

Mirko
Zupančič



Uvod v problematiko tragedije

I

Naslov bi bil lahko skromnejši. Problematika tragedije je zelo zapletena, še posebej, če skušamo gledati na ta pojav danes in scela. Skozi zgodovino je nastala vrsta del, ki se imenujejo (ali pa se ne imenujejo) tragedija. Avtorji sami so se do svojih del različno obnašali in jih različno podnaslavljali. Tako je npr. Goethe označil *Fausta* kot tragedijo, *Ifigenijo na Tabridi* pa je preprosto imenoval igro v petih dejanjih. Razlogi za eno in drugo niso povsem jasni. — Različni filozofsko-estetski sistemi so spet različno in v soglasju s svojo celotno miselno zgradbo oblikovali načela, ki naj bi bila na splošno veljavna za tragedijo in tragično. Na začetku tega pojma ni bilo, bila je samo oblika: tragedija — spev kozlov. Aristotel pa je v svoji *Poetiki* že oblikoval teorijo tragičnosti, ki se je potem razbohotila predvsem v novoveški filozofiji. Zgodovina razlage tragedije je v zadnjih dveh stoletjih bolj v rokah filozofije in manj literarne vede. Vsaj od Schellinga dalje je postal ta žanr predmet filozofske obravnave v okviru posameznih miselnih sistemov. Dalje: eno je tragedija kot literarna zvrst, drugo pa je tragično občutje sveta, ki je lahko navzoče v vseh umetnostih in seveda tudi v življenju. Se pravi, da tragičnost vsebuje tudi življenje samo. Od tod pa spet izhajajo zelo intimne izkušnje, ki omogočajo zelo osebne poglede na tragedijo. In tudi zato so različne zgodovinske dobe tragedijo različno pojmovali in to pojmovanje izrazile v različnih predgovorih in poetikah, manifestih in estetikah. Ponekod je v ospredju formalno zanimanje (zanimanje za zgradbo tragedije), drugje so izraziti vsebinski vidiki. V zadnjem času pa so se tudi porodila vprašanja, katere dobe so tragediji bolj »naklonjene«, kakšna duhovna in socialna klima jo je sploh omogočila. Ali tragedija (kot zgodovinska zvrst) v današnjem času in po »koncu metafizike« sploh še more živeti? Gotovo je na vso širino vprašanja mislil tudi Jovan Hristić, ugledni poznavalec dramske književnosti, ko je v razpravi *Problem tragedije* (Teorija tragedije. Priredio Zoran Stojanović. Nolit 1984, Beograd) zapisal: ... »In če se vprašamo, zakaj naj bi tudi danes obstajala tragedija, že opazimo, da je tragedija tudi nekaj dosti višjega od zgolj literarne zvrsti, ki nastane in izgine. Zato do njene usode ne moremo biti povsem ravnodušni: ko se sprašujemo o tragediji, se dejansko sprašujemo tudi o nekaterih odločilnih vprašanjih, ki niso v zvezi samo z usodo moderne drame, temveč tudi z usodo človeka...«

Nemška klasična estetsko dramaturška misel, ki je oblikovala svoja načela predvsem na zgledih iz antične tragedije (in je marsikje ohranila svoj vpliv prav do danes), je — ob večjem ali manjšem upoštevanju Aristotela — izhajala iz metafizike. Tu se tragedija giblje v okviru božanskih določil, višjega Smisla in moralnega Reda, navzoče

je srečanje Svobode in Nujnosti, gospostvo Usode. Skratka: vse Absolutno — vesoljni smiselni Red, lahko tudi kot božanska Narava — to je prostor, ki je vanj položen *vreden* človek, da v njem s svojo osebno vizijo (zmoto, prekrškom ali uporom) izzove katastrofo, da se ta red potem znova umiri in potrdi. — Še Max Scheler je zapisal, da tragično pomeni bistven element samega univerzuma. In dodal: če sama ideja o »pravici« pripelje do uničenja neke (visoke) vrednosti, samo tedaj je prisotna tragika. Smrt nedolžnega zaradi pomote, kolikor se ji ni bilo mogoče izogniti, budi globoko sožalje, globoko zgražanje pa, če bi se ji lahko izognili. Toda nikoli ne zbudi tragičnega sočustvovanja. (Vom Umsturz der Werte I. O fenomenu tragičnog; Teorija tragedije, Nolit 1984.)

Skoraj ne srečamo avtorja, ki ne bi v zvezi s tragedijo pisal o etični (moralni) angažiranosti, rešitvi ali padcu, o biti ali ne biti, sploh o stvareh, ki niso samo formalne narave. Albert Camus je leta 1955 v Atenah predaval *O prihodnosti tragedije* (... Sur l'avenir de la tragédie. Albert Camus; Théâtre, récits nouvelles. Gallimard 1962), ki ga bomo še večkrat navajali. V njem omenja vzhodnjaškega modrijana, ki je v molitvah prosil Boga, da ne bi živel v kaki zanimivi dobi. Camus meni, da je naša doba izjemno zanimiva, to pomeni, da je tragična. Modrijan ni hotel živeti tragično, kajti v tragediji je mirovanje porušeno. — Seveda pa je vprašanje, kako se »zanimiva doba« oblikuje v tragediji. Ali so zadostna samo »pozitivistična« dejstva, vojne, prevrati, umori in sploh različne hude nesreče ali pa je potrebno še kaj drugega. Različni avtorji pripovedujejo, da je v tragediji še nekaj »zadaj« in »nad« življenjem, pa naj se to v filozofskem jeziku imenuje tako ali drugače. Gre namreč (tudi za to, da si zmote in z njo povezane tragične krivde ni izmislil »junak« (človek), temveč mu je bila določena, usojena itn. Jovan Hristić je v *Problemu tragedije* (navzlic dvomu o nekaterih filozofskih oznakah) napisal zelo prepričljive stavke: »... velika drama nam prikazuje človeka v njegovi popolnosti, to se pravi vse tisto, kar je v človeku, in vse tisto, kar je zunaj človeka. Tudi tisto, kar mi sami počnemo in ustvarjamo, pa tisto, kar nas ustvarja, kar z nami in iz nas nekaj naredi.« — Camus je v izhodišču svojega predavanja v marsičem upošteval Hegla. (Sile, ki se spoprijemajo v tragediji, so enako upravičene in enako v razumu utemeljene — »armée en raison«.) Ob Ajshilovem *Vklenjenem Prometeju* je menil, da sta na eni strani človek in njegova želja po moči, na drugi strani pa božansko načelo, ki odseva v svetu. Tragedija se je tedaj porodila v času, ko se je človek iz različnih nagibov spopadel z božanskim načelom, poosebljenem v Bogu ali utelešenem v Družbi. Gre pa za posebno stopnjevanost: tragedija je toliko večja, kolikor je (človekov) upor legitimnejši in ta red (božanski) nujnejši. — Camus vidi v zgodovini zahodnih narodov (od starih Grkov do današnje atomske dobe) samo dve obdobji umetnosti tragedije. Obe sta časovno in prostorsko omejeni. Prvo obdobje je grško, je skrajno strnjeno in traja samo stoletje od Ajshila do Evripida. Drugo traja komaj nekaj dlje in cveti v sosednjih deželah, na meji zahodne Evrope. Skoraj v istem času se dogaja razcvet elizabetinske tragedije, španske tragedije »zlate dobe« in francoske tragedije 17. stoletja. Ob Shake-

spearovi smrti je bil Lope de Vega star 54 let, do takrat je uprizoril že večino svojih del. Živela sta še Calderon in Corneille. Tudi med Shakespearom in Racinom je manjša časovna razlika, kot med Ajshilom in Evripidom. Camus meni, da gre sicer za različne estetike, da pa znotraj zgodovine lahko govorimo o enem samem in čudovitem razcvetu renesanse, ki se je porodil v navdihnjenem nemiru elizabetinskega odra in se končal s formalno dovršenostjo francoske tragedije.

Camus misli seveda še naprej, ampak to je stvar drugega dela našega razmišljanja. Vsekakor je precej škop v priznavalnih sodbah o tragediji in njenih avtorjih.

In še drug vidik razmišljanj o tragediji je možen. Nemara je naziv »tragedija« samo časten (nadvse priznavajoč) naziv za delo vrhunske umetniške vrednosti. Ali je npr. v *Hamletu* samo nekaj, kar predstavlja formalno posebnost tragedije, ali pa je to preprosto *d r a m s k o* delo, ki ga lahko vzporejamo z vrhunskimi deli grških piscev tragedij. — Zelo izzivno razmišlja v tej smeri Jovan Hristić v že omenjeni študiji. Piše, da na prvi pogled kaže, kot da vemo o tragediji vse. Če pa pogledamo bolj natančno, opazimo, da »tisto, kar mislimo, da je velika tragedija, sploh ne obstaja. Primernejši se mu zdi izraz »velika drama« (zlasti za današnji čas), a ta mu je hkrati že pojem za vrednost. Problem *umetniške* vrednosti je jasen: ideja je (v grški tragediji) rezultat človekovega delovanja in mu ni vnaprej dana kot zavestno postavljen cilj. Ojdip je preprosto iskal človeka, morilca, ki je ubil Laia. Torej ni začel z iskanjem »velikih resnic«, iskal je nekaj preprostega in otipljivega. Iskal je morilca, razodele pa so se mu velike resnice; teh namreč ni treba iskati, one preprosto so.

Dragocene so te in druge misli, ki jih ne bomo smeli zanemariti, a nad vsemi nekako lebdi Camusova ugotovitev: »Que tirer de ces observations? Une suggestion et une hypothèse de travail, rien de plus.«

Ta izjava je hkrati spodbudna, zato bom tvegala najprej nekaj čisto osebnih pogledov v problematiko tragedije.

Miguel de Unamuno je v svojem znamenitem delu *Tragično občutje življenja* (prevedel Niko Košir, spremno besedo napisal Andrej Capuder. Izdala in založila Slovenska matica, 1983) navedel misel Gianbattista Vica: »Pesniška modrost, ki je bila hkrati prva modrost poganstva, se nikakor ni začela z razumsko in abstraktno metafiziko, kakršno dandanašnji srečamo pri učenjakarjih, marveč z občuteno in v domišljiji nastalo, kakršna je morala biti metafizika prvih ljudi... To je bila njihova poezija, ki jim je bila prirojena sposobnost, zakaj že po naravi so bili opremljeni s takimi čuti in fantazijami, porojena iz nepoznavanja vzrokov, kar je bilo zanje vir začudenja v vsem, zakaj nevedni glede vsega so silovito občudovali. Takšna poezija se v njih začena kot nekaj božanskega, zakaj hkrati ko so si izmišljali vzroke stvari, so tudi čutili, da so bogovi, in se temu čudili...«

Citat navajam zgolj kot ponazorilo misli, da tragedija nikakor ni racionalna tvornost in da so njeni izviri povsem drugačni. — Izjemen pomen Aristotela je tudi v tem, da je v svoji *Poetiki* — v zvezi z tragedijo — tako zelo poudaril *emocionalnost*: strah (grozo) in sočutje. Kakorkoli so že potem teoretiki (različno) doumeli in tolmačili

Aristotelove misli, lahko mimo vsega tega zapišemo, da je bil na začetku *strah*. Ta je pogнал ljudi v tragično pesništvo. Tragedija je kulturnega, torej neracionalnega izvora. Pa čeprav je bila v davni tudi neke vrste praznovanje, se je že na začetku drži kri. Nekdo je bil zaklan za spravo in veselje, kozel ali kaka druga žival. Z darovanjem, žrtvovanjem, se je bilo treba, čeprav v obliki igre, za nekaj odkupiti. (Mimogrede: ljudski pregovor, da je treba poiskati »grešnega kozla«, da se potem stvari umirijo, sploh ni iz trte izvit.) — Da je bila tudi formirana tragedija, torej potem, ko je že dobila »literarno« obliko, nekje zunaj racionalnosti, dokazuje tudi znana anekdota. Zapisal jo je Plutarh: Modri Solon je po ogledu neke Tespisove tragedije avtorja nagovoril in vprašal, ali ga ni sram tako lagati vpričo toliko poslušalcev. W. L. Courtney (*The Idea of Tragedy*. New York 1900, 1967) meni, da je to eden prvih znanih primerov sodbe razuma o stvareh domišljije. V tej zvezi je zanimiv tudi Nietzsche. V svojem delu *Rojstvo tragedije iz duha glasbe* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872) trdi, da je prav racionalni element uničil prvobitno moč tragedije. Evripid in Sokrat sta s svojim racionalizmom izničila dionizično in prisilila tragedijo v samomor.

