

Dr. Janez Vrečko

Inspiracija, dionizično in apolinično

Povzetek: Dvojnosti dionizičnega in apoliničnega ne odkrije šele Nietzsche ob koncu 19. stoletja, temveč se vzpostavi z razkrajajočim se mitskim mišljenjem, pri čemer spopad med liro in piščaljo opozarja tudi na soočenje starega cikličnega in novega linearnega pojmovanja časa. Razprava analizira dva temeljna inspirativna principa, ki se z dionizičnim in apoliničnim začneta pri starih Grkih, sežeta k Rimljanom in se udejanjita tudi v novem veku v dvojici romantičnega in klasičnega. Grki so za svojo uravnoveženost potrebovali oboje, o čemer pričajo tako Delfi kot Akropola, tragedija in komedija. Pozneje poezija in umetnost ne bosta več sinteza dionizičnega in apoliničnega, ampak bosta zapisana zdaj enemu, zdaj drugemu načelu, zdaj dionizičnemu bršljanu, zdaj apoliničnemu lovorju. Spor med Platonom in Aristotelom je bil spor med resnico in lepoto, spor med božanskim navdihom in človekovo ustvarjalnostjo. Horacij pripelje ta spor v korist apoliničnega. Aristotel pa s konceptom katarze kot nujnim ciljem slehernega velikega umetniškega dela ohranja enotnost dionizičnega in apoliničnega tudi v naš čas.

Ključne besede: mitološka poetika, apolinično, dionizično, entuziazem, inspiracija, umetniška produkcija, preoblikovanje narave, katarza.

UDK: 82:37.036

Izvirni znanstveni prispevek

Dr. Janez Vrečko, redni profesor, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani; e-naslov: janez.vrecko@guest.arnes.si

I. Mitološka poetika o inspiraciji

Vsekakor preseneča dejstvo, da so Grki inspiracijo že zelo zgodaj razumeli na dva načina: ločevali so imaginativni navdih od intelektualnega, pri tem pa veliko pozornost posvečali prav iracionalnim elementom v poeziji, čeprav se tudi racionalnim niso želeli izogniti. Ta dvojnost je lepo vidna že iz t. i. mitološke poetike, kjer je mogoče v le na videz preprostih mitoloških zgodbah odkriti prva resna opozorila na nasprotje med elementarnim pojmovanjem ustvarjalnosti, vezanim na preteklost, in njeno razumu zavezano sodobno podobo. Prvo predstavljata Dioniz in Marsias, drugo pa Apolon in Orfej.

Spopad med Marsiem in Apolonom lahko imamo za eno prvih znamenj prihajajočih sprememb v razmerju med mitom in poezijo. Silen (ali morda satir) Marsias je bil Dionizov častilec, znan po tem, da je našel Atenino piščal, ki jo je ta zavrгла, ker si je z igranjem nanjo ustvarjala gube na obrazu in s tem škodovala svoji lepoti. Piščal je namreč od 5. stoletja pr. n. š. postala simbol ekstatičnega in celo orgiastičnega v glasbi in umetnosti nasploh, zato jo je Atena kot predstavnica razuma in mere morala zavreči. Marsias pa je bil v obvladovanju tega instrumenta čudežno spreten, tako da si je drznil na glasbeno tekmovanje izzvati Apolona z njegovo liro. Kipar Miron je v 5. stoletju pr. n. š. upodobil ta mit tako, da je Apolona zamenjala kar Atena sama, ki je okarala Marsia, ker je bil čezmerno navdušen nad njeno zavrženo piščaljo. Za razsodnico v tem sporu je bila določena Afrodit (v drugem primeru muze) in dogovorjeno je bilo, da bo lahko zmagovalec poražencu napravil, kar se mu bo zahotelo. Afrodit je zmago prisodila Apolonu, zato je ta privezal Marsia na drevo in ga živega odrl. Kožo naj bi obesili na podnožje neke trdnjave in iz solza njegovih oboževalcev je vzniknila reka Marsia, pritok reke Majandre v Mali Aziji. Apolinično je potemtakem premagalo in skušalo uničiti dionizično. Vendar legenda pripoveduje, da naj bi imel celo mrtvi Marsias izjemen občutek za dionizično ekstatiko, saj je njegova obešena koža podrhtevala le ob frigijskih zvokih piščali, ob Apolonovih arijah pa naj bi ob ostajala mrtva in negibna. Šlo je za nasilno zmago lire kot treznega in zadržanega apoliničnega instrumenta, ki je navadno spremljal nomos, nad orgiastično in senzualno dionizično piščaljo, ki je spremljala ditiramb.

Čeprav je navedena zgodba povedana v prikritih podobah t. i. mitološke poetike, vendarle zelo jasno govori o spopadu med dvema različnima konceptoma inspiracije ali entuziazma.

Pomen mita o Marsiu je stoletja pozneje interpretiral Dante s stališča dvojne narave pesniške inspiracije: na eni strani entuziazma kot vstopa boga v človeka, na drugi ekstaze kot izstopa človeka iz samega sebe. V prvem spevu Raja Dante vzklicuje Apolona in ga prosi za preroško pesniško ekstazo:

»Navdihni tisto moč mi zdaj, ko pojem,
ki nekdam ude v sunku potegnila

iz kože Marsija je v srdcu svojem.« (Božanska komedija: Raj, I, 95–96)

Marsievi nasprotna je zgodba o Orfeju, ki je kot Apolonov častilec odvrčal ljudstvo od dionizičnih orgij, zato so ga raztrgale bakhantke, stalne Dionizove spremljevalke. Apolon ga je namreč bogato obdaroval s sedmerostruno liro, Orfej pa ji je v spomin na svojo mater Kaliopo in njene sestre dodal še dve struni. Iz tega glasbila je ustvarjal tako blagoglasne zvoke, da so se reke ustavile, da so mu skale sledile, da so drevesa nehala šelesteti, divje živali pa so postale krotke. Potem ko so ga Dionizove bakhantke razkosale, je Zevs njegovo liro postavil med zvezde, muze pa so pokopale njegove razkosane ude pod Olimpom.

