

Маја Ристић

ТРАГИЧНО ИЗМЕЂУ ТЕАТРА И ЖИВОТА

Стратегија стварног у театру је немогућа. Из немоћи да пронађемо апсолутни ниво стварног, посустајемо у трагању за потпуном илузијом – „Илузија више није могућа, зато што више није могуће стварно.“¹ Можда због овога Антонен Арто сматра да је основна погрешка западног позоришта његов имитативни карактер. Позориште је одувек подражавало живот, приказујући га као „трагедију“ у којој се боримо за сваки срећнији тренутак. И по Аристотелу, трагедија представља „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 сажалења и страха врши прочишћавање таквих афеката“.² И у театру доказујемо стварно путем имагинарног, доказујемо театар антитеатром, доказујемо „трагично“ као најприсутније човеково духовно стање. Свеколика проблематика трагичног, ма колико широка и свеобухватна своје исходиште има у феномену античке трагедија, и томе се феномену увек враћа. Откако *Илијаду* и *Одисеју*, у новије време, поново посматрамо као уметничка дела која су њихови песници уобличио и створили из обиља различитих елемената традиције по чврсто замишљеним плановима – са све већом живошћу поставља се питање о замецима трагичног у оба епа.

„Карл Јасперс као најраније велике појаве трагичног поимања света и живота наводи Хомера, „Еду“ и саге Исланђана, као и јуначке саге и приче свих народа од западне Европе па све до Кине.“³ У средишту таквог песничтва увек стоји неки блистав јунак и победник у сјају свог оружја, својих великих подвига, али он такође стоји пред опасношћу сигурне смрти, која ће га из свих његових радости и победничких тријумфа одвући у незнање, ни-

¹ Жан Бодријар, *Симулација и симулакруми*, Светови, Нови Сад 1992, 23.

² Аристотел, *О песничкој уметности*, Рад, Београд 1982, 41.

³ Албин Лески, *Грчка трагедија*, Светови, Нови Сад 1995, 6.

штавило и неизбежни свет сенки, који ни по чему није бољи од претходног. У овој овако наговештеној, у оквиру јуначке песме веома снажно доживљеној напетости, јасно је видљив моменат трагичког. Међутим, за објективизацију трагичког у уметничком делу хомерски еп ипак представља само једну, мада значајну, предигру.

Наше истраживање црта трагичког нужно ће поћи од његовог места у драми. Оно је силно деловало током низа векова, „па је Кројценах, у својој историји модерне драме, васкрсење трагедије у западној Европи с правом означио као највећи догађај у новијој историји књижевности“.⁴ Реч трагички се одвојила од уметничке форме, с којом је, као што видимо, повезана у грчкој класици, и постала ознака судбинских токова сасвим одређеног облика, пре свега одређеном дубинском димензијом која тек треба да буде испитана. Атрибут трагички у ствари представља одређени начин виђења света, а као пример можемо да наведемо Серена Кјеркегора, за кога је наш свет непремостивим јазом одвојен од Бога. Поимање нашег света као у дубини свога бића трагичног, много је старији од нашега времена. Одроз трагичког можемо уочити и у филозофији Артура Шопенхауера. Сваки утицај на наше тело осликава се и на нашој вољи. Уколико је противан вољи, настаје бол; уколико јој је саобразан, резултат је задовољство, или чак сладострашће. Срећа, она људска, само је одсуство бола, нешто негативно, дакле привид, а бол је несумњиво позитиван, непријатан, опипљив. Пошто трагедија треба да изазове бол, патос, и код овог мислиоца уочавамо суштаствено постојање уз помоћ трагичног – као у животу, тако и у уметности. Артур Шопенхауер одређује три врсте трагичног. Ту су, поред трагике условљене злом, и трагика уловљена слепом судбином, као и трећа, којој Шопенхауер приписује највећу важност, – трагика условљена околностима, односно трагика до које човек, или јунак драме, долази тако што је конфликт изазван равноправним супротностима.

