

Odraz antičke tragike u modernoj tragici

Pokušaj u fragmentarnom proučavanju
Pročitano pred

Συμπαρανεκρωμενσι¹⁾

seren kjerkegor

Ako bismo rekli: tragično ipak ostaje uvek tragično, ne bih imao ništa da tome primetim, pošto se isto tako sav istorijski rizvitak stalno odvija u okviru pojma. Ako, naime, pretpostavimo da ove reči imaju neki smisao i da dva puta upotrebljena reč »tragično« ne čini samo beznačajne zgrade koje obuhvataju besadržajno ništa, time bez sumnje želimo reći to da sadržaj pojma, ne samo da ne obavezuje taj smisao, već da ga, naprotiv, bogati. S druge strane, teško da je promaklo pažnji bilo kog posmatrača da postoji bitna razlika između antičke i moderne tragedije, i da već čitaoci i pozorišni gledaoci smatraju svojim zakonitim posedom tu opservaciju, svojim udelom iz proučavanja znalaca u toj oblasti. Ako bismo sada toj razlici hteli da pridamo apsolutnu vrednost i njenom pomoći se, prvo lukavo, a zatim možda i nasilno, postavili između antičke i moderne tragedije, naš postupak ne bi bio manje besmislen no u prethodnom slučaju: čineći to, zaboravljamo da se oslanjamo na samo tragično koje, daleko od toga da bi ih želelo razdvajati, naprotiv, povezuje antičku tragediju s modernom tragikom. Opomenu pred takvim jednostranim pokušajem njihovog razdvajanja nalazimo i u tome što se estetičari još uvek vraćaju definicijama koje je, s obzirom na tragediju, postavio Aristotel, kao i zahtevima koje on postavlja da bi se pojam iscrpeo; zaključak će biti spasonosan i to utoliko više što će svakoga obuzeti izvesna seta što je, uprkos svim velikim promenama u svetu, predstava o tragičnom suštinski ostala nepromenjena, kao što i plakanje ostaje stalno podjednako prirodno čoveku. Ova činjenica može izgledati ohrabrujuća za onoga koji ne želi razdvajanje dve tragedije, a još manje njihov prekid; ali ista teškoća, upravo odbačena, ispoljava se ipak u drugom, gotovo opasnijem vidu. Da se još uvek vraćamo Aristotelovoj estetici, ne samo iz pažnje koju joj dugujemo ili iz stare navike, sigurno će priznati svako ko je ikole upoznat s novijom estetikom i zahvaljujući ovoj uvideo koliko se tačno pridržavamo polazišta koja je Aristotel postavio, a koja još uvek imaju snagu zakona. Ali, teškoća iskrsava čim se ovim polazištima približimo. Ta pravila su, naime, sasvim uopštena i utoliko se možemo savršeno slagati s Aristotelom, a ipak, u drugom smislu, da s njime ne budemo saglasni. Da ne bih unapred iznio ono što tek treba da usledi kao rezultat proučavanja, radije ću objasniti svoj stav time što ću odgovarajući shvatanje

izložiti s obzirom na komediju. Ukoliko bi neki stariji estetičar rekao da ono što čini komediju jesu karakter i situacija, i da je njen cilj izazivanje smeha, mogli bismo se svakako stalno vraćati na ova pravila; ali ako uzmemo u obzir svu raznolikost uzroka smeha, ubrzo ćemo uvideti kakvo najšire polje dopušta ovaj zahtev komedije. Ko je ikada posmatrao svoj vlastiti ili tuđi smeh, držeći se pri tome ne toliko onoga što je slučajno koliko onoga što je opšte, ko je kod toga posmatrao sa psihološkim interesovanjem kako je različito to što u različitim uzrocima izaziva smeh, taj će se lako ubediti u to da nepromenljiv zahtev komedije da izaziva smeh sadrži u sebi visoku meru promenljivosti, shodno promeni predstave smešnoga kroz istoriju, a da pri tome razlika ipak ne ide tako daleko da bi se reklo kako se smeh može ispoljavati i kroz suze. Isto tako stoji i s tragičnim.

Zadatak koji je ova mala rasprava odredila sebi jeste ispitivanje, ne toliko odnosa između antičkog i modernog tragičnog, koliko toga kako se specifičnost antičke tragike može uključiti u modernu tragiku i time pokazati priroda istinski tragičnog. Ali, uprkos svim mojim naporima u tom smislu, hteo bih ipak da se uzdržim od svakog predskazivanja u kojem bih nastojao da to osvetljavanje odgovara potrebi vremena: takvo tumačenje ne bi imalo nikakvog dejstva, utoliko pre što čitavo naše doba stremlji pre komičnom: do te mere je stvarnost potkopana subjektivnom sumnjom, do te mere je stvarnost potkopana subjektivno se može videti ako obratimo pažnju na raznovrsna društvena kretanja. Da naše doba teži izolaciji, ova, naime, dokazuju kako svojim osvedočenim nazadnjaštvom, tako i svojim besmislenim načinom da se toj težnji suprotstave. Izolacija je pozivanje na broj: ako neko želi da se shvati kao jedan, on se izoluje; svi prijatelji udruživanja u tome će mi svakako dati za pravo, a da neće moći niti želiti zato da shvate da je savršeno ista izolacija u pitanju i kada sto ljudi želi da bude uzeto kao sto ljudi, ni manje ni više. Broj je uvek indiferentan po sebi, i potpuno je svejedno da li se radi o broju jedan ili hiljadu, ili o svim stanovnicima sveta, ako su čisto brojčano određeni. Zato je ovaj duh udruživanja načelno isto tako revolucionaran kao i duh kojem želi da se suprotstavi. Kada je David hteo da oseti svu svoju moć i svu svoju veličanstvenost, dao je izbrojati svoj narod; u naše vreme, naprotiv, možemo reći da se sami narodi prebrojavaju, kako bi shvatili svoju važnost u odnosu na veću silu. Međutim, sva ova udruživanja nose pečat samovolje, oblikovana su najčešće prema jednoj ili drugoj slučajnoj svrsi, nad kojom, naravno, zapoveda udruženje. Sva ona pokazuju tako raspad jednog doba i sa svoje strane ga pospešuju; ona su u organizmu države te infuzorije koje ukazuju na to da je ona u raspadanju. Kada su se hetero počele širiti u Grčkoj, ako ne u vreme kada je država bila u punom raspadu? I zar naše vreme nije upadljivo slično s onim davnim danima koje čak ni Aristofan nije mogao učiniti smešnjima nego što su oni stvarno bili? Zar u politici nije popustila nevidljiva duhovna veza koja je spajala države; i zar u religiji nije oslabila, ako ne i sasvim uništena, sila koja je održavala strahopoštovanje pred onim što je nevidljivo? Zar državni i sveštenici nemaju zajedničko to da se, kao nekada auguri, ne mogu pogledati a da ne prsnu u smeh? Naše vreme ipak ima jednu specifičnost u odnosu na tu grčku epohu, naime, tu da je setnije i, zato, očajnije. Naše je vreme, na primer, dosta setno da bi znalo da tu postoji nešto što se zove odgovornost i da to nešto znači. Zato, dok svi žele da vladaju, niko ne želi da bude odgovoran. Još je u svežem sećanju da je jedan francuski državnik, kada mu je bio ponovo ponuđen ministarski portfelj, izjavio da hoće da ga primi, ali pod uslovom da odgovornost padne na zamenika ministra. Kao što je poznato, francuski kralj nije odgovoran, ministar je, naprotiv, odgovoran; ovaj to ne želi da bude, nego želi da postane ministar, pod uslovom da odgovornost pređe na državnog sekretara: sve se na kraju, naravno, završava time da odgovornost pada na stražare ili čuvare. Zar ova priča s izopačenom odgovornošću ne bi bila divna tema za Aristofana? A s druge strane, zašto vlada i ljudi na vlasti toliko strepe od preuzimanja odgovornosti, ako ne zbog straha od opozicione partije koja, sa svoje strane, ope i stalno, pomoću neke slične hijerarhije, odbacuje odgovornost? Ako sada zamislimo da su obe ove sile međusobno suočene, ali nesposobne da se dohvate, jer jedna stalno nestaje pred drugom, tako da je jedna za drugu samo statist, to bi sigurno sadržavalo snažnu komiku. To u dovoljnoj meri pokazuje da se ono što, u stvari, čini koheziju države raspadlo, ali tako postignuta izolacija je, naravno, komična, a komika se sastoji u tome što subjekt, iako sveden na čistu formu, i dalje zadržava svoju uobraženost. Svaka izolovana ličnost postaje stalno komična time što hoće da pribavi važnost svojoj slučajnosti, nasuprot nužnosti razvitka. Nesumnjivo je da bi to sadržavalo najdublju komiku ako bismo nekom pojedincu, dakle podložnom kontingentnosti, usadili u glavu ideju da je izabavitelj čovečanstva. Tome nasuprot, pojava Hrista je u izvesnom smislu najdublja tragedija (u drugom smislu ona je to mnogo više), jer je Hristos došao kada se vreme svršilo i po neo je grehove celog čovečanstva, što moram naročito istaći s obzirom na ono što će uslediti.

