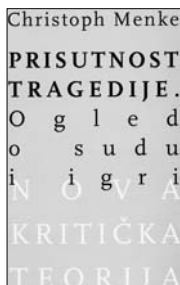


TRAGEDIJA KAO METAUMJETNOST

Christoph Menke, *Prisutnost tragedije*,
Beogradski krug/Multimedijalni institut,
Beograd/Zagreb, 2008.



naklonost ovakvim postupcima, zaključuje, neosporno *živimo u prisutnosti tragedije*. Njezin je život prema tome usko vezan uz čovjeka i njegovo djelovanje pa nam je u takvome kontekstu potpuno neopravdano govoriti o njezinu završetku.

Stoga je promišljanje koncepta tragičnoga iskustva u središtu prvoga dijela studije u kojem na primjeru Sofoklova *Kralja Edipa* autor iznosi sustavnu i iscrpnu teoriju tragične spoznaje. U središtu je njegova interesa tragični junak iz čijih postupaka iščitava izrazitu povezanost s pravnom praksom i procesom suđenja. Propitujući tako tragičnu ironiju i mogućnosti njezine pravne primjene, autor ovdje nastoji rasvijetliti put razumijevanju Edipova procesa samoosuđivanja upozoravajući pritom kako tragedija (prema povijesno zadanoj pravnoj formi) ne preuzima ulogu pasivnoga nasljednika. Naprotiv, Menke u Sofoklovom dramsku tekstu pronalazi pravnu formu i u njezinu nastanku (na početku Edipovo tumačenje izreke prorocišta), ali i u njezinu slomu (Edipovo samospoznavanje). Jednako tako, kletva koju izriče Edip u ulozu suca odnosno pokretača pravne istrage i suđenja implicira odklon od pravno uobičajenoga procesa suđenja što kroz kletvu na samoosudu pritišće sebstvo i potiče subjektivni pravni oblik kojega je organizator isključivo tragični junak. Edipova je samospoznaja (ocoubojica i majčin suprug) osnova njegove nesreće, a njegova je tragedija prvenstveno tragedija onoga koji sudi i presuđuje, ne onoga koji zna. Na ovoj se razini bilježi djelovanje tragične ironije koju Menke, referirajući se na Adama Müllera odnosno premise romantičke teorije tragedije, smatra osnovnim elementom pa čak i uvjetom njena funkcioniranja. Upravo u kontekstu tragične ironije postaje razumljivo Edipovo djelovanje – samočinjenje – samogovorenje koje kroz samoosudu opravdava zadani mu cilj. Međutim, netom spomenuti postupci ekspliciraju tragično iskustvo (ali i pojam nasilja) u kojemu autor pronalazi pokušaj priređivanja vlastite sudbine ukazujući pritom na pojam kletve kao čiste semantike – uz pomoć koje si Edip kroz proces gubljenja samoga sebe zapravo i priređuje tragično iskustvo. Pritom se, ukazuje nam autor, tragedija ne percipira poput kakva recepta za pravilno ponašanje, nego se u *estetički posredovanoj osobitosti iskustva* ističe njezino filozofsko značenje. Tako umjetnost tragedije počiva u predstavljanju tragične sudbine i učinka

tragičnoga iskustva – kao poticatelja neugode, uzroka muka u osoba koje nisu učinile ništa toliko odbojno, a unatoč tome moraju trpjeti. Valja nam ovdje ukazati i na upozorenje prema kojem *tkanje teksta određuje* bitak dramskoga lika odnosno njegovo *djelovanje i trpljenje*, čime autor s jedne strane ističe njegove osobitosti u ozračju dramske umjetnosti, a s druge pak ukazuje kako se svojom specifičnom (tragičnom) sudbinom protagonist predstavlja kao zasebni entitet na pozornici – pri čemu se utemeljuje nova logika djelovanja i subjektivnosti. U dramskoj se osobi tako prepoznaje i *instanca sebe-djelanja* odnosno *sebe-govorenja*, ali i instanca specifičnoga prijenosnika autorovih misli. Oba su načela zapravo oblička subjektivnosti pa njihov nastup i iskustvo stvara novo *dramsko određenje forme tragedije* prema kojoj se, upozorava Menke, ona razlikuje i od epa i od rituala. Tragedija je, dodaje, svojim sadržajem i formom iskustvo *samo-djelovanja* te je objektivno određenje dramskih likova i *anonimno stvaranje epskih napjeva* pretvara u *samočinjenje*, tj. u ozračje unutar kojega je jedino i moguća egzistencija *dramatis personae*.