Pa še druge stvari so. Tragedija je že od začetka povezana s prisotnostjo bogov, ki posegajo v dejanje in nehanje tragičnih junakov. Že stari Bakhilides je (po Homerju) videl človekovo tragedijo v odnosu do bogov:

Ljudem najbolje se je nè roditi
in nè uzreti luči sonca:
a ves čas nikdo srečen ni na svetu.

BOGOVI

Oni pa niso podvrženi
bednim boleznim, ne ogroženi,
v ničemer podobni ljudem.

(Starogrška lirika. Prevedel A. Sovre.)

Tragedija je v svojem izvoru in nadaljevanju trčenje človeka s transcendentno, totaliteto. Je trčenje človeka z načeli: usodo, določenim redom, lego sveta. — Naj navedem nekaj misli, ki jih je napisal G. Steiner v delu *Smrt tragedije* (*The Death of Tragedy*. London 1961): Tragična drama nam pripoveduje, da so okrožja razuma, reda in pravice strahovito omejena, da njihove relevantnosti ne more povečati nikakšen napredek naših znanstvenih in tehničnih virov. Znotraj in zunaj človeka obstaja *l'autre* »drugačnost« sveta. Vseeno je, kako to imenujemo: skrito ali slabonamerno božanstvo, slepa usoda, živalski bes naše animalne krvi. Vse to nas čaka v zasedi na križpotjih, posmehuje se nam in nas uničuje. V posameznih, redkih primerih, pa nas — po pogubi pelje k nerazumljivemu počitku.

Razum hoče v svoje težnji k urejenosti tragedijo spodgristi, jo izničiti: nujnost je slepa, če ni razumljena. — Nemara je »zrelo« Goethejevo delo, predvsem *Faust*, vrhunski primer »izmikanja« tragediji. Solidnost, izobraževanje, red, tudi rahla konservativnost (*Bürgerlichkeit*),

evolucija v naravi (nekateri mislijo, da je bil Goethe darvinist pred Darwinom), gibanje vseh stvari k vedno višjim oblikam, napredek, ki dovoljuje žalostne smrti, nikakor pa ne tragičnih — vse to preprečuje tragedijo. Tragični modus ni bil v soglasju z Goethejevo duhovno usmerjenostjo. Ni naključje, da je bila Ajshilova Oresteia Goetheju tako domača, saj njen sklepni del potrjuje vero v napredek, pravico, red, spravo med ljudmi in bogovi (ali pa jemlje vse to zgolj kot možnost, upanje, ki ga še zmeraj tiščijo k tlom pretekle izkušnje). Tragedija pa je vendarle hoja po robu življenja, ko mora um gledati v prepad in pri tem tvegati vrtoglavo.

Izvor tragičnega modela je v *prekršku*, rušenju reda, a vendar je možen sporazum. Ta možnost je Goetheju narekovala zares lep konec *Ifigenije na Tavridi*:

Ne! Brez blagoslova
in v nevolji, kralj, ne grem od tebe!
Ne izganjaj nas! Pristrčno gostoljubje
nas zveži med seboj: potem ne bomo
na veke ločeni . . .

(Prevedel Fr. Albrecht.)

Priča smo torej razumnosti in humanistični spravi. V drugem delu *Fausta* gre Goethe celo tako daleč, da vzpostavi delo kot delo za druge, se pravi popolno humanitarnost, kot odrešilno možnost. Tako je nakazana pot v nebesa, konec tragedije. — Opisani problem je na teoretični ravni Vladimir Kralj razumel takole: »Goethe skuša človekovo hotenje, njegovo posebno, individualno, se pravi njegovo naravno zakonitost približati in izenačiti z moranjem, človekove osebne interese z neosebnimi, splošnimi interesi. Hotenje samo hoče torej napraviti naravno in objektivno veljavno.« (VI. Kralj, Dramaturški Vademekum. Ljubljana, 1964, 1984.)

Razum, ki je bil odločujoče navzoč v mojstarih francoskega klasicizma, je problematične narave. Lahko bi nekoliko drzno celo rekli, da ni zmeraj prepričan v svoj prav. Po uveljavljeni formuli pomeni tragično dilemo (v francoski klasiki) nujnost odločitve oziroma izbire med osebnim nagnjenjem, npr. ljubeznijo, in kakšno splošno dolžnostjo, ki je vsekakor pomembnejša od osebnih nagibov. Ta višja dolžnost je dolžnost do države ali rodovine (Corneille). Lahko pa je razkol med ljubeznijo in dolžnostjo postavljen tudi v intimnejše sfere, kot vprašanje ljubezni in nezvestobe itn. (Racine). Sam razum zdaj živi tragično: v trenutku, ko uresničitev ljubezni ni možna, pa naj se zdijo razlogi zato še tako razumni, se prav nič ne uredi, odreši in umiri. Ne smemo pozabiti, da *Cid* ni tragedija, ker je navsezadnje vse izravnal Razum. Situacija v *Bérénice* pa je tragična (tu razum živi tragično), ljubezen je bila na neki način prevarana, postane »univerzalni zgled« za najvišjo nesrečo in bolečino. Racine meni, da kri in smrt nista nujni za tragedijo. To je gotovo res, a umor se dogodi tudi v *Bérénice*: umor ljubezni, ki mu je sledilo vzvišeno žalovanje. — Eklatanten primer tragičnega, in to na vseh ravneh, je seveda *Fedra*:

Bogovi so mi priča, ki so v meni
usodni žar vsega rodu prižgali
in zdaj so s strašno slavo počaščeni,
da šibki ženski so srce zavdali.

(Prevedel J. Udovič.)

Shakespeare se v tistih svojih delih, ki se z vso pravico imenujejo tragedije, tragičnemu ni hotel in ni mogel izmakniti. V novem veku je Shakespeare pripisal tragediji razsežnost večnega vračanja, zato tudi Macbethovo »začudenje«:

Tudi v preteklosti je lila kri,
preden mil red vseobčnost je izčistil;
in še pozneje je bilo umorov,
ušesu strašnih: takrat, če možgani
so mu izvreli, človek je umrl
in bil je konec; zdaj pa vstajajo,
na glavi dvajset smrtonosnih ran,
in nas s stólov pehajo. To je čudno
bolj kakor kak umor.

(Prevedel O. Župančič.)

Shakespearove tragedije so zgled za tragično. V njih ni posameznik samo nujen člen v razvoju in napredku, ni samo »klavna žrtev«, ki jo zahtevata razvoj in napredek. Shakespearove tragedije nam pripovedujejo o večnem vračanju v izhodiščno točko, o tisti brezizhodnosti človekove eksistence, ki je ni mogoče umeti, zato pa toliko bolj prizadevajo emotivni del naše narave.

Vse zgoraj zapisano ne more in predvsem ne želi biti zapovrsten zgodovinski pregled. Gre le za neki odnos, določeno razumevanje tragedije, ki nikakor ne more biti zavezujoče. — V novejšem času sta Ibsen in Strindberg odprla poti novejši dramatik in vsak po svoje »reševala« tragedijo. Ko je naturalizem — vsaj v teoriji — razumel človeka in njegovo početje s pomočjo biologije in eksaktnih znanosti sploh, je temu človeku odvzel individualnost, osebnost, možnost prekrška in odgovornosti. Če je vse pogojeno, v krvi, genih, okolju itn., potem je človek le opazovanja vreden (za znanstveno raziskavo primeren) produkt danosti. Višje duhovno (»metafizično«, »božansko«) odpade, konflikta ni. Moč obeh severnjakov, posebej Strindberga, je bila prav v tem, da sta tako rekoč skozi zadnja vrata pritihovala na oder uganko človekovega smisla, vprašanje krivde in odgovornosti, sreče in nesreče. Vsekakor sta bila roditelja mnogoterosti novejša in današnje dramatike, ko se je (kot slikovito pravi Steiner) »bog« utrudil zaradi človekovega divjaštva.

V nasprotju s tragedijo pa komedija bolj zaposli naš razum. Znan je npr. primer, da se opici ne smejemo zavoljo nje same. Smejemo se ji, če v njenem obnašanju odkrijemo nekaj, kar je podobno človekovemu obnašanju, kajti intelekt ve, da so med opico in človekom določene razlike. — Dalje. Ne gre in predvsem ne gre za to, da se smejemo tistim našim napakam (zablodam itn.), ki ne povzročajo ne bolečine ne škode.

Naše napake povzročajo tudi bolečino in škodo, razodenejo pa se nam s pomočjo intelekta, ostrega zavedanja, nenadoma smo v distanci do protislovij, ki so v nas in v svetu. »Smeh« ne ponuja strahu in sočutja, je pa neizprosno vprašanje: kako je mogoče, da je neki pojav — družba, oseba, jaz — v sebi že do tiste mere protisloven, da se mu smejimo? Vrednostna lestvica se seveda vzpenja od navadnih šal in situacij do skrajnega roba, ko vse to lahko že zdrsne v tragedijo (smeh skozi solze). Znotraj komedije so potem relevantne oznake: komično je, če se naše pričakovanje vrednega in veljavnega razblini v nič (nekdo hoče biti nekaj, kar sploh ni); komično je nesoglasje med idealno predstavo, ki jo imamo o kakšnem predmetu, in njegovo dejansko resničnostjo (visoko se pokaže kot banalno); komično je nasprotje med organičnim (živim, razvijajočim se) in mehaničnim (strojem, avtomatizmom) itn. — Vendar. Vse naštetu v določeni situaciji in trenutku tudi ni komično. Tu je kleč!

Nemara o teh stvareh že nekaj pripoveduje moderna dramatika, tudi slovenska, ki ni v zaostanku.

In spet smo pri Shakespearu. Potem, ko je Hamlet ugotovil, da je svet iztirjen, je tudi Polonij (ironično?) lahko naštel vse mogoče zvrsti gledališkega pisanja. Svet se je razprostrl, tragično in komično ni bilo več nepreklicno ločeno. Razprostranjenost je vznemirila romantičke. V. Hugoju je narekovala daljnosežno misel o združitvi sublimnega in grotesknega. Se pravi, da se je vzpostavila neka nova lega sveta, v kateri ni več prostora za klasično »katarzo«. — Tudi pojem tako imenovane romantične ironije sega do današnjega časa. Človek (junak) v tej ironiji sebe presega, hoče biti drugačen in neodvisen od vsega. Še več je mogoče. Avtor v zgodbi nagovarja bralca (gledalca), izpoveduje svojo misel, izraža svoje mnenje. Pa smo že v bližini Brechta in njegovega pojmovanja »odtujitve« (začudenja).

