

RIJEČ O KATARZI U ARISTOTELOVOJ DEFINICIJI TRAGEDIJE

Poslušajmo Aristotela i govörimo, kako on sâm u „Poetici“ veli, počevši prvo od onog što je po naravi prvo. Ono što u ovom slučaju prvo pred nama stoji, jest Aristotelova definicija tragedije i ono u njoj što vjekovima, a čini se posebno u ovo naše vrijeme kad se pitamo o smislu i nesmislu onog što se naziva umjetnost, izaziva tako silne bure i strasti. Brdo literature je napisano o katarzi (i ne samo o katarzi), i evo, još uvijek se ne prestaje pisati, jer ma kako apodiktična, odlučna i Aristotelu samorazumljiva bila, njegova definicija tragedije ostaje zagonetna i primamljujuća isto onako kao što je to ostala i tajna umjetnosti.

Definicija tragedije kod Aristotela glasi:

„Tragedija je, prema tome, ozbiljne i cjelovite radnje primjerene veličine ukrašenim govorom, i to svakom od vrsta ukrašavanja napose u odgovarajućim dijelovima tragedije; oponašanje se vrši ljudskom akcijom a ne naracijom, i ono sažaljenjem i strahom postiže očišćenje takvih osjećaja.“¹

- 20 Raščlanimo definiciju da bi bili uočljivi principi na kojima počiva: — tragedija je oponašanje radnje; — radnja je ozbiljna, dovršena, određene veličine; — oponašanje se vrši dotjeranim govorom, posebnim za svaku vrstu u pojedinim dijelovima (tj. sukcesivno); — licima koja oponašaju (tj. djeluju), a ne pripovijedaju; — i najzad, oponašanje kroz sažaljenje i strah postiže razrješenje (katarzu) tih osjećaja.

Definicija tragedije je sažeto ponavljanje analize koja je provedena u prethodnom tekstu „Poetike“; predikati subjekta u ovoj definiciji predstavljaju principe diobe koju Aristotel provodi među umjetničkim vrstama da bi došao do definicije tragedije (i drugih umjetničkih vrsta, odnosno književnih rodova — epa i komedije), koja bi konzekventno slijedila iz te podjele. *Διαίρεσις μμησεων* je dakle, prema onome kako M. Pabst Battin pokazuje u svom članku pod naslovom „Aristotelova definicija tragedije u 'Poetici'“, put koji vodi do definicije tragedije, koja ima pokazati bit te umjetničke vrste. Međutim, ta dioba umjetničkih vrsta, koja se odvija po principima diferencijacije sredstava, predmeta i načina oponašanja je, kako Pabst Battin pokazuje, dvočlana, i u svojoj osnovnoj namjeni — tj. da nužno dovede do definicije tragedije koja bi bila sažeta rekapitulacija tog puta — ostaje nerealizirana, jer definicija tragedije sadržava dva predikata za koje ne postoje odnosi principi diferencijacije iz diobe umjetničkih vrsta.

Principima podjele koje izlučuje Pabst Battin u svojoj analizi pokriveni su zaista svi predikati iz Aristotelove definicije tragedije osim posljednjeg koji se odnosi na izazivanje sažaljenja i straha i na razrješenje (katarzu) tih osjećaja.

Prvo što se nameće jest čuđenje nad tom činjenicom, jer, iako taj iskaz nigdje izričito ne proizlazi iz prethodnog izvoda, očito je da Aristotel toj tvrdnji pridaje veliku važnost, a to ne može biti slučajno. To je ispravan zaključak do kojeg može doći svatko tko pažljivo čita tekst „Poetike“ i tko sâm pokazuje interes za primjereno tumačenje jednog problema koji zauzima središnje mjesto u razmatranjima o biti umjetničkog fenomena. Međutim, taj ispravan zaključak još uvijek nije garancija da smo na pravom putu do rješenja. Odgovor na pitanje kako i otkud to da Aristotel u definiciji tragedije gotovo odlučujuće mjesto daje problemu izazivanja osjećaja sažaljenja i straha i katarzi tih osjećaja, kad u prethodnoj diferencijaciji umjetničkih vrsta prema principima sredstva, načina i predmeta oponašanja nigdje izričito ne spominje princip svrhe umjetničkog stvaranja, pokušat ćemo potražiti u samom tekstu „Poetike“.

