

“Treći oblik”: paradoksi i kontroverze tragikomičkog

1. NESKLAD NESKLADÂ

Pojmovi *tragikomedija* i *tragikomično* odavno cirkuliraju u općoj uporabi i stoga se nerijetko čine samorazumljivima. Njima se najčešće žele opisati dvoznačne, granične situacije između ozbiljnog i manje ozbiljnog ili, u radikalnijem obliku, između tragičnog i komičnog. Bilo da se radi o poskliznuću ozbiljnog u prostor “neozbiljnog”, tj. smiješnog (s kojim se komedija obično poistovjećuje, iako smijeh tradicionalno nije njezina konstitutivna sastavnica!), bilo da je slučaj obrnut, riječ je o miješanju dvaju različitih tonova i emocionalnih registara, koji se na konceptualnom i logičkom planu na prvi pogled čine nespojivima i proturječnima. Pri tome se pojmovi *tragično* i *komično* uglavnom ne vezuju za njihova tradicionalna poetička tumačenja, nego su gotovo po pravilu sinonimi za *ozbiljno* i *smiješno*. Moglo bi se reći da je i tragikomična situacija zasnovana “na nekom temeljnom neskladu, proturječju, krivom sparivanju, nesuglasju” koje, po riječima Alenke Zupančič,¹ čini temeljnu matricu i tragedije i komedije, dok dodatni nesklad (nesklad neskladâ) proizvodi upravo taj susret antagonističnih pojmova tragičnog i komičnog.

Pojam *tragikomično* donekle se naslanja i na pojam *groteskno*, s kojim dijeli obilježja neskladnog, nakaradnog, pretjeranog, neočekivanog, neuobičajenog, nastranog, bizarnog i sl. – na granici između smiješnog i jezovitog – što su i neke od odlika romantičke drame, u kojoj ravnopravno koegzistiraju groteskno i uzvišeno, lijepo i ružno, tragično i komično, i sve to u ime vjerodostojne reprezentacije stvarnosti u umjetnosti.² Međutim, kako kaže Emmanuel Jacquart u knjizi posvećenoj francuskoj drami apsurdna, u romantičkoj su drami tragično i komično, iako imaju ravnopravan status, jasno *razdvojeni*:

Među kontrapunktnim tehnikama, najznačajnija je *opozicija komično-tragično*, koja znatno utječe na kompoziciju djela. Novi komadi zapravo su *tragikomedije*. Ovo ne znači ni da je moderna tragikomedija,

kao u XVII. stoljeću, tragedija sa sretnim završetkom, niti da je to komad u kojem su tragično i komično *razdvojeni*, kao u romantičkoj drami. Naprotiv, riječ je o postizanju istinske fuzije dvaju antagonističnih elemenata. Djela kao što su *Delirij u dvoje* [Ionesco, 1959] i *U očekivanju Godota* [Beckett, 1952] savršeno ilustriraju tu namjeru.³

Uz pojam tragikomičnog, ili kao njegova alternativa, često se, također u nespecifičnoj uporabi, koristi i pojam *apsurdno*, kao oznaka za nešto nevjerovatno, besmisleno, nelogično, a onda i smiješno, bedasto, što se donekle poklapa s izvornim značenjem pridjeva *apsurdno*: disharmonično/neskladno, lišeno cilja i smisla, neprilično, nesuvislo, nerazumno, nelogično... U kazalištu apsurdna 50-ih godina XX. stoljeća, tj. u komadima njegovih glavnih predstavnika – Becketta, Ionescoa, Adamova, Geneta – ovaj pojam podrazumijeva osjećaj metafizičke, sartrouvske “mučne tjeskobe” spram apsurdnosti ljudske situacije/sudbine, a pojmovi *tragično* i *komično* pojavljuju se u karakterističnom “apsurdnom” spoju: Beckettov “neveseli”, “grčeviti” smijeh, zapravo grimasa (*risus rictus/rictus sardonicus*), izazvan onim što ni po čemu nije smiješno, dovodi nas u prostor u kojem tragično i komično nisu jasno diferencirani, nego izviru jedno iz drugog, međusobno se prožimaju, čas se neutraliziraju, čas kontrapunktno pozicioniraju. Uprizorenje apsurdnih situacija, na koje misli Jacquart, iznimno je uvjerljivo prikazano upravo u Beckettovom i Ionescovom *teatru apsurdna*, tj. u komadima koje je zbog njihove eklektičnosti teško žanrovski definirati. Ukoliko se pak inzistira na etiketama, oni bi bili najbliži upravo tragikomediji, ali ne onoj baroknoj, koja se konstituirala u specifičnu dramsku vrstu i o kojoj će upravo u ovom tekstu biti riječi, nego onim komadima u kojima komično i tragično predstavljaju dvije strane jednog te istog lica. “Ništa nije smješnije od nesreće”, reći će jedan od Beckettovih likova (Nell) u *Kraju partije*, a Ionesco će sustavno potirati granice između tragičnog i komičnog, nalazeći u njima bliske