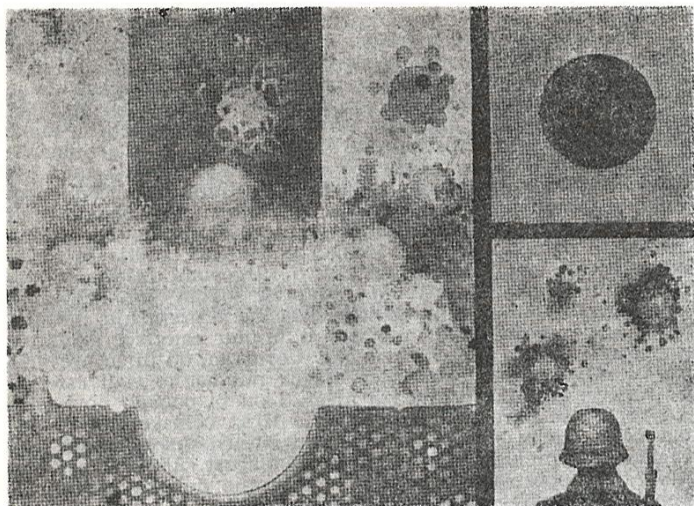
Kao što je poznato, Aristotel pominje dva izvora tragične radnje: misli i karakter, ali ujedno primećuje da je najvažnija stvar u svemu cilj i da lica ne delaju u tragediji zato da podržavaju karaktere, već se ovi, naprotiv, uzimaju zbog zahteva rad-

nje. Ovdje ćemo lako zapaziti odstupanje od novije tragredije. Osobina antičke tragedije je neuslovljenost radnje isključivo karakterom i da radnja ne nalazi dovoljno objašnjenja u subjektivnim razmišljanjima i odlukama pojedinaca, nego da se u samoj radnji nalazi neka primesa stradanja. Zato antička tragedija nije razvila dijalog do stepena iscrpnog razmišljanja u kojem se sve stapa; u monologu i u horu nalazili su se njeni sastavni delovi koji su dopunjavali dijalog. Čak ako se hor približuje više epskom izlaganju ili lirskom poletu, on ipak u oba slučaja otkriva ostatak koji se ne može rastvoriti u ličnosti; monolog je, opet, više lirsko sažimanje i sadrži onaj višak koji odbija da pređe u radnju i situaciju. Sama radnja u antičkoj tragediji sadrži u sebi epski momenat, ona je isto tako događaj kao i radnja. To objašnjavamo, naravno, time što u antici subjektivitet nije bio promišljen u samome sebi. Iako se ličnost pojednako slobodno kretala, ona je ipak zavisila od osnovnih kategorija: države, porodice, sudbine. Ovo supstancijalno određenje je, u stvari, bremenitost sudbinom u grčkoj tragediji, što je njena instinska specifičnost. Propast junaka, zatim, nije bila samo posledica njegovog vlastitog delanja, nego i stradanje, dok u savremenoj tragediji propast junaka nije stradanje nego radnja. Zato u novije vreme prevladaju karakter i situacija. Tragični junak koji spoznaje sebe kao subjekt potpuno se predaže razmišljanju, i to razmišljanje ne samo da ga potpuno odvaja od države, porodice i sudbine, s kojima se kod njega kidaju neposredne veze, nego ga često odvaja i od njegovog ranijeg života. Ono što nas zanima jeste određeni trenutak njegovog života, posmatran kao njegov vlastiti čin. Zato su situacija i replika dovoljne da iscrpe tragično, jer u celini ne ostaje ništa više od neposrednog što bi trebalo dati. Savremena tragedija, prema tome, nema epsku pozadinu, nema u njoj epskog nasleđa. Junak u celini zavisi od svojih postupaka.

Ova kratka, ali dovoljna zapažanja biće nam dragocena za razjašnjavanje razlike između antičke i moderne tragedije, razlike koju smatramo naročito važnom: reč je o različiti tragične krivice. Kao što je poznato, Aristotel zahteva da tragični junak bude opterećen tragičnom krivicom. Ali isto kao što je radnja u grčkoj tragediji prelaz između delanja i stradanja, tako je to i krivica, i u tome se nalazi tragični sukob. Nasuprot tome, što subjektivnost postaje reflektiranija, to više vidimo jedinku na pelagijanski način prepuštenu samoj sebi, to više krivica postaje etičnija. Tragika se nalazi između ove dve krajnosti. Ako pojedinac nema nikakvog uдела u krivici, zanimanje za tragiku prestaje; u takvom slučaju sukob, u stvari, gubi snagu; ako je, naprotiv, junak potpuno kriv, on prestaje da nas zanima kao tragični junak. Zato je, nesumnjivo, nerazumevanje tragičnog kada naše vreme teži da svaki ideozle kubi preobrazi u individualno i subjektivno. Smatra se da o prošlosti junaka ne treba znati ništa; sav njegov život natovaruje mu se kao teško breme na pleća, kao da je bio posledica samo njegovih postupaka; ali time se njegova krivica s estetičke ravni premešta na etičku ravan. Na taj način tragični junak postaje opako biće, zlo postaje pravi predmet tragedije, ali zlo nije estetički zanimljivo, a greh nije estetički činjenica. Ova pogrešna težnja svakako se može objasniti skretanjem čitave naše sadašnjice ka komici. Jer, komika se sastoji u izolovanju; prema tome, ako u njemu potražimo tragiku, dobijamo zlo u čistom obliku, a ne tragičnu krivicu u svojoj dvosmislenoj nevinosti. Bacimo li jedan pogled na modernu književnost, lako ćemo naći primera za to. Tako je, u mnogome pogledu genijalno delo Grabea, *Faust und Don Juan*, izgrađeno na zlu. Ali da to ne dokazujem oslanjajući se samo na jedno delo, ja ću to radije da pokažem na opštem shvatanju celog našeg doba. Ako bismo želeli prikazati neku jedinku koju su nesrećne okolnosti iz detinjstva dovele do takvih poremećaja da su izazvale njenu propast, to bi naše savremenike ostavilo potpuno hladnim, i to, naravno, ne zato što bi predmet bio obrađen na loš način — ništa me ne sprečava da ga zamislim sjajnim — nego zato što se danas služimo drugim merilima. Naše doba neće ništa da zna o naklapanju starijih žena; ono bez daljega smatra jedinku odgovornom za svoj život. Ako, dakle, jedinka propada, ona pri tome nije tragična nego opaka. Odista bi se pomislilo da ovaj naraštaj, kojem i ja imam čast da pripadam, predstavlja carstvo bogova. Međutim, nikako nije tako: to obilje snage, ta srčanost u kojoj se želi biti tvorac vlastite sreće, ako ne i samoga sebe, jeste iluzija, i ukoliko naše doba gubi na tragici, ono dobija na očajanju. U tragici prebiva izvesna spasonosna melanholija koju, u stvari, ne treba prezirati; i kada, shodno natprirodnom načinu našega doba, zaželimo da zadobijemo same sebe, izlažemo se gubitku i postajemo komični. Ma koliko svaki pojedinac bio samosvojan, on je ništa manje i dete Boga, svoga vremena, svoga naroda, svoje porodice, svojih prijatelja, svih onih okolnosti u kojima on, pre svega, stiče svoj lik; i ukoliko u svoj ovoj relativnosti teži za tim da bude apsolutan, on postaje smešan. U jezicima nalazimo katkad jednu reč koja, zato što se često upotrebljava u posebnom smislu zbog rečenične konstrukcije, postaje na kraju u određenom padežu samostalna kao prilog; za jezikoslovca takva reč od sada pa zauvek ostaje opterećena izvesnim nabojem koji je izobličava; ukoliko bi sad ta reč polagala pravo na to da se smatra imenicom i zahtevala da se menja u sva četiri padeža, ona bi bila zbilja komična. Isto je i s pojedincom koji, tek što je s velikom mukom izišao

