

C h r i s t o p h M e n k e

PRISUTNOST TRAGEDIJE

O g l e d o s u d u i i g r i

b i b l i o t e k a

N O V A

K R I T I Č K A

T E O R I J A

Izdavanje knjige podržao: Marko Polo Tours, Korčula
Izdavanje niza Nova kritička teorija podržao:
Institut Otvoreno društvo - Hrvatska, projekt Booklife

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

Naslov originala:
Christoph Menke:
Die Gegenwart der Tragödie- Versuch über Urteil und Spiel
Suhrkamp, Frankfurt na Majni, 2005.

Biblioteka:
Nova kritička teorija

Uređivački kolegij:
Dušan Đorđević Mileusnić
Tomislav Medak
Petar Milat
Obrad Savić

Izdavači:
Beogradski krug
Bulevar Kralja Aleksandra, SRB-11000 Beograd
telefon/fax: +381 (0)11 243 2545
e-mail: beokrug@eunet.yu
<http://www.bgcircle.org/>
&

Multimedijalni institut
Preradovićeva 18, HR-10000 Zagreb
telefon: +385 (0)1 485 64 00
fax: +385 (0)1 485 57 29
e-mail: publishing@mi2.hr
<http://www.mi2.hr/>

Prevod: Dalibor Davidović
Lektura: Tonči Valentić
Oblikovanje: Borut Vild
Tiskara: Tiskara Zelina
Tiraža: 500

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 655630

Beogradski krug
ISBN: 978-86-82299-80-6
Multimedijalni institut
ISBN: 978-953-7372-03-3

Sadržaj

- 5 Uvodna napomena
- 9 I. Eksces suda: Čitanje *Kralja Edipa*
- 11 1. »Bijah taj«: Forma sudbine
Činjenje, znanje, suđenje
»Na način tragedije«
- 21 2. Od suca do prokletog: Edipova priča
Juridizacija proročanstva
Proklinjati
Samoosuda
»Prokletstvo zakona«
- 45 3. Autor i osoba: Edipova egzistencija
Dramska egzistencija
Transcendentalna dramatika
Ekskurs: Koncept tragične ironije
- 59 4. Nasilje suda: Edipovo iskustvo
Filozofija i tragedija
Objektivnost suda
Edipova žalba
Velike i male pogreške
Paradoks suda o pogrešci
- 83 5. »Trpnjom da mu učit je«: Tragedija i život
- 91 II. Međuigra o teoriji tragedije: Proces tragedije
- 97 1. Prema estetici tragedije: Od lijepog prema igri
Izostavljanje tragike u lijepome
Kontemplacija ili refleksija
Odigrati djelovanje
Sloboda glumca
- 119 2. Obećanje i nemoć igre
Parodija tragedije i tragedija parodije: Romantička komedija
Netragični junak: Dijalektički poučni komad
Metateatar, metatragedija

- 141 III. Tragedija igre
- 143 1. Tragedija i skepsa: O *Hamletu*
Djelovanje, znanje, igranje
»Ludost« i ironija
Vrtoglavica refleksije: Kazalište i tragedija
- 169 2. Tri skice: Beckett, Müller, Strauß
Stanje prijevora: Samuel Beckett, *Svršetak igre*
Gladijatori igre: Heiner Müller, *Filoktet*
Nikada: Botho Strauß, *Itaka*
- 205 Popis literature
- 227 Zahvala
- 229 Bilješke

Prisutnost tragedije – taj naslov treba izložiti tvrdnju: da u suvremenosti postoje tragedije ili da nam je tragedija suvremena, da je naša suvremenost suvremenost tragedija. Prvi je i očiti smisao te tvrdnje polemičan. Tvrdnja o prisutnosti tragedije treba otkloniti gledište kako je, varirajući najslavniju Hegelovu formulaciju o umjetnosti, tragedija »za nas nešto prošlo«, ili da bi, kao što sluti Friedrich Schlegel, mogla postati »zastarjela«. »Za nas« – to i u Hegelovu i u Schlegelovu smislu znači: za nas moderne. Gledište što ga naslov o prisutnosti tragedije treba otkloniti jest ono da je moderna doba nakon tragedije.¹ Tvrdnja što je, tome usuprot, naslov o prisutnosti tragedije treba izložiti jest dvostruka: da pogrešno razumijemo i nas same, naš položaj i uvjetovanost, kao i tragediju, njezinu formu i iskustvo, kada povjerujemo kako smo lišeni iskustva tragedije, kako smo prevladali formu tragedije.

»Prisutnost« je tragedije ponajprije njezina vremenska, povijesna prisutnost. Da je tragedija prisutna, to hoće reći da njezin iskustveni sadržaj za nas ima značenje. Taj je iskustveni sadržaj tragedije »tragična ironija« prakse: djelovanje koje vazda teži vlastitu uspijevanju proizvodi iz sebe samoga, i stoga nužno,

vlastito neuspjavanje, a tako i nesreću onoga koji djeluje. Imali to tragično iskustvo djelovanja u tragediji još (ili ponovno) za nas značenje – o tome odlučuje povijesni ustroj naše prakse. »Moderna« nada glasi da se samopromišljanjem, buđenjem samosvjesne, razumne subjektivnosti do punoljetnosti naša praksa toliko mijenja, čak da se toliko promijenila, da izmiče nasilju tragične ironije. Naslov o prisutnosti tragedije tvrdi, tome usuprot, da je nasilje tragične ironije i nadalje djelatno. Razlog tome da iskustvo tragedije vrijedi još i za nas leži u tome da sudimo i kako sudimo – u normativnosti naše prakse. Time što sudi o sebi, što više, upravo time što *on sam* sudi o sebi, Edip priređuje vlastitu sudbinu. Jer Edip svoj sud ne može učiniti činom nad kojim ima moć; prije će biti da njegov sud zadobiva moć nad njim. A tako kao što sudi on, sudimo i mi. Doklegod uopće sudimo, živimo u prisutnosti tragedije.

Tragični iskustveni sadržaj tragedije za nas može imati povijesnu prisutnost tek kad formom tragedije postigne estetičku prisutnost. To se estetičko uprisutnjenje ne postiže već samim tekstom tragedije, nego njegovom izvedbom u kazališnoj igri. Postoji tragedija koja predstavlja tragične ironije djelovanja samo tako što se glumi u kazalištu. Na to se usmjeruje druga »moderna« nada: da se tragični iskustveni sadržaj igrom u kazalištu, koja ga uprisutnjuje, istodobno potkopava ili prekoračuje, da tragedija svojom estetičkom prisutnošću – igrom u kazalištu – rastvara i samu svoju povijesnu prisutnost, čak da ju je već rastvorila. Naslov o prisutnosti tragedije tvrdi, tome usuprot, da se tragična ironija djelovanja i kazališna igra, koja je estetički uprisutnjuje, ne nalaze samo u odnosu međusobna isključivanja, nego i u suprotnom odnosu međusobna uvjetovanja.² Tragedija je razastiranje prijepora između tragike i igre što se usmjeruju jedna protiv druge, ali mogu postojati samo jedna zahvaljujući drugoj. Stoga kazališna igra ne rastvara iskustvo tragike, nego ga, samo prividno paradoksalno, objelodanjuje.

Kao i sve što se tiče tragedije, tako je i pitanje o njezinoj prisutnosti dvostruko: pitanje o povijesnom liku prakse za koju je značajan njezin tragični sadržaj, i pitanje o estetičkoj formi kojom se predstavlja njezin tragični sadržaj. U nastavku bi trebalo

postati jasno da se ta dva pitanja mogu obraditi samo zajedno, jer su tragično iskustvo i estetička forma u tragediji međusobno neodvojivo povezani.

Ova je knjiga pisana od kraja: početak su predstavljali pokušaji iz trećeg dijela da se Beckettov *Svršetak igre*, Müllerov *Filoktet* i Straufova *Itaka* čitaju kao forme specifično moderne tragedije, stanovite – predlažem da je tako nazovemo – »tragedije igre«. *Hamlet* je paradigmatičan rani slučaj »impliciranja« (Stanley Cavell) kazališta u tragediji. Drugi dio teorijski priprema čitanja iz trećeg dijela. On je kritika »modernog« uvjerenja, prema kojemu se svijest o igri ili teatralnosti i tragika međusobno isključuju, štoviše, prema kojemu se tragika, iskustvo tragike, rastvara sviješću o teatralnosti svoje predstave; to se zbiva razračunavanjem s romantičkim konceptom komedije i konceptom poučnog komada. Prvi dio, koji se još jednom iskušava na *Kralju Edipu*, pojašnjava što se ovdje razumije pod »tragikom«. Pritom su u središtu pojam tragične ironije i njegova primjena u praksi suđenja.³

I. Eksces suda: Čitanje *Kralja Edipa*⁴

Jednom su se u Ateni, ali ne na trgu i ne na političkom skupu, nego, kao što se i naslućuje, u kazalištu, na pozornici, Eshil i Euripid prepirali o tome kako tumačiti Edipovu sudbinu. Eshil i Euripid na to su pitanje došli za rasprave što je u Aristofanovim *Žabama* vode pred očima Dioniza i kora, rasprave o tome tko je o njih pravi »majstor tragedije«. ⁶ Nakon što je Euripid Eshilovu prologu zamjerio »neukusna ponavljanja«, »umetnute riječi« i pretjerivanja, ukratko: retorički balast, Dioniz od njega traži neka pokaže kako bi se to onda moglo bolje učiniti. Euripid nato citira iz svoje tragedije o Edipu (za nas sačuvane samo u nekoliko fragmenata), da bi ga Eshil smjesta prekinuo:

»EURIPID: ›U prvo vrijeme Edip sretan bijaše...«

ESHIL: Ne, Zeusa mi, već nesretan odiskona:

Još nije bio rođen, pa ni začet još,

Kad Febo mu prorēče: oca ubit će!

Pa kako u početku ›sretan bijaše?«

EURIPID: ›... A zatim posta òd smrtnih najjadniji.«

ESHIL: Ne »posta«, Zeusa mi, jer i ne prestade.
 Ni govora! Tek rođen, usred zime je
 U zemljan stavljen sud i tako izložen,
 Da ne bi, kad odraste, oca ubio;
 S otèklim nogama ga Polib pokupi;
 Kō mladić se je vjenčao sa staricom
 Što ùz tō bješe mu i majka rođena!
 Tad òslijepī se sam.
 DIONIZ: O srećo potpuna!
 Još da je bio strateg s Erasīnidom!⁷
 EURIPID: Koješta! Moji prolozi su uspjeli.«
 (Žabe, 1182-97)

»U prvo vrijeme Edip sretan bijaše«, »a zatim posta òd smrtnih najjadniji« – tim dvjema konstatacijama Euripid mjeri raspon Edipove sudbine: Edip je jednom bio sretan, a tek je kasnije *postao* nesretan. Eshil tome suprotstavlja tvrdnju kako Edipova sudbina nije u tome što se iz stanja sreće survaio u nesreću, nego što je, tome usuprot, uvijek već bio »òd smrtnih najjadniji«: »Ne »posta«, Zeusa mi, jer i ne prestade.« Euripid i Eshil prepiru se o formi Edipove sudbine – o formi tijeka što ga u Edipovu slučaju nazivamo njegovom »sudbinom«. Eshilu se Edipova sudbina čini poput neprekinuta lanca nesretnih događaja i stanja; od toga da su ga kao dojenče napustili roditelji, preko umorstva oca i incesta s majkom, sve do kasnog samoosljepljenja, uvijek mu se događa isto: nesreća koja ne prestaje. Euripidu se, suprotno tome, Edipova sudbina čini posve drukčijom: kao nagla promjena koja nastupa tek usred njegova života, kao preokret sreće u nesreću.

U temelju su ovoga spora između Aristofanova Eshila i Euripida o tumačenju Edipove sudbine posve različiti pojmovi tragične sudbine.⁸ Njihova se suprotnost zaoštrava do krajnosti pitanjem o njezinu početku. Kada započinje Edipova sudbina i čime ona nastupa? Kor u *Sedmorici protiv Tebe* (svratimo li za trenutak pogled s Eshila kao lika komedije na Eshila kao autora tragedija) vidi u Edipovoj sudbini djelovanje »starog grijeha«, što ga ne treba pripisati njemu, nego njegovu ocu Laju, jer ovaj, usprkos Apolonovu upozorenju, nije ostao bez djece.⁹ Ta greš-

ka, za koju sam Edip nije odgovoran, ali kojoj zahvaljuje vlastiti život, predodređuje taj isti život za nesreću: »Izvršit će se stara kletva sva« (*Sedmorica protiv Tebe*, 766-7 [u prijevodu Kolomana Raca stihovi nisu numerirani; usp. str. 51]). Edipova se sudbina čini poput »obiteljske sudbine«¹⁰; ona određuje njegov život i prije života samog, pa i sve nakon njega: ona proždire i njegove sinove Eteokla i Polinika, kao i kći Antigonu. Kada, tome usuprot, Euripid Edipovu sudbinu tumači tako da Edip nije od samog početka proklet, nego da je u početku bio sretan i da je tek na kraju postao nesretan, ona se tada odvija *između*, između početka i kraja njegova života. Imati sudbinu ne znači da je vlastiti život prepušten lancu loših događanja što određuju njegov smisao i tijek, nego obratno, da usred života nastupa lom koji ga preokreće u suprotnost. Edipov život nije obuhvaćen sudbinom, već sudbina stupa u Edipov život. Sudbina je u imanenciji života: ona započinje i završava u ovom jedinom životu. A to također znači: ona se *objašnjava* iz toga jedinog života.

Lako je razumjeti zašto se to novo tumačenje Edipove sudbine Aristofanovu Eshilu čini tako besmislenim: Edip je u početku bio sretan – no, kada je ta sreća nastala, i u čemu se sastojala? I Edip je tek tijekom života zapao u nesreću – ali, kada je ta nesreća nastupila, i kako? Oboje doista mora ostati nerazumljivo sve dok se stanja sreće i nesreće shvaćaju onako kako to ovdje čini Eshil. Edip mu se od početka čini »nesretan«, jer vjeruje da na pitanje o tome je li netko sretan ili nesretan odgovor može dati ono što mu se događa: kako se drugi ophode s njim i kakve posljedice njegovo djelovanje ima gledajući izvana. Suprotno tumačenje, prema kome je Edipova sudbina upravo u nastupu preokreta iz sreće u nesreću u njegovu životu, odnosi se, tome usuprot, na ono što Edip *čini*. S obzirom da mu Eshil ne daje doći do riječi, ne znamo je li to Euripidovo gledište. Ali to je gledište onoga tumačenja Edipove sudbine koje staje iza loma što ga Euripid (još uvijek: u Aristofana) čini u odnosu na naslijeđeno tumačenje Edipa i ujedno u odnosu na naslijeđen pojam sudbine: onoga tumačenja što ga u Sofoklovu *Kralju Edipu* na kraju Edipova života iznosi kor – nakon što je Edip doznao istinu o sebi i sam sebi dosudio osljepljivanje i izgon:

»ZBOR: Evo vam Edipa, građani grada nam tebankog,
našeg prvaka i odgonetača pitanja Sfinginog.
Njegovoj sreći zaviđаше svaki građanin,
А sad ga usud olujama ošinu užasnim.«
(1524-27 [1477-80])

Edipova je sudbina u survanju iz pozicije onoga koji zna i koji ima moć u vrtlog strašne nesreće koji ga povlači nadalje; Sofoklov kor tako utire put Euripidovoj dvostrukoj tezi o početnoj sreći i nesretnom kraju. Pritom Sofoklov kor istodobno kaže i u čemu se sastojala ta sreća: ona nije bila ni u vanjskim sretnim okolnostima, ni u unutrašnjem osjećaju sreće, nego u tome tko je Edip u svojem djelovanju – dakle, ni u čemu drugom doli tome što se pokazao kao onaj koji zna i koji je najmoćniji. Na taj se način Edip javno izlaže na početku Sofoklova komada.¹¹ Ondje Edip, »ja, òd vās sviju nazvan: dični Edip kralj« (8 [9]), stupa pred Tebance, koji ga smatraju »čovjekom, / što òd svih ljudi pomoć prvi će nam dat« (33 [35]), jer ih je oslobodio Sfinge. Edip je učinio ono što će kasnije pred Tiresijom nazvati »najljepšim trudom«: »a znaš da opća korist najljepši je trud.« (314-5 [305]) Edipova je sreća u tome što je svojom mudročću učinio ono najljepše ili najbolje za Tebance i tako, s pravom, postao vladar nad njima; ona nije u tome što Edip ima, nego u tome što je *učinio*, te, još važnije, u tome tko on *jest* time što je to učinio. Ukoliko je *to* Edipova sreća, tada je on nekada, u prvo vrijeme, kao što kaže Euripid, i usprkos onome što ga je do tada, prema Eshilovoj pripovijesti, u životu već snašlo i što mu se dogodilo, bio *doista* sretan. »A nekad bjehu sretni. Cvjetao im dom / i blagoslovom svim i srećom velikom«. (1282-83 [1245-46])¹²

Č i n j e n j e , z n a n j e , s u đ e n j e

Za tumačenje Edipove sudbine kao događaja preokreta koji sve uzdrma pretpostavka je da je primjereno govoriti o stanovitom trenutku njegova života kao o stanju sreće – zbog toga jer je učinio ono najljepše. Ali Edipova je sudbina u gubitku te sreće; on

»zatim posta òd smrtnih najjadniji«. Euripid u Aristofana ne dobiva priliku ni za objašnjenje toga drugog dijela svojega tumačenja. No, ako je Edipova sreća bila u tome što je učinio i tko je time bio – onaj koji čini najljepša – djela tada i njegova nesreća može nastupiti samo nečim što je on nakon toga još učinio: ono najgore, što »nikako nije smio«. Obrat njegove sudbine događa se tako što on »grešni sklopi brak« i »ubivši kog nè smje, zločin svrši crn« (1184-5 [1145-6]). Edipova strašna nesreća jest u tome što postaje drugi, čak suprotan onome tko je bio na početku Sofoklova komada. Štoviše: nesreća u koju je uvučen nije tek u tome što je isprva bio onaj koji je činio najljepša djela, a zatim onaj koji je počinio najgora nedjela, nego, u zastrašujućoj dvoznačnosti, da je bio oboje istodobno. To što on tako djeluje i što jest, predstavlja ono po čemu je Edip »òd smrtnih najjadniji«.

To je prvi smisao u kojem se za Edipovu nesreću može reći da ga nije snašla, da mu uopće nije postavljena izvana,¹³ nego da ju je stvorio sam: ona je samo u tome što on čini, tko je on kao onaj koji djeluje. No, to istodobno nije ono čime Edip *postaje* »òd smrtnih najjadniji«; to što on kao onaj koji čini najljepše, postaje počinitelj najgorega, sadržaj je, a ne temelj Edipove nesreće. Tako to vidi i Euripid, kada govori da Edip »*zatim* posta òd smrtnih najjadniji« ili da je to postao. Time Euripid datira obrat u Edipovoj sudbini u vrijeme nakon »najljepšeg« djela – spasa Tebe – koje je činilo njegovu sreću. Ali barem jedno od njegovih groznih djela, umorstvo oca, dogodilo se prije toga djela (tome usuprot, drugo je djelo, brak s majkom, njegova izravna konsekvencija, njegova – paradoksalna – »zarada«). Nije, dakle, puka činjenica Edipova djela i djelovanja bila ono što je omogućilo preokret njegove sudbine. Sofoklov kor taj argument još zaoštruje, tako što govori o Edipovoj sreći na početku komada, a samim time i Edipovom životu *nakon oba* užasna djela što ih »nikako nije smio« počinuti. Edip nije ošinit »olujama užasnim« (kako kaže kor) time što ubija vlastitog oca i počinu incest s majkom, nego time što to postaje određenjem tko je on – svojim »identitetom«. I to određenjem tko je on *za sebe*. Prema Euripidovu viđenju i Sofoklovu komadu, obrat Edipove sudbine ne nastupa njegovim djelima, nego njegovim znanjem o vlastitim djelima.¹⁴

Edip ubija vlastita oca i spava s majkom uslijed manjka znanja, uslijed toga što premalo zna o sebi i drugima; da je znao više, ne bi ubio Laja i ne bi se oženio Jokastom. No, tragični obrat njegove sudbine ne nastupa tim manjkom nego viškom znanja: time što on o sebi zna previše – u svakom slučaju više od onoga što može podnijeti. Edipova nesreća nije u manjku znanja, nego u tome da mu je znanje tada manjkalo, te da on kasnije stječe znanje o tome što je tada počinio zbog toga što mu je manjkalo znanje. Stoga nije samo kor taj koji Edipu želi da barem »ništa nije prepoznao« (1348)¹⁵, nego i samog Edipa ništa manje doli četiri¹⁶ puta savjetuju ili mole neka ne nastavlja ispitivanje i istragu, neka se zadovolji ograničenošću vlastita znanja. »O ne pitaj me dalje, bogova ti svih!« (1165 [1126]), preklinje pastir Edipa. Tek je Edipovo ustrajavanje u istrazi, sve dok ne prepozna svoja ranija djela, radnja kojom on priređuje vlastitu sudbinu.

S obzirom na tu spregu znanja i nesreće Schiller je u čuvenoj formulaciji zaključio kako je Sofoklova tragedija o Edipu »istodobno samo tragična analiza. Sve je već tu, samo se odmata.«¹⁷ No, tu prijeti opasnost da se preokret Edipove sudbine po drugi put pogrešno shvati. Preokret Edipove sudbine prvi bi se put pogrešno shvatio kada bi se sveo na Edipova djela, a ne na njegovo znanje o tim djelima. No, kao što puka činjenica njegovih prošlih djela nije ono što Edipa odvlači u nesreću, nego je to njegovo znanje o tim djelima, tako ni puka činjenica toga znanja, pukog znanja o pukoj činjenici, nije ono što mijenja Edipovu sudbinu. »Ono bitno u Edipa nije nepromjenjivost prošlosti koja se razotkriva«,¹⁸ prošlosti koja bi se tako, prema Schillerovu tumačenju, samo otkrila. Prije će biti da značenje u čemu se sastoji ta prošlost dobiva za Edipa status bitnog. Tako je za Edipa čvrsta činjenica tko on *jest*, u čemu je (govoreći s Reinhardtom) njegov »bitak« kao djelujućega. U Edipovu činjeničnom znanju riječ je o samospoznavanju, no samospoznavanje za njega znači samoosudu: osudu onoga tko on *jest* svojim djelima, djelima o kojima stječe znanje.

To slijedi već iz načina na koji nastupa Edipovo samospoznavanje: ono je i nenamjeran i neočekivan rezultat procesa pravne istrage, samodokazivanje suca – vladara koji je, kao što će pokazati točnije čitanje (vidi poglavlje 2), istodobno zakonodavac,

istražitelj i sudac. Ne uzme li se u obzir to što nastaje na kraju pravne potrage za istinom, logika se Edipova samospoznavanja – a osobito njegov tragični učinak – ne može razumjeti. Za to je ipak u manjoj mjeri odlučan postupak, kao što misli Foucault,¹⁹ od cilja pravne istrage. Edipova se potraga za znanjem odvija u okviru pravnog procesa. No, takvi se procesi ne vode samo da bi se znalo tko je što učinio, nego da bi se donijela presuda i omogućila kazna. Istraga koja ima za cilj doći do znanja tko je ubio Laja kao pravna istraga ima smisao suđenja ili osude. Odgovor na pitanje zašto Edipovo samospoznavanje omogućuje preokret njegove sudbine mora se tražiti u tome da je to samospoznavanje u samopresudi ili samoosudi, da je on sam počinitelj *najstrašnijih* nedjela, onoga što se »nikada ne smije«. U tome je, i samo u tome, Edipova nesreća: u tome da on sam sebe mora tako osuditi. Edipu se ne zbiva nesreća zbog toga što zna, nego stoga što želi suditi. »Jedno oko previše«, što ga Edip, prema Hölderlinu, »možda« ima,²⁰ (možda²¹) je oko zakona. Edipova tragedija nije tragedija onoga koji zna, nego onoga koji sudi i presuđuje.²²

Ali upravo sudbena osuda vlastitih najstrašnijih nedjela koja Edipa goni u najružasniju nesreću nije samorazumljiva. To se pokazuje već u okolnosti da druga uobličena istog materijala ne povlače ovu konsekvencu: tako u *Odiseji* Edip i nakon otkrića svojih nedjela »dragoj u Thebi Kadmejskim rodom / nesretno vladaše«. ²³ A u Euripidovim *Feničankama* Edip, doduše, živi »zabavljen« u kući, ali ne stoga što je osudio sam sebe, nego zato što su to učinili njegovi sinovi, »da se nesreći, / što krit je bješe muka, sav zamêtê trag.«²⁴ Takvi alternativni završeci pripovijesti o Edipu omogućuju razumijevanje zašto se Edipova samoosuda kiniku Diogenu učinila toliko nerazumljivom da je tvrdio kako Edip upravo nije bio najmudriji, nego jednostavno »glup«. Nema, smatra Diogen, nikakva razumnog razloga za samoosljepljenje i izgon iz ljudske zajednice, i to samo zbog uvida da je spavao s vlastitom majkom. Edip je tu mogao postupiti i drukčije, razboritije: »Pijetlovi, psi ili magarci ne uznemiruju se zbog toga, kao ni Perzijanci, koji ipak važe kao najprosvjećeniji narod u Aziji.«²⁵ Edipova osuda samoga sebe, koja goni njegov život u najstrašniju nesreću, Diogenu se čini pretjeranom – *ekscesivnom*.

Diogenovo čuđenje Edipovu ekscesu suda izražava njegovu zagonetku točnije od svih kasnijih pokušaja njezina objašnjenja na temelju historijske ili kulturalne stranosti. Pritom se Edipovo ponašanje na kraju komada pokušavalo svesti na »neposrednost njegove odlučnosti« (Hegel), na »neartikuliranost tragičnog junaka« (Benjamin) ili na neprekinuto djelovanje misaonih figura o »božanskoj uzrokovanosti« (Vernant).²⁶ Takve i slične strategije historijskog ili kulturalnog »kontekstualiziranja«²⁷ Edipovu ekscesivnu samoosudu objašnjavaju time što je shvaćaju kao izraz »dručkijeg« načina tumačenja samoga sebe i odgovarajućeg vladanja. Na taj način one eksces njegova suda relativiraju kao strani način suđenja, neutralizirajući ga za nas. Cijena za to jest podcjenjivanje Edipa. Edip se na kraju ne osuđuje (i time gura u nesreću) zbog toga što prakticira drukčiji, još neprosvijećen, mitski – ili kako već glase odgovarajuće odrednice – način suđenja. Sasvim suprotno: Edip se u Sofoklovu komadu predstavlja kao sudac koji uvodi i provodi nov, racionalan način suđenja, usmjeren na činjenice i pravila. Zbog toga on sam zna sve ono što bi se moglo navesti protiv razumnosti njegove samoosude. Edip sebe osuđuje *suprotno* svim razlozima protiv toga. I upravo taj prkos²⁸ – u odnosu na razloge protiv toga – čini eksces njegova suđenja: njegova osuda samoga sebe nije ekscesivna, suvišna i prekomjerna samo za nas, s obzirom na to što mi znamo (bolje), nego i za njega, s obzirom na ono što sam zna. On zna ono što govori protiv njegove osude – da sam nije odgovoran za vlastita nedjela – a ipak se mora osuditi; Edipova je samoosuda ekscesivna i refleksivna. A to govori u prilog tome da u njoj ne treba vidjeti izraz gluposti ili stranosti, nego nužnosti.

» N a n a č i n t r a g e d i j e «

Forma što je Edipova sudbina poprima u Sofoklovu uobličenu može se odrediti u tri koraka. Prvo: Edipova je sudbina u preokretu sreće u nesreću – u nagloj promjeni Edipova »bitka« (ili »identiteta«) kao onoga koji djeluje. Zatim: taj preokret u Edipovu bitku nastupa onime što on sam čini; Edip je *sam* stvorio

svoju sudbinu. U Sofoklovoj tragediji, a to je razlikuje od pripovijesti o Edipu u Homera i Euripida, Edip sve čini sam: on traži i dolazi do znanja o svojim djelima, te tako ne samo što stvara vlastitu sudbinu, prispijevajući iz sreće vladara u strašnu nesreću izopćenika, već je i izvršava, tako što se oslijepi i izagna iz Tebe. Oba ova određenja forme Edipove sudbine dovode do trećeg: preokret sreće u najstrašniju nesreću Edip ne postiže samo djelovanjem koje, poput svakog djelovanja, stremi sreći. Prije će biti da ga postiže djelovanjem koje stremi upravo izbjegavanju nesreće. To, ili točnije: *tako Kralj Edip* određuje tragiku – kao ironiju: »Nije uništenje tragično, tragično je to da spašavanje postaje uništenjem, tragika se ne događa tako što junak propada, nego tako što čovjek propada na putu kojim je krenuo kako bi izbjegao propast.«²⁹ Samo ondje gdje se sudbina čini takvom da nagla promjena sreće u nesreću u životu nekoga koji djeluje nastupa njegovim vlastitim djelovanjem, koje je usmjereno upravo na očuvanje njegove sreće, može se, prema modelu *Kralja Edipa*, govoriti o »tragičnome«.³⁰ Tragična je sudbina »na način tragedije« [tragödienartig]³¹: sudbina kao što se pojavljuje u tragediji.

Figurom tragične ironije Edipova tragedija formulira novo, drukčije iskustvo sudbine: nije svaka sudbina rezultat vlastitog djelovanja, ali *ova* jest. Teza što je u nastavku valja razviti glasi da se to događa Edipovim samospoznavanjem koje sudi i presuđuje; to je djelovanje koje Edipa surva u nesreću. Utoliko je on sam »kriv« za vlastitu sudbinu – ali ne stoga što *jest* kriv, nego zato što sebe *presuđuje* tako da je kriv, i to ne usprkos, nego upravo stoga što zna ono što su njegovi filološki i filozofski branitelji iznijeli u njegovu obranu: da »sve ono strašno, što je počinio, nije počinio ni hotimično, ni iz nehata, nego ne znajući ništa.«³² Pitanje o Edipovoj »krivnji«, oko kojeg je kružilo 18. i 19. stoljeće, brka Edipovu perspektivu s perspektivom usmjerenom na Edipa: Edipova je perspektiva u suđenju ili presuđivanju o »krivnji« vlastitih ranijih djela. Tome usuprot, perspektiva tragedije usmjerene na Edipa opaža radnje istrage i suđenja što ih on poduzima u sadašnjosti tragedije. Perspektiva tragedije, prema tome, nije usredotočena na pitanje je li Edip (»doista«) kriv za svoja ranija djela, za umorstvo oca i incest s majkom, nego na ono je li (i kako

je) Edip suđenjem o vlastitim ranijim djelima »kriv« za preokret svoje sudbine iz sreće u nesreću. Tragedijsko pitanje o »krivnji« nema značenje normativnog presuđivanja o djelima, nego se bavi poveznicom između postupka normativnog presuđivanja i sudbine ili nesreće koja je otuda proizašla za junaka.³³

Tragična je, naime tragično-ironična, ona sudbina koja pri pokušaju obrane od nesreće stvara tu nesreću. Za Edipovu sudbinu to vrijedi stoga što je on taj koji provodi postupak sudbenog ispitivanja, čijoj prisili na osuđujuće samospoznavanje na kraju podliježe. U toj prisili Edipovo suđenje i presuđivanje ponavlja prokletstvo s kojim je željelo raskinuti: Edip suđenju daje formu koja treba prevladati njegovo staro prokletstvo, no u novoj formi suđenja staro se prokletstvo vraća, kao prisila na osudu samoga sebe. Tako glasi teza o *Kralju Edipu* što je u nastavku valja provesti u tri koraka. Pritom je u prvom koraku riječ o *priči* što je tragedija pripovijeda (i o semantici što je pritom rabi); u drugom je koraku riječ o estetičkoj *formi* kojom tragedija predstavlja svoju priču; a u trećem je koraku riječ o *iskustvu* što ga tragedija artikulira svojom formom i pričom. Priča što je pripovijeda *Kralj Edip* može se razumjeti kao promjena u načinu suđenja; to valja pobliže opisati u tri etape: Edip kao sudac, kao onaj koji proklinje i kao onaj koji sam sebe osuđuje (poglavlje 2). Forma kojom *Kralj Edip* pripovijeda svoju priču može se odrediti prema tome kako načini djelovanja, koji proizvode tragediju, postaju ono što određuje strukturu same tragedije; to čini estetičko značenje figure tragične ironije (poglavlje 3). Konačno, iskustvo što ga *Kralj Edip* artikulira predstavljanjem priče o Edipu u formi tragedije, iskustvo je nasilja suđenja; ono nastupa u onome kako sud počinitelja lišava »velike pogreške« (Aristotel) njegove subjektivnosti i sposobnosti djelovanja.

2. Od suca do prokletog: Edipova priča

Istraživanje na čijem kraju presudbenim samospoznavanjem samog sebe baca u nesreću, Edip poduzima u specifičnoj formi: formi pravne istrage i presude. Ta pravna forma u kojoj Edip u Sofoklovoj tragediji prakticira svoju istragu i sud najtočnije odgovara, kao što je to uvjerljivo pokazao Bernard Knox, koracima i postupcima »tipičnog atenskog sudskog procesa«. ³⁴ To vrijedi i za ispitivanje Tiresije i za ispitivanje pastira, koji se preslušavaju kao svjedoci, te za ispitivanje Kreonta, koji se preslušava kao optuženik i oslobađa; ispitivanja slijede sve do detalja – primjerice terminologijom kojom Edip optužuje Kreonta (643 [621]) i nasiljem kojim se pastir sili na iskaz (1154 [1113]) – pravila prema kojima su se u Ateni vodili procesi za umorstva. No, tragedija se prema toj povijesno danoj pravnoj formi ne odnosi na način pasivnog nasljedovanja. Prije će biti da Sofoklov komad pokazuje pravnu formu u njezinu nastanku i u njezinu slomu: on pokazuje kako Edipovim tumačenjem izreke proročišta na početku nastaje forma pravne istrage i suda, pokazujući i kako se Edipovim samospoznavanjem ta forma pravne istrage i suda slama.

To naznačuje gledište s kojega u ovome poglavlju valja prepričati Edipovu priču. Ta se priča ne pripovijeda tako da Edip stječe znanje o svojim ranijim činima. Prije će biti da se Edipova priča sastoji iz *slijeda sudbenih oblića* za koja u dotičnom trenutku znanje i stjecanje znanja igraju odlučujuću, no različitu ulogu. Ovdje valja opisati tri postaje toga slijeda, koje omogućuju razaznavanje nastanka i neuspjeha Edipova pokušaja juridizacije [*Verrechtlichung*] suđenja. Te postaje čine: Edipovo tumačenje izreke proročišta kojim se na početku u pravnoj formi postavlja istraga, te Edipovo samospoznavanje, kojim se istraga na kraju obustavlja. Između toga početka i kraja nalazi se epizoda od odlučujućeg značenja za pitanje o granici juridizacije suđenja u *Kralju Edipu*: epizoda u kojoj Edip, već u procesu pravne istrage, proklinje počinitelje, ortake i svjedoke koji se nisu spremni otkriti. O toj je epizodi Hölderlin rekao kako Edip ovdje uzima »grieh kao beskrajn«, te kako sâm, usred pravne istrage, ne govori u strogom smislu pravnički, nego »svećenički«. ³⁵ Hölderlin nastavlja kako na uvidu u taj Edipov svećeničko-beskrajni govor i tumačenje počiva »osobito *razumljivost* cjeline« Sofoklove tragedije. ³⁶ Jer u Edipovu se svećeničkom govoru pokazuje kakav učinak ima suđenje na svoje adrese: pokazuje se da suđenje, suprotno projektu svoje juridizacije, djeluje kao prokletstvo. U tri oblića znanja i suđenja Sofoklova tragedija Edipa najprije predstavlja kao suca, zatim kao onoga koji proklinje, i konačno kao onoga koji je proklet vlastitim sudom.

J u r i d i z a c i j a p r o r o č a n s t v a

Komad počinje tako što Edip dolazi pred dvor i sluša građane Tebe, koji ga mole da se, s obzirom na kugu što je već dulje vrijeme pustoši, ponovno iskaže »vrsnim« i još jednom spasi grad, kao što ga je nekoć spasio od Sfinge. Edip na to odgovara:

»Pa stog ne nađoste me ùljuljānōg snom,
već prolih, znajte, mnogu gorkih suza kap
i mnogo se nalutah brinuć tešku skrb.
Pa razmislivši zrelo, jedan nađoh lijek

i to izvedoh. Kreont, moje žene brat,
a sin Menèkejev, u Delfe ode već,
da tamo njemu rekne bog Apolon Feb,
na koji način, kako, grad da spasim taj.«
(65-72 [69-76])

Samo nekoliko stihova dalje Kreont se već vraća iz Delfa, donoseći izreku proročišta:

»Pa reći ću, što meni rekao je bog:
Poručuje nam jasno Feb Apolon vrač,
da kugu zemlje te, što naš je hrani kraj,
izagnāmo, dok nije kasno za taj čin.«
(96-98 [99-102])

Na to se nadovezuje Edipovo iscrpno ispitivanje Kreonta o smislu te izreke (99-131 [103-135]), na čijem je kraju Edipova izjava kako će provesti proces uobličene, pravno uobličene istrage slučaja:

»Ja ponovno pokrenut čitav taj ću spor,
jer dostojno je Feba, a i tebi čast,
što skrećete nam skrb na kralja Laja smrt.
I vidjet ćete, ja ću, kao što je red,
Pomòći gradu tom i bogu milosnom.«
(132-36 [136-140])

Ta Edipova odluka o pravnoj istrazi uslijedi u izrijekom naglašenom prvom licu. On ovdje ne samo što naglašava, nego i kasnije ponavlja, kako istragu provodi on (a ne netko drugi), premda »ništa ne zna ò zlu tom« (220 [211]); kaže kako nije dugo u Tebi. Istodobno je, međutim, odluka o pravnoj istrazi samo konsekvencija što je Edip povlači iz izreke proročišta. Pravo započinje proročanstvom: pravna je istraga izvršenje prethodnog, nadređenog imperativa na koji proročanstvo više podsjeća i koji više osnažuje, nego što ga postavlja – imperativa »raščišćavanja stvari« (kako ga formulira Edip).

Što to znači u pojedinostima – što su te »stvari« i što znači »raščistiti« ih – još je nejasno. Pritom je za Edipa isprva značajno samo to što proročanstvo govori jezikom vrednovanja: riječ je o »zlodjelu« protiv koga valja nešto učiniti, što ga valja »odbaciti«. Tako se proročanstvo, prema Edipovu tumačenju, usmjeruje protiv čudne pasivnosti kojom su Tebanci reagirali (odnosno nisu reagirali) na umorstvo svojeg kralja Laja. »Al mrtvi Laj«, objašnjava Kreont tu sudbenu pasivnost, »ne imadaše nikog da se sveti za nj.« (126-27 [130-31]) Tebanci su Lajevo umorstvo jednostavno uzeli zdravo za gotovo: nisu ga istraživali i stoga – to je skandal njihova vladanja – uslijed nepostojanja počinitelja nisu osudili taj čin. Edip ovdje tumači izreku proročišta tako što osuđuje takav stav neosuđivanja, označujući ga kao razlog, što-više kao pravo obličje kuge koja vlada Tebom.³⁷ Jer pasivnost u suđenju nešto je poput ontološkog prekršaja: prijestup ontološke razlike između zbivanja što se samo utvrđuju i činova o kojima se sudi. Prema Edipovu shvaćanju proročanstvo traži ponovno uspostavljanje te razlike, i na tom zahtjevu, tom imperativu, on temelji svoje poduzimanje pravne istrage. Suditi se mora – tako glasi premisa što je potkrepljuje proročanstvo, a iz koje Edip ne izvodi samo opravdanost, nego i nužnost pravne istrage. Tako započinje Edipova tragedija.

Podređivanje imperativu suđenja prvo je obilježje Edipova odnošenja spram proročanstva. Drugo je obilježje prekid sa specifičnim oblikom suđenja na koje ukazuje proročanstvo, kad govori o »zlodjelu« što ga valja »odbaciti«. Edip to sebi prevodi u nov, pravni način suđenja i kažnjavanja prema kojem u ime žrtve valja pronaći odgovornog počinitelja i kazniti ga primjerenom zakonu. Edip pravo utemeljuje u proročanstvu, no istodobno pravnom formom što je daje suđenju raskida s njim. To se, prije svih drugih sadržajnih određenja, pokazuje već u tome kako Edip postupa s proročanstvom. Jer Edip svoju koncepciju prakse suđenja formulira u pravnoj formi koja raskida s izrekom proročišta, tako što se poziva na to proročanstvo, tumačeći ga u pravnoj formi. Istragu u pravnoj formi, za koju će se autorizirati tek pozivanjem na proročanstvo,³⁸ Edip prakticira već odnosom prema proročanstvu.

To se najjasnije pokazuje u dvoznačnoj ulozi što je Edip u tumačenju proročanstva daje Kreontu. Kreont je taj koji Edipu donosi izreku proročišta, tako što je na njegov zahtjev – »govori tu pred svima« – prepričava na već navedeni način.³⁹ Kreont, doduše, jamči da je rekao upravo ono »što meni rekao je bog«, no odmah upada u oči da on izreku ne citira. To proturječi odlučujućoj ulozi što je riječi proročanstva dobivaju upravo zbog višeznačnosti, koja nije uvijek navlastita proročanstvu, no barem u ovom slučaju i sigurno u njemu jest. U delfijskom postupku ta se važnost riječi u njihovoj doslovnosti odražava u ulozi pismovnosti: delegacijama gradova i kraljeva predala bi se »točna pismena formulacija odgovora« kojom su svećenici, *prophetai*, sročili Piti-jinu izreku.⁴⁰ Kada Kreont izreku proročišta formulira vlastitim riječima, umjesto da je citira, čini se kako zahtijeva za sebe upravo poziciju jednoga od svećenika, koji, prema Platonu, premda nisu »vračevi«, zaslužuju biti nazvani »prorocima, to jest prorocima proročanskih stvari«.⁴¹

Čini se da tu Kreontovu samoautorizaciju pri donošenju proročanstva priznaje i Edip pri tumačenju proročanstva, koje na nju nadovezuje. Jer Edip to tumačenje ne poduzima sam, nego ispituje Kreonta o smislu izreke. Čini se da se pri tumačenju proročanstva Edip tako predaje Kreontu i njegovu prilično neproničnu načinu povezivanja kuge u Tebi, izreke proročanstva i davnog Lajeva umorstva. No, pravi efekt toga prividnog »odustajanja od slobode« (Frederick Ahl)⁴² upravo je suprotan: njega, Edipa, proročanstvo zadužuje za istragu i postavlja kao suca. A izreka proročišta može rezultirati time samo zato što Edip prema Kreontu već igra ulogu suca-istražitelja, u koju inače želi biti postavljen. Struktura u kojoj Edip ispituje, a Kreont odgovara, struktura što Kreonta u kontekstu tumačenja proročanstva čini tumačem svećenika, tako dobiva posve drugi smisao, smisao ispitivanja svjedoka od strane suca. Izreka proročišta i pravna istraga ne samo što se međusobno odnose tako da se poduzimanje pravne istrage čini rezultatom izreke proročišta, nego Edip tu konsekvencu, u kojoj izreka proročišta uspostavlja pravo, izvodi potajnim zamjenjivanjem tumačenja proročanstva pravnim načinom ispitivanja i istrage.⁴³ Time što Edip u pravnoj formi

ispituje Kreonta o značenju izreke proročišta, daje pravnu formu i samoj izreci: ono što je na početku bila izreka proročišta, Edipovim se ispitivanjem pretvara korak po korak u oglašavanje pravnog slučaja i nalog za njegovu istragu, presudu i kaznu.

To počinje već onim prvim, dvostrukim pitanjem koje Edip upućuje božanskoj zapovijedi što je prenosi Kreont, a koja nalaže »da kugu zemlje te, što naš je hrani kraj, / izàgnāmo, dok nije kasno za taj čin« (97-8 [101-2]):

»EDIP: A čim i kako? I u čemu ta je stvar?«
(99 [103])

Tim izravnim povezivanjem dvaju pitanja Edip postavlja u uzajaman odnos vrstu (u prošlosti počinjenog) zlodjela i vrstu očišćenja od njega (koje će se dogoditi u budućnosti): za oboje se može samo istodobno pitati, budući da moraju biti međusobno ekvivalentni. To je velik korak, jer se time Edip izrijekom okreće protiv rituala čišćenja, na koji se čini da proročanstvo, koje govori o »zlodjelu« ili »kaljanju« (*miasma*) i njegovu progonu ili odbacivanju, ponajprije upućuje. Od različitih rituala očišćenja izreci je proročišta najbliže istjerivanje *pharmakósa*, grčki pendant protjerivanju žrtvenog jarca u pustinju, o kojem svjedoči Stari zavjet. Pritom bi, primjerice, u Ateni »na svetkovini Targelije izabrali dvojicu muškaraca zbog njihove osobite odurnosti, ›jednoga za muškarce, drugoga za žene«; o njih bi objesili smokve, izveli bi ih van kao žrtvu očišćenja (*kathársia*), možda bi ih i kamenovali«; u drugim bi ih slučajevima i na drugim mjestima spalili ili bacili u more.⁴⁴ U ritualu očišćenja zlodjelo i očišćenje ne nalaze se ni kvalitativno ni kvantitativno u uzajamnom odnosu. Upravo je to prednost rituala žrtvenog jarca: da se na nj može svaliti sve moguće, te da se njegovim protjerivanjem iz grada moguće svega toga i riješiti. Tome usuprot, ideja o uzajamnom odnosu zlodjela i očišćenja, kojom operira Edip, izlazi izvan ritualnog konteksta; ona je (proto)juridičke prirode.

Kreontov odgovor jasno izriče da je on povezivanje zlodjela i očišćenja, što ga uspostavlja Edipovo dvostruko pitanje, shvatio upravo u tome juridičkom smislu:

»KREONT: Izagnat nam je onog, koji proli krv,
il' ubojicu ubit. S krvi strada grad.«
(100-1 [104-5])⁴⁵

Kreont, doduše, odlazi daleko izvan izreke proročišta, koju je sam prenio, tako što navodi da je »ubojstvo« bilo ono što je gradu donijelo »stradanje«. No, time što Kreont logikom okajavajuće odmazde međusobno povezuje zlodjelo i očišćenje, on samo *sljedi* njihovo protojuridičko povezivanje u Edipovu pitanju. Kreontov se odgovor prilagođava konstrukciji »slučaja« oblikovanog na pravni način, konstrukciji što ju je Edip unaprijed dao svojim dvostrukim pitanjem. Kreont daje informacije što ih umeće u tu strukturu. Samo tako on zna i da je riječ o umorstvu: ne tumačenjem proročanstva, nego poznavanjem činjenica na koje ga navodi struktura unaprijed dana Edipovim pitanjima.

Kao što Kreontovi odgovori daju nove informacije, tako se i Edipovim narednim pitanjima konsekventno dalje izgrađuje isprva rudimentarna pravna struktura. Već sljedeće Edipovo pitanje usmjeruje se na žrtvu čina:

»EDIP: A kojega od ljudi glas se tiče taj?«
(102 [106])

S jedne je strane to odlučujući korak zbog toga što se Kreontova prva slutnja, da bi u slučaju toga »zlodjela« moralo biti riječi o »umorstvu« (100 [104]), zgušnjava u izvjesnost kako je proročanstvu stalo do neokajanog Lajeva umorstva:

»KREONT: O gospodaru, ovdje vladar bješe Laj
u doba prije nego ti nam posta kralj.«
(103-4 [107-8])

»Tako se nađoše u istom klupku spletene izreka proročišta i priča o Laju, premda ova nije nužno tu spadala«, komentira Hölderlin ovaj odgovor.⁴⁶ No, Edipovo pitanje o žrtvi znači odlučujući korak prije svega zato što se time zamjenjuje ritualni pojam zlodjela

ili kaljanja: ono što se dogodilo jest »stradanje« zbog toga što je to stradanje za nekoga, za žrtvu. Pojam prekršaja tako se subjektivira: kako smatra Edip, za razliku od ritualne prakse žrtvenog jarca, bez oštećenog i povrijeđenog subjekta nema prekršaja i, nadalje, nema nužnosti osude i kazne. Jer žrtva, od koje Edip polazi promišljajući prijestup, istodobno je tužitelj, pa makar i nijemi: on ima, reći će Edip kasnije, pravo na to da »za njega ću u borbu, za njegov bitni boj / ko meni da je otac. Nema sredstva tog, kog ne primijenih tražeć gdje je krvnik skrit« (264-6 [257-9]). Taj drugi korak Edipova protojuridičkog strukturiranja »slučaja« sadrži shvaćanje da Edip svoju istragu i suđenje provodi za »Kadmova unuka, Labdakova sina, Polidorova potomka« (266 [260-1]) – za žrtvu i u ime žrtve.⁴⁷

Time što žrtva, za koju je pitao Edip, postaje tužiteljem, na taj se prvi korak subjektiviranja nužno nadovezuje drugi na strani počinitelja. Doduše, moguće se tužiti na neki događaj, ali i *protiv* čina što ga je netko počinio. Instancom žrtve kao tužitelja tako je istodobno uvedena instanca počinitelja koji je odgovoran za čin i koji za njega treba odgovarati. Ovaj je put Kreont taj koji prvi povlači ovu konsekvencu, kada, nakon Edipova okretanja žrtvi, govori o »onima« koji »nam kralja umoriše« (107 [110]). To pripisivanje čina subjektu koji ga je »počinio« i koji je stoga odgovoran za nj, u izravnoj je suprotnosti s načinom na koji se izreka proročišta očitovala o uzroku i nastanku »kaljanja« što ga valja očistiti: ono je »izniklo iz ove zemlje« (prema Bollackovu prijevodu), odnosno ono je »othranjeno na ovom tlu« (prema Schadewaldtovu prijevodu).⁴⁸ »Zlodjelo« ili »kaljanje« o kojemu govori izreka proročišta postaje tako (ne)djelom koje ima svoju povrijeđenu ili oštećenu žrtvu i odgovornog počinitelja. Tako je u samo dva kratka koraka pitanjima iz naloga izreke proročišta da se zemlja »očisti« od »kaljanja« nastao nalog za pravednim kažnjavanjem odgovornoga za Lajevo umorstvo:

»KREONT: Umoriše nam kralja, a sad hoće bog da kaznimo zločinca, bio to tko god.«
(106-7 [110-1])

Osim prvih dvaju koraka juridizacije – ideje o ekvivalenosti prijestupa i očišćenja, kao i o subjektiviranju onoga što se dogodilo u čin s odgovornim počiniteljem i povrijeđenom žrtvom – Kreontova formulacija sadrži konačno i treći i za sada posljednji korak, koji se izravno odnosi na način suđenja u pravnoj formi. To se pokazuje s jedne strane u tome što božja zapovijed uzima oblik zakona s tendencijom prema općem važenju: »a sad hoće bog da kaznimo zločinca, bio to tko god« (107 [110-1]). To je izvorište suda pri pravno uobličenom suđenju: zakoni formuliraju pravila za vrednujući stav prema činjenicama; na taj način pojedinačni sudovi u pravnoj formi postaju primijenjenim slučajevima općeg pravila. Gdje vladaju zakoni, pojedinac se ne osuđuje i kažnjava zbog toga što je nekoga ubio, nego se pojedinac koji je nekoga ubio osuđuje i kažnjava zato što postoji zakon koji propisuje da nekoga tko je ubio drugoga valja osuditi i kazniti. U pravno uobličenoj sudbenoj praksi što je utemeljuje Edip suditi *znači* primijeniti neki zakon ili pravilo; sud o tome da je netko kriv kao ubojica (i da ga stoga valja kazniti) rezultat je procesa primjene nekog zakona. Moglo bi se stoga također reći da je suđenje u pravnom razumijevanju performativni proces – čin donošenja suda od strane subjekta koji sudi.

Subjektiviranje što ga čini pravno uobličeno suđenje stoga se ne ograničava na kategorijalnu strukturu koja obilježava njegov predmet, strukturu prema kojoj odgovorni počinitelj svojim činom povređuje ili oštećuje žrtvu. Pravno uobličeno subjektiviranje pogađa i samo suđenje, koje se pravno shvaća kao proces što se mora izvršiti preko subjekta i od strane subjekta. To vrijedi neovisno o pitanju odakle potječe zakon što ga valja primijeniti, tj. je li on božjeg ili ljudskog podrijetla. Gdje se suđenje shvaća kao primjena zakona, postoji potreba za subjektom ne samo kao poprištem, nego i kao autorom suđenja. U logici rituala očišćenja, u kojoj razmišlja izreka proročišta, nema mjesta za sudbeni subjekt: ritual očišćenja izvršava sudbeno događanje, izbor žrtvenog jarca koje slijedi slučajno ili sudbinski. Edipova je juridizacija slomila tu anonimnost i tako subjekt učinila važnim na obje strane – na samo na obje strane čina, kao počinitelja i žrtvu, nego i suđenja, kao njegov predmet i kao autora. Edip koncipira

juridizaciju suđenja kao priznavanje subjekta djelovanja i postavljanje sudbenog subjekta:⁴⁹ »Ja ponovno pokrenut čitav taj ću spor« (132 [136]).

P r o k l i n j a t i

Koncipiranje suđenja kao procesa koji vrednuje istodobno utemeljuje *da* potraga za znanjem postaje važna za Edipovo suđenje i *na koji način* ona to čini. Jednostrano je opisati taj proces donošenja suda samo kao primjenu nekog zakona. Taj isti proces primjene zakona s druge je strane potraga za primjerenim opisom slučaja; oboje je jedno – ili se oboje ipak treba poklopiti u jednoj točki, točki »pravedne« odluke u dvostrukom smislu.⁵⁰ Pravno suđenje što ga utemeljuje Edip nalaže točno istraživanje slučaja prije zaključne presude. Edipovo insistiranje na znanju, a to znači na znanju provjerenom sa svih strana,⁵¹ posljedica je njegove juridizacije suđenja.

Kakve vrste mora biti to znanje (i na kakve poteškoće nailazi onaj koji nastoji doći do njega), to se nadaje s druge strane juridizirajućeg subjektiviranja – subjektiviranja slučaja kojem valja presuditi. Kako se pokazalo, suđenje raskida s anonimnim ritualnim praksama tako što »stvari« što ih valja raščistiti shvaća kao čin odgovornog počinitelja prema oštećenoj žrtvi. Time je utvrđeno što sudac mora znati: on ne samo da mora znati što se, kada i kako dogodilo, nego i pod kojim je *uvjetima* netko nešto nekome učinio, a prije svega: kako i zašto je to učinio, na koji način i zbog kojih razloga. Zato su na strani počinitelja važna razlikovanja poput onog što ga Edip rabi na raznim mjestima, u odnosu na sebe i druge: je li netko nešto učinio sam ili s drugima (122-3 [126-7]), je li on to učinio sam od sebe ili su ga na to prisilili drugi (124-5 [128-9]), je li to učinio znajući što čini ili ne znajući (224-30 [238-40]), je li to htio učiniti ili ne, a ako je htio – je li to učinio neopravdano ili opravdano, primjerice u samoobrani.⁵² Shodno tome, nužna su razlikovanja i na strani žrtve, kao što je ono koje se pojavljuje u Edipovim višekratnim opisivanjima Lajeva umorstva: razlikovanje je li netko pri napa-

du bio pasivan i bespomoćan ili je sam započeo napad, postajući žrtvom.⁵³ Ukratko: moraju se razumjeti subjektivne perspektive – i to uvijek u pluralu, jer tu uvijek valja uzeti u obzir dvoje, žrtvu i počinitelja. Doći do »znanja« tu ne može značiti jednostavno pronaći i pobrojati činjenice; doći do znanja, to valja ponajprije shvatiti kao proces razumijevanja, a zatim odmjerenja perspektiva subjekata koji sudjeluju i koji su pogođeni. To se odmjerenje događa uvijek već s obzirom na zakon koji će se tako primijeniti. Postizanje je znanja stoga dio procesa (»subjektivnog«) donošenja suda.

Prema arhaizirajućoj projekciji, grčko pravo nije poznavalo ili je pri vrednovanju djelovanja ignoriralo razlikovanja u pogledu subjektivnih motiva i modaliteta djelovanja.⁵⁴ U prilog se tome uvijek iznova navodi Edip, jer se on navodno proglašava odgovornim, štoviše krivim za svoja djela, premda je nenamjerno počinio očevo umorstvo i oženio se majkom, dakle u trenutku čina nije znao što čini. Uistinu, to je način djelovanja, a to znači način suđenja koji valja objasniti želi li se razumjeti Edipova tragedija. No, on se upravo ne može objasniti tako što se Edipu odriče poznavanje alternativnog načina suđenja. Riječ je o suprotnom: pri osudi samoga sebe Edip razlikovanja čini *nevrijedećima* (primjerice između onoga što je kauzalno prouzročeno i onoga što se izvršilo znajući i htijući), koja posve samorazumljivo prakticira u kontekstu pravno uobličene prakse suđenja, što je pri ispitivanju Kreonta sam nameće protiv ritualne logike proročanstva. U svojem pravnom suđenju Edip poznaje ta razlikovanja, a ipak ih u trenutku spoznaje vlastita pravog identiteta ne može prakticirati. U tome je trenutku čitavo ispitivanje mnijenja, čitava potraga za znanjem završena, a sud o njemu *već je donesen*.

Prije no što podrobnije opišem ovu strukturu Edipove samoosude (ona se može objasniti tek kasnije; vidi poglavlje 4), želio bih svratiti pogled na prizor u kojem Edip sam potkopava pravno uobličenu praksu suđenja, koju je tako energično nametnuo. To se pojavljuje vrlo rano tijekom istrage Lajeva slučaja, kad Edipu postaje jasno kako nema nikoga, ni glasnika ni suputnika, »da jave događaja slijed« (117 [121]). Događanje je već daleko, svi su ukazi nejasni, a Edip, koji i u odnosu na ondašnje čine i u

odnosu na sadašnje ispitivanje veli da »ništa ne zna ò zlu tom« (220 [211]), nema nikakvu »indiciju«; tuži se da će sigurno morati »dugo slijediti trag«. U toj situaciji za Edipa važnijim postaje drugi prekršaj od onoga za kojim se izvorno traga: sada više nije prije svega riječ o Lajevu umorstvu, nego o oklijevanju pretpostavljenih svjedoka ili ortaka da izvrše Edipovu zapovijed, naime da mu se »smjesta jave« (224 [218]). Uskraćivanje znanja, ometanje pravnog procesa postaje, dakle, primarnim predmetom Edipove osude i prijetnje kaznom:

»EDIP: Kom god je znano išta kako pade Laj,
od čije ruke umro Labdakov je sin,
nek meni smjesta javi. To je zapovijed!
A boji li se stog, jer prestupnik je *sâm*,
nek ne plaši ga to. Od kazne slobodan
iz zemlje ove taj će u progonstvo poč.
A znade li tko krivca *izvan* grada tog
i javi to, od mène takvom slijedi dar,
a ùz tō slavom svom obasut će ga grad.«
(224-31 [216-29])

To je posve na crti Edipove juridizacije suđenja: ne samo zato što se proces humaniziranja (što ga označava pravo nasuprot rituelu žrtvenog jarca) ovdje nastavlja umanjnjem kazne od smrtne kazne do progonstva,⁵⁵ nego i stoga što je prekršaj kojemu Edip ovdje prijeti osudom i kaznom, drukčije nego u tome pogledu još nespecificirano Lajevo umorstvo, izrijeком prekršaj definiran subjektivnom perspektivom počinitelja u odnosu na vlastiti čin: znanje se može uskratiti samo znajući. Tako prekršaj, u odnosu na koji Edip ovdje reformulira prijetnju kaznom, u obzir uzima pravo subjekta da bude osuđen samo za ono što je počinio znajući.⁵⁶

No, na istom se mjestu, na kojem se Edipova juridizacija suđenja ispunjava, ona i završava. »Zapovijed« (226 [218]) odavanja što znaju, upućenu počinitelju, ortacima i svjedocima, Edip isprva vezuje uz obećanje oslobođenja od kazne ili njezina umanjnjenja, te nagrade. Ipak, kao da je otpočetka uvjeren u bezizglednost tih pokušaja, Edip odmah najavljuje i što će činiti, ukoliko

sve to ne bude vodilo željenom uspjehu:

»EDIP: Imade l' kog, tko *neće* nalog slušat moj
u strahu za se sama ili za svōj rod,
nek čuje kakav tome ja dosudih sud:
Zabranjujem da takvom, mà tko bio taj,
u zemlji ovoj, gdje se moja stere vlast,
iskazujete pozdrav. Nè sm'jē biti gost
u domu vam i nè sm'jē obred vršit svet
i molitava bit vam sudionik drag.
Već tjerajte ga s praga. On je udes klet,
prokletstvo naše zemlje, kako reče Feb
i kako javlja nama proročišta riječ.
Ovako, dakle, želim biti na pomōc
i bogu Febu i Laju pokojnom.
A ubojica nek je proklet zàuvijek,
počinio zločinstvo sam il' s drugim kim,
nek zlo mu koti zlo nad žićem njegovim.
I k tome molim višnjje: nađe li se taj
u domu mom, a ja zatájim li ga sam,
nek vlastite me moje kletve stigne pest.«
(233-51 [225-43])

U tom se odlomku temeljito mijenja Edipov način govorenja. Na početku njegova govora čini se kako je riječ samo o još jednoj prijetnji počinitelju, ortacima i svjedocima koji ne žele odati što znaju: »nek čuje kakav tome ja dosudih sud« (235 [227]). Ali kad im Edip zatim »nalaže« [*gebietet*] (236 [228])⁵⁷, kada ih »dovodi na zao glas« (u Schadewaldtovu prijevodu) neka sami sebe isključe iz zajednice, dakle neka sami na sebi provedu ono što je proročanstvo naložilo u odnosu na zločin, tada to više nije vađenje s pozitivnim ili prijetnja s negativnim konsekvencama. To je prije propis nekog činjenja – no, propis dvostruko osobite vrste: osobito je i ono *što* on propisuje i ono *kako* to čini.

Ono *što* Edip nalaže počinitelju, njegovim ortacima i svjedocima koji ne žele odati što znaju, samoizgon je iz zajednice: oni nikoga ne trebaju udomiti, svakoga im valja istjerati iz svoga

doma.⁵⁸ Tako se on s jedne strane vraća s pravnog određenja kazne – smrti ili egzila – natrag na ritualno određenje što ga zastupa izreka proročišta. Ondje je bilo riječi o očišćenju zemlje od zločina, od ukaljanosti. Hölderlin je taj korak natrag od pravnog na ritualno u Edipovu govoru imao na umu kada je govorio kako Edip ovdje prekršaj tumači »odveć beskrajno«, naime kao »gri-jeh« – kako on, dakle, ovdje ne govori kao sudac, nego »sveće-nički«. ⁵⁹ Ali to nije jednostavan, posvemašnji opoziv pravnoga u korist rituala očišćenja. Jer ono što Edip ovdje nalaže upravo nije provođenje očišćenja na žrtvenom jarcu, nego na počiniteljima svjesnima vlastita prekršaja. Štoviše, to je prije svega očišćenje čije izvršenje on ne nalaže *na* nekome, nego nalaže *neka ga* netko izvrši: krivci trebaju *sami sebe* udaljiti iz zajednice. Ono što Edip nalaže nije drugo doli čin samoosude i samokažnjavanja krivca. To je prvo što valja zapamtiti o ovome propisu ili nalogu: da on upravo ondje ponovno prihvaća ritualne kategorije izreke proročišta, gdje se sučevo pravno suđenje o krivcu zamjenjuje – ili nastavlja – propisivanjem krivčeva suđenja samome sebi.

Osobito je (uz to što je i svojevrsan preplet pravnog i ritualnog) i *kako* Edip ovdje nalaže i propisuje. Jer Edipov se nalog isključenja iz zajednice, upućen počinitelju i njegovim ortacima, sastoji u tome da im on dodjeljuje status isključenih iz zajednice. Njihovo samoisključenje puki je izraz, naknadno izvršenje njihove isključenosti. To čini Edipovo propisivanje kletve (247 [238]), proklinjanje (251 [243]): propisivanje koje neposredno dovodi do čina, čije provođenje stoga, za razliku od prijetnje, ne zahtijeva više odluku njegova adresata. Sve su riječi čini, ukoliko se rabe, a proklinjanja su to na osobit način: ona su riječi čije izricanje poluča, štoviše *već* je polučilo postavljanje njihova adresata u neko drugo stanje, u stanje prokletosti.⁶⁰ Kontekst Edipova govora proklinjanja pokazuje zašto je to dobro: Edip poseže za proklinjanjem kako bi kod krivaca postigao samoosudu i samokažnjavanje, što bi ih pravna istraga i suđenje učinili suvišnima, kojega je uspješan završetak dvojben, s obzirom na manjak tragova i indicija. Smisao je Edipova govora proklinjanja skraćivanje, štoviše zaobilaženje pravne istrage. Od istrage i osude on treba načiniti *fait accompli*,⁶¹ čiji rezultat prethodi njegovu procesu,

čak ga zamjenjuje. Proklinjanje to može upravo stoga što svom adresatu oduzima status subjekta, što ga je prijetnja još pretpostavljala. Jer prijetnja se usmjeruje na nekoga tko ima želje i prije svega strahove, i tko razmišlja kako bi prve mogao postići, a druge izbjeći. Proklinjanje dovodi do traženog vladanja na posve drugi način: bez posredovanja drugim promišljanjima – neposredno; prokletstvo je nešto što nekoga »stigne«, kako kaže Edip (251 [243]), nešto što *snađe* svojeg adresata.⁶² Jer prokletstvo iz svojeg adresata čini nekoga tko – a da se nije odlučio za to i stoga da se nije mogao odlučiti protiv toga – *može* djelovati još samo na način što ga daje kletva; djelovanje za koje je netko proklet gotovo se već dogodilo.⁶³ Ništa neće više doći između, u svakom slučaju ništa što bi mogli učiniti ljudi.

Ono poradi čega Edip proklinje jest samoosuda i samokažnjavanje krivaca koji znaju što čine. To je pragmatični smisao njegova govora proklinjanja: on treba dovesti još i do presude, dakle dolaskom do kraja dugog razdoblja u kojem su Tebanci izbjegavali suditi, gdje pravorijek prijeti odgodom unedogled, jer utvrđivanje činjenica, na kojem počiva čitavo pravno suđenje, nailazi na nepremostive poteškoće. Stoga Edip želi prisiliti krivce na osudu sebe samih. Ono poradi čega se oni pritom trebaju osuditi Edip, međutim, ne opisuje u pravnim terminima, nego »svećenički« (Hölderlin), kao očišćenje od ukaljanosti. Tome odgovara okolnost da on ne poziva na tu samoosudu, nego je proklinje. Jer proklinjati znači nekoga utvrditi u njegovu statusu, u njegovu bitku koji određuje sve što on čini i što ga stigne. Nekoga prokleti na samoosudu znači, prema tome, da ta osuda, premda ju je netko sam izvršio, nije više »subjektivni« čin (u smislu pravne prakse suđenja), koji tek stvara sud. U samoosudi na koju sam proklet samo utvrđujem već vlastitu osuđenost.

S a m o o s u d a

U Edipa se kletva i pravo međusobno dvostruko obuhvaćaju: ponajprije, proklinjanje je u službi pravne istrage; Edip je primjenjuje kao sredstvo njezina ubrzavanja. No, ona se ne može svesti

na taj status pukog sredstva. Prokletstvo kojim Edip pokušava demonstrirati neku vrst svećeničko-magijske moći neposredne učinkovitosti – to prokletstvo, jednom izrečeno, određuje smisao i logiku pravne istrage što je Edip potom provodi: u njoj više nije riječ o pronalaženju identiteta zločinca, već identiteta prokletoga. Pitanje pod kojim Edip provodi svoju istragu ne glasi: *Tko je ubio Laja i koga stoga valja osuditi i kazniti?*, nego: *Tko je proklet, naime proklet na to da se sam osudi i kazni?*

Kada je Edip izrekao kletvu još je bilo nejasno kome se tada obraćao; kletvu je izgovorio samo zato jer se počinitelj nije mogao naći i jer svjedoci čina ništa nisu rekli. Edip u govoru proklinjanja, doduše, dopušta da bi ono moglo pogoditi i njega samog: »nek vlastite me moje kletve stigne pest« (251 [243]). No, on to kaže kako bi potkrijepio ozbiljnost proklinjanja, a ne da bi označio mogućnost s čijim bi nastupanjem računao. Jer drži li se netko pravno uobličena specificiranja adresata kletve kao krivca koji je znao što čini, ta mogućnost uopće *ne može* nastupiti. Njega samog kletva bi snašla, kaže Edip prije toga, »nađe li se taj (naime ubojica, C.M.) u domu mom, a ja zatájim li ga *sam*« (249-50 [241-42], isticanje moje, C.M.). Proklelo bi ga znati da je ubojica u njegovu domu i to ne reći. Ali Edip bi to, naime da on to zna, znao već sada. Dakle, barem za sebe može isključiti mogućnost kako će ga samog zadesiti prokletstvo. No, na kraju će kletva sustići upravo njega. Edip to već napola sluti: »O jao jadan ja!« – kaže on, nakon što je naslutio da bi i sam mogao biti Lajevim ubojicom – »Sve čini mi se sad / da ono malo prije sebe prokeh sam.« (744-5 [716-7]) To što se Edipu na kraju komada događa i što sam čini on tumači na način da u to ulazi i njegova kletva: u njegovoj se sudbini ne ozbiljuje neko staro prokletstvo koje pritišće njegov rod, nego prokletstvo koje je sam izrekao tijekom pravne istrage. To je samoskrivljenost njegove sudbine koja određuje njegov »tragedijski« lik.

Mogućnost okretanja prokletstva i protiv onoga koji ga je izrekao temelji se na okolnosti da onaj tko ga izriče nije njegov jedini autor: kao onaj koji proklinje, Edip govori »u savezu« s bogom; on proklinje »na pomoć [...] bogu Febu« (244-5 [236-7], 251 [245]). Onaj tko proklinje nije u potpunosti autor. Ne samo da

adresat njegove kletve gubi status subjekta; on će ionako morati činiti radnje što ih »nalaže« prokletstvo, a da se prema njima ne može odnositi. I autor kletve u istom trenutku u kojem je izriče gubi kontrolu nad njom. Kao što Tezej u Racineovoj *Fedri* nakon proklinjanja sina Hipolita, kojeg pogrešno sumnjiči za preljub sa svojom ženom, mora s gorčinom iskusiti, kletve se ne mogu povući: »Uspori svoje kobno, smrtno dobročinstvo, / O Neptune, da zavjet ne postane zločinstvo!«⁶⁴ – ta Tezejeva molba, kojom Neptuna pokušava odvratiti od provedbe osвете nad Hipolitom za koju ga je ranije molio, dolazi prekasno, ona *mora* doći prekasno. Kao što želje i razmišljanja prokletoga ne igraju nikakvu ulogu u pogledu nastupa kletve, tako ni kasnije želje i razmišljanja onoga koji je prokleo ne mogu više ništa promijeniti u pogledu njezina djelovanja. Kletva je i svojem autoru uvijek već izmaknula; Tezej kaže kako je vrijeme kletve »prenaglo« za ljudsko djelovanje. Utoliko prokletstvo nije samo za adresata, nego i za autora nešto što mu se dešava, nešto što mu oduzima sposobnost djelovanja. Proklinjanje nije vlastiti čin čijim bi se nastupom, smjerom i tijekom moglo upravljati. Tko nekoga proklinje, zadobiva golemu moć učinka, predajući istodobno vlastitu moć djelovanja.

To vrijedi i za Edipovu kletvu, koja se otima intencijama i kontroli njezina autora: Edip je *htio* prokleti samo onoga – bilo da je riječ o počinitelju ili svjedoku – tko skriva svoje znanje o počinjenome. No, na kraju je prokleo sebe (i jest proklet), a da se taj uvjet nije ni odnosio na njega. Od odlučujuće je važnosti za to način na koji Edipova kletva dohvaća i njega samog. On je posve drukčiji od Tezejeve osvetničke kletve upućene Hipolitu. Preplašeni divljom nemani i gonjeni od nekog boga, Hipolita njegovi konji odvlače u smrt.⁶⁵ Edipova se kletva ne ispunjava na njemu samome na taj način, zajedničkom igrom životinjskih i božanskih, podljudskih i nadljudskih moći. Ona se na njemu ne ispunjava ni tako što društvena zajednica, nakon što su obznanjeni Edipov identitet i prekršaj, u provali kolektivnog nasilja Edipa izabire za žrtvenog jarca na kojeg je upućivalo proročanstvo, te ga protjera izvan svojih granica (kao što tumači René Girard).⁶⁶ Kao što je sam Edip izreku proročišta najprije zamijenio pravnim poretkom, a zatim i pravni poredak činom proklinjanja, tako se

i ta kletva na samom Edipu ne ispunjava tako što dolazi izvana ili od drugih, već jedino njegovim činjenjem: tako što Edip sam sebe osuđuje i kažnjava onim što mu je odredila kletva. Štoviše: u svojoj je samoosudi Edip sam sebi Drugi, koji na njemu provodi vlastitu kletvu. Kao što se njegova kletva ostvaruje tek samoosudom, tako i njegova samoosuda nije slobodan, samosvjestan čin, već ništa drugo doli provođenje kletve.

Vlastoručnost kojom se Edip laća vlastita kažnjavanja u komadu je jasno podvučena: Edip se najprije osljepljuje, a potom se izgoni iz Tebe.⁶⁷ Doduše, može biti da je sam sebe oslijepio spontano ili u afektu. No, Edip taj čin naknadno opravdava pred korom, kao što u dugoj raspravi s Kreontom iscrpno utemeljuje i želju da bude prognan iz Tebe. Edip u oba slučaja čak predstavlja svoje činove samokažnjavanja kao izraz samopresude, pri kojoj on nije učinio ništa doli konsekventno na sebe primijenio prethodno postavljeno pravilo. U slučaju samoosljepljenja to je kletva koju je izgovorio: »Naložih, da vam nikom ne sm'je prijeći prag / taj nesretnik, što i sâm prokleo ga bog« (1382-3 [1334-5]). Kako opisuje sam Edip, on to čini samoosljepljenjem u prenesenom značenju, jer tako više ne može »gledat grad, nit kojeg boga kip, / ni tvrđavu« (1378-9 [1331-2]). Za želju upućenu Kreontu da ga protjera iz zemlje, Edip se poziva na ono što je »bog« rekao u izreci proročišta. On, bog, tvrdi ovdje Edip, reče »da pasti mora grešnik, krvnik oca svog« (1441 [1394]). Kako bi utemeljio čine samokažnjavanja, Edip govori kao da izreka proročišta i kletva nisu drugo doli opća pravna pravila što ih on, kao nepristran sudac, samo konsekventno primjenjuje i na samoga sebe. Iz te samoosude potom proizlaze i činovi samokažnjavanja.

No, taj je izgled pravne uobličivosti Edipove samoosude i samokažnjavanja samo puki privid. Proročanstvo se s početka, doduše, ozbiljuje na Edipu, a vlastita ga kletva snađe samo zahvaljujući tome *da* sudi sam sebi i da se kažnjava. Ali to *da* njegove samoosude temelji se na njezinome *kako*: na tome što ona *ne* slijedi u obliku prava. Jer da je Edip doista, shodno argumentaciji koju je iznio, prema sebi nastupio kao nepristran sudac i shvatio kletvu i proročanstvo kao opća pravila suđenja što ih, nakon razjašnjenja činjenica, primjenjuje na sebe, tada uopće ne bi morao

doći do samoosude; »nijedan ga sudac ne bi osudio«. ⁶⁸ Edip sve to predstavlja kao da su kletva ili proročanstvo prva postavka unutar pravnog silogizma, kojoj drugu postavku dodaje utvrđivanje da je počinio dotično djelo, tako da je njegova osuda nužan zaključak iz tih dviju premisa:

Pasti mora grešnik, krvnik oca svog. (1441 [1394])

Ja sam taj. (1441 [1394]⁶⁹)

Izgnaj me iz ove zemlje. (1436 [1389])

Nije samo sadržaj ono što se ovdje ne slaže. Silogizam se sadržajno ne slaže stoga jer se ni sama forma pravnog silogizma ne slaže s praksom samopresuđivanja što je provodi Edip. Kada bi njegovo samopresuđivanje *imalo* formu pravne primjene zakona, ni u jednom slučaju, ni u pozivanju na kletvu kao temelj samoosljepljenja, ni u pozivanju na proročanstvo kao temelj svog izгона, ne bi bilo obvezujuće, štoviše, bilo bi nevažeće.

Zašto je tome tako, to još jasnije od zaključka prema kojem iz izreke proročišta proistječe kazna progonstva, pokazuje onaj zaključak što iz kletve izvodi kaznu samoosljepljenja. Kao što pokazuje gore naveden pogrešan silogizam, taj je zaključak sadržajno pogrešan. A isto je i sa zaključkom iz kletve, budući da on Edipovo propisivanje kletve – koje čini njegovu prvu postavku – zakida upravo za klauzulu koja joj podaje pravno uobličeni sadržaj. Jer kletva je bila upućena onima koji su počinili nedjelo ili onima koji su o njemu znali i to sad prešućuju. Kletvu sam u toj klauzuli nazvao »pravno uobličenom« jer se tako Edip, kao onaj tko proklinje, pridržava uzimanja u obzir počiniteljeve subjektivne perspektive, što je on, kao ono odlučujuće za presuđivanje slučaja, postavio strukturom svojih pitanja upućenih Kreontu. To označuje prvo gledište s obzirom na koje samoosuda kojom Edip ozbiljuje kletvu – i to: protiv svoje namjere pri proklinjanju, kao i protiv privida što ga stvara utemeljujući vlastitu samoosudu – nije pravno uobličena: Edip u njoj upravo u pogledu samoga sebe ne uzima u obzir subjektivnu (dakle vlastitu) perspektivu, koja je odlučujuća za pravno uobličeno suđenje, kako ga Edip koncipira tumačenjem proročanstva.

