno tome postoji i u svim jezicima jedna čista zveketava, bezvrijedna poezija sa skoro potpunim nedostatkom smisla. Sinolog *Davis* u predgovoru svom prijevodu *Laou-sang-urh*, ili *An heir in old age* (London, 1817.), primjećuje da se kineske drame djelomično sastoje od stihova koji su pjevani, i tome dodaje: “Njihov smisao je često nejasan, i po pričanju samih Kineza, cilj je ovih stihova prije svega da ugone uhu, pri čemu je smisao zanemaren, pa čak i potpuno žrtvovan radi harmonije.” Tko se sada ne bi sjetio zborova mnogih grčkih tragedija koje je tako teško odgonetnuti? Znak po kojem se odmah prepoznaje pravi pjesnik, bilo u višim ili nižim rodovima poezije, jest neusiljenost njegove rime. Njemu ona dolazi, kao po božanskom usudu, sama od sebe, njemu misli dolaze već rimovane. Skriveni prozaik, nasuprot tome, traži rimu za misao, “fušer” misao za rimu. Često se iz jednog rimovanog dvostiha može utvrditi koji je od ta dva stiha imao za oca misao, a koji rimu. Umijeće se sastoji u

⁵¹ Zavodljivost (nap. prev.).

tome da se ovaj zadnji slučaj sakrije, tako da takvi stihovi ne izgledaju kao puki *bouts-rimés*.⁵²

Prema mom osjećaju (ovdje nisu mogući dokazi) rima je, po svojoj prirodi, samo binarna. Njezina učinkovitost je ograničena na jednokratno vraćanje istog zvuka i on nije pojačan češćim ponavljanjem. Čim se jednom krajnjem slogu pridružio drugi istog zvuka, njegovo djelovanje je iscrpljeno; treće ponavljanje istog tona djeluje kao puko ponovno rimovanje koje slučajno pogađa isti zvuk, ali ne pojačava djelovanje. On se priključuje prethodnoj rimi, ali se s njim ne povezuje, ne ostavljajući neki jači dojam, jer prvi ton ne odjekuje kroz drugi do trećeg; ovaj je dakle neka vrsta estetskog pleonazma, dvostruka odvažnost, koja ne pomaže. Zbog toga to gomilanje rime najmanje zaslužuje one tegobne žrtve koje im se prinose u oktavama, tercinama i sonetima, a koje su uzrok duševnih muka koje ponekad podnosimo kada čitamo takve tvorevine: poetsko uživanje je nemoguće uz glavobolju. To da veliki poetski duh može ponekada nadvladati i takve forme i pripadajuće im teškoće, krećući se između njih otmjeno s lakoćom, nije za te oblike nikakva preporuka, jer su oni sami po sebi toliko nedjelotvorni koliko i teški. Čak i kod dobrih pjesnika, kada se služe tim formama, često se vidi borba između rime i misli, borba u kojoj čas pobjeđuje jedno čas drugo, dakle, ili misao zakržlja radi rime, ili se rima zadovolji nekim slabim *à peu près*.⁵³ Budući da stvari tako stoje, smatram da je dokaz ne neznanja nego dobrog ukusa to što je Shakespeare u svojim sonetima dao svakoj strofi drugu rimu. U svakom slučaju njihovo akustično djelovanje nije time ni najmanje smanjeno, a misao je puno više istaknuta nego što bi to bilo moguće da je morala biti stegnuta u tradicionalnu španjolsku čizmu.

⁵² Pjesma sastavljena prema unaprijed danoj rimi (nap. prev.).

⁵³ Aproksimacija (nap. prev.).

Za poeziju nekog jezika je nedostatak kada on ima puno riječi koje se u prozi ne upotrebljavaju, a na drugoj strani, određene riječi upotrebljavane u prozi poezija ne smije koristiti. Prvi slučaj je čest u latinskom i talijanskom, a drugi u francuskom, gdje je to nedavno prikladno nazvano *la bégueulerie de la langue française*.⁵⁴ I jedno i drugo rijetko susrećemo u engleskom, a u njemačkom najmanje. Naime, takve riječi koje isključivo pripadaju poeziji strane su našem srcu, ne govore nam neposredno, i stoga nas ostavljaju hladnima. To je konvencionalan poetski jezik, takoreći, naslikani osjećaji umjesto stvarnih: oni isključuju svaku prisnost.

Razlika između *klasične* i *romantične* poezije, o kojoj se danas tako često raspravlja, čini mi se da se temelji na tome da prva zna samo za čisto ljudske, stvarne i prirodne motive. Ova druga, nasuprot tome, podržava kao efikasne i one izvještane, konvencionalne i imaginarne motive, u koje spadaju i motivi porijeklom iz kršćanskog mita, potom i motivi iz viteškog, ekstravagantnog i fantastičnog načela časti, pa dalje, motivi neukusnog i smiješnog, kršćansko-germanskog kulta žena, i konačno mjesečarsko trabunjanje o nadčulnoj zaljubljenosti. Do kakve groteskne izobličenosti ljudskih odnosa i ljudske prirode vode takvi motivi možemo vidjeti i kod najboljih pjesnika romantičarskog pravca, primjerice, kod Calderona. Da ne govorimo o njegovim *Autos*, pozvat ću se samo na komade kao *No siempre ei peor es cierto* (*Ni najgore nije uvijek sigurno*) i *El postrero duelo en España* (*Posljednji duel u Španjolskoj*), kao i na slične komedije *en capa y espada*.⁵⁵

Ovdje spomenutim elementima pridružuju se još često skolastičke mudrolije u konverzaciji, koje su tada spadale u

⁵⁴ Izvolijevanje francuskog jezika (nap. prev.).

⁵⁵ "Kaput i mač", španjolske komedije iz 17. st. tako nazvane prema tipičnoj uličnoj odjeći studenata, vojnika i vitezova (nap. prev.).

intelektualnu kulturu viših staleža. Nasuprot tome, superiorna poezija klasičnih naroda, uvijek je ostajala vjerna prirodi. Rezultat ovoga je da klasična poezija posjeduje bezuvjetnu istinu i točnost, dok je romantična poezija samo relativna. Između njih je isti odnos kao između grčke i gotske arhitekture. – Na drugoj strani, ipak treba primijetiti da sva dramska ili pripovijedačka djela koja premještaju scenu u antičku Grčku ili Rim, na taj način pokazuju nedostatak, budući da je naše poznavanje drevnosti, posebno što se tiče pojedinosti iz života, nedovoljno, fragmentarno, a ne crpljeno iz spoznaje. To prisiljava pjesnika da mnogo toga zaobiđe i da se pomaže općenitostima, zbog čega on upada u apstrakcije i njegovo djelo gubi jasnoću i individualizaciju, koje su sasvim bitne za poeziju. To je ono, što svim takvim djelima daje karakterističnu crtu dosade i praznine. Samo su kod Shakespearea prikazi takve vrste slobodni od toga, jer je on, bez oklijevanja, pod imenima Grka i Rimljana, prikazivao Engleze svog doba.

Mnogim remek-djelima *lirske poezije*, osobito pojedinim Horacijevim odama (vidjeti, na primjer, drugu odu treće knjige) i nekim Goetheovim pjesmama (primjerice, *Pastirova žalopojka*) prigovoreno je da nemaju pravog slijeda i povezanosti i da skaču s jedne misli na drugu. No tu je logična veza namjerno zanemarena kako bi je zamijenilo jedinstvo osnovnog osjećaja i ugođaja izraženih tim pjesmama, a koji su utoliko više istaknuti ukoliko su kao konac koji prolazi kroz pojedine bisere, pa tako iskazuju brze promjene predmeta promatranja, kao u glazbi prijelaz iz jednog tonaliteta u drugi, onaj septakorda, tako da osnovni ton koji u njemu odzvanja postaje dominantna novog tonaliteta. To ovdje opisano svojstvo, dotjerano do pretjeranosti, nalazimo u Petrarkinoj kanconi koja počinje sa *Mai non vo' più cantar, com'io solea*.⁵⁶

⁵⁶ Nikad više ne želim pjevati, kao što sam to činio (nap. prev.).

Kao što u lirskoj poeziji vlada subjektivni elemenat, tako je u drami isključivo prisutan objektivni element. Između njih epska poezija, u svim svojim formama i promjenama, od pripovijedačke romanse do epa u pravom smislu, zauzima široku sredinu. Mada je uglavnom objektivna, ipak ona sadrži određeni čas više čas manje naglašeni subjektivni element, koji svoj izraz nalazi u tonu, u obliku prikaza, kao i u razasutim refleksijama. Mi ne gubimo pjesnika iz vida onako potpuno kao u dramama.

Općenito je cilj drame da nam na jednom primjeru pokaže što je bit i život čovjeka. Pri tome nam može prikazati tužnu ili vedru stranu života ili pak njihove prijelaze. Ali već izraz "bit i život čovjeka" sadrži klicu kontroverze, je li glavna stvar bit, to jest, karakter ili život, odnosno sudbina, događaj, radnja. Uostalom, i jedno i drugo su tako čvrsto međusobno srasli da se, istina, njihov pojam da razdvojiti ali ne i njihov prikaz. Jer same okolnosti, sudbine, događaji čine da karakteri pokažu svoju bit, i samo iz karaktera nastaje radnja iz koje proizlaze događaji. Dođuše, u prikazu je moguće istaknuti više jedno ili drugo; i u tom pogledu nastaju dvije krajnosti, drama karaktera i drama intrige.

