

Јован Христѿић

## ТРАГЕДИЈЕ И ТЕОРИЈЕ ТРАГЕДИЈЕ

За трагедију бисмо могли рећи исто оно што је у својим *Исѿо-весѿима* (XI, 14, 17) Свети Августин рекао за време: „*Si nemo ex te quaerat scio; si quaerenti explicare nescio.*”

Чини нам се ипак да ствари не стоје тако рђаво, зато што имамо познату Аристотелову дефиницију са којом мора почети свако расправљање о трагедији и која је вековима била сматрана за прву и последњу реч о овом загонетном драмском жанру. Она не престаје да нас задивљује, јер као да је у једном блеску мисли смишљена, у једном даху изречена и једним потезом пера написана, а њена једноставност као да нам говори све што би се о трагедији имало рећи. Подсетимо се: „Трагедија је, дакле, подражавање озбиљне и завршене радње која има одређену величину, говором који је отмен и посебан за сваку врсту у појединим деловима, лицима која делају а не приповедају, а изазивањем сажаљења и страха врши прочишћавање таквих афеката.”

Неколико страница касније, Аристотел ће рећи шта је то што, између осталог, изазива „сажаљење и страх”: драмски јунак који страда због неке своје „погрешке”. Са ова четири појма, „сажаљењем”, „страхом”, „прочишћавањем” и „погрешком” трагедија је у *Поетѿици* дефинисана. Чини нам се, једном за свагда.

Међутим, када дођемо до појма „погрешке” морамо застати. Аристотелов израз је *хамарѿиѿа*, и он је у *Никомаховој еѿѿици* (V, VIII, 1135б 5) дефинише овако: „када неко нешто учини не знајући кога или чега се његов чин тиче, ни којим средствима, ни с каквим циљем је то учинио.” Погледамо ли грчке трагедије које знамо, нећемо моћи а да не приметимо како се тако нешто у њима више него ретко догађа. Едип је, додуше, убио Лаја „не знајући кога се његов чин тиче”, али оно што чине Орест и Електра је једноставно убиство из освете чију крваву, мелодрамску и готово елизабетанску страну ни Есхил, ни Софокле, ни Еурипид не сакривају. Као и највећи број јунака грчке трагедије, њих двоје савршено знају „кога се њихов чин тиче”. Осим Едипа, који убија свога оца не знајући ко је старац кога је срео на путу, „погрешку” још чине само Дејанира која, у *Трахињанкама*, даје

Хераклу Несову тунику не знајући да она није свечана одора већ смртоносно средство, и Агава која у *Баханџкињама* убија свога сина не препознајући га у оргијастичком пијанству. Али ни Дејанира, ни Агава нису јунаци Софоклове, односно Еурипидове трагедије; штавише, не страдају због своје „погрешке”.

Обимна студија могла би се написати о томе како су се Аристотелови појмови примењивали у анализи драма које су сви сматрали трагедијама, у анализи драма које су трагедијама сматрали само њихови аутори, у анализи драма које би требало да буду сматране трагедијама и у анализи драма које не би требало да буду сматране трагедијама. Једва да има замршеније схоластике него што су покушаји да се помоћу тих појмова истражи на који је начин нека драма трагедија, односно на који начин није.

Све нам то показује да Аристотелова дефиниција трагедије у ствари није дефиниција трагедије која се може једнолико односити на све трагедије које знамо, већ једна теорија трагедије која се не може применити не само на све драме које називамо трагедијама, не само на све драме које су антологичари изабрали да представљају грчку трагедију, него вероватно ни на све оне које је Аристотел морао знати и од којих се само један мали део помиње у *Поетици*, а које су за нас најжалост заувек изгубљене. Оно што дугујемо Аристотелу тако је само једна теорија трагедије која је применљива на један више него ограничен број трагедија, док је пред другима једноставно беспомоћна. Дуго времена критичари су сматрали да су драме криве зато што се на њих не може применити Аристотелова теорија. Трбало је да прођу векови па да схватимо да драме не могу бити криве ни за шта, осим за то што су рђаве, и да је – ако се оне не могу уклопити у једну теорију – крива теорија. Расправе о трагедији то су осетиле далеко више од расправа о било ком другом књижевном питању.

