

O TRAGIČNEM DANES – IZ PERSPEKTIVE SUBJEKTA IN SITUACIJE

Krištof Jacek Kozak

University of Alberta, Edmonton

Članek zasleduje vpliv, ki so ga imele Aristotelove predpostavke o tragediji, in tako poudarja vprašanje paradigmatizacije Poetike. V zvezi s sodobnimi oblikami tragedije se članek nadalje posveča institucionalizaciji subjektovega razkroja in poststrukturalističnim hipotezam ter novim temeljem za samo-vzpostavitev subjekta, kakor jih je razvil filozof Lévinas. Članek zagovarja sodobni pogled na tragedijo, ki jo razume kot dramatično, konfliktno situacijo, ki pa mora izpolnjevati dva pogoja: biti mora hkrati neizogibna in nerazrešljiva.

On the Tragic Today: From the Perspective of the Subject and the Situation. The article traces the influence exerted by the Aristotelian tenets of tragedy, thus emphasizing the issue of the paradigmaticization of Poetics. It demonstrates the manner in which the history of tragedy in the West has emerged in light of this foundational treatise. In relation to contemporary forms of tragedy, the article further discusses the institutionalization of the subject's disappearance in post-structuralist hypotheses, together with a new basis for the self-reconstitution of the subject developed by philosophers such as Lévinas. The argument endorses the contemporary view of tragedy, which it sees as a dramatic, conflictual situation that is compelled to meet two additional conditions: it has to be at once unavoidable and irresolvable.

Pričujoči članek je izbor iz doktorske disertacije o filozofskih vidikih tragičnega subjekta v sodobni drami.¹ Naj mi bo za ustrezen uvod dovoljen le zelo bežen in nujno površen poudarek nekaterih izhodiščnih elementov, na katere se kasneje nasloni moja glavna trditev, in sicer, da je tragedija kot zvrst preživela vsa obdobja, ko je ni osvetljevala luč družbene naklonjenosti, vključno s »sedmimi suhimi leti« postmodernizma. Vendar ni preživela v svoji skozi stoletja upoštevana in spoštovani aristoteljanski obliki, temveč so se obdržale njene ključne, bistvene prvine, ki so se univerzalizirale. Prav do teh sem se skušal dokopati v svojem delu ter tako dokazati obstanek zvrsti.

Brez dvoma je bila tragedija prva literarna zvrst, ki je doživela tako temeljito teoretično obdelavo, kakor jo je v svoji *Poetiki* opravil Aristotel. S tem, ko jo je postavil nad epiko in zgodovino pisje, jo je zavaroval, a tudi onemogočil. Tako se je v kasnejših stoletjih, pravzaprav vse do danes, filozofovo besedilo izkazalo kot dvorezni meč. Kakor se je namreč z ene strani *Poetika* izkazala kot ključna pri zagotavljanju parametrov in pogojev za obstanek tragedije, je bila njena usoda tudi v tem, da so jo kasnejši, predvsem renesančni in pa klasicistični razlagalci vzpostavili kot paradigmo, torej kot nedotakljivo entiteto. Za dolga stoletja je torej *Poetika* postala »zakon« (cf. Szondi 1964: 7).² Ker je nad tragedijo lebdela Aristotelova senca, se je od nje vselej pričakovalo, da se bo ravnala po filozofovih teoretskih izhodiščih in jih ne bo skušala obiti ali celo opustiti. Tako je kasnejša eksegeza Aristotela pripeljala do »absolutizacije« zvrsti,³ zaradi tega pa tudi do njene okostenelosti. Ta je preprečevala svoboden razvoj zvrsti tako v primerjavi z drugimi zvrstmi, tragedija pa je zastajala tudi v primerjavi z razvojem celotne družbe.

Vprašanje je, v kolikšni meri lahko Aristotelovo *Poetiko* imenujemo zares razvito »filozofijo« tragedije, saj ga je manj zanimala usoda apriornih konceptov kot pa njihova pragmatična funkcija znotraj besedil. Njegova metoda sestoji iz aplikacije teorije na predmete analize, kar mu je v večini primerov uspelo, nekajkrat pa tudi ne, saj se, kot sam priznava, (njegova) sodobna grška dramatika ne ujema z njegovo teorijo (cf. *Poetika* 1450a). Drugače povedano, Aristotela prvenstveno ni zanimala ideja tragedije, pač pa taksonomija primerov, ki so bili že takrat na voljo, zaradi česar se lahko strinjamo s Szondijem, ki pravi, da je Aristotel pravzaprav razvil »poetiko tragedije« (1964: 7).⁴ To pa hkrati tudi pomeni, da je bila absolutizacija *Poetike* tragediji sami bolj v škodo kot v korist. Tako vse od vzpostavitve Aristotelovih pravil kot obvezujočih nobena nova tragedija pravzaprav ni mogla več preseči antičnih vzorov, na primer *Kralja Ojdipa*, razen če je upoštevala vse zahteve, ki jih je kasnejša teorija spremenila v *conditio sine qua non* tragedije. Posreden dokaz za to trditev je v teoriji mogoče zaslediti pri Heglu, ki ne glede na dvatisočletno zgodovino tragedije za najpomembnejšo razglasi prav Sofoklovo *Antigono*. Prav tako so francoske klasicistične tragedije skušale do zadnje črke izpolniti vsa pravila za pravo tragedijo, vendar so se vzdignile nad povprečje prav tam, kjer so ta pravila prekršile (na primer Racinova *Fedra*). Vse to pomeni, da če se strinjamo s paradigmaticizacijo *Poetike*, potem je mogoče priznati vrh tragiške umetnosti le antiki in vse, kar je bilo ustvarjenega kasneje, spoznati za oddaljeno od ideala.⁵ Ne glede na kvaliteto kasnejših del sem prepričan, da ni mogoče govoriti o njihovi nižji vrednosti, pač pa kvečjemu o drugačnosti, da je »ikonoklazem« nujen za resnično razumevanje zvrsti. To drugačnost bom nakazal v nadaljevanju.

Ničkolikokrat so literarni teoretiki ugotavljali, da je tragedija zvrst, ki temelji na vrednotah. V antiki je bila to konceptualna triada *bonum, verum, pulchrum*, ki se je z nastopom krščanstva zlila v najvišjo vrednoto – Boga. Njegovo funkcijo podlage za osrediščenost pa je, sprva neopazno, potem pa vse izraziteje začel prevzemati novoveški subjekt. S kartezijan-

skim obratom se je središče dojemanja prestavilo v človekovo notranjost, točneje v njegovo racionalno zmožnost dvoma. Že na podlagi te tako skope razvojne črte je mogoče videti, s kakšnimi težavami se je morala spoprijemati aristotelovska teorija tragedije in tragičnega. Najprej je morala vzeti v zakup opustitev mita, ki ga je romantična »filozofija tragedije« razumela kot vseobsegajočo sliko antičnega sveta, nato pa privoliti še v spremembo osrednje tragične značilnosti. Za Aristotela je bilo to posameznikovo dejanje, kasneje pa je to bolj postal dramski značaj. To seveda ne pomeni, da Aristotel slednjega ni upošteval. Kot kategorija je bil značaj prisoten v *Poetiki*, toda dodeljena mu je bila izrazito drugotna vloga. Mimogrede je treba ob tem omeniti tudi Shakespearjeve like. Shakespeare je eden redkih avtorjev, za čigar like se večina teoretikov strinja, da so resnično tragični. Zdi se, da jih hkrati že prištevajo k vrsti novoveškega subjekta, saj jih bolj kot karkoli drugega konstituira njihov notranji dvom. Še več, na splošno velja mnenje, da je prvi novoveški tragični lik – tako rekoč dvignjen do simbola samega – prav Hamlet.

Problem mitske zgodbe je mogoče ugledati v tem, da svojim junakom ne dopušča, da bi ravnali v skladu s svojo lastno neodvisno odločitvijo, kot jo pojmujejo danes. Oziroma drugače, njihovo ravnanje so narekovali bogovi ali celo usoda. Tako so odločitve Ojdipa, Antigone, Medeje takšne, kakršne so, ker bi drugačne sploh ne mogle biti. Samo zaradi vključenosti v mit sta mogoča *hamartija* in *hbris*. Posebej nemški idealizem je mit razumel kot temelj »heroičnega« stanja sveta (cf. Hegel II: 560), saj je v njem videl sistem, ki je deloval po podobnih pravilih kot njegov lastni idealistični svet. Tudi pri Heglu se substancialnost razdeli na dva konfliktna pola, oba subjekta. Vendar ima tak subjekt avtonomijo le znotraj filozofovega sistema, ki se po odstranitvi sporne situacije spet povrne v ustrezno ravnovesje. Oba horizonta subjektov (tako pozicija kot opozicija) sta udeležena v neki apriorni totaliteti, v kateri živijo individualni liki. V tem smislu sta podobna antičnim likom, ki pa jih zaradi odvisnosti od mita še ne bi mogli imenovati subjekti v pravem pomenu besede.