Zanimivo je, da že Homer navaja nekatere mite, v katerih je razmerje pesnikov in muz nadvse burno in v posameznih primerih tudi tragično, odvisno pač od pozitivnega ali negativnega odnosa pesnikov do svojih navdihovalk; Homer namreč besedo pevec – aoid pogosto povezuje s pridevnikom božanski, od bogov navdahnjeni. Takšna je zgodba o samopašnem Tamirisu, ki je izzival muze na pevskem tekmovanju, te pa so ga v jezi kaznovale s slepoto ter s pozabo pesmi in glasbe:

»... srečale tukaj so muze
traškega pevca Tamirisa, vzele umetnost mu petja,
... bahal se mož je razustno, da zmagal gotovo bo v tekmi,
ako so voljne zapeti, Kronida hčere ščitonosca;
muze se nanj ujeze in storijo hromaka iz njega:

krasni mu glas onemi, pozabi igranje na plunko.« (Iliada, II, 594–600)

Pevca Demodoka pa so Muze obdarovale prav z nasprotnim kot Tamirisa: oslepile so ga, hkrati pa ga obdarovale s pesmijo. Potemtakem slepota za pesnika nikakor ni kazen, če le ni povezana tudi s pozabo poezije; prava slepota je prav pozaba poezije, medtem ko slepi pesniki uspešno sledijo pobeglim bogovom:

»... božanskega pevca

Muza ... ljubi močno, mu dala je dobro in hudo:

vzela je luč mu oči, a dala je sladko mu pesem.« (Odiseja, VIII, 62–64)

Spopad dveh temeljnih inspirativnih principov je očitno postal v nekem trenutku grške zgodovine brez milosti, čeprav je bila zmaga na koncu prisojena Apolonu in Orfeju, tudi tedaj, ko to ni bilo vidno na prvi pogled, kot denimo ob Orfejevem razkosanju. In pri tem bi tudi ostalo, če Grki v 7. in predvsem v 6. stoletju pr. n. š. ne bi doživeli gospodarske krize, ki so jo sami razumeli tudi veliko širše: kot problematiziranje vseh svojih do tedaj v polis zgrajenih vrednot, s tem pa kot stanje krivde in oskrunjenosti (Vernant, str. 52). Na to so se odzvali predvsem s Solonom in njegovimi reformami, ki naj bi stabilizirale mlado demokracijo. Kaže pa, da jim samo to ni zadostovalo. Čeprav Homer Dionizu še ne posveča posebne pozornosti in ga po moči nikakor noče primerjati z olimpskimi

bogovi, pa se v 7. in 6. stoletju njegov kult docela uveljavi in pridobi neslutene razsežnosti. Številni Grki so sicer nasprotovali temu barbarskemu bogu, ki je prišel iz Trakije in vzburkal že doseženo stopnjo razumskosti, zmernosti in jasnosti grškega duha. Pokazalo pa se je, da je Dioniz tip božanstva, ki je popolnoma drugačno od olimpskih. Je nemara bližji človeškim smrtnikom kot drugi bogovi? Kakor koli že, mogoče se mu je približati, ga sprejeti vase, norost (mania) pa je dokazovala, da je človeške danosti mogoče preseči (Eliade, str. 239).

Sčasoma je potemtakem prevladalo spoznanje, da Grki za svojo uravnoteženost potrebujejo oboje, tako apolonično kot dionizično, in zdi se, da so se tega najprej zavedeli v Delfih, kjer so Dionizu dovolili navzočnost v preročišču v zimskih mesecih, takrat torej, ko se je Apolon mudil pri Hiperborejcih na drugem koncu sveta. Dioniz je tako postal legitimni grški bog in utemeljitelj misterijev kot povsem zasebnih religiozних praks, ki so se ozirale k cikličnemu in vegetacijskemu razumevanju življenja, na drugi strani pa se je nanj oprla po propadu epa nastajajoča in vse bolj množično uveljavljajoča se tragedija, ki je z velikimi dionizijami postala praznik vseh Grkov.

To novo dvojnost dionizičnega in apoliničnega je lepo videti na primeru akropole, zgrajene 585 pr. n. š., za katero sicer velja, da ima popolnoma apoloničen značaj. Navidez je ta uravnotežena arhitekturna gmota zgled antične in poznejše arhitekture. To svetišče je v resnici pomenilo zmago apoliničnega nad dionizičnim, vendar le v kontrastu z njim. Zmaga ni bila absolutna; v frizu tega svetišča je namreč še mogoče videti demonične sile, ki sodijo k dionizičnemu načelu, čeprav je, kot rečeno, kolonada in celotna forma vendarle izraz apoliničnega načela. Vse se zdi v ravnotežju, in čeprav le začasno, je bil misterij premagan. Ekstatična glasba piščali je sicer vdrla že v zaprti svet epskega pesniškega izročila, ki ga je spremljala trezna glasba na liri. Hkrati s piščaljo pa je prodiral tudi Dionizov kult. Grki so znali nastali spopad med aulosom in liro rešiti kompromisno, včasih, kot denimo v Delfih, so šli celo tako daleč, da so apolonično in dionizično poistovetili med seboj. Prav tu naj bi zveza piščali in lire izražala kultno vez med Apolonom in Dionizom, saj sta nekdanj oba pripadala vegetacijskim bogovom in cikličnemu razumevanju sveta. To razsežnost je Dioniz še dolgo ohranjal s svojim vsakoletnim umiranjem in vstajenjem od mrtvih, medtem ko je pri Apolonu z njegovo olimpizacijo ta značilnost izginila. To se je zgodilo v 8. stoletju pr. n. š., ko je Apolon Pitejec v Delfih premagal Pitona in s tem izničil podzemlje.

Pindar naj bi bil zadnji grški pesnik, ki mu je v njegovi poeziji še uspelo ohraniti sintezo dionizičnega in apoliničnega, in to predvsem po zaslugi svojega učitelja Lasa, ki je dionizični avlos postavil v središče zvorske lirike in s tem inavguriral sintezo avlosa in lire. Pindar se je zavedal, da izhaja poezija iz zanosna in inspiracije, prav tako pa, da sta zanjo potrebna treznost in tehnično obvladovanje. V tej pindarovski sintezi entuziazma in tehnične spretnosti je poudarjeno t. i. trezno pijanstvo, saj je idealen pesnik tisti, ki mu uspe združiti navdih in opitost z muzami. Že Nietzsche je moral ugotoviti, da antiška tragedija ni bila več najvišja oblika poezije, ker ji je preveč manjkalo pindarsko, ker se v njej ni več spontano realiziral lirski entuziazem, to naj bi tudi privedlo do smrti

tragedije, poglavitna krivca zanjo pa naj bi bila Evripid in Sokrat. Poskus velike sinteze apoliničnega in dionizičnega, kakor so ga poskušali vzpostaviti Grki v 7. in 6. stoletju pr. n. š., je propadel. Po Nietzschejevem mnenju naj bi bila prav poezija sposobna zlomiti načelo apolinične individuacije in s tem tragično, da pa bi to lahko storila, je potrebovala vizualno prezentacijo v podobi oblike in mere, ki ju je s svojo treznostjo lahko priskrbelo le apolinično.

