

Мср Милан Н. Јањић

ОД МИТА ДО ТРАГЕДИЈЕ: ТЕОРИЈСКА РАЗМАТРАЊА ПРИРОДЕ ТРАГИЧКОГ ЖАНРА¹

Античка трагедија се развила из дионизијских светковина чију је сижејну основу пружио старогрчки мит. Данас је мит, једноставно речено, прича, слична легенди, на основу које су се, у старој епохи, објашњавали настанак света, човеков положај у њему и смисао живота, док је за старе Грке он представљао истиниту хронику на којој се утемељују народна свест и савест. Постоји ли јасна граница између мита и трагедије, тј. јесу ли митови трагедије, или мит престаје да бива мит када се уметничким поступком пренесе у трагедију – једно је од питања које полемички покреће ово истраживање. У раду се прати развој од старогрчке до модерне трагедије 17. века, где се детаљније анализира пример Жана Расина (Jean Racine, 1639–1699), али и њене противтеже – *мелодраме* – у 19. веку, те се самим тим разматрају појмови трагедија и савремена/модерна драма у контексту поменутих књижевних епоха, како би се сагледао преображај који је трагички жанр претрпео.

Кључне речи: мит, трагедија, драмско песништво, трагично, Хелада.

1. Увод: МИТСКИ И ТРАГИЧНИ СВЕТ ХЕЛЕНА. Старогрчки мит умногоме је утицао на развој хеленске народне мисли и културе, као и њиховог потоњег песничког израза, а на који се угледала ренесансна Европа. Он је био саставни део народних предања у прастарим светковинама Хелена и, на тај начин, постао главни извор песничке инспирације у каснијим хеленским

¹ Део овога рада, под истим насловом, представљен је на научном скупу *Језик, књижевности, теорија / Language, literature, theory 2018*, одржаном 26. и 27. априла 2018. године на Филозофском факултету Универзитета у Нишу. Рад је, у коначној форми, написан у оквиру ауторовог ангажмана на пројекту *Превод у систему компаративної изучавања сръске и сйране књижевности и културе* (ОИ 178019), који у целини финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

књижевно-философским делима. Тумачећи одјеке митова у модерном роману 20. века у студији *Поетика мита* (*Поэтика мифа*, 1976), теоретичар Елезар Мелетински (Мелетинский) ће приказати генезу овог појма и значај који је он имао за књижевност кроз историју. Мелетински се дотиче проблематике односа *риџуал–мит* и то показује на примеру кокоши и јајета, јер се тешко може рећи шта чему претходи (МЕЛЕТИНСКИ 1983: 38). Руски теоретичар се укратко реферише на Хајмана, митолога из тридесетих година 20. века, који заступа тезу да су „риџуал и мит два обавезна дела јединствене целине, у чијој се основи налази драмска структура” (1983: 36). Митска свест и драмска структура која се издигла из народних светковина изнедриће књижевни жанр у хеленској књижевности на крају 5. века п. н. е. – *хеленску трагедију*, која ће се постепено развијати с настанком хеленског полиса. Стога, може се казати да је хеленски песнички свет изграђен на основама које су, између осталог, пружили старогрчки митови. Мит је у тадашњем времену био једина стварност и историја, и дуг је био пут развоја интелекта хеленског човека од народних предања до утемељења философске мисли, зачете у пресократовском периоду.

Аница Савић Ребац у студији *Античка естетика и наука о књижевно-сти* (1955) издваја 600. годину п. н. е. као преломну у хеленској мисли. Тада хеленски философи почињу да критички сагледавају Хомерове (*Όμηρος*) спевове, који су инспирисани митским божанствима (САВИЋ РЕБАЦ 1955: 41). *Представа божанства*, како је одређује Савић Ребац, најистакнутија је у хеленском свету, а код Хомера „она прелази у сферу митске психологије”, те тако постаје симбол „ирационалног елемента у песничком стварању” (1955: 40). Када говори о хомерском митском свету, ауторка га раздваја од „обредно-магијског круга представа”, који је одликовао старогрчке легенде и приче, а као најкарактеристичнију одлику хомерске поезије издваја „митски реализам” (1955: 48). Управо због тога што је вековима перципиран као стварност у животу хеленског човека, мит ће се дубоко укоренити у народну свест и савест. И поред уметничке функције коју је мит имао, при чему је служио као извор за песничко стварање, практична улога мита, како нам Мелетински преноси теоријске закључке Б. Малиновског, а на које се он само неутрално реферише, састоји се у томе што је мит учвршћивао морал и постављао одређена правила понашања – он је био нека врста „усменог светог писма” и „стварност која утиче на судбину света и људи” (МЕЛЕТИНСКИ 1983: 40). Управо ће све те одлике касније красити и хеленску трагедију која ће изградити *херојско-трађански морал*, узор атинском грађанину-посматрачу. У опсежној *Историји хеленске књижевности* (1950), Милош Н. Ђурић велику пажњу посвећује старогрчкој трагедији: њеном настанку, развоју, али и уској вези која постоји између ње и мита. За Ђурића, трагедија припада самим песничким висинама хеленске књижевне традиције, а везу с митским сижеом он објашњава тиме што нас подсећа да се трагедија на свом уметничком путу развила из хорске лирике. Претходно је хорској лирици песник Стесихор (*Στησίχορος*) одредио законе да свој садржај добија управо

од *миѿа* – „првог и основног облика у коме су мислила хеленска племена” (Ђурић 2003: 257). Када у свом прегледу хеленске књижевности говори о песничким почецима, Милош Н. Ђурић напомиње да се у мисли хеленског човека „истина и лепота, циљ делања и обрасци живота, могу налазити само на земљишту где се врзу богови и хероји, и да друге историје и нема” (2003: 257).

Аница Савић Ребац на једном месту у критичком огледу *Мисѿичка и ѿраѿична мисао код Грка* (1934) расправља са, како она сматра, „једностранним ставовима” теоретичара Виламовица, а који закључује „да је тек веза дионисијских хорова с трагичним митом дала трагедији садржину, душу, па тиме и трагични елемент” (САВИЋ РЕБАЦ 1966: 14), што јесте, у основи, и генеза којом се води Ђурић. Иако је, на основу досадашњих истраживања о трагедији, код нас и у свету, јасно да је мит дао трагедији „линије херојских судбина”, тј. драмски сиже, ауторка подсећа да се епски израз мита до појаве грчких трагичара био исцрпео, и да је био потребан „нови импулс” да би он опет постао плодан (1966: 15). Тај *нови импулс* који је Виламовиц наводно превидео, према тумачењу и спекулацији Анице Савић Ребац, према којој треба заузети опрезан став, састоји се у *мисѿичкој, орфичкој* компоненти која је, такође, имала свог удела у развоју митског елемента на ниво трагедије. Управо ће нови импулс, тј. уношење мистичке компоненте, који се касније огледа у песничком изразу славних трагичара, – при чему мит, дионизијске светковине и хорска лирика играју своју улогу (а не смеју се изоставити и друштвено-политичке прилике у старој Грчкој које иду паралелно с развитком трагедије) – допринети да се створи трагична визија света својствена Хелади.

Трагичари из петог века п. н. е. инспирисаће се првенствено хомерским светом и на тај начин ће песник *Илијаде* и *Одисеје* бити „отац трагичара”, како га Платон (Πλάτων) у десетој књизи *Државе* назива (Платон 1993: 295; Plat. Resp. 10, 595b–c). У том контексту, приказујући патње јунака који је у сукобу с божанским законима, грчки трагичари ће се надовезати и на хомерско схватање смрти, а према којем „смрт јунака ишчезава крај његовог живота”, како то ближе појашњава Савић Ребац (1966: 17). Штавише, они ће такво схватање проширити, а трагичко виђење света које је створила хеленска мисао управо ће се највише огледати у хеленској трагедији где је смрт трагичног јунака „дефинитивна тачка и свагда присутна стварност” (1966: 17). Ово је, ваља напоменути, за Аницу Савић Ребац само један од два конститутивна елемента античке трагедије, док се други налази у мистичком духу, тј. *дионизијско-орфичкој* компоненти – управо тај необичан спој представља особеност грчке трагедије у оптици наше теоретичарке. Стога, обрађујући и, на један изванредан начин, тумачећи митове о боговима и херојима, трагедија је имала и просветитељско-образовну улогу у хеленском друштву, подижући народну свест, те ће хеленски поглед на свет након средњег века постати узор ренесансној Европи која је откривала античке старине.