Približavamo se i drugom, teorijskom dijelu studije kojim Menke iznosi kritiku *modernoga uvjerenja* što implicira odnos isključivosti između svijesti o teatralnosti s jedne odnosno tragike s druge strane. U tom se kontekstu spominje i specifičnost tragičnoga iskustva odnosno neugode koju *velike pogreške* neizostavno proizvode u gledatelja/čitatelja. No, nepostojanje smislene prakse koja bi omogućila izbjegavanje puta pogrešaka odvodi tragediju u svojevrsni moment izostavljanja prakse i tragike, a unutar kojega razvidnom postaje prvenstveno estetička dimenzija. Međutim, oba iskustva (tragičko i estetičko) nalaze se u odnosu međusobne uzajamnosti. Tko je u stanju spoznati tragiku predstavljanjem djelovanja, nastavlja Menke, u svojevrsnom je odnosu odmaknutosti prema onom predstavljenom koje mu (s *one strane sudbinskoga preokreta sreće u nesreću*) jednako tako dopušta i mogućnost opažanja ljepote građe i forme – čije se jedinstvo iskustvom tragike raspada i postaje određenje koje pripada isključivo predstavi. Na taj nam se način tragedija otkriva kao načelo koje razlikuje ljepotu građe i forme od uspjelosti prakse i sagledava ih kao dva samostalna načina suđenja. Tako se specifičnim sagledava-

njem i razlikovanjem pitanja lijepoga povlači ovdje oštra razlika između *klasičnoga* i *modernoga modela tragedije*. Referirajući se na Hölderlinove postavke, Menke zaključuje kako lijepo (kao nešto što se može tek promatrati) i tragično u svojoj nasuprotnosti egzistiraju jedno pored drugoga, a ono što u konačnici predstavlja klasični model otkriva se kao proces estetičkoga izostavljanja tragičnog pri promatranju lijepoga, odnosno kao obrnuti proces povratka iz lijepoga u praksu i spoznaju njezine tragike. Drugim riječima, tragedija otkriva prizor nerazrješiva prijepora između ljepote i tragike, odnosno estetičkoga i praktičnoga čiji je odnos u modernom modelu oštrij i u mnogome nasuprotan. Lijepo, prema Menkeovu mišljenju egzistira isključivo na rubovima drame (na jednom kraju tekst u kojem je propisano dramsko događanje, a na drugom slika prizora u koju je to događanje potrebno ugurati), odnosno u sferi djelovanja koja ga tek čine mogućima. Međutim, estetička se dimenzija (u razliku od predstavljene tragike prakse) nalazi u načinu predstavljanja, a esetička kontemplacija tragedije kao lijepoga predmeta mora izgubiti iz vida teatralnost njezina predstavljanja – dakle onu dimenziju bez koje ne može postići prisutnost. Na taj se način predstavljanje tragičnoga odvija tek na pozornici, u kazalištu. Temeljne razlike između klasičnoga i modernoga modela tragedije, kako upozorava Menke, upravo je u predstavljačkoj dimenziji odnosno isticanju estetičkoga i tragičnoga elementa. Naime, moderni model predstavlja potpuno drugačije kazališno događanje razlike i ironije – u kojem se ironija sudbine zamjenjuje ironijom igre. Međutim, važno nam je napomenuti kako autor središnjom figurom u ovom prijenosu događaja i djelovanja iz teksta na scenu drži upravo glumca/izvođača – koji unatoč tome što je ograničen bitkom dramskoga lika (i čije je djelovanje ograničeno tekstom i događajima u njemu) ima potpunu slobodu da svojom tjelesnošću i osobitostima na svoj način proizvede dramski lik. Taj je dramski lik u modernom modelu prijenosnik sasvim drugačijeg odnosa estetičkoga i tragičkoga, a prema kojem se upravo estetička dimenzija poima kao njezina kazališna igra u kojoj je moguće rasplamsati glumačku slobodu. Nasuprot je pak iskustvo tragike koje postaje iskustvom djelovanja i nad kojim moć posjeduje isključivo sudbina. Prema tome, tragedija predstavlja tra-

PREMIJERE

RAZGOVORI

PROTUKRITIKA

MEĐUNARODNA
SCENA

FESTIVALI

TEMAT

PRODUKCIJA

ISTRAŽIVANJE

TEORIJA

SJEĆANJA

NOVE
KNJIGE

DRAME

Za razliku od mnogih književnoznanstvenih i teatroloških analiza tragičnoga dramskog žanra koje potvrdu svojim posttragičnim tvrdnjama uglavnom pronalaze u poznatim Hegelovim odnosno Schlegelovim sintagmama o *kraju umjetnosti* ili pak u percepciji tragedije kao *nečega prošloga* i za nas *zastarjeloga* – studija se Christoph Menkea ističe kao osobita, ali i posve inovativna rasprava u kojoj se ovaj dramski žanr otkriva kao svojevrsna metaumjetnost: umjetnost o umjetnosti, umjetnost o razlici, ali i o priporu između umjetnosti i neumjetnosti. Percipirajući tako tragediju prvenstveno kao kazališnu odnosno povijesnofilozofsku kategoriju, Menke osobitu pozornost posvećuje specifičnosti njezina iskustva sadržajna odnosno *tragične ironije prakse* koja za nas, kako ističe, još uvijek ima djelotvorno značenje. Jednako tako, tragična ironija eksplicira nasilje i *pogrešne korake* kojima smo i te kako skloni suditi – a dakle god pokazujemo

