

Карлотта Сантіні

УСНІСТЬ¹ І ЛІТЕРАТУРА. ПРО ГЕНЕАЛОГІЮ МОДЕРНОЇ КУЛЬТУРИ В «БАЗЕЛЬСЬКИХ ЛЕКЦІЯХ» ФРИДРИХА НІЦШЕ¹

Навчитися добре писати. — Час добрих промов позаду, бо позаду час міських культур. Арістотель визначив останню межу для великого міста так: оповісник має бути здатним донести свій голос до усієї зібраної громади. Однак ця межа тепер нас мало обходить, бо нас вже не обходять міські громади, адже ми прагнемо бути зрозумілими далеко за межами своїх народів [Nietzsche 1988b: 592].

0. Бібліографічна та методологічна заувага

На початку свого нарису мені здається корисним коротко пояснити, що це за документ – «Базельські лекції» Фридриха Ніцше. Адже багатьом, у тому числі й фахівцям, вони не дуже добре відомі. «Базельські лекції» належать до спадщини Ніцше і займають останні чотири з тих п'яти томів, що входять до другого розділу *Критичного повного видання*, започаткованого Джорджо Коллі та Мацціно Монтінарі у видавництві De Gruyter [Nietzsche 1993a; 1993b; 1995a; 1995b]. Матеріали у виданні Коллі-Монтінарі – це транскрипції конспектів лекцій, які Ніцше підготував між 1869 і 1879 роками для кафедри «Грецької мови та літератури» Базельського університету. Ідеться про традиційні теми викладацької діяльності професора грецької мови та літератури: історія грецької культури й літератури, латинська граматики й епіграфіка, латинська література, грецька метрика та ритміка, антична філософія, риторика та деякі лекції про Енциклопедію класичної філології. Ці конспекти лекцій були повністю опубліковані у 1993–1995 роках.

© C. Santini, 2024

© В. Мудраков, пер. з нім., 2024

¹ Ця стаття є внеском в одну з наймолодших та найбільш інноваційних галузей дослідження Ніцше. Матеріал має на меті сприяти розвитку досліджень Ніцше в Україні. Я хотіла би особливо подякувати п. Віталію Мудракову за його люб'язне запрошення зробити свій внесок у відзначення в Україні 180-ї річниці від дня народження Фридриха Ніцше.

Серед загальнофілологічних праць Ніцше лекції, мабуть, заслуговують на особливу увагу дослідників (не лише філологів), навіть якщо їхній статус лекцій не дозволяє вважати їх цілком оригінальними творами. У структурі та підборі змістів «Базельських лекцій» справді мало оригінальності, але з дидактичних міркувань. Адже необхідно було дотримуватися певного порядку в лекції, використовувати певні матеріали, викладати певні базові знання. Сам текст лекцій, як правило, є не оригінальним текстом, а радше колажем цитат з тогочасних посібників, досліджень та антологій, тобто матеріалом з других чи третіх рук. А втім, лекції є набагато більшою мірою, ніж опубліковані наукові філологічні праці, місцем, де знаходять простір для самовираження свобода викладача, його власні ідеї, його судження, які обґрунтовуються певними критеріями цінності та – чому б і ні – критеріями смаку. Як вже показали Глен Мост і Томас Фріс у своєму відомому дослідженні риторичних лекцій Ніцше [Most, Fries 1994], навіть у найгіршому випадку, коли 99% тексту не є оригінальним, завжди можна виокремити з тканини цитат прямі втручання Ніцше й на основі цих втручань зрозуміти його ставлення до джерел, якими він користувався. Випадок із «Лекціями з риторики» є одним з таких «найгірших» випадків. Зазвичай Ніцше більш критично ставиться до своїх джерел, наприклад, у лекціях про ритм, які демонструють цілком оригінальний спосіб розгляду.

Інший цікавий випадок – лекції з історії грецької літератури, третя частина яких (після двох майже повністю компілятивних частин) постає як цілком автономна й оригінальна інтерпретація. У цій статті ми матимемо справу переважно з цими лекціями про літературу, які є найдовшими, найкраще відредагованими і, можливо, найкрасивішими з лекцій Ніцше. Ці безцінні тексти пропонують нам загальну реконструкцію й інтерпретацію грецької літератури, на основі якої ми можемо спробувати здобути загальну інтерпретацію грецького світу. Це абсолютна нова на той час інтерпретація, яка на п'ятдесят-сто років випереджає тенденції класичної філології.

Попри свій безперечний інтерес для філологів-класиків, ці лекції не обмежуються суто історичним, хоч і вельми оригінальним викладом. На всіх етапах свого дослідження античності Ніцше (і ми пристанемо до нього в цьому) враховує її важливість для модерної культури. Коли ми думаємо про Грецію, про «бажане місце» німців [„Wunsch-Ort“ der Deutschen] і особливо про ставлення Ніцше до Греції, багато речей можуть виправдано претендувати на нашу увагу. Грецію у творчості Ніцше можна інтерпретувати по-різному. Але, мабуть, усі ми можемо погодитися з тим, що грецький світ є інструментом неперевіршеної критичної цінності для цього автора. Греки – чи то справжні, чи ідеальні, чи то греки Вінкельмана і Гете, чи то греки діонісійські – завжди залишаються несвоєчасними. Вони є свідками відмінності, яка відділяє їх від нас. Вони є недосягненою [unerreichbare] і недосягнутою [unerreichte] культурною альтернативою, на яку можна орієнтуватися, але з якою зазвичай набагато легше відокремитися. Ніцше використовує грецький світ, щоб занурити в кризу сліпу етноцентричну довіру модерної людини. Як історик і філолог Ніцше використовує грецьку літературу для боротьби з науковим абсолютизмом (є тільки один світ, лише одна наука, лише одне ratio, а саме моє) модерного світу. Його критика ґрунтується на намірі фальсифікувати сучасні наукові категорії і продовжується в генеалогічному дослідженні, яке має на меті «переоцінити» основу сучасної західної культури.

Коли я близько 20 років тому почала вивчати «Базельські лекції» Ніцше, ці тексти були майже зовсім невідомі в ніцшезнавстві, хоча провідні автори, такі, як Барбара фон Райбніц, Губерт Канцик і Герардо Уголіні, неодноразово вказували на їхню

важливість. В останні роки з'явився новий інтерес до текстів лекцій. На додаток до моїх власних публікацій, я хотіла би звернути особливу увагу на книгу Джеймса Портера [Porter 2002]. Лекціям із ритміки присвячено кілька досліджень (Крістіана Бене, Кристофа Корб'є, Фридерике Фелісітас Гюнтер, Карлотти Сантіні, Аліси Джордано), а щодо лекцій про Платона не можна не згадати чудове дослідження Франческо Гедіні [Ghedini 1999]. Важливість такого курсу, як курс про доплатонівських філософів, стає очевидною, якщо врахувати, що найновіші видання ранніх грецьких філософів явно натхненні історіографічними теоріями Ніцше, викладеними тут: [Laks-Most 2016]. Серед науковців, які працювали над ревальвацією [Aufwertung] філософського змісту цих філологічних корпусів, я можу вказати на праці Едуардо Насера (Бразилія) та Пауло Да Сілва Ліми (Португалія), а також на нещодавню монографію Рафаеля Каріона Аріаса [Carrion Arias 2020]. Крім того, незамінною є робота численних перекладацьких проєктів, які роблять ці тексти доступними для науковців: італійського (Adelphi, Мілан), іспанського (Edizioni Tesnos), французького (Les Belles Lettres).

У цій статті я звертаюся саме до лекцій з історії грецької літератури. Моя мета – висвітлити інноваційні елементи в Ніцшевій інтерпретації античного світу, зосередившись, зокрема, на протиставленні визначення культури в античному світі, заснованого на розмові та слуханні, і концепції модерної класичної культури, заснованої на навчанні через тексти, отже – на читанні. Мій аналіз містить вісім етапів. Окремі розділи присвячені критиці сучасного поняття «література», питанню усності (Mündlichkeit) в античності, психології античного автора, ролі поезії, зокрема магічному та оракульському [orakelhaften] значенню поетичного слова, появі прози та науково-філософської мови.

