

Janko Kos

K VPRAŠANJU  
O BISTVU  
TRAGEDIJE

Razprava izhaja iz dejstva, da se je pojem tragedije v slovenski literarni teoriji uveljavil šele z I. Macunom (1850) na podlagi Aristotelovih in Schillerjevih idej. Tradicionalen je ostal do novejših priročnikov (I. Pregelj 1936, S. Trdina 1958). Modernejši pomen mu je dal V. Kralj (1964), ko je vanj vgradil Heglova določila, opustil pa sestavine, ki so Heglovo pojmovanje tragedije pripenjale na metafizično izhodišče. To je Kralja prisililo, da se je še zmeraj opiral tudi na tradicionalne opredelitve. Za modernizacijo pojma o tragediji je torej potrebno novo izhodišče. S pomočjo pojmov legalnost in legitimnost, kot ju določajo moderna sociologija, teorija prava in filozofija (M. Weber, C. Schmitt, J. Habermas, N. Luhmann), se bistvo tragedije prenese v tragični konflikt med legalnim redom in legitimnostjo višjega duhovno-moralnega reda; iz tega konflikta sledijo vsi drugi elementi tragičnega dogajanja (tragični junaki, osebe, krivda, žrtve, obračun, sprava). Različna kombinacija teh elementov dopušča različne tragijske tipe. Do oslabilve tragedije v 19. in 20. st. prihaja z nemogućnostjo tragičnega konflikta, ki jo povzroča negotovost modernih pojmov o legalnem in legitimnem. Na mesto tragedije stopajo tragična drama in druge oblike moderne dramatike (Büchner, Ibsen, Strindberg, Čehov idr.).

Pojem tragedije je v slovenski kulturni prostor začel prihajati že v obdobjih humanizma, reformacije in baroka, najprej iz latinskih, italijanskih in nemških virov, dostopnih takratnim izobražencem, večjim teh jezikov. Močnejše se je med njimi razširil v razsvetljski dobi in se v tem času dotaknil že tudi slovensko govorečih izobraženskih krogov. O tem pričujejo prvi poskusi poslovenitve pojma, resda še ne po izvirnem grškem izrazu tragedija, ampak prek nemškega prevoda "Trauerspiel"; takšno poslovenitev je tvegala leta 1789 Ožbalt Gutsman v svojem delu *Deutsch-Windisches Wörterbuch*.<sup>1</sup>

Ves ta čas in še pozneje so bile slovenskim izobražencem dostopne predvsem tradicionalne razlage o tem, kaj je tragedija, bodisi iz Aristotelove *Poetike* in Horacovega *Pisma o pesništvu* bodisi iz najbolj razširjenih baročnih, klasicističnih in razsvetljskih poetik 17. oziroma 18. stoletja; večinoma pa so pojem tragedije spoznavali kar prek kratkih definicij, zapisanih v latinskih učbenikih poetike in retorike. Do prve slovenske opredelitve pojma je prišlo šele sredi 19. stoletja z Ivanom Macunom, v knjigi *Cvetje slovenskiga pesništva* (1850). Kot je bilo v slovenski literarni vedi že ugotovljeno, se Macunovo pojmovanje tragedije opira na Aristotelova določila, deloma pa že tudi na Schillerjev tip tragedije, zgrajen na ideji o etični veličini tragičnega junaka, ki pade v boju z vsemogočno usodo, vendar ravno v tem padcu zraste do nadpovprečnih etičnih razmerij.<sup>2</sup> V tem smislu se dá razumeti Macunov stavek: "Žalost nas zauzeme, ako vidimo, kakor se naš brat človek in to človek višje vrednosti, višje cene z vsemi nepravilnostmi, s celim svetom boriti ima."<sup>3</sup> Na Macunovo pojmovanje tragedije so vplivali poleg Aristotela in Schillerja še drugi zgledi, verjetno Jean Paul s svojo *Vorschule der Aesthetik* (1804) ali pa

popularne poetike, morda že Kleinpaulova iz leta 1843. Pač pa v njegovi opredelitvi ni nobenega sledu, da bi bil poznan in upošteval Heglovo pojmovanje, razloženo v predavanjih o estetiki (1835-1838).

V drugi polovici 19. stoletja so na razumevanje tragedije pri tistih, ki so se v tem času ukvarjali načelno ali ustvarjalno z dramatiko – Levstik, Jurčič, Stritar, Anton Medved – bolj kot podomačene Macunove opredelitve vplivala ustrezna mesta v Kleinpaulovi, predvsem pa v Gottschalovi poetiki.<sup>4</sup> Opirala so se večidel na tradicijo Aristotela, Schillerja in Jeana Paula, deloma tudi na Hegla in Vischerja. Po tej strani je bil zanimiv zlasti Gottschall, ki je o tragediji na splošno sodil, da raste iz “nравnega konflikta”, tragičnost v drami je opisoval kot “nравno vzvišeno”, to pa tako, da se “njen junak bojuje zoper obstoječi nравni svetovni red” in se s tem “posamezni značaj povzdigne do polne veličine in razmaha”.<sup>5</sup> Medtem ko je bila ta oznaka še tradicionalna, prevzeta iz idej Schillerjeve dramatik, je Gottschall kot poseben tip tragedije predvidel možnost tragičnega, ki sloni “na boju enako upravičenih nравnih moči”, kar pomeni: “Če je junak poslušni eni, prizadene drugo – samo njegov propad vzpostavi spet harmonično ravnotežje.”<sup>6</sup> Ta razlaga je izhajala že iz Heglove preinterpretacije tragedije, naperjene zoper predromantično in romantično idealizacijo tragičnega junaka. Vendar se zdi, da ta del Gottschallovih pogledov na tragedijo proti koncu 19. stoletja na Slovenskem ni zbuja zanimanja. Slovenska literarna kritika in teorija sta se zadovoljevali s tradicionalno razlago, ki ni dovoljevala teoretično tehtnejših in spodbudnejših formulacij. Po letu 1900, ko se je polegla začetna vnema za ustvaritev slovenske tragedije, vključno z Medvedovimi prizadevanji, in jo je začela nadomeščati sodobna drama, tako že z deli Josipa Vošnjaka in nato v slovenski moderni s Cankarjem, Etbinom Kristanom, Kraigherjem in drugimi, je bilo za kaj takega še manj možnosti.

Posledica je bila ta, da je slovensko teoretično zanimanje za tragedijo vse do srede 20. stoletja ostajalo večidel na ravni šolskih učbenikov in priročnikov, vsebinsko pa blizu Aristotela in Schillerja oziroma njunih podaljškov v popularne poetike 19. stoletja. Značilno je, da v takšnih oznakah ni bilo mesta za Heglovo protiroantično pojmovanje tragičnega junaka in njegovih sporov s svetom. Dokument takšnega stanja so opredelitve, ki sta jih o tragediji zapisala v svoja priročnika Ivan Pregelj in Silva Trdina. Prvi je v *Osnovnih črtah iz književne teorije* na kratko ugotovil, da so že Grki ustvarili “v tragediji resno igro s poraznim izidom za glavnega junaka, z močno življenjsko in etično snovnostjo”.<sup>7</sup> S. Trdina je tragedijo opisala obširneje, vendar prav tako še v tradicionalnem duhu nemške klasike, predvsem Schillerjevega razumevanja tragičnosti. Tragedija je “igra z vzvišeno snovjo”, njen junak si običajno “prizadeva doseči neki vzvišen cilj”, a se pri tem “zaplete v boj s premočnimi silami in po hudem duševnem trpljenju doživi poraz, toda brez prave osebne krivde. Zato propade samo fizično; moralno in idejno zmaga.”<sup>8</sup> Ozkost tradicionalnega pojmovanja, oprtega na predromantično in romantično zamišljenega tragičnega junaka, se je izkazala tudi v tej

oznaki iz leta 1958, saj s svojimi določili ni primerna za razlago precejšnjega dela tragične dramatike, od antičnih tragedij do mnogih renesančnih, Shakespearovih, baročnih in klasicističnih iger, pa vse do Kleista, Puškina in Hebbla.