Ниче се пита ко је изнео тврђење да су све јединке као јединке комичне, и зато нетрагичне, из чега би се могло закључити да Хелени нису могли да поднесу трагичне јединке на позорници. Јер, како каже Ниче, ако се послужимо Платоновом терминологијом, о трагичким ликовима хеленске позорнице могло би се говорити отприлике овако; једини заиста стварни Дионис појављује се у многострукости ликова, под маском јунака који се бори, заплетен је тако рећи у мрежу појединачне воље. „Трагедијом мит стиче своју најдубљу садржину, свој најизразитији облик; још једанпут се диже, попут рањеног јунака, и цела још преостала снага заједно са

⁴ *Истио*, 9.

премудрим миром самртника, гори у његовим очима последњим моћним сјајем.”⁵ За Ничеа, музика и трагички мит подједнако су израз диониске способности једног народа, „нераздвојни су, обоје потичу из једног уметничког царства; обоје озаравају једну област у којој узбудљиви акорди дионисије, као и стравичне слике света умилно нестају, обоје се играју жаоком зловољности, уздајући се у своје бескрајно моћне чаробњачке вештине, обоје оправдавају том игром постојање чак и најгорег света”. За Ничеа се трагички мит родио из музике, он суштину трагичког повезује са духом музике и емоционалним надахнућем, које пружа култ бога Диониса.

Хегел се такође бави неким основним одредницама трагедије. Он сматра да се права садржина трагичког делања добија од оних супстицијалних снага које владају људском вољом, које су оправдане по себи, као што су: супружанска љубав у породици, љубав родитеља према деци и деце према родитељима, љубав браће и сестара једних према другима, исто тако државни живот, патриотизам грађана, воља владара, па онда религијски живот, али не у облику побожности која се одриче делања, већ напротив, у облику делотворног учествовања у стварним интересима и приликама и ради њиховог унапређења. Таквим способностима се, према Хегелу, одликују прави трагички карактери. О садржају трагичког, или трагичке драме, Хегел коме права тема трагедије јесте оно што је божанско, али не оно божанско које чини садржину религијске свести као такве, већ које улази у свет, у индивидуално делање, а у тој стварности ипак не губи свој есенцијални карактер нити се преображава у своју супротност. У тој форми, према Хегелу, духовна супстанција хтења и његовог извршења јесте моралност. У том смислу Хегел моралност уздиже на пиједестал вредности кад одређује основне карактеристике које трагично треба да поседује. Хегел истиче и етичку страну трагедије, а грчкој трагедији приписује се управо изванредан етички значај, јер је постала школа морала, у најдубљем значењу те речи. „Утолико што је уметник ишао за тим да као примарну ствар прикаже духовну садржину радње и оне душевне догађаје који изазивају спољашњу радњу, а саму ту радњу као секундарну, античка драма отима душу од свемоћи страсти, али тиме душу не испражњава, него је оплођава.”⁶ Затим Хегел разматра општи узрок трагичког сукоба. „Морална супстанција као конкретно јединство представља изванредан тоталитет различитих односа и таквих сила које у облику блажених богова извршују дела духа само у стању неактивности и уживања једног живота који ничим није узнемиран. Међутим, праву супстици-

⁵ Фридрих Ниче, *Рађање трагедије из духа музике*, БИГЗ, Београд 1983, 137.

⁶ Хегел, *Естетика*, трећи том, Култура, Београд 1970, 601.

