

TARTU ÜLIKOOL
FILOSOOFIATEADUSKOND
FILOSOOFIA JA SEMIOOTIKA INSTITUUT
FILOSOOFIA AJALOO ÕPPETOOL

Siim Rääk

**MUUSIKA-METAFÜÜSIKA KESKNE ROLL
FRIEDRICH NIETZSCHE FILOSOOFIAS „TRAGÖÖDIA SÜNNI“ NÄITEL**

Bakalaureusetöö

Juhendaja: prof. Ülo Matjus

Tartu 2015

Sisukord

Sissejuhatus	3
1. Schopenhaueri filosoofia ja selle mõjud Nietzschele ja Wagnerile.....	5
1.1. Schopenhaueri muusika-metafüüsika	5
1.2. Schopenhaueri mõjud Wagneri muusikas.....	7
1.3. Schopenhaueri mõjud Nietzsche filosoofias	8
2. „Tragöödia sünd muusika vaimust“	10
2.1. „Tragöödia sünni“ kujunemine – Nietzsche muusikuna	10
2.2. „Tragöödia sünni“ kujunemine – sotsiaalsed ja kultuurilised tagamaad	13
2.3. Kunsti ja muusika areng Dionysose ja Apolloni dihhotoomia taustal	14
2.4. Dionysoslik muusika	15
2.5. Tragöödia päritolu	18
2.6. Müüt tragöödias.....	20
2.7. Tragöödia allakäik.....	21
3. Tragöödia taassünd.....	25
3.1. Richard Wagneri muusika kui dionysosliku kunstitungi kehastus.....	25
3.2. „Tristan ja Isolde“	27
3.3. Nietzsche ja muusika	30
Kokkuvõte	33
Kirjandus	36
Summary	38

Sissejuhatus

Käesoleva töö ülesandeks on esiteks anda ülevaade Friedrich Nietzsche vaadetest muusikale, kuna need on fundamentaalselt mõjutanud Nietzsche filosoofia kujunemist tervikuna. Teiseks peaks saadama ülevaade filosoofi vaimsest suhtlemisest helilooja Richard Wagneriga – nende vastastikusest mõjust teineteise loomele, samuti nende omavahelisest suhestumisest ajastu kultuurikontekstis. Kolmandaks käsitletakse Arthur Schopenhaueri filosoofilisi mõjutusi Nietzsche ja Wagneri loomingule. Neljandaks tutvustatakse Nietzsche tegevust harrastusmuusikuna. Sealjuures on arusaadavalt vaatluse all Nietzsche varajane loomeperiood, uurimuses ei käsitleta filosoofi hilisemat lahknemist Wagnerist ja Schopenhauerist. Nimetatud punktide kaudu lähenetakse käesoleva töö eesmärgile – välja selgitada põhjused, kuidas ja miks on muusika ja muusika-metafüüsika Nietzsche filosoofilist loomingut mõjutanud.

Uurimuse lähte- ja põhialuseks on Nietzsche filosoofiline esikteos „Tragöödia sünni muusika vaimust“ (1872, eesti keeles 2009). Mõistete selgitamisel ja tõendusliku tausta laiendamisel on viidatud ka Nietzsche teistele põhiteostele, samuti kirjadele. Sekundaarkirjandust on eelkõige kasutatud selleks, et vahendada lugejale seda mitmekesisust, mis on valitsenud ja valitseb tänapäeval Nietzsche muusika-metafüüsika hindamisel ja tõlgitsemisel, esitades ka (väär)tõlgendusi, mis käesoleva töö aspektist võivad esile tõusta kogu Nietzsche filosoofia uurimisel. Nagu eespool öeldust paratamatult järgneb, kasutatakse seejuures ka biograafilisi materjale.

* **

Töö on liigendatud järgmiselt:

Esimeses osas antakse ülevaade Arthur Schopenhaueri muusika-metafüüsikast, mis oluliselt mõjutas Nietzsche filosoofiat tema loometegevuse algperioodil ning kajastus ka Wagneri muusikas.

Teises osas keskendutakse Nietzsche filosoofilisele esikteosele „Tragöödia sünd muusika vaimust“ ja sellest lähtuvalt Nietzsche nägemusele Vana-Kreeka tragöödiast ning selle mõjudest ja eesmärgist. Vaatluse all on ka Nietzsche tegevus harrastusmuusikuna ning selle tegevuse olulisus „Tragöödia sünni“ kujunemisloos.

Kolmandas osas võetakse kokku Nietzsche varase loomeperioodi ideed muusikast, mis kulmineeruvad teorias tragöödia taassünnist Wagneri muusika kaudu Nietzsche kaasaegsel Saksamaal. Sealhulgas tutvustatakse nii kompositsioonilisel kui ka metafüüsikalisel tasandil Wagneri muusikat ning selles esinevaid tragöödiaelemente, keskendudes Wagneri muusikadraamale „Tristan ja Isolde“. Lisaks sellele koondatakse kokku järeldused, milleni töö käigus Nietzsche muusika-metafüüsika kohta jõuti, ning esitatakse neile järeldustele võrdluseks Nietzsche kirjad tema erinevatest loomeperioodidest.

1. Schopenhaueri filosoofia ja selle mõjud Nietzschele ja Wagnerile

1.1. Schopenhaueri muusika-metafüüsika

Et mõista Nietzsche muusikakäsitust esikteoses „Tragöödia sünd muusika vaimust“, tuleks eelnevalt heita pilk Arthur Schopenhaueri filosoofiasse, kuna selle mõjud on Nietzsche viimatimainitud teoses ilmsed. Kuigi Nietzsche kaugeneb oma hilisemas filosoofias tugevalt Schopenhaueri vaadetest, isegi vastandab end neile, võib tema esikteoses näha eriti just muusika metafüüsikat puudutavates aspektides Schopenhaueri tugevaid mõjutusi.

Schopenhaueri filosoofia kandev mõte tuleb välja teoses „Maailm kui tahe ja ettekujutus“ (sks. k. „Die Welt als Wille und Vorstellung“). Järgides Kanti ideed asjade kui asjade meie jaoks ning asjade iseeneses (*Dinge an sich*) dualismist, kirjeldab Schopenhauer maailma kahetist olemust kui tahet ja ettekujutust. Erinevalt Kantist aga ei eitanud Schopenhauer võimalust jõuda asjade iseeneses olemuseni. Kogu maailm on Schopenhaueri järgi ühe tahte ettekujutus (asjad meie jaoks) ning iga subjektiivne tahe on selle tahte fenomen. Tema jaoks on individuaalne tahe ainus aken ettekujutuste maailmast väljapoole, asjade juurde iseendas.

Schopenhaueri jaoks oli muusika kunsti kõrgeim instants, midagi teistest kunstidest täiesti eraldiseisvat. Põhiline erinevus seisab selles, et kui teised kunstid, nimelt kujutav kunst, luule ja kirjandus, esindavad *ideid* (ettekujutuste maailma), siis muusika kehastab *tahet*, mille esemeiks need ideed on. (Vt. WWI I: 331, WWI III: 233.)

Seetõttu ongi Schopenhaueri sõnul muusikaline elamus märksa võimsam kui elamus teiste kunstide puhul – kui viimati nimetatud kujutavad vaid „varje“, siis muusika kujutab asju iseendas. Muusika ei kujuta ega vahenda mingit kindlat, s.t. *seda* rõõmu, kurbust, ängi, joovastust, viha või meelerahu, vaid neid tundeid, meeleliigutusi, emotsioone *iseeneses*. See avaldub muusika nähtamatuses, voolavuses ja kättesaamatuses – muusika on motiivitu ja abstraktne, ent ometi jõuavad kõik need hoomamatud emotsioonid meieni. (Vt. WWI III: 235-236.)

Schopenhauer ei kirjeldanud mitte üksi muusika metafüüsilist tähendust, vaid lõi ka ettekujutuse „resonantsest“ universumist, s.t. võrdsustas muusikalise universumi ideede maailmaga. Selles ettekujutuses esindab muusikas mängiv bass mitteorgaanilist loodust, kõrgemad noodid mängivad orgaanilise looduse rolli. Kindlaksmääratud muusikalised

intervallid vastavad elusolendite jaotumisele liikideks. Meloodia vastab meie sisemaailmale, teadvusele – see on Schopenhaueri jaoks ühtlasi ka *tahe* oma kõrgeimas objektiivsuses. (Vt. WWI III: 232-233.)

Kui muusikat üritada liialt liita mingi muu kunstivormiga, s.t. eelkõige siduda muusikat tekstiga, kandub muusika oma olemusest kõrvale ega „räägi oma keelt“. Ometi on selge, et näiteks luule lisamine muusikale võib muusikalis-ekstaatiliselt kogemust tunduvalt rikastada. Schopenhaueri sõnul tuleneb see sellest, et meieni jõuavad korraga nii kõige vahetumad kui ka kõige kaudsemad teadmisi viisid, mis põimuvad omavahel. Kõige vahetum teadmisi- ja tunnetusviis on muusika, kuna see võimaldab iseeneses läbi tunnetada kogu emotsioonispektri. Kaudsemad on sõnadega edasi antud kontseptsioonid. Rahuldus, mis saadakse muusika ja sõnade koosmängust, tuleneb ratsionaalsuse tahtmatusest lasta emotsioonidel rännata: seal, kus muusika maalib tundemaastikku, tahab aru kirjeldada tunnetele vastavaid *motiive*, põhjusi. Viimase teebki võimalikuks tekstide lisamine muusikale. (Vt. WWI III: 234.)

Schopenhauer peab kunsti kõrgeimaks vormiks siiski instrumentaalmuusikat – näiteks mõnda Beethoveni sümfooniat. Muusika oma puhtas vormis tekitab inimeses segadust, ent ometi vormub selles konfliktis ja segaduses kaosest täielik harmoonia ja kokkulangevus: elavad ettekujutused looduse protsessidest ja olemusest oma lugematutes avaldumisvormides. Samuti pannakse inimesed läbi elama kõikvõimalikke emotsioone ja kirgi – rõõm ja kurbus, armastus ja viha, äng ja lootus leiavad kõik oma avalduse ühesainsas heliteoses ning seda *in abstracto*, ilma mingisuguse partikulaarse kogemuse või viiteta. Mõttes üritab inimene riietada neid jõuliselt pealetungivaid ja teadvust avardavaid helisid „liha ja luu“ rüüsesse, neile elulisi ja looduslikke motiive omistada, kuid tegelikult ei ole see muusika täielikuks hoomamiseks ja nautimiseks vajalik. (Vt. WWI III: 236.)

Nähtumuslikku maailma ja loodust ning muusikat võib niisiis pidada sama „asja“ – tahte – kaheks erinevaks avaldumisvormiks. Tahe kui maailma algprintsiipt väljendab end looduses kaudselt ja hoomamatult kui platooniline idee (ettekujutus), ent vahetult ja hoomatavalt muusikas kui tahtes *eneses*. Muusika on seega maailma väljendus, universaalne keel, mis on seotud universaalsete kuvanditega samal määral, kui need on seotud üksikute konkreetsete asjadega. (Vt. WWI III: 233.) Tõik, millepärast muusika tekitab meis kaugeid tundmusi, ent on ühtlasi täielikult ja vahetult tunnetatav ja ometi kirjeldamatu, tuleneb Schopenhaueri järgi asjaolust, et muusika taastab meie jaoks kõik emotsioonid sügavaimast sisemusest, kuid teeb

seda ilma korrelatsioonita reaalsusega, eemaldades meid selle piinadest. Muusikale omane tõsiduskarakter kinnitab, et selle tõsiseim, sügavaim ja puhtaim väljendus on tahe ise ja mitte näilisus, mida iseloomustavad absurdsus ja illusoorus. Näiteks muusika liitmisel koomilise ooperi (*Opera buffa*) farssidega säilitab muusika siiski oma puhtuse, kuna tahtele on võõras igasugune veidrus ja absurd. Tahe on Schopenhaueri sõnul tõsiseim kõigest asjadest, kuna just sellest sõltub kõik. (Vt. WWI III: 234-235.)

Elu koosneb Schopenhaueri järgi lõputust tahtmisest, üritamisest, pürgimisest, ahnitsemisest ja igatsemisest; selline pidev tahtmine on aga loomupäraselt rahuldamatu, kuna hetkel, mil mõni soov rahuldatakse, asendub see uue sooviga. Vastasseis, ebaõnn, õnnetused, haigused, pettumus, frustratsioon ja läbikukkumine on kõik inimeksistentsi loomulikud osad ning lõpuks saavutavad need ülekaalu ja põrustavad meid surmas – elu on Schopenhaueri järgi vältimatult traagiline. (Vt. Brener 2014: 31.)

1.2. Schopenhaueri mõjud Wagneri muusikas

Schopenhaueri muusika-metafüüsikast oli sügavalt mõjutatud helilooja Richard Wagner. Schopenhaueri filosoofia vastu tundis ta sümpaatiat eelkõige seetõttu, et see oli esile toonud muusika erandlikkuse ja kõrgema positsiooni võrreldes teiste kunstidega. Aga samuti on Wagneri varasema loomeperioodi töödele toetudes järeldatud, et helilooja oli Schopenhaueri järgija juba enne filosoofi teoste lugemist – teatud schopenhauerlikud metafüüsilised väärtused olid Wagneri teostes olemas, ilma et helilooja ise seda adunud oleks. (Vt. Saenz: 5-6.) Nagu eespool kirjutatud, on Schopenhaueri jaoks tahe olemuslikult halb, st kogu eksistents on läbi imbutunud kurjusest. Seetõttu peaks eksisteerimise vastand – mitte-eksisteerimine ja seega tahte eitamine – olema hea. (Vt. Saenz: 15) Wagner tunnistas, et lugedes Schopenhauerit, tundis ta selles tahte eituse idees ära samad liikumapanevad jõud, mis iseloomustasid peategelasi enamikus tema oopereist, nagu näiteks „Lendav hollandlane“, „Tannhäuser“ ja „Lohengrin“. Samuti kirjutas ta seoses Schopenhaueriga, et viimast lugedes mõistis ta viimaks oma tetraloogias „Nibelungide sõrmus“ („*Der Ring des Nibelungen*“) esineva karakteri Wotani sisemaailma. (Vt. Pinzani 2012: 213.) Enim Schopenhauerist mõjutatuks on uurijad pidanud Wagneri muusikadraamat „Tristan ja Isolde“. Neid mõjutusi on täpsemalt lahatud käesoleva töö kolmandas osas.