Zajednički je cilj drame i epa da nam pokaže, na značajnim karakterima u značajnim situacijama, izuzetne situacije koje proizlaze iz toga dvoga. To će pjesnik najpotpunije postići ako prvo prikaže karaktere u stanju mirovanja, u kojem su vidljive samo njihove općenite crte, pa onda uvede jedan motiv koji dovodi do radnje iz koje opet nastaje jedan novi i jači motiv, koji pak dovodi do značajnije radnje, koja opet rađa nove i sve jače motive. Tada, u vremenu koje najviše odgovara obliku djela, na mjesto prvobitnog mira nadolazi strastveno uzbuđenje u kojem se onda događaju značajne radnje, u kojima svojstva koja su prije toga drijemala u karakterima zajedno s tijekom stvari ovog svijeta izlaze na punu svjetlost.

Veliki pjesnici se preobražavaju u potpunosti u svaku osobu koju prikazuju i govore iz svake od njih, kao trbuhozborac, čas iz glavnog junaka, a odmah zatim iz mlade, nevine djevojke, s jednakom istinitošću i prirodnošću. Tako su činili *Shakespeare* i *Goethe*. Drugorazredni pjesnici preobražavaju glavni lik u svoju vlastitu osobu. *Byron*, primjerice. Pri tome sporedni likovi često postaju beživotni, a u djelima mediokriteta se isto događa s glavnim likovima.

Naše uživanje u *tragediji* ne pripada osjećaju lijepog, već osjećaju uzvišenog; to je, čak, najviši stupanj ovoga osjećaja. Kao što se mi pri pogledu na uzvišeno u prirodi udaljavamo od interesa volje, kako bi se ponašali potpuno perceptivno, tako se kod tragične katastrofe udaljavamo i od same volje za život. Naime, u tragedijama nam je prikazana strašna strana života, bijeda čovječanstva, dominacija slučaja i zablude, pad pravednih, trijumf zlih; dakle pred naše oči se stavlja svojstvo svijeta koje se direktno suprotstavlja našoj volji. Pri pogledu na to, osjećamo se potaknuti da našu volju odvratimo od života, da život više ne želimo i ne volimo. Ali upravo na taj način postajemo svjesni da u nama ostaje još nešto drugo, nešto što nikako ne možemo znati pozitivno, nego samo negativno, kao ono što *ne* želi život. Kao što septakord zahtijeva osnovni akord i kao što crvena boja zahtijeva zelenu, i čak je proizvodi u oku, tako i svaka tragedija zahtijeva sasvim drugačiju egzistenciju, jedan drugi svijet, čija nam je spoznaja uvijek dana samo indirektno, isto kao i ovdje ovakvim zahtjevom. U trenutku tragične katastrofe biva nam jasnije nego ikad da je život težak san iz kojeg se trebamo probuditi. Ukoliko je djelovanje tragedije analogno djelovanju dinamično uzvišenog, budući da nas tragedija, isto kao i dinamično uzvišeno, uzdiže iznad volje i njenog interesa i tako nam mijenja raspoloženje da pronalazimo zadovoljstvo pri pogledu na ono što je njoj upravo mrsko. Ono što svemu tragičnom, ma

u kom obliku nastupilo, daje svojstveni zamah k uzvišenom, jest rast spoznaje da svijet i životi nisu u stanju pružiti pravo zadovoljstvo, pa zato i nisu vrijedni naše privrženosti. U tome se sastoji tragični duh, on, prema tome, vodi rezignaciji.

Priznajem da se u tragediji antičkih naroda taj duh rezignacije rijetko direktno pokazuje i da rijetko biva izražen. Istina, Edip na Kolonu umire rezigniran i voljan, ali njega tješi osveta nad svojom domovinom. Ifigenija, u Aulidi, voljna je umrijeti, ali nju tješi misao o dobru Grčke, i izaziva promjenu raspoloženja zahvaljujući kojoj ona voljno prihvaća smrt, koju je prvo na sve moguće načine htjela izbjeći. Kasandra, u tragediji *Agamemnon* velikog Eshila, umire voljno *arkeitô bios*⁵⁷ (1306.), ali i nju tješi misao na osvetu. U *Trahinjankama*, Herkul se prepušta nužnosti, umire sabrano, ali ne mireći se sa sudbinom. Isto tako i Euripidov Hipolit, kod kojeg nas začuđuje da mu Artemida, koja ga je došla tješiti, obećava hram i posmrtnu slavu, ali nikako ne navješćuje nekakvu egzistenciju poslije života i ostavlja umirućeg Hipolita, kao što svi poganski bogovi ustuknu pred umirućima. Nasuprot tome, u kršćanstvu oni im se približavaju, a isto tako u brahmanizmu i budizmu, iako su u ovom posljednjem bogovi stvarno egzotični. I Hipolit, kao i skoro svi ostali grčki junaci, pokazuje pokoravanje neotklonjivoj sudbini i nepopustljivoj volji bogova, ali se ne odriče same volje za život. Stoička se ravnodušnost temeljno razlikuje od kršćanske rezignacije po tome što ona uči samo smireno podnošenje i spremno očekivanje neopozivo nužnog zla, dok nas kršćanstvo uči odricanju volje. Isto tako se, tragični junaci antičkih naroda, odvažno pokoravaju neizbježnim udarcima sudbine, dok u kršćanskoj tragediji imamo potpuno odricanje od volje za život, radosno napuštanje svijeta, sa sviješću o njegovoj bezvrijednosti i ništavnosti.

⁵⁷ Dosta je života (nap. prev.).

– Ali ja sam potpuno uvjeren da moderna tragedija vrijedi više od tragedije antičkih naroda. Shakespeare je mnogo veći od Sofokla, u usporedbi prema Goetheovoj *Ifigeniji*, Euripidova bi nam mogla izgledati grubo i vulgarno. Euripidove *Bakhantice* su gnusno djelo u korist poganskih svećenika. Mnoga antička djela nemaju uopće nikakve tragične tendencije, kao Euripidova *Alkesta* i *Ifigenija u Tauridi*; pojedini imaju neprijatne, pa čak i odvratne motive, kao *Antigona* i *Filoktet*. Skoro sve one pokazuju ljudski rod u vlasti slučaja i zablude, ali ne pokazuju rezignaciju koju takav položaj izaziva i koja nas od njega oslobađa. Sve je to zato što stari klasični narodi još nisu uspjeli dosegnuti vrhunac i cilj tragedije a ni pogleda na život općenito.

Prema tome, kada antički narodi malo prikazuju kod svojih junaka duh rezignacije, odricanje od volje za život, kao njihovo raspoloženje, ipak je posebna tradicija i djelovanje tragedije, u gledatelju će probuditi taj duh i to raspoloženje, pa makar i privremeno. Strahote na pozornici pokazuju gledatelju gorčinu i bezvrijednost života, dakle ništavnost čitavog njegovog nastojanja. Učinak ovog dojma mora biti takav da on, makar i sasvim nejasno, osjeti da je bolje otrgnuti svoje srce od života, da od njega odvрати svoju volju, da prestane voljeti svijet i život. Na taj način će u dubini njegova bića biti pobuđena svijest da za nekakvo drugačije htijenje mora postojati i nekakva drugačija egzistencija.

– Kada to ne bi bilo tako, kada tendencija tragedije ne bi bila da nas uzdigne iznad svih ciljeva i dobara života, da nas odvрати od života i njegovog zavođenja, i da nas samim time okrene prema jednoj drugačijoj egzistenciji, premda nam je ona potpuno neshvatljiva; kako bi onda uopće bilo moguće da prikaz najstrašnije strane života, iznesen pred nas u najjačoj svjetlosti, djeluje na nas tako dobrotvorno i biva za nas jedan veliki užitak? Strah i sažaljenje, ta uzbuđenja koja su po Aristotelu krajnji cilj

tragedije, zaista sama po sebi ne spadaju u ugodne osjećaje; oni zbog toga nikako ne mogu biti cilj, nego samo sredstvo. Stoga, poziv na odvratanje od volje za život ostaje istinska tendencija tragedije, krajnji cilj namjernog prikazivanja patnji čovječanstva. Ona je stoga prisutna i tamo gdje rezignirano uzdizanje duha nije prikazano u samom junaku, nego je samo pobuđeno u gledatelju pri pogledu na velike, nezaslužene, ili čak i zaslužene patnje.

– Kao i antički tragičari, tako se i mnogi moderni zadovoljavaju da stave gledatelja u opisano raspoloženje pomoću objektivnog i općeg prikaza ljudske nesreće, dok drugi ovo prikazuju kroz promjenu raspoloženja kod samog junaka izazvanu tim patnjama. Oni prvi daju, u neku ruku, samo premise a gledatelju prepuštaju zaključak, dok ovi drugi pružaju zaključak, ili moral priče, kao preobražaj raspoloženja kod junaka, pa kao i razmišljanje stavljeno u usta zbora, kao primjerice, kod Schillera u *Mesinskoj nevjesti*: “Život nije najveće od svih dobara.” Ovdje treba spomenuti da je pravi tragični efekt katastrofe, dakle rezignacija koju takva katastrofa izaziva, kao i duhovno uzdizanje junaka, rijetko tako čisto motivirano i jasno izraženo kao što je slučaj u operi *Norma*, u duetu *Qual cor tradisti, qual cor perdesti*, u kome je preokret volje jasno označen iznenadnim spokojstvom glazbe. Općenito je ovaj komad - nastranu njegova izvrsna glazba, kao i s druge strane njegova dikcija, koja može biti samo operski libretto - promatran samo sa stajališta njegovih motiva i njegove unutarnje ekonomije, jedna savršena tragedija, pravi uzor tragičnog rasporeda motiva, tragičnog razvoja radnje, tragičnog razvijanja, zajedno s uzvišenim učinkom istih koja mijenja raspoloženje junaka, koje onda prelazi na gledatelja: a ovdje postignuto djelovanje je utoliko prostodušnije i prirodnije što se u komadu ne pojavljuju nikakvi kršćani, niti kršćanski osjećaji.