Расправљање о трагедији, дакле, почиње једном теоријом трагедије и наставља се другим теоријама које су хтеле да се по сваку цену наметну овом драмском жанру и да га једном за свагда дефинишу. После Аристотела, расправе о трагедији распламсаће се у Ренесанси, у XVI и XVII веку. Међу ауторима безбројних и бескрајно досадних трактата, истиче се Скалићеро, чија је теорија трагедије не само најпотпунија, него и најутицајнија. Он трагедију дефинише класним положајем јунака, затим једном одређеном врстом збивања, исходом тих збивања и, најзад стилем којим је трагедија написана. Јунаци трагедије су краљеви и племићи, исход збивања је несрећан, а стил је узвишен. Што се самих збивања тиче, Скалићеро нам даје један прилично исцрпан списак који треба навести: *Res Tragicae grandes, atroces, iussa Regum, caedes, desperationes, suspendia, exilia, orbitates, parricidia,*

*incestus, incendia, pugnae, occaecationes, fletus, vlulatus, conquestiones, funera, epitaphia, epicedia.*

Данас ћемо се, без сумње, насмејати том каталогу трагичних збивања који нас подсећа на неку од Борхесових апсурдних и ироничних класификација, али не смемо заборавити ни то како још увек мислимо да се у драми коју ћемо назвати трагедијом морају збивати неке ужасне ствари и како се она мора завршити несрећно. И када у обичном животу, и не размишљајући много, за нешто кажемо да је „трагедија” ми се и нехотице придржавамо Скалићерове теорије. Најзад, Скалићеров списак трагичних збивања као да брише разлику између драме и живота. По њему, у драми је „трагично” исто оно што и у животу зовемо „трагичним”. Нема сумње да се и у већини драма које зовемо трагедијама догађа добар део оног што на томе списку налазимо, али на питање шта се са тим збивањима догађа када се нађу у драми, Скалићеро једноставно не одговара.

На самом измаку XVIII и на почетку XIX века налазимо још један низ расправа о трагедији које нису ништа мање утицале на наше схватање трагедије. То су расправе филозофа из времена немачког романтизма. Њима дугујемо нове појмове којима би трагедија требало да буде дефинисана. На прво место долази, разуме се, Хегелова теорија о томе како у трагедији налазимо „супстанцијалне снаге које владају људском вољом и које су оправдане по себи”, сукоб у коме „обе противничке снаге, узете за себе, јесу у праву”. Веома слично мишљење наћи ћемо и у многим савременим текстовима о трагедији. Ништа мање утицајни нису били појмови које су у расправу о трагедији увели А. В. Шлегел и Шелинг, појмови слободе и нужности, односно (како каже Шлегел) „унутарње слободе и спољашње нужности”, и (како каже Шелинг) „слободе у субјекту и нужности која је објективна”. Треба приметити и то да је у време када су немачки филозофи почели да се баве трагедијом, Аристотелова „погрешка” постала не само „кривица” него и „трагична кривица”. И није потребно нарочито истицати да су сви ти појмови унели више збрке него јасности у расправљање о трагедији. „*Les Allemands*”, писао је цинично Стендал, „*ne doivent leur célébrité douteuse qu'à l'obscurité de leurs écrits.*”

Тако је трагедија почела да све више и више зависи од појмова које је тешко дефинисати, и према којима је чак и Аристотелова „катарза” пример јасности, а расправе о „нужности” и „слободи” претвориле су се у схоластичке расправе о томе која је „нужност” нужнија, а која „слобода” слободнија.

Није тешко приметити да су и ова расправљања о трагедији само теорије које се могу применити на веома ограничени број драма које називамо трагедијама. Дrame на које се позивају филозофи немачког романтизма нису многобројне, и у односу на њихов списак наслова

које Аристотел помиње у *Поетици* задивљујуће широк Хегел говори о *Антиџони* као о идеалној трагедији, Шелинг о *Цару Едипу* и о *Хиполићу*. Можемо само замишљати шта би они учинили са другим трагедијама како би их увели у своје теорије, као што можемо само замишљати како би могле изгледати њихове теорије да су начињене на примерима других трагедија. Шопенхауер, коме такође дугујемо једну филозофску теорију трагедије (иако нешто мање утицајну) помиње далеко већи број драма, али истовремено и пребацује Корнејевом *Сиду* што му недостаје трагични завршетак, док сличан однос Макса и Текле у Шилеровом *Валенијашајну* има такав завршетак.