јалност која треба да се оствари не представља борба која се води међу посебностима... већ оно измирење у чијем остварењу учествују одређене тежње и одређене индивидуе у пуној складности, без увреде и без супротности."⁷ Хегел, дакле, сматра да целокупна организација трагедије садржи супстицијалне стране како циљева и њихове садржине, тако и индивидуа са њиховом борбом и судбином. Хегел даље сматра да су трагични јунаци исто толико грешни колико и невини. Један од важних елемената трагедије, по Хегелу, јесте и индивидуални патос у коме карактери налазе морално оправдање за своје супротстављање другима. Рекли смо већ да античка трагедија инсистира на моралној особености и етичкој сврсисходности како фабуле тако и ликова. О томе говори и Хегел у својој *Естетици*. Он сматра да трагедија у својој античкој узвишености ипак и даље остаје при једноставности, што чини једину важећу моралну супстанцију док је индивидуално продубљивање карактера за ову трагедију знак несавршености. С овим се на извештајан начин морамо сложити јер то нису драме узлета, великих индивидуалности, код њих субјективност не добија превагу над објективношћу, док савремена трагедија усваја принцип субјективности. Због тога она узима за прави предмет, садржину, – субјективну унутрашњост карактера, који не представља, као у античкој трагедији, оживотворење моралних снага, те ликови западају у сукобе деловањем случајних прилика, као што случајност одлучује о исходу њихове среће.

У најтешњој вези с питањем да ли трагедија може бити морални пример, стоји и питање да ли она поседује и васпитни задатак. „Оно је само део, али важан део далеко ширег круга проблема који се тичу појма песништва и васпитања; и управо је питање о позорници као моралној установи разматрано са посебном живошћу, при чему се на њега одговарало на најразличитије начине."⁸ Најранији захтев, и сведочанство, да трагични песник треба да се у својим драмама бави и васпитавањем налазимо у Аристофановим *Жабама*. У такмичењу за првенство између Есхила или Еурипида, победу треба да однесе онај који је свом граду поучавањем донео већу корист. Васпитну функцију песничке уметности најревносније је заступао Платон градећи своју индивидуалну државу. За француске класичаре и поете њиховог времена, васпитно деловање позоришног песништва било је изван сваке сумње, а Лесинг, са нешто другачијег становишта, у начелу је мислио као и они. У 77. писму *Хамбуршке драматургије* он је гневно ускликнуо: „Све врсте поезије треба да нас чине бољим, тужно је ако то треба

⁷ Милош Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, Завод за издавање уџбеника и наставна средства, Београд 1982, 248.

⁸ Алвин Лески, *исто*, 29.

доказивати, још је тужније ако постоје песници који сами у то сумњају.”

О овом нашем питању Гете се, у свом чланку „Једна допуна Аристотеловој *Поетици*”, изражава веома песимистички. Он сматра да ни музика, као ни било која друга уметност, није у стању да делује моралистички, и увек је погрешно када се од уметности захтева такав један успех.⁹

Лески сматра да се код све тројице великих песника неретко дешава да се кроз митску игру у Дионисовом позоришту обраћају Атињанима, да из склопа светог морања (Есхил, Софокле), или услед дубоког поверења у моћ логоса (Еурипид) настоје да саопште своја сазнања о боговима и људима. При том је у начелу по среди нешто сасвим различито од онога изнетог на почетку: да нешто треба да послужи васпитној улози. Ово је сада већ круг многих и нејасних проблема, али то је тако увек када кренемо да се ухватимо у коштац с овако великим умовима. Сваки покушај одређења трагичког нужно ће исходиште имати у речима које је Гете 6. јуна 1824. године упутио канцелару Фон Милеру: „Свеколико трагичко почива на једној непоновљивој супротности. Чим дође до помирења, или оно постане могуће, нестаје и трагичко.” Ту је, чини нам се, феномен којим се бавимо, објашњен у свом корену. Али за његово разумевање потребно је овим речима дати нешто шири оквир, јер одређењем да је неопходна непомирљива супротност, није речено ништа о њеним половима. Њихово одређење представљаће посебан задатак за свако подручје трагичког, како у уметничком делу тако и у животу. Имајући у виду античку трагедију, треба указати да се трагичка супротност може сместити у свет богова, па се полови те супротности могу назвати бог и човек. Реч, може бити, такође и о супротностима односно о противницима који се сукобљавају у грудима сваког човека. Да бисмо у речено унели барем мало реда, предочићемо појмовно решење који треба да објасни овај комплекс питања. Решење нам нуди Албин Лески. Он полази од затвореног трагичког виђења света, по коме се свет одређује као поприште неминовног међусобног сударања сила и вредности, а то је сударање узајамно уништавање за које нема решења, не може се објаснити никаквим неодређеним смислом.