1. Греки без літератури

Уже на початку свого курсу «Історія грецької літератури» Ніцше бере під сумнів виправданість самої назви: «Слово література є сумнівним і викликає упередження» [Nietzsche 1995b: 7]. По-перше, ми маємо справу зі своєрідним анатопізмом. Слово «література» – не грецьке, а латинське. Уживання цього слова походить від Тацита і Квінтіліана, які використовували його для позначення алфавіту або граматики. Значення слова, яке ми знаємо сьогодні, бере свій початок з дивного випадку, який стався під час перекладу тексту Цицерона. Цицерон говорить про Цезаря: «Fuit in illo ingenium, ratio, memoria, litterae, cogitatio, diligentia» (У ньому були розум, рація, пам'ять, ученість, думка, ретельність) (Cic. *Phil.*, II, 116). Litterae тут означає, що Цезарю не був чужим світ книги, тобто що він був освіченим чоловіком. Однак варіант, що міститься у ватиканському кодексі (Codex Vaticanus Basilicanus (H25(V)), 8-9 Jh.), говорить дещо інше: «fuit in illo ingenium, ratio, memoria, litterae cura» (У ньому був розум, рація, пам'ять і турбота про вченість). Слово litteratura виникло від сполучення (Krasis) litterae та cura [Nietzsche 1995b: 9].

Із цього короткого етимологічного відступу Ніцше одразу виводить історико-культурну тезу. Якщо література має справу із Litterae та його вивченням, то вона неодмінно передбачає репертуар творів, на яких людина випробовує свій смак і на які спрямована її турбота (cura). Отже, «упередженням», про яке йшлося в попередній цитаті, було би припустити існування в Греції явища, що його можна порівняти з нашим нинішнім використанням поняття «література».

Однак думку про писання і читання щодо найціннішої частини грецької літератури слід утримати якомога далі; не те, щоб письма не вистачало – але воно лише слугувало митцеві-словеснику [der sprachliche Künstler], який виступав перед публікою тільки як митець, що говорить або співає [Nietzsche 1995b: 7].

Через цей парадокс літератури, яка обходиться без *Litterae*, виникає низка суперечностей між модерною і античною культурою: письмова традиція проти усної, читачі проти слухачів і глядачів, митець-словесник проти письменника, читання і письмо проти говоріння, співу і слухання. Ідеться не лише про вживання одного слова замість іншого, але й про легітимність спроб модерну наблизитися до античності взагалі. Недостатню назвати інакше речі, тут передовсім є культурна проблема. Якщо відсутнє слово, то відсутня й річ. Ніцше намагається вигадати нове слово, щоб назвати цю античну «літературу», яка виникає на ґрунті усної традиції, розвивається і передається з покоління в покоління. Але він не знаходить нічого кращого, ніж перифраз («мистецький твір мови»), який описує явище, не будучи в змозі його ідентифікувати.

Можна було би назвати це виродженням [Entartung], коли ціла література стала літературою для читання: але нині ми живемо в умовах такого виродження і тому приносимо багато фальшивих стандартів і вимог у грецьку історію, з якої, на жаль, маємо лише твори для читання [Nietzsche 1995b: 7].

Говорити про виродження у випадку літератури, яка залишає своє усне середовище й перетворюється на «справжню» літературу, що передається за допомоги письма, не є оригінальною тезою в німецькій культурній панорамі ХІХ століття. Ще від часів Гердера і пізніших лінгвістичних досліджень братів Грим більшість мовознавців були переконані, що фіксація мови в структурованій граматиці – що було можливим лише за умови існування усталеної та письмово викладеної літератури – спричиняє послаблення зазвичай дуже жвавої внутрішньої динаміки розвитку усних мов².

Подібно до того, як давньою помилкою граматики було починати з літери, а не зі звуку, так само давньою помилкою історії літератури є думати насамперед про писемність народу, а не про художню мову, тобто починати з того часу, коли мовним твором мистецтва насолоджувався лише читач [Nietzsche 1995b: 7].

Замість того, щоби говорити про «помирання» (Sterben) літератури та її міфопоетичної сили, яку спричинили б зміни умов літературного розвитку, Ніцше, здається, має на увазі відхилення від того особливого виду чутливості, який дозволяв насолоджуватися і практикувати мистецтво мови до появи писемності та усталення літературного канону. Мало того, що умови для виникнення літератури сьогодні зовсім інші, так ще й те, як сучасна людина сприймає її психічно і чуттєво, заважає їй відчувати себе на місці людей античності та глибше зрозуміти їхні літературні явища.

² Тезу, згідно з якою мова зазнає виродження та склеротизації [Sklerotisierung] своїх внутрішніх джерел творення через письмову фіксацію та обмеження до граматичних і синтаксичних структур, Ніцше розглядає в лекціях з латинської граматики [Nietzsche 1993a: 187-188]. Там Ніцше обговорює тези про походження мови, висунуті Імануелем Кантом, Йоганом Готфридом Гердером, Фридрихом Шелінгом і братами Грим, з якими він був знайомий завдяки книзі Едуарда фон Гартмана «Філософія несвідомого» [Hartmann 1869].

2. Усність: ковчег Гомера

Притуплення (як селективна і спрямована глухота), затуплення чуттів сучасної людини є причиною упередження, стандартів і припущень, які філолог приносить у своє дослідження грецького світу. Яскравим прикладом цього, на думку Ніцше, є знамените «гомерівське питання». «Скільки зусиль треба докласти, щоб не розглядати Гомера як літературний продукт» [Nietzsche 1993b: 373]. Ніцше закидає класичному філологу Фридриху Августу Вольфу, відомому автору «Prolegomena ad Homerum» [Wolf 1795], якого дуже поважав за розум, інтуїцію, наукову чесність і критичну строгість, те, що він оцінював гомерівські поеми за хибними стандартами модерного почуття. Його етноцентризм спонукав Вольфа порушувати хибні питання про поеми. Одна проблема здається Вольфу нерозв'язною: проблема компонування складного нарративного апарату поем. Такі довгі і складні твори створюють дві присутні проблеми. Першу, проблему написання, можна сформулювати так: хто міг написати і декламувати такий епос у часи, коли писемність, можливо, існувала, але не була поширеною? Як ми можемо уявити собі «Гомера-письменника»?

Друга проблема стосується публіки поем. Формулювання цієї другої проблеми пропонує безпосередньо Вольф.

Не було публіки, яка могла би сприйняти таку велику, добре сплановану поему як єдине ціле. [...] Навіть якби Гомер, наділений надміром [Übermaß] пам'яті, сили і голосу, склав і прочитав *Iliadu* та *Odiseju* в їхньому нинішньому вигляді, вони все одно, за браком сучасних літературних засобів, нагадували б великий корабель, який хтось у дитячу пору мореплавства побудував би посеред суходолу без вальців і катків, щоб зіштовхнути його у воду, де він міг би показати свою придатність [Nietzsche 1995b: 40, 294]³.

Однак цей чудовий образ нового Ноевого ковчега, що стоїть посеред суходолу і викликає обурення чи сміх своїм неможливим існуванням, може бути спрямований проти самого аргументу Вольфа. Досить згадати, що сталося з тими, хто сміявся з Ноевого ковчега й не розумів його корисності. Вольф починає із припущення, що геніальний автор із надзвичайною пам'яттю й величезною силою легенів та дуже мудра й терпляча публіка – це дві химери, і що їх неможливість є прямим доказом нікчемності тези про єдність гомерівських поем. Авжеж, ніхто не міг почути такі

³ Цитати, що зустрічаються у двох місцях лекцій, не взяті безпосередньо з «Пролегомен» Вольфа, перекладених німецькою мовою дуже пізно [Wolf 1908], тож Ніцше міг їх знати лише латиною. Цитати Вольфа у «Лекціях про історію грецької літератури», а також параграфи, що коментують ці цитати, насправді є довгими уривками з праці Фридриха Нутцхорна «Спосіб виникнення гомерівських поем» [Nutzhorn 1869: 83]. Отже, наведена теза є тезою Нутцхорна, але багато прямих втручань Ніцше дозволяють нам зробити висновок, що він здебільшого погоджувався з нею. Крім того, ми двічі знаходимо уривки з Нутцхорна в цих лекціях (див.: S. 40 і 294), і в обох випадках це ті самі довгі пасажі про Гомера: Ніцше перефразовує їх та інтерполює зі своїми особистими спостереженнями, так що ці уривки майже стають частиною його аргументації та висновань. Оригінал цитати Вольфа латиною: «Id Homerus efficere non potuisset decem linguis, ferrea voce et aeneis lateribus; (...) Quid? quod, si forte his instructus, unus in saeculo suo, Iliada et Odysseam hoc tenore pertexuisset, in ceterarum opportunitatum penuria similes illae fuissent ingenti navigio, quod quis in prima ruditate navigationis fabricatus in loco mediterraneo, machinis et phalangis ad protrudendum, atque adeo mari careret, in quo experimentum suae artis capere» [Wolf 1795: 67].

