
Библиотека
Колеса

Главни уредник
Селимир Радуловић

Уредник библиотеке
Иван Негришорац

Copyright © za Srbiju ORPHEUS, 2008

ISBN 978-86-7954-015-7

Ова публикација у целини или у деловима не сме се умножавати, прештампавати или преносити у било којој форми или било којим средством без дозволе аутора или издавача нити може бити на било који други начин или било којим другим средством дистрибуирана или умножавана без одобрења издавача. Сва права за објављивање ове књиге задржавају аутор и издавач по одредбама Закона о ауторским правима.

Петер Сонди

СТУДИЈЕ О ДРАМИ

Избор и превод с немачког
Томислав Бекић



Нови Сад
2008

Од Аристотела постоји поетика трагедије, а тек од Шелинга филозофија трагичног.¹ Као својеврсно упутство у песничко стварање, Аристотелов спис настоји да одреди елементе трагичне уметности; његов предмет је трагедија, а не њена идеја. Чак и тамо где иде даље од конкретног уметничког дела, где поставља питање о пореклу и деловању трагедије, он по свом карактеру остаје емпиријски, те закључци до којих при томе долази – о нагону за подражавањем као изворишту уметности и катарзи као деловању трагедије – немају смисао само за себе него за песништво уопште, чији закони треба из њих да се изведу. Поетика новијег времена у битној мери почива на Аристотелу; историја те поетике је историја његовог деловања. Она се може видети и тумачити као усвајање, проширење, систематизовање, као неспоразум и као критика. Поготово су прописи о заокругљености и обиму радње (фабуле), као што је познато, играли велику улогу у класицистичком учењу о три јединства, у чему је посебног удела имао Лесинг, као и учење о страху и сажаљењу, чије многобројне и противречне интерпретације чине историјску поетику трагедије.²

Из тог големог делокруга утицаја и деловања Аристотела, које не зна ни за националне ни за временске границе,

¹ О томе вид. Emil Staiger, *Der Geist der Liebe und das Schicksal*. Leipzig 1935, 41; F.Th. Vischer, *Über das Erhabene und Komische*. U: *Kritische Gänge*. Bd. 4, 8: „Тек са његовом (Шелинговом) појавом постао је могућ систем естетике, пошто је најпре поново заузео становиште идеје”.

² Пре свега вид. Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles. Untersuchungen über die Theorie der Tragödie*. Frankfurt/M. 1940. Вид. и наше издање Макс Комерел, *Лесинг и Аристотел. Студије о теорији трагедије*. Превео с немачког Томислав Бекић. Дневник – Нови Сад, 1992. (Прим. прев.)

израња попут каквог острва филозофија трагичног. Будући да ју је Шелинг утемељио на крајње непрограматски начин, могла је, и то увек у новим видовима и обличјима, да прожима схватања и погледе идеалистичког и постидеалистичког времена. Она је, заправо, својствена немачкој филозофији, уколико у њу можемо да уврстимо Киркегарда, а при томе пренебрегнемо неке његове ученике, рецимо Унамуна.¹ До данас је појам трагике и трагичног остао, у основи, немачки појам – у том погледу је веома карактеристична парентеза којом започиње једно писмо Марсела Пруста: „Видећете ту трагику моје ситуације, како би то рекао немачки критичар Курцијус.“² Отуда ће се у првом делу ове студије, који се бави одређењем трагичног, наћи само имена немачких филозофа и песника, док ће се у другом делу разматрати дела грчке антике, шпанског, енглеског и немачког барока, француске и немачке класике, те њихов постепени распад.

Међутим, као што се Аристотеловој поетици не може упутити прекор да јој недостаје увид у феномен трагичног, тако се ни теорији трагичног, до које је немачка филозофија дошла после 1800. године, не може *a priori* оспорити право да подједнако важи и за старије трагично песништво, посебно за трагедије. Штавише, за разумевање историјског односа који постоји између теорије XIX века и праксе XVII и XVIII века, ваља претпоставити да Минервина сова и над тим подручјем започиње свој лет тек са првим сумраком.³ Али на питање у којој мери одређења трагичног код Шелинга и Хегела, Шопенхауера и Ничеа, ступају на место трагичног песништва, као и у којој мери та одређења сама представљају трагедије или пак њихове моделе, одговор могу да дају тек коментари који чине први део ове студије.

¹ M. de Unamuno, *Das tragische Lebensgefühl*. München 1925.

² *Correspondance générale*. T. 3, Paris 1932. 33.

³ Vid. Hegel, *Rechtsphilosophie*. Jubiläumsausgabe. Bd. 7. 37.

Овде се ради само о коментарима, не о исцрпном приказу, а камоли о критици. Коментари се односе на текстове који су овде, рекло би се, по први пут обједињени из делокруга разних филозофских и естетских списа дванаест аутора из раздобља између 1795. и 1915. године. Намена и циљ тих коментара није критичко разматрање система из којих су узета одређења трагичног, нити да се прикаже њихова јединственост. Они, штавише, желе, уз мале изузетке, да поставе питање о месту и вредности трагичног у одговарајућем склопу мишљења и тиме исправе нешто од неправде која им је нанесена чупањем и издвајањем наведеног текста из ширег контекста. Они, надаље, треба да осветле разна одређења трагичног с обзиром на један мање или више прикривен структурални моменат, који је свима заједнички и добија своје значење када се дефиниције разних мислилаца не читају у склопу филозофије аутора него се помоћу њих анализирају трагедије, у нади, дакле, да ћемо на тај начин доћи од генералног појма трагичног. Изузетак, пак, чине они коментари који у случају неког тешког текста, као, на пример, код Хелдерлиновог фрагмента, тек треба да докуче његово значење или пак његово извориште ваља потражити на местима где се наоко уопште не расправља о трагичном, а ипак се у њима може наћи објашњење за његову каснију дефиницију. То је случај са коментаром Хегела, који чини основу за остале интерпретације, као што у уводу ове студије Хегел мора да буде наведен пре свих, јер њему и његовој школи захваљује сазнања без којих не би могла бити написана.

ШЕЛИНГ

Често је постављано питање како је грчки разум могао да изађе на крају са противречностима своје трагедије. Смртник, који је по вољи усуда постао злочинац, бори се сам **против** усуда, а на крају га ипак чека страшна казна за злочин који је заправо био дело судбине! Разлог ове противречности, оно што ју је чинило подношљивом, лежао је много дубље него што се мислило: наиме, у сукобу људске слободе са моћи објективног света. А у том сукобу је смртник, ако је та моћ била надмоћ (фатум), неминовно морао да подлегне, али пошто није подлегао **без борбе**, морао је да буде **кажњен** због тога што је подлегао. То што је злочинац, који је само подлегао надмоћи судбине, био још и **кажњен**, ипак је било својеврсно признање људске слободе, једна **част** која припада слободи. Грчка трагедија је уважавала људску слободу на тај начин што се у њој јунак бори против надмоћи судбине: да не би прекорачила границе уметности, трагедија је морала да покаже како јунак страда, али је, да би посредством уметности обештетила понижење људске слободе, уједно морала да покаже како га и за **судбином** изазвани злочин сустиже **казна** (...). Била је то велика мисао: спремно прихватити казну и за неизбежни злочин како би се губитком слободе управо доказала та слобода и обзнаном слободне воље отишло у пропаст.¹

¹ Briefe über Dogmatismus und Kritizismus. Hauptwerke der Philosophie in originalgetreuen Neudrucken. Bd. 3. Leipzig 1914, 85 и д. Вид. и Е. Staiger, Der Geist der Liebe und das Schicksal, 41.

Овим тумачењем *Краља Едина* и грчке трагедије уопште започиње историја теорије трагичног, која пажњу више не усмерава на његово деловање него на сам феномен. Текст потиче из последњег од *Филозофских писама о догматизму и критицизму*, која је Шелинг као двадесетогодишњак написао 1795. године. У њима се супротстављају учења Спинозе и Канта, која су већ за Фихтеа била два једина „потпуно консеквентна система”,¹ а при томе се уједно настоји да се критичка филозофија сачува од сопствене догматизације. „Правна разлика између критичке и догматске филозофије, рекао бих, састоји се у томе”, пише Шелинг у једном писму Хегелу из тог времена, „да она прва полази од апсолутног (неким објектом још неусловљеног) Ја, а ова друга од апсолутног објекта или Не-ја”.² Овоме одговара супротно значење које се у оба случаја тј. учења приписује слободи, у којој Шелинг види „суштину Ја”, „алфу и омегу сваке филозофије”.³ Док у догматизму субјект „апсолутном пасивношћу” плаћа избор апсолутног за објект свог знања, критицизам, који све ставља у субјект и тиме негира све што је од објекта, представља „тежњу за непромењивом самобитношћу, за безусловном слободом и неограниченом делатношћу”.⁴ Као да је и сам Шелинг увидео да се у обе ове могућности моћ објективног ниподаштава још и тамо где побеђује захваљујући апсолутној пасивности субјекта – мада ту своју победу захваљује самом том субјекту – он фиктивном адресату својих писама указује и на трећу могућност. Она више не проиходи из претпоставки филозофских система него из самог живота и његовог приказивања у уметности. „У праву сте”, започиње десето писмо, „преостаје нам

¹ Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre. Hrsg. F. Medicus. Leipzig 1911, Bd. I, 395.

² Aus Schellings Leben. Leipzig 1869. Bd. I, 76.

³ Исто, 79.

⁴ Briefe ... 84.

још једино да знамо да постоји нека објективна моћ која прети да уништи нашу слободу и да се са тим чврстим и непоколебљивим уверењем у срцу супротставимо тој опасности свом својом слободом и тако доживимо пропаст”.¹ Али, као да се Шелинг уплашио и није имао снаге да призна то објективно, па ту борбу допушта само у трагичној уметности, а не и у животу; „систем деловања већ због тога не би могао да опстане, јер би такав систем претпостављао један титански род, а без те претпоставке би се без сумње изметнуо у највећу несрећу по човечанство”.² Ово идеалистичко уверење сматра да поседује моћ над трагичним и признаје га само због тога јер у њему открива један смисао: потврду слободе, па отуда за Шелинга трагично збивање у *Краљу Едипу* добија своје значење не по себи него с обзиром на његов телос (сврху). Упркос томе и њему постаје јасна његова особена структура. Тиме што трагични јунак у Шелинговој интерпретацији подлеже објективном, с једне стране, и бива кажњен због тога што је подлегао и уопште прихватио борбу, с друге стране, позитивна вредност његовог става: воља за слободом која је „суштина његовог Ја”, окреће се против њега самог. Овај процес може се, по Хегелу, назвати дијалектички.³ Шелинг је, наравно, имао у виду потврду слободе испуњену пропашћу; могућност чисто трагичног збивања била му је посве страна. Али већ у реченици, која представља плод његовог трудољубивог бављења проблемом трагичног, да је то била велика идеја „спремно прихватити казну и за неизбежан злочин да би се губитком слободе та слобода управо доказала”, одјекује онај тамни мотив којег касније више неће надјачати никаква свест о победи

¹ Исто, 85.