Tome odgovara drugo gledište s obzirom na koje Edipova samoosuda nije pravno uobličena. Edip ne bi morao sam sebe osuditi da se, kao što tvrdi, držao jednoga od pravila suđenja što ih je postavio. Stoga se osuđivanje samoga sebe može objasniti samo na jedan od sljedećih načina: ili Edip griješi u primjeni vlastita pravila (što slabo pristaje njegovoj inteligenciji i razboritosti, koju naglašavaju svi, a ne samo on sam), ili Edip potajice primjenjuje drugo pravilo, samo što ga izrijeком ne formulira. To je tumačenje što ga predlaže Bernard Williams⁷⁰: Edipova samoosuda ne može, doduše, uslijediti primjenom pravila poput onoga što ga ustanovljuje njegova kletva – dakle, pravila koje osudu vezuje za subjektivni uvjet promišljenog čina. Jer on pri provedbi djela nije znao što čini i stoga ga nije ni mogao činiti namjerno (činjenica je da on svoga oca Laja nije namjerno ubio i da nije namjerno spavao s majkom Jokastom, čak i da je Edip, kao možda i svi mi, trebao imati namjeru ubiti vlastita oca i spavati s vlastitom majkom⁷¹). No, smatra Williams, postoji tip pravnih pravila, prema kojima nekoga valja osuditi za njegov čin, premda ga on nije namjerno počinio, nego za njega samo odgovara u kauzalnom smislu. To obilježava polje odštetnog prava, koje osobama nalaže odgovornost za posljedice njihova djelovanja i ondje gdje oni te posljedice nisu predvidjeli, štoviše, gdje ih nisu ni mogli predvidjeti. Dakle, Edip osuđuje sam sebe prema takvim pravilima koja se, protivno intencionalistički ograničenom konceptu odgovornosti, odnose na relacije uzrokovanja – smatra Bernard Williams.

Ukoliko se ne uzme u obzir da ono što u komadu govori Edip daje tek slabu potporu takvome tumačenju, pronašli smo plauzibilno objašnjenje na pitanje zašto Edip za svoje nehotične čine uopće osuđuje sam sebe. No, tako se ne objašnjava zašto on sebe za te čine tako »beskrajno« (Hölderlin) osuđuje, da sam sebe u smislu izreke proročanstva vidi kao mrlju od koje valja očistiti zajednicu. Edip ne samo što vjeruje kako je počinio zlo za koje mora snositi odgovornost, nego se i osuđuje na ono na što je ranije prokleo: na samoizgon iz zajednice. Zbog toga način Edipove samoosude baš i ne pristaje stilu suptilnih proračuna odgovornosti, kojim su, prema Williamsovu opisu, već grčki re-

tori-odvjetnici raspravljali o slučajevima odštetnog prava.⁷² To govori u prilog tome da Edip ne griješi u primjeni pravila što ga je sam postavio, niti potajice primjenjuje drugo pravilo, nego da njegova samoosuda uopće ne postupa pravno uobličeno, kao stav vrednovanja činjenica njihovim podvođenjem pod pravilo suđenja.

Na ono po čemu Edipova samoosuda odudara od pravnog modela suđenja, što ga je na početku sam etablirao, ukazuje kratka rasprava između Kreonta i Edipa pri kraju komada. Riječ je o tome kako valja dalje postupati, nakon što su Edipovi čini izašli na svjetlo dana. Kreont na to izjavljuje da bi prije konačne odluke u Edipovu slučaju htio »prije sveg / da saznam, kako ò tom višnji sudi bog« (1439 [1391-2]); »mislim upit stavit nov, / da vidim, kakav *sada* božji bit će sud« (1442-3 [1395-5]), tako što će još jednom otići u Delfe i još jednom pitati proročište.⁷³ Za Edipa, tome usuprot, nisu potrebni nikakvi daljnji postupci, za njega posve »jasan bješe glas« (1440 [1393]): sud je već donesen time što su činjenice postale poznate. No, to je upravo suprotno vladanju pri pravno uobličenom suđenju. Zajedno sa subjektiviranjem onoga o čemu valja suditi, kao čina što ga valja opisati iz perspektiva počinitelja i žrtve, u Edipovoj se strategiji juridizacije pojavljuje i subjektivacija suđenja: sud se shvaća kao vlastiti, samoodgovoran čin vrednovanja činjenica. Njegova je pravna forma određena u dva stupnja: kao postavljanje nekog pravila i kao njegova primjena. No, ako Edipovu samoosudu uopće ne treba shvatiti kao primjenu nekog pravila, tada to ukazuje na okolnost da on vlastito suđenje više ne shvaća i više ne može izvršiti kao subjektivni čin vrednovanja činjenica. Prije će biti da se sud u Edipovu samospoznavanju već izvršio utvrđivanjem činjenica, umjesto da ga sudbeni subjekt donese formulacijom i primjenom pravila. Samoosuda uslijedi prebrzo da bi subjekt promislio i djelovao. Subjekt koji si želi presuditi prekasno stiže do sebe. On otkriva da mu je već presuđeno zato što je u nekoj nezapamćenoj prošlosti sam sebi već presudio.

Edipovo doživljavanje vlastite samoosude kao izvršenja prokletstva temelji se na dvojakom osamostaljenju presuđivanja u odnosu na svoj subjekt: presuđivanje se osamostalilo u odnosu

na subjekt koji se prosuđuje – jer to što je on pri vlastitu djelovanju znao i želio ne uzima se u obzir. Presuđivanje se osamostalilo i u odnosu na subjekt koji prosuđuje – jer to što on pri suđenju zna i rasuđuje ne dolazi do izražaja. Sud o Edipu donosi samo on sam, no pritom se ne uzimaju u obzir ni njegove namjere pri prošlim činima, ni njegova razmišljanja pri aktualnom suđenju. Upravo u tome dvojakom osamostaljenju suđenja njegov je *ekscēs*; pri samoosudi Edip je jedina instanca koja djeluje, a ipak je, ili upravo tako, izručen nekoj neovladivoj, stranoj moći. Toj formi njegove samoosude odgovara njezin učinak: Edipa samoosljepljenjem zauvijek odvaja od svijeta, a samoizgonom ga zauvijek isključuje iz njega. Zbog toga što Edip mora promašiti sebe u činu samoosude, zbog toga se njegova samoosuda mora osamostaliti u odnosu na njega, a nasilje kojim sud što ga je sam sebi dodijelio određuje beskrajno – totalno – njegovo daljnje djelovanje i život, njegov »bitak«. Ne može se riješiti kletve svojeg suda upravo stoga što je sam sebi donio presudu.

» P r o k l e t s t v o z a k o n a «

U tome slijedu sudbenih obličja, koji znači Edipovu sudbinu, kletva što je Edip izriče kao sudac, kao pokretač pravne istrage i suđenja, stožerna je točka, točka oko koje se sve vrti. Tom kletvom suđenje smjesta gubi pravno uobličjen subjektivni oblik koji mu je dao Edip. To je kletva *na* samoosudu, koja *poput* kletve pritišće sebstvo. Sve se tako kreće u smjeru pitanja: mora li se, i ako da, zašto se kletva na samoosudu, samoosuda kao kletva, *mora* dogoditi u procesu pravne istrage i suđenja; mora li, i ako da, zašto juridizacija, pod koju je Edip tako energično podvukao imperativ suđenja što ga zadaje proročanstvo, *mora* udariti u svoje granice i iz sebe same prokleti na samopresudu, u kojoj subjekt u najvećoj blizini spram samoga sebe – samo je on predmet i instanca svojeg suda, ništa se i nitko ne miješa u nj – mora promašiti i izgubiti se, uslijed čega pri suđenju o sebi mora postati vlastitom kletvom i sudbinom.

Proklinjanje kao forma djelovanja što je Edip poduzima tije-

kom svoje pravne istrage, nije Sofoklov izum, već je sve do jezične formulacije vjerna reprodukcija uobičajene prakse u grčkom pravu. Ono se služilo religijom kao »ispomoći«, domogavši se prokletstvom i zakletvom »zaštite prava od strane bogova« i to kako za zakonodavstvo, tako i za »sankcioniranje izvanrednih mjera«. ⁷³ Osim toga, prokletstvo kojim Edip reagira na okolnost da se ne može naći nikakva indicija za rješenje slučaja točno odgovara postupku što ga u *Zakonima* Platon preporučuje pri slučajevima umorstava koja se ne daju razjasniti. ⁷⁵ Slijedi li se čitanje prema kojem uredbe što ih predlaže Platon nisu bile njegovi iznasci, nego su se ravnale prema važećem krivičnom pravu, ⁷⁶ tada to isto čini i Sofoklo, kada Edipu kao pravnom istražitelju istodobno nalaže da »svećenički« izrekne i kletve: prema tom čitanju, Edip u Sofoklovu komadu proklinje počinitelja i ortake, kao što se to običavalo činiti u Sofoklovo vrijeme u atenskim sudnicama.

Time je u književnopovijesnom pogledu sve jasno, no u književnom (a stoga i u filozofskom) pogledu ništa nije jasno. Veza između samoosude i prokletstva čini se puko historijska: kao puki izraz historijski prošle prakse suđenja, koja je postala strana. No, ta veza tako ostaje nerazumljiva; pravno-povijesne činjenice ne mogu objasniti kako *funkcionira* prokletstvo u Sofoklovoj tragediji. Prije će biti da je obratno, da se funkcija i funkcioniranje prokletstva u pravu može objasniti uz pomoć Sofoklove tragedije. Jer koliko god »gotovo opsesivna prisutnost stručnog pravnog rječnika u jeziku tragičara«, prema uvidu Jean-Pierrea Vernanta, zahtijeva pojašnjenje iz historijskog i kulturalnog konteksta, toliko se malo »u pravnoj misli može naći nešto što bi moglo neposredno rasvijetliti tragički tekst onako kao kad bi ovaj bio samo nekakav njen otisak. (...) Riječi, pojmove, misaone sheme pjesnici rabe sasvim drukčije nego što se to čini na sudu ili kod oratora. Izvan stručnog konteksta svemu se tome, u nekom smislu, mijenja funkcija. Pod perom tragičara sve to (...) postaje elementima sveopćeg sučeljavanja vrijednosti, preispitivanja svih normi, u cilju istrage koja nema više ničega zajedničkog s pravom, nego se tiče samo čovjeka: što li je to biće koje tragedija opisuje kao *deinós* (strašan, strahovit), neshvatljivo i zbunjujuće

čudovište, koje istodobno i djela i kojim nešto djela, krivo i nevinno, pronicljivo i slijepo, koje svojim poduzetnim duhom ovladava prirodom, a nesposobno je upravljati samim sobom?»⁷⁷

Tragedija ne ponavlja jednostavno pravnu praksu, nego je eksponira: ona je pokazuje u njezinim uvjetima, njezinu načinu funkcioniranja i njezinim učincima. Ona to ne čini bez pretpostavki: u Sofoklovom su 5. stoljeću neprestano rasle skepsa prema učinkovitosti pravnih proklinjanja i svijest o napetosti između prava i prokletstva.⁷⁸ Ta je skepsa pretpostavka za Sofoklovu tragediju, budući da postavlja pitanje može li biti prava bez prokletstva. No, dok su atenski prosvjetitelji 5. i 4. stoljeća to pitanje shvaćali u smislu: može li postojati pravo koje bi se moglo odreći osiguranja i osnaženja ritualnim formulama proklinjanja, Sofoklova tragedija pita zašto se poduhvat juridizacije suđenja, što ga započinje Edip, preokreće u proklinjanje, zašto taj poduhvat mora *djelovati* kao prokletstvo. Prokletstvo koje snalazi onoga tko u procesu pravne istrage doznaje da je počinio ono što »nikako nije smio«, upisano je u pravnu istragu još od njezina izvora u proročanstvu. To je prokletstvo što ga Platon naziva prokletstvom samog zakona.⁷⁹

3. Autor i osoba: Edipova egzistencija

Historijsko objašnjenje Edipova čina prokletstva jedan je način odgovaranja na pitanje o njegovoj sudbini; on u Edipovu prokletstvu prepoznaje praktike i uvjerenja koja pripadaju nekom historijski prošlom svijetu. Drugi odgovor daje psihološko objašnjenje: prema njemu, uzroci su Edipova prokletstva motivi, želje ili dispozicije navlastite ljudima, kao pojedincima ili tipovima. Za oba je odgovora zajedničko odvajanje načina djelovanja, što ga žele objasniti, od činjenice njegova dramskog predstavljanja; oni uzimaju njegovo predstavljanje, a napose njegov specifično dramski način predstavljanja, što je već Hegel kritizirao »kao vanjski uvjet, od kojega bi razmatranje umjetnosti moralo apstrahirati.«⁸⁰ Prema njima, Edipova bi se radnja proklinjanja, koja se predstavlja u Sofoklovoj drami, trebala moći objasniti jednako kao i radnje proklinjanja što se mogu promatrati izvan drame: istim (psihološki učinkovitim) motivima ili (historijski prošlim) kontekstima iz kojih ili u kojima su ljudi proklinjali ili još uvijek proklinju.⁸¹ Objasniti Edipovo dramski predstavljeno proklinjanje historijski ili psihološki znači pripisati mu motive

ili ga upisati u kontekste koji njegove radnje trebaju učiniti razumljivim.

To je na dvojak način promašeno; time se promašuje i način bitka dramskih likova i način bitka njihovih radnji. Psihološka objašnjenja vode prema unutra, u dubinu nekog lika, a historijska objašnjenja prema van, u njegov kontekst. Ali dramski lik nema nijedno od njih, nema ni dubinu u koju bi se odložila njegova pretpovijest, ni okolinu u kojoj je situiran; on nema individualnu povijest u kojoj se sjećanjima i potiskivanjima oblikovala njegova psiha, niti je dijelom kolektivne povijesti čije forme i oblička ponavlja u svojem činjenju. Dramski lik čista je površina – ništa doli konačno-pregledan niz radnji što ih izvodi u svojoj sadašnjosti, u vremenu i prostoru komada i pozornice; iza nje ili oko nje nema ničega.

Osim kazališta: dramski se lik, štogod činio i rekao, nalazi na određenom mjestu u komadu, u odnosu prema onome što je on sam ili što su drugi likovi ranije već rekli i učinili, i što će reći i učiniti. On se nalazi i na određenom mjestu u kazalištu, u odnosu prema drugim pozicijama što čine njegov aparat. Pritom su za naše opažanje likova tragedije odlučujuće dvije pozicije: odnos lika prema tekstu i prema njegovu autoru.⁸² Tragedija je u historijskom pogledu prvi oblik »dramskog« kazališta u kojem je način bitka onoga što se izvodi, likova i njihova djelovanja, kao i govorenja, određen tako da postoji tekst što ga je napisao autor. To ne određuje samo kakvi su dramski likovi tragedije, nego i što oni u tragediji govore i čine; dramska forma tragedije navraća u tragediji. Stoga za tragediju na drugi način vrijedi ono što se tradicionalno ograničavalo samo na komediju⁸³: da ona u onome što predstavlja reflektira ono *da* i ono *kako* vlastitog predstavljanja. To je bio središnji uvid već romantičko-idealističke estetike tragedije, koji se izgubio⁸⁴ u filozofiji tragičnoga u prvoj polovici dvadesetog stoljeća, a u filologiji tragedije iznova stekao priznanje tek na njegovu kraju.⁸⁵ Između »forme« i »izvedbe« tragedije (Easterling) vlada unutrašnja povezanost: tragika sudbine izvedene u tragediji počiva na samorefleksiji njezine dramske forme.

Što znači – točnije: *kako je* – biti dramski karakter, osoba u dramskom komadu? Biti dramska osoba znači imati sudbinu. To ne mora biti tragična sudbina. Prema Aristotelovu određenju dramska osoba ima sudbinu time da doživljava »promjenu iz nesreće u sreću ili iz sreće u nesreću«,⁸⁶ stvarajući je vlastitim djelovanjem, no tako da je to iznenadi, da ona to nije ni znala ni htjela. Ipak, specifičan način na koji dramska osoba ima sudbinu u njezinoj je zapletenosti u dramski tekst, u tome da taj tekst stvara njezinu sudbinu i određuje je. Za dramsku osobu imati sudbinu znači biti lik u tekstu; tkanje teksta određuje njegov bitak, njegovo djelovanje i trpljenje. »Prividno slučajne koincidencije koje vode priču njezinu nužnom kraju odražavaju »koincidencije«, okupljanje disparatnih elemenata (*syntychia*) kojima pjesnik oblikuje svoje djelo, tako što odvojene elemente, izolirane događaje pripovijesti tka i povezuje u strukturirano jedinstvo.«⁸⁷ Za dramsku osobu u drami vrijedi da su koincidencije njezine sudbine odrazi ili učinci onih poveznica što čine tekst drame. Tkanje Sofoklova teksta ono je što određuje zaokrete Edipove sudbine.

Tekstovne poveznice u koje je Edip zapleten, u Sofoklovu se komadu ravnaju prema načelu koje razgovijetno stupa u prvi plan, jasno se ocrtavajući: riječ je o njegovu imenu. »Čitava tragedija o Edipu«, piše Jean-Pierre Vernant, »kao da je sadržana u igri riječi koju omogućuje zagonetka njegovog imena.«⁸⁸ Edipovo je ime generativna matrica njegove tragedije, kako teksta tako i zbivanja. *Poús*, drugi slog njegova imena, znači »noga« i zadobiva dvostrukim načinom čitanja prvog sloga dvojako značenje. *Oída* znači »znam«, tako da je *oída-poús* »ona (noga) koja zna«, dok *oídos* i *oidi-poús* znače »otečena noga«. ⁸⁹ Edipova otečena noga upućuje na početak njegova života, kada je na zapovijed roditelja bio ostavljen, a noge mu probodene. Čuvši za to, Edip se potuži da ga »u povelju još snáđe gorka (...) kob« (1035 [1000]). Ta ozljeđa, koja ga obilježava za čitav život, nije sramotna samo zbog invalidnosti što je prouzrokuje. To što se ona Edipu čini sramotnom objašnjava se prije svega simboličkim značenjem što ga za Edipa imaju ljudske noge, i koliko ih tko kada ima: u rješenju Sfingine

zagonetke odredio je brojem nogu što je »čovjek« – dakle, tko pripada ljudskoj zajednici. Sfinga je pitala (no, tragedija to ne citira, već to pripada mitu) tko je ili što je to »na ovoj zemlji, što ima dvije noge, i četiri noge, i tri noge, a ipak samo jedan glas. To je od svih živih bića što se kreću na zemlji, u zraku i u moru jedino koje mijenja svoje obličje. Ali tada kad ima najviše udova za kretanje, njegova je brzina najmanja.«⁹⁰

Kako izvještava mit, Edipov je odgovor glasio: »To je čovjek«. Međutim, ako je tu i u pravu, on sam nije (pravi, normalan) čovjek. Jer prema zagonetnoj je izreci čovjek određen time da je jedan za drugim (»mijenjajući svoje obličje«) jedan te isti (»samo jedan glas«), i to u uređenom slijedu, tako da je četveronožan, dvonožan i tronožan: četveronožan kao dojenče koje puže na sve četiri, dvonožan kao odrastao čovjek koji hoda uspravno, tronožan u starosti, oslanjajući se o štap. No, sam je Edip sve to istodobno i izjedna: njegovo ime »otečena noga« upućuje na to da ga probodene noge, međusobno vezane, čine jednonožnim (1034 [999]), a štap što ga zato mora rabiti tronožnim (811 [782]). Uz to, njegovo ga ime u drugom značenju naziva i dvonožnim (*dipóús*).⁹¹ Edip je svojim imenom otpočетка obilježen kao otklon od ljudske normalnosti, i upravo će to na kraju ponovno postati: onaj koji ljudskoj zajednici ne pripada posve, ne posve točno. Edip, otečena noga, onaj je izopćeni iz ljudske zajednice – prokleti. No, igra značenja njegova imena sve to ponajprije povezuje s drugom osobinom – time da je Edip onaj koji zna. Biti onaj koji zna i onaj koji prestupa u Edipovu su imenu međusobno tako povezani, kao što su vezane bile njegove noge. Način te povezanosti Edipovih dvaju obilježja, što je odmotava Sofoklov tekst, u glasovnoj je sličnosti njihovih oznaka. No, ta je sličnost iz temelja višeznačna i višestruko čitljiva: ona može značiti i da je Edip, kao prijestupnik, morao postati onaj koji zna, kao što može značiti i da je Edip svojim znanjem morao postati prijestupnikom. Tko je proklet, zna, i tko zna, proklet je – Edipova je sudbina tako sadržana u njegovom imenu. »Ono ti kaže tko si« (1036),⁹² komentira glasnik Edipovo ime; slučaj ili sudbina, *tychē* imena što su ti ga dali određuje tko si.

Najkasnije u trenutku kada mu to kažu Edip zato ne samo da zna što jest, nego i *da* to jest, tako što su mu dali ime, upravo to

ime. Tako do izražaja dolazi da je Edip osoba u drami, a ne samo lik u tekstu. Za lik u tekstu vrijedi da je sve što mu se pripisuje istodobno zapisano u tekstu. Ono što se pojavljuje kao svojstva lika i njegove zgode istodobno je element u tekstu, te tako nije međusobno povezano označenim sadržajem, nego formom i građom označavanja. Tako igra riječi njegova imena povezuje obje Edipove temeljne osobine, da je onaj koji zna i onaj prokleti (od strane sebe samog). Biti lik u tekstu znači biti utkan oznakama koje se na nekoga odnose, u događanje u kojem neka oznaka, primjerice igrom glasovne sličnosti, stvara druge oznake, koje se potom opet odnose na njega – a da se ne zna zašto i čime.

I dramska je osoba lik u tekstu, izložena njegovoj igri označavanja. Ali ona je to na drukčiji način od lika u ne-dramskom, pripovjednom tekstu: pripovjedni tekst svojom igrom građe i formi generira oznake koje određuju bitak njegovih likova; likovi su, dakle, takvi kao što to tekst o njima kaže. Tome usuprot, sve ono što kaže dramski tekst ne određuje osobine njegovih osoba, nego ono što one govore i čine. Drama je ono predstavljanje, objašnjava Aristotel taj izraz, u kojem »pjesnik prikazuje sve oponašatelje kako rade i djelaju« – predstavljanje onih koji nešto čine i govore.⁹³ Određenja što ih generira tekst ne odnose se *na* likove, ona im se ne pripisuju izvana ili odozgo, nego ih dramske osobe izvršavaju; dramske osobe same čine ono što kaže dramski tekst.

Ta se razlika drame kao vrste ne odnosi samo na način povezivanja oznaka ili određenja što tvore tkanje teksta; to povezivanje, kao tekstualna igra građe i formi, uvijek slijedi logiku koja je nedostupna likovima ili osobama. No u drami svako od tih određenja vrijedi za osobe samo tako što one ozbiljuju ta svoja određenja. Utoliko je »egzistencija« način bitka i dramskih osoba: one same izvršavaju ono što se na njih odnosi. Samo što dramske osobe ne egzistiraju, za razliku od ljudskog »tubitka«,⁹⁴ u polju mogućnosti, nego unutar zakona nužnosti – doduše, ponovimo: nužnosti koja izvršava samo samu sebe. Drukčije nego tekstualni likovi i drukčije od onoga *kako* ljudski tubitak jest, dramske osobe imaju određenja samo tako da ih same ozbilje u govoru i činjenju; drukčije nego u ljudskog tubitka i drukčije od onoga *kako* za tekstualne likove, ova se određenja igrom tek-

sta istodobno rasprostiru i ponad dramskih osoba. Ništa drugo ne znači kada se kaže da je dramskim osobama tekst u kojem su zapisane poput sudbine. Ili da je njihova sudbina u njihovoj izručenosti, kao osoba, igri teksta – igri što je same moraju (naknadno) provesti.

To samoodvijanje tekstovne igre tvori razliku između dramske osobe i pripovjednog lika. A istodobno razlikuje dramu i od drugih »performativnih« umjetnosti: od predstava epskih rapsoda i igara u ritualu ili kultu. Svim tim performativnim umjetnostima zajedničko je predstavljanje osoba u činu njihova sadašnjeg djelovanja i govora. »Tjelesna izvedba osobno pred množinom publike«, i stoga »utjelovljenje pripovjednih likova«, rezimira Jennifer Wise to zajedništvo, »bijaše crta koja određuje *svekoliku* pjesničku umjetnost u Grčkoj – prije, za vrijeme i nakon razdoblja drame iz 5. stoljeća.«⁹⁵ Pa ipak pronalazak tragične drame znači ništa manje doli »revoluciju vrste« (Charles Segal) u povijesti grčke pjesničke umjetnosti i radikalan raskid s ritualnim kontekstom nastanka i izvedbe, u koji su bile uronjene forme koje su prethodile tragediji. Oboje, i revoluciju vrste i prekid s ritualom, tragedija duguje svojoj vezanosti za tekst fiksan pismom. »Drama« postoji tek tom vezanošću za tekst. Za tragediju »odlučujuću ulogu« ima to što je »dramska«: »tragedija pretpostavlja zapisani tekst.«⁹⁶

Vezanošću za tekst kazalište tragedije zadobiva iz temelja nov ustroj, koji određuje njegov aparat sve do tehničke, institucionalne i personalne strukture. No, vezanost za tekst određuje i ontologiju dramskog, način bitka dramskih osoba i zbivanja, a tako i njihovo opažanje od strane gledatelja. To pokazuje logika ponavljanja kojoj su podčinjena zbivanja u dramskom kazalištu tragedije. Za svako iznošenje [*Vorführung*] vrijedi da njegova nazočnost nije jednokratna, nego vezana za ponavljanje. U ritualu, kao i u pjevanju epskih rapsoda, to ponavljanje ima horizontalan, temporalan smjer; ponavlja se dosadašnja praksa iznošenja. Zbog toga su oboje, i ritual i epsko pjevanje, kako konzervativni, tako i nenormirani. Nema nezavisnog mjerila prema kojem bi se ponavljanje moglo orijentirati. Svako se novo iznošenje ovdje odvija kao i uvijek – tako kao što su se do sada iznosili rituali i

kao što se pjevalo. Ritualno ili epsko iznošenje jest nastavljanje [*Fortführung*]. Dramsko je iznošenje, tome usuprot, izvođenje [*Aufführung*]: izvođenje drame koja već postoji kao tekst. I to je ponavljanje, ali ne vremenski-horizentalno (koje je isprva, sve do iza Eshilove smrti, za tragediju u Ateni bilo čak izriječno za-branjeno⁹⁷), nego vertikalno. Ritual i epsko pjevanje slijede tra-diciju, kazališne pak izvedbe tekst ili skript.

Uvođenjem teksta u kazalište, odnosno »dramatiziranjem« kazališta koje je od odlučujućeg značenja za tragediju, uteme-ljuje se nova logika ponavljanja koja na oba svoja kraja zahtijeva nov tip djelovanja, pa tako i subjektivnosti. Prvi tip čini dramska osoba. Ona je instanca sebe-djelanja i sebe-govorenja – doduše, djelovanja i govorenja koje je propisano do pojedinosti. Dram-ska je osoba čisto odvijanje, no kao puko naknadno odvijanje. Toj paradoksalnoj istodobnosti čistog sebe-činjenja i posvemaš-nje određenosti dramske osobe odgovara na drugoj strani nova pozicija autora. Kao što drama opstoji samo u činu sebe-govo-renja, tako je činom sebe-govorenja i nastala: autorovim sebe-govorenjem ili sebe-pisanjem, što ga nije bilo u epskom pjeva-nju, a napose ne u ritualu i kultu. Budući da se oni ne izvode, nisu ni morali prethodno biti zapisani.⁹⁸ Tome usuprot, dramsko kazalište postavljanjem u središte teksta koji će se izvoditi, do-nosi i instancu autora. »Za razliku od usmenih pjesnika (epo-va), on (autor teksta tragedije, C.M.) poznaje izvor svojih riječi; on zna da su one nastale u njemu, da su one predmet što ga je sam oblikovao i što ga, utjelovljenog u tekstu, vidi pred sobom.« »Stoga tragički pjesnici ne samo što stvaraju kazališne komade, nego izazivaju i pozornost za vlastitu moć stvaranja kazališnih komada.«⁹⁹ Nisu slučajno autori ti koji su, jedan protiv drugog, nastupali u nadmetanjima što su se za nagradu za najbolji komad održavala tijekom cijele godine.

Vežanost za autora ne dolazi do izražaja samo u institucional-noj strukturi dramskog kazališta; ona je dio ontologije dramske egzistencije. Biti dramska osoba, dakle: imati dramsku egzisten-ciju, to znači naknadno izgovarati tekst što ga je propisao autor; to znači biti osoba nekog autora. Tako Edip nije samo opsjednut time što njegovo ime govori o njemu i što mu dosuđuje, nego još

više time da mu je ono bilo *dano*. Tko ga i kako zove, tko ga je i kako zvao, to ga najprije čini ponosnim, a potom ga uznemiruje. Ono što ga pokreće nije kako se *zove*, nego kako je »òd vās sviju nazvan« (8 [9]) i »zašto me je sinom običavo zvat« (1020 [986]). U drami se ime nekoga teksta također odvija u igru značenja i uputnica. No, drukčije od nedramskog, narativnog teksta, ime je u drami istodobno i element u strukturi djelovanja. Edipu je netko dao njegovo ime, pa ipak on ne može ništa drugo doli živjeti s tim imenom, štoviše sukladno tom imenu: tako što djeluje kako mu je bilo propisano njegovim imenom. Tu se pokazuje što znači autorstvo drame ili kako se autorstvo drame doživljava: ono ne znači samo stvoriti tekst, nego time odrediti i egzistenciju osoba. Dramska egzistencija i autorska moć dvije su strane istog odnosa što ga stvara prisutnost drame. Kada Odisej u Straußovoj dramatiizaciji Homera kaže: »Visosti, boginjo s očima sove, sačini plan, sprovesti ga hoću«,¹⁰⁰ tada izgovara tajnu svekolike dramske egzistencije, koja može izvoditi samo ono što joj je propisao netko s višom, »nadljudskom« autorskom moći.

I osoba u drami, kao i autor drame, instance su samogovorenja i djelovanja – obličja subjektivnosti. Njihov nastup, a tako i njihovo iskustvo, čini novo, »dramsko« određenje forme tragedije, koje je razdvaja i od epa i od rituala: tragedija je već svojom formom, a prije svega sadržajem, iskustvo samo-činjenja; ona *pretvara* objektivno određenje epskih likova i anonimno stvaranje epskih napjeva u samo-činjenje. No, upravo to samo-činjenje, koje čini dramu, istodobno – u paradoksalnoj istodobnosti – prožimlje moć predodređenja, koja se ne može svesti ni na kakvo samoodređenje. Dramska osoba opstoji jedino u samogovorenju i samo-djelovanju, a ipak tako samo naknadno izvršava ono što već jest; ona sama govori i djeluje, no sve što kaže i čini u moći je propisa kojemu ne može umaknuti. Istodobno je, s druge strane, autorovo činjenje pri stvaranju toga propisa dobilo moć koja mu se otima. Jer njegova autorska moć, kojom u potpunosti određuje egzistenciju svojih osoba, nije *njegova* moć; ili on, pri učinku te moći, nije on sam. U dvostrukom obličju osobe i autora dramsko kazalište tragedije subjektivnost ne doživljava kao uzmožnost za slobodu, nego kao poprište osamostaljene moći.

U govoru i djelovanju dramske osobe presijecaju se dvije crte određenja: horizontalna crta povezuje govorenje i djelovanje osobe s drugim govorenjem i djelovanjem u komadu. Ta se horizontalna crta može povući prostorno i vremenski od svake prisutne točke, ona može voditi prema vlastitom ili tuđem govorenju i djelovanju. Istodobno se na svakom mjestu dramske prisutnosti mreža horizontalnih crta, koje povezuju elemente u komadu, presijeca vertikalnom crtom koja vodi izvan komada. Ona govorenje i djelovanje dovodi u vezu s tekstom koji ga propisuje, i otuda vodi prema autoru, koji tekstom određuje egzistenciju dramskih likova. Dvije su crte u svojoj logici povezivanja različite: horizontalna crta određuje *priču* lika, što je pripovijeda drama; vertikalna crta određuje *egzistenciju* lika, što je on dobiva u drami. Pa ipak, dvije se crte sijeku. Na tom se presjecištu nalazi dramski lik. Štoviše: dvije se crte i načini povezivanja isprepliću i preklapaju. Tako se već u Edipovoj reakciji na vlastito ime pokazuje da se u njegovu iskustvu i djelovanju ponavlja odnos lika, teksta i autora, koji određuje formu drame. Tu (»ontološko«) određenje dramske egzistencije postaje strukturnim određenjem načina iskustva i djelovanja dramskog lika.

Mjesta koja u komadu odražavaju njegovu dramsku formu momenti su samorefleksije tragedije. Njima tragedija postiže »transcendentalni« ustroj, u smislu o kojem govori Friedrich Schlegel. On naziva »transcendentalnom« onu filozofiju koja u »sistemu transcendentalnih misli istodobno sadrži obilježje transcendentalnog mišljenja«. ¹⁰¹ Druga formulacija toga, koja Schlegelu dopušta korak od filozofije prema pjesništvu, glasi da je »transcendentalno« ono predstavljanje koje »zajedno s proizvodom predstavlja i onoga koji proizvodi«. Samorefleksija predstavljanja zbiva se kao su-predstavljanje onoga proizvedenog ili uvjetovanog, onoga što predstavlja u predstavljenome. Jedan način na koji to pjesništvo čini u njegovu je sadržavanju »građe i skica« za »poetsku teoriju pjesničke uzmožnosti«. U tragediji se njegovo »samozrcaljenje« kao drama ne događa tek sadržavanjem »građe« iz koje se može razviti teorija tragedije (prem-

da je i to točno¹⁰²), nego tako što se likovi tragedije prema sebi i prema drugima odnose tako što slijede strukturne obrasce koji određuju tragediju u njezinoj formi. To je način na koji je tragedija samorefleksivna: ona je predstavljanje onih što djeluju, koje je istodobno su-predstavljanje onoga što ona predstavlja; odnosi likova što djeluju predstavljaju odnose lika, teksta i autora.

Konstitutivnost samorefleksije za tragediju ne govori samo da nema tragedije u kojoj se ne događa su-predstavljanje njezine forme, nego i to da tragedija nastaje tek su-predstavljanjem njezine forme, da u tragediji tragika predstavljenog sadržaja svoje utemeljenje ima u su-predstavljanju njezine forme. To je formalna definicija tragedije: tragedija je dramska forma što iznosi likove koji se nalaze u međusobnom odnosu, kao i u odnosu autora i lika; likove koji se vladaju *poput* autora dramskog teksta i doživljavaju se *poput* likova u dramskom tekstu. Tragična sudbina što je predstavlja tragedija efekt je samorefleksije: zrcaljenja ili ponavljanja onoga *kako* dramske egzistencije u onome što dramske radnje.

U toj formalnoj perspektivi Edipova tragedija pripovijeda o autoru i liku. Točnije govoreći, ono o čemu pripovijeda Edipova tragedija izmjena je ovih dviju pozicija, *uspon* lika u poziciju autora i *pad* autora u poziciju lika. Na njezinu se kraju Edip nalazi u poziciji dramske osobe kojoj se doduše događa samo ono što ona sama čini i kaže, ali koja samo u tom samočinjenju i samogovorenju može doći do toga što jest. I to: ono što ona jest propisivanjem od strane teksta – teksta njezine samoosude. No, ironija i istodobno tragika Edipove sudbine nalazi se u tome što je on sam bio autor suda koji ga određuje kao osobu. To valja uzeti doslovno: on je bio »autor« toga suda upravo u smislu konstitutivnom za dramsku formu tragedije. Prema ukazu Charlesa Segala Edipova je priča »implicitna priča tragičkog pjesnika«¹⁰³ – tragičkog pjesnika koji je pao na razinu svojih likova. Tako mu upravo njegovo autorstvo postaje kob. Određujuća moć Edipova suda jednaka je onoj dramskog teksta koji utvrđuje egzistenciju svojih likova. No, stoga što Edip tu autorsku moć ima kao lik, što će reći: u poziciji dramske osobe, on je nema – on njome ne raspolaže, nego joj podlegne. Edip je postao autorom i govore-

njem i suđenjem postigao autorsku moć kojoj je i sam predan kao dramska osoba. On tada može još samo naknadno izreći ono što je sam sebi propisao.

Ova skica formalnog pričanja Edipove tragične priče naznačuje na kojim mjestima u toj priči nastupaju subjektne pozicije, dakle načini djelovanja i iskustva, koje u svojoj strukturi odgovaraju onima što čine samu dramsku formu tragedije. Tako se može razumjeti (a da se ne mora posegnuti za psihološkim motivima ili historijskim kontekstima) zašto se Edipova sudbina preokreće. Jer tako vidimo načine djelovanja što ih izvodi Edip – načine djelovanja kojima izvodi svoju sudbinu – drukčije rečeno: vidimo ih u njihovoj »dramskoj« strukturi. Vidimo da je njegova samoosuda poput govora nekog dramskog lika: doduše samoučinjena, ali ne samoodređena, nego provedba pripisanoga. I vidimo da je njegovo suđenje u pravnom obličju poput pisanja dramskog autora: očitovanje moći određivanja koja svoje adrese čini dramskim likovima. Taj je dramski vid djelovanja formalno utemeljenje tragičnog iskustva. Jer tako što vidimo neki način djelovanja u njegovoj dramskoj strukturi, vidimo da on mora ne-uspjeti i zašto tome mora biti tako. Odnoseći se prema samoj sebi, tragedija otvara tragiku radnje; samorefleksijom zadobiva moć reflektivnog otvaranja.

Ekskurs: Koncept tragične ironije

Druga formulacija te tvrdnje glasi da je *ironija* uvjet tragičnog iskustva. To je temeljni uvid romantičke teorije tragedije što ju je pojmom »tragične ironije« formulirao Adam Müller. Prema njemu, nema tragedije bez ironije: »Ozbiljnost razotkrivena ironijom daje ono *plačljivo*, tome usuprot praćena ironijom ili božanstvom slobode (...) daje ono *tragično*.«¹⁰⁴ Kao što je jasno pokazao Connop Thirlwall u epohalnoj raspravi *On the Irony of Sophocles*,¹⁰⁵ tu su međusobno povezana dva različita određenja tragične ironije; štoviše, upravo je to povezivanje ono što čini pojam tragične ironije. Prva je ironija »ironija djelovanja« (*the irony of the action*). Thirlwall o njoj govori kako bi odvojio nov

pojam sudbine Sofoklove tragedije od epskih oblikovanja mita. Pojavljuje li se ovdje sudbina još kao »puko sirovo nasilje, slijepa nužnost, koja bez svijesti dostiže svoje ciljeve i sredstva«, Edip više nije »žrtva okrutne i zloćudne moći«; njegova je sudbina »samoskrivljena« (*self-inflicted*).¹⁰⁶ »Sudbina« za Edipa znači okretanje njegovih namjera i nakana protiv njega samog. No, ta prva, ironija djelovanja prema Thirlwallu počiva na drugoj, »ironiji pjesnika« (*the poet's irony*). Tragična ironija radnje pretpostavlja ironičan odnos prema radnji. Jer tragična se ironija radnje može vidjeti samo izvana: iz pozicije dramskog pjesnika koji je *ponad* svojih likova i njihovih sudbina.¹⁰⁷ Taj pogled moraju dijeliti i gledatelji, e da bi im se otkrila tragika radnje. Kako bi im se omogućio taj pogled, u tijeku radnje tragedije – tako Thirlwall tumači funkciju korske pjesme – postoji »prekid« (*pause*), koji gledatelju daje »slobodno vrijeme za refleksiju« (*leisure to reflect*).¹⁰⁸ Ni pjesnik ni gledatelj ne vide radnju iz pozicije junaka koji djeluju, nego odozgo ili izvana. I samo tako vide tragično-ironičnu logiku preokreta, kojoj su izloženi junaci što djeluju.

Adam Müller i Thirlwall ne samo što su ironično odmaknutom pogledu, koji otkriva tragiku događanja, skloni povjeriti uvid u višu istinu o tragici: kao uvid u »najjasniju harmoniju«, u kojoj se svaki tragični raspored u konačnici razrješuje.¹⁰⁹ I Müller i Thirlwall tragici i ironiji pripisuju striktno razdvojene pozicije: tragiku liku u komadu, ironiju autoru i gledatelju komada. Da to razdvajanje ipak promašuje pravu vezu tragike i ironije u tragediji, pokazao je Arnold Hug u raspravi što ju je posvetio »dvosmislu u Sofoklovu Kralju Edipu«. Ona smjera pokazati da su u govorenju junaka međusobno povezane tragična ironija njegova djelovanja i ironija njegova distanciranog promatranja: »Sofoklovo je navlastito obilježje da se ne zadovoljava tom uporabom dvosmisla, koja se pojavljuje i u drugih pjesnika, *nego taj dvosmisao često stavlja u službu takozvane tragične ironije*. On to čini uvijek ondje *gdje dvosmisao stavlja u usta govorniku koji ga sam nije svjestan, štoviše koji u pravilu likovi što sudjeluju ni ne naslućuju*: dvosmisao koji je u najboljem slučaju razumljiv gledatelju već upućenom u tijek komada. Tragičnu ironiju uopće, kao i njezinu jezičnu uporabu, tragični dvosmisao, Sofoklo nigdje nije

uporabio bogatije, a moglo bi se reći i okrutnije, nego u Kralju Edipu, i u toj je najjezovitijoj od svih tragedija neometano vodio pravi razgovor s gledateljem, o kojem Edip, Jokasta i kor ni ne slute, a ipak ga izgovaraju svojim ustima, tako da često kažu posve drugo od onoga što misle.«¹¹⁰

U tragediji govor poznaje svoj navlastiti dvosmisao: dvosmisao koji sam govornik ne može »uzeti u obzir«. Jer to je drugi smisao njegova govora, koji postoji za »gledatelje koji su već upućeni u tijek komada«; dakle, drugi smisao, koji govor dramskog lika zadobiva samo tako što se u tom govoru odvija i »razgovor« autora i gledatelja.¹¹¹ U dvosmislu su tragičnog govora autor i gledatelj (kao što kaže Hug) »nesvjesno« su-prisutni. No, to znači da su su-prisutne pozicije ironične distance naspram dramskog lika u njegovu dvosmislenom djelovanju i govorenju.

Dvama elementima pojma tragične ironije – tragično-ironičnom preokretu radnje od sreće u nesreću i ironično-refleksivnom odmaku promatranja – Hugovo istraživanje dodaje treći: dvostruko značenje tragičnog govora, u čijem »iščašnju«¹¹² dramski lik govori kao netko njemu drugi, iz pozicije ironičnog odmaka prema samome sebi. Tako se istodobno mijenjaju i odnosi tih triju elemenata pojma: Adam Müller i Thirlwall vezu prvih dvaju elemenata odredili su tako da se tragična ironija *radnje* otvara samo ironično-refleksivnom odmaku *promatranja*. Međutim, ako je tragična ironija radnje u junakovu prouzročenju vlastite nesreće svojim činjenjem i govorenjem, i ako istodobno, prema Hugovu uvidu, pozicije ironično-refleksivnog odmaka, autora i gledatelja, ne samo što su nasuprotne govorenju i činjenju dramskog lika, nego su u njima samima prisutne i djelatne, tada ironično-refleksivan odmak promatranja ne samo što otvara tragičnu ironiju radnje, nego je stvara: junak svojim djelovanjem stvara vlastitu sudbinu, jer to je djelovanje u njegovu govorenju, u kojem ne govori samo on ili on ne govori samo kao on sam – u kojem on nesvjesno¹¹³ govori kao svoj drugi, kao svoj autor i gledatelj.

Klasičan je primjer Edipova tragično-ironičnog govornog čina njegovo proklinjanje.¹¹⁴ Njegov je prvi smisao, što ga je Edip svjestan, prokletstvo njemu nepoznatog počinitelja, odnosno njegovih ortaka. Dvostruki smisao ovoga govora u tome je da

Edip tako istodobno proklinje sam sebe. Njegov govor taj drugi smisao postiže zato što nije samo njegov, kao govor dramskog lika, ili zato što on, govoreći, nije samo to, dramski lik. To čak vrijedi još jednom u dvostrukom smislu. Kad Edip u svojem govoru nesvjesno kaže kako je proklet, može se shvatiti ili tako da on »zna« ono što može znati samo gledatelj koji je vidio komad u cjelini, ili tako da Edip ovdje već »zna« ono što će kao gledatelj samoga sebe tek znati.¹¹⁵ To što Edip u svojem govoru nesvjesno kaže da je proklet, može se, s druge strane, shvatiti tako da on to u govoru ne samo da zna, nego i da to govorom sam stvara. Edip ne samo što nesvjesno predskazuje vlastitu tragičnu sudbinu, nego je i pripisuje sam sebi; dvosmisao njegova govora ne samo što odražava njegovu sudbinu, on *čini* njegovu sudbinu. Edip u svojem ironično-dvosmislenom govoru zna o tragično-ironičnom preokretu svoje sreće u nesreću zbog toga što se prema samome sebi nalazi u ironičnom odmaku promatrača. I Edip svojim ironično-dvosmislenim govorom stvara tragično-ironičan preokret svoje sreće u nesreću, zato što se prema samome sebi nalazi u ironičnom odmaku autora: Edip sam sebe baca u nesreću zbog toga što pri vlastitu proklinjanju govori kao autor, ili, obratno, zbog toga što se pri proklinjanju pokazuje da njegovo suđenje i rasuđivanje očituje nekontroliranu autorsku moć.

4. Nasilje suda: Edipovo iskustvo

F i l o z o f i j a i t r a g e d i j a

Edipovo je iskustvo u tome da se on sam »uvukao u vrtlog strašne nesreće« – da je, dakle, on sam svoja sudbina. To čini Edipovo iskustvo tragičnim. Njegova sudbina nije ni u čemu drugome doli u spoznavanju sebe i presuđivanju sebi. Drugim riječima: prema Edipovu tragičnom iskustvu, prepoznati samoga sebe i presuditi samome sebi znači prirediti vlastitu sudbinu. Pojam kletve (tako glasi teza o Edipovoj priči u drugom poglavlju) čini semantiku uz pomoć koje Edip sebi priređuje to tragično iskustvo: u samoosudi na osljepljenje i izgon Edip sustiže kletvu kojom je počinitelje Lajeva umorstva i njihove ortake ranije prokleo na samoizgon iz zajednice. Formalna struktura toga tragičnog iskustva (tako glasi teza trećeg poglavlja) u dvostrukom je gubljenju sebe pri činu samopresude. Presuđujući sebi, Edip samo utvrđuje svoju osuđenost, koju nad njim nije izrekao nitko doli on sam, a da je nije predmnijevao. U samoosudi se Edip odmah gubi dvaput; stoga je on i pri samoosudi i nakon nje sebstvo nesposobno za samoodređenje, sebstvo koje nije kadro za djelovanje i život – prokletnik.

I semantika kletve, u kojoj Sofoklova tragedija shvaća tragično iskustvo samopresude, kao i dramska struktura autorstva i

bivstvovanja likom, kojom Sofoklova tragedija dokučuje tragično iskustvo samopresude, mogu se razumjeti kao fenomeni povijesnog prijelaznog razdoblja između starog i novog, arhaičnosti i prosvijećenosti. Oni tada vrijede kao izraz još nedovršenog postajanja subjektom.¹¹⁶ Nasuprot tome historijskom relativiziranju, Edipovo tragično iskustvo samopresude valja u nastavku pokušati predstaviti u njegovoj *istini*.

Nazvao sam »tragičnim« iskustvo ili predstavljanje koje je »na način tragedije« u onome smislu da je vezano za umjetničku formu tragedije. Tragičnog iskustva, pa tako i Edipova tragičnog iskustva samopresude, prema tome, ima samo u umjetnosti tragedije. Tome usuprot, čini se kako govoriti o »istini« toga tragičnog iskustva znači umjetnost (tragedije) učiniti predstavljanjem uvida koji se mora moći formulirati i neovisno o njoj; dakle, umjetnost (tragedije) učiniti predstavljanjem filozofske istine. Uzdizanje tragičnog iskustva u neko »istinito« tada bi još jednom ponovilo »skrbništvo« (Danto) koje ide ruku pod ruku sa svakim filozofskim govorom o istini, za koju se drži da je u umjetnosti i raskrivena i skrivena.¹¹⁷ I tvrdnja o njegovoj istini relativizirala bi umjetničko predstavljanje; ne historijski, ali u njegovu odnosu prema filozofiji.

U nastavku govor o »istini« Edipova tragičnog iskustva treba imati drugi smisao, a odnos tragedije i filozofije treba poprimiti drugo obličje. Predstaviti Edipovo tragično iskustvo samopresude kao »istinito« tu treba značiti predstaviti ga *kao da je istinito*. Filozofska tvrdnja da to iskustvo *jest* istinito upliće se u proturječje da se to može pokazati samo tako što ona to iskustvo predstavlja na drugi način i mjeri ga prema nečemu drugom. Kako bi to izbjegla, filozofija istini tragičnog iskustva može pribaviti vrijednost samo tako što je ne *tvrdi*. Filozofsko predstavljanje istine tragičnog iskustva mora se zbivati u modusu onoga kao-da [*Als-ob*]: tako što tu istinu ne tvrdi, nego je uzimlje ili prihvaća. Tada filozofija istinu tragičnog iskustva ne mjeri spram nečega drugog, nego je samu čini mjerom.

Uvjet za to, a istodobno i cijena, sastoji se u tome da filozofija tu istinu više ne može utemeljiti time što istinu tragičnog iskustva više ne tvrdi, nego je uzimlje. Filozofsko predstavljanje

istine tragičnog iskustva, kao iskustva koje pripada umjetnosti tragedije, ne može htjeti postići utemeljenje tog iskustva. Drugim riječima: filozofsko predstavljanje ne »rekonstruira« tragično iskustvo, nego ga naknadno potvrđuje. To ne znači da se u filozofskom predstavljanju istine tragičnog iskustva ne mogu pojaviti filozofska utemeljenja i argumenti. Baš naprotiv: oni se moraju pojaviti. No, ne kao utemeljenja i argumenti koji mogu jamčiti istinu tragičnog iskustva. Filozofska utemeljenja ne dopiru do istine tragičnog iskustva, a osobito je ne mogu sustići. No, ona je pripremaju. I to na negativan način, tako što donose argumente protiv tvrdnje o »neistinitosti«, tvrdnje o mogućnosti izbjegnuća ili prošlosti tragičnog iskustva.

Edipovo tragično iskustvo samopresude može se filozofski opisati na dva načina: pozitivno – kao Edipovo iskustvo gubitka samoga sebe pri samoosudi; negativno – kao neuspjeh Edipova pokušaja juridizirajuće subjektivacije suđenja. U negativnom iskustvu Edipova neuspjeha u juridizirajućoj subjektivaciji suđenja nastupa istina o sudu – istina da se on *ne* može subjektivirati – i ta se istina može filozofski rekonstruirati. Ali u tome ne propada tragično iskustvo suđenja. Nemogućnost subjektivacije suđenja tek je uvjet, a ne već sadržaj tragičnog iskustva. Jer tragično se iskustvo ne iscrpljuje u tome da se suđenje ne može subjektivirati, nego povrh toga sadrži i uvid koje posljedice to ima za one koji sude i one o kojima se sudi. Prvi se uvid može filozofski sustići, drugi se može filozofski naknadno potvrditi. Prvi je uvid filozofska istina, drugi istina tragedije: uvid u ono što uistinu znači filozofski rekonstruirana istina.

O b j e k t i v n o s t s u d a

Edipova tragična priča počinje tako što on slijedi izreku proročanstva i istodobno raskida s njom. On je slijedi jer prisvaja njezino tumačenje da je izostanak okajanja Lajeva umorstva gradu donio nesreću. On raskida s izrekom proročanstva jer tome okajavanju daje drukčiju formu od ritualnog očišćenja, na koje ukazuje izreka: Edip juridizira prethodno ritualnu praksu oka-

javanja i daje novo obličje suđenju (svojim pitanjima o smislu izreke proročanstva, upućenima Kreontu). Kao što smo vidjeli, to su sljedeći aspekti: prvo, prije suđenja mora nastupiti istra- ga o slučaju; razdvajaju se opis i vrednovanje (primjenom općeg pravila). Drugo, nesreća što je valja okajati mora se shvatiti kao čin što ga treba promatrati iz subjektivnih perspektiva počinite- lja i žrtve. Treće, mora se postaviti subjekt suđenja, koji djeluje dvojako: tako što formulira i primjenjuje pravila suđenja. To se može označiti trima aspektima »subjektiviranja« suđenja: su- đenje je subjektivno zauzimanje stava prema činjenicama; ono uzima u obzir subjektivne perspektive; ono je čin što ga određuje sam subjekt.

Edipova tragična priča završava tako što on osuđuje samoga sebe, a da prema sebi *nije* mogao prakticirati takvo »subjektivira- juće« suđenje. Juridizirajuće subjektiviranje suđenja ne uspijeva u Edipovoj samoosudi; suđenje se ne može prakticirati na način trojakog subjektiviranja, kako ga je koncipirao Edip. Pogled na pravno suđenje pokazuje zašto je tome tako. Time što je subjek- tivirao suđenje, Edip je oduzeo pravo proročanstvu. No, pravna praksa suđenja ne odgovara tako naznačenoj slici: pravna praksa suđenja ne može se u potpunosti razumjeti i provesti prema slici subjektiviranog suđenja. Neuspjeh juridizirajuće subjektivacije suđenja u Edipovoj samoosudi objelodanjuje ostatak što se ne može subjektivirati, osnovu svakog – i pravnog – suđenja koja se ne može subjektivirati.

Pravni se sustavi suđenja, prema Herbertu L. A. Hartu, sa- stoje od »primarnih pravila obvezivanja«, no ne iscrpljuju se u tome.¹¹⁸ Gdjegod se slijede takva pravila, to govori da se istodob- no povrh toga prihvaćaju i »sekundarna pravila priznavanja«. Usuprot primarnim pravilima obvezivanja, takva sekundarna pravila priznavanja nigdje nisu izrijeком fiksirana. (Hart ih zove »unstated«.) No, ona su od odlučujućeg značenja za funk- cioniranje prava, zbog toga što se njima izražava »stav o tome da se dijeli prihvaćanje pravila«. Kada, primjerice, neki sudio- nik u procesu tvrdi: »Zakon kaže...«, on tada čini nešto slično kao onaj tko kliče »Gol!«, kada lopta zatrese mrežu. On ne samo što primjenjuje pravilo, o čijem se važenju dalje ne očituje, nego

ga *rabi* za određenje situacije i tako naviješta vlastito slaganje s njim.¹¹⁹ Stoga je priznavanje pravnih pravila, koje se izražava na ovaj način, nemoguće svesti na (»eksterne«) iskaze o faktičnoj spremnosti na prihvaćanje od strane određene populacije. Poput klicanja »Gol!«, i tvrdnja »Zakon kaže...« odnosi se na određenje što ga Hart naziva »internim«¹²⁰; njime dotična osoba naviješta vlastito priznavanje pravnog pravila. Upravo u tom priznavanju, a ne primjerice (protiv čega je Hart) u moći suverena za uspostavu i provedbu prava, nalazi se temelj važenja pravnih »primarnih pravila obvezivanja«.

Time je jasno da prethodno uveden govor o »sekundarnim pravilima priznavanja« (za »primarna pravila obvezivanja«) može lako odvesti u pogrešno razumijevanje temelja prava. Prema Hartovu opisu, nije riječ o tome da postoje nekakva pravila kojima uređujemo naše priznavanje pravila. Prije će biti da ono što Hart naziva »pravilima priznavanja« izražava, upravo poput klicanja »Gol!«, da se i kako primjenjuju sama pravila obvezivanja u našoj određenosti situacijom. »Sekundarna pravila priznavanja« odnose se na stvarnu uporabu primarnih pravila za opis i prosudbu situacija; prema tome, »praksa je sudaca, dužnosnika i ostalih osoba ono u čemu je zbilja pravila priznavanja«.¹²¹ Stoga se sekundarna pravila priznavanja mogu izraziti samo u formi »unutrašnjih iskaza« (*internal statement*): zbog toga što se praksa uporabe pravila može shvatiti samo iz internog očista.

Uporaba pravnih pravila, u kojoj Hart vidi temelj njihova važenja, ponajprije je uporaba od strane osoba koje se njima bave zbog vlastite službe. »Interno očiste, zajedno s onom za njega karakterističnom normativnom uporabom pravnog jezika (»To je važeće pravilo«) može u ekstremnom slučaju ostati ograničeno na službeni svijet«; u tome bi ekstremnom slučaju podvrgavanje pravu koje se događa izvan toga »službenog« kruga bilo »toliko bedasto da je dostojno žaljenja«.¹²² No, društveno važenje prava u sveobuhvatnom je priznanju pravnih pravila, kao »sudbenih standarda za ponašanje grupe«. Pravna pravila, ili pak standardi što ih ona postavljaju, nisu u uporabi samo u dužnosničkoj praksi opisivanja i suđenja, nego i u samoj grupi. Tako se postavlja pitanje odnosa tih dvaju načina uporabe. Posvemašnje bi

razdvajanje obaju »sektora« uporabe, uvjerljivo tvrdi Hart, bilo »patologija prava«. ¹²³

To *ne* može značiti dvoje. ¹²⁴ Prvo, to ne može značiti da oba načina uporabe u nepatološkom slučaju su-postoje na istoj razini. Prije će biti da privatna, ili bolje: neslužbena uporaba tvori, rečeno izrazom Roberta Covera, »društvenu podlogu nastanka prava«. ¹²⁵ I drugo, to ne može značiti da su oba načina uporabe u nepatološkom slučaju strukturalno jednako ustrojena. Prije će biti da među njima postoji formalna razlika. Službena uporaba mora pokušati predstaviti vlastite odluke kao podvođenje slučaja pod pravila čije se važenje sa svoje strane može svesti na čine postavljanja ili prihvaćanja. No, to znači da ona mora pokušati što je moguće više ostvariti »subjektiviranje« suđenja. Ona mora primjenom pravila odijeliti opis slučaja i njegovo vrednovanje i sve to predstaviti kao čine subjekata koji su spram njih odgovorni. Tome usuprot, karakterističan način izraza neslužbene uporabe posve je drukčiji. Njegova je forma pripovijest: u neslužbenoj uporabi suđenje se odvija narativno. Jer »različiti narativni žanrovi – priča, fikcija, tragedija, komedija«, prema Robertu Coveru, »nalikuju jedni drugima time što su iznošenje nekog stanja stvari koje je određeno normativnim poljem silnica«. ¹²⁶ Dakle, ako službena uporaba pravnih pravila svoj temelj ima u neslužbenoj uporabi, pravno uobličena primjena sudbenih standarda u silogizmu vezana je za nejuridički uobličenu, narativnu uporabu.

Ta formalna razlika između silogizma i naracije ukazuje na to da neslužbena uporaba postavlja i drugo normativno pitanje. Službena uporaba od strane dužnosnika počiva na uvjerenju da su određena primarna pravila obvezivanja primjerena uređivati društvene odnose apstraktnim gledištem prava. Tome usuprot, u neslužbenoj, narativnoj uporabi pravnih sudbenih standarda normativni se poredak shvaća kao »svijet« koji »nastanjujemo« (Cover). Tu *živimo* u normativnom poretku što znači da ga priznajemo jer u njemu možemo ili čak hoćemo živjeti. ¹²⁷ Moći ili htjeti živjeti u nekom normativnom poretku znači da je on oblik dobrog života. Obratno, netko tko ne obitava u tome normativnom svijetu, čije se držanje ne može opisati kao dio života u tome

svijetu, izgleda poput nekoga tko živi loš život. Priznati pravne standarde presuđivanja u neslužbenoj uporabi nema oblik više ili manje izravnog pristajanja na načela uređenja društvenih odnosa, nego pripovjedne presudbe ili presuđujuće pripovijesti o provođenju života, tako da se ono učini dobrim ili lošim. To što se provođenje života tako učini dobrim ili lošim, uvijek ukazuje na perspektivu prvog lica. Jer kada sudimo o tome je li nečiji život dobar ili loš na temelju načina djelovanja što ga je izabrao, činimo to činom fiktivne samopresude: pitamo se bi li *naš* život bio dobar ili loš, ako bismo tako djelovali. Obitavati normativni svijet pripovijedajući uključuje sudbeni odnos prema sebi.

To ima dvojako značenje za razumijevanje Edipove priče o suđenju: prvo, to pokazuje da je svekoliko pravno suđenje upućeno na neslužbenu uporabu svojih normativnih standarda u narativnoj praksi suđenja, čiji je smisao uključivanje samopresude. Pravno suđenje uživa »priznanje« samo ondje gdje to što ono kaže, sam sebi kaže onaj kome se ono obraća. No, to nije tek preuzimanje od strane njegovih adresata onoga što se kaže u pravnom suđenju. Priznanje ne slijedi ono što je priznato, nego mu prethodi; ono je njegov temelj. To što pravno suđenje zahtijeva odgovarajuću samopresudu, samo je druga strana počivanja pravnog suđenja na narativnoj praksi suđenja, kojoj pripada samopresuda. Pravno pravilo koje na općenit način utvrđuje kako treba suditi, slijedi nakon, točnije *iz* narativnog utvrđivanja tko je osuđen za koje čine. Pravne se postavke otuda mogu razumjeti kao pokušaj da se narativno utvrđivanje osuđenosti, na kojem počivaju, dovede do općeg pravila, primjenom kojeg će se potom donositi sudovi čiji se normativni sadržaj iznova može reproducirati u pripovijestima i samopresudama. Pravna pravila postoje samo tako što izgovaraju i ponavljaju narativno suđenje; ona pokušavaju pojmiti njegov sadržaj u općenitoj formi – i žele na njegovu ponavljanju utvrditi svoje adresate. Pravo se temelji na samopresudi te – naiđe li na priznanje – iznova vodi samopresudi; ono *zahtijeva* samopresudu, koju već izražava.¹²⁸

Ta veza pravnog suđenja, narativne prakse suđenja i samopresude objašnjava zašto se Edip na kraju sam mora osuditi: pod vlašću zakona svatko se nalazi u »prokletstvu zakona« (kako ga

naziva Platon), pa mora slijedom toga prosuđivati i samoga sebe; u tome je – što će reći da se ovdje tako iskusi – ono što se drugim jezikom naziva »priznanjem« zakona. Štoviše: veza između pravnog suđenja, narativne prakse suđenja i samopresude objašnjava povrh toga zašto se Edip sam prisilio na samopresudu: zbog toga što je on taj koji vodi proces, dapače, koji ga je započeo, zahtijevajući stoga njegovo priznanje, podvrgavanje njemu. Preokret u Edipovoj priči, u kojoj on od suca drugima postaje onaj koji presuđuje sebi, izražava samo u sekvenci događaja strukturnu vezu između prava i njegova temelja.

Upravo time što pravo svakog pojedinca čini subjektom njegove samopresude, pravno uobličeno subjektiviranje suđenja dolazi do svoje granice; u tome je *drugo* značenje što ga za Edipovu priču ima uvid u narativni temelj prava. Jer dok je pravo određeno subjektiviranjem suđenja, samopresuđivanje, koje i zahtijeva i izražava pravo, strukturalno *nije* moguće subjektivirati; pojedinac je pri samopresuđivanju »subjekt« samo u smislu da je on njegova instanca ili poprište, a ne i da je njegov adresat i autor. Razlog za to je pripadanje samopresude narativnoj praksi suđenja, koja podriva sva tri aspekta subjektiviranja suđenja: narativno suđenje nije vrednujuće zauzimanje stava prema činjenicama, nego utvrđivanje činjenica koje ih prosuđuje (a); ono ne uzima u obzir samo subjektivne perspektive, nego se usmjeruje na stvarnost djelovanja (b); ono nije samoodređena aktivnost sudbenog subjekta, nego izraz uigrane prakse suđenja (c).

(a) *Opisati i vrednovati*: Suđenje se u pravu shvaća kao sučevo zauzimanje stava primjenom pravila u odnosu na činjenice što ih je utvrdio. U pravu je suđenje dio dvostupanjskog ili barem dvodijelnog postupka koji se sastoji iz utvrđivanja činjenica i zauzimanja vrednujućeg stava.¹²⁹ To ne vrijedi za Edipovo samopresuđivanje – tu postoji jedan jedini korak – ono se ne temelji na unaprijed postojećem sudbenom pravilu, niti Edip zauzima vrednujući stav, nakon što su utvrđene činjenice. Prije će biti da se sud za Edipa začeo *već* time što je njegova istraga na vidjelo iznijela činjenice. Onaj tko je *to* učinio jest osuđen: već ta opisna rečenica sadrži sud, a da ne traži unaprijed postojeće sudbeno pravilo ili čin suda što slijedi. Da to Edipu nije potrebno, kako

bi donio sud, hoće reći i kako je činjenica da je ubio oca i oženio majku za njega već dovoljan razlog za samoosudu. Samo stoga što se Edipova samopresuda ne može pravno uobličeno predstaviti u strukturi silogizma, ona još uvijek nije bez temelja ili neutemeljena, a time i nerazumna. No, to utemeljenje ima drugu strukturu od pravno uobličеног суђења; оно се не састоји из судбених правила и utvrđivanja činjenica. Prije će biti da je sama činjenica utemeljenje na koje se Edip poziva pri samopresuđivanju. Suđenje ne dolazi naknadno spram nje i njezina utvrđivanja. Prije je posrijedi da mu se sama činjenica čini kao nešto što taj sud »zavređuje«, štoviše, zahtijeva.¹³⁰ To što Edip utvrđuje, utvrđujući što je učinio, stoga nije drugo doli to da svojim činjenjem već *jest* osuđen. Njegova samoosuda »jednostavno reproducira stanje stvari«.¹³¹

Subjektivističkim se teorijama to mora učiniti kao Edipova greška (ili njegova ključna greška), kao takozvani »deskriptivistički pogrešan zaključak«.¹³² Temelj sudova ne trebaju biti činjenice, nego onaj tko sudi: sudovi slijede iz »preskripcija«, a to pak nisu utvrđenosti nečega, nego »stavovi« *prema* činjenicama.¹³³ Sve drugo bila bi kategorijalna greška, izraz postvarenja: kao objektivna činjenica učini se ono za što se drži da je zapravo efekt vlastita (»subjektivnog«) činjenja. No, ta subjektivistička »istina« može se zahvaliti jednostranoj usmjerenosti na pravno uobličene načine suđenja. Edipova samopresuda, tome usuprot, odgovara narativnoj praksi suđenja koja tvori temelj pravnog suđenja. U narativnoj uporabi normativnog poretka činjenice i vrijednosti, utvrđenost i presuđivanje, opis i vrednovanje nisu odvojene razine ili koraci, nego su međusobno nerješivo povezane. Pripovijedanje nekog događaja ne navodi predmet, kao u pravno uobličenoj, službenoj uporabi, nego neposredno temelj za njegovu prosudbu; prosuđujemo *tako što* pripovijedamo. Takve pripovijesti mogu biti dulje ili kraće, no, prije ili kasnije, uvijek dođu do kraja. To je točka na kojoj posredstvom kakve činjenice, koju dodajemo onima već navedenima, postaje *evidentno* kakav sud ona sadrži. Pripovijest ne zahtijeva dodatan vrijednosni stav, jer ona je već pripovijest o stanovitoj presudi: o tome da je i kako netko svojim djelovanjem već presudio. To se narativno presuđivanje-

kao-opisivanje u pravu zamjenjuje presuđivanjem-posredstvom-podvođenja (opisa činjenica pod opće sudbeno pravilo). Ukoliko bi to uspjelo, subjektivističke teorije suđenja imale bi pravo; bili bismo »arhandeli« o kojima sanja Hare, koji, umjesto da poput »proletera« suđenja postupaju intuitivno i prepleću vrijednosti s činjenicama, svaku od svojih presudbi donose kao zauzimanje stava što su ga izveli iz općih »načela«, koja su k tome sami postavili ili barem prethodno provjerili.¹³⁴ Juridizacijom suđenja Edip pokušava postati takvim arhandelom suđenja. Pri samoosudi Edip je moralni arhandeo nakon svoga pada.

To sadrži druga dva obilježja što ih Edipova samoosuda dijeli s narativnom praksom suđenja u temelju prava:

(b) *Namjere i učinci*: Nepravno suđenje odvija se tako što se opišu djelovanja, točnije tako što se o njima pripovijeda. Pripovijedati o djelovanjima znači pripovijedati o njihovu tijeku; dakle ne samo o tome što onaj koji djeluje namjerava, što počinje i pokušava, nego što je izvedbom svojih namjera doista i učinio. Pripovijesti izvješćuju o namjerama s obzirom na njihov uspjeh (ili neuspjeh), pa stoga i o onima koji ne djeluju u njihovim izoliranim, punktualnim namjerama, nego u njihovim djelovanjima. Takva djelovanja, stvarna, u povezanosti namjere i učinka, tu su i predmet vrednovanja. Pripovijesti vrednuju (i podučavaju) tako što pokazuju kamo *vodi* nešto, neka namjera, neko vladanje; kako ono završava, kada se tako započne. Pripovijesti kazuju što postaje netko djelovanjem u svjetlu ovih učinaka, kao što se netko ukaže djelovanjem u svjetlu tih učinaka. Temelj toga da pripovijesti vrednuju jest u tome što se one nastavljaju sve dok to nije jasno. Kao što pokazuje Edipova samoosuda, one stoga ne moraju uvijek biti duge. Pripovijedanje djelovanja može se sastojati od jedne rečenice, rečenice »Ja sam ubio svoga oca«. Jer kad se Edipova duga pripovijest o događajima na raskrižju za njega skraćuje na tu jednu rečenicu, za njega je jasno i tko je on: »grešnik, krvnik oca svog«. On ne mora još saznati »kako ò tom višnji sudi bog« (1439 [1392]), kao što preporučuje Kreont; za njegovu samopresudu time posve »jasan bješe glas« (1440 [1393]).

(c) *Ja i mi*: Kao što pokazuje Edipova i Kreontova rasprava, može biti diskutabilno je li pripovijest već dosegla točku na

kojoj je vrednovanje činjenica postalo evidentno. Tako se Edipova samopresuda ne mora prihvatiti, dočim se uopće ne mora preuzeti: (možda) može postojati viđenje Edipovih čina, očeva umorstva i incesta s majkom, koje ih, budući da ih ne promatra kao činjenice Edipove osuđenosti, ne smatra razlogom za (takvu) samoosudu. To znači da ne mora biti podudarnosti u moralnom utvrđivanju činjenica i da one mogu biti predmetom kako rasprave, tako i promjena. Jer kao što je realnost boja, za nekoga tko ima sposobnost opažati ih, određena tako da se pojave kao boje, tako su i moralne činjenice vezane za odgovarajuću sposobnost opažanja.¹³⁵ Kada netko nešto ne vidi kao ja, dakle ne vrednuje poput mene, mogu mu odreći sposobnost opažanja (ili sumnjati u vlastitu). No, budući da ta sposobnost opažanja nema tek fiziološku stranu, nego se sastoji i iz sposobnosti uporabe razlika koje za to već postoje u jeziku, to je ujedno i sporna točka. To će reći da (namjeravana i prijeporna) evidencija pripovjednog suđenja nije puko individualna; ona ide ruku pod ruku sa zahtjevom govorenja u ime jezika koji se dijeli. U pripovijedanju nisam autor mojih sudova. Zahtijevati ispravnost za vlastite sudove ne znači, kao što to čini Edip kao sudac, zahtijevati da sam »ja« taj koji tu sudi (132 [136]). To znači nešto izvršiti ili provesti – nešto tvrditi da će se izvršiti ili provesti – nešto sadržano u našoj zajedničkoj praksi.

E d i p o v a ž a l b a

Pravo zahtijeva od svojih subjekata samopresudu koja se ne može pravno uobličeno »subjektivirati«, što će reći: prema Edipovu početnom programu, budući da je element narativne prakse suđenja što tvori temelj prava i ima trojako »objektivan« moment: u vezivanju suđenja za utvrđivanje činjenica; u značenju učinaka za suđenje o djelovanjima; u utemeljenju individualnih sudbenih činova u društvenoj praksi. Uspješno subjektiviranje samopresude bilo bi stoga na paradoksalan način samoukinuće prava, razaranje njegova narativnog temelja. To je uvid, istina o pravu, koja se izražava u Edipovoj samoosudi. No, to je tek pretpostavka,

a ne već »tragični« iskustveni sadržaj semantike kletve i forme tragedije u *Kralju Edipu*. Tragika Edipove sudbine nije u tome – nije *samo* u tome – da subjektiviranje suđenja ne uspijeva i da se objektivnost suđenja pokazuje kao ono što ga određuje. Prije je će biti da je tragika Edipove sudbine u okretanju objektivnosti suđenja protiv njega snagom koja ga kao djelujućega uništi, odnosno uništi njegov život. Tragičnost toga iskustva ništa ne mijenja to što je, ironično, on sam bio taj koji je, započinjući pravni postupak, u pogon stavio moć objektivnosti suđenja što se okreće protiv njega samog. Naprotiv: tragika toga iskustva upravo je u ironiji njegova samoproizvođenja.

Pritom je odlučujuće *kako* Edip doživljava nemogućnost subjektiviranja svoje samoosude. To iskustvo očito nema karakter neutralnog uvida. Edip ne opisuje i ne objašnjava što mu se događa, nego se *žali* na vlastitu sudbinu: »O prokleta li mene! Jao meni, joj!« (1330 [1269]) Filozofija može rekonstruirati ireduktibilnu objektivnost suđenja; tragedija pak artikulira trpljenje subjekta zbog moći te objektivnosti. Tragedija omogućuje pokazivanje »tamne strane nužnosti«, ¹³⁶ što je filozofija afirmativno rekonstruira (jer filozofijske rekonstrukcije uvijek imaju afirmativan, opravdavajući smisao). Edipova sudbina pokazuje kako suđenje uistinu funkcionira. A Edipova žalba na vlastitu sudbinu pokazuje što suđenje uistinu znači ¹³⁷: gubljenje sposobnosti za djelovanje i život; samopresuda za Edipa znači gubljenje samoga sebe. To Edipovu žalbu na prokletstvo prava čini optužbom protiv suđenja.

Suđenje kako ga Edip doživi pri samopresudi, izraz je evidencije da je onaj tko je nešto učinio već osuđen. Ta je evidencija učinak trojake objektivnosti suđenja. Ono je objektivno (u trećem gore navedenom smislu) stoga što svako individualno suđenje slijedi u ime društvene prakse suđenja. Ono je objektivno (u prvom gore navedenom smislu) i stoga što je utemeljeno u činjenicama i njihovu utvrđivanju. Osim toga, da je sud objektivno, znači i da on djelovanje dotiče u jedinstvu namjere i učinka. Upravo u toj je pretpostavci, u tome načinu odnošenja spram djelovanja što se prosuđuje, temelj za Edipovo trpljenje objektivnosti suda kao nasilja i za žalbu na njega. Jer ta pretpostavka

ne odgovara njegovom djelovanju: za nj ne vrijedi da namjere i učinci odgovaraju jedni drugima. U tome je njegov sud neprikladan – a ipak njemu samome evidentan. U svojem sudu on promašuje sebe kao djelujućega – a ipak ga njegov sud zadržava i zarobljava.

V e l i k e i m a l e p o g r e š k e

Iščitano iz Sofoklova uobličjenja one o Edipu, Aristotelovo određenje glasi da se tragična priča nahodi u preokretu sreće u nesreću. Junak tragične priče pretrpi taj preokret zbog onoga što čini. U Edipovu je slučaju riječ o dvostrukom djelovanju: Lajevom umorstvu na raskrižju i ženidbi s Jokastom u Tebi. To činjenje Aristotel u mnogo raspravljanoj formulaciji određuje kao »pogrešku« (*hamartía*) ili kao »veliku pogrešku«: tragičan preokret sreće u nesreću nastupa »zbog pogreške« ili, s obzirom na »nezasluzenu nesreću« što je proizvodi, zbog »velike pogreške«. ¹³⁸ Aristotel govori o pogrešci tako da ona nastupa *u* nekoga ili *od* strane nekoga. Oba su načina dvosmislena i ukazuju na to da se greška može ne samo učiniti, nego se može i imati. Greške što ih netko ima greške su karaktera, nedostatak stanovitih vrлина i izvrsnosti. Stoga se Aristotelov govor o pogrešci često pogrešno razumije u smislu »krivice«. To u moralnom značenju promašuje grčku uporabu izraza. Aristotel tako izrijekom odvaja »pogrešku« junaka od svake »zloće i opačine«: junak dobre tragedije »ne pada u nesreću radi zloće i opačine, nego poradi nekakve pogreške«. ¹³⁹ To znači i da vezu između onoga što junak čini i nesreće što je trpi valja odrediti drukčije od običajnog odnosa pravedne kazne. Tragična sudbina nije slučajan slijed, ali ni pravedna kazna za prekršaj.

Usporedba s uobičajenim pogreškama pokazuje kako velike pogreške mogu baciti u nesreću one koji djeluju; jer sve su pogreške djelovanja što se nisu posrećila ili su se omaknula. Velike pogreške dijele s njima bitne crte, a istodobno se od njih iz temelja razlikuju. Velike pogreške teže su od običnih pogreški, jer one umjesto manjeg zla uzrokuju »tešku nesreću«. Njih-

va veličina ima nešto čudovišno, jer one pomućuju shvaćanje: drukčije od uobičajenih pogrešaka, ali drukčije i od moralnih ili običajnih promašaja, Edipova su djelovanja, na temelju kojih se njegova sreća preokreće u nesreću, velike pogreške zbog toga što ne postoji odgovarajući način ophođenja s njima. Velika je pogreška i u samome djelovanju, kao i u ophođenju s njim; velika je pogreška već u našem opisivanju nekog djelovanja kao velike pogreške – dakle: u njezinom vrednovanju (jer nešto opisati kao pogrešku znači vrednovati ga). Ali to činiti nije nešto što bismo mogli pustiti.