поеми від початку до кінця, так само, як ніхто не міг уявити їх у їхньому теперішньому вигляді. Тому ми можемо лише заперечувати їхню єдність.

Отже: як поетові може спасти на думку сконструювати таке ціле, коли його слухачі можуть вловити лише шматки й деталі? Вольф вважає: єдність неможлива від самого початку: якщо здається, що наші поеми демонструють єдність композиції, то це має бути видимістю. Це саме те, що пізніше хотів довести Лахман: що композиція – це видимість, тобто помилка й упередження, що для критичного спостерігача все розпадається на шматки [Nietzsche 1995b: 40, 294; Nitzhorn 1869: 84]⁴.

Ніцше пропонує тут мисленневий експеримент, який може перевернути це останнє питання. Спробуймо з самого початку не сумніватися в поемах. Оскільки існують такі довгі і складні поеми, ми уявляємо, що їх хтось написав. А якщо хтось написав їх у такій формі, то ми повинні також уявити, що існувала публіка, яка могла їх слухати! Тому доказ єдності гомерівських поем впливає з питання про публіку:

У царській залі було вдосталь місця, щоб виконувати довгими вечорами навіть найоб'ємніший епос. Пізніше, із падінням царської влади, великий епос втрачає свою звичну публіку, тих тихих посидючих слухачів, які тижнями залишаються вірними співцеві, бо він живе в них. Пізніше з'являється рапсод, який виступає перед *πανήγυρις*¹¹ і може декламувати лише один твір за раз; тепер «Іліада» вже не складається з єдиної композиції, рапсод не в змозі охопити *Iliadu* й *Odisseu* в цілому, він віддає перевагу лише тим творам, які можна декламувати за один раз із особливим ефектом [Nietzsche 1995b: 36, 294]⁵.

3. На захист психології автора

Але Вольф мав рацію, коли визнав проблему публіки одним зі шляхів до гомерівського питання. Яка публіка і для якого твору мистецтва? Це питання Ніцше ставить собі в «Базельських лекціях». Але, відверто кажучи, це питання завжди буде присутнє в його творчості, і він також звертатиметься з ним до самого себе, наприклад, у «нових передмовах». Яку публіку має на увазі автор, коли пише? Для якої публіки буде доречним його твір? Концепція, а також рецепція твору дуже відрізняються залежно від того, яку публіку уявляв автор. Між твором, призначеним для читання, і твором, призначеним для слухання, змінюються задуми, засоби вираження, обрані автором, але також і тип уваги та реакції публіки.

Письменники, які творять для читачів, уявляють ідеальну публіку, яка може з'явитися то тут, то там і навіть після смерті автора. У цьому полягає справжня привабливість письма, стимул, без якого ніхто не докладає зусиль — уявімо журналіста, цілком надмірну можливість впливу (або – довготривалого впливу). Натомість нарікають на актора-міма, чия творчість триває лише мить і не залишає нащадків [Nachwelt]¹¹¹ [Nietzsche 1995b: 277-278].

З чітким усвідомленням того, що ми сьогодні б назвали психологією автора, Ніцше порушує питання про те, яку проєкцію автор накладає на модерну літературу і

⁴ Ця цитата повторюється в лекціях двічі.

⁵ Ця цитата повторюється в лекціях двічі.

що може відповідати їй в античній літературі. Згадаймо, що Ніцше пише в «Людському, надто людському»:

208. Книга майже стала людиною. Кожного письменника заново дивує, як книга, щойно відокремившись від нього, продовжує жити власним життям; він відчуває себе так, наче одна частина комахи відокремилася й тепер іде своїм шляхом. Можливо, він забуває її майже повністю, можливо, підноситься над закладеними в ній поглядами, можливо, сам більше не розуміє її та втратив ті крила, на яких літав у той час, коли її задумав: протягом цього часу вона шукає своїх читачів, запалює життя, захоплює, лякає, породжує нові твори, стає душею намірів і вчинків – словом, живе як істота, наділена духом і душею, але все ж не є людиною [Nietzsche 1988b: 171].

Модерний письменник має інтимні стосунки зі своїм твором (як стосунки батька й сина), але не може контролювати його подальший вплив, і він може лише уявляти свого ідеального читача, щоб спробувати досягнути його поза простором і часом.

Але Ніцше порівнює античного автора, поета з мімом: анонімною фігурою, чия індивідуальність ніколи не відокремлюється від твору. Його твори імпровізовані, унікальні, задумані та виконані з дуже конкретної та обмеженої нагоди, без претензій на нащадків [Nachwelt], що перебувають поза межами його досяжності. Тоді як читач роману може нічого не знати про автора, його час, контекст його твору, античний глядач був глибоко пов'язаний із контекстом, в якому він насолоджувався твором мистецтва. Якщо модерний читач допитливий і любить дивуватися, то античний слухач взагалі не очікує нічого нового на рівні дійства [Aktion]. Надто складний сюжет і несподіваний поворот відхиляють увагу. Крім того, автор і його публіка дуже близькі: усі вони – громадяни поліса, *inter pares* (серед рівних). Вони точно знають, чого можуть очікувати один від одного. Виконання твору вимагає їхньої участі: автор відповідає очікуванням своєї публіки, а публіка впізнає у творі автора те, що вона шукала. Ця зустріч між автором і твором мистецтва відбувається з певної нагоди: фестиваль, *симпозіум*, воєнний похід. Це завжди традиційний, сильно кодифікований контекст, який передбачає дистанцію між автором і глядачем як індивідуальними особистостями, але водночас є єдиною можливістю для обох говорити однією мовою.

За сучасними мірками, старогрецькі твори, які не були пов'язані з письмом, видаються ефемерними явищами.

Якби, у строгому сенсі, поезія писалася лише на один раз і для дуже фіксованої публіки, якби поезія завжди мала миттєвий, а не монументальний характер, вона була б схожа на листя в лісі, яке завжди мусить опадати, щоб звільнити місце для нового. Отже, ми не мали б нічого від грецьких поетів і майже нічого про них не знали б [Nietzsche 1995b: 296].

І це якоюсь мірою правильно. Як нагадує нам Ніцше, багато чого було втрачено⁶. Хоча тисячі творів мистецтва дійшли до нас з античності, вони становлять лише невелику частку порівняно з тими творами, які зникли з різних підстав (локальні поети, втрати воєнного часу, просте забуття, невключення до канону).

⁶ Про *fatum libellorum* див. також [Nietzsche 1988a: 811; 1995b: 214]. Цей вислів походить з Terentianus Maurus, *De litteris, De syllabis, De Metris*, 1286: «pro captu lectoris habent sua fata libelli» (свою долю книги отримують від здатностей читача).

4 «Більше за пароський мрамур»^{VI}. Про цінність і вплив поезії

Попри свій безперечно ефемерний і принагідний характер, антична поезія оцінювалася як «довговічніша за мрамур» [Nietzsche 1995b: 293]⁷. Цим висловом Сімонід і Піндар мали на увазі монументальний характер поетичного твору, наприклад, гімну. Подібно до того, як переможець Олімпіади мав статую з найкоштовнішого мрамору, так і епініки, що описують перемогу, дім, плем'я, поліс атлета, його уподібнення богам, також можуть претендувати на монументальну цінність. До речі, ціна була однаковою незалежно від того, чи ви хотіли зробити статую самого себе, чи написати поему, присвячену вам. Ба більше, мрамур можна було різьбити. Уже тоді мрамурові написи широко використовувалися для вшанування важливих подій. Власне, гасло Піндара багато говорить нам про поняття поезії в античності. Навіть не будучи записаними, гімн, пісня мають більшу силу, ніж тоді, коли б вони були назавжди висічені на мрамурі.