2. Од мита до трагедије: друштвено-историјски и политички контекст. Старогрчки мит није имао песничке законе, канонска одређења и ограничења, те је због тога и био погодан да послужи као основа даљој песничкој обради. Професор класичне филологије Ерик Чапо (Csapo) у првом поглављу опсежне студије *Теорије митологије* (*Theories of Mythology*, 2005) обазриво приступа дефиницији мита, као и школама које тумаче митологију. Наиме, по његовој процени, било која дефиниција у процесу емпиријске спознаје није први корак већ „последњи слој развијене теорије” (Чапо 2008: 11). То је случај и с појмовним одређењем *мита*. Из његове студије сазнајемо да су теорије митологије комплексне структуре и мисаоне творевине, којима треба смотрено прићи. Аутор разматра *компаративни, психоаналитички, ритуалистички, сиркуларистички и идеолошки* приступ у тумачењу мита. Сваки од њих има своје предности, али недостатке и мане.²

Стога, пре него да се детаљно размотре поменуте теорије, у уводном поглављу *Упознавање с митом* он се илустративно осврће на неколико дефиниција – ритуалистичку и антрополошку – које се међусобно разликују на основу тога из које школе мишљења долазе. На овом месту, Чапо помиње поједине теоретичаре који повезују ритуал и мит, попут Џозефа Фонтенроуза (Fontenrose), који, на пример, сматра да се „не може порећи да су митови тесно повезани с ритуалима”, као и то да ако „прича није повезана с култом или обредом, експлицитно или имплицитно, онда је боље не звати је мит, већ легенда или бајка” (2008: 12). Поред тога, аутор се осврће и на Вилијама Баскома (Bascom) – антрополога заинтересованог пре свега за фолклор и традиционална друштва која нису познавала писану реч – према коме мит постоји само у усменом виду, када се запише он то више није. С таквим становиштем Чапо није сагласан, јер су – како он то објашњава – „готово све древне културе примарно преносиле своју митологију у писаној форми, стихом и визуелним иконама” (2008: 16). У том смислу, Чапо жели да покаже како је тешко укалупити мит у строго научно одређење или у општену универзалију, такав приступ ће увек бити проблематичан, јер мит „није подесан за јасну дефиницију било које врсте, а нарочиту не за ону утемељену на форми и појму” (2008: 19). Тешко је дефинисати мит и због културолошке условљености која битно одређује његов постанак и развој. Ерик Чапо казује да је сасвим могуће да све културе, па чак и оне које сматрамо основним, имају мало тога заједничког: „стога ће на крају свака дефиниција мита заснована на истинском сагласју бити толико разводњена да неће бити информативна, или ће њоме морати да се одстране

² Заинтересовани читалац у овој студији може пронаћи додатне и детаљније судове о самим дOMETИМА различитих теорија митологије. Ерик Чапо приказује водеће школе тумачења мита од 19. до почетка 21. века: њихове теорије, методе, становишта и мане. Сваку школу он представља делима „једног или двојице истакнутих представника или утемељивача. Њихове теорије су објашњене, смештене у друштвени и историјски контекст којем припадају и потом критиковане” (2008: 7).

неки типови мита, или митова, одређених култура не би ли донела интересније тврдње” (2008: 18). Због тога, Чапо верује да би можда било корисније мит „дефинисати као приповест која се сматра друштвено важном. Она се казује на начин који омогућава читавом колективу да осети ту важност” (2008: 20).

Поменимо и то да у уводном поглављу књиге *Грчки митови (Greek myths, 1955)*, Роберт Гревс (Graves) вели да је значај старогрчких митова непроцењив за „изучавање ране европске историје, религије и социологије” (ГРЕВС 1987: 13). Енглески аутор, заузимајући ритуалистичку позицију, коју не треба схватити као једину могућу и исправну, већ као један од приступа у изучавању митологије, дефинише прави мит у његовој најранијој фази као „препричавање ритуалне миме која се јавно изводила на народним светковинама, а која се налазила ликовно забележена на печатима, зделама, огледалима, скрињама, штитовима и таписеријама” (1987: 14). Све ће то послужити античким песницима као инспирација за даље писано књижевно стварање. У том смислу, како вели Гревс, права наука о митовима „треба да се заснива на археолошким студијама и упоредној историји религије, а не на претпоставкама насталим у психијатријским ординацијама” (1987: 22). За енглеског аутора старогрчки мит је и „религиозно-политичка историја”, те он, исто тако, напомиње да „изучавање грчке митологије треба да почне пре свега изучавањем свих политичких и религиозних система у Европи” (1987: 15).

Због своје слободе коју је старогрчки мит поседовао, Аница Савић Ребац вели како је „тешко рећи где престаје мит а где почиње песнички симбол” (САВИЋ РЕБАЦ 1955: 49). Да резимирамо: на основу досадашње елаборације, која налази потврду у *Историји хеленске књижевности*, уочава се, како Ђурић то преваходно излаже, да су управо мит и култ бога Диониса два основна елемента који су трагедију битно обележили у њеном развоју (Ђурић 2003: 254);³ та два елемента, која он издваја, међусобно се преплићу и у основи су политичког и религиозног система старе Грчке.⁴ Због чега се управо култ бога Диониса, а не неког другог старогрчког бога, усталичио

³ У предговору за издање српског превода одабраних хеленских трагедија Милош Н. Ђурић говори о три степена у развоју трагедије. Доба хорске лирике и народних светковина обележен је управо дитирамбом, обредном песмом којом се слави бог Дионис, те је ово први степен у развоју трагедије; други степен, даље, представља здруживање хора и дитирамба који дају сатирску драму, док је трећи степен тренутак када је Теспид из хора издвојио једног глумца и тако се поново створио један нови вид у уметности (Ђурић 1960: VIII). Управо је овај тренутак кључан јер представља рођење новог израза који ће даљим развијањем прерасти у античку трагедију. Јер, како то даље наводи наш истакнути хелениста у својој *Историји хеленске књижевности*, то што је Теспид створио још није била права трагедија него је носило више сатирски карактер (Ђурић 2003: 256).

⁴ То је, иначе, донекле и у опреци с тезом коју Аница Савић Ребац развија у *Мистичкој и шрајичној мисли код Грка*, која истиче мистични, орфички елемент као још једну особеност у развоју трагедије.

дубоко у народној свести тадашње Хеладе, да су му становници посветили бројне празничне светковине? Наиме, стара Грчка у доба развитка трагедије од Теспида (Θέσπις) до Есхила (Αἰσχύλος) била је на друштвено-политичкој прекретници, тј. на прелазу из тираније у демократију, те није случајно што је у периоду античких тирана у народу преовладао култ бога Диониса. Наш хелениста то потврђује податком да Дионис није припадао „боговској аристократији на Олимпу, него свим људима, а нарочито сељацима” (Ђурић 2003: 255). Отуда ће и Аница Савић Ребац закључити да је трагедија „била најпотпунији уметнички израз радикалне робовласничке атенске демократије” (САВИЋ РЕБАЦ 1955: 14).⁵ Тако су се на митској основи и развијали различити уметнички облици у антици, међу којима песнички врхунац достиже хеленска трагедија. Антички песници створили су трагички жанр на основама које су претходно поставили религијски обред и народне светковине у славу бога Диониса у тадашњој Атини. Спој различитих делања и погодан тренутак у старогрчкој историји отворили су могућност да настану и развију се хеленска философија и трагедија.⁶

Тако схваћена, старогрчка трагедија је дело уметничког генија и песничког умећа античких трагичара, али она је и, поред тога, политички производ хеленског друштва. Милош Н. Ђурић наводи, у контексту епохе у којој је теоретисао о трагедији, да је она изразита „последница развитка социјално-економских и социјално-политичких прилика и унутрашњег живота атичко-хеленског човека” (2003: 256). Између развоја хеленског друштва у политичком смислу и настанка драмског песништва, наш истакнути хелениста увиђа очигледну паралелу. Он то даље сагледава овако: драмско песништво настало је спајањем „дорске хорске лирике, која је уметнички била везана за тиранинов двор, и јонске јамбографије, која се од аристократских идеала и конвенција окренула непосредној стварности”, те је драмско песништво ништа друго до „уметнички израз социјалног духа демократске градске државе” (2003: 257). И како се стапање религијских обреда, хорске лирике и митологије пренело у драмско песништво које се изводило у позоришту, приказивање драма је постало социјалан посао првога реда (2003: 257). Атински гледалац био је део религијског обреда и, самим тим, био је интелектуално и духовно ангажован посматрајући драмску радњу.⁷

⁵ Ваља напоменути да се настанак трагедије, као и на сложено питање односа атинске драме (трагедије и комедије) и савремене атинске демократије, може тумачити данас и изван оквира дијалектичког материјализма који заступају Ђурић и Савић Ребац.