² Исто, 85.

³ „Дијалектика” и „дијалектички” означавају у целој студији у хегеловском смислу, али без импликација његовог система: јединство супротности, претварање нечег у своју супротност, саморасполажење.

узвишеног: сазнање да је оно највише и највредније управо уништено оним што је требало да буде спасено.

*Суштина трагедије је (...) стварни сукоб слободе у субјекту и нужности као нечег објективног, с тим што се тај сукоб не окончава тиме што ће једно или друго подлећи него се обоје у потпуној индиференцији предочавају.*¹

*Сукоб слободе и нужности одиста постоји само тамо где ова поткопава само вољу и где се борба против слободе води на њеном сопственом тлу.*²

Шелингово тумачење трагедије у *Предавањима о филозофији уметности*, која је први пут држао 1802/1803. године, пак, изричито упућује на младалачки спис о догматизму и критицизму, али као полазиште, поред два начелно могућа односа субјекта и објекта, нема више и трећи – за уметност резервисани однос, него је развијен из Шелингове филозофије идентитета и у његовој на њој заснованој естетици заузима средишње место. Док Шелинг бога види као „бескрајну идеалност која у себи обухвата свеколику реалност”,³ лепоту одређује као „обједињеност реалног и идеалног”, као „индиферентност слободе и нужности спознате у реалном”.⁴ Три песничка жанра предочавају се као разне појавне форме тог идентитета: у епу Шелинг види „стање невиности у којем је још све на окупу и чини једну целину, а што ће касније постојати само у расутом стању, па из тог стања расутости може поново да дође до свог јединства. Овај идентитет се у даљем развоју културе у лирској песми исказао као противречност, па је тек најзрелији плод потоњег развоја културе на вишем степену донео са собом помире-

¹ *Philosophie der Kunst*. Werke, Stuttgart 1856-61. Bd. 5, 693.

² Исто, 696.

³ Исто, 380.

⁴ Исто, 383.

ње противречности, тако да су обоје у савршенијем облику постали једно. Тај виши идентитет је драма”.¹ Тако Шелингов целокупни систем, чија је суштина идентитет слободе и нужности, доживљава свој врхунац у одређењу трагичног збивања као васпостављања те индиферентности у сукобу. Тиме је трагично опет схваћено као један дијалектички феномен. Јер, индиферентност слободе и нужности могућа је само по цену да је победник истовремено и побеђени, а побеђени истовремено победник. А поприште борбе при томе није неки међупростор који би за субјект био нешто спољашње; оно је, штавише, смештено у саму слободу која, будући да је сама са собом у сукобу, сама себи постаје противник.

ХЕЛДЕРЛИН

Значење трагедије најлакше се да схватити из парадокса. Пошто је сва моћ праведно и подједнако раздељена, то се исконско не јавља у изворној форми него у својој слабости, тако да светлост живота и појава слабости припадају свакој целини. У трагичном, пак, знак је по себи безначајан, неделотворан, али се изворно ипак јасно назире. Наиме, исконско или изворно може да се јавља само у својој слабости, али ако се знак по себи узме као нешто безначајно, као равно нули, онда изворно, скривени основ сваке природе, може да се предочи. Ако се природа одиста предочава у свом најслабијем виду, онда је знак којим се представља својим најјачим даром = 0.²

¹ Исто, 687.

² *Sämtliche Werke*. Grosse Stuttgarter Ausgabe. Hrsg. von Fr. Beissner, Bd. 4, 274

Овај фрагмент, настао између 1798. и 1800. године, има као и друга два хомбуршка текста о трагичном – *Разлог за Емпедокла* и чланак *О настајању у пролазном* – своје изходиште у појму природе. Он је, као и поменута два прилога, проистекао из намере да се човеку у односу на природу одреди место које ће га, додуше, представити као њеног слугу, али ће уједно показати да је потребан природи. У писму брату од 4. јуна 1799. Хелдерлин говори о „парадоксу (...) да је нагон за уметношћу и образовањем са свим својим модификацијама и одступањима заправо једна служба коју људи обављају природи”.¹ Из овог парадокса фрагмент објашњава значење трагедије. Његова основна мисао наћи ће се поново у писму Синклеру од 24. децембра 1798, у којем се као први услов „свег живота и сваке организације” означава чињеница „да ниједна сила на небу ни на земљи није монархијска”.² Будући да је, сходно томе, „сва моћ праведно и подједнако расподељена”, то онда, по својој суштини исконска природа не може да се „јавља у исконској снази, него стварно”, а то значи, примерено својој могућности, из своје сопствене снаге, „дакле у својој слабости”. Ова дијалектика – да јако из себе може да се јавља само као слабо и да му је потребно нешто слабо да би могла да се прикаже његова снага – утемељује нужност уметности. У њој се природа више не јавља непосредно него посредством једног знака. Тај знак је у трагедији јунак. Пошто он није у стању да се носи са моћи природе и пошто га ова уништава, то је он „безначајан” и „неделотворан”. Али у пропасти трагичног јунака, када је знак = 0, природа се као победница истовремено представља „својим најјачим даром”, „изворно се непосредно приказује”. Тако Хелдерлин тумачи трагедију као жртву коју човек приноси природи да би јој помогао да се испољи или изрази на адекватан начин. Његова трагика са-

¹ *Werke*, Bd. 6, 329.

² Исто, 300.

стоји се у томе да ту службу, која његовом постојању прибавља значење, може да обави тек у смрти, у којој се он као знак „по себи поставља као безначајан = 0”. Ако се овај спор између природе и уметности, чији је циљ њихово помирење, по Хелдерлиновом схватању, као такав разрешава у трагедији, онда је у оној трагедији чији настанак прате теоријски списи пребачен у тематску раван. Јер, Емпедокле је за Хелдерлина „син силних супротности између природе и уметности у којима му се свет предочава. Он је човек у којем се те супротности тако присно обједињавају да у њему постају једно...”¹ Али његова трагедија је у томе да ради помирења које отеловљује, управо због тога што га отеловљује, то значи чулно предочава, мора да пропадне. Јер помирење се, с једне стране, како се то разлаже у *Разлогу за Емпедокла*, тек тада препознаје када се оно што је присно повезано у једну целину у борби распада, док је, с друге стране, чулно обједињење само привидно и привремено и мора да буде укинута, „јер би се иначе опште изгубило у индивидуи, а (...) живот света би одумро у појединостима”. Емпедокле је тако „жртва свога времена”,² чије „пролажење” омогућава једно „настајање”, а та судбина није само његова лична него је то, како Хелдерлин наглашава, судбина „мање или више свих трагичних личности”.³

*Представљање трагичног почива превасходно на томе да се нечувено – као када се обједињују бог и човек, а сила природе и најдубље биће човека у гневу постају једно – схвати тако да се безгранично сједињавање прочишћава бескрајним раздвајањем.*⁴

¹ Werke. Bd. 4, 154.

² Исто, 157.

³ Werke. Anmerkungen zum *Ödipus*. Bd. 5, 201.

⁴ Исто, 205.

Хелдерлинове *Напомене уз Едипа*, написане 1803. године, настају заједно с напоменама уз *Антигону* после позних химни, као што хомбуршки списи настају у склопу рада на *Емпедоклу*. Њихово одређење трагедије се у највећој мери додирује с оним ранијим, али у склопу химни добија ново значење. Спољашњи знак за ту промену представља већ сама околност да се Хелдерлиново бављење трагичним више не надовезује на сопствено песничко стваралаштво него је сада повезано са превођењем две Софоклове трагедије. Трагично разрешење супротности између природе и уметности, које се код позног Хелдерлина апсолутизује и своди на однос између бога и човека, више није тема његове сопствене лирике. Додуше, Хелдерлин није окренуо леђа трагичној дијалектици коју је настојао да уобличи у *Смрти Емпедокла*. Али његовој представи о односу између бога и човека трагично је сада такоређи иманентно. Ради се о идеји о „божанском неверству”. У филозофско-историјском погледу Хелдерлин време радње схвата као своје време, као међувреме, као ноћ, у којој се „бог и човек, да се не би прекинуо ток света и угасило памћење на небеско, објављују у свезаборавајућој форми неверства, будући да се божанско неверство најбоље памти”.¹ Ова дијалектика верности и неверности, памћења и заборављања, чини тематску основу Хелдерлинових позних песама. Оне одређују и уједно испуњавају задатак песника у времену којем су богови само још својом удаљеношћу могли да буду блиски. Хелдерлин је одлучио да истраје у ноћи удаљености богова, која је ипак на неки начин присутна и једина не уништава човека, те припрема будући долазак богова. То његовом песништву, као, на пример, у *Прослави мира*, даје утопијску структуру и онај особени ритам напетости, где се свака реч супротставља чежњи, којој је Емпедокле подлегао када се бацио у

¹ Исто, 202.

Етну. Тако се по Хелдерлиновом тумачењу ни у софокловској трагедији напетост не одржава до краја, већ долази до њеног пражњења. Хилијастичка будућност близине богова се пре времена сручује у садашњост која јој није дорасла; искра кресне и пожар који ће запалити преобразиће ноћ у ужарени дан. Тиме што Едип „пророчанство тумачи сувише бескрајно”, као религијски захтев и тај захтев и испуњава, у Хелдерлиновом виђењу доводи до сједињења с богом. Али то „бескрајно постајање једно”, кажу коментари, мора прећи у „бескрајно раздвајање”, како би се могло препознати оно нечувено које оно представља. На силу остварени дан трагично се преобраћа у потенцирану ноћ: у таму ослепелог Едипа.

