

Ливија Д. ЕКМЕЧИЋ*
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 24. 11. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

ХРИСТИЋЕВО ВИЂЕЊЕ ТРАГЕДИЈЕ

У овом раду желимо да осветлимо Христићева проучавања феномена трагедије, као и значај његових есеја о трагедији за науку о књижевности, али и проучавање позоришта. Поред значајне књижевно-теоријске анализе, у својим есејима Јован Христић настоји да покаже место које трагедија заузима и међу другим књижевним и позоришним жанровима, али и место које јој припада у животу сваког појединца.

Кључне речи: Христић, трагедија, позориште, савремена књижевност, есеј.

У студијама у којима се бави феноменом трагедије, али и у есејима о грчким трагедијама, о Шекспировим трагедијама, као и у монографији о Чеховљевим драмама, Јован Христић указује на све оне елементе који поједино драмско дело чине трагедијом, али и на значај трагедије као уметничко-културног феномена. Због тога што је написао веома значајне радове који показују место и значај трагедије, како у историји књижевности и позоришта тако и у оквиру савремене културе, али и због особеног приступа који има приликом тумачења драма, он представља једног од наших најзначајнијих проучавалаца драмске књижевности. Особеним га чини потреба да се током тумачења увек изнова враћа поред текста и позоришном извођењу. Настојање да се драма неизоставно посматра најпре као позоришни комад Христић је образлагао тиме што: „pozornica nije samo fizički prostor u kome glumci igraju svoje uloge, nego i duhovni prostor u kome nevidljivo postaje vidljivo, a ono što je udaljeno dolazi nam na dohvat ruke” (Христић 1998: 188). Позоришно извођење нарочито је сматрао важним када је реч о трагедијама.

Приликом тумачења трагедија, као и разматрања теоријских проблема који се везују за ову драмску врсту, одавно је неписано правило да се пође од Аристотелове дефиниције. Дајући компактан поглед на трагедију, као на жанр са дугом историјом, као и на питање о могућности постојања трагедије у савременом добу, Јован Христић управо полази од чувене Аристотелове

* livijackmecic@yahoo.com

дефиниције, односно од Аристотеловог списка *О песничкој уметности*. У критичком осврту на дефиницију о којој је реч, указано је на чињеницу да је не смемо сматрати апсолутним мерилом при одређивању да ли је неки драмски текст трагедија или не. За то постоји неколико разлога, од којих је један и тај што је и сама Аристотелова дефиниција ограничена, па се веома мали број текстова по њој може сматрати трагедијом, а, с друге стране, реч је о томе да се мерилима која су важила за драмску књижевност античког доба не могу самеравати драме савременог или било ког другог периода. Са иронијском дистанцом, коју не крије, Христић указује на то да је на нашу штету сваки покушај укалупљења трагедије у четири чувена појма: сажаљење, страх, прочишћење и погрешка¹, јер је немогуће сваку трагедију уклопити у овако одређен оквир, а притом ни драме које је Аристотел сматрао за трагедије не могу се увек у потпуности уклопити у чувену дефиницију². Илуструјући своје закључке, Христић показује да погрешку из незнања учине само Едип и Дејанира (*Трахињанке*), јер Орест и Електра су знали шта раде, а Агаво и Ајант су били обманути. У различитим огледима, који се углавном, када је реч о трагедији, налазе у књизи *О трагедији*, али их има и на другим местима, Христић често указује на то како Аристотелова дефиниција представља више помоћно средство у проучавању и анализи проблема трагедије. Ипак, не треба помислити да он одбацује Аристотелову дефиницију, напротив, он је у својим тумачењима употребљава, а поврх тога од самога Стагиранина преузима начин проучавања трагедије. Реч је о томе да Аристотел у проучавању трагедије полази од разјашњења њеног постанка, а „evoluciju tragedije ročinja da posmatra s obzirom na način podražavanja” (Христић 1998: 26). Исти принцип и сам Христић ставља у средиште свог одређења трагедије, јер средства којима се писци користе сматра најважнијим при тумачењу драмског дела и покушају одређења жанра.