Često se modernim dramskim piscima predbacuje zane-marivanje jedinstva vremena i mjesta, no to je samo onda po-grešno kada ide tako daleko da se ukida jedinstvo radnje, gdje onda ostaje još samo jedinstvo glavnog lika, kao primjerice, u Shakespearovu *Henriku VIII*. Ali jedinstvo radnje ne treba tako daleko ići da se neprestano govori o istoj stvari, kao u francus-kim tragedijama, koje se općenito tako strogo drže tog pravila da dramski tok sliči na geometrijsku liniju bez širine. Tu vrijedi isključivo: "Samo naprijed! *Pensez? votre affaire!*", pa se stvar izvršava skroz poslovno i brzo, ne zadržavajući se na sitnicama koje tu ne pripadaju, ne osvrćući se ni lijevo ni desno. Nasuprot tome, Shakespeareova tragedija sliči liniji koja ima i širinu: ona ne žuri, *expatiatur*: nalazimo govore, štoviše i čitave scene koje ne podupiru radnju, pa čak i one koje se ne tiču radnje, ali koje nam omogućuju da pobliže upoznamo likove ili okolnosti u ko-jima se nalaze, pa tako i radnju temeljitije razumijemo. 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 općenito.

Dramski ili epski pjesnik mora znati da je on sudbina, i da prema tome, mora biti neumoljiv kao i ona. Isto tako mora znati da je on ogledalo ljudskog roda i da zbog toga mora postaviti na scenu mnogo loših, a ponekad i zlih karaktera, kao i mnogo glu-pana, luckastih glava i luda, a onda, tu i tamo i ponekog raz-boritog čovjeka, jednog pametnog, jednog čestitog, jednog dob-rog i, samo kao rijetka iznimka, jednog plemenitog. U cijelom Homeru, koliko mi se čini, nema ni jednog prikazanog istinski plemenitog karaktera, iako mnogo dobrih i čestitih. U cijelom Shakespeareu može se možda pronaći nekoliko plemenitih ka-raktera, ali nikako pretjerano plemenitih, recimo Kordelija i Ko-rolian, teško više. Nasuprot tome, sve vrvi gore opisanom vrs-tom. Ali Iffland i Kotzebues imaju u svojim komadima mnogo

plemenitih karaktera, dok je Goldoni postupio onako kako sam gore preporučio, čime pokazuje da se nalazi na višoj razini. Le-ssingova *Mina von Branhelm* pati od svestrane i prevelike ple-menitosti. Ali toliko mnogo plemenitosti koliko je pokazuje sam Marquis Posa ne može se pronaći ni u cjelokupnim Goetheovim sabranim djelima. Istina, postoji jedan mali njemački komad, *Dužnost radi dužnosti* (naslov koji kao da je uzet iz Kantove *Kritike praktičnog uma*), koji ima samo tri lika, ali sva tri preko-mjerno plemenita.

Grci su za junake tragedija uvijek uzimali kraljevske oso-be, i moderni su najvećim dijelom činili isto tako. Sigurno ne zato što položaj daje više dostojanstva čovjeku koji djeluje ili trpi, s obzirom na to da se radi samo o tome da se stave u igru ljudske strasti, relativna vrijednost objekta pomoću kojeg se to događa je nebitna, seosko imanje služi jednako dobro kao i kra-ljevski dvor. Isto tako se ne može bezuvjetno odbaciti i građan-ska tragedija. Osobe velike moći i ugleda su ipak najprikladnije za tragediju zato što nesreća, na kojoj mi trebamo spoznati ljud-sku sudbinu, mora biti dovoljno velika da gledatelju, ma tko to bio, izgleda strašno. Sam Euripid kaže: *pheu, pheu, ta megala, megala kai paschei kaka*.⁵⁸ (Stobaeus, *Florilegium*. sv. 2, str. 299.) A okolnosti koje neku građansku obitelj stavljaju u nevolju i očaj u očima velikih ili bogatih su često vrlo neznatne, i mogu se otkloniti ljudskom pomoću, a katkad, čak, i nekom malen-košću; stoga gledatelji ne mogu njima biti tragično potreseni. Nasuprot tome, nesreće velikih i moćnih su bezuvjetno strašne, i nije im pristupačna pomoć izvana, jer kraljevi si moraju po-moći vlastitim snagama, ili propasti. K tome je pad s velike vi-sine najdublji. Prema tome, građanskim osobama nedostaje visi-na pada.

⁵⁸ Jao, jao, zašto veliki moraju podnositi velika zla (nap. prev.).

Ako nam se sada kao tendencija i krajnja namjera tragedije ukazala težnja prema rezignaciji i poricanju volje za život, onda ćemo lako prepoznati u njenoj suprotnosti, u komediji, poziv na postojano afirmiranje volje. Istina je, da nam i komedija, kao i svaki prikaz ljudskog života, mora neizbježno staviti pred oči patnje i neugodnosti, samo što nam ih ona pokazuje kao prolazne, koje se razrješuju radosno, općenito pomiješane s uspjehom, pobjedom i nadom, koje na kraju ipak prevladavaju. Pri tome komedija ističe neiscrpni materijal komičnog, kojim je ispunjen život, pa čak i same njegove neugodnosti, i koji nas u svim okolnostima treba držati u dobrom raspoloženju. Dakle, komedija, sve u svemu, govori da je život u cjelini sasvim dobar i osobito skroz-naskroz zabavan. Dakako, on se mora žuriti, da u trenutku radosti spusti zavjesu, kako ne bismo vidjeli što slijedi iza toga, dok tragedija, u pravilu, završava tako da ništa ni ne može slijediti. Osim toga, kada mi tu burlesknu stranu života malo ozbiljnije promotrimo, onako kako nam se pokazuje u našem izričaju i gestama, te sitničave nezgode, osobni strah, trenutne ljutnje, potajne zavisti i mnoge slične afekte koji oblikuju forme stvarnosti koja se ovdje zrcali, forme koje značajno odudaraju od tipa ljepote, onda i prizor te komične strane može, na neočekivani način, u misaonom promatraču izazvati uvjerenje da egzistencija i djelovanje takvih bića ne mogu biti sami po sebi cilj, da su oni, naprotiv, kako bi dospjeli do života krenuli krivim putem, i da je ono što se tako prikazuje nešto što nije moglo biti bolje.

O POVIJESTI

U dolje označenom odlomku prvog sveska opširno sam izložio kako je i zašto za poznavanje biti čovjeka više učinila poezija nego povijest, pa bi se s obzirom na to moglo očekivati da nam poezija pruža više prave pouke od povijesti. Ovo je već i Aristotel uvidio, koji je rekao: *kai philosophôteron kai spoudaioteron poiêsis historias estin (et res magis philosophica, et melior poêsis est, quam historia. Poetika, c. 9.)*⁶⁰ Međutim, kako bi izbjegli svaki nesporazum oko povijesne vrijednosti, izložit ću ovdje svoje ideje o tome.

U svakoj vrsti i rodu stvari činjenice su bezbrojne, pojedinačnih bića je beskonačno mnogo, njihova raznolikost nedostižna. Pri pogledu na sve to radoznali duh hvata vrtoglavica; on vidi, ma koliko god istražio, da je osuđen na neznanje. – Ali tada dolazi *znanost*; ona razlučuje između bezbrojnog mnoštva, sakuplja ga pod pojmove vrste, i ovo opet pod pojmove roda, i tako otvara put spoznaji općeg i posebnog, što također obuhvaća i pojedinačno, tako što ona vrijedi za sve, ne zahtijevajući da svaku

⁵⁹ Ovo poglavlje se odnosi na § 51 prvog sveska *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

⁶⁰ Poezija je filozofičnija i vrednija od povijesti (nap. prev.).

stvar promatramo za sebe. Na taj način znanost obećava mir istraživačkom duhu. Zatim se sve znanosti stave jedna pored druge i iznad stvarnog svijeta pojedinačnih stvari, koje su između sebe podijelile. Iznad svih njih lebdi filozofija, kao najopćenitije i zbog toga najvažnije znanje, koje obećava rješenja za koja druga znanja samo pripremaju.

– Sama povijest se ne može stvarno staviti u red s drugim znanostima, budući da ona nema iste prednosti s kojima se druge mogu pohvaliti, jer ona nema osnovni karakter znanosti, nedostaje joj subordinacija poznatih činjenica, ona umjesto toga pruža samo njihovu koordinaciju. Zbog toga ne postoji neki sustav povijesti, kao što postoji svake druge znanosti, ona je, istina, znanje, ali nije znanost. Ona nigdje ne spoznaje pojedinačno pomoću općeg, nego mora pojedinačno neposredno shvatiti i tako puži po tlu iskustva, dok istinske znanosti nad njima lebde tako što su stekle obuhvatne pojmove pomoću kojih vladaju pojedinačnim i, bar u određenim granicama vide koje su mogućnosti stvari njihovog područja, tako da mogu mirno čekati i ono što bi moglo doći. Znanosti, koje su sustavi pojmova, često govore o rodovima, povijest o individuama. Ona bi stoga bila znanost individua, što podrazumijeva protuslovlje. Iz ovog također slijedi da sve znanosti govore o onome što uvijek postoji, povijest, nasuprot tome, o onome što je bilo samo jednom i nikad više. Dalje, s obzirom na to da povijest ima posla s isključivo pojedinačnim i individualnim, koje je, po svojoj prirodi, neiscrpno, ona sve zna samo nesavršeno i upola. Pri tome se ona mora pomiriti da prima pouke od trivijalnosti svakog novog dana, o nečem što ona još nikako nije znala.