Do odločilnega premika v slovenskem pojmovanju tragedije je prišlo z Vladimirjem Kraljem, ko je leta 1964 objavil *Dramaturški vademekum*, tik pred tem pa *Esej o dramatičnem* (1963).<sup>9</sup> Kraljeva zasluga je bila ta, da je v razlaganje tragedije pritegnil Heglove in Hebblove poglede na tragično problematiko, ki so bili zavestna revizija predromantično-romantičnega pojmovanja, med drugim tudi Schillerjevega. Kljub temu Kralj ni hotel biti enostranski, ampak je v sintezo s Heglom prevzel tudi tradicijo, tako Aristotelovo kot Schillerjevo. Izrazito heglovsko je postalo Kraljevo temeljno izhodišče v razumevanje dramatike nasploh in tragedije posebej, češ da je narava sveta, kot se prikazuje v obeh, sama po sebi in v svojem bistvu protislovna, polna nasprotij in kolizij, to pa predvsem v obliki boja med "splošnim" in "posebnim". Kljub izraziti navezavi na Hegla je ostalo za Kraljevo izpeljavo značilno, da ni upošteval dveh poglavitnih določil Heglove teorije o tragediji. Prvo določilo je Hegel povzel v stavek: "Izvirno tragično obstaja v tem, da znotraj take kolizije obe strani nasprotja, vzeti sami po sebi, imata opravičenje... in zato v svoji nramnosti in skozi njo ravno tako prevzameta nase krivdo"<sup>10</sup> – kar pomeni, da sta v Sofoklovi tragediji kriva tako Antigona kot Kreon, ker sta nosilca dveh enakovrednih, nramno substancialnih načel. To določilo je vsaj deloma prevzel že Gottschall v svojo *Poetiko*, a na Slovenskem kljub popularnosti tega spisa ni našlo posebnega domeva; tej usmeritvi sledi še zmeraj tudi Kraljev *Dramaturški vademekum* s tem, da Heglovega temeljnega načela ne povzame v svoj sistem.

Drugo določilo, ki ga Kralj prav tako ni sprejel, je bila Heglova vera, da mora do razrešitve "tragičnega razcepa" priti tako, da "večna pravičnost obnovi nramno substanco in enotnost s propadom substancialnosti, ki je zmotila njeno mirovanje"<sup>11</sup> – kar pomeni, da morata propasti tako Antigona kot Kreon; šele s tem lahko pride do tragične sprave, ki je končni cilj tragedije.

Namesto teh tipičnih heglovskih določil, ki so v pojmovanje tragedije prinesla pomemben premik, je v Kraljevi dramaturški teoriji navsezadnje prevladalo stališče, ki izhaja v glavnem še iz Schillerjevega pogleda na bistvo tragičnosti. Kralj ugotavlja, da smemo tragično v dramatici ali celo v romanu "najbolj splošno označiti kot propad nekega vrednotnega pomembnega stremljenja", nato pa svoje pojmovanje zaokroži v natančnejšo definicijo: "V splošni, zgolj formalni opredelitvi tragičnega na estetskem področju je tragično sleherno plemenito oziroma pomembno, dragoceno stremljenje, ki privede zaradi protislovnosti vsega človeškega junaka v propad. Junak propade prav zaradi svojega pomembnega stremljenja, kar more v gledavcu zbuditi občutek, da je v življenju vse, kar je velikega, pomembnega, obsojeno na propad, medtem ko povprečneži in oportunisti triumfirajo."<sup>12</sup> V tej opredelitvi se vrača tradicionalna

perspektiva, ki jo je teoretično, predvsem pa praktično v svoje tragedije uvedel Schiller.

Poglavitni razlog, zakaj Kralj kljub volji, modernizirati slovenske teoretične razglede na problem tragedije in tragičnega, ne sledi odločilnim novostim Heglovega in iz tega izvedenega Hebblovega pojmovanja, bo verjetno ta, da s skepso in nezaupanjem zavrača metafizični optimizem, pravzaprav že kar poskus teodiceje, ki se skriva v Heglovem pojmovanju tragedije. Zato ne more sprejeti ideje, da se skozi tragične kolizije, boje in propade tragičnih junakov, postavljenih na križišče enakovrednih etičnih počel, vendarle navsezadnje, pa čeprav za ceno junakovega propada, uveljavi višji smisel sveta, prek katerega se uresničuje absolutna ideja, smotno naravnana zgodovina, božja previdnost in pravica ali pa kar človeški napredek, kot ga omogočajo te metafizične instance. Seveda je več kot gotovo, da s takšno metafiziko vred Kralj zavrača tudi marksistično razumevanje tragedije, ki je bilo tako in tako samo stranski odcep Heglovega.

Toda resnični problem Kraljeve prenovitve slovenskih pogledov na tragedijo ni bil v tem, da je v tradicionalno predstavo o tragičnem poskušal vsaj deloma vgraditi heglovski perspektivo, in tudi ne to, da je iz te perspektive umaknil metafizično podlago, ki je bila za Hegla samoumevna, za 20. stoletje pa že nesprejemljiva. Oboje je bilo ne le neogibno, ampak za modernizacijo pojma o tragediji tudi edino pametno. Pač pa se problematičnost Kraljeve razlage pokaže ob dejstvu, da se je pred vprašanji, ki jih je Hegel v tragediji že jasno zaznal, nato pa v okviru svojih metafizičnih izhodišč bolj ali manj ustrezno formuliral, nazadnje umaknil nazaj v bolj tradicionalno in moralistično pojmovanje, kot ga je izdelala nemška klasika. Poglavitno vprašanje modernega pojmovanja o tem, kaj je tragedija in v čem je bistvo njene tragičnosti, je torej to, da je sicer treba izhajati iz Heglove teze o konfliktu nasprotnih sil kot jedru tragičnega dogajanja, ki mora tudi za ceno tragičnih žrtev privedi do končnega obračuna, prek tega pa do tragične sprave; da pa tega konflikta ni mogoče razumeti samo kot boja med enakovrednimi etičnimi načeli, kot je terjala Heglova dialektika, po kateri se realnost prek boja med notranjimi protislovji neprestano vrača v božansko harmonijo vsega, kar je. Boj enakovrednih etičnih instanc je v tragediji seveda mogoč primer tragičnosti, vendar ni edini, morda pa tudi ne najbolj pogost; ob njem obstajajo še drugačni vzorci tragičnega konflikta. Da bi jih lahko razumeli v njihovi različnosti, obenem pa jih vendarle prepoznali kot variante zmeraj enakega tragičnega konflikta, je razmerje med nasprotnimi silami v tem konfliktu potrebno razumeti ne več prek Heglove dialektike, podložene z metafizično vero v vesoljno harmonijo, ampak z modernejših stališč, kot jih uveljavljajo sodobna filozofija, teorija prava, pa tudi sociologija, politologija in kulturna zgodovina.