Како би Шопенхауер завршио *Сиду*? Могли бисмо се послужити Шилеровом драмом, али њу већ одавно не сматрамо трагедијом. Међутим, ова примедба открива нам једну од важних карактеристика теорија о трагедији које налазимо у филозофији немачког романтизма. Аристотелову теорију трагедије налазимо око стотину година после великог раздобља грчког трагичког песништва. Скалићерову и друге ренесансне теорије трагедије налазимо на самом почетку једног другог периода расцвета трагичке уметности. Али немачки филозофи стварају своје теорије о трагедији у време када, сви се слажу, трагедије у драми више нема. После Скалићера налазимо Корнеја и Расина, али уз теорије немачких филозофа не налазимо ниједну драму коју бисмо мирне савести могли назвати трагедијом. Иако су Гете и Шилер неке своје драме називали „трагедијама”, оне су тај статус одавно изгубиле, без обзира на то колико су биле у складу са теоријама својих филозофских савременика. Једноставно речено, теорије о трагедији немачких филозофа су усамљене.

Тим теоријама можемо пребацити да су преуске, али мислим да би било далеко праведније рећи како су оне, у ствари, једно спекулативно стварање трагедије које у драми више нема. Маркс је рекао како се у Немачкој револуција одиграла у главама филозофа. Могли бисмо рећи и да је трагедија XIX века створена у тим главама. Својим метафизичким заносом ове теорије знају понекад да нас узбуде готово као нека стварна трагедија: Хегелову анализу *Антиџоне*, на пример, читамо као изванредан план, да не кажем визију, једне трагедије која никада није била написана, која никада неће бити написана и која ће заувек остати на страницама *Естетике* и неће угледати светлости позорнице.

Филозофи немачког романтизма учинили су још нешто за трагедију. Иако нејасни, појмови помоћу којих су они говорили о трагедији јесу еминентно филозофски појмови којима се и данас служе филозофи. Тим појмовима трагедија је подигнута на високи метафизички пијадестал, на коме ће она остати све до данас. Зато што се служи свим „средствима подражавања”, за Аристотела је трагедија

била најразвијенији књижевни род. У Ренесанси, и у XVII веку, трагедија је била сматрана најузвишенијом и најплеменитијом драмском врстом. У филозофији немачког романтизма трагедија постаје драма која покреће најважнија и најопштија питања човекове егзистенције, и данас тешко можемо да мислимо о трагедији а да не дозволимо себи да се препустимо размишљањима која су бар налик на филозофска.

Спекулативне трагедије немачких филозофа претвориле су трагедију у апстрактну филозофску драму. Стварне трагедије које знамо су далеко једноставније од оних које су они видели у својим метафизичким сневанима. Међутим, маколико ти филозофи преоптеретили трагедију својим појмовима, остаје чињеница да је једна замишљена трагедија, која никада није постојала, имала одлучујући утицај на наша размишљања о трагедијама које постоје.

Изгледа да о трагедији можемо да мислимо само ако притом имамо при руци и неку теорију трагедије. Трагедија је једина књижевна врста којој је потребна теорија да би могла да постоји. Не можемо је дефинисати онако једноставно и недвосмислено као што се у енциклопедијама дефинише сонет: лирска песма од четрнаест, са две строфе од по четири, и две од по три стиха, са одређеним системом рима. Не можемо је дефинисати ни онако духовито као што је Е. М. Форстер у *Видовима романа* дефинисао роман: „измишљена прича у прози која не сме да има мање од 50.000 речи.” Не можемо је дефинисати ни онако као што дефинишемо комедију, као драму чији је циљ да изазове смех, било да тај смех треба да нас забави, или да истовремено исмејава људске пороке и тако подучава гледаоце. Додуше, од Аристотела знамо да трагедија изазива „сажаљење и страх” и да их „прочишћава”. Али шта је „прочишћавање”, то нико не зна. Анонимни писац списа који зовемо *Tractatus coislinianus* рекао је да комедија „путем задовољства и смеха постиже прочишћавање таквих осећања”, али ми осећамо да то мора бити нешто сасвим другачије од „прочишћавања” до кога нас доводи трагедија. Не говоре ни сви они који су писали о трагедији, о „сажаљењу и страху”. Корнеј говори о „admiration”, а Расин о „tristesse majestueuse”. „La comedie est un art, la tragedie c'est une autre chose”, рекао је једном Марсел Марсо, и можда је био ближе ономе што је трагедија од многих теоретичара који су покушавали да је дефинишу.

