
ODPIRANJE NOVIH MOŽNOSTI RAZISKOVANJA TRAGEDIJE

Kozak, Krištof Jacek. Privlačna usodnost: subjekt in tragedija. Ljubljana: MGL, 2004.

Privlačna usodnost: subjekt in tragedija je predelava doktorske disertacije, ki jo je Krištof Jacek Kozak napisal med svojim študijem na University of Alberta v Edmontonu in je bila delno predstavljena tudi v *Primerjalni književnosti* (prim. Kozak). Njena glavna tema je vprašanje žanra tragedije, za katerega še vedno večinoma velja, da dandanes ni več mogoč in je torej stvar zgodovine dramatike, a Kozak skuša dokazati nasprotno. Glede na to, da gre za širši pojav obujanja in ponovnega preverjanja koncepta smrti tragedije, katerega najbolj znan zagovornik je bil George Steiner s svojo knjigo *Smrt tragedije*, in je delo nastajalo s pomočjo nekaterih zelo znanih teoretikov drame (npr. Marvina Carlsona in Terryja Eagletona), moramo Kozakovo tezo vzeti v resen razmislek.

Najprej pa seveda kratka predstavitev tega, o čemer govorimo. Vsako razpravljanje o tragediji se nujno začne v stari Grčiji ob Ajshilu, Sofoklu in Evripidu kot glavnih tragedih in Aristotelovi *Poetiki* kot prvi teoriji žanra. In ravno usoda Aristotelove *Poetike* je tista nevroalgična točka, ki raziskovalce vedno znova sili k ponovnemu ukvarjanju s tragedijo. Čeprav je splošno znana, si jo oglejmo v najbolj osnovnih potezah. Aristotel je svojo teorijo tragedije, ki mu je predstavljala najvišji žanr umetnosti, napisal v času njenega zatona kot deskriptivni tekst in s tem antično tragedijo določil za nazaj. Problematična je bila nadaljnja recepcija dela, saj na evropsko dramatiko ni imelo vpliva vse do 16. stoletja, ko so se pojavili prvi prevodi s komentarji renesančnih piscev (npr. F. Robortella, J. Scaligerja, G. Trissina in L. Castelveta), ki so *Poetiko* tolmačili kot skupek normativnih pravil, katerih najbolj slavno in sporno je bilo pravilo o treh enotnostih (*Privlačna* 23, 24). Do danes sta se v grobem razvili dve drži, ki ju detektira Kozak. Obe izhajata iz prepričanja, da je bila antična tragedija žanr z največjim kognitivnim potencialom – tako jo je razumel tudi Aristotel –, da ji je bilo torej spoznanje resnice sveta in življenja posameznika v njem najbolj dostopno. Različna sta sklepa: prvi pravi, da je zato tragedija žanr, ki je omejen z določeno življenjsko resničnostjo (antično Grčijo 5. st. pr.n.št.) in ni več mogoč, čeprav raziskovalci antični tragediji večinoma dodajajo vsaj še elizabetinsko dramo (Shakespearja) in francoski klasicizem; drugi, da je treba skupaj s spremembami življenjske realnosti modificirati tudi definicijo tragedije, s čimer jo, podobno kot Aristotel, vzpostavljamo deskriptivno in aposteriori ter jo lahko zasledujemo skozi vso zgodovino dramatike. To je obenem tudi osnovna dilema, ki jo bom skušal premisliti v pričujočem tekstu, zato jo moram zaenkrat pustiti odprto. Kozak se seveda odloči preskusiti drugo možnost in to na naslednji način.