Izhodišče v takšno modernizacijo pojma o tragediji mora sicer ostati iz Hegla povzeto spoznanje, da je v središču njenega dogajanja tragični konflikt, vendar z dopolnilom, da ta lahko postane tematska podlaga tragedije šele potem, ko iz njega izidejo še drugi konstitutivni

elementi tragičnega dogajanja, tako da šele s svojo celotno razpostavo tvorijo tragičnost tragedije. Med takšne elemente smemo uvrstiti tragičnega junaka, tragične osebe, tragično krivdo in krivca, tragično žrtev, tragični obračun in kot zadnjega tragično spravo. Med sabo so v najtesnejši odvisnosti, tako da izhajajo drug iz drugega in šele s takšnimi povezavami ustvarjajo pravo tragedijsko strukturo. Pri tem je čisto mogoče, da v tej ali oni tragediji kateri teh elementov ostane nerealiziran, da pa je temeljna tragičnost dogajanja še zmeraj ohranjena. Tragedija začenja izgubljeni svoj temeljni značaj, ko iz njene strukture izpade vse več značilnih elementov; v takih primerih se začenja spreminjati v tragično dramo, v tragikomedijo ali moderno tragično grotesko. Toda zares preneha biti to, kar je, šele tedaj, ko se začenja spreminjati sama narava konflikta, na katerem sloni tragičnost celotnega dogajanja, kajti med začetkom in koncem tragedije je vendarle predvsem in samo tragični konflikt. Zato se odločilno vprašanje o bistvu tragedije postavlja predvsem kot vprašanje o pravi naravi tega konflikta.

Heglova razlaga konflikta v tragediji je bila utemeljena v njegovem pojmovanju dialektičnega razvoja absolutne ideje, ki da poteka v skokovitem preseganju notranje protislovnosti. Pri prenosu tega pojmovanja na razlago tragičnega konflikta je Heglu šlo tudi za polemični obračun s Kantovim razumevanjem nasprotja med legalnim in moralnim. Hegel je poskušal to nasprotje, ki je bilo seveda nezdržljivo z vero v dialektično pravilnost vsega obstoječega, premostiti s pojmom "nравnosti" (Sittlichkeit), v kateri da se ukinja razlika med zgolj legalnim in zgolj moralnim. Ker za tisto, kar je po Kantu moralno in v nasprotju z legalnim, lahko uporabimo modernejši pojem legitimnosti, je torej za Hegla tipično predvsem hotenje, naj se ukine nasprotje med legalnim in legitimnim. Prav to je izrečeno v znamenitem Heglovem stavku "Vse, kar je resnično, je razumno, in kar je razumno, je resnično" – v modernejšem izrazju je smisel tega izreka predvsem ta, da je vse, kar je legalno, legitimno, in kar je legitimno, legalno. Od tod seveda pri Heglu sledi, da si v tragičnem konfliktu ne more stati nasproti dvoje pozicij, od katerih je samo ena resnično legitimna, druga pa samo legalna, ampak morata biti obe enako legitimni in zato z enako pravico do legalnosti.

S tem se možnost modernejšega pojmovanja tragedije, ki naj preseže Heglovo – na podlagi njegovih izhodišč, vendar iz drugačne perspektive – kaže predvsem v uporabi pojmov legalnost in legitimnost kot temeljnih kategorij, ki naj pomagata razumeti naravo konflikta v tragediji, s tem pa tudi pomen še vseh drugih elementov, ki iz tega konflikta izhajajo – od tragičnega junaka do tragičnega obračuna in sprave.

Pojem legalnost kot oznaka za vse, kar je v skladu z obstoječimi zakoni, in izraz legitimnost kot beseda za tisto, kar presega takšno legalnost, ker je potrjeno z najvišjimi, splošno veljavnimi in torej tudi za legalnost obveznimi načeli, segata sicer nazaj v rimsko kulturo, vendar se je njuna vsebina oblikovala šele polagoma, skozi ves srednji vek in prva novoveška stoletja, dokler ni dobila današnjega pomena s

Kantom in francosko revolucijo. Ta se je razglasila za edino legitimno v nasprotju z nelegitimnostjo absolutne monarhije; nasprotno se je pozneje za edino legitimno razglasila restavracija s svojimi monarhičnimi tvorbami in imela za nelegitimno vse, kar je nastalo v evropski politiki z revolucijo, vključno z Napoleonovim cesarstvom; pojem legitimnosti je uvedel v liberalizem 19. stoletja Guizot, ko ga je opredelil kot "conformité avec la raison éternelle". Na raven moderne znanstveno-filozofske refleksije sta se pojma legalnosti in legitimnosti dvignila s teorijami moderne sociologije, teorije prava in filozofije zgodovine, od Maxa Webra do Carla Schmitta.<sup>13</sup> Njun pomen je proti koncu 20. stoletja zmeraj večji, kar je opazno med drugim iz dejstva, da je razmerje med legalnostjo in legitimnostjo postalo predmet pozornosti obeh vodilnih socialno-političnih mislecev, Jürgena Habermasa in Niklasa Luhmanna.<sup>14</sup> Porast tega pomena je seveda povezan s stanjem v moderni industrijski družbi in njenih parlamentarnih demokracijah. Večina teoretikov ugotavlja, da v moderni dobi zahaja v krizo ne samo mišljenje o legitimnosti, ampak tudi o njenem razmerju z legalnostjo. Pojmovanja obojega so zelo različna, vsa pa se skladajo v temeljni presoji, da obstaja med legalnostjo in legitimnostjo bistvena diferenca, nikakor pa ne istovetnost ali vsaj enakost – vse, kar je legalno, ni nujno legitimno, in narobe; legalnost sama na sebi zato še ni izvir legitimnosti, kar velja tudi za legalnost, ki jo zagotavlja moderna parlamentarna demokracija, kajti tudi večinsko načelo, na katerem temelji, samo na sebi še ne ustvarja legitimnosti.

Prenos tako pojmovanega razmerja med legalnim in legitimnim na problem tragičnega v tragediji omogoča modernejšo opredelitev njenega bistva, ne da bi bila s tem ovržena spoznanja, do katerih je prišla tradicionalna teorija tragedije, zlasti Heglova. S tega stališča se pokaže, da je bistvo tragedije nedvomno v tragičnem konfliktu, ta pa je praviloma zasnovan iz nasprotja med legalnostjo in legitimnostjo, kakršno nastane v konkretni zgodovinski in socialni situaciji. Razvija se tako, da ga sproži tragični junak, bodisi po lastni volji ali ker je vanj prisiljen, k razrešitvi konflikta pa lahko prispeva samo tako, da tudi sam postane njegova žrtev, čeprav je morda za konflikt najmanj kriv. Vse to se izpolni v tragičnem obračunu med legalnim in legitimnim, v tem obračunu pogosto padejo tako krivi kot nekrivi, to pa je pogoj, da se iz obračuna rodi tragična sprava, vendar ne kot navadna sprava med osebami, ampak kot splošna uskladitev legalnosti z legitimnostjo, naj bo ta uskladitev še tako začasna ali celo samo provizorična.