ХЕГЕЛ

Трагедија се састоји у томе да морална природа као какву судбину од себе одваја своју неорганску природу, да се не би с њом сплела и онда јој се супротставила, те признавањем ове у борби са божанским бићем буде измирена као јединство обе.¹

Хегелово тумачење трагедије налази се у спису *О врстама научне обраде природе права*, објављеном у филозофском часопису *Kritisches Journal der Philosophie* (Критички журнал филозофије), који су 1802–1803. заједно издавали Шелинг и Хегел. Као и цео часопис, тако је и овај чла-

нак био уперен против Канта и Фихтеа. Борба која је вођена на подручју етике представљала је начелни обрачун Хегелове дијалектике, која се управо уобличавала, са дуалистичким формализмом филозофије његовог времена. Јер то што се ту замера Кантовој *Критици практичног ума* и Фихтеовим *Основама природног права* јесте њихово круто супротстављање закона и индивидуалности, општег и посебног. Фихте заступа схватање да „свеколико делање и постојање појединца као таквог стоји под утицајем њему супротстављеног општег и апстракције, те је оно тиме одређено”.¹ Насупрот томе Хегел ставља „апсолутну идеју моралности”, која „природно стање” и „индивидуалну страну (...) божанске целине правог стања (...) садржи као идентичне”.² На место апстрактног појма моралности Хегел ставља реални појам који представља опште и посебно у њиховом идентитету, док се супротност остварује апстракцијом формализма.³ Реална апсолутна моралност, како је Хегел схвата, „јесте непосредна моралност појединца и обрнуто; биће моралног појединца напосто је реално и зато општа апсолутна моралност”.⁴ Али насупрот Шелингу Хегел не посвећује пажњу само идентитету него и непрестаној борби сила обухваћених њиховим идентитетом, као и њиховом иманентном кретању, путем којег идентитет тек постаје могућ као нешто реално. Супротстављање органског закона и живе индивидуалности, општег и посебног, није, дакле, искључено; оно је, штавише, сачувано унутар појма као динамичка супротност. Тај процес Хегел касније схвата у *Феноменологији духа* као самоодвајање, као жртву. „Снага жртве састоји се у посматрању и објективирању повезаности са неорганским; а тим посматра-

¹ *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften*. Jubiläumsausgabe, Bd. 1, 501 и д.

¹ Исто, 525.

² Исто, 452.

³ Исто, 527.

⁴ Исто, 509 и д.

њем се та повезаност разрешава и неорганско одваја, па је тиме, спознато као такво, уклопљено у индиференцију; а живо, тиме што у то укључује део себе, такође се жртвује смрти, чије је право признало и уједно се од њега ослободило.”¹ Процес који изједначава са трагичним процесом као таквим Хегел онда разматра на крају Есхилове *Орестиде*. Сукоб између Еуменида као „репрезентаната права, које се састоји у разлици”, дакле неорганског дела моралности, и Аполона „пред моралном организацијом, народом Атине”, завршава се помирењем до којег долази посредством Атине: отада се Еумениде поштују као божанске силе, тако да је „њихова необуздана природа могла да ужива у посматрању подигнутих олтара насупрот Атини која столује на високо уздигнутој замку”.² Пошто се трагично збивање код Хегела интерпретира као самоодвајање и самопомирење моралне природе, то се по први пут на непосредан начин предочава његова дијалектичка структура. Док је у Шелинговом одређењу природе дијалектичко тек морало да буде откривено, будући да Шелинг – како ће му то Хегел у предговору *Феноменологији* пребацити – сувише лако прелази на хармонију, дотле се код Хегела трагика и дијалектика поклапају. Да тај идентитет није накнадно утврђен, штавише да има своје исходиште у обе његове представе, то показује Хегелов младалачки спис из 1798–1800. године, који је постао познат под насловом *Дух хришћанства и његова судбина*. Порекло или исходиште хегеловске дијалектике је, што је веома карактеристично, својеврсна историја дијалектике као такве. Обрачун са кантовским формализмом Хегел најпре води у оквиру теолошко-историјске студије као обрачун о самој грађи, наиме, између хришћанства и јеврејства. Дух овог другог млади Хегел карактерише на сличан начин

као касније формализам Канта и Фихтеа. Он се одређује крутим супротстављањем људског и божанског, посебног и општег, живота и закона, између којих није могуће никакво помирење. Њихов однос је ’владати’ и ’бити под нечијом влашћу’. Насупрот том строго дуалистичком духу стоји дух хришћанства. Фигура Исуса Христа премошћава јаз између човека и бога; он као Син Божји и Син Човечји отеловљује помирење, дијалектичко јединство обеју сила. Он такође као Васкрсли посредује између живота и смрти. На место објективне заповести којој се човек покорави он ставља субјективно становиште у којем се индивидуа сједињује с општошћу. Али као ни у каснијем спису о природном праву, Хегел у свом спису из младости не види идентитет као обезбеђену хармонију. Он, штавише, као њено унутарње кретање види онај процес који ће у *Феноменологији* као дијалектика духа добити свој коначни облик. У том свом младалачком спису Хегел означава степену самоодвајања и помирења у напредовању од ’бити у себи’ ка ’бити само по себи’: судбину и љубав. Насупрот јеврејству, које по Хегелу не зна за судбину, јер између човека и бога једино постоји спона власти, дух хришћанства утемељује могућност судбине. Судбина није ништа „страно као што је казна” која подлеже страном закону, него је „свест о себи самој, али као непријатељској”.¹ У судбини се апсолутна моралност сукобљава са самом собом. Она не стоји насупрот неком објективном закону, који је евентуално повредила, већ у судбини пред самом собом и законом који је сама поставила својим делањем.² Тиме је, уједно, дата могућност да се са њом измири и тако поново успостави јединство, док код објективног закона апсолутно надживљује казну. Тако се у Хегеловом младалачком спису не ради само о ономе што

¹ Исто, 500.

² Исто, 501.

¹ *Hegels theologische Jugendschriften*. Hrsg. H. Nohl, Tübingen 1907.

² Исто, 302.

издавач истиче, на име о судбини хришћанства, него исто-
ремено о генези судбине уопште, што за Хегела иде зајед-
но са генезом дијалектике и то у духу хришћанства. Али
под судбином се овде у делокругу хришћанства, трагично
схвата онако како се оно схвата у спису о природном праву
као моменат самоодвајања у моралној природи. У рукопис-
ној заоставштини из младости нашли су се и исписи о фату-
му у *Илијади*,¹ док се особеност судбине проистекле из са-
мог субјекта разматра на примеру трагедије *Магбет*. После
убиства Банка Магбет се не суочава са неким другим зако-
ном који постоји независно од њега, већ у Банковом духу
пред собом има сам повређени живот који није нешто стра-
но него „сопствени прокоцкани живот”. „Сада тек наступа
повређени живот као непријатељска сила против злочинца
и злоставља га као што је и он злостављао; тако казна као
судбина има исто повратно дејство као и сам чин злочинца,
силе коју је сам наоружао и непријатеља кога је сам ство-
рио”.² Али пошто је злочинац „сам успоставио закон”, то
„раздвајање које је он извршио” – у супротности са оним
што закон напросто разлучује – „може да буде поново сје-
дињено”, и то је онда „сједињење у љубави”.³ Тако Хегел
тумачи судбину Марије Магдалене (и кривицу за њено са-
грешење приписује духу јеврејства): „...време њеног народа
било је једно од оних раздобља у којем лепа душа не може
да живи без греха, али је као и у свако друго време, помоћу
љубави могла да се врати до најлепше свести”.⁴ Иако се у
том спису из младости речи „трагично” и „трагедија” уопште
не појављују, он ипак садржи извориште поимања трагич-
ног у спису о природном праву и то заједно са исходиштем

¹ Исто, 303.

² Исто, 281.

³ Исто, 281.

⁴ Исто, 282.

Хегелове дијалектике. Трагично збивање је за младог Хеге-
ла дијалектика моралности, на коју је испрва указивао као
на дух хришћанства, док ју је касније узео као основицу но-
ве науке о моралу. То је дијалектика моралности, „покрета-
ча свих људских ствари”,¹ које су у судбини у себи раздво-
јене, али се у љубави поново враћају себи, док у свету зако-
на и надаље непромењено опстојава распоућеност путем
греха и казне.

*Права тема првобитне трагедије је (...) божанско; али
не божанско које чини садржину религијске свести као та-
кве, већ које улази у свет, у индивидуално делање, али при
томе у тој стварности не губи свој супстанцијални карак-
тер нити се преобраћа у своју супротност. У тој форми је
духовна супстанца хтења и остварења моралност (...). На
основу принципа упосебљавања, коме је потчињено све
што продре у спољну реалну објективност, моралне снаге
и делотворни карактери разликују се у погледу своје садр-
жине и своје индивидуалне појаве. Ако, пак, те посебне сна-
ге, као што то захтева драмска поезија, буду позване да се
појаве у облику неке делотворности, и ако се оне остварују
у облику одређене сврхе неког људског патоса који прелази
у радњу, онда је њихова складност укинута и оне онда од-
војено наступају једна против друге. У том циљу индиви-
дуално деловање полаже право на то да под одређеним
околностима оствари неки циљ или истакне неки карактер
који у тим условима неминовно изазива против себе супро-
тан патос и тиме подстиче неизбежне сукобе. Оно извор-
но трагично састоји се, дакле, у томе што су у границама
таквог сукоба обе противничке стране, узете за себе, у пра-
ву, док су, с друге стране, ипак у стању да праву позитивну
садржину своје сврхе и свог карактера издејствују као не-*

¹ Jubiläumsausgabe. Bd. I, 441.

гацију и повреду оне друге, равноправне снаге, те због тога у својој моралности и услед ње западају у грех.¹

Две деценије раздвајају ову одредбу из Хегелове *Естетике* од дефиниције коју је дао у спису о природном праву. Трагично се још увек схвата као дијалектика реалности. Али је суштина измењена. Додуше, судбина трагичног јунака: да га његов патос доводи у ситуацију да је час у праву, а час није, те тако управо са своје моралности постаје крив, види се у једном метафизичком склопу који се темељи на укључивању божанског у стварност подвргнуту принципу упосебљавања. Али овај однос је у поређењу са чланком из 1802. године постао много лабавији. Трагично у бити више не припада идеји божанског; оно је излучено из религијске савести, па је самоподвајање моралног додуше неизбежно, али је у својој конкретизацији, у зависности од околности, својим садржајем посве препуштено случају. Насупрот првој дефиницији, чини се да ова сада постављена не потиче непосредно од неког филозофског система, него – како то одговара њеном становишту у одређеној естетици – тежи да обухвати сву разноврсност трагичних могућности. При томе се из додатних разматрања *Естетике* о историјском развојку испоставља да Хегел ту формалну страну своје дефиниције признаје само против своје воље, а да би заправо хтео чврсто да остане при једној јединој форми трагичног сукоба. Моменат случаја, који му се поткрао у његово одређење, потиче, како се сада може видети, од трагичног осећања модерног времена, чији јунаци стоје „усред широког склопа случајних односа и услова, унутар којих би се могло деловати и овако и онако”.² Њихово понашање одређује њихов особени карактер, који не мора, као у антици, нужно да