Što je pogreška?¹⁴⁰ Pogreška nije nesreća. Pogreške su djelovanja: pogreška me ne snađe, nego je *činim*. Doduše, pogrešku činim nenamjerno. Pritom za sva nenamjerna djelovanja vrijedi da za njih postoji opis koji ih (ili nešto na njima) predstavlja kao namjerna djelovanja. Da bi nešto uopće moglo biti djelovanje, pa i ono nenamjerno, mora postojati nekakav opis u kojem se ono dogodilo s namjerom. To je prvi, minimalan i ujedno temeljni smisao u kojem sam Edip »bijaše taj« koji se bacio u nesreću: on je nešto namjerno učinio i tako nenamjerno učinio nešto drugo, a to bijaše ono što ga surva u nesreću.

Općenito vrijedi da namjerno djelovanje graniči s nenamjernim, no ono naše činjenje ne čini uvijek pogreškom, naročito ne »velikom«. Svekoliko namjerno djelovanje odvija se u polju nenamjernog.¹⁴¹ Činimo tjelesne pokrete o kojima ne znamo ništa i interveniramo u kontekste koje ne možemo u potpunosti nadgledati i u kojima stoga naše djelovanje zadobiva značenje što ga ne možemo ni htjeti ni ne htjeti imati. No, pogreške nisu tek djelovanja u kojima uzgred učinimo nešto tjelesno ili kontekstualno nenamjerno. Pogreške su takva nenamjerna djelovanja kod kojih je ono što nenamjerno činim u suprotnosti s onim što zapravo namjeravam činiti. Kada činim pogrešku, ne samo što nenamjerno činim još nešto drugo od onoga što činim namjerno, nego činim suprotno od onoga što namjeravam činiti: nenamjerno sprečavam izvršenje vlastitih namjera. Pogreška je činjenje *protiv* vlastitih namjera. No, ona pritom ostaje *moje* djelovanje, jer tada činim nešto namjerno. To vrijedi i za Edipova djelovanja što čine njegovu veliku pogrešku: kada ubija oca i počinu incest

s majkom, on čini pogrešku upravo u smislu nenamjernog djelovanja protiv vlastitih namjera. To je razlog zašto Edip kasnije, na Kolonu, odbija svaku odgovornost za ove čine: on ih je učinio »neznajući«, bez »svoje volje«. ¹⁴²

Namjere protiv kojih se usmjeruje pogrešno djelovanje mogu biti u postizanju određenih rezultata ili ispunjavanju određenog mjerila. U prvom je slučaju riječ o tehničkoj, u drugome o normativnoj pogrešci. Edipove velike pogreške pripadaju normativnim pogreškama. ¹⁴³ Za te pogreške vrijedi da ne samo što nenamjerno priječim provedbu vlastitih namjera, nego i da nenamjerno kršim pravila ili gazim mjerila koja određuju načine djelovanja što ih namjeravam izvršiti. Kod svih normativnih pogrešaka govor o »pogrešci« ne samo što ima performativan smisao, kod kojeg netko *čini* pogrešku, nego i objektivan smisao, kod kojeg nešto *jest* pogreška prema mjerilu izabranog načina djelovanja. Taj dvostruki smisao govora o pogrešci ono je što u slučaju velike greške postaje nerješivim paradoksom. Velike su greške (u objektivnom smislu) nešto bezuvjetno pogrešno, a istodobno kod njih nitko nije učinio ništa pogrešno (u performativnom smislu). Pogrešnosti djelovanja odgovara nepogrešno vladanje onoga koji djeluje.

To postaje jasnije kada se učini razvidnim ono što razlikuje velike od uobičajenih pogrešaka, s kojima dijele formalnu strukturu. Ta razlika ima dva aspekta. Prvi se aspekt odnosi na status načina djelovanja čiju normu svojim djelovanjem nenamjerno povređujem. Kod uobičajenih pogrešaka to može biti način djelovanja o kojem sam odlučio slobodnom voljom, ili pak ono djelovanje što ga moram izvršiti stoga što pripada ulozi koju igram u određenom kontekstu. U oba slučaja, neuspijevanje pogađa onoga koji djeluje samo u osobitom, ograničenom pogledu; kod uobičajenih pogrešaka on ne-uspijeva samo na ograničen način: primjerice, ukoliko je student matematike (koji se preračuna) ili nogometaš (u slučaju faula). Tome usuprot, velike su pogreške one kod kojih nenamjerno kršim norme, htijenje kojih me ne određuje u ovom ili onom ograničenom pogledu, već u cjelini kao onoga koji djeluje. Nenamjerno kršim norme koje ne mogu drukčije nego htjeti – htijenje kojih me *čini*: Edip ubija vlastita

oca i počini incest s majkom protiv svoje namjere da to nipošto ne učini. (On samo zbog toga odlazi iz Korinta, gdje misli da su mu roditelji, u Tebu, gdje su oni doista.) Norme što ih krše velike greške imaju kategorički status. Jer ne prekršiti te norme pripada uvjetima unutar kojih se nalaze sve moje druge norme – dakle, samo unutar kojih mogu (dalje) djelovati.¹⁴⁴ »Velike« su one pogreške kod kojih nenamjerno kršim norme koje me navlastito određuju. Samo to razlikuje tragične od komičnih pogrešaka, s kojima dijele strukturu. I zbog toga objektivna uporaba pojma pogreške, prema kojoj je nešto pogreška zbog toga što krši norme koje definiraju način djelovanja, ima bezuvjetan smisao; to je pogreška naprosto.

Drugi aspekt kojim se velike, tragične pogreške razlikuju od uobičajenih odnosi se na izvor pogreške. Pri pogrešci sâm činim nešto što sprečava ozbiljenje moje namjere. Dakle, sprečavanje moje namjere svoj izvor ima u meni, u onome koji djeluje. No, time se kaže više od onoga da sam ja taj koji je počinio pogrešku. Pripisivanje pogreške u pravilu se pojavljuje zajedno s tvrdnjom o manjkavosti pri provedbi; smatra se da je to dovelo do pogreške. Kada se ne može pronaći neka takva manjkavost, smatra se da se nije desila pogreška nego nesreća, ili pak da se uspješno provela neka druga, skrivena namjera; u Edipovu slučaju: ozbiljenje neke nesvjesne želje.¹⁴⁵ Taj manjak pri provedbi u uobičajenih je pogrešaka u tipičnom slučaju manjak pažnje. Svako činjenje, kolikogod rutinsko, zahtijeva barem minimalnu mjeru obazrivosti (i to u oba značenja: obazrivosti pogleda i obzira prema okolnostima), ispod koje se može pasti. To je manjak koji objašnjava pogrešku. A to je istodobno i manjak na koji se usmjeruje zamjerka povezana s uporabom pojma pogreške, osim u umjetnim, asimetričnim situacijama učenja.¹⁴⁶ Zamjerka ovdje nije upućena namjerama onoga koji djeluje (jer se pogreške ionako čine nenamjerno), nego načinu njihove provedbe; »pazi!« – to je česta reakcija na pogreške. Upravo stoga se, priznavanjem pogreške, mogu i ispričati. Izjava »Nisam pazio« hoće reći da je *samo* moj (»performativni«) manjak pažnje pri provedbi djelovanja, a ne moja loša namjera, bilo ono zbog čega se desilo pogrešno djelovanje.

Kod Edipovih je velikih pogrešaka to posve drukčije. Edipovo nenamjerno umorstvo oca i incest s majkom nije stvar manjka u Edipovu načinu djelovanja. U odnosu na ono kako je vidio situaciju, on se nije vladao pogrešno.¹⁴⁷ No, pogrešan je bio upravo način na koji je vidio situaciju; u obje odlučujuće situacije – na raskrižju pred Tebom i nakon oslobođenja Tebe od Sfinge – Edip nije znao nešto odlučujuće. Nije li, možda, u tome manjak u Edipovu načinu djelovanja? Ne bi li Edip mogao znati više? Ili ako već ne znati više, a ono barem znati da nije znao dovoljno? Nije li se Edip nakon izreke proročanstva, koja mu je prorekla umorstvo oca i incest s majkom, morao suzdržati ubiti muškarca, koji je mogao biti njegov otac, i oženiti ženu, koja je mogla biti njegova majka?¹⁴⁸ Ipak, takve preporuke dvojbe i suzdržavanja promašuju situaciju onoga koji djeluje; to su preporuke sa znanjem o budućnosti, dakle iz pozicije retrospektivnog promatrača, a ne onoga koji djeluje. Njima se velike pogreške, što ih počinu Edip, pokušavaju svesti na uobičajene pogreške, tako što se i njihovi izvori pronalaze u manjku obazrivosti – manjku upravo one pozornosti koju zahtijeva situacija i koja bi se u situaciji mogla prepoznati. Ali ovdje nema takvog manjka. Manjak znanja koji dovodi do Edipovih velikih pogrešaka nije manjak specifičnog načina djelovanja, nego manjak znanja koji određuje svekoliko ljudsko djelovanje. Svoj izvor on stoga nema u Edipu, nego u konačnosti znanja o djelovanju uopće. Edip nenamjerno počinu oceumorstvo i incest s majkom zbog toga što mu nedostaje znanje koje ne mora uvijek i svakom nedostajati – ne isklizne svako djelovanje – ali uvijek i svakome može nedostajati. Ono što objašnjava zašto Edip počinu svoje velike pogreške stoga nije manjak toga djelovanja i onoga koji djeluje, nego manjak *svakog* djelovanja i stoga *svakoga* koji djeluje. Usljed toga se isto tako može reći da za Edipove velike pogreške *nema* objašnjenja¹⁴⁹ – u svakom slučaju nema objašnjenja u manjku pri izvedbi djelovanja. U velikoj pogrešci postoji zastrašujuće krivo činjenje bez krivog činjenja. Ono krivo ovdje je činjenje kao takvo.

Svako utvrđivanje pogreške započinje sudom: sudom da je djelovanje krivo. To je »objektivni« smisao pojma pogreške. Za razliku od performativnog smisla pojma pogreške, »objektivno« ovdje ponajprije znači: ne gledati na izvor pogreške. U objektivnom smislu pojam pogreške vrednuje neko djelovanje kao neuspjelo.

Sud o nekoj pogrešci kao neuspjehu »objektivan« je i u gore navedenom smislu, za koji nema suđenja što ga je moguće subjektivirati, jer je svekoliko suđenje objektivno. *Prvo*, stoga i za sud o pogrešci vrijedi jedinstvo opisivanja i vrednovanja: potreban je samo opis onoga što je netko učinio – neki je student matematike na pitanje »Koliko su dva plus dva?« odgovorio: »pet«; neki je nogometaš nekom drugom straga razdvojio noge – kako bi se prosudilo da je načinio pogrešku. Temelj za to kod uobičajenih je pogrešaka okolnost da opis djelovanja istodobno navodi i način djelovanja čija izvedba ovdje ne uspijeva; to znači: čije norme djelovanje želi ispuniti, ali to ne čini. To se, primjerice, događa tako što se određuje društvena uloga onoga koji djeluje (»student matematike«, »nogometaš«). Kod Edipovih velikih pogrešaka to uopće ne moram znati, da bi ih opisivanjem vrednovao. Jer tu su norme prema kojima se sudi jesu li djelatnosti krive sadržane već u okolnosti da je Edip onaj koji uopće djeluje. Kod Edipovih velikih pogrešaka nije više potrebno odrediti njegovu društvenu ulogu; dovoljno je navesti što je učinio.

Drugo, i za sud o pogrešci vrijedi da onaj tko ga izriče ne govori samo u svoje ime, nego u ime nekoga *Mi*. Zato jer su norme, na koje se pozivaju sudovi o pogreškama, dane svima zajedno, kao sudionicima u praksi, a ne samo meni; ili su mi dane samo ako *Ja* jest *Mi*, što će reći, ako mogu zahtijevati govoriti za sve nas. Kako bi se osigurao taj odnos između *Ja* i *Mi*, u mnogim kontekstima u kojima se pojavljuju pogreške postoji neki pojedinac (npr. učitelj ili nogometni sudac) koji govori za sve nas, a tako i za same načine djelovanja što se prakticiraju i za njihove norme. Upravo time da za Edipove velike greške ta instanca nije potrebna, jasnije stupa u prvi plan društvena objektivnost suda o pogrešci: Edip može sam suditi o vlastitim činima; on za to ne

treba suca, kao autoriziranog govornika onoga općedruštvenog, jer evidencija kojom opis njegovih čina sadrži i njihovo vrednovanje uključuje isto tako evidenciju da o njima valja *tako* suditi iz perspektive svih nas. *Ja* koje sudi zna, jer mu je postalo »posve jasno« kako *mi* o tome sudimo – kako o tome valja suditi.

Problem sudova o pogreškama, uobičajenima ili velikima, u tome je što su oni doduše, kao i svi narativno uobličeni sudovi, u oba ova pogleda objektivni, no da to nisu u trećem smislu o kojem je bilo riječi ranije. Narativno je suđenje usmjereno na djelatnosti u njihovu jedinstvu namjere i učinka. U pripovjednom suđenju pokazuje se tko je (u svojim namjerama) onaj koji djeluje, tako što se pokazuje kamo vodi djelovanje (u svojim učincima); oba pogleda na djelovanje – kao izraz pravih namjera onoga koji djeluje i kao ulančavanje učinka – u pripovijedanju su jedno. Tome usuprot, pogreške su djelovanja kod kojih se namjere onih koji djeluju razilaze sa zbiljom djelovanja: onaj koji djeluje upravo ne čini ono što želi. Za sud o neuspjehu djelovanja to ima dvostruku konsekvencu. Prvo, to znači da može postojati samo jedan sud o objektivnoj strani djelovanja, njegovoj zbilji, a ne o njegovoj subjektivnoj strani, namjerama. No, istodobno – a problem je upravo u tome »istodobno« – pogrešno djelovanje ostaje vlastito djelovanje onoga koji djeluje: i ako je, štoviše *zato* što je logika pogreške u osamostaljivanju djelovanja i okretanju protiv onoga koji djeluje, djelovanje se ne odvaja od onoga koji djeluje tako što postaje puko događanje.¹⁵⁰ Jer bez odnosa prema onome koji djeluje i njegovoj namjeri djelovanje se uopće ne može prosuditi kao pogreška; djelovanje se, doduše, ne prosuđuje s obzirom na namjere onoga koji djeluje, ali se mjeri u odnosu spram njih. Zbog toga postoji napetost u svakome sudu o pogrešci: sud o pogrešci s jedne strane vrednuje djelovanje kao objektivno krivo i neuspjelo; on pritom *ne* uzima u obzir namjere onoga koji djeluje. S druge strane, sud o pogrešci vrednuje djelovanje iz subjektivne perspektive onoga koji djeluje i tako mu pripisuje djelovanje; zbog toga objektivni sud govora o pogrešci, koji ne uzima u obzir namjere, *pogađa* onoga koji djeluje.

Kod uobičajenih sudova ta napetost pronalazi ventil koji je, doduše, ne rastače u potpunosti, ali je ublažava. On počiva na

performativnom smislu što ga ovdje ima pojam pogreške. Jer tako što se pronalazi manjak u izvedbi djelovanja od strane onoga koji djeluje, ponovno se uspostavlja poveznica između djelovanja i djelujućeg, koja se rastače u pogrešci. Ta poveznica nije ona što se pretpostavlja u normalnom slučaju, naime ozbiljenje namjera onoga koji djeluje. No, u drugom se smislu onaj koji djeluje ozbiljuje i u samom pogrešnom djelovanju. On se pri izvedbi vlada krivo i tako u konačnici čini nešto krivo. Da objektivni sud govora o pogrešci pogađa onoga koji djeluje ovdje je utemeljeno u tome da pogađa nešto, neki manjak, *u* onoga koji djeluje.

To ne vrijedi za velike greške, jer kod njih onaj koji djeluje ne samo što nema namjeru učiniti krivo, nego nije ništa krivo učinio ni u izvedbi djelovanja. Njega sud o pogrešci pogađa bez razloga, jer to što se događa pogreška nema svoj razlog u njemu. Sud o pogrešnosti njegova djelovanja sustiže ga samo zato što se obistinjuje da je on počinio djelovanje – ne na temelju onoga što je namjeravao učiniti i kako je izveo djelovanje. Za počinitelja velikih pogrešaka onaj koji djeluje u svome bitku svodi se na puko *da* [*Daß*] učinjenosti. Dakle, to što sud o pogrešci bezrazložno pogađa onoga koji djeluje, znači da sud o njegovom djelovanju pogađa njega, a da se djelovanje ne može objasniti iz onoga koji djeluje. No, ta je do krajnosti reducirana poveznica onoga koji djeluje s djelovanjem dostatna za tešku pogođenost sudom o pogrešnosti djelovanja: on je taj koji je počinio najgore. Štoviše, upravo *stoga* što je poveznica onoga koji djeluje s djelovanjem ovdje svedena na puko *da* učinjenosti, počinitelj velikih pogrešaka posve je nezaštićeno pogođen negativnim sudom o svojem djelovanju. On mora preuzeti na sebe da je počinitelj najgorega, a da između njega – bilo da je to, kao kod uspješnih djelovanja, ono što njegovih namjera, bilo da je to, kao kod uobičajenih pogrešaka, ono *kako* njegove izvedbe – i onoga lošeg njegova djelovanja nema poveznice koja utemeljuje, odnosno objašnjava.¹⁵¹

Tako se u slučaju velikih pogrešaka napetost koja se pojavljuje kod svih sudova o pogrešci pooštruje do paradoksa: u prvi tren sud o pogrešci odvajaju djelovanje od namjera onoga koji djeluje (usmjeruje se samo na objektivnu zbilju djelovanja), a potom djelovanje pripisuje onome koji djeluje (jer sud uslijedi s obzi-

rom na subjektivnu perspektivu onoga koji djeluje). Kod uobičajenih pogrešaka između tih suprotstavljenih ukaza posreduje svijest o manjkavostima pri izvedbi djelovanja. Tome usuprot, kod velikih se pogrešaka oni neposredovano nalaze jedan nasuprot drugome. To u bezizlazan položaj dovodi djelujućega koji sam sebe tako prosuđuje: on mora sud o svojim činima dovesti u vezu spram sebe – no, on u sebi ne pronalazi ništa, nikakve loše namjere i nikakve performativne manjkavosti kojima bi samome sebi mogao učiniti razumljivima vlastite čine.

Druga formulacija toga paradoksa mogla bi glasiti da se sud o velikoj pogrešci obraća odgovornom djelatnom subjektu kao sud, ali on u svojem sadržaju istodobno opovrgava pretpostavljenu subjektivnost onoga koji djeluje. Sud o velikoj pogrešci pretpostavlja odgovoran djelatni subjekt, jer suditi da je stanovito djelovanje bilo pogrešno, za onoga koji djeluje pretpostavlja temeljnu mogućnost da on to učini bolje.¹⁵² Istodobno, sud o velikoj pogrešci osporava subjektivnost onoga koji djeluje, jer time što mu djelatnost ne pripisuje ni u onome *zašto* ni u onome *kako* (nego samo u onome *da*), on onome koji djeluje istovremeno oduzima izgled da može ikada djelovati drukčije, tako da *ne* počini veliku grešku. Onaj koji djeluje ne može ništa učiniti, ne može ništa poduzeti kako se njegove velike greške ne bi ponovile u budućnosti.

Još jedna formulacija paradoksa velike pogreške mogla bi glasiti da je Edipu sud o njegovim velikim greškama posve evidentan, a on istodobno ne može ništa početi s tim sudom. Sudovi mogu usmjeriti djelovanje, omogućiti drugo, bolje djelovanje. Sud o velikoj grešci, tome usuprot, opovrgava mogućnost drugog, boljeg djelovanja: on opovrgava sposobnost djelovanja što je sam, kao sud, pretpostavlja. Suđeni s tim sudom ne može ništa početi, jer ne zna kako valja započeti nešto novo, neko novo djelovanje koje povlači konsekvence iz toga suda. U tome se pokazuje moć što ga sud o velikoj pogrešci ima nad počiniteljem. To je moć koja lišava, uništava – nasilje. Onaj o kome je donesen sud o velikoj pogrešci, taj gubi sposobnost djelovanja, svoj status kao subjekt djelovanja.

To pokazuje i usporedba s uobičajenim pogreškama. Kod njih je poveznica onoga koji djeluje i djelovanja uža, pa se upra-

vo stoga može i rastočiti. Jer kod uobičajenih pogrešaka postoji stanoviti (»performativni«) manjak pri izvedbi djelovanja, kojim se može objasniti njihova pogrešnost. Stoga tu negativan sud o djelovanju slijedi negativan sud o onome koji djeluje: ne o njegovim namjerama, nego o njegovoj izvedbi djelovanja. Upravo stoga kod uobičajenih pogrešaka za onoga koji djeluje postoji i mogućnost otklanjanja moći što je ima sud o njemu: posvajajući ga tako što ga ne samo preuzme (što vrijedi i za Edipa), nego i tako što iz njega povuče praktične konsekvence (Edip upravo to ne može). Na to se kod uobičajenih pogrešaka odnosi počiniljeva molba za oprost. Onaj koji djeluje očituje se odgovornim za pogrešku tako što priznaje manjak, ali ne vlastitih namjera, nego obazrivosti. I tako što to čini, on istodobno daje i obećanje. Obećava da njegove dobre namjere u budućnosti *više neće* neuspijevati uslijed manjka obazrivosti; obećava da više neće činiti dotičnu pogrešku. Onaj koji djeluje pri isprici se zacrtava kao buduće drukčije sebstvo, koje više neće podleći takvom neuspjehu. Tako se, tim obećanjem ili nadom, rješava negativnog suda.

Taj pogled i taj izlaz ne postoje za nekoga tko je počinio veliku pogrešku. To čini njegov položaj očajničkim. Tko je počinio veliku pogrešku može, doduše, s pravom ukazati na to da je pri ispunjenju svojih namjera krenuo bez manjka za koji bi bio odgovoran. Ni na koji se način i ni na kojem mjestu nije vladao krivo. Ili ako se vladao krivo, tada je krivo bilo već to što se uopće vladao. Stoga velika pogreška izaziva užasavanje nad grozotom čina, no nikakav prigovor počinitelju. Tko je počinio veliku pogrešku, spram njega ne osjećamo negodovanje, nego žaljenje i sućut. No, zbog istog razloga zbog kojeg tu nema prigovora, za onoga koji djeluje nema ni mogućnosti odrješenja od vlastita čina. Jer to što se onome koji djeluje ne može ništa prigovoriti, istodobno znači da se onaj koji djeluje ne može ni ispričati. Budući da velikoj pogrešci u temelju nije izvedbeni manjak koji se može pripisati pojedincu, onaj koji djeluje ne može se za sebe i pred drugima zacrtati kao netko tko će u budućnosti biti drugi – netko tko više neće počinuti takve pogreške. Tko je jednom počinio veliku pogrešku ne samo što će uvijek biti onaj tko je počinio takvu pogrešku (to vrijedi za sve što se čini i doživljava),

nego će uvijek biti *onakav* kao što je bio pri njezinu počinjenju. Počinitelj velike pogreške, sve dok uopće ostaje onaj koji djeluje, nikada se ne može osloboditi određenja koja su mu omogućila počinjenje velike pogreške. Stoga se nikada ne može u toj mjeri riješiti veze s vlastitim strašnim činom, da se može osvrnuti na sebe kao na nekoga tko je postao netko drugi. Upravo stoga što velika pogreška nije utemeljena u manjku pojedinca, počinitelja tu *definira* njegov čin i sud o njemu.¹⁵³

Paradoks suda o velikoj pogrešci u tome je što se nekoga prosuđuje *i* što mu se u isti mah oduzima mogućnost odgovora na taj sud djelovanjem. Dok svekoliko suđenje svoj smisao ima u omogućivanju praktične orijentacije, onaj čija se djelovanja prosude kao velike pogreške iz tog suda ne može povući nikakve praktične konsekvence. Početi iznova, postati drugačiji, naučiti – sve je to uskraćeno počinitelju velikih pogrešaka. Njegova mu se situacija kao onoga koji djeluje, mora učiniti kao da je bio puki slučaj ili čista sreća da je djelovao, a nije počinio neku novu veliku pogrešku. To ne slijedi samo iz njegova neznanja o tome što je učinio, nego i iz njegova istodobnog znanja da je počinio veliku pogrešku; dakle, iz prosuđivanja vlastitih čina kao velikih pogrešaka. U tome je, u tom gubitku sposobnosti djelovanja, a time i statusa subjekta, nasilje što ga taj sud znači za onoga o kome se sudi. I to također, štoviše upravo tada, kad je onaj o kome se sudi istodobno onaj koji sudi, kada je dakle riječ o samopresudi. Tako što postaje autor suda, sam sebe čini («dramskom») osobom koja može još samo naknadno izgovoriti ono što joj je propisano, još samo izvršiti ono za što su je odredili. Onaj koji sam sebe prosuđuje postaje u najvećoj blizini spram sebe vlastiti neprijatelj.

Edipova priča započinje pokušajem juridizacije suđenja u svojstvu suca, tako što ga »subjektivira«. U njegovoj osudi samoga sebe kao počinitelja velikih pogrešaka, Edipova priča završava iskustvom da ga ta osuda objektivno određuje, premda je poduzima sam. Taj preokret u strukturi suđenja čini Edipovu sudbinu. To se sažeto može trojako opisati.

Prvo, to znači *povratak nasilja kletve*, s kojim je juridizacija željela prekinuti. Nasilje kletve u tome je što svog adresata zahvatiti tako da on čini, štoviše može činiti samo ono za što ga kletva

određuje; prokletnik je poput dramskog lika koji izvršava ono što mu je propisano. To nasilje vlada u ritualima očišćenja koji prethode pravu i koji bi se stoga trebali zamijeniti pravno uobličeni suđenjem. Međutim, u samoosudi na koju osuđuje pravo vraća se upravo ono nasilje koje je vladalo prije uspostave prava. – Drugo, preokret u strukturi suđenja što ga je iskusio Edip stoga znači *neuspjeh juridizacije*: pravu ne uspijeva ono što obećava, ne uspijeva mu posve subjektivirati suđenje. Pravo čini subjekt autorom suda, no upravo tako izručuje bespomoćni subjekt kao osobu objektivnoj moći samoosude. – Treće, taj je povratak nasilja kletve pri neuspijevanju juridizacije samopodiranje prava. Jer nepravno uobličenu samoosudu, u kojoj se vraća nasilje kletve, svojim je subjektima nametnulo pravo. To je »prokletstvo zakona« o kojem govori Platon: prokletstvo podvrgavanja sudu koji poput prokletstva pritišće onoga koji prosuđuje sam sebe. Time što pravo subjekt čini autorom suda o samome sebi, ono čini subjekt i osobom čija je egzistencija određena sudom. Pravo subjekt čini poprištem prokletničkog nasilja suda: on nije više samo njegova žrtva (poput žrtvenog jarca u ritualu), nego i njegova instanca; subjekt proklinje sam sebe. Prinudom na samo-presudu pravo priziva prokletničko nasilje suda, s kojim je željevo prekinuti i uslijed kojeg ne uspijeva.

Juridizacijom suđenja Edip je uhvaćen u pitanje vlastite krivice i zatočen u zatvoru vlastite samosvijesti. On se odredio kao onaj koji sudi o sebi: samo *on sam* sudi sebi – nitko se drugi ne saslušava; on *sudi* samo sebi – nijedan drugi odnos tu više nije moguć; on sudi samo *sebi* – nikakav se odnos prema van i prema drugima tu više ne može umiješati.

5. »Trpnjom da mu učit je«: Tragedija i život

Opis Edipova iskustva sudbenog nasilja treba postići dvoje. On treba naznačiti u čemu je nasilje njegove samoosude: u gubitku sebe što ga Edip sebi nanosi. I on treba naznačiti na čemu se temelji nasilje njegove samoosude: na pokušaju juridizacije suđenja što ga sam poduzima. Jer nasilje njegove samoosude znači, doduše, neuspjeh njegova pokušaja juridizacije suđenja, no to je neuspjeh koji nastupa samo zahvaljujući tome pokušaju.

Taj se posljedični odnos između juridizacije i nasilja suđenja iznosi u tragediji o Edipu. Time tragedija ne tvrdi ni kako se uvijek ili uglavnom vladamo, ni kako se moramo vladati. Nije svaka samoprosudba nasilna, pa ni samoprosudbe počinitelja velikih pogrešaka koje se odvijaju pod vladavinom prava. Edipova je tragedija »vjerojatna« u drugom smislu: tako što dramskim sredstvima čini evidentnim *ovo*, Edipovo iskustvo. Ona pokazuje kako Edip, koji se postavlja kao autor suđenja, podlegne kao osoba njegovoj moći. Stoga tragedija nije »filozofska« (»mudrija i vrednija« od historiografije) ni u tome što priopćuje »više općeno«. ¹⁵⁴ Prije je posrijedi da tragedija ima filozofsko značenje upravo u estetički posredovanoj osobitosti njezina iskustva. Jer to

je iskustvo u vezi s pravom ili iskustvo prava koje je u suprotnosti s iskustvom što se pretpostavlja u pravu, štoviše, na kojem počiva pravo. Tragično iskustvo koje doživljava kralj Edip, a *Kralj Edip* ga iznosi – iskustvo da ga vlastita juridizacija suđenja isporučuje nasilju samoprosudbe – ne postavlja pravo u pitanje. Naprotiv: da je Edip mogao postaviti pravo u pitanje, njegova situacija ne bi bila tragična. Ono što se u pitanje postavlja Edipovim tragičnim iskustvom nasilne posljedice prava (i čime to iskustvo u svojoj tragičnoj singularnosti zadobiva filozofsku znakovitost), prije će biti da je pretpostavka prava.

O uspostavljanju, a time i o pretpostavci prava pripovijeda Eshilova *Orestija*. Stvaranje prava, kojim započinje *Kralj Edip*, ondje čini kraj. Točnije: dok *Kralj Edip* započinje ponovljenim (i istodobno drugim¹⁵⁵) predstavljanjem uspostave prava i potom pokazuje što vladavina prava znači za svoje subjekte, *Orestija* iznosi proces koji vodi do prava. To je proces iskustva – iz nasilja i preko nasilja. Iz osvete nastaje kazna, a iz djelovanja Furija odluka suda. Pritom već Erinije dopuštaju vladavinu »prava« (ili pravde: *dike*), jer one ruše samo sreću onoga koji je uživa »bez prava«; njihovo prokletstvo pogađa samo onoga koji ga zaslužuje.¹⁵⁶ Ali Erinije mogu dopustiti događanje pravde samo tako što ona vodi prema novoj prekomjernosti i nepravdi koja se iznova mora okajati. Kao što pokazuje Klitemnestrino umorstvo Agamemnona iz osvete zbog Ifigenije, tako se nikada ne može ispuniti nada da će se završiti »žeđ krvi«.¹⁵⁷ Jer svaki čin osvete koji se usmjeruje protiv nekog prekomjernog djelovanja »bez prava« u sebi sadrži prekomjernost, koja je iznova »bez prava« i koja se mora slomiti. Pravno uobličeno odlučivanje suda treba prekinuti s tim: ono je iz nasilja i trpljenja, skopčanih sa svakom, čak i s pravednom osvetom, naučilo da izvršenje pravde mora poprimiti drugu, umjerenu formu. Tako treba prestati prokletstvo prekomjernosti.

Praksa je prava, pravno uobličene procedure i odlučivanja, čijim uspostavljanjem završava *Orestija*, ona praksa koja je trpljenjem postala mudra. Ona se nalazi na kraju procesa iskustva: prava ima samo putem trpljenja. Stoga je priča što se u cjelini predstavlja u *Orestiji*, koja u *Eumenidama* završava prevladava-

njem sile Erinija i uspostavom Areopaga, primjer učenja što ga kor na početku *Orestije* slavi kao nauk pobjedonosnoga Zeusa:

»ZBOR: (...) Zeusu tko kliče i pobjedu od srca slavi,
Pameti će zdrave bit.
Smrtnog stvora umu on
Put pokaza, odredi,
Trpnjom da mu učit je (*páthei máthos*).
U snu srce mora mori mu
Spomen djela zla, preko volje
Budi mu se razum, svijest.«
(*Agamemnon*, 173-81)

Zeusovu pravdu čine dva koraka. Prvi je u »stradanju« onoga »tko skrivi« – ako je taj čin pogrešan:

»ZBOR: (...) Tko gađa, pada, – krvnik gine:
Tko skrivi, strada, – to će biti, dok Zeus
Na prijestolu sjedi; i pravo je.«
(*Agamemnon*, 1562-64)

Drugi je korak u učenju iz pretrpljene boli:

»ZBOR: (...) Po jadu, patnjama
Pravda nauk daje ti (...).«
(*Agamemnon*, 249-50)

Možemo učiti preko trpljenja što ga nanosimo vlastitim djelovanjem; to znači da možemo učiti kako drukčije ustrojiti i izvesti vlastite čine, kako ubuduće ne bismo morali tako trpjeti. To što trpljenje ne samo da nije neutemeljeno, nego nije ni besmisleno, jer iz njega možemo učiti, za kor vrijedi kao izraz toga da se u svijetu i u našem životu postupa pravično (a to za kor *hoće reći*: da sada vlada Zeus): između trpljenja i učenja vlada odmjeren odnos uzajamnosti. Učinak te pravde dovodi do uspostave prava. Priča što je Eshil pripovijeda o nastanku prava pokazuje što je kor iz *Agamemnona* mislio kada je govorio o *putu* mudrosti na

koji stupamo učeći preko trpljenja: da put vodi preko trpljenja, ali potom i izvan njega, prema uvidu koji utemeljuje drugu, »pametnu« ili »mudru« formu djelovanja i suđenja. To ovdje znači »iskustvo«: put preko onoga negativnog.¹⁵⁸ Da bi pravo moglo nastati, mora isto tako biti moguć put preko trpnje. Mogućnost toga puta čini pravda koja se mora pretpostaviti, ako iz trpljenja nasilja valja doći do pravde prava. Pravda prava za svoje stvaranje pretpostavlja pravičnost »praktičnog« svijeta: ona ne pretpostavlja samo da se trpnja može okrutno nanijeti, strašljivo izbjeći ili kukavički podnijeti, nego i da se iz nje može učiti; da postoji – upravo je u tome pravda – mogućnost suđenja i djelovanja bez povređivanja drugoga i gubljenja sebe.

Time što se *Kralj Edip* postavlja na završetak *Orestije*, on dovodi u pitanje ovu pretpostavku pravde prava. Kako pokazuje *Orestija*, pravo nastaje učenjem preko trpnje što je uzrokuje prokletstvo osвете. Potom u *Kralju Edipu* i samo pravo postaje izvorom prokletstva; Erinije se vraćaju u prisilama na samoosudu, kojima se Edip podvrgao svojom juridizacijom suđenja. Tako pravo iznova proizvodi nasilje i patnju. U tome iskustvu, zajedno s obećanjem pravde od strane prava – obećanjem prava da će raskinuti s prokletničkim nasiljem suda – istodobno ispari i vjera u pravdu svijeta, koja joj je pretpostavkom. Jer kako i što valja naučiti iz trpljenja nasilja samoosude što ga dosuđuje pravo? Svako bi »učenje« iz toga trpljenja proigralo vlastito polaganje prava na pravdu; bilo bi nepravedno spram drugih trpljenja, dakle ne bi bilo učenje. Iz trpljenja nasilja samoosude, što ga dosuđuje pravo, može se učiti samo tako što se iznova oduči od nečega drugog, što se naučilo preko trpljenja. Tako bi se iz iskustva trpljenja zbog prava moglo »učiti« njegovo napuštanje. Ali to bi značilo upravo odučiti se od onoga što je dovelo do prava; značilo bi zaboraviti trpljenje iz kojega se naučilo pravo. Učiti iz Edipova trpljenja moralo bi značiti: iz njegove sudbine iskusiti na koji bi način trebalo suditi. Takvog drugog, boljeg načina suđenja, načina suđenja koji bi počinitelju velikih pogrešaka prištedio trpljenje *i* ne bi proigrao učenje preko trpljenja što ga prouzročuje pravno suđenje, nema u *Kralju Edipu* (i za kralja Edipa). U iskustvu ekscesa Edipove samoosude raspada se smisljena poveznica

u kojoj vjera u pravdu, što je iznosi kor u *Agamemnonu*, povezuje elemente prekomjernosti, trpljenja i učenja. Svaka bi reakcija protiv te prekomjernosti i sama iznova bila prekomjernost. Edipovo je tragično iskustvo iskustvo trpljenja kojem u zamjenu ne može biti dano učenje.

Kor iz *Agamemnona* učenje i trpljenje – dakle: iskustvo – naziva putom mudrosti ili razboritosti (*phronēin*). Takva je razboritost u znanju kako izbjeći prekomjernost koja znači nasilje i prouzrokuje trpljenje. Egzemplarni je oblik te razboritosti pravo, koje je iz trpljenja, što ga uzrokuje prekomjernost-za-prekomjernost osвете, naučilo suditi i kažnjavati bez prekomjernosti, mudro i razborito. To možda i vrijedi za pravni sud o drugima; no, prema Edipovu iskustvu, pravo istodobno osuđuje na samoprosudbu, koja može biti jednako prekomjerno-ekscesivna kao i osveta koju je potisnula. Mudro izbjegavanje prekomjernosti u pravu na drugoj je strani nerazborito stvaranje prekomjernosti od strane prava. Otuda za Edipa svako učenje dolazi u strukturalnom smislu prekasno¹⁵⁹: kada je trpljenjem naučio kako ga izbjeći, pa potom to i učini, upravo je time nanio drugo trpljenje, za koje vrijedi to isto. Ako je mudrost u znanju o izbjegavanju prekomjernosti, postignutom trpljenjem zbog prekomjernosti, tada Edipovo tragično iskustvo nasilja samoprosudbe izlaže aporiju mudrosti. Mudrost tragedije u znanju je o nemogućnosti mudrosti – također i o oronulosti vjere u pravdu svijeta, koja treba jamčiti njezinu mogućnost.

Poput aporije mudrosti, što je izlaže, Edipovo je tragično iskustvo ekscesivnog nasilja samoprosudbe dramska konstrukcija. Ta je konstrukcija »dramska« jer evidencija tragičnog iskustva ovisi o viđenju situacije onoga koji sudi kao situacije dramskog autora, situacije onoga koji prosuđuje sam sebe kao situacije dramskog lika. Tragično je pak iskustvo »konstrukcija« jer ono nije ishod što se pojavljuje u uobičajenom životu. Tragedija (u kojoj jedino postoji tragično iskustvo) počiva na apstrakciji: ona kao u nekom eksperimentu reducira praktike na njihova bitna određenja i promatra konsekvence prema kojima se ona razvijaju, slobodna od drugih, vanjskih utjecaja. Ta čistoća tragičnog iskustva nasuprotna je »anarhiji svijetlo-tamnog«, koja vlada u

uobičajenom životu: »nikad se ništa u njemu ne ispuni, niti išta dođe do kraja«. ¹⁶⁰ Uobičajeni život polje je trajne mijene. Tome pripadaju promjene koje nisu normativno-poučne, nego faktične: skretanje pažnje i iskliznuće, ublažavanje i umor, zaborav i gašenje. To pogađa i sve ono što zadržava tragično iskustvo kao konačno. Dok se Edip samoosudom ustanovljuje kao počinitelj velikih pogrešaka i to ustanovljenje nije u stanju ničim ukloniti, sudovi što ih donosimo u uobičajenom životu podložni su procesima promjene, koji doduše ne pogađaju njihovu normativnu ispravnost (jer u tim sudovima u normativnom pogledu nije ništa pogrešno), ali slabe moć što je ti sudovi nad nama imaju: skretanje pažnje prema novim slučajevima, ublažavanje rastućim odmakom, na koncu zaborav tijekom vremena, sve su to antitragični mehanizmi uobičajenog života. Njima život ublažava tragično iskustvo samoprosudbe, tragičnu aporiju mudrosti dovodi do iskliznuća.

No, antitragični mehanizmi uobičajenog života dijele s tragičnim iskustvom stanovitu pretpostavku: to nisu mehanizmi učenja. Zbog toga od tragedije do života ne vodi nikakav put, nikakav put mudrosti i učenja. Može se dospjeti izvan tragičnog iskustva i njegove aporije, ali sami ne možemo iz njega učiniti nikakav korak prema van. Ta tvrdnja ima dva dijela. Prvi dio – da se može dospjeti izvan tragičnog iskustva – ukazuje na to da mudrost ili razboritost tragedije nije zadnja riječ. Mudrost tragedije je meta-mudrost: znanje o aporiji mudrosti, o oronulosti njezine pretpostavke o pravdi. To znanje što se može zahvaliti tragičnom iskustvu, ne opovrgavaju antitragični mehanizmi života. No, antitragičnim iskustvom života tragično iskustvo vidimo drukčije. Iskustvo antitragičnih mehanizama života vodi metatragičnoj mudrosti: znanju da tragično iskustvo nije kraj, da ima još nešto drugo od tragedije. Nešto drugo, ne nešto više: tragedija *i* život.

Drugi dio tvrdnje – da se može dospjeti izvan tragičnog iskustva, ali da pritom sami ne možemo iz njega učiniti nikakav korak prema van – ukazuje na to da znanje o antitragičnim mehanizmima života, koji oslabljuju tragično iskustvo i čine da ono prođe, nije praktično znanje. ¹⁶¹ To je znanje koje je u stanju umiriti, čak utješiti, no to nije znanje koje ukazuje na neki

put, koje preporučuje neko vladanje. Snaga uobičajenog života, kojom on raskida s moći suđenja, ne može se naučiti i steći, jer ona nije sposobnost što je netko posjeduje i prakticira: *nekome* se skreće pažnja, netko postaje ravnodušan, zaboravan, no on sam to ne može činiti i postići. O tome se radi u iskazu da su ono čime uobičajeni život djeluje antitragično »mehanizmi«, a ne čini i sredstva. Štoviše, samo zbog toga uobičajeni život može djelovati antitragično: ukoliko je (i) polje faktičnih, mehaničkih promjena, ukoliko je više ili manje od vlastitih čina. Ondje gdje se proteže polje činjenja i sudova koji ih vode, tu ima mogućnosti tragike. S onu ili ovu stranu tragike nalazimo se samo s onu ili ovu stranu činjenja.

Samoosljepljenje je ono na što se Edip najprije osuđuje, kada doznaje što je učinio. Bez obzira na njegove razloge za to – on osupnutom koru navodi, jedno za drugim, rasterećenje, konsekvencijnost i stid (1371-86 [1322-38]) – posljedica toga čina, kojim on više ne može vidjeti »grad, nit kojeg boga kip, / ni tvrđavu« (1378-9 [1331-2]), čisto je samoodnošenje. Prema glasnikovu izvještaju, Edip je pri samoosljepljenju rekao sljedeće:

»GLASNIK: (...) I govoraše tako: nà što meni vid,
kad ne vidjeh svoj udes, ne vidjeh svoj grijeh.
Kog nikad ne smjeh vidjet, sad će skrit mi mrak,
a kog željan bjeh, tog Had mi krije mrk.«
(1271-4 [1235-8])

Bez osjetilnih organa nema više znanja o užasu što ga je pretrpio i počinio, znanja što se kontinuirano obnavlja i bolom održava živim. No, bez osjetilnih organa nema više ni izgleda za promjenu i relativiziranje: sebstvo što se zatvara od svijeta, ograđuje se u prostor i vrijeme u kojima se beskonačno ponavljaju čini i propusti koji su doveli do toga užasa za sebe i za druge. Isti efekt ima i izgon iz Tebe što ga poduzima sam Edip. Njime Edip uskraćuje samome sebi jedino sredstvo, medij u kojem je mogao postati drukčiji, kada se definirao sudom o sebi.

Nešto kasnije Edip koru kaže i ovo:

»EDIP: (...) Da mogu još i uši, izvor sluhu svom,
isključit, pa da budem slijep i ùz tō gluh
tad muka bih i zala riješio se svih.
Ne ćutit ništa – to je ponajveća slast.«
(1386-90 [1339-42])

Jedva da je moguće povjerovati kako je ograđivanje od osjetilnog pristupa svijetu u stanju Edipa doista, učinkovito odvojiti od svega lošeg; čistom se pak ironijom – govorom koji kazuje ono suprotno – čini tvrdnja da on tako dospijeva u stanje »ponajveće slasti«. No, to također ukazuje da je »viđenje« i »poznavanje« (1274),¹⁶² što ga Edip, u samoodnošenju, tada još slijepo i »mislima« (1390)¹⁶³ prakticira, posve drukčije od viđenja i poznavanja svijeta – dakle, od onoga viđenja i poznavanja u kojem je mudri Edip ekspert (i koje on, sa zastrašujućim posljedicama, prakticira rješavajući zagonetke i izričući pravo).¹⁶⁴ Tako na opisu što ga Edip, prema glasnikovu izvještaju, daje o viđenju i poznavanju što ga prakticira u tami svoje sljepoće, postaje razvidna druga strana: vidjeti (majku) ili ne vidjeti (oca) jest ono što nije smio. Ali to više nije viđenje onoga lošeg što ga je Edip i pretrpio i počinio. U svojem ograđivanju od vanjskog svijeta Edip, dakle, *mora* uvijek iznova i sve dalje i dalje, »za sva vremena«, ponavljati ono što nije smio, viđenje (i ne viđenje) kojim je u životu prouzročio svoju sudbinu, svoju nesreću; to je kletva što se nadnosi nad njim. No, Edip u svojem ograđivanju od vanjskog svijeta može istodobno ponoviti ono što nije smio, viđenje, *ne morajući* vidjeti ono loše što je u životu prouzročio na taj način: to je činjenje nečega što se nije smjelo, nečega što, upravo stoga što nije činjenje u osjetilnom svijetu, dakle uopće više nije zbiljsko činjenje, više nije podložno ni sudbini, točnije: više ne proizvodi sudbinu; otuda »ponajveća slast«. Samo se tako, kaže time istodobno Edip, može raskinuti sa sudbinom koja počinitelja onoga što se ne smije proklinje »za sva vremena« na samoosudu: time što on više ništa ne čini, nego gleda ne čineći ništa – postajući od počinitelja motriteljem.

II. Međuigra o teoriji tragedije: P r o c e s t r a g e d i j e

Umjetnost je tragedije u predstavljanju tragične sudbine i učinka tragičnog iskustva. Time je tragedija umjetnost koja pobuđuje osobitu neugodu: *ne želimo* da postoji ono tragično, doživljavamo ga kao smetnju i neugodnost. No, tragedija se oslanja na to iskustvo neugode. Štoviše, čini se da pjesnik u tragediji stavlja u pogon čitavo svoje umijeće, kako bi »u svoje publike izazvao i podržao sućut i gnjev, strah i mržnju«. ¹⁶⁵ Čitava aristotelijanska tradicija, s kojom, prema samosvjesnom viđenju Connopa Thirlwalla, raskida tek koncept tragične ironije (dio I, poglavlje 3), te osjeća neugode i odbijanja događaja u tragediji objašnjava tako što oni izražavaju negativan moralni ili etički sud o tim događajima. Tragedija nam iznosi trpljenje muka u osoba koje ga nisu zaslužile: koje nisu učinile ništa odbojno ili na sebi nemaju ništa po sebi vrijedno prezira, a unatoč tome moraju trpjeti. Neugoda što je osjećamo s obzirom na tragične događaje prema tom je viđenju rezultat naše identifikacije s likovima tragedije, čije je navlastito umijeće upravo u postignuću te identifikacije i u slučajevima najveće stranosti i udaljenosti. No, tragika se sudbine, kako se pokazalo u *Kralju Edipu*, ne otvara upravo takvome identifikacijskom motrenju. Jer neka sudbina nije tragična po onome što se dogodilo, nego po onome zašto, i prije svega *kako* se to dogodilo. Stoga se tragika može spoznati samo iz odmaknute pozicije. Pritom sud o tragičnome formulira spoznaju o strukturi toga posebnog djelovanja, koje u svojoj konsekvenci pogađa strukturu djelovanja kao takvog (dio I, poglavlje 5). Stoga i neugoda koja se pojavljuje zajedno s tragičnom spoznajom svoj temelj nema u negativnom moralnom sudu – sudu da se takvoj osobi ne treba desiti takvo što – nego u negativnom »metafizičkom« ¹⁶⁶ sudu: sudu da to ne treba biti naš svijet, da to ne treba biti *istina* o našem svijetu ili za naš svijet. Tragedija uzdrmava izvjesnosti, s vjerom u koje se naša praksa jedino može odvijati. Neugoda u odnosu na tragične događaje, što je izaziva njihovo predstavljanje u tragediji, izražava stanje »nelagode« – *uneasiness* (Hume) ¹⁶⁷ ili *gêne* (Diderot) ¹⁶⁸ – u koje nas dovodi.

No, nije u tome čitavo djelovanje tragedije: tragedija ne samo da priziva nesigurnost i odbijanje tragičnim uvidom što ga priređuje nego se uvijek nanovo može izložiti publici, jer mi u njoj,

i u tom *izlaganju*, postizemo osobito zadovoljstvo. To otpočetka obilježava problem, čak paradoks tragedije. Kao što je neugodu spram tragičnog aristotelijanska tradicija objašnjavala negativnim etičkim sudom, paradoks je tragedije razrješavala tako što je zadovoljstvo, što nam ga pritom namiruje tragedija, objašnjavala pozitivnim etičkim sudom: neugoda u odnosu na nezasluzeno trpljenje tragičnog lika stvara zadovoljstvo s nama samima – zadovoljstvo time tko smo postali tim iskustvom. »Katarza« je (višeznačan¹⁶⁹) izraz za tu preobrazbu iskušavajućeg sebstva, čiji se rezultat vrednuje kao dobar i čiji se tijekom stoga doživljava kao ono što donosi zadovoljstvo. Kao što je pokazao David Hume u svojoj obnovi rasprave o paradoksu tragedije, o tome se prijedlogu rješenja uopće ne može misliti, a da se ne odnosi prema stanovitom aspektu tragedije koji pritom istodobno ostaje neodređen. Jer katarzični trenutak nastupa samo kada gledatelji odvrte pogled od predstavljenih likova i događaja, okrećući se sebi; njihovo je vlastito stanje ono što prosuđuju kao dobro i što doživljavaju kao zadovoljstvo. No, to okretanje gledatelja samima sebi moguće je samo kada događaji nisu stvarni, nego »fiktivni«: »Tješimo se mišlju«, citira Hume Fontenellea, »da to nije ništa doli izmišljotina.«¹⁷⁰ Međutim, tumačiti zadovoljstvo u tragediji kao katarzu pretpostavlja odnos spram njezina načina predstavljanja. Taj odnos spram načina predstavljanja tragedije ne smije, prema Humeovu argumentu, biti tek negativan, kao svijest o fiktivnosti onoga predstavljenog, nego se mora pozitivno odrediti: kao razumijevanje i poštovanje njezinih poetsko-retoričkih kvaliteta – »rječitosti (*eloquence*) kojom je predstavljen sumorni prizor«.¹⁷¹ Zadovoljstvo u koje se preobraća neugoda doživljene tragike odnosi se na umijeće njezina predstavljanja.

Doduše, Humeov se argument o pozitivnom iskustvu predstavljačkog umijeća tragedije neposredno usmjeruje samo protiv katarzičnog modela zadovoljstva u tragediji. No, on ukazuje i na ono u čemu je kratkog dosega još i romantički koncept tragične ironije, koji se također okreće protiv Aristotela. I u konceptu tragične ironije odnos spram predstavljanja u tragediji određuje se prije svega negativno: osvještavanje da su tragični događaji nešto predstavljeno donosi nam odmak spram njih, koji nam istom

dopušta prepoznati njihovu tragiku. Ako je točna zamjerka što je Hume u ime umijeća (rječitosti) upućuje modelu katarze, tada se ni u konceptu tragične ironije odnos spram dimenzije predstavljanja u tragediji ne može ograničiti na stjecanje odma-ka spram onoga predstavljenog. U svojoj rječitosti, u svojim po-etsko-retoričkim kvalitetama, umijeće predstavljanja u tragediji ne omogućuje samo distancirano iskustvo tragike što se doživ-ljava kao neugoda, nego je i samo predmet estetičkog iskustva koje donosi zadovoljstvo. Koncept tragičnog iskustva, kako ga je razvio prvi dio čitanjem *Kralja Edipa*, tek je teorija tragične spoznaje. U takvoj se perspektivi tu pojavljuje i predstavljачka dimenzija tragedije: kao uvjet spoznaje onoga tragičnog. No, da bi se koncept tragične ironije razvio u *estetiku* tragedije, tragično se predstavljanje u svojem umijeću mora odrediti i kao predmet zadovoljstva.

To razvijanje do estetike tragedije nije puki dodatak tragič-noj spoznaji. Baš naprotiv: ono zaoštava paradoks tragedije do istodobnosti »metafizičke« neugode (u odnosu na ono tragično) i estetičkog zadovoljstva (u odnosu na njegovo predstavljanje u tragediji). Korak prema estetici, a tako i prema predstavljanju, uvodi prijepor u tragediju. Tragedija *jest* to, a ne nešto drugo: ona je mjesto i vrijeme nasuprotne istodobnosti metafizičke neu-gode u odnosu na ono tragično i estetičkog zadovoljstva u odno-su na umijeće njegova predstavljanja. Točnije: tragedija je proces koji vodi od jednoga prema drugome; prizor u kojem se događa preokret jednoga u drugo.

No, tada je čitava stvar u tome kako valja razumjeti taj proces preokretanja. U tome se pogledu u teoriji tragedije mogu razli-kovati dva modela što ih zovem »klasičnim« i »modernim« (po-glavlje 1). *Klasični* model ono estetičko tragedije određuje kao njezinu ljepotu, pa je otuda prijepor što se zbiva u tragediji onaj između spoznaje tragičnoga i promatranja lijepoga. Kolikogod se oni u tragediji sudaraju, toliko ostaju jedan drugome strani. Od tragičnoga do lijepoga ne vodi nikakav put; nakon preokreta od tragičnoga u lijepo mora uvijek iznova uslijediti povratak u tragično. Tome se suprotstavlja *moderni* model tragedije argu-mentom da ono estetičko tragedije ne treba odrediti kao njezinu

ljepotu, nego kao kazališnu igru, te se stoga preokret u tragediji odvija između tragike i igre. Misli li klasični model ono estetički drugo u odnosu na tragiku kao prekid s njom kontemplacijom njezina lijepog predstavljanja, moderni ga model misli kao njezino rastvaranje igrom njezina kazališnog iznošenja.

Međutim, moderni model tragedije ne ostaje pri tome (poglavlje 2). On u estetičkome tragedije ne vidi, poput klasičnog modela, izostavljanje [*Aussetzung*], nego rastvaranje [*Auflösung*] tragičnog; beskrajan prijepor iz kojeg se, prema klasičnom razumijevanju, sastoji tragedija, u modernoj perspektivi postaje teleološki usmjerenim procesom. Jer estetičko rastvaranje tragičnog djelovanja u kazališnu igru, prema modernom tumačenju, obećava prevladavanje tragike i u praksi. To se treba dogoditi tako što sama praksa poprimi crte igre. Dva su načina na koja se može promišljati ta transformacija prakse igrom i u igru: romantički koncept komedije i dijalektički koncept poučnog komada. No, nijedan ne uspijeva: igra *ne može* promijeniti praksu tako da ona više nije izložena ironiji tragičnih preokreta. Jer ona tada više nije praksa, nego je postala igrom. Zbog toga klasični model nedovršivog prijepora između tragičnog i estetičkog ostaje u odnosu na modernu teleologiju procesa tragedije još i tada u pravu, kada se ono estetičko tragedije shvaća kao kazališna igra; kazališna igra i tragična praksa agonalno su suprotstavljene. Tako se otvara perspektiva za nov, poslijemoderan [*nachmodern*] lik tragedije – tragediju igre.

1. Prema estetici tragedije: Od lijepog prema igri

Izostavljanje tragike u lijepome

Tragika na koju se usmjeruje neugoda, čak zastrašivanje gledatelja, u iskustvu je nemogućnosti iskustva. Jer tragično je to što neka osoba, misleći da će uspjeti, počini korak koji se pokaže kao »velika pogreška«, a time i kao razlog zbog kojeg se njezin život surva u najveću nesreću. Iz te se pogreške ništa ne može naučiti i to je čini tragičnom: stoga nema nikakva puta, nikakva puta iskustva i poboljšanja, kojim bi se izbjegla ta pogreška. No, bez vjere u takav put iskustva nema smislene prakse. Dakle ono što se postavlja u pitanje tragičnim iskustvom njezina je mogućnost uspjele prakse. U tome je radikalnost tragičnog iskustva. Međutim, tragično je iskustvo upravo tom radikalnošću u isto vrijeme relativno: odnoseći se spram uspjelosti prakse kao takve, tragično iskustvo čini praksu tek specifičnom perspektivom. Tragično je iskustvo u svojoj radikalnosti relativno s obzirom na perspektivu prakse, relativizirajući istodobno praksu na puku perspektivu. Tragično je iskustvo neuspijevanja prakse u cjelini izvanjsko iskustvo prakse. Stoga je moment tragičnog iskustva prakse istodobno i moment izostavljanja prakse¹⁷² – a

tako istodobno i tragika što postoji samo u toj perspektivi. Iskustvo i izostavljanje prakse u njezinoj su tragici jedno.

Moment izostavljanja prakse i tragike moment je koji tragediju čini estetičkom (točnije, moment u kojem se tragedija *pojavljuje* kao estetička). Taj moment estetičkog izostavljanja tragike nastupa u svakoj tragediji. U Sofoklovu je *Kralju Edipu* predstavljen i sam taj moment: to je trenutak u kojem Tiresija odgovara na Edipov poziv za pomoć u »spašavanju« grada od kuge (306-7 [293-4]).¹⁷³ Učiniti to značilo bi, prema Edipu, »najljepši trud«: »U pouzdanju na te čitav gleda grad, / a znaš da opća korist najljepši je trud.« (314-5 [304-5]). Ovdje bi, uvjeren je Edip, najljepši trud bio u priopćenju znanja koje bi pomoglo identificiranju Lajeva ubojice. Na Edipovo iznenađenje, Tiresija na to odgovara ljutito:

»O jao meni, jao, kakav li je jad
kad pametnome pamet nè služī na spās!
Zaboravih i dođoh, kud ne imah doć.«
(316-8 [306-8])

Najljepši bi trud bio, smatra Edip, pomoći gradu vlastitim znanjem; no, upravo je to znanje »jad«, kako kaže Tiresija, jer ono ništa ne donosi, niti ne pomaže onome tko ga posjeduje, još gore, ono će onoga tko ga posjeduje survati u nesreću. (»Od Kreonta se ne boj, ti si sam svoj jad«, komentira nešto kasnije Tiresija Edipovo nastojanje da dođe do toga znanja; 379 [369].)

Da je znanje koje ništa ne donosi, i koje čak surva u nesreću, »jad«, to vrijedi za povijesno činjenično znanje koje traži Edip, jer očekuje od njega spas grada. Međutim, kako kaže Tiresija već na njezinu početku, ta je potraga pogrešna. Tiresijina riječ o »jadu« znanja ne odnosi se samo na znanje do kojega Edip stiže u tragediji, nego i na ono do kojega mi, kao gledatelji, dolazimo *preko* Edipove tragedije: ukoliko je riječ o znanju koje zahvaljujemo tragičnom iskustvu, naše znanje o »jadu« Edipova znanja i samo je »jad«, jer ni ono nama, koji ga posjedujemo, ništa ne donosi. Štoviše, u tome se znanju o nekorisnosti znanja – i znanju o nekorisnosti znanja o nekorisnosti znanja – sastoji »jad«

tragičnih događaja, i to ne samo za njihovu žrtvu, nego i za nas kao njihove gledatelje. Ukratko: Tiresijina žalba na »jad« znanja nije ništa doli žalba gledatelja tragedije – gledatelja koji ima tragično iskustvo: iskustvo tragike Edipova djelovanja, koje uzdrma našu vjeru u mogućnost uspješne prakse.

Taj je moment, u kojem Tiresija unutar tragedije artikulira iskustvo tragike njezina zbivanja, Hölderlin označio kao »cezu-ru«. ¹⁷⁴ Njezin je prvi efekt, prema Hölderlinovu opisu, u tome da se »silovita izmjena predstava« prekinu u »ekscentričnoj brzini« događaja i uspostavi, kolikogod trenutna, »ravnoteža« među njima. Drukčije rečeno: cezurom Tiresijina govora »prva je polovica (tragedije) odmah zaštićena spram druge«. To točno opisuje što se pretpostavlja u iskustvu tragike događaja što je izražava Tiresija. Njihova je tragika u uvidu *da* – a prije svega *zašto* – stanoviti način djelovanja, za koji onaj djelujući može s dobrim razlozima pretpostaviti kako pridonosi uspjehu neke prakse, dovodi tome usuprot do nesreće. Iskustvo je tragike iskustvo preokreta sreće u nesreću: očekivane sreće na početku djelovanja u nesreću što izbija na kraju. Zbog toga iskustvu tragedije pripada već to da se ne prepustimo tek »silovitoj izmjeni predstava« u njezinoj »ekscentričnoj brzini«. Izvjesno je da nesreća na kraju *uslijedi* iz djelovanja što se izabralo na početku, kako bi se postigla sreća. Ali to je samo konsekvencija početka, ne istina o njemu. Točnije: to nije istina o početku, koja je na tome početku bila na raspolaganju onome koji djeluje; ona tu nije mogla biti na raspolaganju, i ona to neće biti ni u budućnosti, na svakom novom početku djelovanja. To razlikuje tragičnu pogrešku od uobičajene, koja se u budućnosti može izbjeći učenjem.

To je prvi smisao u kojem se Tiresijinim govorom uspostavlja »ravnoteža« između početka i kraja, početak biva »zaštićen« spram kraja. Doduše, Tiresija kaže da potraga za znanjem Edipa mora voditi prema nesreći; Edipova je potraga za znanjem pogreška. No, Tiresija istodobno Edipu ne zamjera tu pogrešku (kao što to činimo s uobičajenim pogreškama). On prihvaća da u dotičnoj situaciji djelovanja za Edipa ne postoji razlog zbog kojeg bi upravo izabrano i započeto djelovanje vidio kao pogrešku. (Točnije: on prihvaća da za Edipa, u dotičnoj situaciji djelovanja, ne postoji

razlog zbog kojeg bi dobrim razlogom smatrao onaj što ga navodi Tiresija – naime onaj da je on sam, Edip, Lajev ubojica. Ne samo što je jasno da Edip to ne želi razjasniti, nego da ga to čini bijesnim; nije jasno ni kakve bi praktične konsekvence imalo kada bi to Edipu postalo jasno: bi li to bio dobar razlog za prekid potrage za znanjem?) Tiresijin govor naznačuje onaj moment u tragediji u kojem iskustvo tragike djelovanja provaljuje u samo to djelovanje. Zbog toga Tiresijin govor ne prekida to djelovanje, nego stanovito shvaćanje toga djelovanja, ono koje njegov vremenski slijed želi vidjeti kao proces učenja. Tiresijin govor prekida učenje jer zadržava pravo početka (djelovanja): pravo djelujućega da započne to djelovanje, usprkos njegovu kraju koji je njemu, Tiresiji, već poznat. Vidjeti nešto kao tragičnu pogrešku znači vidjeti ga u toj ravnoteži, ravnopravnosti načina gledanja i suđenja od početka i od kraja djelovanja. To je ravnoteža tragike: i ako loše završi, nije bila – jednostavna, puka – pogreška započeti s tim.

Moći vidjeti tragičnu ravnotežu početka i kraja, namjere i rezultata djelovanja pretpostavlja slobodan pogled na cjelinu toga djelovanja. Njega ima samo onaj tko je istupio iz nje i postao gledateljem. Uvid u tragiku djelovanja i istupanje iz djelovanja uzajamno se uvjetuju: odstojanje promatranja uvjet je spoznavanja tragike djelovanja; uvid u tragiku djelovanja motiv je za zauzimanje promatračkog odstojanja. Tako i Tiresijin govor ne samo što formulira njegov uvid u tragiku djelovanja što ga je započeo Edip, nego izražava i istodoban korak prema promatračkom odstojanju: Tiresija najprije oklijeva govoriti, a potom uopće djelovati. Tiresijin govor ne otvara drugu mogućnost djelovanja, on ne pokazuje put kojim bi Edip mogao izbjeći svoju nesreću. To ga razlikuje od Jokastine i slugine molbe upućene Edipu neka prekine potragu za znanjem; ta je molba naivna. Tome usuprot, Tiresijino oklijevanje govori da Edipov put nije put, nije dobar put, no i da za njega nema drugog puta. Odlučujuća gesta Tiresijina govora njegovo je *ne*, njegovo povlačenje od odgovornosti u čije ga ime Edip poziva govoriti. »Otpusti me da odem« (320 [310]), Tiresijin je odgovor. I: »Ni slova više ò tom« (343 [333]), jer samo tako, ništa ne govoreći i ne čineći, »ne želim tebi zla, a à svōj čuvam mir« (332 [322]). Izbjeći trpljenje ili nesreću ne

može »najljepši trud« za pomoć gradu, što ga zahtijeva Edip, nego samo izbjegavanje svakog činjenja, djelovanja samog. Početak što ga Tiresija, prema Hölderlinu, želi zaštititi spram kraja, ipak nije tek puki početak djelovanja, već početak *prije* djelovanja. Sreća se toga početka može zaštititi samo nedjelovanjem.

U tome se stav gledatelja, koji dolazi do izražaja u Tiresijinom govoru, pokazuje u dvojakom značenju. Prvo, on je pretpostavka za spoznaju tragike: nijedna osoba, kada djeluje, ne može iskusiti tragiku vlastita djelovanja; može je uvidjeti samo pogled izvana, na cjelinu, istodobno na početak i kraj ili na njih u ravnoteži. Uvjet je uvida u tragiku djelovanja vanjska perspektiva u odnosu na djelovanje, perspektiva gledatelja. Prihvatanje te vanjske ili gledateljske perspektive istodobno znači raskid s djelovanjem, koji je jedini u mogućnosti izbjeći trpljenje i očuvati sreću. Za Tiresijin je govor, kao cezuru, odlučujuće spajanje tih dviju crta: Tiresija govori iz perspektive gledatelja, iz koje se djelovanje pokazuje u svojoj tragici i koja je sama oslobođena od tragike djelovanja. Vidjeti tragiku djelovanja znači ne biti izložen tragici djelovanja – izostaviti tragiku djelovanja.

Tiresijino uskraćivanje »najljepšeg truda«, što ga od njega traži Edip, u tragediji ne predstavlja tek drukčiji etos, suprotstavljen, kao usmjerenje, Edipovu aktivizmu u odnosu na podrijetlo. Njegovo uskraćivanje djelovanja slijedi strukturalnu nužnost: u njemu se tragedija reflektira u svojoj pretpostavci. Ne može biti iskustva onoga tragičnog koje ne zauzima stav gledatelja – gledatelja koji je slobodan od nasilja tragičnoga. To je »preobrazba«, »proces bistrenja« ili »redukcije«, koji se, prema Novalisu, zbiva u svakom iskustvu tragedije. Ako je neka tragedija, povrh toga, i »potpuna drama«, tada joj taj proces nije nešto izvanjsko, nego se predstavlja u njoj samoj.¹⁷⁵ U tome refleksivnom smislu Novalis tumači vezu obiju tragedija o Edipu. Prema njemu, *Edip na Kolonu* predstavlja gledateljski stav koji pretpostavlja iskustvo sudbine *Kralja Edipa* (ili je njime proizveden).¹⁷⁶ Hölderlinovo tumačenje Tiresijina govora kao cezure ide u tome još korak dalje: izostavljanje tragike, što se pojavljuje u iskustvu tragike, to tumačenje smješta u samo djelovanje, prema kojem se usmjeruje dotično iskustvo.

Uvjet je toga da Tiresijin govor znači nedjelovanje. Hölderlin ga naziva »čistom riječju«¹⁷⁷: riječju koja ne znači ništa, pa otuda ništa ni ne čini niti djeluje. Izostavljanje se tragike ne može postići ničim doli samim izostavljanjem poretka djelovanja. Prema Hölderlinu, to može postići Tiresijin govor, jer se u njemu »više ne pojavljuje izmjena predstave, već predstava sama«.¹⁷⁸ Ono što se izmjenjuje u predstavi – uzmemo li izraz »predstava« u filozofskom ili, bliže napomeni uz tragediju, u kazališnom smislu – jest sadržaj što se predstavlja. U slučaju tragedije taj sadržaj tvore međusobno prijeporna vrednovanja radnje polazeći od njezina početka ili kraja. Izmjena predstave izmjena je u onome predstavljenoj, preokret sreće u nesreću u predstavljenoj radnji. »Predstava sama«, koja, prema Hölderlinu, nastupa prekidajući kao »čista riječ«, može se, tome usuprot, shvatiti tako da je u formama i građi predočavanja; primjerice, u formama i građi kretanja i govora dramskih osoba na pozornici, odvojenih i oslobođenih od likova koji se tako predstavljaju. Izlaskom iz poretka djelovanja i ulaskom u perspektivu gledatelja istodobno stupa u prvi plan i predstava »sama«, što je iza onoga predstavljenog.

Sljedeći okvir u koji Hölderlin postavlja vlastita promišljanja o cezuri u tragediji, čini teorija poetskog umijeća ili »postupak kojim se stvara lijepo«.¹⁷⁹ Promatranje je predstave same ili kao takve, odvojene od predstavljene radnje, prema tome poetsko promatranje, ukoliko se usmjeruje na postupak, ili estetičko promatranje, ukoliko se usmjeruje na lijepo što se stvara tim postupkom; u svakom slučaju, to više nije promatranje tragedije kao tragične, već kao lijepo ravnoteže. Pritom ljepota što je postiže tragedija kao predstava »sama« ne služi ni pukoj retoričkoj opravi, ni pukom retoričkom ublažavanju predstavljene tragike djelovanja. To što u tragediji u prvi plan stupa *eloquence* predstave, kao što ističe David Hume, ili, kao što nadovezuje na njegove misli Friedrich Nietzsche, to što su Atenjani »rado odlazili u kazalište slušati lijepo govore«,¹⁸⁰ prije će biti da ukazuje na strukturno određenje tragedije. Jer estetičko skretanje pozornosti s tragične »izmjene predstave« na »predstavu samu«, dakle stupanje u prvi plan građe i formi predstave nasuprot onome predstavljenom, svoj temelj ima u istom stavu odmaknutog gledatelja, koji je

pretpostavka za spoznaju tragike predstavljenog djelovanja. Spoznaja tragike i promatranje ljepote slijede iz istog mjesta s druge strane *orkestra*.

U tome se oba iskustva, tragičko i estetičko, nalaze u odnosu međusobne uzajamnosti, čak pretpostavljanja. Tko je u stanju spoznati tragiku predstavljenog djelovanja u odnosu je odmaknutosti prema onome predstavljenom, koja mu, s onu stranu sudbinskog preokreta sreće u nesreću, dopušta i da opazi ljepotu građe i formi kojima se dotični tragični preokret uopće predstavlja. Ali kao što spoznaja tragičnoga dolazi zajedno s promatranjem lijepog, tako i promatranje lijepog dolazi sa spoznajom tragičnog. Jer ono lijepo svoje »čisto« određuje, oslobođeno svakog odnosa spram djelovanja, postiže tek s obzirom na pozadinu što je ona tvori: time što se Edipova nada u »najljepši trud« slama o Tiresijin uvid u tragiku njegova čina, postaje jasno da ono lijepo ovdje više ne može biti obličje uspjele prakse. Iskustvom tragike raspada se jedinstvo lijepoga i praktičnog uspjeha, dakle lijepog i dobrog; lijepo postaje određenjem koje pripada još samo predstavi »samoj«. Tragedija je ono što osvješćuje da su ljepota građe i formi, te uspjelost prakse dva međusobno nesvodiva i samostalna gledišta suđenja. Dakle, nema spoznaje tragike bez estetičkog izostavljanja tragike pri promatranju lijepog – jer spoznaja tragike pretpostavlja stav gledatelja koji se »čisto« estetički usmjeruje na predstavu »samu«. Ali nema ni estetičkog izostavljanja tragike pri promatranju lijepoga bez uvida u tragiku prakse – jer tek taj uvid odvaja lijepo obličje od dobrog čina.

To što se spoznaja tragike i promatranje lijepoga nalaze u odnosu uzajamnog ukazivanja *ne* može značiti jedno: da dijele perspektivu, a time i predmet. Prije je posrijedi da njihova uzajamnost pretpostavlja njihovu razliku, štoviše potiče njihov prijepor. Jer ondje gdje spoznaja tragike vidi djelovanja i one koji djeluju, promatranje lijepog vidi samo njihovu predstavu ili pojavu. Spoznaja tragike, doduše, ne može uslijediti iz perspektive onoga koji djeluje, no ona ostaje perspektivom *u odnosu* na onoga koji djeluje; jer ona se odnosi na preokret vrednovanja od sreće u nesreću, što ga oni koji djeluju čine u odnosu na djelovanja. Tome usuprot, promatranje lijepog izostavlja spoznaju

tragike, jer ono više ne vidi one koji djeluju, nego predstave ili pojave u ljepoti njihove građe i formi. Stoga zajedno s estetičkim izostavljanjem tragike u lijepom dolazi osporavanje, odbijanje i napuštanje upravo one praktične perspektive, za koju tragična spoznaja uvijek ostaje vezana. Tiresijino *ne* »najljepšem trudu« naznačuje da se u tragediji praksa i ljepota nepomirljivo razilaze. Za razliku od uzvišenog, što ga je postkantovska teorija tragedije željela pronaći u tragediji (i koje je estetički »simbol« višeg, posttragičnog, doista slobodnog, čudorednog oblička prakse¹⁸¹), ljepota tragedije, što je opisuje Hölderlin, otkriva se samo stavu *čisto* estetičkog promatranja.¹⁸²

No, to što se ljepota tragedije otkriva samo čisto estetičkom promatranju, znači i da se izostavljanje tragike djelovanja u tragediji zbiva *tek* estetički.¹⁸³ Kao što je pokazao Hölderlin, tragedija tragiku djelovanja predstavlja tako što je u promatranju lijepog istodobno izostavlja; to odgovara »bistrenju«, koje se, prema Novalisu, događa u tragediji. Međutim, bistrenje ne znači učenje: cijena je estetičkog izostavljanja tragike (djelovanja) izostavljanje (tragike) djelovanja. Korak od tragike prema lijepom, koji se događa u tragediji, ostavlja iza sebe nepromijenjenom praksu, svijet djelovanja. Korak od tragike prema lijepom događa se samo u tragediji ili preko nje. Otuda u konačnih bića odlazak iz prakse i njezine tragike u lijepo uvijek prati povratak u praksu i njezinu tragiku. Lijepo se može samo promatrati, ali se ne može lijepo – ili u lijepom – djelovati ili živjeti. Zbog toga lijepo i tragično u svojoj nasuprotnosti u tragediji ostaju postojati jedno pokraj drugog. Ono što čini tragediju stoga je dvostruk, u sebi prijeporan proces: proces estetičkog izostavljanja tragičnog pri promatranju lijepog i nasuprotan proces povratka iz lijepog u praksu i spoznaja njezine tragike. Samo zato, samo stoga što praksa, i sa njom tragika, ostaje neuklonjivo prisutna, ono lijepo mora poprimiti čisto obličje izostavljanja prakse i njezine tragike. Promatrajući ljepotu tragedije, njezin gledatelj ne može se riješiti istodobnog, ali s njom nespojivog uvida u tragiku prakse. On se ne može riješiti sebe: sam gledatelj ostaje onaj koji djeluje, a stoga i vezan za djelovanje u tragediji. Samo zato on želi, štoviše treba »čistu«, ne-praktičnu ljepotu tragedije. Tragedija je prizor

nerješivog prijepora između ljepote i tragike, između estetičkog i praktičnog.

U tome je agonalnom određenju – time što se u tragediji događa estetičko izostavljanje tragičnog u lijepome, i istodobno spoznaja tragičnog u lijepome, naspram promatranja lijepog – tragedija ono obličje umjetnosti koje, kao umjetnost i u umjetnosti, pregovara o odnosu između umjetnosti i neumjetnosti, umjetnosti i života ili prakse. Ako je umjetnost, prema Hölderlinovu određenju, »postupak kojim se stvara lijepo«, tada tragedija izvodi taj postupak i stvara lijepo samo tako što ostaje prisutnom njegova suprotnost, ono što mu je nasuprot. Tragedija stvara ljepotu tako što zajedno s njom stvara tragično. I to istodobno kao temelj lijepoga i kao njegovu suprotnost: kao temelj lijepoga – jer se lijepo potrebuje samo zato što postoji tragično; kao suprotnost lijepome – jer je u lijepome izostavljena sfera prakse, a tako i tragičnog. Tragedija je metaumjetnost: umjetnost o umjetnosti; umjetnost o razlici, štoviše, o prijeporu između umjetnosti i neumjetnosti.¹⁸⁴ Samo nam se stoga umjetnost i neumjetnost u tragediji pojavljuju kao različite: umjetnost u njezinoj čistoći i ljepoti, neumjetnost, dakle praksa, u njezinoj tragici.