¹ Alenka Zupančič, *Ubaci uljeza. O komediji*. Zagreb, Meandarmedia, 2011, str. 181 (s engl. preveo Miloš Đurđević).

² Tu će koncepciju gorljivo zastupati Victor Hugo u svom Predgovoru drami *Cromwell* (*Préface de Cromwell*, 1827), jednom od najznačajnijih manifesta romantičke drame.

³ Jacquart, Emmanuel, *Le Théâtre de dérision*. Beckett, Ionesco, Adamov, Paris, Gallimard, 1974, str. 181. [naš prij.] Citirano prema: Hélène Baby-Litot, *l'Esthétique de la tragédie en France, de 1628 à 1643*, Thèse pour le Nouveau Doctorat, Université de Paris III, 1993. (dactyl.), str. 30.

i komplementarne pojmove i situacije. S tim u skladu su i njihove arbitrarne, oksimoronske generičke odrednice: “tragična farsa”, “komična” ili “tragikomična” drama, “tragička komedija”, “komička tragedija”, itd.

Ovih nekoliko preliminarnih naznaka imalo je za cilj ukazati na fluidni, protejski karakter pojma *tragikomično*, koji i jest uzrokom njegove paradoksalnosti, a s tim i uvesti priču o povijesti tragikomedije kao dramske vrste. Kao što se već može naslutiti, usredotočit ćemo se prije svega na francusku tragikomediju, koja je doživjela ogromnu popularnost u prvoj trećini XVII. stoljeća. Nastojat ćemo pokazati zašto su i u kojoj mjeri od samih početaka teorijski osporavani tragikomički “riječ i stvar” (njezin označitelj i označeno), kao i to koliko se tadašnji pojam *tragikomično* razlikuje od njegovih kasnijih percepcija i uporaba.

2. BAROKNA TRAGIKOMEDIJA – TRAJANJE U OSPORAVANJU

Duga povijest *tragikomedije* i *tragikomičnog* već od svojih početaka u XVI. stoljeću bila je praćena brojnim paradoksima i kontroverzama. Slijedeći jednu od temeljnih aristotelovskih postavki koja u ime jedinstva tona i emocije proskribira miješanje registara tragičnog i komičnog, najgorljiviji u osporavanju i legitimiranju tragikomedije bio je talijanski pisac i teoretičar iz XVI. stoljeća Giasone de Nones, nazivajući je “monstruoznim i nesrazmjernim spojem”.⁴ Međutim, unatoč činjenici da njezino porijeklo nije ovjereno antičkom tradicijom, tragikomedija je svojom tematikom i nespontanom imaginacijom najpotpunije mogla izraziti željenu stilsku, tematsku i kompoziciju razbarušenost – barokno preobilje, spektakularnost, začudnost, što se teško moglo uokviriti striktnim obrascima i pravilima. Posvemašnja nestabilnost i lelujavost tragikomičkih granica sukladni su baroknoj ideji neprekidnog i nezaustavljivog kretanja, te predodžbi svijeta kao velike pozornice, sažete u specifičnoj viziji i omiljenoj baroknoj temi *theatrum mundi*. Iz ove vizure proizlaze i neke od glavnih odlika nove dramske vrste: ustrajavanje na iluziji, brisanje granica između stvarnosti, snova, ludila, privida, misterije identiteta (različiti oblici i funkcije prerusavanja) i sl. Tragikomedija je mogla iskazati svu kompleksnost baroknog doživljaja svijeta, u kojem je sve vidljivo i nevidljivo podložno kontinuiranom procesu nastajanja, nestajanja i preobražavanja, s Kirkom i Protejem kao emblematičnim figurama sveukupne barokne estetike, koja bi se dijelom mogla sažeti slijedećom formulom: Ništa nije kako izgleda – ne vidiš ono što jest, vidiš ono što nije!