Neodvisni subjekti stopijo v dramo s kritiko nemškega, predvsem Heglovega idealizma, kakor jo je že kmalu po filozofovi smrti izpeljal nemški dramatik in tudi teoretik Friedrich Hebbel. Že Lukács, za njim pa tudi Bentley, sta opozorila na dejstvo, da je Hebbel prvi opazil, da se tragedija lahko dogaja tudi v junakovi notranjosti in ne le na zunaj, v velikem spopadu med legalnostjo in legitimnostjo, kakor problem tragedije vidi Janko Kos. Od Hebbela dalje je zavračanje pogleda na svet skozi prizmo sistema napredovalo z izjemno hitrostjo, tako da se je že konec devetnajstega stoletja oblikovalo gibanje, ki je dobilo kasneje ime modernizem. Ta je pomenil začetek konca osrednjih vrednot, med njimi seveda tudi subjekta,⁶ kar se je v gledališču zgodilo predvsem z deli Becketta, v katerih je prišlo do popolnega razosebljenja, desubjektivizacije lika v zgolj, na primer, glas.

Tradicionalne vrednote pa so doživele svojo dokončno zavrnitev in propad s pojavom poststrukturalizma v teoriji in postmodernizma v umetnosti. Slednji je, teoretično zasnovan na mišljenju, ki izvira iz leta

1968 (cf. Ferry in Renaut), med drugim tudi na Derridajevi dekonstrukciji, odpravil trdno podlago vrednotam, subjektu pa predočil, da ne sestoji iz enotne substance, pač pa iz več vzporednih identitetnih določil, kot so politika, religija, socialni položaj itd. V zadnjih dveh desetletjih preteklega stoletja je na mesto tradicije stopila igra z njo v obliki simulakrov, palimpsestov, pastišev in kolažev. Odprava vrednot kot takih bi bila seveda usodnega pomena (tudi) za tragedijo, saj je jasno, da brez vrednot in subjekta, kot ene izmed njih, tragedije enostavno ne more biti. Če je radikalno stališče postmodernizma vodilo do posebnega spregleda ter osvoboditve gledališča (nove oblike, kot so happening, performans, akcija), je dramo bolj oviralo, kot pa ji koristilo. Pripeljalo je do hendikepa in do zavesti o slepi ulici, v kateri se je znašla. Z danes vse širše uveljavljeno kritiko postmodernizma (oziroma »postracionalne« teorije, kot ga imenujejo nekateri njegovi kritiki) pa je ponovno omogočen prostor za pregled prej odrinjenih zvrsti, med njimi tudi dramatike. To zavest je dobro ubesedila Elinor Fuchs z vprašanjem, kaj pride po gledališču, če je gledališče prišlo po čednosti. Hkrati tudi zavrača mandarino postmodernizma, kot so Baudrillard, Deleuze in Derrida.⁷

S tega stališča sta za oživljanje sodobne drame, še posebej pa tragedije, pomembna dva vidika – vsebinski, ki ga lahko zvedemo na preživetje oziroma ponovno vzpostavitev ključne sestavine drame, ki je bila v antiki individuuum, od novega veka dalje pa subjekt v pravem pomenu besede, ter formalni vidik, torej dejansko oblika, ki jo je dobila tragična dramska zvrst potem, ko se je morala odpovedati svoji aristotelovski paradigmi.

V nadaljevanju članka se bom zato posvetil obema platema, ki sta morda videti nepovezani, vendar sta obe za ohranitev te bistvene gledališke zvrsti popolnoma neobhodni.

Ponovna vzpostavitev subjekta

Eden najkoristnejših teoretičnih umov pri ponovnem oblikovanju subjekta je bil Emmanuel Lévinas. Zanj, tako kot poprej za Sartra, je bila ključna instanca za lastno avtonomijo subjekta ideja resnice, to pa je mogoče uporabiti kot temelj za subjektovo samo-konstitucijo. Za vzpostavitev avtonomije subjekta je Lévinas izbral srednjo pot med idealizmom in poststrukturalističnimi teorijami, kar je mogoče pokazati z njegovo odločitvijo za pojem neskončnosti (*l'infini*) namesto totalnosti (*totalité*). Neskončnost namreč vsebuje vse potrebne kvalitete za podporo moderne subjektivitete. Najpomembnejše pri njej je, da je relacijska, torej dialoška, binarna, dinamična in odprta. Nova subjektiviteta, kot jo vidi Lévinas, ne pripada več področju ontologije, temveč se v spektakularnem obratu vrne v objem deontologije, to je etike kot naslavljanja drugega, in tako tudi v Aristotelovo bližino. Tu je treba torej iskati novega tragičnega junaka.

Vendar pa Lévinasova teorija ni vpeljala radikalnega obrata v razumevanju navedenih konceptov. Vsak novi pojem se opira na predhodne, najsibo kot njihova radikalizacija ali kot kritika. Poststrukturalističnih

teorij Lévinas ne zavrne, temveč jih celo vključi v svoj razmislek, kajti »kar ostane konstruirano po dekonstrukciji, je, seveda, stroga arhitektura dekonstrukcijskega diskurza« (1991: 5). In kjer obstaja nadaljevanje, morata obstajati tudi odobravanje in razumevanje.

Proti-humanizem je zavračal trdne vrednote na podlagi trditve, da vse temeljijo na imanentni ideji totalitete. Ker je bil ta idealistični koncept razumljen kot nepovezan s konkretno resničnostjo, ga je skušal odstraniti že modernizem. V svojem *tour de force* Lévinas vpelje drugačno idejo, ki se upira totaliteti, in sicer neskončnost. To sicer lahko zveni zgolj kot filozofsko rokohitrstvo, vendar je razlika bistvena. Totaliteta kot taka naj bi vsebovala vse, vendar pa mora imeti, ker je vključujoča, nekakšno navidezno »mejo«, ki ji še le podeli bistveno lastnost tega, kar je: totalnost. Ta je popolna, ker vsebuje vse elemente, ki se nahajajo znotraj in tudi »zunaj«. To pomeni, da vsaj kontingentno obstajajo tudi druge ravni. Ravno narava totalitete omogoča možnost njihovega obstoja. Brez teh namišljenih razmejitev ta pojem ne bi pomenil tega, kar hoče pomeniti: vse-vključujočnost, katere hrbtna stran predstavlja strah pred spregledom nečesa, kar ne bi bilo vključeno vanjo. Totaliteta je tako definirana kot sfera z mogočimi, čeprav neobstoječimi limitami. Povedano drugače, definirana je kot potencialna zamejenost, čeprav vključuje vse. Ne glede na to, da zunaj nje ni ničesar, je ta nič še vedno razumljen kot pozitivna kategorija, kot čista kontingenca.

V nasprotju z njo Lévinas predloži zares odprt in popolnoma »svoboden«, brezmejen pojem neskončnosti. Ta ni »popolna«, ne vsebuje »notranjosti« in »zunanosti«, temveč je manj asertivna, odvezana je kakršne koli omejitve ter je tako konceptualno – ne pragmatično – bolj vključujoča in, paradoksalno, bolj popolna od predhodnice. Nenazadnje tudi zaradi samega dejstva, da je neskončnost videti ne le bolj vključujoča, temveč tudi bolj resnična od totalitete. Zaradi te značilnosti je neskončnost videti kot pravi temelj post-dekonstrukcijskega sveta. Postane platforma za razumevanje, za obnovljen razvoj poprej zavrnjenih idej. Ni zgolj hermenevitično orodje, epistemološka bergla, pač pa mnogo več, saj »je ideja neskončnosti način biti« (ibid.: xv). Dobila je pozitivno konotacijo totalitete, ne da bi bila zamejena z njeno (zgolj potencialno) končnostjo vsebine.

Ta bistvena sprememba paradigme je še dodatno reflektirana z ozirom na sodobno subjektiviteto. V Lévinasovi teoriji je spoznava neskončnosti dovoljena zgolj subjektiviteti, saj »se neskončnost proizvaja v odnosu med sabo in drugim« (ibid.: xiv). Neskončnost se ne more naslanjati na trpno definirane statične koncepte (kot je na primer totaliteta). Pojavlja se le v relaciji, v situaciji, kjer je določena instanca razumljena kot ona sama in svoja lastna zunanost. »Bitje je zunanost in zunanost se proizvaja v svoji resnici, na subjektivnem področju« (ibid.: 275). Lévinasovo osrednje delo *Totalité et infini* je bilo zamišljeno kot obramba subjektivitete, mišljene na popolnoma nov način kot lastni jaz, ki je postavljen oziroma, bolje, se definira skozi relacijsko odprtost do sebe v funkciji drugega. Šele s tem, ko je jaz tudi drugi, lahko subjektiviteta pridobi potrebne pogoje za svojo realizacijo. Na ta način je Lévinas mislil o »subjektiviteti kot sprejemajoči Drugega, kot o gostoljubnosti« (ibid.: xv). Njegova novost

je torej v tem, da je, čeprav subjektiviteto razume skozi drugega, ravno ta odprta dinamična relacija tista, ki omogoči šele uresničitev polnega jaza. Zanimivo je, da je idealna platforma te uresnitve ravno drama.