отеловљује морални патос. Док Хегел из тог разлога само с резервом прихвата новију трагедију, он се и у делокругу античке трагедије јасно опредељује за један од могућих сукоба, за онај који налази у *Ифигенији у Аулиди*, *Орестији* и Софокловој *Електри*, а најсавршеније у *Антигони*, коју од „свих дивота древног и савременог света” назива „најбољим, најпотпунијим уметничким делом”.¹ То је сукоб љубави и закона, онако како га отеловљују Антигона и Креонт. Тако иза тобожње неодређености касније дефиниције још увек стоји један облик који је Хегел анализирао у *Феноменологији духа*. При томе се ни у ком случају не сме пренебрећи да ту Софоклова трагедија није разматрана као трагедија, те да ту није дата нека дефиниција трагичног, а што само потврђује чињеница да се на том месту нигде не појављују изрази „трагично” и „трагедија”. Штавише, Хегел током приказивања дијалектичког процеса духа доспева до степена „правог духа”, који одређује као „моралност” и рашчлањује на два бића: божански и људски закон. Један се остварује у жени и у сфери породице, а други у мушкарцу и животу државе. Судар између обе појавне форме моралности, као и раскол у самом апсолутном духу који се поново враћа себи самом, Хегел види уобличењу у радње *Антигоне*. За разлику од *Естетике* и у сагласности са списом о природном праву, *Феноменологија* ставља трагично, а да га при томе, дакако, изричито не означава, у средиште хегеловске филозофије и тумачи га као дијалектику којој је подређена моралност, односно као дух на свом ступњу „правог духа”. Али управо околност да се теолошки спис из младости, чланак о природном праву, *Феноменологија* (и *Естетика* као њен формализовани одјек) крећу у готово истом оквиру, омогућава да се сагледају међусобне суштинске разлике, које опет на одређен начин сведоче о притајеном заокрету у Хегеловом

¹ *Ästhetik. Jubiläumsausgabe*. Bd. 14, 528 и д.

² Исто, 567.

¹ Исто, 556.

схватању трагичног. У списима који претходе *Феноменологији* трагика је обележје света моралности, која се у судбини одваја од саме себе и налази поново помирење у љубави, док њој супротстављени свет закона, који се темељи на крутом супротстављању општег и посебног, трагичном не пружа никакву могућност. У *Феноменологији*, пак, трагични сукоб настаје управо између света закона и љубави. Чини се да у Креонту дух јеврејства и формалистичке логике, који је искључивао трагично, стоји као равноправан јунак на супрот Антигони, која отеловљује свет љубави. Ова промена у Хегеловом схватању, коју само још више истиче његово заузимање за Креонтов морални патос, повезана је са променом до које је дошло у Хегеловом поимању значења дијалектике. У годинама између списа о природном праву и *Феноменологије* дијалектика је од историјско-теолошке појаве (у духу хришћанства) и научног постулата (за ново утемељење учења о моралу) постала закон света и метод сазнања. Тиме дијалектика, која је уједно и трагично (и његово превазилажење), прекорачује постављене границе оба списа, те сада обухвата и она подручја закона која је некада строго разликовала. Уздигнута у принцип света, она не уважава ниједну област или подручје које би остало изван њеног домаћаја. Тако се онда основним трагичним сукобом сматра сукоб до којег долази између изворишта дијалектике и подручја од којег се одвојила пошто је настала. Супротност између јеврејства и хришћанства се тиме укида у Хегеловој слици антике.¹ Да је то уједињење некада општро раздвојених светова било припремљено већ у спису из младости, а дијалектика још пре него што ју је Хегел именовао била стекла своје право, произлази из нарочите околности да се

Хегел позива на исту трагедију да би окарактерисао и хришћанство и јеврејство у свом раном спису. Неколико страница пре анализе сцене између Магбета и Банковог духа, која је требала да укаже на дијалектику субјективне судбине, стоји реченица која Магбета упућује у свет одсечних супротности објективног: „Судбина јеврејског народа је судбина Магбета који се одвојио од саме природе и уско везао за страна бића, па је тако у њиховој служби одбацио и убио све оно свето у људској природи, да би на крају, напуштен од својих богова (јер су то били објекти, а он је био њихов слуга), у својој вери морао да буде уништен”.¹ Та двострука интерпретација и позивање на Магбетов лик, по себи сведочанство Хегелове дијалектике, супротно његовој интенцији у раном спису, већ у духу најављује синтезу позног Хегела, коју онда и остварује у тумачењу *Антигоне* у *Феноменологији*.

ЗОЛГЕР

*Ако се целокупна стварност предочава као приказивање и откровење идеје, противуречујући самој себи и утапајући се у идеју, онда је то трагички принцип.*²

*У трагичном се кроз уништење идеја открива као нешто постојеће; јер, укидајући себе као егзистенцију, она је ту као идеја и обе су једно те исто. Пропаст идеје као егзистенције је њено откровење као идеје.*³

Иако Золгерово *Предавања о естетици*, одржана 1819. године, одају Шелингов утицај, она истовремено сведоче о

¹ Томе у Хегеловој *Естетици* одговара положај класичне (грчке) форме уметности између симболичке (и.о. и јеврејске) и романтичке (хришћанске). Вид. Jubiläumsausgabe. Bd. 13, 15.

¹ *Theologische Jugendschriften*, 260.

² *Vorlesungen über Ästhetik*. Hrsg. Heyse. Leipzig 1829, 309.

³ Исто, 311.

томе да се одлучно дистанцирао од његовог учења. Идеалистичко становиште које се заснивало на Фихтеу сада је уздрмано. То се види већ по чињеници да су Шелингови појмови слобода и нужност замењени појмовима идеја и егзистенција. Сила која идеју нагони да се уклопи у један трагични процес, који ће тек својом пропашћу зајемчити победу, више није фатум или нужност објективног него егзистенција самог човека. А идеја се из субјективног Ја, као седишта слободе, преселила у подручје божанског. Тако је трагичка дијалектика, која се код младог Шелинга јавља само као могућа борба између људске слободе и силе објективног, код Золгера нужно својство људског бића: „Ми смо заробљени у егзистенцији која је по себи ништавна изван идеје, а значај, садржину и вредност може стећи само ако се у њој објави божанска идеја. Међутим, то откровење је могуће само укидањем саме егзистенције”.¹ У том смислу Золгер у спису *Софокле и древна трагедија* тумачи судбину Антигоне и Креонта: „Обоје испаштају због непремостивог раздора између вечног и тренутног”.² Додуше, и за Золгера трагично на крају доноси утеху: „Ми знамо да наша пропаст није последица случаја него је условљена чињеницом да егзистенција не може да поднесе оно вечно за које смо одређени, да је, сходно томе, само жртвовање најбоља потврда нашег вишег одређења”.³ Док за Шелинга у *Писмима* слободу као своје одређење човек не мора да оствари тек у пропасти, а у *Филозофији уметности* истиче да сукоб између слободе и нужности има за циљ првобитни и божански идентитет оба момента, за Золгера се човеков раскол – „да има удела у најузвишенијем, а ипак мора да егзистира” – што по њему

¹ Исто, 310.

² *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*. Hrsg. Tieck und von Raumer. Leipzig 1826, Bd. 2, 466.

³ *Vorlesungen*, 97.

ствара „истинско трагично осећање”, не превазилази или укида у знању које измирује, него најпре мора да се искуси. Ова радикализација карактерише и Золгерову естетику. У Шелинговој одредби лепоте као „индиференције слободе и нужности сагледане у реалном”, Золгер открива трагичку дијалектику, која лепо доживљава као божанску идеју. Оно реално у којем се божанско тек може сагледати, за Золгера истовремено представља уништење божанског. Идеја се не обзнањује сама собом, него мора (јер се по Золгеру може сазнати само у својој супротности) да се развије у „супротности егзистенције”,¹ па ће се тако и укинути у ономе у чему је најпре постала стварност. Из тога произлази и Золгерово одређење трагичног. Оно што се у њему „уништава јесте сама идеја, уколико постане појава. Не пропада само оно што је одређено временом, него исто тако мора да пропадне и оно најузвишеније, најплеменитије у нама, јер идеја не може да постоји а да није супротност”.²

ГЕТЕ

*Свеколико трагично почива на непомирљивој супротности. Чим дође до помирења или чим оно постаје могуће, трагично нестаје.*³

У Гетеовом исказу, који нам преноси канцелар фон Милер под датумом од 6. јуна 1824. значајан је његов формални карактер. Оно што Гетеу, за кога су иначе поглед и теорија једно те исто, овде иде наруку да проницљиво сагледа

¹ Исто, 77.

² Исто, 96.

³ *Unterhaltungen mit Goethe*. Hrsg. E. Grumach. Weimar 1956, 118.

ствари, јесте управо дистанца у односу на проблем, као и његова одлучност да му не дозволи приступ у делокруг свог бића. Тако је био у стању да сагледа битну црту трагичног коју су идеалистички системи Шелинга и Хегела пренебрегли, док је на њега деловала крајње зачудно: наиме, да трагични сукоб „не допушта никакво разрешење”.¹ Године 1831. Гете је у разговору са Целтером рекао да није рођен за трагичног песника, „јер је моја природа помирљива” и да му се непомирљивост која је карактеристична за трагични случај чини као нешто „сасвим апсурдно”.² Али формална ширина његове одредбе, која је 1827. представљала критику Хегелове интерпретације *Антигоне*, није ни самом Гетеу била сасвим уверљива, па отуда и ограничење: да би неки случај био трагичан, мора иза њега да стоји „прави природни разлог”. Кривицу за одређену непрецизност можда сноси Екерман, а можда у њој треба видети одређену Гетеову недоумицу у односу на тај проблем. Али код њега се могу наћи и замци за конкретније одређење трагичног.

*Од чисто трагичног приказујемо вам
тужну опасност скривену у мрачном хтењу;
Мушарац снажан, порива и воље пун,
Не познаје себе, он не зна шта да чини ...*³

Ово говори муза драме у *Прологу* за отварање Берлинског театра у мају 1821. Стихови сажимају оно што је Гете већ 1813. изложио у свом спису *Шекспир и никад краја*. Ту он трагичне моменте изводи из „иманентних несразмера између дужности и хтења”⁴ и утврђује разлику између трагичног у антици, у модерно време и код Шекспира, који

обједињује обе форме трагичног. Битно је да конфликт не избија прво између трагичног јунака и спољњег света, као и да није утемељен у надмоћи божанског или судбине, јер: „...без Зевса и усуда, зборе моја уста, пропадоше и Агамемнон и Ахил”,¹ него да позорница трагичке дијалектике постаје сам човек коме дужност и хтење теже свако на своју страну и прете да разоре јединство његовог Ја. Трагично није садржано у баналном нескладу да човек неће оно што му ваља чинити или пак жели оно што не би требало да чини, него је трагично дато тек са заслепљеношћу са којом, заваран циљем свог хтења, хоће оно што не сме да жели. Оно битно проширење Гетеовог одређења трагичног – да непомирљива супротност разбија оно што је једно – јавља се у другом облику у рецензији коју је претходне године посветио Манцонијевом *Кнезу од Кармањоле*. Он грађу, која кондотјера супротставља млетачком сенату, назива „прегнантно, трагично, непомирљивом”, јер ту „две непомирљиве, међусобно супротстављене масе верују да су се ујединиле да би се посветиле једном циљу”.² Ни овде трагично није у пуком сукобу између Кармањоле и сената, нити у томе да је неразрешив, већ у томе да су обе стране уједињене ради једног циља. – Поред ових одређења трагичног, која потичу из Гетеовог бављења страним песничством, постоји још једно које је утемељено у његовој осећајности.