⁴ Citirano prema Hélène Baby-Litot, *l'Esthétique de la tragédie en France, de 1628 à 1643*, Thèse pour le Nouveau Doctorat, Université de Paris III, 1993 (dactyl.), str. 30.

Razlozi zbog kojih je tragikomedija postala predmetom žestokih polemika nalaze se prije svega u nerazumijevanju ili svjesnom odbijanju ove “moderne” dramske vrste, a uslijed kojih su se pisci i teoretičari podijelili u tabore “pravilnih” (aristotelovaca) i “nepravilnih” (modernih). Prvi joj prigovaraju hibridnost, nepoštivanje pravila klasične dramaturgije, te nedostatak utemeljenja u antičkoj dramskoj tradiciji (tamo se naziv *tragicomedia* susreće samo jednom: u šaljivo intoniranom prologu Plautovog *Amfitriona*, uz objašnjenje da se radi o drami gdje ravnopravno nastupaju lica od kojih jedna pripadaju tragediji – mitski heroji, kraljevi, bogovi – a druga komediji – robovi, puk). Neki su pak renesansni teoretičari i dramatičari (Scaliger, Guarini) upotrebljavali generičku odrednicu “tragikomedija” kako bi njome legitimirali neke dramske vrste koje su kombinirale elemente tragičnog i komičnog, poput dramske pastorele. Što se pak tiče sretnog raspleta koji je, uz rijetke iznimke, jedna od odlika tragikomedije, njezini se zagovornici istodobno pozivaju na antičku dramu (grčka tragedija sa sretnim završetkom, Euripidova satirska igra *Kiklop*), te antičku teoriju drame – Aristotel). Teškoća definiranja tragikomedije potječe u prvom redu od nedovoljne preciznosti kriterija, od kojih se neki, s obzirom na njihov strukturirajući i repetitivni karakter, mogu smatrati konstitutivnim: tip i način organiziranja prepreka, prevladajuća uloga slučaja (nasuprot logici uzročno-posljedičnih događanja), romaneskna građa, sretan rasplet, zanemarivanje postulata klasične dramaturgije – pravila dramskih jedinstava, specifično miješanje ozbiljnog i zabavnog, itd. Brojne nedoumice i neslaganja vezana uz tragikomediju dodatno su uvećani proizvoljnim odabirom žanrovskih etiketa, naročito uslijed pojave netipičnih tragedija i komedija koje su više sličile onome što će se kasnije nazvati tragikomedijom. Problem imenovanja zapravo je otkrivao i brojne druge neusklađenosti – prije svega izostanak jedinstvene percepcije ove nekanonizirane dramske vrste, što bi bar djelomično pomirilo pisce i teoretičare.

Modu romanesknh sižea, koje će u prvoj trećini XVII. stoljeća u Francuskoj popularizirati Alexandre Hardy, u Italiji je uveo i popularizirao Giraldo Cinthio s nekoliko “tragedija sa sretnim završetkom” – za njega to nisu tragikomedije nego “mješovite tragedije” (*tragedie miste*) – oslanjajući se na Terencija (u organizaciji zapleta), te na Euripida i Seneku (u izboru likova plemenitog roda i u stilu). S druge strane, popularna se tragikomedija razvila na zasadama europske srednjovjekovne drame, koja nije slijedila klasična pravila, pa su se u Francuskoj, Engleskoj, Nizozemskoj, Njemačkoj gotovo istodobno pojavljivali paradoksalni nazivi “tragička komedija”, “komička tragedija” ili “historija” za ona dramska djela koja imaju “ozbiljan” glavni zaplet, sporadične komične epizode i likove te, u najvećem broju slučajeva, i sretan rasplet. U Italiji, kao i kasnije u Francuskoj, njezini su protivnici u svojim raspravama odbijali i