1.3. Schopenhaueri mõjud Nietzsche filosoofias

Nietzsche puhul tulevad Schopenhaueri mõjutused esile eelkõige teoses „Tragöödia sünd“, kus tahte ja ettekujutuse vastandus on suurel määral kehastunud Dionysose ja Apolloni vastandusena. Sarnaselt Wagneriga hindas Nietzsche kõrgelt Schopenhaueri kunsti-metafüüsikat ja muusika väärtustamist ning kõrgemale seadmist teistest kunstidest. Samas vaimus Schopenhaueriga pidas Nietzsche tahet maailma juhtivaks võimuks – väljaspool tahet selle erinevais avaldumisvormides ei eksisteeri midagi ning fenomenide maailma tajumise põhjuseks on tahte püüe saavutada individuatsioon. (Vt. Dolson 1901: 243, TS: 198.) Fenomenide (*phenomena*) maailm tähendab siinkohal Kanti terminoloogiat kasutades nähtumuslikku, end meile ilmutavat maailma, vastandatuna *noumena*- kui asjade-iseeneses-maailmale, seega tahte. Kanti dualistlikust maailmakäsitlusest erineb Schopenhaueri käsitlus selle poolest, et Schopenhaueri filosoofias on nähtumuslik maailm meie jaoks tahte tunnetamise viis, mitte selle poolt loodud eraldiseisev eksistents.

Schopenhaueri ja Nietzsche peamiseks filosoofiliseks sarnasuseks on niisiis – lisaks kunsti-metafüüsika tähtsustamisele – tahte käsitlemine maailma juhtiva jõuna. Siinkohal tuleks mainida, et „Tragöödia sündis“ käsitletud tahte mõiste ei ole samane Nietzsche hiljem kuulsaks saanud mõistega võimutahtest (sks. k. *Wille zur Macht*). Ehkki filosoofiline esikteos on suure osas Schopenhaueri mõjudest kantud, taandus Nietzsche hiljem neist ideedest peaaegu täielikult. Aastal 1886 kirjutas ta „Tragöödia sündile“ järelsõna, milles kritiseerib iseennast Schopenhaueri mõistete kasutamise pärast:

„Kui väga ma praegu kahetsen, et mul polnud tolle käsitluse puhul tookord julgust (või jultumust) lubada endale nii erilise hulljulguse ja riski jaoks ka oma eripärast keelt – et ma püüdsin vaevaliselt Schopenhaueri ja Kanti fraasidega väljendada võõraid ja uudseid väärtushinnanguid, mis ei läinud sugugi kokku ei Kanti ega Schopenhaueri vaimuga ega ka nende maitsega!“ (TS: 16-17)

Sealsamas toob Nietzsche välja ka suurima erinevuse oma ja Schopenhaueri tragöödiakäsitluse vahel – kui viimane pidas tragöödiat pessimismi ülima väljendusvormina resignatsiooni juurde viivaks, siis Nietzsche jaoks omandas tragöödia täielikult elujaatava tähenduse. Sama mõtet väljendab ta oma autobiograafilises teoses „Ecce homo“: „[...] esimene õppetund sellest, kuidas kreeklased pessimismiga toime tulid – millega nad ta *ära võitsid*... Just tragöödia tõestab seda, et kreeklased *ei olnud* pessimistid: nagu igal pool mujal, nii eksis Schopenhauer ka selles.“ (Nietzsche 1996: 70)

Täpsemalt võetakse see vaatluse alla käesoleva töö teises osas, mis annab põhjalikuma ülevaate „Tragöödia sünni“ kujunemise eeldustest ja selle sisust. Töö kolmandas osas tuuakse esile teoses esitatud teoreetilised järeldused ning seosed teooria kujunemisallikatega.

2. „Tragöödia sünd muusika vaimust“

2.1. „Tragöödia sünni“ kujunemine – Nietzsche muusikuna

Muusika tugevad mõjutused Friedrich Nietzsche elule ja filosoofiale on vaieldamatud. Juba 14-aastasena kirjutas ta järgmist:

„Jumal andis meile muusika, et me saaksime *kõigepealt* tema läbi kõrgemale juhitud. Muusika ühendab endas kõik omadused: ta võib ülendada, ta võib mängelda, ta võib meie meelt lahutada – ning ta suudab oma mahedate, nukrameelsete helidega murda ka kõige viletsama meeleolu. Aga ta peamiseks eesmärgiks on see, et ta juhatab meie mõtteid kõrgemale, et ta meid ülendab, isegi vapustab. [...] – Muusika pakub ka meeldivat ajaviidet ning hoiab igäihte, kes ta vastu huvi tunneb, igavuse eest. Kõiki inimesi, kes teda põlastavad, peaks vaatlema vaimuvaeste loomasarnaste olevustena. Olgu see Jumala aulisim and alati minu saatjaks minu eluteel ning ma võin pidada ennast õnnelikuks, et ta on mulle armsaks saanud. Igavest tänu saagu meie poolt lauldud Jumalale, kes meile seda kaunist naudingut pakub!“ (Nietzsche 1858 [= „Aus meinem Leben“ alapealkirja alt „Über Musik“] – Autori tõlge.)

Nõnda nagu pastori peres üles kasvanud Nietzsche vaated religioonile ja jumalale elu jooksul drastiliselt muutusid, nõnda muutusid ka ta vaated muusikale, ent sellest hoolimata jäi teda terveks eluks saatma sügav austus selle vastu. Seda kinnitab ka järgmine, hiljem kuulsaks saanud lühike ja tabav ütlus: „Elu ilma muusikata oleks eksimus.“ (Nietzsche, 1888: 33).

Nietzsche õppis juba väga noores eas musitseerima – viieaastast Friedrich Nietzschet õpetas pärast isa surma klaverit mängima ema ning peagi pärast seda ka professionaalne klaveriõpetaja. Poisi areng oli märkimisväärselt kiire, pärast kahte aastat õpinguid oli ta võimeline mängima Beethoveni sonaate ja Haydni sümfooniade transkriptsioone. (Vt. Liébert 2004: 13.)

Klaveri taga oli Nietzsche suurepärase improviseerija, avaldades oma improvisatsioonidega muljet kõigile kuulajaile. Nietzsche sõber Gersdorff võrdles teda koguni Beethoveniga: „Ma ei usu, et Beethoveni improvisatsioonid oleksid saanud olla asjakohasemad kui Nietzsche omad, eriti kui torm täitnuks taeva.“ (*Ibid.*, 20) Lisaks improviseerimisele ja klaveripalade meisterlikule tõlgitsemisele tegeles Nietzsche ka komponeerimisega, seda eriti just nooremas eas. Kompositsioonilise hariduseta Nietzsche ei olnud aga muusika loomisel kaugeltki nii edukas kui improvisatsioonide puhul klaveril – ta heliteosed olid tihti ebahütlase tempo ja ülesehitusega.

Pärast „Tragöödia sünni“ avaldamist aastal 1872 valmis Nietzsche muusikaline duett klaverile – *Manfred-Meditation*, mille ta pühendas Richard Wagneri ooperi „Tristan ja Isolde“ dirigendile Hans von Bülowile. Kuid Bülowi poolt sai sellele osaks hävitav kriitika:

„Ma ei leidnud selles vähimatki kübet apollonlikest elementidest ning, mis puutub dionysoslikku, olles aus, pani see mind pigem mõtlema bakhanaalia-järgsele hommikule kui orgiale endale. Kui sul on tõepoolest kirglik tahe end muusikalise keele kaudu väljendada, siis on äärmiselt vajalik, et omandaksid selle keele baaselemendid. [...] Veel kord – ära võta seda südamesse –, ütlesid ju ka ise, et su muusika on „nurjatu“ – see on tegelikult aga hoopis nurjatud kui sa usud ja seda mitte ühishuvi kahjustavas mõttes, vaid palju hullemini: see kahjustab sind, kes sa ei saaks oma vaba aega enam hullema tegevusega sisustada kui sellise Euterpe vägistamisega.“ (Liébert 2004: 51 – Autori tõlge.)

Georges Liébert näeb Nietzsche improvisatsioonilises muusikas viimasele loomupärast omadust – kujutlusvõime valitsemist kompositsioonivõime üle. Siin võib taas täheldada Nietzsche loodud muusika kritiseerimist selle kompositsioonilise nõrkuse pärast, sest selles muusikas valitses improvisatsioonilisus. See käis kogu Nietzsche poolt komponeeritud muusika kohta. Liébert kirjeldab seda kui Dionysose mõjuvõimu Nietzsche üle, mis hoidis tagasi looja suutlikkust minna improvisatsioonist kui enese väljendamisest helide kaudu kaugemale ning vormida see terviklikuks teoseks, mis seega hoidis Nietzsche eemal „Apolloni tasakaalustavat mõju“. (Vt. *ibid.*, 21.) Liébert kritiseerib seega Dionysose ja Apolloni, „Tragöödia sünni“ teooriat kandvate kunstijõudude – mis meil tulevad lähema vaatluse alla 2. osas – kaudu Nietzsche muusikalist loomingut: „Teades tema ebatäiuslikkust heliloojana, ei ole imekspandav, et Nietzsche taandab „Tragöödia sünnis“, kus ta on need kaks jumalust vastandanud, muusika tihti vaid Dionysose valdkonda, kus implitsiitselt puuduvad vorm ja konventsioon.“ (*Ibid.*)

Ehkki Liébert annab hea ülevaate Nietzsche tugevustest ja nõrkustest harrastusmuusikuna, jääb see arvamus Nietzsche kui filosoofist tugevasti kallutatuks, kuna kriitiku eesmärgiks on otseselt võrdsustada Nietzsche muusikaline võimelisus Nietzsche kui filosoofi võimelisusega. See tähendab, et kuna Nietzsche kompositsioonilised oskused olid näiteks Wagneriga võrreldes küllaltki puudulikud ja et filosoofiat kannab tal muusikaline häälestus, siis on ka Nietzsche filosoofiline väljendus puudulik. Liébert üritab tõestada, et kuna Nietzsche kui muusik saatis muusikuna oma komponeeritud teosed muuhulgas Bülowile ja Wagnerile ning sai nende poolt väga negatiivse vastukaja osaliseks, siis on sellise eneskriitika puudumise ja taktitundetuse tõttu ka Nietzsche filosoofilise loomingu autentsus küsitav. Liébert läheb aga muusika ja filosoofia analoogiaga veel kaugemale, süüdistades Nietzschet ka filosoofilise loomingu puhul kaldumises improvisatsioonilisusesse, s.t. võimetuses kirjutada sidusat tervikteost. Seejuures on Liéberti kriitika tõenäoliselt suunatud eelkõige Nietzsche hilisemale

filosoofilisele loomingle, mis oli suures osas aforistlik. Liéberti eesmärk tundub olevat Wagneri muusika avalik kaitsmine ja selle ülimuslikkuse tõestamine võrreldes Nietzsche muusikaliste katsetustega – ning veelgi enam, püüid taandada Nietzsche filosoofilised ideed puhtanisti teiste filosoofide vaadetest lähtuvaks. Selle rünnaku üheks põhjuseks võib lugeda Liéberti austust Wagneri vastu, keda Nietzsche oma hilisel loomeperioodil korduvalt kritiseeris, olles Wagneri muusikast ja vaadetest lahku kasvanud. (Vt. Conard 2004: 170-173.)

Liéberti teose „Nietzsche ja muusika“ arvustuses lükkab Mark T. Conard Liéberti sellised väited ümber, tuues välja vead nende loogilises struktuuris. Esiteks rakendab Liébert Conard'i sõnul psühholoogistlikku ja „füsioloogistlikku“ lähenemist, lükates Nietzsche filosoofilised tõekspidamised tagasi nende vaadete oletatava tekkeprotsessi tõttu – antud juhul omistab Liébert Nietzschele oidipusliku suhte Wagneriga ja seostab Nietzsche nõrga tervise filosoofi vaadete kujunemisega Wagneri muusikale. Teiseks oli lühivormide kasutamine oma filosoofia edasiandmiseks Nietzsche teadlik valik, mitte suutmatus koostada suuremat seostatud traktaati – seega oli Nietzsche filosoofia „teadlikult improvisatsiooniline“, kui kasutada Liéberti sõnu. Kolmandaks – ehkki Nietzsche kompositsioonilised anded ei olnud säravalt head, oli ta siiski arvestatavalt andekas muusik, kuid kes ei tegelenud muusikaga kunagi professionaalsel tasemel. Seega on Nietzsche muusika võrdlemine Wagneri omaga sama kohatu, kui oleks seda Wagneri filosoofilise pärandi kõrvutamine Nietzsche omaga. (Vt. Conard 2004: 170-173.)

