

struktura rasinove tragedije

lisjen goldman

U naslovu moga izlaganja ima jedna reč, na kojoj bih želeo da se zadržim, pre no što predem na analizu Rasinovog dela — to je reč *struktura*.

Rekao bih da smo mi danas na odlučnoj prekretnici ne samo u izučavanju književnih dela, već uopšte u humanističkim naukama, u izučavanju ma koje istorijske ili društvene činjenice; ta prekretnica očrtava se, uostalom, već više od jednog stoljeća, i teži da se proširi, da zauzme svoje mesto kako u obrazovanju tako i u naučnim istraživanjima. Nju karakteriše ideja strukture i činjenica da se nijedna ljudska stvarnost više istraživaču ne predstavlja kao elemenat izolovan od drugih, već uklopljen u celinu sa značenjskim karakterom.

Ne mogavši da se u jednom izlaganju, kao što je ovo posvećeno Rasinu, dotočem metodoloških pitanja koja strukturalizam postavlja, ja ču se zadovoljiti da neka od njih samo spomenem, napominjući da većinu značajnih razdoblja kroz koja su, tokom ovih poslednjih desetljeća, prošle psihološke, društvene i istorijske nauke, ma kakve bile razlike između pojedinih škola, obeležava napredak ostvaren u toj novoj perspektivi koju predstavlja strukturalizam.

Reći ču, čak, da mi izgleda da postoji izvesno podudaranje između razvoja klasične filozofije Dekarta, Lajbinca i čak Kanta, kao refleksije usko povezane s uobličavanjem moderne fizike koja je, jednom izgrađena kao nauka, mogla da se samostalno razvija, nezavisno od celokupne filosofske misli; i razvoja filosofske misli počev od Hegela, kao refleksije usko povezane s izgradnjom njen humanističkih nauka kao naučnih i pozitivnih disciplina.

I tako najpre hegeljanizam i marksizam, zatim psihoanaliza, psihologija forme, fenomenologija, značajni radovi — uprkos izvesnih rezervi što imam prema njima, ali koje ne mogu ovde da izlažem — Levi-Strosa u Francuskoj i Pijačea u Ženevi, sadrže — i pored razlika koje ih dele jedne od drugih — tu zajedničku crtu da su u suštini i osnovi strukturalistički.

U osnovi onoga što želim ovde da izložim nalaze se neki posebni elementi jednog šireg istraživanja, koje se odnosi na mogućnosti genetičkog strukturalizma u tom ograničenom području što je istorija književnosti. Reći ču odmah da se strukturalizam sukobljava ne samo s ustavnovljenim tradicijama, s navikama koje još vladaju u izučavanju književnih dela posebno, i u humanističkim naukama uopšteno, već isto tako i u, da tako kažem, administrativnoj stvarnosti, u tradicionalnoj podeli naših studija, koja je ovom novom perspektivom dovedena u pitanje.

Neka mi bude dozvoljeno da, pre no što pristupim Rasinovom pozorištu, upozorim na tri od mnoštva metodoloških posledica genetičkog strukturalizma. Prva se sastoji jednostavno u činjenici da, ako su strukturalističke perspektive valjane, onda nema moguće samostalne istorije književnosti, jer ova, kao ni istorija filozofije, umetnosti, itd, nema više sopstveni predmet.

Da se poslužimo jednom analogijom: to je upravo kao kada bi biologija izučavala samo evoluciju glave životinja da bi osvetila evoluciju vrsta. Ono što evoluira to je globalna struktura, ukupnost društvene stvarnosti. Jedno delo ne rađa neko drugo na nezavisan način, ono je povezano sa strukturu celine, društvenom sredinom, ljudskom stvarnošću u kojoj je rođeno i čiji je deo; i potonji prelaz na neki drugi tip književnog dela, da bi

ovo bilo razumljivo, prepostavlja upravo globalnu transformaciju te sredine.