Najprej opiše zgoraj omenjeno dilemo in ugotovi, da tragedija in tragično vse-skozi živita v »Prisilnem teoretičnem jopiču tragedije«, ki ga predstavlja *Poetika*. Nato ponovno premisli koncepta katarze in mita ter ju na primerih zavrne kot ključni določili tragedije, da bi na koncu prišel do spoznanja, da tragedija stoji in pade s protagonistom oz. dramsko osebo. Sledi pregled razvoja dram-

ske osebe, ki je vzporeden razvoju subjekta v zgodovini filozofije. Subjekt ima etimološko dvojni pomen, saj pomeni na eni strani neodvisno entiteto z lastno svobodo in iz nje izhajajočim delovanjem, po drugi pa *subiectus* v pomenu podrejenosti (91). Zgodovina dramatike se skozi optiko razvoja subjekta zato kaže kot pot k lastni svobodi, ki se zaključí šele v solipsizmu postmodernizma. Povedano drugače, subjekt se sicer že od 5. st. pr. n. št. zaveda, da je svoboden in skuša svojo svobodo uveljaviti, a mu to vseskozi preprečuje neka metafizika (vpetost v svet javnosti, krščansko eshatologijo, Heglov filozofski sistem ipd.). Šele po modernizmu, ki je metafizični nihilizem zaostрил do skrajnosti, bi lahko prišlo do dokončne osvoboditve subjekta, »toda ta ideja se je hitro razblinila spričo ugotovitev, ki so napovedovale zlovesččo predstavo o subjektu, ki je postajal vse globlji in nepojmljiv. Tako se je spet oblikovala vzporednica med subjektom in svetom, le da je bila zdaj vsaka posamična eksistenca sama razumljena kot svoj svet« (115). Kozak sklepa nekako takole: če se konflikt med subjektom in svetom prenaša v njegovo notranjost, mora obstati tudi sam subjekt, pa čeprav v še tako spremenjeni obliki, in če imamo sodobni subjekt, lahko bržkone najdemo tudi novo strukturo tragedije, ki bi odgovarjala tragičnosti sodobnega sveta. Tako pridemo do Kozakove definicije sodobne tragedije, ki je predmet druge polovice knjige.

Najprej pregleda postmodernistične teorije subjekta, ki pod vplivom poststrukturalizma, dekonstrukcije in feminizma zagovarjajo njegovo razsredičenje, poljubnost in celo popolno ukinitvev (128–134), da bi v nadaljevanju lahko prišel do lastne definicije »Novega subjekta v tragediji« preko filozofije Emmanuela Lévinasa. Slednjemu se subjekt kaže kot absolutna točka dialoškega odnosa. »Drugost, radikalna heterogenost Drugega, je mogoča samo, če je Drugi drugi glede na tisti pojem, katerega bistvo je, da ostane v svoji izhodiščni točki, da služi kot vstop v odnos, da je Isti ne relativno, temveč absolutno. Pojem lahko absolutno ostane v izhodiščni točki samo kot Jaz« (151). Subjekt je trden, absoluten le kot del dialoškega odnosa z Drugim, zaradi česar postane izredno pomembna t. i. performativna etika, ki ni več skupek moralnih pravil, ampak je temeljna obveznost, saj nas šele relacija z drugim vzpostavlja kot subjekte. Nova dramska oseba v tragediji je zatorej po Kozakovem mnenju postavljena pred stare dileme. Če hoče stopati v dialoški odnos, mora priti do skrajne stopnje samozavedanja, ki pa ji je ponovno dano le prek Drugega, torej neke zunanosti, kar vzpostavlja tragični konflikt (155–160). Tragedija ima v Kozakovi definiciji še dve ključni določili, ki sta neizogibnost in nerazrešljivost konflikta, pri čemer sta obe zelo ohlapno definirani. Neizogibnost je pravzaprav posledica zaslepljenosti dramske osebe oz. z avtorjevimi besedami, je »prvi pogoj za to, da spopad imenujemo tragičen, v njegovi 'kontingentni nujnosti', pa naj to zveni kot še tak oksimoron« (169), prav tako nerazrešljivost ne pelje nujno v smrt junaka, ampak lahko tudi v notranje trpljenje, za katerega se zdi, da je ponovno bolj stvar bralčeve interpretacije. Povzemimo sedaj avtorjevo definicijo tragedije: tragedija je dramska zvrst, ki sloni na subjektu v vseh njegovih oblikah – v primeru sodobne tragedije je to Lévinasov dialoški subjekt – in tragiški situaciji, katere glavni določili sta neizogibnost konflikta (največkrat med junakom in svetom ali med podobnimi entitetami znotraj subjekta) in njegova nerazrešljivost.