See vahendatud eritlus on esitatud selleks, et näidata võimalikke eksimusi, mis võivad esile tulla Nietzsche filosoofia käsitlemisel ainult mingist kindlast aspektist, sellal kui käesoleva uurimuse eesmärk on terviklikult ja objektiivselt käsitleda muusika ja schopenhauerliku muusika-metafüüsika olulisust Nietzsche esikteose „Tragöödia sünd“ kujunemisel. Nietzsche ei olnud mitte professionaalne muusik, vaid filosoof, ning seetõttu tuleks neid kaht valdkonda Nietzsche loomingus vaadelda omavahel lahutatult, ehkki vaieldamatu on ka see, et Nietzsche filosoofiline esikteos on kantud harrastuslikust tegevusest muusikuna, kohtumisest Wagneriga ning Schopenhaueri metafüüsikast.

2.2. „Tragöödia sünni“ kujunemine – sotsiaalsed ja kultuurilised tagamaad

Oma esikteoses „Tragöödia sünni muusika vaimust“ süveneb Nietzsche vanakreeka kultuuri, soovides esile tuua kunsti rolli tähtsust tollases ühiskonnas, nagu ka muusika tähtsust indiviidi jaoks. Samuti kritiseerib Nietzsche talle kaasaegse klassikalise filoloogia uurimismeetodeid, mida kasutades olla vanakreeka kultuuri käsitletud liialt ühekülgsest, objektiivselt, kiretult ja kuivalt. (Vt. Lill 2009: 165.) Sellele lähenemisele vastandlikult käsitleb Nietzsche vanakreeka kultuuri – eelkõige just tragöödiat – emotsionaalselt, müüdist ja muusikast lähtuvalt. Traagilisuse printsiip kujuneb üldiseks elupõhimõtteks, toimides muusika ja müüdi vahendusel ning kandudes sellisena Nietzsche jaoks ka kaasaegsesse kultuuriruumi. (Vt. Lill 2009: 191.)

Liébert'i sõnul on „Tragöödia sünni“ muusikaline alatoon ka Nietzsche kui filosoofilise kirjaniku kuvandi rajajaks: „Kui ehk ka ei sündinud antiiktragöödia päriselt muusika vaimust, siis muusika vaimust sündis Nietzsche kirjanikuna ja sündis ka kirjaniku manifest.“ (Liébert 2004: 33)

Juba teose eessõnas Richard Wagnerile kirjutab Nietzsche, et inimese kõrgeimaks ülesandeks ja tõeliseks metafüüsiliseks tegevuseks on kunst ja esteetika – ning mitte eetika ja moraal. (Vt. TS: 22.)

„Tragöödia sünni muusika vaimust“ oli niisiis osalt inspireeritud Nietzsche vastuseisust oma kaasaja klassikalise filoloogia suundumustele – suures osas vastandudes J. Winckelmanni poolt aluse saanud käsitlusele, mille kohaselt vaadati vanakreeklasi kui õilsalt lihtsat ja muretut, koguni naiivset rahvast. (Vt. Lill 2009: 171, 273 (märkus 236).)

Peamiseks inspireerivaks jõuks teose ilmumisel oli aga tutvumine helilooja Richard Wagneriga ning nende ühine huvi Schopenhaueri filosoofia vastu. Nietzsche paelus Schopenhaueri võime mõista muusika olemust ning Wagneri hingestatud muusikas nägi ta schopenhauerliku muusika-metafüüsika kehastust. Schopenhaueri pessimismi-idee ja Wagneri muusika andsid Nietzschele mõtteainet kreeka tragöödia üle arutlemiseks. Eesmärgiks oli näidata mõistuse võimetust elu sügavaimate tõdede hoomamisel ning esile tuua kunsti tähtsus elu olemuse mõistmisel. (Vt. Lill 2009: 169-170.) Sarnaselt Schopenhauerile pidas Nietzsche kõigist kunstidest ülevaimaks muusikat ning see muusika kaudu elu sügavaimate tõdedeni jõudmine sai Nietzsche esikteose peamiseks teesiks.

Selle teesi näitlikustamiseks kasutab Nietzsche „Tragöödia sünnis“ vanakreeka tragöödiat kui kõrgemat kunstivormi, milles müütilise Apolloni ja Dionysose kunstiliste tungide ühendus väljendab elu pahupoolt, ent samas aitab vaatajail traagilise kangelasega samastudes kõige traagilisega katartiliselt leppida. Eriti tähtsaks peab Nietzsche sealjuures just koori kui tragöödia muusikalise poole rolli selle katartilise elamuse tekitamisel – vaataja-kuulaja ühekssaamisel ürgolemusega, *Ur-Einega*, tahtega. (TS: 229 (märkus 38), 241 (märkus 93).) See teooria võetakse lähema vaatluse alla töö järgnevatel allosades.

2.3. Kunsti ja muusika areng Dionysose ja Apolloni dihhotoomia taustal

Andmaks edasi Nietzsche „Tragöödia sünni“ teooriat ja eesmärki, tuleb esiteks lahti seletada dionysosliku ja apollonliku vastanduse metafoor. Nende kahe jumaluse – Dionysose ja Apolloni – teineteisele vastandumine, ent samas ka vastastikune täiendamine on Nietzsche sõnul peamiseks jõuks kunsti pideva arengu soodustamisel. Apollon on valguse, näivuse, unenägude ja plastiliste kunstide jumalus, samas kui Dionysos esindab mittepildilist kunsti – muusikat – ning samuti müstitsismi, ohjeldamatust ja joovastust. Nende kahe jumaluse ühendumisel sündis Nietzsche sõnul vanakreeklaste suurim kunstivorm – atika tragöödia. (Vt. TS: 23; Pearson, Keith Ansell, Duncan Large 2006: 34.)

Apollon esindab lisaks kõigele näivuslikule ka individuatsiooni printsiipi. Toetudes Schopenhauerilt laenatud *principium individuationis*'e mõistele, kirjutab Nietzsche:

„Apolloni kohta võib küll öelda, et temas on leidnud ülima väljenduse vankumatu usaldus tolle *principium*'i vastu ja vaikse olemuse rahulik paigalustumine, ja just Apollon võiks tähistada ülevat jumalakujutist selle *principium individuationis*'e jaoks, kelle liigutused ja pilgud kõneleksid meile „näivuse“ kogu naudingust ja tarkusest koos oma iluga“. (TS: 26)

Jätkates Schopenhaueri mõttega, et nähtumuse tunnetusvormides kahtlemine – igasuguse erandi tunnetamine küllaldase aluse seaduses – tekitab inimeses õudu, jõuab Nietzsche tõdemuseni, et sellele õudusele ja aukartusele õnnestava ekstaasi lisamisel, *principium individuationis*'e murdumisel, jõutakse dionysoslikkuse olemusse, mida kõige paremini kirjeldab joobumuse analoogia. (Vt. TS: 27; Sooväli 2009.)

Sellest individuatsiooni taandumisest tuleneb niisiis dionysoslik erutus seisund – kus iganes taandub subjektiivsus, kasvab joovastav ühtekuuluvustunne. Nietzsche kirjeldab sellise dionysosliku tundeliigutuse ilminguid eri kultuurides, samastades püha Johannese ja püha Vituse tantsud keskaegsel Saksamaal vanakreeka „Bakchose-kooriga“ ning viidates sealjuures Dionysose bakhanaali origiastilistele algetele *sakaiade* näol Babüloonia kultuuris. (Vt. TS 27; Lill 2009: 228-229 (märkus 34).) Suguline ohjeldamatus, perekondlike väärtuste kadumine ning joobumus ja julmus, mis selliste pidustustega kaasnes, ei olnud vanakreeklaste jaoks tundmatu – Dionysose kui kreeklaste jaoks võõra, kreekvälise jumala kultus jõudis siiski nendeni mitmeid teid pidi, ent Nietzsche sõnul olid kreeklased mõnda aega selliste mõjude eest kaitstud oma jumala Apolloni poolt, kes „... võis hoida Medusa pead teistest ohtlikuma jõu vastu, nagu seda oli Dionysose oma, hirmsa lõustaga ja toores.“ (TS: 30-31)

Alles nende jumalate vastastikuse leppimisega ja kindlate piiride paikaseadmisega – mida Nietzsche pidas tähtsaimaks sündmuseks vanakreeka religiooni ja kultuse ajaloos – avaldus vanakreeka dionysoslike pidustuste olemus, kus Dionysose võim ei olnud mitte ületatud ja võidetud, vaid transformeerus – nii et *principium individuationis*'e laialirebimine ei lõppenud hävinguga, vaid kunstilise nähtusena muusika ja tantsu näol. (Vt. TS: 31.) Nietzsche eesmärk on siin välja tuua Dionysose ja Apolloni kunstilised avaldumisvormid looduses ja ühiskonnas – Dionysose joovastuslik ürgühtsus ja Apolloni unenäoline individualistlik näivus. Edasi kirjeldab Nietzsche aga nende jumalate mõju inimese loodud kunstis.

2.4. Dionysoslik muusika

Enne Dionysose kultuse levimist Vana-Kreekas peeti muusikat näiliselt apollonlikuks kunstiks. See uudne dionysoslik muusika – ekstaatiline ja hingestatud aulosemäng, ehmatas Nietzsche sõnul harmoonilise kitharamängu ja retsistatiivse lüürikaga harjunud ratsionaalset kreeklast. Platon kirjeldas oma teoses „Politeia“ aulosemuusikat kui hingerahu rikkuvat, madalamat hingeosa mõjutavat ning hästikorraldatud riigi ja haridussüsteemi jaoks sobimatut kunstivormi. Nietzsche soovust nägi just dionysoslikus muusikas *õige* muusika sügavam olemust – heli vapustavat jõudu, meloodia ühtlast voogu ja võrratut harmoonia-maailma. Kuigi Nietzsche sõnul tundus kreeklase jaoks selline uus muusika võõrastav, pidi see samas olema ürgselt tuttavlik – ta pidi mõistma, et „... dionysoslikku maailma varjab tema eest loorina ta apollonlik teadvus“. (TS 33; vt. Lill 2009: 231.) Niisiis andis Dionysose jõudmine

kreeklaste teadvusse võimaluse kunsti, eriti nimelt kunsti muusikaliste avaldumisvormide arenguks.

Apollonlikku kunsti kirjeldab Nietzsche Schillerilt laenatud väljendiga *naiivne*, ent mõistab seda kui täielikku neeldumist näivuse ilusse. Selle all peab ta silmas seda, et igasugune apollonlik kunst on illusoorne ja selle eesmärgiks on vabanemine näivuses – kõige õudse eest põgenemine. Põhjus, miks apollonlik kunst sündis, peitub Nietzsche sõnul vanakreeklaste tugevas vastuvõtlikkuses kannatustele. Rohkem kui teised rahvad olid kreeklased teadlikud kannatuste reaalsusest ning pidid selle vastu leidma kaitsevahendi – olümposliku jumalatekorra ja apollonliku näivuse kunstis. (Vt. TS: 34-37.)

Jõudmaks „Tragöödia sünnis“ lähemale selle ideelisele põhjale – Atika tragöödiale ja omakorda selle aluseks olevale dramaatilisele ditürambile, asetab Nietzsche apollonliku ja dionysosliku dihhotoomia vaatenurgast kõrvuti kaks muistse Kreeka suurkuju – Homeros ja Archilochos, kes olid vastavalt eepose ja lüürilise luule esimesed teadaolevad suured autorid. Homeroses nägi Nietzsche Apolloni naiivse kunstniku kehastust, seevastu Archilochoses olid esindatud just dionysoslikkusele viitavad tunnusjooned. Kui eepose sisu vahendatakse sõnutsi, siis peitub lüürilise luule olemus muusikas ja rahvaluules – see tõik andis Nietzschele tugeva pinnase argumenteerimaks sõna ja muusika vastavalt apollonliku ja dionysosliku algupära üle kunstis. (Vt. TS: 42, 238.)

Nietzsche kaasaegne esteetika käsitles nimetatuid – Homerost ja Archilochost – vastavalt „objektiivse” ja „subjektiivse” loomeinimesena. Sellele käsitlusele võitles Nietzsche aga tuliselt vastu, öeldes, et igasugune subjektiivsus tuleb kunstist eemaldada ning Archilochose käsitlemine subjektiivsena on põhimõtteliselt väär. (Vt. TS: 42.) See käsitlus põhineb Nietzsche sõnul asjaolul, et lüürilist luulet peetakse eksikombel egotsentriliseks, samas kui selle tegelik alus põhineb dionysoslikul teadvusel. Nagu varem kirjeldatud, on kõik dionysoslik põhimõtteliselt lahus apollonlikust subjektiivsusest – see on pöördumine kollektiivse inimteadvuse ja ürgühtsuse juurde. Lüürilise poeedi laul oma „mina“ kogemusest ei väljenda seega Nietzsche sõnul mitte kunstniku subjektiivset kogemust, vaid inimkonna ühendatud teadvust. (Vt. TS: 42-45.)