Izučavanje jednog niza književnih ili filosofskih dela, kao nezavisnog područja ljudske stvarnosti, smera na veštački predmet koji sâm nije struktura. Tako, da bi se razumelo delo Rasinu i Paskala, valja voditi računa o nastanku i unutrašnjem ustrojstvu jansenističke grupe.

Druga posledica je eliminisanje shvatanja o uticaju kao objašnjenju postanka književnih, umetničkih ili filosofskih dela. Uticaj ne objašnjava apsolutno ništa, iz prostog razloga što su, u svakom trenutku, ako stvari posmatramo na apstraktan način, moguće stotine uticaja, između kojih se samo jedan ili dva stvarno zbiranjem. Štaviš, ako izučavamo, na primer, uticaj Montenja na Paskala, opažamo da Montenj čitan od strane Paskala nije stvarni Montenj, već jedan čisto skeptični Montenj, proizvod iskrivljenog tumačenja. A to vredi za sve slučajevе gde tradicionalna istorija književnosti ili misli govori o »uticaju«. Spomenimo kao primer uticaj sv. Avgustina na janseniste. Ne radi se o sv. Avgustinu kakav on jeste, već kako su ga ovi poslednji čitali. Ele, izbor učitelja ili sagovornika i uticaj koji njegovo delo vrši na proučavanog pisca ili mislioca, mogu da budu objašnjeni samo putem analize strukture svesti ovoga poslednjega. Tako se postavlja pitanje: zašto je Montenj uticao na Paskala; i zašto je Paskal, da bi podlegao tom uticaju, izobilio Montenja na ovakav ili onakav način? Primera radi, ako bismo prikazali odgovarajuću strukturu u delima Paskala i Kanta, mogli bismo dokazati da svaki od ova dva mislioca raspravlja s po jednim sagovornikom, od kojih je prvi skeptik a drugi racionalista, koje sami stvaraju pošto ih ne nalaze u stvarnosti. Paskal vidi Montenja skeptičnim utoliko što struktura mentalnih kategorija pisca koji »trpi uticaj« podjednako određuje taj uticaj kao i iskrivljavanja koja on uzrokuje.

Postoji, dakle, obrat perspektiva. Uticaj ne objašnjava ništa, u najbolju ruku on postavlja pitanja.

Treća posledica: prelaz na jedan plan, bez sumnje još uvek značajan, ali ipak sporedan, na plan svesti autora. Prirodno je da, dok izučavamo delo kao što je Rasinovo, treba da se pitamo što je pesnik nameravao da stvoriti; što ne znači da se to što je htio da stvori podudara s onim što je stvorio. Čak je verovatno da je razlika između toga vrlo velika, jer je delo stvarano pomoću mentalnih struktura kojih autor gotovo nikada nije svestan; tako da, kada želimo da saznamo što je Rasin napisao, i koji je objektivni smisao njegovog dela, onda treba da se obratimo samom delu, a ne pesnikovim namerama.

Ja sam malo u neprilici u slučaju Rasina, jer se preko dela njegova biografija tako dobro objašnjava da bi bilo pogrešno ne suočiti ih. Ali, u drugim slučajevima može da se desi da biografija bude potpuno različita od dela i da smo primorani da je ostavimo po strani.

Mogao bih da spomenem još mnoge druge posledice koje proizlaze iz perspektive genetičkog strukturalizma, ali namera mi je bila samo da pokažem do koje mere ova perspektiva menja celokupni tradicionalni način razumevanja i izučavanja ljudskih činjenica uopšte, i književnih dela posebno.

Sada ču se vrati na problem moga izlaganja: na strukturu Rasinovog pozorišta.