⁶ Сретен Марић у есеју *О трагедији* бележи како се трагедија, осим у доба друштвено-политичких промена, развијала паралелно и у доба славних старогрчких философа Емпедокла (Εμπεδοκλής), Анаксагоре (Αναξαγόρας), Хераклита (Ηράκλειτος), Сократа (Σωκράτης), Демокрита (Δημόκριτος) који су се налазили на „великој прекретници људског духа, на његовом првом озбиљном покушају да пошав од Митоса продре до Логоса” (МАРИЋ 2008: 11).

⁷ О значају позоришта за хеленског човека, као и о етичком значају трагедије, Милош Н. Ђурић у *Историји хеленске етике* (1958) вели следеће: „Баш у позоришту Хелен је гледао

Главна одлика трагичког жанра, који је створила атинска демократија, огледа се у њеној просветитељској и политичкој улози. Према оцени Милоша Н. Ђурића трагедија је тиме добила свој етички значај, она постаје *школа морала*, при чему, као таква, није представљала пуко моралисање лишено поезије. На основу уметничких домета трагедије и њеног политичког контекста, који је веома важан за њен развој, наш теоретичар срочио је следећу дефиницију трагедије:

У свом развијеном облику, на пример у Есхила, трагедија је најлепши и можда најтрајнији плод једне просвете у којој су Религија, Уметност и Философија чиниле органско јединство, па је, као савршен израз јединства народа, државе и уметности, била главни чинилац херојско-грађанског морала зреле атичке државе (2003: 261; 1997: 78).

Овде се може поставити питање – које се природно намеће на основу досадашњег прегледа ставова о развоју трагичког жанра из старогрчке митологије – која је сада улога мита у насталој трагедији? Да ли је с њеним развитком мит престао да постоји или је наставио да уметнички живи и унутар ње? Укратко – јесу ли митови трагедије? За француске ауторе Жан-Пјера Вернана (Vernant) и Пјера Видал-Накеа (Vidal-Naquet) одговор је и више него јасан и прецизан: трагедије нису митови. Према француским истраживачима, који су објавили своје дугогодишње истраживање о античкој епохи у два тома зборника *Мити и трагедија у античкој Грчкој* (*Mythe et la tragédie en Grèce ancienne*, 1972, 1986), постоји јасна разлика између мита и трагедије, а коју нам доноси стапање митског наслеђа у трагички жанр. Митски свет као духовност једног прошлог времена придружује се сада новом свету који је пружила атинска демократија – свету *државе*. Вернан и Видал-Наке наводе да се „трагедија рађа онда када се мит почиње посматрати оком грађанина”, при чему се дотадашње вредности преиспитују, што ће француским истраживачима и бити главно упориште за тезу да митови нису трагедије (Вернан, Видал-Наке 1993: 24).

Миту ће, према томе, у трагедијама припасти инспиративна улога, јер се трагедија „ипак дистанцира од митова о херојима, којима се инспирише, и врло слободно их транспонује. Она их преиспитује” (1993: 15). Трагедија се не задржава само на пуком репродуковању митова и легенди, или на препричавању ритуалне миме, о којој је говорио Гревс, а која беше у примитивној свести. Те херојске вредности, које су изграђене на миту, – како даље сагледавају француски истраживачи – трагедија „суочава [...] с новим начином мишљења, које обележава наступање права у оквиру државе” (1993: 15). Трагедија, према томе, одражава тренутак када се грађанин издигао из митске

народне јунаке како раде и трпе, слушао их како говоре и своју природу упоређивао с њиховом. Ту је он први пут кроз дело песниково завирио у своје срце и видео како у том срцу настају сукоби: сукоби са самим собом, с околностима са друштвом и државом, с природним и људским законима” (Ђурић 1997: 77).

свести. Епско време Хомерових спева приказивало је хероје који се боре с гневом олимписких богова; трагедија, као одраз демократског друштва, приказује појединца – *ιπραίτικοῖ ἄνακα* – који је ограничен законима полиса, служећи се митским метафорама и симболима. Олимписки бог постао је закон атинског полиса. Сада, када епско доба, у коме је преовладавао хомерски хероизам, смењује драмско, које се огледа у трагедијама Есхила, Еурипида (Εὐριπίδης) и Софокла (Σοφοκλῆς), имамо и прелаз од хероја ка грађанину. Тако херој излази из мита и прелази у политичку заједницу, те сукоб који у њему настаје ограничењем споља које добија чини бит трагедије.

Бруно Снел (Snell) у сличном тону као и француски истраживачи разматра улогу мита у трагедијама у студији *Откривање духа у грчкој филозофији и књижевности* (*Die Entdeckung des Geistes*, 1948). Немачки класични филолог вели како су „митски догађаји саопштавани људима као непосредно искуство садашњости” а да је последица тога била „веза између мита и стварности, између поезије и истине, која се темељно разликовала од оне што се налазила у Хомеровим песмама” (Снел 2014: 116). У тренутку када „песма о митском хору постаје песма о хору стварних извођача”, Снел види „клицу драме, извор глуме”, тј. како он то наводи, „преображај мита у стварност садашњости” (2014: 116). Тиме епски елемент, који је присутан код Хомера, сада у хорском извођењу у потпуности мења функцију мита (2014: 117). Ту Снел уводи термин „митска истина”, која је била различита за лирику и епику, а сада и за драмску уметност.

3. Хелени и Фридрих Ниче: крај трагедије. Теорије о уметности код Хелена, у којима се процењује и оцењује хеленска песничка продукција, треба потражити у сачуваним списима античких философа. Аристотелов (Αριστοτέλης) спис *О њесничкој уметности* утицао је на развој теоријских расправа о трагедији и драмском песништву у Западној Европи тек у ренесансној епохи, док је за средњи век и римски период овај спис био готово непознат. И док је Платон, радикални конзервативац, како га оцењује Аница Савић Ребац, осуду уметности из десете књиге *Државе* засновао, заправо, на осуди трагедије – како то она елаборира – његов ученик је био умеренијег гледишта и о трагедији је говорио похвално.⁸ Међутим, из угла данашњице,

⁸ Наиме, како се то одлично објашњава у студији *Античка естетика и наука о књижевности*: главна институција која је имала утицај на религијске и политичке прилике у Хелади било је пророчиште у Делфима. И како су већ митови обрађивали елементе делфијске религије – „проклетство, очишћење, пророковање” – то ће бити повод за даље њихово рационално преиспитивање и у трагедијама, те су се „Есхил и Еурипид највише борили против морала делфијске религије и њеног политичког утицаја” (Савић Ребац 1995: 118). Платон се, као конзервативац, морао окренути против трагедије која се супротставила Делфима, јер је он, како сликовито наводи ауторка, имао према Делфима однос који је истоветан „ставу политичког католика према Ватикану – став према великој конзервативној сили” (1955: 119). Сретен Марић дели мишљење и закључке које је извела Савић Ребац у погледу Платоновог односа према уметности. И Марић уочава деспотске и тоталитарне црте Пла-

и на основу списка који је стигао до нас, постоје ли недостаци у Аристотеловом одређењу природе трагичког жанра?

Старогрчки философ је песништво поделио према особинама песника, како он то наводи у четвртном поглављу *Поеџике* када говори о врстама песништва и развоју трагедије (АРИСТОТЕЛ 1990: 51; *Poet.* 4, 1048b4–1449a31).⁹ Говорећи о њеном развитуку и он помиње да се трагедија издигла из „незнатних митова и из смешна говора, јер се преобразила из сатирске песме” (1990: 52; *Poet.* 4, 1449a19–20). Самом дефиницијом трагедије антички философ бави се у шестом поглављу, где се наводи следеће:

Трагедија је, дакле, подражавање озбиљне и завршне радње која има одређену величину, говором који је отмен и посебан за сваку врсту у појединим деловима, лицима која делају а не приповедају; а изазивањем сажалења и страха врши прочишћивање таквих афеката (1990: 54; *Poet.* 6, 1449b24–28).