iz majčinskog okrilja svoga doba, već želi da bude apsolutan sred ove neizmerne relativnosti. Ako se, naprotiv, odrekne ove pretenzije i prihvati svoju relativnost, on *eo ipso* stiče tragiku, pa ma bio najsrećniji čovek na svetu; i ja bih čak rekao da je čovek srećan samo onda ako u sebi ima tragike. Jer, tragika nosi sobom beskraju blagost; u stvari, ona je, s estetičke tačke gledišta, za ljudski život ono što su božanska milost i milosrđe u području religije; ona čak ima više nežne blagosti i zato bih rekao da je to majčinska ljubav koja uljuljkuje ucvcljenog. Etiketa je stroga i okrutna. Ako bi se, zato, neki zločinac pred sudijom želeo opravdati time da je njegova majka bila sklona krađi, i to naročito dok je s njime bila noseća, sudija bi saslušao mišljenje medicinskog veštaka o njegovom duševnom stanju, ali ne bi smetnuo s uma da pred sobom ima lopova, a ne njegovu majku. Ukoliko je sada ovdje reč o prekršaju, grešnik, naravno, ne može tražiti utočište u hramu estetike, mada će ova, ipak, imati za njega reči utehe. Uostalom, on bi se prevario ako bi tu zatražio utočište, jer njegov put ga ne vodi estetič, već religiji. Estetika ostaje iza njega, i on bi počinio novi greh ako bi joj se okrenuo. Religiozno je izraz očinske ljubavi jer ima svoju etičku stranu, ali ublaženu istim onim učinkom koji tragičnom neprekidno daruje njegovu blagost. Ali, dok estetika pruža ovaj početak pre no što se nametne duboka suprotnost greha, religiozno ga podaruje tek pošto se ova suprotnost sagleda u svoj svojoj grozoti. Upravo u trenutku kada će grešnik podleći pod teretom opšteg greha, koji je primio na sebe zato što je osetio da ima utoliko više izgleda na spas ukoliko je grešniji, upravo u tom užasnom trenutku iskršava uteha i pokazuje se da se u njemu takođe ispoljila i opšta grešnost; ali uteha je religiozne prirode i ako bi neko poverovao da se do nje može stići i nekim drugim putem, na primer kroz razgaljivanje koje pruža estetsko, taj zalud teži utehi i ne dostiže je. U izvesnom smislu, naše doba ne odstupa od svoga stila kada želi da jedinku učini odgovornom za celokupni svoj život; na nesreću, ono to ne čini s dovoljno dubokim ubeđenjem i otuda njegova nemoć, dovoljno naduvena da prezire suze tragedije, ali i dovoljno tašta da se liši milosrđa. A oduzmemo li, pak, obe ove stvari, šta je onda ljudski život, šta li ljudski rod? Ili seta tragike, ili duboka tuga i radost religije. Nije li osobita odlika svega onoga što potiče od tog srećnog naroda antike upravo blaga seta što provejava kroz njegovu umetnost, njegovu poeziju, njegov život i njegovu radost?

Na prethodnim stranicama nastojao sam, pre svega, da istaknem razliku između antičke i moderne tragedije, bar ukoliko se ona ispoljava u različitom shvatanju krivice tragičnog junaka. To je prava žiža odakle sve zrači u svojoj osobenoj različitosti. Ako je junak nesumnjivo kriv, monolog iščezava, sudbina nestaje, misao postaje prozirna u dijalogu, a radnja jasna u situaciji. Ista razlika može se izraziti i u drugom vidu, s obzirom na celokupni doživljaj koji izaziva tragedija. Poznato je da, po Aristotelu, ova treba u gledaocu da probudi strah i sažaljenje. Podsećam da Hegel, u svojoj *Estetici*, prihvata ova gledišta i sa svoje strane iznosi dvostruke opaske, ne naročito iscrpne, o svakom od njih. Kada Aristotel odvaja strah od sažaljenja, mogli bismo, što se prvoga tiče, pomisliti naročito na osećanje koje proizilazi iz detalja, a što se drugoga tiče, na osećanje koje predstavlja konačni utisak. Ja imam u vidu naročito ovo poslednje osećanje, jer ono odgovara tragičnoj krivici i, prema tome, sadrži istu dijalektiku kao ovaj pojam. Hegel sada zapaža da ima dve vrste sažaljenja: obično sažaljenje, okrenuto konačnom vidu stradanja, i pravo tragično sažaljenje. Razlika je savršeno opravdana, ali za mene od drugorazredne važnosti, jer je to obično sažaljenje svojstveno kako modernoj tako i antičkoj tragediji, i otuda je njegovo isticanje ovde nepotrebno. Međutim, dotičući se tragičnog sažaljenja u pravom smislu reči, Hegel s pravom dodaje: »das wahrhafte Mitleiden ist im Genthail die Sympathie mit der zugleich sittlichen Berechtigung des Leidenden« (»Pravo sažaljenje sastoji se, tome nasuprot, u istovremenom saosećanju moralne opravdanosti onoga ko strada«, t. III, str. 577, prev. dr Nikola Popović). Ali dok Hegel više razmatra sažaljenje uopšte i različite vidove koje ono dobija u zavisnosti od pojedinaca, ja bih radije istakao različiti oblik koji sažaljenje dobija u odnosu na oblik tragične krivice. Da to odmah predočim, ja ću element »stradanja«, sadržan u izrazu »sažaljenje«, razdvojiti na dva dela i svakome od njih dodati element saosećanja, sadržan u prefiksu, ne govoreći, ipak, o osećanju koje kuša gledalac, ništa što bi ukazivalo na njegovu slobodnu volju, već tako da, izražavajući različnost njegovog osećanja, izrazim takođe različnost tragične krivice. U antičkoj tragediji tuga je dublja, a bol manji; u modernoj tragediji bol je veći, a tuga manja. Više no bol, tuga u sebi sadrži nešto supstancijalno. Bol uvek ukazuje na izvesnu refleksiju o patnji, za šta tuga ne zna. Sa psihološkog gledišta, veoma je zanimljivo posmatrati dete koje gleda odraslog kako pati. Dete nema dovoljno razvijenu refleksiju da bi osetilo bol, pa ipak je njegova tuga beskraju duboka. Ono nema dovoljno razvijenu refleksiju da bi steklo predstavu o grehu i prekršaju; pogled na odraslog koji pati ne upravlja ga refleksijom; razlog patnje mu, doduše, ostaje skriven, ali neko nejasno naslućivanje uvlači se u njegovu tugu. Takva je, ali u potpunom i dubokom skladu, grčka tuga; zato je ona istovremeno tako nežna i tako



milorad dželetović, slika

duboka. Naprotiv, kada odrastao vidi nekog dečaka kako pati, njegov bol je veći od tuge. Što je predstava o krivici jače istaknuta, to je bol jači, a tuga manje duboka. Ako sada ova zapazanja primenimo na grčku i na modernu tragediju, moramo reći da je u prvoj, kao i u svesti koja joj odgovara, tuga dublja. Važno je, naime, neprekidno podsećati na to da ta tuga ne prebiva u meni, već u tragediji, i da bih ispravno pojmiu dubinu grčke tragedije moram se poistovetiti s grčkom svešću. Zato je često divljenje tolikih ljudi grčkoj tragediji puka konvencija; ono jasno pokazuje da je našem dubo strana sama suština te grčke tuge. Tuga je ovde dublja zato što krivica poseduje estetsku dvosmislenost. U naše vreme bol je veći. Strašno je pasti u ruke živog Boga, moglo bi se reći povodom grčke tragedije; užasan je gnev bogova; pa ipak, bol je ovde manji no u modernoj tragediji, gde junak ispašta svu svoju krivicu, i svestan je da mu patnja dolazi od nje. Kao i u slučaju tragične krivice, važno je ovde pokazati šta su za estetiku istinska tuga i bol. Najgorči bol očigledno je kajanje; ali kajanje je etička, a ne estetička realnost. Kajanje je najgorči bol zbog potpune uočljivosti krivice, što ovoj oduzima svaku estetičku važnost. Kajanje ima nečeg svetog, što pomračuje estetsko; ono se otima sagledavanju, naročito posmatrača, i zahteva sasvim drukčiju ličnu delatnost. Doduše, moderna komedija je katkada iznosila kajanje na scenu, ali pisac je time pokazivao samo svoje nerazumevanje. Ukazivano je na psihološki interes koji analiza kajanja može da probudi, ali, opet ističemo, psihološki interes nije i estetički interes. Sve to svedoči o pometnji koja danas vlada u mnogom pogledu: tražimo neku stvar tamo gde ne bi trebalo ni pomisliti i, što je još gore, nalazimo je tamo gde ne bi trebalo da bude: moralno uzdizanje tražimo u pozorištu, estetičko uživanje u crkvi; hoćemo da nas romani preobrazu, a zadovoljstvo nađemo u poučnim spisima; hoćemo filozofa u crkvi, a sveštenika na univerzitetu. Taj bol od kajanja, dakle, ne pripada području estetskog, a ipak se danas upravo teži njemu, kao nečemu što pobuđuje najviši tragički interes. Ovde uočavamo istu pojavu kao i s tragičnom krivicom. Naše doba izgubilo je sve supstancijalne vrednosti porodice, države, roda; ono je prinuđeno da jedinku prepusti samoj sebi, tako da ona u bukvalnom smislu reči postaje svoj vlastiti tvorac; njena krivica tako postaje greh, a njen bol kajanje; ali time je tragični element uklonjen. Pa i tragedija u kojoj junak zbilja strada, izgubila je svoj tragični interes, jer sila od koje potiče njegova patnja ne znači više ništa, i gledalac uzvikuje: pomoz mi sebi, pa će ti i bog pomoći; drugim rečima, gledalac je izgubio sažaljenje, a sažaljenje je, kako u subjektivnom tako i u objektivnom smislu, pravi izraz tragike.

