

TEORIJA U RASULU*

Terry Eagleton

U svakodnevnom govoru, riječ ‘tragedija’ znači nešto kao ‘jako žalosno’. Pričat ćemo o tragičnom sudaru na užurbanom raskrižju u kojem je stradala mlada žena, baš kao što su stari Grci isti epitet rabili za dramu o pogubljenju nekog kralja na sličnom mjestu. Doista, može se desiti da je ‘jako žalosno’ najbolje što možemo dati kad je u pitanju daleko egzaltiraniji svijet tragične umjetnosti.

No tragedija zasigurno uključuje više of toga. Ne tiče li se ona sudbine i katastrofe, zlokobnih obrata sreće, manjkavih junaka visoka roda i osvetoljubivih bogova, zagađenja i pročišćenja, bijednih svršetaka, kozmičkog poretka i njegova nepoštvanja, patnji koje pročišćuju i preobražuju? U svakom slučaju, ne vodi li to zamjeni tragičnog patetičnim? Tragedija može biti bolna, ali u njoj treba biti i nečeg strašnog, neka zastrašujuća značajka koja šokira i zapanjuje. Ona je traumatična isto koliko i žalobna. Pa ne razlikuje li se tragično od patetičnog tako što pročišćuje, okrepljuje i potvrđuje život? Susanne K. Langer govori o ‘žalosnom ali ne i tragičnom karakteru francuske klasične drame’¹ – netragičnom, jer prema njoj, takva drama se bavi nesrećom a ne sudbinom,

* Prvo poglavlje autorove knjige *Sweet Violence The Idea of the Tragic*, prvo izdanje 2003., Blackwell Publishers Ltd.

1 Susanne K. Langer, *Feeling and Form* (London, 1953), str. 336

nedostaje joj neko bogato ostvarenje pojedinačne osobnosti, a i previše je općinjena racionalnim. Racine i Corneille, po njoj, prije pišu 'herojske komedije' nego tragedije, što će bez dvojbe iznenaditi svakoga ko je odgledao *Andromahu* ili *Polievktu*. Ti Francuzi mora da imaju čudan smisao za humor.

Neki će tvrditi da je tragedija svakako *stručni* termin, dok 'jako žalosno' to prosto nije. Ustvari, riječ se može upotrijebiti u oba smisla istovremeno, kao u rečenici 'Ono što je zaista tragično kod Becketta je da tragedija (herojski otpor, ushićeno samopotvrđivanje, dostojanstvena israjnost, pomirenje s predodređenošću radnje i slično) više nije moguća'. A nešto se može nazvati jako žalosnim – mirna, očekivana smrt neke stare osobe naprimjer – bez potrebe da se nazove tragičnom. Može se biti tužan bez posebnog razloga, u maniru Freudove melankolije, ali teško da se bez posebnog razloga može biti tragičan. 'Tragično' je mnogo tranzitivniji pojam nego 'žalosno'. Štaviše, 'tragično' je jaka riječ, kao 'ološ' ili 'bijeda', dok je 'žalosno' neprijatno slabša. Geoffrey Brereton primijeuje da je teško naći sinonim za 'tragično',² istina na koju je nabasao kolega student na Cambridgeu shvativši da prikladno klonuli izgovor riječi 'tragično!' lako može nadjačati bilo koji drugi komentar, koliko god on bio domišljat, akribičan ili strastven. Problem je kako ne oduzeti ovoj riječi taj neobični naboj a ne biti istovremeno ljubomorno isključiv kad je ona u pitanju.

'Tragično' i 'jako žalosno' su zaista različiti pojmovi; ali to nije stoga što je prvi stručni, a drugi dolazi iz običnog jezika. 'Žalosno ali ne i tragično' nije ista vrst razlikovanja kao kod 'nestabilno ali ne psihotično', 'umišljeno ali ne megalomanski', ili 'debelo ali ne pretilo'. Dugogodišnji supružnik preminule stare osobe može to itekako doživjeti kao tragično, iako događaj nije ni šokantan, ni strašan, katastrofalan, niti sudbinski ili ishod nekakve ohole transgresije božanskog zakona. 'Tragično' ovdje znači nešto kao 'jako jako žalosno' za supruga, a samo žalosno ili jako žalosno za sve ostale. R. P. Draper nam kazuje da 'postoji ogromna razlika između obrazovanih i neobrazovanih intuicija značenja (tragedije)',³ ali ne proizlazi, kako se njemu čini, da su 'obrazovane' intuicije uvijek najpouzdanije. Neko bi se i dalje mogao protiviti tome da je tragedija više nego tek tuga, i u određenom bi smislu bio

2 Geoffrey Brereton, *Principles of Tragedy* (London, 1968.), str. 5.

3 R. P. Draper, *Tragedy: Developments in Criticism* (London, 1980.), str. 11.

u pravu. Jer i tuga podrazumijeva vrijednost. Obično ne žalujemo ako nam masnica blijedi, niti osjećamo kao melankoličnu stvar kad se rasprši kapljica kiše. To nisu nestanci nečega što nam je posebno vrijedno.

Stoga je problematično Paul Allenova definicija tragedije kao ‘priče s nesretnim krajem koji je nezaboravno i uzbuđljivo dirljiv a ne samo tužan.’⁴ Vidjet ćemo kasnije da se sve tragedije ne završavaju nesretno; no također je teško znati šta znači ‘samo tužan’. Može li djelo biti tužno ali ne i dirljivo? Možda ‘uzbuđljiva’ dirljivost čini razliku; ali *Prokleti, Kraj igre* ili *Zbogom oružje*, tu nisu baš najjasniji, pa bi ih nedvojbeno stoga konzervativni komentatori odbili nazvati tragedijom. Ali bi ga zato darovali *Titu Androniku*, *Mletačkom trgovcu* ili *Antonijevoj osveti*, čiji su uzbuđujući efekti gotovo jednako upitni. A Aristotel ne kaže ništa o uzbuđenju. Za jednu vrstu tradicionalista, Auschwitz nije tragičan, jer mu nedostaje nota afirmacije. No koliko je daleko uzbuđujuća osobenost dobre tragedije od bilo kojeg drugog uspješnog umjetničkog djela? I jesmo li zaneseni zbog tuge ili unatoč njoj? Zar tuga ne ovisi u svakom slučaju o osjećaju ljudske vrijednosti koja ju učvršćuje, tako da je ‘obična žalost’ tek prividan entitet?

Istina je da niti jedna definicija tragediju ne objašnjava s više uspjeha od formulacije ‘jako žalosno’. Bilo bi zasigurno pogrešno zaključiti da djela ili događaji koje zovemo tragedijama nemaju ništa naročito zajedničko. Nominalizam nije jedina alternativa esencijalizmu, šta god mislila postmoderna teorija. S jedne su strane punokrvni esencijalisti kao Paul Ricoeur, koji vjeruje da ‘obuhvatanjem suštine (tragedije) u njenoj grčkoj pojavnosti možemo razumjeti i svaku drugu tragediju kao analognu grčkoj.’⁵ Prema Ricoeuru, pretpostavlja se, *Tramvaj zvani čežnja* najbolje rasvjetljava *Agamemnon*. S druge su strane nominalisti kao Leo Aylen, koji objavljuje kako tragedija ne postoji: ‘Postoje samo drame, od kojih su neke često, a neke uvijek zvane tragedijama.’⁶ No ovo, kao što je slučaj i sa svakim nominalizmom, prosto nameće uzvratno pitanje *zašto* te drame uvijek ili često nazivamo tragedijama? Zašto se neke od njih ne zovu pastoralama ili pantomimom? Raymond Williams promijećuje da ‘tragedija... nije pojedinačna ili stalna činjenica, nego niz do-

4 Paul Allen, Alan Ayckbourn: *Grinning at the Edge* (London, 2001.), str. 224.

5 Paul Ricoeur, *The Symbolism of Evil* (Boston, 1969.), str. 221. Bilješke

6 Leo Aylen, *Greek Tragedy and the Modern World* (London, 1964.), str. 8.

življaja i konvencija i institucija.⁷ Pa iako je ovo dovoljno istinito, ne uspijeva odgovoriti na pitanje zašto koristimo isti pojam za *Medeju* i *Magbeta*, za ubojstvo tinejdžera i za rudarsku nesreću.

Izgleda da je tragedija zapravo primjer Wittgensteinove 'obiteljske sličnosti', koju čini izvjesno *combinatoire* zajedničkih značajki, a ne set nepromjenjivih oblika ili sadržaja. Nema potrebe zadržavati se u stisku binarnih opozicija i pretpostaviti da stoga što članovima nekog razreda nedostaje zajednička suština, da oni onda nemaju ama baš ništa zajedničko. Još davne 1908. američki je znanstvenik Ashley Thirndike u svom djelu *Tragedija* upozorio kolege da definicija tragedije nije moguća osim pretjerano neinformativne 'sve drame koje predstavljaju mučnu i destruktivnu radnju', no izgleda da ih je tek nekoliko to uzelo u obzir. Aristotelov opis tragedije u *Poetici* ustvari gotovo da i ne spominje destrukciju, smrt ili nesreću, on zaista govori na jednom mjestu o 'tragediji patnje', skoro kao da bi to bila samo jedna podvrsta tog žanra. Rasprava u *Poetici* je već poprilično odmakla kad se počinju koristiti riječi kao 'zla kob'. Kao rani primjer teorije recepcije, ovo djelo tragediju definira prema njenim posljedicama, tumačeći unatrag ono što bi strukturalno najprije dovelo do njih. Nije tragično, na primjer, kad zla osoba pređe iz siromaštva u prosperitet, jer taj proces ne izaziva ni sažaljenje ni strah. To ostavlja otvorenim pitanje kako nazvati djelo koje je strukturirano da izazove sažaljenje ili strah, a to se ne dešava. Da li je komedija koja ne uspijeva izazvati ni najmanju iskru zabave loša komedija ili to nije uopće?