sami naziv *tragikomedija* (Giraldi Cinthio, Giasone de Nores), nastojeći tako osporiti legitimitet tom “trećem obliku” dramske poeme. Već spomenuti teoretičar, Giraldi Cinthio, čija će razmišljanja znatno kasnije u Francuskoj slijediti Jean-François Sarasin i François Hédelin d’Aubignac, iako sklon uvođenju izvjesnih novina, radije je govorio o *tragediji sa sretnim završetkom*, tj. o komadu tragičke radnje sa sretnim raspletom. Legitamaciju je nalazio u činjenici da je takav tip komada bio kanoniziran još u antici, budući da se uklapao u čuvenu Aristotelovu definiciju (mješovita tragedija s dvostrukim ishodom, u kojoj su zli kažnjeni, a dobri nagrađeni). Ova ipak relativna novina, oslonjena na antičke uzore Seneke i Terencija, dovest će na scenu “tragediju sa sretnim završetkom” (*tragedia di lieto fin*) koja, obrađujući romaneskne ljubavi, povijesne sižee karakteristične za klasičnu tragediju zamjenjuje fikcionalnim.

Među najsmjelije branitelje tragikomedije svakako spada Gian Battista Guarini, koji se borio za legitimiranje punopravnog statusa ove dramske vrste, kao “*trećeg oblika*” dramske poeme, čija je radnja mješovita, heterogena, sa sretnim završetkom. On brani ne samo njezinu modernost i autonomiju, nego i njezinu hibridnu prirodu. Na toj će poziciji stajati i francuski autori tragikomedija André Marechal, François Ogier i Georges de Scudéry, koji će svoje programske predgovore tragikomičkim komadima argumentirati i pojmom dramskog užitka (*plaisir dramatique*), baziranom na bogatstvu radnje, tj. pluralnosti romanesknih sižea. Otud bi i samom svojom prirodom tragikomedija podrazumijevala nužnu transgresiju klasičnih dramskih pravila, a s tim i *nepravilnost* kao svoju glavnu odliku, pa i svoj *raison d’être*.⁵

3. TRAGIKOMEDIJA I BAROKNI ROMAN

Svoje romaneskne (rijetko povijesne ili mitološke) sižee francuska tragikomedija uglavnom crpi iz grčkih romana nastalih u razdoblju od II. do VI. stoljeća n. e. (Ksenofont, Heliodor, Hariton, Tatije), kao i iz “modernih” baroknih romana nastalih na njihovom tragu. Izbor sižea odgovarao je ukusu publike toga doba, čiju su maštu raspaljivale spektakularne pustolovine i pogibelji glavnih junaka, inače karakteristične za barokni roman. Romanesknii sižee već svojom prirodom određuje specifičnu organizaciju intrige, po modelu spomenutih žanrova: nizanje epizoda koje se smjenjuju intervencijom slučaja, a ne logikom uzročno-posljedičnog slijeda događanja.⁶

⁵ Više o povijesti tragikomedije: Roger Guichemerre, *La Tragi-comédie*, Paris, PUF, 1981; Héléne Baby-Litot, *Op. cit.*

⁶ “Ta logika je slučajno podudaranje, to jest *slučajna istovremenost* i slučajno nepodudaranje u vremenu, to jest *slučajna vremenska nepodudarnost*,” Mihail Bahtin, *O romanu*, Beograd, Nolit, 1989, Biblioteka “Sazvežđa” (prij. s ruskoga Aleksandar Badnjarević), str. 202.