Smisel tako postavljenega tragičnega konflikta torej ni v tem, da bi se v njem spopadlo dvoje enako veljavnih vrednostnih načel ali sistemov, kot je hotel Hegel, in ki bi bila po modernejšem poimenovanju oba enako legitimna. Bistvo konflikta, ki naj se razvije in konča tragično, je ravno v razliki in koliziji med legalnim in legitimnim, nato pa v nujnosti, da se to nasprotje ukine za ceno padca ali pogube vanj zapletenih oseb, ne le tistih, ki so bile nelegitimne, ampak zlasti teh, ki so bile nosilke legitimnosti. Že v tej abstraktni shemi tragičnega konflikta se kaže, kako se vloga posameznih elementov v njem

premika, razmerja med njimi pa spreminjajo. Od tod sledi, da struktura tragičnega dogajanja zaradi svoje večstranske konfliktnosti dopušča različne, včasih že kar nasprotno kombinacije. Nosilec legitimnosti je lahko osrednja oseba tragedije, ki je s svojo dejavnostjo od vsega začetka predestinirana za glavnega tragičnega junaka – tak je primer Antigone. Toda tragični junak lahko postane tudi oseba, ki je na zunaj predstavnica legalnosti, a je nelegitimsna in mora zato pasti, če naj pride do tragične sprave – primer za takšno različico je Macbeth. Prav tako je mogoč primer tragičnega junaka, ki je sprva nosilec legitimnosti, a polagoma to legitimnost izgublja, dokler se ne znajde v vlogi nelegitimnega nosilca legalne moči nad svojo žrtvijo – v takšni vlogi prepoznamo Othella. Pa tudi Brutus v Shakespearovem *Juliju Cezarju* je primer tragičnega junaka, ki sprva zoper prazno legalnost Cezarjeve diktature postavlja legitimnost republikanske svobode, toda s tokom dogodkov se ta legitimnost izgublja, tako da mora podobno kot Cezar navsezadnje tudi sam umreti, če naj se vzpostavi stanje, v katerem se legalnost in legitimnost lahko znova najmeta, pa čeprav samo v obliki krhkega in kratkotrajnega ravnotežja. Čisto mogoča je seveda obratna razvojna črta – tragični junak živi najprej v stanju, ki je ne le nelegalno, ampak tudi v svoji legitimnosti problematično, toda z razvojem dogodkov in z nadčloveškim moralnim naporom postane nosilec prave legitimnosti – tak je problem Schillerjeve *Marije Stuart*, z nekaj razlikami pa tudi *Devica Orleanske*. Očitno je med mnogimi variantami tragičnega konflikta mogoče upoštevati tudi to, ki je bila Heglu edino prava – konflikt med dvema enako veljavnima sistemoma legitimnosti, vendar tako, da ga moramo dopolniti s posebnim določilom, ki terja, da je v takšni koliziji ena od obeh legitimnosti v posesti legalne moči, druga pa brez nje, spopad med obema je neenak in prav zato tragičen.

Vendar obstoj takšnega konflikta še ni dovolj za konstituiranje tragičnega dogajanja v tragediji, ampak vanj prerase samo tedaj, ko se iz njega izoblikujejo še drugi elementi temeljne tragične strukture. Nosilec spora med legalnostjo in legitimnostjo, naj bo njegova posebna oblika takšna ali drugačna, mora biti aktivna oseba, ki ta boj sproža, in samo takšna oseba je tragični junak v pravem pomenu besede. Druge dramske osebe, ki v tem spopadu sicer sodelujejo, so zanj celo krive ali pa postanejo nehote njegove žrtve, so samo tragične osebe in jim pripada v tragediji poseben položaj. To pomeni, da so praviloma žrtve tragičnega konflikta tako tragični junaki kot tudi tragične osebe, to pa tako, da si v njem nalagajo vsaka svoj del krivde. Ta je lahko večji ali manjši, kar velja zlasti za tragičnega junaka – odvisno od tega, ali je ravno tragični junak kriv za vse, tudi za svoj končni propad, ali pa je brez vsake krivde, ker je za porušenje pravičnega razmerja med legalnostjo in legitimnostjo kriv kdo drug oziroma je izvir tragičnega konflikta kar splošni položaj sveta, družbe ali tok zgodovine.

Tragični konflikt se mora končati s tragičnim obračunom. V njem postanejo tragični junaki in druge osebe, ki so v konfliktu postranske ali celo pasivne, žrtve tragičnega dogajanja in s tem tragične žrtve,

kar pomeni, da je tragični junak lahko tudi nedolžna žrtev. In končno se lahko iz obračuna med legalnim in legitimnim, izvršenega za ceno krivih, pa tudi nedolžnih žrtev, izvije tragična sprava, ki privede tragično dogajanje v izhodiščno stanje, ko legalnost in legitimnost še nista bili v očitnem nasprotju. Tragedija, ki vsebuje tako tragični obračun kot končno spravo, ob njej pa še vse druge elemente tragičnega dogajanja, bi se lahko imenovala tragedija s popolno tragično strukturo. Zgodovina evropske tragedije pozna številna dramska besedila, v katerih je temelj dogajanja tragična struktura, ki vsebuje vse te elemente in ustvarja iz njih strukturno celoto. Toda prav tako značilna je vrsta del, v katerih ta ali oni element manjka, a so kljub vsemu še zmeraj tragedije, ne pa morda tragične drame ali celo tragi-komedije; o tem odloča pomen manjkajočega elementa, še bolj pa veljava celote in tragičnega konflikta, okoli katerega se strukturira.

Primer popolne tragijske strukture sta Sofoklova *Kralj Ojdip* in *Antigona*, ki prav zato že po tradiciji veljata za klasičen zgled velike tragedije. Kljub temu sta v mnogih pogledih različna, tako da predstavljata dvoje variant popolne tragijske celote. V *Kralju Ojdipu* je tragični konflikt med legalnim in legitimnim položen v samega tragičnega junaka, tako v njegovo sedanost kot v prikrito preteklost. V samem Ojdipu si stojita nasproti njegov kraljevski položaj, ki je znamenje legalne, od vseh priznane in spoštovane moči, in legitimnosti, ki je navidezna, v resnici pa odsotna, kar pomeni, da je Ojdipova legalnost v resnici nelegitimna. Cilj dramskega dogajanja je ta, da se v njegovem poteku razkrije nasprotje legalnega in legitimnega v samem tragičnem junaku. Ojdip je tragični junak, krivec in žrtev hkrati, je edini aktivni nosilec konflikta in njegov izvrševalec. Jokasta je samo tragična oseba, v isti sapi je kriva in žrtev obračuna, ki se zgodi v izteku tragedije. Ta obračun je pogoj za tragično spravo, ki se lahko uresniči šele s priznanjem Ojdipove krivde, kaznijo in pokoro. Sprava pomeni, da se tebenski svet vrača v normalni red, v katerem ni več konflikta med legalnostjo in legitimnostjo – čeprav seveda sprava ne bo trajna, ampak jo kmalu utegne porušiti nov tragični konflikt.