Što je definicija kraća, manje su šanse da se nesvjesno pređe preko cijelog dijapazona tragičnih doživljaja. Schopenhauer tvrdi da je 'već samo prezentiranje velike nesreće suštinsko za (tragediju)',⁸ a takav je oprez sasvim opravdan. Šteta je onda da on nadalje tvrdi da su razočaranje i odustajanje suštinski za formu, što ga onda prisiljava da niže vrednije stare Grke i nevjerodostojno uzvisi neke stoičke moderniste. Samuel Johnson, nedovjbeno isto tako revan zaobići cijeli niz nezgodnih pitanja, u svom rječniku tragediju definira kao 'dramatsko prikazivanje ozbiljnih djela', što ga zbog te neodređenosti, vidjet ćemo kasnije, približava srednjovjekovnom razumijevanju materije. Zbog očita nedostatka egzaktnosti, 'ozbiljno' je ključna komponenta ukupne ideje,

7 Raymond Williams, *Modern Tragedy* (London, 1966.), str. 45–6.

8 Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation* (New York, 1969.), tom. 1, str. 254.

od Aristotela, do Geoffrey Chaucera. Prvi će to što naziva *spoudaios* postaviti u središte sveg zbivanja. Doista, ono je još uvijek u središtu čak i tako kasno kao u vrijeme *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* Pierre Corneille-a, koji tragediju opisuje kao '*illustre, extraordinaire, sérieuse*'. U 'O umijeću poezije' Horace kaže da tragedija prezire brbljanje o trivijalnom.⁹ Dosta dugo tragedija nije bila ništa drugo do vrlo ozbiljna drama koja se ticala nesreće moćnika. Nema svih tih potrebnih aluzija na sudbinu, pročišćenje, mane ćudoređa, bogove i ostalu prtljagu koju konzervativni kritičari smatraju neodvojivom od tragedije. Kao što kaže F. L. Lucas: tragedija u drevno vrijeme znači ozbiljnu dramu, za srednji vijek priču s nesretnim krajem, a za moderne dramu koja se nesretno završava.¹⁰ Teško da može nepreciznije od ovog.

John Orr tvrdi kako 'suštinsko tragično iskustvo leži u nenadoknadivom ljudskom gubitku', mada poslije naruši ovu impresivnu lakoničnost razvijajući detaljniju teoriju o tragediji kao otuđenju.¹¹ Richard Kuhns govori s lakomislenim anakronizmom o sukobu između privatnog, seksualnog i psihološkog s jedne strane i javnog, političkog i obaveznog s druge, kao središnjem za svaku tragediju, uključujući i starogrčku.¹² Nije baš jasno u kojem smislu je seksualno ili psihološko bilo 'privatno' za klasičnu antiku. *Oksfordski rječnik engleskog jezika* pripisuje tragediji 'ekstremnu pogibelj ili jad' iako ironički nastavlja s ilustriranjem definicije rečenicom 'pucnjava je bila tragičan slučaj', što bi za dio klasične teorije tragedije bio oksimoron. Tragedije, s ovog tradicionalnog gledišta, ne mogu biti slučajne.

Rječnik također nudi 'sažaljenje ili tugu' za 'patos', pribiživši ga tako zdravorazumskom shvatanju tragedije. Postoje, međutim, gramatičke razlike između ta dva pojma. Za neformalno značenje 'patetično' *Rječnik* daje primjer 'način na koji on kontrolira loptu je patetičan', što bi teško moglo zamijenti s 'tragičnim kontroliranjem lopte' čak i u nižim nogometnim ligama. Kažemo da je neko izgledao tužno, ali ne i tragično bez da bude nategnuto, pošto prvi pojam označava reakciju, a drugi stanje. Ali Walter Kaufmann, u jednoj

9 Horace, 'On the Art of Poetry', in *Classical Literary Criticism* (Harmondsworth, 1984.), str. 87.

10 Horace, 'On the Art of Poetry', in *Classical Literary Criticism* (Harmondsworth, 1984.), str. 87.

11 John Orr, *Tragic Drama and Modern Society* (London, 1981.), str. xii.

12 Richard Kuhns, *Tragedy, Contradiction and Repression* (Chicago and London, 1991.), str. 76.

od napronicljivijih modernih studija o tragediji, odbija razlikovati tragično i samo žalosno te sumnja da su to činili stari Grci ili Shakespeare.¹³ On međutim ipak navodi da prema klasičnom gledištu patnja mora biti 'filozofski' zanimljiva da bi se kvalificirala kao tragična, što bi bez dvojbe isključilo takve filozofski trivijalne stvari kao odrezana stopala ili iskopane oči.

Zbog svih tih mrzovoljnih upozorenja, kritičari su ustrajali u svojoj potrazi za Svetim Gralom savršene definicije ovog predmeta. Definicija tragedije Kennetha Burke-a u *Gramatici motiva*, kao i Francisa Fergussona iz njegova vrlo uticajnog djela *Pojam kazališta*, uključuje suštinski trenutak tragičnog priznanja ili *anagnorisis*,¹⁴ no dok to možda može vrijediti za Edipa, za Otela je već sumnjivo, a gotovo nikako ne važi za Willy Lomana Arthura Millera. U slučaju Fedre, takvo priznanje nije potrebno jer je sve nepodnošljivo jasno od samog početka. David Hume, naprotiv vjeruje da je individua 'vrednija suosjećanja što je manje osjetljiva na svoje bijedno stanje', pronalazeći nešto naročito bolno u nesvjesnom zlu.¹⁵ Georg Simmel primijećuje kako 'neki odnos općenito smatramo tagičnim – nasuprot samo žalosnom ili neuobičajeno destruktivnom – kad te destruktivne sile usmjerene ka nekom biću izvire iz najdubljih dijelova samog tog bića'.¹⁶ Bit će prilike da se vratimo na ovo insistiranje na imanentnoj, ironičkoj ili dijalektičkoj naravi tragedije nasuprot čisto izvanjskoj i slučajnoj, no vrijedi već sada napomenuti, da i ta, kao i svaka generalizirajuća formula u ovoj oblasti, stoji za neke tragedije ali ne i za ostale. Pad Goetheova Fausta, ili Pentej iz Euripidovih *Bakhi*, možda izvire baš na takav način, ali teško je to isto tvrditi za smrt Shakespeare-ove Kordelije ili Tolstojeve Ane Karenjine.

A. C. Bradley drži da je tragedija 'svaki duhovni sukob koji uključuje duhovni gubitak',¹⁷ dok u hrabrom ali nerazboritom zamahu, Oscar Mandel nudi all-inclusive definiciju situacije u kojoj je 'junak koji izaziva našu iskrenu dobru volju, gurnut u dati svijet sa svrhom, ili poduzima neko djelo velike ozbiljnosti i magnitude; i baš putem te svrhe ili djela, podređen tom istom datom svijetu, nužno se i neizbježno suočava s teškim duhovnim ili fizičkim

13 Walter Kaufmann, *Tragedy and Philosophy* (New York, 1968.), str. 135.

14 Za odličnu studiju na ovu temu, vidjeti Terence Cave, *Recognitions* (Oxford, 1988.).

15 David Hume, *A Treatise of Human Nature* (London, 1985.), str. 420.

16 Georg Simmel, *The Conflict in Modern Culture and Other Essays* (New York, 1968.), str. 43.

17 A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry* (London, 1950.), str. 381.

patnjama.¹⁸ Uz sav taj birokratski ton kao iz Bijele kuće i praviničke zaštitne klauzule, ovo, skupa sa Simmelom i drugima, lažno pretpostavljanje da je tragedija uvijek immanentna i ironička, previše vodi ka onome što su Grci zvali *peripeteia*. Također, u dobroj mjeri daje naglasak na nužnost što je, vidjet ćemo kasnije, opet jednako neopravdano. Aristotel, naprimjer, uglavnom šuti o tom pitanju. Leo Aylen vjeruje da se tragedija ponajprije bavi smrću, dok velikodušno dopušta da se neke od njih i ne bave. U uvidu pozitivno kantovske zamršenosti, on nas obavještava da pred licem smrti 'Neke stvari postaju manje važne, a neke daleko više'.¹⁹ Prema Geoffrey Breretonu, 'tragedija je konačna i dojmjljiva katastrofa koja nastaje zbog nepredviđenih i nerealiziranih neuspjeha koji uključuju ljude koji izazivaju respekt i suosjećanje'.²⁰ To sugerira da ne nalazimo tragičnim one za koje imamo ograničeno suosjećanje, uobičajena ali diskutabilna pretpostavka teorije tragedije. To bi također podrazumijevalo da su neke katastrofe nedojmjljive.