Као другу узлазну тачку у тој линији можемо истаћи затворени трагички конфликт. То је онај конфликт који је на уму имао Гете када је говорио о трагичком. Ни ту нема никаквог излаза, јер на

⁹ Ми се слажемо са Гетеом и одбацивањем васпитног програма у уметничком деловању. Песништво, односно уметност уопште не може бити усмерена прописима, она мора бити слободна. Али, морамо упозорити: треба се чувати крајности да са прљавом водом не бисмо бацили и дете.

крају стоји уништење. Али, тај конфликт, колико год његов ток био у себи затворен, никако не обухвата свеукупност света. Ако човек спозна законе света и научи да разуме њихово делање, нуди му се решење на нивоу вишем од онога на којем је тај конфликт доспео до катастрофалног исхода.

Као трећи феномен Лески издваја такозвану трагичку ситуацију. И у њој се сусрећемо с елементима који конструишу трагичко – ту су сучељене снаге које ступају у борбу једна против друге, ту имамо човека који не види излаз из конфликта, зато му и прети неминовна пропаст. Међутим, тај безизлаз у трагичкој ситуацији није оно крајње. Облаци који су се чинили непролазним и непрозирним полако се размичу и са разведреног неба на позорницу пробија се светлост спасења. То претпоставља могућност да узроке трагичког не видимо само у угрожености човека. „Никад се велика трагедија не завршава дисхармонијом и сумњом већ, штавише, вером која надвисује речи, вером која потврђује у драми приказану судбину и у њој обелодањено страдалничко својство света” (Фридрих Сенгле).

Предмет спорења из наведеног можемо дефинисати као, с једне стране, трагичко које представља постојање једног бесмисленог света, или, с друге стране, трагичног слагања са претпоставком постојања једног вишег устројства, изнад свих конфликта. Ова тешкоћа вечито недовршеног проблема превладана је схватањем да је трагичко, како у животу, тако и у уметности, одраз индивидуалног поимања света и уметности.

Античка трагедија, херојством, патосом и етиком представља жариште великих инспирација, али и великих сукоба.

Тешко је развојити трагично у позоришту и животу, јер театар подразумева симулацију живота, црпи из њега своје надахнуће. Бавити се позориштем значи бавити се животом, што је веома сложен и понекад готово трагичан „посао”. Због тога сматрамо да је „мотив” трагичног присутан у сваком театарском атому, и онда када се грохотом смејемо. Не смемо да заборавимо да је Чехов своје драме називао комедијама, а доживљавајући их као гледаоци стичемо потпуно супротан утисак. Све зависи од угла посматрања.

Литература

- Лески, Албин, *Грчка трагедија*, Светови, Нови Сад 1995.
Арто, Антонен, *Позориште и његов двојник*, Прометеј, Нови Сад 1992.
Аристотел, *О јесничкој уметности*, Рад, Београд 1982.
Бодријар, Жан, *Симулација и симулакруми*, Светови, Нови Сад 1992.
Ђурић, Н. Милош, *Историја хеленске књижевности*, Завод за издавање уџбеника и наставна средства, Београд 1982.
Ниче, Фридрих, *Рађање трагедије из духа музике*, БИГЗ, Београд 1983.
Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, трећи том, Култура, Београд 1970.

Maja Ristić

TRAGIC BETWEEN THEATRE AND LIFE

Summary

It is hard to make a difference between tragedy in theatre and in life, because theatre means simulation of life, drawing from it inspiration. To deal with theatre is same as to deal with life, which means that is very complex, and sometimes very tragic "business". That's why we assume that tragic moment is present in every element even when we smile. We must not forget that Chekhov called his dramas "comedies", and by watching them we have completely opposite impression. It all depends on point of view.