Za Lévinasa je izključno to razmerje tisto, ki vzpostavlja subjektiviteto. Človek je edino bitje, ki je zmožno hkrati v sebi vzdrževati koncepta drugosti in identitete. Ker ta identiteta po postmodernizmu ne more biti več popolna (totalna), pač pa rajši neskončna, se ne more ukoreniniti v svojem varnem konceptu lastne totalitete. Zasesti mora nov položaj »na robu« obeh prostorov, absolutnega in relativnega, in pri obeh zagotoviti enake pogoje za samo-uresnitve. Popolna heterogenost šele omogoča popolno homogenost, ta pa je, po Lévinasovi teoriji, zgolj homogenost jaza. Le moj lastni »jaz« je zmožen vzdrževati ta odnos odprt – skozi izločitev zavesti totalitete iz relacije s samim seboj kot drugim – ne da bi izgubil sebe izpred oči.⁸ Ta pogoj skrbi za to, da se moj spoznani »jaz« ohrani na meji tik preden bi postal »drugi«, se pravi v neprestani nevarnosti, da se samo-izniči v objektivnosti. To pa je ravno cena za našo človeško izkušnjo, za naše lastno razumevanje nas samih kot subjektov. Lévinas namreč trdi, da »biti človek, pomeni vedeti, da je to tako. Svoboda sestoji iz vednosti, da je svoboda v nevarnosti« (1965: 5).⁹ Critchley podčrta to stališče tako, da ga postavi v perspektivo s tradicionalnimi filozofskimi koncepti: »Še vedno je subjekt in ergo metafizični temelj, čeprav nespoznaven in nedoumljiv temelj« (18).

To pomeni, da je nova subjektiviteta izvzeta iz (totalne) sfere ontologije, kamor jo je umestila idealistična misel, in zaradi aktivnosti svojega bistva premeščena v sfero deontologije kot naslavljanja drugega. Omenjena obligacija nasproti jazu kot drugemu odpre drugo raven za konstitucijo subjekta, in sicer etiko. Če je ontologija vsebovala prostor temeljne zavesti, se tedaj etika, kakor to razume Lévinas, premakne na področje višje reflektiranosti. Po Critchleyu je »etični subjekt razumni in ne zavestni subjekt« (30).¹⁰ Temeljna, statična predstava samo-identitete subjektu ni dovoljena, ker je tako odstranjeno njegovo (samo)zavedanje. Filozof tako trdi, da »subjektiviteta ni Jaz, pač pa sem jaz« (Critchley 32; Lévinas 1987: 150). Ne gre za to, da moje lastno bitje ve zase na način mene oziroma jaza (*Moi*), temveč gre za biti-jaz-sam (*moi*). Nova post-dekonstrukcijska subjektiviteta je tako deontološka instanca, ki ji vladajo pravila etike kot odnosa. Teh etičnih pravil ne smemo razumeti v smislu preproste morale, temveč kot princip performativa, kot naslavljanje in dolžnost upoštevanja drugega.

Kot majhen odmik iz sedanosti naj mi bo dovoljen pogled proti filozofiji J. G. Fichteja, ki bo pomagala osvetliti pomen Lévinasovega preloma, ker se v njej prvič pojavi ne-popolnoma-identična istost subjekta in njegovega dejanja, kar bi utegnilo imeti dalekosežne posledice tudi za tragedijo oziroma dramo nasploh. Fichte namreč razvije predstavo koncepta jaza zgolj in izključno kot pojma »v gibanju«. Z drugimi besedami, osebni zaimsek »jaz« ne obstaja, ker enostavno ne vsebuje komponente resničnega življenja. Fichte prizna obstoj, s pomočjo ustreznega glagola »biti«, šele sintagmi »jaz sem«. S tem se najprej znebi vprašanja o srži, bistvu »jaza«, torej bodisi individuuma bodisi subjekta, ter nadalje

nepreklicno poveže ontološko raven z eksistenco.¹¹ Fichtejeva predpostavka je pravzaprav tautologija »jaz sem = jaz sem«.¹²

Vendar pa Fichte ne izpelje do konca omenjenega obrata. Ko utrdi svoj »jaz« na eksistencialni ravni, se Fichte namreč vrne k subjektivemu ontološko zasnovanemu bistvu in naredi velik korak nazaj pod okrilje statično zasnovanih idealističnih vrednot dialektičnega sistema, skratka k absolutu. Njegova tautološka definicija zahteva dialektično enost obeh pojmov. Zaradi tega bi lahko imenovali Fichtejevo stališče redukcionistično, saj ukinja drugost subjekta pa tudi neodvisnost objekta. Kot pravi Zima, »to besedilo ne vsebuje le idealistične izpovedi vere v subjekt kot podstat, temveč tudi negacijo samostojnosti objekta kot alteritete« (2000: 103). Ne glede na tak zaključek so se Fichtejeve ideje prepletanja subjektivega bistva in eksistence izkazale izjemno koristne pri ponovnem oblikovanju subjektivitete, vključno z dramsko. Lévinas je, obratno od Fichteja, premostil statičnost vrzeli in subjektiviteto navezal na dejavnost. Če bi si za zapis odnosa vzeli kot model Fichtejevo enačbo, bi jo bilo treba zdaj pisati nekoliko drugače, in sicer bolj dosledno: »Jaz = sem«. Performativne, etične implikacije te enačbe so jasne.

Z Lévinasom je etika ponudila drugačno, bolj prepričljivo percepcijo. Ni le preprosto nadomestila ontologije in prevzela funkcije *protè sophia*, pač pa je omogočila tudi novo razumevanje bistva, za katero se je izkazalo, da je dinamično in ne-izključujoče. Critchley in Dews v svojem skupnem uvodu pojasnita to razmerje, da pri Lévinasu »etika ni obveza na nivoju zavesti, kjer je moja odgovornost do drugega posredovana preko racionalnosti, univerzalizacije maksim, dobre vesti ali kakšne formalno-proceduralne koncepcije pravice, temveč je etika živeta v senzibilnosti in telesnosti odnosa do drugosti« (9). Zato je bil statičen, deduktiven kartezijski je *pense, donc je suis* nadomeščen z induktivnim, odprtim *me voici!* Subjektiviteta je tako prevzela novo vlogo posredovanja med tem, kar je bilo prej »notranjost«, ter »zunanostjo«, med »menoj« in »teboj«. Vendar je treba poudariti, da se obe ravni ne zlijeta v eno. Zato je prvi nujni pogoj za zmožnost razlikovanja neposredno védenje subjekta o samem sebi in svoji realizaciji. Šele takrat lahko subjekt stopi v odnos z zunanjo resničnostjo, saj »individualni subjekt ni niti nekaj suvereno-fundamentalnega niti podložnega, pač pa spreminjajoča se, semantično-narativna in dialoška enota, ki živi od spopada z drugim, ki ji je tuj« (Zima 2000: 88). Taka je tudi nova prava subjektiviteta, ki vstopi v gledališki svet mimezis. S tem je eden ključnih pogojev za sodobno tragedijo zagotovljen. Toda stvar se izkaže v še koristnejši luči za subjekt.

Ker lahko etični subjektiviteti samo-konstitucija uspe le skozi odnos do drugega, je njen položaj v najboljšem primeru protisloven, kajti njena realizacija je odvisna od vzdrževanja ne-identitete. Zato se te ne-identitete ne sme reducirati, kot bi to naredila triadna dialektična spirala, ki jo je predlagal Hegel. Dialektika s svojo tretjo spravno stopnjo ne more zagotavljati ustreznega obstoja ne-identitete, ki lahko obstaja le v binarni obliki dialoga, v dialoški vlogi posrednika med statičnim in dinamičnim razumevanjem subjekta. V tem smislu se Lévinas spogleduje tako s post-

dekonstrukcijsko idejo subjektivitete kot tudi s proti-humanističnimi, post-racionalnimi razkritji. Za prepričljivo mnenje se lahko spet obrnemo na Critchleya: »Subjektivnost subjekta je trpnost, ki je ni mogoče razumeti ali doumeti, ki je onstran bistva, drugače kot Bit. [...] *Identiteta subjekta ni dovoljena zavesti ali refleksiji in je strukturirana intersubjektivno.* [...] Kdo je subjekt? To sem jaz in nihče drug« (32).

S tem zaključkom je povratak post-proti-humanističnega dialoškega »jaza« samoumeven. Postavljen je v srž sodobne družbe, ki sega do dramatike in tudi do tragedije, saj je vprašanje po bistvu tragedije vprašanje po smislu in bistvu, kot je trdil Lukács (cf. 1974: 156). Bistvo je v subjektiviteti spet vzpostavljeno z njenim zasidranjem v neprekinjeno dialoško izmenjavo statične in dinamične faze, se pravi z njenim zavestnim zavedanjem same sebe kot sebe in hkrati kot drugega. Tako je bil uspešno presežen Lukáčsev »paradoks drame in tragedije«, in sicer da »zgolj drama ustvarja resnične ljudi – jim daje oblike –, vendar jih mora prav zaradi tega, nujno, prikrajšati za njihovo živo eksistenco« (ibid.). Poprej razosebljen in različovečen subjekt je prejel nazaj osnovo, na kateri lahko stoji in spet zahteva svoj položaj v svetu na podlagi »dejstva, da jaz, ko govorim, postanem nekdo (na ta način ponovno vzpostavlja *dejanskost* [*hacceity*] subjekta, njegovo individualnost, edinstvenost), jazov občutek, ki bi utegnil izpolnjevati zahteve etične in politične odgovornosti« (Critchley 25). Prav zaradi tega pa ni pretirana trditev, da se je z etiko kot temeljem sodobne subjektivitete drama (in z njo tragedija), zaradi svojega imanentno intersubjektivnega značaja, ponovno premaknila v ospredje umetniškega predstavljanja resničnosti.