Romantično nasprotovanje razsvetljenstvu je bilo, med drugim, nasprotovanje visokemu in pooblaščenemu gospodu razumu, ki vse ve, a vendar molči o potresih in pobojih otrok. Tu pa smo blizu npr. Camusu in njegovi drami *Pravični ljudje* (Les Justes). V središču drame je konflikt, ki ga sproži vprašanje revolucionarja Janeka: ali ima pravico vreči bombo na nasprotnika, če se v isti kočiji z njim pelje tudi otrok, ki ni nič kriv. — To je izrazito moralno čustveno vprašanje. Janek se ni mogel podrediti Stvari (razumu, »zgodovinski nalogi«), ravnal je po ukazu svojega srca. In še to je res: problem je po svoje navzoč od Sofoklejeve *Antigone* naprej. Tudi Slovenci imamo nekaj imenitnih dramskih besedil, ki so naravnana v vsa ta vprašanja.

Zapisal sem del problematike tragedije in tistega, kar je na njenem robu. Znameniti Sofoklejev spev v *Antigoni* vsebuje oba pola človeka, ustvarjalnega in uničevalnega:

Veliko silnega krije svet,
a nič ni tako silno kot človek:
ta plove celo prek sivih morij,
ob pišu viharjih južnih sap
pot si utira.
trpinči najvišjo boginjo Zemljo ...

In lahkoživemu rodu ptic
nastavlja zanke pasti zalaznih
in trope lovi divjadi gozdne
in ribe morjá v pletivo mrež
človek razumni . . .

(Prevedel A. Sovre)

Mistična misel velikih vzhodnjaških religij o duši, ki je ujeta v snov telesa in čaka odrešitve, vsekakor ni mogla roditi tragedije. Saj je nezdružljiva z občutjem, da ima človeško bivanje, njegov spopad in trpljenje na tem svetu kakšno globljo vrednost in smisel. Tega so se zavedali šele stari Grki in za njimi Evropa. — »Čutnost« in (z njo povezana) silovitost tragedije se kaže v izrazito konfliktnih situacijah. Najprej se tu ponuja klasično vprašanje o razsežnostih in omejitvenih možnostih konfliktov. O možnostih, da se človek »izvleče« — *ali pa ne*. (Schiller je npr. v *Don Carlosu* uprizoril grozljiv konec: oče je sina prepustil inkviziciji.) Če se »izvleče«, pa tudi, če se ne, je tu že navzoče tudi vprašanje o smislu in vrednosti spopada in njegovega izida. Navzoči so torej še neki normativi in vrednotenje. Padec iz sreče v nesrečo je tu, hkrati z njim pa tudi problem, kako se do tega obnašati.

V tej zvezi je provokativna Goethejeva nekompromisna izjava, ki jo navaja P. Szondi v delu *Poskus o tragičnem* (*Versuch über das Tragische*, 1961). Goethe namreč meni, da vse tragično sloni na nepomirljivem nasprotju. Tragično se izgubi, če pride do ravnovesja (sprave) ali če je to sploh možno. — To je povsem shakespeareška misel, ki nas ne bi presenetila, če ne bi poznali Goethejevih dramskih del (od pomembnejših jo — razen Egmonta — kar vsa po vrsti zanikajo). Sicer pa je Goethe tudi sam izjavil, da ni rojen za tragičnega pesnika zavoljo spravljivosti svoje narave. Nespravljivost, ki najbolj označuje tragično, se mu zdi povsem absurda. Szondi je seveda temeljit poznavalec te problematike. Zanimiva je njegova misel, da je Goethe poznal in zagovarjal (zoper Schellinga in Hegla, ki sta tragično zastrla) bistvo tragičnega. Če je to res, lahko sklepamo: ker je Goethe bistvo tragičnega doumel in čutil, mu je bil izid povsem jasen. Zato je hotel ta pojav premagati. To pomeni, da vprašanje o nepomirljivem nasprotju ni samo zanimivo, je tudi pretresljivo. Sega nazaj do Aristotela, do njegove *Poetike* in do nekaterih poglavij tega znamenitega dela.

Poetika je nastala v čisto določenem času in duhovni klimi, a je s svojo raziskavo mehanizma tragične zgradbe in njenega ustroja daleč presegla svoj čas. Vsekakor je upoštevala določen *i z b o r* (torej se ni odrekla vrednotenju in je do neke mere tudi normativna), kajti med množico piscev tragedije je Aristotel izbral predvsem tri: Ajshila, Sofokleja, Evripida. Znotraj tega izbora je potem komponiral svoje misli o tragediji in tragičnem. So pa v tem delu tudi mesta, ki niso povsem jasna in so jih kasneje različno razlagali. Na enega takih »paradoksov« je pri nas opozoril Kajetan Gantar, ki je odličnemu prevodu *Poetike* dodal še uvodno študijo in temeljite opombe. Gre za dve stvari. Aristotel najprej piše, da v lepo zgrajenem mitosu preokret ne vodi iz nesreče v srečo, ampak narobe, iz sreče v nesrečo. Ko pa v 14. poglavju govori

o tistih štirih znamenitih možnih tragičnih situacijah, trdi, da je najlepša tragična situacija, da kdo nevede namerava storiti komu kaj zlega, pa ga še ob pravem času prepozna. In še ena kontrastna trditev: v 13. poglavju piše, da Evripidovi kritiki nimajo prav, ker mu očitajo, da se večina njegovih tragedij nesrečno konča. Pravi, da »v tem pogledu učinkuje kot največji tragik med vsemi pesniki.« A že v naslednjem poglavju hvali Evripida zaradi srečnega konca nekaterih njegovih tragedij (npr. Ifigenija na Tavridi). — Dejstvo je, da se nekaj (kako je z izgubljenimi, nepoznanimi avtroji in teksti, ne vemo) tragedij v antiki srečno konča. Vendar moramo že zdaj opozoriti, da se je tragedija — pred takšnim ali drugačnim koncem — že dogodila, da je že tu (Orest je umoril svojo mater, Ojdip očeta itn.). Važno za tragedijo je, da prikazuje junaka, ki deluje, trpi, je z nekom ali nečim v nasprotju, ni pa nujno, da na koncu propade. Ta končni in nepreklicni propad se je zgodil šele s Shakespearom! — Pa še nečesa ne smemo pozabiti. Pri dejanju (in z njim povezanimi delujočimi) gre za »télōs«, za končni smoter, do katerega pridemo le z dejavnostjo ne glede na izid. In še piše Aristotel: »Prepoznanje (anagnórisis) pa je, kot pove že samo ime, preokret iz nevednosti k vednosti: nekdo odkrije v nekom prijatelja (svojca) ali sovražnika — in to odkritje je zanj usodno, lahko mu prinese srečo ali nesrečo...« Torej tudi sreča ni izključena! Se pravi, da Aristotel na osnovi gradiva (»tragedij«) upošteva obe možnosti. »Modernejša« je vsekakor tista, ki vodi do katastrofe. Modernejša zato, ker je totalno tragično vizijo sveta (nespravljivo nasprotje) do kraja zaostрил Shakespeare.

O grški tragediji lahko mislimo samo kot o celoti neke kulture, ki so jo poznali in živeli vsi, a je spričo svoje človeške in umetniške vrednosti živa še danes. — Na začetku ni bila »Beseda«, ampak padec iz sreče v nesrečo. Zavoljo starodavnih »izvirnih« grehov (človekova izvirnost najbrž le ni čistost!), kot so bili kanibalizem, umori med sorodniki in še druge grozljive stvari, je živel tragično ves rod. Objektivni red stvari, razjarjena onstranost, načeta harmonija svetovja razcepljena substanca (in kar je še podobnih oznak iz besednjaka novoveške Evrope), vse to je jezno padlo na človeški rod. Aristotel govori o teh stvareh brez vzvišenih besed: »... Če pa se takšna nesreča zgodi med sorodniki — če brat ubije ali namerava ubiti brata, sin očeta, mati sina, sin mater in podobno: to so hvaležni motivi, ki naj jih pesnik poišče.« To je del zgodovine rodu: »... Pesnik mora samo v bogati tradiciji poiskati primeren motiv in ga lepo oblikovati.« — Šlo je torej za družinske in velike javne zadeve. (Sociološka stran problema je obsežno opisana v Duvignaudovi knjigi o sociologiji gledališča.)

Mitos je dejanje kot dana zgodba + dejanje, ki ga v tem dejanju izvrši junak. Struktura dejanja (zgodbe) je bila že sama po sebi naravna v nesrečo. Kar precejšnjega števila antičnih tragedij ne poznamo, dovolj dobro pa poznamo ogromno arhitekturo antičnih mitov, ki so se zajedli v sleherno poro človekovega življenja. Kolos je legel na človeka, vse je bilo zaznamovano s padcem v nesrečo. Se pravi, da sploh ni nujno, da kdo kaj zagreši v dejanju, ki je pred nami, tudi ni

nujno, da se dejanje nesrečno ali celo krvavo konča. Aristotelov »paradoks« razumem iz celotne situacije, četudi nekoliko drzno: ne gre za premagovanje, preseganje (za Überwindung) ali celo za korak prek tragedije v pomiritev in spravo. (Aristotel piše o katarzi — očiščenju, pa nič o spravi). Gre za prizadevanje, da bi tragedijo, vsaj za nekaj časa, *ustavili!* Ustavili verigo tragičnih dogodkov. Kajti šele tak »predah« nam omogoča pogled nazaj, v izvršena tragična dejstva, sam po sebi pa še nič ne obljublja.

Eviprid, prav ta demitizirajoči mož, ki so se mu na stara leta Bakhantke maščevale, piše v *Alkestis*:

Peruti ima, mu govori jo
črne oči pod obrvmi:
Hades! Kaj hočeš? Pusti me! Bednica jaz,
na pot je temno mi stopiti . . .

Božanstvo ima premnogo oblik:
bogovi zvršé, česar nikdo ni slutil,
o čemer si sanjal, ne izpolni se ti.
Kar nam ni mogoče, je mōči bogu!
Tako je bilo tudi tukaj.

(Prevedel A. Sovre.)

Da, tako je bilo tudi tukaj! — Zdi se, da so ti verzi v bližini ene od misli, ki jih je Hegel zapisal o tragediji, ko pravi, da je prava tema prvobitne tragedije tisto, kar je božansko, ki stopi v svet, v individualno delovanje.