Iz strukturalističke perspektive gotovo je pogrešno da se u izučavanju toga pozorišta ograničimo samo na njega, jer ako ono ima strogu strukturu, ona se uklapa u druge strukture čiji deo predstavlja i pošav od kojih jedino postaje razumljivo; tako da, ako želim da izložim jednu analizu usmerenu naročito na rasinovsko pozorište, onda, da bih tu analizu izveo, meni valja da to pozorište uklapi u širu strukturu koju predstavlja jansenistička misao i da ga povežem s paskalovskom misli, koja se ukazuje toliko bliskom rasinovskom pozorištu da sam mogao da proučavam *Misteriju Isusa* kao komentar *Fedre*, i obrnutu. Na neposredan način ova dva teksta su, naravno, potpuno različita i *Fedra* nema ničeg hrišćanskog, ali kolektivne mentalne strukture prenose se kako u religiozni spis tako i u svetovno delo.

Zatim, sâm Jansenizam valja da bude uklpljen u celinu odnosa između društvenih grupa koje sačinjavaju finansku društvo u tom određenom razdoblju koje je XVII vek. Dodaću, uostalom, da je, nakon štampanja moje knjige, istraživanje učinilo veliki korak napred u izučavanju ovih struktura.

Ja ču, dakle, ovde poći od shvatanja tragične vizije koja — kako proizlazi iz istraživanja strukturalističke orientacije — očrtava jednu mentalnu strukturu čije ču glavne crte izložiti, pokušavajući da pokažem do koje mere ona dopušta razumevanje Rasinovog pozorišta, dodavši, uostalom, da je to ista mentalna struktura koju nalazimo u Paskalovim *Mislima* i u ekstremnom jansenizmu koji je i sâm elemenat te šire strukture jansenizma u svojoj ukupnosti.

Tu viziju karakteriše postojanje tri osnovna elementa koja ču nazvati, pošto se radi o pozorištu u pozorišnim delima, trim ličnostima (uz sve aproksimacije koje podrazumeva ovaj izraz). Odnos između te tri ličnosti, koji je već bio razvijen u jansenističkoj teologiji i posebno u teologiji ekstremnog jansenizma, daće nam, izmenjen i laiciziran, ključ Rasinovog pozorišta. Te tri ličnosti su bog, čovek i svet. Razume se, nije reč o bilo kojem bogu, čoveku ili svetu. Strukturu Rasinovog pozorišta sačinjava osoben odnos između te tri ličnosti, obeležje onoga što je nazi-

vam tragična vizija (ističući da bi je valjalo pobliže označiti u izučavanju šekspirovske tragedije).

Ono što tragediju karakteriše, ako toj reči damo njen strogi smisao, to je da su sukobi u njoj bitno *nerazrešivi*, a ne tek nerazrešeni, jer ima dramskih dela u kojima sukobi nisu razrešeni iz sporednih razloga. (U Rasinu, na primer, delo kao *Bajazit* nije tragično, jer sukob koji je ostao nerazrešen zbog jednog slučaja — otvarača nekog pisma — nije bitno nerazrešiv).

Dakle, u jansenističkoj misli, u Paskalovim *Mislama* i u Rasinovim tragedijama, sukobi su nerazrešivi zato što jedna od tri ličnosti, čovek, pristupa svetu s neostvarivim zahtevom; zahtevom za apsolutnim. Taj zahtev karakteriše jedna mentalna kategorija koju će ja nazvati kategorijom »sve ili ništa«. Paskal ju je izrazio u jednom od svojih tekstova, veleći da konačno dodato konačnom ne menja ništa u odnosu na beskonacno.

A u stvarnosti, u svetu koji je jedan od elemenata te strukture, očigledno postoji samo više i manje. Da bi se približno ostvarile izvesne vrednosti valja činiti ustupke, a s druge strane, izvesne vrednosti i želje ostaju i dalje samo težnje. Naspram toga sveta, koji ćemo nazvati svet relativnog, diže se tragični čovek sa svojim zahtevom za apsolutnim, čovek koji sudi taj svet kategorijom sve ili ništa i za kojeg ono što nije sve samim tim jeste ništa. A kako svet *nikada* nije sve, on može da bude samo ništa. Što će reći da je u tragediji sukob između junaka i sveta radikalni i nerazrešiv.

