

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
Studij antropologije

Diplomski rad

Nietzscheovo poimanje tijela – Apologija plesa

Marija Buntak

Mentor: dr. sc. Luka Bogdanić, doc.

Zagreb, rujan 2018.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

NIETZSCHEOVO RAZUMIJEVANJE TIJELA – APOLOGIJA PLESA

NIETZSCHE'S UNDERSTANDING OF THE BODY – AN APOLOGY OF DANCE

Marija Buntak

Rad se u užem smislu bavi interpretacijom odabranih djela Friedricha Nietzschea. Pritom se paralelno s namjerom da se rasvijetle njegove misli o tijelu i plesu, pokušava uspostaviti poveznica s razmatranjima te primjenom ovih (međusobno povezanih) pojmova u antropološkim istraživanjima. Preklapanje je ovih dviju disciplina u diskursu o plesu neizbježno, budući da antropologija potrebuje opću definiciju plesa, a filozofija svijest o biološkom (karnalnom) utemeljenju čovjeka. Upravo iz navedenog proizlazi značajni doprinos Nietzscheovih razmišljanja u kojima ples shvaća kao spoj biološkog i umijeća. Osim što postavlja ples kao jedan od značajnih pojmova svoje filozofije, još važnije, prekida šutnju o plesu koji je sve dotada bio nezasluženo zanemaren u znanstvenom govoru. U širem se smislu rad bavi plesom kao činom u kojem do izražaja dolazi neodvojivost tjelesnog i kognitivnog te s tim u svezi i načinom na koji se holističko shvaćanje čovjeka odražava na uvriježene dihotomije između uma i tijela te prirode i kulture.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 41 stranicu. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: Nietzsche, tijelo, ples, misao, antropologija

Mentor: dr. sc. Luka Bogdanić, doc., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Ocjenjivači: Ime i prezime, titula, ustanova

Datum prijave rada: _____

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: _____

Ocjena: _____

Izjava o autorstvu

Izjavljujem pod punom moralnom odgovornošću da sam diplomski rad *Nietzscheovo poimanje tijela – Apologija plesa* izradila potpuno samostalno uz stručno vodstvo mentora doc. dr. sc. Luke Bogdanića. Svi podaci navedeni u radu su istiniti i prikupljeni u skladu s etičkim standardom struke. Rad je pisan u duhu dobre akademske prakse koja izričito podržava nepovredivost autorskog prava te ispravno citiranje i referenciranje radova drugih autora.

U Zagrebu, 10. rujna 2018.

Vlastoručni potpis

SADRŽAJ

UVOD	1
1. Nietzscheov zaokret prema tijelu	2
1.1. Tijelo, ples i poimanje čovjeka.....	2
1.2. Značenje plesa za antropološka istraživanja.....	4
1.3. <i>Radosna znanost</i> – Ples kao metafora utjelovljene misli	8
1.4. <i>Tako je govorio Zaratustra</i> – Te(le)ologija tijela i apologija plesa.....	12
2. Nietzscheovi nasljednici.....	18
2.1. Paul Valéry i filozofija plesa	18
2.2. <i>Rođenje tragedije</i> , Isadora Duncan i rođenje modernog plesa.....	24
ZAKLJUČAK	33
Popis literature.....	35

UVOD

Namjera je ovoga rada dati uvid u slojevitost i kompleksnost fenomena plesa, vrlo specifičnog načina ljudskog djelovanja, koji kao široko rasprostranjena kulturna i umjetnička praksa primarno pripada antropološkom području zanimanja. Međutim, da bi se ples mogao uspješno interpretirati kao pojedinačna forma, potrebno ga je definirati te uspostaviti opći teorijski okvir njegova razmatranja. S tim u svezi potrebno je učiniti korak unazad, prema filozofu Friedrichu Nietzscheu koji u svojim djelima otvara horizont mišljenja kojim se ples, nakon dugotrajne šutnje, uvodi u akademski diskurs.

Iz interpretacije primarne literature, *Rođenje tragedije*, *Radosne znanosti* i *Tako je govorio Zaratustra*, proizlazi Nietzscheovo viđenje čovjeka kao holističkog bića uzajamne sprege između tijela i uma. Prema tome, mogućnosti tijela i uma poima kao jednakovrijedne, a ples kao vještinu analognu intelektualnoj misli.

Sekundarnom su literaturom zahvaćene antropološke i filozofijske studije o plesu te teorije plesa, s težnjom da se, sukladno samom činu plesa, povežu fiziološki i lokomotorni elementi plesnog pokreta s njegovom emotivnom i kognitivnom komponentom. U daljnjem se induktivnom slijedu na to nadovezuju povijesni i kulturni aspekti plesa te upućuje na teorijski i praktičan razvoj plesa od predmodernih društava pa sve do danas.

Rad je podijeljen u dvije cjeline. Prva se cjelina, nazvana *Nietzscheov zaokret prema tijelu*, sastoji od četiri poglavlja. U prvom se poglavlju – *Tijelo, ples i poimanje čovjeka*, iznosi definicija plesa koja se zatim povezuje se s praktičnim, fizičkim, odnosno anatomskim znanjem o ljudskom tijelu. Drugo poglavlje – *Značenje plesa za antropološka istraživanja* osvrće se na problematiku istraživanja plesa pod antropološkom vidikom, promišlja o njegovoj genezi, sažeto iznosi načine njegove primjene u kulturi te upućuje na dva temeljna pravca u suvremenom istraživanju antropologije plesa. Treće i četvrto poglavlje pod nazivima *Radosna znanost – Ples kao metafora utjelovljene misli* i *Tako je govorio Zaratustra – Te(le)ologija tijela i apologija plesa* posvećeni su Nietzscheovim djelima, pri čemu se njegova promišljanja tijela i plesa sagledavaju pod antropološkom prizmom, s ciljem da se istakne posebnost plesa kao ljudske prakse na razmeđu biologije i umijeća. U drugoj cjelini, nazvanoj *Nietzscheovi nasljednici*, kroz dva se poglavlja razmatra na koji je način Nietzscheovo promišljanje doprinijelo daljnjem filozofijskom promišljanju plesa u poglavlju *Paul Valéry i filozofija plesa* te našlo svoju primjenu u plesnoj teoriji i praksi Isadore Duncan. Pritom se poglavlje *Rođenje tragedije, Isadora Duncan i rođenje modernog plesa* bavi razjašnjenjem pojmovnog para apolonijско-dionizijsko te načinom na koji ga Duncan izravno primjenjuje u plesnoj tehnici.

1. Nietzscheov zaokret prema tijelu

1.1. Tijelo, ples i poimanje čovjeka

Ljudsko je tijelo područje razmatranja mnogih znanosti, međutim kada ga se poima kao korporalnost u pokretu koja niti u jednoj drugoj čovjekovoj radnji ne dolazi do izražaja koliko u plesu, ono postaje dijelom antropoloških proučavanja i filozofijskih promišljanja čovjeka. Nadalje, upravo ples (koji je istovremeno i tjelesni koncept i tjelesna praksa) dovodi do susreta dviju disciplina kojima se pokušava objasniti i shvatiti fenomen plesa, a koje do zaključaka dolaze interdisciplinarnim povezivanjem njegove povijesne, društvene, etnološke i estetske dimenzije.¹

U plesu se ostvaruje psihofizičko jedinstvo tijela. No dok se integracija uma i tijela kroz interakciju fizičkih i psihičkih snaga u činu plesnog pokreta odvija s lakoćom, pojave i pojmove vezane uz plesni pokret vrlo je zahtjevno prenijeti u teorijsku sferu.² Prvu zapreku predstavlja već sama definicija plesa, prema kojoj je riječ o obrascu kretanja kojeg karakterizira ritmički pokret u prostoru i vremenu, koji je (gotovo uvijek) povezan s glazbom³. S obzirom na to da ovakva definicija uključuje širok spektar pokreta koji ne moraju nužno biti ples, *differentia specifica* plesnog pokreta jest koreografija, odnosno izazvano i namjerno djelovanje podložno memoriranju, odnosno pokret koji je određen unutarnjom i vanjskom logikom i strukturom.⁴ Iako su time otklonjene psihomotoričke reakcije koje izgledaju poput plesa, ali se ne mogu pamtiti niti reproducirati, da bi definicija bila potpuna potrebno je dodati da se mogućnosti tijela u plesu izražavaju performativnom formom pomoću koje se stvara i prenosi određeni sadržaj koji je primarno vezan uz estetsku svrhu.⁵

Plesač(ica) je ujedno stvaratelj(ica), izvođač(ica) i medij pokreta. Ples se stoga može shvatiti kao neposredan umjetnički izražaj, u tom smislu da materija/medij njegova ostvarenja nije kao u drugim umjetnostima, različita od čovjeka, već istovjetna s njim.⁶ Tijelom se na neposredan način oblikuju misli, osjećaji i predodžbe koji odražavaju stvarnu ili kreiraju zamišljenu stvarnost, a shodno tome, geste plesnog pokreta dijele se na realne i simbolične.⁷

¹ Usp. Brandstetter, Wulf, 9–10.

² Usp. Maletić, 1983. 20.

³ Usp. Garfinkel, 2003. 3–4. Međutim ovakva je definicija nedostatna stoga što odgovara vojnoj koračnici ili pojedinim poljodjelskim radnjama, primjerice sadnji. Usp. Copeland, Cohen, 1983. 1.

⁴ Usp. Maletić, 1986. 17.

⁵ Usp. Copeland, Cohen, 1983. 2.; Njaradi, 2016. 323.

⁶ Usp. Maletić, 1986. 17.

⁷ Ibid.

Nadalje, uz to je vezana i mnogo općenitija podjela s obzirom na to je li pri izvođenju plesnih pokreta ples u funkciji čovjeka ili je čovjek u funkciji plesa. Odnosno, izražava li plesač(ica) svojim plesom sebe, ili je izvođač(ica) određenog plesa, ili nositelj(ica) plesne uloge. Suprotno mogućim pretpostavkama, sebe-interpretacija plesom postala je prisutna tek u modernoj i suvremenoj plesnoj praksi, a iako je u predmodernim plesovima (kojima su potonji plesni pravci bili izravno inspirirani) naglašena sprega između unutarnjeg i vanjskog te zamišljenog i stvarnog, u pravilu je mnogo češće riječ o naučenim nego o vlastitim plesovima.⁸ Poput prethodno navedene tipologije plesa (predmoderni, moderni i suvremeni), međutim još izraženije, u umjetničkom (scenskom) plesu jest tijelo plesača/plesačice određeno nizom strogo predviđenih koraka, pokreta, gesti i poza, te u potpunosti podređeno funkciji plesa.⁹ Ipak, time nisu nužno negirane imaginacija, improvizacija, inspiracija plesa, već to znači da se ove karakteristike ne očituju subjektivno, u trenutku izvedbe, već kroz unaprijed razrađen koreografski proces. Međutim, čak i kada je set koraka unutar koreografskog obrasca posve zadan, s obzirom na postav i dinamiku njihova izvođenja, zadržava se određen stupanj interpretacije.

S obzirom na brojnost plesnih formi, upravo se koreografskim obrascem, koji je u većoj ili manjoj mjeri prisutan u svakoj od njih, omogućava njihova pojedinačna klasifikacija.¹⁰ No bez obzira na to o kojem je plesu riječ, njegova se tehnika (te posljedično i koreografski obrazac) uči imitacijom.¹¹ Da bi se uspješno ovladalo izvedbom plesnih pokreta (odnosno izmjenama ravnoteže i položaja u kojima se tijelo treba nalaziti) potrebno je razviti svijest o vlastitom tijelu i kretanju, što je uvjet mogućnosti daljnjeg razvoja plesne vještine iskustvom i vježbom.¹² Naime, ples u svojoj izvedbi zahtjeva cijeli niz međusobno povezanih čina koji su u prvoj fazi odraz svjesnog učenja pri kojemu se izučava određen pokret, a kad se njime ovlada postaje dio tjelesnog znanja, koje se izvodi rutinski te gotovo nesvjesno.¹³

Iz odnosa između (bez)brojnih pokreta „koje karakterizira promjena položaja tijela ili pojedinog dijela tijela“¹⁴ i limitiranih mogućnosti anatomije tijela, iščitava se kompleksna sprega uma i tijela, koja povezivanjem vizualnog, kinetičkog i estetičkog u trenutku izvedbe postaje zorna. Koordinacijom pokreta upravljaju simpatički i parasimpatički živčani sustav, koji izmjenom informacija i impulsa povezuju složen mehanizam ljudskog tijela kojeg čini

⁸ Usp. Maleić, 1986. 48.

⁹ Ibid. 55.

¹⁰ Usp. Kaeppler, 2000. 118.

¹¹ Usp. Maletić 1986. 49.

¹² Usp. Maletić, 1983. 19.

¹³ Usp. Connerton, 1989. 101.

¹⁴ Haas, 2010. 1.

dvjesto šest kostiju te više od sedamsto mišića i više od dvjesto pokretnih zglobova.¹⁵ Pomoću njih se oblikuju plesni pokreti koji u suštini proizlaze iz gibanja izazvanog fleksijom, ekstenzijom i rotacijom. S obzirom na tjelesne pozicije koje se ovisno o tome stvaraju unutar plesa, te se pozicije dijele u odnosu na frontalnu, sagitalnu i horizontalnu os.¹⁶ Pritom, ljepota, elegancija i gracioznost plesnih pokreta proizlazi iz spoja tehnike i snage, koji se postiže kontrolom mišića kojom se nadalje ostvaruje pravilna raspodjela tjelesne ravnoteže, što je preduvjet funkcionalnog i skladnog plesnog pokreta.¹⁷

Ukazivanjem na slojevitost i zahtjevnost plesa, ujedno se skreće pozornost na njegovu važnost s obzirom na poimanje čovjeka i njegova tijela. Budući da se istraživanjem plesa istovremeno propituju i uvriježene dihotomne podjele između prirode i kulture te uma i tijela, ovako postavljena problematika rasvjetljava dodirnu točku između antropoloških i filozofijskih promišljanja čovjeka. Pritom je neizostavna zasluga njemačkog filozofa Friedricha Nietzschea¹⁸, koji izborom plesa kao jednog od pojmova unutar svog filozofskog sustava afirmira tijelo u njegovoj jedinstvenosti, odnosno kao spoj biološkog i umijeća, što ples u svojoj biti i jest.¹⁹

1.2. Značenje plesa za antropološka istraživanja

Proučavanjem plesa kao sposobnosti koja pripada isključivo čovjeku i koja ga razlikuje od svih ostalih živih bića, na specifičan se način predstavlja, priopćuje i nadopunjuje znanje o čovjeku.²⁰ Ples označuje praksu, aktivnost i izvedbu kojom se kroz iskustvo sebstva te kroz interakciju s drugim(a) iščitava određena društvena funkcija te iskazuje identitet pojedinog kulturalnog konteksta. Njime se očituje raspoloženje, reprezentira svakodnevna radnja, uprizoruje određeni događaj ili scensko djelo. Na taj način kultura i tijelo, dijeleći prostorno-vremensku odrednicu unutar koje se odvija ples, jedno u drugo upisuju značenja. Pritom se individualno tijelo na simboličkoj razini povezuje u kolektivno tijelo zajednice te sudjeluje u prijenosu kulturnih narativa i emocija simultanom izmjenom tjelesno-izvedbenih i duhovno-doživljajnih iskustava.²¹

¹⁵ Usp. Haas, 2010. 2.; Car, 2011. 170–171. Kostu služe kao potporanj tijelu i kao poluge za mišiće, zglobovi služe za rotacije, a sila se za izvođenje plesnih pokreta stvara kontrakcijom mišića, te iz odraza od podloge.