K o n t e m p l a c i j a i l i r e f l e k s i j a

Ono estetičko, što ga kao lijepo obličje »klasični« model suprotstavlja praksi i njezinoj tragici, ocrtava prizor promatranja, kontemplacije: izlaskom iz prakse estetički uživamo u građi i formama koje čine »predstavu samu«. Ali estetičko nam se tako, kao lijepo obličje i predmet promatranja, pojavljuje samo na rubu drame; drama može biti lijepa samo u onome što je u njoj nedramsko. Jedan je rub drame tekst u kojem je propisano dramsko događanje; on se pri čitanju prema naprijed i prema natrag može otvoriti kao tkanje slijepo oblikovanih poveznica. Drugi je rub drame slika [*tableau*] prizora, u koju se mora skrtnuti dramsko događanje, treba li tvoriti lijepo jedinstvo.¹⁸⁵ Ipak, tekst i slika, momenti na rubu drame na koje se može primijeniti pojam lijepog obličja, nemaju u drami samostalnu i stoga opstojnu

prisutnost. Njih nema u drami – osim činom apstrakcije koji ih odvaja upravo od onoga događanja kojemu zahvaljuju vlastito postojanje.¹⁸⁶ Pojavljivanje lijepog obličja u drami počiva na zasjenjivanju događanja koje ga tek čini mogućnim.

Apstrahiranje od dramskog u klasičnom modelu tragedije može se najprije shvatiti na već opisan način: kao neuzimanje u obzir perspektive onoga koji djeluje, a time i kao estetičko izostavljanje svijeta prakse; jer u dramskom svijetu tragedija nasljeđuje djelovanje. No, apstrahiranje lijepog od dramskog ima još jednu stranu, u kojoj u prvi plan stupa ograničenost shvaćanja estetičkog kao lijepog, a time i klasični model tragedije. Ono dramsko tragedije ne naznačuje samo dimenziju u kojoj tragedija nasljeđuje praksu. Prije će biti da je dramsko tragedije istodobno dimenzija koja se ne može iskusiti u modusu promatranja, kontemplacije. Jer dramsko je dimenzija razlike, a time i ironije, konačno i refleksije tragedije; to je odlučno istaknula romantička koncepcija tragične ironije (dio I, poglavlje 3). Dramsko je dimenzija razlike, jer je u odnosu dviju međusobno nesvodivih perspektiva – perspektive početka i kraja, namjere i rezultata, pojedinca i cjeline, junaka i sudbine. Ono je dimenzija ironije, jer su dvije perspektive povezane asimetrično; jedna od njih, perspektiva cjeline, određuje, prekriva i izokreće drugu, perspektivu pojedinca. Stoga i stav gledatelja koji shvaća tragediju u njezinoj dramatici nije stav kontemplacije, nego refleksije: gledatelj drame razvija razliku dramskih perspektiva, otvarajući dramsku (ili tragičnu) ironiju njihove veze.

Tim podsjećanjem na ustroj dramskog u prvi plan stupa premisa do tada skrivena u klasičnom modelu tragedije. Klasični model estetičko izostavljanje tragičnog shvaća kao okretanje lijepome u tragediji. Stoga se mora zasjeniti dramska dimenzija tragedije. I to ne samo, kako se čini na prvi pogled, zato što dramsko u tragediji nasljeđuje praksu, nego stoga što se pokazuje da je ono dramsko dimenzija razlike, ironije i refleksije: estetičko izostavljanje tragičnog, koje se u tragediji izvodi njezinim predstavljanjem, klasični model tragedije može predočiti samo tako da se ono zbiva neobaziranjem na razliku i ironiju u predmetu, a time i napuštanjem refleksivne operacije pri gledanju.

Shvaćajući estetičko izostavljanje tragičnog kao kontemplaciju lijepog, klasični model tragedije određuje estetičko tragedije ne samo kao drugo u odnosu na praksu i njezinu tragiku, nego kao drugo u odnosu na razliku i ironiju, te njihovo otvaranje refleksijom.

To je lažna alternativa koja osakaćuje ono estetičko tragedije. Estetička dimenzija tragedije, za razliku od predstavljene tragike prakse, nalazi se u načinu njezinog predstavljanja. Ako se prema klasičnom modelu predstava tragedije treba moći promatrati u ljepoti njezine građe i formi, tada se mora zaustaviti do lijepog predmeta; slika i tekst određenja takve su zaustavljene predstave. Njihova se estetička kontemplacija, zajedno sa zasjenjivanjem predstavljene razlike i ironije, koja čini dramsko tragedije, ne obazire ni na razliku niti na ironiju u *predstavljanju* tragedije. Stoga estetička kontemplacija tragedije kao lijepog predmeta mora izgubiti iz vida i onu dimenziju njezinog predstavljanja, bez koje ona uopće ne može postići prisutnost: mora izgubiti iz vida teatralnost njezinog predstavljanja. Predstavljanje se tragičnoga u tragediji odvija tek na pozornici, dakle u kazalištu. (Klasični model, tome usuprot, govori sljedeće: predstavljanje se tragičnog u tragediji događa već u njezinu tekstu i njegovu čitanju.¹⁸⁷) Međutim, ako je kazališno događanje izvođenja i iznošenja bitno obilježje onoga estetičkog tragedije, tada se, za razliku od onoga kako ga shvaća klasični model, više ne može shvatiti kao izostavljanje refleksije u kontemplaciji, nego se, tome usuprot, mora razumjeti kao pojačanje refleksije. Jer i kazališno je događanje događanje razlike i ironije; no, događanje iz temelja drukčije razlike i ironije od dramsko-tragične razlike i ironije: ne ironije sudbine, nego ironije igre. Otuda u tragediji nisu međusobno nasuprotni tragična ironija i lijepo obličje, nego tragična ironija i kazališna igra. To markira korak od »klasičnog« prema »modernom« modelu tragedije. U tome koraku očuvanim ostaje uvid klasičnog modela, da se u samoj tragediji zbiva estetičko izostavljanje upravo one tragike što je ona predstavlja. No, to nije izostavljanje tragike lijepim i njegovom kontemplacijom, nego kazališnim iznošenjem i njegovom refleksijom.

Nasljedovanje nekog djelovanja u kazalištu njegovo je odigravanje; točnije i opširnije rečeno: prisutno izvedeno iznošenje djelovanja. Sastoji se iz tri elementa. Prvi se element odnosi na razliku između iznošenja [*Vorführen*] i izvođenja [*Aufführen*] nekog djelovanja – razliku između kazališta i prakse; drugi se element odnosi na razliku između iznošenja i izvještavanja – razliku između kazališta i epa; treći se element odnosi na razliku između prisutno izvedenog i tehnički reproduciranog iznošenja – razliku između kazališta i filma.

To što je nasljedovanje nekog djelovanja u kazalištu njegovo iznošenje, negativno znači da se djelovanje tu ne izvodi. Izvesti djelovanje znači ozbiljiti svrhu, sredstvom koje jest dotično djelovanje. Ozbiljnost je djelovanja u toj usmjerenosti prema svrsi. Da mi je »ozbiljno« stalo do čega, to znači da slijedim svrhu i da je izvedbom djelovanja želim ozbiljiti. Tome usuprot, pri iznošenju nekog djelovanja nije mi stalo do njegove svrhe. Pri iznošenju djelovanja njegovom se izvedbom ne treba postići svrha djelovanja, nego vidljivom postati njegova forma. Pritom formu nekog djelovanja tvori sklop elemenata – svrhe i sredstva, aktera i adresata, čina i situacije – koji čine neko djelovanje različitim od drugih. Izvesti neko djelovanje znači činiti ga. Iznijeti neko djelovanje znači pokazati ga. Stoga, dok pri izvedbi postoji samo jedno djelovanje, pri iznošenju su dva: pokazano djelovanje i djelovanje koje pokazuje (ili djelovanje pokazivanja). U oba su djelovanja akteri različito definirani; u kazalištu to je razlika između dramskog lika i glumca. To istodobno ukazuje i kako su ta dva djelovanja povezana u slučaju iznošenja: izvedbom jednoga, djelovanja iznošenja, pokazuje se forma drugoga.

Za svekoliko predstavljanje djelovanja vrijedi da su u njemu prisutna i povezana dva djelovanja, ono koje pokazuje i ono pokazano. Primjerice, pri izvještavanju govornik izriče određene glasove i tako izvješćuje da je netko počinio određeno djelovanje. Glasovi što se tu proizvode pri djelovanju predstavljanja funkcioniraju kao znakovi za predstavljeno djelovanje. Pri iznošenju nekog djelovanja očito je posve drukčiji odnos znaka i označenog,

predstavljajućeg i predstavljenog djelovanja; on nije jednostavno znakovan. Prije će biti da se tu oba djelovanja djelomice preklapaju. Obično se to izražava tako da u slučaju iznošenja predstavljajuće i predstavljenog djelovanje nisu tek u »konvencionalnom« odnosu, nego moraju biti jedno drugome »nalik«; u tome treba biti »iluzija« što je stvara iznošenje nekog djelovanja. Iza tih podjednako dalekosežnih i nejasnih koncepata nalazi se jednostavna, ali temeljna činjenica da pri iznošenju djelovanja predstavljajuće djelovanje s onim predstavljenim uvijek dijeli (kolikogod minimalan) komadić materijalnosti. Tko bi želio iznijeti da neki kralj sebi iskopa oči, morao bi učiniti nešto što je u ikojem opisu isto kao i ono što mora učiniti onaj tko želi izvesti to djelovanje; on će, primjerice, učiniti kretnju rukom, uhvatiti se za oči. Za razliku od toga, iznijeti neko djelovanje znači samo izvješćivati o njemu, sam činiti nešto (bilo što) od onoga što čini i onaj koji izvodi to djelovanje, samo ne slijediti »zaozbiljno« svrhu izvedbe djelovanja. Iznošenje djelovanje zahtijeva, prema tome, njegovo djelomično ponavljanje. Ponovi li se sve što čini onaj tko izvodi djelovanje, djelovanje se doista izvelo, njegova se svrha ozbiljila, bez obzira što se htjelo; ne ponovi li se ništa od onoga što čini onaj tko izvodi djelovanje, možda se izvijestilo o djelovanju, ali se ono nije iznijelo.¹⁸⁸ Djelovanje se pri iznošenju čini na *unekoliko drugi način*: ne tako daleko da se ozbilji svrha djelovanja, nego da se pokaže njegova forma. Iznošenje nekog djelovanja funkcionalno je određeno kao njegovo pokazivanje, a modalno kao njegovo igranje, kao njegovo djelomično ponavljanje, gubeći iz vida njegovu svrhu. Pokazivanje se u iznošenju provodi kao igralačko ponavljanje onoga pokazanog.

Stoga se svekoliko iznošenje djelovanja nalazi između dva ekstrema: između ozbiljnosti (izvođenja djelovanja) i konvencije (označavanja djelovanja). Očito je da kazalište može obuhvatiti oba ekstrema; ono može iznošenje djelovanja prekinuti i momentima »stvarnog« izvođenja djelovanja (primjerice, u momentima šokantne povrede ili razodijevanja), kao i »konvencionalnim« označavanjem djelovanja (primjerice, u usmenim ili pismenim izvještajima). No, te se strategije prekidanja iznošenja ispravno razumiju samo kada se odnose na pitanje što se u ka-

zalištu uvijek postavlja i o kojem se tu uvijek raspravlja. To je pitanje o odnosu između dva djelovanja, povezana dvostrukim odnosom pokazivanja i igralačkog ponavljanja. Iskustvu kazališta pripada pitanje o tome odnosu.

Razlog zbog kojeg se to pitanje postavlja u kazalištu jest medijski. On je u tome što se u kazalištu djelovanje iznošenja izvodi prisutno, u istom trenutku u kojem se promatra. To razlikuje kazalište od filma. I film i kazalište iznose, jer uprisutnjuju pokazano djelovanje njegovim igralačkim ponavljanjem. No, prisutnost je kazališta, povrh toga, ona samog djelovanja pokazivanja i ponavljanja, koje se u slučaju filma već dogodilo i koje se mehanički reproducira. Iz toga u dva slučaja proizlaze iz temelja različita djelovanja iznošenja i opažanja. Svakim djelovanjem iznošenja protječe ontološka raspuklina: svatko je ono što jest i istodobno ono što predstavlja. Tako je i u filmu. No, u filmu raspuklina ostaje ontološka, dok se u kazalištu na paradoksalan način može zamijetiti. U filmu znamo ili vjerujemo da sve što vidimo pokazuje ono što to jest. Vidimo komadić prašine na podu i znamo da nam se pokazuje pod s komadićem prašine. U kazalištu to ne znamo: zbog toga što smo u kazalištu u prisutnosti djelovanja iznošenja, ne možemo biti sigurni koji element kojim obilježjem ima udjela u djelovanju iznošenja; komadić prašine tu može biti slučajno i ništa ne predstavljati.¹⁸⁹ Ili tijelo glumca: zbog toga što se u kazalištu djelovanje iznošenja događa prisutno, što se ne reproducira kao prošlo, tijela glumaca, kao i sve stvari na pozornici, zadobivaju prisutnost koja nikada ne ulazi do kraja u ulogu što je iznose. O svemu što u filmu opažam na tijelima glumaca znam kao o određenjima koja se odnose i na tijelo iznesenog lika. U kazalištu to ne znam: kapljice sline pri govoru, znojenje i stenjanje pri hodanju – je li to tek glumac, ili glumac tako već iznosi kapljice sline pri govoru, znojenje i stenjanje lika što ga igra? Gdje u filmu vidim jedno tijelo, u kazalištu vidim dva. Film je medij povišene, intenzivirane prezentnosti¹⁹⁰ koja nastupa u razlikovanja lišenu stapanju glumca i lika, onoga koji iznosi i onoga što se iznosi. Kazalište je, tome usuprot, estetički medij razlike koja ostaje neuklonjiva zbog toga što je neodrediva: u kazalištu onaj koji iznosi ostaje uvijek sunazočan u pukoj, materijalnoj prisutnosti.

Kazališno se iznošenje nekog djelovanja može, prema tome, odrediti trima koracima: (1) Kazališno iznošenje *pokazuje* formu djelovanja, umjesto ozbiljenja njegove svrhe izvođenjem. (2) Kazališno iznošenje djelovanja pokazuje njegovu formu tako što djelomice, naime »igralački«, *ponavlja* pokazano djelovanje, umjesto izvješćivanja o njemu. (3) Kazališno iznošenje pri ponavljanju i pokazivanju djelovanja zadržava tjelesnu prisutnost, koja sadrži moment konstitutivne neodređenosti. Svekoliko kazališno djelovanje iznošenja određeno je na taj trojak način. Time je svekoliko kazališno djelovanje iznošenja istodobno prožeto unutrašnjom napetošću između njegove funkcije pokazivanja predstavljenog djelovanja i njegove vlastite zbilje kao djelovanja. Kazališno je djelovanje iznošenja samo zato tu, kako bi iznijelo drugo djelovanje, ali i ono je samo prisutno provedeno djelovanje – i stoga nesvodivo na svoju funkciju pokazivanja.

S l o b o d a g l u m c a

Kada je riječ o kazališnom iznošenju djelovanja dramskih likova, glumac nije jedina, ali jest njegova središnja instanca. To s jedne strane znači da su glumci tu kako bi omogućili pojavu likova na pozornici u njihovom djelovanju. S druge strane to znači da o glumcima ovisi to što će se likovi u njihovu djelovanju moći pojaviti na pozornici. Djelovanje je glumaca namijenjeno predstavljanju tuđeg djelovanja i istodobno je njihovo vlastito djelovanje. Time je u kazališno djelovanje iznošenja od strane glumaca upisan konflikt, koji se može prigodno smiriti, ali nikada potpuno razriješiti. Prema kritici upućenoj glumcima, staroj koliko i njihov poziv, dakle staroj koliko i razlikovanje kazališta i rituala ili kulta, vlastito je djelovanje glumaca puka taština ili posvajanje; prema njoj, glumci trebaju nestati iza likova i djelovanja što ih iznose. No, to što pri iznošenju nekog djelovanja i sami djeluju, zakon je kojem se podvrgavaju. Zakon je njihova postojanja njihova sloboda. Iz spomenutih temeljnih određenja kazališnog iznošenja slijedi, povrh toga, da ta sloboda, koju glumci ne mogu izbjeći, ali koja im se ipak uvijek iznova zamjera, ima dvostruki

karakter: kao sloboda igralačkog ponavljanja i kao sloboda samouprisutnjenja. Glumci su dvostruko slobodni: u odnosu na ozbiljnost što određuje djelovanje stvarnih osoba, te u odnosu na moć teksta ili autora, koja određuje egzistenciju dramskih likova.¹⁹¹ Prva dimenzija te glumačke slobode, sloboda igre u odnosu na ozbiljnost, može se brzo razjasniti; druga dimenzija, sloboda samouprisutnjenja u odnosu na moć teksta, zahtijeva nešto podrobnije određenje.

Neka osoba izvodi djelatnost, glumac je iznosi. Izvođenje i iznošenje pritom se međusobno odnose kao činjenje i pokazivanje (činjenja). Međutim, i pokazivanje je činjenja način činjenja – a u kazališnom je iznošenju pokazivanje čak (djelomično) ponavljanje onoga činjenja koje se pokazuje. Izvođenje i iznošenje tu se ne odnose kao činjenje i pokazivanje, nego kao dva različita načina ili modusa istog činjenja.

Izvesti djelovanje znači činiti ga zaozbiljno. Jer »ozbiljnost u najširem smislu jest usmjerenost duševnih snaga prema nekoj svrsi«. ¹⁹² Dakle, izvođenje nekog djelovanja je ozbiljno, jer je u njemu riječ o ozbiljenju njegove svrhe (čak i kada je svrha djelovanja samo njegovo izvođenje). Djelovanje otuda istodobno zadobiva svoje jedinstvo od ozbiljnosti svršne usmjerenosti. Svrha što je želimo ozbiljiti djelovanjem određuje što ga čini, a što ne; koji elementi pripadaju tome djelovanju i kako se međusobno odnose.

Tome usuprot, iznijeti djelovanje znači odigrati ga, ponoviti ga u igri ili kao igru. Djelovanje se iznosi tako što se s njim izvodi djelomično identično djelovanje. Bez djelomične *identičnosti* pokazivanje djelovanja postaje izvješćivanjem o njemu, bez *djelomične* identičnosti ono postaje izvođenjem djelovanja. Stoga za svako djelovanje iznošenja vrijedi da u njemu, usporedimo li ga s ozbiljnošću izvedbe istog djelovanja, vladaju »nesvršnost i proizvoljnost« ¹⁹³: onaj koji iznosi ne smije htjeti izvesti djelovanje, ne smije ozbiljiti njegovu svrhu. Doduše, u drugom je smislu ozbiljno i glumčevo djelovanje iznošenja; jer i ono samo slijedi stano vitu svrhu: svrhu pokazivanja nekog djelovanja. No, djelovanje iznošenja svoju svrhu može ozbiljiti *samo* tako što nije ozbiljno u odnosu na izneseno djelovanje. Ono ga igralački ponavlja; to

znači, ono ga ponavlja barem toliko da se pokaže forma djelovanja, i najviše toliko da se ne ozbilji njegova svrha. U tome je distanca igralačkog djelovanja iznošenja u odnosu na ozbiljnost pravog djelovanja – sloboda od »usmjerenosti duševnih snaga prema nekoj svrsi« (A. W. Schlegel). Budući da je svrha ono što određuje formu djelovanja kao poveznicu njezinih elemenata, igralačkim se izostavljanjem usmjerenosti na svrhu olabavljuje i ta poveznica. Otuda u svakom djelovanju iznošenja, kao onoga što igralački ponavlja, i sklonost »šali« i »parodiji«. ¹⁹⁴ Šala je u tome da se forma djelovanja odvoji od svoje svrhe i naspram nje nastupi kao nesvršna; parodija je u tome da pojedini elementi djelovanja istupe iz jedinstva njegove forme, te jedan nasuprot drugome promijene veličinu i važnost. Glumčevo je djelovanje iznošenja u svojem igralačkom ponavljanju pravog djelovanja izvedbe slobodno od usmjerenosti prema svrsi, koja djelovanje želi izvesti, a time slobodno i *za* promjenu elemenata čija povezanost tvori formu djelovanja.

Sloboda za igru sloboda je glumca u odnosu spram izvedbe djelovanja što ga iznosi. Glumac dramskog kazališta ne iznosi tek djelovanja što ih izvan kazališta zaobiljno izvode (»stvarne«) osobe. Glumčevo je djelovanje iznošenja, povrh toga, i dio izvedbe teksta. U tome odnosu prema dramskom tekstu na važnosti dobiva druga dimenzija glumačke slobode: glumci ne samo da su slobodni u odnosu spram stvarnih, nego i spram dramskih osoba.

Izvedba je u poveznici teksta i iznošenja. Ta je poveznica uvjet postojanja dramskih likova i njihova govora. Tekst mora imati moć tako usmjeravati djelovanja iznošenja, da su ona djelovanja *iz*-vođenja. Taj odnos (moći) između teksta i iznošenja u aparatu se dramskog kazališta ponavlja u hijerarhijskom poretku različitih pozicija. ¹⁹⁵ Za iskustvo djelovanja središnje su pritom pozicije autora i glumca. Njihova razlika nije nepoznata samo u ritualu, nego i u nastupu epskog pjevača: sve dok epsko pjevanje ne poznaje autora, ni epski pjevač nije glumac. Tome usuprot, dramsko kazalište tragedije određeno je tom razlikom pozicija. Doduše, pjesnici su, prema Aristotelu, »u početku sami deklamirali i igrali svoje tragedije« ¹⁹⁶; nasuprotnost kora i barem

jednog glumca, a napose povećanje broja glumaca u Eshila na dva, u Sofokla na tri – čime i sama pozornica postaje predmetom oblikovanja¹⁹⁷ – čini to ipak nemogućim u slučaju tragedije u navlastitom smislu. Razlici između teksta i izvedbe, odlučujućoj za tragediju, odgovara međusobna nasuprotnost, štoviše suprotstavljenost autora i glumca u tragičnom kazalištu. Time kazališne izvedbe raskidaju s logikom kulta, čak i ako se i dalje priređuju u okviru Dionizova kulta. U institucijama agona i proagona, koje najprije na svjetlo izvode samo autora, a tek od sredine 5. stoljeća i glumca,¹⁹⁸ izvanjski vidljivom postaje ta druga, kazališna logika iznošenja.

Prisutnost drame nastaje samo u zajedničkoj igri autora i glumca. No, ta je igra određena temeljnom napetošću (koja od 4. stoljeća postaje i jednim od središnjih pitanja u raspravama o kazalištu).¹⁹⁹ Pritom je riječ o djelatnosti glumca i njezinim konsekvencama za dramsku prisutnost u kazalištu. Doduše, »zapadnjačko« kazalište, prema Artaudovu opisu, pokušava »samovlađem pisca« osigurati »podređenost« izvedbe tekstu,²⁰⁰ no glumac u kazališnom aparatu istodobno dobiva slobodu koja mu dopušta da postane nasuprotna moć, koja naposljetku prijeti rastvoriti jedinstvo dramskog, djelovanja, kao i likova.²⁰¹ Jer glumčevo se djelovanje, bez kojeg nema izvedbe teksta, može odriješiti od naputaka teksta i tako zadobiti moć ne samo nad izvedbom, nego čak i nad tekstom i njegovim autorom. Aristotel tako zamjećuje da glumci pri iznošenju ne samo što »nešto dodaju«, nego su zadobili i tako jaku poziciju, da na njihove »zahtjeve« čak i dobri pjesnici počinju pisati priče u kojima su »umetnuti čini jedni za drugima bez vjerojatnosti ili nužde«. ²⁰² Pod utjecajem glumaca, koji u spektakularnim deklamacijama žele prije svega predstaviti sebe, raspada se stringentnost dramske radnje: »Zato ako (pjesnici) pjevaju jedinstvenu priču, onda ona dolazi ili kusasta, ako se obrađuje nakratko, ili razvodnjena, ako se dulji prema mjerilu [...].«²⁰³

U pogledu opasnosti za kazalište osobne su taštine glumaca ono što prijeti smisljenoj povezanosti izvođene drame; Atenjani su, tome usuprot, svoje kazalište pokušali isprva zaštititi zakoni-
ma.²⁰⁴ No, uvjet da su glumci *mogli* imati takve učinke na izvo-

đene komade nije u njihovim motivima, nego u logici njihova kazališnog djelovanja. U dramskom kazalištu djelovanje glumca mora biti podređeno tekstu. Ali, stoga je to i podređivanje medijskoj razlici. Tu se nahodi razlika između zapisanog i vidljivog, no prije svih ona između zapisanog i čujnog – nijemog pisma i glasnog govora. Da bi se promislilo i provelo premošćenje toga jaza (odnosno: kako se ono promišljalo i provodilo u antičkoj teoriji i praksi dramskog kazališta), moguće je, prema sugestivnom prijedlogu Jespera Svenbroa, posegnuti za modelom »tihog čitanja«²⁰⁵: prema njemu, glas dramskog glumca odgovara unutrašnjem glasu što ga u sebi čuje čitatelj teksta, smatrajući ga glasom samoga teksta, a ne svojim vlastitim, čitateljevim. Prema tome bi modelu govor glumca bio oglasovljenje [*Verlautlichung*] teksta, koje mu ništa ne dodaje – djelatnost »koja se ne pojavljuje kao takva«. Glas glumca bio bi »puko oruđe nepromijenjenog teksta, a ne glas (ili govorenje) nekoga tko i sam posjeduje znanje, *epistēmē*«. ²⁰⁶

No, taj model, koji bi mogao osigurati kontrolu dramskog teksta nad glumcem, neuspješan je već stoga što glas glumca ne može biti tek njegov »unutrašnji« glas – glas glumca postiže tjelesnu prisutnost. Time što glumac čini glasnim ono što tekst propisuje reći dramskom liku, on uvijek istodobno uprisutnjuje i sebe u svojoj tjelesnosti. U tome glumac od epskih rapsoda nasljeđuje njihovu »performativnu samosvijest«: on »iskusi efekte svojeg iznošenja, dok ga iznosi«. ²⁰⁷ Iz taštine ili očaja, glumac zna za neukidivu razliku što je, u odnosu na dramski lik fiksiran u tekstu, čini već njegova tjelesna prisutnost pri djelovanju i govorenju. Upravo tom tjelesnom razlikom, razlikom njegova utjelovljenja u odnosu na tekst što ga utjelovljuje, glumac nasljeđuje i drugu funkciju funkciju rapsoda, koji »treba biti tumač pjesnikovih misli slušačima«. ²⁰⁸ Razlika tijela i teksta istodobno otvara razliku između tijela i smisla *u* tekstu. Ako glumac, hoteći ili ne hoteći, na temelju svoje tjelesne prisutnosti ne može biti tek instanca »glaslo-pisa« (*vocal writing*), kao što misli Svenbro, tada svojom tjelesnom prisutnošću mora, hoteći ili ne hoteći, postati instancom tumačenja koja se ne može fiksirati tekstem, odnosno od strane autora. ²⁰⁹ I prije negoli je izrijekom pokušao razumjeti,

glumac je izvođeni tekst tumačio već time što je tjelesno prisutan. No, zbog toga što je puka prisutnost njegova tijela ono čime glumac tumači tekst, gledatelji se nalaze pred podjednako prijemkim i nikada u konačnici odgovorivim pitanjem: pa *kako* je to onda glumac protumačio tekst.

Glumčevo tjelesno samouprisutnjenje pri djelovanju izvedbe čini i drugu dimenziju njegove slobode: njegove slobode u odnosu na tekstovnu i autorovu moć određivanja. Ta druga dimenzija slobode ne razlikuje ga, poput one igralačke, od ozbiljne svršne usmjerenosti stvarne osobe pri izvedbi djelovanja; ona razlikuje glumca od dramskog lika, prisutnost koje na pozornici glumac tek stvara vlastitim tjelesnom samouprisutnjenjem. Za stvarnu osobu djelovati znači slijediti i ozbiljiti vlastite svrhe. Tome usuprot, za dramski lik (vidi dio I, poglavlje 3) djelovati i govoriti znači *naknadno* djelovati ili *naknadno* govoriti ono što mu propisuje dramski tekst, a time i autor. Dramski tekst ne opisuje svoje likove i njihove provedbe, nego svojim likovima propisuje njihovo činjenje i govorenje tako da ga oni moraju provesti. Za razliku od lika nekog epskog teksta, dramski lik sam govori i djeluje, no upravo je time posve određen tekstom što ga naknadno izgovara i po kojem naknadno djeluje. Dramska je osoba, kaže se u Pirandellovu komadu *Šest osoba traži autora*, »nerazrješivo« vezana za svoja određenja. Kako jedan od Pirandellovih likova objašnjava njihov način postojanja, njihova se zbilja »ne mijenja [...], ne može se promijeniti, ni biti drugačija, nikad, jer je već utvrđena – ovakva – ›ova« – zauvijek (to je užasno, gospodine!) nepromjenjiva stvarnost, koja bi vas morala naježiti kad nam se približite!«²¹⁰ Ta zbilja, u kojoj se dramski lik vidi zatočenim, za glumce je, tome usuprot, samo »građivo« kojim se postupa, »kojemu (oni daju) tijelo i obličje, glas i gestu«.²¹¹ Ono što tvori bitak za dramski lik, iz perspektive je glumca rezultat njegovih čina. I dok se činima dramskog lika uvijek reproducira samo njegov bitak, glumac to doživljava tako da on sam vlastitim činima i bitkom stvara dramski lik. Stoga što se glumac pri stvaranju dramskog lika odnosi *prema* tekstu čijom je moći determiniran dramski lik. Dramski lik nije ništa doli ono što mu tekst nalaže kazati i činiti; tome usuprot, glumac uopće ne može izbjeći uprisutniti

tekst vlastitim tijelom i već ga tako tumačiti. I ondje gdje glumac želi biti »isto« što i dramski lik u tekstu, on je »nešto drugo«²¹²: od dramskog teksta različito tijelo, koje, budući da dramski tekst samo njime stječe prisutnost, zadobiva samostojnost i moć naspram dramskog teksta. Toj samostojnosti vlastita tijela glumac duguje drugu dimenziju svoje slobode: slobode da iz teksta drame na svoj način proizvede dramski lik.

»Klasični« model određuje tragediju kao predstavljanje tragičnog događanja, koje istodobno svojom ljepotom estetički izostavlja predstavljenu tragiku. I »moderni« model tragedije shvaća je tako da njezino estetičko predstavljanje izostavlja predstavljenu tragiku. Ali on antitragičnu, estetičku dimenziju tragedije ne određuje kao njezinu ljepotu što je promatramo, nego kao kazališnu igru iznošenja, čije razlike i ironije suizvršujemo refleksijom: *kazalište* tragedije ono je što estetički izostavlja tragiku u tragediji.

No, za vlastito drukčije određenje estetičkoga tragedije, kao igre, moderni model vezuje i novo određenje odnosa između tragičnog i estetičkog. Jer ako se on mora shvatiti kao odnos tragike i igre, tada se istodobno čini da se može, štoviše mora razriješiti prijepor između tragičnog i estetičkog, kako tragediju određuje klasični model. Klasični model tragedije o »prijeporu« između tragičnog i estetičkog govori ponajprije s obzirom na suprotnost neugode i zadovoljstva što ih oni izazivaju u gledatelja. Klasičnom se modelu taj prijepor pojavljuje kao nerješiv, jer se u estetičkome gubi iz vida upravo ono na što se usmjeruje tragično iskustvo: praktična perspektiva onoga koji djeluje. Ta se

suprotnost još zaoštruje zbog toga što je odnos spram estetičkoga tragedije kontemplativan, dok je, tome usuprot, odnos spram tragičnoga refleksivan. Oba nasuprotna određenja u modernom se modelu tragedije postavljaju u pitanje. Ukoliko se estetičko tragedije shvaća kao njezina kazališna igra, tada je odnos spram estetičkoga i refleksivan, kao što je i samo estetičko praktično: u glumačkoj se igri otvara razlika između onoga iznesenog i iznošenja, ironije koje se moraju reflektivno otvoriti, dok je i samo glumčevo djelovanje iznošenja drugi (»igralački«) način djelovanja. Prema njezinu modernom modelu, u tragediji se odvija suprotnost oblika djelovanja: iskustvo je tragike iskustvo djelovanja nad kojim moć ima sudbina; tome usuprot, iskustvo je estetičkoga iskustvo djelovanja koje razvija slobodu igre.

Novim određenjem estetičkoga kao igre moderni model tragedije zaoštrava do proturječja suprotnost između estetičkog i tragičnog. I upravo s tim povezuje očekivanje razrješenja prijepora između estetičkog i tragičnog, koji, prema klasičnom modelu, čini tragediju. Jer shvati li se tragedija u svojoj estetičkoj dimenziji kao igra, tada i sama tragedija prakticira ono što u svojoj igralačkoj slobodi proturječi tragičnom iskustvu prakse što ga tragedija predstavlja. Tragedija predstavlja tragičnost prakse i istodobno *jest* praksa (ili omogućuje praksu) u kojoj, kao u igralačkoj praksi, više nema tragike.

Time što moderni model tragedije odnos tragičnog i estetičkog određuje kao odnos sudbine i igre, određen tako nadmoćnošću i slobodom, tragedija ne treba raspolagati samo snagom estetičkog izostavljanja, nego i estetičkom snagom prevladavanja, štoviše ukidanja tragike. To je obećanje što ga oslobađa moderna koncepcija tragedije: da će kazališnom igrom, kojoj zahvaljuje sebe, uzmoći rastvoriti tragiku što je predstavlja. Svojim karakterom igre tragedija u sebi nosi vlastitu smrt. »Smrt tragedije« (George Steiner) ne nastupa zbog toga što se neovisno o njoj oblikovao netragični »nazor na život«. ²¹³ Kako je ideju modernog modela tragedije izrazio Nietzsche (vrednujući ga suprotno), smrt tragedije uslijedi od vlastite ruke: ona umire »samo-ubojstvom«. ²¹⁴ A to samoubojstvo tragedije, prema modernom modelu, nastupa njezinom samorefleksijom: tako što zadržava

igralačku slobodu djelovanja, što je pretpostavlja i sadrži u svojoj kazališnoj prisutnosti. Jer ironijom kazališne igre djelovanje što ga tragedija predstavlja treba se tako promijeniti da više nije izloženo ironiji tragičnih preokreta.

Na to (»moderno«) obećanje posttragične prakse odgovara iskustvo nemoći igre. Njime se tragedija vraća u izmijenjenom obličju.

Parodija tragedije i tragedija parodije: Romantička komedija

Prvi način razumijevanja toga procesa estetičkog samoukidanja tragedije dolazi do izražaja u romantičkoj koncepciji komedije. Kada Friedrich Schlegel uzima u obzir da »čak i *tragedija* jednom može postati zastarjelom«,²¹⁵ temelji se to na stanovitom shvaćanju estetičkoga u tragediji, čije slobodno razvijanje, kao ironija, tragediji dopušta preokret u komediju. Tragedija i komedija povezane su procesom u kojem se istodobno odvijaju njihova suprotnost i njihova povezanost. – *Suprotnost* tragedije i komedije u njihovu je iskustvu prakse: tragedija je određena tragičnim iskustvom sudbine, komedija, tome usuprot, iskustvom slobode; njezina je »radost najljepši simbol građanske slobode«. ²¹⁶ – *Povezanost* tragedije i komedije u njihovoj je estetičkoj praksi ili iskustvu: ono estetičko tragedije jest ironija; »ironija je permanentna paregbaza«²¹⁷; paregbaza, prekid iluzije (obraćanjem kora komedije publici) kao izraz slobode, bit je komedije²¹⁸; dakle, u svojem je estetičkom tragedija poput komedije: ironijsko odvijanje kao praksa slobode. – *Proces* od tragedije do komedije u tome je što sloboda igralačko-ironijskih tijekova, u tragediji ograničena na njezino estetičko, postaje određenjem dramski predstavljene prakse u komediji: ona u sebi zrcali estetičku slobodu predstavljanja u predstavljenom djelovanju; ona praktičnom činjenju priskrbljuje estetičku slobodu. Na pitanje razjarene publike i kritičara umjetnosti u Tieckovu *Mačku u čizmama*, a što to mačak traži na pozornici (»Tu se nemoguće prepustiti razumnoj iluziji«), stiže odgovor da je on lik same komedije, jer su mačke »rod najslobodniji«. ²¹⁹

U središtu je toga romantičkog argumenta asimetrično određenje odnosa dviju dramskih vrsta, tragedije i komedije. August Wilhelm Schlegel razlikuje ih po stavovima ozbiljnosti i šale (koje potom dodjeljuje »čudorednoj« i »osjetilnoj« strani čovjeka): »Kao što je ozbiljnost, uznesena do najvišeg stupnja, bit tragičnog načina predstavljanja, šala je bit onoga komičnog.«²²⁰ Pretpostavka je tragedije »istinsko sudjelovanje« u predstavljanim stanjima i djelovanjima. Ona se u tragediji moraju predstaviti ozbiljno, što znači iz perspektive osoba koje slijede svoje svrhe i u tome bivaju nasilno ometene. Tome usuprot, pretpostavka je komedije »zaborav« – ne svrha i sprečavanja njihovih ozbiljenja, jer i komedija predstavlja kako namjere ne uspijevaju. Ono što se mora zaboraviti prije je težina značenja što ga za osobe mogu imati ozbiljenje svrha i njihovo sprečavanje. Takvim smo zaboravom »skloni sve uzeti tek igralački i lako ga pustiti niz dušu«.

Čini se da to određenje tragediju i komediju isprva postavlja jednu pored druge kao dvije jednako izvorne vrste; tome odgovara (kao što je naglašavao August Wilhelm Schlegel) njihovo »strogo odvajanje« u Grka. No, besprimjerno je značenje što su ga za romantičku teoriju zadobili Shakespeareovi komadi u tome što oni »miješaju« obje vrste, čineći time istodobno razvidnim da se njihov odnos ne može zaustaviti u usporednosti različitoga. Tako August Wilhelm Schlegel govori o »komičnim prekidima«, koji u Shakespearea »sprečavaju pretvaranje igre u posao«.²²¹ Upad komičnoga, dakle, nema drugu svrhu doli pribaviti važnost perspektivi igre, iz koje se, pravilno shvaćena, sastoji i tragedija, koja počiva na ozbiljnosti. Prema Augustu Wilhelmu Schlegelu, Shakespeare je u dramskoj praksi primijenio ono što je Sokrat možda imao na umu, kada je (suprotstavljajući se »strogom odvajanju« vrsta u Grka) rekao da je »stvar istog čovjeka razumjeti se u tragično i komično pjesništvo«. Jer to, prema daljem Sokratovu objašnjenju, valja razumjeti tako da je »tragički pjesnik, kadar za svoju umjetnost, istodobno i komički pjesnik« – a ne obratno.²²² Time šaljivost, koja čini »bit« komedije, više nije sadržajno različit stav od ozbiljnosti, nego stav koji joj je kategorijalno suprotstavljen: estetički stav. Asimetrija tragedije i komedije u tome je što njihova međusobna suprotnost nije dru-

go doli odvijanje suprotnosti unutar tragedije. Komedija proizlazi iz osamostaljenja onoga estetičkog tragedije. To estetičko osamostaljenjem ne samo što se odvaja od tragičnog, nego ga uklanja; jer igralačkom se (samo)sviješću kazališnog predstavljanja »nepovratno razaraju svekolika tragična domišljanja«. ²²³ Iz perspektive komedije tragedija se čini poput stalnog proturječja: s jedne je strane i tragedija »glumište«, a s druge se strane (kao što iznova pokazuje Shakespeareov primjer) »između tragedije i glumišta mora povući točna granica«. ²²⁴ Jer u glumištu se odvija ono »čudesno«, fantazija u njezinu neprestanom stvaranju i nestajanju. Tome usuprot, predstava tragičnoga zahtijeva »fiksiran pogled« (Tieck); tragika se temelji na neproigrivoj moći što je nad nama vrše određenja, čak i kad smo ih sami postavili.

Romantička teorija komediju shvaća kao razriješeno proturječeje tragedije. To se događa tako što se ukida suprotnost prakse i igre: komedija oslobađa estetičku igru pokazujući djelovanje koje je ustrojeno *kao* estetička igra. Ali – u tome je neprekoračiva granica romantičke komedije – to se ponovno odvija samo *u* estetičkoj igri. Štoviše, publika komedije, predstavljena i u samoj predstavi komedije, ostaje komedijom nepromijenjena: samoljubivi, razmetljivi i filistri, iz kojih se sastoji publika u *Mačku u čizmama*, i dalje su isti; u komediji je, doduše, sve drukčije, no njome se ništa nije promijenilo.

O toj je aporiji romantičkog modela komedije, koji stremlji transformaciji prakse igrom, ali je može provesti samo u igri, raspravljao Nietzsche u *Radosnoj znanosti*. Jer Nietzsche u toj knjizi najradikalnije provodi romantički model igralačko-komičnog samoukinuća tragedije, istodobno ga najkonsekventnije reflektirajući u njegovoj ograničenosti. Već *Rođenje tragedije* tragediju određuje kao dvostupanjsko događanje: kao tragično iskustvo (koje Nietzsche, doduše, ne shvaća kao preokret u djelovanju, nego kao uvid u njegovu ništavnost) i kao »spas u prividu«, a time i estetičko opravdanje opstanka. On nastupa kada prestanemo na se gledati kao na pojedince kojima je »ozbiljno« stalo do njihovih svrha, i umjesto toga se promatramo – »nalik na onu strašnu sliku iz bajke, koja može okrenuti oči i gledati samu sebe« – kao likove »komedije umjetnosti«. ²²⁵ U tome je za

Nietzschea već u *Rođenju tragedije* estetički proces tragedije: od mučnine što je pojedinac osjeća pred samim sobom u slabosti vlastitog htijenja i činjenja, prema užitku što ga doživljujemo kad svekoliko nastajanje i nestajanje promatramo kao igru i šalu, dakle kao komediju.

Radosna znanost preoblikuje taj proces kao prevladavanje smijehom ozbiljne usmjerenosti prema svrsi uopće – sposobnošću smijanja sebi, »kako se to mora, da bi se smijalo *na temelju uvida u cijelu istinu*«. ²²⁶ To je istodobno proces samoukinuća tragedije u komediji: »kratka tragedija najposlije se uvijek prometnula natrag u vječitu komediju postojanja i ›valovi neizmjernog smijeha‹ – iskazano s Eshilom – moraju se naposljetku prevaliti i preko najvećih od svijtu tragedija«. ²²⁷ S tragedijom počinje njezina »parodija«; početak tragedije i početak parodije su jedno. ²²⁸ I to tako što se parodija usmjeruje protiv postavljanja ciljeva i svrha, koje uzima tako ozbiljno da je spremna za njih ući u boj. Tako Nietzsche vidi svoje, naše vrijeme, koje je stoga »zasad [...] još uvijek vrijeme tragedije«: kao »vrijeme moralâ i religija«, »borbe oko ćudorednih procjenjivanja«, »grizodušja i religijskih ratova«. ²²⁹ To se vrijeme ozbiljnosti i borbe može prevladati; ono se može *parodirati* uz pomoć umjetnosti, koja nam, kada je »objesna, djetinjasta i blažena umjetnost koja lebdi, pleše i izruguje se«, može pomoći zadobiti »onu *slobodu nad stvarima* koju od nas zahtijeva naš ideal«. ²³⁰ Tako se možemo »povremeno odmoriti od sebe, time što na sebe pogledamo ovamo i nadolje, te se iz neke umjetničke daljine *iznad* sebe smijemo ili *iznad* sebe plaćemo«. ²³¹ Umjetnošću se parodije (ili parodijom umjetnosti) postiže »*sloboda* volje uz koju bi se neki duh oprostio od svake vjere, od svake želje za izvjesnošću, izvježban, takav kakav je, moći se održavati na tankoj užadi i mogućnostima i plesati čak i nad bezdanima. Takav duh bio bi *slobodan duh* par excellence.« ²³² Estetičko samoukinuće tragedije u komediji nije ništa doli rođenje stava slobode, koji je, zajedno sa smrtnom ozbiljnošću svrha, ocjenjivanja i vrijednosti, iza sebe ostavio i njihovu tragičnu sudbinu primoranosti na borbu protiv sebe i na samoukidanje.

Taj estetički izlazak iz tragičnog svijeta ozbiljnosti Nietzsche opisuje kao proces »ozdravljenja« što se odvija preko tragedije,

ukoliko je ona više od puke predstave tragike, ukoliko je ona umjetnost, a time i vlastita parodija i prijelaz u komediju. Međutim, Nietzsche istodobno zadržava i neprestano prijeteću opasnost od »pada unatrag« [Rückfall]. Ozdravljenje od ozbiljnosti jest nestabilno: uvijek iznova padamo natrag u vjerovanje u svrhe i vrijednosti, a time i u njihovo međusobno suprotstavljanje i neuspjeh. To je uvid što ga Nietzsche – kroz usta »najopreznijeg prijatelja ljudi« – suprotstavlja objavljenju konačno dostignutog stanja zdravlja. »Veliko zdravlje« parodije jest »takvo kakvo ne samo da se ima, nego se i stalno još stiže i mora stjecati, jer ga se uvijek iznova napušta, mora napuštati!«²³³ Nema slobode igre koja se »uvijek iznova« ne prekida i ne ukida padovima natrag u ozbiljnost. To mijenja čitavo Nietzscheovo tumačenje estetičkog procesa tragedije. Taj se proces ne može shvatiti ni kao da je smisleno usmjeren – od tragike prema igri, pa čak ni tako da se igrom komedije stvara i stav slobode »iznad stvari«, prije svega iznad svrha i njihove ozbiljnosti, što bismo ga u životu mogli prakticirati. Jer upravo kada se vjeruje da je proces tragedije slobodom igre u životu postigao točku za koju su se romantičari nadali da će biti završna, on se okreće i vraća svojoj ishodišnoj točki. Time što proces tragedije dostiže život, ozbiljnost se okreće protiv igre, a s ozbiljnošću se vraća i tragika. Proces tragedije odvija se najprije od tragike prema igri, a potom natrag od igre prema tragiци; odnosom tragike i igre vlada »zakon oseke i plime«,²³⁴ odlaska i povratka. Kao što tragedijom započinje i njezina parodija, tako i parodijom njezina tragedija; početak parodije i početak tragedije također su jedno.²³⁵

To što tragedija uvijek nanovo počinje nakon vlastite parodije u komediji, prema Nietzscheovu se uvidu temelji na tome da rastvaranje ozbiljnosti u igri možda i može uspjeti u umjetnosti, ali da rastvaranje ozbiljnosti u igri, koje bi preko umjetnosti trebalo nastupiti i u životu, nikada ne može u potpunosti uspjeti. Ozbiljnost, prema Augustu Wilhelmu Schlegelu usmjerenost spram svrhe, temeljno je određenje života, koje estetičko-igralačka parodija može (i mora, kako bismo mogli voditi uistinu slobodan život) kratkotrajno izostaviti, ali ga ne može ukinuti. Pokušaj ozbiljenja parodijskog stava u životu zapliće se u samopro-

turječe (o kojemu Nietzsche ovdje u strogoj samokritici polaže račun), postajući i sam svrhom što se slijedi, a time i ozbiljnim. Parodijski se stav tako suprotstavlja drugim stavovima, postajući zainteresiranom stranom u »borbi oko čudorednih procjenjivanja«, te time predmetom tragedije. Stoga tragedija ne samo što ponovno započinje nakon parodije; tragedija koja na taj način ponovno započinje, tragedija je *parodije* – tragedija romantičkog projekta koji je preobrazbom svijeta u igru želio nadići njegovu tragiku nadilazeći njegovu ozbiljnost. Tako u Nietzscheovoj kritici romantike tragedija dobiva točno onaj položaj koji joj je već dodijelio klasični model²³⁶: položaj meta-umjetnosti, umjetnosti o umjetnosti, umjetnosti o odnosu umjetnosti i neumjetnosti, točnije: o odnosu estetičkoga i praktičnoga. Klasični je model tragedije to odredio kao prijepor između ljepote i tragike.²³⁷ Taj je prijepor romantički model pokušao razriješiti tako što je estetičko odredio kao igru, dodjeljujući mu snagu prevladavanja ozbiljnosti koja je u temelju tragike. Međutim, snaga igre za to nije dostatna. Ili se ona ograničuje na sferu umjetnosti, kojoj nasuprot ostaje opstojati svijet prakse sa svojim stremljenjima i neuspjavanjima, ili igra želi postati praktična i tako se i sama preokreće u ozbiljnost. To je tragična ironija kojoj podliježe romantička komedija u svojem pokušaju rastvaranja svekolike tragike u ironiju.

Netragični junak: Dijalektički poučni komad

Na početku razmišljanja Waltera Benjamina o epskom kazalištu nalazi se neuspjeh se romantičke nade da samoparodija, navlastita svakoj tragediji, otvara izgled za rastvaranje tragike u igru. Benjamin spominje i razlog za to, što ga je Nietzscheova kritika romantike već navela: »Uza sva svoja reflektorska umijeća pozornica romantizma nikada nije bila u stanju ispuniti zahtjeve dijalektičkog pra-odnosa, odnosa između teorije i prakse, oko kojega se dapače na svoj način trudila podjednako uzaludno kao i suvremeno kazalište danas.«²³⁸ »Reflektorska umijeća« romantike sastoje se u tome da se sloboda od ozbiljnosti i sloboda za

igru, koja se ozbiljuje u kazališnom djelovanju iznošenja od strane glumca, prenese u djelovanje osobe; u tome da sama osoba zadobije slobodu što je u odnosu na nju ima glumac. To možda i može uspjeti u slučaju dramske osobe, koja tako od tragičnog junaka postaje komičnim likom, no ne može tvoriti model za djelovanje *zbiljskih* osoba. Dakle, »reflektorska umijeća« romantičke komedije mogu doduše igralački transformirati djelovanje, čak egzistenciju dramskih osoba, no, cijena tog transformacijskog učinka zaborav je djelovanja i egzistencije *zbiljskih* osoba. »Reflektorska umijeća« romantičke komedije ne dostižu praksu.

I dok Benjamin s Nietzscheom dijeli kritiku romantike, nasuprot njemu, programatski ustrajava na modernom modelu tragedije koji tragediju shvaća kao proces kazališnog samorastvaranja tragike. Drukčije nego Nietzsche, koji dijagnosticira postromantički ponovni početak tragedije, Benjamin ne napušta moderni model tragedije, nego mu daje novo, drugo tumačenje. Prema njemu, kazališni proces rastvaranja ne vodi prema romantičkom komičnom liku, čija igralačka sloboda ostaje nemoćna naspram *zbiljske* prakse, nego prema »netragičnom junaku«, čija se »paradokсна egzistencija na pozornici iskupljuje našom vlastitom«. ²³⁹ Netragični je junak, navodi Benjamin u usporednom izvodu svojih razmatranja o baroknom i epskom kazalištu, »filozof« ili »mudrac«, kakva predstavljaju Brechtovi likovi »mislilaca« Galy Gay ili Gospodin Keuner. ²⁴⁰ Njihov se stav može nazvati »filozofskim« po tome što je to stav spoznavanja, točnije *učenja*. »Netragično« u Benjaminu, dakle, ima precizan smisao prema kojem tu više ne vrijedi nemogućnost učenja, što se u čitanju *Kralja Edipa* pokazalo kao navlastito određenje tragičnog ²⁴¹: netragični je junak, nasuprot tragičnome, onaj koji je u stanju učiti iz svojih pogrešaka. »Čovjek je čovjek, to ne znači vjernost vlastitu biću, već spremnost da se u sebe primi kakvo novo.« ²⁴² Netragična je ona dramatika koja je »poučni komad«, u kojoj se i iz koje se uči. I obratno, poučni je komad netragična, točnije posttragična drama. No, netragični se junak ipak razlikuje od filozofskog mudraca, s kojim ga Benjamin isprva uspoređuje, jer on svoje učenje ne zahvaljuje samostalnoj snazi razumnog promišljanja, nego kazalištu. Učenje i spoznavanje, dakle prevla-

davanje tragične situacije, kazalište proizvodi kao kazalište vlastitom refleksijom.

Osnovna je figura te kazališne samorefleksije, ovdje Benjamin citira Brechta, u tome što se »onaj koji pokazuje« – to je glumac kao takav – »pokazuje«. »Drugim riječima: glumac treba zadržati mogućnost vještog ispadanja iz uloge. Ne treba se u danom trenutku odreći uloge promišljatelja (svoje uloge).«²⁴³ To u prvi mah doista zvuči »kao stara Tieckova dramaturgija refleksije«, od koje se Benjamin, međutim, želi jasno ograditi. Argument za to može se pronaći u ranije navedenom opisu kazališnog djelovanja iznošenja i glumčeve slobode. Jer koncepcija romantičke komedije poziva se na kazališno djelovanje iznošenja samo u njegovu prvom i ograničenom određenju, prema kojem je ono samo drukčije, »igralačko« ponavljanje izvedenog djelovanja. Ne treba čuditi da se praksa ne može dostići na taj način, jer se u igralačkom iznošenju djelovanja sloboda glumca ozbiljuje *nasuprot* ozbiljnosti izvođenja djelovanja, koje se tako samo prekida, ali ne mijenja. No, sloboda se glumca – kako se pokazalo – ne iscrpljuje u igralačkom ponavljanju onoga što u zbiljskom djelovanju izvodimo ozbiljno. Sloboda je glumca i u stvaranju prisutnosti dramskog lika i njegova djelovanja vlastitim tjelesnim uprisutnjenjem. Time dramski lik postaje rezultatom stvaranja od strane glumca, a ono pak što pokazuje dramski tekst postaje predmetom glumčeva tumačenja. Nije distanca igre, nego snaga sebečinjenja i sebetumačenja potencijal za slobodu kazališnog djelovanja iznošenja, na čiju se refleksivnu uporabu u komadu oslanja projekt ukidanja tragedije u poučnom komadu: »Kazalište što ga zatječemo pokazuje društvenu strukturu (odslikanu na pozornici) na koju društvo (u gledalištu) ne može utjecati. Edip, koji se ogriješio o neka načela na koja se oslanja društvo ovog vremena, biva smaknut, za to se brinu bogovi, oni se ne mogu kritizirati.«²⁴⁴ Tome usuprot, indukcijom kazališne slobode u praksi može se stvoriti »nešto slično eksperimentalnim uvjetima, što znači da je uvijek moguć protueksperiment.«²⁴⁵ Na taj je način, kazališnom samorefleksijom, i Edip mogao od tragičnog postati netragičan junak: da se prema vlastitom društvu, o čije se principe »ogriješio«, da bi nakon toga, prema Brechtovu sje-

ćanju, bio smaknut, odnosio tako »kao da ono što čini čini kao eksperiment« (Brecht). Time bi umaknuo tragici. Jer ondje gdje se eksperimentira, ne vlada nužnost, nego se dobivaju mogućnosti drukčijeg vladanja. Učenje što ga poučni komad obećava kazalištem nije u prenošenju sadržaja, nego stava; stava oglednog samočinjenja i samotumačenja, što ga postiže onaj tko postane glumac sebe sama. Taj stav iznose likovi na pozornici, a gledatelji ga mogu podražavati u svojem životu: »U svojem se kazalištu (...) on (tj. glumac) proizvodi na najlakši način; jer najlakši je način postojanja u umjetnosti.«²⁴⁶ Takva, u takvom olakšanju ili omekšanju²⁴⁷ postojanja sebe svjesna kazališna umjetnost, u stanju je ono što je Sofoklovoj tragediji ostalo uskraćeno, čak ono čiju je mogućnost osporavala: pridonijeti »najvećoj umjetnosti, umjetnosti življenja.«²⁴⁸ Prema dijalektičkoj teoriji poučnog komada, ništa manje nego prema romantičkoj teoriji komedije, umijeće je glume ono čime je kazališna umjetnost u stanju pridonijeti umjetnosti življenja. Pritom obje, i romantička komedija i dijalektički poučni komad, glumačko umijeće iznošenja čine predmetom i sadržajem samog iznošenja, jer je i u komediji i u poučnom komadu glumac, kao onaj koji iznosi, istodobno i lik što se iznosi, postajući tako modelom djelovanja koje u svojoj kazališnoj slobodi treba umaknuti sudbinskom preokretu sreće u nesreću. Ali za razliku od romantičke komedije, sloboda glumca da igralački ponovi nije ono čime poučni komad obećava transformaciju prakse; jer dijalektička koncepcija poučnog komada dijeli Nietzscheov prigovor romantici, prema kojem njezina sloboda igre nije u stanju uspjeti usuprot ozbiljnosti praktične svrsne usmjerenosti. Stoga dijalektički komad pribavlja vrijednost glumcu u slobodi njegova samočinjenja i samotumačenja. Kazališna sloboda glumca postaje modelom praktične slobode koja rasteće privid sudbinske nužnosti u eksperimentalnom iskušavanju drugih mogućnosti.

Brechtovi poučni komadi (a i njihova teorija što je formulira Benjamin²⁴⁹) pokazuju kako i ta druga verzija modernog koncepta tragedije mora ne-uspjeti, i to ni zbog čega drugog doli »dijalektičkog praodnosa« refleksije i prakse. »Najlakši način postojanja u umjetnosti«, o kojem govori Brecht, *previše* je lak

da utege prakse može neprestance držati toliko dignutima da se otvore prostori igre što ih mogu skrhati njihove blokade. Nije moguće prakticirati ono što je moguće glumcima u kazalištu. A to što činimo u praksi i što moramo trpjeti, nije uvijek moguće i na drukčiji način. To možda i može biti moguće za druge, glumce i njihove gledatelje – ali ne za onoga koji djeluje.²⁵⁰ Jer on kao djelujući sudi da tome *jest* tako i da on stoga mora učiniti to, samo *to*.

U *Kaznenoj je mjeri* Brecht odigrao kako se mijenja karakter djelovanja kada se oni koji djeluju prema njemu odnose kao glumci koji ga iznose pred drugima. *Kaznena mjera* igra je u igri: »mladog druga« u revolucionarnoj je borbi zatekla »kaznena mjera« strijeljanja. To, i što je to toga dovelo, igraju kazališnim sredstvima četiri (preživjela) agitatora takozvanom »kontrolnom zboru« Partije. Pritom ta igra pred njima funkcionira kao odigravanje: želi se vidjeti zadržava li odluka donesena u toj situaciji svoju vrijednost i kada se promatra s odstojanja. Igra tako treba dopustiti izvlačenje pouka iz prošlih djelovanja za ona buduća. Za to je odlučujuće ono mjesto na kojem Brecht žrtvi daje izraziti suglasnost s kaznenom mjerom:

»PRVI AGITATOR *Mladom drugu*: Nakon saslušanja će te strijeljati, a s obzirom da će te prepoznati, otkrit će i naš rad. Dakle, moramo te strijeljati i gurnuti u jamu, da te spali vapno. Ali mi te pitamo: znaš li neki izlaz?

MLADI DRUG: Ne.

TRI AGITATORA: Stoga te pitamo: jesi li suglasan?

Stanka

MLADI DRUG: Da.«²⁵¹

Dok je četvorici Agitatora uglavnom svejedno,²⁵² izričito je »da« Mladoga druga neophodno za dijalektičku konstrukciju poučne povezanosti igre i djelovanja, jer ono, pripremljeno stankom razmišljanja, treba osigurati povezanost igre i djelovanja: ono što se u tom odigravanju dobiva kao uvid – da je ispravno ustrijeliti Mladog druga – može se ozbiljiti u djelovanju, štoviše, već ga u dotičnoj situaciji sama žrtva toga djelovanja prosuđuje kao

ispravna. »Da« Mladoga druga treba jamčiti za neprekinutu i bezostatnu prevodivost onoga što se u igri naučilo u praktičnu perspektivu djelovanja.

Međutim, ono što taj prijevod doista pogađa samo je sadržaj suda, a upravo ne ono na čemu koncepcija poučnog komada temelji vlastiti zahtjev za rastvaranjem odnosa kazališne igre i prakse, što ga je kao problem postavila romantika: ne pogađa *stavove* što ih prema djelovanju zauzimaju glumac pri svojem iznošenju i onaj koji djeluje pri svojoj izvedbi. Jer ako Mladi drug u svojem izvođenju suda i može doći do istog rezultata do kojeg su Kontrolni zbor i gledatelji dospjeli putem odigravanja svih mogućnosti, njegovo »da« ipak nije izbor između brojnih mogućnosti, nego odluka u kojoj dolazi do izražaja nužnost: za Mladog druga u toj je situaciji djelovanja evidentno da može ostati vjeran vlastitim vjerovanjima samo ako djeluje na taj način. U tome »da« Mladoga druga ne dolazi do izražaja stav samočinjenja i samotumačenja, što ga, prema koncepciji poučnog komada, uzorno prakticiraju glumci, koje pri djelovanju valja nasljedovati. Mladi drug »da« vlastitom umorstvu ne kaže zbog toga što je, možda čak u kazalištu, postigao »umjetnost života« eksperimentalnog odnosa prema situaciji i samome sebi, nego zbog toga što mu je s evidentnom određenošću pred očima ono što mu je činiti. Sud Mladoga druga nije slobodno stvorio on sam, prije će biti da je taj sud naknadno izgovaranje onoga što mu je propisano. To mu, doduše, nije propisao nitko doli on sam – onime što jest i u što vjeruje²⁵³ – no ono time nije manje obvezujuće, dapače, posve je nepromjenjivo i fiksirano. Kao što se pokazuje u tome »da« Mladoga druga, suditi znači utvrditi kakvo je nešto, a ne predložiti i odigrati tumačenja koja mogu biti i drukčija.

Taj prigovor dijalektičkoj verziji modernog modela tragedije hoće reći da ona, poput romantičke verzije, počiva na krivom shvaćanju prakse. Jer kao što romantička komedija podcjenjuje neigralački moment ozbiljne svršne usmjerenosti u svemu djelovanju, dijalektički poučni komad podcjenjuje eksperimentalno nerastvoriv moment evidentne određenosti u svemu odlučivanju. Isti prigovor poučnom komadu može se uputiti i s druge strane: vjerovanje da se glumčev teatarski stav može prevesti u

drugo, eksperimentalno prošireno praktično djelovanje, ne shvaća krivo samo praksu, nego i glumu. Pri svemu se glumljenju istodobno s izvedbom teksta odvija tjelesno samouprisutnjenje glumca; moć je izvođenog teksta skršena u glumčevu činjenju, a time i tumačenju. Glumac tako postaje protumoć, instanca slobode. Ali to nije praktična sloboda za mogućnost drukčijeg djelovanja, što je poučni komad iz toga želi načiniti. Jer praktična se sloboda temelji na svijesti, dok glumac svoju slobodu zahvaljuje »izdajničkoj, promjenjivoj i misterioznoj građi«, svojem tijelu²⁵⁴: činjenici da pri izgovaranju teksta uvijek već (i uvijek još) u riječ upada njegovo tijelo. Kazališna je sloboda, dakle, u tome što se pri svakom izvođenju teksta *događa* samouprisutnjenje glumca. Tome usuprot, praktična je sloboda u znanju drugih opcija i mogućnosti svjesnog posezanja za njima. Da bi se mogao pojaviti, poučni komad mora oboje povezati kratkim spojem: mora tvrditi da se događanje tjelesnog samouprisutnjenja vazda može prevesti u svjesne strategije drukčijeg djelovanja. Kako bi to osigurao, poučni komad iz kazališne slobode, koju glumac zahvaljuje vlastitu tijelu, potajice čini slobodu misli i izbora – slobodu samosvijesti. Taj prijevod tjelesnog događanja u svjesnu strategiju tajna je idealistička pretpostavka bez koje dijalektička koncepcija poučnog komada ne može tvrditi kako ukida tragiku u igri.²⁵⁵

Kad se to idealističko jednačenje prekine, glumac i onaj koji djeluje ponovno postaju vidljivi u njihovoj uzajamnoj stranosti: »netragični junak« poučnog komada, u čijoj bi se životnoj mudrosti oba trebala dijalektički povezati, raspada se na svoje dvije strane. Na jednoj strani, likovi poučnog komada onima koji djeluju nalikuju u nužnosti svojeg suđenja; tako se može razumjeti »da« Mladoga druga u *Kaznenoj mjeri*. A na drugoj strani, gdje se prema sebi odnose poput glumaca, likovi poučnog komada ponovno zadobivaju estetičku slobodu, koja je trebala biti dijalektički ukinuta u praktičnoj mudrosti netragičnog junaka. To se pokazuje na klaunskim, čak budalastim crtama, navlastitima i likovima poučnog komada u njihovu igranju pred nekim te podražavanju.²⁵⁶ Jer klaunu se pri njegovu pokušaju igranja neke uloge uvijek iznova nameće vlastito tijelo kao smetnja; u klaunovu je slučaju tjelesno samouprisutnjenje glumca dovedeno do točke

na kojoj ne uspijeva nikakvo iznošenje ni izvođenje. Ali klaun od toga ne postaje pametan. Svekolika je životna mudrost, što je kičasta književnost želi pripisati klaunu, prejeftina da bi njemu ili ikome drugom mogla biti od koristi. Obje strane na koje se likovi poučnog komada raspadaju protiv njegova programa, tragičan lik i klaun, u tome na neobičan način ponovno nalikuju jedna drugoj. Obojica djeluju tako da sami sebi onemogućuju uspjeh – klaun samovoljom vlastita tijela koje se gura u prvi plan, tragični junak osobitom logikom vlastita samosvjesnog čina. Netragičnim junakom jest (ili postaje) onaj tko je u stanju učiti kako bi se moglo djelovati drukčije. No, to ne mogu ni klaun ni tragični junak: oni ne mogu učiti. Tragični junak pada samo jednom, ali konačno, i to zbog vlastita činjenja; u tome je njegova nesreća. Klaun pada uvijek iznova zbog sebe samog, u tome je njegova sreća. Tragični junak ne može učiti, klaun to neće.²⁵⁷ Klaun želi samo jedno: dati vlastitu tijelu priliku precrtati svoje htijenje i činjenje. On ni u kojem slučaju ne želi udesiti vlastito htijenje i činjenje tako da se to više ne može dogoditi. Uza svu suprotnost, tragični junak i klaun međusobno si odgovaraju u jednome: obojica nisu u stanju učiti, pa stoga ni djelovati.

Moderni se model tragedije od klasičnog razlikuje dvama koracima: on u prvom koraku estetičku dimenziju tragedije, umjesto kao ljepotu što je promatramo, određuje kao njezinu kazališnu igru, razlike i ironije koje razvijamo reflektiranjem. Tako moderni model tragedije prevladava marginaliziranje kazališta u odnosu na tekst, koje obilježava aristotelijansku tradiciju. U svojem drugom koraku moderni model tragedije taj prvi korak tumači tako da se na taj način zadobiva potencijal za razrješenje prijepora koji prema klasičnom modelu određuje tragediju. To je prijepor između tragike i ljepote: između neugodno doživljene tragične slike prakse, što je zacrtava tragedija, te ugodno doživljene lijepe slike, što je nudi tragedija sama. Moderni model smatra kako se korakom od lijepog prema igri taj prijepor razriješio zato što je igra drukčiji način djelovanja u odnosu na praksu: tko ne izvodi, nego iznosi djelovanja, ne podliježe njihovoj sudbini tragičnog preokreta sreće u nesreću. Kao kazalište, tragedija tako dobiva prostor slobode u kojem ne vrijedi tragika djelovanja.

Ukoliko se ta sloboda kazališta može uvesti i u praksu, tragedija u svojoj estetičkoj dimenziji ne samo što izostavlja tragiku, nego je ukida. Svojim dramskim likovima i njihovim stavovima romantička komedija i poučni komad, svatko za sebe, koncipiraju modele takvog uvođenja slobode igre u praksu.

No, razlog zbog kojeg je kazališna igra u stanju umaknuti tragici jednak je onome zbog kojeg ne može umaknuti povratku tragike u praksi. Djelovanje iznošenja u kazalištu može se, kao što smo vidjeli, nazvati »slobodnim« u dvojakom smislu: ono je slobodno od ozbiljne usmjerenosti prema svrsi djelovanja, a time i za šaljivo-parodijsko ponavljanje njegove forme; to je sloboda igre što je razvija romantička komedija. I djelovanje je iznošenja slobodno od jednoznačne određenosti unaprijed danog teksta, a time i za uvijek nove mogućnosti; to je sloboda eksperimenta, na koju igra poučni komad. No, to dvoje, slobodno od kojih je iznošenje nekog djelovanja u kazalištu, nepotkupljivo određuje izvedbu djelovanja izvan kazališta, u praksi. Svako se djelovanje događa za volju neke svrhe. To čini njegovu ozbiljnost: u djelovanju je riječ o nečemu i ono stoga može ne-uspjeti. To što je u djelovanju riječ o nečemu, znači da je riječ o nečemu dobrom; usmjerenost prema svrsi dovodi sud do izražaja. No, sud nije stav koji slijedi slobodno i koji stoga može biti drukčiji, nego je utvrđivanje: sud o nečemu dobrom izražava evidenciju određenosti koja ima moć nad nama.²⁵⁸ Pri igranju djelovanja i suđenja slobodni smo od oboje, od ozbiljnosti – slijeđenja sudova pri djelovanju – i od evidencije – slijeđenja unaprijed dane određenosti pri suđenju. Djelovanje je u tome da smo podčinjeni sudu o dobrome, dok igranje nekog djelovanja razdvaja njegovu vezu sa sudom.

Stoga u igranju ne može biti tragike, jer tragike ima (ukoliko je ima) samo ondje gdje se sudi. No, upravo se stoga igranjem u kazalištu ne može postići rastvaranje tragike djelovanja; jer igranje ne mijenja djelovanje upravo u onoj crti iz koje ishodi njegova tragika. Za romantičku je komediju to očito, jer njoj je stalo upravo do toga: djelovanja izvesti tako, igralački slobodno, da više nisu podčinjena nikakvom suđenju. No, to vrijedi, manje očito, i za poučni komad, koji igranjem ne želi proizvesti bilo kakvo, nego drukčije suđenje, suđenje koje treba biti slobod-

no od evidencije i moći određenosti. Igranje nekog djelovanja može postići mnogo toga, posve različitoga: ono može pokazati, parodirati i promijeniti odigrano djelovanje. Ali igranje nas ne može poučiti da djelujemo toliko drukčije, da nismo podčinjeni nikakvom sudu ili da više nismo podčinjeni nikakvoj određenosti – da se, dakle, rastvore ozbiljna usmjerenost prema dobroj i evidentna moć dobrog. Jer tada se ne djeluje niti ne sudi drukčije, nego se uopće ne sudi. Sloboda igranja u izmicanju je moći suda o djelovanju, a time i tragici. Ali ta sloboda nije, poput onoga »da« Mladoga druga, »da« nekom drukčijem, boljem djelovanju; i ta je sloboda, poput Tiresijina »ne« upućena Edipu, »ne« samome djelovanju.²⁵⁹

M e t a t e a t a r , m e t a t r a g e d i j a

Koncepti romantičke komedije i dijalektičkog poučnog komada razvijaju iz modernog modela tragedije programe prevladavanja tragike prakse kazališnom igrom. Ti programi nasjedaju na normativnost prakse: na činjenicu normativnosti – čija se ozbiljnost u igri komedije može samo nakratko prekinuti – ili na ustroj normativnosti – čija se evidencija u eksperimentu poučnog komada ne može u potpunosti rastočiti. Tako se pokazuje u čemu se djelovanje ne može sustići estetičkom igrom. No, što taj neuspjeh pri promjeni, dapače prevratu prakse znači za to kako valja razumjeti i provesti kazališnu igru? Kako izgleda kazalište nakon neuspjeha estetičkog obećanja drukčije prakse?

Jedan odgovor na to pitanje glasi da kazalište, ukoliko svojom igrom ne može proizvesti drukčiju praksu, i samo mora postati drukčije, mora postati čistom estetičkom igrom, očišćenom od svakog odnosa spram prakse. Kazališna se igra mora rasteretiti obećanja preoblikovanja prakse, kako bi se mogla razvijati samo prema vlastitoj logici. Iskustvu njezina ograničenja od strane normativnosti prakse ovdje odgovara samoograničenje kazališta na to što ono doista jest i što može; time što se odriče zahtjeva vođenja prema praktičnoj slobodi, kazališna igra treba povratiti vlastitu estetičku slobodu.

Pra-model za ovu konsekvencu neuspjeha estetičkih utopija Hegelov je pogled na umjetnost nakon njezina kraja. To je umjetnost koja je napustila zahtjev biti estetički model uspjele prakse, kao što je to, prema Hegelu, još vrijedilo za grčku umjetnost i praksu, a što su pokušavale podražavati i obnoviti umjetničke utopije moderne.²⁶⁰ Takva umjetnost više ne traži »apsolutni interes« za svoje sadržaje, nego se usredotočuje na »vlastito izgledanje, koje je u pogledu predmeta bez ikakvog interesa. Lijepo fiksira takoreći to izgledanje za sebe kao takvo, a umjetnost jest majstorstvo u predstavljanju svih tajni tog izgledanja vanjskih pojava koje se udubljuje u samo sebe«; »sredstva prikazivanja [postaju] sama svrha.«²⁶¹ Hegelov odgovor na pitanje o umjetnosti koja je napustila obećanje drukčije prakse glasi da je to čisto estetička umjetnost, zaokupljena samo ispitivanjem i provedbom vlastita predstavljanja.

Tome prvom odgovoru proturječi drugi. Na pitanje kako treba biti ustrojeno kazalište nakon neuspjeha estetičkog obećanja drukčije prakse, on odgovara tezom da to kazalište ne samo što mora biti *nakon* neuspjavanja estetičkog obećanja drukčije prakse, nego mora biti *o* njemu. Takvom se kazalištu pokušaj i promašaj promjene prakse igrom ne pretpostavljaju izvana, nego se sam taj pokušaj i promašaj predstavljaju u kazalištu. To što kazalište uz pokušaj prevladavanja tragike prakse igrom predstavlja i njegov neuspjeh, vrijedi već za poučni komad, štoviše već za romantičku komediju. No, ondje se to događa neželjeno; oboje nisu identični vlastitu programu, nego sadrže u sebi i ono zbog čega taj program ne uspijeva. Međutim, upravo to može postati i navlastitim predmetom kazališta. Istodobno, to više ne može biti »čisto« estetičko kazalište u smislu prvog odgovora, *puko* odvijanje kazališne igre, očišćeno svakog odnosa spram prakse. Da bi moglo predstaviti neuspjeh pokušaja promjene prakse kazališnom igrom, kazalište mora biti više od puke igre; ono mora svoju igru iznositi kao ono drugo od prakse ili praksu kao drugo od vlastite igre. Kazališna umjetnost, prema drugom odgovoru, nije mjesto i vrijeme igre usuprot praksi, kao što to tvrdi prvi odgovor, nego nasuprotnosti igre *i* prakse – *u* igri. Igra takvog kazališta nije puka igra u igri, nego igra *o* igri – »metateatar« u

strogom smislu²⁶²: igra o tome što igra jest; što je igra, za razliku od prakse; što je, dakle, praksa, za razliku od igre.²⁶³ »Estetička samorefleksija« u smislu ovoga drugog odgovora suprotnost je estetičkom samoograničenju što ga zacrtava Hegel: estetička samorefleksija medij je samospoznaje estetičke igre, koja je istodobno i spoznaja prakse što igra nije i ne može biti.

Oba odgovora usmjeruju se na pitanje kako može izgledati kazalište nakon neuspjeha estetičkog obećanja drukčije prakse, a odlučujuća je razlika među njima u tome kako se takvo kazalište odnosi spram takvog neuspjeha. Hegelov pogled na umjetnost nakon njezina kraja odnosi se na umjetnost koja nije u stanju pojmiti sebe: njezino je samoograničenje na odvijanje čisto samoodnosne igre reakcija na neuspjeh estetičkih utopija, ali u toj se umjetnosti ne može spoznati i predstaviti ni zašto su te utopije bile projektirane, niti zašto su se morale razbiti o praksu. Za tu je spoznaju, dakle njezinu samospoznaju, spoznaju njezina samoograničenja na igru, umjetnost, prema Hegelovu shvaćanju, upućena na filozofiju koja joj prethodi i objašnjava što umjetnost može – i prije svega: što umjetnost ne može. Tome usuprot, prema drugom odgovoru samo kazalište može, štoviše mora biti medijem samospoznaje. Kazalište ne potrebuje filozofiju (ili teoriju ili kritiku), kako bi iskusilo što jest i što je u stanju. Jer svoju razliku prema praksi kazališna igra može sadržavati u sebi i sama je predstavljati, a da je pritom ne rastoči. Kazališna igra može odigrati svoju razliku prema praksi, a time istodobno i praksu u njezinoj razlici spram kazališne igre. U takvome je kazalištu riječ o njemu samome, i to upravo time što nije riječ samo o njemu, već time što predstavlja praksu u njezinoj nenadoknadivoj razlici spram igre.

U igri takvog kazališta riječ je o odnosima između kazališne igre i prakse. Nipošto jedini, ali učinkovit i važan način na koji kazalište može predstaviti i pojasniti odnose između vlastite igre i njezina drugog, promatranje je pokušaja ukidanja njihove suprotnosti: promatranje shvaćanja prakse kao igre, pretvaranja prakse u igru. Pritom je riječ o pokušajima čiji su razlozi u praksi, ali za koje je igra sredstvo: razlog za ove pokušaje čine iskustva prakse i stoga namjere u odnosu na praksu. Pokušaji shvaćanja

prakse kao igre ili pretvaranja prakse u igru praktični su pokušaji. Oni kazališnu igru rabe kao model, kako bi artikulirali određeno iskustvo djelovanja; ili kao strategiju obrane od nadmoćne moći; ili kao sredstvo zadobivanja distance spram vlastitih ciljeva i određenja; ili kao tehniku, kako bi mogli predstaviti i postići sposobnost djelovanja.²⁶⁴ Kazalište koje iznosi zašto se, odnosno zbog kojih dobrih razloga u praksi, poduzimaju takvi pokušaji, te zašto, odnosno s kojim lošim posljedicama za praksu, takvi pokušaji ipak moraju propasti, kazalište je koje izvodi *tragediju igre*.