Аница Савић Ребац посветила је једно поглавље Аристотелу у *Античкој естетички и науци о књижевности*. Према њој, *Поеџика*, каква је стигла до нас данас, не може да понуди одговор и философско образложење Аристотеловог схватања уметности, као и то да се право схватање његових ставова, парадоксално, може пронаћи пре у *Меџафизици* и другим списима него у *Поеџици* (САВИЋ РЕБАЦ 1955: 188–189). Наша теоретичарка наводи да је он усредсређен на „песнички силогизам”, како је *Поеџика* писана схематичним и сумарним стилем, те да је Аристотел проблему пришао строго и једнострано интелектуалистички (1955: 197). Тако Аница Савић Ребац критички сагледава Аристотела, приказује га у другачијем светлу од оног уобичајеног и наметнутог, као поетичког ауторитета. Она открива оно што је мање видљиво код устаљеног разматрања Аристотела, а то је да код античког философа постоји ниво уметничког који он, можда, није разумео, или га је занемаривао.

У том смислу проницљива је паралела коју ауторка прави између Аристотеловог и Ничеовог (Nietzsche) гледишта на природу трагедије. Радикално разматрање природе трагичког жанра понудио је Фридрих Ниче у естетичком спису из младости, насловљен као *Рођење трагедије из духа музике* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, 1872), док каснији скраћени наслов гласи *Рођење трагедије* (*Die Geburt der Tragödie*, 1886), а у којем је описао не само њено рођење већ и њену смрт. Према Ничеу, трагедија је

тонове загонетне личности и процењује да је Аристотелов учитељ, „који је истерао песнике из своје државе и био не само неправедан већ и непоштен када је говорио о поезији, као и сваки деспот са тоталитарним смеровима”, али и то да је он као песник „знао добро каква опасност прети свакој тиранији од поезије” (МАРИЋ 2008: 59).

⁹ Аристотел се у овом раду цитира примарно према Ђурићевом преводу, поред тога, издвојени цитати су наведени и према издању немачког филолога Августа Имануела Бекера (Bekker), који је 1881. приредио критичко издање.

нестала још у 5. веку п. н. е., с развитком философске мисли. Он осећа декаденцију трагичког жанра управо у периоду развоја хеленске философије. У том контексту, Сократова „оптимистичка дијалектика”, како је Ниче назива, померила је интерес људског интересовања с натприродног и божанског на човека и рационално. То се одразило и на уметнички израз трагичког жанра. Суштину трагичког Ниче исказује преко два песничка нагона: дионизијски, који се везује за бога Диониса, и аполонијски, који се везује за Аполона. Садејство ова два нагона доноси врхунац трагичкој природи. Дионизијски нагон у Ничеовој теорији о рођењу трагедије представља све оно што је енергично, прекомерно, ентузијастично, незадрживо, данашњим вокабуларом речено – *романтичарско*. С друге стране, аполонијско представља све оно што је стилизовано, сведено, усклађено, устројено, рационализовано, тј. *класична одмереност*. У том смислу грчка трагедија је за Ничеа одраз аполонијске уметничке филтрације дионизијског нагона.¹⁰

И док је Ниче похвално говорио о дионизијској страни трагедије, код Аристотела је обрнуто, примећује Аница Савић Ребац. О дионизијској страни Аристотел не говори. Он је уопште не увиђа. Стагиранин разматра развој и формалну садржину трагедије, док се трагичке суштине дотиче тек у краћим цртама. Када разматра *Поетику*, Савић Ребац говори о Аристотеловој неосетљивости за садржинску страну трагедије која, према њеним речима, „потпуно одговара његовом игнорисању њене лирске душе, и, што је нарочито чудно, он не превиђа само митско-религијску садржину већ и социјално-политичку” (Савић РЕБАЦ 1955: 202). А у досадашњој елаборацији показало се колико су социјално-политичке околности у Хелади имале значајног утицаја на развој и природу трагедије. Аристотел се, како се даље наводи у поменутој студији, интересовао само за склоп радње, композицију фабула, заплет и расплет, док су за Ничеа то „беле кости које су преостале од поезије” – како цитира Аница Савић Ребац Ничеову неискоришћену белешку за *Рођење ѿрагедије* (1955: 202).

Ниче истиче значај митологије у свом младалачком спису, те вели да иза аполонијског и дионизијског нагона превасходно стоји митски елемент, који је уметнички старији од трагедије. У његовој визури незаобилазно је садејство митског сижеа и драмске радње. Тек када се мит удружи с трагедијом он стиче своју најдубљу садржину и свој најизразитији облик (Ниче 2001: 112). Дионизијско и аполонијско служе нам да разумемо трагички мит, јер се он „може разумети само као сликовито представљање диониске мудрости помоћу аполонских уметничких средстава” (2001: 193–194). Изостанак дионизијског нагона из трагедије за Ничеа представља губитак бројних димензија људског духа и, док се рационалност античких философа, напредак

¹⁰ У Ничеовој (пра)Трагедији, како је он назива, улогу главног јунака игра Дионис, који у почетку није био присутан на сцени, већ се о њему само говорило – првобитно је трагедија само *хор* а не *драма*; штавише, сви остали јунаци, који су на сцену дошли касније (Прометеј, Едип, итд.), јесу само „маске првобитног јунака Диониса” (Ниче 2001: 108).

и интелектуализација цивилизације крећу узлазним током, трагедија иде силазном путањом и налази се у уметничком паду. У том смислу, када смо код Ничеове аргументације, трагедија је и постојала све док музика и хор из ње нису били прогнани, тј. замењени дијалогом – што је започето с Теспидом, а довршено са Софоклом, Еурипидом, Есхилом. Стога, Фридрих Ниче експлицитно, према свом филолошком и естетичком суду, указује на то да појам *трагедија* за њега не означава оно што ми подразумевамо данас под тим термином, који се у међувремену знатно проширио. За њега, парадоксално, трагедија је нестала и пре него што је настала. У складу с Ничеовом критиком западне цивилизације, а која се, понајвише, с ренесансним покретом и француским класицизмом угледала на античку традицију, – грчку и римску – развој демократије и философске мисли је уназадио уметност, а тиме и трагедију. Ниче је до краја био веран култу Диониса, од којег је, заправо, све и потекло.

4. ФРАНЦУСКИ КЛАСИЦИЗАМ КАО НАСЛЕДНИК ХЕЛЕНСКЕ МИСЛИ: ПРИМЕР ЖАНА РАСИНА. Џорџ Стајнер (Steiner) у књизи *Смрт трагедије* (*The Death of Tragedy*, 1961) заступа тезу како су у историји постојала само два периода када је трагедија била могућа: први је у старој Грчкој, у Перикловој Атини, док је други био у модерној Европи 17. века. Славни грчки трагичари, као и хеленска култура уопште, наметнули су се као узор који треба следити. Француски класицизам 17. века тежио је томе да оживи античку уметност, чиме се наставља традиција започета у доба европског ренесансног хуманизма. Тако, класицисти на сцену враћају трагичког јунака који је у сукобу с друштвеним поретком, у борби за своје вредности, као што је то и био случај с хеленском трагедијом где јунак, издигнут из митске свести, стоји насупрот олимпским боговима и законима полиса. Средњи век, који дели ове две епохе, у књижевности је обележен, углавном, религијским мотивима који су приказивали сцене из Библије. У том периоду, на сцену ступа мученик, како га руски естетичар Борјев назива (БОРЈЕВ 2009: 80), а не више *трагички јунак*. Зато, у средњем веку не постоји трагичко осећање, самим тим ни трагедија као жанр. Све вредности хеленског доба измењене су хришћанском визијом која је Европи понудила нови поглед на свет.¹¹

¹¹ Иако је средњи век у највећој мери раскрстио с античким наслеђем, оно је, ипак, утицало на развој средњовековне мисли. То показује Милош Н. Ђурић на примеру орфизма који се провукао у старохришћанску мисао и њихове „представе о ономе свету и о судбинама људске душе после смрти” (Ђурић 1997: 40). Црквени оци су Орфеја узимали као „Христов претходника” и „доброг пастира”. Јер, „ниједно хеленско-философско учење није у толикој мери личило на хришћанско учење као орфички *Терої λόγοι*: патње Диониса Загреја, његова смрт и његово поновно рођење јесу аналогија мукама Исуса Христа, његовој смрти и његовој васкрсењу; химне Диву и Дионису звучале су хришћански, као хришћанско учење, и орфички списи позивали су на молитву, пост и очишћење, те су постизали исти циљ као и новозаветне параболе” (1997: 40).