Razdelitev na dionizično in apolinično tedaj ni šele Nietzschejevo odkritje, ampak jo je vzpostavilo že razkrajajoče se mitsko mišljenje; pri tem spopad med liro in avlosom ni pomenil le spopada dveh različnih usmeritev, ampak hkrati tudi soočenje starega cikličnega in novega linearnega časa, kar se je pozneje v različnih nasprotujočih si usmeritvah prenašalo vse v današnji čas. Spopad med liro in avlosom preraste v spopad med Apolonovim lovorom in Dionizovim bršljanom, med klasicistično in romantično umetnostjo.

II. Platonova misel o entuziazmu

Pri Platonu kot prvem velikem antičnem filozofskem mislecu, ki svojo poezijo še zmeraj zapisuje v umetniški formi dialoga, dvojnost med dionizičnim in apoliničnim že pomeni dejstvo, mimo katerega ni mogoče, še več, vrnitev na stara izhodišča se zdi čisti anahronizem. To je mogoče pokazati iz Platonovega poslednjega pozdrava poeziji, iz njegovega mladostnega dialoga *Ion*. Tu se vprašanje poezije kot božanskega navdiha in poezije kot razumskega, treznega početja zelo zaostri.

Platon namreč razume pesniški dar kot božansko silo in jo primerja z Evripidovim magnetnim kamnom. Ta kamen ne le da sam privlači železne prstane, temveč podeljuje tudi njim moč, da delujejo podobno kakor magnet in privlačijo druge prstane. Tako se naredi včasih kar cela veriga obročkov, ki vise drug od drugega; in vsi dobivajo privlačnost od istega kamna. Prav tako tudi muza najprej sama navdihne pesnike, in ko so sami polni boga, navdihnejo še druge, in tako se plete veriga (*Ion*, str. 25).

Na teoretski ravni je misel o božanskem navdihu ali entuziazmu izražena tudi pri predsokratskem filozofu Demokritu iz Abdere, in sicer je o tej problematiki razpravljal v izgubljenih delih *O poeziji* in *O Homerju*, od katerih se je ohranilo le nekaj fragmentov. Vsekakor je treba omeniti 18. fragment, v katerem beremo: Kar napiše pesnik v zamaknjenju in svetem navdahnjenju, je gotovo lepo; kar pa napiše brez tega, je brez vrednosti (gl. Sovre 1946, str. 222).

Tako Demokrit kot Platon imata za svoje trditve zgled pri Homerju, saj slepi pevec začne svojo *Iliado* z znamenito inkantacijo muzam: »Srd opevaj boginja o jezi Pelida Ahila«, podobno pa velja tudi za Odisejo: »Moža mi opeva, o muza ...«.

Vendar pa je Platonov problem prav v tem, da njegov čas ne pristaja več na predsokratsko orgiastičnost ritualno-mitološkega s temeljno formulo posnemanja kot daritvenega ponavljanja, ampak na visok namen nastajajočega etičnega človeka in njegove etične prakse, kjer se je ob dejanjih pokazala človekova veličina ali nizkotnost, temu pa je morala služiti tudi poezija v Platonovi idealni državi.

To je lepo videti iz nadaljevanja pogovora med Sokratom in Ionom v istoimenskem dialogu. »Zakaj vsi dobri pesniki, epski kakor lirski, ustvarjajo vsa ta prelepa dela ne iz umetnosti (veščine), temveč v stanju navdiha in obsedenosti. Kakor koribanjete niso pri zdravi pameti, kadar plešejo, tako tudi lirski pesniki niso pri zdravi pameti, kadar zlagajo svoje čudovite speve. Kadar se prepustijo harmoniji in ritmu, jih prevzame bakhovski zanos in obsedenost.« (Ion, str. 25)

Najprej opazimo, da govori Sokrat o dobrih pesnikih in o lepih delih, to pomeni, da le dobri pesniki lahko ustvarijo lepa dela, vendar pri svojem ustvarjanju ne uporabljajo veščine, po Sokratovem mnenju njihovo ustvarjanje ni obrtniško in je daleč od tega, da bi bilo razumsko. Veščina ali umetnost, obrtniško ali razumsko je pomenilo Grkom ustvarjanje z namenom, se pravi z nečim, kar je predhajalo samemu delu, delo pa je bilo rezultat te vnaprejšnje ideje.

Prav s tem v zvezi pa se je treba dotakniti še harmonije in ritma, ki ju omenja Sokrat Ionu. Glede na to, da smo dialog Ion imenovali Platonov poslednji pozdrav poeziji, v katerem se je je spominjal kot nekdanji pesnik, ki se je po srečanju s Sokratom zapisal filozofiji, lahko Platonovo nedoslednost pri analizi pesniškega ustvarjanja razumemo kot popuščanje strogosti lastne filozofske misli. Sokrat pravi, da se pesniki najprej predajo moči harmonije in ritma – ki sta funkciji razuma, saj ju je mogoče matematizirati in kvantificirati, potem pa pesnike prevzameta bakhovski zanos in obsedenost, ki sta v funkciji božanske nespameti. V ustvarjalni fazi, ki jo je Demokrit označil kot fazo zamaknjenja in svetega navdahnjenja, je pesnik zunaj sebe in svojega mirnega razuma, v območju ex-tasis. Poiesis ni torej nič drugega kot extasis; dokončano delo pa se identificira z razumom. Platon kot nekdanji pesnik je namreč iz lastne skušnje zelo dobro vedel, da pri pesniku njegov cilj ne gre pred delom, da torej ni mogoče pesniti z vnaprej zastavljeno idejo, ampak da so pesniki zmeraj v enem, da delajo v enotnem in so ob tem pri sebi in neodtujeni. Kljub temu pa je Platon z gornjo Sokratovo mislijo posredno sugeriral idejo, da bi morali pesniki ostati pri tistem prvem, s čimer so se srečali, pri harmoniji in ritmu, tedaj pri razumu in meri, ne pa dovoliti, da jih zajameta bakhovska obsedenost in bakhovski zanos.