Archilochost, kes tõi kirjandusse rahvalaulu, nägi Nietzsche niisiis Dionysose mõjude kandjana kultuuriruumi. Nietzsche kirjutab:

„Me peame rahvalaulu esmajoones muusikaliseks maailmapeegliks, igipõliseks meloodiaks, mis otsib nüüd endale analoogiat unenähtumuses ja väljendab seda luules. Meloodia on niisiis kõige esimene ja üldine, mis võib seetõttu läbi elada paljusid kehastumisi paljudes tekstides. Ta on ka neist hoopiski tähtsam ja olulisem rahva naiivse arvamuse kohaselt. [...] Rahvalaulu luuleosas näeme, kuidas keel teeb ülimaid pingutusi, et muusikat järele aimata: seetõttu algabki Archilochosega uus luulemaailm, mille kõige sügavam alus vastandub Homerose omale. Sellega oleme tähistanud ainsa võimaliku sideme luule ja muusika vahel, sõna ja heli vahel: sõna, kujund, mõiste püüab leida muusikale analoogilist väljendust ja peab nüüd taluma endas muusika võimu.“ (TS: 48-49)

Ent lüüriline luule sisaldab endas ka – nagu nimetuski ütleb – sõnalist komponenti. Schopenhauer on lüürilise luule probleemi oma teoses „Maailm kui tahe ja kujutus“ lahti seletanud järgmiselt:

„Lauliku teadvus on täidetud tahte kui subjektiga, s.t tema enda tahtmist, sageli kui vabastatud, rahuldatud tahtmist (rõõm), sagedamini aga pärsitud tahtmist (kurbus), mõlemal juhul aga on see afekt, kirm, rahutu hingeseisund. Siiski teadvustab sealjuures laulik end samal ajal ümbritseva looduse vaatlemise kaudu puhta, tahtetu tunnetuse subjektina, kelle kõigutamatu hingerahu satub nüüd vastuollu tema tungiva tahtmisega, mis on üha piiratud, üha kehvemas seisus: selle vastuolu, selle vastastikku vahelduva mängu tajumine ongi just see, mis väljendub laulus kui tervikus ja mis üldse kujundab lüürikaloomise seisundi. Selles jõuab meieni otsekui puhas tunnetus, et vabastada meid tahtmisest ja selle sunnist: me anname järele, kuid ainult üheks silmapilguks: üha uuesti rebib tahtmine [...] meid rahulikust vaatlusseisundist välja, kuid ikka ja jälle meelitab meid tahtmisest eemale järgmine kaunis ümbruskond, milles meile avaneb puhas, tahtetu tunnetus. [...]... subjektiivne meeoleolu, tahte afektiivne avaldumine annab peegeldusena teada vaadeldavast ümbruskonnast ja see jällegi oma värvingust: tõeline laul on kogu sellise segunenud ja jagunenud hingeseisundi jälgend.“ (TS: 46; vt ka: WWI I: 324.)

Schopenhauer kirjeldab lüürilist luulet niisiis pooliku kunstina – kunstina, mis ei saavuta kunagi täiust, koguni *lapsiku* kunstina. Subjektiivsuse ja objektiivsuse ühtesulandumine maailmatunnetuses on Schopenhaueri sõnul nooruse märk – kuna täiskasvanud suudavad subjektiivset ja objektiivset üksteisest paremini eraldada, nii on ka lüüriline luule, milles need kaks ühte sulavad, pigem noorsoo parimaks võimalikuks kunstiliseks väljundiks. Schopenhaueri sõnul on suuremaks kunstivormiks – draamaks – võimelised vaid täiskasvanud. (Vt. WWI I:324-325.) Lüürilise luule kujutamise subjektiivsuse ja objektiivsuse vastandumise ja ühtesulamise näol ei saa Nietzsche aga nõustuda, kuna selline vastandamine ei saavat üleüldse kuuluda esteetika juurde. Tahet avaldav individ, subjekt – *apollonlik kunstile läheneja* on Nietzsche sõnul kunsti vastaseks, mitte selle lähtepunktiks. Kui aga subjektiks on kunstnik, on ta juba oma individuaalsest tahtest vabastatud – saanud otsekui meediumiks, mille kaudu olev pühitseb oma vabanemist näivuses. (Vt. TS: 46-47.) Lüürilise luule puhul, mis aimab muusikat järele kujundite ja mõistete kaudu, avaldub muusika Nietzsche sõnul esteetilisusele vastanduva *tahtena*. See tahe on aga näivus – sest muusika ei saa olemuslikult olla tahe, kuna ei kuuluks sellisena üldse kunsti valdkonda – ja seega tõlgendab lüüriline luuletaja muusikat apollonliku näivuse kaudu, seega mitte muusika

tegelikust olemusest lähtuvalt. Seega – kuigi lüürilises luules avaldub nii dionysoslik muusika kui ka apollonlik sõna, ei lasta selles kunstivormis dionysoslikkusel piisavalt esile tulla, sest muusikat üritatakse liialt sõnadesse sundida.

Tuues näiteks Beethoveni kuuenda sümfoonia ning lähtudes Schopenhaueri muusika-metafüüsikast, kirjeldab Nietzsche ka oma kaasaja esteetika suutmatust näha teatud kunstivormide taga nende tõelist olemust:

„Kogeme ikka ja jälle, kuidas Beethoveni sümfoonia sunnib üksikkuulajat kasutama piltlikku kõnet. [...] Isegi kui helikunstnik ise on mingist loost rääkinud piltlikult, näiteks nimetanud sümfoonia pastoraalseks ja ühe osa sellest „Pildikeseks oja ääres“ ja teise „Talumeeste lõbusaks ühispeoks“, siis on need samuti ainult kujundid, muusikast sündinud kujutlused – ja mitte mingid tegelikud asjad, mida muusika järele aimaks –, kujutlused, mis ei saa meile kuidagimoodi selgust tuua muusika dionysosliku sisu kohta ega ole neil ka teiste kujundite kõrval mingit erilist väärtust.“ (TS: 50)

Muusika paljastab niisiis keele – sõnade, fraaside, kõne – fundamentaalse piiratud inimeksistentsi sügavama olemuse seletamisel, ürgühtsuse kogeda laskmisel. Dionysose „keeleks“ seevastu on muusika ise, kuna see laseb kõigil rahvastel hoolimata neid eraldavast keelebarjäärist seda ürgühtsust kogeda. Seega pidas Nietzsche sarnaselt Schopenhaueriga sõna ja muusikat ühendavates kunstivormides oluliselt tähtsamaks muusika rolli ning nägi kõnes vaid muusikat järeleaimavat karakterit. Sellest lähtuvalt võiks eeldada, et Nietzsche pidas sarnaselt Schopenhaueriga kunsti kõrgeimaks vormiks instrumentaalmuusikat. Kuid Nietzsche jaoks oli siiski (antiik)kunsti suurimaks saavutuseks tragöödia, milles on muusikaline element sügavalt põimunud sõnalisega.

Mõistmaks põhjusi, millepärast Nietzsche pidas antiikaja suurimaks kunstivormiks tragöödiat, tuleb vaadelda tema käsitlust tragöödia päritolust ning tragöödia seost talle kaasaegse muusikaga.

2.5. Tragöödia päritolu

Tragöödia (*τραγῳδία*) – otsetõlkes *sokulaul* – on tänapäevasele mõistetuna draamakunsti vorm, mille sisuks on enamasti inimese või inimkonna kannatuste kajastamine ning mis sisaldab vaataja jaoks katartilist elementi. Kunstivormina kujunes see välja 6. sajandil e. Kr., jõudes küpsuseni 5. saj. e. Kr. Nietzsche jaoks on olulisel kohal see pinna, millest tragöödia sündis – Dionysose ditürambid.

Pärimuse järgi on tragöödia lähtealuseks tragöödia-koor ning algselt moodustaski tragöödia kui etenduse vaid koor – puudusid näitlejad ning muu lavategevus, mis oli omane juba 5. saj. tragöödiale. Erinevalt oma kaasaegsetest ning varasematest tragöödiakäsitlustest pidas Nietzsche tragöödia algupära religioosseks, mitte sotsiaalpoliitiliseks või ühiskonnakriitiliseks nähtuseks. Ditüramb ehk ülistuslaul Dionysosele on olemuslikult muusikalis-religioosne kogemus ja, olles pinnaseks tragöödia tekkele, kannab need tunnusjooned üle ka viimasele. (Vt. TS 52-56.)

Nietzsche jaoks on niisiis olulisel kohal religiooni ja müüdi roll tragöödia tekkes ja arengus. Tragöödiakoor ei kommenteerinud niisiis mitte oma kaasaegset ühiskonnakorraldust, vaid eksisteeris idealiseeritud loodusesisundina ning koosnes idealiseeritud loodusolevustest. Tragöödia ehk siis *soku laul* on Nietzsche sõnul ajalooliselt kreeklaste jaoks seega sokulaadsete saatürite kui Dionysose saatjate poolt esitatav kurbmäng, mis läheb sügavamale igapäevaelu kirjeldamisest – see murrab inimestevahelised barjäärid:

„Saatür kui Dionysose koori juht elab religiooniga tagatud tegelikkuses müüdi ja kultuse toel. [...]... saatür kui kujuteldav loodusolevus suhestub kultuurinimesega samal viisil nagu Dionysose muusika tsivilisatsiooniga. Viimase kohta ütleb Richard Wagner, et muusika sulandab selle endasse nagu päevavalgus lambivalguse. Usun, et samamoodi sulandununa tundis end kreeka kultuurinimene saatürite koori palge ees; ja see on Dionysose tragöödia edasine toime, et riik ja ühiskond, üldse lõhed inimeste vahel taanduvad kõikehõlmava ühtsustunde ees, mis viib tagasi looduse südamesse.“ (TS: 56)

Saatür kui *kujuteldav loodusolevus* on seega inimese arhetüübiks, inimese radikaalseimate emotsioonide kandjaks – saatürikoori ees olles unustab kreeklane näiliselt kauni tegelikkuse ja võtab omaks dionysosliku reaalsuse. Kurbmäng, mida esitab saatürite koor, pakub Nietzsche sõnul kreeklasele **metafüüsilist lohutust**, mis aitab tal paremini taluda elu pahupooli:

„Metafüüsiline lohutus – [...] elu on asjade põhiolemuses hävimatult võimas ja nauditav, hoolimata kõigist muutustest, see lohutus ilmub käegakatsutavas selguses saatürite koorina, loodusolevuste koorina, kes otsekui elaksid alati iga tsivilisatsiooni taga ja jäävad alati samaks, hoolimata põlvkondade ning rahvaste ajaloo vaheldumisest. / Selle koori abil lohutab end raskemeelne ja tundelistele ning tõsiseimatele kannatustele erakordselt aldis kreeklane, kes on vaadanud terava pilguga niinimetatud maailmaajaloo hirmsat hävitamistungi ja samuti ka looduse julmust, ning teda ähvardab oht hakata igatsema budistliku tahteituse järele. Teda päästab kunst ja kunsti kaudu ta pääseb – elule.“(TS: 56-57)

Niisiis – Dionysose muusika, mis on tragöödia kandvaks vormiks, aitab kreeklasel toime tulla ängistava reaalsusega. Muusika ja müüt pakuvad kaitset tundmatu tuleviku eest ning aitavad unustada minevikus isiklikult kogetu, liites inimesed ürgses ühtsuses ning aidates tajuda õõvastava reaalsuse talutavaid vorme. Nietzsche sõnul on kunst ainus, mis inimese mõtteid ja tajusid selliselt ümber voolida suudab, maalides kujutlusi, milles on ülev

rakendatud õuduse kunstipärase ohjeldamise tarbeks ning koomiline absurdi ja tülgestuse kunstipäraseks lahenduseks. Tragöödiakooris ja selle esitatud ditürambide kaudu esile kutsutavas ürgühtsuses näeb Nietzsche vanakreeka kunsti päästeallikat ja seega parimat viisi reaalsuse unustamiseks ja ületamiseks. (Vt. TS: 58.)

See ürgses ühtsuses liitumine tähendab täielikku eneseunustust – tragöödiakoor unustab oma kodanliku olemuse ja muundub musitseerides dionysosliku erutuse tõttu saatürikoorigs, samastudes looduse ürgjõududega. Selline lummus on Nietzsche sõnul igasuguse draamakunsti eelduseks. Seega on tragöödia *aluseks* koori muundumine ja dionysoslik lummus, ent kunstivormina täiuslikkuseni jõudmiseks vajab see enamat – ühendust Apolloniga. Selle metafüüsiliseks põhjuseks on dionysoslikkuse hävitav mõju inimesele – dionysoslik tõde on oma põhiolemuses hirmutav ja sunnib selle kogejat elust lahti ütlema. Seetõttu vajab dionysosliku erutuse kogeja apollonlikku näivust, et kogetust väljuda.

Tragöödia puhul tähendas see Nietzsche sõnul näitleja ja dialoogi lisamist etendusele:

„Sellise arusaama järgi tuleb meil mõista kreeka tragöödiat dionysosliku koorina, mis suubub üha uuesti apollonlikku kujundimaailma. Kooriosad, millega tragöödia on läbi põimunud, on seega niioelda emaüksaks kogu niinimetatud dialoogile, s.t etendusele kui tervikule, tõelisele draamale. [...] Seega on draama dionysosliku tunnetuse apollonlik kehastus ja seetõttu eraldatud eeposest määratu kuristikuga.“ (TS: 63)

Sellega avab Nietzsche ka oma teose „Tragöödia sünd muusika vaimust“ pealkirja mõtte – tragöödia kui draamakunsti aluseks ja eluandjaks on ditürambikoor ja selle esitatav dionysoslik muusika. Sama mõtet on väljendanud ka Richard Wagner: „Muusika emaüksast sündis tragöödia; olles vormitud meloodia, selle inimese primitiivse emotsionaalse võimekuse spontaanse avaldumise poolt, ja tänu kreeka keele naturaalsele rütmile jõudis see orkestral laulva ja tantsiva koori juures sõna ja liigutuse sobiva ühenduseni.“ (Vt. Liébert 2004: 42.)