Pre no što šire razvijem prethodne opaske, želeo bih da, radi više jasnoća, bliže odredim prirodu prave estetske tuge. Tuga sledi kretanje koje je suprotno kretanju bola; da ovo ne bismo pokvarili opsenarskim zaključivanjem — čemu ću se i na drugi način suprotstaviti — možemo reći: što je nevinost veća, to je tuga dublja. Zaoštre li se, pak, ovi izrazi do krajnjih granica, ukida se tragika. Preostaje uvek izvestan udeo krivice, ali, pravo govoreći, on ne podleže subjektivnoj refleksiji, pa je zato u grčkoj tragediji tuga tako duboka. Da bismo sprečili neumesna zaključivanja, ja ću samo primetiti da svako preterivanje samo vodi premeštanju problema na drugo područje. Jer, sinteza apsolutne nevinosti i apsolutne krivice ne pripada estetičar već metafizici. To je upravo i razlog što smo se uvek čuvali da Hristov život nazovemo tragedijom; osećali smo, naime, da se problem ne iscrpljuje u estetičkim kategorijama. Pa i na drugi način uviđamo da Hristov život prevazilazi okvir estetičkih kategorija, jer se one u toj pojavi neutralizuju i postaju neupotrebljive. Tragično delovanje sadrži uvek i izvestan momenat stradanja, a tragično stradanje izvestan momenat radnje; estetika pripada području relativnog. Stapanje apsolutnog delo-

vania i apsolutnog stradanja prevazilazi moći estetike i pripada metafizici. Hristov život pokazuje ovo stapanje, jer njegovo stradanje je apsolutno, jer je ono apsolutno slobodno delanje, a njegovo delanje je apsolutno stradanje jer je apsolutna pokornost. Tako element krivice koja ostaje nije pretrpeo subjektivnu refleksiju, i to je upravo ono što tuži daje njenu dubinu. Tragična krivica je, u stvari, više no jednostavna subjektivna krivica; ona je nasledna krivica; ali nasledna krivica je, kao i nasledni greh, supstancijalni pojam, a upravo ta supstancijalnost čini tugu dubljom. Sofoklova tragička trilogija koja je oduvek izazivala divljenje, *Edip na Kolonu*, *Kralj Edip* i *Antigona*, doista sadrži taj pravi tragični interes. Ali nasledna krivica podrazumeva tu protivrečnost da ona i jeste i nije krivica. Veza preko koje jedinka postaje kriva jeste smernost, ali krivica koju time na sebe navlači pokazuje svu moguću estetičku dvosmislenost. Mogli bismo ovde pasti u iskušenje da pomislimo kako je na jevrejskom narodu bilo da izrazi dubine tragike. Kada se za Jehovu kaže da je on strašni Bog koji grehove otaca kažnjava do trećeg i četvrtog kolena, ili kada poslušamo strašne starozavetne kletve, mogli bismo pasti u iskušenje da tu potražimo građu za tragedije. Međutim, judaizam je za to odveć odmakao u svome etičkome razvoju! ma koliko bile strašne Jehovine kletve, one su ipak zaslužena kazna. U Grčkoj nije bilo tako; srdžba bogova nije imala etički karakter, već estetičku dvosmislenost.

Sama grčka tragedija pokazuje prelaz od tuge ka bolu; kao primer navešću *Filoktetu*, tragediju stradanja u pravom smislu reči. Pa ipak, i u njemu još uvek vlada visoka mera objektivnosti. Grčki junak ostaje vezan za svoju sudbinu koja je nepremisljiva i na koju se ne može uticati. Ovaj element je zapravo trenutak tuge u bolu. Prva sumnja kojom bol zbilja počinje jeste ova: zašto mi se to događa; zar drugačije ne može biti? Doduše, uvek mi je padalo u oči da u *Filoktetu* nalazimo visoku meru refleksije, i u tome je razlika između ovog komada i besmrtnih trilogija: majstorski prikazana protivrečnost u bolu sadrži duboku ljudsku istinu; ali osnovu celine čini izvesna objektivnost. *Filoktetova* refleksija ne ponire u samu sebe i tipično je grčki kada se ovaj vajka da niko ne poznaje njegov bol. Ima u tome izvanredne istine, pa ipak, mi u isto vreme iz toga vajkanja otkrivamo u čemu se bol junaka razlikuje od bola koji se udubljuje u sebe i želi da ostane sam sa sobom, i u toj samoći nalazi svoj novi izvor.

Prava tragična tuga zahteva, dakle, izvestan momenat krivice, a pravi tragični bol izvestan udeo nevinosti; prva iziskuje momenat prozirnosti, drugi — momenat skrovitosti. Verujem da se na taj način najbolje može pokazati dijalektička dodirna tačka između pojmova tuge i bola, kao i dijalektika svojstvena pojmu tragične krivice.

Pošto je protivno načelima našeg Udruženja⁴ preduzimanje krupnih radova i zalaženje u velike celine; pošto ne težimo za tim da doprinesemo izgradnji vavilonske kule koju će srušiti i u prah razoriti pravednički gnev Boga; pošto smo svesni da bi pometnja slična (starozavetnoj) s pravom ponovo nastala, priznajemo da je svako pravo ljudsko istraživanje fragmentarno, za razliku od beskrajne povezanosti koja vlada u prirodi; pošto se, po nama, bogatstvo jednog pisca sastoji upravo u njegovoj sposobnosti da nemilice rasipa iz celine istrgnute i fragmentarne radove, i da stvaralac, kao i čitalac nekog dela nalaze isto zadovoljstvo, dakako, ne u njegovom pomenom stvaranju ili njegovom misaono lakom poimanju, već u nastajanju i uživanju u njegovom kratkotrajnom iskričavom svetlucanju osnovne intuicije, što je za stvaraoce nešto više od samog dela, jer je ono samo manifestacija ideje, ali je više i za čitaoca, pošto to munjevitno svetlucanje budi njegovu vlastitu stvaralačku sposobnost — pošto je sve to, velim, protivno duhu našeg Udruženja i pošto jedno moje dugo razdoblje treba posmatrati kao žaljenja dostojan napad na stil usklika, podoban da uhvati ideju u trenutku kada ona šikne, ali ne dozvolivši joj da dosegne svoj puni procvat, stil kojem naša družba priznaje zvanični karakter, želim ovde da vam skrenem pažnju da se moje ponašanje ne može nazvati butovničkim, jer je glavna nit tako slaba da se umetnute rečenice probijaju dosta samostalno i aforistički, i da vas, zatim, naprosto podsetim da se moj stil upinjao da prividno bude ono što u stvarnosti nije — revolucionaran stil.