– Ako bi se htjelo prigovoriti da u povijesti postoji podređivanje posebnog pod opće, tako što su vremensko razdoblje, vladavine i ostale promjene vladara i država, ukratko, sve ono što nalazi svoje mjesto u povijesnim tablicama, ono opće čemu se specijalno podređuje, to bi počivalo na jednom krivom shvaćanju

pojma općeg. Ovdje spomenuto općenitost u povijesti je čisto *subjektivna*, to jest takva općenitost čija nedostatnost izvire iz individualnog *znanja* stvari, a ne *objektivna* općenitost, to jest jedan pojam u kojem su stvari zaista zajedno mišljene. Čak i ono najopćenitije u povijesti je samo po sebi ipak samo nešto pojedinačno i individualno, naime, jedan dugi isječak vremena ili neki važan događaj. Odnos posebnog prema takvom općem pojmu samo je odnos dijela prema cjelini, a nikako odnos slučaja prema pravilu, kao što se to, nasuprot tome, zbiva u svim istinskim znanostima, zato što one pružaju pojmove a ne puke činjenice. Otud se u tim znanostima može sigurno, na temelju točnog poznavanja općeg, odrediti nadolazeće posebno. Ako poznajem, na primjer, zakone trokuta općenito, mogu onda navesti koja moraju biti svojstva predloženog mi trokuta. Isto tako, ako znam ono što vrijedi za sve sisavce, na primjer, da imaju dvije srčane klijetke, sedam vratnih kralježaka, pluća, ošit, mjehur, pet osjetila, i tako dalje, onda to mogu isto reći za uhvaćenog nepoznatog šišmiša, i prije nego ga seciram. Ali u povijesti nije tako, gdje opće nije opće pojmova, nego samo nešto subjektivno mog znanja, koje se utoliko može nazvati općim ukoliko je površno. Tako ja mogu vrlo dobro općenito znati za tridesetogodišnji rat da je to bio religijski rat vođen u 17. stoljeću, ali ovo nas opće znanje ne osposobljava da išta поближе kažemo o njegovom tijeku.

– Isto proturječje se pokazuje u tome da su u istinskim znanostima posebno i pojedinačno ono što je najsigurnije, pošto počiva na neposrednom opažanju, dok su opće istine apstrahirane iz njih, pa stoga u njima može nešto biti i krivo shvaćeno. U povijesti je obrnuto, najopćenitije je najsigurnije, primjerice, vremensko razdoblje, slijed vladara, revolucije, ratovi i zaključivanje mira. Nasuprot tome, ono posebno kod događaja i njegova povezanost su nesigurni i postaju još nesigurniji što se ide dalje u pojedinačno. Zbog toga je, istina, povijest to zanimljivija što je specijalnija, ali je i nesigurnija, i približava se u svakom

pogledu sve više romanu. – Što se pak tiče čuvenog pragmatizma povijesti, najbolje će prosuditi onaj koji se sjeti da je katkad i događaje vlastitog života, što se tiče njihove istinske povezanosti, shvatio tek dvadeset godina kasnije, iako su mu bili raspoloživi svi podaci, toliko je teško kombinirati djelovanje motiva, gdje se stalno upliće slučaj i skrivaju namjere. – Ukoliko, sada, povijest ima za predmet uvijek samo pojedinačno, individualne činjenice, i to vidi kao jedino stvarno, ona je prava suprotnost filozofiji, koja promatra stvari s opće točke gledišta i ima isključivo za predmet opće, koje ostaje istovjetno u svemu pojedinačnom, stoga ona uvijek u pojedinačnom vidi opće i shvaća promjenu u pojavi kao nešto nebitno: *philokatholou gar ho philosophos* (*generalium amator philosophus*).⁶¹ Dok nas povijest uči da se u svakom vremenu zbivalo nešto drugo, filozofija se trudi pomoći nam da uvidimo da je u svim vremenima uvijek sve isto bilo, jeste i bit će. Uistinu, bit ljudskog života, kao i prirode općenito, potpuno je prisutna u svakom vremenu, i zahtijeva, kako bi bila iscrpno spoznata, određenu dubinu shvaćanja. Ali, povijest se nada da će dubinu zamijeniti dužinom i širinom; za nju je svaka sadašnjica samo jedan fragment koji mora biti nadopunjen prošlošću, čija je dužina beskrajna, a na nju se opet povezuje beskonačna budućnost. Na ovome počiva opreka između filozofskih i povijesnih umova: filozofi žele proniknuti, povjesničari žele ispričati do kraja. Povijest na svakoj stranici pokazuje istu stvar u raznim oblicima: ali onaj koji ne spoznaje tu istovjetnost u samo jednom ili barem malom broju, teško će doći do znanja i kad pregleda sve oblike. Poglavlja povijesti naroda se temeljno međusobno razlikuju samo po imenima i datumima: stvarno bitni sadržaj je svugdje isti.

⁶¹ Filozof voli općenitost (nap. prev.).

Ukoliko je, dakle, materija umjetnosti *ideja*, a znanosti *pojam*, vidimo da se obje bave onim što je uvijek tu i uvijek na isti način, a ne onim što sad je sad nije, sad ovako sad onako. Zbog toga se obje bave s onim što je Platon postavio kao isključivi predmet istinskog znanja. Nasuprot tome, materija povijesti je pojedinačno u njegovoj pojedinačnosti i slučajnosti, ono što je jednom postojalo i nikada više neće biti zauvijek, prolazni, kao oblaci na vjetru, spletovi jednog čovječanstva, koje često i najmanji slučaj u potpunosti preobrazi. S ove točke gledišta nam se materija povijesti čini jedva dostojnim predmetom ozbiljnog i napornog razmatranja ljudskog duha, koji bi upravo zato što je tako prolazan trebao izabrati neprolazno za svoje promišljanje.

Konačno, što se tiče pokušaja da se svjetska povijest shvati kao nekakva planska cjelina, ili kako se to kaže, da se “ona konstruira organski”, težnja koja je osobito potaknuta Hegelovom pseudo-filozofijom, koja je svugdje tako zaglupljujuća i štetna po um, njoj upravo u temelju leži jedan sirov i površan *realizam*, koji drži i vjeruje da je *pojava bit po sebi* (*Wesen an sich*) svijeta, i koji zamišlja da su te forme i događaji ono važno; pri čemu je potajno podržavan od određenih mitoloških pogleda koje on prešutno pretpostavlja: inače bi se moglo pitati, za kakve gledatelje se zapravo izvodi ta komedija? – Budući da samo individua, a ne ljudski rod, ima stvarno neposredno jedinstvo svijesti, to je jedinstvo životnog tijeka toga roda čista fikcija. K tome, kako je u prirodi samo vrsta stvarna, a ne *genera*, koja su čista apstrakcija, tako su u ljudskom rodu stvarni samo individua i njen život, dok su narodi i njihov život čiste apstrakcije. Konačno, vođene površnim optimizmom, te povijesne konstrukcije uvijek na kraju završavaju udobnom, plodnom i debelom državom, s dobro uređenim ustavom, dobrim pravosuđem, policijom, tehnikom i industrijom, i s najvišim intelektualnim usavršavanjem, budući da je zapravo takvo usavršavanje još jedino i

moguće; jer što se tiče moralnog, ono u bitnome ostaje nepromjenjivo. Ali prema svjedočanstvu naše najdublje svijesti, moralni je element ono na čemu sve počiva; i to leži samo u individui kao težnja njene volje. U stvari, samo život svake pojedinačne individue posjeduje jedinstvo, koherentnost i istinski značaj; i treba ga gledati kao određenu pouku čiji je smisao moralan. Samo naši *unutarnji* događaji, ukoliko se odnose na *volju*, imaju istinsku stvarnost i jesu istinski događaji, jer je samo volja stvar po sebi. U svakom mikrokozmosu leži cijeli makrokozmos, i ovaj posljednji ne sadrži ništa više od onog prvog. Mnoštvo je pojava, a vanjski su događaji samo konfiguracije pojavnog svijeta, zbog toga nemaju neposredno ni realnosti niti značaja, nego imaju samo posredno preko svog odnosa s voljom pojedinca. Prema tome, pokušaj da ih neposredno tumačimo i objašnjavamo naličuje pokušaju da u formacijama oblaka vidimo grupe ljudi i životinja. – Ono što povijest pripovijeda je u stvari samo dugi, teški i zbrkani san čovječanstva.

Hegelijance, koji smatraju da je filozofija povijesti glavni cilj svekolike filozofije, treba uputiti na Platona, koji neumorno ponavlja da je predmet filozofije ono što je nepromjenjivo i što vječno ostaje, a ne ono što je čas ovako, čas onako. Svi oni koji stvaraju takve konstrukcije toka svijeta, ili, kako oni to kažu, povijesti, nisu razumjeli osnovnu istinu sve filozofije, naime, da je u svim vremenima sve isto, da je svako nastajanje i rađanje samo prividno, da su samo ideje postojane, da je vrijeme idealno. To je ono što Platon misli, to je ono što Kant misli. Zbog toga, trebamo težiti da razumijemo ono što *jest*, što stvarno *jest*, danas i uvijek, - to će reći, znati *ideje* (u platonovom smislu). Nasuprot tome, budale misle da nešto tek treba nastati i doći. Zbog toga oni i daju povijesti glavno mjesto u svojoj filozofiji konstruiraju je prema nekakvom pretpostavljenom planu svijeta, po kojem je sve usmjereno prema najboljem cilju, koji će se

onda *finaliter*⁶² ostvariti i bit će sve prekrasno. Oni, prema tome, prihvaćaju svijet kao nešto potpuno realno i postavljaju kao njegov cilj najbjeđniju zemaljsku sreću, koja je, čak i kada bi je ljudi imali, a sudbina joj bila sklona, ipak samo šuplja, lažljiva, prolazna i tužna stvar, iz koje niti ustavi i zakoni, niti parni strojevi i telegrafi ne mogu nikada ništa zaista boljega učiniti. Prema tome, svi su ti prije spomenuti filozofi i hvalitelji povijesti priprosti realisti, uz to još optimisti i eudajmonisti, neotesanci i nepopravljivi filistri. K tome su, u stvari, loši kršćani, jer je istinski duh i srž kršćanstva, kao i brahmanizma i budizma, spoznaja ispraznosti zemaljske sreće, njen potpuni prezir i okretanje prema jednoj sasvim drugačijoj, zapravo toj protivnoj, vrsti egzistencije. To je, kažem, pravi duh i cilj kršćanstva, istinski "humor stvari", a ne, kao što to oni misle, monoteizam. Otud ateistički budizam mnogo bliži kršćanstvu nego optimistični judaizam i njegova varijanta, islam.