U *Obrani tragedije*, odgovoru na školu koja je zagovarala smrt-tragedije, Mark Harris prilično nespretno definira tu formu kao 'projekciju osobnih i kolektivnih vrijednosti koji su dovedeni u potencijalnu ili stvarnu opasnost tokom dramske radnje'.²¹ Ovo nam kaže nevjerovatno malo, s obzirom na naslov knjige koji kaže puno više. Otkriva nam da kritičari kao Harris trebaju osjećati potrebu tvrditi, u obrambenom, blago nervoznom tonu, da tragedija zaista može uspijevati u suvremenim uvjetima, kao da bi se radilo o neupitnom gubitku kad ne bi. Gubitak se može bez problema dokazati, ali činjenica se ne može tek tako pretpostaviti. Za neke, tu bi se ponajprije radilo o insistiranju da je u moderno vrijeme još uvijek moguće biti okrutan i gramziv, uprkos cinicima koji bi negirajući omalovažavali ovo doba. John Holloway nam s napornom nehajnošću veli kako je 'svaka tragedija ili skoro-tragedija ozbiljna drama, u kojoj junaci, uključujući i glavnoga, vjerojatno vrlo ozbiljno govore o svijetu, ili o tome kako on funkcionira, ili o tome kako bi oni željeli da funkcionira'.²² Iz ovog stanovišta nije lako zaključiti po čemu se tragedija razlikuje od nekog kongresa o globalnom zagrijavanju. Walter Kerr

18 Oscar Mandel, *A Definition of Tragedy* (New York, 1961.), str. 20.

19 Aylen, *Greek Tragedy and the Modern World*, str. 164.

20 Brereton, *Principles of Tragedy*, str. 20.

21 Mark Harris, *The Case for Tragedy* (London, 1932.), str. 182. Knjiga sadrži neke prilično upitne historijske tvrdnje. Vidjeti izjavu da je 'srednji vijek bio ugodno doba' (str. 88)

22 John Holloway, *The Story of the Night* (London, 1961.), str. 136.

nam kao svoju vlastitu suštinu tragedije nudi 'istraživanje o mogućnostima ljudske slobode', gledišta koje više zajedničkog ima s američkom ideologijom a manje s Büchnerom ili Lorcom nego što on misli.²³ Prijetnju takvoj slobodi predstavlja dogmatizam kao centralni topos svake tragedije. Tragedija nam, u šlegelovskom maniru, dopušta slijediti 'čežnju za beskonačnim koja je inherentna našem biću' i javlja se 'kad čovjek svoju slobodu koristi bez rezerve'.²⁴ Njena suprotnost onda manje sliči komediji nego recimo Sovjetski Savez.

Kerra njegova libertinska definicija primorava da kao netragična odbaci djela koja ne afirmiraju slobodu i u kojima destrukcija nije dio evolutivnog procesa koji vodi ka novom životu. Pošto vrlo malo toga može naći u modernom dobu, on na kraju negira bilo kakvu mogućnost moderne tragedije. Modernoj epohi nedostaje definitivnost i determiniranost, oboje preduvjeti za tragediju, dok su slobodu potkopali i Darwinov i Freudov determinizam. Pod uticajem zapadnjačke ideologije o nesputanoj slobodi i bešćutne američke arogancije, Kerr izvor tragedije vidi u 'vatreno optimističnom društvu', u potrebi za 'ohološću', žilavošću i izvjesnošću.²⁵ Ukratko, tragedija pomalo počinje zvučati kao američki marinci. Ali tragični Čovjek, samopouzdan, spontan, koji ne postavlja pitanja, sad je izložen svakojakim sramotnim determinizmima; a nijekanje slobode otpravlja nas u tragediju. Kerr očigledno ne sumnja da je tragedija jedna sasvim sjajna stvar, zlo koje se mora izdržati kako bi čovječanstvo napredovalo i jačalo. Forma međutim nije izumrla koliko se pravi mrtva: u konačnom naletu nade u stilu Novog Svijeta, Kerr smatra da navodna smrt tragične umjetnosti predstavlja tek fazu u njenoj evoluciji. Pa tako s radošću možemo očekivati više pustošenja, mizerije i pokolja na scenama budućnosti.

Dorothea Krook, koja se nalazi negdje na krajnjoj desnici teorije tragedije, drži da tragedija opisuje radnju univerzalne važnosti koja uključuje junaka značajnog statusa s nekom manjkavošću koja će uzrokovati bol te drama ima loš kraj i tako pokazuje moć bogova ili sudbine, dok ljudska patnja predstavlja dio smisljena obrasca.²⁶ Ovo bismo mogli nazvati popularnon predstavom

23 Walter Kerr, *Tragedy and Comedy* (New York, 1968.), str. 121.

24 Ibid., str. 128.

25 Ibid., str. 274 i 279

26 Dorothea Krook, *Elements of Tragedy* (New Haven, CT and London, 1969.).

o tragediji, ako takvo šta postoji. Ili ako ne baš popularnom, onda popularno-akademsom. Pa je tim žalosnije da, kako ćemo vidjeti, jedva jedna riječ u cijeloj definiciji općenito drži vodu. Ona sprečava Krook da zajedno s Georgom Steinerom zaključi kako Ibsen, na primjer, nije napisao autentične tragedije, baš kao što i Mandel apsurdno manevrira negirajući tragični status Romea i Julije, te Websterovih i Tourneur-ovih komada.

I. A. Richards, koji tragediju smatra najvećom i najrjeđom stvari u književnosti također vjeruje da su većina grčkih tragedija, te elizabetinska tragedija mimo Shakespearea, 'pseudo-tragedije'.²⁷ Drugi kritičari isključuju djela u kojima je junakov pad slučajan, ili kad je njena sudbina zaslužena, ili kad se radi o pukoj žrtvi. To je kao kad bismo definirali usisivač na način da bez objašnjenja isključimo Hoover. Ako se iznese navodno univerzalna definicija tragedije koja pokriva tek pet ili šest drama, najlakše je sve ostale takozvane tragedije prozvati lažnim primjerima žanra. S druge strane, Samuel Johnson sumnja da su to što je Shakespeare napisao tragedije u strogom smislu, ali ih ne smatra stoga manje vrijednim.

Još jedna poteškoća u definiranju tragedije jeste da taj pojam, baš kao i 'priroda' ili 'kultura' dvosmisleno pluta između deskriptivnog i normativnog. Za većinu komentatora, kako ćemo vidjeti u sljedećem poglavlju, tragedija se ne tiče samo vrijednosti, nego, začudo, njena vrhunaravnog oblika. Ali ta riječ može također označavati puno krvi, smrti i uništavanja, neovisno o njenim moralnim konotacijama i bez uključivanja neke složenije nutrine. Za rane moderne ona je prosto mogla biti sinonim za smrt i uništenje, ako kod Thomasa Kyda 'Tamo ću započeti njihovu neprekidnu tragediju' (*Španska tragedija*, čin 4., scena 5). U tom smislu riječi, može se kazati je li nešto tragično na prvi pogled, kao što se može za papagaja reći da je mrtav nakon što ga piknete. U tom smislu čak i potpuno bez tona može se zaključiti da je tv-drama zapravo tragedija. Ako se broj mrtvih tijela, kao na kraju *Španske tragedije*, kreće oko devet, što je tačno trećina ukupne podjele, onda je predstava nedvojbeno tragična kao što je ona od koje zaboli stomak od smijeha definitivno komična. Marlow-ov *Tamerlan*, drama koja izgleda prilično ne-tragična po svom senzibilitetu, kvalificira se kao tragedija zbog svoje krvavosti, iako prvi dio uopće nije tragičan i napisan je kao da neće biti nastavka.

27 A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (London, 1963.), str. 247

Nešto slično je s Middletonovom *Žene, čuvajte se žene* s njenim završnim ka-
osom, ili s Marsionovom morbidnom, brutalnom i sadističkom *Antonijevom*
osvetom. Aristotel je smatrao da epsko može biti tragično; ali unatoč mnogo
smrti i razaranja, ono ne koristi priliku promisliti o pravdi, sudbini i patnji
općenito, kao što to čini Sofokle. Ono je dakle tragično u deskriptivnom, ali
ne i normativnom smislu.

Ili, sjetimo se veličanstvene Senekine ekstravagancije – *Tijesta, Medeje,*
Fedre i ostalih – s njihovom bombastičnošću i krvoprolićem, njihovom vizi-
jom svijeta kao zlog, krvavog i kaotičnog a muškaraca i žena kao izdajničkih
i sposobnih za najgoru okrutnost. U tom teatru groteske, radnja prethodi
značenju, kao i u komediji koja naginje ka farsu. To je ono što Northrop Frye
naziva ‘nisko mimetičkom tragedijom’.²⁸ U tom smislu, tragedija prosto znači
nešto mračno i žalosno i ne mora zadovoljiti normativne uvjete kao što su
ničim zaslužena patnja, predodređena a ne slučajno izazvana, nanesena ne-
koj istaknutoj figuri, samo djelimično zaslužena, po božjem nalogu, ushićena
potvrda života koja vodi dostojanstvu, samopoznavanju i tako dalje. Neko ko
se drži normativnog značenja riječi uvijek može uskliknuti: ‘*To* ja ne smatram
tragičnim!’, bez obzira koliko je krvi proliveno i muke zadano. S normativnog
stajališta, samo se određena vrsta smrti, razdora, patnje i razaranja, tretirana
na određeni način, može priznati za tragediju.