Definicijo Kozak na koncu preverja ob treh sodobnih dramah, nastalih med letoma 1984 in 1994 (drami Sharon Pollock *Doc*, Koltsovem *Robertu Zuccu*

in Greigovi *Europe*). Ob njih ugotovi, da »vsebujejo dramske osebe v obliki tragičnih subjektivitet, ki pa niso vse enakovredne, temveč se razvijajo v različnih oblikah, morda celo razvojnih stopnjah teoretskega koncepta. Vsa tri obravnavana dela bomo tako analizirali z različnimi teoretskimi 'orodji', čeprav so njihove subjektivitete bazično enake« (174). *Roberta Zucca* nato interpretira s pomočjo Heglovega koncepta enakovrednih teženj, *Doca* s pomočjo Hebblovega ponotranjenega konflikta, *Europe* pa kot konflikt med fluidnimi in statičnimi subjekti. S tem je avtorjeva naloga opravljena, saj je uspel razviti definicijo tragedije, ki se spreminja skupaj s življenjsko stvarnostjo in ustreza tudi najnovejšim dramskim tekstom. Tragedija torej ni mrtva, kot je trdil Steiner, ampak je najbolj trdoživa zvrst v zgodovini dramatike.

Na tem mestu se mi postavlja vprašanje, kaj sploh je smisel takšne žanrske opredelitve in ali ni iskanje neprekinjenega razvoja tragedije, ki se nadaljuje v neskončnost, le druga plat apokaliptičnega razglašanja njene temeljne nemožnosti. Spet smo pri dilemi z začetka pričujočega pisanja in zdi se, da se nam kaže skupna lastnost obeh nasprotujočih si teženj, ki izvira iz Aristotelove teorije. Slednji je namreč v *Poetiki* poeziji po spoznavni moči priznal prvenstvo pred zgodovinopisjem, tragediji pa le to znotraj pesniške umetnosti. Tragedija je zato obveljala za zgornjo mejo umetniškosti in spoznavne vrednosti posameznega obdobja v razvoju umetnosti. Tako Steiner z obžalovanjem ugotavlja, da so bila le redka obdobja sposobna ustvariti tragedije in da v sodobnem svetu metafizičnega nihilizma kaj takega sploh ni več mogoče, Kozak pa skuša s prisotnostjo tragedije skozi celotno zgodovino pokazati, da je dramatika vseskozi sposobna temeljnih uvidov v naravo sočasne resničnosti. Oba pogleda sta problematična, saj Steiner ne more priznati vrednosti sodobni dramatiki – o tem piše Lado Kralj v spremni besedi k *Smrti tragedije* (prim. Kralj) – Kozak pa izdela model žanra, ki je preširok, da bi bil lahko uporaben.