Stvarna se filozofija povijesti ne treba baviti, kao što to čine svi spomenuti, onim što uvijek *postaje* a nikada *jest* (govoreći Platonovim jezikom), i da to smatra istinskom biti stvari. Naprotiv, ona mora imati u vidu ono što uvijek *jest*, i nikad ne *postaje*, niti propada. Ona se, dakle, ne sastoji u tome da se vremenski ciljevi čovjeka uzdignu do vječnih i apsolutnih, i da se njihov napredak k tom cilju, kroz sve zaplete, umjetno i nestvarno konstruira, već u uvidu da povijest nije lažljiva samo u načinu kako izvodi stvari, nego i u samoj svojoj biti, zato što, govoreći isključivo o individuama i pojedinačnim događajima, ona pretendira svaki put da priča o nečem drugom, dok u stvari, od početka do kraja, uvijek ponavlja jedno te isto, pod drugim imenima i u drugom odijelu. Naime, istinska se filozofija povijesti sastoji u uvidu da mi, pri svim tim beskrajnim promjenama

⁶² Konačno (nap. prev.).

i zbrci, imamo ipak ispred sebe uvijek istu i nepromjenjivu bit, koja danas isto izvodi kao i jučer, i izvodit će uvijek. Ona, dakle, treba spoznati identično u svim događajima, antičkog vremena kao i novijeg doba, Istoka kao i Zapada, i treba usprkos svim razlikama posebnih okolnosti, odijela i običaja, spaziti svugdje isto čovječanstvo. Ovo identično i postojano u svim promjenama, sastoji se u osnovnim kvalitetama ljudskog srca i glave, - mnogo loših, a malo dobrih. Deviza povijesti općenito trebala bi biti: *Eadem, sed aliter*.⁶³ Onaj tko je čitao Herodota, već je, s filozofskog stajališta, dovoljno studirao povijest. Tu već stoji sve što sačinjava kasniju povijest svijeta: strka, djelovanje, patnja i sudbina ljudskog roda, kao što to i proizlazi iz navedenih svojstava i iz fizičkih zemaljskih sudbina.

Ako smo, u ovome što je do sada rečeno, prepoznali da povijest, uzeta u obzir kao sredstvo spoznaje biti čovječanstva, stoji ispod poezije; potom, da ona nije znanost u pravom smislu; i konačno, da je nastojanje da ju se konstruira kao neku cjelinu, s početkom, sredinom i krajem, kao i sa smislenom koherentnošću, isprazan pokušaj koji se temelji na nesporazumu; sve to bi moglo izgledati kao da joj želimo osporiti svaku vrijednost, ukoliko ne pokažemo u čemu se ona sastoji. Ali, iako je pobijeđena od umjetnosti i odbačena od nauke, povijesti ipak ostaje jedno potpuno vlastito područje gdje ona časno stoji.

Ono što je um individui, to je povijest za ljudski rod. Naime, zahvaljujući umu, čovjek nije kao životinja ograničen na usku, perceptivnu sadašnjicu, nego spoznaje i neusporedivo širu prošlost, s kojom je sadašnjica vezana i iz koje nastaje. Tek na taj način čovjek stvarno razumije i samu sadašnjicu, i štoviše,

⁶³ Isto, ali na drugačiji način (nap. prev.).

može praviti zaključke koji se tiču budućnosti. Nasuprot tome, životinja, čija spoznaja, koja je bez refleksije, ograničena na percepciju i zbog toga na sadašnjicu, luta naokolo među ljudima, čak i kad je pripitomljena, bez znanja, tupava, bespomoćna.

– Tome je sličan narod koji ne poznaje svoju povijest, koji je ograničen na sadašnjost generacije koja sada živi. Zbog toga on ne razumije niti samog sebe, niti svoju sadašnjost, jer ju on ne zna povezati s prošlošću i iz nje je objasniti; još manje on može anticipirati budućnost. Tek kroz povijest jedan narod postaje potpuno svjestan samog sebe. Prema tome, povijest treba gledati kao umnu samosvijest ljudskog roda, ona je jednom narodu ono što je pojedincu svijest uvjetovana umom, razborita i koherentna. Životinja, kojoj nedostaje takva svijest, ostaje zatvorena u uskoj, perceptivnoj sadašnjosti. Stoga je svaka rupa u povijesti isto što i rupa u samosvijesti i sjećanju čovjeka; pred nekim spomenikom ekstremne drevnosti, koji je nadživio svoju poruku, kao na primjer, pred piramidama, hramovima i palačama Yukatana, mi stojimo isto tako nerazumni i glupi kao životinja pred ljudskim činima, u koje je ona upletena kao sluga ili kao čovjek pred vlastitim šifriranim pismom čiji je ključ zaboravio, ili opet kao mjesečar koji ujutro nalazi ono što je noću u snu činio. U ovom smislu, dakle, povijest treba shvatiti kao um ili kao refleksivnu svijest ljudskog roda, ona ima ulogu samosvijesti neposredno zajedničke cjelokupnom ljudskom rodu, tako da on zahvaljujući njoj postaje zaista cjelina, jedno čovječanstvo. Ovo je istinska vrijednost povijesti, pa se, prema tome, opće i dominantno zanimanje za nju temelji uglavnom na tome da je povijest osobna stvar ljudskog roda.

– Kao što je *jezik* neophodan uvjet upotrebe uma individue, tako je za um cjelokupnog ljudskog roda, o kome je ovdje riječ, neophodan uvjet *pismo*; jer tek s pismom počinje njegova istinska egzistencija, kao, uostalom, što egzistencija individualnog uma počinje tek s jezikom. Pismo, naime, služi da se

smrću neprestano prekidana, pa prema tome, i raskomadana svijest ljudskog roda ponovno ujedini, tako da misao koja se javila u pretku bude domišljena od potomaka do kraja. Ona je lijek protiv raspada ljudskog roda i njegove svijesti u bezbroj efemer-nih individua, i tako prkosi vremenu koje nezadrživo juri i nosi sa sobom zaborav. Kao pokušaj da se to ostvari, treba smatrati, pored pisma i *kamene* spomenike, koji su dijelom stariji od pisma. Jer tko bi vjerovao da su ti, koji su u to utrošili neizmjer-no bogatstvo, stavili u pokret moći tisuće i tisuće ljudi kroz mnoge godine, kako bi podigli piramide, monolite, kamene grobnice, obeliske, hramove i palače, koje tamo stoje već tisućama godina, tko će vjerovati da su oni imali u vidu samo sebe same, za onaj kratki rok vlastitog života koji nije dostizao čak ni da vide završetak gradnje, ili da su imali u vidu samo kao tobožnji cilj koji je zahtijevala gruba gomila?

– Očito je njihov stvarni cilj bio da govore i najudaljenijim potomcima, s njima stupiti u vezu i na taj način uspostaviti jedinstvo svijesti čovječanstva. Građevine Hindusa, Egipćana, pa i Grka i Rimljana, bile su proračunate da traju više tisućljeća, jer je njihov vidokrug bio širok zahvaljujući njihovoj visokoj kulturi; dok su građevine srednjeg vijeka i novijeg doba zamišljene da traju najviše par stoljeća. Činjenica jest da se tada više oslanjalo na pismo, nakon što je njegova upotreba postajala rasprostranjenija, osobito nakon što je iznjedrilo tisak. Ali i na građevinama novijeg vremena vidi se poriv da govore potomcima: stoga je sramota kada ih se razara ili izobličuje, kako bi služile nižim korisnim ciljevima. Pisani spomenici su manje ugroženi elementarnim silama nego kameni, ali više im prijeti barbarstvo: njihov je učinak veći. Egipćani su, pokrivajući svoje građevine hijeroglifima, htjeli ujediniti obje vrste, čak su tome dodavali i slikarstvo, u slučaju da hijeroglifi prestanu biti razumljivi.