И док Ниче већ у сократовском периоду уочава декаденцију не само трагедије већ уметности уопште, енглески теоретичар Ејдријан Пул (Poole) упечатљиве промене у историји трагедије осећа с појавом хришћанства које је променило смисао *nagē* у вечни живот, те је тиме било предодређено да разблажи „паганску визију трагедије, веровања у фаталност, у невесео загробни живот” (Пул 2011: 36). У свету у којем постоји искупљење, а не фатална кривица као у хеленској трагедији, не може се говорити о трагедијама. Сретен Марић, у другом делу есеја *О итрагедији*, бави се управо појмом *итраичнои* и *итрагедије*. Он сматра да се хеленски појам *итраичке кривице*, тј. *hamartia* (*ἀμαρτία*), што је старогрчки оригинал који је он задржао у свом тексту, након утицаја хришћанства више није схватао на исти начин као у хеленском периоду. У том смислу, он каже да се „хришћанин сматра а priori грешним”, а да „грчки човек тог осећања нема” и додаје да је у трагедији јунак увек „етички ангажован” – „у моралном, друштвеном, верском сукобу; реч је о слому или спасу, о бити или не бити, увек у врло конкретной ситуацији” (Марић 2008: 54–55). Када хришћанска слика света буде заменила паганску, а хеленско песничко осећање, блиско једино још класицистичком 17. веку, буде замењено романтичарским, то ће означити и крај модерне европске трагедије, која се угледала на хеленску.

Француска класицистичка трагедија своје основе је добила у доба хуманизма и ренесансе када је прогласом песника Плејаде – *Одбрана и слављење француског језика* (*Défense et illustration de la langue française*, 1549) – спроведена књижевна реформа. Реформски захват који је заговарао поменути проглас Жоашена ди Белеа (du Bellay), једног од чланова Плејаде, подразумевао је прекид са средњовековном уметничком традицијом где су се приказивале библијске поучне приче и хришћанска чуда, што би био својеврсни пандан античким дионизијским свечаностима, будући да је средњовековно црквено позориште своје представе изводило на трговима и вашарима о верским празницима, поред цркава и манастира. Судским декретом 1548. године позоришна пракса се преселила с отвореног у затворени простор, тј. у колеже, и од народне празничне забаве се преобразила у прави драмски уметнички догађај.¹² Као што је за развој хеленске трагедије био значајан тренутак када је Теспид издвојио једног глумца, чиме се трагедија сценски издвојила из хорских светковина, тако је за француску класицистичку трагедију битан тренутак када су се драмска извођења преселила у колеже у којима је „утицај хуманистичког образовања поткопао ауторитет средњовековне традиције” – закључује совјетски теоретичар Корсаков (1951: 284). У француском класицизму као пример трагедије, која се стварала према античком узору, с изворним митолошким сижеом, издвајају се трагедије Жана Расина (Jean Racine, 1639–1699).¹³

¹² Совјетски теоретичар Римски-Корсаков као први „пример француске трагедије у класичном стилу” узима Жоделову (Jodelle) *Заробљену Клеопатру* (*Cléopâtre captive*, 1552), чији је аутор један од седморице песника чланова Плејаде (Корсаков 1951: 285).

¹³ Другу струју у књижевно-уметничком стварању францускога 17. века, тиме и трагедији, представља Пјер Корнеј (Corneille). Он се посебно истакао у трагедијама које се

Расин је написао дванаест позоришних комада, од којих је једна комедија (*Plaideurs*), док су остале трагедије са сижеом из хеленске историје и митологије (*Phèdre, Andromaque, Iphigénie, Alexandre le Grand, La Thébaine*), затим из римске историје (*Britannicus, Bérénice*), те с источњачком тематиком (*Bajazet, Mithridate*), али и с мотивима из Библије (*Esther, Athalie*). Значај Расинових трагедија огледа се и на формалном и на друштвено-културолошком плану, па тако Мокуљски (Мокуљский) вели како је Расин у својим трагедијама „умео да унесе велику идејно-политичку садржину” (Мокуљски 1951: 517). Он је као ученик у јансенистичком манастиру Пор-Ројалу изучавао грчки језик, античке трагичаре, хеленску културу, те је у складу с образовањем које је примио и могао да успешно настави хеленску традицију и у комадима 17. века, уз, наравно, потребне измене које је трагички жанр неминовно морао да претрпи од античког периода до француског класицизма.¹⁴ Француски класичар је есхиловске и еурипидовске теме, као и оне из хеленске и римске историје, испунио картезијанским духом 17. столећа. Суштинске и уметничке истоветности које можемо наћи код хеленских песника и Расина огледају се у митским мотивима који су се обрађивали. Митска тематика, вели Мокуљски, привлачила га је не само поетичком дубином него и дубоком човечношћу и истинитошћу која је била у супротности с неморалом француског дворског друштва (1951: 520).

И док се у античком свету богови активно прикључују драмској радњи, тако што и сами постају личности на сцени, код Расина, с друге стране, богови су претходно уредили свет и, након тога, изван сцене посматрају трагичка дешавања и јунаке. Због тога Лисјен Голдман (*Goldmann*) говори

инспиришу римском историјом (*Horace, Cinna, Polyeucte*, да поменемо само неке), иако је обрадио и старогрчке митове (*Médée, Œdipe*). Пре Корнеја и Расина, свакако се издваја Шекспир (*Shakespeare*) у Енглеској, чији је допринос трагичком жанру немерљив. Он се, можда, не реферише на изворни старогрчки мит, али је добро познавао грчку и римску историју, чије личности је преточио у трагичке јунаке, те је, на изванредан начин, створио политичке митове модерног доба. Истраживач Ендрју Бредли (*Bradley*) приметио је у монографији *Шекспировска трагедија (Shakespearean Tragedy, 1904)* како „трагедија не би била трагедија да није болна мистерија” (*Bradley 1964: 28*), што се, свакако, проналази код енглеског аутора. У том смислу, Расинов претходник с Острва, такође, може да послужи у неком другом истраживању као пример успеле трагедије у модерној песничкој продукцији западноевропске књижевности, пре свега елизабетанског раздобља. О песничким сличностима и разликама између двојице великана европске књижевности већ је било речи у моме раду *Компаративна анализа Расинове Федре и Шекспирове Огела (Језици и културе у времену и простору IX/2, Нови Сад, 2020)*. Стога, ради јединства у елаборацији, трагичко у делима Пјера Корнеја и Вилема Шекспира не улази у шире разматрање у овом истраживању, већ се ограничава на Расина, који као старогрчки ђак директно прати хеленски митолошки ток. Осим тога, такве анализе би захтевале засебан рад или, штавише, и монографску компаративну студију.

¹⁴ Када говори о одликама Расиновог песничког језика, Мокуљски издваја да се он одликује „великом мисаоношћу, тежњом ка максималној конкретности изражавања, потпуним одсуством апстрактне реторике”, а да су га свему томе научили „омиљени му антички песници” (Мокуљски 1951: 541).

о „скривеном богу” (*Deus Absconditus*) код Расина у контексту трагичког поимања човекове судбине које имају јансенисти као високоморална и песимистичка, тиме и опозициона, струја унутар католичанства. Расиновски божански свет је хуманизован. Антика се модернизовала, али се дух старине задржао; управо из тог разлога Кристијан Делмас (Delmas) у студији *Трагедија класичног доба (La tragédie de l'âge classique 1553–1770, 1994)* запажа да су расиновске перипетије у трагедијама умешан спој *античке жеситине и модерне нежностии* 17. века (DELMAS 1994: 158). Према мишљењу Ејдријана Пула, иако постоје разлике између Есхила, Шекспира и Расина чињеница је да је њихов свет надахнут божанством (Пул 2011: 28). Умеће француског трагичара огледа се, како то посматра Пул, у томе што је Расин успео да задржи божански свет у трагедијама, али и да, у исто време, остави простора за обичног човека. Међутим, то не значи да се модерна трагедија Шекспировог и Расиновог доба бавила свакодневицом, напротив, она се увек бавила изузетним појединцима, „у чијим се судбинама могу ишчитати крајње могућности егзистенције” (2011: 28). Расин није имао наследника, бар по песничком домету, те је трагедија нестала након класицистичке епохе, и претворила се у *мелодраму*, управо с појавом романтизма, а као последњу европску трагедију Стајнер узима Расинову *Ајталију* (1691), док Пул додаје да је у Енглеској то Милтонов *Самсон борац* (1679), обе, како се погодило, с темом из *Старој завети* (2011: 27).