Pabst Battin ispravno i temeljito analizira čitav postupak i otkriva novinu katarze u definiciji s obzirom na ostale predikate koji proizlaze iz prethodnog postupka, ali ga to nikako ne navodi na površan zaključak da se tu radi samo o naknadnom dodatku koji je Aristotel učinio pošto je već izveo definiciju tragedije, jer mu se navodno moglo učiniti da se tragedija kao književni rod ne razlikuje dovoljno od nekih drugih rodova (npr. od komedije i epa), što, opet, ne bi bilo točno, jer Aristotel dovoljno jasno razlikuje ep od tragedije, i to po principu načina oponašanja (tragedija je dramtiziranje, tj. djelovanje, a ep je oponašanje putem pripovjedaanja — *μμησις δι' απαγγελίας*), i komediju od tragedije po predmetu oponašanja (komedija oponaša ljude i radnje koje su manje vrijedne, a tragedija uzvišene ljude i radnje). To ni u kom slučaju nije propust koji Aristotel navodno čini. Uvjerljivom se čini Battinova analiza koja pokazuje da Aristotel vrši razdiobu umjetničkih vrsta na osnovi dvočlane diobe, što je Aristotelova baština iz Platonove Akademije koju Aristotel kasnije odbacuje. Ta nam činjenica može možda biti dokaz da je „Poetika“ napisana, cijela ili bar njezin prvi dio, za vrijeme prvog Aristotelova boravka u Ateni, jer drugi dio teksta, u kojem je trebalo biti više riječi o komediji — što je Aristotel obećao upravo u rečenici koja prethodi definiciji tragedije — ili nije napisan ili se izgubio, što je vjerojatnije. Međutim, navodna nedostatnost dvočlane diobe koju Aristotel upotrebljava kao predradnju za svoju definiciju nije ni u kom slučaju takva da može dovesti u pitanje izuzetno mjesto katarze straha i sažaljenja u definiciji tragedije. Nedvojbeno je da bi nam razmatranja o epu i tragediji i poglavlje o komediji, najavljena za kasnije, bila veći oslonac i argument za tumačenje problema katarze, ali kad ih nema, nužno je osloniti se na sačuvana mjesta koja se odnose na katarzu.

Aristotel u tom svom obećanju, prije nego što izriče definiciju tragedije, kaže slijedeće:

„O umijeću oponašanja u heksametrima, dakle i o komediji, govorit ćemo kasnije, a sada raspravljajmo o tragediji pošto najprije izvedemo definiciju njezine biti, kako ona proizlazi iz onoga što je bilo rečeno.“²

Aristotel nas dakle uvjerava da definicija tragedije, onako kako ona glasi, potpuno slijedi iz onoga što je prethodno rečeno o umjetničkim vrstama i razlikama među njima. To čudnije nam se može onda činiti nastojanje velikog broja komentatora da dokažu kako ta definicija ne slijedi iz prethodne analize, jer nigdje u toj prethodnoj analizi Aristotel ne spominje takav princip razlike među umjetničkim vrstama iz kojeg bi mogao izvesti katarzu kao razrješenje sažaljenja i straha. Međutim, ni to nije tako. Moguće je, štaviše, pokazati kako se u takvu jednom prikazu Aristotelova misaonog postupka, koji vodi ka definiciji tragedije, čak sasvim krivo gledalo.

Za rješenje ovog sukoba potrebno je obratiti pažnju na neka druga mjesta iz „Poetike“ i na strukturu same definicije, s tim da se potvrda za izrečeno pokuša naći u ključnim pojmovima Aristotelove metafizike. Naime, govoreći o definiciji tragedije u „Poetici“ nužno je ne samo pokušati otkriti tragove koji vode k njoj, nego i iz nje same otkriti i riješiti problem. Jer jedna od mogućih opasnosti u koju se može upasti, ako se slijedi samo onaj prvi put, jest ta da joj se nameće neka željezna i izvanjska logika, dakle njoj strana. Nužna posljedica toga je da se onda govori o onome čega nema, i to samo prividno, jer ga upravo okviri te logike zastiru. U definiciji tragedije postoji kao bitan predikat katarza, i nju se mora moći i može se naći u Aristotelovim izlaganjima koja prethode definiciji, iako ta izlaganja, kako Battin ispravno utvrđuje, ne spadaju strogo u *διαίρεσις μμήσεων*.