Tako je i u ovoj vrsti tragikomedije, daleko od urbanog ambijenta komedije i ograničenog prostora idilične Arkadije, tragikomički junak bačen u romaneskni svijet pustolovine, posijan opasnim preprekama i smrtnim opasnostima, s jedinim ciljem da spasi ugroženu, tj. onemogućenu ljubav. Nasuprot figuri lutajućeg viteza iz srednjovjekovnog pustolovno-viteškog romana koji uvijek traga za novim podvizima kako bi potvrdio svoju herojsku narav i postigao žudenu slavu, tragikomički junak ne traga za pustolovinom – primoran je na nju jer mu je ljubav ugrožena, a postupno savlađivanje pogibeljnih prepreka uzdiže ga u status heroja i omogućuje ponovno uspostavljanje narušene ravnoteže. Dakle, manifestacije herojstva tu proizlaze iz prinude, a ne iz herojske razmetljivosti i žudnje za samopotvrđivanjem.⁷ Priroda teme uvjetuje i romaneskni karakter epizoda: brzo smjenjivanje događaja što u ritmu *crescenda* trasiraju put ka sretnome završetku, tj. ka vraćanju na početnu situaciju, onu koja je prethodila uplitanju remetilackih faktora. Ta vrsta intrige, sa svim komplikacijama koje podrazumijeva, potiskuje psihološke dimenzije ljubavnog osjećanja – ljubav, iako predstavlja glavni pokretač i motiv ulaska u svijet avantura, nije sižee tragikomičkoga komada, već njegova tema (osujećena ljubav, spriječeni brak). Izostanak psihološke dimenzije ljubavnog osjećanja glavnih junaka tumači se činjenicom da ona općenito nisu dovedena u pitanje, a prijetnja dolazi izvana (ljubomorni rival, protivljenje roditelja, ljubavne aspiracije monarha itd.), utječući jedino na finalnu realizaciju ove ljubavi, tj. planirani brak.⁸

Zbog njezinog romanesknog karaktera, čini se primjerenijim promatrati tragikomediju u genetičkom srodstvu s grčkim (poznohelenskim) i baroknim romanom, antičkim i modernim novelama, nego s tragedijom i komedijom kao ishodišnim vrstama, poglavito ne sa stanovišta “pravilne” dispozicije. Utoliko prije što romaneskna moda u francuskoj književnosti oko 1620. i 1630. godine svjedoči o rastućoj popularnosti pustolovnih i viteških romana, čiji je utjecaj u tragikomediji više nego vidljiv. Čak je i iznimno popularni pastoralni roman *Astreja* (*L’Astrée*) Honoréa d’Urféa, iz kojeg je tragikomedija crpila mnoštvo sižea, pod izrazitim utjecajem ovog tipa romana. Tu modu slijede i brojni prijevodi poznatih talijanskih autora (Manzini, Loredan, Biondi, Assarino), kao i talijanskih i španjolskih novela. Štoviše, možemo reći da tragikomediju nije niti moguće tumačiti izvan utjecaja romaneskne produkcije onoga

⁷ O detaljnijem uspoređivanju tih dvaju tipova junaka vidjeti u M. Bahtin, *Op. cit.*

⁸ Ovaj tip tragikomedije najviše je pisao Jean Rotrou, a većina njegovih komada slijedi ustaljenu matricu: prinudni ili dobrovoljni odlazak (bijeg) – rastanak – brojna iskušenja i smrtna opasnost – uklanjanje svih prepreka – ponovno združivanje (*L’Hypocondriaque*; *Les Occasions perdues*; *L’Heureuse constance*; *La Céliane*; *Cléagénor et Doristée*; *L’Heureux naufrage* itd.). Tu su i pisci Durval, Beys, G. de Scudéry, Mairé...

vremena, kao ni one ranije. Izbor sižea i način njegova konstituiranja, organizacija intrige, vremenska i prostorna ekspanzija ("kronotop puta"), uloga slučaja, tip likova, mnoštvo učestalih motiva (nasilno razdvajanje, bijeg, potjera, brodolom, pirati, otmice, lažne smrti, dvoboji, prepoznavanja itd.) – sve to upućuje na dramsku obradu baroknog romana avanture i pogibelji. Viđena u ovoj perspektivi i sa svojih konvencionalnih pet činova, tragikomedija zapravo predstavlja dramatisirani oblik baroknog romana, ili neke njegove epizode, dok se sam roman neometano rasprostire na tisuće strana (La Calprenède objavljuje roman *Cléopâtre* u 12 svezaka, na preko 5000 stranica, Mlle de Scudéry svoj roman *Clélie* u 10 svezaka na oko 5000 stranica).