Приликом анализе појединог драмског дела додатно се греша уколико се Аристотелово тумачење овог драмског жанра употребљава посредно. У есеју „Трагедија и теорије трагедије” Христић је предочио да су критичари, током деценија проучавања ове дефиниције, додали слојеве свога виђења Аристотеловом одређењу трагедије. Пример за то је еволуција Аристотеловог појма *хамартија* у „трагичку погрешку”. Идући у детаљну анализу феномена усложњавања Аристотелових погледа на трагедију, Христић се критички осврће на теорије које су, полазећи управо од Аристотелове дефиниције, и, тумачећи је, веома снажно утицале на виђење трагедије у деветнаестом веку, па и почетком двадесетог, а које суштински и данас имају изузетно велик утицај при тумачењу драмских дела. Реч је о теоријама које су настале у оквиру појединих филозофских система, а међу којима је несумњиво најутуцајније Хегелово промишљање појма трагедије. У њему се налази један од два главна разлога на које указују заступници мишљења да је трагедија немогућа ван света античке драме, а нарочито у модерном свету.

¹ О томе видети Аристотел 2008: 65–80.

² О томе видети Аристотел 2008: 65–66.

Хегел инсистира на појму *погледа на свет*, и сматра да је, за постојање трагедије неопходан трагички поглед на свет,³ а сама трагика и дијалектика се код овог филозофа поклапају.⁴ Због тога, сматра Хегел, са појавом хришћанства, односно хришћанског поимања света, трагичка кривица бива укинута, као и могућност специфичног сукоба,⁵ те самим тим и трагедија.

Ali hrišćansko religijsko izmirenje jeste jedno preobraženje duše koja se, okupana u izvoru večitog spasenja, uzdiže iznad svoje stvarnosti i svojih dela, i to time što od samog srca – jer to je u stanju da učini duh – pravi grob srca, što optužbe zbog zemaljskih grehova plaća žrtvovanjem svoje vlastite zemaljske individualnosti i onda, sigurna u večito, čisto duhovno blaženstvo u samoj sebi, čvrsto se drži protiv onih optužbi (Xerel 1984: 57).

Хегел инсистира на томе да са појавом Христа нестаје могућност сукоба који је неопходан за трагедију: „Фигура Исуса Христа премошћава јаз између човека и бога; он као Син Божји и Син Човечји отеловљује помирење, дијалектичко јединство обеју сила” (Сонди 2008: 189). Поред Хегелове анализе трагедије и закључка о не-могућности постојања ове драмске форме у савременом свету, Христић се осврће и на друге утицајне анализе жанра о коме је реч⁶.

Сматрамо веома важним да скренемо пажњу на још једну чињеницу када је реч о Христићевом односу према анализама трагедије. Наиме, Христић није сасвим одбацивао анализе немачких филозофа, као што, како смо то већ показали, није одбацио ни Аристотелово учење о трагедији. Примера ради, у огледу „Шта су Грци гледали”, он скреће пажњу на Шопенхауерово тумачење јунаковог *пада из среће у несрећу* где је, по овом немачком филозофу, изузетно важно водити рачуна о „висини пада”. Међутим, оно што Христић *замера* немачким филозофима, а што су им замерали и неки други тумачи, као што је Стендал, јесте „nejasnoća njihovih spisa”. Уместо анализе конкретног текста трагедија је „počela da sve više i više zavisi od pojmova koje je teško definisati, i prema kojima je čak i Aristotelova 'katarza' primer jasnosti, a rasprave o 'nužnosti' i 'slobodi' pretvorile su se u sholastičke rasprave o tome koja je 'nužnost' nužnija, a koja 'sloboda' slobodnija” (Христић 1998: 13).

Други узрок за немогућност постојања трагедије у савременом свету поједини тумачи виде у модерном схватању човека, које се огледа у томе да *hybris* мора тријумфовати, што опет повлачи нестајање могућности за тра-

³ О томе видети у: Хегел 1984; и у: Сонди 2008: 186–195.

⁴ О томе видети у: Сонди 2008: 186–195.

⁵ „Оно изворно трагично састоји се, дакле, у томе што су у границама таквог сукоба обе противничке стране, узете за себе, у праву, док су с друге стране, ипак у стању да праву позитивну садржину своје сврхе и свог карактера издејствују као негацију и потврду оне друге, равноправне снаге, те због тога у својој моралности и услед ње западају у грех” (Хегел, према: Сонди 2008: 191–192).