Platon bo poslej govoril o poeziji pozitivno le, če bo ta povezana z najvišjimi pedagoškimi in moralnimi, s tem pa tudi državno-političnimi zahtevami, ki jih je v svoji Državi dosledno uveljavljal. Zato je dopuščal samo tisto poezijo, za katero estetska razsežnost ni bila več nujno potrebna, to pa so bile semantično nabite himne bogovom in herojem. Platon je potemtakem s svojim izgonom pesnikov in preganjanjem poezije skušal preprečiti pojav estetsko-kontemplativnega tipa poezije, to pa tako, da se je želel vrniti v čase ritualno-mitološkega, ko poezija še ni bila posebno področje človekovega delovanja, vendar mu takšna regresija iz razumljivih razlogov ni uspela. Zanj poezija ni smela biti prostor estetskega preprosto zato, ker ni hotela (mogla) biti (več) prostor ritualno-mitološkega. Sofistični človek kot merilo vseh stvari je dokončno destruiral (pred)homerski ideal enotnega človeka in ga ugledal kot središče kozmosa. Etično na državno-politični ravni in estetsko na ravni poezije sta edini realnosti, na kateri je treba pristati, Platon pa pristaja le na prvo dejstvo, pa drugo izžene iz svoje idealne države.

S tem pa je Platon vzpostavil tudi idejo o t. i. tendenčni literaturi in umetnosti, v kateri je šlo samo za forsiranje določenih tem v poeziji, določenih instrumentov v glasbi, da bi se tako državljani kar najmanj razburjali. Razumu podložno in preverljivo jedro poezije, ki ga je Platon odkril v njeni semantični razsežnosti, je kot odlično sredstvo lahko rabilo za vzgojo državljanov, in sicer v dobre, poslušne in pogumne državljane. Tako je Platon znova načel, s tem pa zaostрил prastari spor med filozofijo in poezijo, za katerega je bilo po njegovem mnenju v preteklosti na tisoče dokazov, najbrž v Ksenofanovih in Heraklitovih napadih na Homerja, ko je bila Homerju prvič odvzeta pravica, da bi bil še naprej učitelj vseh Grkov.

Seveda takšna odločitev Platonu ni šla zlahka od rok in ob neki priložnosti je dejal, da bi bil srečen, če bi mu kdo pokazal način, ki bi upravičil poezijo in jo postavil med vzvišene funkcije duha. Sanjaril je celo o nekakšni poeziji prihodnosti, ki naj bi bila poezija, temelječa v filozofiji kot najvišji glasbi. Ali je nemara mislil, da je sam udejanil to novo obliko poezije v svojih sokratičnih dialogih, ki so jih njegovi učenci zares razvrščali v trilogije, zgledujoč se pri tragiških pesnikih tedanjega časa. Dejstvo pa je, da je gornja Sokratova izjava v Ionu pomenila žrtvovanje poezije političnemu konceptu Platonove idealne države, kar pomeni, da je apolinično, zajeto v harmoniji in ritmu, skušalo preseči in izničiti dionizično v bakhovskem zanosu in obsedenosti. Prav v tem Platonovem političnem preganjaju pesnikov pa je mogoče doumeti dejstvo, da jih s tem svojim početjem ni le zanikal, ampak jih je hkrati s tem kot take tudi zares uveljavil, o čemer se lahko prepričamo v Platonovem Simpoziju, kjer je prvokrat v zahodni zgodovini poezija opredeljena z nekdanj najširšim, vse človekove dejavnosti zajemajočim, zdaj pa močno zoženim in samo na poezijo se nanašajočim pojmom poiesis. Prav poezija kot poiesis poslej ne bo več sinteza dionizičnega in apoliničnega, ampak bo v svojih zgodovinskih premenah zapisana zdaj enemu zdaj drugemu načelu. Poslej bo oteževalna okoliščina poezije v tem, da bo težila k verjetnemu ali možnemu namesto k resničnemu, in tak položaj bo ostal zanjo značilen vse do današnjega dne.

III. Aristotel o inspiraciji

Aristotel v svoji Fiziki govori o techne kot vsoti vseh človekovih veščin pri njihovem poskusu ustvarjalnega delovanja in preoblikovanja objektivnega sveta. In tej veščini ali umetnosti Aristotel pripisuje, da na eni strani dokončuje to, česar naravi ni uspelo dokončati, na drugi pa posnema (to naravno dano) (Blumenberg 1957, str. 266).

Kot je videti na prvi pogled, Aristotel govori o dveh načinih obdelave narave, o dveh načinih človekovega odnosa do nje, o ustvarjalnem in o posnemovalnem. V svoji Metafiziki poudari specifično razliko med naravo in umetnostjo, ki sta po njegovem dve gibalni sili v svetu, le da vsebuje prva načelo gibanja, umetnost pa ustvarja stvari, katerih oblika je v umetnikovi duši. (Gl. D. Grlič, Estetika 1, str. 52)

Znan je primer Aristotelovega gradbenika, delujočega povsem drugače kot Platonovi reproduktivni mimetiki, ki samo posnemajo in ustvarjajo le gole sence, zidar pa je sposoben ustvariti hišo iz hiše. Po Aristotelovih besedah je ideja hiše najprej v zidarjevi duši, oblika – morfe in podoba – eidos hiše sta že v hiši brez snovi, v fantazijski hiši (Metafizika, Z 7, 1032 b, str. 12).

Treba je samo prenesti zidarjevo delo na pesnika in že dobimo povsem novo pojmovanje poezije in pesniškega poklica. Aristotelov pesnik ni več razumljen kot božji navdahnjenec, ritualni posnemovalec, tudi ne kot Platonov mehanični reproduktivec, marveč kot nekdo, ki dopolnjuje in dokončuje nedokončano naravo, in to z oblikami, ki prihajajo iz njegove duše. Razen ideje v duši pesnik nima na voljo ničesar, ustvarja povsem neodvisno, zgolj iz svoje svobodne fantazije. Zato postane poslej zvestoba mitu in njegovi nespremenljivosti in večni istosti nekaj odvečnega, preseženega, celo več, Aristotel pesnike same imenuje ustvarjalce mitov, tiste, ki si lahko mite tudi izmišljajo (gl. Poetika, 1451 b), pomembno je le, da bodo podrejeni načelu verjetnosti ali možnosti.

Po propadu mita se torej Aristotelov pesnik znajde v praznem prostoru, v katerem sam iz svoje notranje ideje ustvarja logično sled in vzročno povezanost pesniškega materiala. Pesnik grobi, nedodelani in tuji naravi vtisne ustvarjalno moč svojega duha in jo tako dopolni. Prva zakonitost, ki ji je pri svojem navdihu pesnik poslej podložen, je zakonitost njegove duše, ki mu v brezmejnosti svobodne fantazije narekuje svoje ideje, druga pa je ta, da mora upoštevati dionizične zakonitosti verjetnega in mogočega, to pomeni, da morajo biti zgodbe – miti zgrajeni tako, da bo pesnitev lepa (Poetika, 1447 a).