¹⁶ Frontalna ravan dijeli tijelo s obzirom na prednji i stražnji dio tijela, sagitalna s obzirom na lijevu i desnu polovicu tijela, a horizontalna ravan na gornju i donju polovicu tijela. Usp. Haas, 2010. 6–7.

¹⁷ Usp. Haas, 2010. 5.

¹⁸ Friedrich Nietzsche (1844.–1900.), njemački filozof i filolog.

¹⁹ Usp. Fraleigh, 1987. xxxi., 8.

²⁰ Usp. McNeill, 1997. 13., Brandstetter, Wulf, 2007. 9.

²¹ Usp. Brandstetter, Wulf, 2007. 9–10.

Povezivanjem članova zajednice pokretom, ritmom i raspoloženjem, potiče se međusobna solidarnost i suradnja, napose stoga što je svaki pojedinac primoran dotjerivati i usavršavati svoje pokrete kako bi se uklopio u gibanja, odnosno kretanja ostalih članova.²² Plesni pokreti sadrže strukturu koja je s jedne strane određena mehanikom tijela, ritmom te nizom sekvencija pokreta, a s druge sociološkim, kulturnim i političkim ustrojem društva. Ples se može shvatiti kao univerzalni – fizički, performativni, ritmički, repetitivni i estetski obrazac ljudskog djelovanja, u kojem su premreženi izvanjski (izvedbeni) i unutarnji (doživljajni) slojevi značenja, a ovisno o tome kojem je dana prednost, plesovi se dijele na (re)prezentacijske i ekspresivne.²³

Iako pripada području neverbalne komunikacije i nematerijalne baštine, ples nije fenomen *per se*, već je odraz društva, tradicije i kulture s kojima čini cjelinu. Drugim riječima, nije auto-referencijalan i ne može ga se pojmiti izvan prostorno-vremenskih odrednica, a navedeno se odnosi na ples u izvedbenom i teorijskom smislu.

Uz plesu se izvedbu redovito vežu glazba, katkad geste, mimika, govor, te nerijetko specifični predmeti poput odjeće, nakita, ukrasnih dodataka ili bojanja samog tijela.²⁴ Pomoću njih se, među ostalim, a osobito kada govorimo o predmodernim plesovima, plesač priprema za sudjelovanje u nekoj vrsti rituala, dok u novije vrijeme oni služe pri izvedbi (na sceni). Neovisno o kojem se plesu radi, on je intencionalan i sadržajno dogovoren kulturalni konstrukt, odnosno komunikacijski proces, zadane simboličke i estetičke interpretacije, koji uvijek nosi značenje koje je razumljivo sudionicima predmetne kulture. Naime, ples se često pojednostavljeno shvaća kao samorazumljiv „univerzalni jezik“, koji se može pojmiti neovisno o poznavanju kulturnog konteksta. Stoga je s antropološkog aspekta prisutna potreba da se pokret analizira unutar strukturiranog sustava u kojem mu se pristupa kao sistemu znanja čiji su produkti i procesi akcije i interakcije dio većeg sustava socio-kulturoloških aktivnosti.²⁵ Ono što jest univerzalno odnosi se na samu tjelesnu aktivnost koja uključuje vješto koordiniranje lokomotornim sustavom čiji najveći dio čine mišići koji drže posturu, omogućuju izmjenu ravnoteže te snagu i brzinu pokreta.²⁶ Zbog toga je pri govoru o plesu potrebno razlikovati općenito shvaćanje plesa kao djelovanja koje jest univerzalno i shvaćanje plesa kao sustava značenja koje emanira lokalne, regionalne ili transkulturalne značajke.²⁷

²² Usp. Maletić, 1986. 14.

²³ Usp. Kaeppler, 2000. 117.; Wulf, 2007. 122.

²⁴ Usp. Kaeppler, 2000. 116.

²⁵ Ibid. 17., 121.

²⁶ Usp. McNeill, 1997. 6.; Njaradi, 2016. 326.

²⁷ Usp. Kaeppler, 2000. 118.

Evolucijski, plesu je sasvim sigurno prethodio bipedalizam, međutim, s obzirom na svojstvenu mu kompleksnost, pojedini istraživači podrijetla plesa, njegovu pojavu smještaju u znatno kasniju fazu evolucije. Budući da je prisutan veliki stupanj nesigurnosti i nagađanja pri mogućoj dataciji prvog plesa, sigurnije je postaviti vremensku odrednicu *ante quem*, budući da se na oslicima špiljskih zidova, keramičkim gravurama ili figuricama s početka gornjepaleolitičke ere, prije otprilike 40 000 godina, nalazi najranija potvrda plesne aktivnosti.²⁸

Po svoj je prilici ples eksaptacija, odnosno evolutivna karakteristika koja se razvila kao nusprodukt preciznijih motoričkih mogućnosti upravljanja gornjim i donjim ekstremitetima.²⁹ O njegovoj se prvotnoj funkciji može samo nagađati, međutim, prisutan je stav da je služio kao etnički marker različitim predmodernim plemenima, dok je njegova forma poprimila širu primjenu (u vidu ritualnih (ekstatičkih), žetvenih, svadbenih plesova vezanih uz borbu, lov te seksualnu aktivnost, ali i niza drugih prigoda) tek s dužim vremenskim odmakom.³⁰

Ples je prepoznat kao vrlo vrijedna kulturna, umjetnička i društvena praksa od neporecivog značenja za čovječanstvo. Od strane UNESCO-a, na listu nematerijalne svjetske baštine uvršteno je četrdeset i devet plesova.³¹ Međutim, ovakvo pojmovno određenje plesa kao nematerijalnog, izaziva stanovite kritike, budući da odmaže ispravnom razumijevanju plesa. Materijalni i nematerijalni elementi plesa međusobno su nerazlučivi, što osobito ističu zagovaratelji holističkog pristupa plesu, u kojem su međusobno premrežene njegove mnogostruke dimenzije³². Stoga predlažu naziv živuća kulturna baština³³, budući da tijelo u činu ili činom plesa *inkorporira* kulturu koja se sedimentira u plesnim pokretima, te postaje odraz kontinuiteta s prošlošću. Sukladno tome razumijeva se pojmovno fluidan i tjelesno fleksibilan karakter plesa, koji je uvijek sažet u jednokratnom događaju te se može ili iznova ponoviti, ili odmakom pod zadane forme, obratnim postupkom diskontinuiteta, preinačiti u novi ples.³⁴

Nietzsche je uvođenjem plesa u svoj filozofski diskurs, odnosno skretanjem pažnje na njegovu važnost za poimanje čovjeka, otpočeo misaonu putanju koja će (u najmanju ruku)

²⁸ Usp. Garfinkel, 2010. 205.; Schlesier, 2007. 132.

²⁹ Usp. Laland, Wilkins, Clayton, 2016. 7.

³⁰ Usp. Maletić, 1986. 84., 116., 130., 146., 163.; Laland, Wilkins, Clayton, 2016. 8.

³¹ <https://ich.unesco.org/en/lists#2017> Među navedenima se nalazi i Nijemo kolo, narodni ples koji se najčešće izvodi u Zagori, a na popis je uvršten 2011. godine.

³² Tijelo, pokret, osjetila, osjećaji, društvo, kultura, simbolika, prostor, vrijeme.

³³ Usp. Lo Lacono, Brown, 2016. 84., 89.

³⁴ Usp. Lo Lacono, Brown, 2016. 101–102.; Connerton, 1989. 45., 72.

posredno doprinijeti razvoju teorijskog te, u užem smislu, antropološkog istraživanja plesa³⁵. Prije nego što će ples postati prepoznat subjekt akademske zajednice, njegova misao naći će svoj odraz u plesnoj, likovnoj i literarnoj umjetnosti prvih desetljeća dvadesetog stoljeća. Tada je osmišljen i sustav za transkripciju plesnih pokreta (kinetografija), poznat kao Labanov zapis, koji će pojedini antropolozi primijeniti u svojim istraživanjima.³⁶

Antropološka istraživanja plesa, u pravom smislu riječi, postaju zastupljena tek u drugoj polovici stoljeća,³⁷ a baziraju se na proučavanju jedinstvene konfiguracije pojedinog plesa te na međusobnoj komparaciji plesova različitih kultura. Ovisno o pokretu, stilu, dinamici i svrsi, oni se dijele na etničke, standardne i komercijalne plesove te na balet, moderni, suvremeni i ulični ples.³⁸ Njihova reprezentacijska, ekspresivna i performativna forma, koja istovremeno stvara i audio-vizualno uprizorenja i kodirane društvene znakove,³⁹ otežava svođenje fenomena plesa u verbalnu, odnosno (za)pisanu strukturu teksta.

S tim u svezi, u govoru o plesu pod antropološkim vidikom prisutne su određene nesigurnosti pri uspostavljanju metodoloških smjernica o tome na koji mu je način prikladno pristupiti, neovisno o tome radi li se o teorijskom ili terenskom istraživanju.⁴⁰ Uz prisutnu strukovnu podjelu među istraživačima, koji se ovisno o sebi srodnijoj disciplini dijele na antropologe, etnokoreologe i etnologue plesa,⁴¹ pri proučavanju je plesa često interdisciplinarno povezivanje s drugim humanističkim, društvenim i prirodnim znanostima poput povijesti, povijesti umjetnosti, filozofije, biologije, medicine, sociologije i psihologije.

Unazad zadnjih nekoliko desetljeća, s obzirom na spomenutu interpretativnu problematiku, razvila su se dva međusobno različita pristupa – tekstualni i kinetički.⁴² U prvom se, na tragu prethodnih istraživanja, deskriptivnom analizom proučavaju društveno-funkcionalistički i simbolički aspekti plesa. Pritom, plesu se pristupa u geertzovskom smislu „gustog“ opisa, s tendencijom da se tjelesno iskustvo interpretira u skladu s kognitivnim i lingvističkim teorijama te semiotičkim iščitavanjem sadržaja iz šire mreže društvenih odnosa.⁴³ U drugom se ples istražuje kao kinetički proces, s naglaskom na neposrednost plesnih pokreta

³⁵ Primjerice, antropologinja Ruth Benedict u svojoj je knjizi *Obrasci kulture* upotrebljavala pojmovni par apolonijsko-dionizijsko pri opisima ličnosti.

³⁶ Usp. Kaeppler, 1978. 40.

³⁷ Ibid. 31–35.

³⁸ Ibid. 34.

³⁹ Usp. Kaeppler, 2000. 116.

⁴⁰ Usp. Kaeppler, 2000. 116–125.; Njaradi, 2016. 324–325.

⁴¹ Usp. Zebec, 1995. 301.

⁴² Usp. Njaradi, 2016. 232–233., 331–334.

⁴³ Usp. Jackson, 1983. 382.

te na psihološke i fiziološke učinke koji proizlaze iz tijela i koji se odražavaju na tijelo, a pritom se služi fenomenološkom analizom i tzv. „gustom participacijom u kinestičkom, iskustvu.“⁴⁴ Za razliku od prvog pristupa u kojem se ples interpretira u odnosu s kulturom, u drugom se pristupu interpretira u odnosu na tijelo i pokret u biološkom smislu.

1.3. *Radosna znanost* – Ples kao metafora utjelovljene misli

*(...) Sad pleši na tisuću lađa,
Na leđima podmuklih vjetrova –
Zdrav bio tko nove plesove iznalazi!
Plešimo i mi na tisuću načina,
Slobodnim – nek' naše se zove umijeće,
Radosnim – naša znanost!*

*Trgnimo sa svakog cvijeta
Jedan cvat sebi u čast
I još dva lista za vijenac!
Plešimo poput trubadura
Među svecima i bludnicama,
Između Boga i svijeta taj ples! (...)*

*– A da bi se zauvijek pamtilo
Takvu sreću, uzmi njen zapis,
Uzmi vijenac sobom gore!
Zavitlaj ga više, dalje, šire,
Jurni uvis po nebeskim ljestvama,
I okači ga – o zvijezde!⁴⁵*

Za navedene se stihove može reći da da sabiru Nietzscheove misaone niti, koje rascjepkane u niz (malih) fragmenata-paragrafa čine *Radosnu znanost*. Oni se nalaze u *Pjesmi za ples* posvećenoj Mistralu (snažnom i hladnom sjeverozapadnom vjetru), s kojom knjiga završava. Stihovi su objavljeni u drugom izdanju 1887. godine, zajedno s petom knjigom i predgovorom tom istom izdanju.⁴⁶ Pritom prve riječi predgovora stoje u zanimljivom odnosu

⁴⁴ Usp. Samudra, 2008. 667–668.

⁴⁵ Nietzsche, 2003. 240–241.

⁴⁶ Usp. LaMothe 2006, 48. (Prvo je izdanje tiskano 1882. godine.)

spram zadnjih stihova i obratno. Naime, Nietzsche u njima dvoji o dostatnosti jednog (ili više) predgovora kojima bi se knjigu približilo čitatelju, te je li to „približavanje“ uopće moguće postići s obzirom na to da je za njezino razumijevanje prije svega potreban slično proživljen doživljaj.

Shodno tome te imajući u vidu da je za citirane stihove pojednostavljeno reći da sabiru, budući da su i sami fragmenti, valja nadodati da njihova snaga sabiranja nije u formi, čak niti u sadržaju, već u impulsu za *ponovnim* uprisutnjenjem i misli i plesa. Njihova se stanja (spoznaje i pokreta) mogu ispuniti samo i jedino u aktualitetu,⁴⁷ što je iskazano i prezentom u kojem je pjesma napisana. Utoliko što i misao i ples dijele zajedničku narav – neodvojivost od subjekta te auratsko stanje razmeđe prolaznosti i vječnosti, ovom se pjesmom, prije svega, osvješćuje i veliča trenutak zanosa te spoznaje.