PREMIJERE
RAZGOVORI
PROTUKRITIKA
MEĐUNARODNA
SCENA
FESTIVALI
TEMAT
PRODUKCIJA
ISTRAŽIVANJE
TEORIJA
SJEĆANJA
NOVE
KNJIGE
DRAME

gičnost prakse i istodobno jest praksa (ili je pak omogućuje) u kojoj, kao u igralačkoj praksi, više nema traglike. U tom kontekstu, dodaje Menke, svojim karakterom igre ona u sebi nosi vlastitu smrt, a referirajući se na Nietzschea (klasični tragični model) zaključuje kako smrt nastupa od vlastite ruke, samoubojstvom koje u modernom modelu nastupa samorefleksijom – zadržavanjem glumačke slobode djelovanja što je pretpostavlja i sadrži u svojoj kazališnoj prisutnosti. No, ovom obećanju post-tragične prakse odgovara iskustvo nemoći igre kojim se tragedija vraća u izmijenjenom obličju – na čemu uostalom i počiva Menkeova kritika tzv. modernoga uvjerenja prema kojemu se svijest o igri i tragika međusobno isključuju, štoviše, prema kojemu se tragika i iskustvo tragike rastvaraju sviješću o teatralnosti svoje predstave. Obratunavši se tako s romantičkim konceptom komedije i konceptom poučnog komada, moderni model prema Menkeu prevladava marginaliziranje kazališta u odnosu na tekst (koje obilježava aristotelijansku tradiciju) čime se, uostalom, i omogućuje život tragediji nakon tragedije. Na taj je način preko *tragedije igre* (metatragedije, kako je naziva Menke) i estetičkoga djelovanja predstavljanja omogućen njezin povratak – i to zahvaljujući isključivo kazališnom mehanizmu.

Slijedimo li tijek Menkeovih misli zaključujemo kako se u *tragediji igre* igra ono što se prakticira odnosno istodobno predstavlja kao oblik prakse. Na taj način ona postaje metatragedijom upravo zbog toga što u tragediji samoj sustiže kazališnu pretpostavku svake tragedije. U tom, dakle, kontekstu Menke sagledava *Hamleta* (treće poglavlje u knjizi), upozorivši pritom kako je ovdje riječ o paradigmatičnom ranom slučaju impliciranja kazališta u tragediji. Za razliku od Sofoklova dramskoga teksta, Shakespeareov se moderni model određuje kao tragedija znanja: kao tragedija u kojoj se pokazuje neuspjeh naših epistemskih sposobnosti, naše *uzmožnosti* za suđenje. U *Hamleta* stoga, zaključuje autor, nije presudno pitanje znanja, nego je moći djelovati teorijsko i epistemičko pitanje – pitanje mogućnosti znanja. Pristupivši tako Shakespeareovu tekstu s polazišta *djelovanja, znanja i igranja*, autor osobitu pažnju posvećuje razmatranju tragičnoga junaka kao gledatelja, i to kao gledatelja kazališta. Budući da dramski likovi (u Shakespeareu) nisu isključivo reflektirajući predmet kazališnoga gledanja (u

odnosu na vanjske uvjete, na sudbinu i glumce), nego su u svojem međusobnom odnosu i sami kazališni, reflektirajući gledatelji – stav kazališnoga gledanja u *odnosu na dramsko događanje postaje presudnim elementom u dramskom događanju*. Naime, u Shakespeareovoj tragediji gledatelj nije ono vanjsko suprotno, naprotiv, u nju se implicira – i tim se njegovim ulaskom u dramu zapravo stvara tragedija. *Hamletu* je tako svojstveno ironično-refleksivno gledanje koje stvara njegovu sudbinu, a temelj je gledanja upravo kazalište – put ulaska u sferu djelovanja. Njegovo tragično iskustvo postaje tako iskustvo prema kojem je stav *reflektirajućega gledatelja* neizbježan i sudbonosan, što u konačnici nužno proizvodi epistemsku skepsu, praktičnu dvojbu – o sposobnosti razboritoga izbora između reflektirajućeg gledanja i praktičnoga povjerenja.