Podobno kot v *Kralju Ojdipu* je tudi v *Antigoni* v središču dogajanja konflikt med legalnostjo obstoječe oblasti in legitimnostjo, ki jo zagotavljajo najvišji, božji in moralni zakoni. Vendar spor ni položen v situacijo naslovnega junaka, ampak je razdeljen na Antigono in Kreonta. Oba sta v enaki meri tragična junaka, saj s svojimi dejanji odločilno poganjata tragični konflikt, sproži ga Kreon s prepovedjo Polinejkovega pokopa, aktivira ga Antigona s kršitvijo te prepovedi, nato ga s svojimi dejanji oba stopnjujeta do razpleta. Oba sta tragični žrtvi konflikta, toda takšni žrtvi sta tudi Kreontova žena Evridika in sin Hajmon. Tadva sicer nista tragična junaka, ampak zgolj tragični osebi, saj sta proti svoji volji zapletena v spor. Kljub vsemu ob tej tragediji ni mogoče govoriti o enakovrednosti Antigone in Kreonta, kot je hotel Hegel, češ da gre za kolizijo enako veljavnih nravnih moči. Bistvo njune tragičnosti oziroma konflikta, ki jo povzroča, je ravno v dejstvu, da je Antigona nosilka prave legitimnosti, naj je v

očeh sveta še tako nelegalna, medtem ko je Kreon reprezentant legalnosti, ki se zdi sama sebi legitimna, a s svojimi dejanji postaja očitno nelegitimna. Tragični obračun je vsestranski, saj poleg obeh potegne vase še druge, stranske tragične osebe. Smrt Antigone, Hajmona in Evridike ter kazni za Kreontovo "hybris" so pogoj za nastop sprave, s katero se v Tebe vrača skladnost legalne oblasti in zakonov, ki ji zagotavljajo legitimnost.

*Kralj Ojdip* in *Antigona* sta primera klasične grške tragedije, ki vsebuje vse možne elemente prave tragedijske strukture. To ni v nasprotju z dejstvom, da takšnega popolnega sestava nikakor ni najti v vseh ohranjenih delih antične dramatike. V mnogih manjka ta ali oni element, vendar ne v takšnem obsegu, da bi temeljni sestav razpadel. Skoraj v vseh se ohranja tisto, kar je osrednje, to pa je tragični spor med legitimnostjo in legalnostjo, kar je razlog za njihovo tragedijsko veljavo. Prav zato ni nujno, da se iz njega razvijejo še vsi ostali elementi, ki praviloma sestavljajo tragično dogajanje. V mnogih grških in v večini ohranjenih rimskih tragedij je opazna zlasti odsotnost ali tragičnega obračuna ali sprave, le redko obojega. Že v Ajshilovem *Vklenjenem Prometeju*, utemeljenem na konfliktu med Zeusovo legalno oblastjo, ki še ni legitimna, in Prometejevim uporom, ki to legalnost ruši, a se lahko sklicuje na višjo legitimnost, ne pride do končnega tragičnega obračuna, saj iz dogodkov v zadnji, manjkajoči drami trilogije sledi, da se Zeus in Prometej najmeta v medsebojni spravi, kar pomeni, da pride do medsebojnega priznanja najvišje legalne moči in pravičnega zakona, ki tej moči edini lahko podeli pravo legitimnost. Prometej je s svojim trpljenjem sicer tragična žrtev, vendar brez usodnosti, značilne za katastrofični tip tragedij. Tragični obračun v *Vklenjenem Prometeju* ni nujen pogoj za tragično spravo, tako da lahko dogajanje iz konflikta neposredno, brez žrtev preide v tragično spravo. To pa ni posebnost samo nekaterih Ajshilovih tragedij, ampak se isti tragedijski tip ponavlja pri Sofoklu. Njegov *Filoktet* je zasnovan na spopadu med legitimno pravico naslovnega junaka do pravične časti in legalno, vendar z nelegitimnimi sredstvi načrtovano Odisejevo akcijo, kako pripeljati Filokteta pred Trojo. Namesto tragičnega obračuna, ki bi ga ta konflikt nedvomno terjal, se dogajanje s pomočjo božjega posega izteče v spravo med legalnim in legitimnim; Filoktet je bil s svojim trpljenjem podobno kot Prometej dolga leta tragična žrtev, vendar se ta ne spremeni v dokončno žrtvovanje.

Ob takšnih tragedijah je grška dramatika razvila že tudi nasprotno različico. Ta se ne končuje s tragično spravo brez žrtev in obračuna, ampak zgolj s tragičnim obračunom; tragični izid ostaja s tem odprt. Primer takšne variante je v največji meri Evripidova *Medeja*, toda primer zanjo so še druge Evripidove in celo Sofoklove igre. V *Medeji* poteka spor med junakinjo, ki se sklicuje na legitimnost svoje ljubezenske, zakonske in družinske vloge, in Jazonom, ki uveljavlja legalno željo po drugačnem socialnem položaju, vendar brez pravega legitimnega kritja. Medeji no maščevanje napravi iz Jazona, otrok in nje same tragične žrtve, sama postane sokriva za tragični obračun, ki

se zgodi v razpletu tragedije, ta obračun pa ne pripelje do sprave, nasprotno, nasprotje med legalnim in legitimnim se je poglobilo, tragični konflikt ostaja odprt.

Podobni tipi tragedije so se obnavljali od začetka novega veka, v dramatikah renesančne Italije in Francije, v elizabetinskih igrar in pri Shakespearu, v dramah francoskih klasicistov in v nemški klasiki z Goethejem in Schillerjem, nazadnje v romantični in postromantični dramatikah Kleista, Grillparzerja, Hebbela, Musseta, Shelleyja ali Puškinina. Medtem ko v Shakespearovih tragedijah prevladuje integralna različica tragijskega dogajanja, vključujoča vse pglavitne elemente, s tragičnim obračunom in spravo vred, se v tragedijah francoskega klasicizma ne tako redko obnavljajo še drugi tragijski tipi ali celo nastajajo novi. Med njimi je različica, ki vsebuje podvojeno strukturo tragičnega konflikta na več ravneh, ali pa s tragičnim konfliktom dveh enakovrednih legitimnosti, ki sta obe legalni, oziroma s stališča legalne oblasti problematični, kar bi ustrezalo Heglovemu pojmovanju tragičnega v tragediji. Sem sodi Corneillov *Cid*, znotraj katerega se razvija tragični spor med junakoma, ki sta oba enako legalna in hkrati legitimna s svojimi predstavami o ljubezni, časti in pravičnosti; spor se ne konča s tragičnim obračunom med obojima, ampak če že ne z dejansko spravo, pa vsaj z napovedjo, da bo do nje prišlo v bližnji prihodnosti. Prav narobe je v Racinovem *Britaniku*, kjer prihaja Neronova legalna oblast, ki iz začetne legitimnosti polagoma drsi v nelegitimnost, v konflikt z ljubezensko zvezo Britanika in Junije, ki je po vseh naravnih in verskih zakonih edino legitimna. Konflikt se konča z enostransko zmago Neronovega nasilja, ki pa je hkrati tudi dokončna izguba legitimnosti njegove oblasti, na njeno mesto stopa gola moč. Takšnemu obračunu ne more slediti tragična sprava, dejansko postane z njim za dalj časa nemogoča, saj se na obzorju zarisujejo že novi tragični obračuni in šele čisto na koncu, z Neronovim prihodnjim samomorom, možnost sprave.