O METAFIZICI GLAZBE

U dolje navedenom odlomku prvog sveska i čitatelju ovdje izloženog pravog značaja ove divljenja vrijedne umjetnosti, proizlazi da između proizvoda glazbe i svijeta kao predodžbe, to jest prirode, istina, ne postoji nikakva sličnost, ali mora postojati jasan *paralelizam*, koji je sam odmah i dokazan. Dodao bih ovdje još nekoliko vrijednih odrednica tog paralelizma. – Četiri glasa svake harmonije, dakle bas, tenor, alt i sopran ili osnovni ton terca, kvinta i oktava podudaraju se s četiri stupnja na ljestvici bića, što će reći carstvu minerala, carstvu biljaka, carstvu životinja i čovjeku. Ovo dobiva još jednu upadljivu potvrdu u osnovnom glazbenom pravilu da bas mora ostati na puno većem razmaku ispod ostala tri gornja glasa no što su to razmaci između njih, tako da im se smije približiti najviše do jedne oktave, a najčešće ostaje i dalje ispod toga, što stavlja pravilni trozvuk na tri oktave distance od osnovnog tona. Tome odgovara efekt *široke* harmonije, gdje bas ostaje udaljen, puno moćniji i ljepši nego onaj uske harmonije, gdje se on približava, a koja je uvedena samo zbog ograničenog opsega instrumenata. Ovo pravilo nikako nije svojevoljno, nego ima svoje korijene u prirodnom

⁶⁴ Ovo poglavlje se odnosi na § 52 prvog sveska *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

podrijetlu tonskog sustava; naime, jer su najbliži, proizvedeni alikvotnim nizom, intervali oktava i njena kvinta. U ovom pravilu mi prepoznamo glazbeni analogon temeljnog svojstva prirode, pomoću kojega su organska bića međusobno puno srodnija nego što su to s neživom, anorganskom masom mineralnog carstva, između kojih je najodlučnija granica i najveći jaz u cijeloj prirodi. – Činjenica da je visoki glas, koji pjeva melodiju, ipak istovremeno i sastavni dio harmonije, i da je unutar nje povezan s najdubljim osnovnim basom, može se gledati kao analogon činjenice da ona *ista* materija koja je u ljudskom organizmu nositelj ideje čovjeka pri tome istodobno mora predstavljati i nositi ideju sile teže, kao i ideju kemijskih svojstava, dakle, ideju najnižih stupnjeva objektivacije volje.

Budući da glazba ne predstavlja, kao sve druge umjetnosti, *ideje*, ili stupnjeve objektivacije volje, nego neposredno *samu volju*, to nam objašnjava da ona djeluje neposredno na volju, to jest, osjećaje, strasti i afekte slušatelja, tako da ih brzo pojačava ili preobražava.

Kao što je sigurno da je glazba, daleko od toga da bude poeziji pomoćno sredstvo, nezavisna umjetnost, pa čak i najmoćnija, i zbog toga svoje ciljeve postiže samo svojim vlastitim sredstvima, isto je tako sigurno da ona ne zahtijeva riječi neke pjesme ili radnje neke opere. Glazba kao takva poznaje samo tonove, a ne i uzroke koji proizvode tonove. Stoga za nju ni *vox humana*⁶⁵ prvobitno i bitno nije ništa drugo nego jedan modificirani ton, isto kao i ton nekog instrumenta, i ima, kao i svaki drugi instrument, svoje prednosti i nedostatke koji su posljedica instrumenta koji ton proizvodi. To što, u ovom slučaju, upravo taj instrument služi i kao instrument jezika, priopćavanje pojmova,

⁶⁵ Ljudski glas (nap. prev.).

slučajna je okolnost koju muzika, istina, usput može i koristiti kako bi stvorila vezu s poezijom; ipak ona tu okolnost ne smije nikada pretvoriti u glavnu stvar i sva se posvetiti izražavanju najčešće, pa (kao što nam to Diderot u *Romoovom sinovcu* da razumjeti) i u biti bljutavih stihova. Riječi jesu i ostaju za glazbu jedan strani dodatak, podređene vrijednosti, jer je djelovanje tonova neusporedivo moćnije, sigurnije i brže od djelovanja riječi. Stoga riječi koje su združene s glazbom moraju imati samo podređeno mjesto i potpuno se njoj prilagoditi. Ali, obrnuto se oblikuje odnos s obzirom na danu poeziju, dakle pjesma, ili operni tekst kojemu se dodaje glazba. Jer tu umjetnost glazbe odmah pokazuje svoju moć i izuzetne sposobnosti, time što nam ona daje najdublja, konačna i najtajnija razjašnjenja kroz osjećaj izražen u riječima ili kroz radnju prikazanu u operi. Ona izražava njihovu pravu i istinsku bit i upoznaje nas s najskrovitijom dušom događaja i okolnosti, od kojih nam scena pokazuje samo vanjski izgled i tijelo. S obzirom na ovu nadmoć glazbe, kao i to da je njen odnos prema tekstu i radnji odnos općeg prema pojedinačnom, pravila prema primjeru, možda bi bilo prikladnije da se tekst piše za glazbu nego da se glazba komponira za tekst.

Međutim, pri uobičajenoj metodi, riječi i radnje teksta navode kompozitora da doživi afekte volje koji leže u temelju tih riječi i događaja, i tako u njemu pobuđuju osjećaje koje treba izraziti, dakle, oni djeluju kao sredstvo za poticanje njegove glazbene fantazije. – Uostalom, to što je dodavanje poezije glazbi nama tako dobrodošlo, i što nas pjevanje razumljivim riječima tako duboko raduje, počiva na činjenici da su pri tome pobuđeni naši najneposredniji i naši najposredniji načini spoznaje, istodobno i združeno: naime, najneposredniji način je onaj za koji glazba izražava porive same volje, najposrednije pak onaj gdje su riječima označeni pojmovi. Kad se govori jezikom osjećaja, um ne voli sjediti u potpunoj besposlici. Istina, glazba je u stanju pomoću vlastitih sredstava izraziti svaki pokret volje,

svaki osjećaj; ali dodavanjem riječi dobivamo osim toga još i predmete tih osjećaja, motive koji su izazvali te osjećaje.

– Glazba jedne opere, onako kako je partitura prikazuje, ima potpuno neovisnu, odvojenu, u neku ruku apstraktnu egzistenciju za sebe, kojoj su strani događaji i osobe komada i koja slijedi svoja vlastita, nepromjenjiva pravila; stoga je ona i bez teksta potpuno djelotvorna. Ali, budući da je ova glazba komponirana za dramu, u neku ruku je njena duša, tako što u svojoj povezanosti s događajima, osobama i riječima, ona izražava unutarnje značenje kao i krajnje i tajne nužnosti svih tih događaja koji se na njemu i temelje. Ukoliko gledatelj nije obično zijalo, njegov užitak stvarno počiva na jednom nejasnom osjećaju te istine. Ipak, pri tome glazba u operi pokazuje svoju heterogenu prirodu i uzvišenu bit time što je potpuno indiferentna prema materijalnom kod događaja; i kao posljedica ovog ona izražava buru strasti i zanos osjećaja svugdje na isti način i popraćeno istom raskoši njenih tonova, ma kakva god bila materija drame, bio to Agamemnon i Ahil, ili razdor u nekoj građanskoj obitelji. Za nju su stvarni samo strasti, samo pokreti volje, i ona, kao i Bog, vidi samo srce. Ona se nikad ne asimilira u materiju, zbog toga, čak kad prati i najkomičnije i najrazuzdanije lakrdije komične opere, ona ipak zadržava svoju istinsku ljepotu, čistoću i uzvišenost, i njeno spajanje s takvim epizodama ne može je skinuti s njene visine, kojoj je, u stvari, sve smiješno istinski strano. Tako iznad lakrdije i beskonačnih jada ljudskog života lebdi duboki i ozbiljni značaj naše egzistencije, i ne napušta ga ni za trenutak.

Bacimo sad pogled na čistu instrumentalnu glazbu; tako nam jedna Bethovenova simfonija pokazuje najveću zbrku, kojoj ipak u temelju leži najsavršeniji poredak, najžešću bitku koja se sljedeći trenutak preobražava u najljepšu slogu: to je *rerum*

concordia discors,⁶⁶ vjerna i savršena slika naravi svijeta, koji se kotrlja u nepreglednom metežu bezbrojnih oblića, i održava se stalnim razaranjem. Istovremeno iz ove simfonije govore sve ljudske strasti i afekti: radost, tuga, ljubav, mržnja, strava, nada i tako dalje, u bezbroj nijansi, a ipak sve tako reći samo *in abstractio* i bez ikakvog izdvajanja; to je njihova čista forma bez materije, kao čisti duhovni svijet, bez materije. Doduše, mi smo, pri slušanju, skloni dati im određenu stvarnost, u fantaziji ih odjenuti mesom i kostima i u njima vidjeti različite scene iz života i prirode. Ali, sve u svemu, to ne pospješuje njihovo razumijevanje niti uvećava naše uživanje, radije im više dodaje jedan strani, proizvoljni dodatak: stoga ih je bolje shvaćati u njihovoj neposrednosti i čisto.