Якщо в Греції слово є довговічнішим, ніж мрамур, на якому викарбувано напис, то яким є статус слова й письма? Модерна культура немислима без письма, без практик читання й письма. Це основа не лише нашої літературної творчості та повсякденного життя (угоди, повідомлення тощо), але й усієї нашої освіти. Ми вчимося з книжок. За визначенням самого Ніцше, модерна культура – це високолітературна культура, культура, яка спирається на книги і розвивається через книги. Уявіть собі вченого, замкненого в кімнаті, де немає жодної книжки. Його автономія буде набагато слабшою, ніж перформативність, яку він може виявити, сидючи у своїй бібліотеці (або ж спробуйте відібрати комп'ютер у дослідника Ніцше: тоді ми побачимо, чи вдасться йому навіть точно пригадати фрагмент Ніцше без пошуку за лемою). Книги (комп'ютери) – це пам'ять сучасних людей. Масове використання писемності в культурній сфері дозволило людині примножити свої знання, накопичити їх, так що тепер вона може відступати від деяких із цих знань і швидше та легше рухатися до поступу.

Натомість антична культура не була заснована на вивченні текстів, на навчанні через книги. Не те, щоб письмо було відсутнє, але його використання було обмеженим і периферійним. Навіть не маючи незаперечних мнемонічних переваг письма, античні люди були здатні засвоювати величезні масиви інформації. Досить згадати гомерівські епоси! Увага була пильнішою, тренованішою і ширшою; звичка слухати була вкоріненою, пам'ять – еластичною.

За часів, коли людина все ще живе у звуках, вона повинна відчувати огиду до написаного; читати набагато важче, тоді як зрозуміти почуте й усно сказане – легко [Nietzsche 1995b: 280].

Якщо Платон у своєму «Федрі» (в історії з міфом про Тевта) звинувачував письмо в тому, що воно робить пам'ять ледачою, полегшуючи її завдання, то тут Ніцше йде ще далі: для народу, який живе у звуках, письмо має здаватися марним ускладненням. На протигагу цьому сьогодні запитують вголос про текст, коли не можуть стежити за дискурсом.

⁷ Метафору мрамору, що мала на меті позначити монументальність поезії, вперше запровадив Сімонід, а згодом її запозичив Піндар (Pind. N. IV, 80).

Отже, коли модерний історик звертається до текстів античності, він повинен відмовитися від усіх своїх звичок і упереджень, які пов'язують його з ексклюзивним засобом комунікації – письмовим текстом. Тут, однак, ми знову стикаємося з парадоксом:

Оскільки передання – це, як правило, письмо, ми мусимо знову навчитися читати. Ми мусимо знову навчитися читати: те, що ми забули, зважаючи на засилля друкованих видань. Головне – усвідомити, що для античної літератури читання є лише сурогатом або спогадом. Трагедії, наприклад, не є драмами для читання [Nietzsche 1993b: 373].

У «Грецькій музичній драмі», одному з підготовчих текстів до «Народження трагедії», Ніцше робить провокаційну заяву про те, що Софокл і Есхіл, найбільші трагіки, відомі нам лише як “лібретисти”» [Nietzsche 1988a: 517]. Він має на увазі *лібрето опери* (Libretto d’Opera), тобто часто досить скромну якість тексту, на якому, зокрема, базуються великі шедеври італійської опери. Спробуймо лише уявити, що б це означало, якби про оперу Пуччіні судили виключно за її лібрето. Меломани чудово розуміють, що тут мається на увазі. Якби ми, сучасники, були здатні насолодитися лише 5% творів великих авторів з безмежної літературної спадщини античності (приблизно таку частку мистецької цінності опери Пуччіні можна визнати за лібрето), то ми втратили б не лише спогад про решту 95%, але й чутливість до сприйняття їхнього змісту. Мистецький твір мови в Греції був композицією з музики, слів і часто танцю. Ці мистецтва були настільки тісно пов’язані між собою, що не могли жити окремо. Ми не будемо обговорювати тут єдність мистецтв. Ніцше детально обговорює її в «Народженні трагедії», використовуючи «Ватиканського Аполлона» Ансельма Фюрбаха (Нюрнберг, 1833) та «Мистецтво і революцію» і «Мистецький твір майбутнього» Вагнера (обидва 1849 року, у них використовується поняття «Gesamtkunstwerk» [цілісний мистецький твір]) як моделі. А втім, я хотіла би згадати кілька моментів. Те, що цікавить Ніцше щодо єдності мистецтв у «Базельських лекціях», – це знову ж таки аспект рецепції з боку публіки. На його думку, проблема завжди є проблемою трансформації структур сприйняття⁸, що постала внаслідок зміни звичаїв у влаштуванні мистецького твору. Від грецького «Gesamtkunstwerk» до абсолютизації мистецтв ми повинні уявити собі довгий розвиток і взаємодію, які змінювали умови існування творів мистецтва, самі твори мистецтва та їхню публіку.

Другий елемент, про який варто згадати, – це перформативний вимір античного твору мистецтва. У лекціях про грецьких ліричних поетів Ніцше використовує категоричне розрізнення, яке відсилає до Діонісія Фракса⁹, а саме – між апотелестичними і практичними жанрами.

⁸ «Коли пісня поета постає перед нами у звуках композитора, ми майже ніколи не сягаємо загально-го почуття, а насолоджуємося музичним як таким, поетичним як таким і не вважаємо незвичним, що музика значно переважає текст. Просто ми звикли насолоджуватися текстом у два способи: текстом під час читання – ось чому ми не довіряємо своєму судженню, коли чуємо вірш, прочитаний вголос, і просимо книгу – і музикою під час прослуховування» [Nietzsche 1993a: 168]. І далі: «У греків же текст і музика були настільки тісно пов’язані між собою, що один і той самий митець створював і те, і те без винятку. У цьому, до речі, немає нічого незвичайного: згадаймо трубадурів, менестрелів, навіть цехових майстерзінгерів» [Nietzsche 1993a: 108].

⁹ Діонісій Фракс, Александрія, II століття до н.е. Про різницю між цими двома категоріями Ніцше, найімовірніше, знає з [Westphal, Rossbach 1867-1868: 3-7]. Можливо також, що він був

Але якщо в поезії ми можемо спостерігати закономірний хід розвитку, то пісня є, використовуючи античну термінологію, *πρακτικόν* (*praktikon*), тобто вона все ще вимагає особливої діяльності виконання і не є готовою, коли поет її записав. Греки розрізняли апотелестичні і практичні мистецтва: твори перших завершуються через творчий акт митця, а саме твори архітектури, скульптури та живопису. Інші натомість мають бути спочатку виконані – твори оркестрової поезії та музики. Грецька лірична поезія, отже, вимагає виконання, і то музичного виконання [Nietzsche 1993a: 107-108].

На підставі цієї давньої класифікації майже можна сказати, що сучасний роман як друкований кінцевий продукт ближчий до архітектури та скульптури, ніж до свого грецького попередника – епічної поеми. У Греції поезія не існує поза її виконанням. Коли поему написано, можна принаймні сказати, що вона лежить без впливу доти, доки її ніхто не читає. Насправді Ніцше говорить нам більше, ніж це. Поема не є завершеною, доки не досягне своєї останньої фази – фази виконання та представлення перед публікою. До цієї фінальної перформативної фази вона залишається «мертвою буквою».