Tragedija igre kazališni je komad koji pokazuje što može nastupiti kada igranje postane određenje prakse, forma djelovanja. Dakle, riječ je o igranju *kao* djelovanju ili *u* djelovanju. Tragedije igre pokazuju kako i ovo djelovanje, koje je, poput svega djelovanja, usmjereno prema posrećenju, uspjelosti, može podleći ironiji preokretanja u nesreću; one pokazuju sudbinu igre. U tome je tragedija igre nalik tragediji suđenja; i stoga se obje mogu zvati »tragedijom« (jer je tragedija kazališna igra koja iznosi tragičnu ironiju djelovanja). No, u tragediji igre tragična ironija ima drukčiji oblik nego u tragediji suđenja. Tragedija je igre metatragedija.

Tragedija igre može se nazvati »metatragedijom« jer u njoj estetičko djelovanje predstavljanja, kao kazališno iznošenje i igranje, postaje formalnim određenjem predstavljenog djelovanja. To zrcaljenje igre u igranome ne razbija samo klasični model tragedije; jer klasični model estetičko predstavljanje tragedije još ne shvaća kao kazališnu igru, nego kao lijep govor ili lijepu sliku. Zrcaljenje igre u igranome, koje od tragedije čini metatragediju, razbija i strukturu dramske samorefleksije, koja se već mogla promatrati u tragediji suđenja.²⁶⁵ Jer njezina se estetička samorefleksija odnosi samo na njezin dramski ustroj – odnos autora, teksta i lika – ne još na njegovu kazališnu pretpostavku – odnos teksta, lika i glumca. Prema tome, tragedija je igre metatragedija zbog toga što je forma, odnosno »vrsta« metateatra: dakle, forma kazališta koje nije samo igra, nego je u njemu riječ o igri koja je i sama ono o čemu je riječ. U tragediji igre se igra, ono što se prakticira, istodobno predstavlja kao oblik prakse. Tragedija je

igre metatragedija stoga što u tragediji samoj susiže kazališnu pretpostavku svake tragedije, štoviše, utemeljuje tragediju iz njezinih kazališnih pretpostavki i u njima: to je tragedija iz ničega drugog doli kazališta, tragedija iz teatralnosti.

Metatragedija je istodobno tragedija igre u još jednom smislu: ne stoga što je to tragedija o tragediji, nego tragedija *nakon* tragedije – tragedija nakon kraja tragedije preko kazališta koje je proklamiralo »moderni« model tragedije (kako smo ga gore nazvali); povratak tragedije preko kazališta. U tragedijama igre pokazuje se da je »moderni« model tragedije u pravu, kada, nasuprot klasičnome modelu, estetičko predstavljanje tragedije određuje kao kazališnu igru i nadalje estetičku samorefleksiju tragedije određuje tako što se igranje iznosi kao djelovanje. No, na tragedijama se igre istodobno pokazuje da se na taj način, modernom modelu tragedije usuprot, tragika prakse ne prevladava, ili čak ukida, nego ponovno uspostavlja u promijenjenom obliku. Time se, svakako u promijenjenom obliku, za tragedije igre vraća temeljno određenje klasičnog modela tragedije: određenje da je u tragediji riječ o neizgladivu prijeporu između praktičnog i estetičkog. U tome je prijeporu, prijeporu između normativne prakse i kazališne igre, tragično događanje što ga iznose tragedije igre. Jer tragedije igre razvijaju prijepor između igre i prakse kao dvostruko kretanje, kretanje u suprotnom smjeru: najprije kao pokušaj njihova povezivanja, kako bi se igrom prevladala tragika prakse, a potom, u neuspjehvanju toga pokušaja u praksi, kao ponovno uspostavljanje njihove nasuprotnosti. Tragedije igre slijede agonalni ritam povezivanja i razdvajanja, miješanja i očišćenja – »sparivanja« i »razdvajanja«²⁶⁶ međusobno nespojivih sfera prakse i igre.

III. Tragedija igre

»ZBOR: Evo vam Edipa, građani grada nam tebankog,
našeg prvaka i odgonetača pitanja Sfinginog.
Njegovoj sreći zaviđаше svaki nam građanin,
à sad ga usud olujama ošinu užasnim.
Zato nijednog smrtnika blaženim ne smatram,
dokle ne dočeka zemskog života posljednji dan,
dokle bez nedaća svoj zemaljski ne završi vijek.«
(Sofoklo, *Kralj Edip*, 1524-30; prijevod Jean Bollack
[1477-83; prijevod Bratoljub Klaić])²⁶⁸

Prema riječima Sofoklova kora, kojima završava *Kralj Edip*, pro-
matranje tragične sudbine uči nas neizvjesnosti. Ta se neizvje-
snost odnosi na sreću, uspjelost čitavog života. Prije negoli je
prekasno, ne možemo znati je li slučaj ono što nam se čini: da
je neki život doista sretan. To nam ne može pribaviti ništa što se
dogodilo u tome životu i ništa što možemo za to učiniti. Kor iz
Antigone u svojoj pjesmi o veličanstvu čovjeka taj uvid vezuje za
čovjekove »spretnosti« i »umijeća«, od poljodjelstva pa sve do
umijeća rata i retorike:

»I preko nade uman dar,
Vještinu ima; na zlo sad,
Sad opet k dobru naginje.«

(*Antigona*, 365-7; prijevod Wolfgang Schadewaldt
[365-7; prijevod Koloman Rac])

Tragika sudbine, što je predstavlja tragedija, nalazi se u nesumjerljivosti, štoviše međusobno suprotnom kretanju onoga *moći, činiti i uspjeti*. A učinak što ga na svoje gledatelje ima iskustvo tragike te sudbine tragedija predstavlja reakcijom kora: osjećajima dvojbe i neizvjesnosti, i to dvojbe i neizvjesnosti u pogledu uspješnosti naših umijeća i činjenja našeg života sretnim.²⁶⁹ Iskustvo tragike vodi prema skeptičnom stavu.

Skepsa je stav načelne dvojbe u našu mogućnost (ili sposobnost) jednoznačnog i utemeljenog suđenja.²⁷⁰ Pritom skeptični zaključak, što ga kor sofoklovske tragedije izvlači iz promatranja tragičnih sudbina, ne vrijedi za sve vrste sudova. Dvojba i neizvjesnost kora ne izražavaju opću skepsu, nego se odnose na posebnu klasu sudova.²⁷¹ To su sudovi u kojima u nekoj situaciji djelovanja izražavamo naša uvjerenja o tome koji postupak vodi prema uspijevanju naših nakana. Ti sudovi, u čiju mogućnost kor ovdje sumnja, nisu samo posebni, nego i fundamentalni. To su sudovi u kojima izražavamo praktično znanje. Praktično se znanje odnosi na ono što se mora činiti i stoga mora moći, kako bi nakane uspjele; praktično znanje sadrži sposobnost upravljanja našim djelovanjima usmjerujući se prema našim ciljevima i svrhama. Time nam ono omogućuje vođenje svjesnog, samoodređenog života. Ukoliko skepsa sofoklovskog kora vrijedi za sudove o uspjelosti, u kojima se izražava naše praktično znanje, ona izražava dvojbu u sposobnost čovjeka za učinkovito upravljanje svojim djelovanjem i za mogućnost samoodređenog vođenja vlastitog života. Skepsa promatrača tragičnih sudbina odnosi se na naš praktični um; ona je oblik praktične skepse.

U tome se razlikuje od epistemičke skepse novovjekovne spoznajne teorije, one teorijskog uma, koja se odnosi na sposobnost spoznaje svijeta.²⁷² Dvojba koja obuzima kor i gledatelje s obzirom na tragičnu sudbinu ne odnosi se na tu sposobnost čo-

vjeka za zadobivanje pouzdanog empirijskog znanja. Iz empirijske skepse, doduše, slijedi praktična neizvjesnost – jer bez pouzdanog se empirijskog znanja o činjenicama naše praktično znanje o ispravnom djelovanju ne može pouzdano primijeniti. No, praktična se skepsa ne temelji – nužno – na empirijskoj dvojbi, jer praktično znanje, znanje o tome kako valja djelovati, ne ulazi bez ostatka u empirijsko znanje. Upravo je o tome riječ u tragediji: o iskustvu da nam, pored svekolikih drugih spoznaja, nedostaje praktično znanje koje bi omogućilo uspijevanje našeg djelovanja. Djelovanje može uspjeti samo kada znamo kako se različite temeljne orijentacije ljudskog života mogu smisleno odnositi jedna prema drugoj (*Antigona*); kada znamo koliko se daleko mogu smisleno provesti i samostalno preuzeti istraživanje i suđenje o vlastitoj situaciji (*Kralj Edip*); kada znamo kako se mogu spojiti vjernost samome sebi i pragmatična mudrost (*Filoktet*). U tragičnim ironijama djelovanja što se, usprkos svemu promišljanju, okreće protiv svojeg pokretača, tragedija pokazuje da nam nedostaje takvo praktično znanje; da nam ono možda ne nedostaje načelno, ali da nam ipak nedostaje performativno, u situaciji djelovanja, kada na to dođe red. I da to nije samo posljedica nepouzdanosti i nepotpunosti našeg empirijskog znanja. *Antigona*, *Kralj Edip* i *Filoktet* čine vjerojatnim nepostojanje odgovora uma na probleme djelovanja – odgovora koji ne bi mogao nadomjestiti ni najpouzdaniji i najpotpuniji sustav empirijskog znanja.

Sofoklove su tragedije tragedije djelovanja: tragedije u kojima se pokazuje neuspjeh naših praktičnih sposobnosti, naših tehnika, umijeća i vrlina.²⁷³ Shakespeareove, kao i mnoge moderne tragedije, često su se, tome usuprot, shvaćale kao tragedije znanja: kao tragedije u kojima se pokazuje neuspjeh naših epistemičkih sposobnosti, naše uzmožnosti za suđenje. Tako za Hamleta nije riječ, kao za Edipa, o pitanju trebamo li pokušavati znati sve što možemo znati, nego možemo li znati sve što moramo znati. Za Hamleta moći znati nije praktično pitanje, nego je moći djelovati teorijsko i epistemičko pitanje – pitanje mogućnosti znanja. Ono bitno i važno, kao što kaže Hamlet u svojem najznamenitijem monologu, ne možemo znati; zbog toga ne možemo djelovati – naše djelovanje i život ne mogu uspje-

ti. Zašto se rastrzano kolebamo između dviju mogućnosti: da li podnositi slučajeve povijesti i samovolju tlačitelja ili pak djelovati i umaknuti im samoubojstvom? Zato što nam nedostaje znanje – znanje o tome što nas čeka nakon smrti. Da ono što dolazi nakon smrti nije »neka zemlja / Neotkrivena, kojoj nijedan / S granica se putnik ne vraća« (III.i, 79-80), da je to zemlja o kojoj imamo sigurno znanje, bilo bi moguće donijeti i odluku trebamo li i dalje podnositi sudbinu ili joj umaknuti. Sigurno znanje vodi prema ispravnom djelovanju; znanje omogućuje uspijevanje djelovanja. No, nemamo to znanje, niti ga možemo imati. Stoga ne možemo ni djelovati – stoga ni naše djelovanje, pa tako ni naš život ne može uspjeti.

U Hamletovoj perspektivi, točnije: u perspektivi ovoga Hamletovog razmišljanja, praktični su problemi, problemi odlučivanja i djelovanja, svedeni na ograničenost i nepouzdanost našeg empirijskog znanja. Praktična skepsa tragedije, prema tome, ne bi bila ništa doli posljedica epistemičke skepse. No, želim pokazati da je to točno samo u odnosu na lik Hamleta, ne i u odnosu na *Hamleta*, Shakespeareov komad. Štoviše, Hamletovo uvjerenje da se naši praktični problemi rastvaraju u epistemičke, odražava središnje mjesto znanja²⁷⁴ u djelovanju i životu, koje *Hamlet* ne dijeli, nego ga reflektira: kao (su)odgovorno za preokret u nesreću, što ga iznosi i ova tragedija. *Hamlet* pokazuje razorne posljedice stava koji znanje postavlja u središte, no prije svega pokazuje razlog takvome stavu. *Hamlet* pokazuje nastanak Hamletova stava, koji za volju djelovanja igra na znanje, te zbog dvojbe u znanje posumnja u djelovanje. Jer *Hamlet* pokazuje poteškoću, čak nemogućnost da Hamlet *nema* takav stav, premda je to stav uslijed kojeg sumnjamo u mogućnost znanja i djelovanja. U tome je i Hamletova situacija tragična: situacija nekoga tko stvara vlastitu nesreću onime što čini za volju uspijevanja – zauzimanjem stanovitog stava prema svijetu. I ukoliko Shakespeare to predstavlja, tada je i djelovanje *Hamleta* stav praktične dvojbe. *Hamlet* pokazuje da je epistemička skepsa samo izvedeni problem, no, i da je ne možemo prevladati, jer je ona sa svoje strane posljedica praktičnog problema za koji nemamo rješenja i koji nas surva u praktičnu skepsu.²⁷⁵

U prvome od triju činova komada Hamlet se kreće između dva pola, manjka znanja i vjere u znanje. Duh što se Hamletu predstavlja kao onaj njegova oca («Ja sam duh tvog oca»; I.v, 9), Hamletu je nedvosmislenim riječima naložio osvetu i s energičnim zahtjevom »sjećaj me se« (I.v, 91) pobjegao pred nadolazećim danom, čijeg se svjetla boji. No, Hamlet ne čini ništa – osim što se žali da je upravo njega zadesilo ponovno dovesti u red vrijeme što je iskočilo iz kolosijeka. Na njemu isprva neobjašnjivu zakočenost u pogledu djelovanja, na koju se žali više puta («O, osveto! Zar nisam magarac?»; II.ii, 578), Hamlet reagira programom epistemičkog postizanja izvjesnosti. On želi doznati je li duh govorio istinu, kada je njegovog strica optužio za umorstvo, a majku za brakolomstvo. Na koncu, Hamletu se, razumljivo, lik duha od samog početka činio »zagonetan« (I.iv, 43). Kako bi se moglo znati je li to »blažen duh« ili »vukodlak« (*goblin damn'd*), donosi li »miris / S nebesa ili kužan dah iz pakla«, jesu li mu namjere »pakosne / Il milostive« (I.iv, 40 ss.)? Jedini je način na koji se ta zagonetnost može riješiti postići izvjesnost o optužbama što ih je duh izrekao na račun njegova strica i majke:

»Jer duh, što ja sam vidio ga, može
I đavo bit, a đavo ima moć,
Da uzme na se lik zamamljivi,
I možda on se mojom slabošću
I sjetom služi – jer je vrlo moćan
U takvih ljudi – pa me vara da me
Upropasti. Ja hoću stvarnije
Da imam razloge [...].«
(II.ii, 594-600)²⁷⁶

Koliko se odmah očiglednom, čak samorazumljivom čini ta ideja postizanja izvjesnosti, aranžman što ga Hamlet smišlja, kako bi je ozbiljio – čuvena »mišolovka« u koju želi uhvatiti Kladuja – nije manje doli obećavajući. Pogleda li se točnije, proturječi sama sebi.

To se nadaje već iz Hamletove reakcije na govor duha. U neobičnom prizoru, u kojem se pokazuje ironija komada prema svojem liku, Hamlet nakon govora duha kao prvo načini bilješku, u kojoj utvrđuje što se za njega nadaje iz toga govora – kao da prijeti opasnost da bi to mogao zaboraviti:

»O podla ženo! Huljo, nasmijana
I kleta huljo! Bilježnicu amo,
Jer potrebno je da se zapiše,
(*Piše*)
Da netko može smiješit se i smiješit
I biti hulja. Znam da bar u Danskoj
To može biti.«
(I.v, 105-9)²⁷⁷

Prva je konsekvenca, što je Hamlet povlači iz govora duha, sumnja u prijetvornost; jer ako duh ima pravo, Hamletovi su stric i majka zločinci koji svoje prave namjere i misli skrivaju gestama pristojnosti, tuge i skrbi. Druga pak konsekvenca, do koje Hamlet dolazi sljedećim korakom, glasi: ako stric i majka mogu biti prijetvorni, to isto, čak utoliko više, može vrijediti za duha, kroza nj može govoriti i dah iz pakla koji obmanjuje. Dvije su konsekvence u proturječnom odnosu koji treba razriješiti »mišolovka«, i to tako što ona stvara situaciju koja će barem jednom i samome zločincu hinjenje učiniti nemogućim. U tome »mišolovka« nalikuje znanstvenom eksperimentu: ona je umjetni aranžman u kojem treba prodrijeti kroz svekoliku artificijelnost, svekoliku pojavnost, sve sekundarno, kako bi se stvari pokazale onakve kakve doista jesu. Još točnije, eksperiment u kojem Hamlet želi iznaći istinu nalik je detektoru laži: on treba stvoriti situaciju nehotičnog izjavljivanja u kojoj osumnjičeni prijetvornik izgubi kontrolu nad svojim izjavama i ne govori više što hoće, nego o stvarima kakve su one doista.

Prema Hamletovu mišljenju, to uspijeva kada se dotična osoba postavi u kazalište:

»Hm – slušao sam o zločincima,
Da, gledajući glumu (*by the very cunning of the scene*),

bjehu tako
Potreseni u duši (*to the soul*) glumačkom
Vještinom, te su smjesta (*presently*) priznali
Zločinstva svoja teška. Jer umorstvo
I ako u njeg nema jezika,
To ipak zbori glasom čudesnim
(*with most miraculous organ*).«
(II.ii, 584-90)

Stvari bi se morale odvijati »čudesno«, *miraculous*, da bi to doista moglo upaliti i mišolovka se zaklopiti. Doduše, Klaudije na predviđenom mjestu odigranog komada (III.ii, 254 ss.) doista reagira: on ustaje (»Kralj ustaje«, kaže Ofelija), traži svjetiljku (»O, svjetlosti mi dajte!«) i odlazi (»*Odu svi*«). Ali kako znati što znači ta reakcija? Da bi se znalo što znači njegovo ustajanje, moralo bi se znati barem – što ipak ne znamo – kakav je to komad Klaudije uopće vidio. Je li vidio ono što vidi Hamlet: da je neki kralj otrovan u snu, te da potom ubojica – prema Hamletovu objašnjenju daljeg događanja – zadobiva ljubav žene ubijenoga? Ili je vidio da neće – kao što Hamlet kaže: »To je Lucijan, kraljev sinovac« (III.ii, 239) – otruje svog strica, kako bi potom dobio njegovu ženu?²⁷⁸ Je li, dakle, Klaudije vidio komad u kojem se podražava njegovo umorstvo Hamletova oca ili pak komad u kojem se pred njim odigrava njegovo vlastito umorstvo od Hamletove ruke? Kao što to ne znamo, pa stoga ni kakvo značenje ima Klaudijevo ponašanje, tako istom ne znamo je li točna Hamletova pretpostavka – koju zna samo po čuvenju (»slušao sam...«) – naime da publika u kazalištu na određenim mjestima reagira doista posve nehotično. No, ako ne znamo – što će reći: ne možemo znati – je li Klaudije reagirao nehotično ili svjesno, ne možemo znati ni to da li ovdje, bar jednom, ne hini, nego nehotice, i upravo stoga iskreno otkriva svoje prave osjećaje – odgovaraju li, dakle, izraz i ono izraženo jedno drugome (neovisno o prvom pitanju, da ne možemo znati u čemu je, dakle, izraženi sadržaj). Hamletovo je povjerenje u »mišolovku« nalik pokušaju razrješenja paradoksa o Krećaninu tako da se još jednom pita misli li on *doista* da svi Krećani lažu. Kako bi iznašao govori li duh istinu, Hamlet želi u

»mišolovci« ispitati one koji, u slučaju da duh govori istinu, ne govore istinu. Taj je pokušaj paradoksalan, podjednako očajan i komičan.

Zbog toga Hamletova potraga za izvjesnošću ne vodi prema uspjehu. U situaciji u kojoj je svekoliko vladanje izloženo sumnji u neiskrenost, iskrenost se sa sigurnošću ne može utvrditi niti u jednom jedinom slučaju. Kako bi se mogla utvrditi neiskrenost, mora se – barem punktualno – pretpostaviti iskrenost. U slučaju »mišolovke«: da bi mogao utvrditi je li Klaudije neiskren kada žali zbog smrti svojeg brata, Hamlet mora pretpostaviti – on mora imati *povjerenje* u to – da je Klaudije iskren kada ustajanjem i odlaskom reagira na odigrani prizor zločina. Sve dok se takvo pretpostavljanje i povjerenje shvaća kao (empirijsko, provjerljivo) znanje, to dovodi do – po izboru – skeptičnog ili komičnog paradoksa u kojem vidimo Hamleta nakon »mišolovke«, trijumfalističnog zbog navodnog uspjeha.²⁷⁹ Taj se paradoks razrješuje, taj se paradoks *može* razriješiti samo kada je povjerenje u iskrenost, bez kojeg nikako ne možemo provjeriti je li riječ o iskrenosti, drukčije vrste i drukčijeg reda od znanja do kojeg želimo doći tom provjerenom. Dvojba u mogućnost znanja morala bi postati dvojmom u želju za znanjem: dvojmom o tome je li sigurno znanje baš pravi cilj, ukoliko je riječ o našem odnosu prema drugima i njihovoj iskrenosti. No, ta je misao izvan Hamletovih mogućnosti.

Ali zbog čega je izvan Hamletovih mogućnosti priznati razliku između povjerenja u iskrenost i znanja o iskrenosti? Zašto za Hamleta ne može biti alternative znanju o iskrenosti ili neiskrenosti? Stanoviti bi odgovor želio u tome vidjeti Hamletovu »pogrešku« koja priziva tragični preokret sreće u nesreću. Ipak, Hamletova nemogućnost priznanja samome sebi paradoksalnosti vlastite potrage za znanjem ima dublji i čvršći temelj. On je u onome što je uopće pokrenula Hamletova potraga za znanjem. Hamlet pokreće potragu za sigurnim znanjem – za »stvarnijim razlozima« od govora duha – kako bi riješio praktični problem; znanje mu treba pomoći pri djelovanju. Pritom Hamletov praktični problem ovdje nije neznanje što treba činiti, nego nečinjenje, premda zna. I tu zakočenost u djelovanju treba prevladati postizanje izvjesnosti.

Ta se nada čini apsurdnom: Hamletov poduhvat postizanja znanja čini se osuđenim na propast ne samo zato što se služi nepriličnim sredstvima, nego zato što je on sam pogrešno sredstvo, koje uopće ne može postići očekivani rezultat. To što Hamlet polazi u potragu za znanjem naizgled počiva na jednostavnoj kategorijalnoj pogrešci: brkanju praktičnih, točnije motivacijskih problema, problema zakočenosti u djelovanju, s epistemičkim problemima, onima spoznaje. No, stvari nisu tako jednostavne.

To pokazuje prizor u kojem Hamlet prvi put formulira svoj projekt postizanja znanja. Idejom o dospijevanju do izvjesnosti o Klaudijevoj iskrenosti promatranjem njegova vladanja u kazalištu završava drugi čin komada: »i zato valja / U glumi ščepat savjest grešnog kralja (*The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the King*)« (II.ii, 600-1). No, znanje ne treba postići samo u kazalištu, o tome Hamlet načini plan već u kazalištu. Dok se u »mišolovci« u središtu Hamletova interesa nalazi gledatelj – u njoj se kralj eksperimentalno postavlja u situaciju kazališnog gledatelja, kojeg pritom promatra Hamlet, kao gledatelj i redatelj istodobno – Hamletova se pozornost i misao prije toga usredotočuju na glumca; glumac je taj koji Hamleta navodi na ideju postavljanja mišolovke, kako bi prevladao zakočenost u djelovanju. Jer glumac je taj – ni manje ni više nego glumac! moglo bi se reći – koji za Hamleta postaje primjer odlučnosti i sposobnosti djelovanja, koja mu samome nedostaje. Dok on, Hamlet, poput drijemala ne haje za svoju stvar (II.ii, 562-3), premda ima »za bol toliko razloga« (555), glumac, prema njegovu mišljenju, djeluje čak i kada ga ništa ne pogađa: plače za Hekubom.

Situacija što je Hamlet pretvara u iznenađujuće unapređenje glumca u uzor sposobnosti djelovanja, uslijedi ovako: glumačka je družina prispjela u Helsingör, te se Hamlet prisjeća ranijeg recitiranja govora koji mu se posebno svidio. Taj govor, što ga potom jedan od glumaca još jednom izvede na njegovu molbu, izvješće je u središtu kojeg se nalazi stanoviti događaj: Enej izvješćuje Didonu kako je Pir pri osvajanju Troje ubio Prijama. No, izvješće se u daljem tijeku okreće od samoga događaja najprije prema Hekubinoj uciviljenoj reakciji na Prijamovo umorstvo, da bi potom govorilo o osjećajima koji svakog gledatelja – pa makar

to bili i sami bogovi – moraju preplaviti pri promatranju dotične motriteljice: »Već prvi njezin ljuti vrisak – ako / Za ljudske jade srca imaju – / Orosio bi bio žarke oči / Nebesima i bogove bi bio / Ucvilio.« (II.ii, 511-4) I na tome mjestu, na kojem glumac recitira Enejevo izvješće o plaču nebesa na Hekubinu reakciju na Prijamovo umorstvo, on, glumac, i sam počinje plakati. Taj je glumčev plač ono što Hamlet tumači kao znak sposobnosti djelovanja, čiji nedostatak sam sebi predbacuje:

»O, hrđa sam i nitkov kukavan!
Zar nije strašno (*monstrous*), što je glumcu tom
Tek priča pusta (*fiction*), tašta slika bola
Toliko mogla dušu zanijeti,
Te od ganuća njenog mu je lice
Pobljedilo, orosile se oči
I sav je smućen bio, glas mu je
Malaksao, a držanje mu cijelo
Sa zanosom se tim podudaralo!²⁸⁰
A sve to ni za što – za Hekubu!
Jer što je njemu Hekuba il što je
On Hekubi, da tako za njom plače!
A što bi tek uradio da ima
Za bol toliko razloga ko ja?«
(II.ii, 544-56)

Glumčev plač Hamlet, dakle, ne tumači kao nehотиčnu reakciju (kakvu kasnije, priređujući »mišolovku«, očekuje od Klaudija), nego kao znan i hotimičan čin. Pritom postaje jasno što čin za Hamleta jest i što zahtijeva: djelovanje ili činjenje nastaje iz moći, i to iz moći da se predodžbama (*conceits*) duša (*soul*) tako prisili (*force*) na pokret (*working*), da se izražava odgovarajućim vanjskim tjelesnim događanjima ili likovima (*forms*). Tom moći činjenja unutrašnjosti takvom da se izražava u vanjštini raspoláže (dobar²⁸¹) glumac, a ta moć – postaje mu jasno pri usporedbi s glumcem – nedostaje Hamletu.

Kada je – i ako je – djelovanje ono što Hamletu nedostaje za djelovanje, tada se utoliko nerazumljivijim mora činiti to što on

promatranjem glumca dolazi na ideju kako mora najprije doći do sigurnog znanja o Klaudijevoj iskrenosti. Kako bi znanje, pa čak i najveća izvjesnost znanja, moglo proizvesti tu moć za djelovanje? Upravo se na glumcu pokazuje da to dvoje nemaju ništa jedno s drugim. Djelovanje glumca u reagiranju je plaćem na prizor što ga predstavlja recitiranjem. Takva reakcija uobičajeno dovodi do izražaja koje značenje za neku osobu ima neki događaj ili situacija; dakle, u širem značenju: znanje. No, glumac djeluje, plače, bez takvog znanja. Jer situacija za njega uopće nema nikakvo značenje: on djeluje pri »priči pusto, taštoj slici bola«. Njegova se mogućnost djelovanja ne temelji na izvjesnosti.

Pa ipak, to što Hamlet tijekom konfrontacije sa sposobnošću djelovanja glumca, koja ga se dojmi, podlegne ideji kako je postizanje sigurnog znanja pretpostavka za privođenje samoga sebe na djelovanje, nije tek kategorijalna pogreška. Jer u pitanju o uvjetima i mogućnostima djelovanja glumac je izrazito dvoznačan slučaj: kome, kao Hamletu, gluma postane paradigmom djelovanja, tome istodobno mora i *smisao* svekolikog djelovanja postati iz temelja upitnim. Time se nagoviješta zakon koji u *Hamletu* vrijedi općenito, i izvan ovoga prizora: kadgod Hamlet naiđe na lik primjerne sposobnosti djelovanja, ovaj ga istodobno navodi na dvojbu u *smisao* i mogućnost djelovanja uopće. Tako je, primjerice, snaga odlučnosti mladoga Fortinbrasa, kojom on nasrće na Poljsku i kojoj se Hamlet divi, u posvemašnjem nerazmjeru s ciljem za koji se (naizgled) ulaže ta snaga: kao što glumac plače zbog Hekube, s kojom ga ne vezuje ništa doli »tašta slika bola«, tako se i Norveška i Poljska bore »nizašto« – za »mali / Komadić zemlje, koji sam po sebi / Ne vrijedi ništa – osim imena« (IV.iv, 18-9). Primjeri (*examples*: IV.iv, 46) djelovanja u *Hamletu* uvijek daju jednako dobar razlog za nedjelovanje.

U Fortinbrasovu primjeru to počiva u ništavnosti cilja djelovanja (kako ga Hamlet samome sebi predstavlja²⁸²), nerazmjeru cilja i sredstva, dobitka i žrtve. Govoriti ovdje o »nerazmjeru« ukazuje na to da mogućnost djelovanja pretpostavlja više i drugo doli tek sposobnost prevođenja vlastitih predodžbi u tjelesni izraz samostvorenim pokretima duše (sposobnost kojoj se Hamlet divi u glumca). Prije će biti da to zahtijeva spoznaju smi-

slene poveznice između sredstava, svrha, postignuća i posljedica, kao i mogućnost njezina uspostavljanja. To se može nazvati unutrašnjom smislenom poveznicom elemenata djelovanja.

Promatranje glumca ipak ne navodi na sumnju u mogućnost postizanja ove unutrašnje, nego druge, vanjske, ali za djelovanje ne manje konstitutivne povezanosti: vanjske (responzivne) povezanosti mojeg djelovanja s djelovanjem drugih. Svekoliko je djelovanje u responzivnoj povezanosti s djelovanjem drugih, i u toj responzivnoj povezanosti djelovanje zadobiva svoj smisao. No, kad gluma postane paradigmom djelovanja, kada se mora pretpostaviti ili pak pribojavati da svatko tko djeluje, djeluje poput glumca, tada se ne zna s kojim motivima djeluju drugi, te se stoga više ne zna ni kako valja usmjeriti vlastito djelovanje, koje je uvijek djelovanje što odgovara na neko drugo djelovanje. Djelovanje postaje nemoguće, jer je djelovanje odgovaranje, a odgovaranje je postalo nemoguće. Svekoliko je djelovanje, doduše, vanjski tjelesni izraz unutrašnjosti, neke predodžbe i potom pokreta duše; Hamletu je to jasno s obzirom na glumca. Istodobno, primjer glumca podsjeća ga na ono što je zapisao nakon pojavljivanja duha: da svekoliko djelovanje može biti prijetvorno. Jer to što je svekoliko djelovanje izraz predodžbe ne govori ništa o tome kakav sadržaj realnosti ima sama ta predodžba što se izražava tjelesno: ona može biti jednako istinita ili uobražena, iskrena ili odigrana. Sposobnost je djelovanja pitanje snage (moći *prisile* duše na pokret predodžbama); njome raspolaže onaj tko živi u »priči pustojoj, taštoj slici bola«. Da bi se moglo plakati zbog Hekube, njezin se bol mora moći predstaviti tako da se time vlastita duša pokrene sve do tjelesnog izraza. Time se ne kaže kako dotičnome Hekuba doista nešto znači: glumac plače »ni zbog čega«. To je dvosmislenost glumca kao primjera sposobnosti djelovanja: time što opisuje glumčev plač kao djelovanje, primjer pokazuje plač kao nešto na što se može prisiliti onaj koji je sposoban za djelovanje i tako pobuditi sumnju da se može prisiliti na sve, da se svekoliko djelovanje može proizvesti predodžbom koja onome koji djeluje ne znači ništa, jer ne sadrži ono što mu doista nešto znači. To uvijek može biti i nešto posve drugo od onoga što on izražava svojim djelovanjem.

Hamlet to iskustvo naziva »strašnim« (II.ii, 545). Ono je zastrašujuće jer pokazuje kako je sposobnost djelovanja povezana s permanentnom mogućnošću neiskrenosti ili nezbiljskosti; moći djelovati jest moći obmanuti. No, ako to vrijedi i za sve druge, kako tada uopće treba djelovati? Nešto se čini smisleno samo kada se zna na čiji se čin time odgovara – koje se namjere time izražavaju ili se nalaze iza toga. Za to nije nužno da je čin drugoga uvijek iskren. Ali mora se moći znati je li iskren. On ne posjeduje to znanje – i na to Hamleta podsjeća glumac sposoban za djelovanje. Zbog toga je (u svojim motivima) posve jasno i istodobno (s obzirom na svoje posljedice) posve besmisleno to što susret s glumcem Hamleta navede na plan o stjecanju izvjesnosti o iskrenosti drugih eksperimentalnim priređivanjem »mišolovke«. Posve je jasno, jer da bi se moglo smisleno djelovati, mora se znati jesu li drugi kojima se time odgovara iskreni ili neiskreni. Isto je tako posve besmisleno, jer ukoliko uvijek postoji mogućnost glume, tada ona postoji i u eksperimentalnoj situaciji »mišolovke«. Iskustvo glume čini potragu za sigurnim znanjem o iskrenosti drugih nužnom i omogućuje neuspijevanje te potrage.

Geneza Hamletove potrage za izvjesnošću pokazuje da njezin temelj ne čini puka pogreška, nego iskustvo: iskustvo do kojeg Hamlet dolazi u konfrontaciji s glumcem. Ta konfrontacija Hamleta samo stoga pogađa tako snažno, jer mu pomaže formulirati sumnju što je gaji od početka, nalazeći je potvrđenom tvrdnjama duha. To je sumnja da živi u svijetu privida. Čitav vanjski izraz tuge (kako Hamlet odmah na početku objašnjava svojoj majci, kada ona njegovo vladanje nalazi s dobrim razlozima »neobičnim«, *particular*), odjeća, izraz lica, način govora, »pokunjeno držanje u licu, [...] sjen i vid / I slika bola« – sve to može biti puki privid: »To je, što se čini, / Jer čovjek može svu tu napravu / I glumiti.« (I.ii, 82-4)²⁸³ A Ofeliju, koja svojem ocu i kralju dopušta da je iskoriste kao špijunku, Hamlet opisuje na sljedeći način: »Znam i to, kako se mažete, predobro / znam. Bog vam je dao jedno lice, a vi pravite sebi / drugo – gegate se, skakućete i šušcate i izvraćate / imena Božjim stvorovima, a u požudi se gradite / nevješte.« (III.i, 144-8) To objašnjava zašto

je za Hamleta konfrontacija s glumcem u tolikoj mjeri presudna da on na nju odgovara projektom pribavljanja izvjesnosti o iskrenosti drugih. U slučaju glumca Hamletu postaje evidentno ono što je ranije već naslućivao: da se ne može znati jesu li motivi i tumačenja, što ih netko izražava svojim vladanjem, njegovi istinski motivi i tumačenja. Slučaj glumca postaje za Hamleta paradigmom svekolikog djelovanja; Hamletovo iskustvo svojom strukturom nalikuje njegovu iskustvu kazališta, njegovu iskustvu glume.

» *L u d o s t* « *i* *i r o n i j a*

To još jednom potvrđuje crta Hamletova iskustva koja se isprva čini suprotstavljenom slici djelovanja dobivenoj na primjeru glumca. Ta crta obilježava Hamletovo iskustvo (i provedbu) djelovanja u drugom dijelu komada, dakle u prizorima nakon njegova neuspjelog pokušaja dospijevanja do istinskih namjera i pogleda drugih u svijetu u kojem je djelovanje poput glume. Tu Hamletovo odlučujuće iskustvo više nije da je svekoliko djelovanje puka igra, nego da može biti izloženo sudbini na koju se ne može utjecati. O tome je prije svoga umorstva već govorio kralj u »mišolovci«, komadu unutar komada:

»Što volja nam je, to nam udes nije,
I namjere su naše slabe sve,
Jer naum naš je, ali uspjeh ne.«
(III.ii, 206-8)

Taj motiv preuzima Hamlet obraćajući se Laertu molbom za oprost, kada tvrdi da su loše posljedice njegovih čina bile bez zlobnih namjera:

»U ovom krugu (*in this audience*)
Ja poričem sve zlobne namjere
I to me neka tako opravda
U plemenitoj vašoj misli, kao

Da preko krova strelicu odapeh
I brata zgodih.«
(V.ii, 236-40)

Naravno da se ovdje nameće pitanje nije li netko, tko odapinje strelice nad kućama (ili dere zastore mačem), a da se nije uvjerio tko je na drugoj strani, odgovoran za posljedice svojih čina. To pitanje ovdje ne izostaje samo stoga što je Laert, kojemu je upućena molba za oprost, općenito nesklon i nenadaren za naknadna pitanja. Nego stoga što je ovdje ono za Hamleta bitno mnogo općenitije od okolnosti da se računaju samo one posljedice djelovanja koje su se i namjeravale. Hamlet tvrdi da on sam nije učinio nepravdu Laertu:

»Zar Hamlet
Uvrijedio je Laerta? O, nikad –
Jer ako Hamlet nije svoj i nije
Pri sebi kada vrijeđa Laerta,
Tad nije Hamlet kriv – i on to niječe.«
(V.ii, 229-32)

Na sljedeće pitanje što ga sebi postavlja, tko je onda bio taj, ako ne Hamlet (»Pa tko je dakle?«), Hamlet odgovara, govoreći o sebi u trećem licu: »Ludost njegova!« (233) »Ludost« ovdje označuje stanje pomaknutosti: stanje u kojem je onaj koji djeluje odvojen od sebe. (»[S]ebe je / Izgubila i zdravi razum svoj«, reče ranije Klau-dije o poludjeloj Ofeliji: IV.v, 85.) »Ludost« se stoga može pripisati drugima ili samome sebi samo pogledom izvana ili unatrag: »ludost« je stanje u kojem netko čini nešto što ne želi, štoviše, *protiv* onoga što želi. Stanje neprijateljstva prema samome sebi: »Jer ta je ludost ljuti neprijatelj / I bijednom Hamletu.« (V.ii, 235)

Tim je zaokretom jasno u čemu je normalni model »lude« pomaknutosti: Hamletova isprika Laertu oglašava da se on nalazio u situaciji dramskog lika, jer dramski likovi ne pripadaju sebi, nego svojoj sudbini (koja se u *Hamletu* određuje i antički, kao *fate*, i kršćanski, kao *providence*). Neprijateljstvo prema samome sebi temeljno je određenje likova u drami. Figura toga

neprijateljstva naziva se »dramskom ironijom«, ili zaoštreno: »tragičnom ironijom«. Prema Aristotelu, izraz »drama« potječe od toga što se »oponašaju lica, koja rade (*drōntes*, od *drān*)«. ²⁸⁴ Nasljedovanjem je takvih djelatnih pojedinaca i djelovanja drama nasljedovanje *jedne* radnje – (»vjerojatne«) pripovijesti ili priče. Drama predstavlja cjelovitu radnju »sklapanjem« (*synthesis*) pojedinačnih djelovanja. No, taj je sklop, a time i cjelovita radnja, više od pojedinačnih djelovanja. Pojedinačna djelovanja onih koji djeluju cijepaju se na ono što su za sebe i ono što su u okviru cjeline. Pojedinačna djelovanja u drami doživljavamo uvijek dvojako: u onome značenju što ga na stanovitom mjestu imaju za onoga koji djeluje, te u njihovu prilogu cjelovitoj radnji. U drami je djelovanje dvosmisleno iz strukturalnih razloga, iz razloga predstavljačke forme: ono hoće i predmnijeva jedno, a postiže i znači drugo. Ta dvosmislenost, točnije: to obrtanje jednoga, onoga predmnijevanog, u drugo, postignuto značenje jest dramska ironija. Na taj je način ironično dramsko iskustvo sudbine, za razliku od epskog, iskustvo prema kojem vlastito djelovanje pridonosi stvaranju sklopa što nadilazi onoga koji djeluje, štoviše sklopa koji se može okrenuti protiv njega. ²⁸⁵

Ako je Hamletovo iskustvo djelovanja drugih u prvom dijelu komada, prije »mišolovke«, iskustvo igre, njegovo je iskustvo vlastitog djelovanja u drugom dijelu komada, nakon »mišolovke«, iskustvo sudbine. U središtu je oba iskustva stanovito razlikovanje (i povezivanje onoga razlikovanog prema logici obrtanja). U Hamletovu je iskustvu drugih to razlikovanje između uloge i glumca, igre i zbilje, a u Hamletovu iskustvu samoga sebe razlikovanje između pojedinačnog djelovanja i radnje u cjelini, namjere i sudbine. U kazalištu nam se nahodi iskustvo da to dvoje nije isto: da se iza svake uloge nalazi glumac i da o svim namjerama određuje sudbina. Time nam se u kazalištu nahodi iskustvo učinka dvostruke ironije: ironije glumca u odnosu na ulogu, koju on, poput maske, stavlja i skida prema vlastitom nahođenju, te ironije sudbine u odnosu na namjere, koje same proizvode ono što se okreće protiv njih.

Ta dvostruka ironija određuje strukturu kazališta, što će reći našeg kazališta, kao aparata i kao drame. No, Hamlet je preno-

si na djelovanje u svojoj svakodnevnoj zbilji. Iz kazališta izvlači dva različita, povrh toga i međusobno suprotna modela,²⁸⁶ prema kojima uređuje djelovanje uopće: djelovanje drugih kao puko odigrano, a vlastito djelovanje kao predodređeno sudbinom. Tumačenje djelovanja drugih kao da je puko odigrano, dovodi do sumnje u sveopću hipokriziju; tumačenje vlastitog djelovanja kao predodređenog sudbinom dovodi do ne manje uznemirujuće sumnje u determinizam što se ne može kontrolirati. Oboje se može i povezati: može se igrati determinističko samotumačenje (čini se da je to slučaj u Hamletovoj ispriči Laertu) ili se može biti predodređen za licemjerman način ponašanja (čini se da je to slučaj s intrigantima Rosencrantzom i Guildensternom). No, oboje onemogućuju djelovanje – tumačenje djelovanja prema modelu kazališta čini ga nemogućim. Jer oba su iskustva iskustva rasapa svake od onih poveznica u čiji opstanak moramo moći imati povjerenja pri djelovanju: pokaže li se točnim tumačenje svekolikog djelovanja kao puko igranog, rastaće se vanjska, responzivna poveznica u kojoj se nalazi svekoliko djelovanje. Jer tada više ne znamo na što odgovaramo vlastitim djelovanjem. Pokaže li se, tome usuprot, točnim tumačenje svekolikog djelovanja kao sudbinski predodređenog, rastvara se unutrašnja poveznica, poveznica smisla, koja tvori svekoliko djelovanje. Tada više ne znamo u što se upuštamo vlastitim djelovanjem.

Vodi li Hamleta iskustvo igre u prvom dijelu komada prema beskrajnoj dvojbi i oklijevanju, u drugom ga dijelu iskustvo sudbine vodi prema kolebanju između rezignirane vjere u sudbinu²⁸⁷ i nepromišljenog činjenja što ga više nije briga za odnos prema zbilji. Umorstvo Polonija, skrivenog iza zastora, samo je prvi čin u nizu za koji se Hamlet više ne smatra odgovornim, budući da – kao što izjavljuje Laertu – on sam nije bio onaj što ih je izveo. Dok u prvom dijelu komada Hamlet s obzirom na ironiju igre *ne* djeluje, u drugom dijelu *ne djeluje* temeljem ironije sudbine – budući da djelovanje pretpostavlja predumišljaj i povlači odgovornost.

Hamletovo je iskustvo određeno ugroženošću od ironije: od ironije glumca koji može odigrati svekolike čine do ironije sudbine koja može preokrenuti naopako svaki čin. U svijetu ironije sve uvijek može značiti i nešto drugo. Moguće su različite reakcije na takvo iskustvo: jedna od njih je potraga za izvjesnošću, druga je nepromišljeni decizionizam, sljedeća (i posljednja) melankolija. No, kakav je status samog tog iskustva ironije? U kratkom je odjeljku o Hamletu, kojim završava prvi dio *Izvora njemačke žalobne igre*, Walter Benjamin Hamletovo temeljno iskustvo opisao ovako: »Tajna je njegove osobe sadržana u igralačkom, no upravo zbog toga strogo odmjerenom prolazu kroz sve postaje ovoga intencionalnog prostora, kao što je i tajna njegove sudbine sadržana u događanju koje je posve homogeno s obzirom na taj njegov pogled. Sam Hamlet za žalobnu je igru promatrač po Božjoj milosti; ali ono što vidi da se odigrava ne može za njega biti dostatno, već samo i jedino njegova vlastita sudbina.«²⁸⁸ Hamletov je pogled upućen vlastitoj sudbini i samo njegova sudbina odgovara njegovu pogledu – njegov pogled *jest* njegova sudbina. Taj je pogled gledatelj. Na to se – okolnost da je Hamlet gledatelj samoga sebe i drugih – svode sva određenja. Što je, prema Nietzscheu, započeo Euripid,²⁸⁹ naime dovoditi gledatelja na pozornicu, obistinjuje se u čitavoj svojoj konsekventnosti u *Hamletu*. Hamlet je junak kao gledatelj, gledatelj koji je postao junakom (i stoga više ne može biti junak, što će reći: onaj koji djeluje).

Označiti Hamleta gledateljem tek je prvi korak. No, on nije dostatan, jer se može biti gledateljem na vrlo različite načine; Hamlet je gledatelj u osobitom smislu. Taj je smisao obilježen time da je Hamlet gledatelj kazališta. Međutim, i to se može biti na vrlo različite načine; Hamlet ne samo što je gledatelj u osobitom smislu, on je i gledatelj *kazališta* u osobitom smislu. Pri izvedbi »mišolovke«, što je Hamlet prekida objašnjenjima i komentarima, Ofelija ga vidi u ulozi kora (»Vi ste dobar tumač, kraljeviću, kao kor u tragediji«; III.ii, 240). Ali to stvar pogađa samo napola, jer se Hamlet ovdje ne vlada kao gledatelj što ga,

poput kora tragedije, zaokuplja i dotiče događanje što se odvija pred njim. Hamletovi komentari prije svega pogađaju pozadinu događanja; oni ga prekidaju i nadilaze pogledom na cjelinu komada. (To Hamlet čini iz perspektive redatelja koji se zanima za izvedeno u njegovu učinku na publiku, na Klaudija.) Nije drukčije ni s Hamletovim gledanjem u drugom prizoru, onome koji ga predstavlja u kazalištu, pri recitiranju Enejeva govora Didoni. I ovdje njegova pozornost nije usmjerena na samo događanje, nego na to kako se događanje proizvodi – od strane glumca. Za oba prizora koji predstavljaju Hamleta kao gledatelja u kazalištu zajedničko je to što Hamletovo gledanje rastvara dramsku prisutnost predstavljenog djelovanja. Hamleta kao gledatelja kazališta prisutnost nekog dramskog lika, njegovih čina i trpljenja nikada potpuno *ne apsorbira*.²⁹⁰ Upravo u kazalištu, štoviše preko kazališta, preko onoga što čini kazalište kao medij i aparat, Hamlet postaje svjestan čime se stvara dramska prisutnost – prisutnost glumca i njegovih umijeća – i što se njome stvara – prisutnost sudbine i njezinih zaokreta. Hamletovo je gledanje u kazalištu određeno time što ono prekida apsorpciju u prisutnosti događanja i slijedi zaokrete ironije, koji nadilaze i potkopavaju njegovu prisutnost.

Upravo taj ironični prekid prisutnosti određuje i Hamletovo iskustvo djelovanja. Hamletovo je iskustvo djelovanja ustrojeno poput njegova iskustva kazališta; tvore *isti* način gledanja. Po svojem je podrijetlu taj način gledanja kazališni; njegov predmet čini (dvostruka) logika ironičnog potkopavanja i obrtanja; stoga je refleksija njegov način operiranja. Nešto reflektirati znači postaviti ga u odnos spram nečega drugog. Tako kazališno gledanje one koji djeluju ili sama djelovanja ne uzima u njihovoj neprelaznoj prisutnosti, nego ih promatra kao stranu unutar nekog razlikovanja. Pritom kazališno gledanje operira posebnim oblikom razlikovanja i tek je taj poseban oblik razlikovanja ono što ga obilježava kao refleksivno gledanje. Bez (ikojih) se razlikovanja ništa ne može iskusiti. Primjerice, pri opažanju to su razlikovanja čije su obje strane na istoj razini, kao što je razlikovanje između različitih boja, svjetlina ili likova. Tome usuprot, refleksija postupa s asimetričnim razlikovanjima: između onoga što nam je prisutno

i nečega što se nalazi iza ili što mu je osnova. Refleksija nadilazi ono prisutno tako što se vraća iza njega: pita za temelj toga prisutnog i tako ga čini njegovim izrazom ili posljedicom. Refleksija je rastvaranje prisutnosti povratkom kroz sjećanje njezinu temelju – rastvaranje svekolike prisutnosti u puku pojavu.²⁹¹

U Hamletovu je ironičnom rastvaranju smislene i responzivne poveznice, bez koje je djelovanje nemoguće, učinkovita i snaga refleksije, jer refleksija nije kadra stvoriti izvjesnost. Točnije: refleksija ne može zamijeniti izvjesnost prisutnosti što je stvar, izvjesnoću drugog reda o »temelju« ili »biti« pojava, koja bi omogućila djelovanje. To vrijedi i za Hamletovo iskustvo da njegovo djelovanje podliježe ironiji sudbine koju je sam stvorio, no koju ne može prozreti; jer izvjesnost, što je postiže ova refleksija, ne može se učiniti korisnom u perspektivi djelovanja. No, za Hamletovo iskustvo prije svega vrijedi da djelovanje drugih podliježe ironiji njihove glume ili odigravanja. U tome on očigledna djelovanja i motive drugih reflektira kao pojave namjera i planova skrivenih iza njih. To pokreće njegovu potragu za spoznajom, za spoznajom njihovih istinskih namjera i planova. No, ta potraga, kako se pokazalo u »mišolovci«, pod uvjetom takve refleksije djelovanja – dakle, pod uvjetom koji je pokreće – ne može doći do rezultata. Spoznaja skrivenih namjera drugih moguća je samo ako ne smatramo pukom pojavom *sva* očitovanja namjera u djelovanjima. Hamletova refleksija djelovanja čini nužnom njegovu potragu za izvjesnošću, čineći je istodobno neprovedivom: ona vodi prema načelnoj dvojbi u spoznatljivost (namjera i iskrenosti) drugih.

Time što *Hamlet* iznosi tu vezu između refleksije i dvojbe, Shakespeareov komad zacrtava genealogiju skepse. Jer *Hamlet* pokazuje pod kojim uvjetima nastaje epistemička skepsa: kada se u refleksivnom stavu kazališnog gledanja prisutnost djelovanja rastvori u puku pojavu. Tada moramo pokušati steći sigurno znanje, kako bismo mogli djelovati. Ali upravo tada više *ne možemo* steći sigurno znanje. Taj uvid u temelj skepse istodobno znači problematiziranje refleksije. Jer *Hamlet* time pokazuje i koje konsekvence stav reflektirajućeg gledanja ima u odnosu na djelovanje: on zapada – kao što je za »alegorijsku intenciju« re-

kao Walter Benjamin – u »vrtoglavicu svoje dubine bez dna«. ²⁹² Zbog toga se u refleksivnom stavu ne može dosegnuti izvjesnost. Upravo »razmišljanju, kojemu je bezuvjetno i prisilno, u neposrednoj zadubljenosti, stalo do apsolutnog znanja, ako već ne toliko strpljivo do istine, uzmiču stvari u svojoj jednostavnoj biti.« ²⁹³

Problematiziranje refleksije što ga poduzima *Hamlet* u ukazu je da stav reflektirajućeg gledanja vodi prema epistemičkoj skepsi. Za skeptičnu dvojbu u spoznatljivost (namjera i iskrenosti) drugih vrijedi obratno, da je ona konsekvenca stava reflektirajućeg gledanja. U tome je stavu epistemička skepsa neizbježna. No, kako stoji sa samim stavom reflektirajućeg gledanja? Otkuda on potječe i koliko je opravdan? U Benjaminovu istraživanju ostaje neodređen njegov temelj, a time i njegova nužnost. Tome je usuprot Stanley Cavell – ne u vezi s *Hamletom*, ali u vezi s *Kraljem Learom* – u središte postavio kazališni karakter, što će reći: kazališno *podrijetlo* refleksivnog gledanja. To čini »pogrešku« koja pokreće tragediju: tragedija nastupa zbog toga što se junak vlada kao gledatelj, točnije: kao gledatelj kazališta (u *Kralju Learu* samo u odnosu spram drugih, u *Hamletu* i u odnosu prema samome sebi). Stav kazališnog gledanja u odnosu na dramsko događanje postaje određujućim elementom u dramskom događanju. Jer dramski likovi u Shakespeareovoj tragediji nisu više samo predmet kazališnog gledanja koje ih reflektira u odnosu na njihove vanjske uvjete, na sudbinu i glumce; dramski su likovi u svojem međusobnom odnosu i *sami* kazališni, reflektirajući gledatelji. Shakespeareovoj tragediji gledatelj nije ono vanjsko nasuprotno; on se u njoj »implicira« (Cavell). I tek taj ulaz gledatelja tragedije u tragediju stvara tragediju. ²⁹⁴

Taj odlučujući uvid, kojim Cavell nadilazi Benjaminina, nije ga u odnosu na *Kralja Leara* odveo do konsekvence koja se iz nje ga može povući u odnosu na *Hamleta*. I to u dvojakom pogledu. Prvi se odnosi na Cavellov pojam teatralnosti. Jer Cavell gubitak prisutnosti (»lost of presentness«), što ga pretrpe likovi u komadu, doduše svodi na to da oni jedan prema drugome zauzimaju stav gledatelja, te on taj gledateljski stav u komadu povezuje s gledateljskom stavom u odnosu na komad; zbog toga ga naziva

»teatralnim«. No, Cavell taj gledateljski stav ne opisuje u njegovu specifično kazališnom ustroju. Cavellov je govor o teatralnosti isključivo negativno određen i odnosi se na gubitak ili rastvaranje prisutnosti. No, razlog toga gubitka ili rastvaranja Cavell ne shvaća kazališno (ili estetički), nego epistemološki: gledanje koje rastvara prisutnost i prouzrokuje tragiku, što ga likovi u Shakespeareovu komadu prakticiraju jedan prema drugome, slijedi, prema Cavellu, model spoznaje u suvremenoj novovjekovnoj filozofiji, koja spoznaju shvaća kao predstavu i utvrđivanje objekta od strane njemu nasuprotnog subjekta.²⁹⁵ Kazališno gledanje Cavell u svojem čitanju *Kralja Leara* shvaća tako da to gledanje ono nasuprotno čini »objektom« (a gledatelja »subjektom«) spoznaje. Tome usuprot, u kazališnom gledanju što ga – i kako ga – iznosi *Hamlet* prisutnost se djelatnosti ne rastvara njegovim (epistemološkim) postvarenjem u objekt, nego ironijom (estetičke, kazališne) refleksije. Upravo kada se slijedi Cavellov uvid kojim nadilazi Benjamina, da se refleksivan stav junaka u komadu mora shvatiti kao perspektiva gledatelja komada, koja se zrcalno odrazila u samom komadu, taj se stav refleksije i gledatelja ne može odrediti samo svojim negativnim efektom rastvaranja prisutnosti. Prije će biti da je odlučujuće čime se stvara taj efekt: ne novovjekovnom idejom spoznaje i njezine izvjesnosti, nego dvostruko ironičnom sviješću onoga što je stvorilo prisutno događanje u komadu (igre glumca) i onoga što je samo to događanje stvorilo (zapleta sudbine).

Uz to se vezuje druga razlika što ju je, polazeći od *Hamleta*, moguće uspostaviti u odnosu na Cavellovo razumijevanje kazališnog gledanja. Ona se ne odnosi na ustroj, nego na nastanak, a time i na nužnost, kao i opravdanost Hamletova refleksivnog gledanja. Sve dok se stav gledatelja opisuje epistemološkim modelom postvarenja onoga nasuprotnog u objekt, ostaje nepronichno kada i zašto se u tragediji mora zauzeti stav gledatelja; gledati na taj način čini se jednostavnom pogreškom koja se može izbjeći. Tome usuprot, kada se stav glumca shvati prema kazališnom modelu dvostruko ironične refleksije, tada se na to pitanje može odgovoriti nadovezivanjem na Cavellovu tezu da Shakespeareova tragedija »implicira« gledatelja: to što se stav gledatelja preuzima u tragediju znači da je tragedija samorefleksivna – da

ona tako reflektira samu sebe, kao kazalište.²⁹⁶ Hamletovo ironično-refleksivno gledanje, koje prema Benjaminu stvara njegovu sudbinu, nije svojevrijedno uzet stav (ni prijenos iz novovjekovne epistemologije), jer njegov temelj nije drugo doli temelj komada u kojem se ironično-refleksivno gledanje iznosi u svojim konsekvencama za djelovanje; temelj Hamletova gledanja je kazalište, što *Hamlet* ne samo da jest, nego to kao *Hamlet* i zna o sebi i tako se pokazuje. U svojoj samorefleksivnoj strukturi Shakespeareova tragedija čini jasnim odakle Hamletu njegov stav gledatelja: naučio ga je u kazalištu.

To ne objašnjava samo zašto Hamlet svoj reflektirajući stav ne ograničava na svijet kazališta, nego ga vezuje i za svijet djelovanja. Nije li *to* neopravdan, čak svojevrijedni korak – korak koji je pogrešan i koji se mogao izbjeći? Je li to, dakle, Hamletova pogreška? Nietzsche je Hamleta shvatio tako da se nalazi na granici između kazališta i zbilje. On smatra da je njegova situacija određena time da mu, *nakon* što je iskusio ironije kazališta, »svakodnevna zbilja ponovno dopre u svijest«,²⁹⁷ te da on sebi tu zbilju tumači prema modelu kazališta. Tek je taj proces tumačenja prema modelu kazališta ono što stvara Hamletovo dvostruko ironično iskustvo djelovanja, a time utemeljuje i njegovu dvojbu u spoznatljivost namjera drugih, kao i dvojbu u odgovornost njegova vlastitog djelovanja. Pa ipak: ni taj temelj – njegovo usmjerenje prema modelu kazališta – ni te konsekvence – razaranje vlastite sposobnosti djelovanja – ne vode prema postojanju, za njega i u komadu, alternative Hamletovom reflektirajuće-ironičnom stavu gledatelja. To je tragično iskustvo u *Hamletu*: iskustvo da je stav reflektirajućeg gledanja i neizbježan i sudbonosan. A zbog toga što je pitanje o tome koji je stav ispravan i dobar zapravo praktično pitanje, i tragično iskustvo u *Hamletu* za učinak ima stav praktične dvojbe. Iskustvo Hamletove sudbine vodi prema praktičnoj skepsi.

Da u *Hamletu* nema alternative stavu reflektirajućeg gledanja, tvrdnja je što je odmah valja ograničiti: *postoji* alternativa, čak i ovdje, u ovome komadu, ali njoj ništa ne govori u prilog, u odnosu na stav refleksije, zajedno s njegovim razornim učincima na djelovanje. Ta je alternativa u stavu nereflektiranog, neposred-

nog činjenja. U sukobu između Hamleta i Laerta ta se dva stava suprotstavljaju. Hamlet i Laert su dvojnici. Njihovi jadi nalikuju jedan drugome, kao što utvrđuje Hamlet: »Ja vidim u ogledalu svog jada / I njegov jad (*portraiture*).« (V.ii, 77-8) A istodobno, njihovo vladanje ne može biti protivnije: čim se Laert uvjerio tko je ubio njegovog oca i Ofeliju odveo u ludilo, odlučuje se za osvetu, načini plan i poduzima korake za njegovu provedbu. Gdje Hamlet reflektirajući vidi pojave i pita za njihovu skrivenu bit, za Laerta su stvari i osobe jednake njihovu prisutnom liku. Hamlet i Laert dvojnici su u smislu zrcalnih slika: isti obrisi u točnoj inverziji. Upravo je stoga sukob koji se među njima razvija neodlučiv; u njemu obojica moraju propasti. Hamlet razori ili izgubi sve što mu je važno, na koncu još i dansko prijestolje, o kojemu je također riječ u njegovu sukobu sa stricem i majkom. No, ni Laert ne prolazi bolje. Gdje Hamlet dvoji, Laert ima povjerenja. No, ondje gdje Laert ima povjerenja, primjerice u podršci intrigantu Klaudiju, bilo bi bolje da je dvojio. To je problem što se postavlja u zrcalnom suprotstavljanju Hamleta i Laerta: jedan reflektira, drugi ima povjerenja, ali djelovanje obojice završi u istoj nesreći. Problem što ga taj par dvojnika iznosi u tome je da se ne zna, da se *ne može* znati, treba li imati povjerenja u prisutnost osoba i stvari ili treba reflektirajući sumnjati u njihove pojave.

To znanje čija je mogućnost ovdje upitna, nije empirijsko ili teorijsko znanje čija nedostižnost vodi prema epistemičkoj skepsi, nego mudrost, praktično znanje o ispravnosti stavova i načina vladanja. Jer na pitanje o tome treba li imati povjerenja u prisutni oblik osoba i stvari ili pak o njima dvojiti i reflektirati ih kao pojave, ne može se odgovoriti tako što se utvrdi kako su te osobe i stvari načinjene. Prije će biti da se to može utvrditi samo kada se već zauzeo stav povjerenja ili vjere u prisutan oblik stvari i osoba – dakle, kada se o pitanju već odlučilo u Laertovu smislu. Tome usuprot, odluka o istom pitanju u Hamletovu smislu vodi prema tome da se ne može dospjeti ni do kakve sigurne utvrđenosti o svojstvu osoba i stvari: reflektirajuća je dvojba u njihovu prisutnost beskonačna. Dvojba u mogućnost spoznaje drugih i njihovih motiva – kako doznajemo u *Hamletu* – posljedica je stava reflektirajućeg gledanja (koji, sa svoje strane, potječe

iz kazališta). Međutim, s obzirom na sam taj stav reflektiranog gledanja, koji vodi prema epistemičkoj skepsi, komad nas ostavlja s praktičnom dvojmom: dvojmom u sposobnost znanja o tome kako razumno odlučiti između reflektirajućeg gledanja i praktične vjere ili povjerenja.

Koliko je prema Benjaminovu uvidu Hamletova »žalobna igra« daleko od modela Sofoklove tragedije (zbog toga što uprizoruje kazališno gledanje u vrtoglavici njegove ironične refleksije), toliko se i na njezinu kraju ponovno nalazi stav praktične skepse. Sofoklova je tragedija tragedija djelovanja, Hamletova je žalobna igra tragedija refleksije; Sofoklova je tragedija tragedija junaka koji djeluje, Hamletova je žalobna igra tragedija reflektirajućeg gledatelja. No, i reflektirajući gledatelj poput Hamleta, kojemu na pragu kazališta »svakodnevna zbilja ponovno dopre u svijest« (Nietzsche), način je ponašanja. Koje konsekvence ima određeni način ponašanja, praktično je iskustvo, a praktično je pitanje i treba li se s obzirom na te konsekvence vladati tako ili drukčije. Koje mjesto trebamo dati stavu refleksije (i gledanja), kako bi naše djelovanje, naš život uspjeli – *Hamlet* omogućuje iskustvo toga praktičnog pitanja u njegovoj neodgovorivosti. *Hamlet* je žalobna igra jer Shakespeareov komad pokazuje da stav reflektirajućeg gledanja koji se temelji na ironijama kazališta, mora voditi prema epistemičkoj skepsi. *Hamlet* je poput tragedije stoga što upravo time izaziva stav praktične skepse.

2. Tri skice: Beckett, Müller, Strauß

Stanje prijepora: Samuel Beckett, *Svršetak igre*²⁹⁸

»To je, u cjelini, *prava* moderna tragedija. Jer *to je pri nama tragično, da posve mirno, zavijeni u kakvo pričuvište, odlazimo iz carstva živih*, ne da, razjedeni plamenom, okajavamo taj plamen koji nismo bili kadri ukrotiti. (...) To nije tako imponzantan, ali jest dublji usud.«

(Friedrich Hölderlin)²⁹⁹

Nema drame, pa ni Beckettove, bez društvenog sadržaja. Jer bivajući dramom, ona je iznošenje djelovanja u situacijama. Djelovanje, jezična kao i nejezična, u situacijama koje ih smještaju, te temporalno i društveno povezuju – to je građa iz koje se sastoji društva. Ta osnovna društvena građa istodobno je i osnovna dramska građa. U tome igre na pozornici ponavljaju igre društva.

Društvene situacije koje tvore građu *Svršetka igre* strukturirane su asimetričnim vezama: vezama između muškarca i žene,

oca i sina, gospodara i psa.³⁰⁰ No, prije svega vezom između gospodara i slugu; ona određuje izmjenu riječi između Hamma i Clova, koji se nalaze u središtu *Svršetka igre*. Budući da su asimetrične, logika je i dinamika tih veza logika borbe; s jedne strane borbe za trajno podčinjenje, s druge strane za konačno oslobođenje. Gospodar želi trajno zadržati slugu, sluga se želi riješiti gospodara i više ne biti slugom. *Svršetak igre* ovu bitku igra od početka do kraja.³⁰¹ I pokazuje je kao bitku što je ne može dobiti nijedna od strana. Odavno je jasno da to ne može biti gospodar; njegovu ovisnost o slugi što ga želi podčiniti – koju je naglašavala hegelovsko-marksistička teorija – Beckett gotovo karikira Hammovom slabošću.³⁰² No, poanta je završne slike *Svršetka igre* i to da se, obratno, sluga ne može osloboditi, štoviše čak ni pobjeći od gospodara koji ga tlači i protiv koga se bori: Clov, koji od početka najavljuje da će napustiti Hamma, stoji »nepomično kod vrata, ravnodušan, pogleda uprta u Hamma, i tako ostaje do kraja« (115 [123]). Zašto to Clov čini? Ako on Hamma već ne može ubiti ili lišiti vladavine, ili je čak sam preuzeti – zašto barem ne ode i napusti svoga gospodara, prepuštajući ga njegovoj sudbini, kako bi vlastitu uzeo u svoje ruke?

Hoće li Clov napustiti Hamma, to je uvijek iznova tema, štoviše to *jest* tema njihovih dijaloga. Jer pitanje hoće li Clov napustiti Hamma istoznačno je s time može li igra – ili borba – što je vode jedan s drugim, dakle jedan protiv drugog, završiti. Ta se igra od početka nalazi pod dvostrukim zakonom, za završetak kojega je odavno »došlo vrijeme«, no obojica »oklijevaju« završiti s njim. U svakom slučaju, tako to vidi Hamm odmah na početku:

»Dosta je, sve to treba da se završi, u ovom skloništu također. (Stanka.) Pa ipak, ja oklijevam, oklijevam da... da završim. Da, tako je, vrijeme je da se to završi, a ja ipak oklijevam da – (zijeve) – da završim.« (13 [84])

Oklijevanje i odgađanje onoga za što je ipak vrijeme, svršetka, temeljni je zakon njihove igre. No, iz načina »finala« što ga igraju Clov i Hamm slijedi da to odgađanje, suprotno Hammovoj

izjavi, nije slobodno izabrano, nego dosuđena sudbina. Njegov je model onaj sportskih natjecanja čiji kraj nije zadan vremenskim ograničenjem, nego određen stanjem igre; dakle, sportskih natjecanja u kojima se igra završava onda, i samo onda, kada je pobijedila jedna od strana. Na koji sport Hamm tada misli, jasno je iz njegova završnog monologa, u kojem stanje igre navodi kao »egalité«, odnosno još jednoznačnije na engleskom: »deuce« (116). Tu njemački [i hrvatski, op. prev.] prijevod, »jedan – jedan«, vodi u krivom smjeru (117 [123]). *Deuce*, oznaka u tenisu, označuje stanje igre koje, za razliku od »jedan – jedan« u nogometu, nikada ne može biti završno stanje, štoviše, to je stanje koje može navraćati beskonačno često. Hammovo »deuce« na kraju *Svršetka igre* stoga, s jedne strane, čini jasnim da njegovoj igri s Clovom još nije kraj. S druge strane, čini jasnim da se nalazi u načelno beskrajoj igri koja ne poznaje remi.³⁰³ Samo pobjeda nad drugim mogla bi donijeti svršetak igre. Hammova i Clovova igra ne nalazi kraj zbog toga što nijedan od njih nije kadar pobijediti. Igra je za njih »oduvijek izgubljena«, kao što kaže Hamm (115),³⁰⁴ i to u dvostrukom smislu: jer ne mogu pobijediti i jer stoga moraju igrati beskonačno dalje. Agonalna logika nemogućnosti pobjede i temporalna logika nemogućnosti završavanja dvije su strane istoga. No, u čemu je temelj te dvostruke nemogućnosti?

Prije će biti da *Svršetak igre* na to pitanje daje previše negoli premalo odgovora. Uvijek se iznova iznose tragovi koji trebaju na temelju pretpovijesti učiniti razumljivim kakva to podzemna ovisnost sprečava Hamma i Clova da ovladaju jedan drugim ili pak da se riješe jedan drugog. Tako se mogu pronaći ukazi u kojima se odnos gospodara i sluga na neproničan način preklapa s odnosom oca i sina (19 [86], 57 [101]), kao i aluzije na neku neodređenu katastrofu, zbog koje se čini i da je Hamm upućen na Clovea, kao i da je Clov zatočen u Hammovoj okolini (19 [87], 47 [98]). No, tim je tragovima zajedničko to što se brišu, križaju, čak završavaju – ukratko: postaju nečitljivi. Time se istodobno u pitanje postavlja model interpretacije što ga Hamm na jednome mjestu opisuje ovako:

»Kad bi se neko razumno biće opet pojavilo na Zemlji, možda bi ono, promatrajući nas, počelo rezonirati. (*Govori glasom tog razumnog bića*): A, gle, vidim ja što je to, vidim ja što to oni rade!« (49 [98])

Da se prema tom obrascu, iz metaperspektive nekog nadmoćno razumnog bića, može razabrati neki smisao, koji je samim likovima skriven – očekivanje je što ga *Svršetak igre* očigledno ne ispunjava; on je tako apsurdan, kako se čini Clovu.³⁰⁵ »Rezonirati« iz metaperspektive nekog »razumnog bića«, koje izvana promatra svijet *Svršetka igre*, ovdje nije primjeren postupak. Odgovor na pitanje zašto se njihova pobjeda, a time i svršetak igre, odgađaju uvijek iznova i uvijek sve dalje, ne može se naći zasnivanjem skrivenih značenja, nego samo opisom onoga što Hamm i Clov doista, na površini teksta, vidljivo »čine«.

To što Hamm i Clov »čine« velikim je dijelom govorenje, i to: govorenje međusobno, a još više: govorenje jednoga protiv drugoga. No, to čine na prilično neuobičajen način. Njihove razmjene riječi nisu dijaloške, nisu razmjena smisla, kolikogod bila kontroverzna. Prije je posrijedi da njihove razmjene riječi podliježu iskakanju iz smisla. Primjer je toga prizor s budilicom koji započinje kao interes za budilicu kao instrument komunikacije čije je značenje izrijekom utvrđeno: zvonjava budilice treba pokazati Hammu da Clovov izostanak ne treba vezivati za njegovo preminuće, nego za njegov konačan odlazak, završava tako što oni slušaju njezin zvuk, znalački ocjenjujući njegove kvalitete:

»CLOV: Pogledat ću. (*Izađe. Igra s maramicom. Iza pozornice kratko zazvoni budilica. Uđe Clov s budilicom u ruci. Prinese je Hammu do uha i otkvači zvonce. Obojica slušaju zvonjenje do kraja. Stanka.*) Mogla bi navijestiti sudnji dan! Jesi li je čuo?

HAMM: Nejasno.

CLOV: Kraj je fantastičan.

HAMM: Meni se više sviđa sredina.«

(69 [106])

Ništa drukčije od njihove pozornosti prema budilici, i razgovori Hamma i Clova iskaču iz poretka jezičnog smisla. Tkogod od njih započne s komunikativnim činom – kao gospodar, pa stoga nije slučajno što je to uglavnom Hamm – mora računati s tim da drugi – kao sluga, pa otuda nije slučajno što je to obično Clov – potkopava komunikativnu uporabu jezika strategijama doslovnosti.

U najjednostavnijem obliku to uslijedi ironizirajućim ponavljanjem. Lebdi li Hamm blaženo u sjećanju na staru Peggovicu: »A lijepa je bila nekada, kao slika. I nimalo nepristupačna, ni mrvicu«, Clov na to ne odgovara izravno, nego rabeći istu verbalnu građu, što Hammovu konstataciju čini praznim hodom: »Mi smo također bili lijepi – nekada. Rijetko tko nije bio lijep – nekada.« (63 [103]) Drugu strategiju Clov primjenjuje prije svega prema onim Hammovim rečenicama što su ih rado citirali filozofski interpreti, a u kojima on poopćujući govori o vlastitoj situaciji. Kaže li Hamm primjerice: »Ja nikada nisam bio tu« (u smislu: »Sve se dogodilo bez mene. Ne znam što se dogodilo«), Clov to uzima doslovno, kao oznaku mjesta, komentirajući: »Sreća tvoja.« (105 [117]) Ili kad Hamm govori o Clovovoj budućnosti riječima: »Jednog ćeš dana biti slijep. Kao ja. Sjedit ćeš negdje kao malen dio ponoće izgubljen, u praznini, zauvijek, u tami«, Clov ga pouči da »to baš nije sigurno«, dodajući: »Ja ne mogu sjesti.« (55 [100])³⁰⁶ Napokon, treći je postupak u tome da se jezik ne uzima u njegovim značenjima, nego u glasovima i slovima, te potkopa igrama riječi, premetaljkama, kao i rimama. Pita li Hamm Clova: »Misliš valjda da si djelić nečega?«, on se ne uspijeva oduprijeti dosjetci i to izokrenuti u: »Ne jedan, nego tisuću« (23 [88]),³⁰⁷ kao da je svojoj »tužnoj« tvrdnji – »Nitko na svijetu nije nikada tako blesavo mislio kao nas dvojica« – želio proturječiti na taj način da barem jezični izraz »blesavog« mišljenja u »blesavom« govoru može biti komičan.

Kolikogod te strategije bile različite, uvijek je riječ o tome da se »daje replika« (85 [110]), i to *ne* odgovorom koji odgovara u sadržajnom smislu, nego operacijom na jezičnoj građi, koja omogućuje izbijanje u prvi plan druge strane: zastrte konvencionalnosti jezične uporabe, verbalnog supstrata onoga metaforičkog,

doslovnog temelja onoga semantičkog. I tako se svaki put događa prekid s dijaloškom situacijom određenom komunikacijskim namjerama. Replika je u tome da se *ne* sudjeluje i umjesto toga igra riječima i glasovima. *Svršetak igre* ne uprizoruje komunikaciju, čak ni onu konfliktnu, nego depotencira komunikacijsko usmjerenje od određenja cjeline dijaloga prema strani u borbi međusobno isključivih načina postupanja s jezikom. S obzirom na klasično određenje dramskog dijaloga,³⁰⁸ izmjene riječi u *Svršetku igre* ne razvijaju sukob među pozicijama, već prijepor jezičnih praktika.

Taj agonalni odnos međusobno isključivih jezičnih praktika čitavo svoje značenje postiže tek njihovim pridodavanjem dvama središnjim likovima *Svršetka igre*. Svi primjeri replika koje prekidaju komunikaciju bijahu Clovovi, a ne Hammovi. Premda i Hamm nekoliko puta postupa na taj način,³⁰⁹ prije svega potkraj komada, to ipak nije slučajno. Prije će biti da to pokazuje u čemu su Hamm i Clov međusobno različiti, štoviše kako su njihova određenja međusobno suprotna. Hamm i Clov ne samo što su određeni društvenim, nego i jezičnim ulogama: njihov je odnos, kao društveni odnos gospodara i sluga, ujedno i jezični odnos značenjskog govora i replike koja potkopava značenje. Hamm je gospodar i vlastita govorenja, autor vlastita govora, Clov, tome usuprot, sluga i stoga što služi za »davanje replike«³¹⁰: za razliku od Hamma, Clov raspolaže samo jednim načinom govora, koji ostaje u trajnoj ovisnosti o iskazu njegova gospodara.

To na zaoštren način pokazuju literarne aktivnosti što ih Hamm i Clov izvode vršeći svoje nasuprotne jezične kompetencije. Tako je Hamm, gospodar vlastita govora, ujedno i autor priča; njegovo se autorstvo ne ograničava na raspolaganje vlastitim komunikacijskim govornim činovima, nego se rasprostire sve do narativnih smislenih sklopova u koje su oni uklopljeni. Tako se Hamm naziva pripovjedačem »moje priče« (69 [106]), nazivajući je i »romanom«, dok je Clov bez respekta naziva pričom »koju sam sebi oduvijek pričaš« (85 [110]) Već se iz Hammova prvog nastupa, u kojem o sebi govori u estetičkim kategorijama i pita uz zijevanje: »Je li ikada bilo – (*zijeveva*) – bilo nevolje tako... tako velike kao što je moja?«, može zaključiti da on sebe vidi

kao umjetnika. To se tumačenje potvrđuje time što Hamm pripovijedanje vlastite priče nekoliko puta prosuđuje umjetničkim standardima, kao »lijepo rečeno« (73 [107], 75 [107]). Koje on literarne operacije pritom poduzima postaje jasno u njegovu završnom monologu, koji nakon riječi »malo poezije« donosi postupno začinjanje takvog »lijepo rečenog« mjesta:

»Dozivala si – (*Stanka, ispravlja se*) Ti ŽUDJELA si veče; već dolazi – (*Stanka, ispravlja se*) već SPUŠTA SE, gle, tu je. (*Nastavlja gotovo pjevajući*): Ti žudjela si veče; već spušta se, gle, tu je. (*Stanka.*) Lijepo rečeno.«
(117 [122])

Poput mnogih drugih pasaža *Svršetka igre*, i ovaj, koji citira Baudelaireovu pjesmu *Recueillement* iz trećeg izdanja *Cvjetova zla* (»Tu réclamaïs le Soir ; il descend ; le voici«³¹¹), sadrži poetiku. Clovovoj je strategiji prekida komunikacije ta poetika suprotstavljena u ciljevima, kao što joj je srodna u postupcima. Srodna joj je po tome što nije riječ o operaciji na smislu, nego na jezičnoj građi: Hamm pri začinjanju svojih »lijepo rečenih« mjesta zamjenjuje riječi drugim riječima s obzirom na efekt što ga one postižu svojim »tijelom«, svojom glasovnošću. No, ta je zamjena riječi drugim riječima istodobno vođena namjerom zadržavanja, štoviše uzleta smisla. Time je Hammovo začinjanje izravno suprotstavljeno Clovovoj strategiji: dok Clov prakticira literalizaciju jezične građe – tako što sve uzima doslovno – Hamm prakticira zgušnjavanje semantičkog sadržaja. Hammovim se začinjanjem ljepote treba ponovno ujediniti ono što je Clov razdvojio: operacija na jezičnoj građi i proizvodnja smisla.