Tragični čovek se nalazi naspram relativnog sveta u kojem su njegove vrednosti neostvarive; u odnosu na taj svet one se ukazuju kao sablazan. Dakle, na logičkom ili moralnom planu, sablazan je protivrečnost. Tako su same vrednosti tragične ličnosti protivrečne u ovome svetu.

Ako se zadržimo na književnom planu, jer ne možemo ići suviše daleko u analizi, u svim Rasinovim tragedijama srećemo težnju za ujedinjenjem dva stroga protivrečna zahteva, bilo da je reč o tome da se ostane veran Hektoru i spase život Astijanaksa, da se spase život Britanika i njegova veza s Junijom, da se izmiri slava carevine i ljubav prema Berenikama, ili pak čest Fedre kao kraljice i žene Tezeja i njena ljubav prema Hipolitu.

Neka mi bude dopušteno da u prolazu spomenem da to objašnjava zašto stil Paskala postaje, u trenutku kada on već ima tragične pozicije, kada piše *Mislī*, nužno paradoksalan, jer u toj perspektivi istinite stvari mogu se reći samo dodajući jednom istom subjektu dva protivrečna predikata, što je i sâma definicija paradoksa.

Na planu tragičnog dela, problem se postavlja na ovaj način: naspram jednog sveta koji ima sopstvene zakone i u kome se može živeti samo birajući (Andromaha može da spase život Astijanaksa — dovoljno je da se uđa za Piru — ona, takođe, može da sačuva vernost prema Hektoru — dovoljno je da odbije da spase Astijanaksa), sveta čiji zakoni zahtevaju da se bira, da se vrednosti približno ostvaruju, da se spase najvažnije, odbacujući manje važno, tragični čovek traži odbacivanje svake nagodbe, svakog izbora, jer za njega izbor je *zlo, greh par excellence*. Strukturu Rasinovog dela karakteriše činjenica da dve suprotnosti tu imaju podjednaku važnost. Svi pokušaj da se spase jedno, napuštajući drugo, samim tim predstavlja kapitalnu grešku i smrtni greh. Tako imamo prvi element te strukture: tragični odnos, nerazrešivi sukob između čoveka i sveta.

Postoji, međutim, treće lice: bog. To nije ma koji bog, već vrlo određeni bog koji proizlazi iz toga odnosa, iz toga raskida, tako da bih ja jednako mogao da svoju analizu otpočem odnosom boga i čoveka, da bih zatim pokazao kako taj odnos prouzrokuje odnos čovek-svet, koji sam upravo analizirao. Naime, neostvarivi zahtev koji čovek postavlja svetu, izgleda mu kao zahtev koji prevazilazi njega samog, transcendentni zahtev za apsolutnim vrednostima, zakon. On je u Rasinovim komadima predstavlja kroz određene ličnosti, kao što su Hektor i Astijanaksa, Sunce i Venera, itd.... Ali ja više volim da mu dam ime koje je on imao u jansenističkoj teologiji, jer se odatle laicizirao u Rasinovim komadima: bog.

Taj bog ima određeni karakter: to je bog *posmatrač*, koji gleda, zahteva i sudi, ali koji nikada ne otkriva čoveku šta mu valja činiti. Da je bilo izvesnog nagoveštaja boga koji bi upućivao na to da je bolje ostati veran Hektoru nego spasti Astijanaksa, ili pak da je bolje spasti Astijanaksa nego ostati veran Hektoru, ne bi više bilo ničeg tragičnog, čovek bi bio ili dosta slab da ne ispuni božji zahtev, ili, naprotiv, dovoljno jak da ga sledi, ali neće imati ničeg neobičnog ni tragičnog. U tragediji, međutim, nema rešenja: bog zahteva *istovremeno* zaštitu Astijanaksa i vernost Hektoru, otpor Neronu i zaštitu Britanika, carstvo i brak s Berenikom, čast kraljice i ljubav prema Hipolitu. I nikada neće reći kako uskladiti jedno s drugim. To je strogo nemi bog, uvek prisutan kao zahtev, uvek odsutan na planu saveta i prosvetljenja, protivno providencijalnim bogovima koje nalazimo, na primer, u *Ifigeniji*.