Obenem s takšnimi tipi tragedije sta postala Corneille in Racine osrednja nosilca tragedije, ki je dobila ime "krščanska" in s tem postala dokaz, da je tudi takšna tragedija mogoča, kar je na prvi pogled v nasprotju s tradicionalno teorijo tragedije, tudi s Heglovo. V Corneillovem *Polieuktu* je poganska rimska oblast legalna, toda v svojem preganjanju kristjanov nelegitimna, nasprotno je naslovni junak – mučenec in svetnik – s svojim krščanstvom nelegalen, vendar nosilec nečesa, kar je edino legitimno. Mučniška smrt, s katero postane nedolžna žrtev, njegovi rablji pa tragični krivci, je poseben primer tragičnega obračuna, ki iz sebe rodi spravo med legalnim in legitimnim – spreobrnjenje večine rimskih oblastnikov spričo junakove svetniškosti je zgled sprave, utemeljene v krščanski pravičnosti.

Nasprotno sta Racinovi *Atalija* in *Ester* prav tako sicer tip krščanske tragedije, vendar z nasprotnimi predznaki: kraljica Atalija in Aman, negativni junak v igri *Ester*, predstavljata legalno, toda nelegitimno oblast, ki ni v skladu z božjo postavo; nasproti jima stoji nelegalna legitimnost preganjanih Judov. S pogubo obeh predstavnikov zla se uresniči tragični obračun, ki sta ga izzvala Atalija in

Aman s svojo nelegitimno akcijo; oba sta tragična krivca, nazadnje pa tudi žrtvi, ki s svojo pogubo omogočata spravo med legalnim in legitimnim, posvetnim in božjim. Vse to navaja na misel, da so tudi krščanske tragedije 17. stoletja tragedije v pravem pomenu besede, resda drugačne od renesančnih in antičnih, vendar s poglobitnimi določili tragičnega dogajanja, ki se razvija okoli pravega tragičnega konflikta.

Spet drugače se je tragična struktura izoblikovala v nemških klasičnih tragedijah, v obdobju Goetheja in Schillerja. V njuni dramatikki so tragični elementi razporejeni in sestavljeni v različno celoto, od drame do drame drugače. V Goethejevih tragedijah, ki jih sam ni imenoval zmeraj tako, ampak večidel žalne igre, drame ali preprosto igre, je v središču zmeraj tragični konflikt med legalnim in legitimnim, zato ni mogoče dvomiti o tem, da še zmeraj pripadajo tragedijskemu svetu. To velja tako za *Egmonta* kot za *Ifigenijo na Tavridi* in *Torquato Tasso*. Posebnost *Egmonta* je ta, da močno spominja na krščanske tragedije 17. stoletja. Naslovni junak je nosilec legitimnosti – zdaj ne več v obliki božje pravičnosti, ampak univerzalnega teženja k svobodi, medtem ko je legalna oblast španskih vladarjev nelegitimsna. Junakovo ujetništvo in smrt sta posledica tragičnega obračuna med legalno močjo in legitimno moralnostjo; vendar iz obračuna še ne sledi neposredna sprava, pač pa jo je mogoče predvideti v prihodnosti, kot posledico zgodovinskega gibanja k svobodi. *Ifigenija na Tavridi* napravlja na prvi pogled – podobno kot Evripidova igra z isto motiviko – vtis drame s srečnim koncem, kar morda niti ni več tragedija. Vendar je v nji ohranjena osrednja podlaga tragične strukture – konflikt med legitimnostjo, ki je nelegalna, in legalnostjo, ki je nelegitimsna. Do tragičnega obračuna, v katerem bi tragična junaka, Orest in sestra Ifigenija, skorajda postala tragični žrtvi, sicer ne pride, nadomesti ga sprava med legalno oblastjo in npravnim zakonom, v katerem si lahko oblast najde legitimno potrditev. S tem se Goethejeva dramatika vrača k tipu, ki ga je poznala že grška tragedija. Tudi v *Torquato Tasso* se tragični spor ne razreši z obračunom, ampak tragični junak in osebe, zapletene v konflikt, izsilijo s kompromisom tragično spravo. Posebnost te tragedije je ta, da si stoji v njenem dogajanju nasproti dvoje različnih, pa vendarle enakovrednih legitimnosti – legitimnost strastne umetniške genialnosti in legitimnost socialne urejenosti, primernosti in skladnosti – obe enako veljavni, obe enako udeleženi v ustvarjanju legalne družbene reprezentance. V takšnem razmerju sil je med obema mogoč samo uvideven kompromis, ki terja, naj se prilagodita druga drugi, da bi brez tragičnega obračuna dosegli modus vivendi, ki vsaj na zunaj nosi vsa znamenja tragične sprave. Tako ostaja *Torquato Tasso* še zmeraj v območju tragedije; s svojo tragičnostjo se še najbolj približuje modelu, ki ga je opisal Hegel s teorijo o enakovrednosti npravnih sil v tragičnem konfliktu.

Prav narobe je urejena struktura Schillerjevih tragedij. Spor, ki vodi njihovo dogajanje v razplete, se večidel končuje s tragičnim obračunom, za spravo ni ne možnosti ne volje, v najboljšem primeru

pride do sprave tragičnega junaka s samim seboj, kadar obstaja konflikt med legalnim in legitimnim v njegovem lastnem položaju. V *Don Carlosu* je nasprotna igra legalne oblasti, ki je v svojem rigidnem absolutizmu že nelegitimna, in legitimnosti, ki jo uveljavljata don Carlos s svojo ljubeznijo in markiz Posa s svojo svobodoljubnostjo, takšna, da lahko pripelje samo do tragičnega obračuna; oba junaka padeta kot tragični žrtvi, sprave ni in je tudi ne more biti, tako kot je ni bilo že v mnogih grških tragedijah, pa tudi pri francoskih klasicistih. V zadnjih Schillerjevih tragedijah, kot sta zlasti *Marija Stuart* in *Devica Orleanska*, se tragični junak praviloma sam v sebi razdvoji med nečim, kar naj bi bilo legalno, a je nelegitimno, in nasprotnim, kar je legitimno, a ne more biti legalno; ta razdvojenost se izteče tako, da mora junak obračunati sam s sabo, tragična sprava postane zgolj individualna, notranja in subjektivna, za svet v njegovih stvarnih razmerjih kot da nima pomena. To pa je lahko primernejša formula za tisto, kar se v tradicionalni teoriji opisuje kot tragedija junaka, ki fizično propade, duhovno in moralno pa zmaga.