Ipak, treba naglasiti da „jezik južine“⁴⁸ kojim Nietzsche piše, ne samo da otežava već i hermetički zatvara mogućnost (jednostruke) interpretacije. Međutim, istim se tim putem otvara mogućnost (mnogostrukih) interpretacija koje ovaj slojevit, poetičan i (met)aforičan tekst istovremeno skriva i razotkriva. Naime, predavanjem interpretacijskog ključa u ruke čitaoca,⁴⁹ hrabri novu misao kao (i) novi pokret, pritom brišući razliku među njima. Shvaćen na taj način, ples je istovremeno i metafora misli i stvarnog tijela koje je utjelovljuje.⁵⁰ Pritom je oslobođenje od metafizičkih i religijskih okova koji sputavaju i ograničavaju čovjeka, preduvjet uspostavi slobodnog duha mislioca–plesaća.⁵¹

*(...) snaga samoodređenja, sloboda volje uz koju bi se neki duh oprostio od svake vjere, od svake želje za izvjesnošću, izvježban, takav kakav je, moći će se održavati na tankoj užadi i mogućnostima i plesati čak i nad bezdanima. Takav duh bio bi slobodan duh par excellence.*⁵²

Za Nietzschea, novi je *univerzalni* označitelj čovjek sam, a njegov je život „sredstvo spoznaje“⁵³. Ovdje valja zastati i reći da je osim suprotstavljanja transcendentalnim označiteljima novovjekovne filozofije i kršćanske doktrine Nietzsche imao potrebu razračunati se i sa suvremenom znanosti. Naime, otkako je Darwin 1859. godine objavio svoju knjigu

⁴⁷ Usp. Badiou, 2005. 59.

⁴⁸ Nietzsche, 2003. 3.

⁴⁹ Usp. Langer, 2010. xiii.

⁵⁰ Usp. Badiou, 2005. 59.

⁵¹ Nietzsche, 2003. 184.

⁵² Ibid. 187.

⁵³ Ibid. 163.

Podrijetlo vrsta, u drugoj je polovici stoljeća u intelektualnim se krugovima kao dominantan nametnuo diskurs socijalnog darvinizma.⁵⁴

Preuzimanje modela evolucijskog principa u poimanju čovjeka, koji se uklopio i u ondašnja razmatranja pozitivističkih filozofa, s kojima Nietzsche doduše dijeli neteleološko utemeljenje svijeta, nije podudarno s njegovim promišljanjima. Način na koji se ovom biološkom teorijom te sociološkim i filozofijskim pravcem materijalistički i mehanicistički shvaća znanost, a posredno i čovjek, odbacit će s porugom i kritikom.

*Dakle, jedna „znanstvena“ interpretacija svijeta, kako je vi razumijete, mogla bi još uvijek biti jedna od najglupljih, to jest smislom najoskudnijih među svim mogućim interpretacijama svijeta. Rečeno je upravljeno ušima i svijesti gospode mehanicista (...) Ali esencijalno mehanički svijet bio jedan esencijalno besmislen svijet!*⁵⁵

Nietzsche će kritiku uputiti i Darwinu, koji „– Utjecaj 'izvanjskih okolnosti' *precjenjuje* do besmisla; ono bitno u životnom procesu upravo je ona zamašita oblikovna sila što iznutra tvori oblike, a 'izvanjske okolnosti' *iskorišćuje, izrabljuje...*“⁵⁶ Svođenju biologije na mehanicizam, opire se postavljanjem transcendentalnog na mjesto znanstvenog naturalizma.⁵⁷ Drugim riječima, obratno od redukcijske, znanstveno-mehaničke interpretacije u kojoj se svijet tumači brojanjem, računanjem, vaganjem, promatranjem i opipavanjem⁵⁸, Nietzsche se zauzima za svijet koji je mjesto beskrajnih (misaonih i tjelesnih) interpretacija.⁵⁹ Priroda koja nije teleološki konstituirana za njega je mjesto slobode čovjeka koji više nije ovisan ni o kakvim univerzalnim zakonima, odnosno ni o kakvim vrijednostima po sebi niti etnitetima koji ih sadrže.⁶⁰

Izlazak tijela iz nametnute determiniranosti, proizašle iz metafizičkog, religijskog i znanstvenog (ne)razumijevanja tijela, ono je što omogućuje Nietzscheovu analogiju između tijela i misli. No, ne samo na način da je misao, koja je zadana intelektualnim sposobnostima uma, analogna načinu na koji je ples zadan mehaničkim mogućnostima tijela.

⁵⁴ Usp. Moore, 2004. 3.

⁵⁵ Nietzsche, 2003. 218–219.

⁵⁶ Nietzsche, 2006. 314–315. Uz navedeni paragraf 647.§, Nietzscheovo je neslaganje s Darwinom eksplicitno elaborirano u paragrafima 684.§i 685.§.

⁵⁷ Usp. Storey, 2012. 3, 28.

⁵⁸ Usp. Nietzsche, 2003. 218.

⁵⁹ Ibid. 219.

⁶⁰ Usp. Storey, 2012. 25.

Da analogija po njihovoj razlici ne bi zapala u dualizam, prethodi joj monističko utemeljenje u njihovoj istosti. Dokidanje razlike među njima jest ono što označuje metafora utjelovljene misli, koja istovremeno slikovito predočava ples kao najuzvišeniji čovjekov tjelesni čin. Razlog njegove uzvišenosti ne krije se u njegovoj izvedbenoj estetici, već u imanentnoj mogućnosti *vječnog* usavršavanja.

Nietzsche zaokretom prema tijelu okreće leđa i apstraktnim pojmovima i idejama i empirijskoj znanosti, ističući njegovu ontološku nesvodivost koju karakterizira utjelovljena (fenomenološka) pojavnost i transformacija.⁶¹ Isto se odnosi i na prevladanu vjeru u (kršćanskog) Boga koji je mrtav, a čija smrt za sobom odnosi hijerarhijsku strukturu nebeske svetosti i zemaljskog morala. Odmicanje od tradicionalno uspostavljene dihotomije završava u radikalnom prevrednovanju istine, znanja i filozofije, koje je međusobno povezano trima temama: de-deifikacijom, naturalizacijom i proljepšavanjem života, pod vidicima kojih se stari filozofski koncepti nanovo razmatraju⁶²

S obzirom na dokidanje dihotomije između tijela i duha to će značiti da tijelo više nije pasivan substrat čovjeka, obilježen fizičkim i prolaznošću, već aktivno stanje čije je fizičko postajanje anticipirano plesom u kojem poprima karakter izravnog, iskonskog i neposrednog događaja. Nietzsche *vraća* čovjeku njegovu tjelesnost. Za njega je ono jedno od izvorišta mogućnosti da „postanemo oni koji jesmo – novi, jednokratni, neusporedivi, vlastiti zakonodavci, tvorci sebe samih.“⁶³

Radosna znanost smatra se jednom od najznačajnijih Nietzscheovih knjiga koja sadrži sve glavne teme njegove filozofije.⁶⁴ Iz pisama koje je razmjenjivao s bliskim prijateljima saznajemo da je osobito isticao petu knjigu⁶⁵, koja je napisana godinu dana nakon objavljivanja knjige *Tako je govorio Zaratustra*. U uvodnom paragrafu ove knjige ponavlja proklamaciju „Bog jest mrtav“⁶⁶, da bi se u daljnjim razmatranjima posvetio značenjima, odnosno posljedicama njegove smrti koje otvaraju horizont mišljenja poput „otvorena mora.“⁶⁷ Vezano uz to ponovo će se dotaći i plesa, u jednim od najljepših rečenica ikad napisanih o njemu.

⁶¹ Usp. LaMothe, 2006. 51.

⁶² Usp. Langer 2010. ix., 1, 3–4.

⁶³ Nietzsche, 2003. 171.

⁶⁴ Usp. Langer, 2010. xi.; Allison, 71.

⁶⁵ Pismo br. 908 od 14. 4ujna 1887. Vidi Nietzsche, 2003. 249.

⁶⁶ Prvi se puta nalazi u poznatom 125. § treće knjige.

⁶⁷ Nietzsche, 2003. 180.

Mi jesmo nešto drugo nego učenjaci: premda ne treba zaobići to da smo mi uz ostalo, učeni. Mi imamo druge potrebe, drugi rast, drugu probavu: mi potrebujemo više, a i manje. Koliko je toga jednom duhu potrebno da bi se nahranio, za to ne postoji formula; ali ako mu je ukus usmjeren spram nezavisnosti, spram brzog dolaženja i odlaženja, spram lutanja, možda spram pustolovine kojoj su dorasli samo oni najbrži, onda radije živi slobodan uz slabu ishranu nego prejedan. Ono što dobar plesač od svoje prehrane želi nije mast, nego najveća gipkost i snaga – a ne bih znao čemu bi to duh jednog filozofa mogao više htjeti biti, nego biti dobrim plesačem. Ples je, naime, njegov ideal i njegovo umijeće, najposlije i njegova pobožnost, njegovo bogoslužje...⁶⁸

Ples je suprotan apstrakciji, pojedinačan i tjelesan, u kojem čovjek istovremeno jest ali i nadilazi svoje biološko tijelo. Njegovo je mjesto u *Radosnoj znanosti*, koja ne smjera uspostaviti čvrsto znanje već poletnost misli „slobodnog duha“, utemeljeno na analogiji s misli ili alegoriji misli kojoj je usavršavanje, odnosno težnja k virtuoznosti, ujedno i svrha. Ples za Nietzschea ukazuje na vertikalnu misao koja se uzdiže nadilaženjem same sebe.⁶⁹ Međutim, podrijetlo toj vertikali više nije na nebu već na zemlji, a takva je interpretacija u skladu s *prizemljenom* metafizikom koja nakon smrti Boga kao transcendentalnog označitelja, antitezom traži novo mjesto svoje svetosti.

1.4. *Tako je govorio Zaratustra* – Te(le)ologija tijela i apologija plesa

No probuđeni, onaj koji zna, kaže: posve i do kraja sam tijelo, i ništa osim toga; a duša je samo riječ za nešto na tijelu. (...) Tijelo je veliki um, množina s jednim smislom, rat i mir, stado i pastir. Oruđe tvoga tijela je i tvoj mali um, brate moj, koji ti nazivaš „duhom“, maleno oruđe i igračka tvog velikog uma. 'Ja' kažeš i ponosiš se tom riječju. No veće je – u što nećeš vjerovati – tvoje tijelo i njegov veliki um: ne kaže 'Ja', ali čini 'Ja'.⁷⁰

U paragrafu *O prezirateljima tijela* Nietzsche poistovjećuje sebstvo s tijelom. Ova radikalna afirmacija tijela proizlazi iz inverzije spram prijašnjih (prevladanih) poimanja tijela, proklamacijom da ljudski bitak nije, niti može biti, izvan tijela, već u tijelu. Tijelo je stoga, naglašava Nietzsche, čovjekova temeljna vlastitost.⁷¹

⁶⁸ Nietzsche, 2003. 226.

⁶⁹ Usp. Badiou, 2005. 59.

⁷⁰ Nietzsche, 2009. 40.

⁷¹ Ibid. Valja napomenuti da je Ludwig Feurbach u svojoj knjizi „Bit kršćanstva“, prije Nietzschea, postavio tijelo u središte promišljanja čovjeka. Vidi Löwith, 1987. 317–319.

Takav je pristup oprečan dotadašnjim poimanjima čovjeka (i svijeta) u kojima su bili izostavljeni somatički i biološki procesi, u tom smislu da je ranije spomenut socijalni darvinizam doprinio nepremostivosti uvriježene dihotomne podjele između prirode i kulture.⁷²

Kulturom se obuhvaća(lo) ono suprotno organskom ili nad-organsko, vezano uz duh, odnosno znanje, vjeru, umjetnost, moral, zakone i običaje.⁷³ U znanstvenom se poimanju tjelesna praksa redovito izostavlja(la) ili se smatra(la) sekundarnom u odnosu na verbalno u kojem je riječ privilegirana nad tijelom. Intelektualističke tendencije da asimiliraju tjelesno iskustvo s konceptualnim i verbalnim formulacijama, često mu deskriptivno pripisujući simboličko kao nešto što ga opisuje, ali je različito od njega, način je na koji se u (antropološkim) razmatranjima ples često poima i danas.⁷⁴

Nijekanje somatskog, biološkog aspekta čovjekova bitka, te činjenice njegove neodvojivosti od tijela, kao i nemogućnost njegove razlike spram tijela, dovodi do toga da se u disciplinama koje proučavaju čovjeka tijelo nerijetko shvaća kao predmet mentalnih (umskih) koncepata koji se projiciraju na njega.⁷⁵ Međutim takvo je shvaćanje pogrešno, budući da se svaki „um“, prije svake spoznaje, nalazi (utjelovljen) unutar tijela, a Nietzsche je upravo na tu činjenicu htio ukazati *prezirateljma tijela*.

*Ne idem vašim putem, vi prezirate! Vi mi niste mostovi k nadčovjeku!*⁷⁶

Nadalje, takvo poimanje tijela otvara prostor za njegovo sagledavanje pod drugačijom t(ele)ološkom prizmom, pri čemu se ponovo propituje teza postavljena u prethodnom poglavlju, odnosno postavlja sljedeće pitanje: Je li misao utjelovljena ili je tijelo misaono?⁷⁷

Sebstvo koje kaže „ja“ ono je koje istovremeno postoji u „ja“. Tjelesno postojanje je istovjetno s „ja jesam“ – „ja sam“ tijelo istovremeno dok tvrdim da sam tijelo, ili dualistički rečeno, dok tvrdim da imam tijelo. Međutim, kada „ja“ kaže da ima tijelo, udaljava svoje tijelo od sebe, odvaja ga i objektivizira.⁷⁸ Takvo shvaćanje tjelesnih pokreta pri teorijskom promišljanju plesa često prikriva smisao koji nije podložan jednoznačnom tumačenju prema kojem je razumijevanje tjelesnog pokreta istovjetno s njegovim značenjem.⁷⁹

⁷² Usp. Dinis 2000. 510.; Zachariah, 1971. 69–77.

⁷³ Usp. Jackson, 1983. 327–328.

⁷⁴ Ibid. 328.

⁷⁵ Ibid. 328–329.

⁷⁶ Nietzsche, 2009. 41.

⁷⁷ Usp. Sheets-Johnstone, 1999. 477.

⁷⁸ Usp. Fraleigh, 1987. 25, 30–31.

⁷⁹ Usp. Jackson, 1983. 329.