Tragedija je ovdje više stvar odgovora, nego događaja. A istina je da goto-
vo niko ne smatra razaranja samo po sebi negativnim, da samo najblaža vrsta
liberala smatra sukob istinski nepoželjnim, te da većina ljudi ne vidi smrt kao
zlokobnu *ipso facto*. Prema Aristotelu i mnogim drugim kritičarima, smrt
zlikovca nije tragična, dok je za određenu struju egzistencijalističke filozo-
fije tragična smrt kao takva, bez obzira na uzrok, način, subjekt ili poslje-
dicu. Istovremeno, ‘normativna’ ili ‘moralna’ tragedija često odaje izvjestan
senzacijski podtekst, auru nasilja ili egzotike, slatkog uzbuđenja i skrivenih
erotskih zadovoljstava, što je nevoljko vezuje za posestrimu melodramu. Kao
i svaki uzvišeni fenomen, ona krije neke daleko manje renomirane korijene.

Pa ipak, postoji jedna značajna suprotnost između ‘deskriptivne’ i ‘norma-
tivne’ tragedije. Prvi vid umjetnosti nastoji biti mračan, sumoran, ponekad

28 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, NJ, 1957.), str 38.

čak nihilističan a to je upravo ono što po njegovu normativnom dvojniku, tragedija ne smije dopustiti. Začunđa je ironija da za većinu tradicionalne teorije tragičnog jad i utučenost prije prijete potkopati tragediju nego je uzdići. Što je neveselija drama, njen je status manje tragičan. To je stoga što tragedija mora utjeloviti vrijednost; no ipak je čudno da se umjetničkom formom koja prikazuje ljudsku muku i nesreću često moralo mahati kao oružjem za borbu protiv tipično ‘modernog’ pesimizma i pasivnosti. Za veliki broj komentatora, svrha tragedije je razveseliti nas.

Još jedan problem s definicijom izvire iz činjenice da ‘tragedija’ može imati trostruko značenje. Kao i komedija, ona se istovremeno može odnositi na umjetničko djelo, događaje iz stvarnog života, te na svjetonazor ili osjećajnu strukturu. Može se biti komičan a da nisi optimist, ili komičan ali ne i smiješan, kao Danteovo najpoznatije djelo. Sve dokle seže diskinkcija umjetnost-život, mi uostalom baštinimo ideju tragedije iz društvenog poretka koji u odnosu na nas, ne razlikuje tako snažno i brzo kao mi poetsko od historijskog i nema predstavu o autonomno estetskom. Zaista, postojala je civilizacija koja je na jednom stihu iz *Ilijade* zasnivala svoje teritotijalne pretenzije. Moderno doba, nasuprot, deleko preciznije razlikuje umjetnost od života, ako i artefakte od načina na koji ih vidimo. Poemu općenito ne bismo nazvali tragičnom, uprkos tome šta su napisali Milton, Mandeljštam, i Ahmatova, ali se može govoriti da je njen svjetonazor tragičan. Prema nekim teoretičarima smrti tragedije, naše stanje je post-tragično upravo zbog post-ideologije, lišene bilo kakve šire vizije. Tragična umjetnost, prema toj teoriji, pretpostavlja tragičnu viziju – sumoran pogled na svijet, apsolutnu vjeru za koju se spremno umrijeti, ili barem dominantnu idelogiju kojoj ćemo se herojski suprotstaviti. Kao skoro i svi ostli uopćeni stavovi o tragediji, i ovaj čitav rod identificira s jednom vrstom radnje, te potom otpisuje sve što se u nju ne uklapa.

Za one koji pišu čitulje tragediji kao George Steiner, samo tragični svjetonazor može u konačnici održati legitimno tragičnu umjetnost.²⁹ Ako moderna epoha svjedoči smrti tragedije, to je između ostalog što Steiner dva dominantna *Weltanschauung-a*, marksizam i kršćanstvo, procjenjuje (pogrešno, kao što ćemo vidjeti), kao negostoljubive za tragične uvide. Nasuprot tomu,

29 Vidjeti George Steiner, *The Death of Tragedy* (London, 1961.), str. 324.

Raymond Williams smatra da je dvadeseto stoljeće pod uticajem triju bitno tragičnih ideologija: marksizma, frojdizma i egzistencijalizma.³⁰ Umjetnost i svjetonazor, međutim, nisu baš tao bliski kao što Steiner zamišlja. Eshilova opća vizija ne izgleda naročito tragična u poređenju s dvojicom njegovih velikih kolega, da ne spominjem sentimentalni optimizam naglašen u začuđujuće popularnim Voltaireovim tragičnim dramama, ili u najboljim Drydenovim pozorišnim komadima. Scott, Edgeworth i George Eliot, sva trojica svjedoče konkretnim tragedijama, no ipak im je opća perspektiva progresivistička. Scott, kroničar propasti škotskog klanovskog društva, istovremeno je fanatik modernizacije, *via media* i civiliziranije budućnosti.

No za Murray Kriegera problem je obrnut: tragične umjetnosti nema zato što je previše, a ne premalo tragičnog mentaliteta. Uloga tragične umjetnosti u našem vremenu je suspregnuti i umanjiti inače opasno oholu tragičnu viziju. 'Demonskom' svjetonazoru, koji prebiva u inadžijskom prkošenju svakom racionalnom, etičkom ili građanskom poretku, trenutno nedostaje tragična umjetnost koja bi ga mogla disciplinirati i apsorbirati. Jačanje apolonskog u odnosu na dionizijsko, održavanje tragičnog i građanskog u neodređenoj napetosti, postalo je teže izvodljivo u naše anarhično doba, a to je potencijalni izvor političke anksioznosti.³¹ Kako bi se upravljalo društvenim otuđenjem, kako implicira Krieger, ono se mora sublimirati ali pošto takvo otuđenje podriva građanske oblike sublimacije, tragedija ne može popraviti tragediju te se vrtimo u začaranom krugu.

Pitanje je također da li je tragedija uvijek *događaj*. Riječ ima prizvuk kataklizme i katastrofe, a jedna definicija iz rječnika govori o 'velikoj i iznenadnoj nesreći'; Geoffrey Brereton smatra da ona mora podrazumijevati 'neočekivane i neobične okolnosti', koje bi dovele do jako mnogo smrti.³² Ali ona bi također mogla opisati jedno kroničnije, manje upadljivo stanje no što Brereton pretpostavlja. Kao iznenadno izbacivanje iz kolosijeka, tragedija sebe posuđuje efektivnom teatru; doista, takvo kazalište zanimljivo utiče na sam

30 Williams, *Modern Tragedy*, str. 189.

31 Vidjeti Murray Krieger, *The Tragic Vision* (Chicago and London, 1960.). Ironija je da je Kriegerovo konzervativno mišljenje o tragediji prilično blisko radikalnom Timothz-ja Reissa, o čemu ćemo malo kasnije. Samo što Reiss osuđuje ono što Krieger odobrava. Reissova knjiga je pak daleko složenija i poučnija

32 Brereton, *Principles of Tragedy*, str. 5.

opis metode, u smislu iznenadnih obrata, ironičnih uzvratnih udaraca, radnje zgusnute oko krize, kojom neumoljivo gospodari strast, i tome slično. Međutim, kao što imamo tragedije velikog praska, tako ima i onih statičnih, gdje su beznadežne i opskurne prilike turobno postojane, kao modrica na tijelu koja nikako da prođe. Pomislimo na strogu kantovsku dužnost koja junakinju Jamesova *Portreta jedne dame* tjera vratiti se mužu kojeg iz dubine duše ne voli, ili sumorne izglede pred ostavljenom Catherine Sloper na kraju njegova romana *Washington Square*.

Ovi manje uočljivi i spektakularni tragični žanrovi, koje je George Eliot smatrao barem isto tako mučnim kao i ove daleko manifestnije forme muke, možda su prikladnije za roman nego za scenu. No tu su također, recimo, ljubavni patos ostavljene, oronule, alkoholizirane Blanche DuBois na kraju *Tramvaja* zvanog čežnja Tennessee Williamsa, ili Lavinia Mannon na kraju Eugene O'Neillove drame *Crnina pristaje Elektri*, čiji problem je upravo u istrajavanju u toj ispraznosti.

Ako su sve ovo ženski primjeri to je nesumnjivo stoga što je za njih tragedija tipično nije u herojskoj krizi nego učmalosti, ušljivom bivanju a ne zapetljanoj radnji. Ima onih, drugim riječima, za koje je, kako nas Walter Benjamin trezveno podsjeća, historija jedno neprekidno stanje uzbune, za koje izuzetno (visoka tragedija) predstavlja svakodnevnu normu. Kao i davno Euripid, tako i Adrian Poole tvrdi 'kriza je stalna.'³³ U *Nani* Emil Zola piše o 'tragičnim vrhuncima svakodnevnog života', a takve krajnosti mogu biti nepodnošljivije upravo stoga što su rutinski predvidljive, a ne iznenadni, nepredvidljivi prodori nekog drugog svijeta.