2.6. Müüt tragöödias

Tragöödia sünd tähendas kreeklaste jaoks uut tüüpi rituaali – olles küll sisult müütiline, eemaldus see traditsioonilisest mütoloogiast ja sundis kreeklasi kohati kahtlema oma kõige põhimõttelisemates väärtustes. Tragöödia publik seisis vastamisi sellega, millest ei räägita – kogedes äärmuslikkust ja õudu, sundides end traagilise kangelasega samastuma. See avaldus näiteks Sophoklese kangelase Oidipuse saatuses: „Kangelased nagu Oidipus on ikka veel

pühendunud traditsioonilistele müütilistele ideaalidele, aga need ei aita neil nende dilemmasid lahendada. Kui müüdi kangeline võis ennast võiduni või vähemalt mingisuguse lõpplahenduseni välja võidelda, siis traagilisel kangelasel sellist väljapääsu pole.“ (Armstrong 2005: 91-92)

Nietzsche jaoks on Oidipuse kummaline ja traagiline saatus selge märk Dionysose mõjust: Oidipus kui Sfinksi mõistatuse lahendaja on ühtlasi isatapja ja oma ema abikaasa – pannes nii toime kuriteo looduse vastu. Seega eeldab ülima tarkuseni jõudmine teatavat loomuvastasust või *üleloomulikkust*. Siin väljendub taas dionysosliku tõesni jõudmise ohtlik-õudne karakter. Nietzsche peab Oidipuse traagilist saatust *passiivseks*, kuna Oidipus ei võtnud ise vastu ühtegi teadlikku otsust oma saatuse kujundamisel, vaid see avas end talle ise. (Vt. TS: 66-68.)

Oidipuse passiivsele saatusel vastandab Nietzsche Aischylose Prometheuse aktiivse patu – titaan Prometheus astub üle jumalate keelust, kinkides inimestele tule. Nietzsche näeb siin taas Apolloni ja Dionysose vastandust: Apollon kui tsivilisatsiooni ja piiride jumal defineerib inimese indiviidina nimelt piiride kaudu. Dionysose eesmärk on seevastu kõik piirid ületada ja lahti rebida – just seda dionysoslikku joont näeb Nietzsche Prometheuse teos: inimene, olles Prometheuselt kingitusena vastu võtnud tule, ületab enda defineeritud piirid. Prometheus seevastu langeb pattu jumalate silmis ning teda karistatakse, aheldades ta kalju külge ning saates kotka ta maksa nokkima. Prometheus on Nietzsche sõnul nagu Oidipus ja paljud teisedki varasema tragöödia peategelased niisiis Dionysose erinevateks kehastusteks, maskideks. Ja Dionysose muusika on see, mis traagilist müüti kannab ja elus hoiab:

„Mis jõud see oli, mis vabastas Prometheuse tema kotkast ja muutis müüdi Dionysose tarkuse edasiandmise vahendiks? See on Heraklese võimuga muusika jõud: ta jõudis oma ülima avaldumisevormini tragöödias ja suutis mõista müüti uues, sügavamas tähenduses; see on muusika võimsaim vägi, nagu me juba varem seda iseloomustasime.“ (TS: 76)

2.7. Tragöödia allakäik

Kui antiiktragöödia saavutas Nietzsche meelest oma kõrgpunkti Aischylose ja Sophoklese teostes, siis hiljem see tragöödia häabus ja suri. Nietzsche peab selle allakäigu põhjustajaks Euripidest – viimase tragöödiaetendused ja nende põhimõtteline sisu lähevad Nietzsche jaoks tragöödia algupärase olemusega niivõrd vastuollu, et ta nimetab seda tragöödia enesetapuks.

Uueks kunstižanriks, mis pidas tragöödiat oma eelkäijaks, sai uusatika komöödia, ent sellel ei olnud Nietzsche arvates praktiliselt midagi pistmist tragöödiaga. Tragöödia surmavõitluse andis suurima panuse Euripides, kes asendas dionysoslikud lavakangelased igapäevaelust pärit inimeste kui *pealtvaatajatega*, kes nägid lavategevuses peegeldust iseendast. Tegu ei olnud enam apollonliku näivuse poolt pakutava kaitsega dionysoslikkuse eest, vaid ühe tavainimese suhestumisega teise tavainimesega, kes on esimesest haritum, kõneleb paremini – ja on seega eeskujuks pealtvaatajale. Euripides loebki oma teeneks rahva harimist kõne rolli esiletoomisega tragöödias. (Vt. TS: 77-81.)

Nietzsche näeb ja kritiseerib siin esiteks labase kodanluse esiletungi, kuna etenduse sügavalt traagiline ja samas katartiline sisu on asendatud igapäevase tragikomöödiaga, millega iga pealtvaataja iseomaselt suhestub. See on Nietzsche jaoks kerglase orjamentaliteedi avaldumisvorm, kuna tema poolt ebajumalustatud jumalik-kangelaslik peategelane on asendatud väeti tavainimesega: „Igapäevaelust pärit inimene tungis temaga publikule määratud kohtadelt lavale, peegel, milles varem ilmusid ainult suured ja vaprad iseloomujooned, näitas nüüd piinlikult loomutruud pilti, mis ka äpardunud jooned loomuses püüdlilikult esile tõi.“ (TS: 79)

Teiseks on taandunud koori ja muusika roll ning esile toodud näitlejate ja dialoogi oma. Sealjuures loeti Euripidese tragöödiates enne etenduse algust ette kõik, mis etenduses aset leidma hakkab, et pealtvaataja toimuvaga paremini samastuda saaks. Kuivõrd Nietzsche pidas tragöödiat muusika vaimust sündinuks ja koori selle hinge kandjaks, siis võib mõista kriitikat, mis samuti esitatud muusikalise metafoori kaudu:

„Seda sorti ettevalmistatud ja valgustatud massi poole pidi uus komöödia nüüd pöörduma, mille jaoks Euripides muutus nii-öelda koorijuhiks; ainult, et sel puhul pidi juhatust antama pealtvaatajate koorile. Niipea kui seda oli harjutatud laulma Euripidese helistikus, kerkis esile too malemängutaolist žanrit esindav etendus, uus komöödia oma kavaluse ja kelmustükkide pideva võidukäiguga. Koorijuhti Euripidest aga hakati lakkamatult kiitma: võidi ju lasta end mahagi tappa, et veel rohkem temalt õppida, kui mitte poleks teatud, et tragöödiakirjanikud on samamoodi surnud nagu tragöödiagi.“ (TS: 80)

Seega pidas Nietzsche Euripidest peamiseks süüdlaseks tragöödia surmas, kuna just tema tagandas muusika keskse rolli tragöödiast ning muundas kunstivormi sisu selliselt, et see algele tragöödiatile enam ei sarnanenud. Euripides ei olnud siiski mitte ainsaks süüdlaseks ning tragöödia allakäik ei olnud ainult sisuline – sellel oli ka ideoloogiline alus, mille külvajaks oli Nietzsche sõnul Sokrates.

Sokrates on Nietzsche jaoks kõige müstilise ja poeetilise vastandkujuks – ta on ratsionaalsuse kehastaja, kelle eesmärgiks on jõuda tõeni, ent seejuures ületada selle igasugune emotsionaalne pinnas. Kuna dionysoslikkus on olemuselt läbinisti mitteratsionaalne ja samas peab Nietzsche just dionysoslikku tõde *õigeks*, siis võib aru saada Sokratese pihta käivast kriitikast, kes oli oma ratsionaalsuses eeskujuks Euripidesele. Selle ratsionaalsuse esiletungiga oli Dionysos tragöödiast eemale peletatud ja sisuliselt jäi alles vaid „dramatiseeritud eepos“, mis oma olemuselt on apollonlik vorm. Kuid kui samas on puudu dionysoslikkus, siis pole näitlejal võimalik selle apollonliku vormiga midagi peale hakata – ta ei saa oma „rolliga“ ühte sulanduda ja seega ei saa kunagi *päriselt* olla näitleja. (Vt. TS 86-88; vt. Lill 2009: 254 (märkus 153).)

Dionysose otsene eemalepeletatus tragöödiast on sealjuures siiski kaheldav, sest Nietzsche lähtub oma argumentatsioonis Euripidese „Bakhantidest“, milles on Dionysosest maalitud moraalselt mitmetimõistetav pilt ega ole antud Dionysosele üheselt hukkamõistvat või tragöödiast mingil moel eemaletõukavat hinnangut. Seega on Nietzsche selline käsitlus pigem metafoorne, nagu mitmed teisedki argumendid teoses „Tragöödia sünd“. (Vt. Lill 2009: 252 (märkus 151), 253 (märkus 152).)

Olulisem on siinkohal siiski Sokratese-kriitika. Nietzsche kirjeldab kunsti allakäiku ja nimetab seda esteetiliseks sokraatiliseks – „kõik peab olema mõistusjärane, selleks et olla ilus“ – ja mõistab Euripidese hukka selle maksimi järgimise eest. Sokrates kritiseeris inimesi „vaid instinktide järgimise“ ja mitte ratsionaalselt asjade olemuseni jõudmise pärast, seega sisuliselt ümber hinnates kõik ühiskondlikud väärtused:

„„Ainult instinkt“ – selle väljendiga jõuame Sokratese taotluste südamesse ja keskpunkti. Sellega mõistab sokraatilisus hukka nii kogu olemasoleva kunsti kui ka olemasoleva eetika: kuhu ta oma uuriva pilgu ka suunab, kõikjal näeb ta puudulikku arusaamist ja pettekujutluste võimu ning teeb sellest puudujäägist järelduse, et kõik olemasolev on sisimas moonutatud ja kõlbmatu.“ (TS: 93)

Taaskord – Nietzsche jaoks töötab selline instinktides eemalehoidmine ja kunsti ratsionaalse mõõdupuuga hindamine olemuslikult kunstile vastu. Kuigi muusika on paljus niiõelda ratsionaalne – näiteks intervallide ja akordide harmoonilisus ja igasugune noteering – peab Nietzsche siin silmas *kunstitungi* kui sellist. Tema sõnul kasvab sokraatilise esteetika puhul filosoofiline mõte kunstist üle ja klammerdab selle dialektika tüve külge. (Vt. TS: 98.) Seal aga, kus kasvab dialektika roll, taandub muusika oma:

„Optimistlik dialektika ajab oma süllogismidepiitsaga muusika tragöödiast minema: s.t hävitab tragöödia olemuse, mida võib mõista üksnes kui dionysosliku seisundi avaldust ja näitlikustamist, kui muusika nähtavaks tegemist sümbolite abil, kui dionysosliku joovastuse ilmingut unenäos.“ (TS: 99)

Seega kaotas Sokrates, täpsemalt sokraatiline maailmavaade, muusika kui mitteratsionaalse kunstivormi sellelt pjestaalilt, millele Nietzsche sõnul kreeklased olid muusika tragöödias asetanud. Sellega kaob tragöödia dionysoslik olemus ning tragöödia kunstivormina hävib. Sokraatilisest maailmavaatest saab aga Nietzsche jaoks pöördepunkt maailma- ja mõtteajaloos, pööre optimistliku ratsionaalsuse poole, kuid mis oma teadmistejanus üha edasi tõtates lõpuks kokku variseb – s.t. teaduslik tunnetus oma piirid leiab – ja päästmist vajab. (Vt. TS 99-104.) Tunnet, mis siis inimest – või inimkonda – valdab, nimetab Nietzsche traagiliseks tunnetuseks:

„Kannustatuna jõulistest pettekujutlustest ruttab teadus aga pidurdamatult oma piiride poole, kus tal loogika olemusse peidetud optimism kokku variseb. Teadust ümbritseva ringi äärealadel on ju lõputult palju punkte, ja kuna pole võimalik ära aimata, kuidas millalgi ringi tervikuna saaks mõõdistada, siis kohtabki üllas ja andekas inimene paratamatult veel enne oma elu keskpaika jõudmist selliseid äärealade piiripunkte, kus ta mõistmatuses tardub. Kui ta siis oma hirmuks näeb, kuidas nende piiride juures loogika iseenda ümber tiirlema hakkab ja lõpuks oma saba hammustab – siis murrab läbi uus tunnetuse vorm, *traagiline tunnetus*, mis selleks, et seda üldse taluda saaks, vajab kaitse- ja ravivahendina kunsti“. (TS: 106)

Kunsti all peab Nietzsche siin taaskord silmas eelkõige muusikat, mille mõju taandumisega tragöödiast oli esile kerkinud sokraatiline esteetika. Nagu varem kirjeldatud – kunsti kõrgeim olek sisaldab endas mõjudena Apollonit kui *principium individuationis*'e kehastust ja Dionysost kui selle individuaatsiooni lõhkujat, kuid nimelt muusika olulisuse vähendamisega tragöödias devalveeriti kõrgema taseme kunst. See tähendab, et Dionysose ja Apolloni sümbiootiline ühendus lõhuti ning tragöödia allakäigul tekkis uus dihhotoomia – seekord Dionysose ja Sokratese vahel. Selle uue dihhotoomia sissetoomisega loob Nietzsche pinnase oma järjekordsele argumendile dionysosliku muusika toetuseks, mis avaldub tragöödia taassünnina Nietzsche kaasaegsel Saksamaal.

3. Tragöödia taassünd

3.1. Richard Wagneri muusika kui dionysosliku kunstitungi kehastus

Nietzsche „Tragöödia sünni“ esimeses pooles esitatud põhjalik filosoofia-ajalooline käsitlus vanakreeka tragöödia olemuse ja saatuse kohta valmistas ette pinnast mõistmaks juba käesoleva uurimuse alguses kirjeldatud mõjutusi, mida osutasid talle tragöödia saatuse jälgimisel Richard Wagner ja Arthur Schopenhauer. Selleks pinnaseks on tragöödia taassünd, mille võimalikkus kaasaegsel Saksamaal ilmnes Nietzschele üheltpoolt A. Schopenhaueri muusika-metafüüsika ja teiselt poolt R. Wagneri muusika mõjul.