U tome je Hamm pjesnik u tradicionalnom smislu: oslonjen na konvenciju uporabe jezika (»To je jezik!«; 75 [106]), on ljepotom stvara smisao – suglasjem iluziju očiglednih veza. Tome usuprot, Clovove su strategije prekida komunikacije prozaične u modernom, čak avangardnom smislu: on ne pripovijeda priče, nego »remeti« svaki narativno ustrojen i metaforički zgusnut smisao »malim aktima sabotaze«, o kojima je s obzirom na Kafku govorio Adorno,³¹² tako što poduzima operacije na jeziku koje

ga reduciraju na verbalnu građu. Clov, koji sluganski odgovara, istodobno je klaun ili luda koja pri prekidu s komunikacijskom namjerom igra demaskirajuću igru riječima. Tome se prozaičnom pogledu, koji protiv smisla ustrajava na stvari jezika, ono rečeno razotkriva kao »milijun puta« ponovljena fraza, kao puka konstrukcija, štoviše, kao sredstvo za ispunjavanje (ili zastiranje) određenih funkcija:

»CLOV (*zlovoljno*): Isti odgovor. (*Stanka.*) Ta si mi pitanja postavio već milijun puta.

HAMM: Volim stara pitanja. (*Poletno*) O, stara pitanja, stari odgovori, što ima ljepše od toga! (*Stanka.*) Ja sam ti nadomještao oca.

CLOV: Da. (*Gleda ga netremice.*) Ti si mi ga nadomještao.

HAMM: Moja ti je kuća nadomještala dom.

CLOV: Da. (*Dugo gleda sve oko sebe.*) Ona mi ga je nadomještala.«

(57 [101])

Bitka između Hamma i Clova nije samo društvena bitka između gospodara i sluga, nego, kao prijepor jezičnih praktika, i literarna bitka između odrješite poezije, koja poljepšavanjem jezika metaforički zgušnjava svoj smisao, te lukave proze, koja strategijama trijeznosti razbija i njegovu evidenciju, prema Hofmannsthalovoj formulaciji iz pisma lordu Chandosu, »poput istrunulih gljiva«.

Bitka između Hamma i Clova je beskonačna, jer je ono što bi jedino moglo omogućiti njezin svršetak istodobno posve nemoguće: pobjeda jedne strane. Pobjeda bi se postigla kada bi oni mogli postati gospodari vlastite ovisnosti o drugome. No, oni to ne mogu.³¹³ Kao i za njihovu društvenu bitku gospodara i sluga, to vrijedi i za onu jezičnu, između značenjskog govora i replike što potkopava značenje. Zašto je tome tako, primjerno pokazuje njihov literarni prijepor, onaj između Hammove poezije i Clovove proze. A tu se ne pokazuje samo da prevladavanje njihove ovisnosti o drugome za svakoga od njih znači nešto drugo – dovršenje za Hamma, odlazak za Clova – nego i da je to prevladavanje za obojicu iz različitih razloga nedostižno.

U Hammovu literarnom zgušnjavanju jezika riječ je o stvaranju smisla. Njegov je zakon dovršenje; njegov roman, njegova priča može završiti »kad je zbroj gotov« (117 [123]). Pri pokušaju postizanja toga on mora iskusiti ono isto o čemu je riječ u Naggovu vicu o krojaču koji se svojim umjetničkim djelom, hlačama, želi suprotstaviti nesavršenosti svijeta – i ne uspijeva.³¹⁴ Jer svekoliko stvaranje smisla uvijek iznova nalijeće na vanjskost, koju mora biti kadro integrirati, ali to ne može. U Hammovu je pripovijedanju vlastite priče to neukrotiva vanjskost njegova sjećanja, koje, čak i kad on to više ne očekuje – kada se toga više ne boji ili se tome više ne nada³¹⁵ – dopušta »još jednome« da »dopuže potrbuške« (85 [111]), o kojemu on može – i mora – pripovijedati. Kada Hamm želi povući crtu i sve zbrojiti, njegovo sjećanje u igru uvodi nove stavke koje ga prisiljavaju na dalje činjenje. U Hammovu začinjanju lijepo rečenih mjesta tome odgovara glasovnost jezika, koja posjeduje vlastitu moć; jer time što je upućen na nju – lijepa mjesta moraju zvučati lijepo – on tek čini mogućima Clovove čine sabotaze, koji mobiliziraju upravo tu glasovnost jezika protiv smisla što ga postavlja njegov autor. Stoga Hamm ne samo što je bespomoćno upućen na Clovove usluge, on je i u vlastitu govoru, pripovijedanju i pjevanju bespomoćno izručen Clovovoj sabotaži, jer Clov time okreće protiv svoga gospodara ono na čemu – u društvenom, jezičnom i literarnom smislu – počiva gospodarova egzistencija. Hamm ne može zadobiti ni ono jedino, posljednje sredstvo, koje bi ga moglo sačuvati od Clovovih replika: »šutjeti i biti posve miran« (99 [115]), prekinuti s govorom, kako bi time umaknuo zakonu njegove nezavršivosti. Hamm mora dalje govoriti, »govori[ti], brzo govori[ti], riječi, kao osamljeno dijete koje sebe uvišestručuje, udvostručuje ili utrostručuje, da bi bilo zajedno s nekim i da bi razgovaralo s nekim, u noći« (99 [115-6]),³¹⁶ jer je govorenje – a ako već govorenje, onda smisljeno, štoviše lijepo govorenje – jedini izlaz iz zastrašujućih »fantaziranja« tišine i samoće. No, ukoliko je to uvijek-dalje smislotvornog govora neizbježno, tada je neizbježan i njegov neuspjeh, jer on neuspijeva zbog vanjskosti koja se nastanila u njegovoj unutrašnjosti (i tu je nalazi Clov). Ono što potiče Hammovu tvorbu smisla – njegovo sjećanje – i način kako on postupa – njegovo začinjanje lijepih

mjesta – ujedno je i ono što njegov kraj čini nemogućim, a time zauvijek i njegov trijumf.

No, za Clova ne vrijedi ništa manje da je njegova igra »oduvijek izgubljena«, premda na drukčiji način. Jer njegov je poduhvat sabotirajuće doslovnosti nenadoknadivo vezan za ono što potkopava, za Hammov govor, pripovijedanje i pjevanje. Clovova proza ne može pobijediti u borbi s Hammovom poezijom, jer se ona nadaje samo iz te borbe ili samo u njoj. Proza, kako piše Nietzsche, nije drugo doli »neprekidan uljudan rat s poezijom: sve njezine draži sastoje se u tome da se poezija stalno izbjegava i da joj se protuslovi«. ³¹⁷ Ukoliko Clovova proza *nije* drugo doli rat s Hammovom poezijom, tada ona ima podjednako malo izgleda završiti taj rat i postojati neovisno o njemu. Clovova proza ne može dobiti bitku s Hammovom poezijom, jer njegove proze nema bez poezije, pa stoga ni Clova nema bez Hamma. Poput svoje proze, štoviše, svojom je prozom Clov zauvijek vezan za svoj sekundaran status; on živi od repliciranja. Dok Hamm svoju priču ne može ispričati do kraja, niti je može ispričati sam, Clov, koji samo vječno replicira, ne može govoriti bez Hammovih zapovijesti, pa ga stoga ne može ni napustiti. Clov će, klaun (*clown*), ostati zauvijek Clov, sluga. ³¹⁸ Oslobođenje se sluge od gospodara ne može nikada dogoditi zbog toga što načinom govora – jedinim koji poznaje – ostaje neraskidivo vezan za mjesto onoga sekundarnog, mjesto sluge.

Slično Hammovoj poeziji, i Clovova proza podliježe neraskidivoj ovisnosti o onome protiv čega – i protiv koga – se bori. Ukoliko je to u Hammovoj poeziji jednako konstitutivna i strana vanjština (jezika i sjećanja), u Clovovoj je prozi to jednako pretpostavljeno i potkopano stvaranje smisla (komuniciranja, pripovijedanja i pjevanja). Ta je ovisnost o onome protiv čega se bori ono što Clovu zauvijek priječi postati samostalan. On *sam*, svojim načinom govora, čini vlastitu samostalnost nemogućom. To pokazuje upravo onaj prizor u kojem Clov, nešto prije vlastite šutnje, uzima riječ; u kojem, prividno, postaje gospodarom govora (113-5 [122]). Jer ono što se doista događa upravo je suprotno: govor u kojem Clov, čini se, prvi put postaje autor svoje priče, zapravo je parabola o nemogućnosti njegova oslobođenja.

Prvi dio Clovova govora određuje suprotnost između njegova pet puta ponovljenog »rekli su mi« – čiji je sadržaj apologija postojećeg »poretka«: kao poretka ljubavi, prijateljstva, krasote, jasnoće i umjetnosti – i dvaput ponovljenoga »kažem sam sebi« – koje život u tome »poretku« označuje kao »kaznu« i promišlja o načinima vladanja koji bi mogli voditi tome da njega, Clova, »puste otići – jednoga dana«. ³¹⁹ To bi se moglo dogoditi, ako on, Clov, nauči »još više trpjeti«; tada bi im moglo, kaže Clov sam sebi, »dojadi[ti], pa da te prestanu kažnjavati«. Završava li taj prvi dio Clovova govora rezigniranim izgledom: »Dobro, znači da to nikada neće završiti, da ja nikada neću otići«, drugi započinje iznenadnim obratom: »A tada, jednoga dana, iznenada, završava, mijenja se«. Ta je promjena u temelju i smislu toliko nerazumljiv preokret, da Clov ne zna je li to smrt, njegova smrt: »ne shvaćam, umire, ili to možda ja umirem, ne shvaćam ni to.« Oslobođenje iz »ćelije« još je nešto što se događa slugi. Na to, doduše, uslijedi rečenica u kojoj Clov taj događaj iznova predstavlja kao vlastiti čin – »Otvaram vrata ćelije i odlazim« – ali samo zato da bi to u nastavku sve više poricao: iz »odlazim« postaje »tako sam pogrbljen«, a iz toga »Sve ide samo od sebe«, sve dok više ništa ne ide: »padnem«. Izlazak iz nezrelosti, poretka, kazne i ćelije završava, štoviše, svoju sreću ne nalazi u uspravnom hodu, nego u »malo crnkaste prašine«, što je Clov vidi između svojih stopala pri »pogrbljenom« hodu: »Kad padnem, plakat ću od sreće.«

Clovov govor nije parabola o sluginoj neuspijevajućoj emancipaciji samo po svojem sadržaju, nego i po svojem statusu. Prvi izgled da će Clov tu postati gospodarom govora, zavara; pogleda li se točnije, i taj je govor sluge o emancipaciji od njegova gospodara još govor u službi i pod kontrolom gospodara: Clovov govor ispunjenje je Hammove molbe ili naredbe, čak predskazanja. Tek je Hammova prisila na posljednju komunikaciju srđaca ono što Clova navede na uzimanje riječi:

»HAMM: Prije nego što odeš, reci nešto.

CLOV: Nema se što reći.

HAMM: Nekoliko riječi... kojih bi se mogao sjećati... u svom srcu.«
(111-3 [121])

Štoviše: Hamm nije samo uzročnik i adresat, nego i pravi autor Clovova govora o vlastitu oslobođenju od njega. Jer prije negoli je Clov uopće započeo govoriti, Hamm na to iz perspektive pripovjedača već gleda kao na prošli događaj:

»HAMM: (...) Clov... (*Stanka.*) On mi nikada nije govorio. A tada, na kraju, prije no što je otišao, i bez moje molbe, on je progovorio. Rekao mi je...

CLOV (*dotučen*): Ah...!

HAMM: Nešto... od srca.

CLOV: Moje srce!

HAMM: Nekoliko riječi... iz svog srca.«

(113 [121])

To što Hamm time kaže očito nije ono što čini svojim govorom: Hamm Clovov govor naziva govorom »bez moje molbe« – što već proturječi njegovoj prethodnoj molbi za taj govor – i tako proklamira Clovovo autorstvo njegova govora; istodobno, on se nameće kao njegov pravi autor, tako što ga unaprijed uzima kao dio *vlastite* pripovijesti – vlastite »priče« ili »romana«. Clovova reakcija pokazuje da je on vrlo dobro shvatio: on iznosi parabolu o svojem oslobođenju »dotučen«, »ukočena pogleda, bezbojna glasa«.

Čak ni ondje gdje se čini da se Clov oslobodio sluganstva vlastitog govora, on ne zadobiva mjesto i način govora koji bi ga oslobodili od njegova sekundarnog, replicirajućeg karaktera. No, to bi se pogrešno razumjelo ako bi se svelo tek na nadmoćnost njegova gospodara, koji je kao dramski lik istodobno i autor. Prije će biti da je Clovova slabost samo druga strana lukave snage, kojom njegove replike sabotiraju Hammovo komuniciranje, pripovijedanje i poeziju. I to sadrži njegova parabola. To što Clov »ne shvaća« zašto sve »jednoga dana, iznenada, završava« i zašto je on u stanju otvoriti vrata ćelije – rezultat je njegove prozaične demontaže jezika, koja zadržava samo trijezni instrument što više ništa ne objašnjava: »Pitam riječi koje su još preostale – san, buđenje, večer, jutro. Ni one ne govore ništa.« (115 [122]) Upravo je ono čime Clov zadobiva moć, pa i pravo – literalizirajuća sub-

verzija gospodareva govora – ono što mu priječi oslobođenje: da bi ga postigao, morao bi raspolagati *drukčijim* govorom – upravo onim protiv koga se bori, govorom koji posreduje, stvara i zgušnjava značenje. Zbog toga što ne može tako, drukčije, govoriti, ne može ni postati drukčiji; ostaje zauvijek onakav kako govori, replicirajući i služeći.

Clovova parabola o neuspjavanju vlastita oslobođenja određena je dinamikom i patosom (kolikogod bio skrhan), koji Beckettov komad konsekventno izbjegava. Clovova parabola stoga nije radnja komada u malom: u komadu se ne događa odlazak iz ćelije, ni izgon koji potom ne bi uspio. Pa ipak, u komadu su učinkovite ista sila i protusila kao i u Clovovoj paraboli. S obzirom na parabolu, u komadu se ništa ne događa, ali svaki od njegovih trenutaka podrhtava, s minimalnim naginjanjem, uslijed sukobljavanja dviju sila: sile koja Clova tjera naprijed, i protusile koja ga prisiljava na povratak. U nerastvorivosti smjera i protusmjera dviju sila, dakle njihova sukoba, za Clova vrijedi isto što i za Hamma: strategije potkopavanja smisla, kojima se Clov bori protiv njega, nisu izvanjske Hammovu pripovijedanju i pjevanju; prije će biti da one svoju polugu postavljaju u izvanjskost immanentnu njegovom pripovijedanju i pjevanju. Isto je tako nesamostalnost, koja Clova vezuje za položaj sluga,³²⁰ stvorio sam Clov prozom vlastita govora. Doduše, to ne zasniva jednakost – pa ni onu strukturalnu – dviju pozicija: dok Clovova proza pretpostavlja ono što joj je nasuprotno, jer ona postoji samo u borbi protiv njega, Hammova poezija želi uključiti ono što joj je nasuprotno i ovladati njime. No, za obje pozicije vrijedi, na različit način, da u sukobu s drugom izdržavaju prijepor, koji je već svaka od njih ponaosob. Stoga reproduciraju ono protiv čega se bore: ne samo što gospodar reproducira slugin otpor, nego i sluga vlastitu ovisnost i nesamostalnost.

Beckettov *Svršetak igre* iznosi kamo to vodi kada se sluga služi strategijama estetičke igre, kako bi umaknuo vladavini – vladavini Hammovih zapovijesti, pripovijesti i pjesama: to ga ne vodi nikamo. Jer te su strategije, doduše, učinkovite, zbog toga što su subverzivne; one mogu govor gospodara rastočiti iznutra. No, te estetičke strategije slugi istodobno oduzimaju praktično

sredstvo, sredstvo (samo)razumijevanja, kako bi postigao slobodu i samostojnost od gospodara. Strategije igralačke subverzije ne samo što nisu produktivne, one su destruktivne: one dobitkom estetičke slobode razaraju sluginu sposobnost orijentacije, a time i njegovu sposobnost djelovanja. Strategije igralačke subverzije jedine su – u svakom slučaju najdalekosežnije – strategije kojima je Clov kadar boriti se protiv Hammove autorske pozicije. I istodobno učvršćuju njegovu, Clovovu, ovisnost o njoj. Rečenica što je izgovara Nell, prema Beckettu najvažnija u cijelom komadu,³²¹ da ništa nije komičnije (smješnije: *funnier* ili *plus drôle*) od nesreće, može se i tako razumjeti: ne samo u smislu uvida, općepoznatog od romantičkog otkrića tragične ironije, da se ono, što onaj koji djeluje doživljava kao nesreću, gledatelju može učiniti komičnim, smiješnim ili grotesknim, nego i u obratnom i uznemirujućem smislu, da su strategije komike, činjenja i smatranja nečega smiješnim one koje stvaraju nesreću. *Svršetak igre* igra je o svršetku igre; igra o svršetku, o neuspjivanju obećanja drukčije, oslobođene prakse strategijama estetičke igre.

Možda je to razlog zbog kojeg se Beckettov komad u svojim strategijama predstavljanja vraća od »moderne« estetike igre »klasičnoj« estetici mjere i reda.³²² Svekolika samorefleksija kao kazalište i igra, koja skandira dijaloge *Svršetka igre*, od Clovove pantomimičke predigre (9-11 [83-4]), pa sve do Hammova završnog »Na meni je red« (115 [123]), nema funkciju predstaviti, u Brechtovu smislu, ono izneseno kao ono što je moguće i na drukčiji način, nego ga zatvoriti. Beckettovo kazalište ponovno podiže četvrti zid³²³ i čini dramsko događanje predmetom distanciranog promatranja. Time se skrućuje u sliku, sklop se uređuje prema svojim simetrijama, analogijama i ponavljanjima (što ih je Beckett u svojim koreografskim uprizorenjima komada tako odlučno razradio), zatvara se krug između početka i kraja. No, Beckettov se komad samo zato može pojaviti tako, u muzičko-matematičkoj ljepoti svojeg reda, jer je djelovanje što ga iznosi došlo do stanja mirovanja. Neuspjivanje djelovanja, neuspjivanje svakog pokušaja promjene (koja za Clova znači oslobođenje), uvjet je estetičkog uspijevanja komada. U *Svršetku igre* estetičko i praktično uspijevanje ne jamče jedno za drugo – kao što je obe-

ćavao ili čemu se nadao moderni model tragedije – nego se međusobno grubo nadmeću. Clovovo je neuspijevanje cijena koju je Beckett spreman položiti za ljepotu svojeg komada.

Gladijatori igre: Heiner Müller, *Filoktet*³²⁴

»Likvidacija tragike potvrđuje dokidanje individue.«
(Max Horkheimer – Theodor W. Adorno)³²⁵

Priča *Filokteta* Heinera Müllera nalik je onoj Sofoklove istoimene tragedije: Filoktet je »služeći« Grcima što putovao u Troju zadobio neizlječivu ranu, kojom – zbog toga što jauče od teških bolova i tako ometa propisanu tišinu pri žrtvi za Posejdona – ugrožava njihov poduhvat protiv Troje; stoga ga Grci ostave na Lemnu. No, kada godinama nakon toga njihov pohod zapne pred Trojom – Ahilej pade, a Filoktetova »momčad« postade nevoljna za borbu – Odiseja, koji je dao ideju o napuštanju Filokteta, zajedno s Neoptolemom, Ahilejevim sinom, koji je također bio žrtva Odisejeve intrige (koji ga je lišio njegova nasljedstva, očeva oružja), pošalju na Lemno, kako bi pridobio Filokteta i poveo ga u borbu protiv Troje. Poput Sofoklove tragedije, i Müllerova se drama bavi tim prizorom na Lemnu: borbom utroje između Odiseja, Neoptolema i Filokteta, međusobno neprijateljski zagriženih.

Neprijateljstvo te trojice neprijateljstvo je do smrti, do vlastite smrti, ili još bolje: do smrti drugoga. Svaki od njih zastupa bez ostatka *svoju* stvar: Odisej stvar Grka, njihova uspjeha u borbi protiv Troje; Neoptolem stvar vlastite »kreposti«, što je shvaća tradicionalno (riječ je o njegovu nasljedstvu i njegovoj časti); Filoktetova je stvar njegova vlastita, stvar njegova »ja«, njegova života. U isto vrijeme, trojica ne zastupaju svoju stvar na isti način. Neoptolem, kako je Müller, citirajući Hegela, napisao u pojašnjavajućem pismu redatelju prve izvedbe u Bugarskoj, »ostaje u plastici«³²⁶; on predstavlja tradicionalnu čudorednu svijest, koja je, bez razlike i refleksije, »srasla u jedno« sa svojom stvari i čiji je istinski umjetnički prikaz klasična plastika u njezinu (»lijepom«)

spoju sadržaja i forme. U toj je čudorednoj neposrednosti Hegel vidio pretpostavku pod kojom jedino postoje tragični sukobi: tragično bezizlazni sukobi izbijaju ondje gdje su oni koji djeluju određeni u svojem htijenju i činjenju toliko isključivo *jednom* čudorednom vrijednošću (i stoga djeluju »herojski«), da previđaju kako njihovu svijetu pripadaju i druge vrijednosti i gledišta.³²⁷ Stoga Hegel ustraje na tome, a Müller ponavlja u pismu o *Filoktetu*, da s postignućem refleksije nestaje tragična bezizlaznost sukoba.

Müller to postignuće refleksije u odnosu na herojski identitet i tragični sukob, ponovno poput Hegela, ne svodi ni na što drugo doli na samorefleksiju junaka kao lika u kazalištu. U bilješci uz *Filokteta* kaže se: »Tijek je prinudan samo kad se sustav ne postavlja u pitanje. Komika u predstavljanju izaziva raspravu o njegovim pretpostavkama. Samo klaun postavlja cirkus u pitanje. Filoktet, Odisej, Neoptolem: tri klauna i gladijatora vlastitih svjetonazora.«³²⁸ Likovi u *Filoktetu* nisu samo »gladijatori« koji se međusobno bore za svoje ciljeve i vrijednosti. Oni su i »klauni« koji (samo) odigravaju upravo ono – dramske realizacije glumeće svijesti – što je Hegel opisao tako da je ona »uzdignut[a] nad takav moment (»moment« iznesene uloge ili identiteta, C.M.) kao nad neko pojedinačno svojstvo«, »pa odjeven[a] u tu masku on[a] je ironizira, što ona hoće biti nešto za sebe.«³²⁹ Nasuprot neprobojnoj tvrdoći zahtjevâ što se tragično suprotstavljaju, glumac je »ono slučajno, nenužno, »kremen« (...) u koji se upisuje tekst (tragedije), gubeći se istom kretnjom.«³³⁰ Upisati se *i* izgubiti se: ono što glumac stvara iznošenjem, može isto tako ponovno povući. »Mjesto [je] kazališta vremenski razmak između građe i predstave«³³¹: postavljanje u pitanje tragične građe igralačkim predstavljanjem.

Poput Hegela (i čitava modernog modela tragedije, čiji je primjeran lik za Müllera Brechtov poučni komad), Müller smatra da kazalište taj odmak igre u odnosu na tragiku otvara i zadržava kao »glumčev prilog emancipaciji gledatelja.«³³² Iz toga za Müllera slijedi dvostruko određenje političkog značenja kazališta: ono radi protiv »blaženog modela svijeta parabole«,³³³ ne iznoseći samo sukobe, nego ih i zaoštravajući do bezizlaznosti; ukoliko to čini, kazalište igra tragediju i time služi revoluciji, jer

naspram iluzija normalnosti izlaže iznimku i ozbiljan slučaj.³³⁴ No, ukoliko kazalište te sukobe *predstavlja*, dakle odigrava, ono povrh tragičnog zaoštavanja proturječja zacrtava, tako to želi vidjeti Müllerovo pismo o *Filoktetu*, »utopiju čovječne zajednice«³³⁵ nakon tragedije. Kazališna igra otvara »slobodan prostor gledatelja, slobodan za promišljanje nekog drugog tijekom uvidom antagonistâ u ono slučajno njihova protivništva«.³³⁶ Ono što ne postoji za tragičnog junaka u njegovoj »plastici« postiže kazalište u kojemu on nastupa: izgled za neki – kao što u *Filoktetu* kaže Neoptolem, ne nalazeći ga – »drugi put« od onoga »koji me razdvaja u meni samome / Ko željezo, no rezom strašnjim od reza / Gvožđa, a vrijeme ga nikad ne zacjeljuje.« (*Filoktet*, 23 [25]) Kao kazališna igra, tragedija je više od same sebe, od pukog predstavljanja tragike koje »završi prazno«; ona je »negativ komunističkog komada«.³³⁷

Tom vezom tragedije i revolucije, kazališne igre i komunizma – kazalište je pomol komunizma u tragediji, koja raspiruje revolucionarni sukob – Müllerovo pismo o *Filoktetu* marksističko-utopijski reformulira moderni model tragedije, koji nalazi u Hegela: tragedija igrom iznošenja prakticira stanoviti način djelovanja koji, uočavajući i otvarajući alternative, stupa kao alternativa nasuprot onome u tragiku zapletenome herojskom što ga iznosi. No, to reformuliranje estetičkog obećanja modernog modela tragedije ne uspijeva bez lomova. Oni se pojavljuju ondje gdje se Müllerovo pismo i bilješke o *Filoktetu* odnose na njegov istoimeni komad: ondje gdje pismo čita komad, ono probija vlastiti obrazac tumačenja. Ali ne izvana, nego unutrašnjom konsekvencijom: komad *Filoktet* iskušavanje je, čitanje-do-kraja modernog modela tragedije, koje u njemu nanovo otkriva tragične sukobe čije prevladavanje proklamira kazališnom igrom. Upravo onim čime se, prema modernom modelu tragedije, tragika sukoba treba rastvoriti, postignućem igralačko-refleksivne distance, tragika se sukoba reproducira u novom obliku i u bezizlaznoj oštini.

Müller (zajedno s Hegelom i Brechtom) postignuće refleksije kazališnom igrom, koje »perforira«³³⁸ »plastične« Grke, smješta ponajprije u svijest glumca: glumci imaju igralačko-re-

fleksivnu distancu prema herojski identificiranim likovima, što ih oni, glumci, stavljaju i skidaju kao puke maske. Za razliku od Neoptolema, Odiseju i Filoktetu ta igračačko-refleksivna distanca ne ostaje izvanjskom. Prije će biti da njihova distanca prema »plastičnom Grku« Neoptolemu naznačuje kako njima, kao likovima, reflektivna distanca glumca prema njegovim likovima nije samo »vanjski uvjet« (Hegel), nego i unutrašnje određenje; Odisej i Filoktet podjednako su *u sebi* reflektivni. Podjednako, no ne i na isti način: koja bi dva lika mogla biti različitija, štoviše više suprotna, negoli Odisej, »tvorac« grčke pobjede, i Filoktet, »urlajući komentar (svoga) bolesnog uda«?³³⁹ Obojica su prekinuli s neposrednošću i naivnošću plastike, kojom Neoptolem zastupa tradicionalnu stvar svoje kreposti i časti. No, upravo su u zajedničkoj provedbi toga reflektivnog prekida neizlječivo, »tragično« međusobno zavađeni.

Odisej Heinera Müllera, kao i onaj Horkheimera i Adorna, više nije tragični junak, »plastična« individua. On je, kao »prvi glumac vlastite sudbine, stranac i ovdje i ondje, njegovo je ime Nitko, njegova zemlja Ničija zemlja. (...) On će biti prvi koji može van iz svoje kože i koji iskusi jezu otuđenja. On će uživati u njoj.«³⁴⁰ Svojom je reflektivnošću Odisej »lik prekoračenja granica«. Njime započinje nov oblik javnog djelovanja, na »pozornicu« stupa »nova vrsta (...), politička životinja«.³⁴¹ U Odiseju Heinera Müllera politički je oblik djelovanja došao do samosvijesti i samostojnosti. On provodi zamjenjivanje tragične sudbine politikom, što ga je u »novijim tragedijama« zamijetio Napoleon, razgovarajući s Goetheom u Erfurtu: »S njim (Odisejem, C.M.) povijest naroda prelazi u politiku vještaka, sudbina gubi svoje lice i postaje maska manipulacije.«³⁴² Odisej, »glumac«, »tvorac« svoje sudbine, »uništavatelj [je] tragedije«; njegova politika zamjenjuje »(nedjeljivog) heroja« »djeljivom lutkom«, objektom svoje »manipulacije«.³⁴³ Nasuprot herojima plastike, »politička životinja« Odisej ne podliježe sudbini, on je čini sam.

Manipulativna reflektivnost političkog »vještaka« Odiseja jedan je način koji u Müllerovu *Filoktetu*, nasuprot Neoptolemovoj »pokrpanoj« plastici, pribavlja vrijednost odmaku glumca od svojih likova. Drugi, štoviše nasuprotan oblik reflektivnog loma

prema »glumcu sebe samoga« utjelovljuje Filoktet, čije se »lice [...] u dugu izgnanstvu« izvrgnulo u »vlastitu [...] masku« (*Filoktet*, 34 [39 s.]). Dok Odisej glumački odmak koristi za političko-lukave manipulacije pripovijestima i motivima, Filoktet ga doživljava kao neizlječivo cijepanje vlastita identiteta. Filoktet je onaj nedruštveni, onaj koji je »apolis« (u smislu kora iz *Antigone*), »neurban« (u Hölderlinovu prijevodu)³⁴⁴, koji prkosno tvrdi da više »ne (želi) zna[ti] za gradove« (*Filoktet*, 37 [43]), no čije samopotvrđivanje izvan gradova i njihove zajednice mora propasti. Jer: »Toliko mi znače.« Filoktetova je sudbina ona moderne individue koja je izgnana iz gradske zajednice: ona se ne može ni vratiti u grad, niti bez njega može pronaći samu sebe. Njezina je rana njezina bit, njezin je identitet rascijepljen, moguć samo u nekome izvanjskom, u kojem je nemoguć.

»FILOKTET: (...) Ja sam bio ta rana, ja bijah to meso,
Koje dozivaše brodove i pjesmu jedara,
Ja sam žderao jastrebe očnjakom zubom,
Godinama boraveć tu. Ja, i ja, i ja.
Meni sad pripada skupo plaćena mržnja,
Nek noga grabi za putem koji joj obećaje
I drugu nogu, ponovno zdravu za društvo.«
(*Filoktet*, 28 [32])³⁴⁵

U napetosti Filoktetova lika, koju je u nj unio Sofoklo, napetosti između želje za povratkom u zajednicu i njezina otkazivanja, Müller prepoznaje strukturno načelo individualnosti: ono je u odbijanju onoga što ono jest.

»FILOKTET: (...) Reci, koliko sam dugo
U mome ratu vlastiti bio neprijatelj.
On me je napadao, strašnjim oružjem
No vas što je trojanska vojska, čvrsta ko gvožđe.«
(*Filoktet*, 19 [19])

Müllerov se Filoktet ne »nalazi« u odmaku od zajednice, on *jest* taj odmak. U njemu se odvija beskonačna refleksija individue o

tome tko ona jest: ne unutar, ne izvan, nego između, kao njihova razlika.

U odnosu na čvrst, štoviše krut oris Neoptoleмова plastično-nedjeljivog identiteta, Odisej i Filoktet pojavljuju se kao likovi razlomljeni proturječjem. Svako obličje koje uzimaju refleksivno odmiču do puke »maske«, do tek jedne od mnogih mogućnosti svojeg ponašanja: moguće političke strategije u Odiseja, mogućeg individualnog identiteta u Filokteta. No, refleksivni stav što su ga postigla obojica, ne čini da sukobi među njima nestanu. Naprotiv: među njima izbija sukob koji se strukturalno razlikuje od onoga tradicionalnih heroja, no još ga i nadmašuje u tragičnoj bezizlaznosti. Jer sukob Odiseja i Filokteta sukob je kroz refleksiju, štoviše iz refleksije. Tragičnost je njihova sukoba, dakle, rezultat upravo onog stava koji bi, napajan snagom igralačke samosvijesti, trebao rastvoriti tragičnost sukoba.

To postaje jasno promatra li se *Filoktet* u vezi s *Mijenjanjem perja*. *Filokteta* i *Mijenjanje perja* Müller je napisao kao prvi i treći komad iz »niza ogleđa«³⁴⁶, čiji je srednji dio *Jedan od Horacijevaca*. U sva je tri komada riječ o odnosu individue i politike, u sva se tri komada taj odnos zaoštrava – ovdje i sada, u »gužvi« obračuna – sve do bezizlaznih sukoba. Međutim, to se u *Filoktetu* i *Mijenjanju perja* događa u zrcalnoj inverziji. Ta se inverzija odnosi na smjer gledanja: *Filoktet* pokazuje provalu političkog zahtjeva u egzistencijalne refleksije apolitičnoga Ja, *Mijenjanje perja* pak provalu individualnog zahtjeva u strateške refleksije političke stranke. No, struktura je ista: ono što je u jednoj perspektivi, onoj pojedinca ili onoj politike, refleksivno distancirano određenje, puka mogućnost, to je u drugoj njezino nedistancirano temeljno određenje, koje vodi sve njezine refleksije.

U *Filoktetu* se taj sukob razvija oko vrijednosti grada, oko prostora i oblika političko-društvenog zajedničkog života. Koju vrijednost grad ima ili pak nema za Filokteta, nadaje se iz perspektive njegova Ja, neizlječivo aporijske figure njegova sebstva. Otuda mu se grad pokazuje i kao potreban i kao ono što sam neprijateljski odbija. Filoktet ga treba, jer sam sebe može vidjeti samo u očima drugoga: »Ti imaš dva oka, pokaži mi moje lice.« (*Filoktet*, 19 [20]) No, život u gradu istodobno je puko »podvr-

gnuće« (*Filoktet*, 24 [27]) i samožrtvovanje: »rašće od istrulih glava [...] gdje pâri se laž / I laž« (*Filoktet*, 37 [43]). Odisej, uz svu svoju refleksivnost, nije kadar slijediti tu beskonačno kolebajuću refleksiju pojedinca o njegovu odnosu prema gradu. Za »političku životinju« Odiseja boljitak je »gradova naših« (*Filoktet*, 36 [42]) jednoznačan i neprijeporan orijentir vlastita djelovanja. Ja jest Mi, i to Odisej pretpostavlja sve do svršetka, pa i za Filokteta, kada mu ponudi svoj život, samo neka on pomogne Grcima pod Trojom. Odisej je slijep za Filoktetovu distancu prema gradu. No, ta sljepoća nije manjak, ona je stražnja strana, a time i pretpostavka njegove – političke – refleksivnosti. Političko djelovanje *jest* djelovanje za grad i u gradu; to je zahtjev s kojim Odisej konfrontira zavoje u kojima se gubi egzistencijalna refleksija pojedinca Filokteta. Dakako, Odisejevi i Filoktetovi suprotstavljeni zahtjevi ponekad *moгу* izaći na isto jednim te istim djelovanjem. Ipak, umjesto polaganja nade u tu eventualnost, *Filoktet* uprizoruje (kao što je to Müller pisao u vezi s *Mijenjanjem perja*) »ekstreman slučaj« kao »primjer na kojem se demonstrira kontinuum normalnosti što ga valja razbiti«³⁴⁷, budući da se on nalazi u temeljnoj strukturi njihova odnosa, odnosa politike i individualnosti: slučaj u kojem se sljepoća političkog zahtjeva za egzistencijalnu refleksiju pojedinca prazni u sukobu.

Zrcalno je inverzan slučaj sukoba u središtu Müllerova *Mijenjanja perja*. Onako kako u *Filoktetu* opisuje poziciju pojedinca, ovdje opisuje poziciju politike: kao beskonačno reflektirajuće provođenje stanovitog proturječja. To je proturječje taktike i etike. Politika, a to ovdje znači: »revolucija sama, nije jedno sa samom sobom« (*Mauser*, 59). Ona zahtijeva odsijecanje trave, kako bi ostala zelena, izbljuvavanje kruha, kako bi se nahranili, ubijanje, kako bi se prestalo s ubijanjem.³⁴⁸ To proturječje politika rješava teleološki – procesom (revolucije), procesom koji je ona sama. S onu stranu toga »razmaka« (*Mauser*, 67) između cilja i sredstava nema političkog djelovanja, tek ga taj »razmak« vremena i svijesti *čine* političkim. Djelovanje s ovu ili onu stranu odgode cilja sredstvima nepolitičko je djelovanje: bez (etičkih) ciljeva ili (pragmatičnih) sredstava. Izdržati tu napetost ono je što politika zahtijeva od onih koje uzima »u službu«. No, poje-

dinac konfrontira politiku s pitanjem koje probija posredovanja političke svijesti, koje razmak političkog vremena povezuje s egzistencijalnom točkom: pitanjem o njegovom životu. Politika zna samo za djelovanje »po nalogu«, no pojedinac opstoji »iz sebe samoga (...) kao vlastita svojina« – i time postaje »neprijateljem revolucije« (Mauser, 59). »Ti si ovaj i onaj«, kaže politika pojedincu, no on želi biti jedno sa sobom: »jedno s pištoljem«, »jedno s tvojim radom« (Mauser, 67). »Revolucija ima mnoga vremena«, ali »ja imam samo jedno vrijeme« (Mauser, 66). Stoga:

»Odbijam. Smrt svoju ne prihvaćam.
Život moj meni pripada.«
(Mauser, 67)³⁴⁹

Vrijeme, logika i svijest političkoga predstavljaju kretanje preko suprotnosti koje pojedinac prekida stanovitim *svojim* zahtjevom: bezuvjetnim zahtjevom za ono svoje vlastito, »ovdje i sada« (Mauser, 66). Kao što je političko slijepo za refleksivne zavoje individualnosti, tako je i pojedinac slijep za refleksivna posredovanja političkoga. Stoga njihovu odnosu pripada »ozbiljan slučaj« njihova bezizlaznog sukoba.

Tragika u Müllerovu »nizu ogleđa« tragika je refleksije: izbijanje sukobâ za koje ovdje i sada nema rješenja, između pozicija koje više nisu one »plastično« neposredne svijesti, nego refleksivno prelomljene. To proturječi tumačenju što ga je Müller, u smislu modernog modela tragedije i nadovezujući se na Hegela i Brechta, dao u pismu o *Filoktetu*. Jer u njemu je estetičko rastvaranje tragičnosti u »slobodnom prostoru« igre izjednačio s praktičnim prevladavanjem tragičnosti postignućem refleksivnosti, koja gledatelja »oslobađa« za promišljanje posttragičnog završetka. Taj program prijevoda estetičke igre u praktičnu (»komunističku«) utopiju iskušava se u Müllerovu »nizu ogleđa«. Sam se program u tome rastvara: on se ne može prakticirati. Pritom Müllerov kazališni niz ogleđa ne postavlja u pitanje pretpostavku da estetička sloboda igre ima praktične efekte, postignuće refleksivnog stava. No, Müllerov »niz ogleđa« promatra kamo takva postignuća refleksije doista vode: ne prema »utopiji čovječne za-

jednice« s onu stranu tragičnoga, nego prema njezinu povratku u promijenjenom obliku.

Sukobi u *Filoktetu* i *Mijenjanju perja* pokazuju zašto je tome tako: zbog toga što refleksivnost u djelovanju i životu nastupa praktično, u dva oblika koji su međusobno tako različiti, da su slijepi jedan za drugog. Ta sljepoća nije pogreška što se može ispraviti, jer ona svoj temelj ima u okolnosti da je refleksivnost, bivajući praktična, ustrojena normativno. Obje pozicije, koje u *Filoktetu* i *Mijenjanju perja* dospijevaju u međusoban sukob, svoje refleksije izvode s obzirom na normativnu orijentaciju. Stalo im je do ozbiljenja normativnih zahtjeva: do pravednog cilja i efektivnih sredstava u onome političkom, do vremena i sadržaja onoga vlastitog, štoviše onoga navlastitog pojedincu. To iznutra određuje obje pozicije, no prije svega određuje njihov odnos: one se razdvajaju i međusobno sukobljavaju, jer su to međusobno suprotni oblici normativnog reflektiranja. Tragičnih sukoba ima samo ondje gdje ima normativnih orijentacija; tragični sukobi izbijaju u svijetu normativnog. I to ne samo u svojem herojsko-plastičnom, nego i u svojem modernom refleksivnom obliku. Jer neovisno o tome kako se slijede normativne orijentacije, da li neposrednom identifikacijom ili refleksivnim lomom, navlastit im je moment bezuvjetnosti. To ne vrijedi za sve, ali vrijedi za mnoge normativne orijentacije. Normativnost je mnogostruka i bezuvjetna, pa stoga i izvor bezizlaznih sukoba.

Ako su normativnost i tragičnost na taj način međusobno povezane, tada »slobodan prostor gledatelja« u odnosu na tragične sukobe, što ga objavljuje Müller, ne može postojati kao praktičan, ne može postojati u djelovanju i za djelovanje koje ozbiljno slijedi svoje normativne orijentacije. Kazalište se kreće između tragičnosti i igre, od kojih je svaka neograničena u svojoj snazi, pa stoga i nisu dostupne jedna drugoj. To vrijedi za normativnost djelovanja, koja se ne može toliko promijeniti stavom igre, da više ne poznaje bezizlazne sukobe. No, to vrijedi i obratno, za slobodu igre, koja je kadra pribaviti sebi važnost u odnosu na svaki cilj djelovanja u praktičnome, koji se uzima za ozbiljno. Stoga Schmittova formula o »provali vremena u igru«, kojom se povremeno služi i Müller,³⁵⁰ nije u stanju shvatiti odnos tragič-

nosti i igre u njegovim komadima. Schmitt svojom formulom želi reći da je kazalište u stanju predstaviti tragične sukobe samo kada prihvaća da u njegovom vremenu postoje osobe, pozicije, vrijednosti, koje su za nj »tabu« – koje ne smiju postati predmetom i sadržajem igralačkog iznošenja, nego se moraju prihvatiti kao neprekoračiva granica za kazališnu igru (kao što je to, prema njemu, za *Hamleta* bila osoba suverena, škotske kraljice Marije Stuart).³⁵¹ Tome usuprot, modernim osamostaljenjem kazališne igre, autonomijom umjetnosti, smatra Schmitt, pozivajući se na Benjaminovu knjigu o žalobnoj igri, tragedija dolazi do kraja. Gdje je i otkada je pjesništvo postalo »od povijesne i sociološke zbilje odriješeno, autonomno stvaralaštvo«³⁵², ondje ima žalobnih igara, ali više nema tragedija. »Tragičnost prestaje ondje gdje počinje igra, čak i kada je ta igra igra za plakanje.«³⁵³ Tome usuprot, Müllerov je uvid, uvid je njegova niza ogleđa, da tragičnosti doduše nema u kazališnoj igri, ali da je ima usprkos oslobođenoj kazališnoj igri. Jer početak tragičnosti, kojim završava igra, nije provala izvana u igru, nego hod koji se iznosi u samoj igri.

U *Filoktetu* se to događa u prologu, koji tvori ulaz i »kotač komada«³⁵⁴, koji je, kao rub, istodobno i osovina oko koje se komad okreće i koja pokreće njegovu tragičnost. To vrijedi ne samo stoga što prolog najavljuje komad kao »igru« što »vodi u prošla vremena« (»Kad čovjeku bje dušman čovjek sam, / Klanje običaj, a život opasan«) i u kojemu stoga »nećete nauk života naći«:

»To što prikazujemo, priznati nam valja,
fatalno je, i nema tu morala.«
(*Filoktet*, 7 [4])

Kao i na početku *Svršetka igre*, i ovdje je od izrečenoga važnije ono što propisuju didaskalije: pantomimičko u *Svršetku igre*, igra s maskama u *Filoktetu*. Kako glasi didaskalija odmah na početku, prolog izgovara »glumac koji tumači *Filokteta*, s maskom klauna«. Klaun je lik igrača – onoga koji uzima sve uloge, koji stavlja sve maske i ponovno ih skida. Nastup klauna nastup je prije svakog – određenog – nastupa: nastup nastupa, igranje igranja. Stoga prolog završava (i komad započinje) skidanjem te maske klauna

ili igrača: »*Klaun skida masku: glava mu je mrtvačka glava*«. On tako izgovara završnu rečenicu prologa: »U tome što će zajedničkim se radom odvijati / Nećete se imati baš ničemu smijati.« Tragično događanje – u kojemu se »nećete imati baš ničemu smijati« – započinje kada se klaun demaskira: kada igrač odstupi i kada se igra više ne pojavljuje kao igra. Demaskiranje, središnji moment komične paregbaze, komičnoga istupanja (ili ispadanja) iz uloge, ovdje se pojavljuje u tragičnoj inverziji; to je početak tragedije. Jer to je odstup klauna i nastup dramskog lika, koji, nasljedujući osobe koje uistinu djeluju, nešto bezuvjetno hoće i čini.

U Müllerovu se *Filoktetu* početak tragedije, a time i istupanje iz igre, još jednom odigrava: kao korak od iznošenja iznošenja prema iznošenju djelovanja. Kao korak koji se i sam iznosi, on nije iznuđen vanjskom moći, pa bila to i moć suverena, koju Schmitt smatra najvećom (za ovdje i sada). Kao ono što se iznosi, korak od iznošenja iznošenja prema iznošenju djelovanja nije se morao učiniti; u kazalištu ne mora biti tragedije, što će reći: ona ne mora biti dana, odigrana. Tragedija se ne mora ni nastaviti kada je njezino iznošenje već započelo. Kao u komičnoj paregbazi, i demaskiranje klauna, kojim u Müllera započinje predstava tragičnog događanja, ostaje igra maski. Demaskiranje igrača uvijek je tek igračevo stavljanje neke druge maske, koju stoga uvijek može skinuti. Ništa ne može ograničiti moć igre u pretvaranju svekolikog djelovanja u izneseno, puko odigrano događanje. Međutim, igra ne može ništa promijeniti na tome da je djelovanje koje ona, ukoliko jest igra, iznosi, podčinjeno normativnim orijentacijama koje se mogu bezizlazno sukobiti. Stav igre u odnosu na djelovanje može u djelovanju stvoriti stav refleksije, refleksivnog odmaka i odmjeravanja. Odisej i Filoktet reflektirani su na taj način: Odisej, koji primjenjuje sva taktička lukavstva i smicalice, kako bi postigao svoje ciljeve; Filoktet, koji odbija sve društvene forme i oblike, kako bi očuvao vlastiti identitet. Ali taj stav refleksije ne može spriječiti njihov bezizlazan sukob; to može samo jedan, odlučujući korak koji vodi iz djelovanja u odigravanje djelovanja. Zbog toga što taj korak iz djelovanja opoziva samo korak u djelovanje, kojim u kazalištu tragedija tek započinje, on je uvijek moguć – i istodobno ništa

ne mijenja. Tragedija se u svako vrijeme može prekinuti, ali se time ne može zaustaviti. Istinska je rastrzanost Müllerovih likova u tome da su oni doista oboje, bez izgleda u razrješenje ili pomirenje te napetosti: gladijatori u djelovanju i klauni u igranju toga djelovanja. »Tragedija« i »farsa«, dva pola oko kojih kruži dramska misao Heinera Müllera, međusobno se »vrebaju«, svaka »u utrobi« one druge.³⁵⁵

N i k a d a : B o t h o S t r a u ß , I t a k a ³⁵⁶

»Možete li Vi sebi zamisliti da je on, prvenstveno što se tiče kazališta, uzimao u zaštitu maske i htio pustiti da važi samo stara tragedija, da je zatim, međutim, govorio o staroj tragediji, koju može izleći samo zapaljen um? Zapravo nisam pravo razumio što je htio. Ali to je izgledalo skoro tako kao da je tvrdio da se ta najviša tragičnost mora proizvesti osobitom vrstom šale.«

(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann)³⁵⁷

U pojašnjenju što ga je Botho Strauß stavio kao proslav *Itaci*, on komad opisuje kao rezultat »prijevoda čitanja u kazališnu igru«:

»Kao da je netko podigao glavu s Homerove knjige i ugledao pred sobom na pozornici dugi finale o Itaki, kako ga sebi predočuje.« (7)

Jer o tome je u *Itaci* riječ: o »pjevanjima Odiseje o povratku«, kao što glasi podnaslov. Straußov je komad dramatizacija epske građe. Taj epski predložak treba u drami »ostati prisutan barem u odjeku«. Strauß se nada da bi to moglo biti dostatno, »kako bi se slušatelja kao i uvijek moglo prenijeti u djetinjstvo svijeta« (7). No, ponajprije je to povratak u »djetinjstvo« kazališta, točnije: našeg kazališta. Jer uputa kojom Strauß najavljuje svoj komad određuje ga kao rezultat medijskog prijevoda: iz knjige, kao predmeta čitanja, na pozornicu, kao prizor pokazivanja i gledanja. Straußova uputa stoga vrijedi ne samo za njegov epski

predložak, nego istodobno i za povijesni izvor drame iz obrade općepoznate građe mita i epa za kazalište. Straufov kazališni prijevod Homera ponavlja postignuće prevođenja iz koga je, na početku naše povijesti kazališta, u Ateni nastala drama. Više je od povijesne reminiscencije ili neskromne geste da se Straufova *Itaka* najavljuje i kao obrada epa ili mita za kazalište, To sadrži određenje dramske vrste kojoj pripada *Itaka*: najava »prijevoda čitanja (Homera) u kazališnu igru« budi očekivanje kako je Straufu, kao i prvim oblikovanjima mita za kazalište, stalo do toga da iz drugog dijela Homerova drugog epa još jednom načini tragediju.

Kada je Strauf godine 1996. na taj indirektan način *Itaci* pridao oznaku tragedije kao vrste, to se moralo shvatiti s obzirom na pozadinu njegovog pozivanja na tragediju što ga je neposredno prije toga, i to na podjednako dvojbena način u stilističkom i sadržajnom pogledu, poduzeo u eseju *Nabujali jarčji pjev*. Ondje je, ukazujući na Renéa Girarda, u tragediji vidio ritualni oblik »dinamike izbavljenja«,³⁵⁸ čija je temeljna figura očišćenje zajednice izborom i izgonom žrtvenog jarca (dakle, ona ista ritualna logika što je Edipova tragedija upravo ne ponavlja još jednom, nego raskida s njom³⁵⁹). Da bi bila tragedija u tome smislu, *Itaka* bi, poput rituala, morala u »realnu prisutnost« – naslov Georgea Steinera, kojemu je Strauf odao iscrpnu počast³⁶⁰ – privesti nekoga tko djeluje, njegove čine, njegovu krivicu i njegovu žrtvu. No, *Itaka* ni na jednome mjestu to ne može i ne želi. *Itaka* nije tragedija u smislu *Nabujalog jarčjeg pjeva*, i to ni ne želi biti. Ako je tragedija ritualno uprisutnjenje pogreške i izbavljenja (žrtvom), prije će biti da je *Itaka* izbjegavanje tragedije. No, izbjegavanje tragedije koje ne može zadovoljiti ni zagovaratelje posttragične moderne, koji znaju još samo za komedije (i romane), a tragediju su, tome usuprot, konačno ostavili za sobom. Jer upravo time što nam u *Itaci* predstavlja komediju, Strauf u svojoj drami, doduše na posve drukčiji način od onoga što ga najavljuje njegov programski esej, iznova dotiče iskustvo tragedije. To ima svoj razlog u okolnosti da se u *Itaci* igra komedije postavlja u okvir bajke.

Itaka započinje »Odisejevim dolaskom« (1. čin), potom oslikava »kućanstvo prosaca« (2. čin), zatim pokazuje Odisejev po-

vratak u vlastitu kuću, gdje ga prepoznaje Eurikleja (3. čin: »Ožiljak«), i krvavu osvetu nad proscima (4. čin: »Odisejev luk«), da bi naposljetku, u petom činu, slavila ujedinjenje sa suprugom i protivnicima (»Prepoznavanje – Ugovor«). Pred Odisejevo je pristajanje na Itaci Strauß postavio još dva prizora, odlučujuća za konstelaciju likova i tijek radnje komada. U njihovu je središtu Penelopa, ali Penelopa neobičnog obličja, koji Strauß nije mogao naći u epskom predlošku. Straußova je Penelopa, naime, skroz naskroz bajkovit lik: ona je »zatočenica« u »gorostasu« svoga »ogromnog tijela« (11), u kojem su se uvrede i ruganja prosaca doslovce nataložile u slojeve; zbog tih je uvreda ona postala »strahovito debela« (13). No, unutar tih zidova od uvreda i sala čući »mala, nježna osoba«:

»PENELOPA: Pritom žamori u meni, iznutra sam mala, nježna osoba. Izvana svjetlo pada na moju usaljenu kožu. Sijam kao oznojena kobilica. Iznutra čučim, prikradam se poput sjene na zidu. (...) No, kad vide jednom moju gorostasnost, ne pitaju više za krhko biće što u nutrini živi.« (11)

Polazeći od te bajkovite slike zatočenosti u unutrašnjosti vlastitog tijela, Strauß tumači i zločin i krivicu prosaca što oblijeću Penelopu. Već u *Odiseji* nije jasno u čemu je njihova krivica, a prije svega: zašto je riječ o krivici koja se može okajati samo smrću. Jer su prijestupi prosaca prema Odisejevoj kući ponajprije vrlo ograničene težine³⁶¹: prije svega zlouporaba gostinskog prava i rasipanje imanja. No, ta ogrešenja, pa čak ni namjera umorstva Odisejeva sina Telemaha po njegovu povratku, po sebi nisu vrijedna smrti. U *Odiseji* ona to postaju tek kad se u vladanju prosaca povežu s prijestupom božanskog zakona. Tome usuprot, prosaci u Straußu ne prestupaju ni poredak kuće, ni božanski poredak. A ni ponovljeno ukazivanje na to da su pojeli većinu Odisejevih svinja ne može biti dostatno za opravdanje njihova pokolja. Prije će biti da se njihov zločin odnosi na nešto između *oikosa* i *kosmosa*, što u *Odiseji* ne postoji kao navlastita dimenzija: boljitak itačke zemlje i naroda. Tako se u vladanju prosaca, što ga Straußov komad iscrpno predstavlja u drugom činu (»Kućanstvo

prosaca»), okupljaju svi poroci koristoljubivog, rasipnog, opse-
nog, egoističnog i ksenofobičnog sloja novih bogataša koji su se
dokopali vlasti. To je mjesto na kojem se Straußov komad najvi-
še približava njegovoj kulturnokritičkoj esejistici. No, razlog za
Straußovo možebitno opravdanje Odisejeva umorstava prosaca
takvim njihovim vladanjem tek je u načinu na koji to vladanje
tumači u bajkovitoj slici Penelope, zatočene u vlastitu tijelu: kao
opsadu što je onu opsjedanu učinila tjelesnim »monstrumom«;
kao nagrđivanje i oštećenje njezina psihičkog i tjelesnog integri-
teta. *Odiseja* shvaća zločin prosaca kao prijestup protiv povu-
čenih granica vlasničkog, gostinskog i božanskog prava. Tome
usuprot, *Itaka* odražava vladanje prosaca u njegovim razornim
egzistencijalnim posljedicama: jer je »nježna«, »krhka« bit Pe-
nelope – zastupajući trpljenje njezina naroda – bila prinuđena
skriti se iza »zida usaljene kože« koja je izvana štiti.

No, tim pre-tumačenjem ishodišne konstelacije i Odisejev
povratak u Strauša dobiva posve novo značenje. Straußov Odisej
nije samo branitelj svog posjeda na jednoj, i sredstvo božanske
kazne na drugoj strani. Odisej postaje izbaviteljem; on postaje
ono što ne može biti u *Odiseji*: heroj obdaren suverenom moći
za obuhvatnu *restitutio in integrum*, sve do tjelesnog izlječenja.³⁶²
Na to se usmjeruje Penelopino preklinjanje:

»Oslobodi zatočenicu iz kumirske stature njezina tijela!
Prozri na meni, molim te, sve kršno, veliko! Izbavi nježno
stvorenje, čije vapaje – bijedne, zdvojne – jasno razabireš iz
dubine ovoga gorostasa!« (12)

Ove su riječi upućene Amfinomu, jednome od prosaca, no samo
su čini Odiseja koji se vraća ono što može postići to oslobođenje.
Stoga je on za Penelopu »onaj« (92) »iz kojeg struji blagotvorna
moć« (98), kao što Laert kaže o pravom kralju.

Stoga je, poput Penelope, koja očekuje izbavljenje, i Straußov
blagotvorni Odisej bajkovit lik. To znači da ga Strauß može osli-
kati, da se blagotvorni heroj može predstaviti samo kada i uko-
liko pripovijeda bajku, izvodi bajkovitu igru. To se ne pokazuje
samo na početku, već možda nigdje jasnije doli na drugom kraju

komada, u Straußovoj obradi svršetka *Odiseje*. U tome završnom pjevanju, dvadeset i četvrtome, čija se autentičnost vazda osporavala, još jednom – nakon umorstva prosaca, no prije svega: nakon Odisejeva konačnog povratka, nakon ponovne uspostave poretka njegova doma, potom njegova braka s Penelopom, i konačno njegove obitelji u ponovnom susretu s Laertom – bukne bitka: s rođacima pogubljenih prosaca, čijim ulaskom u Had pjevanje započinje. Bitku okončava Atena tako što – nakon savjetovanja sa Zeusom i uz njegovu potporu – uspostavlja mir među borcima.

To podsjeća na završetak sage o Atridima, kako ju je dramski tumačila *Orestija*, a to preuzima i Strauß iz svoga epskog predloška. Ali koliko je drukčije ustrojen mir na svršetku Eshilove *Orestije* od onoga na svršetku Straußove *Itake!* Poredak mira, kojim završava *Orestija*, ima kompleksnu arhitekturu u kojoj se u fragilnu ravnotežu dovode božanski, ljudski, kulturni i pravni elementi; upravo je u tome ono političko *Orestijina* svršetka.³⁶³ Tome usuprot, Straußova *Itaka* završava ponovnim ujedinjenjem lišenim razlike, u kojem se Odisej združuje s Penelopom, a preko nje i sa svojim narodom:

»ATENA (...) *Itaćanima*: Budući da je par iznova spojen, s njima na snagu ponovno stupa i sveti poredak. Odisej zapovijeda otokom i svim gradovima i plemenima što prosila su mudru Penelopu. Na zavjet mu vjernosti prisežu kopno i otočja. No, mi propisujemo što je pravo: iz spominjanja će naroda biti izbrisani umorstvo i kraljev zločin. Vladari se i podanici vole kao i ranije. Iz toga izrastaju blagostanje i punina čovjekova mira.« (103)

Jednostavnost vlada ovim prizorom, na čijem kraju – ujedno i kraju čitavog komada – Penelopa, Odisej i njegovi protivnici izvode balet ljubaznosti i smiješka, međusobnog razgovora, međusobnog ljubljenja i umiljavanja. Na mjesto političkog djelovanja u *Orestiji* u *Itaci* je stupilo uprizorenje utopije. To ništa ne pokazuje jasnije doli izričita zabrana sjećanja i spomena, bez kojeg se to pomirenje ne bi moglo postići. Političkom obliku

rješena sukoba u *Orestiji* pripada kultno uobličen institucionaliziran spomen božica osvete, dakle ne samo sjećanje poražene strane u sukobu, nego činjenice samoga prošlog sukobljavanja. Tome usuprot, pomirenje je sukobljenih u *Itaci* (kao i u Straušovu epskom predlošku) pod zapovjedi zaborava: »iz spominjanja će naroda biti izbrisani umorstvo i kraljev zločin«. U *Orestiji* je ophođenje spominjanjem prošloga neophodan sastavni dio prisutno političkog rješena sukoba. Tome usuprot, *Itaka* obećava »pomlađenje«, u kojem se sa sebe svlači svekoliko vremensko događanje, svi talozi i povrede vremena, sve tjelesne ozljede i oklopi: »*Itaćani odlažu oružje. Iza njih pojavljuje se, lagano odjevena, gotovo vrludajući, čudnovato pomlađena: Penelopa.*« (103) Na kraju komada ponovno je dosegnut početak prije komada, štoviše, početak prije svih vremena, čitavog povijesnog vremena djelovanja. Ni svršetak *Itake* nije svršetak tragedije, nego bajkovite igre.

Početak i svršetak *Itake* opisuju jednostavne slike bajke, nepronične zatočenosti i ponovnog uspostavljanja koje je lišeno sjećanja. No, između toga, na putu od toga početka prema tome kraju, a prije svega u prizoru u kojem put zaokreće od toga početka do toga kraja, u prizoru umorstva prosaca – između toga je poredak bajkovitog pripovijedanja prekinut. To se prekidanje događa u drami i kao drama. Jer opisuje li početak očekivanje izbjavljenja, a kraj njegovo nastupanje, između njih je polje djelovanja, koje vodi od toga očekivanja do toga ispunjenja. Ovaj moment djelovanja moment je drame: pripovijeda li bajka o prošlom, dalekom događanju, drama u sadašnjosti iznosi djelovanje. Straušova *Itaka* ima bajkovit početak i bajkovit kraj; među njima treba posredovati dramski uprisutnjeno djelovanje. No, nema drame koja može premostiti početak i kraj bajke; pripovijedanje bajke razbija se o dramu. To se događa u odnosu Penelope i Odiseja. Odnos Penelope i Odiseja, o čijem »ponovnom ujedinjenju« komad na početku sanja, a na svršetku ga slavi, istodobno je jezgra njegove krajnje dramske napetosti.

U poretku bajke Penelopa i Odisej dodijeljeni su jedno drugome kao žarko očekivanje i njegovo ispunjenje koje očičuje:

»Moraš to ovako predočiti: to je Penelopa, svijeca očekiva-
nja, što neugasivo gori sve do dana današnjega. Gospoda svo
vrijeme njoj dohode, tabore se u dvorištu, svijaju gnijezdo u
njezinu dvorcu. Prosci su vojnici, istraživači, trgovci i filo-
zofi, državnici i sportaši... no Odisejev povratak svo vrijeme
briše.« (13)

Kako bi ispunio Penelopino očekivanje, Odisejev čin mora biti
u stanju zaustaviti vrijeme, pa čak ga i vratiti. Da bi se uspostavi-
o luk između početka i kraja, točnije: da bi on, Odisej, mogao
uspostaviti luk između početka i kraja, morao bi učiniti nešto
što jednostavno nitko nije u stanju učiniti. To znači da Odisej-
ev povratak Penelopi ne može biti drama, nego mora zauvijek
ostati bajkom, da se može dogoditi i ispričati samo kao bajka; jer
drama (prema Aristotelu) nastup je onih koji djeluju, a nijedno
djelovanje ne može uspostaviti luk bajke. *Itaka* kruži oko tog od-
stojanja između bajke i drame.

Kao ona koja očekuje i kao onaj koji pomlađuje, kao liko-
vi bajke, nijedno od njih, ni Penelopa ni Odisej, nisu oni koji
djeluju. Dakle, nisu ni dramski likovi. Budući da oni to nisu,
moraju to – u komadu – postati. Oboje tek u komadu postaju
dramskim likovima. To znači da oni to ne postaju sami od sebe
i sami sobom, unutrašnjim »razvojem«; u *Itaci* nema romanes-
knih crta. Prije će biti da *Itaka* na otvorenoj pozornici pokazuje
kako Penelopa i Odisej izvana i posredstvom drugih postaju li-
kovi, koji se potom pred nama pojavljuju tako kao da su sami
djelovali. No, oni se mogu učiniti dramskim likovima samo po-
sredstvom onih koji sami nisu dramski likovi, nego ništa manje
doli lik *drame*, personifikacija drame u drami. Strauß ih naziva
»Trima fragmentarnim ženama«: Koljenkom, Ključnjačom i Ru-
kozglobkom. Njihova je uloga u *Itaci* višestruka. One komenti-
raju i predlažu tumačenja, recitiraju epski tekst, no prije svega
pomažu pri dramskoj akciji: daju upute Penelopi kako se treba
osnažiti, našminkati i odjenuti za nastup pred proscima, prate
je pri njezinu nastupu, obigravaju oko nje »poput sjena«, kako
je »njihovi pogledi pijavice« – pogledi prosaca to nisu ništa ma-
nje od pogleda gledatelja – ne bi »usisavali« (53). Kao agentice

iza protagonista, Tri fragmentarne žene omogućuju dramu; uz njihovu pomoć likovi mogu nastupiti, nešto činiti i reći. U tim likovima, dakle, u prvi plan u drami dolazi kazalište, nešto što je, kao dramu, tek čini mogućom. No to, ako uopće i postoji, definira moment komedije.

Tri fragmentarne žene nisu samo za Penelopu kazališne agentice koje omogućuju dramsko djelovanje, one su to i za Odiseja: tako što mu došaptavaju njegov tekst (63) ili citiraju epsko izvješće što ga *Itaka* iznosi na pozornici (60). Odiseja dramski djelatnim ipak manje čine Tri fragmentarne žene, a više jedna cjelovita, Atena. Atena budi u umornome Odiseju – koga je Heiner Müller nazvao glumcem *par excellence*³⁶⁴ – umjetnika laganja i prijetvornosti, ona ga čini spremnim za akciju, nalažući mu njegovo djelovanje. Ona ga »navodi« i »preobražava«, čineći ga onim koji o sebi može reći: »načini plan, ja ću ga izvršiti. (...) Rado ću potom složiti leševe, pa da ih je i trista.« (18) Kao što su Tri fragmentarne žene, Koljenka, Ključnjača i Rukozglobka, zglobovi koji pomažu likovima bajke u njihovu dramskom nastupu, Atena je ona čijim posredovanjem Odisej tek postaje činiteljem. Odisej je u *Itaci* učinjen, načinjen činitelj. Ono što on sam, vlastitim podstrekom i vlastitom » snagom« (to je jedna od ključnih riječi u Odisejevim razgovorima s Atenom) može učiniti, nije ni izdaleka dostatno za ono što mora učiniti, e da bi bajku od lošeg početka priveo dobrom kraju. Samo ga božica preobrazbe može učiniti takvim. Kako i čime? Tako što rabi kazališni stroj. Kada nastupi božica, kazališni stroj postaje razvidnim: »*Atena ga dodirne palicom, Odisejeva se oprema i odjeća podignu žicama u zrak. Pri preobrazbi pomažu Tri fragmentarne žene.*« (19)

Kao što se Odiseju samo izvana može usaditi strana, slijepa »požuda«, kako bi izvršio »božansko očišćenje«, samo se izvana može i zaustaviti, tako što ga munja s neba otrgne od bjesomučne radnje. Stoga je njegov plač nakon umorstva prosaca – plač zbog prevelike zahtjevnosti: »*Obuzme ga iscrpljenost, brizne u grčevit plač.*« (87) Ono što bajka od njega zahtijeva, za njega je previše. On to može ispuniti dokle god zapravo ne djeluje: dokle god odigrava tekst koji je za nj napisala Atena i živi od snage koju mu je ona ulila. Oko umorstva prosaca postavljene su zgrade igre, čije

već odavno utvrđene ishode likovi samozaboravljeno provode: umorstvo prosaca započinje irealno »usporenim« letom Odisejeve odapete strelice, koja »vrškom« probode Antinojev grkljan (80); ostala su ubojstva i borbe skrivena iza »četverokuta načinjenog od platna za jedra«, o njima izvješćuju Tri fragmentarne žene, koje još jednom recitiraju epsku pripovijest (83 s.); prizor završava spuštanjem zastora, koji uskraćuje događaj našim očima (84). Ovdje nitko nije ništa učinio, učinio *sam*; o događanju se izvješćuje i ono se iznosi, no na pozornici nismo vidjeli likove koji djeluju.

Komična tendencija *Itake* nalazi se u stvaranju dramskih likova posredstvom kazališne moći preobražavanja, a prije svega u izlaganju toga stvaranja dramskih likova i njihova djelovanja od strane Triju fragmentarnih žena i Atene. Komad nije komičan time kako završava ili kakav mu je učinak, nego time što se u samome sebi predstavlja kao kazalište, kao igra i iznošenje. Upravo u tome, u neuspjehu dramskih likova u odnosu na prezahtjevnu ulogu u bajci, koju mogu kratkotrajno utjeloviti samo uz stranu, umjetnički bogatu pomoć, i koju su u stanju držati poput maske na licu, prije negoli njihova snaga iznova popusti – u tome je kazališnom prelamanju dramskog događanja, koje čini njegovu komičnost, istodobno i navlastit tragični potencijal Straufove obrade *Odiseje*. Međutim, upravo se tim crtama *Itake*, kojima ona pokazuje da se djelovanje što ga zahtijeva bajka ne može provesti, nego samo odigrati, štoviše naknadno igrati, uputio prigovor kako Strauß tragediju, koju je obećao ili barem najavio u svojem eseju, nije ponudio, nego neugodno izbjegao: kako je – prema Karl Heinzu Bohreru³⁶⁵ – lik »strašnog osvetnika«, što ga zahtijeva tragedija i što ga daje epski tekst – rastvorio u onome komedijantskom. Time je, smatra Bohrer, Straußov komad izigrao i »herojsku fantazmu« i »estetičku okrutnost« epskog predloška. Za Bohrera se to dvoje, »herojska fantazma« i »estetička okrutnost«, pojavljuje kao usko vezano; no, pogledaju li se izbliza, ne mogu se ujediniti. Okrutnost u herojskoj fantazmi nije estetička, jer u herojskom se djelovanju okrutnost uvijek pojavljuje kao opravdana: kao pametna i smislena. Okrutnost (kao što je znao Artaud) postaje estetička tek ondje gdje se više herojski

ne nadvisuje, gdje se ne usmjeruje protiv drugih, nego se okreće protiv smisla i opravdanja što joj ga daje heroj. *Estetička* je okrutnost samo ona što je heroj počini sam sebi: razbijanje vlastitog smisla i prava u vlastitom djelovanju i na vlastito djelovanje, koje se – u tome je ono okrutno njegova djelovanja, ne njega, heroja – ne može nadoknaditi tim smislom i tim pravom. To je temeljna figura tragedije, onako kako se iskazuje u tragičnoj ironiji. Slamanje na onome drugom, što nose u sebi, a ne herojska čvrstoća, jednoznačnost i snaga, obilježje je njezinih junaka. Za njih se na odličan način pokazuje točnim ono što je Karl Reinhardt rekao za junaka općenito³⁶⁶: da je on junak upravo stoga što može u sebe primiti vlastitu krizu i nositi je.

Stoga već za antičku tragediju vrijedi da ona »herojsku fantazmu« više ne priziva epskim opisivanjem, nego je slama estetički, »estetičkom okrutnošću«; jer ona estetički postavlja u pitanje herojsko pridavanje smisla.³⁶⁷ Pa ipak, to nije način na koji Straußova *Itaka* prispijeva u dimenziju tragičnog iskustva. Tragična je kakvoća *Itake* paradoksalna i time moderna (ili poslijemoderna, odredi li se moderna obećanjem estetičkog samoukinuća tragičnosti³⁶⁸): *Itaka* svoju tragičnu kakvoću zahvaljuje upravo u jedino blizini komediji, u kojoj Bohrer vidi izigran tragični potencijal epskog izvora.

U tu blizinu komediji *Itaka* prispijeva činjenjem vidljivim vlastite kazališne mašinerije preobražavanja i izvođenja, u nastupima Triju fragmentarnih žena i Atene, koje omogućuju pojavljivanje dramskih likova, prije svega junaka Odiseja, kao odigranih. Takva je svijest o kazalištu i igri za romantičku koncepciju komedije vrijedila ne samo kao legitimacija više refleksivnosti, nego i kao korak u sferu nevaženja, štoviše nevinosti i sreće: tko je kadar vidjeti djelovanje kao puko odigrano, oslobodio se ozbiljnosti, a time i nesreće vlastita neuspjavanja i borbe.³⁶⁹ Botho Strauß, tome usuprot, previše je adornovac (a Adorno pak previše obilježen Benjaminom i Kierkegaardom), da ne bi najdublje sumnjao u to podjednako jednostavno i rasprostranjeno obećanje estetičke igre. Da bajkovita radnja oslobođenja može postati dramom samo tako da nam se iznosi kao provedba svoga djelovanja, i da nam se to djelovanje istodobno pokazuje kao postignuće

stanovite preobrazbe, uprizorenja, čak stroja – to nije, kao što hoće optimistička povijest estetičkog napretka, konačno postignuto ukidanje svih ponižavajućih povreda, osvetničkih umorstava i osloboditeljskih pomirenja, o kojima pripovijeda bajka, u još samo igralačkim provedbama. Prije će biti da je, upravo suprotno, to estetičko ukidanje djelovanja u igri klica tragedije. Jer to što bajkovita radnja oslobođenja ne može postati dramom, što se ne može predstaviti kao provedba svoga djelovanja, a da istodobno ne postane kazalištem, pukom igrom, znači i da to oslobođenje nikada (više) ne može postati zbiljom – premda ništa nije preče od njezina postajanja zbiljom. To je gubitak što ga protokolira Straußova *Itaka*, time što bajku o mucu i oslobođenju ne pripovijeda još jednom, nego je prevodi za pozornicu i tako izlaže igri komedije, koja dohvaća sve što dospije na pozornicu. Odisej se nikada neće vratiti Penelopi i osloboditi je. Osim ako Tri fragmentarne žene ne pruže zglobnu pomoć, osim ako Atena ne izvede svoja umijeća preobrazbe i pretvaranja. Gdje i kada? Ovdje i sada, u zadnji čas u kazalištu. Dakle, nikada.

P o p i s l i t e r a t u r e ^{37°}

Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York: Hill and Wang, 1963

Theodor W. Adorno, »Aufzeichnungen zu Kafka«, u: isti, *Gesammelte Schriften*, sv. 10, Frankfurt/M.: Suhrkamp, str. 254-287 [»Zabilješke uz Kafku«, preveo Borislav Mikulić, u: isti, *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, Zagreb: Školska knjiga, 1985, str. 109-135]

Frederick Ahl, *Sophokles' Oedipus: Evidence and Self-Conviction*, Ithaka – London: Cornell University Press, 1991

Aischylos, *Tragödien und Fragmente*, preveo Oskar Werner, München – Zürich: Artemis, 1988 (4. izd.) [Eshil, *Sedmorica protiv Tebe*, preveo Koloman Rac, u: *Sabrane grčke tragedije*, Beograd: Kosmos, 1988, str. 43-56; *Agamemnon*, preveo Koloman Rac, u: *Sabrane grčke tragedije*, Beograd: Kosmos, 1988, str. 59-78]

Aristophanes, *Die Frösche*, u: isti, *Komödien*, preveo Ludwig Seeger, ur. Hans-Joachim Newiger, München: Artemis, 1976 [Aristofan, *Žabe*, u: isti, *Izabrane komedije*, preveo Mladen Škiljan, Zagreb: Školska knjiga, 2000, str. 623-735]

Aristoteles, *Poetik*, preveo Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam, 1982 [Aristotel, *Poetika*, preveo Martin Kuzmić, Zagreb: Tisak Kraljevske zemaljske tiskare, 1912]

Aristoteles, *Rhetorik*, preveo Franz G. Sieveke, München: UTB, 1980 [Aristotel, *Retorika*, preveo Marko Višić, Zagreb: Naprijed, 1989]

Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, preveo Gerd Henninger, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch, 1979 [Kazalište i njegov dvojniki, preveo Vinko Grubišić, Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO, 2000]

Pierre Aubenque, *La prudence chez Aristote*, Paris: Quadrige – Presses Universitaires de France, 1997 (2. izd.)