Ima, uostalom, upravo u *Ifigeniji* jedan trenutak gde je suprotnost ovih bogova jasno izražena. Struktura toga dela sadrži dva različita univerzuma: tragični univerzum Erifile, u kojem bogovi nikada ne govore i u kojem saznanje istine podrazumeva smrt junaka, i univerzum ostalih ličnosti s njihovim providencijalnim bogovima. U trenutku kada se, pošto je objavio da Erifile treba da umre, sveštenik spremi da je žrtvuje u ime tih providencijalnih bogova, Erifile će povikati:

Arrête... et ne m'approche pas
Le sang de ces héros, dont tu me fais descendre,
Sans tes profanes mains saura bien se répandre... (V, 6).

Suprotnost ne može biti jača. Bogovi providjenja su profani i bez veličine da bi bili bogovi tragedije, mi se nalazimo na sredokraći dva radikalno različita univerzuma. Tragični bog je nemih bog koji se čoveku ukazuje kao zahtev da ostvari nestvarivo. Bogovi providjenja deluju i time skidaju sa čoveka odgovornost za njegove postupke; zbog toga se, uostalom, u književnim delima gde postoje samo ličnosti i pojmovi, tragični bog gotovo uvek udvaja: Hektor i Astijanaks, Sunce i Venera. U svim Rasinovim tragedijama strukturu univerzuma tvori bog s dvostrukim licem, ili ako baš hoćete, dva protivrečna zahteva.

Eto, dakle, osnovne situacije. Za razumevanje tragične strukture valja, međutim ovim pojmovima koje smo upravo tumačili, dodati i treći — pojam tragičnog čoveka. Do sada smo sretali varljivi i vidljivi svet, svet lišen vrednosti, ali prisutan, i boga koji je jedina autentična vrednost, ali koji uvek ostaje nem, posmotrač, prisutan samo kao zahtev, skriveni bog. To su dve stvarnosti paralelne i potpuno strane jedan drugoj. A jedini posrednici koji ih povezuju jesu tragični čovek, istovremeno i veliki i mali (ovde objašnjavam rečima Paskala, i to se može učiniti sa svim Rasinovim tragedijama), veliki po svojoj svesti, jer zna ono što valja zahtevati, jer poznaje jedinu autentičnu vrednost; mali, jer je neće moći nikada ostvariti. Dakle, vrednost nije jednostavno *hteti* spasti život Astijanaksa i hteti ostati veran Hektoru, vrednost je odista to i učiniti. A činjenica da se ne čini i jedno i drugo — makar što je to nemoguće — predstavlja kapitalnu grešku, jedinu grešku koja postoji u univerzumu tragedije, greška tragičnog junaka koji ne može da u svetu ostvari svoje vrednosti. Što se sveta tiče, on je odveć varljiv, odveć nestalan da bi bio kriv u odnosu na božanstvo, recimo da je jednostavno proziran i nepostojan.

Da bi okarakterisao tragičnog boga, Lukač je jednom napisao: »U njegovim očima jedino čudo postoji, a čudo je svetlost. Što će reći da taj bog niti vidi niti sudi ambivalentni svet; za njega jedino tragični čovek, čija se veličina upravo nalazi u jasnoj i osamljenoj svesti, čuva svoju egzistenciju. A to je zapravo ta lucidnost koja tragičnog čoveka čini svesnim svoje greške, stalne i utoliko ozbiljnije što je nenamerna, što se nalazi u nemogućnosti da se u svetu ostvare zahtevi božanstva.«

Neka mi bude dozvoljeno da ponovo podsetim na jednu paskalovsku sliku: tragični junak zna da ga svet satire, ali on je veći od toga sveta, jer zna da ga taj svet satire, dok sâm svet ne zna ništa.