О Стајнеровој тези да је Расинова *Ајталија* последња европска трагедија у изворном смислу те речи, према ономе што је досад речено, могуће је, с правом, додатно полемисати. То се може сагледати на самим примерима из *Ајталије*, мотивима који се тамо обрађују и драмском расплету који је на крају комада изведен.

У хронолошки последњем Расиновом комаду приказан је спор између Аталије, која се одрекла *праве вере* јер је у Јерусалиму изградила храм посвећен Валу, и свештеника и левита, који су заступали *праву веру*, тј. пратилаца Давидове лозе краљева који су столовали у Јерусалиму. У предговору за *Ајталију* сам Расин каже да је тема његовог комада „препознавање Јоаса и његово ступање на престо” (РАСИН 2004: 470; РАСИНЕ 2014: 693). У предговору, такође, сазнајемо да управо Аталија стоји иза покоља наследника Давидове краљевске лозе, тј. супротног верског табора од оног којем она припада, а да је једини преживели принц Јоас – кога су заштитили првосвештеник Јоад и његова жена Јозафата. Дечак, у том смислу, постаје последња препрека јер је могао да ступи на краљевски престо, будући да је једини преостали прави наследник из побијене краљевске лозе, и тако угрози Аталијину доминантну позицију. У том контексту, сусрет дечака с Аталијом је кључан. То је препознавање о којем говори Расин у предговору. Када га насловна јунакиња препозна и схвати да постоји преживели наследник, она увиђа да је могуће обновити Давидову лозу те, следствено томе, жели да га убије. То је исправан трагички мотив, песнички умешно замишљени сиже, међутим, расплет комада принцу Јоасу, коме живот виси о концу, нуди спасење а не

трагични крај: Бог ће спасити младог принца као поклоника праве вере, а настрадаће Аталија, безбожница, која је смрћу кажњена јер се приклонила *грујој* вери, чиме овај Расинов комад одступа од чистог трагичког тона који је он примењивао у комадима с хеленском и римском тематиком. Дубинска анализа трагичне визије у Расиновом позоришту коју је спровео Лисјен Голдман потврђује такав закључак.

Он у студији *Скривени бої, сїудија їраїичне визије у Паскаловим Ми-слима и Расиновом їозорищїу* (*Le Dieu Caché, étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, 1959), *Јесїиру* и *Аїїалију* уопште не убраја у трагедије, већ у „свештене драме” (« *dramas sacrés* ») (ГОЛДМАН 1980: 546; GOLDMANN 1959: 440). То је, на основу претходно објашњене радње комада, сасвим одговарајућа поетичка категоризација. Будући да су саставни елементи расиновске трагедије, према Голдману, *скривени Бої* (*Deus Absconditus*), који је одсутан са сцене, *Свеїї* (*Monde*) и *Човек* (*Homme*), трагична визија се остварује управо кроз ова три елемента. Тога у последња два Расинова остварења нема. У *Аїїалији* јансенистички Бог није одсутан, штавише, како вели Голдман, два хронолошки последња комада француског трагичара „изражавају визију која се супротставља трагичном јансенизму, јер уместо скривеног и немог Бога из трагедије предочавају универзум у којем је Бог победоносан и присутан у *свеїїу*” (1980: 546).¹⁵ Да је то била права трагедија, у изворном одређењу тога појма, млади Јоас би настрадао. Трагички јунак је у сукобу с боговима трагедије. Јоас, као *їравоверник*, очигледно, није. У том смислу, последња права Расинова трагедија била би *Федра*, из 1677. године, написана пре него што је песник отишао на двор као краљев историчар. Трагично у *Федри* није само то што насловна јунакиња страда, већ и што Хиполит невин одлази у смрт због њеног хибриса, управо њега захвата Федрина кривица, а богови га не спасавају, за разлику од Јоаса. То што припада *їравој вери*, преживелом принцу нуди спасење. Трагични хибрис, страдање невиних и крвопролиће из *Федре* се не огледа у *Аїїалији*, коју је написао након дуге песничке тишине. Тек су дванаест година касније у односу на *Федру* уследиле „свештене драме” *Јесїиру* и *Аїїалија*, којима се Расин вратио на сцену после изнуђене стваралачке паузе. Оне одишу библијским мотивима и не носе хеленску трагику.¹⁶ Расин се вратио и написао комаде о „Богу победнику који у свету ликује над силама зла” (1980: 547; 1959: 441), чиме је његово позориште након *Федре* одступило од

¹⁵ „Ils expriment même une vision opposée au jansénisme tragique puisqu’à la place du Dieu caché et muet de la tragédie, ils présentent un univers dans lequel Dieu est victorieux et présent dans le monde” (GOLDMANN 1959: 440).

¹⁶ Сент-Бев (Sainte-Beuve) у *Књижевним їорїпреїїима* (*Portraits littéraires*) сматра да се Расин управо у хебрејским садржајима много боље снашао него у грчким и римским, и да је *Аїїалија* у целини импозантно дело. Међутим, она ипак није ни „тако потпуно ни тако ненадмашно како су неки веровали”, јер Расин, према његовом суду, у њој није продро у саму суштину хебрејске оријенталне поезије, већ једино у суштину религије (Сент-Бев 1960: 47).

античке трагике и завршило „у знаку оптимизма, поверења и наде”, а то је, пре свега, како закључује Голдман, „нада у Бога и вечност, која не допушта могућност било каквог компромиса на плану земаљског реализма” (1980: 552; 1959: 446).¹⁷

Након Расина, у Француској, следи период када је трагедија све више губила на значају. Узвишени род, резервисан за аристократску публику, на прелазу ка просветитељству смениће комедија која добија простор у књижевно-уметничком животу. Просветитељско позориште у првој половини века, иако поштујући начела класицизма, углавном је лутало и безуспешно тежило да обнови трагедију, а у другој половини појавиле су се и нове поетичке тежње. Митологија је тада сматрана за празноверје, те су се аутори 18. века окренули другим изворима, непосредној стварности, ономе што је било примереније њиховом времену, како су сматрали.

У првој половини века, издвајају се две струје, иако међу њима нема значајније разлике, које представљају Филип Нерико Детуш (Néricault-Destouches) и Нивел де ла Шоце (de la Chaussée) с теоријом *йоучне* и *йлачне* комедије (*comédie morale et larmoyante*). Друга половина 18. века биће у знаку Денија Дидроа (Diderot) који је развијао теорију *йрађанске драме* (*drame bourgeois*) у прози. Према процени Феликса Гефа, између класицизма 17. и романтизма 19. века, за велики поетички напор у домену драмске уметности заслужан је управо Дидро (GAIFFE 1910: 10). Његови списи *Разјовори о Ванбрачном сину* (*Entretiens sur Le Fils naturel*, 1757), *О драмској йоезији* (*De la poésie dramatique*, 1758) и *Парадокс о йлдумцу* (*Paradoxe sur le comédien*, 1820) представљају темељно разматрање драмске уметности модерног доба. У прва два поменута списа француски просветитељ заговара грађанско позориште 18. века, које ће бити другачије од класицистичког и примереније духу просветитељске епохе и налик оном античком, замишљено тако да служи као *йкола морала*, док се у трећем спису полемише о теорији глуме.

Иако је имао јаку и убедљиву поетичку теорију о грађанској драми у прози, Дидроова пракса је заказала. Написао је свега три неуспешна комада као практичну илустрацију за његову теорију: *Ванбрачни син* (*Le Fils naturel*, 1757), *Ойац йорочице* (*Le Père de famille*, 1758) и *Је ли гобар? Је ли зао? (Est-il*

¹⁷ Пој Најт (Night), пак, *Јесйиру* и *Аййалију* посматра као „свете трагедије“ («tragédies sacrées»). Он у студији *Расин и Грчка* (*Racine et la Grèce*, 1974) процењује да је Расину тек *Сйтари завей* „открио антику“ која је у исто време чудесна и историјска, поетска и стварна (Night 1974: 392). Прича о Јоасу – казује нам Најт – дотиче Расина лично, као што би прича о Еуменидама дотакла сваког Еурипидовог или Есхиловог суграђанина; јер, према његовом суду, Јоасов Бог је и Расинов, као што је Јонов, или Орестов, један од протектора Атине (1974: 392). Међутим, постоји и извесна противречност у Најтовим наводима, јер, поред оваквог запажања, он вели и то да је *Аййалија* остварење „хришћанске поезије“, против Боалоа и Старих (1974: 392). Стога, иако се може признати да *Аййалија* формално садржи елементе француске класицистичке трагедије (пет чинова, јединство радње, времена и места, римовани александринац), она то по својој суштини, ипак, не може до краја бити, јер одступа од правог трагичког тона који се на крају претвара у хришћанско спаситељско.

bon ? Est-il méchant ?, 1834).¹⁸ Ако имамо у виду само три довршене Дидроове грађанске драме, онда се с правом може констатовати да „он представља мост ка мелодрами у 19. веку у којој је плачљива комедија из минулог века и нашла своје позоришно исходиште” (Вучељ, Јањић 2019: 55). Управо ће мелодрама бити на снази у следећој епохи, када ће романтизам 19. века у потпуности одступити од начела поетике класицизма, а француска класицистичка трагедија нестаје као жанр, баш као што је то, уосталом, био случај и с хеленском на преласку у средњи век.