⁶ Христић осветљава колико су били утицајни појмови „унутрашње слободе и спољашње нужности”, као и „слободе у субјекту и нужности која је објективна”, а које су у тумачење трагедије увели Шлегел и Шелинг.

гички поглед на свет. Међутим, Христић указује на то да је условљавање постојања трагедије специфичним погледом на свет⁷ сасвим погрешно, јер:

... ne postoji tragičan, kao što ne postoji ni ne-tragičan pogled na svet; ne postoje situacije koje su unapred tragične. Iz jednostavnog razloga što tragedije ne stvara jedan određeni pogled na svet, već ih stvaraju dramski pisci. Oni su ti koji u jednoj situaciji otkrivaju problem, koji od nje stvaraju problem, što ćemo onda nazvati tragedijom (Христић 1998: 147).

Овако радикално преиспитивање теорија које имају своја посебна и важна места у проучавању књижевности, није уобичајено у српској науци о књижевности. Међутим, када је реч о теоријској мисли, која се јавља у западној цивилизацији, може се уочити један посебан круг теоретичара, припадника аналитичке методе проучавања драмске књижевности, чија су разумевања феномена трагедије, као и могућности постојања трагедије у савременом свету, различита од линије која потиче од Аристотела, односно филозофа немачког романтизма. Јован Христић припада управо таквом кругу тумача драмске књижевности.

Христићев поглед на трагедију и на питање о могућности постојања трагедије у савременом свету, које се изнова поставља у проучавању феномена драме, припадају кругу који чине Албер Ками, Албин Лески, Артур Милер и др. Ками, иако своје виђење трагедија заснива на Хегеловом учењу,⁸ показује значајну разлику од свог учитеља када је реч о питању трагедије у савременом свету. Француски писац узрок непостојања трагедије не тражи у одређеном поимању света, него управо у писцима,⁹ а то је суштина и Христићевог виђења проблема о коме је реч. С друге стране, Албин Лески у књизи *Грчка трагедија*, анализирајући историју проучавања трагедије, указује на то да су филозофи немачког романтизма, али и поједини теоретичари и филозофи с почетка двадесетог века унели забуне, као и поједине заблуде у тумачењу трагедије¹⁰. Постављајући индиректно питање о могућности постојања трагедије у савременом свету, односно ван света античке драме, Лески даје недвосмислено позитиван одговор:

Али, у оквиру хришћанског погледа на свет као и у оквиру сваког другог погледа на свет, зато је дата могућност трагичке ситуације; штавише, сложили бисмо се са Бернхартом – уношењем нове димензије у тај свет означена могућност се још знатно повећава (Лески 1994: 479).

⁷ На трагичком погледу на свет инсистирали су, с једне стране, и други филозофи немачког романтизма, а с друге стране, и каснији теоретичари који су се бавили феноменом трагедије. На трагичком погледу на свет као примарном услову за могућност постојања трагедије инсистирају и поједини савремени тумачи драме, који припадају оним проучаваоцима са традиционалним схватањем појма трагедије, а у чијим се анализама налазе дедуктивне методе.

⁸ О томе видети у: Ками 1975: 386–391.

⁹ О томе видети у: Ками 1975: 392–393.

¹⁰ О томе видети у: Лески 1994: 465–491. Он се, између осталог, осврће и на Хегелов закључак о томе да хришћанско поимање света искључује могућност трагедије, те разрешење заблуде тражи код хришћанских мислилаца, али увиђа да су њихова уверења по овом питању противуречна, што само потврђује исто оно на чему Христић инсистира, а то је да трагедија не зависи од одређеног поимања света, односно од каузалног погледа на свет.

Артур Милер, чије учење о трагедији Христић уткива у темеље свог виђења овог феномена, указује на још један проблем који се везује за трагедију у савременој књижевности. Наиме, он сматра да, уколико у појединим драмама које су трагедије, односно које приказују трагедију појединог човека, као што је то по његовом мишљењу *Смрт трговачког путника*, тумачи не виде трагедију – проблем је у тумачима. А да је ова драма трагедија Милер закључује најпре кроз особено тумачење *Едипа*:

... mi ne poštujemo čoveka [мисли се на Едипа], već Zakon koji je prekršio, namerno ili ne, jer verujemo da je reč o zakonu koji nas definiše kao ljudska bića. U tom smislu, *Smrt trgovačkog putnika* dovodi u zabunu neke kritičare, jer ne uviđaju da je Vili Loman prekršio zakon bez čije zaštite život postaje nepodnošljiv i neshvatljiv, ne samo njemu već i mnogim drugima (Милер 2015: 166).