(Nadaljevanje sledi)



Mirko
Zupančič

Uvod v problematiko tragedije

II

Za Aristotela je pomemben padec iz sreče v nesrečo, a hkrati z njim je za tragedijo in tragično pomembna tudi kvaliteta tega padca. Ali drugače rečeno: kakšen je moralen obseg človeka, ki stopi na pot tragedije; kako si stojijo nasproti in kakšne so sile, ki pri tem (so)delujejo! Aristotel je govoril o različnih možnostih prehoda iz sreče v nesrečo (v trinajstem in štirinajstem poglavju *Poetike*). Najprej je prepričan, da tragedija ne sme prikazovati, »kako plemeniti ljudje strmoglavijo iz sreče v nesrečo, ker takšna situacija ne zbuja groze in ne sočutja, temveč zgražanje«. Povsem netragična je tudi (ali bi bila) situacija, ki omogoča zlobnemu človeku prehod iz nesreče v srečo. Tragedija naj tudi ne prikazuje »popolnoma pokvarjenih ljudi, kako padajo iz sreče v nesrečo«. To sicer ustreza občutju človekoljublja, ne zbuja pa sočutja in ne strahu (groze). Ostane tedaj le še ena možnost. Sočutje se nam zbudi, če zabrede v nesrečo kdo, ki »tega ne zasluži; in groza nas navda, če vidimo, da je nesrečen nekdo, ki je nam podoben«. Iz vsega tega pa je razumljiv končni Aristotelov sklep: »... nekdo, ki se ne odlikuje po izredni kreposti ali pravičnosti, ki pa tudi ni zagrešil nobene hudobije ali malopridnosti, zabrede po neki zmoti v nesrečo. In sicer je to človek, ki je poprej užival velik sloves ali srečo, kot na primer Ojdipus ali Tiestes ali podobni slavni moške iz uglednih družin.«

(Platon je bil do tragedije posebej neusmiljen. V nasprotju z Aristotelom ni priznal možnosti in še manj dejstva, da kazen lahko doleti tudi nekrivega človeka, tistega, ki je »nam podoben«. To je imelo zelo vidne posledice. Navzoče so v etabliranem delu krščanstva in tudi v tistih teorijah o umetnosti, ki jih je pisal npr. Ždanov. — Platon je izgnal pesnike iz *Države* (torej ne gre samo za »mimesis«). Bil je pesnik, pa je dobro vedel, kako neprimerno je pesništvo za idealno državo, za tisto, ki vse ve in misli za vse. — Pesnik ima svoj jezik, ta pa ni poslušen in ubogljiv. S stališča filozofske / državne resnice proizvaja poezija dela brez vrednosti. Filozof Platon ve, da je resnica ena in edina, tragedija pa je nad njo narisala velik vprašaj. V tragediji ni hvalnic bogovom, če so, so relativne. Tragedija ne prinaša koristi, v njej ni jasnine. Tragedija je po svoje brezbožna, postavlja se po robu bogovom in državi, pravici in tistim, ki delijo pravico. Tragedijo tudi toliko buri človeška usoda, da z njo v najvišjem smislu ni kaj početi. Je del pesništva in je ujeta v nižji, nerazumski del duše. Ta pa v svoji zablodi sploh ne ve, kaj je veliko in kaj majhno. — Danes bi temu rekli, da živi v svetu brez težnje po idealnosti. — Platon pa je prav natančno okusil »čar« poezije in tudi »božanskost« pesnikov. Vse je vedel o tragediji in iskal je možnosti, da je ne bi bilo. Njegov učenec je bil bolj od tega sveta (realnejši?), ni hotel in mogel mimo dejstva, da tragedija je, opredelil je njene značilnosti in segel v Evropo prav do našega stoletja. Nihče

pa seveda ne ve, če ne bo Platon zmagovitejši v enaindvajsetem stoletju.)

Navedene možne človekove položaje, ki vodijo k tragediji — Aristotel je bil tu do kraja jasen — je spoštoval tudi F. W. J. Schelling v razpravi *O tragediji* (Schellings Werke, München, 1959. Philosophie der Kunst: Von der Tragödie). Je pa dodal, da je v krivdi navzoča nujnost, ne pa zmota. Tragična osebnost mora biti kriva za zločin, tragičnost stopnjuje teža krivde — tak je Ojdipusov primer. Ampak tu se dogodi tudi obrat: njegov primer je vrhunski primer nesreče, ki ga je oplazila zavoljo zle sreče, usode, dejansko pa sploh ni bil kriv. (Dies ist das höchste denkbare Unglück, wahre Schuld durch Verhängnis schuldig zu werden.)

Schelling je povedal in napisal *Filozofijo umetnosti* ter z njo v soglasju razpravljal tudi o svobodi in nujnosti v prvih letih 19. stoletja. (Jena, 1802—1803); ponovitev v Würzburgu 1804—1805). — Margaret Dietrich v svoji obsežni knjigi *Evropska dramaturgija v 19. stoletju* (Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert; Graz—Köln, 1961) piše, da sta svoboda in nujnost tisti besedi, ki sta v klasiki razgibavali dramaturško diskusijo (pri tem misli predvsem na nemško klasiko).

Najprej naj opozorimo, da je v središču te misli o tragediji krivec brez krivde, človek, ki je hkrati kriv in nekriv, nosilec nehotene in neizbrane krivde. Tragičnega razpleta ni s svojo voljo sprožil tisti, ki bo kaznovan (tudi zapleta ni povzročil). Zaplet in razplet, z njima pa tudi vse posledice, vse to je stvar usodne/nujne, nadindividualne narave. — Zanimivo in podobno še danes pri nas razmišlja Danko Grlić (Estetika, Zagreb, 1938) v poglavju *Bit tragičnega*. O tragični krivdi meni: ta krivda, če je zares tragična, je krivda brez krivca, je nehotena, nedolžna krivda. Tragični splet različnih okoliščin, zakrivil jih ni tisti, ki trpi, je usodno, neodstranljivo in nadindividualno pogojen. Tragično je tedaj dejanje in ne posamezne osebnosti (čeprav je v tem spet eden od paradoksov, kajti »plačajo« ljudje, ne dejanje). Grlić je blizu Heglu, ko pravi — in to so po njegovem tudi Aristotelove misli —, da se v tragediji spopadajo enakopravni individui. In čeprav ti zastopajo nasprotna načela in se strastno zanje borijo, ni nihče kriv (neposredno) za tragični razplet. Ne gre torej za zločinca, ki dobremu človeku naredi kaj hudega. Črno-bela tehnika (način, kako priti do stvari) sodi bolj v območje prava in kriminalistike, umetnost ni njeno pravo področje. Grlić v tej zvezi navaja Heglovo *Filozofijo prava* in njegovo misel, da je tragični spopad etično najvišjih osebnosti umetniško zanimiv samo v primeru, če nastopajo ene proti drugim, si nasprotujejo, z enako upravičeno etično močjo. Po nesreči se spopadejo, s svojim nasprotovanjem nečemu so etično krivi, od tod pa prav in neprav obeh strani. Grlić končuje z mislijo, da Hegel tukaj in drugje kaže, kako etična ideja v tragediji triumfira nad enostranostjo) enostranskostjo posameznih idej, zato ne gre za vprašanje propada najboljšega posameznika, temveč za svojevrstno tragično zmagoslavje tiste resnice, ki je nad enim in drugim.

Vsekakor je že od začetka razvidno, da gre v tragediji za čutenje tragične strukturiranosti sveta, da se tu dogaja eksistencialna človeška

zgodba, da v njej ne moremo gledati samo osebnih (dramskih) človekovih položajev. — Globoko je v to problematiko zaoral F. W. J. Schelling, ki je prav v umetnosti videl visoko možnost njenega izraza. Umetnost je zanj tista, ki v najvišji obliki (kar se da popolno) prikazuje nasprotje in vzajemnost svobode in nujnosti: zmaga sicer nujnost, a pri tem svoboda ne podleže, svoboda znova obvelja, pri tem pa nujnost ni premagana. (Še zmeraj kaže, kot da je shema razumsko narejena.)

To je, recimo, eden od zelo prodornih začetkov »spekulativnega« gledanja nasproti »pragmatičnemu«, Aristotelovemu. Poseben odnos do tragedije, ki je bolj vrtal v tragično in manj v tragedijo kot formo, se je pojavil v začetku 19. stoletja v filozofiji umetnosti in tudi v duhovni sferi romantike. Aristotelov vpliv je bil kar nekaj stoletij sicer intenziven, a bolj na površini, živel je v larpurlartistični teoriji. Prav v dušo tragičnega nihče ni segel, tudi v Aristotela ne. Moral se je pojaviti Shakespeare (1564—1616) — moral? je v tem nujnost zgodovine? — da je s svojo umetnostjo spet živel tragično, in to povsem neformalno: s svojimi norci/neprištevnimi in še z dejanskimi zločinci, je teoretikom povzročil veliko težav. — Nenavaden je položaj, ki sta ga morala v 17. stoletju obvladati Corneille in Racine. Uvodi in komentarji k delom, ki sta jih napisala, so nekaj izjemnega. V mislih nista imela kakšnega sklenjenega dramaturškega modela, morala pa sta braniti svojo ustvarjalnost znotraj sistema, ki sta nanj sicer načelno pristala, a si nista mogla odvzeti notranjega umetniškega góna. Zanimiva situacija. Shakespearu sploh ni bilo treba javno braniti in pojasnjevati namenov pisanja. Čas, ki ga je živel, je bil gotovi nori gledališki čas, pojav brez primere. Tragedije ni bilo treba pojasnjevati, racionalizem še ni načel njenega tkiva, ki sploh ni racionalno! Za Racina pa je bilo nujno, da je npr. tudi *Fedri* (genialni, stvaritvi, ki sploh ne potrebuje avtorskih pojasnil) napisal predgovor. Ta je izrazilo intelektualne narave in bolj malo pove o pretresih znotraj bitja, ki se imenuje *Fedra*. Racine pojasnjuje, da se je držal Aristotelovih meril in da zato junakinja ni povsem kriva in tudi ne povsem nedolžna. Usoda in jeza bogov so jo potegnili v nezakonito strast. Zaveda se te strasti, groza jo je, a je ne more obvladati. Racine še dodaja, da je njen karakter v primerjavi s starimi pisci nekoliko omilil. Nasprotno pa je naredil s Hipolitom. Saj je prepričan, da ta ne more biti brez madeža, kajti v tem primeru bi njegov konec povzročil v gledalcu prej ogorčenje kot pa sočutje. Zato mu je pripisal »napako«: ljubezen do Aricije, ki je hči sovražnikov njegovega očeta.

(Zavoljo osredotočenosti na nekatere probleme, ki se nam zdijo bistveni in so izrazito teoretične narave, smo izpustili nekatera dela, ki se bolj nagibajo v področje dramske kritike in v obravnavo forme. Med drugimi je tak pojav npr. v Angliji v 17. stoletju John Dryden in njegov znani *Esej o dramski poeziji*. — Tem stvarjem bi na določenem mestu kazalo posvetiti posebno poglavje.)

Vprašanje človekove svobode in njene omejitve — srečanje z nujnostjo — je v tragediji nekaj stalnega. So pa seveda različni odnosi do tega vprašanja, miselno so jih zelo poudarjala obdobja po koncu »starih« (»klasičnih«, »vrhunskih«) tragedij. Tu gre najprej za miselnost razsvetljenstva v 18. stoletju in za njegovo pojmovanje človekove

sreče (torej tudi nesreče), pa tudi za določene poteze, ki sta jih naredila Goethe in Schiller. Margaret Dietrich v navedeni knjigi opozarja na znani Goethejev govor o Shakespearu. Tu je označil nasprotje med svobodo in nujnostjo kot tisto »skrivno« točko, okoli katere se vrtijo Shakespearove tragedije. — Schiller je obravnaval nasprotje med svobodo in nujnostjo z moralnega (človeško surovega) in estetskega izhodišča. V imenu obeh pa je terjal, da mora svoboda premagati nujnost — tisto zunanjo, surovo, materialno — ko človek zavoljo nje (lahko) zunanje propade, notranje pa je zmagovita njegova svoboda. Moč duha, kajti človek je najprej moralno, duhovno in lepo bitje, dvigne tega človeka nad golo naravno nujnost zunanje usode. (Prav to duhovno, moralno, lepo, daje posebno dostojanstvo njegovemu rodu in ga razlikuje od prvotnih nagonskih bitij.) Dramski junak, ki propade v znamenju te duhovne svobode, je zmagovalec nad materialnim in zunanjim. Iz tega prepričanja rastejo sijajna Schillerjeva dramska dela, ko je človekov nastop upor, ves v znamenju moralno lepega in lepo moralnega.