Stižem do jednog drugog primera transpozicije jansenističke tragičke misli u svetovni univerzum Rasinovih komada. Do svesti koja predstavlja boga u svetu, ali ne i volju boga, koja bi se ticala tog i tog čina, već samo njegov opšti zakon.

Takav je problem jansenizma koji se postavlja, na primer, kada Barkos piše opatici Por-Roajalu veleći joj da — čak i u trenutku kada su redovnice bile izložene najgorim progonima zato što su odbijale da potpišu formular — ona je možda ozbiljna grešila, jer nije mogla da zna božansku volju.

Tako isto, kada u Berenikama, gde jedno od lica božanstva predstavlja rimski narod, Tit pita Pavlinu kakva je volja toga naroda, ovaj nikada neće moći da mu kaže nešto drugo do sadržaj opštег zakona koji imperatoru zabranjuje da se ozeni kraljicom. I Tit će s pravom naglasiti nedovoljnost toga obaveštenja, jer, poznajući taj zakon jednako kao i Pavlin, on želi da sazna određenu reakciju rimskog naroda, ne u odnosu na opšti problem, već na određeni slučaj njegove ženidbe s Berenkinom. A pošto njegovo pitanje većno ostaje bez odgovora, on će morati da uskladi dva uopštena i protivrečna božanska zahteva: rastanak od Berenike i brak s njom.

Drugi pojам koji se podjednako nalazi u jansenističkoj teologiji kao i u Rasinovoj tragediji, jeste pojam koji će označiti teološkim izrazom *konversiju*.

Konversiju valja razumeti kao temeljni, apsolutni i atemporalni raskid s predašnjim životom. U tragičnoj svesti nema prelaza iz života u svet. Postoji, bez sumnje, za onoga koji konverziju posmatra spolja, jedan progresivni psihički proces koji se odvija u vremenu i moguće je postaviti psihologiju obraćenika, ali to treba da učini *drugi*; za tragičnu ličnost postoji jedno naglo proverešenje koje stvara nepremostivu provaliju između onoga što je bilo pre i onoga što je posle toga trenutka. Jer, univerzum je pre konverzije upravlja jedna druga mentalna kategorija, kategorija sveta, kategorija više ili manje, bolje ili gore, ukratno — kategorija relativnog. U univerzumu boga, u univerzumu tragedije, postoji samo »sve ili ništa«. I dodatačno da se dve perspektive mogu razlikovati kroz činjenicu da istoričar pokušava da uhvati psihički proces konverzije, dok, za tragičnog čoveka nema više moguće psihologije, jer konversija je atemporalna.

Oduvek je bilo reći o psihologiji Rasinovih likova, ali psihologija postoji samo za likove koji nisu tragični; ulazak u tragediju briše svaku psihologiju, jer tragedija briše vreme.

Tako se u istorijskim knjigama govori o konverziji majke Anželike, koja se zbila u jednom određenom trenutku, ali će ova još do svoje duboke starosti izvesna svoja pisma završavati rečima koje ukratko vele: »i molite Božu da mi podari konverziju«. Konversija nije činjenica koja se zbiva u ovom ili onom

verzum u kojem tragični čovek prestaje da bude sâm da bi našao dodir sa zajednicom.

U Rasinovim komadima univerzum boga i narod sinonimi su. Otuda će, u komadima u kojima je bog prisutan, postojati hor oko tragičnog junaka: hor koji nalazimo u *Esteru* i *Ataliji* nagovešten je već u narodu koji okružuje Juniju u trenutku kada ova pronalazi božanski univerzum.

Što se tiče nemogućnosti da Neron i Narcis uđu u taj univerzum, ona je jedna od strukturalnih datosti tragedije: ne postoji ni najmanja veza između sveta kolebljivaca i zveri i božanskog univerzuma.

S *Britanikom*, Rasin je napisao strogu tragediju u kojoj svet zauzima centralni deo scene. Za Rasinovo pozorište karakteristično je upravo to da u njemu nikada ne nalazimo dva puta isti strukturalni tip.⁶

Zato će Rasin preći na jednu drugu tragičnu strukturu u kojoj sâm junak zauzima glavni deo scene.