U analogiji s Nietzscheovim mislima – ljudski je pokret, osim kao forma, neiskaziv. Njegova neiskazivost proizlazi iz njegove egzistencije, odnosno iz činjenice da plesni pokret ne predočava stvarnost nego je čini.⁸⁰ Neiskazivost se pritom shvaća kao ireducibilnost (pro)življenog iskustva.⁸¹ „Ja“ koje pleše „ja“ afirmira pojedinačnu egzistenciju, koja je istovremeno i estetički izraz i potvrda utjelovljene svijesti.⁸²

*Ono predivno je stvaran organski život (...) Pojmovi kao koncepti okupljaju zbroj vidljivih karakteristika, ali ne obuhvaćaju bit stvari. U to pripadaju i sila, materija, induvida, zakon, organizam, atom, posljednji uzrok (causa finalis). Oni nisu konstitutivni rasuđivanju, već ga samo reflektiraju.*⁸³

U spisu *O teleologiji* (poznatom i pod nazivom *O konceptu organskog poslije Kanta*)⁸⁴, napisanom 1868. godine Nietzsche objašnjava svrhovitost kao spoj mehanicizma i kazualizama (ne kauzalizama). Pritom mehanicizam shvaća kao ono spoznatljivo u prirodi i organizmu, odnosno ono što se može (znanstveno) utvrditi. Međutim, kako se organizam za Nietzschea ne može svesti samo na mehanicističku regularnost, koja ga deducira i determinira, uvodi pojam *slučajosti* kao karakteristike koja odlikuje organizam, odnosno stvaran organski život. Nadalje, organizam povezuje s formom, pri čemu je moguće onoliko formi koliko i svrha (postojanja) i obratno. Ipak, forme su tek pojavnost života, ali ne i život sam, kojeg Nietzsche shvaća kao perpetuirajuću metamorfozu (ili multiplicitet formi), nepodložan definiciji.⁸⁵

*Svrha proizlazi kao poseban slučaj mogućeg: iz mnoštva formi, tj. mehaničkih kompozicija: među tim bezbrojnim formama mogu biti one izvedive. (...) izvedivo proizlazi iz velike količine ne-izvedivog.*⁸⁶

Nietzsche ne izostavlja teleologiju iz svojih nazora, međutim u popriličnoj mjeri mijenja njezine pretpostavke, odnosno sužava njezin djelokrug. U potpunosti isključuje finalni uzrok kao unaprijed zadano, svrhovito kretanje k nečemu, a svojevrсни nadomjestak sveopćoj svrsi vidi u djelatnom uzroku, koji ne može biti izvanjski, već samo unutarnji (autopoetičan).

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Usp. Silvers, 1997. 166.

⁸² Usp. Fraleigh, 1987. 31.

⁸³ Nietzschea, 2010. 93., 95.

⁸⁴ Prvotno je naziv njegove doktorske teza trebao biti „Koncept organskog poslije Kanta“, a tekst je prema njegovim riječima trebao biti polu-filozofski i polu-prirodnoznanstveni. Nietzscheova sestra u jednom pismu iznosi naslov „O teleologiji poslije Kanta“. Usp. Crawford, 2011. xxiii, 105–106.

⁸⁵ Usp. Nietzsche, 2010. 90–110.

⁸⁶ Ibid. 96.

Unutarnji uzrok pripisuje samoj egzistenciji, poistovjećujući ga s unutrašnjim zbivanjem – *životnom silom* koju objašnjava konceptom *volje za moć*⁸⁷, kojom se „izražava značaj koji se ne može apstrahirati iz mehaničkog reda.“⁸⁸ Pritom treba imati na umu da ona nije novi bitak niti ime za nepoznatljivi unutrašnji uzrok, već forma unutrašnjeg uzroka.⁸⁹

Ovakvo je poimanje svrhe moguće dovesti u analogiju s tijelom te plesom, budući da se i njihova svrha manifestira kroz stalne interpretacije i reinterpretacije. Iako teleologija tijela shvaćena na taj način završava u oksimoronu teleologije trenutka, ovakva interpretacija postaje objašnjiva kada mjera za vrijeme više nije vječnost već zemaljsko, a ideja same svrhovitosti nije shvaćena linearno, već u cikličnom – vječnom vraćanju istog.

Iako poistovjećivanje egzistencije i forme, što osobito dolazi do izražaja u plesnoj praksi, ne iscrpljuje razumijevanje i interpretacije života, omogućuje njegovo poimanje kao trajno artističko stvaranje.⁹⁰ Njegov je preduvjet biološko utemeljenje u tijelu no istovremeno u neraskidivoj vezi s kognitivnim, koju Nietzsche ponovo naglašava postupkom inverzije, pri čemu „u takvom posve biološkom tijelu, ima više uma nego u najboljoj mudrosti.“⁹¹

Sukladno je tome tjelesni pokret (vrlo općenito shvaćen) u snažnoj sprezi sa spoznajom – njome se formira misaoni „ja“ koji se kreće prije nego fizički „ja“ koji izvodi pokret. Stoga je taktilno-kinestetičko tijelo uvijek i misaono tijelo, a svaki je pokret, bez obzira bio on svjesno ili nesvjesno izveden, tjelesno namjeran.⁹² U svjesnom izvođenju plesnog pokreta, mogućnosti formi (transfiguracije tijela) povezane su kognitivnim i mehaničkim principima tijela.⁹³ Pri takvom razmatranju uvodi se pojam „kinetičkog tjelesnog logosa“ ili „tjelesnog znanja“⁹⁴, koje se može objasniti i kao svojevrsna dijalektika tijela.

Primjerice, vrlo čest plesni pokret okreta (koji je neovisno o kojem se plesu radi mehanički uvijek istovjetan) može se razložiti s obzirom na tezu, antitetzu i sintezu. Pritom, teza je intencija zaokreta u lijevu ili desnu stranu, antiteza je kontrapozicija (kontrasila) kojom je, da bi zaokret (u odabranu stranu) bio izveden, potrebno stvaranje sile u tijelu njegovim zakretanjem u suprotnu stranu, dok je sam(a) čin(jenica) pokreta sinteza.

⁸⁷ Prema Nietzscheu volja za moć je „neutaživa težnja za iskazivanjem moći; ili primjenom, vršenjem moći, pa stvaralački nagon itd.“ Nietzsche, 2006. 304–305.

⁸⁸ Ibid. 309.

⁸⁹ Usp. Nietzsche, 2006. 313.; Crawford, 2011. 126. Na ovaj način Nietzsche pokušava izbjeći shvaćanje ovog principa u smislu tradicionalne metafizike..

⁹⁰ Usp. Metcalfe, 1.

⁹¹ Ibid.

⁹² Naime, u svakom je (plesnom) pokretu uz svjesno je izvođenje određene sekvence izveden i niz manjih nesvjesno izvedenih među-pokreta. Usp. Maletić, 1983. 20.; Sheets-Johnstone, 1999. 253.

⁹³ Usp. Crawford 92.

⁹⁴ Sheets-Johnstone, 1999. 491.; Parvianien, 2002. 13.

Susretom misli i tijela u plesu potvrđuje se Zaratustra-plesač – „Samo u plesu znam kazivati prispodobu najviših stvari: – a sad mi je najviša parabola ostala neizrečena u udovima!“⁹⁵ Izmičući *duhu težine* on postaje samouživalačka duša, kojoj je tijelo znamenje i jezgra.⁹⁶ „Nekoć je duša prezreno gledala na tijelo: i tada je taj prijezir bio ono najviše: – htjela ga je mršava, ružna, izgladnjela. Tako je mislila umaknuti i njemu i zemlji.“⁹⁷ Zaratustra predstavlja simbol nadčovjeka koji se pojavljuje istovremeno sa smrću Boga.⁹⁸ Nietzsche ga tvori kao antipoda kršćanskih vrijednosti te kroz opreku s božanskom transcendentnom naravi postulira tjelesnu, zemaljsku i imanentnu svetost koju se postiže sebe-prevladavajućim plesom.⁹⁹ U tom je smislu imenentna teologija tijela tek aluzija na teološku svetost – „Vjerovao bih samo u Boga koji bi znao plesati!“¹⁰⁰

Prema gore ide naš put, od vrste poviše nad-vrsti. (...) Prema gore leti naš smisao: tako je on prispodoba našeg tijela, prispodoba uspinjanja. Prispodobe takvog uspinjanja jesu imena kreposti. Tako ide tijelo kroz povijest, kao ono što nastaje i vojuje. A duh – što je o njemu? Glasnik, drug i odjek njegovih brojeva i pobjeda.(...) Uzdignuto je vaše tijelo i uskrslo; ushitom svojim ono očarava duh da postane stvoriteljem i procjenjivačem i ljubavnikom i dobročiniteljem svih stvari. (...) Vratite, poput mene, odletjelu krepost natrag k zemlji – da, natrag tijelu i životu: da podari zemlji njezin smisao, ljudski smisao! (...) Znanjem se pročišćuje tijelo; okušavajući se u znanju uspinje se; onome koji spoznaje posvećuju se svi porivi; uzdignutom duša biva vedrom (...) Tisuću staza ima kojima se još nikad nije išlo (...) Neiscrpljen i neotkriven još uvijek je čovjek i čovjekova zemlja.¹⁰¹

Svijest o tijelu i o njegovim mogućnostima ishodište je sekularne i imanentna svetosti „slobodnog duha“, a ples kao aktivnost koja pomiruje prirodu i um, fizičko i duh, način je na koji se ona prakticira.¹⁰² No niti tijelo ni um ne mogu znati bez vještine, stoga Zaratustra poziva da na njezinom usavršavanju radimo svaki dan – „I neka nam izgubljen bude onaj dan kad se nije bar *jednom* plesalo!“¹⁰³

⁹⁵ Nietzsche, 2009. 113.

⁹⁶ Ibid. 183.

⁹⁷ Ibid. 22.

⁹⁸ Usp. Löwith, 1997. 43.

⁹⁹ Nietzsche, 2009. 280.

¹⁰⁰ Ibid. 47.

¹⁰¹ Ibid. 78–79..

¹⁰² Usp. Storey, 2012. 20.

¹⁰³ Nietzsche, 2009. 202.

U tom smislu, t(ele)ologija koja ispunjenje čovjeka vidi u samoj njegovoj tjelesnosti, istovremeno je i apologija plesa. Ona nije apsolutna niti dogmatska. Postavlja naizgled lagan zadatak, a to treba tek postati – onaj koji (već) jesi, no da bi se to postiglo, potrebno je premostiti ponor između zvijeri i nadčovjeka, Boga, ali i samog sebe.¹⁰⁴ Nema „vrijednosti po sebi“ ili entiteta kojima bi vrijednost bila „vlastitost“ – već vrijednost proizlazi iz djelovanja.¹⁰⁵ Cilj je takvog djelovanja samo-stvarajući i samo-sebe-nadilazeći nadčovjek, a njegova vrijednost proizlazi iz uspjeha da se odupre izvanjskim i nametnutim mu svrhama, sam sebi postulirajući svoju svrhu i svoju vrijednost.¹⁰⁶

*...moje je alfa i omega da sve što je teško postane lako, svako tijelo plesač, svaki duh ptica...*¹⁰⁷

¹⁰⁴ Usp. Nietzsche, 2009. 23.

¹⁰⁵ Usp. Storey, 2012. 25.

¹⁰⁶ Usp. More, 2004. 84.

¹⁰⁷ Nietzsche, 2009. 222.

2. Nietzscheovi nasljednici

2.1. Paul Valéry i filozofija plesa

Paul Valéry¹⁰⁸ nastaviti će svoj misaoni put na Nietzscheovom tragu, slijedeći ga u namjeri da postavi ples kao jednu od okosnica svojih promišljanja. Značaj koji pridaje plesu bit će razvidan već iz samih naslova djela: *Duša i ples* (1923.), *Filozofija plesa*, (1936.) te *Degas ples crtež* (1938.).

Valéry se „divi suptilnosti misli 'koja se kreće kao utrenirani plesač'“¹⁰⁹ te od Nietzschea preuzima poimanje čovjekova života kao nepredvidivog i uzbudljivog pothvata, odnosno događaja koji se poput plesa sastoji od izvođenja i unapređivanja kojima producira(mo) sam(i) sebe kao proces postojanja onoga što već je/smo.¹¹⁰

U svoja estetska promišljanja uvodi novotvorenicu *l'esthésique* (esthesies) kojom proširuje pojam *l'esthétique* (aesthetics)¹¹¹. Suprotno konvencionalnom shvaćanju estetike koja razmatra lijepo distanciranim misaonim procesom, Valéry želi naglasiti osjetilnu, perceptivnu i osjećajnu studiju doživljaja, što je blisko fenomenološkom shvaćanju koje se u to vrijeme profiliralo kao jedno od dominantnih filozofskih nazora.

U djelu *Duša i ples* koje je pisano po uzoru na Platonove dijaloge između Sokrata i njegovih učenika (Eryximachusa i Phaedrusa¹¹²), promatra se i promišlja ples plesačica pred njima, a njihova se spoznaja razotkriva kroz verbalnu interakciju, koja se uspostavlja kao misaoni analogan plesu. Valéry zadržava Platonovu strukturu i način pisanja, a kako bi ostao dosljedan u namjeri da parafrazira antičku misao, tekst će u sebi sadržavati daljnje reference na predsokratike, Pitagoru i Heraklita.

Valéryjev Sokrat u drami uspoređuje život sa „ženom koja pleše i koja bi se božanski odrekla biti ženom ako bi mogla ispuniti svoju poveznicu s nebom.“¹¹³ Žena o kojoj govori jest plesačica „čije ruke govore, a stopala kao da pišu“ kroz „radosnu uporabu njezine nježne snage.“ „Kao da je znanje našlo svoj čin, a inteligencija iznenada dala svoj pristanak spontanoj gracioznosti“.¹¹⁴ Zaključuje da su „njezino uho i gležanj u sretnom braku“¹¹⁵, što je rečenica

¹⁰⁸ Francuski filozof, pjesnik, pisac i esejist (1871.–1945.).

¹⁰⁹ Brombert, 1968. 681.

¹¹⁰ Usp. Shattuck, 1970. XXVI.

¹¹¹ Usp. Brandstetter, 2013. 202.

¹¹² Imena Sokratovih sljedbenika koji se pojavljuju u Platonovom *Symposiumu*.

¹¹³ Valéry, 1964. 295.

¹¹⁴ Ibid. 295-296.

¹¹⁵ Ibid. 296.

vrlo slična onoj – „u prstima na nozi plesač nosi uho!“¹¹⁶, koju nalazimo u *Tako je govorio Zaratustra*.