5. РОМАНТИЧАРСКО МЕЛОДРАМАТИЧНО: НЕУСПЕЛА ЗАМЕНА ЗА КЛАСИЦИСТИЧКО ТРАГИЧНО. Романтичарски покрет потпуно је преокренуо трагедију и осећање трагичног борећи се с поетиком класицизма. Тако је романтичарска драмска реформа пресудила трагичком жанру, а хришћански елемент спасоносног и искупитељског изгнао је хеленско трагичко. У паралелама антика/класицизам и хришћанство/романтизам, Џорџ Стајнер види упориште за тезу према којој је трагедија као драмски облик обележје Запада и његове културе и да „до тренутка распада овог књижевног жанра трагички облици јесу хеленски” (СТАЈНЕР 1979: 13). Расин је само један пример, и то врло успешан (а за којим се посегло у овом истраживању, нечији индивидуални или интуитивни филолошки осећај може градити елаборацију око неке друге личности уколико се за тако нешто пронађу одговарајући аргументи), како је у поетици модерне Европе 17. века било места и за хеленски свет, његове јунаке и мотиве. Мокуљски, у том смислу, вели како је управо античка уметност била та која је обогатила Расинову поезију „оним комплексом хуманистичких идеја и ликова који чини најдрагоценији, најнеоспорнији и најтрајнији део његовог песничког наслеђа” (Мокуљски 1951: 541). Управо је то

¹⁸ Наш истакнути дидролог Нермин Вучељ вели да „у Дидроовој *комедији* без комичног, осећања су лажна, поступци конвенционални, а говор извештачен. Оно што је видљиво и јасно, додатно је непотребно вербализовано” (Вучељ 2015: 216); он сматра да се „без устручавања може рећи да Дидроово позориште пати од моралисања, да је лишено не само *узвишеног*, него и естетског, а *дирљиво* у драмама овог просветитеља није ништа друго до сладуњава осећајност и лицемерна крепост” (Вучељ 2013: 115). И док су његови довршени комади естетски промашај, два недовршена комада су далеко убедљивија – *Сократова смрт* (*La Mort de Socrate*) и *Теренција* (*Terentia*). Они су, нажалост, остали на нивоу скице, плана и неостварене замисли. *Сократова смрт* је замишљена као једночинка у пет сцена о политичком процесу против Сократа, чиме би Дидро алудирао на политичке прилике епохе у којој је живео, док је *Теренција* разрађенија и броји педесетак страна и, на основу три четвртине нама доступног текста, „изненађује што Дидро није довршио трагедију коју је већ саставио већим делом и дао јој јаку драмску структуру” (Вучељ – Јањић 2019: 57). У *Теренцији* се огледа величање римске грађанске врлине, државничке одговорности и отаџбинске оданости, што овај комад чини „блиским корнејевској херојској трагикомедији”; управо се у *Теренцији* крио естетски и поетски потенцијал који Дидро није успео да покаже у трима поменутих написаним комадима. Да је завршена, *Теренцији* недостаје само римовани александринац да би се могла назвати правом француском класицистичком трагедијом (2019: 57), како се процењује у раду *Дидроова ненаписана дела* (2019).

драгоценна страна старогрчког мита. И док је служио антици, једним делом, као историја и стварност, а касније постао метафора и песнички симбол, и у 17. веку је могао бити уметнички употребљен. Главна његова функција у трагедији, закључује Бруно Снел, јесте била то што је он искоришћен да би се оплемењила тренутна стварност, да би се изнео на видело дубоки смисао који она садржи (Снел 2014: 123).

И као што су социјалне и политичке прилике и унутрашњи живот хеленског човека утицали на развој трагедије од Теспида до Есхила, тако су и друштвено-политичке прилике у 19. веку и друштвени живот *евројској ценителмена* довели до смрти класицистичке трагедије, која ће остати без будућности. Наиме, 19. век променио је, пре свега, саму улогу позоришта у јавном животу грађанства. Трагичну визију класицистичког позоришта, која на сцени приказује јунака у сукобу с друштвеним поретком, замениће романтичарска визија хришћанског искупљења. У том контексту, Стајнер запажа како је у 19. веку позориште постало место пуке забаве и разоноде, те да гледалац више не присуствује верском обреду или представи која истиче грађанске дужности као што је то некада био случај у Хелади (Стајнер 1979: 85). У епохи када је позориште постало место забаве дошло је до хиперпродукције монодрама „по мери укуса или техничкој могућности појединих глумаца, чиме је публика одлазила да гледа глумце а не комаде” (1979: 83). Романтизам је, према томе, био доба глумаца а не комада. Када је друштвено-политички ниво позоришта почео да опада у 19. веку, позориште је тиме изгубило значајну улогу коју је некад имало у доба атинске трагедије када су позоришне изведбе представљале просветитељску институцију.

Поред нових политичко-грађанских односа који су изменили улогу драме и друштвени значај позоришта, романтичарска драма је донела и другачију естетичку визију у односу на класичну хеленску. За Стајнера постоји и термилошки проблем: сâм термин *романтичарска трагедија* је немогућ. Он нам објашњава да се од *Сџарој морнара* до Гетеовог (Goethe) *Фауста* (*Faust*, 1808/1832) ствара једино оно што се може поетички одредити као *мелодрама*, а никако *драма* или *трагедија*. Такав закључак Стајнер поткрепљује тиме што запажа да у тим делима, на пример, злочин не води казни, него искупљењу (1979: 92), а чим постоји искупљење а не фатални крај, онда су трагедија и трагички усуд јунака немогући. Стога, остаје да романтичарско виђење живота мора бити једино *неитраичко*, док је још само класицистичко било блиско ономе из антике, где трагички јунак страда и не може избећи одговорност, при чему никакво искупљење не постоји (1979: 92–93). Према томе, драмска остварења 19. века су „готово трагична”, а „готово трагичка драма” само је други израз, тј. поетички еуфемизам за *мелодраму* (1979: 96), поентира Стајнер. У том смислу, и према Ејдријану Пулу, појам *трагедија* довољно је садржајан да се опишу песничка остварења од Есхила до Шекспира, од Еурипида до Расина, али не и даље (Пул 2011: 28).

6. **Закључак.** Права трагедија настаје из песниковог умећа којим он, служећи се митском симболиком, описује људску судбину кроз јунаков сукоб са законима, божанским или демократским. Или, како се поетски изразио Јуриј Борјев, трагедија је „тужна песма о ненадокнадивом губитку и радосна химна човековој бесмртности” (БОРЈЕВ 2009: 76). У овом теоријском разматрању природе трагичког жанра, а на основу свих претходно изнетих теза и анализираних ставова, уочава се значајна разлика у поетском и естетском смислу између класичне трагедије и свега онога што ће доћи након ње, као и у терминолошком одређењу *романтичарска трагедија*, који је Стајнер оценио погрешним, будући да се појмови *романтичарско* и *трагичко* узајамно искључују. Довољна је Хегелова подела драмске поезија на трагедију и комедију – при чему немачки филозоф, такође, говори и о „такозваној драми” која је производ модерног доба (ХЕГЕЛ 1975: 599), а епоха модерности за њега јесте управо романтизам – да се покрене даља теоријска полемика која би, вероватно, превазишла оквире овога рада.