Тако изгледа да трагедије не могу без теорије, и од Аристотела до данас имамо сасвим сигурно више теорија о трагедији него драма које називамо трагедијама. Имамо трагедију у којој јунак страда због неке своје кривице; имамо трагедију пуну ужасних и крвавих збивања која се завршава рђаво и одвлачи у пропаст своје јунаке; имамо трагедију која прочишћава наше душе од страсти које су њене јунаке навеле на страшне злочине; имамо трагедију која нам приказује ужасна збивања

и несреће и тиме очвршћује наше душе за несреће које ћемо видети или које ће нас снаћи у животу; имамо трагедију која изазива дивљење према својим узвишеним јунацима; имамо трагедију која изазива величанствену тугу за судбине својих јунака и још више јунакиња; имамо трагедију у којој су јунаци жртве неумољиве судбине; имамо трагедију која нас путем патње уводи у сазнање; имамо трагедију која нам говори о мистерији људског постојања; имамо трагедију која нам говори о људском постојању и мистериозном свету; имамо трагедију у којој се расправља о последњим истинама човековог живота...

Свим тим теоријама, односно свим тим појмовима трагедије заједничко је једно: да не воде рачуна о ономе што се збива у драмама које зовемо трагедијама, и да оно што је међу њима заједничко траже на погрешном месту.

Ствари су почеле још више да се компликују када су немачки филозофи увели у расправе о трагедији појам „трагично”. Шта је то „трагично”? Један придев претворен у метафизички ентитет, који постоји независно од свих трагедија, и сели се из једне у другу. „У тексту који следи”, каже Макс Шелер у својој студији *О феномену трагичног*, „неће бити речи ни о каквим уметничким формама у којима се трагично приказује. Ма како било корисно разматрати постојеће облике трагедије како би се на тај начин спознало шта је то трагично, ипак се феномен трагичног не може разјаснити само на основу његовог уметничког приказивања. Пре би се могло рећи да трагично представља битан елемент самог универзума.” Питање је само како је и где то „трагично” постојало пре него што је била написана прва трагедија. У сваком случају, „трагично” своди трагедију на илустрацију нечег што је унапред дато и увек исто. Чему онда толике трагедије?

Међутим, прво што нам пада у очи када почнемо да размишљамо о драмама које називамо трагедијама није њихова униформност, већ њихова разноликост. Још је Аристотел у XVIII глави *Поетиике* разликовао четири врсте трагедије: „сложена трагедија која је сва у преокретању и препознавању, па пуна патње као трагедије о Ајанту и Иксиону; она која црта душевни живот као *Филојотићанке* и *Пелеј*; чудесна као што су *Форкинове ћерке*, *Прометјеј* и све драме које се одигравају у Хадову царству.” Нажалост, ову Аристотелову напомену нико од теоретичара трагедије није схватио сувише озбиљно, највероватније због тога што су нам од свих трагедија које он наводи као примере остале само три: *Цар Едип* за прву врсту, *Ајант* за другу, и први део трилогије о Прометеју за четврту.

Не знамо ни све оне друге трагедије које Аристотел такође помиње у *Поетици*, и можда је то један од разлога због кога нам је данас још увек тешко да схватимо како су трагедије далеко од тога да

буду онако униформне као што би то теоретичари желели и каквима их њихове теорије приказују. Једина разлика међу трагедијама које су они од почетка XIX века до данас успели да примете, јесте да су грчке трагедије – трагедије ситуације, док су Шекспирове трагедије – трагедије карактера. Иако је та подела углавном застарела и више се нико њоме не служи, остала је тенденција да се трагедије посматрају углавном *en bloc*, односно да се међу њима тражи један заједнички именитељ, и то углавном на погрешним местима и углавном на погрешан начин. Као и „сонет”, као и „роман”, трагедија је реч која се употребљава у једнини, иако се она односи на особине једног драмског текста које су потпуно различите од оних особина једног песничког, односно наративног текста на која се односе она прва два назива. Било је потребно дуго времена да схватимо како Есхилове трагедије нису исто што и Софоклове, да Еурипидове траже од нас да потпуно изменимо своја схватања о трагедији, и да Кенет Мјуир у својој књизи *Shakespeare's Tragic Sequence* напише: „*There is no such thing as Shakespearean Tragedy: there are only Shakespearean Tragedies.*”