Ispostavit će se da plesačica o kojoj govori Sokrat –Athikta¹¹⁷, usprkos tome što nema govorne dijelove sve do samog kraja drame, svojim plesom neverbalno, ali ravnopravno sudjeluje u radnji. Osupnut njezinim plesom, Phaedrus će pitati: „U kojem bi smislu ova plesačica, prema tebi, imala nešto sokratovski za naučiti nas o hodanju, kako bismo se spoznali malo bolje.“¹¹⁸ Eryximachus odgovara kako takav jednostavan pokret poput hodanja u svojoj jednostavnosti za nas ostaje u području ignorancije, na stupnju na kojem se ne smatra vrijednim propitkivanja, što se mijenja tek s prelaskom u viši, umjetnički stupanj.¹¹⁹ Plesačica Athikta za to vrijeme „na zrcalu¹²⁰ svojih snaga simetrično smješta svoj izmjenjiv hod, petom koja vodi tijelo prema prstima, dok druga noga prolazi i preuzima tijelo, i koja ga nadalje ponovo vodi, i tako dalje i dalje.“¹²¹

Njezin je hod sam sebi svrha koja se ispunjava kroz „ljepotu, kroz dužinu njezinih plemenitih koraka iz kojih proizlazi potpuna zaštićenost duše. Amplituda njezinih koraka slaže se s njihovim brojem, koji emanira izravno iz glazbe. A broj i dužina su, ponovo, u tajnoj harmoniji s visinom...“¹²². Eryximachus se divi kako je uspjela nadmašiti imanenciju, dok Sokrat nastavlja tu misao: „(...) predivna neizvjesnost udisaja i srca! ... Gravitacija pada pod njezine noge – kao trag velikog vela koji bešumno pada. Njezino se tijelo treba gledati samo u pokretu.“¹²³

Phaedrus će govoriti o „najdragocjenijem zadatku njezinih inteligentnih stopala koja napadaju, izbjegavaju, koja stvaraju i raspetljivaju petlje, koja love jedno drugo i polijeću! (...) nikada (prije) nisu stopala učinila moje usne tako zavidnima“.¹²⁴ Sokrat će odgovoriti: „Tada tvoje usne zavide rječitosti ovih čudesnih nogu! Drage volje bi osjetio njihova krila na svojim riječima, i dičio se onime što govoriš figurama živopisnim poput njihovih skokova!“¹²⁵

Kako bi u ničeanskoj maniri naglasio značaj tijela i plesa, Valéry će se poput njega poslužiti oprekom, pri čemu (jednako kao i Nietzsche u *Rođenju tragedije*) suprotstavlja dva različita vida komunikacije, odnosno jezičnu (verbalnu) i tjelesnu (plesnu) ekspresivnost.

¹¹⁶ Nietzsche, 2009. 215.

¹¹⁷ Athikta, etimološki znači 'nedodirljiva', svetica, nedohvatljiva sveta žena. Vidi Marx, 1998. 160.

¹¹⁸ Valéry, 1964. 302.

¹¹⁹ Ibid. 302-303.

¹²⁰ Zrcalo označava pod.

¹²¹ Ibid. 303.

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid 304.

¹²⁴ Ibid. 306.

¹²⁵ Ibid.

U nastavku će teksta, kroz Eryximachusove riječi, prema kojima „razum, ponekad, izgleda kao sposobnost koju naša duša posjeduje i koji ne razumije ništa o našem tijelu“¹²⁶, biti upotrjebljena formulacija misli vrlo sličnih onima koje je Nietzsche zapisao u *Zaratuštri*, usmjerivši ih protiv *preziratelja tijela*.

Ranije spomenutu teškoću pri određenju tijela u plesu, potenciranu samim *stanjem plesa*¹²⁷, Sokrat pokušava razriješiti kroz rečenice koje se odnose na Athiktin ples. Njih započinje potvrđivanjem te teškoće, a završava postavljanjem pitanja: „(...) ne reprezentira ništa, a reprezentira sve. Kao i ljubav i more, i kao život sam, i misli... Zar ne mislite da je ona čisti akt metamorfoze?“¹²⁸ Ovako postavljeno pitanje istodobno sadrži i odgovor budući da se Athiktin ples odvija kroz dijalektiku forme i trenutka tijela, koji bivaju neuhvatljivi zbog same svoje biti koja se realizira kroz stalno ponovno stvaranje, što biva objašnjeno misaonom slikom vatre, koju na jednak način karakteriziraju tranzitorna i transformacijska obilježja.¹²⁹

Na ničeanškoj se razini njezin ples transfigurira iz apolonijskog u dionizijski¹³⁰ pri čemu njezina izvedba završava na rubu sloma, iscrpljenosti, ekstaze, transa i ludila. Drama završava Athiktinim posljednjim pokretom, izvođenjem okreta u kojem, prema riječima Sokrata, „tijelo, svojom jednostavnom snagom, i svojim činima, biva dovoljno moćno da izmijeni prirodu stvari dubinskije nego što bi um ikada mogao svojim spekulacijama i snovima.“¹³¹ Ovim zaključkom Valéry, jednako kao što je to prije njega učinio Nietzsche, nedvosmisleno ukazuje na primat tijela u odnosu na misao te potvrđuje ples kao uzvišen antropološki i estetski čovjekov čin.¹³²

Pisanju o plesu Valéry će se ponovo vratiti u eseju pod nazivom *Filozofija plesa*, koji je prije svega značajan kao prvo poznato dovođenje filozofije i plesa u sintagmatski niz. Ples naziva fundamentalnom umjetnošću te joj stoga pridaje univerzalni karakter, budući da „prati čovjeka od njegovih početaka, kao odraz ideja i promišljanja svih epoha, kao umjetnost koja proizlazi iz života samog“¹³³, koja u cijelosti obuhvaća naš fakticitet i transponira ga iz svakodnevnog života u višu sferu bivanja. Proizašao je iz čovjekove svijesti i omogućen je tom istom sviješću o tome da čovjek ima „više energije, savitljivosti, više zglobnih (artikuliranih) i mišićnih sposobnosti nego što mu je potrebno kako bi zadovoljio svoje egzistencijalne potrebe.“¹³⁴

¹²⁶ Ibid. 310.

¹²⁷ Usp. Valéry, 1955. 16.

¹²⁸ Valéry, 1964. 312.

¹²⁹ Usp. Brandstetter, 2015. 233.

¹³⁰ Vidi sljedeću podcjelinu.

¹³¹ Valéry, 1964. 314.

¹³² Usp. Denana, 2014. 219.

¹³³ Valéry, 1964. 314.

¹³⁴ Ibid.

*Ples nije samo tjelovježba, zabava, ornamentalna umjetnost, ili društvena aktivnost; već ozbiljna stvar i u određenim vidicima vrijedna velepoštovanja. Svaka epoha koja je razumjela ljudsko tijelo i iskusila barem dio njegova misterija, potencijala, granica, međusobnih odnosa energije i senzibiliteta, iznjedrila je i cijenila ples.*¹³⁵

Moć nadilaženja primarne podređenosti tijela vitalnim funkcijama i utilitarnim svrhama za Valéryja, gledano s antropološke pozicije, sugerira da u čovjeku postoji stanoviti predestinirani potencijal za bavljenje plesom. Ta moć uvodi i mogućnost obrata perspektive u kojoj čovjek nije taj koji je otkrio ples, već je ples taj koji je razotkrio čovjeka. S tog stajališta može se razmatrati i početak misli, stoga ne treba čuditi primjena istovjetne argumentacije koju Valéry koristi za opravdanje i filozofije i plesa.

*Očito naše meditacije o podrijetlu stvari, o smrti, nisu od koristi organizmu; i doista, uzvišene misli ove vrste češće su škodljive, ako ne i fatalne za ljudski rod. Naše najdublje misli su one koje su najbeznačajnije i najuzaludnije sa stanovišta samoodržanja.*¹³⁶

Na drugome će mjestu u tekstu mnogo izravnije izvesti figuru obrata u kojemu će njegov misaoni ples postati ples misli, odnosno u kojemu će zamijeniti mjesta plesu i filozofiji i pritom kazati kako „svi znaju kako ovaj ples počinje“, te da mu je „prvi, nesigurni korak pitanje.“¹³⁷ Ovim će postupkom ples postaviti u ravnopravan odnos s filozofijom, baš kao što je to više od desetljeća ranije učinio u *Duši i plesu*. Isto tako ponoviti će referencu koja je prisutna u dijalogu likova drame, a koja u ovom tekstu biva lajtmotivom. Naime, radi se o pokušaju da „iskomunicira vrlo apstraktnu ideju plesa i da ga reprezentira, prije svega, kao radnju koja proizlazi iz svakodnevnog, svrsishodnog činjenja, ali mu se otima, i najzad suprotstavlja“.¹³⁸

*[Ples je] poezija koja u sebi posve obuhvaća radnje živih bića: odjeljuje i razvija, razlikuje i raspoređuje esencijalne karakteristike te radnje, i preinačuje plesačevo tijelo u objekt čije transformacije i susljednost oblika (...), neizbježno nas podsjećajući na zadatak koji se nameće poetskom umu, poteškoće koje s njim dolaze, metamorfoze koje zadobiva iz njega, letove koje očekuje od njega – letove koji ga udaljavaju, nekada previše, daleko od zemlje, od razuma, od prosječnog poimanja logike i zdravog razuma.*¹³⁹

¹³⁵ Valéry, 1976. 65.

¹³⁶ Ibid. 67.

¹³⁷ Ibid. 68.

¹³⁸ Ibid. 72.

¹³⁹ Ibid. 74.

Posljednje riječi, koje se mogu protumačiti kao aluzija na Nietzscheov život, sugeriraju da je Valéry bio upoznat s Nietzscheovom filozofijom. No, takvo što je izvan domene apsolutne potvrdivosti, budući da Valéry Nietzschea, iako na više mjesta parafrazira njegove misli, izravno spominje samo u kontekstu filozofskih alegorija ili prispodoba, govoreći o orlu, zmiji i plesaču na žici, koji poput brojnih drugih filozofskih misaonih slika otvaraju mogućnost „metafizičkog baleta“¹⁴⁰. Stoga, s namjerom ili ne, njegovo priznanje misaonom prethodniku ostaje skriveno.

Djelo *Degas Ples Crtež* jest kolaž od tridesetak kratkih tekstova okupljenih oko niza asocijativnih podnaslova, koji su tematski inkorporirani kroz nadovezivanje na naslovni slijed. Valéry će tako u retcima pod podnaslovom *O plesu* ponoviti svoje osnovne teze iz prethodnih djela – *Duša i ples* i *Filozofija plesa*, uz ponešto drugačiju elaboraciju.

Manji iskorak u odnosu na prijašnje zapise o plesu vidljiv je u odmaku od poetskog prema fizičkom i fiziološkom poimanju pokreta, što se može iščitati kada govori o ranije spomenutom *stanju plesa* priželjkujući „vještiju analizu koja bi ovdje bez sumnje vidjela neuromuskularni fenomen analogan rezonanci...“¹⁴¹.

Jedna od mogućnosti jest da je upravo taj manji (misaoni) iskorak uvođenja fiziološke komponente u svoje promišljanje prouzročio veći, u kojem će izvesti zaključak koji će, na prvi pogled, dovesti pod upitnik sve što je uopće napisao o plesu. Međutim, o tome će biti rečeno nešto više, nešto kasnije.

Valéry polazi od pretpostavke o kretanju koje je usmjereno prema izvanjskome cilju, koje u sebi već ima određenu namjeru koja se izvršava prema zakonu ekonomije snaga.¹⁴² Nasuprot takvom kretanju jest ono koje nije određeno izvanjskim motivima niti podvrgnuto uvjetima ekonomije.¹⁴³ Naziva ih *kretnjama rasipanja*¹⁴⁴ jer svojom internalnom samosvrhovitošću teže tek za promjenom tjelesne energije koja rezultira drugačijim stanjem ili položajem nekog tijela. Slijedom tih misli reći će da „postoji jedan značajan oblik trošenja ovih (naših) snaga: on se sastoji u tome, da sređuje i organizira (naše) kretnje rasipanja“¹⁴⁵. Taj oblik naziva *stanje plesa*.

¹⁴⁰ Ibid. 68.

¹⁴¹ Valéry, 1955. 16.

¹⁴² Ibid. 14.

¹⁴³ Ibid. 15.

¹⁴⁴ Ibid. 16.

¹⁴⁵ Ibid.

Kako je već ranije naznačeno, naizgled se ovaj tekst ni po čemu ne razlikuje od prethodnih, već na jednak način *estetskom apoteozom*¹⁴⁶ doprinosi plesu. Međutim, u zaključku će „najslobodnijim, najgipkijim, najstrasnijim od svih mogućih plesova“¹⁴⁷ nazvati ples meduza, koje nikako nisu žene i koje nikako ne plešu.¹⁴⁸

...ova bića raspolažu s idealnom pokretljivošću, ovdje odmaraju, ondje sakupljaju svoju blistavu simetriju. Nema tla, nema čvrstoće za ove apsolutne plesačice; nema dasaka; već sredine gdje se upiru na sve strane koje popuštaju kamo se hoće. Nikakve čvrstoće također ni u njihovim tijelima od elastičnog kristala, nikakvih kostiju, nikakvih zglobova, nepromjenjivih veza, segmenata koji bi se mogli brojiti...¹⁴⁹

Ovaj citat, na određeni je način odlučujući za Valéryjevo poimanje plesa, budući da je riječ o njegovom kronološki posljednjem zapisu o plesu. U razrješenju ovoga navoda moguće su dvije interpretacijske linije. Prva, simbolistička interpretacija može se promatrati kroz odraz Valéryjeva prijateljevanja s piscem i pjesnikom Mallarméom. Iz nje proizlazi da se plesu kao umjetničkoj formi na putu ispunjenja ideala odriče ljudski karakter kako bi se mogao ostvariti zamišljaj o trajnom pokretu neprekinute energije i nezaustavljive ljepote, pri čemu je potrebna negacija tijela da bi se nadišla fizička determiniranost koja stavlja svoje okvire na mogućnosti pokreta.

Prema drugoj, metaforičkoj interpretaciji, Valéry se suprotstavlja tada dominantnoj estetici klasičnog baleta čija strogoća i artificijelnost sputavaju tijelo i ples. Stoga se ovaj navod može shvatiti i kao zauzimanje za ples čija izražajnost ne proizlazi iz pantomimskog prepričavanja sadržaja koji je svojstven klasičnom baletu već proizlazi iz slobodnih kretnji u svim smjerovima, koje su u to doba postulirale začetnice modernog plesa među kojima je i Isadora Duncan¹⁵⁰. U tom je smislu negacija mogućnosti savršenstva čovjekova plesnog pokreta, afirmacija plesa u kojem je težnja (ponovo) postići (ili vratiti) izgubljeno jedinstvo sadržaja i oblika, za što je u tom slučaju mogla poslužiti metafora meduze.¹⁵¹

¹⁴⁶ Usp. Brombert, 1968. 675–681.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Ibid. Vrijedi napomenuti kako će zaključak započeti citatom rečenice Stéphane Mallarméa: „da plesačica nije žena koja pleše jer to nije nikako žena, i ona ne pleše“.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Angela Isadora Duncan (1877.–1924.), američka plesačica, zaslužna za nastanak i razvoj modernog plesa, kojem je doprinjela u praktičnom i teorijskom smislu. Usp. Denana, 2014. 234–236.