Na svakom od svojih skupova naše Udruženje zahteva izvesnu obnovu, izvestan preporod; to mu je potrebno da bi podmladilo svoju unutrašnju delatnost, označavajući novim izrazom svoju plodnost. Označimo, dakle, naš pokret kao pokušaj u fragmentarnom proučavanju ili u veštini pisanja zaostavštine. Jedan potpuno dovršeni rad nema više nikakvog odnosa prema ličnosti svoga tvorca; nepovezanost, prekidi u zaostavštini uvek izazivaju potrebu da se izmišlja ličnost njenog tvorca. Ona podleže na ruševinu, a ima li prirodnijeg utočišta za bića u grobu? Teškoća je u tome da se stvori takva umetnost koja će biti u stanju da izazove isti utisak nehajnosti i slučajnosti, isto probijanje misli kroz anakolutije: teškoća je u tome da se stvori takvo uživanje koje nikada nije čisto sadašnje, već uvek sadrži izvestan trenutak prošlosti, tako da ono bude sadašnjost u prošlosti. To je već ono što izražava pojam *posthumno*. U izvesnom

smislu, celokupno delo jednog pesnika je posthumano; ali nikada se ne bismo usudili da za jedno dovršeno delo kažemo da je posthumano, čak i ako se kojim slučajem odlikuje time da nije bilo objavljeno za života svoga tvorca. I još jednu odliku svakog ljudskog dela ja vidim u tome da ono ima nečeg od istinitosti, kao i u činjenici, kako smo je mi shvatili, da prelazi na potomstvo, jer ljudima nije dano da žive u večnoj kontemplaciji bogova. Tako bih naše radove nazvao⁵ posthumnim delima, to jest, ukoliko su ona umetnička dela; nehaijnost koju toliko cenimo nazvaću genijalnošću, a *vis inertiae* prirodnim zakonom našega kulta. Time sam skrenuo pažnju na naše svete običaje.

Primaknite mi se, dakle, dragi *Symparane-kromenoi*; okružite me u trenutku kada svoju tragičnu junakinju šaljem u svet i za opremu kćeri tuge dajem miraz bola. Ona je moje delo, ali njeni su obrisi tako nejasni, njen oblik tako maglovit da se svaki od vas može zaneti njome i voleti je na svoj način. Ona je moja tvorevina, njene misli su moje misli, a ipak mi izgleda kao da sam počinuo kraj nje jedne ljubavne noći, kada mi je poverila svoju duboku tajnu, koju je — zajedno sa svojom dušom — izlila u mome zagrljaju, da bi se namah preobrazila i iščilela na moje oči, tako da se trag njenog postojanja nazirao još samo u raspoloženju koje mi je ostalo od toga prizora; ali stvarnost je obrnuta od toga osećanja: potekla iz moje duše i moga mozga, ona stiče sve izrazitije obrise. Ona govori što joj ja naložim, pa ipak, osećam da zloupotrebljavam njeno poverenje; čini mi se da stoji iza mene puna prekora, a ipak je obrnuto, i u svome tajanstvu ona stiče sve vidljiviji oblik. Ona je moja svojina, moj zakoniti posed, pa ipak, kada osećam kao da sam se krišom uvukao u njeno poverenje; izgleda mi kao da se moram stalno osvrtnuti da bih je video, dok je ona, naprotiv, neprekidno ispred mene i rađa se samo u trenutku kada je prizovem u duši. Zove se *Antigona*. Zadržavam to ime iz antičke tragedije, na koju ću se u celini nadovezati, iako je inače sve drugo moderno. Ali, jedna prethodna opaska: uzimam ženski lik zato što je, po meni, on najpodobniji da izrazi tu razliku. Kao žena, ona će imati dovoljno supstancijalnosti⁶ da se tuga pojavi; s druge strane, budući da pripada svetu kojem je svojstvena refleksija, ona će je imati dovoljno da dosegne bol. Da bi izazvala tugu, tragična krivica treba da se koleba između grešnosti i nevinosti; ono što *Antigoni* omogućuje da postane svesna krivice mora uvek proizilaziti iz supstancijalnosti. Ali pošto tragična krivica mora imati tu neodređenost da bi pobudila tugu, refleksija ne sme biti data u svojoj beskrajsnosti: u takvom slučaju ona bi, u stvari, oslobodila *Antigonu* njene krivice, jer u svojoj beskonačnoj subjektivnosti refleksija ukida faktor nasledne krivice koja izaziva tugu. Ali pošto je refleksija probudena, njen tok, daleko od toga da bi *Antigonu* oslobodio tuge, uroniće je u nju i neprekidno će u njenim očima pretvarati tugu u bol.

Labdakov rod je tako plen pomame razgnjevljenih bogova. Edip je ubio sfinxu i oslobodio Tebu; ubio je svoga oca, oženio se svojom majkom; *Antigona* je plod toga braka. Takve su činjenice iz grčke tragedije, od koje ja ovde odstupam. Kod mene se sve zbiva na isti način, pa ipak, sve je drukčije. Svima je poznato da je Edip ubio sfinxu, oslobodio Tebu i da je slav-ljen, obožavan i srećan u braku s *Jokastom*. Ostalo je skriveno od očiju ljudi i nikakva slutnja nikada nije prizvala taj tegobni san u stvarnost. Jedino *Antigona* to zna. Kako? Pitanje nije od interesa za proučavanje tragike i u tom pogledu svako se može upustiti u vlastita nagađanja. Još za rane mladosti, nejasni nagoveštaji te strašne tajne na trenutak bi obuzimali njenu dušu, sve do dana kada ju je, najednom, izvesnost bacila u zebnju. Ovdje odmah imam glavnu činjenicu moderne tragike. Zebnja je, naime, refleksija, i utoliko se ona suštinski razlikuje od tuge. Zebnja je organ preko kojeg subjekt usvaja tugu i positovećuje se s njom. Ona je motorna snaga koja tugu zariva u srce. Ali taj pokret nije strelovit, on napreduje lagano; on nije dat jednom zauvek, već je u stalnom nastajanju. Kao što pogled pun pohotne žudnje privlači svoj predmet, tako i zebnja gleda tugu da bi je privukla sebi. I kao što se pogled pun mirne ljubavi, koji ništa ne može zaseniti, bavi predmetom koji ljubi, tako se i zebnja bavi tugom. Ali zebnja nosi u sebi jedan činilac više, koji je još jače vezuje za predmet kojeg istovremeno i voli i boji ga se. Ona ima dvostruku funkciju. Ona je ili ispitivačko kretanje oko tuge, koju neprekidno dodiruje i tim dodirivanjem otkriva; ili je, pak, iznenadna; u tren oka ona izaziva svu tugu, ali tako da se taj tren odmah razlaže na neprekidni niz. U tom smislu, zebnja je autentična tragična činjenica i stara izreka: *quem deus vult perdere, primum dementat* («Kad bog hoće nekog da upropasti, prvo mu oduzme pamet») zaista je ovde umesna. Sam jezik pokazuje da zebnja proističe iz refleksije; ja uvek kažem: zebem od te i te stvari, čime razlučujem zebnju od stvari koja mi je uliva; i nikada nisam u stanju da zebnju objektivno analiziram; zauzvrat, kada kažem: moja tuga, ja mogu isto tako da izrazim stvar koja me rastužuje, kao i samu tugu koja od nje potiče. Staviše, zebnja uvek u sebi obuhvata izvesnu refleksiju o vremenu, jer ja ne mogu da zebem od sadašnjeg, već samo od prošlog ili budućeg; a prošlost i budućnost, međusobno suočene tako da sadašnjost iščezava, jesu bitne činjenice refleksije. Naprotiv, grčka tuga, kao i sav život *Jelina*, tiče se sadašnjosti i otuda je ona dublja, dok je bol manji. Zato zebnja suštinski pripada tragičnom. *Hamlet*



torok sandor, slika

je zato tako tragičan što sluti zločin svoje majke. Robert le Diable⁷ pita šta je razlog što čini toliko zla. Hegne, koga je njegova majka začela s džinom, vidi slučajno svoj lik u vodi i pita majku kako je njegovo telo dobilo takav oblik.

Razlika sad pada u oči. U grčkoj tragediji *Antigona* se niu-koliko ne brine za očev nesrećni udes. Taj udes, kao neprobodna tuga, lebdi nad čitavim rodom; *Antigona* bezbrižno provodi dane kao svaka mlada devojkica njene zemlje; kada je njena smrt odlučena, hor je oplakuje zato što život mora napustiti tako mlada, ne upoznajući najljepšu radost; pri tome on, očigledno, zaboravlja duboku tugu koja je sudbina porodice. Time nikako ne želim reći da je tu u pitanju lakoumnost, ili da svako živi za sebe, ne brinući se za rodbinske veze. Ali to je upravo u skladu s grčkim shvatanjem. Okolnosti su im date jednom zauvek, kao nebo pod kojim žive. Ono se može natmurići, ali u osnovi se ništa ne menja. Ono duši daje osnovni ton, to jest tugu, a ne bol. Tragična krivica se u *Antigoni* nalazi u sasvim određenoj činjenici: ona je sahranila svoga brata, uprkos kraljevoj zabrani. Ako se u tom događaju vidi samo jedna izolovana činjenica, sukob između sestrinske ljubavi i odanosti i proizvoljne ljudske zabrane, *Antigona* prestaje da bude grčka tragedija i postaje sasvim moderna. Za Grke je tragični interes dolazio otuda što su u bratovljevom nesrećnom smrtni, u sestrinom sukobu s prostom ljudskom zabranom, nalazili odjek tužne Edipove sudbine, čije posledice pogađaju svaki porodični izdanak. Ta potpuna fatalnost podaruje gledaocima tozi beskraju dubinu. Tu ne propada samo jedna jedinka, već čitav mali svet: neobuzdana objektivna tuga krči sebi put s užasnom logičkom doslednošću, kao prirodna sila; tužni *Antigonin* udes kao da odražava očevu sudbinu; tuga je dignuta na ravan sile. Kada, dakle, uprkos kraljevoj zabrani, *Antigona* odlučuje da sahrani brata, mi u njenoj odluci ne vidimo, toliko slobodni čin, koliko delo neumitne nužnosti koja za grehove otaca kažnjava decu. Taj čin nosi u sebi tek toliko slobode da možemo voleti *Antigonu* zbog njene sestrinske ljubavi; ali nužnost zle kobil gospodari tom slobodom i, poput refrena, obuhvata ne samo Edipov život, već i čitav njegov rod.