5. Між богами і людьми: поезія оракулів

Поезія, особливо лірична поезія, найелементарніша єдність слова і музики, є, на думку Ніцше, найдавнішим мистецтвом. Далекий від сьогоднішнього погляду на мистецтво як на розвагу, грек розглядає поезію як явище першорядної важливості для життя в *полісі*, явище, що має цивілізаційну силу, а тому має контролюватися законодавством і підпорядковуватися йому. Ніцше наводить численні приклади з грецької міфології про майже магічний вплив на душі, який приписувався міфічним постатям співаків¹⁰, а також наводить свідчення з історичного часу про застосування музики та співу задля примирення і про їхній надзвичайний вплив у особливо важливі моменти. Стіни Фів були побудовані завдяки магічному звуку ліри Амфіона і зруйновані звуком флейти Александра Македонського так само, як колись Довгі стіни Пірея були зруйновані спартанським полководцем Лісандром. Інколи згадується, що Емпедокл зцілив своїм співом одержимого, так само як Дамон зцілив хлопця, що страждав від любовної хвороби. Добре відомі практики корибантів, які зцілювали психічні хвороби за допомоги музики й танцю. Найкращим прикладом цього, неодноразово згадуваним Ніцше, є поет Терпандер, який залагодив бунт у Спарті, установивши нові музичні правила [Nietzsche 1995b: 285].

Підстави для такого «активного», майже «магічного» сприйняття поезії можна знайти в її первісному зв'язку з культом богів. Народження поезії можна розглядати як результат спостереження за силою музики і особливо ритму в релігійній царині. На думку Ніцше, використання музики й ритму в культурі мало магічну і примирливу мету, ґрунтовану на спостереженні за впливом ритму на людей. Вважали, що такий самий вплив можна справити й на богів. Припускали, що є чотири типи такого впливу: 1) примусовий («Вважали, що богів можна примусити музикою, так само, як людину, що відчуває себе примушеною»), 2) «розвантажувальний» [“entladende” Wirkung] («Вважали, що їх можна “очистити” і розвантажити їхні надмірно бурхливі

безпосередньо знайомий з коментарями до праці Діонісія Фракса (τέχνη γραμματικῆ [technē grammatikē або *Ars grammatica*]), опублікованими в [Bekker 1816: 653].

¹⁰ Наприклад, міфи про Орфея та Аріона.

афекти»), 3) мнемонічний («Можна справити на них глибше враження людської турботи, якщо це схоплювати ритмічно: це – мнемонічний засіб»), і, нарешті, 4) комунікативний («Вважали, що можна говорити з ними чіткіше й на більших відстанях») [Nietzsche 1995b: 284]¹¹.

Ці чотири впливи ритму, які Ніцше розглядає в «Лекціях з історії грецької літератури», а також у «Веселій науці», я детально проаналізувала в іншому місці [Santini 2016]. Тут я зупинюся лише на деяких аспектах, що найкраще демонструють важливість цієї феноменології ритму у зв'язку з проблемою усності/писемності в «Базельських лекціях». Найважливішим впливом для нашої дискусії є, мабуть, третій, мнемонічний. Ми вже згадували, наскільки важливою була пам'ять для поетів, наприклад, для Гомера. Пам'ять – це головна сила поетів, яким доводилося запам'ятовувати величезні обсяги матеріалу й мотивів без допомоги письма. Однак у цих цитатах мнемонічна перспектива змінюється на протилежну. Тепер саме поетична структура, організована в метри й ритми, дозволяє краще запам'ятовувати повідомлення. У випадку епосу ритмічна структура також лежить в основі поетичної формули, що дозволяє запам'ятати навіть найдовший епос. Запам'ятовування – це питання форми, ритмічної структури, яка спрямовує і полегшує декламацію¹².

Також цікавою для нашого дослідження є згадка про перший вплив ритму – примусовий вплив, який ґрунтується на фізіологічному спостереженні, що тіло має тенденцію імітувати ритм і підкорятися йому, або принаймні що воно потерпає від певної форми дисбалансу, який можна виправити ритмічно [Helmholtz 1863]. Найдавніша форма поезії в рамках культу, гімн, насправді є не чим іншим, як молитвою, способом спілкування з богами (четвертий тип впливу) і проханням про щось у них. Ритм у музиці гімну, отже, діє як мнемонічна вправа (третій тип впливу), як підкріплення молитви, щоб досягти мети спілкування з богом і легше здобутися на те, щоби молитва була вислухана. Отож божество не просто переконується чи вмовляється ритмізованою молитвою, а фактично спокушається, підкорюється й фізично примушується (перший тип впливу) прислухатися до людини й надати їй допомогу. На думку Ніцше, греки винайшли поезію для того, щоб через вплив ритму на слово посилити вплив слова на події, який уже був присутній за звичного випадку. Поезія, отже, є підсиленням сказаних слів.

Аксіологічний пріоритет усного слова очевидний на всіх етапах поетичної традиції античності. Культ пропонує нам ще один доказ цієї центральної позиції усного слова, яке парадоксальним чином стає видимим на письмі. У цікавому тексті з «Базельських лекцій» Ніцше обговорює деякі тези знаменитого довідника Теодора Бергк «Історія літератури». Бергк розповідає про перші свідчення писемності в Греції, зокрема в Дельфах, де жерці записували гекзаметричні вислови оракула на табличках і зберігали їх у храмовій коморі. На думку Бергк, ця практика позначилася на самій грецькій мові – у тій особливій фіксованій формулі, яку зазвичай використовували для представлення оракульських висловів: «Бергк пояснив Ἀλόλλων ἔρηρ як “він вирізав”, “він написав” (споріднене з χάρις χάρασσω)» [Nietzsche 1995b: 281; Bergk 1872: 334 fn. 53]. Ніцше займає позицію в цій дискусії, коригуючи гіпотезу Бергк таким чином, щоб вона все ж таки вела в напрямку його власних інтересів.

¹¹ Цікаві варіації див. у [Nietzsche 1988c: 440].

¹² П'ятдесят років потому Мілман Пері (цілком незалежно від Ніцше) продовжить свої дослідження в цьому напрямку й отримає неймовірні результати для вивчення фразеології гомерівських поем [Parry 1928; 1971].

Оракул – це радше визначення, примушення майбутнього: σφμεῖα [καί] τέρατα [знаки і провіщення] здійснюють магічну владу над майбутнім. Бути пророком – це першочергово «визначати майбутнє»: це χραῖβο, сказане Богом. (Перехідне значення «торкатися», «любити», «спонукати», «примушувати», «змушувати», χρηῖ означає «воно примушує, щоб я», «Аполлон примушує, визначає, щоб сталося те і те» [Nietzsche 1995b: 281].

Звідси можна також пояснити славу оракула: він міг не лише пророкувати майбутнє, але й визначати його та впливати на нього. Він міг створити майбутнє, яке пророкував. Знову ж таки, самé усне слово містить в собі майже магічну силу, яка побільшується спочатку поетичною формою, а потім письмовою фіксацією. Оскільки прорікання оракула містять потужні й небезпечні слова, бажано було записати їх належним чином і зафіксувати їхній зміст.

6. Їхати в модерну епоху чи йти в неї пішки?

Останній етап, який нам залишилося обговорити, – це перехід від культури, яка здатна повністю занурюватися у звук і в якій поезія була першим засобом комунікації до літературної культури, такої, як модерна, яка використовує прозу й маргіналізує поезію. Деякі моменти цього переходу від усного мовлення до писемності, а точніше – від усної до літературної культури, уже можна виявити в Греції. Дослідження відомих науковців ХХ століття йшли в цьому напрямку. У праці Волтера Джексона Онга «Усність і писемність» [Ong 1982], а також у численних дослідженнях Ерика Гавелока [Havelock 1981; 1986] та Альберта Лорда [Lord 1960] неодноразово йдеться про появу літературної освіти в Греції, а також про кризу усності, про революцію або велику подію. Однак ці «сильні» слова не викликають повної довіри. Як припускають самі автори, така термінологія застосовується лише «в принципі», для переходу від *чистої* усності до *чистої* писемності. Насправді ж цей процес відбувається поступово й у наш час ще не може вважатися завершеним.

Можна було б назвати Ніцше піонером цих досліджень. Але його теза радикальніша, ніж в Онга і Гавелока. На думку Ніцше, попри очевидний постійний прогрес у напрямку дедалі ексклюзивнішого використання письма, перехід до літературної цивілізації, яка угрунтовує культуру, освіту та комунікацію в письмі, за античності так і не було втілено. У всіх галузях літератури, в яких писемність утвердилася – в історії, філософській літературі, риторичній тощо – усне мовлення завжди мало абсолютний пріоритет. Наведу лише явний для всіх приклад: ці тексти читали вголос. Так відбувається перехід від первісної *декламації*, яка була притаманна всім поетичним жанрам, до *читання вголос*, яке було поширене в академії і в риторичних школах, але ви не знайдете простого й інтимного *читання*.