Кроз наведену анализу, сасвим оправдано можемо закључити да је овај Американац имао позитиван одговор на питање о могућности постојања трагедије у савременом свету. Такво виђење феномена трагедије веома је важно, јер је Христић у више наврата експлицитно, али и имплицитно одговарао на питање које је поставила историја проучавања трагедије.¹¹ Иако не одређује ниједну драму двадесетог века као трагедију, Христић сасвим јасно одговара на ово питање и указује на то да, уколико трагедија не постоји данас, није проблем у спољашњим околностима (догматско поимање света, хришћански или било какав други поглед на свет), него, како смо то већ навели, у писцима.

У основи Христићевог виђења трагедије налазе се два принципа око којих се формирају драме што их називамо трагедијама. Први принцип изглед делује веома једноставно: „Једино, dakle, što sa apsolutnom izvesnošću možemo reći o tragediji jeste da se ona neprekidno menja” (Христић 1998: 18). Међутим, реч је о крајње комплексном одређењу трагедије. Најпре се сугерише необична и веома усложњена природа овога жанра, а потом се питање трагедије везује за писце, што је у складу са Христићевим сматрањем да су писци одговорни за постојање или непостојање трагедије у савременом или било ком добу (о чему је већ било речи). Међутим, трагедија се мења и због још једног важног чиниоца, који се налази у свести тумача. Чињеница да се трагедије изнова читају, а да са новим тумачем неретко долази и до промена „ројмова којима се служимо када говоримо о dramama које nazivamo tragedijama” (Христић 1998: 20), не може се пренебрећи. Због овако усложњеног проблема одређења трагедије, Христић сматра да је, да бисмо говорили о трагедији, потребно да се ослободимо теорија о трагедији. Међутим, у том случају, једини критеријум по ком се сигурно нека драма одређује као трагедија је време. Време као критеријум по коме нека драма припада или не припада „клубу трагедија” налази се у основи Христићевог другог принципа:

¹¹ На питање да ли је трагедија могућа или не у свету ван античке драме, односно у савременом свету одговарали су готово сви тумачи и филозофи, који су се бавили анализом трагедије. Одговори су сасвим различити, од оних као што је Хегелов, који ту могућност сасвим укида, преко оних који трагедије признају још ограниченом броју писаца – Шекспиру, Расину и Корнеју, до оних који трагедију сматрају сасвим могућом у било које време.

„Tako je druga apsolutno izvesna stvar koju možemo reći o tragediji ovo: tragedija je ono što preživi kao tragedija” (Христић 1998: 23).

Иако звучи једноставно и прихватљиво, овај принцип суочава нас са ве-ома озбиљним проблемом. Реч је о томе да тумачи – ауторови савременици немају механизам по коме поједину драму могу одредити као трагедију или као не-трагедију. Тако се у основи потребе да се ослободимо теорија како бисмо говорили о трагедији, и ослонимо се на временски критеријум, али и потребе да поједине драмске облике жанровски одредимо управо у времену када они настају, налази противуречност. Свестан овакве усложњености проблема о коме је реч, Христић закључује да „питање tragedije je koliko teorijski toliko i istorijski problem” (1998: 23). Како би решио наизглед непремостив проблем, Христић трага за универзалним, али конкретним критеријумом, који би се налазио у самој суштини трагедије. Имајући у виду потребу да се ослонимо на теоријска истраживања при одређењу трагедије, али и временски фактор, Христић се враћа на сам почетак теоријске мисли о трагедији – на Аристотела – и као критеријум који није био стран ни другим теоријским разматрањима о трагедији издваја средство.