Aristotelov kriterij pri opredeljevanju inspiracije, lepota, je zamenjala Platonov kriterij – laž in njegov mitološki kriterij – resnico. Prehod iz mita v literaturo oziroma poezijo v današnjem pomenu besede je tedaj mogoč v trenutku, ko postane jasno, kako morajo biti miti zgrajeni, če naj bo pesnitev lepa (Poetika, 1447 a), in ko postane pesnikova svobodna, od mita neodvisna fantazija stvariteljica novih mitov. Mitos kot pripoved o dejanjih bogov se spreminja in dokončno spremeni v mitos kot le človekovo dejavnost, s čimer postane tudi beseda o mogočem in verjetnem.

Zato je razumljivo, da je moral Aristotel opustiti božanski navdih in s tem tudi pesnika kot preroka in orodje muz. Poezija zanj ni bila več dar bogov, ampak le še človekova duhovna preokupacija, ki izvira iz človekovega najglobljega bistva, iz posnemanja, ki je človeku prirojeno že iz otroških let. O pesnikovi veličini ne odločajo več muze ali bogovi, ampak le še njegova tehnična spretnost ali veščina pri sestavljanju zgodb, in to zmeraj tako, da bo iz te sestave zasijala lepota. Platonov slikar, ki je s svojo upodobljeno posteljo za tri stopnje oddaljen od prave resničnosti, od edine bivajoče postelje na nebu, dobi svoj kontrapunkt v Aristotelovem gradbeniku oziroma pesniku, ki gradita hišo iz hiše oziroma pesem iz pesmi. Aristotelov premik od Platonove Ideje k eidos ali podobi premakne razumevanje inspiracije kot od muz in bogov izhajajoče na področje, kjer poezija izhaja iz pesnikove vnaprej zamišljene ideje. Zato pesnik ne proizvaja več sence senc ali posnetka posnetkov, ampak splošno v posameznem, s tem pa postane iz pesnikove ideje nastala pesem resničnejša od zgodovine, ki zmeraj ostaja le pri posameznem. Še več, pesnikova

pesem iz pesmi tudi ne more biti več odgovorna resnici, ampak le še zakonom verjetnega ali mogočega, s tem pa lepoti, saj Aristotel posebej poudari, da moderna pesniška inspiracija lahko tudi laže, toda če laže tako, da ji verjamemo, potem vsekakor dobro laže. Pesem iz pesmi namreč ne more nikdar postati popoln posnetek resničnosti, ampak se zmeraj vzpostavlja v razliki med posnetkom in posnetim, tako pa v gledalcu zbudi očiščenje od tega ali česa podobnega.

Prav s katarzo pa Aristotel posameznika že spet postavlja v območje iracionalnega, od koder ga je bil potegnil s pomočjo svoje na novo zasnovane inspiracije. Aristotel potemtakem zavrže božansko inspiracijo, zavrne kot nesprejemljivo tudi mehanično posnemanje in na račun obeh uveljavi ustvarjalno inspiracijo kot povsem nov fenomen; ta se prilega času po propadu mita, ko je bilo treba poezijo redefinirati, da bi lahko še naprej uveljavljala svojo pravico do obstoja. In poezija je za Aristotela tu na kar se da odličnem mestu.

Katarza kot vodena ustvarjalna inspiracija seveda ne velja več pesniku, ampak le še bralcu, gledalcu, poslušalcu umetniških del. Ti recipienti so se med spremljanjem umetniškega dela vedli do njega in se z njim identificirali prek estetskega doživljanja, pri čemer je šlo vseskozi za odmerjeno poistovetenje, za poistovetenje po dogovoru, ki je estetski doživljanj potisnilo v območje apoliničnega, treznega in razumskega. V katarzi, ki temu sledi, pa ni ničesar, kar bi bilo vnaprej premišljeno, vnaprej predvideno, v katarzi se stvari spet dogajajo v enem in hkrati, v območju katarze smo spet pri sebi, nobene ideje ni v nas, ki bi nam predhajala. Katarza nas postavi na trdna tla psihofizične enotnosti, kakršne smo bili deležni pred razpadom na fizis in duševnost, na dionizično in apolinično.

Če bi smeli reči, da je v pesmi iz pesmi združena dionizična opitost z apolinično treznostjo, saj je človek s svojo ustvarjalnostjo povzdignjen na raven božanskega, hkrati pa stvari počne z vnaprej zamišljeno idejo, se podobno dogaja tudi z recipientom, ki je v estetskem doživljanju apolinično zadržan, čeprav po drugi strani tudi dionizično soustvarjalen. V katarzi pa se vrne spet v območje, kjer je človek edinole pri sebi. Nietzsche bi rekel, da se človek znajde v veselju ob uničenju svojega individuuma (Nietzsche, str. 95). Aristotelov koncept tako prerašča Platonovo ideološko in času zavezano razumevanje sveta in ga prilagodi od mita neodvisnemu ustvarjalnemu človeku, hkrati pa poskrbi za človekovo očiščenje od takšnega sveta, za njegov ponovni vstop v območje enega in enotnega.

IV. Horacijev pojmovanje inspiracije

V osmem spevu Odiseje lahko preberemo presenetljive verze, da je namen poezije po eni strani razveseljevati srce, po drugi pa slaviti junaštvo.

*»Njemu podelil je bog pred vsemi pač pesem milobno,
kadar ga žene srce, da zapoje v duha razvedrilo.«* (VIII, 44–45)

*»Muza ojudu veli, zapeti o delih junakov,
drobec iz pesmi, ki ravno tedaj je slovela do neba.«* (VIII, 73–74)

Dvojna razsežnost poezije, ki jo je Homer zaslučil že nenavadno zgodaj, se pojavi tudi v znamenitem Horacijevem Pismu o pesništvu, in sicer v njegovem

drugem delu, kjer rimski pesnik govori o ustvarjalčevi podobi in o tem, ali je naloga pesnika koristiti ali razveseljevati, pa tudi o tem, ali je za pesnjenje pomembnejša nadarjenost ali priučena spretnost.