Једино, дакле, што са апсолутном извесношћу можемо рећи о трагедији јесте да се она непрекидно мења. Али треба приметити и да су се појмови којима се служимо када говоримо о трагедији такође изменили. Они које налазимо код Аристотела до данас су неколико пута мењали свој садржај. Узмимо само појам „страха” који Аристотел у *Реторици* (II, 5, 1382a) дефинише овако: „Нека страх буде болно осећање, или узнемиреност изазвана представом о предстојећем злу које нас може уништити или нам причинити патњу; људи се наиме не плаше свих зала, као, на пример, да буду неправедни или троми духом, већ само оних што им могу причинити велике патње или уништење и то само онда кад изгледа да та зла нису далеко, већ тако близу да се чине неизбежним.”

Као и све Аристотелове дефиниције, и ова је крајње једноставна и јасна, тако да нам се чини да готово и није дефиниција за чију је формулацију потребан велики логички напор, већ да Аристотел показује прстом на нешто што је пред нама и што само треба приметити. Али како је тај Аристотелов страх далеко од оног страха о коме нам говоре филозофи егзистенције, од Кјеркегора до Хајдегера и, заједно са њима модерни психијатри! Је ли тај данашњи „страх”, са свом својом метафизичком разгранатошћу, применљив на грчке трагедије? Јесу ли гледаоци у Атини V века знали за њега, или су осећали нешто много једноставније? Мислимо да је оно што су филозофи открили морало постојати одувек, али пропуштамо да приметимо колико нам они и намећу своја открића. Сањамо ли ми фројдистичке или јунговске снове зато што су их људи од памтивека сањали, само што нису знали да су они фројдистички и јунговски, или зато што су нам Фројд и Јунг рекли да треба да их сањамо?

Има и критичара који се више не задовољавају наизглед тако једноставним појмовима као што су „страх и сажаљење”. У својој књизи *The Life of Drama* Ерик Бентли тражи неке нове појмове који ће трагедији, по његовом мишљењу, дати далеко више достојанства, и предлаже да се „страх” замени са „awe”, а „сажаљење” са „compassion”, пошто су они први добри за мелодраму, али не и за трагедију. За трагедију, њему је потребно нешто што би трансцедирало мелодраму, а „compassion transcends pity somewhat as we transcend fear.” Та осећања су „higher” – „compassion” је „the higher pity”.

За филозофе егзистенције Ерик Бентли можда би био само дилетант, али остаје питање да ли ти нови појмови, или нови садржаји старих појмова, деформишу трагедије и претварају их у једну врсту драме којој оне нису ни сањале да ће припадати?

Слично је и са другим појмовима којима се Аристотел служи када говори о трагедији. О појму „прочишћавања” готово и да није потребно говорити. Шта све нису теоретичари трпали у њега како би он одговарао некој узвишеној промени у души гледалаца коју би трагедија требало да изазове, и у шта су све њихове спекулације претвориле трагедије! На крају, све се ипак свело на то да Аристотел има у виду понајпре оно што ће касније Шилер, а затим руски формалисти назвати „уништење садржаја формом”. „Има ствари”, каже он у *Поетици*, „које нерадо гледамо у њиховој природној стварности, али, кад су нарочито брижљиво насликане, онда их са задовољством посматрамо, на пример: облике најодвратнијих животиња и мртваца” (IV, 1448б).

Међутим, по свему што о реакцијама грчке позоришне публике знамо, изгледа да су они ипак више реаговали на садржај него на форму. Како нам прича Херодот, драма о заузећу Милета изазвала је буран и гласан плач у гледалишту, па је морала бити забрањена, а несрећни аутор кажњен. Аристотел је, без сумње, приметио један од основних процеса који се збива у уметности, али је – ако је тачно да је то све што је подразумевао под појмом „прочишћавања” – претворио трагедију у уживање далеко интелектуалније него што је било оно које је она пружала својим гледаоцима чије су естетичке навике биле, вероватно, нешто друкчије.