Pošto sam ovdje do sada, isto kao i u prvom svesku ovog djela, razmatrao glazbu samo s metafizičke strane, dakle, s obzirom na unutarnji značaj njenih djela, primjereno je podvrći razmatranju i sredstva pomoću kojih ona djeluje na naš duh i, u vezi s tim, ispitati vezu koja postoji između spomenute metafizičke strane s njenom fizičkom stranom, koja je već dovoljno istražena i poznata. – Polazim od općenito poznate teorije koju neki noviji prigovori nisu nimalo uzdrмали, po kojoj svaka harmonija tonova počiva na podudaranju vibracija. Kada dva tona zazvuče istodobno, ovo podudaranje nastaje možda pri svakoj drugoj, ili pri svakoj trećoj, ili pri svakoj četvrtoj vibraciji, pri čemu onda one postaju oktave, kvinte ili kvarte jedne drugih, i tako dalje. Naime, sve dok su vibracije dva tona u određenom racionalnom odnosu koji se može izraziti s malim brojkama, mi ih možemo zajedno zamijetiti zahvaljujući njihovoj često ponavljanoj koincidenciji: tonovi se međusobno spajaju i na taj način ostaju u skladu. Nasuprot tome, ako je taj odnos iracionalan,

ili ga se može izraziti samo s velikim brojkama, onda se ne pojavljuje nikakva shvatljiva koincidencija vibracija, nego *obstre-punt sibi perpetuo*,⁶⁷ na taj način se opiru našem shvaćanju, i zato ih nazivamo disonancom. Prema ovoj teoriji, glazba je sredstvo da se racionalni i iracionalni odnosi brojeva učine shvatljivima, ne kao u aritmetici pomoću pojmova, nego kroz izvjesnu potpuno neposrednu i simultanu spoznaju. Veza između metafizičkog značenja glazbe s tom njenom fizičkom i aritmetičkom osnovom počiva na činjenici da ono što se suprotstavlja našem *poimanju* (*Apprehension*), ono iracionalno, ili disonanca, postaje prirodnom slikom onog što se suprotstavlja našoj *volji*; i obrnuto, konsonanca, ili racionalno, pošto se lako podaje našem shvaćanju, postaje slikom zadovoljenja *volje*. A pošto ono racionalno i iracionalno dopušta u odnosima brojeva vibracija bezbrojne stupnjeve, nijanse, sljedove i promjene, to čini od glazbe materiju u kojoj se svi pokreti ljudskog srca, to jest volje, a čija se bit uvijek svodi na zadovoljenje i nezadovoljenje, premda u bezbroj stupnjeva, vjerno odražavaju i reproduciraju sa svim svojim najfinijim preljevima i varijacijama, a što se događa kroz iznalaženje melodije. Ovdje, dakle, vidimo kako se pokreti volje prenose u područje čistih *predodžbi*, područje koje je isključiva scena djela svih lijepih umjetnosti, jer lijepe umjetnosti zahtijevaju da *sama volja* bude isključena iz igre i da se mi u svakom pogledu ponašamo kao čisto spoznajna bića. Zbog toga, afekcija same volje, dakle pravi bol i prava uгода, ne smiju biti podraženi, nego samo njihove zamjene, ono što je *intelektu* prikladno, kao *slika* zadovoljenja volje, i ono što mu se najviše opire, kao slika većeg ili manjeg bola. Samo tako glazba u nama nikada ne prouzrokuje stvarnu patnju, nego i u svojim najboljim akordima ostaje još uvijek ugodna, i mi na njenom jeziku rado slušamo tajnu povijest naše volje i svih njenih poriva i stremljenja, s njenim

⁶⁶ Sklad stvari kroz nesklad (nap. prev.)

⁶⁷ One neprestano suprotstavljaju svoj zvuk (nap. prev.).

raznovrsnim kolebanjima, smetnjama i mukama, sve to čak i u najtužnijim melodijama. Nasuprot tome, ondje gdje *sama* naša volja, biva, u stvarnosti i njenim užasima, tako podražena i mučena, mi nemamo više posla s tonovima i njihovim brojčanim odnosima, nego smo sada ta nategnuta, trzana i podrhtavajuća žica.

I dalje, s obzirom na prihvaćenu fizikalnu teoriju, da se istinsko glazbeno svojstvo zvukova sastoji u proporciji brzine njihovih vibracija, a ne u njihovoj snazi, tako glazbeni sluh kod harmonije slijedi prije svega najviši ton a ne najjači. Zbog toga se i kod najjače orkestralne pratnje ističe sopran, i tako stiče prirodno pravo na izvođenje melodije. Ovo je istodobno poduprto njegovom velikom fleksibilnošću koja počiva na brzini vibracija, kao što se vidi u figurativnim frazama. Na ovaj način sopran postaje prikladan predstavnik povišenog senzibiliteta, prijemčivog i za najsićušniji dojam, sposoban da mu se podvrgne, prema tome, predstavnik svijesti na njenom najvišem stupnju, na vrhu ljestvice bića. Njegova suprotnost je, obrnuto i iz suprotnih razloga, bas koji se teško pokreće, koji se penje i spušta samo po velikim pomacima, u tercama, kvartama i kvintama, vođen pri tome, u svakom svom koraku, strogim pravilima. On je zbog toga prirodni predstavnik bezosjećajnog, anorganskog carstva prirode, neprijemčiv za fine dojmove i podvrgnut samo općim zakonima. Bas se, štoviše, ne smije popeti ni za jedan ton, primjerice, od kvarte na kvintu, jer bi to izazvalo pogrešne nizove kvinta i oktava u gornjim glasovima. Stoga on, izvorno i po svojoj prirodi, nikada ne može predstavljati melodiju. Ali, ako mu se ipak melodija dodijeli, onda se to događa posredstvom kontrapunkta, drugim riječima, on je *transponirani* bas, naime, jedan od viših glasova je snižen i prerušen u bas. U stvari, on tada treba još jedan drugi osnovni bas kao svoju pratnju. Ova neprirodnost melodije postavljene u basu vodi tome da arije u basu, s

punom pratnjom, nikad ne pružaju čisto, nepomućeno uživanje kao što to čine arije u sopranu, koje su, u vezi s harmonijom, jedine prirodne. Usput rečeno, takav jedan melodijski transpozicijom prisiljeni bas, mogao bi, u duhu naše metafizike glazbe, biti uspoređen s mramornim blokom kojemu je nasilno utisnut ljudski oblik; zbog toga je on divno prikladan za kamenog gosta u *Don Juanu*.

Sada još želimo pobliže ispitati i *genezu* melodije. To se može postići razlaganjem melodije na njezine sastavne dijelove i što će nam u svakom slučaju pružiti ono zadovoljstvo koje nastaje kad stvari kojih je *in concreto* svatko svjestan dovedemo do apstraktne i jasne svijesti, pri čemu stječu privid novine.

Melodija se sastoji od dva elementa, jednog ritmičkog i jednog harmonijskog: ritmički možemo označiti kao kvantitativni, harmonijski kao kvalitativni, budući da se prvi tiče trajanja, a drugi visine i dubine tonova. U notnom se pismu prvi označava vertikalnim, drugi horizontalnim linijama. Obama u osnovi leže čisto aritmetički, dakle vremenski, odnosi: prvom, relativno trajanje tonova, drugom relativna brzina njihovih vibracija. Ritmički element je najbitniji jer je on u stanju sam i bez onog drugog prikazati neku vrstu melodije, kao što se, primjerice, zbiva s bubnjem; ali savršena melodija ipak zahtijeva obadvoje. Ona se, naime, sastoji u izmjeničnom *razilaženju* i *mirenju* ta dva elementa; kako ću odmah pokazati, ali prije, budući da je o harmonijskom elementu do sada već bilo govora, razmotrit ću pobliže ritmički element.

Ritam je u vremenu ono što je *simetrija* u prostoru, naime, podjela na jednake i, uzajamno odgovarajuće dijelove, prvo veće, koji se onda raspadaju u sve manje, njima podređene dijelove. U slijedu umjetnosti koje sam postavio, *arhitektura* i *glazba*

čine dvije krajnosti. One su, po svom unutarnjem biću, svojoj snazi, opsegu svoje sfere i po svom značenju najheterogenije od svih umjetnosti, čak pravi antipodi. Ta se protivnost prostire i na oblik njihove pojave, jer je arhitektura sva u *prostoru*, bez ikakvog odnosa s vremenom, a glazba sva u *vremenu*, bez ikakvog odnosa s prostorom.⁶⁸ Iz ovoga nastaje njihova jedina analogija, naime, kao što je u arhitekturi *simetrija* ta koja uređuje i drži skupa, tako je u glazbi *ritam*, zbog čega se i ovdje potvrđuje *les extrêmes se touchent*.⁶⁹ Kao što je osnovni sastavni dio neke građevine potpuno jednako kamenje, tako su osnovni sastavni dijelovi nekog glazbenog komada potpuno jednaki taktovi. No oni se dijele u jednake dijelove pokretima gore ili dolje, ili uopće brojnim razlomkom koji označava takt, što se možda može usporediti s dimenzijama kamenja. Glazbeno vrijeme se sastoji iz nekoliko taktova, koji također ima dvije jednake polovice, jednu koja se penje, stremlje prema gore i najčešće ide do dominante, i drugu koja se spušta, umirujuću, koja ponovno pronalazi osnovni ton. Dva ili više razdoblja sačinjavaju jedan dio, koji je najčešće pomoću znaka ponavljanja također simetrično udvostručen. Dva dijela sačinjavaju mali glazbeni komad, ili samo stavak nekog većeg, pa se prema tome jedan koncert ili sonata obično sastoji od tri stavka, simfonija od četiri a misa iz pet. Vidimo, dakle, da je jedan glazbeni komad isto tako povezan i zaokružen u cjelinu svojom simetričnom podjelom, i svojim podrazredima, sve do taktova i njihovih dijelova, s prolaznim podređivanjem, nadređivanjem i koordiniranjem njegovih članova, kao neka građevina sa svojom simetrijom, samo što je kod

⁶⁸ Bilo bi krivo predbaciti da su skulptura i slikarstvo isto tako samo u prostoru: jer njihova djela su, ako ne neposredno, onda barem posredno, u vezi s vremenom, budući da predstavljaju život, kretanje, radnju. Isto tako bi bilo netočno reći da i poezija, kao govor, pripada samo vremenu; ovo vrijedi samo neposredno za riječi: njihova materija je sve što postoji, dakle i prostorno.

⁶⁹ Krajnosti se dodiruju (nap. prev.).

građevine sve ono isključivo u prostoru kod glazbe isključivo u vremenu. Sam osjećaj ove analogije izazvao je u zadnjih trideset godina onu smjelu, često ponavljanu dosjetku, da je arhitektura zaleđena glazba.