Лише в одному випадку, за словами Ніцше, Греція створила справжню художню прозу, яка була задумана й написана виключно для читачів, – ісократичну прозу. Але навіть у цьому випадку ритмічні елементи цієї надзвичайно витонченої прози роблять її неабияк запам'ятовуваною. Згадаймо, що Ніцше використовує метафору *лібрето*, коли говорить про несумісність *модерного* слухання з усною влаштованістю [Verfasstheit] античного твору мистецтва. Інша дуже важлива метафора, яку він використовує, – це метафора партитури. Оскільки давній текст у формі його письмової передачі є лише сурогатом звукового комплексу співаного чи виконуваного твору, філолог повинен навчитися читати оригінальну музичну фактуру під рядками цього тексту. Модерна людина, стоячи перед давніми текстами, подібна до музично

неграмотного перед партитурою. Але що було б, якби перед партитурою стояв не неписьменний, а диригент оркестру?

І навпаки: коли греки створили художню прозу для читачів (починаючи з Ісократа), саме читач є сублімованим слухачем, тим, хто чує особливо гостро, хто не підслуховує, хто повільно вдивляється: мовлення справді звучить перед його вухами, це не просто знаки для понять та інструкцій; подібно до того, як музикант зараз читає партитуру: йому ввижається повністю змінений звук, він іноді судить про твір більш тонко, коли читає його, аніж коли справді його слухає [Nietzsche 1995b: 280].

Якщо говорити про справжню революцію в Стародавній Греції, то її не варто шукати у стосунку усності й писемності. Скоріше ми знаходимо її в більш складному переході від поезії до прози. Поезія є найдавнішою літературною формою в Греції, а тому аж ніяк не «примітивною» чи «простою» формою, а радше складною конструкцією, що охоплює різні метри, діалекти, складні ритмічні структури, внутрішні та зовнішні правила різних поетичних жанрів, формальні норми та неписані обмеження. Коли поезія штучно підсилює розмовну мову, наприклад, у рамках культу, вона досягає цього, додаючи труднощів, встановлюючи дисципліну. Насправді поезія потребує більших зусиль, ніж звичайне мовлення, і це прикметно, бо зазвичай, якщо хочемо зробити утилітарний розрахунок, ми не повинні надавати перевагу саме тому, що потребує більших зусиль. І справді, сліди цього судження ми знаходимо ще в античності. Греки називали прозу *πεζὸς λόγος*, пішою бесідою [das zu Fuß gehende Gespräch], тоді як поезія асоціювалася з метафорою колісниці¹³, у Піндара – з бойовою колісницею (ἄρμα Μοῖσᾶν).

Ніцше знову йде слідом за аналізом Теодора Бергка щодо історії цієї метафори колісниці в Греції. Бергк висуває радикальну гіпотезу, що метафора прочитується вже в Гомера. Гомер описує початок пісні аеда в «Одіссеї» (VIII, 500) як «ἐνθεν ἔλδῶν», що зазвичай перекладається як «починаючи звідси». Бергк стверджував, що ἔλδῶν походить від ἐλαύνω, що буквально означає «їхати колісницею», тоді як загальноприйняте сьогодні походження відсилає до ἐλεῖν (як αἰρέω, «брати», «виходити»). Отже, відповідно до сьогодні прийнятого lectio це мало би перекладатися як «робити початок», тоді як аед, згідно з lectio Бергка, – починає керувати колісницею пісні. Прикметно, як Ніцше приймає цю lectio і як він іде в цьому напрямку. Ще один приклад. Ніцше чітко пов'язує знаменитий пролог Парменіда «Περὶ Φύσεως» з цією метафорою поетичної колісниці. Пролог у поетичній формі розповідає, як Парменід під'їжджає на колісниці до дверей храму Діке. Ніцше прочитує цей образ колісниці як метафору всього прологу, який, як ми знаємо, написано у віршованій формі й дуже поетичною мовою.

7. Онауквлення грецької мови та народження філософії

Але якщо поетична форма вимагає більше зусиль, навіщо ускладнювати собі життя? Чому грек воліє співати віршами, а не просто говорити, запрягати колісницю, а не йти пішки, танцювати, а не бігти? На перший погляд, усе це здається ускладненням. Але в підсумку це дозволяє легше досягати вищих результатів. У цьому

¹³ Ці метафори з таким особливим значенням формально запровадив Елій Арістид у своїй промові «Серапіс», але вони були відомі задовго до цього.

сенсі ритм і метр поезії – це допомога для пам'яті й підкріплення, а не просто ускладнення мови. Тому позірна абсурдність приховує в собі глибшу перевагу.

Побачити й запитати в цілому: чи було щось корисніше для старого забобонного способу життя людини, ніж ритм? За його допомоги можна було робити все: магічно сприяти роботі; змусити бога з'явитися, бути поруч, вислухати; упорядкувати майбутнє за своєю волею; звільнити власну душу від якогось надлишку (страху, манії, жалю, мстивості), і не тільки власну, а й душу найзлішого демона – без вірша людина була нічим, через вірш вона майже ставала богом. Таке засадниче почуття вже неможливо повністю викоринити – і навіть зараз, після тисячолітньої роботи щодо боротьби з подібними забобонами, навіть наймудріший із нас час від часу стає дурнем ритму [Narren des Rhythmus], хоча б тільки в тому, що вважає думку істиннішою, якщо вона має метричну форму й супроводжується божественним гоп-ца-ца [Nietzsche 1988c: 442].

Поетична форма сама по собі вже досягла всього: пам'яті, непорушності даного слова, ефективності повідомлення. Однак фактом є те, що з певного моменту проза почала витісняти поезію в кількох сферах. Платон є одним із представників цього утвердження прози, яка формує контррух проти майстрів усного слова, поетів. Письмо через цю поступову втрату поетичних засобів вираження згодом набуває дедалі більшого поширення. Оскільки інструменти поетичної форми більше не були доступними, письмо стало інструментом прози.

Звідки ж узялося пізніше поцінування письма, яке стало настільки високим, що освіта поступово перетворилася на літературну? [Однак] найбільший повазі до письма сприяли суто наукові люди – математики, астрономи, лікарі, природознавці тощо, які користувалися ним: для них було важливо викласти думку якомога чистіше, не беручи до уваги умонастрій і афект. Зараз зрозуміти написане складно саме тому, що умонастрій, афект важко виразити в знаках. Питання, знак оклику, зупинення тощо є бідними допоміжними засобами. Якщо ж ми прагнемо чистої думки, наприклад, у математичному письмі, фізичній логіці тощо, то письмо є достатнім, бо воно, по суті, позбавлене афектів. Що більше зростає прагнення до логічного, наукового, то більше шанується письмо як орган [Organ] для цього. Тепер це одна з найвищих вправ греків – поступово підготувати мову, не народжену для передання думок і пізнань [Gedanken und Erkenntnissen], до цієї мети; вигадуються всілякі хитромудрі способи уникнути цієї складності; треба знайти якийсь спосіб обійтися, щоб мати можливість спілкуватися. Символічно-метафоричне мислення переує каузальному, висновувальному мисленню [Nietzsche 1995b: 282-283].

На якому етапі цього «онауковлення» грецької мови ми можемо розмістити класичну філософську традицію, особливо Платона? Платон, зокрема, може викликати труднощі в аргументації Ніцше: він цінує усне мовлення в процесі викладання та навчання більше, ніж використання письма (принаймні, якщо говорити про його довірену особу – Сократа); проте він був першим справжнім «письменником», який зробив свою індивідуальність виразною у своїх діалогах; і, нарешті, він віддає перевагу прозі та зневажає поетів у своїй «Політеї», хоча сам використовує міфічні форми і зміст, а також образну мову у своїх діалогах. Як і всі молоді знатні афіняни, Платон, зрештою, здобув якісну риторичну освіту. Стилістичне розмаїття, увага до форми, тривале формальне перероблення своїх діалогів свідчать про цей нормативний, а отже, майже поетичний вимір, який і сьогодні робить його твори мистецькими шедеврами. Тож як пояснити цього суперечливого Платона: «письменника» Платона, який був несхожим на свого вчителя, філософа Сократа, котрий сам ніколи не хотів писати?