Precej drugače pa o tem razmišlja Schelling. Pri njem ni vrednostnih (moralnih itd.) *razlikovanj*. Obe, svoboda in nujnost, sta v svojem medsebojnem učinkovanju enako pomembni in enako vredni. Obe strani nastopata enako upravičeno, sta sicer polarizirani moči, a delujeta vzajemno. Obe strani, svoboda in nujnost (oba »partnerja«), sta zmagoviti, kajti obe imata enako prav in sta notranje upravičeni. (Interpretacijska varianta na to témo: delo v katerem zmaga dobro nad zlim, in je boj med dobrim in zlim jedro gledališkega besedila, je lahko le gledališko delo, igra, ne more biti tragedija. Če zmaga zlo nad dobrim, pa spet lahko rečemo — upošteva Aristotela — da je to pač žalostno in budi v nas odpor, ni pa tragično. V tragediji mora priti na obeh straneh do veljave absolutna in relativna resnica.)

V razsvetljenstvu, v eni smeri 18. stoletja, je zanimiva linija: Lillo—Diderot—Lessing. Ta čas ni mogel več nadaljevati tragedije v njeni čisti in specifični obliki, zato je ustvaril »meščansko« dramo/igro. (Smo pa nenadoma v precejšnji zadregi, če že ne kar v zmedi. Stvari niso tako jasne, kot kaže na prvi pogled. V tem času se pojavi veliko naslovov in podnaslovov. Lessing je je npr. *Emilijo Galotti* imenoval (Ein Trauerspiel; Žaloigro) žalostno igro. Schiller, ki je sicer svoja dela različno podnaslavljal, je *Mariji Stuart* pripisal isti naziv. Pa vendar je med obema avtorjema velika razlika, ne samo po letih. Schiller je šel globlje v tragično. — Žaloigra/žalostna igra vsekakor ne more biti nadomestek za tragedijo, pri Lessingu še posebej ne. A pri vsem tem spet ni povsem jasno, četudi gledamo avtorja zgodovinsko, v njegovem literarnem razvoju, zakaj naj bi bili *Razbojniki* samo Schauspiel; gledališka igra. Ko pa isti Schiller pripisuje *Spletkarstvu in ljubezni* — slovenski prevod naslova povzemam po Borutu Trekmanu — naziv žaloigre, četudi meščanske. *Don Carlosa* je Schiller imenoval Ein dramatisches Gedicht; dramska pesnitev/dramatična pesem. Itn. — Walter Benjamin v svoji razpravi o izvoru nemške žaloigre zelo kompetentno razmišlja tudi o tem vprašanju. Ponovno ga bo treba omeniti, ko bomo obravnavali novejšo teorije o tragičnem in o tragediji.)

Nova dramska zvrst, porojena v 18. stoletju, se je odpovedala obsedenosti tragedije. V njej ni več bistvenih sestavin »stare« tragedije, ne glede na to, da je konec te nove drame lahko tudi žalosten. Saj vemo, da ne odloča samo konec, za tragedijo sta važni kompletna notranja motivacija in struktura, kompleten odnos do sveta. Meščanska drama, kakorkoli se potem v svojih odtenkih še imenuje, ne vidi nujnih nasprotij; gleda črno in belo, noče vedeti, da je vse bivajoče nasprotujoče, da je disharmonija v osnovi tragičnega vida sveta. Zaključek te nove drame, tudi, kadar je žalosten — Aristotel ni nikoli govoril o žalostnem — pripoveduje o nepopolnem ali celo grdem svetu, ki pa se ga da in ga je tudi treba izboljšati. Po drugi strani pa vemo, nemara to celo bolj čutimo, da tragedijo ustvarja tista grozljiva (pod)zavest, ki hoče trčenje različnih svetov, nikomur se ne poda, v tem je njena »samomorilnost«. (Vemo pa tudi, da je tak pogled možen le, če svet je/bó. Znanstveniki biologi in drugi so v zadnjih desetletjih brez usmiljenja podprli Darwinova odkritja in jim dodali še kanček »tolažbe«: vse živo na našem planetu se med seboj žre. Od puščave do nebesnih vrhov. Zavest o morilnih in morilskih pikih je nemara edina možnost za vztrajanje. Tragedija je po svoje in od vsega začetka le hotela dati smisel temu obnašanju«, pa naj je šlo za radikalno shakespearsko misel o nespravljalivosti sveta ali pa za tisti idealizem, ki je iskal visoko etično enakovrednost nasprotujočih si sil. — Kierkegaard se je uprl Heglu, ni maral estetskega in etičnega, povrnil se je v svet absolutne, »nesmiselne« žrtve.)

Lessingova dramatika je mojstrski primer za žalostno. Kot zgled žaloigre/žalostne igre je ta dramatika umetniško vredno dejanje, ki je daleč preseglo ustanovitelje te zvrsti. Krepost *Emilije Galotti* je tako brezmadežna, da se na koncu nad njeno smrtjo razjočemo in sovražimo tiste, ki so jo povzročili. Jasne so seveda tudi krivične razlike med socialnimi sloji (podobno kot pri Schillerju, npr. *Spletkarstvo in ljubezen*). Na eni strani je visoko plemstvo — zlo, na drugi strani pa meščanstvo — dobro. Rezultat tega nasprotovanja je sicer poražena krepost, ki pa nam hkrati, kljub porazu, pove, kateri sloj ima prav. (Podoben, a nikakor ne isti vzorec, opazimo tudi v *Miss Sari Sampson*, v vihar-niški varianti pa tudi v Linhartovi »tragediji« *Miss Jenny Love*). — Lillo je v uvodu k svojemu *Londonskemu trgovcu* manifestativno odvezl stari tragediji primat in napovedal novo dramatiko, njegovo dramsko delo pa je le šibak primerek delitve sveta na dobro in zlo. Diderot je bil v svoji enciklopedičnosti gotovo genialen mož, v *Družinskem očetu* — vsekakor naj bi bila ta drama praktični rezultat njegove dramaturške misli — pa je prav čustveno razvozlal in porazil intrige, da bi čimbolj prizadeto predstavil načela razsvetljensko meščanske moralke.

Celo Voltaire, ki le ni mogel odmisлити visoke francoske tragedije prejšnjega stoletja in tudi ne svojega »zoprnika« Shakespeara, je spravil bogove in podobne pojave na zemljo. Neizobraženost, strasti in fanatizmi vseh vrst, predsodki, nerazumnost — vse to, pa še kaj podobnega, je krivo za človeško trpljenje. A to se da s pomočjo razumnosti, znanosti in »praktične« filozofije premagati, torej tragedija ni nujna. V tej veri je Voltaire med drugim napisal *Zairo*, zares lepo gledališko delo. — Razsvetljenstvo kot vodilna miselnost v prvi polovici 18. stoletja in z

njim povezan pojav »meščanske dramatike« ima seveda svoj zorni kot: stvari je treba urediti med ljudmi, v »družbi« in ustvariti z razumom, pametjo in sploh znanostjo — *človeško srečo*. Po tem dosežku bojo sicer na svetu še nepravilnosti, a te se vendar dajo odpraviti, kaj bi potemtakem s tragedijo.

Izobrazba, omika, razvoj (Bildung, Bildungsnotwendigkeit, Bildungsmöglichkeiten . . .), vse to je izredno zaposljevalo tudi Goethejev genij, seveda v vseh ontoloških razsežnostih: *Wilhelm Meister, Faust II, Torquato Tasso* . . . Z izobrazbo postane človek močan, častit/vreden (würdig), nekako odporen zoper nezadostnost sveta.

Z romantiko so se stvari spremenile. Za njen nastanek je pomembna (je med izvori romantike) tudi nemška filozofija, s svojimi »dramaturškimi« razpravami pa še posebej Schelling. — Raznolike so interpretacije romantike, a dovolj združujoča je misel, da gre romantiki za izpoved o ničnosti vsega končnega. Zdaj (spet) ni več v središču človek sam zase, tisti, ki odloča ali bo odločal o svoji usodi, zdajšnjosti, prihodnosti. Človek je (spet) eksponent in simbol pratragične razklanosti sveta. — Janko Kos v svoji razpravi *Romantika* (Literarni leksikon, 6. Državna založba Slovenije, 1980) z njemu lastno temeljitostjo in prodornostjo razmišlja o izvornih in bistvenih značilnostih romantike. Iz njegove razprave povzemamo tista mesta, ki so v tesnejši zvezi s problematiko tragedije. Sem gotovo spada pozornost do antike, pa tudi razločevanje med antiko in »romantičnimi« literaturami (brata Schlegla z vsemi distinkcijami). Odločilno postane »nasprotje med subjektivnostjo in objektivnostjo, nagonom in razumom, posameznikom in skupnostjo, nepopolnostjo in težnjo k absolutnemu«. Izjemno zanimiva je Kosova analiza Wellekovega pojmovanja romantike: »... Wellek je občutil problematičnost svojega prvotnega pojmovanja, zato ga je v novi razpravi dopolnil z nekaterimi dodatnimi opredelitvami — za romantiko naj bi bila značilna zlasti tudi težnja premagati razkol med objektom in subjektom, med osebnim jazom in svetom, zavestjo in nezavestjo; s tem naj bi poskušala doseči pomiritev človeka in narave, poistovetenje subjekta in objekta, to pa predvsem s pomočjo poezije.«

Presenetljivo razmišljanje v našem času, saj je zelo blizu Schellingovi misli o tragediji.

Na začetku svoje razprave *O tragediji* je Schelling opredelil bistvo tragedije kot spopad med svobodo subjekta in nujnostjo, ki je objektivna. Spopad se ne konča s tem, da ena ali druga stran podleže (je premagana), temveč tako, da se obe hkrati — kot zmagoviti in premagani — pojavita v popolni izenačenosti. Spopad med svobodo in nujnostjo se dogaja le tam, kjer je svoboda napadena na njenem lastnem teritoriju, to je tam, kjer nujnost uničuje svobodno voljo. (Nujnost/objektivnost mu pomeni isto, kot večni in absolutni red sveta.) — Schelling v različnih odtenkih poudarja, da ne gre samo za to, da je junak kriv, ampak mora biti *n u j n o* kriv. Tu mu je, kot smo že rekli, najvišji zgled *Kralj Ojdis* (Heglu je bila *Antigona*): smrtnik, ki ga je usoda (zla sreča) določila za krivdo in zločin — in čeprav se zoper to določenost bori in beži pred krivdo — je vendar kaznovan za zločin, ki mu je namenjen. To, da je bil kaznovan krivec, ki je naposled podlegel premoči usode, to je bilo potrebno zato, da bi se pokazalo zmagoslavje

svobode. Nazadnje je bilo to priznanje svobode in njena počastitev. Ojdipus je šele (fizično) slep spregledal. Spoznal (racionalno?) je nujnost, se z njo poistovetil in izenačil na tisti neskončni/absolutni ravni, ki je nad stvarnim svetom. V osnovi je tedaj spoznanje (ki se sicer v uporabnem besednjaku kaže kot razumsko dejanje, a to vendarle ni), ki prizna nujnost, a se ji hkrati ne ukloni. Ne gre tedaj samo za tisto svobodo, ki je »spoznanje nujnosti«, tudi nujnost se mora priznavalno obnašati do svobode. Samó tako je možna i s t o s t/identiteta.