Alasdair MacIntyre je nesuglasice moderne ere oko moralnih pitanja jednom uporedio s nekim ko bespomoćno pokušava dešifrirati fragmente spisa nasljeđenih iz neke prethodne epohe, a danas gotovo potpuno lišene konteksta.³⁴ Manje-više slično se može kazati za razne srednjovjekovne pokušaje rekonstruiranja ideje o tragediji, s obzirom da je u to vrijeme Aristotelova *Poetika* bila nepoznata.³⁵ Većina srednjovjekovnih autora smatrala je trage-

33 Adrian Poole, *Tragedy: Shakespeare and the Greek Example* (Oxford, 1987.), str. 65.

34 Vidjeti Alasdair MacIntyre, *After Virtue* (London, 1981.), str. 1–5.

35 Svoje poznavanje tragedije ovog perioda ponajviše dugujem nevjerojatnoj erudiciji *Ideja i oblika tragedije* Henry Ansgar Kelly-ja (Cambridge, 1993.).

diju zastarjelim žanrom, baš kao što to danas čine ideolozi smrti tragedije, a tek nekolicina smatra da je tomu doprinijela. Vladala je iznimna, ponekad komična pomutnja o tome šta je to tragedija. Neko vrijeme je sve što je srednjovjekovna era znala jeste da je to jedna vrlo ozbiljna forma – Ovidije u svojim *Tužaljicama* primijećuje da tragedija svojom svečanošću prevazilazi svaku drugu formu pisanja – uz činjenicu da se u njoj radi o nesreći velikih i moćnih. Teofrast je definirao tragediju kao predstavu o sudbini heroja, pa će ovo podvlačenje visokoparnosti ostati konstanta medijevalnih ikaza, često daleko važnija nego ideje o sudbini, padu, nedjelima, nevinosti, nepopravljivoj šteti i sličnome.

Na prijelazu u šesto stoljeće gramatičar Placid piše o tragediji kao o ‘žanru poezije u kojem pjesnik visokoparnim jezikom opisuje okrutan pad kraljeva, nečuvene zločine, ili afere bogova.’³⁶ ‘Visokoparno’ može prizvati sličnost s bombastičnim, a bit će da je upravo to uvriježeno značenje pojma. Čini se da ga Toma Akvinski rabi u tom smislu. To djelimično pežorativno značenje preživljava u najmanju ruku do Goetheova *Wilhelm Meistera*, gdje Wilhelm kaže da tragedija ‘predstavlja visoku društvenu poziciju i plemenitost karaktera pomalo ukočeno i afektirano.’³⁷ Akvinski je također mislio da tragedija znači ‘govor o ratu’, dok komedija govori o civilnim temama. Averroes, naprotiv, misli da je riječ sinonimna s ‘veličanjem’ – veličanjem pačeničke vrline. To što je on također tumačio Aristotelovu *Poetiku* sugerira stanoviti tragikomični neuspjeh u komunikaciji antike i onoga poslije, kao kad bi Marx pomislio da je pod ‘dijalektikom’ Hegel zapravo mislio na narječje.

Dante pak nije vidio tragediju niti kao nepromjenjivo dramatičnu niti je smatrao da su tuga i nesreća za nju naročito važne. Umjesto toga, i on je definira pojmovima visoke ozbiljnosti – kao plemenitu stihovanu formu, uzvišenu građu, odličan vokabular i dubinu značenja. On je *Eneidu* smatrao tragičnim umjetničkim djelom iako ona sadrži više trijumfa nego katastrofe i prelazi od potonje u prvu prije nego *vice versa* (kako propisuje Aristotel). ‘Užasni zločini velikih’ bio bi skupni slogan većinom u uporabi u srednjovjekovlju, baš kao i u većini današnjeg tabloidnog tiska. Tragedija je doista bila kao nekakav *exposé* o korumpiranosti vladajuće klase, s ideološkom svrhom

36 Ibid., str. 7.

37 Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meister's Apprenticeship* (Princeton, NJ, 1989.), str. 14.

narodu prikazati odvratnim život dobrostojećih hulja; za razliku od Aristotela, njena se težina prema tome odnosi na zasluženu a ne nezasluženu sramotu. ‘Nametnuti ljudima velike strahove i katastrofalne završetke’, kratka je definicija rimskog komentatora Donata.³⁸ Ta tradicija preživljava sve do *Umjeća engleske poezije* George Puttenhama (1589.), prema kome se tragedija bavi požudom, besramnošću i razuzdanošću moćnih a kazna za njihove grijehe publiku moralno uzdiže. Ona poučava nestalnost sudbine i sigurnu božiju kaznu za grešan život. Tu nema željezne sudbe, Aristotelova podnošljivo kreposna junaka, sažaljiva poistovjećenja s njim, dobroga koje strašno pati, niti moralnih dilema viših sila. Tragedija se bavila tužnim stvarima i velikim nepravdama, a kod Rimljana je ponekad uzivala formu plesnih predstava ili pantomime, u kojima su, kaže se, znali sudjelovati i Neron i sv. Augustin.

U šestom stoljeću se s Boethiusom javlja naoko ekscentrično značenje riječi ‘tragedija’, koju on koristi u kontekstu Kristova utjelovljenja kako bi označio neku vrstu pada ili silaska. On govori o Kristovu preuzimanju tijela kao o ‘užasno tragičnom’, nesumnjivo u paulinskom smilu kenoze ili, samouniženja a ne u smislu nekakve nesreće. Boethiusova neobična upotreba riječi u skladu je s klasičnim teološkim gledištem da Utjelovljenje s Božije strane uključuje gubitak samo-otuđenja ali i punoći prisustva. Hegel će kasnije uglavnom u istom tragičnom svjetlu vidjeti proces samo-objektifikacije Duha. Možda je ova osobena uporaba riječi rezultirala dijelom onime što je sada njena gotovo-nečitljivost. U srednjem vijeku su znali da riječ ‘trageija’ potiče od ‘jarac’ te da je (Horacije tako veli) jarac bio nagrada za koju su se natjecali drevni tragičari. Nije jasno da li su bili svjesni da riječ za tragediju ne postoji niti u jednom drugom jeziku osim starogrčkog iz kojeg je prešla u sve druge; i čini se da im nije palo na pamet da je, kako misli Gerald Else, riječ ‘tragičar’ originalno možda bila šala na račun dramatičara, a značila je ‘jarčev pjesnik’.³⁹ Neki su spekulirali s bizarnom nevjerodostojnošću da je nagrada o kojoj je riječ bila jarac zbog nečiste umjetničke tematike, dok su drugi vjerovali da su jarca zapravo žrtvovali tragičnim pjesnicima, ili da riječ potiče od obuće od kozije kože koju su glumci nosili tokom recitala. Francesco da Buti, kritičar iz 14. stoljeća domišljato je smislio da je jarac bio simbol tragedije zato što sprijeda, s rogovima i bradom, izgleda prinčevski, ali mu je pozadina gola i

38 Ibid., str. 12.

39 Gerald Else, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy* (Cambridge, MA, 1965.), str. 70.

prljava. Vidjet ćemo kasnije, istražujući ambivalentnost tragičnog žrtvenog jarca, da ova ideja i nije tako čudna kako zvuči.

Srednjovjekovni učenjaci su naslijedili tradiciju po kojoj se tragedija razvija od blagostanja ka nedaćama, kako možemo vidjeti u *Monahovoj priči* kod Chaucera. Ali ova linija ne spominje moralni status tragičnog junaka à la Aristotel, pa tako ni Chaucer. John od Garlanda sažima srednjovjekovno mudroslovlje oko 1220-te u svom komentaru da se tragedija piše teškim stilom, izlaže sramna i zločinačka djela, te počinje radosno a završava u suzama. No u srednjovjekovnom društvu tragedija je ponekad mogla označavati žalopjuku ili tužbalicu (kao u 'tragediji njegove bijede'), pa ova igra gluhih telefona od antike do srednjeg vijeka dostiže svoj nadrealni konac kod Johna Arderne-a, engleskog učenjaka iz 14. stoljeća, koji Bibliju naziva tragedijom, vjerojatno ne misleći ništa drugo do da se radi o jednoj ozbiljnoj knjizi. U posljednjem, grotesknom obratu ove zabune, Arderne predlaže koristiti evanđelja i druge takozvane tragedije kao izvor za humoritičke priče.

U 12. sotljeću Otto iz Freisinga upotrebljava pojam 'tragedija' u smislu nesreće u stvarnom životu, i to je vjerojatno jedna od najranijih takvih uporaba. O izvještaju o kojem je riječ on kaže da je 'napisan žalosno i vrsno, u maniru tragedije'-⁴⁰ Ovaj spoj žalobnosti i izvrsnosti kaže mnogo o poznatom paradoksu ove vrste, kao kad bi neko pohvalio film strave i užasa naglasivši koliko je grozan. Ottov komentar ipak podrazumijeva da uporaba u stvarnom životu potiče iz umjetnosti. William od Malmesbury-ja riječi također daje stvarnosno značenje misleći na brodolom u kojem je poginuo sin Vilima Osvajača, ali pomalo u teatralnom smislu. Thomas Kyd, kao što smo vidjeli, upotrebljava riječi *Španska tragedija* za stvarnu propast, mada se u drami nekoliko puta koristi i u umjetničkom značenju pojma. Kydova drama zaista spaja stvarnu i pozorišnu tragediju u samoj svojoj strukturi, kao što Hieronimo koristi pozornicu kako bi proveo stvarnu osvetu, a sve to za uzvrat biva horski uokvireno. 'Tragedija' se dakle javlja kroz trostepeni proces od opisa drame ili spisateljskog djela do opisa povijesnih nedaća, a odatle i do samih tih nedaća. U najboljoj vajldovskoj maniri, tragedija počinje kao umjetnost koju potom život imitira. A prijašnje upotrebe te riječi još uvijek zadržavaju odjek svog porijekla sa scene ili iz priče, koje se kasnije mogu potpuno izgu-

40 Ibid., str. 89.

biti. Riječ tako napreduje od umjetnosti, preko života kojim odjekuje umjetnost, do samog života.