Grčka *Antigona* živi bezbrižno i, da nije iskrsla ta nova činjenica, mogli bismo zamisliti kako se njen život postepeno razvedruje u sreću; naprotiv, život naše *Antigone* suštinski je završen. Nisam je štedljivo obdario; dobra reč na pravom mestu, kaže se, jeste kao zlatna jabuka u srebrnoj posudi; tako sam ja ovde stavio plod tuge u posudu bola. Njen miraz nije od blaga zemaljskog, koje rđa i moljci kvare, već od blaga nebeskog, koje ruka lupeža ne potkopava i ne krade;⁸ za to je sama ona suviše budna. Njen život ne razvedruje se kao život njene grčke sestre, ona nije okrenuta prema spoljašnjosti, već prema unutrašnjosti; prizor se ne odvija u spoljašnjem svetu, već u savesti, na pozornici duha. Da li mi je, dragi *Symparane-kromenoi*, pošlo za rukom da pobudim vašu pažnju za takvu devojkicu, ili moram poteći načelu *captatio benevolentiae*? Ni ona ne pripada svetu u kojem živi; mada zdrav i bujan, njen pravi život je ipak tajna; iako živa, i ona je — u drugom smislu — već pokojna; njen život je tih i skrovit, svet joj ne čuje ni uzdisaja, jer njeni uzdisaji su zatvoreni u hramu njene duše. Ne moram isticati da ona nikako nije slaba i bolešljiva žena; naprotiv, ona je ponosna i čvrsta. Možda ništa čoveku ne daje toliko otmenosti kao čuvanje tajne. Čitav njegov život stiče time značenje koje je samo njemu poznato i koje ga oslobađa svih izlišnih obzira prema okolini; dovoljan je samom sebi i moglo bi se reći, počiva srećan u svojoj tajni, čak i ako je ova u najvećoj mogućoj meri kobna. Takva je naša *Antigona*. Ona je ponasna na svoju tajnu, ponasna što je na tako čudesan

način pozvana da spase čast i slavu Edipovog roda; dok zahvalan i ushićen narod kliče kralju (Edipu) svoje hvala, ona oseća važnost svoje uloge i njena tajna prodire sve dublje u dušu, sve nepristupačnija biva ma kojem ljudskom biću. Ona oseća dragocenost onoga što joj je povereno na čuvanje, i to joj podaruje natprirodnu veličinu, nužnu da bi u našim očima stekla tragični interes. Ona treba da nas očara kao sasvim određenim lik. Kao devojka, ona je više od obične devojke; kao nevesta, ona je to u svoj devičanskoj čistoti. Žena postiže svoju sudbinu u braku; zato nas, obično, ona može zanimati samo u onoj meri u kojoj je ostvarila taj svoj poziv. Ali, postoje i analogije. Govorimo, na primer, o nevesti Boga; u veri i duhovnom životu ona nalazi elemente koji je podpiru. Rado bih našu Antigonu nazvao nevestom u jednom, možda, još lepšem smislu; jer, ona gotovo prevazilazi to zvanje, ona je majka, ona je, strogo estetički gledano, *virgo mater*; ona čuva svoju tajnu skrivenu duboko u srcu. Ona je ćutanje baš zato što skriva tajnu, ali to okretanje sebi samoj, svojstveno ćutanju, podaruje joj natprirodno držanje. Ona se ponosi svojom tugom i čak je ljubomorna na nju, jer njena tuga jeste njena ljubav. Pa ipak, njena tuga nije nepokretna i mrtva svojina; ona se neprekidno kreće; rođena u bolu, ona rađa bol. Kao što devojka koja je rešila da žrtvuje svoj život za neku ideju, stoji pred oltarom ovenčana krunom žrtve, tako se nama ukazuje naša Antigona preobražena velikom idejom koja je zanosi, a žrtvena kruna stoji joj poput nevestinske. Ona ne zna za muža, pa ipak ona je nevesta; ne zna ni za ideju koja je oduševljava, to bi bilo neženstveno, a ipak je nevesta. Naša Antigona je tako nevesta tuge. Ona posvećuje svoj život tugovanju nad očevom i vlastitom sudbinom. Nesreća kakva je ona njenoga oca zaslužuje da se čovek nad njom ražali, pa ipak, niko to nije u stanju, jer niko je ne poznaje. I kao što grčka Antigona ne može da podnese da se telo njenoga brata povlači bez poslednjih počasti, tako i naša Antigona oseća koliko bi bilo okrutno da niko nije saznao o toj nesreći; obuzima je strava pri pomisli da ni suza ne bi bila prolivena da ona nije bila određena za to, i zbog toga je gotovo zahvalna bogovima. Tako bol uzdiže Antigonu. Ovde bih opet ukazao na jednu razliku između grčkih i modernih shvatanja. Potpuno je grčki što se Filoktet žali kako niko ne oseća šta on trpi; duboko je ljudska potreba želja da drugi upoznaju naše patnje; ali promišljen bol ne želi ništa slično. Antigona i ne pomišlja da poželji da drugi saučestvuju u njenom bolu, dok ona saučestvuje u bolu svoga oca, oseća da je pravедno što tuguje, da je estetički opravdano što pati, kao što je opravdana kazna za počinjenu nepravdu. U grčkoj tragediji tek pomisao da će biti živa sahranjena čupa iz Antigone ove krike užasa:

O jao meni, jao
ni s ljudima ni s pokojnicima,
ni sa živima ni sa mrtvima,
neću boraviti.

(Prev. Miloš N. Đurić)

reči su koje naša Antigona može celoga života govoriti o sebi. Razlika je očevitna; ima u Antigonomom jadikovanju doista neke istine koja stižava bol. Kad bi naša Antigona rekla istu stvar, Ona bi to rekla u prenesenom smislu, ali ta slika je bol u pravom smislu. Grci ne upotrebljavaju slikoviti stil zato što u svome životu ne raspolazu refleksijom nužnom za to. Na primer, kada Filoktet jadikuje što živi sam i napušten na pustom ostrvu, onda njegove reči imaju snagu stvarne istine; naprotiv, kad naša Antigona oseća bol zbog svoje usamljenosti, onda se na njenu usamljenost misli samo u prenesenom smislu, ali baš zato njen bol jeste autentičan.