Just saksa kultuuris nägi Nietzsche dionysosliku maailmatunnetuse uusi algeid – lahtirebimist sokraatilisusest ja Dionyose taastulemise tõttu ka tragöödia taassünni:

„Saksa vaimu dionysoslikult pinnalt tõusis jõud, millel pole midagi ühist sokraatilise kultuuri eeltingimustega ja mida ei saa nendega ei seletada ega õigustada, enamgi veel, seda kultuuri peetakse hirmuäratavaks ja mõistetamatuks, ülivõimsaks ja vaenulikuks, – tõusis saksa muusika, nagu oleme seda tundma õppinud eelkõige ta kulgemises võimsa päikesena Bachist Beethovenini, Beethovenist Wagnerini.“ (TS: 133)

Wagneri muusika käsitlemine antiiktragöödia taassünnina ei olnud vaid Nietzsche teooria – seda rõhutas ka Wagner ise ning seda on kinnitanud mitmed hilisemad Wagneri-uurijad eesotsas Wolfgang Schadewaldtiga. Schadewaldt rõhutas kolme tähtsat aspekti Wagneri muusikas, mis viitavad selles Kreeka tragöödia algetele: esiteks – arusaam tragöödiast kui religioosest pidustusest; teiseks – Kreeka tragöödia toormaterjali – müütide ja legendide – kasutamine; kolmandaks – Kreeka tragöödia kui *ühendkunsteos* (sks. k. *Gesamtkunstwerk*) – luulekunsti, muusika ja tantsu ühendus. Sealjuures ei olnud aga Wagneri eesmärgiks antiiktragöödia taasloomine selle algupärasel kujul. Oma teoses „Oper ja draama“ (sks. k. „Oper und Drama“) dekonstrueerib Wagner Kreeka tragöödia, esitades selle taassünni kriteeriumiks kohanduse kaasaegsete probleemidega. (Vt. Cicora 1999: 2.) Antiiktragöödias nägi Wagner kõikehõlmavat kunstivormi, mis ühendab endas poesia, draama, kostüümid, miimika, instrumentaalmuusika, tantsu ja laulu ning mille sisu põhineb mütoloogial, heites sellisena valgust inimeksistenti sügavamale olemusele. Seetõttu on tragöödia kogu inimelu mikroskoopiline kujutus, ideaalne kunstivorm. Wagneri meelest oli kaasaegne ooperikunst need tragöödiatile iseloomulikud omadused minetanud ning kõik nimetatud kunstivormid olid pärast tragöödia kõrgaega lahku kasvades manduma hakanud –

poesiat esitati muusikata, muusikat sõnadeta, draamat nii poesia kui ka muusikata. Lisaks sellele kaotas draamakunst oma mütoloogilise sisu ning omandas kristluse pealetungil askeetliku, elu ja inimlikkust eitava tuuma, mis Wagneri jaoks oli loomult läbinisti mittekunstiline nähtus. (Vt. Naugle 1991: 5-6.)

Ooperikultuurini oli Nietzsche sõnul viinud sokraatiline maailmatunnetus, mille puhul häiris teda eelkõige selle ebanusikaalsus. Nagu eespool kirjutatud, on sokraatilise maailmatunnetuse puhul olulisel kohal kõne ja sõna, mis muusikasse kantuna tähendab teksti valitsemist kontrapunkti üle – sõna prioriseerimist võrreldes muusikaga. Nietzsche jaoks läheneb kunstile sellise maailmatunnetuse kaudu ainult kunstiliselt mannetu inimene, kes ei suuda kunstniku tõelist olemust tabada – dionysosliku muusika sügavuse tunnetamise asemel tunneb ta lihtsat rõõmu laulukunstist, muusikalisest naudingust tulenevate sisemiste kujutluspiltide loomise asemel rakendab ta enda teenistusse lavaaparatuuri ja dekoratsioonikunstnikud. Nietzsche kriitika puudutab siinkohal eelkõige *stilo rappresentivo* ja retsitatiivi laialdast kasutust ooperikunsti arengus. Vormilt rohkem kõne kui laulmist meenutavat retsiteerivat laulmisstiili pidas ta võõraks nii dionysoslikule kui ka apollonlikule maailmatunnetusele ning nägi selles põhisüüd muusika tähtsuse taandumisel ooperist – tekstipõhise retsitatiivi puhul on muusika allutatud kõnele. See aga pärsib Nietzsche jaoks muusika müütiloovat jõudu ning teeb ooperist „igamehe“ kunstivaldkonna – kunst laiale massile, kes on rohkem huvitatud kunstiteose välisest vormist kui selle metafüüsilisest, eetilisest ja esteetilisest sisust. (Vt. TS: 129-130)

Sarnaselt kritiseeris ooperit ka Wagner. Modernne kunst – täpsemalt 19. sajandi kunst Saksamaal – oli Wagneri sõnul mandunud barbaarseks meelelahutuseks, see oli „... tobe, sisutu ega väljendanud enam kui kristliku ühiskonna keskklassi kuuluvate indiviidide keskpärast mentaliteeti“. (Naugle 1991: 7) Kõik see avaldus eelkõige just ooperikunsti – kuna ooper sisaldab erinevate kunstide kooskõla, leidub selles ka rohkem pinnast sajandi mentaliteedi avaldumiseks. Ooperi puhul tähendas see mentaliteet Wagnerile vormilt kaasahaaravate meloodiajuppide esitamist, priiskavat lavalist toretsemist ning kuulsuste hääleosavuse demonstreerimist. Kuid siiski nägi Wagner ooperis suurimat potentsiaali – taaskord nende antiiktragöödia algete tõttu, mis esmajärgus avaldusid kunstivormide ühenduses ja võimaldasid sellisena ooperis palju enam väljendusrohkest kui kõigis kunstivormides eraldiseisvalt. Seega oli Wagneri eesmärgiks ooperi radikaalne reformimine *ühendkünstiteoseks*, mis vormiliselt ühendaks endas draama, poesia, muusika, laulu, tantsu, kostüümide ja lavakaunistuste kooskõla ning sisuliselt käsitleks inimhinge puudutavaid

ajatuid teemasid ning rohkem lavategelaste siseelu ja emotsioone kui tegelaste vahelisi suhteid. (Vt. Naugle 1991: 7-8.) Wagner andiski oma uut tüüpi ooperitele nimetuse *Gesamtkunstwerk* – ühendkunsteos, mille juured on antiiktragöödias – ning mille puhul on hilisemad kriitikud kasutanud ka nimetust *muusikadraama*.

Just seetõttu nägi Nietzsche Wagneris kaasaegse kunsti päästjat. Nietzsche uurija ja tõlkija Walter Kaufmann uskus aga, et rääkides lootusest viia 19. sajandi kunst kõrgematele tasemetele, pidanuks maailm pöörama oma pilgu lisaks Wagnerile ning ta muusikadraamadele ka Nietzsche enda suunas – täpsemalt Nietzsche kui „artistliku Sokratese“ suunas. Kuigi Nietzsche kritiseeris teravalt sokraatilist kultuuri, nägi ta siiski Sokrateses ka teistsugust, artistlikku külge, mida ta „Tragöödia sünnis“ kirjeldas järgmiselt: „Too despootlik loogik tundis nimelt aeg-ajalt kunstist puudust, tundis tühjust, pooleldi etteheidet, vahest ka täitmata kohustust. Nagu ta vanglas oma sõpradele rääkis, ilmus talle sageli üks ja seesama unenägu, mis ütles alati üht: „Sokrates, tegele muusade kunstiga!““ (TS: 100) Nagu varem kirjeldatud, saavutasid Nietzsche sõnul Apollon ja Dionysos tragöödias sümbiootilise ühenduse, mis aga Sokratese mõju tõttu lagunes. Nüüd oli vaja uut tüüpi sünteesi – artistlikku Sokratest, kes suudaks kokku liita kriitilise mõtlemise ja kunsti. W. Kaufmanni teooria kohaselt kirjeldas Nietzsche „artistliku Sokratese“ kaudu iseennast, kuna just tema otsis filosoofiat, mis tunnistab elu traagilisust, nagu seda tegid Kreeka poeedid, kuid samas ei ohverda sellega kriitilist mõtlemist – filosoofiat, mis oleks sama teravalt kriitiline, nagu seda oli Sokratese filosoofia, ent mis oleks samas avatud kunstilistele ressurssidele. (Vt. Naugle 1991: 20 (märkus 18).)

3.2. „Tristan ja Isolde”

Nietzsche „Tragöödia sünnis“ on suures osas pühendatud Wagneri muusikdraamale „Tristan ja Isolde“ (sks. k. „Tristan und Isolde”, 1857-1859) – see oli ainus schopenhauerlik tragöödia, mille Wagner enne „Tragöödia sünni“ avaldamist loonud oli. Teose aluseks on võetud 13. sajandil Gottfried von Strassburgi poolt loodud eepiline poem, mille keskmeks oli armastuse ja surma ühteliitmine. Just selle teose põhjal ülistas Nietzsche Wagnerit kui kaasaegset traagikut, kes pööras ümber sekulariseerumise protsessi ja ratsionaalsuse pealetungi kunstis, taasaratades müüdi ja dionysosliku muusika. (Vt. Seung 2006: 279.)

„Tristani ja Isolde“ puhul ei saa müüdist enam rääkida samas võtmes, nagu atika tragöödia puhul, kuna see ei põhine vahetult mingil mütoloogial. Nietzsche nimetas selle sisu traagiliseks müüdiks, mis omandab olemuslikult metafüüsilise ja sümbolistliku tähenduse: „Traagilist müüti saab mõista ainult dionysosliku tarkuse näitlikustamisena apollonlike kunstivahendite abil; ta viib nähtumuse maailma piirimaile, kus ta end ise eitab, ja püüab uuesti põgeneda tagasi tõelise ja ainsa tegelikkuse rüppe; [...]“ (TS: 148)

Selline metafüüsiline sümbolism on „Tristani ja Isolde“ puhul läbiv: näiteks kujutatakse päeva ja öö vastandust fenomenide ja *noumena*-maailma omana. Armastajad Tristan ja Isolde põlgavad päeva kui fenomenide maailma, kuna see sunnib peale individuatsiooni ja eraldumise agoonia. Alles ööpimeduses, *noumena*-maailmas saavutatakse ühekssaamise rõõm ning lõplik ekstaas saabub armu-surmaga (sks. k. *Liebestod*). (Vt. Seung 2006: 279.)

Siin võib taas näha Schopenhaueri pessimismi mõjutusi Wagneri loomingus. Sisult on kirjeldatud süžees tegemist pürgimisega metafüüsilise tahte poole, mis lõpuks jõuab schopenhauerliku tahte-eituseni *Liebestod*i kaudu. Teosega tervikuna tahtis Wagner leida tasakaalu muusika, poeesia ja draama vahel selle pürgimise näitlikustamiseks vaataja jaoks. Kuid Schopenhaueri mõjul privilegeris Wagner siiski muusikat kui kõige võimelisemat ja ekspressiivsemat kunstidest, püüdes seetõttu näidata, et üksnes muusika oleks võimeline väljendama materiaalse maailma ületamist ja metafüüsilise tahteni jõudmist. (Vt. Grimbert 1995: 56-57.)

Sel otstarbel kasutas Wagner juhtmotiivina (sks. k. *Leitmotiv*) korduvat meloodiajuppi, mis seostub mingi kindla sündmuse või karakteriga. „Tristani ja Isolde“ puhul on tähtsal kohal *Leitmotiv*, mida nimetatakse Tristani akordiks (sks. k. *Tristan-akkord*) – selle akordiga algab teos ning selle pidev kordumine teose jooksul tähistab sündmuste arengut. Algselt nootidest F, B, D# ja G# koosnev akord on olemuselt pidekooskõla, mille tähtsus seisneb selle erilises kasutuses Wagneri poolt: nimelt jääb see pidekooskõla lahenduseta, liikudes pidevalt uutesse dissonantsidesse. Vaataja jaoks tähendab see alatist ootusärevust – oodatakse pidekooskõla lahenemist harmooniliseks akordiks, ent koos lavasündmuste dramaatilise arenguga „laheneb“ akord uueks ebakõlaks. Täpsemalt sisaldab Tristani akord kahte ebakõlalist nooti, millest vaid üks teose vältel jooksvalt laheneb ning siis uueks ebakõlaks muudetakse. Alles „Tristani ja Isolde“ viimase vaatuse lõpuaarias laheneb akord harmooniliselt – *Liebestod*i kui tahte eituse saavutamisel. (Vt. Grimbert 1995: 57; Pinzani 2012: 218.)

Muusika selline käsitlemine Wagneri poolt on läbinisti schopenhauerlik. Schopenhauer kirjutas oma peateoses dissonantse muusika kohta järgmist:

„Lausaliselt seisneb muusika niisil rohkem või vähem rahutuks tegevate, s.t.nõudmist tekitavate akordide pidevas vaheldumises rohkem või vähem rahustavate ja rahuldavate akordidega; just nagu südame elu (tahe) on suurema või vähema, soovist või kartusest tingitud rahutuse pidev vaheldumine just niisama erinevalt mõõdetava rahunemisega.” (WWI III: 243. – Autori tõlge.)

Selles kontekstis kirjeldab Schopenhauer ka muusikalist „edasilükkumist“, mille puhul meie arvatav eelviimane akord vaheldudes ei lahene mitte kooskõlla, vaid järgmisse ebakõlla, üllatades sellega kuulajat ja viies ta nõudmise, soovimise, igatsuse seisundisse – igatsus saab asu alles kooskõla saabudes – ning rahuldus on seda suurem, mida kauem oli ebakõla lahenduseta jäänud. (Vt. Pinzani 2012: 218.) „Tristani ja Isolde“ muusika on seega metafüüsiliselt vaadelduna schopenhauerlik, avaldudes eelkõige just eespool kirjeldatud Tristani akordi kasutuses.