22 Na početku četvrtog poglavlja „Poetike“, kad govori o dvama prirodnim izvorima umjetničkog stvaranja, Aristotel navodi oponašanje kao prirodni nagon i radost, što ih oponašanje izaziva. Pri tome nije sasvim jednoznačno određeno s kojeg aspekta Aristotel promatra radost. Naime, on više govori o radosti i zadovoljstvu koje nastaje pri promatranju onog što je nastalo oponašanjem, dakle djela (*τὸ μῦθημα*), a radost kao radost pri činu podražavanja ostaje nešto o čemu se samo sluti. Takvu situaciju nalazimo i pri razmatranju katarze, gdje Aristotel ni na jednom mjestu izričito ne razlučuje sfere realizacije katarze – niti je to jednoznačno sfera promatrača, gledalaca, niti sfera događanja na pozornici. Takvo nerazlučivanje ima očito za cilj misao o nerazlučivoj povezanosti tih dviju sfera, i već samo zbog toga se posljednji iskaz u definiciji, gdje se govori o strahu, sažaljenju i njihovu razrješenju, ne može činiti toliko neočekivan ili prikrpljen, što se inače pomišlja, ako se uoči da Aristotel u čitavoj definiciji tragedije govori o tragičnoj radnji samoj, o komadu koji se prikazuje na pozornici, a onda odjednom govori o katarzi koja bi se isključivo ticala gledalaca. Naprotiv, Aristotel sugerira da preduvjet i uopće mogućnost za katarzu leži upravo u tragičnoj radnji koja se tu odvija, jer doslovno kaže: „... δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν“.³ Čak ako bismo ulazili u jezičnu analizu ovog dijela teksta, dobili bismo rasvjetljenje upravo te pripadnosti dvjema sferama osjećaja sažaljenja i straha i katarze kao njihova razrješenja; međutim, jezična analiza nikada ne može biti dostatan argument za tumačenje, nego tek potkrjepa za stečene uvide. U ovom slučaju je stalo samo do toga da se pokaže nužnost pojma katarze u Aristotelovoj definiciji tragedije, i to nužnost u jednom posebnom smislu. Aristotel, dakle, govoreći o izvoru umjetničkog stvaranja, spominje radost oponašanja kao jedan od ta dva izvora.

Radost je pri tome duhovno zadovoljstvo koje osjećamo pri promatranju i doživljavanju umjetničkih djela. (Ovdje se sad ima u vidu sfera javljanja zadovoljstva u fenomenu umjetničkog, dakle sfera promatrača.) Radost ili zadovoljstvo, kako ga god označili, javlja se ovdje kao opća konstatacija, neprecizirana, naprosto kao fenomen bez svojih pobližih određenja. Stoga je jasna sugestija da se radi o osjećaju, koji se onda može manifestirati u svojim dubljim ili plićim, svjetlijim ili tamnijim tonovima, zavisno od predmeta koji se prikazuje i od promatrača. Iako Battin smatra da ovaj dio Aristotelova teksta ne ulazi u domenu razdiobe umjetničkih vrsta nego da „prije služi uvođenju povijesno-psihogenetskog prikaza poezije“ i da „zaista ne može biti riječi o anticipaciji rečenice o katarzi u samoj razdiobi, i to zbog toga što smo pronašli da nedostaje samo jedna diferencija iz klasifikacije“,⁴ može se pokazati koliko je upravo ta diferencija koja nedostaje odlučujuća za rješenje problema koji Battin u svom tekstu uspijeva samo potaknuti. Aristotel, međutim, ne samo da raspravljajući o dvama izvorima umjetničkog stvaranja pokušava načiniti uvod u, kako Battin kaže, „povijesno-psihogenetski prikaz poezije“, nego utvrđujući postojanja takva fenomena kao što je radost (*τὸ χαίρειν* – radovanje nečemu) umjetničkog stvaranja, upućuje upravo od te datosti na svoje učenje o četiri uzroka koji čine metafizičku pozadinu njegove teorije umjetnosti u kojoj on razlikuje predmet, način, sredstvo i svrhu umjetničkog djelovanja. Radost oponašanja, kao urođenu osobinu čovjeka, Aristotel tu diže na nivo principa svršnosti, koji se pokazuje upravo kao i najvažniji što se vidi i iz same formulacije definicije. No prije nego što se okrenemo samoj definiciji, potrebno je još prethodno rasvijetliti odnos radosti ili zadovoljstva uopće, kako ga Aristotel ovdje formulira, i osjećaja sažaljenja i straha, koje Aristotel navodi u definiciji tragedije. Time će se dobiti izlazna točka za rasvjetljenje tragedije i njena odnosa prema drugim umjetničkim vrstama, kao i Aristotelov odnos prema tragediji. Aristotel govori o zadovoljstvu koje pričinja umjetničko djelo nastalo iz oponašanja, i mi smo utvrdili da osjećaj zadovoljstva na tom mjestu nije ničim pobliže određen, da je ono apstraktno označeno kao stanje uzbuđenosti duha koje se individualizira u odnosu posebnih umjetničkih vrsta, razlikovanih prema objektu oponašanja, i promatrača. I stvarno, mjesta na kojima Aristotel pobliže određuje taj apstraktno određeni osjećaj radosti su ona gdje on govori jednaput o biti komičnog, koje izaziva osjećaj smiješnoga, i drugi put o tragičnom, koje izaziva sažaljenje i strah. Upravo na ovom mjestu smo u mogućnosti da odgovorimo na Battinov problem o nepostojanju principa dijereze koji bi opravdao rečenicu o katarzi iz definicije: taj princip, koji svi uzalud traže, ne može se ni naći ukoliko se traži kao posebno izdvojen princip podjele umjetničkih vrsta, jer on kao takav ni ne postoji. On je samo popratni moment (zato o njemu, kao principu, treba govoriti samo uvjetno), koji se javlja uz predmet oponašanja. Iz ove tvrdnje proizlazi troje: 1) radost (određena kao osjećaj smiješnoga u komediji i osjećaj uzvišenog u tragediji) imanentni je dio umjetničkog djela, a ne primarno princip moguće podjele umjetničkih vrsta; 2) zato je bilo savim suvišno da ga Aristotel navodi kao princip razlikovanja, jer on proizlazi iz predmeta oponašanja, a tragedija i komedija, kao posljednje na ljestvici razdiobe umjetničkih vrsta, već se dovoljno razlikuju upravo prema predmetu oponašanja; 3) Aristotelova podjela umjetničkih vrsta je konsekvantna i bez