*Основни мотив свих трагичних ситуација је раздор, и ту нису потребни ни отров ни кама, ни копље ни сабља; одвајање од уобичајеног, омиљеног, правног стања, подстакнуто већом или мањом изнудицом, или од стране неке мање или више омрзнуте силе, такође је варијација на исту тему.*³

¹ У разговору са Гетеом 28. 3. 1827.

² Писмо Ц. Ф. Целтеру 31.10. 1831. *Sophien-Ausgabe*, Bd. 49, 128.

³ *Werke*. Proyläen-Ausgabe, Bd. 35, 84.

⁴ Исто, том 26, 48.

¹ Исто, том 35, 84.

² Исто, том 33, 255.

³ Исто, Бд. 35, 190.

Став из списка *Идиле Вилхелма Тишбајна*, настао, као и *Пролог*, 1821. године, јасно оповргава тврдњу да је Гетеу проблем трагичног испрва био стран. Разлог што се Гете није осећао рођеним трагичким песником није био у томе што му је трагично било страно, већ му је, напротив, трагично било страно због тога што је добро знао шта је то. На њега је свесно заоштравање у трагедији, којем су колико по нужди толико и са уживањем допринели драматичари, морало да делује одбојно, па га је дубоко и болно доживљавао у збивањима реалног живота. Трагични моменат је за њега био у смрти трагичног јунака, чији су виновници принуда и насиље, а знамење отров и кама; он га је налазио у растанку са вољеним бићем. Било би погрешно у томе видети свођење трагичног проблема на безазленост или на замену за нешто тужно. Значај растанка за Гетеа може се одмерити положајем који у његовом песништву заузимају садашњост и тренутак, а да не говоримо о делима чија је тема растанак. Он је могао растанак да означи као основни мотив свих трагичних ситуација, јер је продро у његову дијалектичку структуру. Растанак је јединствено стање чија је једина тема раздвајање; близина која пред очима само још има даљину, којој тежи колико год да јој је мрска; повезаност која сама доводи до раздвајања, а то значи до смрти.

ШОПЕНХАУЕР

Несагласје воље са самом собом је оно што ту (у трагедији), на највишем ступњу своје објективности, најпотпуније развијено, на страшан начин долази до израза. Оно се обелодањује у патњама човечанства, проузрокованим делом услед случаја, делом из заблуде, који господаре светом,

а својом препреденошћу наступају као отеловљење судбине; делом оно проиходи из самог човечанства, из изукришаних тежњи индивидуалних воља, већином злих и опаких. То је једна те иста воља која у свима њима живи и чије се појаве боре саме са собом и саме себе раздиру.¹ Оно што свему трагичном, у било којем облику да се јавља, даје особени замаха ка узнесењу, јесте појава сазнања да свет, живот, не може да омогући право задовољење, па самим тим није вредан наше привржености; у томе се састоји трагички дух: он потом води у резигнацију.²

Дело *Свет као воља и представа* појавило се у првом издању 1819. године и остало је дуго незапажено; оно се, дакле, појавило исте године када је Золгер држао своја *Предавања из естетике*, која су објављена читаву деценију касније из његове заоставштине. Шопенхауерово одређење трагичног има нечег заједничког са Золгеровим одређењем. Трагично збивање је и за њега самоукидање онога што заснива свет. Али док се код Золгера идеја управо у својој пропасти обелодањује као идеја (шелинговска мисао), дотле код Шопенхауера самопорицање има предност по себи. И док је Золгерово тумачење трагичног још потпуно развијено из двојности идеје и егзистенције, у основи Шопенхауеровог одређења лежи једино појам воље. У њој је нашао одговор на Фаустово питање „шта је то што у сржи на окупу васиону држи” (стихови који стоје као мото другог дела), воља је „ствар по себи, источник свих појава”. Отуда Шопенхауер „самосазнање” означава као „једино збивање по себи”³ и изједначаје га са трагичним процесом. Тај процес се код Золгера одвија на уласку божанске идеје у егзистенцију, док

¹ *Sämtliche Werke*. Hrsg. A. Hubscher, Leipzig 1938, Bd. 2, 298 и д.

² Исто, Бд. 3, 495.

³ Исто. Бд. 2. 216.

се то код Шопенхауера дешава објективацијом воље. Свемир је њена поступна објективација: од неорганског, преко биљног и животињског света води поступно до човека. У том успону њених форми објективације „воља, која сама по себи не поседује способност сазнавања и представља само један слепи, незадрживи нагон (...) и долази до сазнања свог хтења”.¹ Обелодањивање тог сазнања једини је циљ уметности.² У човеку и уметности на тај начин процес самосазнавања и објективације воље доживљава свој врхунац. Шопенхауер тумачи из та два аспекта трагично као саморазарање и самопорицање воље. У сукобима, који чине радњу трагедије, било да се одвијају између човека и фатума, било између човека и човека, Шопенхауер види борбу међусобно различитих појава воље, дакле воље против саме себе. Ова трагичка дијалектика воље не налази свој завршетак у тематском простору трагедије него тек са њеним деловањем на гледаоца и читаоца: то значи са сазнањем које она поседује. Али сазнање по Шопенхауеру још увек „происходи изворно из саме воље”, оно припада „бићу на вишем ступњу његове објективације” и представља средство за „одржавање индивидуе и врсте”. „Намењено да служи вољи, да оствари њене циљеве, оно јој готово стално стоји на услузи: тако у свим животињама и готово у свим људима”. Оно понекада може и да одбије да буде на услузи и да „слободно и независно од сваког циља воље” заснује уметност као „јасно огледало света”.³ Оно што је у свакој уметности садржано као могућност: да се сазнање које потиче од воље и којој би требало да служи, окреће против ње, постаје у трагедији догађај. Прикривање саморазарања воље доводи гледаоца до сазнања да живот као објект и објективитет те воље „не

заслужује његову приврженост” и води га у резигнацију. У њој се поништава сама воља чија је појава човек, и то у двојструкој дијалектици. Јер не само да се воља окреће против себе саме у сазнању које је „запалила као светлост”,¹ него је сама довела до тог сазнања помоћу трагичке радње, чији је једини јунак који ће себе самога уништити.

ФРИДРИХ ТЕОДОР ФИШЕР

*Прави појам трагичне судбине творе два момента: апсолутно и субјекат. Они стоје у међусобном односу и то тако да онај други, субјект, апсолутном додуше дугује свој опстанак, своје снаге, своју величину, те се тако јавља као значајна сила, али само јавља; јер да ту величину има да захвали оном узвишенијем и да је та величина у поређењу с њим само релативна, да болује од слабости и да је рањива – све ће се то показати у трагичном (...). Али како се у пропасту људске узвишености открива божанска узвишеност, то се код гледаоца бол преображава у осећање измирења.*²

Фишерово тумачење трагичног из расправе *О узвишеном и комичном* (1837) ући ће у незнатно измењеном облику и у *Естетику*, чији ће делови бити објављени између 1847. и 1857. године. Она је на сасвим другачији начин и у знатно већем степену зависна од Хегела него што је овај утицао на Киркегарда, Шопенхауера или на Ничеово *Рођење трагедије*. Док су се Ниче и Киркегард већ на почетку програмски дистанцирали од оног што их је највише одредило и на тај

¹ Исто. Бд. 2, 323.

² Исто. Бд. 2, 217.

³ Исто. Бд. 2, 181.

¹ Исто. Бд. 2, 179.

² *Über das Erhabene und Komische*. In: *Kritische Gänge*, Bd. 4. 63 и д.

начин доспели до нечег новог, Фишер се тек постепено за време рада на *Естетици* одвојио од Хегела, да би тек 1873. у другој *Критици моје естетике*, својој самокритици, доспео до одлуке: „Потпуно сам напустио Хегелову методу стварања појмова која треба да буде иманентно логичко кретање ствари”.¹ Наравно да већ на почетку, иако Фишер није „начелно имао ниједну идеју за уобличење нечега новог и то чак ни у главним деловима”,² могу да се запазе одступања која би се могла приписати разликама скривеним иза звучног склопа речи, чега Фишер није био свестан.³ Она се односе, мада тек у другој линији, и на Фишерово тумачење трагичног. Када је настајао спис *О узвишеном и комичном*, био је тек изашао први том Хегелових *Предавања о естетици*. Отуда је Фишерово излагање о појму лепога могло да се ослони на Хегелову *Естетику*, док му је за појам трагичног стајала на располагању *Феноменологија духа*. Задатак да Хегелово тумачење трагедије из процеса апсолутног духа преведе у систем лепог био је условљен оним што је било ново у Фишеровим одредбама и што се пре могло наћи у контексту него у самом тексту. Уградња трагичног у дијалектичко кретање лепог не да се објаснити само из те нужности нити тежње да се Хегелова *Естетика*, која се Фишеру чинила премало дијалектичка, у том правцу доврши. Штавише, ту ваља имати у виду одсудну реченицу из списка из 1837. године да „лепо мора да нам предочи супротност коју разрешује, а не само разрешену супротност”,⁴ чија је покретачка снага у томе да Фишер више од Хегела уважава случај као један од хипостазираних момената лепог, те тиме индивидуалном и комичном посвећује већу пажњу него

¹ *Kritische Gänge*, Bd. 4, 404.

² *Mein Lebensgang*, Bd. 6, 472.

³ Упор. Ewald Volhard, *Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer*. Frankfurt/M. 1932.

⁴ *Kritische Gänge*. Bd. 4, 28.