Taj tip tragedije postavio je jedan dosta teško razrešivi književni problem: tragični junak je svetovna transpozicija usamljenika Por-Roajala. Sama struktura tragičnog univerzuma, onako kako smo je opisali, pretpostavlja da nema nikakvog dijaloga između junaka i sveta, koji za ovoga ima samo oblik apstraktne negativitete, ne-vrednosti s kojom nema nikakvog bitnog odnosa.

S druge strane, već smo rekli da taj junak ima s božanstvom samo »usamljeničke dijaloge«, jer ovo nikada ne odgovara.

Nije, dakle, bilo naročito lako napisati jedan komad i ispuniti pet činova jednim junakom koji nema aktivnog sagovornika. Zato je Rasin bio primoran da napiše tragediju u kojoj ćemo sresti dva tragična junaka: Tita i Bereniku; a morao je još i da izmisli situaciju koja će omogućiti dijalog između ova dva junaka.

Komad se zbiva između konversije Tita i konversije Berenike. Svet (u komadu: dvor) predstavljen je samo jednom ličnošću: Antiohom, a nemi, paradoksalni bog kroz dvostruki zahtev Carstva i braka s Berenikom. Dodajmo da Pavlin strogo odgovara ulozi sveštenika u jansenističkom univerzumu. On je tu da Tita upozna s voljom božanstva — u komadu to je volja naroda — koju Tit ne bi mogao da pojmi, jer je s onu stranu varljivog i pojavnog sveta. Ali jedino što sveštenik prenosi verniku, to je opština, a ne posebna volja boga, skrivenog kako za sveštenika tako i za ostale ljudе.

Predmet tragedije sastoji se u naporu Tita da Bereniki objasni i učini prihvatljivom nužnost njihovog materijalnog odavanja, što će im omogućiti da istovremeno spasu dva protivrečna zahteva božanstva: čast Carevine i svoju vezu, a komad se završava u trenutku kada konversija Berenike stvara, preko odavanja i samoće zajednički prihvaćene, surov univerzum tragedije. Antiohovo finalno »Avaj!« napominje gledaocu do koje tačke svet čini nadu uzaludnom, a izlišno kajanje ostaje tude užvišenosti onoga što se upravo zbilo.

Posle *Britanika*, posle *Berenike*, Rasinu je ostala treća moguća verzija tragičnog univerzuma; ona je samo implicitno odgovarala kategorijama jansenističke misli, jer se ticala stava koji je u suštini bio za osudu od strane usamljenika Por-Roajala.

Verovatno ćemo je sresti u Rasinovom pozorištu tek onda kada ona bude odgovarala, ako ne moralu ili teologiju, a ono bar ikstervu usamljenika.

To je verzija u kojoj tragični junak još uvek veruje da u svetu može da ostvari jedinstvo protivrečnih zahteva božanstva, a ništavnost te nade otkriva tek u trenutku svoje konversije, na kraju komada.

U istorijskoj stvarnosti Por-Roajal je verovao da se može izmiriti sa svetom i živeti hrišćanski unutar ovoga, ali Mir Crkve nije dugo potrajan i proganjana su ponovo otpočela.

Fedra će, na početku komada, slično Titu ili Juniji, koji znaju da su u svetu izbora i delimičnosti, protivrečni zahtevi tragične veličine nepomirljivi, dopustiti da je bar ponese varljiva nada u jedan autentičan život, da bi tek na kraju našla početnu veličinu i svest.

Priča o pokušaju da se ostvare vrednost u svetu, komad ne podrazumeva više razdvajanje između toga sveta i tragične ličnosti, te pri tom, i jedan i drugi zauzimaju čelo scene, pod pogledom nemog boga s dvostrukim licem: Sunca i Venere.