Nietzsche omakorda peab „Tristani ja Isolde“ muusikat puhtalt dionysoslikuks nähtuseks:

„...tõelistele muusikutele esitan ma küsimuse, kas nad kujutavad endale ette inimest, kes oleks võimeline kogema „Tristani ja Isolde“ kolmandat vaatust ilma sõna ja pildi abita ainult puhta, määratu ulatusega sümfoonilise teosena, ilma et ta kõiki hingetüibu kramplikus pingutuses ära ei kurnaks?“ (TS: 142)

„Hinge krampliku pingutuse“ all on siin tõenäoliselt silmas peetud Dionysose hävitavat mõju, muusika abil dionysoslikku erutusseisundisse viidud inimese piinu. Sellest erutusseisundist välja rebimiseks on taas vaja Apolloni mõju, milleks on Nietzsche sõnul teose sõnaline pool ja lavaline tegevus, mis äratav vaatajas vaimustuse indiviidi vastu, seob kaastunde-elamuse ja rahuldab kõrgete ja ülevate vormide järele januneva ilumeele. Seega vajab muusikadraama nagu ka kreeka tragöödia oma kõrgeima eesmärgini jõudmiseks Dionysose ja Apolloni ühendust.

Selle ühenduse kõrgeimaks väljenduseks ongi Nietzsche jaoks traagiline müüt, mis oma sisu poolest on esteetilises mõttes *inetu* ja *ebakõlaline*, ent äratav ometi naudingut:

„Siin on nüüd vaja sukelduda julge hooga kunsti metafüüsikasse, mispuhul ma kordan varasemat ütlust, et olemasolu ja maailm võivad leida õigustust üksnes esteetilise nähtusena; selles mõttes on meid veennud just traagiline müüt, et inetus ja ebakõla on kunstipärane mäng, milles tahe mängib iseendaga oma naudingut igaveses täiuses. Seda dionysosliku kunsti raskesti tabatavat ürgset nähtust saab aga ainukesena mõista ja vahetult tabada muusikalise dissonantsi imepärase tähenduses: nagu üldse võib ainult muusika, asetledes maailma taustal, anda ettekujutuse sellest, mida tuleb mõista maailma õigustamise kui esteetilise nähtuse all. Nauding, mille tekitab traagiline müüt, pärineb selleltsamalt kodumaalt kust ka nauditav dissonantsi tajumine muusikas. Dionysose vaim koos oma valuna tajutava ürgnaudinguga on muusika ja traagilise müüdi ühine sünnipaik.“ (TS: 160-161)

Seega on muusika ja traagiline müüt esteetilise sfääri kõrgeimad avaldumisvormid. Muusikalise dissonantsi võrdsustamisel traagilise müüdi ebakõlaga kirjeldab Nietzsche enda apollonliku ja dionysosliku dihhotoomia paradigmat lähtudes sama fenomeni, mille tõi esile Wagner schopenhauerliku metafüüsika väljendamisel muusikaliste vahendite kaudu. Nimelt kasutades Tristani akordi üha uuesti ilmuvaid ebakõlasid metafüüsilise tahte väljendamiseks, „Tristani ja Isolde“ traagilise sisu vahendamiseks ja pinge tekitamiseks vaatajais, oli Wagner Nietzsche jaoks ühendanud muusika ja traagilise müüdi ning sellega taasäratanud kreeka tragöödia olemuse saksa vaimus.

„Tristan ja Isolde“ oli Nietzsche jaoks seega kogu kunsti *opus metaphysicum*. Sellele kunstiteosele oli suures osas pühendatud „Tragöödia sünd“, milles avaldus Nietzsche varase loomeperioodi muusika-metafüüsika. Oma sügavat kiindumust „Tristani ja Isolde“ avamängu väljendas Nietzsche neli aastat enne „Tragöödia sünni“ ilmumist kirjas oma sõbrale Erwin Rohdele: „Mul ei ole südant, et sellesse muusikasse külma kriitikaga suhtuda; iga kiud, iga närv tõmbleb minus ja ma ei ole kaua kogenud sellist kestvat ekstaasitunnet nagu viimatinimetatud avamängu puhul.“ (Nietzsche kiri Erwin Rohdele, 1868. – Autori tõlge.)

3.3. Nietzsche ja muusika

Muusika mõjud Nietzschele ja tema muusika-metafüüsika võib kokku võtta järgmiselt. Nietzsche kõigis filosoofilistes töedes oli kohal muusikaline alatoon, millega ta oma mõtete komponeerimisele lähenes. Lakooniliselt, ent paljuhõlmavalt väljendab Nietzsche seda mõtet „Tragöödia sünni“ eessõnas: „Ta oleks pidanud laulma, see „uus hing“ – ja mitte rääkima!“ (TS: 11.) Lauldud, see tähendab muusikaliselt väljendatud filosoofia ei olnud ideoloogiliseks keskmeks mitte ainult „Tragöödia sünnile“, vaid ka Nietzsche hilisematele teostele. Nietzsche poeetilis-filosoofilist suurteost „Nõnda kõneles Zarathustra : Raamat kõigile ja ei kellelegi“ (sks. k. „Also sprach Zarathustra : Ein Buch für Alle und Keinen“) on peetud läbinisti muusikaliseks tekstiks. Valitseb kolm erinevat arvamust, mis seda väidet toetavad: esiteks järgib „Zarathustra“ ülesehituselt kreeka tragöödia tetraloogia vormi – s.t. kolme temaatiliselt seotud osa, millele järgneb saatürimäng. Seega võib aimata, et Nietzsches oli teksti koostamisel mõttes ka teksti saatev muusika. Teiseks peetakse teost inspireerituks Wagneri muusikadraamadest. Kolmandaks on teose muusikaline vorm kohatav tekstis endas, avaldudes sõna- fraasi- ja lausekorduste, kirjavahemärkide ja alliteratsioonide

rütmilises kasutuses. (Vt. Tuncel 2012: 7.) Nietzsche pidas ennast muusikalisemaiks filosoofide seast. Seda väitis ta kirjas Hermann Levile: „[...] varasemalt pole olnud ühtegi filosoofi, kes oleks sellisel määral ja läbinisti olnud muusik, nagu seda olen mina.“ (Nietzsche kiri Hermann Levile, 1887 – Autori tõlge.)

Nietzsche jaoks on muusika esmane mõju metafüüsilise lohutuse pakkumine. „Tragöödia sünni“ kontekstis tähendab see, nagu eespool kirjutatud, tragöödiaetenduse vaatajate ühtesulandumist dionysosliku muusika kaudu esilekutsutud erutusseisundis ning arusaamist sellest, et elu oma põhiollemuses on hävimatult võimas ja nauditav, et iga valu, piin ja kõik halvim on midagi, millega tuleb elada ja millest tuge leida, s.t. jaatada elu kõigis selle vormides. Sellest mõttest sai Nietzsche muusika-metafüüsika kande väide. Kuid samuti võib arvata, et see on otseselt üle kantav Nietzsche igapäevaellu – nimelt muusika ja tema tegevus harrastusmuusikuna aitas Nietzschele toime tulla pessimismi ja kannatustega.

Teiseks aitab muusika esile kutsuda ja kontrollida emotsioone. Siinkohal nõustub Nietzsche Schopenhaueri kirjeldusega muusika emotsionaalsest mõjust, mida sai lähemalt tutvustatud käesoleva töö esimeses osas. Kuna keel – st sõnad, fraasid, kõne – on vaid tegelikkust järele aimav ja muusika seevastu universaalne, asjade-iseeneses ehk dionysoslik väljendus, laseb muusika inimestel kogeda tundeid ja meeleolusid nende universaalsest keskmest – vahetult. „Enda muusikast tean vaid üht – seda, et see võimaldab mul valitseda meeleolu üle, mis rahuldamata jäetuna võiks ohtlikki olla,“ kirjutab Nietzsche kirjas Hans von Bülowile mõni aeg pärast „Tragöödia sünni“ ilmumist. (Nietzsche kiri Hans von Bülowile, oktoober 1872 – Autori tõlge.)

Kolmandaks on muusika sügava inspiratsiooni allikas. Ehkki Hans van Bülow tituleeris Nietzsche muusika „Euterpe vägistamiseks“, oli see muusa Nietzsche peamiseks inspiratsiooniallikaks – st muusikast sai Nietzsche inspiratsiooni nii filosoferimiseks kui ka uue muusika loomiseks. Seda mõtet väljendab ta kirjas Heinrich Köselitzile:

„Muusika annab mulle nüüd selliseid sensatsioone, nagu ei kunagi varem. Ta eemaldab mind endast, kainestab mind, nagu vaataksin end kaugusest, liigtäidetult; sealjuures see tugevdab mind ning pärast iga õhtut muusika seltsis (– olen 4 korda „Carmenit“ kuulnud) saabub hommik täis vankumatuid kaemusi ja ideid. See on väga kummaline. On, nagu oleksin kümmelnud naturaalsemas elemendis. Elu ilma muusikata oleks lihtsalt eksimus, pingutus, eksiil.“ (Nietzsche kiri Heinrich Köselitz’ile, 1888 – Autori tõlge.)

Muusika kui põhiline ja ürgseim kunstiline jõud on Nietzsche jaoks niisiis dionysoslik stiihia, mis rebib inimesed lahti apollonlikust individuatsioonist ja ülendab ning ühendab nad

ürgses ühtsuses, mille kogemisel ületatakse kõik negatiivne ja traagiline. Muusika laseb maailma intuiivselt ja vahetult kogeda, viies musitseerijad ja kuulajad muusika emotsionaalse võimsuse lainetel eneseavastuslikele retkedele. Sellistest retkedest on suurel määral kantud Nietzsche filosoofia tervikuna.

Kokkuvõte

Käesoleva töö eesmärk oli süvitsi vaadelda Nietzsche muusika-metafüüsikat, lähtudes tema filosoofilisest esikteosest „Tragöödia sünd muusika vaimust“. Sealjuures olid vaatluse all Arthur Schopenhaueri filosoofia mõjud Nietzsche muusika-metafüüsikale ning nende filosoofiate järeltulijate erisused. Lisaks sellele käsitleti Nietzsche vaimset suhtlust Richard Wagneriga, mis oli suures osas kantud nende ühisest huvist Schopenhaueri filosoofia vastu, ning mis oli ka üheks kandvaks teguriks „Tragöödia sünni“ kujunemisloos. Viimaks oli vaatluse all Nietzsche tegevus harrastusmuusikuna, kuna selle roll Nietzsche varase muusika-metafüüsika kujunemisel on vähemalt sama olulisel kohal, kui teised eespool mainitud mõjurid.

Töö esimeses osas anti ülevaade Schopenhaueri muusika-metafüüsikast ning selle mõjudest Wagneri muusikale ja Nietzsche filosoofiale. Schopenhaueri dualistlik maailmakäsitlus lähtub Kanti doktriinist asjade-iseeneses-maailma ja asjade-meie-jaoks-maailma vahel ning avaldub käsitlusena tahte ja ettekujutuse dihhotoomiast. Sealjuures on tahe ainus, mis tõeliselt eksisteerib ning on seega maailma kandvaks ja juhtivaks jõuks. Olemuselt on tahe aga negatiivne ja hävingusse viiv ning seega on inimese parimaks teoks tahet eitada – tahta mitte olla, püüelda mitte-eksistentsi poole. Selles pessimistlikus käsitluses tunneb Wagner ära enda muusikadraamade kangelaste sisemaailmad, nähes seega Schopenhaueri filosoofias enese maailmavaadet. Lisaks sellele on Schopenhaueri filosoofias muusika asetatud võrreldes teiste kunstidega kõrgeimale kohale – tõik, millepärast tema filosoofia eriti just Wagnerile, ent ka Nietzschele sümpatiseeris.

Töö peamises – teises – osas anti esmalt ülevaade Nietzsche tegevusest harrastusmuusikuna. Nietzsche, kes õppis klaverit mängima juba väga noores eas, saavutas selles märkimisväärselt kõrge taseme ning komponeeris ka ise muusikat. Tema tugevaimaks küljeks oli improviseerimine, kuid paralleelselt sellega jäi tema komponeerimise – st seostatud, terviklike muusikateoste loomise – oskus tagasihoidlikuks. Seetõttu langes ta enda loodud muusikateoste esitamisel tihti kriitika osaliseks ning kindlasti vähemalt osaliselt loobus sel põhjusel edasisest muusikukarjäärist. Siiski oli muusika Nietzsche huvi keskmes ning olles ühtlasi lahti öelnud filoloogikarjäärist, ilmus 1872. aastal tema filosoofiline esikteos „Tragöödia sünd muusika vaimust“, mis suunas tema edasist elukutset filosoofina.