¹⁵¹ Usp. Denana, *ibid.*; Maletić. 1986. 55. U vrijeme kada je Valéry pisao „Degas ples crtež“, Loie Fuller (Duncanina prethodnica), o kojoj je pisao i Valéryjev prijatelj Mallarmé, proslavila se „plesom Serpentina“, koji u mnogome podsjeća na kretanje meduza. Usp. Townsend, 2017. 47–51.

2.2. Rođenje tragedije, Isadora Duncan i rođenje modernog plesa

Prema Nietzscheovim riječima, *Rođenje tragedije* artistska je metafizika u kojoj je „umjetnost prva *metafizička* djelatnost čovjeka u svijetu čije je postojanje *opravdano* samo kao estetski fenomen.“¹⁵² Opravdanje će ovog uznositog filozofskog suda pokušati iznijeti na stotinjak gusto, neprohodno i zahtjevno napisanih stranica, prepoznatljivima po pojmovnom paru *apolonijsko* i *dionizijsko*, koji predstavljaju mitska božanstva¹⁵³, a razumijevaju se iz kontradistinkcije, odnosno iz oprečnih razlika atribuiranih im značajki. Njihova se primjena najvećim dijelom odražava u estetskom i antropološkom području, unutar kojeg su povezani čovjek, umjetnost i kultura, zbog čega se ta dva estetska principa smatraju i životnim principima.

Opreka *apolonijsko-dionizijsko* proizlazi iz razlike prisutnosti-pojavnosti koju predstavlja *apolonijski* princip i negacije tog principa suprotnošću, antitezom predstavljenom *dionizijskim* principom.¹⁵⁴ *Apolonijsko* predstavlja imanentan vid stvarnosti, a *dionizijsko* krajnju stvarnost koja nije spoznatljiva, već je s onu stranu stvarnosti. Jedini način na koji se može uprisutniti *dionizijsko* jest preko metafizički nižerazrednog *apolonijskog*, koje mu kao posrednik omogućava pojavnost.¹⁵⁵ Nietzsche ova dva principa poima kao dva umjetnička nagona¹⁵⁶ prirode.

*[Oni se] gibaju usporedno, većinom u otvorenom neslaganju jedan s drugim i uzajamno se izazivajući na vazda nove, snažnije plodove da bi u njima perpetuirali borbu one opreke koju zajednička riječ 'umjetnost' samo prividno premošćuje; dok se naposljetku, čudotvornim metafizičkim činom helenske 'volje', ne pojave zajedno spareni i u tom sporenju konačno proizvedu dionizijsko i u isti mah apolonijsko umjetničko djelo antičke tragedije.*¹⁵⁷

Na estetskoj razini *apolonijsko* utjelovljuje lijepo kroz harmoniju, sklad i proporciju u umjetnosti koja razdvaja prirodu i čovjeka načelom individuacije, a koju dovršava *dionizijska* energija, vođena načelom deindividuacije, kojim se otvara mogućnost preobrazbe prirode i

¹⁵² Nietzsche, 1983. 13.

¹⁵³ Apolon, grč. mit., bog Sunca, ljepote i mudrosti; Dioniz, grč. mit., bog opojnosti, vinove loze i uživanja.

¹⁵⁴ Usp. Staten, 1990, 11.

¹⁵⁵ Usp. Ibid.

¹⁵⁶ Nietzsche ih naziva *Triebe*, a „nerijetko se prevode kao 'instinkti', što je učestao termin u biologiji 19. stoljeća, koji se odnosi na cjelokupni, načelno snažan impuls koji određuje način djelovanja organizma u suglasu s osnovnim biološkim funkcijama.“ Burnham, Jesinghausen, 2010. 36.

¹⁵⁷ Nietzsche, 1983. 23.

čovjeka ponovnim susretom u neposrednoj ekstatičnoj sinesteziji koja završava „mističnim osjećajem jedinstva.“¹⁵⁸

Njihova je svrha kroz izvođenje tragedije „preusmjeriti repulzivne misli o grozomornoj i apsurdnoj naravi ljudske egzistencije u sublimnu reprezentaciju ljudskog života 'kako bi se grozomorno ovladalo umjetničkim sredstvima.“¹⁵⁹ Kada se dihotomijom *apolonijsko-dionizijsko* pokuša pristupiti čovjeku, riječ je o stanjima koja reprezentiraju ta dva principa, psihičkim, fizičkim i fiziološkim fenomenima *sna* i *intoksikacije*; – stanje *sna* odraz je *apolonijske* mogućnosti stvaralaštva koje proizlazi iz unutarnjeg svijeta imaginacije, za razliku od stanja *intoksikacije* koje se odvija drugačijom promjenom svijesti, pri kojoj čovjek u budnom stanju *dionizijski* iščezava u potpunom sebe-zaboravu.¹⁶⁰

*Pjevajući i plešući, čovjek se očituje kao član jednog višeg zajedništva; zaboravio je hodati i govoriti i na rubu je da se plešući vine u zračne visine. Iz njegovih kretnji govori opčinjenost (...) Čovjek više nije umjetnik, postao je umjetničkim djelom.*¹⁶¹

Dionizijsko je uporišna točka *Rođenja tragedije*, objašnjeno kao primordijalno jedinstvo, ono u-sebi-samom¹⁶², koje proizlazi i biva određeno stanjem zanesenosti, koje Nietzsche shvaća kao metaforu za „kritičku teoriju tradicionalnog logosa zapadne metafizike i etike“¹⁶³ te pokušaj ponovnog osviještenja heraklitovske ideje „kozmičkog djeteta“¹⁶⁴.

Iz šire antropološke perspektive, kroz njihovo se djelovanje može razmatrati bilo koji povijesni period i kulturalni obrazac unutar njega; tako će *apolonijsko* reprezentirati „doba Homera i (iako na bitno drugačiji način) rimsko doba i barok, dok će *dionizijsko* reprezentirati predsokratovsku Grčku i (ponovo na drugačiji način) srednjovjekovna glazbena i literarna djela.“¹⁶⁵ Shodno tome, umjetnosti koje pripadaju *apolonijskom* djelokrugu vezuju se uz likovnu formu, dok pod *dionizijsko* potpada (nelikovna) forme glazbe.¹⁶⁶

¹⁵⁸ Ibid. 28.

¹⁵⁹ Kaplama, 2013. 52.

¹⁶⁰ Nietzsche, 1983. 23.-45.

¹⁶¹ Ibid. 27.

¹⁶² Odnosno ono što će u kasnijim spisima nazvati moć. Staten, 1990. 9-37, 13-14.; Winfree, 2003. 64.

¹⁶³ Kaplama, 2013. 52-53.

¹⁶⁴ Fragment Nietzscheove misli o Heraklitu iz predavanja o predsokratovskoj filozofiji, u kojima piše: “(...) samo u igri djeteta (ili umjetnika) postoji Postajanje i Prolaznost bez moralističkih izračuna. On [Heraklit] poima igru djece kao igru spontanih ljudskih bića: nastajanje i destrukcija/razaranje uz prisutstvo nevinosti: ni kapljica nepravde ne bi trebala ostati u svijetu. Vječno živa vatra, αἰών (Aeon, dječak-bog zodijaka), igra se, gradi, ruši: razdor, suprotnost različitih karakteristika, usmjerenih pravdom, može biti dokučen jedino kao estetički fenomen. Nietzsche 2001. 70.

¹⁶⁵ Burnham, Jesinghausen, 2010. 29.

¹⁶⁶ Ibid.

Nietzsche izvodi tezu da je „tragedija nastala iz tragičkog kora“¹⁶⁷, odnosno iz vizije koju on proizvodi „simbolikom plesa, zvuka i riječi“¹⁶⁸. Uloga kora kao „živog zida“¹⁶⁹ je dvostruke naravi; s jedne strane vrši transformaciju izvedbe u stvarnost internim sudjelovanjem u poostvarenju naracije, dok s druge strane sudjeluje u izvedbi kao eksterni, pasivni motritelj zbivanja. Estetski se doživljava na taj način premetnuo u empirijski. Međutim, ne radi se o naturalističkom preslikavanju, već o raskidu sa zbiljom u novom stvaranju onog postojećeg posredovanjem mita, u mikrokozmičkom prikazu makrokozmičkog na „idealnom tlu, koje je visoko uzdignuto ponad zbiljskih staza smrtnika“¹⁷⁰.

Nemimetičnost je u biti kora, koji dokidanjem razlike između stvari po sebi i pojave, omogućava tragediji da prenese sadržaj istinitije, zabiljnije i cjelovitije¹⁷¹. Na taj je način dokinuta i razlika između publike i kora, koja nestaje u zamućenosti granice s kojom završava jedno, a započinje drugo. Taj će proces Nietzsche nazvati *dramskim* prafenomenom, u kojemu „čovjek pred sobom vidi sebe preobražena i onda postupa kao da je doista zašao u neko drugo tijelo, u neki drugi lik.“¹⁷²

Tragediju zato valja razumijeti „kao dionizijski kor koji se opet uvijek iznova prazni u apolonijском svijetu slika.“¹⁷³ Jednako tako, ova rečenica potvrđuje da se *rođenje* tragedije ostvaruje međudjelovanjem oba principa, koji u sebi sadrže i pomiruju i vizualne i auditivne elemente. Zbog navedenoga se tragedija može poimati i kao mjesto s kojeg potječe wagnerijanska ideja *Gesamtkunstwerka*, koja ujedinjavanjem mnogostrukih scenskih elemenata u operi pokušava oživjeti tragediju, koja je, prema Wagnerovim riječima, najviša točka grčkog duha i najviše umjetničko djelo uopće¹⁷⁴. Na ovom se mjestu razotkriva da je u ranoj Nietzscheovoj misli primjetan Wagnerov utjecaj, kojemu će s neskrivenim poštovanjem u proslavu prvog izdanja „kao svom uzvišenom predšasniku na istom putu“¹⁷⁵ posvetiti spis.

¹⁶⁷ Ibid. 48.

¹⁶⁸ Ibid. 58.

¹⁶⁹ Ibid. 54.

¹⁷⁰ Ibid. 50-51.

¹⁷¹ Ibid. 54.

¹⁷² Ibid. 56.

¹⁷³ Ibid. 57.

¹⁷⁴ Usp. Wagner: Art And Revolution, <http://www.public-library.uk/ebooks/11/97.pdf> (pristup 17.12.2016.)

¹⁷⁵ Nietzsche, 1983. 22. Ideja *Gesamtkunstwerka* među onima je koje su 1870-ih zblížile Nietzschea i Wagnera kao prijatelje i istomišljenike, ali i među onima koje su ih kasnije razdvojile. *Rođenje tragedije* (1872.) napisano je prije dovršetka Wagnerove tetralogije – *Prsten Nibelunga* (1848. – 1874.). Opera *Tristan i Izolda* (dovršena 1859.) djelo je na kojem Nietzsche zasniva svoju pohvalu Wagneru kao „njemačkom tragičaru koji obrće proces sekularizacije i racionalizacije oživljavajući dionizijsku glazbu i mit.“ Početkom 1880-ih njih će se dvojica razići, a Nietzscheova će promjena mišljenja o Wagnerovu stvaralaštvu biti vidljiva u predgovoru drugog izdanja *Rođenja tragedije* (1886.) te kasnije u mnogo izravnijim kritikama, *Slučaju Wagner* (1888.) i eseju *Nietzsche contra Wagner*, koji je ujedno i njegovo zadnje napisano djelo (1888.). Vidi Seung, 2006. 279.

Nietzsche će se u *Rođenju tragedije* dotaknuti i same umjetnosti opere i provući je kroz *apolonijsko-dionizijsku* svezu teksta i glazbe, u kojoj riječ ima primat nad harmonijom¹⁷⁶. Zbog toga će ju nazvati posve modernom umjetničkom vrstom, koja je proizašla iz neestetске potrebe koja je sama sebi iznudila umjetnost u potrazi za idilom proizašlom iz vjere u postojanje prehistorijskog umjetničkog i dobrog čovjeka.¹⁷⁷ Za Nietzschea je stoga idilična tendencija opere u suprotnosti s istinitom tendencijom tragedije koja proizlazi iz boli vječnog gubitka, nasuprot lagodnog užitka neuvjerljive zbilje opere¹⁷⁸ koja je svedena na „opisno zvukovno oslikavanje (...) gdje je glazbi posve otuđena njezina istinska čast da bude dionizijskim zrcalom svijeta“¹⁷⁹.

U *Rođenju tragedije*, Nietzsche je tragediji mnogo više pristupio kao izvedbenoj umjetnosti nego kao narativnoj formi, što znači da je tijelu kao nosiocu radnje dana prednost pred riječima, budući da ono posredovanjem pokreta i plesa reprezentira samo sebe i samo je sebi narator.¹⁸⁰ Temeljna pretpostavka njegove antropološke linije misli proizlazi iz zaokreta prema tijelu, u kojem čovjek sebe primarno potvrđuje kroz tijelo, koje zamjenom položaja moći preuzima dotadašnju supremaciju uma.

Nietzscheov zagovor tijela prigrllila je plesačica Isadora Duncan, a osim što su je njegova promišljanja o tijelu i plesu nadahnjivala, u njima našla teorijsko uporište za svoj ples, što potvrđuju njezini spisi u kojima je često neskriveno aludirala na njegovu misao¹⁸¹. Opisuje ga kao velikog majstora plesa, odnosno, kao filozofa koji je razumio „duh“ plesa¹⁸², a potaknuta njegovim riječima, odlučila je i sama dati svoj doprinos novoj estetici tijela, koju je on kao zahtjev postavio u *Rođenju tragedije*.

Bit prirode treba se sad simbolički izraziti; nužan je nov svijet simbola, najzad cijela simbolika tijela, ne tek simbolika usta, lica, riječi, nego puna plesna kretnja što ritmički pokreće udove. Potom rastu ostale simboličke snage, one glazbene, odjednom silovito, u ritmu, dinamičiji i harmoniji. Da bi shvatio to posvemašnje oslobođenje svekolikih simboličkih snaga, čovjek je već morao doprijeti do onog

¹⁷⁶ Nietzsche, 1983. 115.

¹⁷⁷ Ibid. 114.

¹⁷⁸ Ibid. 116-117.

¹⁷⁹ Ibid. 118.