Nadalje, u kontekstu ovoga modernog tragičnog modela koji po Menkeovu sudu začinje Shakespeare, valja istaknuti i posljednje poglavlje – interpretaciju Beckettova teksta *Svršetak igre*, Müllerova *Filokleta* i Straussove *Itake* u kojima autor ukazuje na specifičnu formu moderne *tragedije igre*, ujedno i zaokružuje ovu iscrpnu i nadasve zanimljivu studiju. Naime, analiza odnosa Hamma i Clova (iz Beckettova komada) ukazuje na zanimljiv pojam strategije komike (koji jednim dijelom Menke nadovezuje na romantičko otkriće tragične ironije prema kojoj nesreću gledatelj može percipirati kao smiješno) u njezinom iznimno uznemirujućem kontekstu – prema kojem činjenje i smatranje nečega smješnim zapravo stvara nesreću. *Svršetak igre* Menke doživljava više kao igru o svršetku igre, o neuspjehvanju obećanja drukčije *prakse oslobođene strategijama estetičke igre*. Na taj način Beckettov komad predstavlja povratak od *moderne estetike igre klasičnog estetičnog mjere i reda*, pri čemu se opravdano zaključuje kako ovo kazalište ponovno podiže četvrti zid i čini dramsko događanje predmetom distanciranoga promatranja – što u konačnici rezultira skrčivanjem slika, uređenju sklopa prema svojim simetrijama, analogijama i ponavljanjima. Estetičko i praktično uspijevanje ovdje ne jamče jedno za drugo (čemu se u principu nadao moderni model), nego se međusobno grubo nadmeću. S druge pak strane Müllerov *Filoktet* upravo međusobnim nadopunjavanjem ovih dviju kategorija postaje potvrdom moderne tragedije koja specifičnom igrom iz-

nošenja prakticira stanovit način djelovanja, i to plastično oblikovanih likova kojima se upravo na pozornici otvara slobodan prostor za promišljanje drugačijega tijeka djelovanja. Utječući se tako Brechtovu tipu modernoga poučnog komada, Müller zapravo percipira kazalište više kao kontekst unutar kojega se odmak igre u odnosu na tragiku otvara i zadržava kao *glumčev prilog emancipaciji gledatelja* – iz čega se u konačnici i interpretira dvostruko političko značenje Müllerova određenja kazališta: kao *blaženog modela svijeta parabole* koji zaoštava sukobe do bezizlaznosti (pa kazalište u tom kontekstu postaje mjestom revolucije i predstavljanja tragedije) odnosno kao *utopiju čovječne zajednice nakon tragedije* prema kojoj teatar preuzima, unatoč zaoštavanju proturječja, tek ulogu svojevrsnoga predstavljača sukoba. Međutim, sasvim specifičan odnos tragedije spram kazališta Menke pronalazi u Straussovoj *Itaci* u kojoj se proslavnom sintagmom *pjevanja Odiseje o povratku* implicira povratak u *djetinjstvo* kazališta. Jednako tako, specifičnost je Straussove drame i u osobitom zazivanju komedije koja se ovdje postavlja u okvir bajke – čime se zapravo nanovo dotiče iskustvo tragedije. Pritom, valja naglasiti, bajka predstavlja tek okvir unutar kojega su sabijeni događaji, a vrhunac – prizor umorstva prosca, prekida tijek bajkovitoga pripovijedanja. Međutim, konačnu tendenciju *Itake* Menke pronalazi u stvaranju dramskih likova posredstvom kazališne moći preobražavanja, a komičnost komada ne proizlazi iz njegova završetka ili učinka, nego iz njegove unutrašnjosti iz koje prodire kazalište, igra i iznošenje. Upravo iz tog neuspjeha dramskih likova u odnosu na prezahtjevniju ulogu u bajci, u tom kazališnom prela-manju dramskoga događanja (koje je, uostalom, i temelj njegove komičnosti) – Menke interpretira i navlastiti tragični potencijal Straussove obrade *Odiseje*.

Iz svega netom iznesenoga možemo zaključiti kako *Prisutnost tragedije* iscrpnim povijesno-filozofskim odnosno filozofsko-teatrološkim pristupom propituje i dokazuje život tragedije nakon *njezine smrti*, u vremenu nas *modernih*. Tvrdnja koju naslovnom sintagmom iznosi Christoph Menke nastoji s jedne strane ukazati na pogrešnu percepciju nas samih, naše uloge i uvjetovanosti, a s druge pak i na površno razumijevanje tragičnoga dramskog žanra, njegovu formu i iskustvo. U ovom posttragičnom, postdramskom dobu nije nam uspjelo prevladati formu

tragedije niti smo lišeni njezina iskustva. Naprotiv, kontekstualiziranjem i resemantizacijom tragične ironije, sukoba, i dramskih likova, ona nastavlja živjeti u specifičnoj teatarskoj igri. Stoga je Menkeovo sustavno i pronicljivo promišljanje uzdiže na specifičnu svestremensku metarazinu u kojoj se određuje kategorijama vječne prisutnosti.