Porijeklo ovog treba tražiti kod *Goethea*, koji je, prema Eckermannu (*Gesprächen*, sv. II., str. 88) rekao: "Među svojim papirima sam pronašao list gdje arhitekturu nazivam skrućenom glazbom. I zaista, ima tu nešto. Raspoloženje koje izvire iz arhitekture blisko je efektu glazbe." Vjerojatno je on tu dosjetku mnogo ranije izrekao u razgovoru, gdje, kao što znamo, nikad nije nedostajalo ljudi koji bi pobirali ono što bi on usput izustio, kako bi se kasnije kočoperili. Uostalom, što god da je Goethe rekao, analogija glazbe s arhitekturom, koju sam ja ovdje sveo na njen isključivi temelj, naime, na analogiju ritma sa simetrijom, obuhvaća samo vanjski oblik, a nikako i unutarnju bit ove dvije umjetnosti, koje se međusobno neizmjerljivo razlikuju: bilo bi smiješno htjeti izjednačiti u bitnom najograničeniju i najslabiju od svih umjetnosti s najobuhvatnijom i najmoćnijom. Kao amplifikaciju ovdje pokazane analogije moglo bi se dodati da kada glazba, u nekakvom napadu težnje za nezavisnošću, koristi priliku jednog fermato, kako bi, oslobodivši se prisile ritma, prepustio slobodnoj fantaziji jedne figurirane kadence, takav komad lišen ritma slični na ruinu koja je izgubila simetriju, i koja bi se smjelim jezikom spomenute nam dosjetke mogla nazvati smrznutom kadencom.

Nakon ovog raspravljanja o ritmu trebam sada pokazati kako se bit melodije sastoji u neprestanom *razilaženju* i *mirenju* ritmičkog elementa s harmonijskim. Njen harmonijski element ima za pretpostavku osnovni ton, isto kao što ritmički element ima za pretpostavku takt, i on se sastoji u odstupanju od njega kroz sve tonove ljestvice, sve dok, kraćom ili dužom zaobilaznicom ne dosegne jedan harmonijski stupanj, najčešće dominantu

ili subdominantu koja mu pruža nepotpuno umirenje. Zatim slijedi, istim dugim putem njegovo vraćanje osnovnom tonu s čime nastupa potpuno umirenje. Ali sve se to mora dogoditi tako da se dosezanje gore spomenutog stupnja, kao i ponovno pronalaženje osnovnog tona, poklapa s izvjesnim privilegiranim momentima *ritma*, inače je efekt promašen. Dakle, kao što harmonijski slijed tonova zahtijeva izvjesne *tonove*, prije svega toniku, zatim dominantu i tako dalje, tako i ritam zahtijeva određene *vremenske točke*, određene odbrojene taktove i određene dijelove tih taktova, koje nazivamo teškim, ili dobrim, ili naglašenim dijelovima takta, nasuprot lakim, ili lošim, ili nenaglašenim dijelovima takta. A *razlaz* oba ta osnovna elementa se sastoji u tome da zahtjev jednog bude zadovoljen, a drugog ne, dok se *izmirenje* sastoji u tome da oba budu zadovoljena istodobno. Naime, ono lutanje niza tonova sve dok ne dosegnu određeni više ili manje harmoničan stupanj, mora se postići tek nakon određenog broja taktova, a uz to da se zatekne na *dobrom* dijelu takta, po čemu ovaj postaje jedna određena točka mirovanja za njih. Na isti način se mora povratak na toniku dogoditi nakon istog broja taktova i opet na *dobrom* dijelu takta, čime onda nastupa potpuno zadovoljenje. Tako dugo dok se zahtijevano zadovoljenje oba elementa ne postigne, ritam može ići svojim pravilnim tokom, a, s druge strane, potrebne note se pojavljuju dovoljno često; one će ipak ostati potpuno bez onog učinka iz kojeg nastaje melodija. Sljedeći krajnje jednostavni primjer može poslužiti za objašnjenje:



Ovdje harmonijski slijed tonova pogađa toniku odmah na kraju prvog takta; ali ona time ne dobiva zadovoljenje zato što je ritmički došla na najslabiji dio takta. Odmah zatim, u drugom

taktu, ritam ima dobar dio takta, ali je tonski slijed došao na septimu. Ovdje su, dakle, oba elementa melodije potpuno *nesuglasni*, i mi se osjećamo uznemireni. U drugoj polovici odsječka sve se događa obrnuto, i oni se *izmiruju* u zadnjem tonu. Ovaj se proces, premda u mnogo većem opsegu, može dokazati na svakoj melodiji. Neprestano *razilaženje* i *mirenje* oba elementa, metafizički gledano, odraz je nastajanja novih želja, nakon čega slijedi njihovo zadovoljenje. Upravo zato se glazba i uvlači tako umilno u naše srce, što mu neprestano predočava savršeno zadovoljenje njegovih želja. Izbliže promatrano, u ovom procesu melodije vidimo kako se kao slučajno susreće određeni *unutarnji* uvjet (harmonijski) s određenim *vanjskim* (ritmičkim), - koji je, dakako, izveo kompozitor, pa se ta slučajnost može usporediti s rimom u poeziji. Ali, ovo je upravo odraz susreta naših želja s povoljnim vanjskim okolnostima, koje su od njih nezavisne, dakle to je slika sreće.

– Isto tako i učinak *zaostajalice* zaslužuje da se uzme u obzir. To je disonanca koja odgađa finalnu konsonancu očekivanu sa sigurno u; na ovaj način je želja za njom pojačana, a njezino pojavljivanje utoliko više zadovoljava. Očigledno je da je ovo analogno zadovoljenju volje koje je pojačano odgađanjem. Savršena kadenca zahtijeva prethodni septakord na dominantu, jer najdublje doživljeno zadovoljstvo i potpuno umirenje mogu nastupiti tek nakon naj e e žudnje. Zbog toga se glazba općenito sastoji u stalnom smjenjivanju više ili manje uznemirujućih akorda, to jest, akorda koji izazivaju želju, isto kao što je život srca (volje) stalna mijena većeg ili manjeg uznemirenja zbog želje ili straha, kojem slijedi isto tako različito odmjereno umirenje. Prema tome, harmonijski razvoj se sastoji u izmjenjivanju disonance i konsonance po zakonima umjetnosti. Neki niz od čisto konsonantnih akorda bi bio prezasićen, dosadan i prazan, kao *langour*, kojeg izaziva zadovoljenje svih želja. Zbog toga, iako

djeluju uznemirujuće i skoro mučno, moraju se uvesti disonance, ali samo da bi se, nakon odgovarajuće pripreme, ponovno prešle u konsonance. U stvari, u cijeloj glazbi postoje samo dva osnovna akorda: disonantni septakord i harmonijski trozvuk, na koje se svode svi ostali postojeći akordi. To odgovara činjenici, da, što se volje tiče, postoji u osnovi samo nezadovoljstvo i zadovoljstvo, bez obzira na raznolikost i količinu oblika u kojima se prikazuju. Isto kao što postoje dva opća osnovna raspoloženja duha, vedrina ili barem krepkost, i žalost ili barem tjeskoba, tako i glazba ima dva opća tonska roda, koji odgovaraju tim stanjima: *dur* i *mol*, i ona uvijek mora biti u jednom ili drugom. Ali zaista je čudnovato da postoji znak bola, koji niti je fizički bolan, niti je konvencionalan, a ipak je odmah shvatljiv i prepoznatljiv: *mol*. Po tome se da ocijeniti koliko je glazba duboko utemeljena u istinskoj biti stvari i ljudi. – Kod sjevernih naroda, koji žive u teškim uvjetima, posebno kod Rusa, *mol* prevladava, čak i u crkvenoj glazbi. Alegro u *molu* je u francuskoj glazbi vrlo čest i karakterističan: to je kao kad bi netko plesao u cipelama koje ga žuljaju.

Dodajem još nekoliko usputnih razmatranja. – Promjenom tonike, a time i vrijednosti svih stupnjeva, zbog čega isti ton figurira kao sekunda, terca, kvarta i tako dalje, tonovi ljestvice su analogni glumcima koji moraju preuzimati svako toliko nove uloge, dok njihova ličnost ostaje ista. Činjenica da ličnost nije uvijek potpuno pogodna za određenu ulogu, može se usporediti sa spomenutom (na kraju § 52 prvog sveska ovog djela) neizbježnom nečistoćom svakog harmonijskog sustava, koja je uvjetovana ravnomjernim temperiranjem.

Možda će se netko protiviti tome što je ovdje glazba, koja tako često uzdiže naš duh, toliko da nam se čini da ona govori o drugim, boljim svjetovima nego što je ovaj naš, shodno ovoj

metafizici glazbe, svedena na to da samo laska volji za život, predstavljajući njenu istinsku bit, slika joj njene uspjehe, i na kraju izražava njeno umirenje i zadovoljenje. Za umirenje takvih dvojbi neka posluže sljedeće riječi iz *Veda*: *Et Anand sroup, quod forma gaudii est, ton pram Atma ex hoc dicunt, quod quocunque loco gaudium est, particula e gaudio ejus est*⁷⁰ (Oupnekhat, sv. I., str. 405, et iterum sv. II., str. 215).

⁷⁰ I vrhovnog Atmana zovu anandsroup (blaženi), što je neka vrsta radosti, jer svugdje gdje postoji neka radost, ona je dio njegove radosti (nap. prev.).

"Artur Schopenhauer (1788-1860), znameniti njemački filozof, u svom je najpoznatijem dijelu Svijet kao volja i predodžba artikulirao mnoge revolucionarne ideje. Knjiga O geniju – Eseji donosi njegovih jedanaest eseja iz drugog sveska ovog najznačajnijeg filozofskog djela 19. stoljeća koje je izvršilo ogroman utjecaj na Freuda, Darwina, Nitzschea, Tolstoya, Junga, D. H. Lawrenca, Camusa, Becketta, Mahlera i mnoge druge."

www.cid-nova.hr



10,45 €