¹⁸⁰ „Ustrojstvo prizora i zorne slike očituju dublju mudrost no što sam pjesnik može obuhvatiti riječju i pojmom.“ Nietzsche, 1983. 102.

¹⁸¹ Duncan je Nietzschea, Rousseaua, Whitmana, Beethovena, Wagnera, Darwina i Haeckela smatrala svojim „učiteljima plesa“. Duncan, My Life, <https://gutenberg.ca/ebooks/duncani-mylife/duncani-mylife-00-h-dir/duncani-mylife-00-h.html> (pristup 23.12.2016.). „U pismu svojim najnaprednijim učenicima, opisala je *Rođenje tragedije* kao svoju Bibliju.“ LaMothe, 2003. 351-373.

¹⁸² Usp. LaMothe, 2006. 108.

*vrhunca samoodricanja koji se u tim snagama hoće do kraja simbolički izraziti; Dionizova ditirampskog slugu stoga razumiju samo njemu ravni!*¹⁸³

Za Nietzschea je prvi antropološko-filozofski princip tijelo, a čovjekovo bivanje *estetski fenomen*, s čime su podudarni i Duncanini nazori, na temelju kojih, sintetizirajući Nietzscheove misli, tijelo naziva prvim principom estetičkog nauka uopće¹⁸⁴. Razlog za to proizlazi iz tijela kao nezaobilaznog crpilišta razumijevanja omjera – proporcije i simetrije koje je, uz prirodu, izvorište ideje sklada. U ljudskoj je svijesti takvo poimanje tijela prisutno od najranijih civilizacija, a naročito su ga bili ga svjesni stari Grci.¹⁸⁵

Srž svoje plesne teorije Duncan oblikuje povezivanjem četiri načela – prirode, umjetnosti, moći i pokreta¹⁸⁶, koja se presijecaju u plesnoj tehnici, što rezultira jednostavnim, elementarnim i repetitivnim strukturama koje proizlaze iz najbazičnijih lokomotornih kretnji¹⁸⁷. Zadaća je tijela prema tim načelima personificirati glazbu kroz slobodan prostorni pokret, koji se poput zvuka širi u svim smjerovima, nedeterminiran i čime izvan sebe samog.

Prvo načelo „razotkriva se“ razotkrivanjem stopala, jer učiniti ih vidljivima za Duncan je značilo afirmirati prirodan – slobodan pokret, a iz istog razloga „razotkriva“ i tijelo, odijevanjem u svilene tunike kako bi pokret i konture tijela ispod odjeće učinila posve transparentnima, istovremeno evocirajući ideju grčkog hitona. Na ovom se mjestu valja zastati i reći da je moderni način plesne izvedbe proizišao kao kritička reakcija na balet u kojem su stopala u špicama a tijela korzetiranim trikoima.¹⁸⁸ Sukladno tome, u opreci s gestualnim, artificijelnim i strogim pokretima baleta su načela prirodnog pokreta koja je postulirala Duncan, koji su vezani uz atribute poput – laganost, lepršavost, okretnost, nesputanost i zaigranost, koji su izraz neposredne tjelesne reakcije na glazbu i ritam te jednako tako odraz intuicije, imaginacije, inspiracije i improvizacije.

Ovdje se prepoznaje analogija između Nietzscheova shvaćanja misli i plesa te načina na koji Duncan konstituira izvedbenu teoriju modernog plesa. Jednako tako, Duncan će uzor za plesno ostvarenje pronaći u koru grčke tragedije na način koji je ukazao Nietzsche u *Rodenju tragedije*, u kojoj je uloga kora druga riječ za vršenje *dionizijske* transformacije ritmičkog, kinetičkog i auratskog potencijala u tijelu.¹⁸⁹

¹⁸³ Nietzsche, 1983. 31.

¹⁸⁴ Usp. Daly, 1994. 26.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Ibid 27.

¹⁸⁷ Usp. Banes, 2011. 2.

¹⁸⁸ Usp. Langer, 40.

¹⁸⁹ Usp. Macintosh, 2011. 46.

Ples je za Nietzschea simbolička aktivnost koja se ispoljava kao auto-realizacija ekspresivnih mogućnosti formi tijela, koje Duncan istražuje u težnji za tjelesnom primjenom, što vidi kao potragu za harmonijom koju tvore ritmovi stopala i dionizijsko razmišljanje.¹⁹⁰ Predložak *dionizijskog* principa potražiti će u slikarstvu i skulpturi antike i renesansne¹⁹¹, čije mitološke i alegorijske teme prisvaja izazivajući namjernu reminiscenciju na estetiku tih epoha izgledom i plesnim pokretom.

Iako će je dio kritičara osuditi zbog tzv. „arheološkog rekonstruktivizma“¹⁹², spočitavajući joj da osim preuzimanja *starih* obrazaca pokreta i pozicija tijela ne donosi ništa *novo*, Duncan će na tu kritiku u kratkom eseju *Ples budućnosti* (1903.), odgovoriti ovako: „Ako tražimo stvarni izvor plesa, ako odemo u prirodu, nalazimo da je ples budućnosti ples prošlosti; ples vječnosti, oduvijek je bio i uvijek će biti isti“¹⁹³.

Podrijetlo je plesa prema njezinom shvaćanju u stalnim mijenama prirode – valova, vjetra, drveća, godišnjih doba¹⁹⁴, a njihova je pokrenutost inherentan i simptomatičan odraz njihova bivanja, baš kao što je to ples tijelu, zbog čega i postavlja zahtjev za tijelom koje odražava slobodne pokrete. Nadalje, Duncan se bavi istraživanjem primordijalnog pokreta, prapokreta, onog iz samog sebe, iz kojeg slijede svi ostali pokreti. Njezin je krajnji cilj ponovna uspostava Nietzscheove ideje grčkog kora plesačkim sredstvima, koje se ostvaruje u individualanom plesu, koji pak proizlazi iz deindividualizirane ideje pokreta, baš poput *apolonijsko-dionizijske* realizacije kora u *Rođenju Tragedije*.

U eseju *Umjetnost plesa* (1928.) Duncan će tu težnju izraziti kroz zahtjev kako treba „vratiti plesu njegovu ulogu kora, to je ideal. (...) To je jedini način da [ples] ponovno postane umjetnost“¹⁹⁵. Taj zahtjev proizlazi iz potrebe za drugačijim poimanjem plesa, koji je više od pokretne slike koju stvara tijelo plesača i koji ima svoj utjecaj na sve koji ga gledaju. U Duncaninoj viziji plesne izvedbe, plesači i gledatelji streme istome osjećaju fizičke svijesti koja im omogućava afirmaciju života, kojeg sustvaraju zajedno.

¹⁹⁰ Isadora Duncan: My Life, 1927. <https://gutenberg.ca/ebooks/duncani-mylife/duncani-mylife-00-h-dir/duncani-mylife-00-h.html> (pristup 23.12.2016.)

¹⁹¹ Vidi Brandstetter, 2015. 52-53.

¹⁹² Duncan je jedna od mnogobrojnih plesnih umjetnika koji će inspiraciju za svoje koreografije nalaziti u antičkom i renesansnom slikarstvu i skulpturi, što je bilo karakteristično za *fin de siecle*, osim u plesnoj i u kazališnoj umjetnosti, te modi i arhitekturi. *Helenizam* na prekretnici stoljeća proizišao je iz zanimanja za grčki ideal tijela, a dijelom je potaknut uspostavom modernih Olimpijskih igara u Ateni 1896. godine. Usp. Jones, 2013. 52.

¹⁹³ Duncan, 1983. 262.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Duncan, 1928. 84.

Mogućnost da realizira svoju viziju *dionizijskog* plesa, Duncan će ostvariti 1904. godine u Bajrotu, kada će koreografirati ples *Bakanalije* na istoimenu glazbenu temu iz I. čina Wagnerove opere *Tannhäuser*¹⁹⁶. Njezin studiozan pristup kreaciji pokreta za tu izvedbu pokušao je pomiriti Wagnerove ideje za tu scenu, Nietzscheova promišljanja te performativne mogućnosti tijela unutar njezine (nove) metodologije plesa.

*Jedna od općih figura bakanalskih plesova je zabacivanje glave. U ovom pokretu neposredno se osjeti Bakhov opoj koji opsjeda tijelo. Motiv na kojem se temelji ovaj pokret prisutan je u svoj prirodi. (...) To je univerzalan dionizijski pokret. Valovi oceana ga oblikuju u oluji, drveća u vihoru.*¹⁹⁷

Spajanjem statične estetike mimetičke likovne forme preuzete iz antičke i renesansne umjetnosti kao narativne podloge i kinetičke energije prapokreta, koja izvire iz prirode, tijela i glazbe, nazire se i ocrtava *apolonijsko-dionizijski* princip u Duncaninoj plesnoj praksi. Međutim, kako bi takva usporedba bila dosljedno izvedena do kraja, potrebno je naći i drugu poveznicu s tragedijom, koja osim što opravdava potrebitost tih principa, odgovara na pitanje zašto se tragedija kod Wagnera i Nietzschea, a posredno i kod Duncan, profilirala kao najznačajnija umjetnička forma uopće.

Kako bi došli do tog odgovora, potrebno je vratiti se antičkoj filozofiji, odnosno jednom od njezinih najvećih imena – Aristotelu, te njegovom pojmu *katarze*¹⁹⁸, koji često, kao neizbježnu asocijaciju, vezujemo uz tragediju. Može je se shvatiti kao krajnji ishod naratološko-izvedbene kompozicije, kojom se na specifičan način stvaraju naslage emocija čija je svrha prodrijeti u dubinu ljudske svijesti. I dok ovdje prestaje svaka sličnost između Nietzscheova i Aristotelova poimanja *katarze*, pojavit će se sličnost između načina na koji je shvaćena kod Nietzschea i na koji implicitno biva prisutna u Duncaninoj plesnoj teoriji.

¹⁹⁶ Puni naziv je *Tannhäuser i trubadursko natjecanje u Wartburgu*. Wagner je ovu operu komponirao 1845. godine.

¹⁹⁷ Duncan, 1928. 91.

¹⁹⁸ Pojam *katarze* proiziđao je iz Aristotelove *Poetike*, a njegovom će shvaćanju Nietzsche oponirati, nazivajući ju „patološkim pražnjenjem“ (Nietzsche, 1983. 133), iskazujući time prvenstveno kritiku načina na koji ju Aristotel shvaća. Nietzsche će, kako bi izbjegao poveznicu s Aristotelom, izbjegavati uporabu tog termina, iako se može reći kako je dionizijski sebe-zaborav, pročišćenje na dijametralno suprotan način od onog kakvim ga smatra Aristotel. Različitost njihovih stajališta proizlazi iz poimanja umjetnosti uopće. Dok je za Aristotela uloga umjetnosti mimetička i didaktička i služi kao sredstvo za svrhu, u kojoj je katarza etička konsekvencija koja vodi u duševni i misaoni smiraj, za Nietzschea umjetnost proizlazi iz estetskog iskustva, koje je istovremeno i sredstvo i svrha, a koja svoj odraz ima u dinamiziranoj tjelesnosti. Pojedinač se *katarzom* za Nietzschea ne utemeljuje, već suprotno Aristotelovoj ideji, rastemeljuje. Vidi Deleuze, 2002. 102.

Nietzsche će govoriti o neizmjerne i nerazorivoj životnoj pra-radosti koja je implementirana u izvedbi tragijskog grčkog kora, a kojom se prebolijeva borba, muka i uništenje¹⁹⁹ koje čovjek susreće u svojoj egzistenciji.

*I dionizijska nas umjetnost želi uvjeriti u vječnu životnu radost: samo ne treba da tu radost tražimo u pojavama, nego iza pojava. Valja nam spoznati kako sve što nastaje mora biti spremno na mukotrpnu propast, primorani smo zagledati se u strahote individualne egzistencije – i svejedno se ne skameniti: metafizička nas utjeha smjesta uzdiže iz vreve promjenjivih likova. (...) Unatoč strahu i sućuti mi smo oni koji vječno žive, ne kao individuumi, nego kao ono 'jedno' što živi, s čijom smo se radošću rađanja i stvaranja stopili.*²⁰⁰

Razlika za Nietzschea i Duncan počiva na ranije spomenutom obratu prema tijelu, što znači da je put *katarze* od izvođača prema publici zamijenjen onim koji vodi od izvođača prema tijelima, kako izvođača tako i publike. Svrha takvog tijela više nije emanirati, već apsorbirati *katarzu*. Apsorpcija se odvija, bilo da je riječ o izvođaču ili gledatelju, posredstvom *visceralne identifikacije*²⁰¹. *Pounutrašnjenje*, o kojem na analogne načine govore i Nietzsche i Duncan, preduvjet je afirmacije sebstva posredovanjem (pra)tjelesnosti kao načina da se suočimo sa svojom ljudskošću. Za Duncan je *pounutrašnjenje* određeno fizičkom referencijalnom točkom, odnosno solarnim pleksusom²⁰², koji se nalazi u središtu tijela, a kojeg smatra sabirnom točkom iz koje izvire i bivaju koordinirani i pokreti i emocije²⁰³.

*Tražila sam i napokon otkrila središnju oprugu svih pokreta, koja je pokretač svih motoričkih moći, jedinstvo forme iz koje su proizašli svi ostali raznoliki pokreti, zrcalo vizije za kreaciju plesa...*²⁰⁴

Smatra ga najispravnijim principom tjelesne mehanike, koji određuje način primjene tijela u određenom pokretu na način koji je podudaran s emotivnim stanjem koje plesač prenosi činom auto-alegorije koja proizlazi iz unutarnjih impulsa i vibracija sebstva²⁰⁵. Na taj se način tijelo određeno dinamikom trajnog *postajanja* uvijek iznova potvrđuje kao neposredni i imanentni *Gesamtkunstwerk*, kao slika, pokret, jezik, misao i glazba u jednom.

¹⁹⁹ Nietzsche, 1983. 102.

²⁰⁰ Ibid. 101-102.

²⁰¹ LaMothe, 2006. 142. Visceralan, anatomski pojam koji se odnosi na utrobu; utrobnici, crijevni.

²⁰² Usp. Fraleigh, 1987. 239. Solarni pleksus ili epigastrij – mreža živaca u središtu trbuha.

²⁰³ Usp. Banes, 2011. 2.

²⁰⁴ Duncan, My Life, 1927. <https://gutenberg.ca/ebooks/duncani-my-life/duncani-my-life-00-h-dir/duncani-my-life-00-h.html> (pristup 23.12.2016.)

²⁰⁵ Usp. Daly, 2010. 68.