Zanimivo je, da Horacij ne omenja pesniške inspiracije kot zasluge muz ali bogov, ampak je ta le še posledica z nadarjenostjo zaznamovanega pesnika. Glede na njeno poreklo potemtakem Horacij poezijo še zmeraj veže na božanski izvor, ki pa zdaj ni več zunaj pesnika, ampak v njem samem, v njegovi naravni genialnosti. Vendar pa stvari niso tako preproste, kot se zdi. Horacij namreč pesnika, ki se zanaša samo na svoj ingenium ali prirojeno nadarjenost na začetku in na koncu drugega dela epistole ne le osmeši, ampak skuša poudariti, da poezija, ki nastane samo iz takšnega zanosa, nima pravega mesta v literarnem panteonu. Pri tem se sklicuje na že omenjeno Demokritovo misel o pesništvu, ki je lepo samo, če nastaja v zamaknjenju in svetem navdahnjenju, sicer je brez vrednosti. Zato pesnikov, ki so pri zdravi pameti, Demokrit sploh ne spusti na Helikon (Horacij, Pismo o pesništvu, str. 296). Po Horaciju uspe tja priti le t. i. ingenioznom pesnikom, ki si v svoji zanemarjenosti ne brijejo brade, ne strižejo nohtov in se izogibajo kopališčem, seveda pa tudi ustvarjajo dela brez glave in repa, ki so kot monstrum ridiculum s človeško glavo, konjskim vratom, pisanim ptičjim perjem, raznimi udi in ribjim repom. S tem je bil pri Horaciju vnaprej dan odgovor, da lepa in uspešna umetniška dela nastajajo le kot izid priučene obrtniške spretnosti, nikakor pa ne le iz naravnega daru posameznika, iz njegove čiste inspiracije. Pri tem gre Horacij celo tako daleč, da ne okrcala le umetniškega izdelka, ki nastane ingeniozno, ampak tudi samega obsedenega pesnika (vesanus poeta), pred katerim pobegne sleherni normalen človek kot pred garjavcem, gobavcem ali obsedencem:

*»Kakor ne srečaš se rad z zlateničnim, gobavim, ka-li,
z blaznejšem verskim celo, Diane nasilnim menihom,
prav tako ubere jo vsak plašno pred prismuknjenim pevcem:
drzna dečad le podi se za njim pa ima ga za norca.
Vtem ko zijaje v nebo kakor ptičar, ki gleda po drozgih,
blodi okrog in stih za stihom se trga iz njega,
pljusk! štrbunkne navadno v vodnjak ali volčjo ti jamo.«* (Pismo o pesništvu, str. 453)

Čeprav se iz povedanega zdi, da je Horacij popolnoma zavrzel staro teorijo o božanskem navdihu pesnika, pa četudi zdaj ta božanska iskra prihaja iz pesnikove prirojene, v njegovi notranjosti skrite genialne inspiracije, je vendarle tudi res, da se ne prepusti v celoti le tehničnemu in obrtniškem pojmovanju poezije, saj t. i. piljenje verzov in napor pri ustvarjanju kakega poeta doctus ali učenega pesnika že spet nista zagotovilo za vstop na Helikon. Rekli bi lahko, da je problem Horacijevega pesnika v tem, da se vsekakor mora prepustiti zanosu in divjosti (furor) kot prvemu pogoju navdiha, da pa mora zanos in divjost obvladati, ju kanalizirati in korigirati. To pa pomeni, da je Platonova zahteva iz Iona, v katerem je bila pred pesnike postavljena zahteva, naj ob pesnjenju, potem ko so se predali razumu, vsekakor vztrajajo pri njem, četudi jih bo zajela bakhovska obsedenost in norost, pri Horaciju doživela spremembo, ki je izvirala

iz njegove bolj pesništvu kot politiki zavezane poetike: postalo je jasno, da je na začetku vsekakor bakhovski zanos, da pa ga je treba nadzorovati, vir nadzora pa je v razumskem obvladovanju pesniške veščine, ki nikakor ni prirojena, ampak priučena.

Horacij torej žrtvuje poezijo razumu, le da tega ne stori več tako rigorozno kot Platon, saj pesnjenju z vnaprejšnjo idejo, s priučitvijo in tehničnim obvladovanjem pesniške spretnosti podeli nekoliko večjo težo kot pa pesnjenju brez ideje, zgolj iz pesniškega furorja in genialne inspiracije.

Zdaj se Horaciju pojavi še tretji problem, problem učinka poezije, saj se (prav tako v drugem delu Pisma o pesništvu) sprašuje, kakšna je poglobljena naloga pesnika in s tem tudi poezije: ali njena korist in utilitarnost ali nemara tudi njena sladkost in prijetnost. Homerjevo vprašanje iz osmega speva Odiseje je torej znova postalo aktualno, le da se zdaj ne zarisuje več na izpraznjenem mitološkem ozadju homerskih epov pa tudi ne na ideološko-političnem konceptu Platonove idealne države, ampak v razumevanju moderne države, kjer je pred poezijo postavljena tudi zahteva po njeni socialni in etični angažiranosti, kar se ujema tudi z zahtevo po večjem odmerku priučenega in doktrinarnega na račun zgolj inspirativnega.

Ker je poezija pretežno vezana na tehnično spretnost in veščinarstvo, manj pa tudi na navdih in posameznikovo genialnost, se tudi pojmovna dvojica *dulce et utile* navezuje nazaj na dionizično in apolinično, kjer apolinično prevlada. Poslej bo v številnih normativnih poetikah vse do romantike *utile* postavljeno pred *dulce*, to pa bo v nasprotju z bistveno naravo poezije. Šele predromantika in romantika se bosta spet odprli dionizičnemu in to tako, da bosta aktualizirali in absolutizirali Demokritov model inspiracije, s tem pa poeziji znova pokazali, da se je sicer v davnini morala ločiti od neposredne božanske inspiracije, je pa z njo ohranila stik prav prek genialnosti posameznega pesnika ter se tako znova legitimirala in sankcionirala v sicer mitsko praznem in pustem modernem svetu.

S tem pa se je pokazalo, da so misli o poeziji in umetnosti, izrečene že pri starih Grkih, zadržale svojo aktualnost tudi v današnji čas, še več, da ta čas celo usodno pojasnjujejo in osvetljujejo. Legenda o mrtvem Marsiu, katerega koža je podrhtevala le ob ekstatičnih frigijskih zvokih piščali, ob apolinični glasbi pa ostajala mrtva in negibna, vzpostavlja proces, ki se ni dokončal in razrešil vse do danes. Odrinjeno dionizično je bilo in je očitno še zmeraj bližje človeškim smrtnikom, z njim po Eliadejevih besedah človek presega svojo danost. Po razkroju mitske misli je spopad med liro in avlosom pomenil spopad dveh različnih usmeritev, soočenje starega cikličnega in novega linearnega sveta, spopad med Apolonovim lovorjem in Dionizovim bršljanom, med klasicistično in romantično umetnostjo. Prav predromantika in romantika sta se z absolutizacijo Demokritovega modela entuziazma spet v celoti odprli dionizičnemu, to pa tako, da sta uveljavljali stik z božanskim prek genialnosti posameznega pesnika. Globlja analiza pa bi z institutom romantične ironije celo v tem razdobju opazila nevsiljivo navzočnost apoliničnega kot garanta za legitimiteto poezije v mitsko praznem in pustem svetu.