Kakor je pokazala kritika post-dekonstrukcije (na primer C. Norris, H. W. Simons, M. Billig), tudi v obdobju po postmodernizmu ni mogoče zviška zanikati obstoj subjekta. Novi subjekt ima izpolnjene vse pogoje za eksistenco v pravem pomenu besede, kar spet omogoča sklep, da zaradi tega ni treba uvajati tragediji vzporednih zvrsti, kakor tudi ne razglašati njene »smrti«. Drama naj bi, kot pravi slovita Shakespearjeva maksima, držala ogledalo svetu. Z razkrojem subjektivitete je poststrukturalizem to ogledalo razbil v neštete kosce, tako da je vsak od njih začel kazati drugačno podobo, s čimer je postala vprašljiva za dramo bistvena identifikacija med občinstvom in junaki. V antiki je namreč identifikacijo omogočalo obnebeje mitov, ki so skrbeli za univerzalnost likov. Posameznik, vključen v mit, je nagovarjal vse skupaj in vsakogar posebej. Modernizem in postmodernizem sta to individualno izkušnjo singularizirala, jo odvzela skupini, celo drugemu posamezniku. Če zdaj pristanemo na to, da je subjekt spet mogoče razumeti kot celoto in če ta celota obstaja na podlagi dialoškega odnosa do drugega, potem je presežena še ena ovira na poti do ponovne vzpostavitve drame. Presežena je ravno ovira na poti do identifikacije.

Vzporedno z dognanji v filozofiji je tudi v umetnosti postalo očitno, da edino neposredno okolje, ki ga lahko junak kdajkoli spozna, ni nič drugega kot njegov lastni jaz. Tako ta novi post-dekonstrukcijski subjektov individualizem nujno vključuje veliko količino partikularnosti, vendar

pa individualna izkušnja vseeno ostane obča. Povedano drugače, ravno zaradi individualnosti, ki je ne smemo zamenjevati z njeno singularnostjo, izkušnjo lahko razumemo kot univerzalno. Vzporednic med izkušnjami namreč ne smemo iskati na ravni posamičnih podobnosti, temveč prej na nivoju njihovih občosti. Na zelo ustrezen način je to zajel Williams, ki pravi, da je »maksimalna vsebina, ki jo lahko dodelimo množini ›mi‹ ali skupinskemu imenu ›človek‹, singularna osamljenost« (1966: 57).

Tudi v današnji drami lahko zasledimo lastnosti posamičnih likov, ki jih lahko prepoznamo kot temelj obče izkušnje. Tragična izkušnja spada seveda zraven. Ustrezni primer, s katerim je mogoče prikazati to prepletenost dveh področij, je *Smrt trgovskega potnika* Arthurja Millerja, saj je ena paradigmatičnih sodobnih tragedij. Zveze med individualno in univerzalno, posamično in občo izkušnjo ni mogoče zanikati. Z drugimi besedami, izkušnja individuuma je univerzalna, zaradi česar izpolnjuje predpogoj, da bi lahko postala tudi tragična. Izkušnja resničnosti, junakov lastni boj z življenjem, nujno trpljenje in, v večini primerov, tudi poraz se dogajajo zgolj na osebni, to je individualni nivoju. Prepričan sem, da so se tam dogajali že od vekomaj. Junaki, kot so Antigona ali Ojdip, Julija Capulet ali Hamlet, Faust ali Hedda Gabler, so občinstvo na splošno vedno znova očarali s svojimi očitno nadčasovnimi kvalitetami. Vsebujejo človeške poteze, ki jih lahko v sebi prepoznajo gledalci iz različnih krajev in obdobj. Kar ima posebno privlačnost, je najbrž manj partikularnost njihovih posamičnih položajev kot univerzalnost, to je človeškost njihovega razmišljanja in čutenja, ki je vdolana v individualni lik. Dramski lik je individualni človek, ki pa sinekdohično zastopa vse človeštvo.¹³

Vpadljivo podoben je tudi Sartrov opis subjektivitete: »Človek, nezdravljiva singularnost, je bitje, po katerem pride univerzalnost na svet [...] Življenje, zvemo pri Kierkegaardu, so nepomembna naključja bitja, v kolikor sama sebe presegajo v smeri, ki se razlikuje od začetne smeri in ki jo bom imenoval singularna univerzalnost« (1966: 46). Zelo ustrezno formuliran »*l'universel singulier*« nadomesti subjekt, ki je postavljen v »*le vécu*«, torej v svet ali življenje, in nakaže na ta način svojo binarno, hkrati subjektivno in objektivno naravo. Prav tako je celo Elinor Fuchs, preden je napovedala njegovo smrt, opisala »lik« kot »besedo, ki zastopa celotno človeško verigo predstavljanja in recepcije, ki povezuje gledališče« (8). To pa je funkcija, ki je nobeno predstavljanje ne bo moglo prezreti.¹⁴

Vseeno pa se postavi vprašanje glede sodobne uporabe (in ustreznosti) pridevnika »univerzalen«. V preteklosti sta bili posamična in univerzalna raven strogo ločeni, medtem ko je danes, ko je univerzalna sfera v zatonu, če ne že čisto odpravljena, nemogoče dosledno zagovarjati celo posamično. Vendar je povezava med obema konceptoma še vedno bistvena. Še posebej zdaj, ko postmodernizmu ni uspelo podati dokončnih odgovorov, se je položaj spremenil tako, da so se meje med obema sferama zabrisale. Rečemo celo lahko, da je potreba po absolutni ločnici med obema ravnema splahnela. Posameznik je postal drugi in obratno, ali drugače, posameznik je to, kar je, le skozi drugega. Če je posamezni hkrati tudi univerzalni, potem oba pojma sovpadata oziroma, kot je napisal Plumpe,

je »drama [...] zvrst objektivnega idealizma in identitetne filozofije, v kateri je jaz svet in svet je jaz« (I: 211). Williams je to izrazil na zgoščen način: »Potrebna je bila samo-izpolnitev in vsak tak proces je pomenil splošno osvoboditev. Človek ednine je, kot predmet govora, postal množinski in dobil veliko začetnico: Človek« (1966: 95). Za Zimo pa se »individualni subjekt zdaj prikaže kot dialoška, odprta enota, ki po eni strani živi od drugosti, po drugi pa je od nje ogrožena« (2000: 376). Brez vsakršnega dvoma ima ta proces posledice tudi za dramo. Ta koncept zaradi svoje spravljive narave omogoči, da je individualnost prav tako pomembna kot univerzalnost oziroma, še bolje, da individualnost ne pomeni nič manj kot univerzalnost sama. Tako poudarjeni subjekt se vrne v dramo, s tem pa tudi v tragedijo, saj ta temelji na individualnosti oziroma popolni subjektiviteti.¹⁵

Z vrnitvijo tradicionalnih gledaliških konceptov v dramo in nezmožnostjo poststrukturalizma, da bi jih razveljavil, je sodobnost zagotovila vsaj teoretske predpostavke za možnost dramske tragedije. Če pristanemo na tako stališče, je mogoče slediti tudi enakomernemu razvojnemu loku, ki se pne med antiko in današnjo verzijo zvrsti, kljub premnogim različnim meandrom v stran od »idealnega« tira. Tragedija tako ni le zvrst preteklosti, ki pripada le nekaj maloštevilnim obdobjem, temveč stalno razvijajoča se literarna zvrst. Prav to dejstvo odgovarja na vprašanje, ki ga je zastavil Geuss, in sicer »kako naj pravzaprav oblikujemo novo tragiško kulturo?« (xxvii). Individuum se je spojil z univerzalnim, »jaz« z drugim, *logos* z neizrekljivim, spojila sta se dva poprej nespojljiva pola, zaradi česar tudi ni več bistvene ločnice med obema.¹⁶

S teoretično spravo singularnega z univerzalnim ni potrebe po *Trauerspiel* (Benjamin), ali po tragedijah samo-žrtvovanja, kljubovalnosti, opozicije, zavesti, trpljenja (za vse navedene cf. Roche). Sprava izrazito opozarja, da tragedije ni več mogoče gledati dvignjene na Aristotelov piedestal, ločene od njene konkretne (po)dobe. Prav tako je ni mogoče gledati kot nespremenljive. Tragedija mora reflektirati svojo dobo, svoj družbeni mikro- kot tudi civilizacijski makrokozmos. Tega problema gledališča se je zavedal že Lukács. Prepričan je bil, da »brezčasnih tragedij ni [...] Tudi v današnjem času obstajajo konflikti, četudi je njihov izraz dramsko problematičen« (1981: 204). Za gledališče (in dramo ali tragedijo) je bistveno, da obnovi relacijo s sedanostjo, s *hic et nunc* »resničnega« življenja: »Tragedija je moderna, ko organsko raste iz današnjega življenja« (Lukács 1981: 203).¹⁷ Zares pomembna je zveza med resnično sodobnostjo in njeno gledališko interpretacijo. Ta odnos omogoča in hkrati tudi zagotavlja prostor za tragedijo. Z zavrnitvijo proti-humanistične in post-racionalne države lahko postane tragedija spet, če parafraziramo Maeterlinckove besede, *le tragique quotidien*.