Oglejmo si zadnje trditev nekoliko podrobneje. Kozakova definicija tragedije s tragičnim subjektom in situacijo, ki je neizbežna in nerazrešljiva, pokriva vse resne dramske žanre. Kozak v knjigi omenja antične tragedije, srednjeveške pasijonske igre, elizabetinsko gledališče, francoske klasicistične tragedije, meščansko dramo, Ibsnovno in Strindbergovo dramatiko in celo Beckettovo dramo absurda ter najnovejše drame gledališča »u fris«. Da bi ob interpretacijah konkretnih dram o njih lahko povedali kaj več kot le to, da so tragedije oz. resne drame, moramo k njim po avtorjevem zgledu pristopati z uporabo različnih konceptov. Po teoretičnem delu knjige bi pričakovali, da so koncepti odvisni od oblike sveta in bo prišlo do nadaljnje delitve tragedije na različne tipe (heglvskega, hebblovskega ipd.?!), a iz Kozakovih interpretacij je razvidno, da ti koncepti vsaj dandanes soobstajajo. Zanimivo je, da koncept tragičnega subjekta, ki stremi k idealu in pride v nerazrešljiv konflikt s svetom, lahko apliciramo tudi na komedijo, npr. Molièrovega *Tartuffa*. Protagonist Orgon je namreč popolnoma zaslepljen s svetostjo Tartuffa in pada vedno globlje v nesrečo, tako da ga pred dokončnim propadom (zaplembo imetja in razpadom družine) lahko reši le *deus ex machina*, knez, ki spregleda Tartuffa in poravnava krivice. Konflikt torej ni nerazrešljiv in ne moremo trditi, da Kozakova definicija zajame tudi komedijo, a zdi se, da bi koncept tragiškega subjekta lahko aplicirali nanjo. Povsem ustrežna pa je definicija tragedije za novoveški evropski roman, kot ga je v svoji teoriji razumel Dušan Pirjevec, saj je v njem junak nosilec abstraktne ideje, ki jo skuša uveljaviti v svetu, pride z njim v konflikt

in na koncu propade. Konflikt je nedvomno neizbežen in nerazrešljiv, saj predstavlja končni propad junaka resnico novoveškega romana.

Kaj bi torej bil pragmatičen odnos do tragedije? Odnos, ki razume tragedijo kot enega od številnih dramskih žanrov. Ta se je pojavljal v prelomnih obdobjih človeške zgodovine in je bil bistveno določen s svojo družbeno pozicijo oz. zgodovinsko obliko družbe – iz razkola med patriarhalnimi vrednotami in posameznikovo svobodo, ki jo je zahtevala novonastala demokracija v antičnih Atenah, je nastala antična tragedija; na prehodu med srednjeveškim svetom in absolutistično monarhijo pa elizabetinska dramatika in drame zlatega veka v Španiji. Klasicistična tragedija predstavlja drugačno zgodbo, saj je postala sredstvo utrjevanja monarhove oblasti, kar pa že kaže na vrednostno obremenjeni pogled na tragedijo, ki se je ohranil vse do dandanes (uvide v družbeno problematiko dramatike in gledališča dolgujem Jeanu Duvignaudu). Pragmatičen odnos, ki bi tragedijo razumel zgolj kot tehnični termin za poimenovanje določenega dramskega žanra, zahteva najprej njeno detronizacijo, za katero se zdi, da se je morala zgoditi v dveh korakih. Najprej z dosledno sublimacijo, ki je pripeljala do spoznanja o smrti tragedije oz. o tragediji kot o dandanes nedosegljivem idealu, in nato z njeno skorajda popolno relativizacijo, ki je ovrгла tezo o smrti tragedije, a obenem pod njo zajela vso resno (v pomenu ne-komično) dramatiko oz. morda že kar vso resno literaturo. Primer prvega je Steinerjeva knjiga *Smrt tragedije*, drugega Kozakova *Privlačna usodnost*. Brani skupaj nam odpirata nove možnosti raziskovanja, a le, če njune teze razumemo kot obračun s tradicionalnimi pogledi na specifičen dramski žanr in podlago za nove, neobremenjene koncepte tragedije, ki bodo skušali biti predvsem znanstveno uporabni.

CITIRANA LITERATURA

Kozak, Krištof Jacek. »O tragičnem danes – iz perspektive subjekta in situacije.« *Primerjalna književnost*. 26. 2 (2003): 101–121.

Duvignaud, Jean. *Sociologija pozorišta: kolektivne senke*. Beograd: Beogradski izdavačko – grafički zavod, 1978.

Kralj, Lado. »Od jezika do molka.« *Smrt tragedije*. George Steiner. Ljubljana: LUD Literatura, 2002. 225–238.

Gašper Troha

Oktober 2005