Нелегко виправдати використання письма в контексті освіти й філософського викладання¹⁴. Ніцше згадує випадок інших «неписемних» філософів, таких, як Фалес, цитуючи знаменитий (псевдо)лист до Ферекіда (переданий Діогеном Лаєртським). У листі йдеться про таке:

Я чув, що ти перший з іонійців маєш намір публічно виступити перед греками з письмовою промовою про божественні справи. І, можливо, ти маєш рацію, коли хочеш зробити цю справу спільним надбанням, а не довіряти її випадковим людям без жодної справжньої користі. Отже, якщо це для тебе догідно, я вислухаю, про що ти пишеш, і якщо ти оголосиш мені свою волю, я прибуду до тебе на Сірос. [...] Бо ти ж, скріплений любов'ю до батьківщини, усе такі рідко буваш в Іонії і не відчуваш потягу до спілкування з іноземцями, а живеш, як я припускаю, виключно для роботи над творами як єдиним своїм заняттям. Ми ж, не будши письменниками за фахом, подорожуємо Грецією та Азією (Diog. Laert., I, 43-44).

У подвійній іронії цього листа, написаного «неписьменником» на похвалу іншому, який все життя пише, ми знаходимо безцінний підсумок античної полеміки щодо письма. Платон, до речі, мав досвід диктату свого вчителя Сократа, який вважав, що викладання філософії можливе лише через усне слово, через діалектику. «Але навіть що ти пишеш?» [Nietzsche 1988с: 448], – утім, це питання, яке Ніцше адресував самому собі, можна було б назвати *кардинальним питанням «Федра»*. Щоб відповісти на нього, ми повинні розглянути всю літературну творчість Платона. Платон пише з дидактичною метою, щоб його учні в Академії могли перечитувати і запам'ятовувати найкращі бесіди, які самі по собі були цілком розраховані на усну ситуацію. Письмо, знову ж таки, є лише допоміжним засобом для усної дискусії, яка постає пріоритетною. Риторична форма повинна виправляти прогалини в письмовій формі та нагадувати нам про динаміку реальної розмови.

8. А що, коли Сократ не вмів писати?

На завершення дозволимо Ніцше розповісти дотепний анекдот, який правитиме за фінальну крапку нашої аргументації. Відповівши на питання «Чому Платон писав?», Ніцше намагається відповісти на інше складне питання: «Чому *не* писав Сократ?». Сократ був *φιλόλογος* par excellence, як пише Платон у «Федрі» (Plato, *Phaidros*, 236e), маючи на увазі, що він любив розмову. Однак багатоговорких міркувань про доцільність усного викладання філософії недостатньо, щоб зрозуміти, чому він відмовлявся писати. Бо ті ж підстави не заважали писати, наприклад, Платону. То чому ж Сократ не писав? Відповідь Ніцше (яку він тричі повторює в лекціях) дуже дивна: «Сократ не писав, бо не вмів» [Nietzsche 1995b: 295, 308, 386]. Цим парадоксальним припущенням Ніцше хоче вчинити провокацію. Він не має на увазі, що Сократ був справді неписьменним, тобто що він просто не вмів читати й писати. Натомість він має на увазі, що він не міг «добре писати»: що він не опанував *мистецтво* письма. Цілком можливо, що Сократ через свою бідність і низьке соціальне становище в Афінах не отримав витонченої риторичної підготовки, яку вважали нормальною аристократичні юнаки, такі, як Платон і Федон. Саме тому Сократ не писав, бо не мав для цього достатньої майстерності, і його твори ніколи не досягли би своєї

¹⁴ Справжні філософи не пишуть, інакше їх прийняли б за софістів (Plato, *Phaidros*, 257d).

мети так само ефективно, як те, що він міг би висловити усно. Без риторичних засобів письмо було б лише перешкодою, а не допомогою.

Так пояснюється неписьменність Сократа. І це, імовірно, також може сприяти поясненню того загадкового божественного веління, яке так сильно вразило Ніцше в «Народженні трагедії»: «Сократе, твори музику» [Nietzsche 1988a: 96]¹⁵. Спочатку Сократові здавалося, що в отриманому вві сні запрошенні він убачає заохочення до філософії, яку цінував як найвище мистецтво. Та коли він наблизився до смерті, то за час, який йому дала затримка священного посольства^V, він почав сумніватися, чи не витлумачив неправильно повеління й чи справді виконав свої обов'язки перед божеством. Тому він захогів спробувати створити справжній витвір мистецтва. Спочатку він склав гімн Аполлону, утім незадовільний. Тоді він спробував перекласти відомі байки Езопа у віршованій формі. Але така спроба перекласти деякі твори, задумані в прозі, на вірші звучала б дуже дивно для Ор^{VI} давніх греків. Сам Ніцше пристав би на цю думку:

Це було щось подібне до демонічного застережливого голосу, який спонукав його до цих вправ; це було його аполлонівське усвідомлення того, що, подібно до варварського царя, він не розуміє благородного образу богів і перебуває в небезпеці згрішити проти божества – через своє незрозуміння [Nichtsverstehen] [Nietzsche 1988a: 96].

Подібно до варварського царя, якого Віветта Вівареллі визнає Тоасом з «Іфігенії» Гете [Nietzsche 2009: XIV, fn. 23], навіть Сократ, ненависний музам теоретик, зовсім не розуміє, чим ми зобов'язані богам. Подібно до того, як Тоас через свій страх і невігластво заходить надто далеко й дозволяє Іфігенії втекти, так і Сократ, який усе життя тримався подалі від мистецтва, дещо незграбно намагається виправити це «блюзнірство».

ПРИМІТКИ ПЕРЕКЛАДАЧА

I – Слово «Oralität» я перекладаю двоюко: і як «усна традиція», і як «усність». Таке рішення прийнято з огляду на те, що в окремих місцях статті К. Сантіні говорить про «Oralität» як про культурний чи історичний феномен: «усна традиція». Натомість в інших – розглядає його значення переважно для демонстрації специфіки традиції в осмисленні Ніцше, тобто говорить про певну сукупність властивостей, отже про «усність». Слово «усність» позначає також й інший використаний авторкою німецький відповідник «Mündlichkeit», який у цьому випадку означає протилежність «писемності».

II – Грецьке слово «μῦσική» позначає урочисте, а також політичне народне зібрання.

III – Зміст слова «Nachwelt» можна розшифрувати звичним перекладом «майбутнє/наступне покоління», тобто йдеться про те, що щось стає наслідком якогось феномену чи дії. Однак я у виразному цю конотацію наступності, яка постає конкретним результатом, «інак-

¹⁵ Див. також: [Nietzsche 1988a: 544, 634; 1988d: 1<7>, 5<29>, 8<13-15>, 9<39>]. Цей вислів ми знаходимо вже в Платона: «ὁ Σόκратης [...] μουσικὴν ποιεῖ καὶ ἐργάζεται» (Plat., *Phaid.*, 60e, 7-8). Грецьке μουσική насправді не варто перекладати як «музика». Ніцше знає первісне значення цього слова, яке стосується всіх мистецтв, що перебувають під захистом Муз. Тим не менше, він вирішує перекласти це слово як «музика», бо це мистецтво, у вагнерівському розумінні, повинно включати в себе всі мистецтва: поезію, драму, танець.

шим буттям» (у контексті цитованого фрагменту та цієї статті – результатом мистецької дії) і пропоную це слово в контексті тільки цього дослідження перекладати як «після-світ».