4. TRAGIKOMIČKI KRONOTOP – "EKSTRATEMPORALNI HIJATUS"/ "IZVANVREMENSKI ZIJEV"

U najvećem broju slučajeva, tragikomedija počinje tamo gdje se komedija ili dramska pastoralna završavaju: u međuprostoru između osvojene ljubavi i planiranog braka, kada iskrsavaju brojne prepreke koje onemogućuju ili odlažu definitivno združivanje zaljubljenih. Dakle, tragikomička se radnja odvija upravo između ovih dviju važnih točaka realnog "biografskog vremena" u životu para – svijesti o uzajamnoj ljubavi s jedne, i braka kao njezinog ostvarenja s druge strane – u nekoj vrsti "ekstratemporalnog hijatusa" u kojem se sve odvija po logici "avanturističkog vremena", gdje slučaj ima odlučujuću ulogu.⁹ Neočekivano izbijanje prepreka u realizaciji njegova cilja uvodi junaka u prostor svakovrsnih prijetnji i smrtnih opasnosti, u koji je bačen kako bi svladao pogubne antagonistične sile. On mora biti hrabar da bi sačuvao svoj, a onda i život svoje drage, a ne da bi uzvisio herojske vrednote ljubavi. Upravo zbog opasnih iskušenja koja čine bit ovako koncipirane radnje, u ogromnoj se većini tragikomedija u središtu događanja nalazi muški protagonist, dok njegova draga uglavnom ostaje na margini zbivanja, u očekivanju svoga heroja ovjenčanog slavom. Međutim, postoje i primjeri gdje ženski likovi igraju aktivniju ulogu od muških, te se upravo zahvaljujući njihovoj domišljatosti (najčešće putem prerusavanja) radnja odvija u obostranom interesu. Tu bi među ostalima spadale tragikomedije Jeana Rotroua *La Pèlerine amoureuse* i *La Céliane*, Hardyjeva *Félimène*, Du Ryerov *Clitophon*.

Sve što se događa u prostoru avantura jest skretanje s pravolinijskog životnog toka, pa otud "avanturističko vrijeme" i njegov specifični kronotop ne ostavljaju nikakvoga traga ni na fizički izgled, ni na karakter, ni na ljubavne aspiracije junaka. Kako je

vremenska dimenzija određena slijedom slučajem organiziranih epizoda, junak se često poput marionete povinuje kapricima slučaja, različit od junačkog "ubojice zmajeva" iz folklornih priča, ili neustrašivog epskog heroja. Međutim, dok radnja grčkog romana počinje susretom dvoje mladih i razbuktavanjem uzajamne strasti, u većini francuskih tragikomedija 20-ih i 30-ih godina XVII. stoljeća radnja počinje *in medias res*, dok o svemu što joj je prethodilo i što objašnjava situaciju u koju je protagonist doveden saznajemo iz retrospektivnih pripovijedanja, u kojima su zkusnuta sva događanja relevantna za daljnje odvijanje radnje. Sličnost Bahtinove sheme grčkog romana sa shemom tragikomedije i više je nego upadljiva. Ipak, postoji i nekoliko elemenata nepodudaranja: za razliku od grčkog i baroknog romana, u tragikomediji se, s rijetkim izuzecima, nikad ne postavlja pitanje čednosti junakinje, ljubavna psihologija nije u središtu zanimanja jer se "izvanjska romanesknost" ogleda u nizu događanja, dok se "unutarnja romanesknost" realizira na planu unutarnjeg svijeta junaka, kroz psihološki aspekt proživljenog. Razlika je i u manifestacijama *čudesnog*, rijetko prisutnog u tragikomediji (jedna od rijetkih iznimki je recimo *La Virginie* Jeana Maireta, s tajanstvenim upozorenjem proročišta) – dok grčki roman dopušta natprirodnim silama (bogovima, fatalnostima, vraćanjima, proročanstvima, opominjućim snovima) da preuzmu inicijativu. Takvi su motivi redovito prisutni u dramskoj pastoralu, često kao glavni agensi i promotori radnje.