Schillerjev *Wallenstein* lahko velja za zadnjo veliko tragedijo ravno zato, ker že izgublja vrsto atributov integralne tragične sestave. S svojo tridelnostjo se spreminja v vseobsežno historično fresko, v kateri posamezni deli izgubljajo pomen tradicionalnih dramskih zvrsti. Kljub temu bi zadnji del trilogije, *Wallensteinovo smrt*, lahko še zmeraj imeli za tragedijo, vendar zaznamovano z mnogimi znamenji, ki kažejo na razkroj temeljne tragične strukture. To pomeni, da se spreminja predvsem narava tragičnega konflikta, ki je začetek in konec tragedije. Naslovni junak nosi na sebi izrazite poteze tragične veličine. Tak stopa v spopad s cesarsko oblastjo, ki si lasti vso legalnost in tudi legitimnost, ki pa je vprašljiva. Wallensteinova želja po vrhovnem gospostvu ni legalna, legitimna pa samo toliko, kolikor jo lahko podpre s svojo osebnostno veličino, pogumom in voljo do moči. Toda takšna individualna moč ne more postati splošna norma, zato ji tudi ne pripada nadosebna legitimna veljava, razen če bi bilo močnim osebnostim, ki so v posesti velike volje do moči, mogoče priznati nekakšno legitimnost samo na sebi in iz sebe. Toda ta možnost je problematična, saj spodkopava temelj legitimnosti s tem, da poskuša napraviti za splošno nekaj, kar je samo posamezno. Schillerjeva tragedija se torej giblje v smeri, ki vodi v razkroj evropske tragedije. Ta se začenja v času, ko postaja zmeraj manj jasno, kaj je lahko še legitimno in kako razmejiti območje legalnega, ki ni legitimno, od legitimnosti, ki presega vsakršno legalnost, tako da mora stopati z njo v tragični konflikt. To pa je problem, ki je postal znan kot vprašanje o "koncu tragedije".<sup>15</sup>

Ta problematika se je na prelomu iz 18. v 19. stoletje začela odpirati predvsem ob dramskih snoveh, ki so prinašale v tragedijo svet nereda, kaosa in nestabilnosti, s tem pa tudi nerazvidnost, kaj je v takšnem svetu sploh še legalno in kaj legitimno. Takšno snovno območje sta po svoji naravi vojna in revolucija. Že Schillerjeva trilogija o Wallensteinu je primer tragedije, postavljene v sredo vojnega nereda, ko se rušijo legalne ustanove, ko postaja njihova moč

negotova in se maje tudi legitimnost, v kateri so se zdele utemeljene, kot da jih bo vsak hip lahko zamenjala nova legalnost, ta pa bo v svoji legitimnosti nerazvidna. Še bolj izrazito območje, v katerem se izgubljata trdnost in preglednost tragičnega konflikta, je revolucija. Zato ni naključje, da med prve velike drame, ki niso več tragedije, ampak tragične drame v novem pomenu besede, tj. dramska dela brez pravega tragičnega konflikta, zato pa z vrsto elementov prvotnega tragičnega dogajanja, smemo prišteti Büchnerjevo *Dantonovo smrt*, imenovano kar "dramatske slike iz časa francoske strahovlade". V tem delu sicer obstajajo posamezne sestavine tragičnega dogajanja, tragični junaki, osebe, krivci in žrtve, tu je celo tragični obračun, toda temeljni konflikt ni več pravi tragični konflikt. Postavljen je v območje, v katerem ni več trdne legalnosti, pa tudi ne neomajne legitimnosti. Danton in Robespierre sta oba enako zaslužna nosilca zmagovite revolucije, z menjajočo srečo pa tudi predstavnika revolucionarne oblasti; ta naj bi uveljavljala moč nove, legalne republike, utemeljene v načelih, ki so konec 18. stoletja v nasprotju z nekdanjo monarhično postavljala veljavnejšo, univerzalnemu razumu ustrezno legitimnost vsega, kar je in kakršno naj bo. Toda v drami se prikazuje stanje, ko revolucionarna oblast z notranjimi obračuni sama uničuje svojo legalnost, hkrati pa izgublja tudi legitimnost, saj v notranjih bojih med revolucionarji in v boju z zunanjimi sovražniki mimogrede odpravlja norme, ki jih je revolucija na svojem začetku, z deklaracijo o človekovih in državljanskih pravicah, razglasila za edino podlago legitimnosti, potem ko je ovrгла tradicionalno idejo oblasti, ki prihaja od Boga. Robespierre in Danton se proti svoji volji znajdetata v osebnem spopadu, prvi je nasilni izzivalec, drugi pasivna žrtev, vendar ni mogoče reči, da je kdo od obeh bolj legitimen – ali Robespierre v svojem moralističnem fundamentalizmu ali Danton s svojim ciničnim hedonizmom; dejansko sta oba enako nelegitimna, kot da v naravnem, zgodovinskem, metafizičnem svetu ni ničesar več, kar bi lahko človeku podelilo legitimnost. Povrh vsega pa je vprašljiva tudi njuna legalnost, saj je postala odvisna od revolucijske samovolje, ki se spreminja od danes do jutri; kar se v drami zgodi z Dantom, se bo pozneje pripetilo Robespieru. Dramsko dogajanje je zato sestavljeno iz zapovrstnih obračunov, ne da bi jih utemeljeval pravi tragični konflikt.

Büchnerjeva drama nakazuje usmeritev, ki je sredi 19. stoletja pripeljala do razkroja tragičnosti, na kateri je temeljila evropska tragedija od antike, s tem pa do pretvorbe tragedije v tragično dramo ali pa v ostale oblike moderne dramatike. Ta proces je potekal tako, da je zajel celotno strukturo tragičnega dogajanja in ne samo izpad tega ali onega elementa v nji, kar je bil v razvoju tragedije in njenih pojavnih tipov normalen pojav že od njegovega začetka; odločilno za odmrtnje tragedije v 19. in 20. stoletju je postalo dejstvo, da se je izgubil iz nje temeljni konflikt med legalnostjo in legitimnostjo. To se je v teh časih dogajalo prek razraščanja metafizičnega nihilizma, ki so ga v filozofijo in znanost prinašale različne smeri agnosticizma, pozitivizma, panteizma in materializma, pozneje ničejanstva, različnih

šol "življenjske" filozofije, pragmatizma in eksistencializma. S tem je močno oslabela podlaga, iz katere je bilo dotlej mogoče določati, kaj je v legalnem redu oblasti, njenih norm in zakonov legitimno in kaj ne, njihova trdnost in nerazvidnost sta se znašli v območju relativizma, subjektivizma in voluntarizma, s tem je postalo odločanje o legitimnosti nečesa samovoljno, prividno in naključno. Posledice za obstoj tragedije so bile te, da so se v dramatikah še naprej ohranjali posamezni elementi tragične strukture, vendar prava tragedija zaradi razpada tragičnega konflikta praviloma ni bila več mogoča – ali pa samo zelo izjemoma; na njeno mesto so stopale tragična drama, tragikomedija, melodrama in zlasti v 20. stoletju tragična groteska.