С обзиром на то да ниједна прича није сама по себи трагедија, него да писци посредством појединих драмских средстава обликују причу на такав начин да она на нас делује тако да је сматрамо трагедијом, драмско средство намеће се као кључни елемент драмског жанра. Да је оно заиста поуздан критеријум за одређивање појединог драмског дела као трагедије, Христић поткрепљује анализом различитих трагедија, како античких тако и Шекспирових, Расинових, али и трагедија деветнаестог века. На примеру Антигоне, овај тумач ће показати да је прича о Антигоновој судбини, заправо обликована преко једног специфичног драмског средства, именованог као два наспрамна огледала. По њему теорија о равнотежи између тезе и антитезе није применљива на овај драмски текст, већ се ради о сукобу између тиранина, који суровошћу жели да учврсти власт, и девојке, „која се тој власти супротставља у име трајнијих и важнијих вредности” (Христић 1998: 65). Две сасвим различите личности – Антигона и Креонт – постављене су тако да стоје једна наспрам друге, и тај контраст омогућава да на релативно једноставан начин јасно учимо њихове особине. У овом драмском средству налази се одговор на питање зашто је драма „Антигона” трагедија.

Ne treba bežati od formulacija koje nam se na prvi pogled mogu učiniti patetičnim: kao što lepota Antigone odluke da, uprkos Kreontovoj naredbi, sahrani svoga brata pokazuje svu ružnoću tiranije, samovolja i tiranija Kreontova još više ističu lepotu Antigoninog postupka. Tragedija je načinjena od ovoga kontrasta, od ova dva lika i dve situacije što se ogledaju jedni u drugima kao u dva naspramno postavljena ogledala (Христић 1998: 69).

Посредством драмских средстава писци успевају да причу што је узму за своје дело представе на такав начин да она показује одређену актуелност и повезаност са временом у које се игра на сцени. Због тога трагедија задобија универзалност преко које налази своје специфично место у животу читаоца/гледаоца. „Sve što možemo da kažemo jeste da u tragedijama neke neobične situacije, koje nas se inače ne bi ticale, postaju problemi koji nas se i te kako tiču”

(Христић 1998: 118). Није неумесно поставити питање: како се нас лично може тицати Едипов случај? И да ли је данас могуће да дете у незнању убије оца и постане муж своје мајке? Међутим, ако пажљиво погледамо Христићево тумачење Софокловог „Цара Едипа” у којем нам овај проучаваца открива у чему је специфичност средстава које употребљава Софокле, разумећемо да нас се оно што је у овој античкој трагедији представљено веома тиче, као и то зашто је „Цар Едип” и савремена и савремена драма.

Edipova situacija postaje problem koji stavlja u pitanje neke važne vrednosti našeg života u dramaturškom postupku kojim nam Sofokle, korak po korak, otkriva kako je Edip mislio da radi jedno, a u stvari se događalo nešto sasvim drugo” (Христић 1998: 118).

И управо када је Едип мислио да држи све конце свога живота у рукама, задесила га је најтежа несрећа. Тако виђена Едипова судбина задобија карактер универзалне ситуације, нечега што се може десити сваком човеку у било које време.

На крају желимо да се осврнемо на још једно питање, које је Јован Христић експлицитно и поставио у анализи трагедије: *Чему трагедија?*¹² Анализирајући однос драме, коју назива *уметност високог притиска*, према времену, закључује да је тај однос веома важно разумети, како бисмо разумели и значај трагедије у животу појединца. Драма по питању времена, али и простора, поседује такве особености, које су недоступне другим књижевним врстама, а које имају важну улогу за наше разумевање сопственог живота.¹³ Наиме, реч је о томе да драма може у два сата приказати изузетно широк временски период, за који би роману, јер мора да следи реалне временске односе, било потребно далеко више. Захваљујући привилегији да без обзира на временску и просторну удаљеност важних догађаја што су у животу суштински повезани, али често не иду временски један за другим, драма те повезане догађаје може да прикаже један за другим¹⁴, те због тога „drama prestaje da bude slika života, i postaje formula života” (Христић 1998: 185), а „tragedije su formule stvarnosti” првенствено због тога што представљају просторни феномен.¹⁵ Феномен простора, који у трагедијама постоји формиран око две осе – вертикалне и хоризонталне – представља заједничку тачку свих трагедија, од грчких, преко Шекспирових до Чеховљевих драма.