V tako zamišljenem svetu seveda ni naključja in empirične nujnosti. Vse se dogaja v razmerju do Absolutnega. Področje umetnosti so tako kot v filozofiji ideje (večni pojmi), le da v umetnosti dobijo konkretno in individualno obliko. Gre tedaj za visoke in najvišje stvari, tu se dogaja spopad. »Dramski« boji med poedinci niso vredni tega visokega položaja, tudi posameznik se ne sme ponižati do navzkrižja z zunanjim, empiričnim, »predmetnim« svetom. — Ko je Schelling tako lepo oblikoval odnos do antike in ga povsem koherentno vključil v svoj sistem, pa je seveda naletel tudi na goro, ki se imenuje Shakespeare. Nikakor ni mogel doumeti predsmrtnega strahu *Riharda III.*, ko je bil ta pripravljen dati kraljestvo (Anglijo) za enega samega konja, za podaljšanje svojega osebnega in nič kaj vrednega življenja. A treba je odprto in celostno razumeti Schellingov odnos do Shakespeara. Bil je do kraja povezan z umetnostjo in dogodilo se mu je celo tole: poskus odklanjanja se mu je marsikje spremenil v priznavanje Shakespeara. Saj pravi, da so v njegovih delih navzoče vse prvine človeške narave, od najnižjih do najvišjih. In tudi pove, da pozna Shakespeare vse: strast, dušo, mladost in starost, kralja in pastirja. Iz obilice njegovih del bi se lahko izgubljaljoča se zemlja znova ustvarila. A pri vsej tej mnogoterosti Schelling pogreša tisto staro (antično) strogo, blagodejno, preprosto in vsezdružujočo lepoto.

Schelling tudi misli (podobno kot Hegel), da »prava« tragedija ne more biti zasnovana na zavestnem zločinu (*Macbeth*, *Rihard III.*). Zločin je lahko samo delo u s o d e. Stara grška tragedija ne pozna dejanskih »karakternih« zločincev. Ta tragedija je vzorec npravnosti (moralnosti) in sploh je v celoti zgrajena na najvišjih moralnih vrednotah. V takem visokem položaju si mora osamljen junak izboriti bitko od znotraj, le z moralno veličino svoje duše, zunanja pomagala (tudi »epski bogovi«) ne zadoščajo. Zato je Ojdipus tisti nekrivi krivec, ki s svobodno voljo sprejme kazen; to pa je, meni Schelling, vzvišeno v tragediji in prav v tem primeru doseže svoboda najvišjo istost z nujnostjo. Izravnava svobode in nujnosti (končnega in neskončnega) ustvari sklenjeno moralno ozračje, harmonijo in ravnovesje. Tu torej ni naključja in empirične nujnosti, je samo absolutna nujnost. Spopad na takšnem nivoju je zares tragičen v tragediji, ne pa izid sam.

(Tragedija se lahko konča tudi s popolno spravo, celo s pomitvijo z življenjem. Kot takšno možnost navaja Schelling Ajshilovo *Oresteio*. Oresta je za »zločinca« naredila usoda in volja boga Apolona. Spravne konsekvence pa so bile take, da so dali Atenci (prej) maščevalnim boginjam najvišje priznanje: dobile so svoje svetišče. Iz Schellingove misli lahko izvedemo sklep, da je bilo iskanje ravnovesja, pra-

vice in človečnosti, v »moralni naturi« starih Grkov, celo to, da tragedija zanje nikakor ni samó literatura!)

V Shakespearovi umetnosti pa se je pojavil tisti element, ki lepo zgrajen sistem moti — Schelling ga kot človek brez zle volje in nadarjen za pesništvo ni mogel odmisлити — svet tuzemske resničnosti (empiričnosti) in naključnosti. Shakespeare je pisal »barbarske« in »resnične« zgodbe svojega časa. Konkretno in kompletne Ojdipusove zgodbe, iz veka v vek, iz roda v rod, noben Grk ni doživel. Spoznal pa se je z »bibliografijo« rodu. Ta je bila sklenjena. Na najvišjem *mitičnem* nivoju. Shakespearov svet pa je bil svet konkretne resničnosti. Zapisal je krvavo zgodovino svojega in komaj preteklega časa. Ker v takšnem položaju, tako meni Schelling, ni bilo mogoče doseči prvobitnega in temeljnega tragičnega spopada, je tragedija krenila na drugo pot. (Zanimivo: Schellingu je bližji Calderon, a bolj ga vznemirja Shakespeare.) In sicer: Shakespeare je naredil tisto odločno potezo, da je vse skupaj postavil v človeka, v *karakter*. Fatum je prestavil v človeka! Tu se zdaj dogaja celo spopad svobode s svobodo. Tudi nujnost je postavljena v človeka, v zločinca, v *karakter*. Silovitost (zločinskega) *karakterja* je silovitost njegove individualne nujnosti. Smo tedaj na teritoriju posamičnega, poedinega, ki nima svojega splošnega/objektivnega nasprotja. Ta novi fatum je stvari spremenil. V temelju delujoče, absolutne, »objektivne« (tiste, ki bi človeka določala), usodne lege sveta ni več. Tista najprimernejša teza o vrednosti padca iz sreče v nesrečo je s Shakespearom odpadla. A ob vseh pomislekih Schelling le poudarja, da tudi najgrše Shakespearove osebnosti ne morejo odpraviti splošne zakonitosti moralnega reda sveta. Hudo je le to, da so se vse stvari prenesle iz velikega sveta v mali svet človeka. V tem »malem« svetu ni prostora za optimizem. Kajti Schellingova (pa tudi Heglova) misel je bila prav nazadnje le izraz vesoljnega optimizma; po vseh polomih se mora vzpostaviti ravnovesje sveta. Zato se je ta misel bolj ali manj uprla »moderni« tragediji, ki da je zavoljo svojega subjektivizma zanemarila večnostna obzorja. Individualna usoda (usoda v *karakterju*) ni več omogočala spopada substancialnih moči in njihove poravnave. Kajti individualno je nepomembno v odnosu do neskončnega.

(Nadaljevanje sledi)



Mirko
Zupančič

Uvod v problematiko tragedije

(III)

Tudi August Wilhelm Schlegel je v *Predavanjih o dramski umetnosti in literaturi* (Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 1809–1811) med drugim govoril o svobodi in nujnosti v zvezi z grško tragedijo. Čeprav je tudi zanj ta (grška) najvišja oblika tragedije, je menil, da je ni mogoče posnemati. Pred očmi je že imel zgodbo zgodovino elizabetinske, španske, »romantične drame«. (Za stare

naj bi veljalo načelo plastičnosti, zaokrožene celote in sveta končnosti . . . , za nove pa načelo pitoreskosti, fragmentarnosti in težnje k neskončnosti . . .).

Razmerje med svobodo in nujnostjo je Schlegel opredelil takó, da sta notranja svoboda in zunanja nujnost dva pola tragičnega sveta. Morda je tu sledil Schillerju in njegovi misli, da je tragični svet nujno vzvišen in patetičen, *nravnost* (moralna, moralnost) se izrazi in potrdi samo v spopadu, v odporu, ki ga svobodni individuum ponudi svetu (zunanje) nujnosti.

Preskusimo Schleglovo razmišljanje o (grški) tragediji povedati v nekaj stavkih. Občutek, da je človek gospodar svoje osebnosti, da je, dvigne tega človeka nad neobvladano gospodovanje nagona in ga osvobodi tutorstva narave (kakšne, to je seveda današnje vprašanje; op. M. Z.). Tedaj tudi nujnost ne more biti gola nujnost te narave, biti mora onkraj čutnega sveta. Javlja se kot nepojmljiva moč *usode*. Kot taka pa presega celo svet bogov, saj so ti bogovi (npr. homêrski) le elementarne sile narave. Čeprav so bogovi višji od umrljivega človeka, so v odnosu do neskončnega z njim na isti stopnji. To pa je seveda tudi pogojilo razliko med Homerjem in grškimi tragiki.

Zelo vplivno teorijo o tragediji in tragičnem je domislil Georg Wilhelm Friedrich HEGEL (tudi) v svoji ESTETIKI (Vorlesungen über die Ästhetik III, Surkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970. – Estetika III, Kultura 1970, Beograd). Njegova razmišljanja o tragediji imajo to prednost – in hkrati tudi težavnost –, da upoštevajo avtorjevo celotno misel o človeškem družbenem razvoju, torej tudi njegovo dialektiko. To je ogromno delo, prevajajo in komentirajo ga najbolj kompetentni poznavalci Heglove filozofije. Tudi pri nas na Slovenskem. V vsó to bogato, težavno in zapleteno problematiko zares lahko vstopimo samo z največjo skromnostjo. Opozoriti želimo, predvsem v zvezi z namenom in naravo naših razmišljanj, le na nekaj značilnih mest v Heglovi dramaturški misli.

Za vzorčno gradivo je bila Heglu grška tragedija. Obravnaval pa je tudi nekatera novejša dela in posebej Shakespeara. Vsaj od Lessinga naprej (gledano shematično, saj je tu še veliko detajlov), ob pojavu evropske predromantike in romantike je moral Shakespeare najti mesto tudi v »klastičnih«
dramaturško estetskih sistemih, čeprav to ni šlo brez težav in preglavic.

Prav je, da že na začetku navedeno Vladimira Kralja in njegov *Esej o dramatičnem* (Sodobnost, 1963; Dramaturški vademekum Mladinska knjiga, 1984). Kralj je prvi na Slovenskem razvidno sistematiziral teorije o drami, v tej zvezi je zanimivo tudi njegovo razumevanje Hegla: »(. . .) V tem smislu je Hegel uvedel v svojo estetiko drame glavno antinomijo splošnega in posebnega kot osnovni princip dramatičnega. Dramsko dejanje deli Hegel v tri stopnje, splošno stanje sveta, lahko bi ga imenovali tudi splošno situacijo sveta, kjer je nasprotje med splošnim in posebnim sicer latentno, ni pa še akutno. Drugič: kriza in s tem boj, ki ga izzove junak, in tretjič: pomiritev splošnega in posebnega v razpletu. (. . .) Ker sestavlja šele oboje, splošno in posebno, celoto, ni svetovne situacije, ki bi bila docela sprejemljiva niti docela nesprejemljiva, docela opravičljiva niti docela neopravičljiva v svojem obstoju. Šele v kriznem stanju kake situacije se sproži latentno nasprotje, se izbojuje boj obeh nasprotnih stanj in se pokaže njuna nezdružljivost. Splošno in posebno pa nista navzoča samo na objektivni strani, v nekem objektivnem stanju sveta, marveč sta pričujoča tudi na subjektivni strani, v junaku, v značaju. Tudi karakter vsebuje latentno protislovje splošnega in posebnega. (. . .) Hegel stavi tragično v subjekt, v junaka kot kršilca nekega reda in povzročitelja krize, dramskega nasprotja, boja, vendar je tragično nujno tudi na objektivni strani, v situaciji sami, ki vsebuje enako kakor subjekt protislovja splošnega in posebnega. (. . .) Ta Heglov interes za vseobsežnost dejanja izhaja iz njegove *Fenomenologije duha*, kjer se svetovni razum na svoji zemeljski poti razodeva v subjektivni eksistenci, v človeku, v objektivni eksistenci, v družbi in nazadnje v eksistenci misli same, v filozofiji in religiji.«

Torej: antinomija, v vseh svojih pomenskih razsežnostih, je dramatično jedro sveta. Pomiritev mora biti v »razpletu«, kjer se nasprotja združijo v celoto, se razrešijo in izničijo in spet više združijo, kajti nič na svetu ni tako sveto, da ne bi moglo biti tudi prekleto in obratno. – Lahko bi tudi rekli: substancialno, ki pa ne more ostati negibno, mirujoče, neprizadeto, abstraktno idealno, ampak mora »sestopiti« v konkretno, v konkretno individualno, a pri tem še zmeraj ostane substancialno.