што је то Хегел чинио. По мишљењу Евалда Фолхарда, то је условљено тиме да Фишер основне појмове њихових система, наиме основни појам идеје, више није схватао процесуално већ статички, па се тако бивство и бивање, дух и стварност, насупрот Хегелу, поново раздвајају и стварност појављује у својој случајности. Међутим, тиме је дуги процес ослобађања, на чијем крају Фишер напушта Хегелов метод заснивања појмова, започет већ у заметку његове *Естетике*. Спис *О узвишеном и комичном*, који је укључен у *Естетику* као њен први део, наиме као „*Метафизика лепог*”, разматра лепо, редукујући га на два момента – идеју и слику, које чине складно јединство, и то у складу са наведеним програмским ставом, у „противречју својих момената”. Као први контраст у лепом – други моменат ће бити комично – Фишер означава узвишено, у којем „идеја стоји у негативном односу према предметности”, док се „апсолутно јавља издигнуто изнад сваке непосредне егзистенције”.¹ У узвишеном, пак, Фишер разликује објективно и субјективно узвишено, чије дијалектичко јединство, узвишено субјекта – објекта, дефинише као трагично. Тиме он остаје при Хегеловом тумачењу трагедије у *Феноменологији*, које уклапа у нови склоп оствареног путем дијалектике лепог. Али док код Хегела ток мисли преко „правог духа”, који означава као моралност, води непосредно до форме трагичног, коју разматра на примеру *Антигоне*, Фишер свој одељак о трагичном још једном рашчлањује у три дела, па на тај начин још једном истиче битан моменат трагичке дијалектике, која код Хегела произлази из саме ствари. На првом ступњу субјект је подложен апсолутном као „мрачном разлогу једне бескрајне природне силе”,² на другом, по којем по Фишеру почиње „истински трагично”, влада судбина „као прав-

¹ Исто, 29.

² Исто, 65.

да”.¹ Тек на трећем ступњу, који одговара Хегеловом излагању у *Феноменологији*, а за Фишера представља „најчистију форму трагичног”, појављује се апсолутни дух као „чисто духовно јединство свих моралних истина и закона”, док је субјект „једну од тих моралних истина начинио својим патосом”.² Али тиме сукоб између апсолутног и субјекта тек постаје дијалектички. Јер сада се ради о истом патосу субјекта који му као моралност даје за право, али будући једностран и повређујући остале моралне законе, ипак чини неправду. На тај начин, како је то формулисано у спису из 1837. године, своје постојање и своју величину захваљује апсолутном, које је моралност у свом тоталитету, али мора да пропадне, *јер* то захваљује апсолутном, па тако, као индивидуа међу индивидуама, може да се суочи са неком другом конкретизацијом моралности. У *Естетици* тумачи трагичну дијалектику субјекта, тако да субјекат пропада од себе сама јер је индивидуа – као Хебел и касније Ниче – али уједно и сагрешење индивидуације. Узвишено субјекта се уништава не само због тога што је пуки делић него и стога што је „делић усмерен на разбијање целине”.³ Посматрано са становишта апсолутног, трагични процес је истовремено борба коју моралност као таква води против саме себе и у облику својих супротних особености. У истој мери је то и један дијалектички процес у којем се апсолутно, несравњиво са шопенхауеровском вољом, божанском идејом код Золгера и потом са Ничеовим Дионисом, открива у својој уништивости.

¹ Исто, 71.

² Исто, 89.

³ *Ästhetik*, Bd. 6, 275.

КИРКЕГАРД

*Трагично је противречност под којом се пати.*¹

*Трагично поимање види противречност и очајава због исхода.*²

Киркегардова дефиниција трагичног је сродна Гетеовој и то не само по томе што не прибегава садржајним одређењима, већ и по томе што формални поглед обојице, који не усмерава никаква воља за системом, у трагичном види исту дијалектику. Ипак се Киркегардово одређење разликује од Гетеовог у две тачке, које омогућавају да се поближе сагледа како структура трагичног, тако и његово вредносно место у Киркегардовом мишљењу. Док Гете говори о супротности, Киркегард, следећи Хегелову логику, узима појам противречности (Модсигелсе) да би њиме изразио унапред дато јединство две сукобљене силе, које њихову борбу тек чини трагичном. Оно што је Гете исказао примењујући своју дефиницију на Манцонијевог *Кармањолу*,³ већ је интендирано у Киркегардовој речи „Модсигелсе” а отворено и изричито исказано у једној реченици у делу *Или / или*: „Да би трагични сукоб добио своју праву дубину, супротстављене силе морају да буду истоврсне.”⁴ Али је ипак важнија друга разлика. Мада је Гете Целтеру рекао да му непомирљиво делује апсурдно, он „непомирљиву супротност”, на којој почива трагично, прихвата као објективну датост; као што је помирење, са којим трагично нестаје, видео као нешто независно од субјекта. За Киркегарда, пак, безизлазност

¹ *Unwissenschaftliche Nachschrift. Kierkegaard-Jubiläums-Ausgabe*, 709.

² Исто, 711.

³ Вид. претходне странице.

⁴ *Entweder/Oder*. Bd I, 175.

трагичне противречности није у реалности него само у пуком „поимању” човека, тако да човек поседује могућност, ако не да изнуди излаз или решење, а оно да противречност издигне на један виши ниво, коме више није стало до излаза или решења. То превазилажење трагичног подразумева ло се, наравно, у идеалистичким системима после Шелинга; резигнација, у којој Шопенхауер види циљ превазилажења, још увек има исто телеолошко достојанство својствено Шелинговој тврдњи о слободи и Золгеровом сазнању божанске идеје. Киркегард, пак, и у томе религиозни претеча арелигиозног мишљења, одваја моменат спасења од трагичног, те тиме припрема његову анализу ослобођену свих метафизичких осмишљавања. За њега лично то значи да трагично само може да буде нешто привремено. Карактер његовог егзистенцијалног мишљења више не допушта никакав систем и свом жестином осуђује управо хегеловски систем, који је по својој суштини објективно-процесне природе. Будући да у складу са идејом о квалитативном скоку за своју основу узима различите стадијуме егзистенције, то се и трагично ограничава на један од тих стадијума који ваља превладати, наиме на етички. Тако после 1846. појам трагичног нестаје из Киркегардових списа; али је и у ранијим списима скоро увек промишљан као контраст појмовима из религиозног периода. Тако и у делу *Стрепња и дрхтање*, у којем Аврама као „витеза вере” уздиже изнад „трагичног јунака” Агамемнона. При томе млади Киркегард, следбеник Хегела, „безизлазну противречност” Агамемнонову у етичкој сфери лишава њене радикалности како би јаче могао да истакне религиозни парадокс у Аврамовој судбини: „Трагични јунак одбацује извесно поради још веће извесности и очи посматрача спокојно почивају на њему.”¹ Пошто је онда уобличено учење о стадијумима егзистенције, то се

сада и трагично и могућност његовог превазилажења другачије виде. У уводу наведеног одређења, Киркегард у *Ненаучном додатку* (1846) пише да очајање не зна за излаз и не зна како да укине „противречност”, па би отуда ваљало да је схвати трагично, што би био пут до исцељења. Оно чиме се хумор оправдава, управо је његова трагична страна, наиме, мирење с болом, од којег би хтео да апстрахује очајање, иако не зна где је излаз.¹ У Киркегардовом мисаоном развоју, као и на његовом „животном путу”, трагично одмењује хумор, који се дефинише као „прибежиште између етичког и религиозног”, с тим што се већ у дисертацији јавља као „становиште религијског”. Киркегард се тиме мање предочава као теоретичар трагичног са више његових супротних појмова: ироније, хумора и комике, с тим што је постајао свеснији њихове сродности с трагичним што се више одвајао од овога. Тако је у поговору уз Квидамову повест под псеудонимом Фратер Тацитурнус рекао: „За мене ствари не стоје тако лоше; ја сасвим задовољан седим над мојом рачуницом и видим истовремено и комично и трагично.”² Али подругљива дистанца према себи саоме нипошто не може да прикрије чињеницу да за Киркегарда појам трагичног није био само помоћно средство за утемељење религиозности већ и кључ за разјашњење сопственог проблема страдања, чије је (испрва ироничко) решење очекивао од оног вишег стадијума. То потврђује и нацрт за једну трагедију о Антигони у *Или/или*, за коју је прилагођена радња Киркегардове животне приче. Едип умире а да његови греси нису обелодањени, а Антигона која још за очеве живота нешто слутити, али ћути обузета меланхолијом, „смртно је заљубљена”. Да би могла љубљеноме да искаже своју љубав, морала би да му повери и тајну своје меланхолије –

¹ *Krankheit zum Tode*. Jubiläums-Ausgabe, Bd. 2, 245.

¹ *Unwissenschaftliche Nachschrift*. 717.

² *Stadien auf dem Lebensweg*. Bd. 4, 414.

али управо би га тиме изгубила. „Тек у тренутку своје смрти моћи ће да призна усрдност своје љубави, тек у тренутку када му више не припада може да призна да му припада”,¹ пише Киркегард и упоређује њену тајну са Еламинондовом стрелом, коју је овај после битке оставио заривену у својој рани, јер је знао да би га у истом тренутку када би је извукао сустигла смрт. Другачије нису стајале ни ствари за Киркегарда у вези са оним шта је знао о младалачком греху свог оца и о сопственом огрешењу које се испречило између њега и Регине. Његова трагика била је трагика његове Антигоне. Он је развргавањем веридбе морао да унесрећи Регину, јер је то била његова једина нада да ће је учинити срећном.² Као и Антигону, тако Киркегард тумачи и своју меланхолију у оној слици чији је дијалектички смисао да ослобађање од онога што доноси смрт мора да призове смрт. Библијска стрела у месу постала је за Киркегарда трагичним амблемом његовог живота.³

ХЕБЕЛ

*Драма приказује животни процес по себи. И то (...) тако да нам предочава опасан положај у којем се индивидуа ослобођена првобитне везаности сучељава са целином, чији је део још увек остала, упркос својој непојамној слободи.*⁴

¹ *Entweder/Oder*, Bd. I, 176.

² *Die Tagebücher*. Dritte Auflage 1949, 134.

³ Вид. у *Дневницима* место: „Од мог најранијег детињства у моје срце је забијена стрела патње. Све док је она ту, ја сам ироничан – чим се извуче, сместа ћу умрети”.

⁴ *Sämtliche Werke*. Hrsg. R. M. Werner. Berlin 1904, I, Bd. 11, 3 и д.