Za većinu današnjih ljudi tragedija znači stvarni događaj, a ne umjetničko djelo. Doista, neki od tih što riječ upotrebljavaju da označe stvarne događaje vjerojatno i ne znaju da ona uopće ima umjetnički smisao; pa tako konzervativni kritičari kažu da nije pametno govoriti o stvarnom životu kao tagičnom, neke od njihovih sugrađana koji tu riječ slobodno koriste za glad, za predoziranje drogama, može zbuniti ako je čuju primijenjenu na film ili roman. Dapače, kad *Oksfordski rječnik* govori o tragediji kao 'nesretnom ili fatalnom događaju ili nizu događaja; strašnoj nesreći ili katastrofi' dobro bi bilo primijetiti da je to puka *figurativna* upotreba riječi, koja se pojavljuje tek oko 16. stoljeća. Prema tome, stvarna tragedija je metaforička izvedenica stvarnog umjetničkog djela, to je pogled koji pretvara historijski razvoj u ontološki prioritet. Za brojne eksponente tragične teorije, nema ništa sramotno naivnije nego pomiješati tragediju u umjetnosti s tragedijom u životu, uprkos Freudovu učenju da drevne tragične drame opisuju najburnije krize iz naših najranijih dana. Zaista, za dobar dio kritičara, tragedija stvarnog života uopće ne postoji. To je jedan od razloga zašto 'tragedija' ne može biti 'jako žalosna' jer je prvo estetički a drugo svakodnevni pojam. 'U stvarnom životu nema tragedije', izjavit će W. McNeile Dixon, koji je kao klosterski akademik može-bit govorio samo u svoje ime.⁴¹

No on zasigurno govori što i mnoštvo drugih komentatora. Čak i radikalni Franco Moretti negira da tragično postoji u historijskom životu, te pojam 'tragedija' rezervira samo za predstavljanje takve egzistencije.⁴² Jedan od razloga za takvo ograničavanje pojma je sasvim jednostavan. Ako je za konzervativne teoretičare tragična umjetnost vrhunski pozitivna stvar i to upravo zbog svoje artističke forme, negirajući im svaku tragičnost, tako izbjegavaju prigovor pripisivanja istog pozitivnog prizvuka kataklizmama iz stvarnog života. Nije riječ o tome da bi oni bili tvrda srca, ide dalje argumentacija; radi se o tome da je tragedija stručno pitanje, potpuno različito od obične nesreće. One koji se ne slažu s ovakvim prijedlogom smatra se pomalo glupavim, kao nekoga ko bi kirurga ko je odstranio bolesno plućno krilo optužio za

41 W. McNeile Dixon, *Tragedy* (London, 1924.), str. 5.

42 Franco Moretti, *Signs Taken For Wonders* (London, 1983.), str. 55.

sadizam. Niti posvemašnji nuklearni rat ne bi bio tragičan, ali bi izvjestan način njegova prezentiranja. Iza ove naoko sulude ideje, koju samo oni izvršno obrazovani mogu pojmiti, nalazi se čitav niz netačnih pretpostavki: da je stvarni život bezobličan a samo umjetnost uređena; da samo umjetnosti može otkriti vijednost koja se javlja nakon destrukcije; da su patnje stvarnog života pasivne, ružne i nedostojne, dok bol u umjetnosti ima herojski sjaj otpora; da umjetnost ima ugodnu neminovnost koja nedostaje stvarnom životu.

U *Kritičkim eksperimentima* C. S. Lewis svojim blago aristokratskim stilom piše o 'nezanimljivosti (stvarnoživotne) tuge' i 'prizemnoj mješavini agonije i minornosti' koja je lišena 'veličine ili konačnosti' te se nadaje 'dosadnom i otužnom'.⁴³ No kad Lewis piše o preranoj smrti svoje supruge, taj mu se događaj ne čini dosadnim i nezanimljivim, mada su možda stvarni životi drugih ljudi prizemniji nego vlastiti. A. C. Bradley se slaže s Lewisom: 'Priča, recimo, o čovjeku kojeg bolest, siromaštvo, nebriga, prljavi poroci, sitna ugnjetavanja, polako iznuruju do smrti, koliko god bila strašna ili vrijedna sažaljenja, nije tragična u šekspirijanskom smislu.'⁴⁴ Lewisa i Bradley-a entuzijastično podržava Ulrich Simon, koji nas ozbiljno informira da 'invalidnost, genetska malformacija, bolest koja obogaljuje, mogu namučiti žrtve i uništiti obitelji, ali one nisu tragične.'⁴⁵ Nema dvojbe da će ovaj sud doći kao blagoslovljeno olakšanje bolesnima i onesposobljenima, jedan križ manje za nositi. Za jedno djelo o kršćanstvu, primjedba se čini vrlo čudnom. Simon nastavlja s nabranjem drugih, opipljivo netragičnih događaja kao što su poplave, zemljotresi koji zbrišu cijelo naselje, genocid ili bitka na Somi. Holokaust nije bio tragičan, nego je on smrt tragedije. Tragedija mora biti nešto više nego samo postojanje žrtava; ona mora uključivati hrabri otpor sudbi, onakav kakvom svjedočimo u velikim tragičnim umjetničkim djelima.

Bilo je, naravno, herojskog otpora nacizmu kod nekih Jevreja. A mnogi ljudi se hrabro bore protiv poplava, bolesti, invaliditeta, genocida i tome slično. Kao i mnogi drugi komentatori tragedije, Simon postavlja čudnu pretpostavku da se takav otpor dešava samo u umjetnosti; da bez nje nema otkrića vrijednosti; a da bez takve vrijednosti nema ni tragedije. Drži se da je

43 C. S. Lewis, *Experiments in Criticism* (London, 1961.), str. 78.

44 A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (London, 1904.), str. 3.

45 Ulrich Simon, *Pity and Terror: Christianity and Tragedy* (London, 1989.), str. 37.

tragedija odgovor na neki događaj, a ne sam taj događaj; ali to zasigurno ne može označiti razliku između umjetnosti i života, jer se takva crta teško može povući u oba slučaja. Čini se da bi, prema tom argumentu, *Pentesileja* Heinricha von Kleista bila bi tragična drama, a nije činjenica da si je Kleist prosuo mozak u tridesetčetvrtoj, u samoubilačkom dogovoru s neizlječivo bolesnom partnericom. (Uvijek pun ideja kad je u pitanju njegova budućnost, Kleist je prethodno pristupio francuskoj vojsci u nadi da će poginuti tokom Napoleoneve planirane invazije na Englesku.) Razlika između umjetnosti i života ovdje počinje dobijati groteskne proporcije, kao kad bi neko ustvrdio da bi trosatni monolog, izrečen nazalnim monotonim tonom, u stvarnom životu bio dosadan, a očaravajući na pozornici.

U knjizi posvećenoj osporavanju ove zablude Raymond Williams po-drugljivo primijećuje: ‘Rat, revolucija, siromaštvo, glad, ljudi svedeni na objekte i ubijani po spisku; progon i tortura; razne vrste modernog mučeništva, koliko god bliske i uporne bile te činjenice, u kontekstu tragedije ne bi trebale da nas dodiruju. Tragedija, to znamo, o nečem je drugom.’⁴⁶ Williams s pravom prepoznaje da raspra zapravo nije o vrsti patnje, nego o mandarin-skom preziru klasične tragične teorije prema svemu modernom i svakodnevnom. Prava meta Bradleya, Lewisa i Steinera nije ‘stvarni život’, nego njegove izvjesne post-klasične, post-aristokratske inačice. Po srijedi je rat protiv moderne vulgranosti, kojoj je antiteza plemenitost tragične umjetnosti. Geoffrey Brereton ovako poentira: ‘Smrt velikog čovjeka u avio-nesreći ima se nedvosmisleno smatrati tragedijom, ako pogine u sportskom automobilu, tragičnost postaje dvojbena, a ako je uzrok smrti pad s bicikla, cijela ideja dolazi u pitanje.’⁴⁷ Možda je ovdje metaforika tragičnog pada uzeta pomalo predoslovno.

Teorija tragedije je puna takvih apsurdnosti. Malo je koja umjetnička forma potakla tako neobično pobožno blebetanje. H. A. Mason piše da ‘Junak postaje kandidat za Tragediju tek ako nas pogodi analogijom svog odnosa s cijelim svijetom svoje drame i odnosa Čovjekove Duše prema svemu što ga okružuje u Univerzumu.’⁴⁸ Teško je pojmiti nešto takvo za *Mačku na usija-*

46 Williams, *Modern Tragedy*, str. 62.

47 Brereton, *Principles of Tragedy*, str. 18.

48 H. A. Mason, *The Tragic Plane* (Oxford, 1985.), str. 24.

nom limenom krovu. John S. Smart drži da tragedija postavlja fundamentalna pitanja o našem mjestu u kozmičkom poretku, a teško bismo to rekli za *Rosmersholm*.⁴⁹ U Jaspersovoj zapaženoj studiji *Nedovoljnost tragedije*, on piše da ‘Tragedija prikazuje čovjeka kako se mijenja kad je na rubu propasti. Kao i Cassandra, tragični junak zapaža tragičnu atmosferu. Svoja pitanja on upućuje sudbini. Kroz patnju on postaje svestan te sile pred kojom stoji, sile koja još nije posvemašnja. Osjeća krivnju i propituje ju. Traži prirodu istine i pri punoj svijesti će odigrati pobjedu i poraz.’⁵⁰ Moguće je da je loš prijevod doprinio ovom nizu nespretnih i otrcanih fraza, no ipak je depresivno tipičan za određeni kritički pravac kad je ova tema u pitanju. Maud Bodkin, koja nema izgovor da su je prevodili (na engleski, prim.prev.) kaže nam da je ‘Hamlet besmrtn, iako umire, jer predstavlja biće besmrtnog života vrste.’⁵¹ Drugi nam kritičar objašnjava da tragedija ima ‘moć saopćiti nešto bezgranično, staviti život na pozadinu vječnosti i učiniti da čitatelj osjeća prisustvo problema koje ne bi mogao riješiti.’⁵² Zaista je inspirativno osjećati da su nečiji problemi nerješivi, ako ništa za one koji su skloni mazohističkom poimanju.