Трагедија се, дакле, мења не само зато што је пишу други драматичари који живе у времену различитом од оног у коме су живели њихови претходници чије драме зовемо истим именом, него и зато што се и појмови којима се служимо када говоримо о драмама које називамо трагедијама мењају. Трагедија не само што се увек изнова ствара, него се увек изнова и чита. Зато се ситуација у којој се налазе расправе о трагедији може уписати отприлике овако:

на једној страни имамо драме које називамо трагедијама и које су без обзира на то што задржавају исто име – у сваком времену и од



писца до писца друкчије;

на другој страни налазимо појмове који се такође из једног у друго време мењају, али које бисмо по сваку цену желели да применимо на те драме, не примећујући да њима те драме више деформишемо него што их дефинишемо.

Није стога нимало чудно што расправе о трагедији теже да постану схоластичка разглабања и, углавном, ћорсокаци.

Да бисмо још могли да говоримо о трагедији, морамо је пре свега ослободити теорија. Другим речима, морамо видети шта се у трагедијама заиста збива и да ли неке драме зовемо трагедијама зато што оне одговарају некој теорији о трагедији, или зато што се у њима догађа нешто сасвим друго.

Морамо обратити пажњу још на једну важну особину у судбини драма које су биле називане, или које називамо трагедијама. Оне су увек зависиле од неке теорије трагедије, а свака теорија подразумева и један избор драма на које се може најбоље применити. Тако је трагедија – ма колико то на први поглед могло парадоксално изгледати – у највећој могућој мери питање избора. За грчку драму, тај избор је већ начињен. Од више од хиљаду трагедија, колико кажу да је било написано у Атини, ми имамо сачувану само тридесет и једну. Тај избор, на жалост, не можемо ставити у питање, а и не знамо је ли он праведан или није. Све што знамо јесте да су то биле најпопуларније и највише цењене трагедије, али на основу чега су оне биле цењене, о томе можемо само да нагађамо. Ако верујемо у праведност историје, рећи ћемо да је тај избор праведан; ако не верујемо, можемо само да слегнемо раменима. Ипак, све те трагедије довољно су различите да стављају у питање сваку нашу брзоплету теорију трагедије. Филозофи би се, без сумње, нашли у веома тешкој ситуацији када би се од њих тражило да створе теорију трагедије која би требало да их све узме у обзир.

Било како било, број драма које се сматрају трагедијама увек је био мали. Од Есхила непознати антологичари сачували су нам седам драма, од Софокла исто толико. Као да су водили рачуна о некој магији бројева... Додуше, били су нешто попустљивији према Еурипиду, али многе његове драме су током времена изгубиле част да буду сматране трагедијама. Па чак и када је реч о писцима чије су нам све драме сачуване, тај број није много већи. Када говоримо о Шекспировим трагедијама, најчешће говоримо о четири: *Хамлеју*, *Отелу*, *Краљу Лиру* и *Макбеју* и зовемо их „*great*“, „*major*“ или „*principal tragedies*“. Случајно или не, када говоримо о Корнејевим трагедијама такође говоримо о „*quatre grandes*“ трагедије: *Сид*, *Цина*, *Хорације* и *Полијекџи*. Корнеј је написао више од тридесет драма које је назвао „трагедијама“, Расин само седам, али се правом трагедијом најчешће сматра само *Федра*.

Пошто је увек ствар избора, трагедија је жанр чији се чланови непрекидно мењају. Једни га напуштају, тачније речено: бивају искључени, други му се придружују, односно бивају примљени. Има драма које су некада биле сматране трагедијама, али о којима више не мислимо као о трагедијама; има драма које у своје време нису биле сматране трагедијама, али о којима данас волимо да мислимо као о трагедијама. О неким Еурипидовим драмама данас не говоримо као о трагедијама (упркос њиховом поднаслову), него као о мелодрамама, трагикомедијама или чак грађанским драмама, као што о неким нама ближим грађанским драмама, Ибзеновим, Стриндберговим или Чеховљевим, почињемо да мислимо као о модерним трагедијама. Са комедијом то, очигледно, није случај. *Лизисџрајџа*, *Хвалисави војник*, *Сањ лејџне ноћи*, *Тврдица*, *Сламни шешир*, *Дама из „Максима“* биле су и остале комедије иако се многим од њих више не смејемо, бар не онако како су им се смејали њихови први гледаоци, и никоме не пада на ум да их сматра нечим другим осим комедијама.