*Уметност (...) је увек изнова умела да помоћу неизмерности која јој је урођена реши упоједињавање и да идеју ослободи њене мањкаве форме У неизмерности је садржана кривица, али истовремено – будући да је упојединачено само стога неизмерно јер као несавршено не полаже право на трајност мора да дела у правцу сопственог уништења – и помирење у мери у којој је оно могуће у делокругу уметности. Та кривица је праизворна, нераздвојна од појма човека и готово недоступна његовој свести; она је дата са самим животом.*¹

Да се у овим реченицама из списка *Моје слово о драми* (1843) под „драмом” разуме трагедија, а под „уметношћу” трагично, недвосмислено сведоче многа места у Хебеловом дневнику, као на пример ово: „Живот је једна велика река, а индивидуалности су само капљице, док су трагичне капљице санте леда које морају поново да се растопе.”² Слично сантама леда, трагични јунак издваја се по Хебелу из склопа из којег потиче, па при томе прекорачује своју меру и изазива отпор неког другог. Пошто својом промењеном формом противречи идеји текућег живота, он мора да пропадне, иако његово преображавање у крути облик појединачног не постигне само из његове сопствене воље него и из објективног процеса. Оно што га уништава није непосредно та сила, него нека друга индивидуалност која дели његову судбину, при чему победу над њим у исти мах плаћа пропашћу, враћањем у склоп целине, од које су се обојица били одвојили. Хебелова метафорична примена једног природног процеса истовремено показује да трагика – као што то приказује у уводу цитирани текст – не може да се одвоји од човекове бити. Човек се, по Хебелу, нужно окреће против целине жи-

¹ Исто, 29.

² *Tagebücher. Sämtliche Werke*, II, br. 2664.

вота, испуњавајући индивидуацијом његову законитост; њега уништава његова сопствена природа тиме што је оно што јесте. Хебел каже да „није само свеједно да ли јунак пропада због свог изузетног и непримереног стремљења, него је нужно и неизбежно да се, ако потресна слика треба да се оствари, дешава оно што се дешава, а не нешто друго”.¹ На уобличење овог схватања, чија дијалектичка суштина сасвим јасно долази до изражаја, утицали су Хегел и Золгер.² Док је Шелинг у трагичном видео борбу субјективне слободе против објективне нужности, а млади Хегел саморасполажење и самопомирење моралности, код Золгера се први пут јавља идеја да трагика има своје извориште у несагласју између идеје и егзистенције, у захватању божанског у супротности реалности које га уништавају, али и прве обелодањују. Сва је прилика да Хегел од Золгера преузима тај мотив за *Естетику*, која за разлику од *Феноменологије* и списка о природном праву трагично објашњава из манифестације божанског у свету посебности. Као Шопенхауер и касније Ниче, тако и Хебел, следећи у томе Хегела, у принципу индивидуације види право извориште трагичног. Али се његово схватање уједно разликује од Хегеловог и Ничеовог оптимизма, који се заснива на вери у кретање духа, односно диониског, као и од Шопенхауеровог песимизма, који утеху у резигнацији црпи из себе самог. Хебелово мишљење означава прекретницу у духовној повесници деветнаестог века, крећући се још увек метафизичком стазом идеализма, али без знања о смислу, са којим се некада кренуло тим путем. „Живот је једна страшна нужност са којом човек мора да се помири, иако не може да је схвати”, стоји у дневнику,³ а на другом месту се каже: „Модерна судбина је силуэта бога, несхват-

љивог и неухватљивог.”⁴ Хебел никада није нашао одговор на питање зашто је морало доћи до раскола који је између индивидуе и целине живота створио огромну пукотину, и „никада тај одговор неће наћи ко год га буде озбиљно поставио”.⁵ Пошто се тако „драма са мистеријом света губи у једној те истој ноћи”,⁶ трагика човека се заопштрава у двоструком погледу. Док код Хегела трагични јунак, чији патос једнострано репрезентује моралност, постаје крив само у односу на друга отеловљења моралног, али не и у односу на саму моралност, човек код Хебела постаје крив у једном рационално необјашњивом дешавању које подсећа на Кафку, и то у односу на једну животну силу коју нити познаје нити разуме. Ово Хебелово одступање од Хегела, чије поимање кривице мисли да дели,⁴ јасно долази до израза у његовом тумачењу *Антигоне*. У Креонту он не види равноправног трагичног јунака и по њему Антигона не страда због тога што се огрешила о закон већ о целовитост живота, из којег се издвојила својом индивидуалношћу.⁵ У складу са Хебеловом радикализацијом кривице јесте и схватање да помирење у „делокругу индивидуалног измирења”,⁶ дакле у самој трагедији, постаје немогуће. Али и у осмишљавању, које постаје видљиво с оне стране дела, Хебел напушта становиште немачког идеализма. Док за Золгера егзистенција не може да поднесе вечно, па у томе види сведочанство њеног одређења према вечном, а за Шопенхауера резигнација потврђује самоукидање воље, за Хебела је трагична уметност, „која суочена са идејом уништава индивидуални живот” и тако се „издиже изнад тога”, само „светла муња људске свести (...)

¹ *Werke*. I-II, 30.

² Вид. *Tagebücher*, бр. 988, 998, 1007 и *Briefwechsel*, I, 107.

³ *Tagebücher*, бр. 2771.

¹ Исто, бр. 1034.

² *Werke*, I-II, 30.

³ Исто, 31.

⁴ *Tagebücher*, бр. 2634 и 3269.

⁵ *Werke*, I-II, 30.

⁶ *Tagebücher*, бр. 2634 и 3168.

која не може ништа да осветли, а да при томе то уједно и не уништи”.¹ Хебелова „пантрагика” достиже свој врхунац у трагедији трагичне уметности. Повремено, наравно, на место метафизичког утемељења које је одбачено, за Хебела, ступа историјско-филозофско утемељење. И њега преузима од Хегела, код кога је процес духа истовремено и светска историја.² Секуларизован до пуког историјског момента, он се јавља у дефиницији трагичног делања, коју је Хебел у осврту на свој првенац дао у предговору уз *Марију Магдалену*. Јудитино делање се ту означава као „трагично”, односно као у „себи поради светско-историјске сврхе *нужно*, али истовремено због повреде моралног закона по саму индивидуу погубно, јер се огрешила о морални закон”.³ Ова реченица не стоји случајно у предговору који има за циљ да образложи „грађанску жалосну игру”. Јер оба момента показују да се Хебел креће путем који од идеализма води ка социолошком историзму. Израз „упоједињавање”, који Хебел као основни појам свог тумачења трагичног ставља на место појма „упосебљавање” и „*principium individuationis*”, добија поред метафизичког и конкретан друштвени смисао. То се може видети по скици за једну трагедију о Наполеону. Године 1838. Хебел записује у свој дневник да је Наполеонова грешка – а она се састојала у томе да се „уздао у себе и да је сматрао да све може да оствари снагом своје личности” – била утемељена у „његовој великој индивидуалности и да је свакако била грешка једног бога”, али при томе одлику која би могла бити и одлика једног Холоферна, одлучно пребацује у историјско-социолошку раван, напомињући да је та грешка била довољна да га сруши, „нарочито у наше време, у којем се мање истиче значај појединца него масе”.⁴

¹ Исто, бр. 2721.

² Упор. претходне стране.

³ *Werke*, I-II, 61.

⁴ *Tagebücher*, бр. 1012.

НИЧЕ

*Онај ко није доживео – да истовремено мора да гледа и да чезне да превазиђе гледање – тешко да ће моћи да замисли како оба та процеса при посматрању трагичног мита могу јасно и одређено да постоје напореда и да се доживљавају напореда; истински естетски посматрачи пак признаће ми и потврдити да је међу чудесним деловањима трагедије та напореда најчудеснија. Ако сада тај феномен естетског гледаоца пренесемо у један аналогни процес у трагичном уметнику, разумећемо генезу **трагичног мита**. Он с аполонском уметничком сфером дели пуно уживање у привиду и гледању, а истовремено пориче то уживање и налази још веће задовољство у уништењу видљивог света привида.*¹

Рођење трагедије (1870/71) карактерише патос који своје извориште има у ставу одбране у односу на Шопенхауерово учење о резигнацији, али је до у појединости одређен његовим системом. Утицај Шопенхауера не огледа се само у тумачењу музике него и трагичног збивања, па чак и у оба основна појма младалачког списка; јер, Шопенхауер се ту назире као својеврстан узор, с тим што се он у одсудним стварима јавља само у негативном смислу. Зацело се претходницима оба Ничеова принципа уметности – „диониског” и „аполонског” – могу сматрати Шопенхауерови појмови „воља” и „представа”. Изворну слепу тежњу једног Ничеа је поново нашао у Дионисовом свету заноса, очевитност и самосазнање другог у Аполоновом свету снова и слика, чији захтев упућен човеку гласи: „Познај сама себе”;² Шопен-

¹ *Werke*. Stuttgart 1921, Bd. I, 194.

² Исто, 194.

хауерови метафизички појмови постали су тако естетички, као што је метафизика као таква код Ничеа преокренута у естетичко становиште, по којем се „постојање и свет дају образложити и тумачити само као естетички феномен”. Томе одговара његов захтев да се трагични мит објасни из естетичке сфере.¹ Чини се, додуше, да је Ничеово тумачење трагичног проистекло из његове интерпретације античке трагедије, схваћене као помирење оба уметничка принципа, који су се у претходним раздобљима грчке уметности непрестано борили за превласт, као „диониски хор који се увек изнова празни у аполонском свету слика”.² Али то тумачење, мада у обрнутом смислу, тачно предочава слику коју је Шопенхауер дао у трагичном процесу. Ако је Шопенхауер у супротстављеним силама трагедије видео деловање једне воље чији су они појаве, онда за Ничеа Дионис „никада није престао да буде трагични јунак, те су сви познати ликови грчке позорнице, Прометеј, Едип итд. само маске оног првобитног јунака Диониса”.³ Митско предање његове судбине о томе како је био раскомадан, што се у свакој трагедији изнова приказује и што Ниче схвата као симбол индивидуације, тако да у трагичном јунаку може да види „бога који је на себи искусио патње индивидуације”,⁴ док у трагедији код Шопенхауера улогу усуда преузима воља: индивидуе у којима се она јавља саме ће се раскомадати. Управо у тој аналогiji се сасвим јасно предочава сродство Ничеовог појма „аполонско” са Шопенхауеровим појмом „представа”. Док се за Шопенхауера у трагедији воља објективира на највишем ступњу, Ниче означава драмски дијалог као „објективацију диониског стања”. Индивидуација се како у појму

аполонског тако и у појму представе поставља наспрам једног изворно-првобитно стања (диониског, односно воље). Но, у том поређењу се истовремено обелодањује и одсудна разлика између Ничеовог и Шопенхауеровог поимања ствари. Док се код Шопенхауера воља укида путем трагичног збивања, у којем се његове појаве растачу и снагом сазнања у гледаоцу подстичу жељу да се дистанцира од самог себе и тако упадне у стање резигнације, за Ничеа Дионис проистиче из своје раскомаданости и расточености у индивидуацији управо као неразориво-моћна сила, у чему се онда састоји „метафизичка утеха” коју подарује трагедија. Тако на супрот негативној Шопенхауеровој дијалектици код Ничеа стоји позитивна дијалектика, која подсећа на Шелингово тумачење у *Писмима*. Док се воља у својој објективацији у појави сама негира, диониско се управо потврђује тиме што, упркос свом уживању у аполонском привиду, који је његова објективација, негира то уживање и тај привид и из уништења видљивог света привида црпи још веће задовољство. Тако онда уметност више није јасно огледало у којем свет индивидуације изриче суд о вољи, него знак да индивидуација чини „праоснов зла” и у исти мах „радосну наду да се стега индивидуације може разбити” – „слутњу поново успостављеног јединства”.¹

ЗИМЕЛ

Као трагични удес – за разлику од тужног или онога што разара извана – означавамо (...) ово: да разорне снаге управљене против једног бића проистичу из најдубљих сло-

¹ Исто, 196.