Razlika između tragedije kao umjetnosti i tragedije kao života je ironična. Jer se većina djela tragične umjetnosti ponaša baš kao da je tragedija pitanje stvarnog iskustva a ne jedna čisto estetička pojava. Kao i u svakoj umjetnosti ili jezičkom izrazu, postoji neka imamnencija koja pokazuje na drugu stranu. Dekonstrukciju umjetnosti i života poznajemo kao umjetnost. I dok tragična teorija insistira uglavnom na jednoj vrsti tragedije, tragična praksa nastoji ilustrirati drugu; a to nepodudaranje, koje nas vraća Aristotelovoj *Poetici*, toliko je uvriježeno i istrajno da se smatra kako samo po sebi predstavlja kulturni problem ili intelektualnu kontradikciju. Raymond Williams ironično primijećuje da dio moderne teorije o tragediji perverzno negira mogućnost tragedije danas, ‘nakon gotovo stoljeća važne, neprekinute i uporne tragične umjetnosti’,⁵³ dok Roland Galle spominje ironiju Minervine sove zbog ekspanzije filozofskih spekulacija o tragediji tokom 19. stoljeća, u vrijeme Hegela, Schellinga, Schlegela, Schopenhauera i Nietzschea, dok je ta sama

49 John S. Smart, ‘Tragedy’, *Essays and Studies* (Oxford, 1922.), tom. 8.

50 Karl Jaspers, *Tragedy Is Not Enough* (London, 1953), str. 75–6.

51 Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry* (London, 1934.), str. 21.

52 Smart, ‘Tragedy’, str. 36.

53 Williams, *Modern Tragedy*, str. 46.

književna vrsta gotovo iscrpljena. Oni koji znaju, stvaraju, oni koji ne mogu, filozofiraju.

Doista, ovdje bi se moglo reći da je filozofija nastavak tragedije drugim sredstvima. Dvije su ideje čak usko povezane u narodnoj svijesti, gdje tragedija označava neizbježno a filozofija fatalizam ('primila je to izneadajuće filozofski da ju je muž ostavio zbog striptizete'). Baš kao što će umjetnički modernizam kasnije prijeći u avangardnu kulturalnu teoriju, tako je od Hegela ka Nietzscheu tragedija prenesena u teoretsku spekulativnost. Ona sada postaje kulturalni označitelj, teodiceja, uzvišena Ideja, plodno tlo za krajnju vrijednost ili vid protu-prosvjetiteljstva, umjetničko rješenje za filozofske dualnosti, a ne prije svega stvar iskušenja i nesreće. Doba revolucije, za koje vizionarska omladina tog razdoblja smatra da upravo njima pripada, nema vremena za molodušnost takve stvarnosti; a pošto tragedija prema tome postaje sve manje moguća na sceni, može se slobodno kao ideja ponijeti doma kroz promišljanja o dionizijskom ili o Apsolutu, u nužnosti žrtvovanja, sukobu Prirode i kulture ili samootuđenju Duha, gdje postaje znak vitalnosti ili humanizma koji nema mnogo zajedničkog s ljudskom nesrećom.

Ne iznenađuje da tragična umjetnost i tragična teorija trebaju biti tako disonantne. Antiteza među njima, prema Nietzscheovu *Rođenju tragedije*, datira još od Sokrata. Po Nietzscheu, filozofija je ta koja je, sa svojim sujetnim univerzalitičkim tvrdnjama, razorila lokalne, neformalne pobožnosti i rituale koji su iznjedrili drevnu tragičnu umjetnost. Za Waltera Benjamina smrt tragedije kao takve označava spokojna, nenametljiva Sokratova smrt, izrazito nesublimna parodija tragične smrti.⁵⁴ Prema Nietzscheu, mit i tragediju likvidirao je nesveti savez racionalizma (Euripid i Sokrat), psihološkog relizma, naturalizma, svakodnevnog života, dijalektike, historijskog optimizma, etike i racionalnih propitivanja. Smrt tragedije bila je prva velika pobjeda tog sramnog prosvjetiteljstva, a Nietzscheova misija će biti da proglasi smrt te smrti. Od tog ranog *Aufklärung-a* pa nadalje, smatra Nietzsche, rađa se polako jedan ropski mentalitet, smrtonosam za tragičnu umjetnost. Sokratovo uvjerenje da svijet treba biti inteligibilan – što je Nietzsche pogrdno nazivao njegovim 'utcajem na razvodnjavanje nagona' – pogađa u korijen dionizijskih

54 Vidjeti Simon Sparks, 'Fatalities', u Miguel de Beistegui i Simon Sparks (ur), *Philosophy and Tragedy* (London and New York, 2000.), str. 200.

misterija. Ne čudi da se za samog Sokrata govorilo da je bojkotirao javna izvođenja tragedije. Mnogo kasnije, u tragičnom kazalištu znanje više nije mitsko ili mistično, nego spaja udvorničke engleske vrijednosti vrline i morala, sreće i auto-transparentnosti. I dok svjedočimo mrskoj pojavi 'teoretskog čovjeka', egzaltirani estetički gledatelj ustupa mjesto beživotnom akademskom evnuhu i njegovoj patetičnoj iluziji da misao može prodrijeti u, i čak popraviti, Bitak. Za Nietzschea je svijet, međutim, suštinski nečitljiv, a 'tragično znanje', koje treba umjetnost kako bi svoje užasne uvide učinilo podnošljivim, uključuje i shvatanje besmislenosti svijeta. Također traži i osjećaj za ograničenost znanja, granica na koje su nas Kant i Schopenhauer podsjetili svojom filozofijom; no iz tog se skepticizma može ponovo izroditi tragična kultura, u kojoj će mit još jednom procvjetati, a mudrost istisnuti znanost. Ne čudi onda da su tragedija i filozofija na nož, s obzirom na to da prva označava nepojmljivu i neprozirnu tajnu ljudskih odnosa, neprobojnu za nešto tako nisko kao što je spoznaja. U tom smislu, tragedija je kontra-Prosvjetiteljstvo.⁵⁵

Jedna od najsofisticiranijih novijih studija na ovu temu, dekonstruktivna *Tragedija i teorija* Michelle Gellrich vidi ovaj disparitet između prakse i filozofije kao neku vrstu poldemanovskog otpora teoriji od strane samih tih kontroverznih predmeta rasprave. 'Tragične drame', kaže ona, 'opiru se glavnim načelima tradicionalne dramske teorije i odolijevaju shvaćanjima koja ta načela čine mogućim.'⁵⁶ Gellrich tumači filozofiju tragedije kao nastojanje da se potisne i ukloni sukob koji otkriva tragična praksa, neutralizira njeno moralno gnušanje, ublaže njena nastojanja ka društvenom razdoru i odupre njenim antagonističkim aspektima.⁵⁷ Ovdje se previđa činjenica da je dio teorije tragedije (recimo Schopenhauer) daleko disidentniji nego neki od praktičara (Claudel, na primjer); no Gellrich je u pravu kad većinu tragične teorije vidi kao ideologiju, u prilično strogom smislu te riječi, koja ublažava remetilačku narav svog predmeta sa svojim analgetskim pozivima na vrlinu, razum i društveni sklad. Teorija tragedije, sa svojom bljutavom moralnom didaktičnošću, takoreći igra Apolona tamo gdje je praksa dionizijska. Gellrich tvrdi

55 Vidjeti također Simon Critchley, *Ethics–Politics–Subjectivity* (London, 1999.), poglavlje 10.

56 Michelle Gellrich, *Tragedy and Theory: The Problem of Conflict since Aristotle* (Princeton, NJ, 1988.), str. 7.

57 Za prosudbu tih aspekata u engleskoj tragediji iz doba rane moderne, vidjeti Jonathan Dollimore, *Radical Tragedy* (London, 1989.).

da za Aristotela *Poesis* pridaje značenje slučajnom ili nasumičnom – pa tako samo umijeće zapleta iznevjerava ono što Gellrich, na svoj blago zavjerenički post-strukturalistički način, smatra nekom vrstom nasilnog nametanja inteligibilnosti nečemu što je subverzivno i nepredvidljivo. Ljepota umjetničke forme u svijet uvodi izvjesnu varljivu nužnost, dok povijest ostaje nasumična i kontingentna. Gellrich bi tako unutar aristotelijanske sheme tragičnu umjetnost smjestila negdje između znanosti i povijesti, oponašajući nužnost ove prve, ali bez njene matematičke strogosti. Louis Althusser će sličnu ambivalentnu poziciju između znanosti i ideologije dodijeliti i umjetnosti kasnijih stoljeća.⁵⁸