Samuel Beckett, »Bram van Velde«, u: Hartmut Engelhardt (ur.), *Samuel Beckett*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984, str. 8-11

Samuel Beckett, *Endspiel – Fin de partie – Endgame*, preveo Elmar Tophoven, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974 [Svršetak igre, prevela Alka

Škiljan, u: isti, *Drame*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1981, str. 83-123]

Samuel Beckett, *Theatrical Notebooks*, sv. 2: *Endgame*, ur. S. E. Gonterski, London: Faber and Faber, 1992

Samuel Beckett, *Die Welt und die Hose*, prevela Erika Tophoven-Schöningh, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990

Ernst Behler, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie: Zum Ursprung dieser Begriffe*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972

Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, ur. Hermann Schweppenhäuser i Rolf Tiedemann, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974 ss. [*Porijeklo njemačke žalobne igre*, prevela Javorka Finci-Pocrnja, Sarajevo: Veselin Masleša, 1989; »Što je epsko kazalište?« (prva verzija), prevela Truda Stamać, u: isti, *Estetički ogledi*, Zagreb: Školska knjiga, 1986, str. 194-204; »Šta je epsko pozorište« (druga verzija), preveo Milan Tabaković, u: isti, *Eseji*, Beograd: Nolit, 1974, str. 299-306]

Karl Heinz Bohrer, »Erscheinungsschrecken und Erwartungsangst: Die griechische Tragödie als moderne Epiphanie«, u: isti, *Das absolute Präsens: Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994, str. 32-62

Karl Heinz Bohrer, »Das Homerische Phantasma Grausamkeit: Aus Anlaß von Botho Strauß' *Ithaka*«, u: *Merkur*, sv. 573, prosinac 1996, str. 1103-1113

Jean Bollack, *L'Edipe roi de Sophocle: Le texte et ses interprétations*, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1991

Jean Bollack, *Sophokles König Ödipus: Essays*, Frankfurt/M. – Leipzig: Insel, 1994

Bertolt Brecht, »Kleines Organon für das Theater«, u: isti, *Schriften zum Theater: Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, ur. Siegfried Unseld, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997 (23. izd.), str. 128-173 [»Mali organon za teatar«, preveo Darko Suvin, u: isti, *Dijalektika u teatru*, Beograd: Nolit, 1979, str. 243-280]

Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998

Peter Brook, *The Empty Space*, New York: Touchstone, 1996 [*Prazni prostor*, prevela Giga Gračan, Split: Nakladni zavod Marko Marulić, 1972]

Peter Burian, »Myth into *muthos*: The Sharping of the Tragic Plot«, u: Easterling (ur.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, str. 178-208

Walter Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart i dr.: Kohlhammer, 1977

Edwin Carawan, »The Edict of Oedipus (*Oedipus Tyrannus* 223-51)«, u: *American Journal of Philology*, sv. 120, 1999, str. 187-222

Stanley Cavell, *Die andere Stimme: Philosophie und Autobiographie*, prevela Antje Korsmeier, Berlin: Diaphanes, 2002

Stanley Cavell, »The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*«, u: isti, *Must We Mean What We Say?*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1976, str. 267-353

Stanley Cavell, »Knowing and Acknowledging«, u: isti, *Must We Mean What We Say?*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1976, str. 238-266

Dion Chrysostomos, »Diogenes oder Über Sklaven«, u: Georg Luck (ur.), *Die Weisheit der Hunde: Texte der antiken Kyniker*, Stuttgart: Kröner, 1997, str. 333-343 [djelomično prevedeno u: Miloš N. Đurić, *Istorija helenske etike*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1997, str. 295-299]

Robert Cover, *Narrative, Violence, and the Law*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992

Arthur C. Danto, »Die philosophische Entmündigung der Kunst«, u: isti, *Die philosophie Entmündigung der Kunst*, prevela Karen Lauer, München: Fink, 1993, str. 23-44 [»Umjetnost u skrbništvu filozofije«, prevela Maša Mlakar, u: Mario Kopic (ur.), *Umjetnost i filozofija* (= *Delo* 11/12), 1990, str. 40-61]

Jacques Derrida, »Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation«, u: isti, *Die Schrift und die Differenz*, preveo Rodolphe Gasché, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972, str. 351-379

Denis Diderot, *Ästhetische Schriften*, ur. Friedrich Bassenge, Berlin – Weimar: Aufbau Verlag, 1967 [»O dramskoj poeziji«, prevela Radmila Miljanić, u: isti, *O poreklu i prirodni lepoga*, Beograd: Rad, 1964, str. 41-136; *Paradoks o glumcu*, prevela Ivana Batušić, Zagreb: Zora, 1958]

Denis Diderot, *Œuvres esthétiques*, ur. Paul Vernière, Paris: Classiques Garnier, 1994

E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley: University of California Press, 1951

E. R. Dodds, »On Misunderstanding the *Oedipus Rex*«, u: *Greece & Rome*, sv. 13, 1966, str. 37-49

Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, Paris: Éditions du Deuil, 1972 (2. izd.)

Alexander García Düttmann, *Kunstende: Drei ästhetische Studien*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000

P. E. Easterling (ur.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997

P. E. Easterling, »Form and Performance«, u: isti (ur.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, str. 151-177

William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, New York: Directions, 1965

J. Peter Euben, *The Tragedy of Political Theory: The Road Not Taken*, Princeton: Princeton University Press, 1990

Euripides, *Tragödien*, preveli J. J. Donner i Richard Kannicht, Stuttgart: Kröner [Euripid, *Feničanke*, preveo Koloman Rac, u: *Euripidove drame*, sv. 1, Zagreb: Matica hrvatska, 1919, str. 285-372; *Hipolit*, preveo Koloman Rac, u: *Euripidove drame*, sv. 2, Zagreb: Matica hrvatska, 1920, str. 217-286]

Egon Flaig, *Ödipus: Tragischer Vatermord im klassischen Athen*, München: Beck, 1998

Michel Foucault, »Die Wahrheit und die juristischen Formen«, u: isti, *Schriften*, sv. 2, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002, str. 669-792

Michael Franz, *Von Gorgias bis Lukrez: Antike Ästhetik und Poetik als vergleichende Zeichentheorie*, Berlin: Akademie, 1999

Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, u: isti, *Studienausgabe*, sv. 11, Frankfurt/M.: Fischer, 1972 [*Tumačenje snova*, prevela Vlasta Mihavec, Zagreb: Stari grad, 2001]

Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, u: isti, *Studienausgabe*, sv. 1, Frankfurt/M.: Fischer, 1972 [*Uvod u psihoanalizu*, preveo Borislav Lorenc, Beograd: Kosmos, 1937]

Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago – London: University of Chicago Press, 1980

Wolf Hartmut Friedrich, »Ein Ödipus mit gutem Gewissen: Über Corneilles Œdipe«, u: isti, *Vorbild und Neugestaltung: Sechs Kapitel zur Geschichte der Tragödie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967, str. 112-139

Kurt von Fritz, »Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie«, u: isti, *Antike und moderne Tragödie*, Berlin: de Gruyter, 1962, str. 1-112

Northrop Frye, *On Shakespeare*, New Haven: Yale University Press, 1986

Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr, 1975 (4. izd.) [*Istina i metoda: Osnovi filozofske hermeneutike*, preveo Slobodan Novakov, Sarajevo: Veselin Masleša, 1978]

Michael Gagarin, *Drakon and Early Athenian Homicide Law*, New Haven – London: Yale University Press, 1981

Rodolphe Gasché, »Self-dissolving Seriousness: On the Comic in the Hegelian Conception of Tragedy«, u: Miguel de Beistegui – Simon Sparks (ur.), *Philosophy and Tragedy*, London – New York: Routledge, 2000, str. 38-56

Hans-Joachim Gehrke, »Der Nomosbegriff der Polis«, u: Okko Behrends – Wolfgang Sellert (ur.), *Nomos und Gesetz: Ursprünge und Wirkungen des griechischen Gesetzesdenkens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995, str. 13-35

Marion Giebel, *Das Orakel von Delphi*, Stuttgart: Reclam, 2001

René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, prevela Elisabeth Mainberger-Ruh, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch, 1992 [*Nasilje i sveto*, prevela Svetlana Stojanović, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1990]

Johann Wolfgang von Goethe, »Unterredung mit Napoleon«, u: isti, *Sämtliche Werke*, sv. 12, ur. Ernst Beutler, Zürich: Artemis, 1949, str. 635-639

Simon Goldhill, »The Audience of Athenian Tragedy«, u: Easterling (ur.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, str. 54-68

Lucien Goldmann, *Der verborgene Gott: Studie über die tragische Weltanschauung in den »Pensées« Pascals und im Theater Racines*, preveo Hermann Baum, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985 [*Skriveni bog: Studija tragične vizije u Paskalovim Mislima i Rasinovom pozorištu*, preveli Mirjana Zdravković i Nikola Bertolino, Beograd: BIGZ, 1980]

Jean-Joseph Goux, *Oedipus, Philosopher*, Stanford: Stanford University Press, 1993 [djelomično prevedeno: »Edipova oporuka«, u: *Tvrđa: Časopis za književnost, umjetnost i znanost* (Ivanić-Grad), br. 1-2, 2001, str. 159-171]

Fritz Graf, *Gottesnähe und Schadenzauber: Die Magie in der griechisch-römischen Antike*, München: Beck, 1996

Graham Greene, *Our Man in Havana*, London: Penguin, 1969 [*Naš čovjek u Havani*, prevela Ljerka Radović, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1984]

Michael Haerdter, »Proben-Notate zum ›Endspiel««, u: Klaus Völker (ur.), *Beckett in Berlin*, Berlin: Edition Hentrich, 1986, str. 92-98

Werner Hamacher, »(Das Ende der Kunst mit der Maske)«, u: Karl Heinz Bohrer (ur.), *Sprachen der Ironie, Sprachen des Ernstes*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000, str. 121-155

Stuart Hampshire, *Morality and Conflict*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983

Richard M. Hare, *Moralisches Denken: Seine Ebenen, seine Methode, sein Witz*, preveli Christoph Fehige i Georg Meggle, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992

Herbert L. A. Hart, *The Concept of Law*, Oxford: Oxford University Press, 1994 (4. izd.)

Anselm Haverkamp, *Hamlet: Hypothek der Macht*, Berlin: Kadmos, 2001

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Theorie-Werkausgabe*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1969-1971 [*Fenomenologija duha*, preveo Milan Kangrga, Zagreb: Naprijed, 1987; *Osnovne crte filozofije prava*, preveo Danko Grlić, Sarajevo: Veselin Masleša – Svjetlost, 1989; *Estetika*, sv. 1, preveo Nikola Popović, Beograd: BIGZ, 1986; *Estetika*, sv. 2, preveo Vlastimir Đaković, Beograd: BIGZ, 1986; »O vrstama naučne obrade prirodnog prava«, preveo Aleksa Buha, u: isti, *Jenski spisi*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1983, str. 313-383]

Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen: Niemeyer, 1998 (6. izd.) [*Uvod u metafiziku*, preveo Vlastimir Đaković, Beograd: Vuk Karadžić, 1976]

Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer, 1979 (15. izd.) [*Bitak i vrijeme*, preveo Hrvoje Šarinić, Zagreb: Naprijed, 1985]

Martin Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerks«, u: isti, *Holzwege*, Frankfurt/M.: Klostermann, 1950, str. 7-68 [»Izvor umjetničkoga djela«, preveo Danilo Pejović, u: isti, *O biti umjetnosti*, Zagreb: Mladost, 1959, str. 5-80]

Albert Heinrichs, »Warum soll ich denn tanzen?«: *Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*, Stuttgart/Leipzig: Teubner, 1996

Ulf Heuner, *Tragisches Handeln in Raum und Zeit: Raum-zeitliche Tragik und Ästhetik in der sophokleischen Tragödie und im griechischen Theater*, Stuttgart: Metzler, 2001

Herodot, *Historien*, prijevod A. Horneffer, Stuttgart: Kröner, 1971
[*Povijest*, preveo Dubravko Škiljan, Zagreb: Matica hrvatska, 2000]

Otfried Höffe, »Durch Leiden lernen: Ein philosophischer Blick auf die griechische Tragödie«, u: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, sv. 49, 2001, str. 331-352

Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke (Frankfurter Ausgabe)*, ur. D. E. Sattler, sv. 8: *Gesänge*, Basel – Frankfurt/M.: Stroemfeld – Roter Stern, 1999 [»Na ljupkoj plaveti...«, preveo Zvonimir Mrkonjić, u: isti, *Kruh i vino*, Split: Logos, 1985, str. 229-31; »Napomene uz Edipa«, preveo Jovica Aćin, u: isti, *Uvod u tragedije*, Novi Sad: Kultura, 1991, str. 26-35]

Friedrich Hölderlin, *Werke und Briefe*, ur. Friedrich Beißner i Jochen Schmidt, Frankfurt/M.: Insel, 1979 (2. izd.)

Uvo Hölscher, *Die Odyssee: Epos zwischen Märchen und Roman*, München: Beck, 1990

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Prinzessin Brambilla*, u: isti, *Poetische Werke*, sv. 10, Berlin: Walter de Gruyter, 1961 [»Princeza Brambilla«, preveo Antun Slavko Kalenić, u: isti, *Zlatni lonac – Sestra Monika – Princeza Brambilla*, Zagreb: Demetra, 2002, str. 225-361]

Homer, *Odyssee*, preveo Wolfgang Schadewaldt, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1958 [*Homerova Odysseja*, preveo Tomo Maretić, Zagreb: Matica hrvatska, 1882]

Max Horkheimer – Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, u: Adorno, *Gesammelte Schriften*, sv. 3, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981 [*Dijalektika prosvjetiteljstva: Filozofijski fragmenti*, prevela Nadežda Čačinovič-Puhovski, Sarajevo: Veselin Masleša, 1989]

Arnold Hug, »Der doppelsinn in Sophokles Oedipus könig«, u: *Philologus*, sv. 31, 1872, str. 66-84

David Hume, »Of Tragedy«, u: isti, *Essays: Moral, Political, and Literary*, ur. Eugene F. Miller, Indianapolis: Liberty Fund, 1985, str. 216-225 [»O tragediji«, prevela Nadežda Vuković, u: Jovan Hristić (ur.), *Teorija drame: Renesansa i klasicizam*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1976, str. 685-690]

Uwe Japp, *Theorie der Ironie*, Frankfurt/M.: Klostermann, 1983

Sarah Kane, *Phaedra's Love*, u: ista, *Complete Plays*, London: Methuen, 2001, str. 63-104

Imre Kertész, *Roman eines Schicksallosen*, prevela Christina Viragh, Berlin: Rowohlt, 1996 [Čovjek bez sudbine, prevela Xénia Detoni, Zaprešić: Fraktura, 2003]

Andrea Kern, *Quellen des Wissens: Zum Begriff vernünftiger Erkenntnisfähigkeiten* (habilitacijska radnja, Sveučilište u Potsdamu, 2004)

Bernard Knox, *Oedipus at Thebes: Sophocles' Tragic Hero and His Time*, New Haven – London: Yale University Press, 1998 (2. izd.)

Bernard Knox, *Word and Action: Essays on the Ancient Theatre*, Baltimore – London: The John Hopkins university Press, 1979

Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles: Untersuchungen über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt/M.: Klostermann, 1984 (5. izd.)

Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise: Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979 [Kritika i kriza: Studija o patogenezi građanskog sveta, preveo Zoran Đinđić, Beograd: Plato, 1997]

Philippe Lacoue-Labarthe, *Métaphrasis – Le théâtre de Hölderlin*, Paris: Presses Universitaires de France, 1998

Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M.: Verlag der Autoren, 1999 [Postdramsko kazalište, preveo Kiril Miladinov, Zagreb – Beograd: CDU – Tkh, 2004]

Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart: Metzler, 1991

Eckard Lefèvre, »Die Unfähigkeit, sich zu erkennen: Unzeitgemäße Bemerkungen zu Sophokles' *Oidipus Tyrannos*«, u: Joachim Latacz – Günter Neumann (ur.), *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, sv. 13, 1987, str. 37-58

Georg Lukács, »Metaphysik der Tragödie: Paul Ernst«, u: isti, *Die Seele und die Formen*, Neuwied – Berlin: Luchterhand, 1971, str. 218-250 [»Metafizika tragedije: Paul Ernst«, prevela Vera Stojić, u: isti, *Duša i oblici*, Beograd: Nolit, 1973, str. 228-257]

Georg Lukács, »Zur Soziologie des modernen Dramas«, u: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, sv. 38, 1914, str. 303-345 i 662-706 [djelomično prevedeno: »Prilozi za sociologiju moderne drame«, preveo Ivan Ivanji, u: isti, *Duša i oblici*, Beograd: Nolit, 1973, str. 261-301]

Georg Lukács, *Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Darmstadt – Neuwied: Luchterhand, 1971 [Teorija romana: Jedan filozofsko-historijski pokušaj o formama velike epske literature, preveo Kasim Prohić, u: isti, *Roman i povijesna zbilja: Izbor radova*, Zagreb: Globus, 1986, str. 1-96]

Matthias Luserke (ur.), *Die Aristotelische Katharsis: Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert*, Hildesheim – Zürich – New York: Olms, 1991

Bernd Manuwald, »Oidipus und Adrastos: Bemerkungen zur neueren Diskussion um die Schuldfrage in Sophokles' »König Ödipus«, u: *Rheinisches Museum für Philologie*, sv. 135, 1992, str. 1-43

John McDowell, »Values and Secondary Qualities«, u: isti, *Mind, Value, and Reality*, Cambridge, Mass. – London: Harvard University Press, 1998, str. 131-150

John McDowell, »Virtue and Reason«, u: isti, *Mind, Value, and Reality*, Cambridge, Mass. – London: Harvard University Press, 1998, str. 50-73

John L. Mackie, *Ethik: Auf der Suche nach dem Richtigen und Falschen*, preveo Rudolf Ginters, Stuttgart: Reclam, 1983

Christian Meier, »Aischylos' Eumeniden und das Aufkommen des Politischen«, u: isti, *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980, str. 144-246

Christian Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, München: Beck, 1988

Siegfried Melchinger, *Das Theater der Tragödie: Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München: Beck, 1974

Bettine Menke, *Prosopopoiia: Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München: Fink, 2000

Christoph Menke, »Distanz und Experiment: Zu zwei Aspekten ästhetischer Freiheit bei Nietzsche«, u: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, sv. 41, 1993, str. 61-77

Christoph Menke, »Ethischer Konflikt und ästhetisches Spiel: Zum geschichtsphilosophischen Ort der Tragödie bei Hegel und Nietzsche«, u: Andreas Arndt – Karol Bal – Henning Ottmann (ur.), *Hegels Ästhetik: Die Kunst der Politik – die Politik der Kunst*, Berlin: Akademie, 2000, str. 16-28

Christoph Menke, »Die Gegenwart der Tragödie: Eine ästhetische Aufklärung«, u: *Neue Rundschau*, godište 111, sv. 1, 2000, str. 85-95

Christoph Menke, »Heros ex machina: Souverenität, Repräsentation und Botho Strauß' *Ithaka*«, u: Norbert Bolz – Willem van Reijen (ur.), *Heilsversprechen*, München: Fink, 1998, str. 71-86

Christoph Menke, »Ödipus' Fehler: Über den Widerstreit im Handeln«, u: Burkhard Liebsch – Jürgen Straub (ur.), *Lebensformen im Widerstreit: Integrations- und Identitätskonflikte in pluralen Gesellschaften*, Frankfurt/M. – New York: Campus, 2003, str. 343-363

Christoph Menke, »Praxis und Spiel: Bemerkungen zur Dialektik eines postavantgardistischen Theaters«, u: Patrick Primavesi – Olav A. Schmitt (ur.), *Aufbrüche: Theaterarbeit zwischen Text und Situation*, Berlin: Theater der Zeit, 2004, str. 27-35

Christoph Menke, »Der Souverän auf der Bühne: Das Theater der Demokratie«, u: Harm Lux (ur.), »...lautloses irren, ways of worldmaking, too...«, katalog izložbe, Berlin: bez oznake izdavača, 2003, str. 173-184

Christoph Menke, »Der Stand des Streits: Literatur und Gesellschaft in Samuel Becketts *Endspiel*«, u: Hans-Dieter König (ur.), *Neue Versuche, Becketts Endspiel zu verstehen: Sozialwissenschaftliches Interpretieren nach Adorno*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996, str. 63-92

Christoph Menke, *Tragödie im Sittlichen: Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996

Christoph Menke, »Tragödie und Spiel«, u: *Akzente*, sv. 3, lipanj 1996, str. 210-225

Christoph Menke, »Tragödie und Skeptizismus: Zu *Hamlet*«, u: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, sv. 4, 2001, str. 561-586

Adam Müller, *Über die dramatische Kunst*, u: isti, *Schriften*, sv. 1, ur. Walter Schroeder i Werner Siebert, Neuwied – Berlin: Luchterhand, 1967, str. 141-291

Heiner Müller, »Anmerkungen (zu *Mauser*)«, u: isti, *Mauser*, Berlin: Rotbuch, 1978, str. 68-69

Heiner Müller, »Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von *Philoktet*«, u: isti, *Herzstück*, Berlin: Rotbuch, 1983, str. 102-110

Heiner Müller, »Fatzer ± Keuner«, u: Frank Hörnigk (ur.), *Heiner Müller Material: Texte und Kommentare*, Leipzig: Reclam, 1990, str. 30-36

Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer: Interviews und Gespräche*, Frankfurt/M.: Verlag der Autoren, 1986

Heiner Müller, »Glücksgott«, u: isti, *Theater-Arbeit*, Berlin: Rotbuch, 1975, str. 7-18

Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1992 [djelomično prevedeno: »Rat bez prolijevanja krvi«, preveo Mario Kopic, u: *Dubrovnik*, 9/2-3, 1998, str. 62-64]

Heiner Müller, »Material (zu *Philoktet*)«, u: isti, *Mauser*, Berlin: Rotbuch, 1978, str. 71-73

Heiner Müller, *Mauser*, u: isti, *Mauser*, Berlin: Rotbuch, 1978, str. 55-69

Heiner Müller, *Philoktet*, u: isti, *Mauser*, Berlin: Rotbuch, 1978, str. 7-42 [*Filoktet*, preveli Truda Stamać i Ante Stamać, tiposkript]

Heiner Müller, »Sinn und Form-Diskussion über *Der Bau*«, u: isti, *Geschichten aus der Produktion 1*, Berlin: Rotbuch, 1974, str. 137-147

Nikolaus Müller-Schöll, *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, Frankfurt/M. – Basel: Stroemfeld, 2000

Viktor Nabokov, »The Tragedy of Tragedy«, u: isti, *The Man from the U.S.S.R. and Other Plays*, uredio i preveo Dimitri Nabokov, San Diego: Harcourt, 1985, str. 323-342

Alexander Nehamas, *The Art of Living: Socratic Reflections from Socrates to Foucault*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1998

Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, ur. Giorgio Colli iazzino Montinari, München - Berlin - New York: dtv – de Gruyter, 1988 (2. izd.) [*Rođenje tragedije iz duha glazbe*, prevela Vera Čičin-Šain, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1983; *Radosna znanost*, preveo Davor Ljubimir, Zagreb: Demetra, 2003; *Uz genealogiju morala*, preveo Mario Kopic, Zagreb: AGM, 2004]

Novalis, »Vorarbeiten zu Fragmentsammlungen 1798«, u: isti, *Werke*, sv. 2, ur. Hans-Joachim Mähl – Richard Samuel, München – Wien: Hanser, 1978, str. 309-422

Martha C. Nussbaum, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1986

Alf Önnersfors, *Antike Zaubersprüche*, Stuttgart: Reclam, 1991

Robert Parker, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford: Clarendon Press, 1983

Luigi Pirandello, *Sechs Personen suchen einen Autor*, preveli Georg Richert i dr., u: isti, *Gesammelte Werke*, ur. Michael Rössner, sv. 6, Berlin: Propyläen, 1997, str. 11-154 [*Šest osoba traži autora*, preveo Frano Čale, Zagreb: ABC, 1995]

Platon, *Sämtliche Werke*, preveo Friedrich Schleiermacher, Frankfurt/M.: Insel, 1991 [*Timaj*, prevela Marjanca Pakiž, Beograd: Mladost, 1981; *Zakoni*, preveo Veljko Gortan, Zagreb: Naprijed, 1974; *Država*, preveo Martin Kuzmić, Zagreb: Naklada Jurčić, 1997; *Ion – Lahet – Meneksen*, preveo Željko Senković, Zagreb: Hrvatski studiji, 1998; *Simpozij i Lisis*, preveo Zdeslav Dukat, Zagreb: Demetra, 1996]

Patrick Primavesi, *Kommentar, Übersetzung, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*, Frankfurt/M. - Basel: Stroemfeld, 1998

Ulrich Profitlich (ur.), *Tragödien-theorie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999

Quintilian, *Ausbildung des Redners: Zwölf Bücher (Institutionis oratoriae Libri XII)*, preveo Helmut Rahn, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975 [Marko Fabije Kvintilijan, *Obrazovanje govornika: Odabrane strane*, preveo Petar Pejčinović, Sarajevo: Veselin Masleša, 1967]

Jean Racine, *Phädra – Andromache*, preveo Simon Werle, Frankfurt/M.: Verlag der Autoren, 1988 [*Fedra*, preveo Vladimir Gerić, u: isti, *Drame*, Zagreb: Naklada Jurčić, 2002, str. 145-215]

Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003

Karl Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern: Francke, 1949

Karl Reinhardt, »Die Krise des Helden«, u: isti, *Die Krise des Helden: Beiträge zur Literatur und Geistesgeschichte*, München: dtv, 1962, str. 107-114

Karl Reinhardt, *Sophokles*, Frankfurt/M.: Klostermann, 1976 (4. izd.)

Joachim Ritter, »Die Lehre von Ursprung und Sinn der Theorie bei Aristoteles«, u: isti, *Metaphysik und Politik*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977, str. 9-33 [»Nauka o izvoru i smislu teorije kod Aristotela«, preveo Ante Pažanin, u: isti, *Metafizika i politika: Studije o Aristotelu i Hegelu*, Zagreb: Informator, 1987, str. 41-61]

Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, Paris: Quadrige – Presses Universitaires de France, 1997 (6. izd.) [djelomično prevedeno: »Euripid ili tragedija strasti«, preveo Zoran Stojanović, u: Zoran Stojanović (ur.), *Teorija tragedije*, Beograd: Nolit, 1984, str. 510-537]

Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988

Suzanne Saïd, *La faute tragique*, Paris: Maspéro, 1978

Wolfgang Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991

Wolfgang Schadewaldt, »Der ›König Ödipus‹ des Sophokles in neuer Deutung«, u: isti, *Hellas und Hesperien*, Zürich – Stuttgart: Artemis, 1960, str. 277-287

Wolfgang Schadewaldt, »Sophokles und das Leid«, u: isti, *Hellas und Hesperien*, Zürich – Stuttgart: Artemis, 1960, str. 231-247

Max Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik: Neuer Versuch der Grundlegung eines ethischen Personalismus*, Bern – München: Francke, 1980 (6. izd.) [djelomično prevedeno: »Formalizam i apriorizam«, prevela Božica Zenko, u: Milan Galović (ur.), *Suvremena filozofija II*, Zagreb: Školska knjiga, 1996, str. 221-257]

Friedrich Schiller – Johann Wolfgang von Goethe, *Briefwechsel in den Jahren 1794 bis 1805*, ur. Manfred Beetz, u: Goethe, *Sämtliche Werke (Münchner Ausgabe)*, sv. 8, München: Hanser, 1990

August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, ur. Giovanni Vittorio Amoretti, Bonn – Leipzig: Schröder, 1923 [djelomično prevedeno: »Suština grčke tragedije«, prevela Milana

Mrazović, u: Zoran Stojanović (ur.), *Teorija tragedije*, Beograd: Nolit, 1984, str. 75-84]

Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ur. Ernst Behler, München i dr.: Schöningh, 1958

Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente: Studienausgabe in sechs Bänden*, ur. Ernst Behler i Hans Eichner, Paderborn i dr.: Schöningh, 1988

Arbogast Schmitt, »Menschliches Fehlen und tragisches Scheitern: Zur Handlungsmotivation im Sophokleischen ›König Ödipus‹«, u: *Rheinisches Museum für Philologie*, sv. 131, 1988, str. 8-30

Carl Schmitt, *Hamlet oder Hekuba: Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1985

Joel D. Schwartz, »Human Action and Political Action in *Oedipus Tyrannus*«, u: Peter J. Euben (ur.), *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley: University of California Press, 1986, str. 186-209

Ernst-Richard Schwinge, *Griechische Tragödie und zeitgenössische Rezeption: Aristophanes und Gorgias. Zur Frage einer angemessenen Tragödiendeutung*, u: *Berichte aus den Sitzungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften*, godište 15, 1997, sv. 2

Raphael Sealey, *The Justice of the Greeks*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994

Gustav Adolf Seeck, *Die griechische Tragödie*, Stuttgart: Reclam, 2000

Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München – Wien: Hanser, 2000

Charles Segal, »Greek Myth as Semiotic and Structural System and the Problem of Tragedy«, u: isti, *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*, Ithaca – London: Cornell University Press, 1986, str. 48-74

Charles Segal, »Greek Tragedy: Writing, Truth, and the Representation of the Self«, u: isti, *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*, Ithaca – London: Cornell University Press, 1986, str. 75-109

Charles Segal, *Oedipus Tyrannus: Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*, New York – Oxford: Oxford University Press, 2001 (2. izd.)

Charles Segal, »Zuschauer und Zuhörer«, u: Jean-Pierre Vernant (ur.), *Der Mensch der griechischen Antike*, Frankfurt/M. – New York – Paris: Campus – Éditions de la Fondation Maison des Sciences, 1993, str. 219-254

Charles Segal, *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, Cambridge, Mass. – London: Harvard University Press, 1981

Bernd Seidensticker, »Beziehungen zwischen den beiden Oidipusdramen des Sophokles«, u: *Hermes*, sv. 100, 1972, str. 255-274

William Shakespeare, *Hamlet* (Ardenova redakcija), ur. Harold Jenkins, Walton-on-Thames: Thomas Nelson & Sons, 1997 [*Hamlet: Kraljević danski*, preveo Milan Bogdanović, Zagreb: Matica hrvatska, 1956]

William Shakespeare, *Hamlet*, preveo August Wilhelm Schlegel, u: isti, *Dramatische Werke*, sv. 3, München: Hanser, 1969

Niall W. Slater, »The Idea of the Actor«, u: Winkler – Zeitlin (ur.), *Nothing to Do with Dionysos?*, str. 385-396

Sextus Empiricus, *Grundriß der pyrrhonischen Skepsis*, ur. M. Hossenfelder, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1968 [djelomično prevedeno: Sekst Empirik, *Pironove postavke*, preveo Veljko Gortan, u: Branko Bošnjak, *Filozofija od Aristotela do renesanse*, Zagreb: NZMH, 1982, str. 166-78]

Sophokles, *König Ödipus: Übersetzung, Text, Kommentar*, preveo Jean Bollack, Frankfurt/M. – Leipzig: Insel, 1994 [Sofoklo, *Kralj Edip*, preveo Koloman Rac, u: *Sofoklove tragedije*, Zagreb: Matica hrvatska, 1913, str. 59-125; *Kralj Edip*, preveo Bratoljub Klaić, Zagreb: Grech, 1995 (2. izd.)]

Sophokles, *Tragödien*, preveo Wolfgang Schadewaldt, Düsseldorf – Zürich: Artemis & Winkler, 2002 [Sofoklo, *Edip na Kolonu*, preveo Koloman Rac, u: *Sofoklove tragedije*, Zagreb: Matica hrvatska, 1913, str. 127-206; *Antigona*, preveo Koloman Rac, u: isto, str. 207-261]

Sophokles, *Tragödien*, preveo Wilhelm Willige, München: dtv, 1990

W. Speyer, »Fluch«, u: *Reallexikon für Antike und Christentum*, ur. Theodor Klauser, sv. 7, Stuttgart: Hiersemann, 1969, st. 1160-1288

William Bedell Stanford, *Ambiguity in Greek Literature: Studies in Theory and Practice*, Oxford: Blackwell, 1939

Gertrude Stein, »Plays«, u: ista, *Last Operas and Plays*, ur. Carl van Vechten, Baltimore – London: John Hopkins University Press, 1995, str. xxxix-lii

George Steiner, *Der Tod der Tragödie*, preveli Jutta Kunst i Theodor Kunst, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981 [*Smrt tragedije*, prevela Giga Gračan, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost SSO Zagreba, 1979]

Michael Stolleis, *Das Auge des Gesetzes: Geschichte einer Metapher*, München: Beck, 2004

Botho Strauß, »Anschwellender Bocksgesang«, u: Heino Schwilk – Ulrich Schacht (ur.), *Die selbstbewußte Nation*, Frankfurt/M.: Ullstein, 1994, str. 19-40

Botho Strauß, »Der Aufstand gegen die sekundäre Welt: Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit«, u: George Steiner, *Von realer Gegenwart: Hat unser Sprechen Inhalt?*, preveo Jörg Trobitius, München: Hanser, 1990, str. 303-320

Botho Strauß, *Ithaka: Schauspiel nach den Heimkehr-Gesängen der Odyssee*, München – Wien: Hanser, 1996

Jesper Svenbro, »The ›Interior‹ Voice: On the Invention of Silent Reading«, u: Winkler – Zeitlin (ur.), *Nothing to Do with Dionysos?*, str. 366-384

Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, u: isti, *Schriften I*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978, str. 9-148 [*Teorija moderne drame 1880-1950*, preveo Ivan Katić, Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO, 2001]

Peter Szondi, »Versuch über das Tragische«, u: isti, *Schriften I*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978, str. 149-260 [djelomično prevedeno:

»Ogled o tragičnom«, preveo Slobodan Miletić, u: Zoran Stojanović (ur.), *Teorija tragedije*, Beograd: Nolit, 1984, str. 358-385]

Connop Thirlwall, »On the Irony of Sophocles«, u: *The Philological Museum*, sv. 2, 1833, str. 483-537

Thukydides, *Der Peloponnesische Krieg*, preveo Georg Peter Landmann, Düsseldorf – Zürich: Artemis & Winkler, 2002 [Tukidid, *Povijest Peloponeskog rata*, preveo Stjepan Telar, Zagreb: Matica hrvatska, 1957]

Ludwig Tieck, *Der gestiefelte Kater: Ein Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge*, u: isti, *Phantasmus*, ur. Manfred Frank, Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985, str. 490-566

Ludwig Tieck, »Shakespeares Behandlung des Wunderbaren«, u: isti, *Ausgewählte kritische Schriften*, ur. Ernst Ribbat, Tübingen: Niemeyer, 1975, str. 1-38

Jean-Pierre Vernant, »Ambigüité et renversement: Sur la structure énigmatique d'*Cedipe Roi*«, u: isti – Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, sv. 1, Paris: La Découverte, 1986, str. 99-132 [»Dvosmislenost i preokret: O strukturi zagonetnosti u »Kralju Edipu««, u: isti, *Mit i tragedija u antičkoj Grčkoj*, sv. 1, preveo Živojin Živojinović, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993, str. 119-159]

Jean-Pierre Vernant, »Ébauches de la volonté dans la tragédie grecque«, u: isti – Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, sv. 1, Paris: La Découverte, 1986, str. 41-74 [»Nagoveštaji volje u grčkoj tragediji«, u: isti, *Mit i tragedija u antičkoj Grčkoj*, sv. 1, preveo Živojin Živojinović, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993, str. 48-88]

Jean-Pierre Vernant, »Tensions et ambiguïté dans la tragédie grecque«, u: isti – Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, sv. 1, Paris: La Découverte, 1986, str. 19-40 [»Napetosti i dvosmislenosti u grčkoj tragediji«, u: isti, *Mit i tragedija u antičkoj Grčkoj*, sv. 1, preveo Živojin Živojinović, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993, str. 18-45]

Bernard Williams, *Descartes: Das Vorhaben der reinen philosophischen Untersuchung*, preveli Wolfgang Dittee i Annalisa Viviani, Frankfurt/M.: Athenäum, 1988

Bernard Williams, »Persons, Character and Morality«, u: isti, *Moral Luck*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1981, str. 1-19

Bernard Williams, *Shame and Necessity*, Berkeley: University of California Press, 1993

Bernard Williams, »Voluntary Acts and Responsible Agents«, u: isti, *Making Sense of Humanity*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1995, str. 22-34

Michael Williams, *Problems of Knowledge: A Critical Introduction to Epistemology*, Oxford: Oxford University Press, 2001

Michael Williams, *Unnatural Doubts: Epistemological Realism and the Basis of Scepticism*, Princeton: Princeton University Press, 1996

John J. Winkler – Froma I. Zeitlin (ur.), *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in its Social Context*, Princeton: Princeton University Press, 1990

Jennifer Wise, *Dionysus Writes: The Invention of Theatre in Ancient Greece*, Ithaca – London: Cornell University Press, 1998

Ludwig Wittgenstein, »Bemerkungen über Frazers *The Golden Bough*«, u: Rolf Wiggershaus (ur.), *Sprachanalyse und Soziologie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1975, str. 37-58

Froma I. Zeitlin, »Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama«, u: Winkler – Zeitlin (ur.), *Nothing to Do with Dionysos?*, str. 63-96

Erich Ziebarth, »Der Fluch im griechischen Recht«, u: *Hermes*, sv. 30, 1895, str. 57-70

Bernhard Zimmermann, *Europa und die griechische Tragödie: Vom kultischen Spiel zum Theater der Gegenwart*, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch, 2000

U prijevodu su ove knjige na različite načine sudjelovali i drugi – zahvaljujem svima na pomoći koju su mi pružili. Autor, Christoph Menke, pomogao je pri donošenju nekih ključnih, dalekosežnih odluka. Helen Sinković pomogla mi je iskusnim prevodilačkim savjetima, a Marina Nodilo prevela je citate s francuskog. Za dobru su se radnu atmosferu brinuli moji dubrovački prijatelji: gospođa Buba, Sandra, Ana, te Marija i Aljoša. Naposljetku, Mario Kopic uvijek je bio spreman pomoći ili razgovarati o onome o čemu je ovdje riječ.

D.D.

B i l j e š k e

- 1 Povijesnofilozofsko određenje moderne kao doba nakon tragedije iscrpno sam predstavio (i kritizirao) u radovima »Ethischer Konflikt und ästhetisches Spiel: Zum geschichtsphilosophischen Ort der Tragödie bei Hegel und Nietzsche« i »Die Gegenwart der Tragödie: Eine ästhetische Aufklärung«.
- 2 U svojem tumačenju Artauda Jacques Derrida piše: »Misliti zatvorenost reprezentacije znači misliti tragičko: ali ne kao reprezentaciju sudbine, nego kao sudbinu reprezentacije.« (Jacques Derrida, »Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation«, preveo Rodolphe Gasché, str. 379) To je lažna alternativa: »sudbina« estetičkog predstavljanja u kazališnoj igri ne stupa na mjesto tragične sudbine što je predstavlja, nego je *estetička* »sudbina« predstavljanja u kazališnoj igri u izostavljanju *i* ujedno izvođenju na vidjelo *tragične* sudbine koja se predstavlja; štoviše, u tome da se ona estetički, dakle igrom u kazalištu, može izostaviti samo tako *da* se izvodi na vidjelo.
- 3 Dijelovi i radne verzije knjige nastajali su tijekom zadnjih godina, no njezin je završetak omogućio tek jednoipogodišnji boravak u svojstvu istraživača na kolegiju »Max Weber« za studije s područja znanosti o kulturi i društvenih znanosti Sveučilišta u Erfurtu; od srca zahvaljujem Hansu Joasu na pozivu. Mojem lektoru, Berndu Stiegleru, želio bih zahvaliti na ukazima i strpljenju.
- 4 Na komentarima i ukazima o ovome dijelu zahvaljujem Alexanderu García Düttmannu, Lutz Ellrichu, Matthiasu Haaseu, Gunnaru Hindrichsu, Hansu Joasu, Andrei Kern, Thomasu Khurana, Björnu Quiringu, Richardu Raatzschu, Juliani Rebentisch, Timu Reißu, Martinu Seelu, Dieteru Thomä i Christianu Unverzagtu. Sofoklova *Kralja Edipa* citirat ću u nastavku prema prijevodu Jeana Bollacka. Druge prijevode, koje povremeno pridodajem za usporedbu, načinili su Wolfgang Schadewaldt i Wilhelm Willige. [Op. prev.: I na hrvatski je jezik *Kralj Edip* preveden više puta. Vladimir Gerić u bilješci uz jedno od novijih izdanja (Sofoklo: *Kralj Edip*, Zagreb: Grech, 1995, str. 111) navodi četiri prijevoda, što su ih načinili August Harambašić (1895), Koloman Rac (1913), Miloš Đurić (na srpski, 1955), te Bratoljub Klaić (1960). Tome valja dodati i prijevod što ga je Luko Zore godine 1878. objavio u dubrovačkom časopisu *Slovinac*, a postoji i prijevod na srpski što ga je godine 1895. načinio Nikola Jovanović. U nastavku su u uglatim zagradama navedeni brojevi stihova hrvatskog prijevoda, a u oblina odgovarajući brojevi stihova prijevoda što ga citira autor. Ukoliko nije drukčije navedeno, brojevi stihova hrvatskog izdanja odnose se na Klaićev prijevod *Kralja Edipa*. Podatke o prijevodima drugih citiranih tekstova vidjeti u Popisu literature na kraju knjige.]

- 5 »FEDRA: Tko ti dade to?
HIPOLIT: Bijah taj. Kako bih bio siguran da ću dobiti ono što želim.«
(Sarah Kane, *Phaedra's Love*, str. 75)
- 6 Aristofan, *Žabe*, 831. O implikacijama ove rasprave, što je u Aristofana vode Eshil i Euripid, usp. Ernst-Richard Schwinge, *Griechische Tragödie und zeitgenössische Rezeption: Aristophanes und Gorgias. Zur Frage einer angemessenen Tragödiendeutung*, str. 4-23.
- 7 Erasinid bijaše atički vojskovođa koji je zajedno s drugim zapovjednicima flote u (pobjedničkoj) bici kod Arginuskih otoka bio optužen i osuđen na smrt.
- 8 U nastavku povezujem iskaze Eshila i Euripida, kao likova Aristofanove komedije, s mjestima iz njihovih djela, ne postavljajući ikakav zahtjev tumačenja; stalo mi je samo do tipologije razumijevanja Edipove sudbine. No, vidi i Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, str. 42-50.
- 9 »ZBOR: (...) Grijeih davni, stari diram, –
Brzo dođe, stiže kazan!
Do trećeg seže koljena, –
Laj Apolona ne sluša,
Triput kad božansku riječ
Bog u Pitu presvetom
Izreče: ›Smrt bez djece će
Gradu tvome biti spas.«
Njeg prijatelja smami savjet lud,
Sudbu, smrt sam sebi rodi –
Edipa, što ubi oca,
Drznu se majke krilo,
Njivu svetu, sam gdje niče on,
Plodom krvavim, groznim
Oplodit! Neznanje ti svede
Zaručnike lude.«
(*Sedmorica protiv Tebe*, 742-57 [u prijevodu Kolomana Raca stihovi nisu numerirani; usp. str. 51])
- 10 Jean Bollack, *Sophokles König Ödipus: Essays*, str. 37 ss. Tome usuprot: Charles Segal, *Oedipus Tyrannus: Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*, str. 28. Vidi i odmjerenu diskusiju u Joel D. Schwartz, »Human Action and Political Action in *Oedipus Tyrannus*«.
- 11 Karl Reinhardt ukazao je na to da komad na početku i na kraju ima karakter stanovitoga »Ecce«, te je govorio o »silnom publicitetu« Edipova lika; Karl Reinhardt, *Sophokles*, str. 137, usp. 104; izraz »javno izlaganje« u Reinhardta odnosi se na oslijepljenog Edipa i njegovo »naslađivanje u strahotnome«: str. 140.

- 12 [Op. prev.: Rac je bliži prijevodu što ga citira autor: »A ona nekad stara sreća bijaše / baš sreća prije prava.« (1280-1)] To kaže glasnik s dvora s obzirom na Jokastino samoubojstvo i Edipovo samoosljepljenje. Tako se tumačenje Edipove sudbine, što ga formulira Aristofanov Euripid, zastupa od strane jednog od likova i u samom Sofoklovu komadu. No, to vrijedi i za Eshilovo tumačenje. Tako Tiresija drži da Edipa »goni« prokletstvo: »I proklet će te majka, proklet otac tvoj...« (417 [408]) Kao što dodaje pastir, koji je na zapovjed njegovih roditelja ostavio Edipa, Edip je »nesretnik« (1180 [1142]) već time što nije umro kao dojenče, dakle od samog početka. A i sam će Edip to tako vidjeti, kada u *Kralju Edipu* smatra da mu je usud što ga ondje trpi namijenio »demon neki ljut« (828 [802]), te kada taj usud kasnije, na Kolonu, tumači ovako:
 »Ta bozim' tako svidje se,
 Jer možda s' davno nešto ljute na naš rod.
 Do mene što je, ne ćeš ljage, grijeha nać
 Na meni nikakva za ovo, čime se
 Ogriješih o se i o svoje ono ja.
 Ta reci: ako j' ocu kakav božji glas
 Od proročišta dolazio, da će mrijet
 Od djece, s kakvim pravom ti to grdiš me?
 U oca još ni u zametku ne bjeh ja
 Ni ù materê, nego bijah nezačet.«
 (*Edip na Kolonu*, 964-73 [isti stihovi i u prijevodu Kolomana Raca])
- 13 Općenito vrijedi, dakle za obje varijante, da pod »sudbinom« ne treba shvaćati tijek određen neizbježnom nužnošću. »Determinirana sudbina ne postoji prije stoe i pobjede astrologije« (Reinhardt, *Sophokles*, str. 108); »grčka tragedija ne poznaje takvu krutu, fatalističku vjeru u sudbinu« (Wolfgang Schadewaldt, »Der ›König Ödipus‹ des Sophokles in neuer Deutung«, str. 278).
- 14 Aristotel upravo tako obrazlaže prvenstvo Sofoklove tragedije: »Najljepše je prepoznavanje onda, kad u isti mah okreti nastaju, kakvo je ono u ›Edipu‹.« (*Poetika*, XI, 1452a)
- 15 [Op. prev.: Klaić isto mjesto prevodi ovako: »Saznanje muči tebe, ò zlu svome svijest! / O kamo sreće da te nikad ne vidjeh!« (1303-4)]
- 16 To čine Tiresija (320-1 [310-1]), Jokasta (848 [836-7] i 1060-1 [1025-6]) i pastir (1165 [1126]).
- 17 Schiller Goetheu, 2. listopada 1797.
- 18 Reinhardt, *Sophokles*, str. 108. Također isti, str. 110 ss.
- 19 U tome je tumačenje *Edipa* što se u nastavku skicira u suprotnosti s tumačenjem Michela Foucaulta, koji doduše naglašava pravno-politički karakter Edipove »potrage za istinom«, ali se pritom ne zanima za su-

đenje, nego za nove tehnike ishoda dokaza (koje stupaju na mjesto tradicionalne forme »provjere«); vidi Foucault, »Die Wahrheit und die juristischen Formen«, str. 686 ss. – Od svih tumačenja lika Edipa, što od kraja 18. stoljeća određuju refleksiju o modernom subjektu, tu je pravnu crtu, odlučujuću za Edipovu tragediju, (naizgled paradoksalno) najtočnije shvatio njezin preopis u komediju. U *Razbijenom vrču* posve je očito da Adam, najprije polusvjesno, a zatim voljno, pokušava odgoditi trenutak samospoznavanja samo zato što je to trenutak vlastite osude: zato što zna da postati prepoznat znači biti osuđen.

- 20 »Kad netko gleda u ogledalo, čovjek neki, i u njemu vidi lik svoj kao naslikan, lik naliči čovjeku; čovjekova slika ima oči, a mjesec svjetlost. Kralj Edip ima možda jedno oko previše. Patnje toga muža čine se neopisivima, neizrecivima, neizrazivima. Ako se na pozornici takva neka patnja prikaže, ona dolazi odatle.« (Friedrich Hölderlin, »In lieblicher Bläue...« [»Na ljupkoj plaveti...«, preveo Zvonimir Mrkonjić, u: Hölderlin, *Kruh i vino*, str. 213])
- 21 Za materijale koji bi mogli biti bliski takvom čitanju usp. Michael Stolleis, *Das Auge des Gesetzes: Geschichte einer Metapher*.
- 22 Ovo se okreće protiv snažne struje tumačenja *Edipa* koja promjenu Edipove sudbine objašnjava isključivo iz »razotkrivanja bitka« (Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, str. 81 s. [str. 120]), koje se događa pri Edipovu samospoznavanju. Značajni primjeri su E. R. Dodds, »On Misunderstanding the *Oedipus Rex*«; Schadewaldt, »Der ›König Ödipus‹ des Sophokles in neuer Deutung«, kao i »Sophokles und das Leid«, str. 237 s. U Reinhardtovu poglavlju o *Edipu* na kraju se kaže: »Tako se ovdje ništa ne odlučuje o pravu i pokajanju« (Reinhardt, *Sophokles*, str. 144). No, sam Edip odlučuje upravo o tome: za sebe on je kriv, ili bolje: proklet.
- 23 *Odiseja*, 11, 274-76, prijevod Wolfgang Schadewaldt [u Maretićevom prijevodu: 11, 278-9]. Za Dodda se u tome pokazuje razlika između homerske kulture stida i tragičke kulture krivnje. – Za različite završetke pripovijesti o Edipu s obzirom na aspekt njegova (samo)izgona iz Tebe usp. Froma I. Zeitlin, »Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama«, str. 132-35; za posve različita tumačenja mita o Edipu vidi Segal, *Oedipus Tyrannus*, poglavlje 4. Općenito o variranju materijala u epu i tragediji: Peter Burian, »Myth into *muthos*: The Sharpening of the Tragic Plot«.
- 24 Euripid, *Feničanke*, 64-5 [preveo Koloman Rac, sv. 1, str. 289 – stihovi nisu numerirani]. Sam Edip tu sebe opisuje kao »uz krevet prikovana, / sijeda, pustu sliku, prazan zrak, / donjeg svijeta sjen / il' krilat sanak« (1540-5 [str. 359]). Ova verzija nalik je onoj što je Edip pripovijeda u *Edipu na Kolonu* (421 ss., 762 ss.).

- 25 Dion Chrysostomos, »Diogenes oder Über Sklaven«, str. 342 [prijevod u knjizi Miloša Đurića, str. 297]. Zahvaljujem Konradu Paulu Liesmannu što mi je ukazao na ovo mjesto.
- 26 Usp. G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, str. 343 [str. 298]; Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (= *Gesammelte Schriften*, I), str. 286 i 285 (bez izravnog upućivanja na *Kralja Edipa*) [str. 77]; Jean-Pierre Vernant, »Ébauches de la volonté dans la tragédie grecque«, str. 70 [str. 80].
- 27 Kao što to odlučno zahtijeva Egon Flaig; usp. *Ödipus: Tragischer Vatermord im klassischen Athen*, str. 9 s. i passim. Za razliku od navedenih autora, Flaig želi Edipa kontekstualizirati stanovitim »etnološkim pogledom«, što će reći: uz odricanje od filozofije povijesti.
- 28 O »prkosu metaetičkog sebstva« (koje odgovara tragičnom junaku: str. 80) vidi Franz Rosenzweig, *Stern der Erlösung*, str. 73.
- 29 Peter Szondi, »Versuch über das Tragische«, str. 213. Szondi nastavlja: »To temeljno junakovo iskustvo, koje se potvrđuje svakim njegovim korakom, u svakom slučaju tek na kraju uzmiče pred drugim: da je upravo put u propast onaj na čijem se kraju nalaze spas i iskupljenje.« (ibid.) To odgovara Szondijevu općenitom nastojanju tumačenja tragičnoga dijalektički. Pritom se poziva na figuru tragične ironije (koja formulira preokret spasa u propast). Tome usuprot vidi poglavlje 3.
- 30 Upravo u tome smislu Imre Kertész ne samo što odbija naklapanje o »tragediji evropskog Židovstva«, nego i za vlastito trpljenje u logoru odbija govoriti kako je riječ o »sudbini«. Sudbine, napose tragične, ima samo ondje gdje subjektovo vlastito djelovanje proizvodi njegovu nesreću. To tragiku ne vezuje za slobodu, jer je iskustvo tragedije upravo to da vlastito djelovanje ne mora biti izraz slobode, nego da može i izražavati i proizvesti neumoljivu nužnost. No, pojam tragike utvrđuje, s onu stranu namjera, *razumljivu* vezu između vlastitog djelovanja i njegovih posljedica, vlastite nesreće. O »tragici« se može govoriti samo ondje gdje je ta tvrdnja smislena. U sustavu nacističkih logora ona to nije: zatočenik logora svaki je pojedini korak učinio sam, ali između onoga što je on učinio i onoga što mora istrpjeti svaka je smislena veza prekinuta. On je »čovjek bez sudbine«.
- 31 Gustav Adolf Seeck, *Die griechische Tragödie*, str. 226: »»tragično« (*tragikós*) je u antici značilo »na način tragedije«.
- 32 Schadewaldt, »Der ›König Ödipus‹ des Sophokles in neuer Deutung«, str. 279; suprotno tome Eckard Lefèvre, »Die Unfähigkeit, sich zu erkennen: Unzeitgemäße Bemerkungen zu Sophokles' *Oidipus Tyrannos*«. O problemu općenito usp. Kurt von Fritz, »Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie«.

- 33 »Prava je pozadina čitave teorije tragične krivnje ovo pitanje: je li tragičan čovjek doista bio počinitelj vlastita tragičnog čina, i ako nije, može li taj čin tada još biti tragičan? A čitava konstrukcija krivnje svoj pravi smisao ima u ovome: sagraditi most između čina i njegovog počinitelja; pronaći točku s koje gledano, usprkos svemu suprotnom, sve ipak proizlazi iznutra; gledište koje spašava autonomiju tragičnog čovjeka.« (Georg Lukács, »Zur Soziologie des modernen Dramas«, str. 341) [Op. prev.: Citirano je mjesto izostavljeno u prijevodu navedenome u Popisu literature na kraju knjige, no kako je Lukácseva studija dio opsežnijeg rada prethodno objavljenog na mađarskom, mjesto je moguće pronaći u prijevodu toga djela: usp. Lukács, *Istorija razvoja moderne drame*, s mađarskog preveo Sava Babić, Beograd: Nolit 1978, str. 87.]
- 34 Bernard Knox, *Oedipus at Thebes: Sophocles' Tragic Hero and His Time*, str. 78 i ss.; za ono što slijedi str. 90 i 97.
- 35 Friedrich Hölderlin, »Anmerkungen zum Oedipus«, str. 732 i 731 [str. 29].
- 36 Hölderlin, »Anmerkungen zum Oedipus«, str. 731 [str. 28]. Hölderlin se ovdje poziva na prizor u kojem »Edip odveć beskrajno tumači izreku proročišta, iskušavan *do nefasa*.« U nastavku osporavam Hölderlinovu tezu da to Edip čini spram izreke proročišta. No, preuzimam Hölderlinovu tezu da je prizor u kojem Edip doista »beskrajno«, štoviše »previše beskrajno« ili »svećenički« tumači – kao u govoru u kojem proklinje – od središnjeg značenja za razumijevanje tragedije.
- 37 Usp. primjedbu u Hansa-Joachima Gehrkea o smislu »takozvane popularne tužbe«: »Vrlo je važna bila upravo sigurnost u to da se spor izgadio i da se moglo doći do vlastita prava na to da postoji tužitelj i sudac.« (»Der Nomosbegriff der Polis«, str. 20 s.) – Predloženo metaforičko tumačenje kuge objašnjava zašto je Edip kao *sudac* može suzbijati. – Kuga u *Kralju Edipu* obično se povezuje s kugom koja je pustošila Atenu početkom Peloponeskog rata. (Kuga je vladala Atenom između 430. i 425. Datiranja *Kralja Edipa* kolebaju se između 433. i 425. Za odmjerenu argumentaciju u prilog toj vezi vidi Bernard Knox, »The Date of the *Oedipus Tyrannus* of Sophocles«, u: isti, *Word and Action*, str. 112-124.) No, prema Tukididovu su se izvještaju liječnici i svećenici, a ne suci, bezuspješno iskušavali u suzbijanju kuge u Ateni: »Ni liječnici je naime nisu u početku mogli liječiti zbog neznanja, nego su sami najviše umirali, što su više posjećivali bolesnike, a ni druga kakva ljudska vještina nije pomagala. I što su se utekli u hramove ili poslužili proroštvima i tomu sličnim, sve je bilo beskorisno, te na koncu, kako ih je zlo svladalo, okaniše se i toga.« (Tukidid, *Povijest Peloponeskog rata*, 2.47) Doduše, ne doznajemo je li više uspjeha u suzbijanju kuge imao Edip kao sudac. Već u izreci proročišta nije izrijekom riječ o položaju Tebe

– a o tome nije riječ ni u nastavku: je li kuga ustrajna, širi li se čak, ili pak na čudesan način nestaje zahvaljujući Edipovoj (samo)osudi, ništa od toga ne doznajemo iz komada. Problem o kojem je riječ na početku isčezne (usp. Segal, *Oedipus Tyrannus*, str. 119 s.).

- 38 Edipovo postupanje spram proročanstva tako je određeno dvama aspektima. S jedne strane, Edip u razgovoru s Tiresijom naglašava da on, za razliku od vidovnjaka, ne treba nikakvu poduku ni pomoć; kao što je pokazalo rješavanje Sfingine zagonetke, on sve može istražiti temeljem vlastite pameti: »Tad Edip neuk, ali mozgom svojim zdrav, / bez ikakvih ptica izlaz našo prav. / Oborit mene misliš, meni snuješ slom, / da onda vladaš skupa s tvojim Kreontom.« (396-400 [387-90]) S druge strane, Edip ne dijeli ni Jokastin sveopći prezir prema proročanstvima, prema kojoj »proricat nije kadar baš nijedan stvor« (708-9 [682]). Prema Jokastinu su gledištu izreke proročišta predviđanja, nakon kojih se stvari ipak odvijaju posve drukčije nego što je predviđeno: »Pa odsad ništa, kralju, ne vjerujem stog / u proroštva, pa makar reko ih i bog.« (857-8 [832-3]) Edipovo postupanje prema proročanstvu, kako se predstavlja u komadu, tako izmiče alternativni (što je Alexander Nehamas opisuje u pogledu Sokrata): ili interpretirati proročanstvo (odnosno čekati njegovo ispunjenje), ili ga kritički podvrgnuti testu istinitosti (Alexander Nehamas, *The Art of Living*, str. 165). Edip ne tumači proročanstvo, no on ga ni ne zamjenjuje nečim: on izreku proročišta rabi za vlastite svrhe, prefunkcionalizirajući je na odgovarajući način.
- 39 »KREONT: Pa reci ću, što meni rekao je bog:
Poručuje nam jasno Feb Apolon vrač,
da kugu zemlje te, što naš je hrani kraj,
izàgnâmo, dok nije kasno za taj čin.«
(95-8 [99-103])
- 40 Marion Giebel, *Das Orakel von Delphi*, str. 24 s. Tome odgovara okolnost da se u Homera proročanstva doslovce citiraju. – O ulozi svećenika (profeta) i pjesnika, koji također djelomice sudjeluju, usp. Michael Franz, *Von Gorgias bis Lukrez*, str. 52 s.
- 41 Platon, *Timej*, 72b.
- 42 »Njegova uporaba slobode zapravo je odustajanje (*resignation*) od slobode« – tako glasi teza kojom Ahl zaoštrava svoju argumentaciju (Frederick Ahl, *Sophokles' Oedipus*, str. 55).
- 43 Pravno gledano, Edipov postupak u ispitivanju Kreonta o smislu proročanstva odgovara predistrazi, koja je u dvostupanjskom atenskom postupku u slučajevima umorstava imala zadaću formuliranja pitanja, koje bi se potom podastrlo sudu na odluku (što bi se donijela na temelju govora sudionika); usp. Raphael Sealey, *The Justice of the Greeks*, str. 116 ss.

- 44 Walter Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, str. 139. O ukazu proročanstva u *Kralju Edipu* na tu praksu vidi Flaig, *Ödipus*, str. 127; o logici žrtvenog jarca opširnije Robert Parker, *Miasma*, str. 24 s. i 258 ss.
- 45 Michel je Foucault jedan od rijetkih komentatora koji ukazuje na taj izrijekom učinjen korak u smjeru juridičkoga; usp. Foucault, »Die Wahrheit und die juristischen Formen«, str. 691.
- 46 Hölderlin, »Anmerkungen zum Ödipus«, str. 732 [str. 29].
- 47 Edip prije toga formulira opreznije da je »na pomoć / i bogu *a* i pokojniku onome« (244-5, moje isticanje, C.M. [u Racovu prijevodu 247-8]). [Op. prev.: Klaić je ovdje još određeniji: »Ovako, dakle, želim biti na pomoć / i bogu Febu svom i Laju pokojnom.« (236-7)]
- 48 Ritual očišćenja, na koji upućuje proročanstvo, funkcionira i kada se »kaljanje« ne može pripisati osobno nekom počinitelju: žrtveni jarac što će se prognati u pravilu se izabire na temelju svoje pripadnosti određenoj društvenoj grupi (društveno najnižoj ili pak suprotno, društveno najvišoj i najmoćnijoj). Usp. Burkert, *Griechische Religion*, str. 139 ss.; Parker, *Miasma*, str. 260 ss.
- 49 To se okreće protiv čitanja Edipova subjektiviranja kao epistemičkog projekta: »Po mnijenju prosvjetiteljstva, te se brojne mitske figure mogu svesti na isti nazivnik, reduciraju se na subjekt. Edipov odgovor na sfiginju zagonetku: ›To je čovjek‹ ponavlja se kao stereotipni odgovor bez obzira na to da li je pred njim dio objektivnog smisla, obris jednog poretka, strah pred zlim moćima, ili nada u izbjavljenje.« (Max Horkheimer – Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, str. 22 s. [str. 20]) Štogod Edipova rečenica koja obara Sfigu (»To je čovjek«) značila u mitu – u Sofoklovoj *tragediji* koja se događa Edipu ta rečenica opisuje dvostruko subjektiviranje koje određuje suđenje u pravnoj formi. Na strani predmeta riječ je o čovjeku kao žrtvi i kao počinitelju, a i na strani suđenja riječ je o čovjeku kao sucu. – Teza Jeana-Josepha Goux-a o Edipu kao filozofu dvoznačna je, nalazeći se između čitanja Edipa kao subjekta spoznaje i kao subjekta suđenja. Usp. Jean-Joseph Goux, *Oedipus, Philosopher*.
- 50 »Pravedne« u smislu vjerne zakonu i vjerne činjenicama.
- 51 »A kakav govor, reci! Svaku važem riječ«, odgovara Edip koru, koji govori o »govoru ispraznom i pustom« što je u optjecaju u vezi s Lajevom smrću (290-1 [280-1]).
- 52 Posljednjim dvama pitanjima bavi se prije svega onaj Edip kojemu Sofoklo određuje da kasnije, na Kolonu, sudi o svom prethodnom životu. I umorstvo oca i brak s majkom bijahu »nehotično djelo« (*Edip na Kolonu*, 977 i 986 [isti brojevi stihova u Racovu prijevodu]), jer Edip u

trenutku čina nije znao što čini. Štoviše: ne može mu se prigovoriti čak ni to neznanje, jer nije imao priliku korigirati ga: »Kad srnuo bi tko i mahom prava te / Ubijati stao, bi li pito, je li ti / Ubica otac, il' bi smjesta svetio s'?'« (*Edip na Kolonu*, 992-4 [isti brojevi stihova u Racovu prijevodu]) Pa čak i da je znao, nastavlja Edip svoje juridičko-kazuističko umijeće razlikovanja, da je onaj kog smjera udariti njegov otac, ipak ne bi postao krivim: »Al' opet kako da je meni duša zla? / Ta vratih milo za drago. Sa znanjem da / Uradih, zao ni tad ne bih bio ja!« (*Edip na Kolonu*, 270-2 [isti brojevi stihova u Racovu prijevodu]) – O pravnom priznanju vidi iscrpno Flaig, *Ödipus*, poglavlje V. Od svih razlikovanja što ih Edip navodi na strani počinitelja u Ateni je za pravno vrednovanje umorstvenih čina, prema Michaelu Gagarinu (*Drakon and Early Athenian Homicide Law*, str. 30 ss.), relevantno bilo samo razlikovanje namjernih i nenamjernih. No, Gagarin ne želi da se to shvati kao da ostala navedena razlikovanja općenito nisu bila poznata.

- 53 »EDIP: (...) Nato s puta mog
kočijáš stà me tjerat, a i starac s njim.
Raspalih se i lupih kočijáša tog
u gnjevu svom, i htjedoh putem dalje poč.
No starac, kada bjeh kraj kôlâ njegovih
po glavi mene shvati bičem dvostrukim.
Uzvratih njemu jače, podigavši štap,
a on se s kola svali, pade nàuznâk.
I druge pobih sve.«
(804-813 [776-784])
- 54 O kritici tog shvaćanja, koja se iznosi u nastavku, usp. Vernant, »Ébauches de la volonté dans la tragédie grecque«; Bernard Williams, *Shame and Necessity*, poglavlje prvo.
- 55 Premda je kazna progonstva imala posve drugu težinu i značenje; usp. Zeitlin, »Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama«.
- 56 »Volja koja sama postupa ima u svojoj svrsi, koja je upravljena na prisutan opstanak, *predstavu o njegovim okolnostima*. No zato što je ona, zbog te pretpostavke, *konačna*, predmetna je pojava za nju *slučajna* i može u sebi sadržavati nešto drugo nego u njenoj predstavi. Pravo je volje, međutim, da u svom *činu* prizna samo ono kao svoje *djelovanje* i da bude *kriva* samo za ono što ona zna o njegovim pretpostavkama u svojoj svrsi, što je od toga ležalo u njenom *predlošku*. - Čin se može uračunati samo kao *krivnja volje*; - *pravo znanja*.« (G. W. F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, § 117 [str. 202]) – Hegel ovo ipak shvaća kao poziciju »moralnosti«, za koju smatra da se ne može susresti ni u grčkoj ni u pravnoj misli.

- 57 [Op. prev.: U navedenom je stihu 228 Klaićeva prijevoda (kao i u stihu 239 Racova prijevoda) riječ o »zabrani«, a ne »nalogu«, kako odgovarajuće mjesto prevodi Bollack. Usp. dolje bilj. 58.]
- 58 U ovoj odlučujućoj točki slijedim Bollackov prijevod stihova 236-240 [u Klaićevu prijevodu odgovaraju im stihovi 228-232, u Racovu stihovi 239-244]. U Schadewaldtovu je prijevodu krivac objekt, u Bollackovu je prijevodu, tome usuprot, on subjekt isključenja iz zajednice, koje čini sadržaj Edipova proklinjanja. Objašnjenje toga vidi u Jean Bollack, *L'Édipe roi de Sophocle*, sv. II: *Commentaire – Première partie*, str. 153 ss.; o filološkom utemeljenju suprotne pozicije usporedi (uzimajući u obzir i predaju teksta) Edwin Carawan, »The Edict of Oedipus (*Oedipus Tyrannus* 223-51)«. O toj kompleksnoj filološkoj raspravi ne mogu ovdje ništa reći. Zbog sadržajnih se razloga – koji se tiču logike Edipova proklinjanja u okviru njegove sudačke istrage – pridržavam Bollackova zaključka: »La parole royale s'adresse directement au meurtrier pour le forcer à rompre avec ses concitoyens, La perspective est alors renversée. Le coupable est sommé de bannir tous ses proches. Il ne recevra personne sous son toit, n'adressera la parole à personne (v. 238) et n'associera personne aux actes rituels, qu'il accomplit pour son propre compte (v. 239), interdira l'accès à l'eau lustrale de sa maison (v. 240), repoussera tous ceux qui pourraient venir le voir (v. 241). (...) La forme traditionnelle de l'exclusion par la communauté est prise à rebours.« (str. 155) [»Kraljevska se riječ obraća direktno ubojici, e da bi ga prisilila da prekine sa svojim sugrađanima. Perspektiva je tada obratna. Krivac je pozvan prognati sve svoje srodnike. Neće primiti nikoga pod svoj krov, neće uputiti riječ nikome (stih 238) i neće pridružiti nikoga obrednim činima a koje on obavlja za svoj osobni račun (stih 239), zabranit će pristup vodi očišćenja iz svoje kuće (stih 240), odbit ce sve one koji bi mogli doći vidjeti ga (stih 241). (...) Tradicionalna forma isključenja iz zajednice shvaćena je naopako.«] Sadržajni je razlog zbog kojeg slijedim ovo čitanje (izvest ću ga u nastavku) između ostaloga u tome da se samo tako može razumjeti veza između proklinjanja i pravne istrage, kao i suđenja. Tome usuprot, Carawan, da bi shvatio zašto se Edipova kletva ne treba uputiti počinitelju, nego zajednici (koja nije ništa učinila), mora pretpostaviti nešto poput »krivnje« usljed »susjedstva«; usp. Carawan, »The Edict of Oedipus (*Oedipus Tyrannus* 223-51)«, str. 198 ss. Obveza zajednice da progna ubojicu, za koju je izvjesno da postoji (i koju, prema Carawanovu tumačenju, potkrepljuje Edipovo proklinjanje), može se, tome usuprot, jednostavnije shvatiti tako što ona samo izražava to da on, ubojica, tim činom ubojstva već *jest* proklet, određen za to da bude isključen iz zajednice; zajednica to treba još samo prove-

- sti. Usp. o tome Burkert, *Griechische Religion*, str. 137, te dolje (usp. bilj. 75) navedenu formulu proklinjanja iz Platonovih *Zakona*.
- 59 Hölderlin, »Anmerkungen zum Ödipus«, str. 731 s. [str. 28] Edipova kletva zahtijeva izdvajanje iz zajednice, koje se vraća logici ritualnog očišćenja – jer ona nije ništa doli »a science of division« (Parker, *Miasma*, str. 18 ss.).
- 60 Usp. Fritz Graf, *Gottesnähe und Schadenzauber: Die Magie in der griechisch-römischen Antike*, poglavlje 7: »Riječi i čini«. Za ukaze o teoriji i povijesti kletve zahvaljujem Björnu Quiringu.
- 61 Knox, *Oedipus at Thebes*, str. 186.
- 62 To je intencija, *ideja* prokletstva. Njezino je stvarno djelovanje nešto drugo. Tako kor s Edipovim proklinjanjem smjesta postupa kao s pukom prijetnjom: »Zločinac kada čuje tvoje kletve glas, / u strahu od prokletstva javit će se sam.« A na to će Edip čak: »Tko čini zločin, tog od klêtvê nije strah.« (294-6 [284-6]) Razlika između proklinjanja i prijetnje kao da je nestala; utoliko se više ona kasnije pokazuje određujućom u Edipovu slučaju.
- 63 »Sada, sada, brzo, brzo« završne su riječi na rimskoj ploči s prokletstvima iz drugog stoljeća (Alf Önnersfors, *Antike Zaubersprüche*, str. 47); one su motto (i motiv) svakog pojedinog prokletstva.
- 64 »TEZEJ: Enona je već mrtva, a sama Fedra mrije?
 Pozovite mog sina, nek dođe, nek se brani!
 Ma primit ću što kaže, odobrit ću što kani.
 Uspori svoje kobno, smrtno dobročinstvo,
 O, Neptune, da zavjet ne postane zločinstvo!
 Svjedoci su me smeli i sad me stoji muke
 Što tako naglo, s kletvom, k tebi digoh ruke!
 O, ta kletva sada prijeti strašnim činom!«
 (Jean Racine, *Fedra*, V.5 [prijevod Vladimir Gerić, stihovi 1480-87])
 Euripidov *Hipolit* još ne poznaje taj preokret; Tezej tu doznaje za sinovljevu nevinost tek nakon što nastupi kletva, za što zahvaljuje Posejdonu:
 »O bozi! Pòsidône! – ti si otac moj
 Baš pravi, moju želju kad mi usliši.
 A kako ginu? Reci! Kako shvati ga
 Bič pravde – njega, moje časti sràmotu?«
 (1169-72 [stihovi prijevoda nisu numerirani; odgovarajuće se mjesto nalazi u sv. 2, str. 273]).
- 65 »TERAMEN: (...) A zvijer se tada prope, od bijesa i od bola,
 I s urlikom se sruši ispred samih kola,
 Skotrlja se pred konje, da ih, poleđuške,

Opeče plamenom okrvavljene njuške!
 A konji uzagrapce! Više ih ni uzda,
 Ni krik vozača, niti na čas ne obuzda!
 Zaludu ih gospodar pokušava suspreći!
 Na žvale im je krv kroz pjenu stala teći.
 A vidjeli su, kažu, kroz oblake prašine,
 Gdje neki bog ih bocka u prašnjave slabine.
 I prestrašeni konji jurnuše na stijene;
 Osovina se slomi, Hipolit hrabro skrene,
 No, čvrsta su mu kola prsla u komade,
 A on se spleo uzdom, pa tako i on pade!
 Oprostite mom bolu! Taj strašan, jeziv prizor
 Natapat će mi oči, kô vječni suzni izvor!
 Ja vidjeh vašeg sina gdje ga konji vuku,
 Ti konji, koji sum u zobali iz ruku!
 On viče, zove, konji nikako da stanu!
 I jure! Njegovo je tijelo živa rana!«

(Racine, *Fedra*, V.6 [1531-50]; usp. Euripid, *Hipolit*, 1198-1242 [stihovi prijevoda nisu numerirani; odgovarajuće se mjesto nalazi u sv. 2, str. 274])

- 66 »Svaka zajednica izložena nasilju ili kada je muči nevolja kojoj se nije u stanju suprotstaviti, sklona je naslijepo krenuti u lov na 'žrtvenog jarca'. Instinktivno traži lijek koji će odmah snažno djelovati protiv neizdrživog nasilja. Ljudi se žele uvjeriti da je za njihove nevolje odgovoran samo jedan čovjek kojeg će se lako otarasiti.« (René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, str. 121 [str. 89]). To se ne odnosi na Edipa: nasilje što ga Edip podnosi on sam čini sebi. Tome odgovara i okolnost da Girard prije toga previđa po čemu se Edip razlikuje i od Kreonta i od Tiresije: Girard ima pravo kada ukazuje na to da tragedija u pogledu evidentnosti iznesenih dokaza stvara »recipročnost« između Edipa, Kreonta i Tiresije; svaki od njih mogao bi biti krivac (usp. str. 108 ss. [str. 80]). No, njihov je način djelovanja iz temelja različit time što Edip provodi drukčiju vrst istrage, onu pravnu.
- 67 Svoje osljepljenje Edip sve do kraja provodi posve sam. Za izgon mu je, doduše, potrebna Kreontova pomoć; nedostaje mu »vodič«, kako kaže glasnik, »oslon pouzdan, / u bolovima, što su nepodnošljiv jad.« (1292-3 [1255-6]) Tu pomoć Edip traži od Kreonta: »A ovaj grad, što meni rodni bješe dom, / nek zatvori mi vrata dokle god sam živ.« (1436-7 [1402-3]) Da su njegovi sinovi, kao što tvrdi Edip na Kolonu, bili ti koji »mene roditelja svog, / Kad 'nako grdno iz doma me tjero svijet, / Nit prigriše niti me obraniše« (*Edip na Kolonu*, 427 [u Racovu prijevodu

427-9]), ne odgovara, dakle, priči koja se iznosi u *Kralju Edipu*. Druga pak verzija, koju Edip također pripovijeda na Kolonu, ovaj put optužujući Kreonta, i koja povezuje aspekte obiju priča, glasi ovako:

»Ta prije, s jada domaćih

Kad stradah pa iz zemlje izgon bio bi

Slast meni, želji mi ugodit ne htjede.

A kad se svoga veće jada zasitih

I živjet mi na dvoru bješe slatko baš,

Tad gurat, turat stade me i nikako

To srodstvo onda tebi drago ne bješe.«

(*Edip na Kolonu*, 765-71 [u Racovu prijevodu 765-70])

68 Wolfgang Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, str. 276.

69 [Op. prev.: Na navedenom se mjestu u Klaićevu prijevodu ovo ne tvrdi izrijekom: »Zar nije već rečeno, jasan bješe glas, / da pasti mora grešnik, krvnik oca svog.« (1393-4)]

70 Williams, *Shame and Necessity*, str. 63.

71 »Njegova nas sudbina potresa zato jer je mogla postati i našom, jer je proročište i nad naše rođenje nadnijelo isto ono prokletstvo kao i nad njegovo. Možda je svima nama bilo suđeno da prvi seksualni osjećaj usmjerimo prema majci, a mržnju i nasilničku želju prema ocu; naši nas snovi uvjeravaju u to.« (Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, str. 267 [str. 294])

72 Williams, *Shame and Necessity*, str. 60 ss. (s obzirom na *tetralogije* napisane Antifonu).

73 Upravo tako da hoće još jednom pitati što je to bog mislio, Kreont predstavlja poziciju pobožnosti, »povjerenja« u boga, koje Edipu nedostaje nakon njegova suda (1445 [1398]). Proročanstva su iz temelja višeznačna (usp. Williams Bedell Stanford, *Ambiguity in Greek Literature*, str. 120 ss.). To što Edip isprva smatra kako izreka proročanstva uopće ne zahtijeva interpretaciju, stoga je upravo suprotnost onomu što se može činiti: ne izraz Edipove vjere u istinitost i moć proročanstva, već njegova pokušaja *uporabe* proročanstva. Edip se prema proročanstvu odnosi kao prema Sfinginoj zagoneci: on je ne želi tumačiti, već (raz)riješiti jednom rječju. Tome usuprot, Kreont upravo izbjegava brzopletost i sigurnost u sebe, što je delfijsko proročanstvo kudi na Krezu, braneći se od prijekora da je čuvena izreka, kako će Krez »upropastiti veliku vlast, bude li poveo vojsku na Perzijance«, svojom nerazumljivošću odgovorna za njegovu nesreću: »A što se tiče proročanstva koje je dobio, s nepravom se Krez ljuti. Loksija mu je, naime, prerekao da će sam, bude li poveo vojsku na Perzijance, upropastiti veliku vlast. Da je htio dobiti ispravan savjet u vezi s tim proročanstvom, trebalo je da pošalje

- izaslanike s pitanjem o kojoj je vlasti riječ, njegovoj vlastitoj ili Kirovoj. Budući da nije razumio ono što mu je bilo rečeno niti je još jedanput pitao, očito je da je sam sebi kriv.« (Herodot, *Povijest*, I.91)
- 74 Erich Ziebarth, »Der Fluch im griechischen Recht«, str. 57 i 63. O religijskom sankcioniranju prava vidi Gehrke, »Der Nomosbegriff der Polis«, str. 21 ss.
- 75 »Nađe li se tijelo ubijena čovjeka, a ubojica je nepoznat te se uza sve brižno traganje ne može pronaći, neka se proglasi ono isto što i u ostalim slučajevima. Počinitelj neka bude optužen za ubojstvo, i pošto bude osuđen, ima se na trgu objaviti ubojici toga i toga pronađenu krivcem neka ne pristupa na sveta mjesta niti uopće dolazi u zemlju ubijenoga (...).« (Platon, *Zakoni*, 874a-b)
- 76 Ziebarth, »Der Fluch im griechischen Recht«, str. 60. Speyer ukazuje na drugi izvor Edipove formule proklinjanja, naime na sakralno pravo: na kletvu kojom se proročište u Delfima trebalo zaštititi od rušenja (Speyer, »Fluch«, stupac 1204 s.). – O Platonovoj kletvi vidi Knox, *Oedipus at Thebes*, str. 83; Flaig, *Ödipus*, str. 129 s. Kletva u Platona već ima tendenciju prema »instrumentalnoj« formi prijetnje s daljnjim konsekvencama. Prethodno citirano mjesto nastavlja prijetiti navodeći što će se dogoditi u »suprotnom slučaju«, dakle ukoliko se ne primijeni: ako bude pronađen i prepoznat, ubojici prijeti da će »biti ubijen i bačen izvan zemlje ubijenoga bez prava na pogreb«. (Platon, *Zakoni*, 874a-b) To proturječi čistoj formi kletve, čija je logika učinka »imedijatistična«.
- 77 Jean-Pierre Vernant, »Tensions et ambiguïté dans la tragédie grecque«, str. 23 s. [str. 21 s.] – Protiv pokušaja objašnjenja prokletstva u tragediji svodenjem na suvremenu praksu proklinjanja, Robert Parker (*Miasma*, str. 14 s.) ukazuje i na poteškoću da mi o toj praksi i ne znamo mnogo – osim baš iz tragedija, koje bi se potom trebale objasniti uzimajući u obzir to znanje.
- 78 Za svijest o »napetosti« između prava i prokletstva usp. Speyer, »Fluch«, stupac 1223; za suvremenu kritiku vjere u učinkovitost proklinjanja i općenito za rasprave o magiji usp. Graf, *Gottesnähe und Schadenzauber*, str. 24 ss.
- 79 »Tko od rođaka ubijenoga, računajući sve do pranećaka s očeve i majčine strane, propusti podići tužbu protiv ubojice, što mu je dužnost, ili javno tražiti da bude uklonjen, najprije neka na sebe primi ljagu ubojstva i gnjev bogova - kako se prokletstvo sadržano u zakonu odražava u narodnom vjerovanju - a zatim tko god hoće, može, da bi osvetio ubijenoga, podići protiv toga čovjeka tužbu.« (Platon, *Zakoni*, 871b)
- 80 G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, str. 535 [str. 471].