Što se tragične krivice tiče, ona se, s jedne strane, sastoji u činjenici da Antigona sahranjuje brata, a s druge strane je u vezi s kobnom očevom sudbinom, veza koja se ovde samo podrazumeva, a data je u dvema prethodnim tragedijama. Evo me ponovo kod te čudne dijalektike koja prestup roda prenosi na jedinku. To je zakon nasleđa. Dijalektika se obično shvata na apstraktan način; pri tome se naročito misli na logičke operacije. Ali život nas je rano naučio da postoje raznovrsne dijalektike i da gotovo svaka strast ima svoju vlastitu dijalektiku. Tako dijalektika koja zločin roda ili porodice povezuje s pojedincom, tako da on ne samo strada zbog toga — jer to je prirodna posledica kojoj uzalud nastojimo da se odupremo —, već takođe sobom nosi krivicu i u njoj učestvuje, ta dijalektika nam je strana, ona nas nimalo ne obavezuje. Međutim, ako mislimo na preporod antičke tragike, svaka jedinka onda mora da okuša svoj vlastiti preporod, ne samo u duhovnom smislu, već isto tako i u sasvim određenom smislu rođenja iz utrobe roda i porodice. Dijalektika koja povezuje jedinku s rodom i porodicom nije subjektivna dijalektika, jer ova, zapravo, ukida povezanost i isključuje jedinku iz nje; ona je objektivna dijalektika. Ona je u suštini smernost. Njeno očuvanje ne može se smatrati škodljivim za jedinku. Danas se u svetu prirode priznaju izvesne stvari koje se u svetu duha ne žele prihvatiti. Pa ipak, ne želimo da se izolujemo, da se do mere izopачimo da odbijemo da porodicu posmatramo kao celinu; zato treba reći da kada jedan ud strada, stradaju svi udovi. To kažemo i nehotice; i zašto bi se, dakle, svako tako bojao da neki član porodice ne baci ljugu na nju, ako ne zato što oseća da će i sam zbog toga ispaštati. Hteli-ne hteli, jedinka očito mora preuzeti svoj deo te patnje. Ali zato što je polazna tačka jedinka a ne rod, ova prinudna patnja je nešto najviše; osećamo da čovek

nije u potpunosti gospodar svojih prirodnih veza, ali želi da to bude u najvećoj mogućoj meri. Ako, naprotiv, jedinka vidi u tim prirodnim vezama dodatni faktor svoje prave sudbine, u duhovnom svetu se ta činjenica izražava tako što se kaže da jedinka učestvuje u krivici.

Mnogi su, možda, nemoćni da shvate ovu posledicu, ali oni tada nisu kadri da shvate ni tragično. Ako je jedinka izolovana, ona je ili apsolutni tvorac svoje vlastite sudbine, i u tom slučaju više nema tragike, ostaje jedino zlo — jer nimalo nije tragično to što je jedinka oslepljena ili sputana u samoj sebi, pošto je to njeno vlastito delo —, ili su, pak, jedinke jednostavne modifikacije večne supstance bića, ali tragično i u tom slučaju iščezava.

Što se tiče tragične krivice, takođe se lako uviđa razlika u modernoj tragici, pošto je ova u sebe primila antičku tragiku, jer od sada o drugome čemu ne može biti reči. Svojom detinjom odanošću grčka Antigona učestvuje u očevoj krivici; isto je i s modernom Antigonom; ali, za prvu su očeva krivica i patnja spoljašnja, neoboriva činjenica, koju njena tuga ne dodiruje. (*quod non voluit in pectore* / koju ona ne skreće u svoje srce); ali ako, na osnovu prirodnih zakona, ona lično ispašta ovu krivicu, to ispaštanje je takođe sasvim spoljašnje. S našom Antigonom je drugi slučaj. Pretpostavimo da je Edip mrtav. Još za njegova života Antigona je bila upućena u tajnu, ali nije smogla hrabrosti da je poveri ocu, čija joj je smrt oduzela jedini način da se oslobodi svoje tajne. A poveriti je ma kojem živom biću, značilo bi osramotiti uspomenu na svoga oca; po njoj, smisao njenoga života sastoji se u tome da mu svojim neumoljivim ćutanjem svakoga dana, pa i svakoga časa, odaje poslednju počast. Međutim, ona je u neizvesnosti da li je samom ocu tajna bila poznata ili ne. Ovde iskrsava moderno shvatanje; njena tuga prožima se nemirom; njen bol dobija dvosmisleni karakter. Ona voli oca iz dna duše, a njena ljubav odvlači je od sebe same da bi je predala očevoj krivici; kao plod takve ljubavi, ona se oseća strana ljudima; izgleda joj da njena krivica raste utoliko više, ukoliko više voli oca, pored koga jedino može naći počinka; podjednako krivi, oni su podelili i svoju tugu. Ali, dok je otac bio živ, ona mu nije mogla poveriti svoj jad; pošto nije znala da li mu je poznat uzrok toga jada, postojala je opasnost da ga surva u sličan bol. A ukoliko, pak, to nije znao, krivica mu je manja. Ovde se stalno krećemo u području relativnog. Ukoliko Antigona ne bi znala tačan sled događaja, ona bi postala beznačajna i borila bi se samo protiv sumnje, što je premalo da bi u nama probudilo tragični interes. Ali ona zna sve, iako u neizvesnosti, uvek kadro da njenu tugu neprekidno čini ornom i pretvara je u bol. Uz to, ona je stalno u sukobu sa svojom okolinom. Edip živi u sećanju naroda kao srećan, slavljen i poštovan kralj; sama Antigona obožavala je oca koliko ga je i volela; ona učestvuje u svakom veselju, svakom slavlju čiji je on povod; ona se oduševljava ocem kao nijedna druga kćerka u celom kraljevstvu; misli joj se neprekidno vraćaju njemu; u zemlji je na glasu kao uzor kćerinske odanosti; a ipak, taj zanos jedini je način da svome bolu da oduška. Otac joj neprekidno opseada misli; ali kako? To je njena bolna tajna. Pa ipak, ne usuđuje se da se prepusti tuži, niti da se jada; oseća šta sve zavisi od nje, boji se da svojom patnjom ne probudi sumnju i na taj način da postane uočljivo i to kako tugu smenjuje bol.

Verujem da je, tako shvaćena i predstavljena, Antigona kadra da nas zainteresuje, i verujem da me nećete optužiti za lakoumnost i osobitu očinsku ljubav ako kažem da se ona može dobro okušati u tragičnoj umetnosti i pojaviti u tragediji. Dovde je ona samo epska figura i tragika koja se u njoj skriva pruža samo epski interes.

Ne bi bilo naročito teško pronaći radnju koja bi joj odgovarala; čak bismo se, bez ikakvih poteškoća, mogli zadovoljiti činjenicama iz grčke tragedije. Antigona ima živu sestru, rekao bih nešto stariju i udatu. Njena majka takođe može biti od ovoga sveta. Samo se po sebi razume da su one sporedne ličnosti i da tragedija, kao što je to slučaj s grčkim komadom, sadrži izvestan epski činilac, ali njega je nepotrebno naročito isticati; međutim, temeljnu ulogu ovde igra monolog, kojem, uostalom, i situacija ide naruku. Moramo zamisliti da se sve kreće oko tog stožernog interesa, koji čini srž Antigonomog života. Pošto je nacrtao tako sastavljen, postavlja se sada pitanje kako izazvati dramski interes. Naša se junakinja, takva kakvom smo je prikazali, suočava s novim razdobljem svoga života; ona se sprema za potpuno duhovni život, što priroda ne podnosi. Jedna tako duboka duša, kao što je njena, mora nužno — kada se zaljubi — voleti neobičnom ljubavlju. Držim se, dakle, dramskog interesa. Antigona voli i — to kažem s bolom — smrtno je zaljubljena. Očigledno je da se dramski sukob nalazi upravo ovde. Trebalo bi, po običaju, da budemo nešto uzdržaniji kada govorimo o dramskom sukobu. Njegov značaj srazmeran je obostranoj naklonosti, dubini, ali i sličnosti sukobljenih sila. Antigona je, dakle, zaljubljena i predmet njene ljubavi to zna. Ali moja Antigona nije obična devojka, pa joj ni miraz nije običan: to je bol. Bez toga miraza ona ne može pripasti mužu, oseća da bi opasnost bila velika; ali oseća i da je nemoguće sakriti bol pred jednim takvim posmatračem i ćutati o tome u braku; to bi bilo ogrešenje o njenu vlastitu ljubav; a može li s tim bolom pripadati onome koga voli? Može li se poveriti nekome, makar voljenome? Antigona ima snažnu dušu; ne postavlja se pitanje da li zbog same sebe, da bi olakšala svome srcu, ona treba da nekome poveri svoj bol, jer ona ga