- IV – Авторка використовує словосполучення «Weißer als Parischer Marmor». Тут вказується передовсім на походження мармуру з грецького острова Парос, на якому були розташовані найцінніші мармурові кар'єри античності. Це стало визначенням *par excellence*, настільки, що найвідоміша хроніка античності називається «Пароський мармур», бо вона була вирізьблена на плитах з цього мармуру.
- V – Вочевидь авторка статті має на увазі епізод із Платонового «Федона», де йдеться про те, що смертний вирок Сократові було відкладено доти, доки священний корабель, який афіняни щороку відправляли до Делосі, не повернеться в гавань. «Це той самий корабель, на якому, за словами афінян, колись відплив на Крит Тесеї зі своїми сімома парами юнаків і дівчат: він врятував їх і сам був врятований. Афіняни ж перед тим пообіцяли Аполлону щороку відправляти посольство на Делос, якщо [Тесеї і його супутники] будуть врятовані; і з тих пір вони щороку відправляють посольство до бога, навіть сьогодні» (Plat., *Phaid.*, 58 a-c). Такі процедури, як виконання смертного вироку, не могли здійснюватися, доки корабель зі священним посольством не повернеться до Афіні. Але через вітряну погоду того року корабель повернувся тільки через місяць.
- VI – Орі – богині давньогрецької міфології, які наглядають за правильною регулярністю існування людини й космосу: суспільний лад, справедливість, пори року тощо. Грецьке слово «Ωραι» (Ногae) означає «час» або «період часу»; воно може позначати рік, пору року, час доби або годину.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ / REFERENCES

- Bekker, I. (1816). *Anectoda graeca* (Vol. II). Berlin: Apud G. C. Nauskium.
- Bergk, T. (1872). *Griechische Literaturgeschichte* (Vol. 1). Berlin: Weidmann.
- Carrión Arias, R. (2020). *Historia de la Literatura Griega: Los orígenes del método genealógico en F. Nietzsche*. Frankfurt: Lang. <https://doi.org/10.3726/b13309>
- Ghedini, F. (1999). *Il Platone di Nietzsche. Genesi e motivi di un simbolo controverso*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
- Hartmann, E. von (1869). *Die Philosophie des Unbewussten*. Berlin: Karl Duncker's Verlag.
- Havelock, E. (1981). *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*. Princeton, NJ: Princeton UP.
- Havelock, E. (1986). *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven: Yale UP.
- Helmholtz, H. von. (1863). *Die Lehre von Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Vieweg.
- Laks, A., & Most, G. W. (2016). *Early Greek Philosophy*. New Haven: Harvard UP.
- Lord, A. (1960). *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard UP.
- Most, G., & Fries, T. (1994). Die Quelle von Nietzsches Rhetorik-Vorlesung und Anhang. In J. Kopperschmidt & H. Schanze (Hrsg.), *Nietzsche oder "Die Sprache ist Rhetorik"* (SS. 17-21, 38; 251-258). München: Fink. <https://doi.org/10.1515/9783110901771.17>
- Nietzsche, F. (1988a). *Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873*. In F. Nietzsche, *Nietzsche Werke: Kritische Gesamtausgabe* (Bd. 1). Berlin, & Boston: de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783112418765>
- Nietzsche, F. (1988b). *Menschliches, Allzumenschliches I und II*. In F. Nietzsche, *Nietzsche Werke: Kritische Gesamtausgabe* (Bd. 2). Berlin, & Boston: de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783112418864>
- Nietzsche, F. (1988c). *Fröhliche Wissenschaft*. In F. Nietzsche, *Nietzsche Werke: Kritische Gesamtausgabe* (Bd. 3). Berlin, & Boston: de Gruyter.

- Nietzsche, F. (1988d). *Nachgelassene Fragmente 1869-1874*. In F. Nietzsche, *Nietzsche Werke: Kritische Gesamtausgabe* (Bd. 7). Berlin, & Boston: de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783112418789>
- Nietzsche, F. (1993a). *Vorlesungsaufzeichnungen (SS 1869 - WS 1869/70)*. In F. Nietzsche, *Nietzsche Werke: Kritische Gesamtausgabe* (Bd. 2). Berlin, & Boston: de Gruyter.
- Nietzsche, F. (1993b). *Vorlesungsaufzeichnungen (SS 1870 - SS 1871)*. In F. Nietzsche, *Nietzsche Werke: Kritische Gesamtausgabe* (Bd. 3). Berlin, & Boston: de Gruyter.
- Nietzsche, F. (1995a). *Vorlesungsaufzeichnungen (WS 1870/71 - WS 1874/75)*. In F. Nietzsche, *Nietzsche Werke: Kritische Gesamtausgabe* (Bd. 4). Berlin, & Boston: de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110887099>
- Nietzsche, F. (1995b). *Vorlesungsaufzeichnungen (WS 1874/75 - WS 1878/79)*. In F. Nietzsche, *Nietzsche Werke: Kritische Gesamtausgabe* (Bd. 5). Berlin, & Boston: de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110887099>
- Nietzsche, F. (2009). *La nascita della tragedia*. (V. Vivarelli, Ed.). Torino: Einaudi.
- Nitzhorns, F. (1869). *Die Entstehungsweise der homerischen Gedichte*. Leipzig: Teubner.
- Ong, W. J. (1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen. <https://doi.org/10.4324/9780203328064>
- Parry, M. (1928). *L'Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*. [Doctorat es lettres' thesis, Université de Paris]. The Center for Hellenic Studies. <https://chs.harvard.edu/chapter/milman-parry-lepithete-traditionnelle-dans-homere-essai-sur-un-probleme-de-style-homerique/>
- Parry, A. (1971). *The Making of the Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford: Clarendon Press.
- Porter, J. (2002). *Nietzsche and the philology of the future*. Stanford: Stanford UP. <https://doi.org/10.1515/9781503618251>
- Santini, C. (2016). Nietzsche et la rythmique grecque. Une approche philologique et anthropologique, *Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg*, 40, 113-142. <https://doi.org/10.4000/cps.349>
- Westphal, R., & Roszbach, A. (1867-1868). *Metrik der Griechen im Vereine mit den übrigen musischen Künsten* (Vol. 1). Leipzig: Teubner.
- Wolf, F. A. (1795). *Prolegomena ad Homerum: sive de operum Homericorum prisca et genuina forma variisque mutationibus et probabili ratione*. Halis Saxonium: Libraria Orphanotropei.
- Wolf, F. A. (1908). *Prolegomena zu Homer*. Leipzig: Reclam.

Одержано / Received 12.07.2024

Carlotta Santini

Orality and Literature. On the Genealogy of Modern Culture in Friedrich Nietzsche's Basel Lectures

The lectures on classical philology that Friedrich Nietzsche delivered in Basel between 1869 and 1879 constitute an extraordinarily promising new field of study that has opened up in recent years to Nietzsche scholars. In this article I intend to offer a novel reconstruction of Greek culture as it emerges from Nietzsche's Lectures on the History of Greek Literature. In a pioneering manner with respect to his time, Nietzsche identifies the dimension of orality, of the spoken word, as the salient character of Greek culture, and he sets it against contemporary culture and education, which are based on writing and learning from books. My purpose is to show how Nietzsche's cultural critique acts, taking its cue from an ancient and obsolete culture to highlight the weaknesses and contradictions of his contemporary culture.

Карлотта Сантіні

Усність і література. Про генеалогію модерної культури в «Базельських лекціях» Фридриха Ніцше

Лекції з класичної філології, які Фридрих Ніцше читав у Базелі між 1869 та 1879 роками, становлять нову вельми перспективну сферу досліджень, що відкрилася останніми роками для ніцшезнавців. У цій статті я маю намір запропонувати нову реконструкцію грецької культури, як вона постає в «Лекціях з історії грецької літератури» Ніцше. У новаторський для свого часу спосіб Ніцше визначає вимір усності, усного слова як визначальний для грецької культури і протиставляє її сучасній культурі та освіті, заснованих на письмі та навчанні за книжками. Я показую, як діє культурна критика Ніцше, беручи за зразок давню й застарілу культуру, щоб висвітлити слабкості й суперечності культури, сучасної йому.

Carlotta Santini, PhD, Tenured Researcher at the National Center for Scientific Research of the Ecole Normale Supérieure (Paris, France).

Карлотта Сантіні, доктор філософії, старший науковий співробітник Національного центру наукових досліджень, Вища нормальна школа (Париж, Франція).

e-mail: carlottasantini@hotmail.it