² Исто, 99.

³ Исто, 101.

⁴ Исто, 101.

¹ Исто, 102.

јева тог бића; да се његовим разарањем или уништењем испуњава судбина која је приметна у њему самоме, па такође представља логични развој структуре, којом је то биће изградило и уобличио своју сопствену позитивност.¹

Ако је трагично у метафизичким и естетичким системима немачког идеализма чинило њихов централни дијалектички процес, онда се може рећи да су га филозофи постидеалистичке епохе уклопили у дијалектику оних појмова и представа у чије су име одбацивали системски начин мишљења. Код Киркегарда су то стадијуми егзистенције који се више не дају подвести под један систем; код Ничеа је то сфера естетичког. У делу Георга Зимела се појам трагичног јавља у спрези са појмом живота, отприлике као код Дилтаја, у чијем се спису *Историјска свест и погледи на свет*, који је 1931. године под насловом *Основна тачка трагике*, објављен из заоставштине, каже: „Мишљење: однос саставних делова. Овај у супротности са појмом живота као једне целине. Али трагика је управо у томе што тај појам живота можемо да имамо само у том облику.”² Трагичку дијалектику – да живот може да се схвати само у облику у којем се више не схвата као живот – Зимел је, можда независно и од Дилтаја, на различите начине предочио конкретности живота, при чему моменат појма смењују други, животу колико неопходни, толико и супротни моменти. На томе се потпуно заснива и чланак из 1912. године: *Појам и трагедија културе*. Он полази од духа претвореног у објект, који се „супротставља динамичкој животворности, унутарњој самоодговорности, наизменичним напетостима субјективне душе; као дух дубоко везан за дух, али управо због тога и доживљава безброј трагедија из ових дубоких противности

форме: између субјективног живота, који је стално у покрету, али временски коначан, и његових садржаја, који су, једном створени, непокретни, али безвременог значаја”.¹ Често се чини као да „творачка покретљивост душе умире од свог сопственог производа”.² И тако настаје трагична ситуација да култура уистину у првим моментима свог постојања у себи носи оне форме својих садржаја који чине њено унутарње биће и суштину: да „кретање душе од себе као несавршене према себи као савршеној, као кроз какву иманентну неумитност, скрене, оптерети и учини је немоћном и неодређеном”.³ У свом дневнику Зимел исто тако запажа да се „основни трагични феномен” брака састоји у томе „да живот себи ствара форму која му је додуше неопходна, али је – већ самим тим што је форма – непријатељски расположена према индивидуалности живота”.⁴ Овај последњи моменат у вези са Зимеловим појмом о животу јавља се поново у једној другој реченици његовог дневника, чији предмет чини трагика љубави: „Она се распламсава само у вези са индивидуалитетом и уједно доживљава слом због несавладивости индивидуалитета”.⁵ На једном другом месту се каже да је „истински велика трагика моралности дата када се нема право на оно што нам дужност намеће”.⁶ Ту је већ напуштен централни проблем Зимелове филозофије и трагично је потпуно издигнуто изнад основне представе, која од превазиђеног системског мишљења у постидеалистичкој фази лако преузима захтев за тоталитетом, којем се иначе супротстављала. Управо су спорна неодређеност и бесадр-

¹ *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*. Logos II, 1912, 21 и д.

² *Gesammelte Schriften*. Bd. 8, 71.

¹ Logos II, 1.

² Исто, 6.

³ Исто, 25.

⁴ *Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlass und Veröffentlichungen der letzten Jahre*. München 1923, 115.

⁵ Исто, 113.

⁶ Исто, 20.

жајност његовог појма живота и дијалектичка форма мишљења, која је још увек била под утицајем Хегела, у склопу наведеног чланка *Појам и трагедија културе*, Зимелу омогућили поглед на феномен трагичног, који допушта да се различити феномени трагичног оставе недирнути у својој посебности. Зимел је, као пре њега Гете и Киркегард, али дубље од њих, сагледао трагично са њему прирођеног становишта, које, наравно, још увек припада људској представи, али се не односи ни на шта друго него само на трагично. Отуда је одређење трагичног код Зимела, упркос својој језичкој формулацији, ваљда једино на које се може ослонити интерпретација која у трагедији жели да види уобличења трагичног, а не одраз сопствених филозофема.

ШЕЛЕР

Трагичан је „конфликт“ који влада унутар позитивних вредности и самих њихових носилаца.¹

У изричитом смислу је трагично (...) када једна те иста снага, која је допринела да нека ствар успе да реализује високу позитивну вредност (себе саме или неке друге ствари), током свог деловања постане узрок пропасти и уништења те исте ствари као носиоца вредности.²

Шелерово тумачење у чланку *О феномену трагичног* (1915) било је донекле под утицајем Зимелове анализе, али је настало у склопу списа *Формализам у етици и материјал-*

на етика вредности (са посебним освртом на етику Имануела Канта), који се појавио 1913. године. Главни циљ те књиге је да се феноменолошки превазиђе кантовски систем у области етике. Међутим, она се у свом приступу враћа на траг све до филозофије живота, те замера Канту што је мислио „да живот уопште не представља основни феномен”.¹ Управо због тога што је „живот” као једна недељива целина основни феномен, феноменологија сматра да је њен задатак да уклони баријеру између субјекта и објекта. Тако и Шелер жели да превазиђе разлику коју је критичка филозофија успоставила између априорног света формалног и света материје. У циљу утемељења једне етике која би истовремено била и материјална и *а приори*, Шелер уобличава као њену основу једну феноменологију вредности квалитета, који по њему чине „једно сопствено подручје предмета”.² Најважнија тачка ове феноменологије је прихватање позитивних и негативних вредности, као и виших и нижих, чија егзистенција треба да буде смештена у „суштини самих вредности”. Тиме је истовремено створен темељ за Шелерово тумачење трагичног. Ако се трагично у системима идеализма јављало као дијалектички процес самоуништења или самопотврде путем самоуништења, које доживљава највиша вредност – Шелингова слобода, Зелгерова божанска идеја, Шопенхауерова воља или Ничеов принцип диониског – онда се у Шелеровој феноменологији, која више не признаје никакву највишу вредност, али ипак разликује позитивне и негативне, више и ниже вредности, предочава као конфликт између позитивних вредности, и то у идеалном случају између позитивних вредности истог степена и нивоа.³ Аналогно Фише-

¹ *Zum Phänomen des Tragischen. U: Vom Umsturz der Werte. Abhandlungen und Aufsätze. Gesammelte Werke. Bern 1955, Bd. 3, 155.*

² Исто, 158.

¹ *Der Formalismus in der Ethik.* Halle/Saale, 1913, 158.

² Исто, 10.

³ Аналогно Јасперсу у спису *Von der Wahrheit*: „Трагика је тамо где су силе које се сударају свака за себе истините”.

ровом тројном рашчлањавању, у којем се супротност субјективној моралности најпре јавља као фатум, затим као праведност и коначно, утемељујући најчистију форму трагике, као тоталитет моралних истина, и Шелер оцртава постепени раст трагичних феномена, који се преко вредности што се међусобно боре тек тамо завршава где „једна те иста снага” омогућава „да једна ствар реализује највишу позитивну вредност”, па ова управо тим поступком постаје „узрок уништења те ствари као носиоца вредности”. Тако Шелер доспева на основу утемељења једног самосталног света вредности и њихове феноменолошке диференцијације до исте дијалектичке структуре трагичног, која се у том виду јавља већ код Шелинга и Хегела, док код Зимела одбацује своје последње појмовно рухо. То што његово одређење има корен у материјалној етици вредности, не може да му умањи важност, будући да се свеколико трагично – како то Шелер констатује у уводу – „креће у сфери вредности и односа између вредности”.¹ С друге стране, опет, није се тиме дошло до неког новог сазнања: овде је само све оно што је било садржано у ранијим дефиницијама, изричито, дакако у другом склопу, наиме у склопу утемељења феноменолошке етике, постало једна тема. Да је и Шелер спознао структуру трагичног, то у потпуности показује она реченица којом напушта терминологију етике вредности и успоставља митолошки модел свих трагичних путева. Трагичним Шелер назива Икаров лет: његова воском причвршћена крила све су више губила од своје снаге што се више приближавао сунцу, под чијим деловањем се истопио тај восак.²

¹ Zum Phänomen des Tragischen, 153.

² Исто, 159.

ПРЕЛАЗНА РАЗМАТРАЊА

Историја филозофије трагичног ни сама није лишена трагике. Она личи на Икаров лет. Јер што се мишљење више приближава генералном појму, утолико у њему остаје мање од оног супстанцијалног којем захваљује свој полет. На врхунцу увида у структуру трагичног оно се само у себи урушава јер више нема снаге. Тамо где једна филозофија као филозофија трагичног постаје нешто више него сазнање дијалектике у којој се обједињују њени основни појмови, тамо где више не одређује сопствену трагику, ту више нема филозофије. Могло би се, дакле, рећи да филозофија није у стању да захвати и тумачи трагично или да трагично као такво не постоји.

Тај закључак извукао је Валтер Бењамин. Његово дело *Порекло немачке жалосне игре* представља одговор на кризу у коју је на прелазу између два века, код Фолкелта и Шелера, доспело бављење проблемом трагичног. Иако Бењамин одбацује генерални појам трагичног, ипак пут којим је кренуо не води натраг до Аристотела.¹ Јер на место филозофије трагичног не ступа поетика него историја филозофије трагедије. Ова је заиста филозофија јер жели да спозна идеју, а не закон форме трагичног песништва; при томе она не настоји да идеју трагичног сагледа у трагичном по себи, при чему ово не би било везано ни за какав историјски оквир, нити за форму трагедије и уметности уопште. Идеја, како је одређује Бењаминов сазнајно-теоријски увод, није нешто опште што би у себи садржало посебно; она није појам ко-

¹ Као на пример Otto Mann, *Poetik der Tragödie*. Берлин 1958. Ова поетика се критички обрачунава са спекулацијама оних мислилаца којима су намењени коментари ове студије.