anticipacije rečenice o katarzi, sažaljenju i strahu (što potvrđuje i Battin), i dalje, nije mogla ni biti anticipirana, jer stroga specifikacija apstraktno određenog osjećaja radosti slijedi tek na razini definiranja pojedinih umjetničkih vrsta — tako da se osjećaj radosti u komediji javlja kao osjećaj smiješnoga, a u tragediji kao osjećaj uzvišenog. Dakle, jedino tragedija kao takva (njezinu takovost određuje definicija) sadržava ono uzvišeno uz što se vežu sažaljenje i strah i njihova katarza. Odnos uzvišenosti tragičnog čina i osjećaja sažaljenja i straha analogan je odnosu naznačenih sfera radnje i promatrača. Ovime se pokazuje da su osjećaji sažaljenja i straha i njihova katarza kao *causa finalis, τὸ τέλος*, svrha umjetničkog, realiziraju upravo u tragediji i nigdje drugdje, i da su ono što tragediju konačno izuzima od svih umjetničkih vrsta, i nije slučajno da rečenica o katarzi stoji na kraju definicije kao najviši stupanj u gradaciji predikata koje Aristotel pridaje pojmu tragedije, i da ponovno zaključno ukazuje na prvi predikat iz kojeg je i proizašla, naime na to da je tragedija „oponašanje ozbiljne radnje“. *Κάθαρσις* je, kako smo vidjeli, a to nedvojbeno proizlazi iz sažete Aristotelove formulacije, nerazrješivo vezana uz osjećaje sažaljenja i straha. (Teško je pretpostaviti da bi je Aristotel vezao uz osjećaj smiješnoga u komediji, jer, iako nedostaje tekst o komediji, argument za tu tvrdnju pruža Aristotelovo određenje objekta oponašanja u komediji.) Zato je katarza jedino moguća u tragediji. Ako je za Aristotela najviši cilj umjetnosti razrješenje sažaljenja i straha koji proizlaze iz promatranja tragične radnje, onda je tragedija najviša umjetnička vrsta upravo po tome što ona ostvaruje taj cilj. Tragedija je ona u kojoj progovara metafizičko znanje koje se konstituiralo, dok je tragedija u svom razvoju uzela puni zamah. Izrazivši to metafizičko znanje grčka je tragedija ispunila svoju svrhu, i, ako konzekventno dalje mislimo, morala je odumrijeti. Metafizičko znanje na kojem počiva antička tragedija nije znanje o božanskom i ljudskom svijetu homerskog doba, niti metafizička znanost kakvu nalazimo u Grčkoj nakon pojave sofista i Sokrata kod Platona i Aristotela. Zato se i Aristotelova teorija umjetničkog i može javljati kao naknadna refleksija koja bit umjetničkog nalazi u tragediji. Od svih umjetničkih vrsta do tada tragedija je jedina uspjela ostvariti svoju bit, odnosno osvjetljenjem onog metafizičkog u čovjeku izazvati katarzu kao razrješenje sažaljenja nad tragičkim junakom i metafizičkog straha, odnosno strepnje pred postojanjem pojedinca i kolektiva.