Proces, ki ni pomemben samo za osvetlitev položaja tragedije v moderni dramatikah, ampak tudi za razumevanje njenega bistva, se je pričel že v obdobju romantike in se razmahnil z realizmom in naturalizmom; ob nastopu simbolizma in zatem v modernizmu je bil že bolj ali manj dokončan. Opazen je v vseh delih obeh osrednjih dramatikov poznega 19. stoletja, Henrika Ibsena in Avgusta Strindberga, pa tudi pri Shawu, Čehovu in Maeterlincku; še toliko močneje pri vseh vodilnih dramatikih 20. stoletja, od Pirandella in Brechta do gledališča absurda. Toda temeljne iztočnice, ki naznanjajo konec tragedije, so docela vidne že pri avtorjih *Strahov* in *Gospodične Julije*. Te in druge igre poznega skandinavskega realizma so se iz tragedij preobrile v tragične drame; to velja tudi za *Gospodično Julijo*, ki ji je Strindberg v podnaslovu želel ohraniti ime tragedije. V Ibsenovih igrah je v središču zmeraj konflikt, ki se nedvomno z več stranmi dotika razmerja med legalno močjo in legitimnostjo, vendar le redko preraste v konflikt, v katerem bi legalnost ogrožala legitimnost, oziroma bi ta v celoti postavljala legalnost pod vprašaj. V *Nori* je sicer razvidno, da je prava legitimnost samo v Norini težnji k osebni osvoboditvi, vendar konflikt z legalno moško nadvlado v zakonu ne prerase v obračun, ki bi dobil tragične razsežnosti žrtev, krivde in kazni; v sklepu drame tudi ne pride do sprave, ki je v tragedijah pogosto nadomeščala tragični obračun. Podobno je v *Strahovih*, samo da v razpletu dramskega dogajanja postaja zmeraj manj razvidno, kaj je bilo v njem legalno in kaj legitimno, tragičnega konflikta ni več, ostajajo samo še tragične žrtve v svetu brez krivde, obračuna in sprave. V *Divji rački* ostaja v koncu neodločeno, ali je legitimna Gregersova "volja do resnice" ali življenjska modrost in vdanost v usodo ostalih oseb. Na splošno je umanjkanje tragičnega obračuna, pa tudi sprave, najvidnejše znamenje, da Ibsenove igre niso več tragedije, ampak moderne tragične drame; tudi tam, kjer se sklenejo z obračunom – kot *Hedda Gabler* – ali s spravo – kot *Gospa z morja* –, ostaja odprto, kaj je bilo v dramskem konfliktu legalno in kaj legitimno. Glavni razlog za to je Ibsenov agnostično-voluntaristični pogled na razmerje med legalnostjo in legitimnostjo modernega sveta. Dodaten argument za takšno razlago je še ta, da se v Ibsenovi dramatikah za legitimno pogosto razglaša "volja do resnice", za nelegitimno pa "življenje v laži", vendar se vsi poskusi Ibsenovih junakov, da bi uveljavili takšna vrednostna načela, izjalovijo, tako da jih vodijo

kvečjemu v smrt, kot v *Strahovih*, *Rosmersholmu* ali v *Heddi Gabler*, ali v dvom o legitimnosti česarkoli, kar je končno spoznanje *Divje račke*.

Podobno kot v Ibsenovih igrah se tudi v Strindbergovi *Gospodični Juliji* ali v *Stričku Vanji* Čehova sicer kažejo obrisi konflikta, ki bi lahko bil tragičen, toda njegov smisel ostaja zabrisan, saj ni prav nič jasno, v čem je legitimnost, v imenu katere naj se zanikuje legalno stanje stvarnosti, zaradi katere osebe v teh igrah trpijo, se pogubljuje ali nemočno resignirajo. Pri Strindbergu se resda nakazuje možnost, da je nelegitimna morda volja ženske, ki noče biti ženska, ampak si prisvaja moško nprav in položaj, vendar bi bila takšna razlaga za presojo te dramaturgije, v kateri doživljajo tudi moški tragičen zlom, preslabotna ali celo nelogična; v dramah Čehova bi lahko bili nosilci legitimnega dobri, občutljivi in sanjarski samotneži, vendar zaradi svoje trpne podločnosti stvarnemu življenju ne morejo stopati v konflikt z legalnim redom; to pa pomeni, da se tragični konflikt niti ne more razviti, kaj šele da bi prerasel v obračun in spravo. Paradoks modernih dramaturgij je v dejstvu, da pogosto sicer postavljajo na oder tragične osebe, žrtve in krivdo, izjemoma celo tragične obračune ali sprave, da pa ne izhajajo iz temeljnega tragičnega konflikta.

S tem se bistvo tragedije ne samo v teoretični luči svojega pojma, ampak tudi v zgodovinski perspektivi svojega razvoja potrjuje kot posebna struktura, ki je bila mogoča samo v obdobjih, ko je razmerje med legalnostjo in legitimnostjo imelo podlago v trdnem položaju obojega, s tem pa je lahko prišlo do konflikta, ki je postajal izhodišče tragedijskemu dogajanju. Ta konflikt je v jedru strukture, ki je pravo bistvo tragedije. Prav s temi določili je pojem tragedije lahko tudi trdnejše izhodišče v presojo, kako se je proti koncu 19. stoletja začela tragedija vgrajevati v slovenski literarni razvoj, od Levstikovih in Jurčičevih iger do poznejših del Otona Župančiča, Ivana Mraka, Dominika Smoleta in Gregorja Strniše. Modernejši pojem tragedije, ki poskuša revidirati ali vsaj dopolniti njegove tradicionalne opredelitve, je zato nujen tudi za razumevanje problematike, ki je še zmeraj nepopolno pojasnjena in o kateri ne obstaja pravo soglasje – ali je slovenska literatura ustvarila tragedijo ali ne.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Raba oznak za tragedijo v starejših latinskih in nemških virih na Slovenskem še ni raziskana. H. Megiser v svojem štirijezičnem slovarju (1592) pojma še ne sloveni. Podatke o Gutsmanovih poskusih navaja D. Poniž v knjigi *Tragedija*, Ljubljana 1994, Literarni leksikon 42, str. 90.

<sup>2</sup> O Aristotelovem in Schillerjevem deležu v Macunovi poetiki sta razpravljala K. Gantar (*Antična poetika*, Ljubljana 1985, Literarni leksikon 26, str. 61, 62) in D. Poniž (n. d., str. 91).

<sup>3</sup> I. Macun, *Cvet slovenskiga pesništva*, Trst 1850, str. 147.

<sup>4</sup> E. Kleinpaul, *Poetik – Die Lehre von der deutschen Dichtkunst*, Bremen 1843; R. Gottschall, *Poetik – Die Dichtkunst und ihre Technik*, Breslau 1858.

<sup>5</sup> R. Gottschall, n. d., str. 435.

<sup>6</sup> N. d., str. 436.

<sup>7</sup> I. Pregelj, *Osnovne črte iz književne teorije*, Ljubljana 1936, str. 77.

<sup>8</sup> S. Trdina, *Besedna umetnost, II. del, Literarna teorija*, Ljubljana 1958, str. 243.

<sup>9</sup> V. Kralj, *Dramaturški vademekum*, Ljubljana 1964, 1984<sup>2</sup>; *Esej o dramatičnem*, Naša sodobnost 1963.

<sup>10</sup> G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 3. Teil, Stuttgart 1971, str. 308-309.

<sup>11</sup> N. d., str. 309.

<sup>12</sup> V. Kralj, *Dramaturški vademekum*, str. 88.

<sup>13</sup> M. Weber, *Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft*, Preussische Jahrbücher, 1922; C. Schmitt, *Legalität und Legitimität*, Berlin 1932.

<sup>14</sup> J. Habermas, *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, Frankfurt am Main 1973; *Zur Rekonstruktion des historischen Materialismus*, Frankfurt am Main 1976; N. Luhmann, *Legitimation durch Verfahren*, Neuwied am Rhein, Berlin 1969.

<sup>15</sup> Prim.: G. Steiner, *The Death of Tragedy*, New York-London 1961.