V zadnjem času je presenetljivo naraslo zanimanje za Heglovo »dramaturgijo«. Zasluga za to gre *Novi reviji* (doslej v številkah 45 in 46/47), predvsem v zvezi s Heglovo znamenito razčlenbo Sofoklove *Antigone*. Brali smo zanimive prispevke, posebej pa je treba opozoriti na odlomek iz Heglove *Estetike* (G. W. F. Hegel »Tragična sprava«), ki ga je izbral in prevedel Tine Hribar. V mislih imam ne samo odličen prevod, bolj poklicani od mene vejo, kakšno ogromno znanstveno in jezikovno zaledje je za tako delo potrebno. Gre še za nekaj drugega, kar na videz ne spada v pričujočo razpravo. Kako klavrno zaostali smo Slovenci (brez krivde tistih posameznikov in društev in tudi založb, ki se tega zavedajo, v primerjavi z drugimi, založniškimi podjetji v Jugoslaviji. Pa imamo imenitne znanstvenike, prevajalce itn. – Zdi se, da daje Hribarjeva do podrobnosti izdelana razprava *Avtohtonost svetega in legitimnost države* vsebinsko intonacijo za razmislek o »primeru Kreon«. Sijajno delo, za marsikatero spoznanje me je obogatilo. Po drugi strani pa me seveda spremlja umetniška rahločutnost, ki jo je Dominik Smole v *Antigoni* namenil tudi Kreontu. In če nalašč pustim ob strani Duvignaudovo sociološko analizo, ker ta prav nazadnje le ne poseže v umetnost samo (a s svojo argumentacijo razume, če že ne kar zagovarja tudi Kreontovo stališče), le ne morem odmisliiti Sofokla:

O spravite s poti, s poti me, norca!
 Tebe, sin, sem ubil,
 s tabo njo v zablodi!
 Kam naj pogledam? Kam grem?
 vse se majè mi in pada iz rok!
 V glavo je ubogo treščil
 neznosen me usode udar.

(Prevedel A. Sovre.)

Tu je zapisana Kreontova tragika, vsaj s stališča besedne umetnosti. – Ker živimo v različnih časih in različno beremo, je razumljivo, da se tehtnica naših »simpatij« prevesi zdaj na eno, zdaj na drugo stran. Razumljivo je, da smo danes, ko je svet sredi terorizmov različnih vrst in zvrsti bolj na strani »Antigone«, ki je žrtev. Seveda pa je Hegel, ki današnjega stanja sveta ni mogel predvideti, mislil predvsem na visoko npravstveno ravnovesje, ki ga naj umetnost vsebuje: »Končno pa rezultat tragičnega zapleta ne dopušča nobenega drugega izhoda, kakor da se obojestranska upravičenost medsebojno bojujočih se strani sicer ohrani, odstranjena pa je *enostranskost* njunih tez; vrne se mirna notranja harmonija, tisto stanje zbora, ki nenehno izkazuje čast bogovom. Pravi razvoj obstaja samo v preseženju nasprotij kot *nasprotij* in v spravo med močmi delovanja, ki sta stremeli k temu, da bi se v svojem konfliktu med seboj negirali. (. . .) Višja tragična sprava pa se nanaša na prehod določenih npravnih substancialnosti iz njihovega nasprotja k resnični harmoniji.« (Prevedel Tine Hribar.)

Tvegajmo zdaj izbor in prikaz tistih Heglovih misli, ki obravnavajo *principe* tragedije. – Že na začetku razdelka Princip tragedije, komedije in drame spregovori Hegel o stvareh, ki so v njegovi teoriji pomembne. Za dramo, torej tudi za tragedijo, je bistveno dejanje. Treba pa je poudariti elemente, ki vsebujejo vse tisto, kar je primarno v vsakem dejanju: z ene strani to, kar je s stališča *substance* vredno, veliko, to je tisto, kar predstavlja osnovo svetovne resnične božanskosti, in to kot pristno in (po sebi in za sebe) večno vsebino individualnega karakterja ter smotra; z druge strani pa *subjektiviteto* kot tako v njeni neomejni/nezvezani samoodločbi in svobodi.

Prava vsebina tragičnega delovanja za *namene*, ki jih imajo tragični posamezniki, je v okviru tistih moči, ki so v človeški volji substancialne in so same po sebi upravičene: zakonsko življenje v družini, ljubezen staršev do otrok in otrok do staršev, medsebojna ljubezen bratov in sester. Tudi državno življenje, patriotizem državljanov, volja vladarjev; poleg tega še religiozno življenje (das kirchliche Dasein), toda ne kot tista pobožnost, ki se odreče delovanju, nasprotno: kot dejavni poseg in zahtevak različnih koristi in razmerij. – Takšne (podobne) zmožnosti, meni Hegel, imajo pravi tragični karakterji. So prav taki, kot po lastnem pojmovanju morejo in morajo biti: ne nekakšna mnogostranska, epsko raz-ložena totaliteta, temveč, čeprav so živi in individualni, predstavljajo samo *eno* silo/moč, v kateri se je ta karakter, skladno s svojo individualnostjo, neločljivo povezal s katerokoli posebno stranjo substancialne vsebine življenja. – To pojmovanje Hegel dopolni in pojasni še v razdelku Konkretni razvoj dramske poezije in njenih vrst: »Prav v tem je moč velikih karakterjev, da ne izbirajo, marveč so vseskozi to, kar hočejo in izvršijo. So to, kar so, in so to večno, v tem je njihova veličina. Kajti slabost dejanj izhaja le iz ločitve subjekta kot takega in njegove vsebine; tako se karakter, volja in smoter ne pojavljajo kot

zrasli, in so lahko individuum, ker v njem ne živi kak trden smoter kot substanca njegove lastne individualnosti, kot patos in moč njegove celotne volje, – obrača sem in tja in se samovoljno odloča. Takšno sem in tja je iz plastičnih likov odstranjeno; zanje ostaja vez med subjektiviteto in vsebino volje nerazrušljiva . . . » (prevedel Tine Hribar).

Na splošno bi lahko te Heglove misli povzeli takole: Téma prvobitne tragedije je božansko, tisto, ki stopi v svet, v individualno delovanje delanje, pa vseeno v tem resničnem svetu ne zgubi svojega substancialnega karakterja in se tudi ne obrne v svoje nasprotje. V tej obliki je *nravnost* duhovna substanca hotenja in dovršitve. Kajti nravnost, če jo razumemo v njeni neposredni čistosti, ne pa s stališča subjektivne refleksije kot formalno moralno, je božansko v svoji *svetovni* realiteti. Je substancialno, posebne in bistvene strani le-téga so gonilna vsebina resničnega človeškega delovanja/početja in v njem samem svoje bistvo eksplicirajo in ga uresničujejo.

Po načelu *posebljenja* (Besonderung), ki mu je podvrženo vse, kar prodre v realno objektivnost, se npravne moči, kakor tudi delujoči karakterji, *razlikujejo* glede svoje vsebine in svojega individualnega pojava. – Zdaj se seveda skladje ukine; v dramatik, ki še posebej terja delovanje, razdvojene sile nastopijo ene proti drugim. Individualni smoter/cilj, ki je v svoji samostojni določenosti enostranski, nujno izzove zoper sebe drug smoter in s tem tudi spopad. Iz tega pa je (med drugim) razumljiva tudi znamenita in daljnosežna Heglova misel o tragičnem: Prvobitna tragičnost je torej v tem, da imata, znotraj tega navskrižja in vzeta vsaka zase, *prav obe strani*, ki si nasprotujeta (Berechtigung); po drugi strani pa vendarle moreta resnično pozitivno vsebino svojega namena in karakterja uveljaviti samo kot negacijo in *poškodbo* (Verletzung), *oskrumbo* druge in prav tako upravičene moči – zato sta v svoji nravnosti in prav zavoljo nje, enako *krivi*.

Za ponazoritev misli o enakopravnosti/enakovrednosti sil, ki se v tragediji spopadejo, navedimo Heglovo razlago Sofoklove *Antigone*, ki mu (v tem pogledu) pomeni popolno umetniško delo: Kreon in Antigona si nasprotujeta, a sta vsak zase celota, povsem v soglasju s svojim konkretnim življenjem. – »Usodno« je, da oskrunita (poškodujeta) tisto, kar bi morala v vsem razponu lastnega življenja/eksistence spoštovati in častiti. Antigona živi v (Kreontovi) državi, ki vzpostavlja »civilno« pravo, je kraljevskega rodu in poleg tega še zaročenka Kreontovega sina. Ni torej zunanega »objektivnega« vzroka za protest in dejanje; to dejanje je posledica drugačnih, ne »civilnih« zakonov, tistih, ki so v njeni duši in izročilih rodu. – Kreon pa tudi ni *samo* vladar, je oče in soprog, je v krvi rodu in je – kljub »civilni« državi – še zmeraj odgovoren za izročila, najbolj za pieteto do umrlih. Vendar sta Kreon in Antigona to, kar sta. Vsa znotraj sebe in svoje določenosti: »Tako je po njima samima obema imanentno to, proti čemur sta se izmenoma dvignila, zgrabilo in strlo pa ju je tisto, kar je spadalo v krog njune lastne eksistence« (prev. Tine Hribar). Zelo nazorno je njun položaj opisal Vladimir Kralj: »Kreon in Antigona imata vsak po svoje prav in neprav. Oba sta hkrati v pravici in krivici, oba enako zvesta svojemu splošnemu načelu in enako pristranska v odklanjanju nasprotnega.«

(Kakorkoli že je v današnjem času, se nemara ob »Heglovi Antigoni« odpre še neki problem. Tisti, ki nekako nevidno, a pod tekstom živi tudi v današnjem času in mišljenju, večkrat tudi ironično: vsi smo žrtve, čist je samo *sistem* (naj, naj . . . absolutni duh, ki je na zemlji absolutna popolna družba itn.). Se pravi, da človeškega ni več, da ni nians, da so samo

ideologije, da Macbeth, v končni razvrstitvi stvari, nima znotraj tragedije kaj iskati. Velika in prav v tragično spravo segajoča Heglova poteza je bila v tem, da ga je, Kreonta, v tem primeru, nemara celo ne oziraje se na kompletno zgradbo svojega mišljenja, dal tragični umetnosti in ga iz nje tudi razumel. To je navsezadnje tisti žarek, ki prepoveduje totalitarizem! Hegel je ljubil Antigono, čutil pa je (nemara bolj kot vedel), da tudi Kreon ni ljubil sam sebe. – Če bi ves ta problem prevedli v vsakdanjost, ki se dogaja iz roda v rod, bi lahko rekli: Antigona je skoz zgodovino žrtev in zakolu namenjena daritvena žival; zavoljo te permanentne žrtve mora tudi Kreon ne samo kaj spoznati, to je premalo, doživeti mora udarec, ki mu omogoči spoznati Antigono. Eden brez drugega ne moreta biti. A to je vendarle samo lepa »literarna« shema, kako pa iz človeškega prizorišča odstraniti klavnico, je drugo vprašanje. Hegel se je zazrl v nramnost, torej v visoko pomenljivost, tu je videl vrednost konflikta, če ta konflikt že mora biti.)