Tragično danes

Brez dvoma je bil spopad vedno ključna sestavina tragedije. Njegov razvoj je doživel celo pahljačo variant, od zunanjih konfliktov do popolnoma notranjih. Vendar je konflikt danes, kljub vzpostavitvi pogojev za njegovo vrnitev, izgubil svoje apriorno prvenstvo. Ker se je tragedija premaknila z ontološke na deontološko raven, so ji tja seveda nujno sledili tudi spopadi in začeli so se dogajati v konkretni, pragmatični realnosti. Povedano drugače, prej središčni spopadi na ravneh idealov, ideologij, večnih pisanih in nepisanih zakonov so zdaj, čeprav še vedno možni, stopili v ozadje in prepustili prednost konfliktom, izvirajočim iz vsakdanjih neslog. Sestopili so z aristotelovskega piedestala, zato je vse, kar danes lahko zagovarjamo, ne obstoj velike tragike same po sebi, temveč uspešen obstoj singularne, individualne tragične situacije. Tragično v sodobnem svetu ne razodeva več spopadov absolutnih, večnih idealov, ni več koncept *à priori*. Kot univerzalen je subjekt lahko razumljen, kot rečeno, le skozi posameznika, njegovo posamičnost in, obratno, na novo definiran subjekt lahko le skozi svojo individualnost nagovarja in tudi doseže univerzalnost. Tovrstna dialoška univerzalnost se lahko odpre prav v tragični situaciji.

Na ta način so zagovorniki ideje sodobne tragedije in njenega bolj ali manj neprekinjenega razvoja skozi zgodovino (*primus inter pares* je tu Williams) uspešno obšli največjo oviro. Če tragedija kot zvrst temelji na individualnosti subjekta, potem to pomeni, da je bila najbolj ogrožena v obdobjih, ki so načelno zanikala subjektivno neodvisnost, kot na primer krščanski srednji vek, ali pa jo skušala razstaviti, kot različni modernistični tokovi (ekspresionizem, futurizem) in postmodernizem. V teh obdobjih smo se s tragedijo posebej izrazito razšli, na kar opozarjajo Millerjeve besede, da »se pogosto vidimo kot pod tragedijo – ali tragedijo nad nami« (1978: 3). In ker tragedija nujno temelji na kakovosti in količini subjektivnosti v igri, se zdi, potem ko subjektiviteti ni več preprečena samo-izpolnitev, osvobodjena tudi pot do vzpostavitve tragedije. Bistvena komponenta sodobne tragedije je zelo subtilno in krhko ravnotežje med individualnostjo in univerzalnostjo. To jo varuje pred nevarnostjo pretiranega poudarjanja ene na račun druge. Susanne Langer jo opiše z naslednjimi besedami: »Velika razgrnitev čustev v organskem, osebnem vzorcu človeškega življenja, ki se dviga, raste, dopolnjuje usodo in doživi pogubljenje – to je tragedija« (334).

Konflikt je merilo za tragedijo, ki je pretežno utemeljena na pojmovanju subjekta, kakor jo je oblikoval nemški idealizem, torej predvsem za filozofijo tragedije. Postal je tudi osrednji element Heglove definicije tragedije, ki je trdila, da se tragično delovanje lahko razvije na podlagi zavestnega hotenja in volje ter tako nujno vodi v junakov propad. Za idealistični nazor je bistvo tragičnega v tem, da imata obe konfliktni strani, bodisi objektivna (dejanske, obstoječe sile) ali subjektivna (individualne, posamezne zahteve), resnico na svoji strani. Obe imata tako rekoč prav, saj obe pripadata substancialnosti.¹⁸ Vendar pa je vsaka od teh (vsaj) dveh resnic popolnoma nekompatibilna z drugo, zaradi česar se razvije

spopad vse do uničenja ene od njiju. Na novo vzpostavljeni dramski subjekt, ta torej, ki se kaže skozi situacijo, pa na koncu izkaže konceptualno superiornost: tradicionalni subjekt in tudi konflikt temeljita na ontoloških, novi subjekt in njegova situacija pa temeljita na deontoloških predpostavkah.

Dandanašnji se je tragedija ponovno približala realnosti, v kateri sodelujemo tudi sami. Ni nam treba deliti istega sistema vrednot s protagonisti, ni nam treba sodelovati v zapletenih intelektualnih kot tudi čustvenih operacijah, da bi čutili empatijo (ki ni nič drugega kot omejena, a nujna čustvena identifikacija s protagonistom) in da bi junake videli kot metaforo nas samih. Z univerzalizacijo sodobnega subjekta se je razširila tudi njegova izkušnja na tak način, da lahko v vsakem posamičnem sodobnem junaku zagledamo sebe. Ker teme sodobnih tragičnih iger niso miti ali pretekle aristokratske epizode, je minimalizirana tudi razdalja med junakom in gledalcem. Oživitev in razširitev sodobne subjektivitete je dvignila notranjo (subjektivno) raven in jo izenačila z zunanjo. Trditev o nujnem trpljenju človeške eksistence, ki sta ga venomer ponavljala krščanska ideja o izvornem grehu in »socialni darvinizem«, odločnega zagovornika pa je našla v Schopenhauerju, je videti neustrezna, kot tudi ugotovitev, da je le zavestno dejanje tisto, ki lahko zaplete junake v tragični spopad in, posledično, povzroči njihovo trpljenje.

Človeška eksistenca nikakor ni nujno tragična *per se* (dejstvo, da smo na koncu vsi obsojeni na smrt, ni tragično), pa tudi vsako zavestno dejanje pogosto ne pomeni, da je ta, ki ga je naredil, nujno tudi pogubljen. Williams se, na primer, strinja z univerzalizacijo in, do določene mere, tudi relativizacijo tragičnega, saj »tragično dejanje pripoveduje o smrti, vendar ni treba, da se konča v smrti, razen če ni to podprto s posebno strukturo čustev. Naj ponovim, smrt je nujen igralec, ne pa nujno dogajanje« (1966: 58). Videti je, kot da bi njegova trditev ponavljala Sartrovo misel, da »smrt [...] radikalno odpravi subjektiviteto, je pa ne spremeni« (1966: 57).

Tragično se razvije iz zelo konkretne, vsakič drugačne individualne, konfliktna situacije. Tradicionalno zahtevo po uniformnosti tragičnega izkustva (empatija in katarza), ki je vodila do vse večjih odklonov v recepciji, je spodrinila njena univerzalnost s poudarkom bolj na njeni vsebini kot na obliki. Ontološki *telos* eksistence je nadomestila deontološka odprtost situacije.¹⁹ Njena tragičnost se ne pojavi ob koncu takrat, ko se junak zave, da ni nobenega izhoda. Tragična situacija ne vsebuje le konflikta, saj zajema več, tako da vključuje prisotnost dramskega junaka oziroma, drugače, potopljenost v tragično situacijo. Univerzalnost je seveda zelo oddaljena od idealističnega koncepta absoluta, saj zrcali, če si sposodimo Lévinasov pojem, neskončnost in ne totalitete. Ta univerzalnost se nanaša izključno na določeno stopnjo identičnosti v človeški izkušnji. Trpljenje in smrt sta naša skupna usoda. V obeh primerih smo zares čisto osamljeni, in sicer v tem smislu, da ju nihče ne more preživeti namesto nas. Obstaja pa med njima bistvena razlika: trpljenje je kontingentno, arbitrarno, medtem ko je smrt absolutna in zaradi tega, kot rečeno, manj tragična.

Zato tudi tragično ni absolutni koncept, temveč nasprotno relativen, ker ga je treba vsakič presoјati glede na značilnost in (ne)dosegljivost protagonistovih ciljev ali želja. Z drugimi besedami, trpljenje je odvisno od situacije. Zato tudi je Aristotel tako skrbno predpisal tipe značajev, ki jim je dovolil uprizarjanje tragičnega dejanja. Značaj mora »ustrezati« svojim prizadevanjem, to stremenje pa mora biti jalovo, njegova bilanca mora biti negativna, situacija pa tragična. Tragično je tako definirano z razmerjem med subjektovo eksistenco in njegovimi potencialnimi cilji. V nekaterih primerih je to razmerje zavestno, v drugih podzavestno. Prav to lahko poimenujemo »naključnost tragičnega«. Toda v vseh primerih je za subjekt ta odnos vseobsegajoč. In prav tega razmerja ni mogoče popolnoma razložiti z idejo konflikta, temveč zgolj skozi koncept »tragične situacije«. Šele skoznjo je mogoče popolnoma priznati sodobni tragični subjekt v njegovi obliki tragičnega junaka ter hkrati tudi tragične žrtve.