Vezom između grčkog i baroknog romana, njihovom "općenitom srodnošću i formalnim identitetom" na svim razinama teksta bavio se i Georges Molinié, čiji su zaključci, s obzirom na utjecaj koje je s obje strane pretrpjela, mogu primijeniti i na tragikomediju.¹⁰ Imajući u vidu sve što je prethodno rečeno, a što je nedvojbeno potvrđeno obimnim korpusom proučenih dramskih tekstova iz toga vremena, zaključak nam se nametnuo gotovo sam od sebe: tragikomedija je neusporedivo bliža "avanturističkom romanu iskušenja" (grčkom i/ili baroknom) nego tragediji i komediji, kao njezinim ishodišnim točkama (uvažavajući, svakako, generičke razlike između romana i dramskog komada). Približavaju ih opća faktura intrige i specifično strukturiranje prepreka koje potiču kretanje junaka kroz svijet pustolovina.

S druge strane, u odnosu na dramsku pastoralu i komediju, uočljiva je još jedna važna odlika tragikomedije: dok ove dvije prikazuju ljubavna osjećanja u neprekidnoj mijeni, gradaciji, nijansiranju (bilo da se radi o osvajanju nove ili ponovnom osvajanju stare ljubavi), tragikomedija ih ne propituje (ljubav je neupitna, samo je valja obraniti¹¹), a ljubavi se vraća

¹⁰ G. Molinié, *Du Roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre naratif en France sous Louis XIII*, Travaux de l'Université de Toulouse-Le-Mirail, 1982, str. 19–20.

¹¹ Među rijetkim izuzecima su Durvalova *Agarite* i La Croixova *L'Inconstance punie*.

⁹ Distinkciju između "biografskog vremena" i "avanturističkog vremena" uspostavio je M. Bahtin pri analizi grčkih romana nastalih između II. i VI. st. n. e., *Op. cit.* str. 200.

tek kroz retoričke lamentacije junaka, čija patetika više sličići na konvencionalnu “bilancu” ljubavnih osjećanja, nego na spontani izljev emocija. Ili, kako kaže Bahtin, barokni junak “izgovara duge besjede, sročene prema pravilima retorike, u kojima iznosi privatne, intimne detalje o svojoj ljubavi, svojim pothvatima i avanturama, ali ne u vidu intimne ispovijesti, nego *javnog polaganja računa*.”¹² Kao i u melodrami, kasnijem avataru tragikomedije, gdje ugrožene vrlina i nevinost, nepromjenljive odlike središnjeg *ženskog* lika, nikada nisu dovedene u pitanje, tako se i tragikomička ljubav općenito ne mijenja, ona predstavlja konstantu u odnosu privremeno razdvojenog para. Ista takva postojanost ljubavnog osjećanja susreće se i u baroknom romanu, gdje ljubav središnjeg para do samoga kraja ostaje netaknuta.

Za većinu francuskih tragikomedija napisanih oko 1630. godine, u doba njezinog istinskog trijumfa, a naročito za njih 17 koje je napisao Jean Rotrou, može se reći da lansiranje junaka u svijet avantura predstavlja konstitutivni element onoga što se obično zove “tragikomedijom puta” (*tragi-comédie de route*). U slijedećem desetljeću nju će postepeno zamijeniti “dvorska tragikomedija” (*tragi-comédie de palais*), u kojoj će svijet avantura ustupiti mjesto dvorskim intrigama, što će uvesti drugi tip prepreka i drukčiji način njihovog raspoređivanja u prostoru dramske radnje. Takve su npr. Mairetova *La Virginie* i Rotrouova *Laure persécutée*.