S tem pa smo že pri enem najzanimivejših in zmeraj znova razreševanih problemov v odnosu med mitologijo in literaturo. Naj spomnimo na Aristotelo-vo misel iz Fizike, kjer govori o techne kot zbiru vseh človekovih spretnosti pri ustvarjalnem preoblikovanju narave, saj ji Aristotel pripisuje, da na eni strani dokončuje, česar naravi ni uspelo dokončati, na drugi pa posnema to naravno dano.

Za stara ljudstva pa je bil značilen drugačen odnos do narave, takšen, pri katerem je bilo med človekom in naravo spoštljivo razmerje, ki je izhajalo iz spoznanja, da je svet popoln in da ga ni treba ne dopolnjevati ne spreminjati.

V Prispevku h kritiki Heglove pravne filozofije je Marx poudarjal, da so stara ljudstva doživljala svojo predzgodovino v imaginaciji, mitologiji. Ostajati v imaginaciji in ne seči čez njene meje je tedaj značilno mitološko in hkrati predzgodovinsko stanje človeka. Podobno Marx govori v Očrtih, kjer je zanj mitologija nezavedno in imaginarno umetniško dejanje in hkrati neučinkovita človekova oblast nad naravo. Prestop iz predzgodovine v zgodovino se zgodi v trenutku, ko se vzpostavi dejansko gospostvo človeka nad naravo, ko torej človek s svobodno, posvetno fantazijo seže čez mitološko imaginacijo. Zdaj petje in baje in muze izginejo in dokončno postane jasno, da Ahil s svincem in smodnikom ni več mogoč. Kljub tem tragičnim ugotovitvam pa Marx zelo dobro ve, da poti nazaj ni in da napredek današnjih časov nikakor ne zadošča, da bi – tako kot stari Grki – ustvarili nov ep, Henriado namesto Iliade. Toda kot je smešno hrepenenje po povratku, tako je smešna vera, da moramo ostati pri tej popolni izpraznjenosti, ki jo Marx enači s časi umetniške produkcije kot take.

Seveda Marxu ni šlo za to, da bi v teh izpraznjenih časih povzdignil umetnost kot edino in s tem vrhovno obliko človekove ustvarjalnosti, ampak da bi porušil mit o njej kot edini obliki človekove avtentične prakse. Tu pa smo pri najbolj bistvenem, kar zadeva vprašanje inspiracije, dionizičnega in apoliničnega. Za sam pojem avtentične prakse namreč raven izdelanih predmetov nima tistega pomena kot raven trajne ustvarjalne usmerjenosti človeka v delo. In pokazalo se je, da je ta trajna ustvarjalna usmerjenost človeka v delo lahko tudi drugačna od dopolnjevanja nepopolne narave, se pravi drugačna od dejanske vse večje človekove oblasti nad naravo s pomočjo individualne ustvarjalne fantazije.

Če je namreč mitološki človek obvladoval in premagoval naravne sile v domišljiji in z domišljijo, to pomeni, da je mogoče naravo in njene sile obvladovati in premagovati tudi na ta način, ne pa samo z dejanskim gospostvom nad njimi. Dejansko gospostvo nad naravo pomeni namreč za Marxa epoko kapitalističnega načina proizvodnje, ki je sovražna nekaterim vejam duhovne proizvodnje, na primer umetnosti in poeziji. Z drugimi besedami bi to moralo pomeniti, da je dejansko gospostvo nad naravnimi silami brez poezije ali pa vsaj, da je tu umetnost brez dejanskega gospostva.

Vprašanje, ki se zastavlja kar samo po sebi, je vprašanje o razmerju med človekom in nič več popolno naravo, ki jo človek želi dopolniti, pa tudi o tem, zakaj je s tem povezano pojmovanje popolne izpraznjenosti.

Proces, s katerim je človek ostajal v tesnem stiku z naravo, je bil proces neustvarjalne mitološke imaginacije in s tem imaginativnega obvladovanja

narave. V teh časih je šlo za naravno človečnost in za človeško naravnost, nikakor pa še ne za produktivni proces svobodne fantazije in dejanskega gospodstva nad naravo. Šele z njegovo uveljavitvijo začenja narava izginjati kot samostojen element, saj človek nenehoma razširja svojo agresijo in potrebuje vse več narave, od katere živi.

Zdaj pa se začne dogajati nekaj nenavadnega in za človeka docela nepričakovanega: narava, ki jo človek vse bolj obvladuje, se postopoma obrača proti človeku samemu in ga ekološko opozarja na njegove napake. Ob dejanskem gospodstvu nad naravo, kakršen je predvsem znanstveno-tehnološki način proizvodnje, potemtakem med človekom in naravo nastaja nasprotje, ki je nasprotje med prvotno in izvorno krožno naravo tega procesa in njegovo sodobno enosmerno, linearno nesklenjenostjo. Kriza okolja in kriza človekovega preživetja v njem nas silita k temu, da bi znova sklenili krog. Vrniti se bomo morali k imaginarnemu obvladovanju narave, v katerem so naši predhodniki lahko le odkrivali naravne zakone, niso pa si jih mogli izmišljati ali jih kako drugače dopolnjevati.

Na tem mestu moramo še enkrat zastaviti vprašanje o času umetniške produkcije, za katero je značilno prav to, da literatura privzame obliko knjige ali gledališke igre, pred tem pa je bila le živa in celo peta in plesana beseda, izpeljana po natančnih ritualnih napotkih, kjer ni bilo ne igralcev ne gledalcev, ampak so bili vsi vse hkrati. Če je v času umetniške produkcije produkt spremenjen v tržno blago, ustvarjalec pa ustvarja zato, da bi (pre)živel, je bilo v drugem primeru trgovanje nekaj neznanega in ustvarjalci so živeli le zato, da bi ustvarjali.