V zaključku svoje razprave o tragediji Williams piše, da »tragedija, pravijo, ni preprosto le smrt in trpljenje, in zagotovo ni naključje. Prav tako ni zgolj odgovor na smrt in trpljenje. Je prej določena vrsta dogodkov in tip reakcije, ki sta resnično tragična in ki ju uteleša dolga tradicija« (1966: 14). Ta »določena vrsta dogodkov« in »tip reakcije« določata kategorijo situacije in s tem tudi, ali jo lahko prištejemo med tragične. Tragična situacija, ker ne temelji zgolj na razporu, mora ustrezati ali izpolnjevati dve zahtevi. Najprej, samo tista situacija, ki je neizogibna, ima predispozicijo, da lahko postane tragična. V vsakdanji resničnosti je mnogo konfliktnih situacij, katerih večina je razrešena brez omembe vredne zaostritve spora. Drame se osredotočajo na spore, vendar le tiste, katerih vkljub vsemu junakovemu delovanju (ali pa prav zaradi njega) ni mogoče miroljubno razrešiti, lahko postanejo tragične. Kot pravi Williams, »vsi konflikti te vrste ne vodijo v tragedijo. Tragedija nastopi le takrat, ko vsaka stran čuti potrebo po delovanju in noče popustiti« (1966: 35). Vendar pa mora biti situacija v dramski igri, da tragičnost do konca pobere svoj davek, tudi nerazrešljiva. Namreč ne glede na junakovo aktivnost ali trpnost, je dramska situacija nerazrešljiva takrat, ko jo je mogoče spraviti v red le z odstranitvijo ene od strani v sporu, sicer je ne bi bilo sploh mogoče poravnati (sodobni zaključki imajo pogosto rajši ne usodnosti, pač pa bolj prizanesljivo, a enako težko odločitev o vztrajanju v odnosu *status quo*). Zdi se, da je na podlagi povedanega mogoče zaključiti, da je le tiste situacije, ki izpolnjujejo oba pogoja, mogoče imenovati tragične.

Gledana s te perspektive, se Souriaujeva razlaga dramske situacije ne razlikuje mnogo: »Prav tako tudi ni tragičnih situacij: situacije tragedij so, preprosto in enostavno, dramatične situacije« (53), vendar pa pride na tej točki tudi do razlik. Zanj »je tragičnost atmosferska, vsaj na prvi pogled: do ekstreme pripelje [...] veličino resničnosti in človeškosti« (ibid.). Ta veličina, kakor pove kasneje, temelji na neenakem spopadu značaja s smrtjo, saj »dramatično, na sebi in zase samega, je bolj eksistencialna intenzifikacija« (54). Ker pa ta trditev ne ustreza sodobnemu stanju subjektivitete in se še vedno spogleduje z antiko, je treba neizogibnost kot tudi nerešljivost temeljiteje pregledati.

Jasno je predvsem, da se konfliktu, ki naj bi bil tragičen, ni mogoče izogniti. Mora biti, ne glede na junakovo aktivnost ali trpnost, neizogiben. V tradicionalnem pogledu na tragedijo je bila neizogibnost ponavadi vezana na aktivnost.²⁰ Danes tega ni več mogoče zahtevati. Sicer je smela biti atrofirana subjektiviteta že vse od Hebbela trpno zagledana v svojo usodo, le da je zdaj to postalo še toliko bolj očitno. Dejanje se namreč odvija v določeni smeri ne glede na junakovo zavestno in aktivno ravnanje. V antiki so za podoben avtonomni razvoj dogodkov krivili bogove, Mojre in usodo, kar pa v sodobnem svetu, ob vse večjem zapostavljanju kakršnekoli vrste transcendence, ni več mogoče. Tragičnost eksistence skladno s tem situacije ne naredi neizogibne, saj bi v tem primeru bil vsak človek tragičen že sam po sebi in bi doživel enako nesrečo kot drugi in bi ga doletela enaka usoda. Situacijo pa vodi v neizogibnost preprosto notranja »logika« stvari, množica možnosti, ki se skoncentrirajo le v eno dejanskost, kristalizacija neskončnosti v konkretni trenutek. Celo Souriau prizna, da »je realnost trenutka [...] absolutno tragična le takrat, ko je ta propad neizogiben« (54). Posledično lahko rečemo, da je prvi pogoj za to, da imenujemo spopad tragičen, v njegovi »kontingentni nujnosti«, pa naj to zveni še kot tak oksimoron. V lucidni slutnji Hegel opiše delovanje svojih sodobnih dramatikov z ugotovitvijo, da bi naključnost svojih zapletov lahko obrnili tako, da bi pripeljali v srečnejši izid tako odnosov kot tudi značajev.²¹ V tem ravno tiči problem: četudi bi se lahko dogodki odvili na drugačen način, se ne odvijajo, nihče se ne zavzame zanje, zaradi česar ravno postanejo tragični.

Situacije, ki jih opisujejo sodobne igre, so daleč od tega, da bi ponujale moralno jasnost antičnih iger. V tem smislu, zaradi pomanjkanja zavestne informirane izbire oziroma, drugače rečeno, zaradi dejstva, da antičnih junakov niso nikdar napolnjevali dvomi glede njihovih dejanj, bi lahko rekli, da so bile antične tragedije celo manj tragične od sodobnih iger. Jasnost protagonistovega položaja v določeni situaciji je v mnogokateri sodobni drami manj razložna in bolj dvoumna, kot je bila v antiki. V nasprotju z antičnimi tragedijami se sodobne praviloma niti ne dotikajo moralnih avtoritet in pravičnosti. V sodobnih tragičnih dramah, kakor pravita Drakakis in Liebler, »morajo biti alternative, ki jih ima protagonist, enako »pravilne«. Zato je *hamartia*, »spregled cilja«, razumljena ne kot opcijska in odpravljiva »napaka«, ki je posledica kakšne neustreznosti ali »napake« v »značaju« protagonista, pač pa kot nekaj, kar se *zgodí* kot posledica kompleksnih situacij, ki jih predstavlja drama« (9). Danes naj bi ne šlo več za vprašanja dostojanstva, časti, ponosa itd., torej etičnosti v aristotelovskem aristokratsko pridvignjenem pomenu, temveč le za probleme čiste in konkretne situacije. To proti-teleološko perspektivo podpre tudi Rosenstain, ki pravi, da je »»hamartia« [...] zgolj estetska priprava, ne etični kriterij; kajti na noben način ne more etično upravičiti posledic likovnih dejanj, pač pa zgolj združuje dejanje z določenega gledišča. Lik, ki ima to potezo (»tragično hibo«), na tak način ne postane etično »vmesni tip lika« (61).

Za tradicionalno teorijo je bilo vprašanje tragičnega povezano z drugim osrednjim konceptom: krivdo, ki jo filozofija tragedije obravnava kot

»tragično krivdo«. Kakor jo je definiral Hegel, pomeni, da je bil tragični protagonist kriv, le da brez krivde. Zanimivo je, da je ta pogled še skoraj stoletje kasneje podprl tudi Lukács.²² Gotovo je, da določena količina »tragične krivde« spada k dramskemu junaku, čeprav ta krivda nima neposredne zveze s protagonistovim propadom. Jasno je postalo, da je koncept krivde v premiku dojetanja subjekta z ontološkega na deontološkega izgubil svoje mesto v sodobni tragediji. Krivdo je namreč mogoče vzpostaviti na podlagi teleoloških načel (ki pa jih je sodobnost tako ali drugače spodbijala in zavrgla). Ker je zdaj mogoče na podlagi etike utemeljiti tudi existenco, se ti dve področji spojita, krivda pa za novo oblikovano tragično situacijo in trpljenje ni več neobhodno potrebna. Čeprav torej v post-dekonstrukcijski perspektivi ni več prostora za krivdo, to še ne ukine tragedije. Tu pa se pokaže še ena lastnost tragičnega, in sicer je to koncept, ki ga ni mogoče prepoznati in definirati vnaprej, pač pa samo, in tu se vračamo k Aristotelu, *ex post*. Samo *à posteriori* je mogoče določiti, ali je bila določena situacija zares neizogibna, kar samo še dodatno dokazuje kontingenco sodobne tragičnosti.

Poleg navedenega ne more biti situacija tragična, če ob neizogibnosti ne izpolnjuje še drugega pogoja. Biti mora tudi nerazrešljiva. Tradicionalna teorija je videla razrešitev konflikta in vseh junakovih dejanj, vključno z njegovo pasivnostjo, le v smrti. Toda smrt »razreši« problem le z odstranitvijo enega od udeležencev in ne z zvajanjem razlik v argumentu do obojestransko sprejemljivega zaključka, torej z odstranitvijo vzroka za konflikt. Z drugimi besedami, spopad se nikoli ne konča tako, da bi bili obe strani zmagoviti, pa čeprav imata lahko obe enako prav. Tako je lahko ena od strani v konfliktu odstranjena in napetost popusti (četudi le navidez), ali pa obe strani preživita, vendar opozicija ostane in konfliktna situacija se ne pomiri. Ravno zaradi tega je Hegel potreboval še nivo nad subjektom: kot enotnost, ki v sebi nosi, odpira in ukinja nasprotja.