5. PONOVRNO USPOSTAVLJANJE ŽANROVSKIH BARIJERA I SUMRAK TRAGIKOMEDIJE

Nastojeći je legitimirati kao modernu, baroknu dramsku vrstu, autori tragikomedije branili su njezino pravo na “nepravilnost”, upuštajući se u žestoke teorijske rasprave oko aristotelovskih dramskih pravila, samo zato da bi pokazali kako im klasična dramaturgija nije nepoznata, ali da se njezini postulati suštinski kose s prirodom nove dramske vrste. Zahtijevajući za tragikomediju status autonomne, punopravne vrste, njezini zagovornici nisu pristajali da se ona neprekidno promatra iz perspektive tragedije i komedije, budući da ju je to u odnosu na njih redovito diskvalificiralo. Ako su neki od njih (Ogier, Mareschal, Scudéry) o tragikomediji govorili kao o “mješovitoj vrsti”, ta se odrednica više odnosila na miješanje tonova, nego na miješanje vrsta. Tek će Jean-François Sarasin (*Discours de la tragédie*) dovesti u tijesnu vezu kombiniranje tonova i vrsta – miješanje tonova povlači za sobom i miješanje vrsta – koje odbija u ime generičke čistoće dramskog komada. Sve veća prevlast takvog uvjerenja s jedne,

¹² Michail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, prij. s ruskoga Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1997, str. 259.

te obnova pravilne tragedije i komedije s druge strane, postupno će dovesti do dubokih promjena na planu tragikomedije, čiji će autori nastojati uskladiti njezin “razbarušeni” romaneskni siže s pravilnom dispozicijom u aristotelovskom duhu. Ovaj paradoksalni pothvat tek će uspjeti Pierreu Corneilleu u tragikomediji *Le Cid* (1637), dok će njegov komad *Horace* (1640) obilježiti definitivnu prevlast tragedije. U klasicizmu ponovno podignute barijere između tragedije i komedije iznova će biti srušene tek ustoličenjem građanske drame u XVIII. stoljeću, a naročito romantičke drame u XIX., što će značiti i definitivno brisanje kruto i neprirodno postavljenih granica između manifestacija komičnog i tragičnog koje, prisjetimo se Victora Hugoa, moraju usporedo postojati u umjetnosti kao što postoje i u životu.

LITERATURA

Baby-Litot, Hélène, *l'Esthétique de la tragi-comédie en France, de 1628 à 1643*, Thèse pour le Nouveau Doctorat, Université de Paris III, 1993. (dactyl.)

Bahtin, Mihail, *O romanu*, preveo s ruskoga Aleksandar Badnjarević, Beograd, Nolit, 1989.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, prevela s ruskoga Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1997.

Guichemerre, Roger, *La Tragi-comédie*, Paris, PUF, 1981.

Jacquart, Emmanuel, *Le Théâtre de dérision*. Beckett, Ionesco, Adamov, Paris, Gallimard, 1974.

Lancaster, Henry Carrington, *The French Tragi-Comedy, Its Origin and Development from 1552 to 1628*, Baltimore, J. H. Furst Company, 1907.

Molinié, Georges, *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France de Louis XIII*. Travaux de l'Université Toulouse-Le-Mirail, Serie A – Tome XIX. Service des Publications de l'Université de Toulouse-Le-Mirail, 1982.

Zupančić, Alenka, *Ubaci uljeza. O komediji*, preveo s engleskog Miloš Đurđević, Zagreb, Meandarmedia, 2011.

SUMMARY

THE “THIRD FORM”: PARADOXES AND CONTROVERSIES OF THE TRAGICOMICAL

This paper examines the history, genesis and status of the tragicomedy, a Baroque drama genre which has flourished in sixteenth-century Italy and appearance of which was from the very beginning accompanied by fierce polemics, ranging from great enthusiasm towards the tragicomedy to its intense contestation. Tragicomedy rose to great popularity among French playwrights in the 1630s, as well as on the stage – a popularity that would not be tarnished by numerous attempts of its discreditation mounted by advocates of Aristotelian poetics and dramaturgy, from which tragicomedy authors consciously sought to depart.

The primary focus of this paper is the history of the tragicomedy and the reasons for the contestation of its generic status, as well as the relationship between tragicomedy and the canonical drama genres, tragedy and comedy, which draw legitimacy from

antiquity and the great role models. Attempting to track the origin and the genesis of this debate, the author also examines the different perception of the notion of “tragicomical”, as one of the key points of divergence among its participants.