Celokupni svet se sastoji iz kolebljivaca:

Hipolit već kod samog dizanja zavese određuje sebe rečima:

Je pars cher Theramène (I, 1)

... i neprekidno će, tokom celog komada, bežati pred stvarnošću. Nekoliko redaka dalje ponoviće:

Et je fuirai ces lieux que je n'ose plus voir (I, 1).

Na isti način njegove prve reči, pošto mu je Fedra izjavila ljubav, biće:

Theramène, fuyons... (II, 6).

Ariciju, gospodjicu iz pansionata koja pita Hipolita, u najtežem trenutku njegovog života, bi li sa njom sklopio zakonski brak, Rasin je izmislio samo da bi označio razliku između veličine tragične samoće i ništavnosti intra-mondenske ličnosti.

Najzad, Tezej, neka vrsta ostarelog Britanika ili Hipolita, koji traži jedino da bude prevaren, do kraja će se bojati istine.

Neka mi bude dopušteno da se na završetku ovoga izlaganja zaustavim na stihu koji je često citirala kritika kao primer čiste poezije kojoj je tuđ svaki sadržaj:

La fille de Minos et de Pasiphaé,

ili ako baš hoćete, citirajmo celu rečenicu:

...Tout a changé de face
Depuis que sur ces bords les Dieux ont envoyé
La fille de Minos et de Pasiphaé.

Izgleda mi, protivno već spomenutom mišljenju izvesnog broja kritičara, da ovaj stih ima krajnje bogat sadržaj, jer sažima tri različita nivoa značenja tragedije: suprotnost između tradicionalnog i linearнog porekla u kojem žive ličnosti sveta i novog morala tragedije, morala totaliteta i objedinjavanja protivrečnosti, olijenih u Fedri koja, samim svojim poreklom, sjedinjuje u svojoj ličnosti jednu boginju neba i jednog boga pakla⁷, i to boginju koja na nebu olijčava greh i boga koji u poklju olijčava pravičnost, čemu se dodaje fonetska suprotnost između otvorenonog karaktera »a«, »e«, i »ph« u reči *Pasiphaé* i zatvorenonog bloka »Minos«.

Analiza Rasinovog pozorišta zahtevala bi još da se spomeni *Atalija*, ali mi smo odužili, a ta četvrta stroga forma među Rasinovim komadima nije više tragična u strogom smislu reči: to je komad prisutnog i pobedničkog boga, koji samim tim izlazi iz okvira moga izlaganja.

Nadam se, završavajući, da će ovo kratko izlaganje, uprkos svome shematičnom karakteru, omogućiti da se nazru nove mogućnosti koje izučavaju književnih dela otvara metoda zasnovana na pojmu genetičkog strukturalizma.

S francuskog preveo Zoran STOJANOVIC



ismar mujezinović: romantičari, ulje

¹ Junija: Poslednji put sad možda govorim sa vama.
Tit:

Berenika: Poslednji put, zbogom, gospodaru.

Fedra:

² Koji se u književnom delu izražava kao estetički zahtev.

³ Verujem ti, Narcis. Zavetujem sebe da ni u kognem vere do u tebe.

⁴ Dan sam samo jedan sred ove palate,

Ali, ako mi je dopušteno reći,

Ono što se kaže, naviklo je teći

Daleko od onog što misao knje.

Ti srce sa umom u savezu nije,

Ovdje reči rado pogaze se svojel.

Kako čudno za nas boraviste to je.

⁵ Zbunjeni ste, gospo, lice vam se menja,
Zar ste prema caru puni podozrenja

Ne krijem da tome čudim se i sama:

Oktaviji htedor — nadoh se pred vama.

⁶ Izuzev u slučajevima gde jedan tip nije doveden do krajnjih konsekvenci, kada ga je Rasin ponovo uzimao da bi mu dao strogo koherentnu formu: *Andromaha* i *Britanik*, *Ester* i *Atalija*.

⁷ Ne treba zaboraviti da je komad pisan za hrišćansku publiku koja tekst shvata preko svojih sopstvenih kategorija.