Vendar pa vse to še ne pomeni, da je bila nerazrešljivost kot taka posebej nova za teoretični diskurz o tragediji. Nerazrešljivost spopada je bila takoj, ko je konflikt postal center zvrsti, torej ob nastanku tega, kar Szondi imenuje »filozofija tragedije« v nemškem idealizmu oziroma romantiki, razumljena kot bistvo tragedije. Že Goethe je svoje misli o tem razkril Eckermannu: »Vse tragično temelji na neporavnalnem nasprotju. Brž ko vstopi ali postane mogoča poravnava, izgine tragično« (Grumach 118), kakor tudi, da tragični konflikt »ne dopušča nobene razrešitve« (Eckermannu, 28. 3. 1827).²³ Zanimivo je, da je na podoben način tragično dojemal tudi Ferdinand Brunetière, ki je svoj pogled razložil v *The Law of the Drama*, kjer pravi: »Če te ovire spoznamo kot nepremostljive, ali se jih tak glas vsaj drži, ko bi, na primer v očeh antičnih Grkov, bili dekreti usode [...] kot so za nas naravni zakoni, ali pa strast dvignjena do blaznosti [...] – je to tragedija« (77–78). Vendar pa je treba opozoriti na razliko med Goethejevim in današnjim pojmovanjem nerazrešljivosti. V Goethejevem času subjektiviteta ne bi mogla biti bolj trdna in bi se ne mogla bolj zavedati same sebe. S tega stališča se subjekt spopade z vsem svetom in, kakor je opazil Goethe, razpre konflikt, ki ga ni mogoče več pomiriti. Ne glede na izid, torej subjektov propad, je veljalo mnenje, da

lahko protagonist kljubuje dobesedno vsemu in vsakomur. Goethejeva lastna veličastna stvaritev *Faust* je vzorni primer te pravzaprav optimistične pozicije. Povrh vsega Faustu še uspe zbežati iz položaja, v katerem se znajde s pomočjo načela *deus ex machina*.

Odveč je reči, da je današnji post-dekonstrukcijski pogled v bistvu popolnoma nasproten romantično-idealističnemu. Subjektu so odrekli njegovo lastno absolutno bistvo, tako da se lahko spet rekonstituirava v zunanjem odnosu s samim seboj kot drugim, torej s svojo lastno eksternalizacijo. Hkrati je bilo vse od Hebbla dalje subjektovo delovanje enačeno tudi s trpnim prenašanjem. Ni treba, da bi bil lik na primer nietzschejanski junak, da bi šele lahko postal tragičen. Nadalje, tudi resnica in izhajajoče razmerje med legalnostjo in legitimnostjo sta izgubila svoj apriorni pomen. V post-dekonstrukcijskem svetu ni več razlikovanja med pravim in napačnim oziroma, povedano drugače, da protagonist postane tragični junak, ni treba, da ima prav ali se moti. Za kaj takega je zadosti, da se znajde v brezizhodni, nerazrešljivi konfliktni situaciji.

Pomembno je tudi omeniti, da za to, da se kdo znajde v nerazrešljivem položaju, ni treba, da se sploh udeleži spora. Za to lahko poskrbi življenje samo. Ta element je prodorno razbrala Susanne Langer, ki o dramskem liku piše, da »ko doseže svojo mejo mentalnega in emocionalnega razvoja, pride do krize; takrat pride do poraza bodisi v smrti ali, kot v mnogih sodobnih tragedijah, v brezupu, ki je enakovreden smrti, v »smrti duše«, ki zaključí kariero« (358). Nerazrešljivost tragične situacije se izkaže tudi v dejstvu, da je ni mogoče spremeniti, četudi njeno trajanje povzroča dramskemu junaku trpljenje in bolečino.

Ob zaključku razprave o sodobni subjektiviteti in tragediji naj še enkrat opozorim, da razprava zastopa mnenje o (ob krajših ali daljših prekinutih) konstantnem razvoju tragedije ter, na tej podlagi, tudi idejo o njenem preživetju v sodobnosti. Tragedije niti danes ni mogoče obravnavati brez sklicevanja na njene antične korenine, ob hkratnem upoštevanju sprememb v naziranju sveta. Zdi se, da skozi zgodovino tragedije skupni imenovalci njenih različnih oblik in variant niso postale njene idiosinkratične značilnosti, kot na primer značajski tipi, njihova ustreznost, ali različni načini njihove recepcije, temveč ena osnovna funkcija: delovanje, performativ, ki pa ni nujno le aktiven, ampak tudi trpen.

Ta ugotovitev seveda nikakor ni revolucionarna, vendar ponovno opozarja na dejstvo, da je s prevlado subjekta v njegovi novoveški kartezijski obliki delovanje dobilo brezpogojno prvo mesto. Običajno je bilo razumljeno kot delovanje na podlagi zavestnega uma, umnega značaja. Ker je današnja eksistenca subjekta, kot smo videli, naravnana na drugega, torej primarno etična, sta njegovo delovanje in aktivnost prepustili mesto situaciji. Ta pa ima vse predispozicije za to, da postane tragična. In igro, v kateri se vsi ti elementi združijo in pokrijejo, bi lahko imenovali tragedija tudi danes.

Gotovo je, da bo osredotočenje tragiškega žanra na konfliktno situacijo, definirano z neizogibnostjo in nerazrešljivostjo, naletelo na kritični odziv. Kljub vsemu pa sodim, da šele tako minimalistično razlikovanje

lahko priskrbi zadosti mnogostransko in prilagodljivo definicijo, ki je ni mogoče aplicirati le v času njenega nastanka. Taka definicija namenoma pusti ob strani tudi zvrsti, s katerimi so poskušali v preteklosti reševati tragedijo, kot na primer meščansko dramo, melodramo, tragikomedijo, žaloigro (*Trauerspiel*), tragično grotesko itn. Zavestno skuša torej ponuditi srednjo pot, tako da hkrati dovoli subjektiviteti njeno samostojnost ter jo izpostavi zunanjim vplivom, pa naj bodo še tako dokončni; tako da ne temelji zgolj na subjektivnem delovanju, temveč tudi na post-idealističnem konceptu situacije.

OPOMBE

¹ Kozak, Krištof Jacek. *Philosophical Aspects of the Tragic Subject: Its Evolution and Contemporary Dramatic Practice*. Dissertation. University of Alberta, Edmonton 2002.

² Nenazadnje to dokazuje tudi diskusija o tragičnem v *Dramaturškem vademekumu* Vladimirja Kralja, ki upošteva praktično vse elemente tragedije, ki jih je predpisal Aristotel: od tragičnega sočutja do katarze in patosa, od hamartije do anagnorisis, medtem ko tragičnost v sebi sodobni eksistencialistični dramatik izrazito zanika (cf. str. 139–40). Zanimivo pa Kralj sodobni drami ne odreka tragične situacije, ki naj bi junaka slikala v podobi groteske. Drugi pomembni slovenski teoretik, ki se ukvarja s tragedijo, je Janez Vrečko, katerega dve monografiji *Ep in tragedija* in *Atiška tragedija*, kakor tudi vrsta člankov, zaradi svoje tematike razumljivo ostajajo v aristotelovskem obnebbju.

³ Pred katero svari bralca tudi Raymond Williams, cf. 16 et passim.

⁴ Medtem ko oblikovanje »filozofije tragedije« pripisuje mnogo kasnejšemu Friedrichu Schellingu (cf. 1964: 7).

⁵ To dokazuje tudi Marmontel v Diderotovi *Encyclopédie*, kjer pravi, da »les autres qui sont venus après, n'ont pu y ajouter que des raffinements capables d'abâtardir ce genre, en voulant lui donner un air de nouveauté« (513 b, podarek je moj).

⁶ O tem cf. zares izjemni *The Sources of Self* Charlesa Taylorja in *Theorie des Subjekts* Petra V. Zime.

⁷ Fuchsova pravi: »If theater comes after Virtue, what comes after Theater? We all want to get on with it. We are bored with all these gestures. Bored with Baudrillard's fascinated horror. Bored with Deleuze's giddy release. Bored with Derrida's infinitely discriminating canniness« (155).

⁸ Povedano s filozofovimi besedami: »L'altérité, l'hétérogénéité radicale de l'Autre, n'est possible que si l'Autre est autre par rapport à un terme dont l'essence est de demeurer au point de départ, de servir d'entrée dans la relation, d'être le Même non pas relativement, mais absolument. Un terme ne peut demeurer absolument au point de départ de la relation que comme Moi« (1965: 6).

⁹ Saj, kot piše drugje, »cette liberté enveloppée dans une responsabilité qu'elle n'arrive pas à endosser – est la façon de la créature, da la passivité illimitée du Soi, de l'incondition du Soi« (Lévinas 1965: 140, opomba 13).

¹⁰ S Chritchleyevimi besedami: »The ethical subject is a sensible subject, not a conscious subject«.

¹¹ Za utrezno ovrednotenje njegovega prispevka je potreben daljši navedek: »Das Ich setzt sich selbst, und es ist, vermöge dieses blossen Setzens durch sich

selbst; und umgekehrt: das Ich ist, und es setzt sein Seyn, vermöge seines blossen Seyns. – Es ist zugleich das Handelnde, und das Product der Handlung; das Thätige, und das, was durch die Thätigkeit hervorgebracht wird; Handlung und That sind Eins und ebendasselbe; und daher ist das: *Ich bin*, Ausdruck einer Thathandlung; aber auch der einzig-möglichen, wie sich aus der ganzen Wissenschaftlehre ergeben muss« (96).

¹² S Fichtejevimi besedami: »Alles was ist, ist nur insofern, als es im Ich gesetzt ist, und ausser dem Ich ist nichts« (99).

¹³ Lukács je opazil to dvojnost univerzalnega in individualnega že pri Hebbu, pri katerem »entsteht die Tragödie (das Leben) aus der ewigen, metaphysischen Dualität des Allgemeinen und des Einzelnen, und jede Erscheinung, die ihm begegnet, nimmt die Form dieser Dualität an« (1981: 210).