Käesoleva töö teises osas oli „Tragöödia sünd“ lähema vaatluse all. Käsitleti Nietzsche teooriat antiikkunsti kandvate jõudude kohta, milles schopenhauerlik tahte ja ettekujutuse kahetine ja dihhotoomne käsitlus avaldus antiikkreeka jumaluste Dionysose ja Apolloni vastandpaaris. Dionysos kui muusika, joovastuse, ühtekuuluvuse ja ohjeldamatuse jumal vastandub Apollonile – valguse, helguse, unenägude, pildilise ja plastilise kunsti ning individuatsiooni jumalale. Nende kahe jumaluse ühisest mõjust sünnib Nietzsche jaoks vanakreeka suurim kunstivorm – atika tragöödia, milles saatürikoori poolt lauldav Dionysose ditüramb esindab dionysoslikku muusikat ja näitleja lavaline tegevus ning dialoog apollonlikku näivust. Mõlemad kunstistihiad on Nietzsche teooria kohaselt võrdväärselt olulised tragöödia eesmärgile viimisel – metafüüsilise lohutuse pakkumisel raskemeelse kreeklase jaoks. See tähendab, et tragöödiaetenduse vaataja tunneb saatürikooris ära saatüri kui kujuteldava loodusolevuse ning koori esitatud muusika kaudu jõuab dionysoslikku erutusseisundisse, *principium individuationise* lõhustumisse ja ürgsesse ühtekuuluvusse, milles tajub looduse igikestvat hävitamistungi ja dionysosliku reaalsuse kohutavust, mis võib temas tekitada tungi budistliku tahteituse järele. Sellest päästab teda aga saatürikoori esitatud muusika vahelduv lahenemine dialoogi – metafüüsiliselt käsitletuna vabanemine näivusesse, mis ongi Nietzsche sõnul apolloni olulisim mõju tragöödias. Tragöödia müütiline ja muusikaline – seega dionysoslik – pool on aluseks, mis laseb inimesel tunnetada eksistentsi põhiolemust ning kannab ta apollonlikku näivusse, mis aitab selle õudused ületada. Muusikaliselt ülev lunastub näivuse ilus – seega, tragöödia kui kunsti kõrgeim vorm aitab kreeklasel toime tulla ängistava pessimismiga, aduda, et elu oma põhiolemuses on hoolimata õõvastavast reaalsusest hävimatult võimas ja nauditav.

Tragöödia saavutas sellise mõju oma kõrgpunktis Aischylose ja Sophoklese teostes. Hilisem tragöödia kaotas Nietzsche sõnul oma mõju peaaegu täielikult, seda eeskätt Euripidese tõttu, kes taandas tragöödias muusika mõju teisejärguliseks ning rõhutas dialoogi tähtsust, asendades ka dionysoslikud lavakangelased igapäevaelust pärit inimestega ja seega kaotades tragöödia müütilise sisu. Selle tulemusena ei pakkunud tragöödia enam apollonlikku näivust kaitseks dionysoslikkuse eest, vaid inimene pealtvaatajana suhestus teise tavainimesega laval. Nietzsche nägi selles labase kodanlikkuse esiletungi ja kunsti müütilise osise kadumist.

Tragöödia lagunemise ideoloogilised põhjused tulenesid Nietzsche sõnul Sokratese filosoofiast. Sokratese jaoks oli kõik mõistuspärane ja ka kunst ei tohtinud tema sõnul lähtuda „ainult instinktist“ – tõik, milles Nietzsche nägi kunstile risti vastu käivat mõju. Euripides, kes

oma loomingus lähtus sokraatilisest maailmavaatest, tõrjus tragöödiast muusika suures osas välja ning sellega algas Nietzsche sõnul kunsti üleüldine allakäik. Maailma- ja mõtteajaloos toimus pöördepunkt optimistliku ratsionaalsuse poole, millega unustati kunsti oluline mõju. Alles siis, kui saadi aru, et loogika abil kõige olemuseni ei ole võimalik jõuda, tungis Nietzsche sõnul esile traagiline tunnetus, mille talumiseks oli tarvilik kunsti tervistav mõju. Selle mõju taaskordset esiletulekut tajus Nietzsche enda kaasaegsel Saksamaal R. Wagneri muusikas.

Töö kolmandas osas oli vaatluse all tragöödia taassünd, mis Nietzsche jaoks kehastus A.Schopenhaueri muusika-metafüüsikas ja R. Wagneri muusikas. Muusika ja kunsti dionysoslik pinnas, mis sajanditeks unustusse oli vajunud, kerkis 19. sajandi Saksamaal taas esile. Wagneri muusikas avaldus schopenhauerlik pessimism eelkõige ebakõlade kasutamisenä lavasündmuste vahendamisel ja võimendamisel. Wagner kasutas ühe võttena *Leitmotivi*, millest tuntuimat kutsutakse Tristani akordiks. See muusikadraamas „Tristan ja Isolde“ laialdast kasutust leidnud juhtmotiiv oli Nietzsche jaoks põhiliseks dionysoslikuks elemendiks, mis viib pealtvaataja dionysoslikku erutus seisundisse ja vajab kaitseks apollonlikku näivust – so. lavalist tegevust ja dialoogi. Wagneri *Gesamtkunstwerk* oli Nietzsche jaoks seega tragöödia taassünd traagilise müüdina – lahtiütlemine nende kaasaegsest ilutsevast ooperikunstist ja tagasipöördumine inimese tõelise metafüüsilise tegevuse juurde.

Viimasena esitati kokkuvõtte tehtud järeldustest muusika mõju kohta Nietzsche filosoofiale. Need järeldused on järgmised: esiteks on muusikaline häälestatus kohatav enamikus Nietzsche filosoofilistes teostes, seda kas temaatiliselt ja erinevate muusikaliste metafooridena või vormiliselt – alliteratsioonide, kirjavahemärkide ja sõnakorduste rütmilises kasutuses. Teiseks on Nietzsche jaoks muusika põhiliseks mõjuks ja eesmärgiks metafüüsilise lohutuse pakkumine, st elu jaatamine ka selle kõige hirmsamais vormides. Kolmandaks aitab muusika luua ja kontrollida emotsioone vahetumalt kui mistahes teine kunstivorm või artistlik väljendus. Neljandaks on muusika Nietzsche jaoks üheks peamiseks inspiratsiooniallikaks, seda nii filosoofiliste mõtete kujundamisel kui ka muudes eluvaldkodades. Seega selgub, kuidas ja miks on muusika Nietzsche elus ja filosoofias sedavõrd tähtsal kohal olnud, nagu käesoleva töö juhtmõte seda väljendab.

Kirjandus

Töö alustekstide puhul on kasutatud lühendatud tekstisest viitamist:

TS = Friedrich Nietzsche, Tragöödia sünd. – Kaalep, T. (toim.). – Tallinn: Tänapäev.

WWI = The World as Will and Idea = Haldane, R.B; Kemp, J. 1909. Arthur Schopenhauer. The World as Will and Idea. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co.

WWI I = <http://www.gutenberg.org/files/38427/38427-pdf.pdf>

WWI II = <http://www.gutenberg.org/files/40097/40097-pdf.pdf>

WWI III = <http://www.gutenberg.org/files/40868/40868-pdf.pdf>

Muu kasutatud kirjanduse puhul on kasutatud standardset tekstisest viitamist:

Armstrong, Karen 2005. Lühike müüdi ajalugu. Tlk. Tõnis Leemets. Tallinn 2006: Eesti Päevalehe AS.

Brener, Milton E. 2014. Wagner and Schopenhauer: A Closer Look. Indiana: Xlibris.

Cicora, Mary A. 1999. Wagner's Ring and German Drama: Comparative Studies in Mythology and History in Drama. Connecticut: Greenwood Press.

Conard, Mark T. 2004. Liébert, Georges. Nietzsche and Music. Tlk. David Pellauer ja Graham Parkes. Chicago: The University of Chicago Press – Reason Papers 27, lk 169-174.

Dolson, Grace Neal 1901. The Influence of Schopenhauer upon Friedrich Nietzsche. – The Philosophical Review, vol 10, Nr 3, lk 241-250.

Grimbert, Joan T. 1995. Tristan and Isolde: A Casebook. New York/London: Routledge.

Liébert, Georges 2004. Nietzsche and Music. Tlk. David Pellauer ja Graham Parkes. Chicago: The University of Chicago Press.

Lill, Anne 2009 = TS. – Lk. 165-304.

Naugle, David. Richard Wagner's Tristan and Isolde and Friedrich Nietzsche's The Birth of Tragedy. Dallas: Dallas Baptist University;

http://www3.dbu.edu/naugle/pdf/wagner_nietzsche.pdf

Nietzsche, Friedrich Wilhelm 1858. Aus meinem Leben;

<http://www.thenietzschechannel.com/works-unpub/youth/1858-fmlg.htm>

Nietzsche, Friedrich Wilhelm 1872. Kirjad aastast 1872;

<http://www.nietzchesource.org/#eKGWB/BVN-1872>

Nietzsche, Friedrich Wilhelm 1888. Götzen-Dämmerung: oder Wie man mit dem Hammer philosophirt; <http://www.thenietzschechannel.com/works-pub/twi/twig.htm#1>

Nietzsche, Friedrich Wilhelm 1888. Kirjad aastast 1888;

<http://www.nietzchesource.org/#eKGWB/BVN-1888>

Nietzsche, Friedrich Wilhelm [1976] 1996. Ecce homo: kuidas saadakse selleks, mis ollakse. Tlk. Jaan Undusk. Tallinn: Vagabund

Pearson, Keith Ansell; Large, Duncan 2006. The Nietzsche Reader. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

Saenz, Mike. Philosophy's Betrayal of Wagner to Schopenhauer. Texas: The University of Texas at Austin; <https://www.utexas.edu/courses/wagner/selectedessays/pdf/Saenz.pdf>

Seung, T.K. 2006. Goethe, Nietzsche and Wagner: Their Spinozan Epics of Love and Power. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers Inc.

Sooväli, Jaanus 2009. Tragikomöödia süüd. – Sirp nr 44;

http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=9789:tragikomoeoedia-suend&catid=9:sotsiaalia&Itemid=13&issue=3277

Pinzani, Alessandro 2012. How much Schopenhauer is there really in Wagner? Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina;

<https://journal.ufsc.br/index.php/ethic/article/viewFile/1677-2954.2012v11nesp1p211/22999>

Tuncel, Yunus 2012. Nietzsche, Music, and Silent Suffering. An Introduction. New York: The New School University; http://www.nietzschecircle.com/AGONIST/Agonist-Spring2012/Silent_Suffering.pdf

The central role of the metaphysics of music in the philosophy of Friedrich Nietzsche, as exemplified by „The Birth of Tragedy“

Summary

The goal of this thesis is to show the effects of music and the importance of the metaphysics of music on the philosophy of Friedrich Nietzsche. This is achieved in the following ways: firstly by introducing Nietzsche's general views on music, especially in regard to his first philosophical work „The Birth of Tragedy from the Spirit of Music“; secondly by analyzing Arthur Schopenhauer's metaphysics of music and assessing its influences on Nietzsche in „The Birth of Tragedy“; thirdly by presenting the encounter of Nietzsche and Wagner, their mutual interest in Schopenhauer's philosophy and Greek music drama, and the influences they had on each other's work; fourthly by introducing Nietzsche the musician – his activity of playing the piano, composing music, the reception of his music and the implications of these factors on the works of Nietzsche.

The first chapter gives a brief overview of the dualistic metaphysics of Arthur Schopenhauer, focusing on the metaphysics of music. The dualism of Will and Representation is described as the leading force of the world, with the Will being the dominant factor, of which everything is a representation. Whereas art forms such as painting and poetry are representations of the Will, music has a higher priority in the metaphysics of Schopenhauer, because music is a copy of the Will itself and not a representation. This theory resonates well with Friedrich Nietzsche and Richard Wagner, who both adapt these ideas into their philosophical and musical works respectively. The precise differentiation of the influences on Nietzsche and Wagner are analyzed in subchapters of the first main chapter.

The second chapter focuses on Nietzsche's activity as an amateur musician, and his first philosophical work „The Birth of Tragedy from the Spirit of Music“. Nietzsche's activity as a musician deeply shaped his philosophical thoughts towards the creation of „The Birth of Tragedy“, in addition to being influenced by the philosophy of Schopenhauer and the music of Wagner. The schopenhauerian dualism is embodied as a dichotomy between the gods Dionysos and Apollo in „The Birth of Tragedy“. These conflicting forces are the foundation of all artistic creation according to Nietzsche, with Dionysos as the god of music, drunkenness and all things chaotic opposing Apollo, the god of plastic arts, dreams and order. From the

conflict and perpetual struggle of opposites arises the greatest form of art – the Attic tragedy, in which Dionysos has the birthing role, embodied by the dithyramb choir on which all tragedy is founded, and Apollo plays the redeeming part, embodied by the dialogue and actors, who help resolve the ecstatic and destructive element of music in the „beauty of appearance“. Music as the sublime force converges into the beauty of appearance – this means that the viewers of Greek tragedy feel the sublime, yet horrific essence of Dionysian reality through music, and need the Apollonian element of beauty to overcome this feeling of dread and doom. Thus, the main effect of Greek tragedy is to offer a metaphysical consolation to its viewers. According to Nietzsche, this effect persisted in the works of Aeschylus and Sophocles, but were lost in the Socratic, rational tragedies of Euripides, who all but removed the importance of music – and thus Dionysos – from this artform. This signified a new paradigm of optimistic rationality in the history of art and the world in general, and persisted for centuries thereafter.

The third chapter of this thesis focuses on the assumed rebirth of tragedy in the musical works of Richard Wagner. Nietzsche saw in Wagner's works a rekindled force of the Dionysian – elements of original Greek drama in the structural composition of Wagner's music dramas, as well as in its metaphysical implications, which were Schopenhauerian in essence. For Nietzsche, Wagner's „Tristan and Isolde“ is the embodiment of the rebirth of tragedy, in which elements such as the *Leitmotiv* „Tristan accord“ carry the viewer into Dionysian mindscapes. „The Birth of Tragedy“ is in large part dedicated to Wagner and influenced by „Tristan and Isolde“. The third chapter ends with a list of conclusions made in regard to the effects of music on Nietzsche's philosophical works, backed by Nietzsche's letters to his contemporaries.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Siim Rääk (19.06.1987)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose, „Muusika-
metafüüsika keskne roll Friedrich Nietzsche filosoofias „Tragöödia sünni“ näitel“,
mille juhendaja on Ülo Matjus,
 - 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil,
sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse
tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu,
sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja
lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega
isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus 04.05.2015