Могли бисмо рећи да постоје четири врсте трагедија. Постоје оне које су своје чланство у овом елитном клубу задржале, упркос свим теоријама које су позивале клуб на ревизију чланства. За *Оресџију*, *Цара Едија*, *Анџиџону*, *Баханџкиње*, *Хамлејџа*, *Ошела*, *Краља Лира* и *Макбејџа*, *Сиде*, *Хораџија* или *Федру* (да наведем само неколико примера) нико никада није рекао да нису трагедије. Постоје оне чије је чланство у клубу прилично неизвесно. Таква је, на пример, *Алкеџида* – иако ја мислим да је њено чланство нешто извесније него што се то сматра – или две Шекспирове драме о љубавницима: једна о младима, *Ромео* и *Ђулијејџа* и друга о средовечнима, *Анџоније* и *Клеоџајџра*. Постоје оне које су своје чланство дефинитивно изгубиле као, на пример, Еурипидова *Хелена* која је неповратно отишла у мелодраме, или *Иџон* који је отишао у трагикомедије. Постоје, најзад, и оне које своје чланство час губе, час га поново стичу. Шекспирове историјске драме и већина Корнејевих трагедија сматрају се више великим политичким драмама него трагедијама, али у времену обузетом политиком, ко зна неће ли их неко поново прогласити трагедијама?

Тако је друга апсолутно извесна ствар коју можемо рећи о трагедији ово: трагедија је оно што је преживело као трагедија.

И то нас доводи до још једне ствари коју морамо имати на уму када говоримо о трагедији, односно о трагедијама. Питање трагедија је колико теоријски, толико и историјски проблем. Аристотела није нека хипотетичка „трагичка филозофија” навела да *Цара Едија* сматра једном од најсавршенијих, ако не и најсавршенијом трагедијом; навело га је и то што је *Цар Едиј* преживео стотину и нешто година од свог првог извођења до времена у којем је он писао своју *Поџику*. Да није преживео, никаква филозофија, па ни трагичка, не би могла да му помогне.

Данас се питамо има ли трагедије у модерној драми? То је питање на које ми нећемо одговорити. Одговориће на њега, можда, неко ко стотину година после нас буде сео да пише неки спис о оној драми која је цветала непуних стотину година – а толико отприлике и трају, како примећује Ками, и изненадна расцветавања драмске књижевности – од *Бранда* до *Чекајући Годоа*. То је један заокружени и целовит период, заокружен можда исто онако као што је заокружен и век цветања грчке трагедије. Ако се сви слажемо да је Ибзен на његовом почетку, можда се нећемо сложити да је Бекет на његовом крају. Али мени се чини да јесте, јер оно што је дошло после Бекета, и што имамо прилике да данас гледамо, више је животарење драме као жанра него што је озбиљна драма: авангарда која постаје стереотипна колико и булеварска драма, у којој довитљивост замењује праву имагинацију, технички трикови напор за откривањем људских односа и вредности које се у њима стављају у питање, и дечачки вицеви визију људске судбине.

Ипак, нашем хипотетичком критичару из будућности можемо да понудимо један богат период у историји драме. А шта ће за њега бити оно што су за нас *Цар Едип* или *Краљ Лир*, о томе ће он судити, не водећи много рачуна о нашим прогнозама и нашим клађењима на ову или ону драму за њено место у вечности о којој – како каже стари циник Валери – брину само они који имају времена на бацање.

Jovan Hristić

## TRAGEDIES AND THEORIES OF TRAGEDY

### Summary

Aristotle's famous definition of tragedy, found in his *Poetics*, represents the obligatory starting point for every discussion of this dramatic genre. The author claims that the difficulties in defining the terms used by Aristotle have increased with time, bringing us to the point where we have to face the fact that each epoch is inclined to look, if not for the ultimate definition of tragedy at least for the one most appropriate to its own current dramatic production, and to the spiritual climate in philosophy and art of the time, necessitating the use of the plural form of the noun. The author holds that, from Aristotle and the Roman and Renaissance theoreticians on to the French classicists and German philosophers, the terms Aristotle used in his text, in spite of the enormous effort, have not been given a definitive and universal form, but have generated numerous mutually contradictory theories, as well as new terms, such as 'the tragic'. Depending on the epoch, these terms have proceeded to demonstrate their own elasticity as well, and have allowed for very different interpretations; these, the author believes, cannot bring us closer to the unknown original meaning of the word tragedy, but can, to a certain extent, succeed in presenting the current views of an epoch, even our own, on what constitutes the specific quality which makes a dramatic work a tragedy.