Стога, на основу одабраних и наведених примера, може се резимирати следеће: период када су стваране трагедије јесте период у којем изостају велике теорије о трагичком жанру, бар тако сведоче списи који су опстали до данашњих дана (пример Аристотела). Сасвим је другачије с епохама у којима се увелико писало о трагедијама и драмама, у 18. и 19. веку, па и данас. С великом жељом да се драмска дела дефинишу уметничка продукција је заказала. Дидроов пример смо већ поменули, али још један се може пронаћи и у периоду француског романтизма, када је Виктор Иго (Hugo) списом *Предговор Кромвелу* (*La Préface de Cromwell*, 1827), који се сматра манифестом романтизма и романтичарске драме у Француској, у теорији водио, наизглед успешно, битку против естетике класицизма, док је његова драмска пракса заказала. Његов *Кромвел* (*Cromwell*, 1827) никада није изведен на сцени, док се *Ернани* (*Hernani*, 1830), који је без праве естетске вредности, само симболично узима као пример романтичарске драме у студијама из историје књижевности. Исто тако, уметничка хиперпродукција 20. века (у којима несумњиво има и успешних драма, али не и трагедија у оном изворном смислу тог појма), као и пуко теоретисање о позоришту, драми, трагедији, жеље за „иновативношћу” и (пост)модернизацијом, а без правог песничког полета, коначно је исисала из трагедије уметничку страну и ону природну драж коју су јој стари Грци на почетку удахнули, а класицисти неговали.

Данас се и реч *трагедија* користи олако, како проницљиво процењује Пул у свом огледу – трагедија, као појам, користи се у баналној свакодневици да би се описао „несрећни догађај” у којем нема ничег *узвишеног*. А поређење модерне драме и праве трагедије за Пула је само доказ да је данашња уметничка продукција сиромашна: „ни трага од богова, колективних митова, истакнутих јавних личности, поезије” (Пул 2011: 29). Неминовне нијансе између расиновске и грчке трагедије запазио је Лисјен Голдман када је казао да је грчка трагедија „причала о човеку који напушта заједницу у тренутку кад спознаје истину”, док је „расиновска трагедија прича о

човеку који је унапред и беспризивно осуђен да буде сам?” (Голдман 1980: 551; GOLDMANN 1959: 445). У том смислу, Ејдријан Пул у огледу *Трагедија. Сасвим крајњак увод* (*Tragedy: A Very Short Introduction*, 2005), напомиње да је било немогуће следити Шекспирову и Расинову трагедију (2011: 29).

Претходна разматрања могуће су полазиште за преиспитивање поетике и естетике *старих* и *модерних*, како су и некада две супротне струје биле назване у спору у Француској на крају 17. века, самим тим и за вредновање у даљим књижевно-теоријским расправама. Ово истраживање тиме жели да се придружи разматрањима о трагедији, од њеног настанка из старогрчког мита и дионизијских светковина, до Расиновог класицизма као последњег уточишта трагичког.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БЕРНАН, Жан-Пјер, Пјер Видал-НАКЕ. *Мити и њрагедија у античкој Грчкој I*. Живојин Живојновић (прев.). Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1993.
- ВУЧЕЉ, Нермин. Дидро и узвишено. *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* 61/ 1 (2013): 109–122.
- ВУЧЕЉ, Нермин, Милан Н. Јањић. Дидроова ненаписана дела. Снежана Гудурић и Биљана Радић-Бојанић (ур.). *Језици и културе у времену и њросијору*, VIII/2. Нови Сад: Филозофски факултет, Педагошко друштво Војводине, 2019, 51–62.
- ЂУРИЋ, Милош. Хеленска трагедија и Еурипид, предговор. Еурипид. *Мегеја, Хиполиј, Ифијенија на Тауриди*. Милош Н. Ђурић (прев.). Београд: СКЗ, 1960, V–XLVII.
- ЂУРИЋ, Милош. *Историја хеленске етике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- ЂУРИЋ, Милош. *Историја хеленске књижевности*. Београд: Дерета, 2003.
- МАРИЋ, Сретен. *О њрагедији*. Београд: Службени гласник, 2008.
- НИЧЕ, Фридрих. *Рођење њрагедије*. Вера Стојић (прев.). Београд: Дерета, 2001.
- САВИЋ РЕБАЦ, Аница. Мистичка и трагична мисао код Грка. Аница Савић Ребац. *Хеленски видици*. Београд: СКЗ, 1966, 10–27.
- СНЕЛ, Бруно. *Ошкривање духа у грчкој филозофији и књижевности*. Соња Васиљевић (прев.). Београд: Карпос, 2014.
- ЧАПО, Ерик. *Теорије митологије*. Данијела Стефановић (прев.). Београд: Clio, 2008.

*

- ARISTOTEL. *О песничкој уметности*. Miloš N. Đurić (prev.). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990.
- BORJEV, Jurij. *Estetika*. Prev. Radmila Mečanin. Novi Sad: Prometej, 2009.
- BRADLEY, Andrew. *Shakespearean Tragedy*. London: MacMillan, 1964.
- DELMAS, Christian. *La tragédie de l'âge classique (1553-1770)*. Paris : Seuil, 1994.
- GAIFFE, Félix. *Le Drame en France en XVIII^e siècle*. Paris : Armand Colin, 1910.

- GOLDMANN, Lucien. *Le Dieu Caché, étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris: Gallimard, 1959.
- GOLDMAN, Lisjen. *Skriiveni Bog. Studija tragične vizije u Paskalovim Mislama i Rasinovom pozorištu*. Nikola Bertolino i Mirjana Zdravković (prev.). Beograd: BIGZ, 1980.
- GREVS, Robert. *Grčki mitovi*. Gordana Mitrinović-Omčikus (prev.). Beograd: Nolit, 1987.
- HEGEL, Georg Vilhelm Fridrih. *Estetika 3*. Nikola Popović (prev.). Beograd: BIGZ, 1975.
- KORSAKOV RIMSKI, V. A. Plejada i razvitak dramske književnosti u doba Renesansa. *Istorija francuske književnosti, od najstarijih vremena do Revolucije 1789. godine, tom I*. Milan Kašanin (prev.). Beograd: Naučna knjiga, 1951, 255–291.
- MELETINSKI, Eleazar. *Poetika mita*. Jovan Janićijević (prev.). Beograd: Nolit, 1983.
- MOKULJSKI, S. S. „Rasin”. *Istorija francuske književnosti, od najstarijih vremena do Revolucije 1789. godine, tom I*. Milan Kašanin (prev.). Beograd: Naučna knjiga, 1951, 517–545.
- NIGHT, Roy. *Racine et la Grèce*. Paris : Librairie A.-G. Nizet, 1974.
- PLATON. *Država*. Albin Vilhar i Branko Pavlović (prev.). Beograd: BIGZ, 1993.
- PUL, Ejdrijan. *Tragedija, Sasvim kratak uvod*. Nebojša Marić (prev.). Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- RACINE, Jean. *Théâtre complet*. Éd. de Jacques Morel et Alain Viala. Paris : Classiques Jaunes, 2014.
- RASIN, Žan. „Predgovor” [Atalija]. *Tragedije*. Nikola Bertolino (prev.). Beograd: Paideia, 2004, 469–473.
- SAVIĆ REBAC, Anica. *Antička estetika i nauka o književnosti*. Beograd: Kultura, 1955.
- SENT-BEV, Šarl Ogisten. *Književni potrteti*. Izbor Eli Finci. Frida Filipović (prev.). Beograd: Kultura, 1960.
- STEINER, George. *Smrt tragedije*. Giga Gračan (prev.). Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, 1979.
- VUČELJ, Nermin. *Didro i estetika*. Niš: Filozofski fakultet, 2015.

Milan N. Janjić

DU MYTHE À LA TRAGÉDIE :
LES CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES SUR LA NATURE DU GENRE TRAGIQUE

R é s u m é

Pour les anciens Grecs le mythe représentait une véritable chronique de la vie et la seule réalité dans laquelle l'ancien homme trouvait l'inspiration poétique, alors qu'aujourd'hui il est perçu en tant que conte, fable, similaire de la légende. La tragédie classique trouve son origine dans la mythologie grecque, notamment à travers le culte de Dionysos. Or, connaissons-nous à présent une distinction bien précise entre la tragédie et le mythe – c'est une des questions posées dans cet article. Dans cette recherche nous nous proposons

d'analyser l'évolution de la tragédie depuis la période antique, à travers la période du classicisme français, où la tragédie moderne, issue de celle de l'antiquité, voit son apogée avec Jean Racine (1639–1699), jusqu'au romantisme. À cet égard, dans cette dernière période, la tragédie classique est remplacée par le *mélodrame* au XIX^e siècle – le terme utilisé par George Steiner pour décrire les pièces de théâtre rompant avec la tragédie.

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
milannjanjic@gmail.com