Kroz Duncaninu plesnu teoriju i praksu ono biva oslobođeno te više nije produkt narativa, već permanentni proces određen promjenom koja se utjelovljuje u *dionizijskom* plesu, koji za nju, kao i za Nietzschea označava stanje „zanosa koji odnosi sve“²⁰⁶.

²⁰⁶ Duncan, My Life. 1927. <https://gutenberg.ca/ebooks/duncani-mylife/duncani-mylife-00-h-dir/duncani-mylife-00-h.html> (pristup 23.12.2016.)

ZAKLJUČAK

Ples kao univerzalna ljuska praksa koja svoje forme poprima u brojnim izričajima, pripada ljudskom djelovanju od pamtivijeka. Nužan je uvjet da bi se pojedino kretanje prepoznalo kao ples je njemu svojstven sustav koraka, odnosno koreografija, kojom se raspoznaje od hotimičnih (ritmičnih) pokreta, koji mogu izgledati kao ples ali to nisu. S tim u svezi, neizostavna jest karakteristika plesa ta da se može podučavati i naučiti, što je način na koji se kao praksa širi u kulturnoj sferi.

Performativna tjelesnost plesnog pokreta vođena je estetskom svrhom, a kao neverbalni sustav komunikacije omogućuje tijelu priliku da prenese sadržaj koji najčešće odražava etnički, socijalni ili kulturni identitet. Međutim, da bi ga se ispravno razumjelo unutar antropološkog područja istraživanja, koja ga sagledava kao pojedinačan izvedbeni čin, nužno ga je shvatiti kao taktilan, kinestetički i kognitivni čin, koji upravo zbog nesvodive kompleksnosti, sukladno Nietzscheovim promišljanjima, afirmira ljudsko tijelo na uzvišen način. Naime, Nietzsche shvaća život kao estetski fenomena koji svoje ostvarenje nalazi u tijelu koje plesom nadilazi inicijalne granice svojih izvedbenih mogućnosti, dok pritom vještina i umijeće izvedbe čini prelazak te granice zornim.

Sukladno tome, jedan je od prvih zagovornika uvođenja plesa u teorijska razmatranja. U njemu vidi potvrdu čovjekova psihofizičkog bitka, stoga odabir da ga učini jednim od pojmova svoje filozofije nije slučajan, već pomno promišljen. Njegovo mjesto unutar njegova misaonog sklopa proizlazi iz mogućnost da se plesom čovjek pojmi u suprotnosti spram nedostatnih (i po tijelo obezvrjeđujućih) metafizičkih, teoloških ili mehanicističkih sustava.

Za Nietzschea je tijelo misaono, pri čemu je ples metafora te utjelovljene misli, s obzirom na to da se upravo u tijelu koje pleše istovremeno odražava i vječna transfiguracija i vječno vraćanje istog koji sačinjavaju čovjekovo postojanje. Povezano s time, ples je izražaj kojim čovjek nadilazi i oplemenjuje zadanost svojega tijela na jednak način na koji misao oplemenjuje njegov duh. Dokidanje dihotomije uma (duha) i tijela te prirode i kulture imanentno je plesnom pokretu, što je spoznaja je koju su na Nietzscheovom tragu apologije plesa, razrađivali Paul Valéry u antropološko-filozofijskom te Isadora Duncan u praktičnom smislu plesne tehnike modernog plesa. Valéry oslanjajući se na Nietzschea, razlaže i proširuje utemeljenje plesa u filozofijskom diskursu. Tjelesnost egzistencije tumači fenomenološki, a povezano s time i stanje plesa kao biološki zasnovanog, unutrašnjeg, doživljajnog i proživljenog iskustva. S time se može povezati kinestetički pristup u interpretaciji plesa koji se

javlja u suvremenom antropološkom istraživanju, a koji je nastao kao alternativa društveno-funkcionalističkoj i kulturnoj interpretaciji unutar dominantnog tekstualnog pristupa plesu.

Njegova će misao nadahnuti i Isadoru Duncan u formiranju plesne tehnike modernog plesa. Pri pokušaju da iznađe pokrete koji bi bili komplementarni s njegovom misli, ili preciznije s dionizijskom silom umjetničkog stvaralaštva, priziva reminiscenciju na primordijalan pokret. Njezino zagovaranje prirodnog pokreta kao odraza slobode da se čovjek plesom izrazi na autentičan način, sukladno je načinu na koji Nietzsche potiče čovjeka da se realizira iz sebe sama, stalnim pronalaženjem i unaprjeđivanjem svoje biti. Stoga se apologija plesa može shvatiti kao ostvarenje mogućnosti povezivanja utjelovljene misli i misaonog tijela, čime se naglašava jedinstvenost čovjekove biti jednako koliko i osebujni čin plesa kojim se ona izravno potvrđuje.

Popis literature

ALLISON, David. 2001. *Reading the New Nietzsche: The Birth of Tragedy, The Gay Science, Thus Spoke Zarathustra, and On the Genealogy of Morals*. Lanham: Rowman & Littlefield.

BADIOU, Alain. 2005. *Handbook of Inaesthetics*. Stanford: Stanford University Press.

BANES, Sally. 2011. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

BRANDSTETTER, Gabriele i WULF, Christoph, ur. 2007. „Einleitung: Tanz als Anthropologie“. U *Tanz als Anthropologie*. München: Wilhelm Fink Verlag, 9–14.

BRANDSTETTER, Gabriele. 2013. „Dis/Balances. Dance and Theory“. U *Dance [and] Theory*, ur. Gabriele Brandstetter; Gabriele Klein. Bielefeld: Transcript Verlag, 197–210.

BRANDSTETTER, Gabriele. 2015. *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*. Oxford: Oxford University Press.

BROMBERT, Victor, 1968. „Valéry: The Dance of Words“, *The Hudson Review*, 21:675–686.

BURNHAM, Douglas. 2010. JESINGHAUSEN, Martin, *Nietzsche's 'The Birth of Tragedy'. A Reader's Guide*. London: A&C Black.

CAR, Helena. 2011. „Ljudsko tijelo. Kosti i mišići“. *Matka : časopis za mlade matematičare*, 75:169–171.

CONNERTON, Paul. 1989. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.

COPELAND, Roger i COHEN, Marshall, ur. 1983. „What is Dance?“. U *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism*, Oxford: Oxford University Press. 1–10.

CRAWFORD, Julie. 2011. *The Beginnings of Nietzsche's Theory of Language*. Berlin: Walter de Gruyter.

DALY, Ann. 1994. „Isadora Duncan's Dance Theory“. 26:24–31.

DALY, Ann. 2002. *Done into Dance. Isadora Duncan in America*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

DENANA, Malda. 2014. *Ästhetik des Tanzes. Zur Anthropologie des tanzenden Körpers*. Bielefeld: Transcript Verlag.

DELEUZE, Gilles. 2002. *Nietzsche and Philosophy*. London: Continuum.

DUNCAN, Isadora. 1927. *My Life*. <https://gutenberg.ca/ebooks/duncani-mylife/duncani-mylife-00-h-dir/duncani-mylife-00-h.html> (pristup 23.12.2016.).

DUNCAN, Isadora. 1928. *The Art of the Dance*. New York: Theatre Arts.

DUNCAN, Isadora. 1983. „The Dance of the Future“. U *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism*, ur. Roger Copeland, Marshall Cohen, Marshall. Oxford: Oxford University Press. 262–263.

FRALEIGH, Sandra Horton. 1987. *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

GARFINKEL, Yosef. 2003. *Dancing at the Dawn of Agriculture*. Austin: University of Texas Press.

HAAS, Jacqui Greene. 2010. *Ples. Anatomija*. Beograd: Dana Status.

JACKSON, Michael. 1983. „Knowledge of the Body“. *Man, New Series*, 18: 327–345.

JONES, Susan. 2013. *Literature, Modernism, and Dance*. Oxford: Oxford University Press.

KAEPLER, Adrienne. 1978. „Dance in Anthropological Perspective“. *Annual Review of Anthropology*, 7:31–49.

KAEPLER, Adrienne. 2000. “Dance Ethnology and the Anthropology of Dance”. *Dance Research Journal*, 32:116–125.

KAPLAMA, Erman. 2013. *Cosmological Aesthetics through the Kantian Sublime and Nietzschean Dionysian*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

LAMOTHE, Kimerer. 2003. “Giving Birth to a Dancing Star. Reading Friedrich Nietzsche's Maternal Rhetoric via Isadora Duncan's Dance”. *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 86:351–373.

LAMOTHE, Kimerer. 2006. *Nietzsche's Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the Reevaluation of Christian Values*. New York: Springer.

LA LACONO, Valeria i BROWN, David. 2016. "Beyond Binarism: Exploring a Model of Living Cultural Heritage for Dance". 34:81–105.

LALAND, Kevin; WILKINS, Clive i CLAYTON, Nicky. The Evolution of Dance. *Current Biology*, 26:R5-R9., <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0960982215014256>.

LANGER, Monika. 2010. *Nietzsche's Gay Science. Dancing Coherence*. London: Palgrave Macmillan.

LANGER, Susanne, 1983. „From Feeling and Form“. U *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism*, ur. Roger Copeland, Marshall Cohen, Marshall. Oxford: Oxford University Press. 28–47.

LÖWITH, Karl. 1987. *Od Hegela do Nietzschea*. Sarajevo: Veselin Maleša.

LÖWITH, Karl. 1997. *Nietzsche's Philosophy of the Eternal Recurrence of the Same*. Oakland, California: University of California Press.

MALETIĆ, Ana. 1983. *Pokret i ples. Teorija, praksa i metodika suvremene umjetnosti pokreta*. Zagreb: Kulturno prosvjetni sabor Hrvatske.

MALETIĆ, Ana. 1986. *Knjiga o plesu*. Zagreb: Kulturno prosvjetni sabor Hrvatske.

MARX, William. 1998. „The Dialogues and 'Mon Faust'. The Inner Politics of Thought“. U: Gifford; Paul, Stimpson, Brian, *Reading Paul Valéry. Universe in Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.

MCNEILL, William. 1997. *Keeping Together in Time, Dancing and Drill in Human History*. Harvard: Harvard University Press.

METCALFE, Michael. 2005. „A Dancer’s Virtue: Human Life in Light of Nietzsche’s Eternal Recurrence“. *Concept*, 25: 1–18.

MOORE, Gregory. 2002. *Nietzsche, Biology And Metaphor*. Cambridge: Cambridge University Press.

NIETZSCHE, Friedrich. 2001. *The Pre-Platonic Philosophers*. Champaign: University of Illinois Press.

NIETZSCHE, Friedrich. 1983. *Rođenje tragedije. Ili Helenstvo i pesimizam*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1983.

NIETZSCHE, Friedrich. 2003. *Radosna znanost*. Zagreb: Demetra.

NIETZSCHE, Friedrich. 2006. *Volja za moć*. Zagreb: Naklada Ljevak.

NIETZSCHE, Friedrich. 2009. *Tako je govorio Zaratustra*. Zagreb: Večernji posebni proizvodi.

NIETZSCHE, Friedrich. 2010. „O konceptu organskog nakon Kanta“. *Antagonist*, 3:90–110.

NJARADI, Dunja. 2016. "Between Art of Movement and Science of Body: Short History of Anthropology of Dance". *Glasnik Etnografskog Instituta SANU*, 64:323–337.

PARVIAINEN, Jaana. "Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance". *Dance Research Journal*, 34:11–26.

SAMUDRA, Jaida Kim. "Memory in our body. Thick participation and the translation of kinesthetic experience". *American Ethnologist*, 35:665–681.

SCHLESIER, Renate. 2007. „Kulturelle Artefakte in Bewegung. Zur Geschichte der Anthropologie des Tanzes“. U *Tanz als Anthropologie*, ur. Gabriele Brandstetter, Christoph Wulf. München: Wilhelm Fink Verlag. 132–145.

SEUNG, Thomas Kaehao. 2006. *Goethe, Nietzsche, and Wagner: Their Spinozan Epics of Love and Power*. Lanham, Maryland: Lexington Books.

SHATTUCK, Roger. 1970. „Paul Valéry. Sportsman and barbarian“. U *Collected Works of Paul Valéry, Volume 11, Occasions*, ur. Roger Shattuck, Fredrick Brown. Princeton: Princeton Legacy Libray, ix–xxx.

SHEETS-JHNSTONE, Maxine. 2011. *The Primacy of Movement*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

STATEN, Henry. 1990. „'The Birth of Tragedy' Reconstructed“. *Studies in Romanticism*, 29:9–37.

STOREY, David. 2012. „Nietzsche's Non-Reductive Naturalism: Evolution, Teleology, and Value“. *Pli: The Warwick Journal of Philosophy*, 23:128–152.

TOWNSEND, Julie. 2017. *The Choreography of Modernism in France: La Danseuse 1830-1930*. New York: Routledge.

VALÉRY, Paul. 1955. *Degas Ples Crtež*. Zagreb: Mladost.

VALÉRY, Paul. 1964. „Poetry and Abstract Thought“. U *Paul Valéry: An Anthology*, ur. James Lawler, James; Jackson Mathews. London: Routledge & Kegan Paul. 155–169.

VALÉRY, Paul. 1976. „Philosophy of the Dance“. *Salmagundi*, 33/34: 65–75.

WAGNER, Richard. 1849. *Art And Revolution*, <http://www.public-library.uk/ebooks/11/97.pdf> (pristup 17.12.2016.).

WINFREE, Jason Kemp. 2003. „Before the Subject. Rereading The Birth of Tragedy“. *Journal of Nietzsche Studies*, 25: 58–77.

WULF, Christoph, ur. 2007. „Anthropologische Dimensionen des Tanzes“. U Brandstetter, Gabriele; Wulf, Christoph, ur. *Tanz als Anthropologie*. München: Wilhelm Fink Verlag. 121–131.

ZEBEC, Tvrtko. 1995. “O teorijah in metodah raziskovanja plesa”. *Traditiones*, 24:301–307.

Summary

The paper in the strict sense deals with the interpretation of selected works by Friedrich Nietzsche. In parallel to the intention of elucidate his thoughts about body and dance, this paper tries to establish a link between considerations and applications of these (interconnected) concepts in anthropological research. Overlapping between these two disciplines in so called dance discourse is inevitable, regarding the fact that anthropology needs a general definition of dance and philosophy requires the consciousness of the human (carnal) founding of man. This point is precisely where the significant contribution of Nietzsche's thinking comes from, since he understands dance as a connection between biology and art. Not only did he placed dance as one of the key notions of his philosophy, but more importantly, he broke the silence concerning the dance that has so far been neglected in scientific approach. In a broader sense, the paper deals with dance as an act in which the inseparability of the physical and cognitive is related to the way in which the holistic perception of man reflects on the established dichotomies between mind-body and nature-culture.

Keywords: Nietzsche, body, dance, thought, anthropology