bez ćije pomoći može podnositi; međutim, može li ona opravdati takvu ispoved pred uspomenom na pokojnika? U izvesnom smislu, ona će patiti i ako nekome poveri svoju tajnu, jer je celokupni njen život takođe u to upleten. Ali nju ne brine to, jer radi se samo o njenom ocu. Tako posmatran, sukob je, dakle, određen saosećanjem. Antigonin život, do juče miran i tih, postaje sada — stalno u sebi samome, razume se — potresen i strastan; njeni odgovori zadobijaju sada patetični prizvuk. Ona se bori sa samom sobom; htela je da svojoj tajni žrtvuje život, a evo gde se na žrtvu traži njena ljubav. Ona pobeđuje, hoću reći, tajna pobeđuje, a ona gubi. Sada dolazi drugi sukob, jer da bi tragični sukob bio odista dubok, sukobljene sile moraju biti iste prirode. Sukob koji smo dovde analizirali nema tu osobinu; to je, u stvari, sukob između njene ljubavi prema ocu i njene ljubavi prema samoj sebi, i sastoji se u tome da se sazna nije li preterano njeno žrtvovanje ljubavi prema samoj sebi. Druga sila u sukobu jeste ljubav prema drugome, koja proizilazi iz naklonosti. Ovaj, znajući da je voljen, odvažno se upušta u napad. Devojičina uzdržanost ga, naravno, čudi; on uviđa da tu mora da postoje neke sasvim posebne teškoće, ali za njega one nisu nesavladive. On postavlja sebi kao jedini zadatak da je uveri u svoju duboku ljubav; čak bi i njegov život, veli, došao u pitanje, ako bi se morao odreći Antigonine ljubavi. Konačno njegova strast postaje pretvornom, toliko ju je taj otpor učinio dovrtljivom. Svakom ljubavnom izjavom on povećava Antigonin bol; svakim svojim postupkom on sve dublje zariva strelu bola u njeno srce. Koristi sva sredstva da je gane. Kao i svi, on zna koliko joj je draga uspomena na oca. Sreće je na Edipovom grobu, kuda je pošla da bi svome jadu dala oduška i predala se čežnji za ocem, čežnji pomešanoj s bolom, jer ne zna kakav će biti taj susret, ni da li mu je bila poznata krivica ili ne. On je iznenađuje i zaklinje ljubavlju kojom okružuje spomen na svoga oca; primećuje da je to na nju ostavilo ogroman utisak, nastavlja, sve nade polaže u to sredstvo, a ne zna da time zapravo ide protiv samog sebe.

Interes, dakle, počiva na sredstvu da joj iščupa tajnu. Bilo bi izlišno učiniti je privremeno ludom da bi odala tajnu. Sukobljene sile su u takvoj ravnoteži da radnja postaje nemoćna za tragičnu jedinku. Ljubav, naklonost zbog koje pati za onim koga voli, povećavaju Antigonin bol. Samo u smrti ona može naći mira; tako je njen život posvećen tuzi i ona je, da tako kažemo, postavila granice, digla branu nesreći koju bi zla kob možda prenela sledećem naraštaju. Dubinu svoje ljubavi ona može da prizna tek na samrtnom času: ona može da pripada voljenom tek u trenutku kada prestane da mu pripada. Kada je Epaminonda bio ranjen u bici kod Mantineje, ostavio je strelu u rani sve dok nije saznao za pobedu, jer znao je da će umreti čim je izvadi. Naša Antigonina isto tako čuva tajnu u svome srcu kao nekakvu strelu koju život sve dublje zariva, ne donoseći smrt, jer ona će živeti samo dotle dok strela stoji u njenom srcu, ali umreće čim je izvadi. Njen ljubavnik se mora boriti da bi joj iščupao tajnu, ali time, međutim, on zadaje smrt onoj koju voli. Od čije ruke ona sad pada? Od ruke živog ili od ruke mrtvog? Od ruke mrtvog, u izvesnom smislu, i proročanstvo upućeno Herkulu, da ga neće ubiti živ čovek već mrtvac, pristaje joj utoliko što je uspomena na oca uzrok njene smrti; ali i od ruke živog, u drugom smislu, utoliko što je Antigonina nesrećna ljubav prilika da je ta uspomena ubije.

S francuskog preveo Zoran Stojanović

NAPOMENE:

¹ Iz *Dnevnika*, 9. januara 1838. godine, proizlazi da je Kjerkegor nadahnuće za ovu reč našao kod Lukijana: »Upravo sam tražio izraz da označim kategoriju ljudi za koje bih sa zadovoljstvom pisao, ubeđen da će deliti moje mišljenje: i evo gde kod Lukijana nalazim taj izraz: παρανεκροι (neko ko je kao ja, mrtav); a želja mi je da objavim jedan spis za παρανεκροι« (Pap. II A 690). U stvari, Lukijan piše u *Razgovorima mrtvacu* II, 1: δμὲνεκρος. U *Dnevniku* iz sledeće godine, Kjerkegor samom sebi pripisuje jedan epitet iz poslanice Jevrejima (2, 12): νεκρωμενος, »obeležen smrću« (Pap. II A 490). Nije nemoguće da je takođe mislio na mrtvačko društvo koje su osnovali Kleopatra i Mark Antonije (up. Plutarh, *Životi slavnih ljudi: Antonije*, gl. 71), čiji su se članovi zaverili da umru zajedno, odakle im i ime δυνάσθωνσμενοι. Da bi bila gramatički ispravna, Kjerkegorova kovanica bi trebalo da bude napisana ili δυνάμω παρανεκροι, ili δυνάμω παρανεκρωμενοι.

² Prema Pelagiju, britanskom crkvenom piscu i filozofu iz V veka, protivniku Avgustina, koji je poricao praroditeljski greh i tvrdio da se čovek može spasti ličnim zalaganjem, bez pomoći božanske milosti (Prim. prev.)

³ Aluzija na grčko shvatanje, naročito izraženo u Sofoklovoj *Antigoni*. (Prim. prev.)

⁴ Radi se, očigledno, o *Symparaneikromenoi*.

⁵ Kjerkegor ovde pravi igru reči od dve danske imenice, koje imaju isti koren: *Efterladenskab* (nasleđe, pa otuda i posthumno delo) i *Efterladighed* (nehajnost), kao što je nešto ranije zajednički particip prošlosti *efterladt* uzimao čas u smislu »posthumni«, čas u smislu »napušten«. (Primedba francuskog prevodioca.)

⁶ Tj. neposrednosti. (Prim. prev.)

⁷ Na francuskom u tekstu. (Prim. prev.)

⁸ *Jev. po Mateju*, VI, 19—20; *Jev. po Luki*, XII, 33.

⁹ *Jev. po Luki*, I, 34.

Pod prinudnom upravom mozga

zoran m. mandić

(Pesma za ličnu upotrebu) - »

I kada govorim
siguran sam:
ležernost je istovetna i
u ćutanju
Razlika je izmišljena u optičaju:
sve razlike zajedno
VREME JE DOBAR ORGANIZATOR
dobra priča
Sve dobro je na jednoj gomili:
na okupu

Moram da mislim i kada sarađujem sobom
Mada ničeg naročitog u tom poslu
jer šta je to što ne vidim:
Dem Geistigen sein Leben dem
lebendigen seine Gestalt (H)
Muči me razlika koja je postala idol
(obrazac) i Pitanju
To je podrugljiva mučnina koja se sliva
NIZ MOJE KRAJEVE
I kaplje
(Gde kaplje?)
: DNEVNIK
(divna matematička knjiga/brodski dnevnik)
Knjiga računa: slaganje lepog govora
koji treba da preraste u lepo čitanje
Ali kome to nuditi (i duhovitu poeziju)
: Zakoni nastaju u rečima
I kroz robijašnice vode dugi hodnici
Ne treba imati (samo) hartiju da se to shvati
Svi koji me slušaju muče me:
JER ONI TO RANIJE NISU ČULI
gde je njihovo iskustvo potrebno za dijalog?
KOJI JE ŠTETAN (i od stiro/pora)
Ne bojim se Drugog Govora
drugih godišta
priredivačke litera(TURA)
obraćanje: čas jeziku — čas smislu
neanonimne nikada neću sresti
u svojoj su neorganizovanosti sa slučajem
TO VEĆ NIJE RAZLIKA
: njihova odela privlače samo znoj
i razlog da u lepom nije baš sve sigurno
(POSTOJI MERA ZAJEDNIČKA SVIMA)
Da čovek sve nije izmislio
možda bih uticao nije pevao o pticama i O ONOME:
da svako od nas ide i stiže tamo gde može
Ne bih se libio ni promašene KRITIKE
ČEMU SADA DRUGI ORGANIZATOR
Onaj što dolazi predodređen je gotovom učenju
azilu i spremljenom jelu
Izjavljujem da protiv želudca ničeg nemam
NI SVOJ NISAM IZVADIO DA GA MAKAR
I pipanje je (možda) razlika
Novi krug
(Svaki krug ima svoj želudac)
Neku vrst skupljača za trošenje
Kažu
: A
Šta
sve nisu rekli
GOVORIM I ŽRTVUJEM IZREKE NEKOM SIMBOLU
Tok svesti je najčistija glupost
Ali: da li se TOKOVI mogu prikazati kao
NEOBEZBEĐENA MOGUĆNOST svima koji su još
POD PRINUDNOM UPRAVOM MOZGA
Zašto ne naći i drugo
makar i u razmeni
Ovo drugo je najpotrebnije jer smo zbog toga
prisiljeni na sličnost (dok smo otporni)
ZAR NE?