Poseben problem postane potemtakem razmerje med ustvarjalcem in njegovim ustvarjanjem na eni in umetniško produkcijo kot proizvodnjo za trg na drugi strani. Po Marxu je namreč ustvarjalec v ustvarjalnem procesu tem manj odvisen od umetniške produkcije, kolikor bolj dela brez ideje in napreza le svoje ude, ne pa tudi smotrne volje, ki se kaže kot pozornost, in sicer toliko bolj, kolikor manj delo po svoji vsebini in po načinu proizvajanja privlači delavca, kolikor manj ga torej uživa kot igro svojih telesnih in duševnih moči. Takšno igro telesnih in duševnih moči pa doseže ustvarjalec le, če udejestvuje svojo naravo, svoje ude, če dela tako, kot producira sviloprejka svilo, če je tedaj zunaj smotrne volje, skratka brez ideje in ustvarjalne fantazije, ki zna ustvariti le pesem iz pesmi, ne pa kar in samo pesmi same. Zato ni naključje, če je Marx delo srednjeveških rokodelcev imenoval napol umetniško, saj je imelo svoj smoter v sebi, ni še bilo porojeno iz ideje in smotrne volje, ampak zgolj iz udov srednjeveških rokodelcev. V tem pomenu veliki umetniki potrjujejo Marxove besede o umetnikih iz Kapitala I, kje beremo: To počnejo, pa ne vedo, kaj počnejo. Misel se ujema s Pindarjevim treznim pijanstvom, z Demokritovo o preveličanju božanskega zanosu, s Platonovimi koribantskimi plesalci in bakhantskim zanosom pesnikov, z Aristotelovim ritualnim posnemanjem in s Horacijevim furorjem.

Potemtakem se je tudi novoveški misli pokazalo, da ustvarjalnost ni nikdar izraz in izid vnaprej obstoječih umetnikovih namer, da pesnjenju ne predhaja ideja o vnaprej zamišljeni pesmi, da so pesniki zmeraj pri sebi in v enotnem, da ne poznajo razločenosti dionizičnega in apoliničnega. Ko pa pesnik začne pesniti z vnaprej zastavljeno idejo, ne pa iz svoje ekstatične narave in hkrati z

njo, tako kot to počne sviloprejka, potem se umetniška produkcija ne bo polastila le njegovega izdelka, ampak tudi njegove najintimnejše ustvarjalne sfere, njegove igre duševnih in telesnih moči. Ko človek narave ne preoblikuje več le v njeni materialni razsežnosti, ki zmeraj predpostavlja krožno pot od človeka k naravi in nazaj, ampak se loti predelave narave z vnaprej zamišljeno idejo o tem preoblikovanju, pri tem pa svoje igri zavezane ude prepusti svobodni fantaziji, ki temelji le v njem samem, se zoperstavi naravi, ki takšne podvojene preoblikovalnosti ne pozna. Narava ne razlikuje med zamišljenim in uresničenim, narava dela kot čebela, pajek ali sviloprejka. In pesnik, ki iz sebe izprede pesem, deluje kot narava in ostaja s tem v sklenjenem krogu.

Seveda pri Marxu, ki je bil izjemen poznavalec literature in je pogosto glasno recitiral pesmi in drame v več jezikih ter užival v njihovi zvočni in pomenski razsežnosti, naletimo tudi na analizo samega receptivnega procesa. Ker zanj že samo ustvarjanje pomembnih umetniških del ni bilo nekakšen amusement, ampak vselej najintenzivnejši napor, teh del ni bilo mogoče pokonzimirati kulinarčno. Zanj umetniško delo ni bilo le predmet za subjekt, marveč tudi subjekt za predmet, kar je od recipienta zahtevalo prav tako intenziven napor kot sam ustvarjalčev proces ob nastajanju dela. Ko namreč pianist ustvarja glasbo za naše čute, po Marxu producira tudi te čute, ki morajo biti vseskozi polni ustvarjalnosti oziroma produktivno konsumptivni, kar docela ustreza poznejšemu Sartrovemu branju kot vodenemu ustvarjanju. Bralec se torej ne znajde v enotnosti dionizičnega in apoliničnega le na receptivni ravni, ampak še v območju katarze, brez katere se po Aristotelu ne more končati nobeno pomembno umetniško delo.

V. Sklep

Izginotje dionizičnega je za Grke pomenilo smrt tragedije kot celostne umetnine. Moderna Evropa si je vse od predromantike in romantike prizadevala za ponovno vzpostavitev ravnovesja med dinonizičnim in apoliničnim, a se ji to ni posrečilo. Zamisel *Gesamtkunstwerka* ali celostne umetnine je potemtakem nostalgični projekt modernih časov. V najnovjšem času mu je prišel najbližje Lars von Trier s svojimi filmi, predvsem s Plesalko v temi in z Lomom valov. Kaj to pomeni za koncepte umetnostne/estetske vzgoje v racionalističnih časih povelečevanja apoliničnega načela, pa je vprašanje, ki si ga morajo zastaviti metodiki posameznih zvrsti umetnostne vzgoje.

Literatura

- Blumenberg, H. (1957), *Nachahmuh der Natur*, *Studium generale* 10, str. 266–283.
- Eliade, M. (1996). *Zgodovina religioznih verovanj in idej I–III*. Ljubljana: DZS: Društvo za primerjalno religiologijo.
- Nietzsche, F. (1995). *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*. Ljubljana: Karantanija.
- Sovre, A. (1946). *Predsokratiki*. Ljubljana: Slovenska matica.

Vernant, J. P. (1986). Začetki grške misli. Ljubljana: Državna založba Slovenije (Studia humanitatis).

VREČKO Janez, Ph.D.

INSPIRATION, DIONYSIAN AND APOLLONIAN

Abstract: The duality of the Dionysian and Apollonian was not only discovered by Nietzsche at the end of the 19th century, but was established through the disintegrating mythical mentality, via the battle between the lyre and the pipe that also brings attention to the encounter between the old cyclical and new linear understanding of time. The treatise also analyses two basic inspiration principles starting with Dionysian and Apollonian with the Ancient Greeks, reaching the Romans, and also coming to life in the Modern Age in the romantic and classical. For their balance, Greeks needed both which is proven by both Delphi and Acropolis, tragedy and comedy. Later, poetry and art are no longer a synthesis of the Dionysian and Apollonian but initially follow the former and then the latter principle, now the Dionysian ivy and then the Apollonian laurel. The dispute between Plato and Aristotle was a dispute between truth and beauty, a dispute between divine inspiration and human creativity. Horace brought this dispute to the benefit of the Apollonian. With the concept of catharsis as an indispensable goal of any great artistic work, Aristotle has preserved the unity of the Dionysian and the Apollonian until today.

Key words: mythological poetics, Apollonian, Dionysian, enthusiasm, inspiration, artistic production, transformation of nature, catharsis.