S tragično rešitvijo se protislovje *ukine*. S tragično rešitvijo se večna pravica uresniči v individuih in njihovih ciljnih tako, da s propadom individualnosti, ki moti njen mir, spet vzpostavi nramstveno substanco in njeno enovitost. Četudi postavljajo karakterji sebi cilje, ki so upravičeni, jih tragično lahko dosežejo le s svojim enostranskim nasprotovanjem drugim. – Ti individui niso karakterji v današnjem pomenu besede, a tudi niso abstrakcije. So med obema skrajnostima, so čvrsti liki, ki predstavljajo samo to, kar so: »Čast velikih karakterjev je, da so krivi. Nočejo sočutnosti, usmiljenja. Kajti usmiljenja ne povzroča substancialna, marveč subjektivna globina osebnosti, *subjektivno* trpljenje. Njihov trdni, močni karakter pa je eno s svojim bitnim patosom, in to nerazločljivo sozvočje vliva občudovanje, ne usmiljenje, h kateremu je prešel Evripid.« (Prevedel Tine Hribar.)

Prave substancialnosti (ta je mirna, skladna, identična) ne predstavlja boj med posebnostmi, temveč tista pomiritev, ki pomeni skladnost brez nasprotij. To, kar se v tragičnem izidu »ukine«, je samo enostranska posebnost, ki se ne more prilagoditi tej harmoniji. – Seveda gre tu za plemenite in vzvišene osebnosti, tako rekoč za nramstveno neoporečnost tistega, ki ga doleti nesreča. Sočutja in obžalovanja ne morejo biti deležni lopovi in zločinci. Sočustvujemo lahko samo z »afirmativnim in substancialnim«. Nad preprostim strahom in sočutjem je postavljena *sprava*, potolaženje, potolažba, pomirjenje (Versöhnung). Hegel meni, in to je seveda samo njegova stvar in pravica do misli: tragedija (to spravo) doseže tako, da nam ponudi prizorišče, recimo temu »večne pravice«; ta v svojem absolutnem gospodstvu uporablja stroga merila, ki so nad relativno upravičenostjo in enostranskostjo ciljev ter strasti.

Lahko bi tudi rekli: Usoda/fatum pokaže individualnosti njene meje, prekoračitev teh meja pripelje do uničenja, sprava se dogodi na truplih umrlih.

Hegel na nekaterih mestih poudarja, da tragični izhod ne zahteva zmeraj propada obeh strani (obeh udeleženih individuov), da bi se z njim ukinila njuna enostranskost. Omenja Ajshilove *Evmenide*, ki se ne končajo z Orestovo smrtjo ali pa s porazom njegovih nasprotnic. (Klitaimestra je umorila Agamemnona. Orest po Apolonovem ukazu izpolni svojo sinovsko dolžnost in z umorom matere maščuje očeta. Duhovna substanca je zdaj v sebi razdvojena: zveza oče-sin in prav tako sveta zaveza mati-sin. Erinije/mati zahtevajo Orestovo smrt. Apolon/oče zavrne njihovo zahtevo. Atena vzpostavi ravnovesje s svojim glasom. Orest sicer vztraja v svojem patosu,

sicer bi bil brez »karakterja«, toda višje božanstvo ukloni njegovo voljo. Maščevalne sile se uklonijo in umirijo, postanejo Evmenide, dobile bodo svoje oltarje.

Zapišimo zdaj še nekaj dodatnih pogledov, ki opozarjajo na Heglov odnos do antične in novejšje dramatike.

Za ep in tragedijo je nujen *heroični* položaj sveta. Kajti samo v heroičnih časih niso (bile) moralne moči učvrščene niti v obliki državnih zakonov niti kot moralne zapovedi in dolžnosti. Samo tedaj (se te moči) lahko pojavijo »izvirno sveže kot bogovi«, ki se drug zoper drugega postavijo s svojim delovanjem, pojavijo pa se tudi kot živa vsebina svobodne človeške individualnosti.

V grški tragediji vzrok za spopade ni v neki zli volji, zločinski nizkosti, tudi ne v nesreči, slepoti itn. Je samo v npravstveni upravičenosti nekega dejanja. Zato v grški tragediji ni, tako kot v novejših časih, kriminalnih naključij in tudi ne grdih zločincev in tako imenovanih plemenitih zločincev s svojim praznim pleteničenjem o usodi. Pri starih se tudi odločitve in dejanja ne spočnejo na enostavni subjektivnosti interesa in karakterja, na oblastizelnosti, zaljubljenosti, časti; sploh na stvareh, ki imajo edino opravičilo v posebnih nagnjenjih (različnih) osebnosti.

Stari, meni Hegel, so poznali predvsem eno glavno nasprotje, ki ga je po Ajshilu najlepše obdelal Sofokles: nasprotje med *državo* in *družino*/rodbino. In to med državo, ki predstavlja moralno življenje v njegovi duhovni splošnosti in družino, ki predstavlja naravno npravnost. (*Antígona* itn.) – Drugi sklop problemov predstavlja *Kralj Oidipus* in *Oidipus v Kolonu*. Tu gre za pravico budne zavesti, za upravičenost tistega, kar človek izpolni kot zavestno bitje nasproti tistemu, kar je po določilu bogov storil nezavestno in nehote. – Ne smemo prezreti, da za Hegla človek ni preprost »empirični« človek, ampak je »eksponent« svetovnega duha. Zato moramo pri ocenjevanju tragičnih spopadov opustiti naše napačne predstave o krivdi in nekrivdi. (»Ob vseh teh tragičnih konfliktih pa moramo opustiti predvsem napačne predstave o *krivdi* (Schuld) oziroma *nekrivdi* (Unschuld = nedolžnost). Tragični heroji niso niti krivi niti nekrivi (nedolžni). Če velja predstava, da je človek kriv le v *tistih* primerih, v katerih ima na voljo izbiro in se samovoljno odloči za to, kar potem izpelje, potem stare plastične figure niso krive; ravnajo iz nekega karakterja, iz nekega patosa, ker so prav ta karakter, ta patos: tu ni nikakršne neodločnosti in nikakršne izbire . . .« Prevedel Tine Hribar.)

Drugače rečeno: tragični junak je prevzet od svojega patosa, hoče v sebi uresničiti božansko substanco. Ko se tragični junak kot »eksponent« svetovnega duha pojavi v svoji posebnosti, uveljavi svoj individualni patos, stopi v konflikt in »krivdo«. Njegova edina svoboda je v tem, da razsodi/se odloči: ali bo to, kar kot »eksponent« svetovnega duha mora biti, in še, če imperativ, ki je zrastel iz njegovega substancialnega patosa, prizna tudi za svoj subjektivni interes.

(Ko) se junaki stare, klasične tragedije čvrsto odločijo za tisti *edini* npravstveni patos (namero, smoter . . .), ki je v soglasju z njihovo dokončno naravo, se morajo nujno spopasti z njim nasprotujočo in enakovredno npravno močjo. Drugačni pa so romantični karakterji, ti so že od začetka v sredi (so razprostrti) širjav naključnih okoliščin in razmer. Znotraj teh lahko delujejo tako ali drugače, ne zavoljo substancialne upravičenosti; temveč zaradi njih samih.

Nemara bi se dalo Heglov odnos do »moderne« tragedije, pri vseh niansah, ki jih vsebuje, zapisati takole: – Poglavitni predmet *moderne*, romantične poezije je osebna strast, ki se lahko zadovolji samo z dosego nekega subjektivnega cilja; v tem je usoda osebnega individua in karakterja v posebnih prilikah. – Moderna tragedija sprejme v svoje območje princip subjektivnosti že od začetka. Zato sta ji predmet in vsebina subjektivna notranjost karakterja, ki pač ni (ne more biti) le individualno klasično oživetje nraavnih moči. (Od tod tudi pojav zunanjih naključij.) – Na splošno vzeto pa v moderni tragediji ni substancialnost smoter delovanja posameznih individuov in ni tisto, kar je njihovi strasti glavni motiv. To ni substancialnost njihovega cilja/smotra; gre za zadovoljevanje subjektivitete srca, občutja, posebnosti karakterja. –

Hegel je visoko ocenil Goethejevega *Fausta* kot »absolutno filozofsko tragedijo«. V njem se v območju tragičnosti vzajemno »preizkušata« subjektivna vednost/izkušnja in težnja po absolutnem v svojem bistvu in pojavnosti. – »Romantike« (nove literature) Hegel ni mogel sprejeti brez pridržkov, presenetljivo pa je, kajpada po svoje, hotel razumeti Shakespeara. Angležem in še posebej Shakespearu prizna mojstrsko oblikovanje polnih individuov in karakterjev. Pravi, da tudi takrat, ko kakšna povsem formalna strast zasvoji celotni patos Shakespearovih tragičnih junakov – v *Macbethu* je to želja po oblasti, *Othella* pogubi ljubosumje –, takšna abstrakcija ne uniči njihove bogate in razsežne individualnosti. V svoji določenosti ostanejo ti individui še naprej celoviti ljudje. Še več. Kadar se Shakespeare v neskončni razsežnosti svojega svetovnega odra približa tudi tistim skrajnostim, ki predstavljajo zlo in neumnost, bogati svoje like s poezijo, duhom in fantazijo; njegovi tragični junaki so individualni, raznovrstni in zmeraj živi. V določenih trenutkih pa so tudi vzvišeni. – Za primer navedimo Heglovo interpretacijo *Hamleta* (ta med drugim pove, da njen avtor le ni mogel iz svoje kože): Hamletov oče in kralj je umorjen, mati se poroči z morilcem. Toda to, kar ima pri Grkih nraavno upravičenost (Agamemnova smrt, on je žrtvoval Ifigenijo, četudi iz nuje), dobi pri Shakespearu obliko sramotnega zločina. Hamletova mati je nedolžna, sinovo maščevanje je namenjeno le kralju bratomorilcu; v njem ne more Hamlet videti prav *nič*, kar bi bilo vredno *spoštovanja*. Zato se ves spopad ne plete okoli vprašanja, če se bo sin, ko je že sprejel maščevanje kot svojo obveznost, tudi sam pregrešil zoper nraavne zakone! Vse se vrti okoli subjektivnega Hamletovega karakterja, ki mu plemenitost njegove duše ne dopušča tako energičnih dejanj. Ker je njegov nasprotnik nraavstveno nevreden, je Hamlet poln gnusa do sveta in življenja, razpet med odločitvijo, poskusi in pripravi, da bi svojo namero izpeljal. Propade zavoljo obotavljanja in spleta zunanjih okoliščin.

Vladimir Kralj je Heglov »problem« opredelil zelo strogo: »Toda Hegel je v vsem svojem mišljenju na eni strani skrajno konservativen, na drugi strani novodobno revolucionaren. In tako na eni strani v Shakespearu zavrača vse njegove velike hudobce in vse nesubstancialno v drami sploh, na drugi strani pa si dovoli take formulacije dramatičnega, ki postavljajo vse njegove prejšnje zavrnitve na laž. Z vdorom subjektivnega v človeško zavest je Hegel slutil somrak številnih bogov . . .«

Res pa je tudi, da so še zmeraj vplivni (tudi pri M. Schelerju in A. Camusu) Heglovi stavki: »Pravi razvoj obstaja samo v preseženju nasprotij kot *nasprotij* in v spravi med močmi delovanja, ki sta stremeli k temu, da bi se v medsebojnem konfliktu negirali. (. . .) Prav tako nujnost izhoda ne

pomeni slepe usode. (. . .) Kajti resnica nasploh zahteva, da se v času življenja in v objektivni širini dogodkov pokaže tudi ničnost končnega . . .« (prevedel Tine Hribar).

Heglu gre vendarle tudi »za ničnost končnega« in tu ga je nemara bolj osvojil Shakespeare, kot si je to sploh upal priznati.

Mirko Zupančič