Boris Mikulić

BILJEŠKE

- 1 Književna smotra, 31–32, str. 5, prijevod dr Zdeslava Dukata.
- 2 Ibid., str. 5.
- 3 Aristotelis de Arte poetica liber, Oxford University Press, str. 10.
- 4 Književna smotra, 31–32, str. 84.

INDIJA U DJELIMA KLASIČNIH GRČKIH I RIMSKIH AUTORA

Podaci o Indiji koji su sačuvani u djelima klasičnih grčkih i rimskih autora od velike su važnosti za naše znanje o staroj Indiji. Da su ti brojni razasuti zapisi o Indiji kojim slučajem izgubljeni, utvrđivanje kronologije rane indijske povijesti bilo bi vrlo otežano. Razlog tomu je u osobitu odnosu Indijaca prema povijesnim zbivanjima koji proizlazi iz njihova cikličnog shvaćanja svijeta i povijesti. Još u 11. stoljeću arapski pisac Albîrûnî je zamijetio: „Indijci na žalost ne obraćaju mnogo pažnje tome kako se događaji povijesno odvijaju; vrlo su nemarni pri nabranju vremenskoga slijeda svojih kraljeva i kad se od njih uporno traži objašnjenje, a oni ga ne znaju dati, odmah počnu spremno pričati bajke“ (citirano prema R. Katičić, *Stara indijska književnost*). To, dakako, ne znači da oni nisu imali nimalo osjećaja za povijest; tek, za njih povijesni događaji nisu imali onoliko važnosti koliko ih imaju za Zapad. Sačuvane su brojne stare kronike s kraljevskim rodoslovljima, a purāṇe, vjerske knjige hinduizma, obiluju predajama i legendarnom povijesti. Izuzvši epigrafske nalaze i brojne aluzije na stvarne događaje u bogatoj klasičnoj književnosti, te razvojni stupanj jezika kojim su djela pisana, drugih čvrstih uporišta za utvrđivanje stare indijske povijesti u samoj Indiji nema. Ne treba zaboraviti ni razornu moć klime koja je stoljećima i tisućljećima razarala gotovo sve spomenike materijalne kulture, svjedoke svoga doba.

Do muslimanskih osvajanja, kojima započinje pažljivo bilježenje događaja novije povijesti, treba još spomenuti i zapise kineskih hodočasnika u svetu zemlju budhizma između 5–7. st. n.e., koji su nam u nasljeđe ostavili svoje podacima bogate putopise. Ali najvažnij su svjedoci života drevne Indije stari Grci čijoj znatiželji, žudnji za saznanjima i marljivosti u zapisivanju viđenog i čuvenog možemo zahvaliti to što bolje poznajemo davno prohujao život stare Indije.

U literaturi je uobičajeno da se klasični zapisi o Indiji razvrstavaju u tri grupe:

- I — rani zapisi iz razdoblja prije Aleksandrova pohoda;
- II — zapisi s Aleksandrova pohoda u Indiju;
- III — zapisi iz vremena nakon Aleksandrove smrti.

Bitna razlika među njima je u tome da je većina zapisa iz prvih dviju grupa zabilježena na licu mjesta, a treću grupu, izuzevši zapise helenskih poslanika, čine autori koji se oslanjaju na djela svojih prethodnika.

U ranijim prikazima spomenuli smo autore iz skupine I. SKILAK iz Karijadne je plovidbom niz Ind (519–516. pr. n.e.) pružio prve geografske podatke o dolini rijeke Ind; HEKATEJ iz Mileta (oko 560/550 — oko 480. pr. n.e.) u svojoj *Geografiji* daje tek neodređenu sliku sjeverozapadne Indije, a svoje znanje temelji na Skilakovu prikazu i izvještajima Perzijanaca koje je susretao na svojim putovanjima.