Na svestranu i pustolovnu *Tragediju i istinu* Timothy Reissa uticala je radikalna francuska teorija, mađa više na fukoovskoj nego deridijanskoj liniji. Po Reissu, tragedija uvodi novi diskurs tako što označava granice postojećeg režima znanja, artikulirajući unutar njega označitelje koji nedostaju. Ona pokazuje šta je neophodno za postojanje jednog društvenog ili pravnog poretka, te tako, iscrtavajući njegov vanjski horizont značenja, pokazuje mjesto u kojem on drhti u tišini i neoznačenom i djeluje kao neka vrsta transcendentalne pojave. Ovo možda nadaje da forma zvuči subverzivno, čineći diskursu nešto slično što književnost prema Pierre Machereyu čini ideologiji,⁵⁹ no ta je subverzivnost kratka daha. Jer uloga tragičnog također je zgusnuti tu neuhvatljivu tišinu u regulirano znanje, tako da tragedija postaje ‘umjetnost prevazi- laženja besmisla.’⁶⁰ S Gellrich Reiss dijeli post-strukturalističku sumnjičavnost prema sistematizaciji i artikulaciji znanja, koje on u tipično neselektivnom maniru, vidi kao opresivno. Izgleda da niti jednom od ovo dvoje eksponenata apstraktno formalističke prosudbe ne pada na pamet da neka vrsta uređenog znanja može biti emancipatorna, baš kao što neki oblici ne-smisla mogu biti nasilni i represivni.

Baš kao što Gellrich riskira zapasti u preoštro suprotstavljanje tragične umjetnosti (remetilačke, prema tome preporučljive) i tragične teorije (regulatorne, pa joj se treba suprotstaviti), tako i Reiss suprotstavlja tragično

58 Vidjeti Louis Althusser, ‘Letter on Art to Andre Daspre’, u *Lenin and Philosophy* (London, 1971.), str. 203–4.

59 Vidjeti Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production* (London, 1978.).

60 Timothy Reiss, *Tragedy and Truth* (New Haven, CT and London, 1980.), str. 6.

kao odsutnost, višak ili nemogućnost značenja tragičnom znanju koje kroti i naturalizira tu opasnu destabilizirajuću silu, svodeći je na stabilan poredak referenci, predstavljanja i racionalnosti. Tragedija predstavlja kaos u srcu socio-diskurzivnog poretka, ali i pretvara u znanje ono 'neizrecivo' koje izmiče tom poretku. Pa bi naš odgovor na to bio 'istovremeno strah zbog odsustva svakog reda i zadovoljstvo kad se taj manjak prevaziđe',⁶¹ znatno više dejalektička formulacija nego kod Gellrich, koja jedan prilično tradicionalan paradoks odijeva u novo konceptualno ruho. Doista, oboje kritičara recikliraju apolonijsko/dionizijsku opoziciju u post'struktralistički idiom, te se predvidljivo empatično priklanjaju ovom drugom. Stari Grci su nasuprot, dobro znali da se dionizijskog treba i bojati i gnušati ga se, ali ga i poštovati. Međutim Reiss barem usložnjava Gellrichinu prestrogu antitezu tako što i poredak i nered, razum i neizrecivo u tragičnoj umjetnosti vidi kao formu koja 'vodi ka racionalnosti tako što ukazuje na ono šta se može nazvati iracionalnim unutar te racionalnosti.'⁶² Kombinirajući Macherey-ovu ideju o umjetnosti koja naglašava granice inteligibilnosti s fukoovskim naglaskom na regulaciju i sputavanje, Reiss nastoji tragediju prikazati i ideološkom i protuideološkom, kao 'obuhvaćanje' neizrecivog ali i njegovo 'izvođenje'.

Ideja o neizrecivom, smislu koji isklizne mreži označitelja kao puki trag ludila i kaosa prosto je obrnuta ideja smisla kao racionaliziranog i reguliranog. Takav pesimizam treba takav komplementarni misticizam. Jedina alternativa idejnoj tiraniji je idejna neodređanost, a po Reissu tragedija se neprestano klacka između to dvoje. Prijedlog je sugestivan, ali povlači i neke interesantne posljedice. S jedne strane, sasvim neugodno nađe se rame uz rame s desničarskom tezom o smrti tragedije. Za Nietzschea, kao i za današnje čuvare klasične tradicije kao što je George Steiner, tragedija je umrla jer su sudbina, bogovi, herojstvo, mitologija i pravo razumijevanje za tamu u ljudskim srcima pogubno uzmakle pred slučajnošću, kontingencijom, demokracijom, racionalnošću, raščaravanjem religioznog i žutokljunim naprednjaštvom. Reiss naravno nije u saglasnosti s tim desničarskim sindromom, ali kao i njegov mentor Michel Foucault, dovoljno je ničeanac da bude alergičan na ideje racionalnosti i društvenog progressa, kao i da se udvara izvjesnom filozofskom pesimizmu. Po njemu, moderna tragedija je postala 'analitična',

61 Ibid., str. 36.

62 Ibid., str. 284.

ublažavajući niezrecivo do forme diskursa koji podržava društveni poredak. To zasigurno nije ono zbog čega su Steiner, Krieger i njihova sabrača smatrali da je tragedija sa smrću Racinea također ispustila svoj posljednji dah; ali nije ni svjetlosnu godinu daleko od toga.

Reissov slučaj nosi još jednu konzervativnu analogiju. Njegova averzija prema predstavljanju kao podmuklo stabilizirajućem (začudno univerzalistička doktrina za jednog post-strukturalista) znači da on ne može s velikim entuzijazmom gledati na ideju o tragediji kao fenomenu stvarnog života. U prvom redu, sama ideja 'stvarnog života' postrukturalistima izgleda epistemološki naivno. Pa tako tamo gdje neki konzervativni kritičari biraju umjetnost umjesto života, Reiss bira diskurs umjesto iskustva. S druge strane, pošto je pozivanje na stvarni život jedan od načina na koji se fluidnost diskursa represivno disciplinira, tragediju ne treba povezivati ni s čim drugim do s njom samom. I opet, najprovokativnija avangardna teorija čini puni krug pridruživši se najtvrdoglavijim tradicionalistima.

I za Gellrich i za Reissa, tragična teorija i tragična praksa zaključane su u kontradiktornom odnosu, kao bračni partneri koji ne mogu jedno bez drugog ali se neprekidno sukobljavaju. Ali moguće je također da su tragedija i njena teorija toliko neuravnotežene stoga što imaju različite preokupacije. Filozofija umjetnosti uvijek nastupa sa svojom unaprijed pripremljenom agendom, umjesto da poslušno reflektira svoj predmet; a to je napadno istinito u slučaju tragedije. Tek na pragu modernog doba ideja o tragediji počinje prerastati svoje skromne inkarnacije u ovoj ili onoj drami ili scenskoj izvedbi a da bi postala punokrvna filozofija za sebe.

Ako tragedija nešto znači modernitetu, to je jednako teodiceja,⁶³ metafizički humanizam, kritika prosvjetiteljstva, izmještena forma religije ili politička nostalgija, kao i pitanje pogubljenja na trgu, vonj Furija ili monstrum što se izdiže iz mora. Tragedija, kako primjećuje Raymond Williams, često 'privlači fundamentalna uvjerenja i napetosti datog razdoblja, dok tragičnu teoriju uglavnom zanima kako se pomoću nje snažno ostvaruje već formirana i uspostavljena pojedina kultura.'⁶⁴ Radi se o, kako Williams oštro napo-

63 Vidjeti T. R. Henn, *The Harvest of Tragedy* (London, 1956.), str. 65: 'Križ tragedije je biti mjesto zla i patnje na svijetu.' Koliko god upitno, ima odjeka i kod još nekih kritičara.

64 Williams, *Modern Tragedy*, str. 45.

minje, jednako o kulturi iz koje se rađa sama ta teorija, u najmanju ruku kao i o kulturi koja je porodila datu tragičnu umjetnost.

Tradicionalistička ideja o tragediji donosi brojne distinkcije – između sudbine i slučajnosti, slobodne volje i predodređenosti, unutarnjih zbivanja i vanjskih okolnosti, plemenitog i prostog, sljepila i providjenja, povijesnog i univerzalnog, promjenjivog i neizbježnog, istinski tragičnog i tek ubogog, herojskog otpora i sramne inercije – sve to na nas više pretjerano ne djeluje. Neki konzervativni kritičari su stoga odlučili da tragedija više nije moguća, dok pak neki radikalniji zaključuju da više nije ni poželjna. Obje strane se slažu da tragedija *zaista* ovisi o tim dihotomijama; radi se samo o tome da prvi žale što ih više nema, dok se drugi tome raduju. Drugim riječima, i lijevi i desni imaju isto razumijevanje tragedije, radi se samo o tome da je lijevi odbijaju dok je desni podržavaju. No to ne treba biti jedino značenje tragedije, a ljevica ne treba olako odbaciti ideju kao antikvarnu i elitističku. Jer tu su i drukčija tumačenja, ne samo onih aspekata tragedije koji se čine strani i prevaziđeni, a koji su, kako ćemo vidjeti, iznenađujuće bliski suvremenim radikalnim interesima.

Odabrala i s engleskog jezika prevela Venita Popović