¹⁴ Tudi Unamunove ugotovitve o individuumu kot limiti vesolja se znotraj predikativne logike glede na posamične sodbe, torej tiste, ki jih izrečemo sami, zdijo točne. Unamuno namreč trdi, da »singular judgments have the value of universal judgments, the logicians say. *The singular is not particular, it is universal*« (11, poudarek je moj).

¹⁵ Tako jo je videl tudi Lukács: »The miracle of tragedy is a form-creating one; its essence is selfhood, just as exclusively as, in mysticism, the essence is self-oblivion« (1974: 160).

¹⁶ Zaradi tega tudi »the new tragic culture will not just turn its back completely on the existing ›theoretical culture‹, but will pass through it, assimilate it completely, and emerge, as it were, beyond on the other side of it« (Geuss: xxvii).

¹⁷ Tu Lukács sledi nemški romantiki, posebej Goethejevemu idealu *Kunst*, ki je zasidrana v življenju, kot tudi v Heglovem postulat o identiteti oblike in vsebine.

¹⁸ Cf. že omenjena vprašanja legalnosti in legitimnosti pri Kosu.

¹⁹ Williams to opiše z besedami, da »at the center of liberal tragedy is a single situation: that of a man at the height of his powers and the limits of his strength, at once aspiring and being defeated, releasing and destroyed by his own energies. The structure is liberal in its emphasis on the surpassing individual, and tragic in its ultimate recognition of defeat or the limits of victory« (1966: 87).

²⁰ Cf. Aristotelovo teorijo *hamartie* in *hýbris* in njuno renesančno paradigmaticizacijo (Robortello, Scaliger, Trissino, Castelvetro).

²¹ »...ebensowohl können sie nun auch der gleichen Zufälligkeit der Verwicklungen eine solche Wendung geben, daß sich daraus, sowenig die sonstigen Umstände es auch zu gestatten scheinen, ein glücklicher Ausgang der Verhältnisse und Charaktere herbeiführt« (Hegel II: 581).

²² Lukács pravi: »Der dramatische Mensch in eine solche Situation hineingestellt ist, aus der in keiner Richtung ein Weg hinausführt, die, was auch geschieht, zur Tragödie führen muß. Seinem Charakter haftet aber im gewissen Maße eine Schuld, die ›tragische Schuld‹ an; von der man sagen könnte, daß er wegen ihr sühnt, obwohl sein Untergang in keinem organischen Zusammenhang mit ihr steht« (1981, 158).

²³ Cf. Szondi 30.

BIBLIOGRAFIJA

- ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Ur. Gretel Adorno, Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand. *The Law of the Drama*. Trans. Philip M. Hayden. New York: Dramatic Museum of Columbia University, 1914.
- CRITCHLEY, Simon. »Prolegomena to Any Post-Deconstructive Subjectivity.« *Deconstructive Subjectivities*. Ur. Simon Critchley, Peter Dews. New York: SUNY Press, 1996. 13–45.
- CRITCHLEY, Simon, Peter Dews. »Introduction.« *Deconstructive Subjectivities*. Ur. Simon Critchley, Peter Dews. New York: SUNY Press, 1996. 1–12.
- DIDEROT, Denis, Jean Le Rond d'Alembert. *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers par une Société des Gens de Lettres Mis en Ordre & Publié par Diderot; & Quant à la Partie Mathématique, par D'Alembert*. New York: Readex Microprint Corp., 1969.
- DRAKAKIS, John, Naomi Conn Liebler, ur. *Tragedy*. London: Longman, 1998.
- FERRY, Luc, Alain Renaut. *Philosophy of the Sixties: An Essay on Antihumanism*. 1985. Trans. Mary H. S. Cattani. Amherst: University of Massachusetts Press, 1990.
- FICHTE, Johann Gottlieb. »Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie.« *Fichtes Werke*. Johann Gottlieb Fichte. Vol. 1. Berlin: De Gruyter, 1971.
- FLANNERY, James. »In Search of a Poetic Drama for the Post-Modernist Age.« *The Modernists. Studies in a Literary Phenomenon*. Ur. Lawrence B. Gammache, Ian S. MacNiven. London: Associated University Press, 1987. 75–91.
- FUCHS, Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theater After Modernism*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- GEUSS, Raymond. »Introduction.« *The Birth of Tragedy*. Friedrich Nietzsche. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. vii–xxx.
- GRUMACH, E., ur. *Unterhaltungen mit Goethe*. Weimar, 1956.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Ästhetik*. 1835. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1955.
- KOS, Janko. »K vprašanju o bistvu tragedije.« *Primerjalna književnost* 19.1 (1996): 1–16.
- KRALJ, Vladimir. *Dramaturški vademekum*. 1964. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.
- LANGER, Susanne K. *Feeling and Form: A Theory of Art Developed From »Philosophy in a New Key«*. 1953. London: Routledge & Kegan Paul, 1959.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Collected Philosophical Papers*. Trans. Alphonso Lingis. The Hague: Martinus Nijhoff, 1987.
- . *Totalité et Infini: Essai sur l'Extériorité*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1965.
- . »Wholly Otherwise.« *Re-Reading Levinas*. Ur. Robert Bernasconi, Simon Critchley. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1991. 3–10.
- LUKÁCS, Georg. *Entwicklungsgeschichte des Modernen Dramas*. Ur. Frank Benseler. Darmstadt: Luchterhand, 1981.
- . »The Metaphysics of Tragedy.« *Soul and Form*. Georg Lukács. London: Merlin Press, 1974. 152–74.
- MILLER, Arthur. »Tragedy and the Common Man.« *The Theater Essays of Arthur Miller*. Arthur Miller. New York: Viking Press, 1978. 3–7.

- NORRIS, Christopher. *What's Wrong With Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- PAVIS, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge, 1992.
- PLUMPE, Gerhard. *Ästhetische Kommunikation der Moderne*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993.
- ROCHE, Mark William. *Tragedy and Comedy: A Systematic Study and a Critique of Hegel*. Albany: SUNY Press, 1998.
- ROSENSTEIN, Leon. »Tragic Thoughts and the Entertainment of Possibility.« *Tragedy and Philosophy*. Ur. N. Georgopoulos. New York: St. Martin's Press, 1993. 57–69.
- SARTRE, Jean-Paul. »L'Universel Singulier.« *Kierkegaard Vivant*. Paris: Gallimard, 1966. 20–63.
- SIMONS, H. W., M. Billig. *After Postmodernism. Reconstructing Ideology Critique*. London: Sage, 1994.
- SOURIAU, Etienne. *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*. Paris: Flammarion, 1950.
- SZONDI, Peter. *Versuch über das Tragische*. 1961. Frankfurt am Main: Insel, 1964.
- TAYLOR, Charles. *The Sources of Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- UNAMUNO, Miguel de. *Tragic Sense of Life*. Trans. J. E. Crawford Fritch. New York: Dover Publications, 1954.
- VREČKO, Janez. *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja 1994.
- — —. *Atiška tragedija*. Maribor: Obzorja 1997.
- WILLIAMS, Raymond. *Modern Tragedy*. London: Chatto; Windus, 1966.
- ZIMA, Peter V. *Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Francke, 2000.

■ ON THE TRAGIC TODAY: FROM THE PERSPECTIVE OF THE SUBJECT AND THE SITUATION

The article challenges the presumption of the death of tragedy from a philosophical perspective and illustrates the survival of the contemporary form of tragedy.

In a brief preamble, the argument traces the influence exerted by the Aristotelian tenets of tragedy, emphasising the issue of the paradigmatisation of *Poetics*. The article demonstrates the manner in which the history of tragedy in the West has emerged in the light of this foundational treatise. In addition to Aristotle, additional key elements such as myth and its perception further complicated the conception of subsequent tragedies. Later, the development of Western society resulted in a major shift in the comprehension of ourselves: the inception of the Cartesian thinking subject that became the key to both philosophical reflections on human subjectivity and considerations about the possibility of representing tragic subjects in drama. This intertwining of philosophy and artistic representation is particularly pronounced in German Idealist thought, which developed a philosophy of tragedy, and established the subject as the essence of the genre. After Hegel's demise, a criticism of the idealist perspective was mounted by authors such as Hebbel,

which led the way to ever-widening discrepancies between the theory and practice of tragedy that culminated in Steiner's claim of the genre's death. At the same time, modernism and, most obviously, post-modernism denied the subject's entirety and, consequently, lay the foundation for its eradication. The existence of tragedy appeared thus to be doubly in doubt.

The following development of the article's argument is therefore twofold. First, it goes on to prove that with the critique of post-structuralism new perspectives on the subject emerged. Despite the institutionalization of the subject's disappearance in post-structuralist hypotheses, theoreticians such as Lévinas found a new basis for the self-constitution of the subject. This article shows how Lévinas's ethical theory lays the groundwork for a post-deconstructive subject that can be found in contemporary tragedies. Secondly, the article returns to the question of tragedy. The argument endorses the current view on tragedy with its »deviation« from the Aristotelian high-brow genre. Thus, it is difficult to claim that tragedy *per se* exists. Rather, it is a dramatic, conflictual situation that has to fulfil two additional conditions: it has to be at once unavoidable and irresolvable.

Hence, only after re-establishing the subject and after taking into account the state of modern society can one claim that tragedy in its contemporary form as a tragic situation has survived.

August 2003