U tom izjednačavanju tragedije postaju formule ljudskog života, koje nam jasno stavljaju do znanja sve moguće odnose u njemu; one postaju sredstvo pomoću koga možemo da definišemo – 'čitamo', kako bi rekli današnji semiotičari – bezbroj drugih situacija koje pred nas iskrstavaju. Zato su tragedije i jedan od najistančanijih instrumenata koje imamo za razmišljanje o čoveku (Христић 1998: 189).

¹² Артур Милер је на ово питање пружио веома конкретан одговор, осветљавајући природу трагедије, као нечег конструктивног у човековом животу: „Verujem da je trajni smisao tragedije u našoj potrebi za suočavanjem sa smrću kako bismo uspešnije odgovorili na životne izazove, a da pored i izvan te uloge tragičkog stava postoji i postojaće veliki broj uobičajenih varijacija koje nijedna definicija ne obuhvata” (Милер 2015: 164).

¹³ О томе видети у: Христић 1984а: 182–187.

¹⁴ О томе видети у: Христић 1984а: 183–185.

¹⁵ О томе видети у: Христић 1984а: 186–187.

Оваквим виђењем трагедије, Христић показује да трагедије спадају у оне уметности које човеку непосредно помажу, како у самоспознаји, тако и у разумевању улоге појединачног живота на хоризонту општег постојања човечанства.

Христићево виђење трагедије, како смо настојали да осветлимо у овом раду, сасвим је оригинално и заузима важно место у српској науци о књижевности. Оно је дубоко утемељено у значајне теорије о трагедији, са којима Христић често има полемички однос. Христићева тумачења трагедија указују на то да се овај проучавалац веома темељно бавио феноменом трагедије и да је, како кроз анализу конкретних дела, тако и кроз есеје чисто теоријског карактера, настојао да одгонетне суштину самог дела које називамо трагедијом. Есеји које је Јован Христић написао о трагедији иду у ред најбоље написаних есеја о трагедији у контексту светске теоријске мисли о драми, а самога Христића стављају у ред оних проучавалаца чија је метода проучавања драмског дела аналитичка.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел 2008: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Beograd: Dereta.
- Јованов 2015: S. Jovanov (izbor, pr. i red.), *Teorija dramskih žanrova*, Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine.
- Ками 1975: A. Kami, O budućnosti tragedije, u: *Drama: Rađanje moderne književnosti*, M. Miočinović (pr.), Beograd: Nolit, 386–393.
- Кауфман 1989: V. Kaufman, *Tragedija i filozofija*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Лески 1994: А. Лески, Грчка трагедија, у: *Лемонис Мамуце српске*, Нови Сад: Матица српска, октобар 1994, књ. 454, стр. 465–591.
- Милер 2015: A. Miler, Tragedija običnog čoveka, у: S. Jovanov (pr.), *Teorija dramskih žanrova*, Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, стр. 163–166.
- Миочиновић 1975: M. Miočinović (pr.), *Drama*, Beograd: Nolit.
- Сонди 2008: П. Сонди, *Смудје о драми*, Нови Сад: Orpheus.
- Стојановић 1984: Z. Stojanović, *Teorija tragedije*, Beograd: Nolit.
- Унамуно 1990: M. de Unamuno, *O tragičnom osećanju života*, Beograd: „Dereta”.
- Хегел 1984a: G. V. F. Hegel, O tragediji, у: *Teorija tragedije*, Z. Stojanović (yp.), Beograd: Nolit.
- Христић 1984a: J. Hristić, Problem tragedije, у: *Teorija tragedije*, Z. Stojanović (yp.), Beograd: Nolit.
- Христић 1998: J. Hristić, *O tragediji*, Beograd: „Filip Višnjić”.

Livija D. Ekmečić

LA VISION DE LA TRAGÉDIE DE HRISTIĆ

(Résumé)

Dans ce travail, nous souhaitons mettre en lumière les analyses de Hristić du phénomène tragique, de même que l'importance de ses essais sur la tragédie. Nous verrons quelle importance ces derniers revêtent dans la littérature ou dans l'étude du théâtre. Hormis une puissante analyse littéraire, Hristić offre dans ses essais un éclairage de la place de la tragédie parmi les autres genres littéraires et dramatiques mais également dans la vie de chaque individu.