- 81 Zajednička je pretpostavka oba tipa objašnjenja u tome da strane *načine djelovanja*, kao što je magija, svode na strana *uvjerenja* ili sadržaje vjerovanja njihovih činitelja. Protiv toga okreće se Wittgensteinova opaska o Frazeru: »Kada sam bijesan na nešto, ponekad udaram štapom o tlo ili o kakvo drvo itd. No, ipak ne vjerujem da je tlo krivo ili da lupanje može pomoći. ›Iskaljujem svoj bijes.‹ Svi su rituali takovrsni. Takva se djelovanja mogu nazvati instinktivnim djelovanjima. – A historijsko objašnjenje, primjerice da sam ranije vjerovao ili da su moji preci ranije vjerovali kako udaranje štapom o tlo išta pomaže, sve su to zavaravanja, jer to su suvišna predmnijevanja koja *ništa* ne objašnjavaju. Ono što je važno jest sličnost čina s činom kažnjavanja, no ne može se konstatirati ništa više od ove sličnosti.« (Wittgenstein, »Bemerkungen über Frazers *The Golden Bough*«, str. 48) – U nastavku mi je stalo do druge »sličnosti«, zaobilazeći isto tako pretpostavljena uvjerenja: sličnosti između onoga što se može reći o Edipovu ponašanju u komadu i egzistenciji Edipa kao dramskog lika.
- 82 To također znači da su za opažanje tragedije odlučujuće *samo* ove dvije pozicije, pozicija teksta i pozicija autora; dakle, ne i pozicija glumca. To vodi razlici između stare i nove tragedije. O tome iscrpno dolje, dio II, poglavlje 1: »Međuigra o teoriji tragedije: Proces tragedije«.
- 83 »Po *formi* staroatenska je komedija posve slična tragediji. Od nje je preuzela korski i dramsko-dijaloški dio, kao i monodije. Jedina je razlika u paregazi (digresiji), govoru što ga u sredini komada narodu drži kor u pjesnikovo ime. Štoviše, bijaše to posvemašnji prekid i ukinuće komada, u kojem je, kao i u komadu, vladala potpuna razuzdanost, a kor, koji bi odstupio sve do krajnje granice proscenija, narodu bi govorio najveće prostote. Od tog odstupanja (ἐκβασις) dolazi i riječ.« (Friedrich Schlegel, *Die griechische Literatur*, u: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, odsjek drugi, sv. 11, str. 88) Hegel je bio taj koji je, u *Fenomenologiji duha*, ovu romantičku figuru estetičke samorefleksije u komediji primijenio i na tragediju; usp. Christoph Menke, *Tragödie im Sittlichen: Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*, str. 53 ss.
- 84 »U tragediji se ništa ne izvodi niti predstavlja, već se bije boj novih bogova protiv starih.« (Martin Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerks«, str. 32 [str. 37])
- 85 Za kritiku Heideggerove rečenice vidi Philippe Lacoue-Labarthe, *Métaphrasis – Le théâtre de Hölderlin*. Za filologiju tragedije (koja se u nastavku uzima u obzir) vidi P. E. Easterling (ur.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*; Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*; Charles Segal, *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*. – U obećavajućem

- naslovu knjige Karla Reinhardta, *Aischylos als Regisseur und Theologe* [*Eshil kao redatelj i teolog*], ostaje nejasno upravo ovo »i«, koje treba povezati teologiju i kazalište.
- 86 Aristotel, *Poetika*, VII, 1451a.
- 87 Charles Segal, »Greek Myth as Semiotic and Structural System and the Problem of Tragedy«, str. 67 s.
- 88 Jean-Pierre Vernant, »Ambiguïté et renversement: Sur la structure énigmatique d'*Œdipe Roi*«, str. 113 [str. 135].
- 89 Vernant, »Ambiguïté«, str. 113 [str. 134]; Segal, »Greek Myth«, str. 68; isti, *Tragedy and Civilization*, str. 211 s.
- 90 Cit. prema: Jean Bollack, *Sophokles König Ödipus: Essays*, str. 13.
- 91 Segal, *Oedipus Tyrannus*, str. 36.
- 92 [Op. prev.: Klaić prevodi ovo mjesto na sljedeći način: »Zbog nateklih si nogu prozvan Edipom« (1001). Racov je prijevod bliži Bollackovu, što ga autor ovdje citira: »S te sudbe, kakav si, i ime zadobi.« (1029)]
- 93 »Odatle kažu neki, da se to (Aristotel ovdje govori o Sofoklovim tragedijama i Aristofanovim komedijama zajedno, bez obzira na njihove međusobne razlike, op. C.M.) i zovu drame, zato što oponašaju lica, koja rade.« (Aristotel, *Poetika*, III, 1448a)
- 94 »*Bit* tubitka leži u njegovoj egzistenciji. Otuda karakteristike što ih je moguće ispostaviti kod tog bića nisu postojeća »svojstva« nekog postojećeg bića koje »izgleda« ovako i ovako, nego su uvijek tubitku mogući načini da jest, i samo to. Otuda naziv »tubitak«, kojim označujemo to biće, ne izražava njegovo što, poput stola, kuće, drveta, nego njegov bitak.« (Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, §9, str. 42 [str. 46])
- 95 Jennifer Wise, *Dionysus Writes: The Invention of Theatre in Ancient Greece*, str. 11. Za ono što slijedi: isto, poglavlje 1 i dalje (str. 15-70).
- 96 Segal, »Greek Myth«, str. 65. Segal je ovaj ukaz dalje izveo u »Greek Tragedy: Writing, Truth, and the Representation of the Self«. Za vezu dramskog kazališta i pismovnosti vidi Jesper Svenbro, »The »Interior« Voice: On the Invention of Silent Reading«. Najopsežnije tumačenje ove teze daje Wise, *Dionysus Writes*; u nastavku nadovezujem prije svega na nju.
- 97 »Once again we must remind ourselves that fifth-century plays were written for single performances. While a poet might then take his play so Syracuse or the court of Macedon, Athens would not see it performed at the Dionysia again. I leave our of account here plays so revised as to be new, such as Euripides' two versions of *Hippolytos* or Aristophanes' two versions of *Clouds* (whose second performance is a matter of grave doubt any way). The sole exception of the rule of the Athenian performance per play in the fifth century is Aeschylus, whose plays

- were accorded the unique right of reperformance after his death.« (Ni-
all W. Slater, »The Idea of the Actor«, str. 394)
- 98 To se promijenilo kada su se – negdje između šestog i osmog stoljeća
– epski napjevi zapisali, a Homer »alfabetizirao« (Wise, *Dionysus Wri-
tes*, str. 31); tek tako on *postaje* autorom svojih tekstova.
- 99 Segal, »Greek Tragedy«, str. 88 i 83.
- 100 Tekst nastavlja ovako: »Ako si uz mene, pohotni su junaci gotovo već
u krvi, a crijeva im na zemlji. Rado ću potom složiti leševe, pa da ih je
i trista.« (Botho Strauß, *Ithaka*, I.3). Tako i bude, budući da Atena, uz
pomoć Triju fragmentarnih žena, »preobrazi« Odiseja, skrhanog umo-
rom i slabošću, u djelatnog, moćnog junaka.
- 101 »Kao što je malo vrijedna ona transcendentalna filozofija koja nije kri-
tička, koja zajedno s proizvodom ne predstavlja i onoga koji proizvodi,
a u sistemu transcendentalnih misli istodobno ne sadrži i obilježje tran-
scendentalnog mišljenja, tako i ona poezija (»transcendentalna« poe-
zija, C.M.) treba transcendentalnu građu i skice, nerijetke u modernih
pjesnika, zajedno s umjetničkom refleksijom i lijepim samozrcaljenjem,
koji se nalaze u Pindara, u lirskim fragmentima Grka i u staroj elegiji,
a od novijih u Goethea, sjединiti u poetsku teoriju pjesničke uzmožno-
sti, i u svakome od njezinih predstavljanja predstaviti i samu sebe, te
posvuda biti istodobno poezija i poezija poezije.« (Friedrich Schlegel,
»Athenäums-Fragmente« (= *Studienausgabe*, sv. 2), br. 238)
- 102 Ogladni je primjer toga Nietzscheovo *Rođenje tragedije*, koje umnogo-
me postupa tako što u tekstu tragedija traži upravo »transcendentalnu
građu« za teoriju tragedije. Nietzscheova vlastita teorija bila bi tako
samo razrada te građe što je sadrže tragedije.
- 103 Segal, »Greek Tragedy«, str. 80 s., usp. i 78 s. – Za Segala je autorova
priča ipak »priča dvostrukog načina gledanja i govorenja«, koju razu-
mije kao svijest o teatralnosti zbivanja, što će reći: o razlici između igre
i stvarnosti. O tome vidi i Charles Segal, »Zuschauer und Zuhörer«,
kao i uvjerljivu kritiku u Ulfa Heunera, *Tragisches Handeln un Raum
und Zeit*, str. 156 ss. Svijest o teatralnosti u Segalovu smislu, kao svijest
o igri, čini mi se specifičnošću moderne tragedije.
- 104 Adam Müller, *Über die dramatische Kunst*, str. 240. U raspravi se Müller
poziva na *Egmonta* i Goetheovu elegiju *Euphrosyne* kao primjere. – Po-
vezivanjem tragike i ironije Müller proturječi kategoričnoj tvrdnji Au-
gusta Wilhelma Schlegela: »Ondje gdje nastupa navlastito tragično,
namah prestaje svaka ironija.« (August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen
über dramatische Kunst und Literatur*, sv. II, str. 141)
- 105 Objavljeno 1833; predavanja Adama Müllera održana su 1806/7. O
Thirlwallu i pojmu tragične ironije vidi Ernst Behler, *Klassische Ironie*,

romantische Ironie, tragische Ironie: Zum Ursprung dieser Begriffe, str. 134 ss.; Uwe Japp, *Theorie der Ironie*, str. 60 ss; Stanford, *Ambiguity in Greek Literature*, str. 66 ss.

- 106 Thirlwall, »On the Irony of Sophocles«, str. 492, 500.
- 107 »Nothing that rouses the feelings in the history of mankind is foreign to this (the dramatic) scene, but as he (the dramatic poet) is confined by artificial limits, he must hasten the march of events, and compress within a narrow compass what is commonly found diffused over a large space, so that a faithful image of human existence may be concentrated in his mimic sphere. From this sphere however he himself stands aloof. The eye with which he views his microcosm, and the creatures who move in it, will not be one of human friendship, nor of brotherly kindness, nor of parental love; it will be that with which he imagines that the invisible power who orders the destiny of man might regard the world and its doings.« (Thirlwall, »On the Irony of Sophocles«, str. 491)
- 108 Thirlwall, »On the Irony of Sophocles«, str. 496. U tome insistiranju na refleksivnoj distanci kao strukturnom obilježju tragedije jest Thirlwallov prekid s aristotelizmom njemačke teorije tragedije 18. stoljeća, koja je klasicističkim poetičarima pravila suprotstavljala »pravog« Aristotela kao teoretičara učinka; vidi o tome Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles: Untersuchungen über die Theorie der Tragödie*.
- 109 Thirlwall, »On the Irony of Sophocles«, str. 509.
- 110 Arnold Hug, »Der doppelsinn in Sophokles Oedipus könig« (1872), str. 67 s.
- 111 Prema tome, dvosmisao ovdje funkcionira kao specifična »dramska tehnika«; tako tvrdi Stanford, *Ambiguity in Greek Literature*, str. 67. Usp. Empsonovo određenje dramske ironije: »Dramatic irony (...) gives an intelligible way in which the reader can be reminded of the rest of a play while he is reading a single part of it.« (William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, str. 44)
- 112 »Ono što je tragično jest iščašenost govora kojom se nesvjesno dotiče istina o junačkom životu, ono sebstvo, čija je zatvorenost tako duboka da se ne budi ni onda kad sebe sanjajući zove imenom.« (Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, str. 297 [str. 86])
- 113 Nesvjesno je ovdje dramska kategorija: kategorija koja se odnosi na načelnu, nesavladivu razliku između osobe i komada, dakle između lika i autora, kao i gledatelja.
- 114 Usp. Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, str. 270.
- 115 Nije, dakle, riječ o tome što gledatelji tragedije doista znaju u trenutku u kojem čuju Edipov govor proklinjanja. Doduše, pjesnik komedija

Antifan navodno je rekao: »tragedy is a blessed art in every way, since its plots are well known to the audience before anyone begins to speak. A poet need only remind. I have just to say ›Oedipus‹, and they know all the rest: father, Laius; mother, Jokasta; their sons and daughters; what he will suffer; what he has done.« (Fragment 191, cit. prema Burian, »Myth into *muthos*: The Sharpening of the Tragic Plot«, str. 183) No, to je iskaz iz 4. stoljeća, kada su ponovne izvedbe tragedija postale dopuštene i uobičajene. Za Sofoklove suvremenike, tome usuprot, sigurno vrijedi da tekst komada nisu čitali unaprijed, nego u svakom slučaju nakon izvedbe: »As for the difficult question of exactly how the dramatic texts were copied and circulated among the public, very little is known for certain. (...) References to the part of the Athenian market where books could be bought (...), plus Socrates' statement about the price of philosophy texts (*Apology* 26), would lead us to assume that the public get copies of the play by likewise buying them. Whether the copies were made by the playwright, the actors, or entrepreneurial booksellers and scribes is not known.« (Wise, *Dionysus Writes*, str. 113, bilješka)

- 116 Obje značajke na primjeran se način susreću u Hegelovu »teleološkom« tumačenju tragedije; usp. Christoph Menke, »Ethischer Konflikt und ästhetisches Spiel: Zum geschichtsphilosophischen Ort der Tragödie bei Hegel und Nietzsche«.
- 117 Usp. Arthur C. Danto, »Die philosophische Entmündigung der Kunst«. O onome što slijedi vidi Alexander García Düttmann, *Kunstende*, str. 31 ss.
- 118 Herbert L. A. Hart, *The Concept of Law*, poglavlje VI. Hart govori o »primary rules of obligation« and »secondary rules of recognition«.
- 119 »This (›It is the law that...‹), like the expression ›Out‹ or ›Goal‹, is the language of one assessing a situation by reference to rules which he in common with others acknowledges as appropriate for this purpose.« (Hart, *The Concept of Law*, str. 102)
- 120 Isto, str. 102 s.
- 121 Isto, str. 106. To što Hart ovdje govori o *pravilu* priznavanja svoj razlog ima u tome što on osim toga želi ukazati na to da priznavanje što se prakticira počiva na temeljima što se mogu navesti u formi općih gledišta. No, to vrijedi samo za priznavanje u »službenoj« uporabi; o tome vidi napomene što slijede.
- 122 Isto, str. 117.
- 123 Isto, str. 117 s.
- 124 O ovome što slijedi vidi Robert Cover, *Narrative, Violence, and the Law*, poglavlje 3: »Nomos and Narrative«. O razlikovanju forme obaju upo-

- raba vidi i Stuart Hampshire, *Morality and Conflict*, poglavlje 5: »Public and Private Morality«. Hampshire s pravom ukazuje na to da to razlikovanje ne može biti čisto; riječ je o razlici tendencija (str. 121).
- 125 Cover, »Nomos and Narrative«, str. 103: »the social basis for jurisgenesis«.
- 126 Isto, str. 102.
- 127 »These materials (kojima se može odrediti neslužbena uporaba, C.M.) present not only bodies of rules or doctrines to be understood, but also worlds to be inhabited. To inhabit a *nomos* is to know how to *live* in it.« (Cover, »Nomos and Narrative«, str. 97)
- 128 Na kraju ovoga poglavlja trebalo bi postati jasno zašto to nije čisto kruženje.
- 129 Točnije rečeno, pravno je suđenje trodijelno događanje, budući da drugi dio, zauzimanje vrednujućeg stava, nastupa u općoj i u posebnoj formi: kao sudbeno pravilo ili zakon, te kao prosudba ovoga posebnog slučaja. Budući da sudbena pravila uvijek prethode, može se činiti kao da je u pravnom suđenju – što se u nastavku tvrdi za ono narativno – utvrđivanje činjenica već i njihovo vrednovanje: kao da je utvrđivanjem činjenica (što je tko učinio) već odlučeno što »zaslužuje« počinitelj. To se može u pravnom suđenju činiti samo zato što u tom suđenju postoji (implicitno ili eksplicitno) sudbeno pravilo, koje nalaže kako se neko, za koga je utvrđeno da je počinio stvar X, treba ili mora suditi.
- 130 To tvrdi John McDowell uspoređujući moralno suđenje sa situacijskim suđenjem osjećajima, kao što je primjerice strah: »we make sense of fear by seeing it as a response to objects that *merit* such a response« (John McDowell, »Values and Secondary Qualities«, str. 144).
- 131 »Nije riječ o tome da se kaže kako tzv. ›vrijednosni sudovi‹ umjesto veze bitka izražavaju ›vezu *trebanja*‹, neko treba-bititi; i da ›dobro‹ i ›zlo‹ predstavljaju samo različite vrste toga ›*trebanja*‹; ili samo da je ikako doživljeno *trebanje* nužan temelj za vrijednosni sud. Smisao rečenica kao ›ova je slika lijepa‹ ili ›ovaj je čovjek dobar‹ nikako nije taj da ta slika ili taj čovjek nešto ›treba‹ biti. On (ona) *jest* dobar (lijepa); on – tada – ne ›treba‹ (ili bilo što drugo) biti. Ti sudovi jednostavno reproduciraju *stanje stvari*.« (Max Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, str. 192)
- 132 Richard M. Hare, *Moralisches Denken: Seine Ebenen, seine Methode, sein Witz*, str. 117.
- 133 Pojam stava preuzet je od Mackieja; usp. John L. Mackie, *Ethik: Auf der Suche nach dem Richtigen und Falschen*, str. 35. O temeljnom slaganju s Mackiejem usp. Hare, *Moralisches Denken*, str. 130 ss.
- 134 Hare, *Moralisches Denken*, poglavlje 3, str. 91 ss.

- 135 Za analogiju s bojama usp. McDowell, »Values and Secondary Qualities«, str. 133 ss.; Max Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, str. 32 ss. – Za ono što slijedi vidi (s osloncem na Stanleya Cavella) John McDowell, »Virtue and Reason«, str. 60 ss.
- 136 Lehmann, *Theater und Mythos*, str. 84. Lehmann vezuje kritičnu perspektivu tragedije za nepronichnu objektivnost sudbine u epu. No, ona se proteže na *svaku* tvrdnju, a napose na svako potvrđivanje objektivnosti – i ono od strane filozofije. U tome je sudbinsko iskustvo tragedije suprotno preobrazbi sudbine.
- 137 Za razliku govora o »istini« u ovim dvjema rečenicama vidi uvodne napomene o »tragediji i filozofiji« u ovome poglavlju.
- 138 Aristotel, *Poetika*, XIII, 1453a. Usp. i komentar Manfreda Fuhrmanna, *ibid.*, str. 118, te iscrpnije Fritz, »Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie«. O recepciji pojma *hamartía* vidi Kommerell, *Lessing und Aristoteles*, str. 108-129. Za pitanje primjenjivosti pojma pogreške na *Kralja Edipa* vidi Arbogast Schmitt, »Menschliches Fehlen und tragisches Scheitern: Zur Handlungsmotivation im Sophokleischen ›König Ödipus‹« i Bernd Manuwald, »Oidipus und Adrastos: Bemerkungen zur neueren Diskussion um die Schuldfrage in Sophokles' ›König Ödipus‹«.
- 139 Aristotel, *Poetika*, XIII, 1453a. Detaljnije o tome u iscrpnoj raspravi Suzanne Saïd, *La faute tragique*.
- 140 Za ono što slijedi vidi detaljnije Christoph Menke, »Ödipus' Fehler: Über den Widerstreit im Handeln«.
- 141 Usp. Bernard Williams, »Voluntary Acts and Responsible Agents«, str. 24 s.
- 142 »EDIP: (...) Al' opet kako da je meni duša zla?
Ta vratih milo za drago. Sa znanjem da
Uradih, zao ni tad ne bih bio ja!
Al' vako, ne sluteći ništa, dospjeh ti,
Kud dospjeh; s kojih stradah, ti sa znanjem me
Pogubit htjeli.«
(*Edip na Kolonu*, 270-77 [u Racovu prijevodu 270-75])
Tome ne proturječi da Edip ovdje i dalje misli kako je na sebe navukao sramotu:
»EDIP (uzrujan): Dà, pretřpjuh grozote, ljudi, pretrpjeh, ali bez svoje – vidi bog – volje.«
(*Edip na Kolonu*, 522-24 [u Racovu prijevodu 521-22])
- 143 Naravno da Edip čini pogreške i u instrumentalnom, odnosno tehničkom smislu. Na taj je način pogrešna Edipova odluka o napuštanju Korinta – nakon što je dobio proročanstvo iz Delfa da će ubiti oca i počiniti incest s majkom – smatrajući da su mu ondje otac i majka.

- Jer upravo ga to vodi u smjeru Tebe, gdje su mu otac i majka i gdje će doista počinuti ono što mu je prorečeno.
- 144 Ova se formulacija oslanja na promišljanja Bernarda Williamsa, »Persons, Character and Morality«, str. 10 ss. U Williamsa je, doduše, riječ o konstituciji individualnosti; no, kategorično htijenje o koje se svojim djelovanjem ogriješiti Edip nije tek individualan fenomen: ono pripada temeljnim uvjetima socijalnoga.
- 145 Za Freudovu teoriju pogreške i njezino tumačenje vidi *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, dio prvi (»Omaške«).
- 146 Barem na početku, kada se još nije iscrpila učiteljeva strpljivost.
- 147 To što se nije vladao pogrešno može se izraziti i tako da u situaciji djelovanja nije bilo razloga vladati se drukčije. To je jedini smisao u kojem se Edipovo djelovanje može nazvati »neizbježnim«: ne zbog toga što druge mogućnosti nisu bile dane – one su uvijek dane – nego zbog toga što nije bilo razloga za izbor tih drugih mogućnosti.
- 148 S tim se u vezi često ukazuje i na Edipovu srdžbu, što je podvlači Sofoklo. Treba li tu srdžbu tumačiti kao pogrešku u Aristotelovu smislu, predmet je duge rasprave. Za (negativno) gledište, koje se ovdje zastupa, vidi Knox, *Oedipus at Thebes*, str. 14-29. – Još jedan razlog koji govori protiv savjeta da sumnja i suzdržava se jest višeznačnost izreke proročanstva: upravo u odnosu na proročanstva koja predviđaju združivanje s majkom i umorstvo oca, postoje brojni primjeri njihova puko figuralnog ispunjenja (Flaig, *Ödipus*, str. 25). Zbog toga Jokasta tvrdi da snovi u kojima »smrtnici« spavaju sa svojom majkom, jednostavno ne znače »baš ništa« (983 [u Racovu prijevodu 976]). Ukoliko se Edipu nešto može zamjeriti, to nije okolnost što izreku proročanstva uzima doslovno i potom ne oklijeva djelovati, nego što ne oklijeva izreku proročanstva uzeti doslovno; no potom nema više razloga oklijevati u djelovanju.
- 149 »Sophocle ne cherche nullement à expliquer la sévérité du sort fait à Œdipe en remontant à une faute originelle qu'aurait commise Laios: cette idée – sur laquelle insistait si volontiers Eschyle dans le *Sept contre Thèbes* – n'a ici aucune place. Il ne cherche pas non plus à l'expliquer par une faute qu'aurait commise Œdipe lui-même; et c'est en vain que les commentateurs se sont efforcés de chercher au héros quelque défaut qui expliquerait tout. Il n'y a rien à expliquer, aux yeux de Sophocle: il n'y a pas d'explication, mais pas non plus de question. Les choses sont ainsi, tout simplement.« [»Sofoklo nikako ne traži izraziti strogost sudbine što je pogodila Edipa vraćajući se na prvotnu pogrešku koju je bio počinio Laj: ta ideja – na kojoj hotimice ustrajava Eshil u *Sedmorici protiv Tebe* – ovdje nema nikakva mjesta. Još manje traži to

izraziti greškom koja bi bila počinjena od samoga Edipa; i uzaludno su se komentatori trsili iznaći kod heroja kakvu pogrešku koja bi sve objašnjila. Nema ništa za objasniti u očima Sofokla: nema objašnjenja, ali još manje pitanja. Stvari su takve, naprosto.«] (Jacqueline de Romilly, *La tragédie grecque*, str. 110)

- 150 Za Edipa što ga Sofoklo predstavlja na Kolonu karakteristično je da uvijek iznova stvara nejasnoće. On tako kaže, izmjenjujući replike s korom: »ZBOR: Zar stráda?

EDIP: Stradah, - pamtit ću.

ZBOR: Pa učini?

EDIP: Ne!

ZBOR: Što li?

EDIP: Na dar od grada,

Štono ga izbavih, kukavac primih,

A nikad ja ti ne zaslužih tako što.«

(*Edip na Kolonu*, 538-9 [u Racovu prijevodu 538-541])

Kada Edip prije toga kaže: »jer su djela me [...] zatékla više, negoli učinih sam« (*Edip na Kolonu*, 266-7 [266-8]), to bi se iz Edipa na Tebi moralo formulirati tako da je Edip patio zbog toga što je počinio vlastite čine.

- 151 »Ovaj osjećaj nužnosti nije nastao iz nerazrješivog spleta razlogâ; on je bezrazložan, preskačući sve temelje empirijskog života. Nužnost je ovdje prisna povezanost s biti; inače joj nije potrebno nikakvo obrazloženje, i sjećanje čuva samo tu nužnost, a sve drugo je jednostavno zaboravilo. Suđenje i samosudište duše ima, dakle, samo to kao optuženika. Zaboravljeno je sve što je osim toga tu postojalo; zaboravljeno je sve ›zašto‹ i ›kako‹; samo je to ono što se mjeri. Svirepo strog taj je sud. Ne zna za milost i za zastarijevanje.« (Georg Lukács, »Metaphysik der Tragödie: Paul Ernst«, str. 226 [str. 235])

- 152 To ne znači da sud o pogrešci za onoga koji djeluje tvrdi faktičnu mogućnost da u danoj situaciji može učiniti bolje. No, mora biti načelno moguće da onaj koji djeluje to može učiniti bolje; inače je sud o pogrešci besmislen.

- 153 Neodvojivost počinitelja od čina, čina od počinitelja, Stanley Cavell rekonstruirao je kao temeljno obilježje tragičnog iskustva. O tome vidi Cavellovu (kritičnu) raspravu o Austinovoj raspravi o Hipolitovoj rečenici »Moj se jezik zakleo, ali srce ne« (u: Stanley Cavell, *Die andere Stimme: Philosophie und Autobiographie*, prevela Antje Korsmeier, str. 154 s.). Za Austina to vrijedi kao »(pri promatranju zadovoljavajuć) primjer onoga ›kako prevelika dubina, ili bolje rečeno uzvišenost, otvara put nemoralu (...).‹ Tome usuprot, moral bi, prema Austinu, bio u

uvidu (i priznanju) da »nas naša riječ povezuje«. On pritom »ne uzima u obzir«, tako glasi Cavellov prigovor, »onaj slučaj kod kojeg je ta izreka prije kletva, negoli razumna maksima.« Upravo je taj slučaj onaj tragični.

154 Aristotel, *Poetika*, IX, 1451b.

155 Razlika u uspostavi prava u *Orestiji* i u *Kralju Edipu* odnosi se, između ostalog, na to u kakvom su međusobnom djelovanju ljudski i božanski akteri. Da bi se u *Eumenidama* mogla dogoditi uspostava prava, u ljudske pregovore mora intervenirati Atena. Tome usuprot, u *Kralju Edipu* Edip iščitava pravo iz proročanstva. U *Kralju Edipu* pravo je ljudski proizvod; ono upravo stoga ovdje djeluje »magično«, kao prokletstvo.

156 »ZBOR: (...) Sve slutim, da ću čut,

Što krije crni mrak.

Ta krvnike naroda

Oštrim okom pazi bog.

Ne zasluži l' sreću tko,

Mrke Srde ruše tog, -

U toku žića s vremenom

Izbijedi njemu sreće sjaj.

U mraku, tmimi, živi l' tko,

Bez moći on je; kobna je

I slava silna, - munja, trijes

Zeusu iz oka bije.«

(*Agamemnon*, 459-470 [preveo Koloman Rac; stihovi nisu numerirani])

157 *Agamemnon*, 1575-76 [preveo Koloman Rac; stihovi nisu numerirani].

– Ove kratke napomene ne pretendiraju tumačiti *Orestiju*; one ocrtavaju pozadinu, da bi u prvi plan stupila određena crta *Kralja Edipa*.

158 To je Gadamer opisao kao (dijalektičku) strukturu svekolikog iskustva:

»Samo preko negativnih instanci, što je znao već Bacon, dospijevamo do novog iskustva. Svako iskustvo, koje zaslužuje ovo ime, prekrizuje neko očekivanje. Tako povijesni bitak čovjeka, kao bitni moment, sa-drži načelni negativitet, što se objelodanjuje u bitnom odnosu između iskustva i uvida. (...) Ako za ovaj treći moment biti iskustva, koji stječemo, želimo navesti i svjedočanstvo, najprimjereniji za to bit će *Eshil*. On je iznašao formulu, ili, bolje reći, spoznao metafizičko značenje, koje iskazuje unutrašnju povijesnost iskustva: učiti kroz patnju (πάττει μάττης).« (Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, str. 338 s. [str. 390 s.]

159 »U Edipovoj žalbi (»Apolon, da, Apolon, prijatelju moj, / strovalio je na me nesreću i bol«; usp. 1329 ss. [u Klaićevu prijevodu: 1288 ss.]

postaje jasna blizina Eshilovoj teologiji, iza njegovih očajničkih riječi odzvanja Eshilovo načelo *páthei máthos*, »učiti preko trpljenja«. Moglo bi se ići čak tako daleko i tvrditi da je Sofoklo sadržajem ispunio pitanje o tome tko treba učiti preko trpljenja, koje Eshilove tragedije ostavljaju neodgovorenim: čovjek uči preko svojeg trpljenja, no on uči prekasno.« (Bernhard Zimmermann, *Europa und die griechische Tragödie*, str. 92) Tome odgovara kada Kreont u *Antigoni* kaže: »Naučih je se jadan!« (*Antigona*, 1271 [isti stih i u Racovu prijevodu]): onda kad je već prekasno. Taj problem pre-kasnosti nestaje pri zbližavanju tragedije i filozofije, što ga poduzima Otfried Höffe (»Durch Leiden lernen: Ein philosophischer Blick auf die griechische Tragödie«).

160 Georg Lukács, »Metaphysik der Tragödie: Paul Ernst«, str. 219 [str. 229]. Lukács ovdje povezuje tu razliku između tragedije i života sa *sudom* o životu: sudom da je on nečist, nedovršen – neživotan. U *Teoriji romana* (usp. str. 33 s.) održava tu razliku, napuštajući sud.

161 To je u suprotnosti spram Pierrea Aubenquea, koji (uzimajući u obzir Aristotela) iz tragičnog iskustva izvlači konsekvencu više, filozofske i praktične mudrosti: »Faire le meilleur à chaque pas, se préoccuper des conséquences prévisibles, mais laisser l'imprévisible aux dieux; se méfier des ›grands mots‹, qui ne sont pas seulement vides, mais dangereux, lorsqu'on prétend les appliquer sans médiations à une réalité humaine qui n'est peut-être pas prédestinée à s'y plier; ne pas rivaliser avec les dieux dans la possession d'une sagesse surhumaine, qui se révèle vite inhumain lorsqu'on prétend imposer ses conclusions à l'homme: c'est tout cela, qui ne s'apprend avec l'âge et par l'expérience, que la tragédie appelait déjà *phronein*.« [»Činiti najbolje na svakom koraku, baviti se predvidljivim posljedicama, ali ostaviti nepredvidljivo bogovima; čuvati se 'velikih riječi' koje nisu samo šuplje nego i opasne, dok ih namjeravamo promijeniti bez posredovanja ljudske stvarnosti koja nije možda predestinirana tu podleći; ne natjecati se s bogovima u posjedovanju nadljudske mudrosti koja se brzo otkriva neljudskom dok pretendiramo nametnuti svoje zaključke čovjeku: to je ono što se ne uči s godinama i s iskustvom što ga je tragedija zvala *phronein*.«] (Pierre Aubenque, *La prudence chez Aristote*, str. 164) Tu je tezu (ne spominjući Aubenquea) obznanila Martha C. Nussbaum, *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, dio treći.

162 [Usp. Racov prijevod:

»I reče, da ga one ne će gledati,
Ni što pretrpje zla ni što ga učini,
U mraku će, kog ne smio, gledati

- Odsada, poznat ne će, kog je želio.«
1269-72]
- 163 [Usp. Racov prijevod:
»... jer slatko je,
Kad izvan svakog jada misli borave.«
1376-7]
- 164 Usp. Segal, »Greek Tragedy«, str. 86 s. Za značenje Edipova samoosljepljenja u vezi sa samorefleksijom tragedije usp. Segal, *Oedipus Tyrannus*, str. 108 ss. i 123 ss.
- 165 »The whole art of the poet is employed, in rousing and supporting the compassion and indignation, the anxiety and resentment of his audience.« (David Hume, »Of Tragedy«, str. 217 [str. 685])
- 166 Pritom »metafizičko« znači: ono što se odnosi na formu svijeta, ovdje svijeta našeg djelovanja i spoznavanja.
- 167 Hume, »Of Tragedy«, str. 218 [str. 686].
- 168 »O dramski pjesnici! Istinski aplauz komu trebate težiti nije ono udaranje dlanom o dlan, koje se odjednom zaori poslije kakva zvonkog stiha, već je to duboki uzdah koji se poslije prenapetosti duge šutnje otika iz duše i daje joj olakšanje. Postoji i drugi, moćniji način da se proizvede dojam, i vi ćete ga pronaći ako ste ređeni za svoju umjetnost i ako predosjećate svu njezinu čaroliju: naime onaj da čitav narod stavite na muku (*gêne*). Tada će duhovi biti pomučeni, neizvjesni, kolebljivi, usplahireni; i vaši gledatelji će biti poput ljudi koji pri potresu vide kako se zidovi njihovih domova ljuljaju i osjećaju kako im izmiče tlo pod nogama.« (Denis Diderot, »Von der dramatischen Dichtkunst«, preveo Friedrich Bassenge, str. 251 s. [str. 49])
- 169 Za noviju diskusiju vidi Matthias Luserke (ur.), *Die Aristotelische Katharsis: Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert*.
- 170 »We comfort ourselves by reflecting, that it is nothing but a fiction.« (Hume, »Of Tragedy«, str. 218 s. [str. 686])
- 171 »This extraordinary effect« - preokret neugode spram tragičnog u zadovoljstvo tragedijom – »proceeds from that very eloquence, with which the melancholy scene is represented.« (Hume, »Of Tragedy«, str. 219 [str. 687])
- 172 U nastavku rabim izraz »izostavljanje« [*Aussetzung*] kao suprotnost »postavljanju« [*Einsetzung*].
- 173 I u ovome drugom dijelu citiram *Kralja Edipa* prema prijevodu Jeana Bollacka.
- 174 »Time u ritmičkom nizanju predstava, u kojemu se očituje (tragički) *transport*, ono što se mjerilom slogova naziva *cezura*, biva nužnom čista riječ, kontraritmički prekid, da bi se, naime, silovita izmjena predstava na svome vrhuncu susrela tako da se onda više ne pojavljuje kao izmje-

na predstave, već kao predstava sama.

Time se nizanje kalkulacije i ritma dijeli, odnoseći se u obje svoje polovice prema sebi tako se one pojavljuju uravnoteženo.

No ako je ritam predstava tako ustrojen da su, u ekscentričnoj brzini, *prve* više podstreknute *drugima*, onda se cezura ili kontraritmički prekid mora nalaziti *na početku*, tako da je prva polovica odmah zaštićena spram druge, a upravo stoga što je druga polovica izvorno brža, i što se čini znatnijom, ravnoteža će, uslijed cezure koja djeluje u suprotnom smjeru, većma naginjati, polazeći od kraja, prema početku.«

(Friedrich Hölderlin, »Anmerkungen zum Oedipus«, str. 730 s. [str. 27 s.]

- 175 »Sadržaj drame je postajanje i iščeznuće. Ona sadrži predstavljanje nastanka organskog oblika iz onoga tekućega – raščlanjenog oblića iz slučaja – Ona sadrži predstavljanje rastvaranja – iščeznuća organskog oblika u slučaj. Ona može istodobno sadržavati oboje, i tada je potpuna drama. Lako je vidjeti da bi njezin sadržaj morao biti preobrazba – proces bistrenja, redukcije. Edip na Kolonu lijep je primjer toga – kao i Filoktet.« (Novalis, »Vorarbeiten zu Fragmentsammlungen 1798«, str. 324)
- 176 Nietzsche ne samo što preuzima Novalisovo tumačenje drame kao dvostrukog procesa postajanja i iščeznuća, nastajanja i rastvaranja između »oblika« i »onoga tekućeg«, nego i tumačenje odnosa obiju tragedija o Edipu: »U ›Edipu na Kolonu‹ susrećemo tu istu vedrinu, ali uzdignutu u beskonačno preobražnje: nasuprot starcu pogođenom prekomjernim nevoljama, koji je naprosto svemu što ga snalazi žrtvovan kao onaj *trpeći* – nadzemaljska je vedrina što silazi iz božanske sfere i nagovješćuje nam da junak svojim čisto pasivnim držanjem postiže svoju najvišu aktivnost, koja uvelike nadilazi njegov život, dok ga je sav njegov svjesni trud u prijašnjem životu samo doveo do pasivnosti.« (Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, str. 66 [str. 61]). – Za odnos dviju tragedija o Edipu, napose za »srodnost između Tiresije u *Kralju Edipu* i Edipa u *Edipu na Kolonu*«, vidi Bernd Seidensticker, »Beziehungen zwischen den beiden Oidipusdramen des Sophokles«, str. 268 s.
- 177 Friedrich Hölderlin, »Anmerkungen zum Oedipus«, str. 730 [str. 27].
- 178 Isto, str. 730 [str. 27].
- 179 Isto, str. 729 [str. 26].
- 180 »Grci (ili barem Atenjani) rado su slušali dobro govorenje: dapače, bili su mu toliko privrženi da ih je to više od ičega drugog razlikovalo od ne-Grka. Tako su zahtijevali čak i od strasti na pozornici da dobro govori i sa zanosom su podnosili neprirodnost dramskog stiha (...); oni upravo nisu htjeli strah i sažaljenje. Aristotelu svaka čast, ali on zacijelo

nije pogodio čavao, a kamoli čavao u glavu, kad je govorio o krajnjem cilju grčke tragedije! Neka se pogleda grčke tragičke pjesnike, naime *što* je ponajviše poticalo njihovu marljivost, njihovu domišljatost, njihovo nadmetanje – zacijelo ne nakana da putem afekata ovladaju gledateljima! Atenjanin je išao u teatar *slušati lijepe govore!* A do lijepih govora bilo je stalo i Sofoklu – neka mi se oprostí ovo krivovjerje!« (Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, br. 80, str. 436 s. [str. 73 s.])

- 181 Hölderlinu suvremena teorija tragedije tragediju uglavnom tumači kao umjetnost uzvišenog, a ne lijepog, shvaćajući pritom uzvišeno tragedije u Kantovu smislu: kao estetički simbol »čudoredne slobode čovjeka (...) u prijeporu s osjetilnim nagonima« (August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, cit. prema: Ulrich Profitlich (ur.), *Tragödientheorie*, str. 130 s. Schlegel upućuje, »u vezi sa svim ovim (...), na odsjek o uzvišenom u Kantovoj Kritici snage suda (...), kojemu, da bi bio izvrstan, ne nedostaje ništa doli određeniji obzir na antičku tragediju, za koju se čini da ovome filozofu nije bila osobito dobro poznata.«; str. 131 [u prijevodu Milane Mrazović na str. 78]) Razumjeti iskustvo tragike kao ono uzvišenoga, znači, prema tome, da se u njemu stvara *ideja* stanovite prakse, odnosno uzmožnosti za slobodu prakse, koja bi izmahnula tragičnoj ironiji djelovanja (koja se sa svoje strane shvaća kao izraz moći »osjetilnosti«.) Tragedija kao umjetnost uzvišenog u kantovskom smislu jest (negativno) predstavljanje posttragične ili nadtragične čudorednosti. Tome usuprot, pretpostavka je Hölderlinove teorije ljepote tragedije da ne može biti takve forme čudorednosti. U Hölderlina »ljepota« više nije simbol dobrog, kao što je to uzvišeno u kantovskoj tradiciji.
- 182 »U čemu je onda estetički užitek s kojim pratimo kako se te slike (tragičnog mita) pred nama nižu? Pitam za estetički užitek i znam posve dobro da mnoge od tih slika mogu povrh toga proizvesti još i moralni ushit, možda u obliku sućuti ili kakva čudorednog zadovoljstva. Onaj koji bi, međutim, izvodio učinak tragičnog jedino iz tih moralnih ishodišta, što je u estetici zacijelo odveć dugo bilo uvriježeno, taj neka samo ne vjeruje da time nešto čini za umjetnost: koja nadasve mora zahtijevati čistoću na svome području. Za objašnjenje tragičnog mita prvi je zahtjev upravo da se njemu svojstven užitek potraži u čisto estetskoj sferi, a da se ne prelazi na područje sućuti, straha, čudoredno-uzvišenog.« (Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, str. 152 [str. 142 s.])
- 183 Dva sljedeća odjeljka povlače dvije konsekvence iz Hölderlinove koncepcije cezure i lijepoga, koje odgovaraju Nietzscheovim razmišljanjima u *Rodenju tragedije*. Hölderlin i Nietzsche razlikuju se u tome što

Nietzsche ono estetičko ne shvaća »klasično«, kao ljepotu, nego kao igru.

- 184 To je razlog zbog kojeg tragedija ima središnju ulogu za filozofiju: dakle, ne zato što bi filozofija bila zaljubljena u tragiku i slijepa za estetičku dimenziju tragike, nego upravo suprotno, zato što tragedija postavlja pitanje o odnosu između sfere tragike, dakle praktične sfere, i onoga estetičkog. To će reći: tragedija ima za filozofiju središnju ulogu zato što ona u umjetnosti postavlja isto pitanje što ga filozofija postavlja umjetnosti. Filozofija i tragedija operiraju na istoj razini; stoga su neophodne jedna drugoj.
- 185 To je središnji zahtjev Diderotove teorije kazališta: »Il faut que l'action théâtral soit bien imparfaite encore, puisqu'on ne voit sur la scène presque aucune situation dont on pût faire une composition supportable en peinture.« [»Trebalo da kazališna radnja bude još nesavršenija, budući da na sceni ne vidimo gotovo niti jednu situaciju od koje bismo mogli načiniti podnošljivu kompoziciju u slikarstvu.«] (Denis Diderot, »Entretiens sur Le fils naturel«, str. 89) O tome iscrpno Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, str. 71 ss.
- 186 Diderot je, s obzirom na djelovanje glumca kojim se stvara slika prizora, to opisao tako da pri provedbi stanovitog djelovanja mora nastupiti i njegovo poricanje: gluma zahtijeva od glumca »odvajanje od samoga sebe« (Denis Diderot, »Paradox sur le comédien«, str. 318 [str. 24]).
- 187 »Predstava jest zabavna, ali je najmanje umjetna i najmanje svojstvena pjesničkom umijeću. Jer djeluje tragedija i bez natjecanja i glumaca (...).« (Aristotel, *Poetika*, VI, 1450)
- 188 Na to se odnosi Platonovo razlikovanje »jednostavnog pričanja« i »predstavljanja«; vidi *Država*, 392c-394c.
- 189 Isto vrijedi za pozadinu u grčkom kazalištu na otvorenome: »U grčkome kazalištu gledatelj ne samo što je u svakom trenu imao mogućnost podići pogled i dopustiti mu da vrluda okolinom, nego je dramska radnja, to tekstovi barem donekle potvrđuju, njegovu pozornost usmjeravala upravo na pozadinu. (...) I ako se u pojedinim slučajevima spekulira o tome jesu li glumci, osobito u ranom razdoblju kazališta, agirali u neposrednoj okolini Dionizova kazališta, primjerice u svetom gaju ili na stijeni istočne parode (...), sigurno se može polaziti od toga da se u normalnom slučaju ondje nije igralo. To znači da se gledatelj pogled iritirao time što je bio usmjeren na one događaje u krajoliku, primjerice na pokapanja, koja se u tome krajoliku nisu pokazivala. Ta iritacija potaknula je proces estetičkog odlaganja.« (Ulf Heuner, *Tragisches Handeln in Raum und Zeit*, str. 129)

- 190 Zbog toga »star« pripada svijetu filma. Jer star je glumac u jedinstvu svojih uloga.
- 191 Za određenje načina egzistencije dramskih likova pod vladavinom teksta ili autora vidi gore dio I, poglavlje 3.
- 192 August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, sv. 1, str. 30
- 193 Isto, str. 130.
- 194 Isto, str. 31 i 129 s.
- 195 O tome detaljnije Siegfried Melchinger, *Das Theater der Tragödie: Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*.
- 196 Aristotel, *Retorika*, 1403b; uz to vidi Easterling, »Form and Performance«, str. 213.
- 197 Aristotel, *Poetika*, IV, 1449a; usp. Niall W. Slater, »The Idea of the Actor«.
- 198 Sredinom 5. stoljeća uvodi se posebno natjecanje i nagrada za najboljeg glumca, uz one za najbolji komad. Ubrzo nastaje i proagon, u kojem su prije izvedbe publici bili predstavljeni komad i izvođači (usp. Melchinger, *Das Theater der Tragödie*, str. 36 ss.) Za tumačenje vidi: Easterling, »Form and Performance«, str. 153 s.; Simon Goldhill, »The Audience of Athenian Tragedy«, str. 55.
- 199 O ovome i o onome što slijedi vidi prije svega Slater, »The Idea of the Actor« i Jennifer Wise, *Dionysus Writes: The Invention of Theatre in Ancient Greece*, str. 34 ss., 146 ss. i 225 ss.
- 200 Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, preveo Gerd Henninger, str. 133 [str. 114].
- 201 »U svakom slučaju, i to odmah želim reći, kazalište koje tekstu podređuje režiju i kazališno ostvarenje – a to znači sve ono što je specifično kazališno – to je idiotsko kazalište, luđačko, u sebe zatvoreno, gramatičarsko, sitničarsko, antipoetsko i pozitivističko, to jest zapadnjačko kazalište.
- Uostalom, dobro mi je poznato da je jezik pokreta i vladanja, kao što su i ples i glazba, manje sposoban razjasniti neki značaj, ispričati ljudske misli neke osobe, iznijeti jasno i točno stanje svijesti, negoli verbalni jezik, ali tko je rekao da je kazalište potrebno zato da objašnjava neki značaj, da je ono bilo stvoreno za rješavanje sukoba u području ljudskog i strastvenog, u području aktualnog i psihološkog, čime je pretrpano naše suvremeno kazalište.« (Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, str. 43 s. [str. 38 s.])
- 202 Aristotel, *Poetika*, XXVI, 1461b i IX, 1451b-1452a. – Pritom Aristotel preuzima u kazališnotehničkoj konkretnosti motive starije, politički usmjerene kritike *teatrokracije*; usp. Platon, *Zakoni*, 701b; Tukidid, *Povijest Peloponeskog rata*, 3.38. Za kasniju učinkovitost toga motiva

- vidi Christoph Menke, »Der Souverän auf der Bühne: Das Theater der Demokratie«.
- 203 Aristotel, *Poetika*, XXVI, 1462b.
- 204 »In fact, the kind of textual liberties attributed by Aristotle to Neoptolemos were apparently taken so often and so generally that the Athenians actually felt compelled to pass a law against such irreverent behaviour. Copies of the three great tragedians' work were installed ›in public‹, presumably in the city archives or Metroön, and actors were legally bound not to deviate from them.« (Wise, *Dionysus Writes*, str. 99)
- 205 Jesper Svenbro, »The ›Interior‹ Voice: On the Invention of Silent Reading«. – Primjerena rasprava o odnosu dramskog teksta i glumačkog govora može uslijediti samo na pozadini povijesti i problema retoričkog koncepta prozopopeje; o tome vidi Bettine Menke, *Prosopopoiia: Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, prije svega poglavlje II.
- 206 Svenbro, »The ›Interior‹ Voice«, str. 378.
- 207 Wise, *Dionysus Writes*, str. 232; o prezentnosti glumčeva tijela vidi str. 214 s. i 227. – Uz sve razlike u odnosu spram teksta, Wise u performativnoj samosvijesti vidi sličnost kazališnog glumca i epskog rapsoda.
- 208 Platon, *Ion*, 530c. Oznaku *hypokritai* glumci preuzimaju od tumača proročanstava, koji su »tumači (*hypokritai*) zagonetnog govora i prikazivanja« (Platon, *Timej*, 72b).
- 209 Utoliko je kazališna scena, s gledišta glumca, doduše »hermeneutička« (riječ je o »smislu« djelovanja), no nije »teološka« – na način što ga opisuje Derrida, nadovezujući na Artauda: »Scena je (zapadnjačkog kazališta) teološka utoliko što njome vlada riječ, volja riječi, nakana prvotnog logosa, koji, ne pripadajući mjestu kazališta, tim mjestom vlada s odstojanja. Scena je teološka utoliko što njezina struktura podrazumijeva, slijedeći čitavu tradiciju, sljedeće elemente: autora-stvaratelja, koji, odsutan i iz daljine, tekstom naoružan, nadgleda, okuplja i vodi vrijeme ili smisao predstavljanja, prepuštajući mu predstavljanje sebe sama u onome što se obično zove sadržajem njegovih misli, njegovih namjera i njegovih ideja. Predstavljanje preko predstavljača, redatelja ili glumaca, podjarmljenih interpreta koji predstavljaju likove što prvenstveno onim što govore predstavljaju manje ili više izravno misao ›tvorca‹. Robovi koji interpretiraju, vjerno izvode božanskom providnošću poslane nakane ›gospodara‹.« (Jacques Derrida, »Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation«, preveo Rodolphe Gasché, str. 355)
- 210 Luigi Pirandello, *Sechs Personen suchen einen Autor*, str. 101 i 95 s. [str. 92 i 87].

- 211 Isto, str. 70 [str. 66].
- 212 Isto, str. 85 [str. 79].
- 213 Tako glasi jedno od objašnjenja što ih daje George Steiner; usp. *Der Tod der Tragödie*, preveli Jutta Kunst i Theodor Kunst, str. 89 ss. [str. 85 s.].
- 214 Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, str. 75 [str. 69]. – Nietzsche samoubojstvo tragedije smatra tragičnim (kao i Viktor Nabokov: »The Tragedy of Tragedy«), a moderni model tragedije, tome usuprot, komičnim; struktura je ista.
- 215 Friedrich Schlegel, »Aus den Heften zur Poesie und Literatur (1796-1801)« (= *Studienausgabe*, sv. 5), str. 189. Doduše, Schlegel primjeran žanr estetičke samorefleksije vidi u romanu, a ne u komediji, pa otuda u Shakespearea ne nalazi spoj tragedije i komedije, nego tragedije i romana: »Shakespeareove žalobne igre mješavina su klasične tragedije i romana.« (isto)
- 216 Friedrich Schlegel, »Vom ästhetischen Wert der Griechischen Komödie« (= *Studienausgabe*, sv. 1), str. 10.
- 217 Friedrich Schlegel, Fragment br. 668, u: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, sv. 18, str. 85.
- 218 »Ali povrh onih što sam ih već razvio, Aristofanu se upućuju i zamjerke da su mu komadi bez dramske povezanosti i jedinstva, da su mu prikazi karikirani i neistiniti, da često prekida iluziju. – Ova posljednja pokuda nije bez utemeljenja: pjesnik i publika ne dolaze do izražaja samo u političkom intermezzu, paregbazi u kojoj kor govori s publikom, nego i u čestim aluzijama. Povod za to u političkim je uvjetima komedije, no čini mi se da je stanovito opravdanje i u prirodi komičnog oduševljenja. Ta povreda nije nespretnost, nego razborita nestašnost, prelijevajuća punina života, i ona često uopće nema loš učinak, nego ga prije pojačava, jer iluziju ipak ne može uništiti. Najveća živost života mora djelovati, mora razarati, a ako ne nađe ništa izvan sebe, vraća se omiljenom predmetu, sebi samoj, vlastitom djelu; ona tad mora povrijediti, kako bi dražila, a da ne razori. Ta je karakteristična crta života i radosti u komediji, povrh toga, od značenja i povezanošću sa slobodom.« (Friedrich Schlegel, »Vom ästhetischen Wert der Griechischen Komödie«, str. 14) U romantičkoj komediji izlazak iz uloge obraćanjem publici više nije privilegirano pravo kora, već ga može izvesti svaki dramski lik.
- 219 Ludwig Tieck, *Der gestiefelte Kater: Ein Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge*, str. 499 s. Vezu Tieckova koncepta komedije i romantičke koncepcije ironije (prije svega u Solgerovoj verziji) iscrpno je predstavio Manfred Frank, općenito u komentaru uz *Phantastus* (str. 1156-99), te posebno u odnosu na *Mačka u čizmama* (str. 1378-80).

- 220 August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, sv. 1, str. 31; za ono što slijedi: isto.
- 221 Isto, sv. 2, str. 141.
- 222 Isto, sv. 2, str. 128. U Platona Sokrat kaže sljedeće: »I Aristodem reče da se ne sjeća drugoga o čemu se govorilo – jer niti je bio od početka prisutan a malo je i drijemao, - no bit je, reče, bila da ih je Sokrat prisiljavao da priznaju da isti čovjek treba da bude kadar sastavljati komedije i tragedije i da onaj koji je umijećem tragički pjesnik treba da bude i komički.« (*Simpozij*, 223d) – Za Shakespeareovo miješanje tragedije i komedije vidi i Adam Müller, *Über die dramatische Kunst*, str. 242 s.
- 223 August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, sv. 2, str. 133.
- 224 Ludwig Tieck, »Shakespeares Behandlung des Wunderbaren«, str. 16.
- 225 Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, str. 47 s. O tome i o onome što slijedi iscrpnije Christoph Menke, »Distanz und Experiment: Zu zwei Aspekten ästhetischer Freiheit bei Nietzsche« i »Ethischer Konflikt und ästhetisches Spiel: Zum geschichtsphilosophischen Ort der Tragödie bei Hegel und Nietzsche«.
- 226 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, br. 1, str. 370 [str. 26].
- 227 Isto, str. 372 [str. 27]. U spisu *Uz genealogiju morala* »naš [je] stari moral« ono za što moramo uvidjeti kako »spada u komediju!« (Predgovor, br. 7, str. 255 [str. 16])
- 228 »Incipit *tragoedia*« – stoji na kraju ove sumnjivo-nesumnjive knjige: no neka se bude na oprezu! Nagoviješta se nešto izrazito loše i zločesto: incipit *parodia*, nedvojbeno...« (Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, predgovor drugom izdanju, br. 1, str. 346 [str. 4])
- 229 Isto, str. 370 [str. 26].
- 230 Isto, br. 107, str. 465 [str. 96].
- 231 Isto, str. 464 [str. 95].
- 232 Isto, br. 347, str. 583 [str. 187].
- 233 Isto, br. 382, str. 636 [str. 226]; za govor o »padu unatrag« usp. isto, br. 107, str. 465 [u postojećem je prijevodu na ovome mjestu riječ o »nazadovanju«; usp. str. 96]; o »najopreznijem prijatelju ljudi« usp. isto, br. 1, str. 372 [str. 27].
- 234 Isto, br. 1, str. 372 [str. 27].
- 235 »Kako bismo se i mogli (...) još zadovoljavati *suvremenim čovjekom*? Dosta slabo: ali neizbježno je da na njegove najvrednije ciljeve i nade gledamo s jedva održavanom ozbiljnošću, a možda ih više uopće i ne gledamo. Jedan drugi ideal istrčava pred nas, čudnovat, iskušavalački, opasnostima ispunjen ideal, za koji ne želimo nikoga pridobiti, jer nikomu ne priznajemo olako *pravo na nj*: ideal duha koji se naivno, to

jest ne zato što bi to htio, nego iz preobilne punine i moćnosti, igra sa svime što se dosad nazivalo svetim, dobrim, nedodirljivim, božanskim; za kojega bi ono najviše, u čemu prostodušan narod ima mjerilo vriednosti, značilo gotovo opasnost, propast, poniženje, ili u najmanju ruku odmor, sljepoću, privremeni samozaborav; ideal nekog ljudskoonadljudskog dobrog osjećanja i dobrohotnosti, koji će dosta često izgledati *neljudskima* – na primjer kad ih se postavi pored sve dosadašnje zemaljske ozbiljnosti, pored svih vrsta svečanosti u gestu, riječi, zvuku, pogledu, moralu i zadatku kao njihovu najstvarniju nedragovoljnu parodiju – i time se, usprkos svemu tomu, možda tek uspostavi *velika ozbiljnost*, po prvi puta se postave pravi upitnici, preokrene se sudbina duše, kazaljka se pomakne, *započne* tragedija...« (Isto, br. 382, str. 636 s. [str. 227])

- 236 U tome se Nietzscheova kasna teorija – postromantičkog – novog početka tragedije (formulirana prije svega u petoj knjizi drugog izdanja *Radosne znanosti* iz 1887.) razlikuje od njegove rane teorije rođenja tragedije.
- 237 Vidi gore završetak odsjeka »Izostavljanje tragike u lijepome«.
- 238 Walter Benjamin, »Was ist das epische Theater?« (prva verzija) (= *Gesammelte Schriften*, sv. 2), str. 529 [u prijevodu str. 202 s.]. Time Benjamin nastavlja vlastitu ranu kritiku romantike (i njezina pojma refleksije); vidi *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (= *Gesammelte Schriften*, sv. 1), prije svega str. 110 ss.
- 239 Benjamin, »Was ist das epische Theater?« (prva verzija), str. 524 [str. 198].
- 240 Isto (prva verzija), str. 523 s. [str. 197]; isto (druga verzija), str. 533 s. [str. 301]
- 241 Vidi dio I, poglavlje 5.
- 242 Benjamin, »Was ist das epische Theater?« (prva verzija), str. 527 [str. 200 s.].
- 243 Isto (prva verzija), str. 529 [str. 202]; isto (druga verzija), str. 538 [str. 305].
- 244 Bertolt Brecht, »Kleines Organon für das Theater«, str. 146 [str. 255].
- 245 Isto, str. 156 [str. 263].
- 246 Isto, str. 173 [str. 274].
- 247 »Može se dogoditi ovako, ali može i posve drukčije« – temeljni je to stav svakoga tko piše za epsko kazalište. Prema svojoj se priči on odnosi kao i učitelj plesa prema učenici. Najprije joj omekša zglobove do krajnje moguće granice.« (Benjamin, »Was ist das epische Theater?« (prva verzija), str. 525 [str. 199])
- 248 Bertolt Brecht, »Kleines Organon für das Theater«, str. 173 [str. 276].

- 249 Ovdje prelazim preko toga. Ali vidi Nikolaus Müller-Schöll, *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, str. 19-44; za teorijski kontekst ovih crta u Benjaminu vidi Patrick Primavesi, *Kommentar, Übersetzung, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*, str. 219-374.
- 250 Tako u Pirandella Pastorka kaže svojoj djevojčici, prije negoli će umrijeti: »Ali ne, drugima je zacijelo to igra, nije za tebe, na žalost, koja si istinita, zlato (...).« (Luigi Pirandello, *Sechs Personen suchen einen Autor*, str. 102 [str. 93])
- 251 Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, str. 83.
- 252 »Čak i ako nije suglasan, mora nestati, i to posve«, kaže drugi Agitator (Isto, str. 83).
- 253 »MLADI DRUG *nevidljiv*: Rekao je još i ovo: U interesu komunizma Suglasan sa stupanjem proleterskih masa Svih zemalja Govoreći Da revolucioniranju svijeta.« (Isto, str. 83)
- 254 Tako Peter Brook u svojoj teoriji glume piše (između ostalog, protiv Stanislavskog): »Gluma je u mnogome jedinstvena po svojim teškoćama, jer umjetnik mora koristiti varavu, promjenjivu i tajanstvenu građu sebe samoga kao medij.« (Peter Brook, *The Empty Space*, str. 117 [str. 124]) Slično je pisao već Nietzsche u *Rođenju tragedije*: glumiti ne znači ostati na odstojanju prema predstavljenim slikama, poput epskog pjevača, nego napustiti individuuum »svraćanjem u tuđu narav« (str. 61 [str. 56]). Ta »tuđa narav«, u koju ulazi glumac, dionizijsko je događanje neprestane mijene; dakle, ne priroda nekog stranog pojedinca (s kojim se glumac navodno identificira), nego strana priroda u pojedincu.
- 255 Hegelova je teorija glume, koja je shvaća kao odlučujući korak u ozbiljenju slobode samosvijesti, doista ono što je u temelju koncepcije poucnog komada. Jer glumcima, a ne tragičnim junacima, započinje nastupanje »pravog vlastitog sebstva« u umjetnosti: »Opstanak ovih karaktera (tragičnih junaka, C.M.) napokon su *zbiljski* ljudi, koji osobno nastupaju u ulozi junakâ, prikazujući ih u zbiljskom, ne pripovjedačkom, nego u njihovu vlastitom govorenju.« (*Phänomenologie des Geistes*, str. 534 s. [str. 470 s.]) Prema Hegelu, i refleksivno razvijanje tako shvaćene kazališne slobode vodi prema komediji. Ali figura te komedije – kao u Brechta i Benjaminu – figura je slobodne, samosvjesne prakse (usp. *Phänomenologie des Geistes*, str. 544 [str. 476 s.]). Matrica je dijalektičke verzije moderne koncepcije tragedije hegelijanska. – Za Hegelovu koncepciju samorastvaranja tragedije u kazališnoj igri usp. Rodolphe Gasché, »Self-dissolving Seriousness: On the Comic in the

Hegelian Conception of Tragedy»; Werner Hamacher, »(Das Ende der Kunst mit der Maske)«; Christoph Menke, »Ethischer Konflikt und ästhetisches Spiel: Zum geschichtsphilosophischen Ort der Tragödie bei Hegel und Nietzsche«.

- 256 Te je crte, primjerice, podvukao Heiner Müller; o tome vidi dolje, dio III, poglavlje 2.
- 257 »Sjećaš li se klauna od prošle godine, Milly?«
›Poletio je s ljestava i pao u posudu s vapnom.«
›On pada u nju svake večeri u deset sati. Svi bismo trebali biti klaunovi, Milly. Nikad nemoj učiti iz iskustva.«
›Časna sestra kaže...«
›Ne obraćaj pažnju na nju. Bog ne izvlači pouku iz iskustva, zar ne, jer kako bi se inače mogao nadati u čovjeka. Istraživanje znanstvenika i njihova otkrića obično stvaraju nemire. Newton je otkrio gravitaciju – tome ga je naučilo iskustvo, a poslije toga...«
›Ja sam mislila da je to bila jabuka.««
(Graham Greene, *Our Man in Havana*, str. 32 [str. 56])
- 258 To je dio iskustva što se može iščitati iz *Kralja Edipa*; vidi dio I, poglavlje 4.
- 259 Već je stoga ta sloboda nužno ograničena; jer i samo je »ne« djelovanje, kao što je i igranje, u kojem je izostavljena moć suđenja o djelovanju, sa svoje strane djelovanje, izloženo moći suda.
- 260 Za Hegela je, uz ostalo, Schillerova dramatika i esejistika primjer toga pokušaja kojim se od estetičke slobode kazališta još jednom traži model čudoredne prakse; usp. *Vorlesungen über die Ästhetik*, sv. 1, str. 253 ss. [svezak 1, str. 194 s.]. Za kritički opis Schillerova političkog teatarskog programa kao apstrahiranja od ozbiljnosti prakse vidi Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise: Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, str. 81 ss. [str. 142 ss.]. Koselleck time slijedi motiv Carla Schmitta; usp. *Hamlet oder Hekuba: Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, str. 46 ss.
- 261 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, sv. 2, str. 227 s. [svezak 2, str. 297 s.]. Hegel i u pogledu nizozemskog slikarstva govori kako »ovo majstorstvo da se magijom boje i tajnama njezine čarolije postignu najzačudniji efekti sada dobiva samostojnu vrijednost« (Isto, str. 228 [str. 298]; o tome i Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, str. 21 ss.). Hegel za to ne rabi (ili rabi samo pejorativno) pojam igre, zbog toga što igralačko postupanje s predmetima, svrhama i građom pogrešno tumači kao izraz subjektivne proizvodljivosti; usp. isto, str. 229 [str. 299].
- 262 Izraz preuzimam od Lionela Abela, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. »Metaplays« ili »works of metatheatre« Abel (u središnjem članku zbirke »Metatheatre: Shakespeare and Calderón«) naziva »the-

atre pieces about life seen as already theatricalized« (str. 60 s.). Moja razlika u odnosu spram Abela (što je obrazlažem u nastavku) odnosi se na njegovu drugu tezu da su likovi, »(who) are aware of their own theatricality«, »unlike figures of tragedy« (str. 60): da svijest o teatralnosti isključuje tragiku predstavljenog događanja. Prije će biti da je u formi ili »vrsti« (meta)teatra, što je označujem kao »tragediju igre«, teatralnost temelj tragike. – Toj ću se kontroverzi vratiti u vezi s *Hamletom* (kojemu je Abel posvetio programatski tekst svoje knjige); vidi dolje, dio III, poglavlje 1.

- 263 (Meta)teatar što se određuje kao igra o igri, koja to i sama jest, mora se istodobno shvatiti i kao igra o praksi, koja to nije. Iz toga slijedi da on ne može biti »kazalište bez drame«, kao što je Hans-Thies Lehmann jednom definirao postdramsko kazalište (*Postdramatisches Theater*, str. 44 [str. 39]), ako bi to trebalo značiti: kazalište *posve* bez drame. Jer i to kazalište mora predstavljati djelovanje. No, time mu pristupa i dramski moment. O tome iscrpnije Christoph Menke, »Praxis und Spiel: Bemerkungen zur Dialektik eines postavantgardistischen Theaters«.
- 264 To su, sažeto predstavljena, četiri slučaja što se u dijelu III pokazuju na primjeru *Hamleta*, *Filokteta* Heinerja Müllera, *Svršetka igre* i *Itake* Botha Strauša.
- 265 Vidi gore, dio I, poglavlje 3.
- 266 U tome tragedije igre formalno, dakle estetički, nalikuju klasičnom određenju tragike: »Predstavljanje tragičnog počiva prvenstveno na tome da se ono strahotno, kako se bog i čovjek sparuju, i moć prirode i ono najdublje u čovjeku u srdžbi neograničeni bivaju jednim, poima time da se neograničeno bivanje-jednim pročišćuje bezgraničnim razdvajanjem.« (Hölderlin, »Anmerkungen zum Oedipus«, str. 735 s. [str. 34])
- 267 U nastavku *Hamleta* citiram prema prijevodu Augusta Wilhelma Schlegela. Otkloni od njega naznačeni su. Navođenje brojeva čina, prizora i stiha slijedi Ardenovo izdanje, što ga je uredio i komentarom popratio Harold Jenkins. Jenkinsove komentare komada citiram uz jednostavno navođenje stranica u tekstu. – Poglavlje je prerađena verzija sljedećeg članka: Christoph Menke, »Tragödie und Skeptizismus: Zu *Hamlet*« (ondje su i citati na engleskom izvorniku). [Op. prev.: Budući da stihovi u Bogdanovićevoj prijevodu *Hamleta* nisu numerirani, u nastavku se neće navoditi brojevi stihova prijevoda.]
- 268 A prije se kaže:
»Koliko dug je sreće vijek?
Toliko da se ponadaš.
A tek se malo ponadaš,

već dočeka te jadan pad.«

(*Kralj Edip*, 1189-92 [1150-3])

- 269 To sam gore (dio I, poglavlje 5 i dio II, poglavlje 1) opisao kao »metafizičku neugodu« što je pobuđuje promatranje tragedije (a koju tragedija suzbija estetičkim užitkom u svojim umijećima predstavljanja).
- 270 Skeptična se škola ne naziva samo »tražećom« i »suzdržljivom«, nego i »aporetičnom, i to ili stoga što u svemu pronalazi aporije ili upitnosti, kao što kažu neki, ili stoga što ne vidi sredstvo za suglasnost ili nijekanje.« (Sekst Empirik, *Pironove postavke*, I, 7)
- 271 Skepsa kora tragedije stoga nije »radikalna skepsa«, što je u filozofskom pogledu Michael Williams smatra zanimljivijom od svih drugih: »The most interesting sceptical arguments imply radical scepticism, the thesis that we never have the slightest justification for believing one thing rather than another.« (Michael Williams, *Problems of Knowledge: A Critical Introduction to Epistemology*, str. 59)
- 272 Usp. Bernard Williams, *Descartes: Das Vorhaben der reinen philosophischen Untersuchung*, poglavlje 2; Michael Williams, *Unnatural Doubts: Epistemological Realism and the Basis of Scepticism*, poglavlje 5. Za produbljeno razračunavanje s epistemičkom skepsom vidi Andrea Kern, *Quellen des Wissens: Zum Begriff vernünftiger Erkenntnisfähigkeiten*.
- 273 Da tako treba shvatiti i *Kralja Edipa*, nasuprot rasprostranjenom (filozofskom) tumačenju, jer je u njemu riječ o praksi suđenja, o suđenju o praksi, pokušao sam pokazati u dijelu I (»Eksces suda«).
- 274 Kada je u nastavku riječ o »znanju« bez neke druge kvalifikacije, riječ je uvijek o empirijskom ili teorijskom znanju, upravo zbog njegova središnjeg mjesta o kojemu raspravlja u komadu: o znanju o činjenicama, odnosno o njihovim vezama i uzrocima.
- 275 Ova teza naznačuje po čemu je moje čitanje *Hamleta* dužnik Stanleya Cavella, osobito njegova velikog eseja o *Kralju Learu* (»The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*«). U nastavku neću na to ukazivati pri svakoj pojedinosti i na svakom mjestu. Na kraju treba biti razvidno i u čemu moje čitanje odudara od Cavellova.
- 276 [Njemački] prijevod na ovome je mjestu modificiran: »I'll have grounds / More relative than this.« (II.ii, 599 s.) – »More relative«: to ovdje – prema Jenkinsovu komentaru *Hamleta* (str. 273) – znači »more directly relating to (connected with) the circumstances; perhaps also [...] relatable (able to be told) to the public«.
- 277 U Schlegela nedostaje didaskalija (»writes«).
- 278 Na ovu je dvosmislenost ukazao Northrop Frye, *On Shakespeare*, str. 93. Za drugo je čitanje, naravno, vezana i tema incesta u ovom komadu.
- 279 Sam Hamlet odaje se uvjerenim kako je mišolovka odgovorila na nje-

gove dvojbe u riječi i pojavu duha. Njegov zaključak iz promatranja Klaudijeva ponašanja glasi: »O, moj Horacije, okladio bih se o tisuću funti na duhove riječi.« (III.ii, 280-1) No, ne samo što je nejasno koliko vrijednost Hamlet time doista pridaje riječima duha, nego u razgovoru s Horacijem u nastavku ostaje nejasno i zašto. Na Hamletovo pitanje »Jesi li vidio?« Horacije šturo odgovara »Vrlo dobro, kraljeviću«; na Hamletovo raspitivanje »Kad je bio govor o trovanju?« (koji se, usput, ne odvija u samom komadu, nego u Hamletovim komentarima komada; usp. III.ii, 255 ss.) Horacije odgovara izbjegavajući: »Vrlo sam ga pomno motrio.« (III.ii, 281 ss.) Horacije je već ranije, kad Hamlet iz navodnog uspjeha »mišolovke« izvodi svoju kvalifikaciju za uspješnog upravitelja kazališta (»Ne bi li mi to (...) pribavilo mjesto u kakvoj glumačkoj družini?«), bio tek napola uvjeren u Hamletov kazališni uspjeh: »Da, i polovicu dijela u dobitku.« (III.ii, 273) – U nastavku ću predložiti čitanje drugog dijela komada (dijela nakon mišolovke), koje počiva na tome da se i sam Hamlet pridruži Horacijevu gledištu kako je uspješnost mišolovke jednako nesigurna koliko i istina riječi duha, koja bi za nju trebala jamčiti.

- 280 »(...) Could force his soul so to his own conceit
That from her working all his visage wann'd
Tears in his eyes, distraction in his aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit?«
- 281 Za klasične izvore ove koncepcije glumca i sposobnosti bacanja samoga sebe u plač, kao znaka dobrog glumca, vidi Jenkinsov komentar, str. 481 s.
- 282 Fortinbrasov je napad na Poljsku istinska – i, za razliku od one što je priređuje Hamlet, uspješna – mišolovka u ovome komadu. U njoj Norveška osvoji dansko prijestolje.
- 283 »These indeed seem, / For they are actions that a man might play.«
- 284 Aristotel, *Poetika*, III, 1448a.
- 285 Kao što Hamlet govori i o »fate« i o »providence«, tako je i figura dramске ironije ponajprije indiferentna prema povijesnofilozofskom suprotstavljanju kojim Benjamin shvaća razliku između antičke tragike i iskustva sudbine u žalobnoj igri. »Iščašenost govora« u tragičnoj ironiji Benjamin shvaća kao preokret u suprotno značenje nekog djelovanja, pod vlašću politeističke mitske »uredbe« (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, str. 279 ss. [str. 80 ss.]; o tome iscrpnije gore, dio I, »Ekskurs: Koncept tragične ironije«). Tome usuprot, sudbina u smislu žalobne igre, prema Benjaminu, svoj temelj nema u višestrukome značenju, nego u prepuštenosti prirodi »profanog svijeta stvari«, koja je *bez* značenja (i

za koju »nema mjesta« u antičkoj dramatici; Isto, str. 312 [str. 100]). Bez sumnje, Hamletovo iskustvo sudbine odgovara tome drugom modelu; to je iskustvo da »nad ljudskim životom, kad jednom uroni u savez pukog života stvorenja, zadobiva moć i život naizgled mrtvih stvari« (Isto, str. 311 [str. 99]). Kakogod se nadalje može tumačiti, ulančavanje okolnosti što je predstavlja drama (kao dramska ironija), ipak nije prije svega ni mističnog ni stvarnog, nego tekstovnog karaktera. Ona nam se *pojavljuje* – tako stoji u »Dodatku o dramskoj ironiji« prvome poglavlju knjige Williama Empsona *Seven Types of Ambiguity*, str. 38 ss. – kao tkanje jezičnih ukaza, koje tvori dramski tekst.

- 286 To se pokazuje tako što oni bacaju dva različita pogleda na isto: na dramski lik. On nam se u jednoj perspektivi pokazuje tako da ga igra glumac, a u drugoj tako da je određen sudbinom (koju je sam stvorio).
- 287 »Glavno je da smo spremni. Budući da ni o čemu, što ostavlja, čovjek ne zna, kad je pravi čas da to ostavi, neka bude što ima biti.« (V.ii, 218-20)
- 288 Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, str. 334 s. [str. 121];
- 289 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, str. 76 [str. 70].
- 290 Dramska apsorpcija, suprotnost kazališnoj refleksiji, pojam je Michaela Frieda, što ga Cavell postavlja kao temelj vlastita tumačenja Shakespearea; usp. Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Za kritičku diskusiju vidi Juliane Reben-tisch, *Ästhetik der Installation*, dio I: »Teatralnost«.
- 291 U tome je stav reflektirajućeg gledanja (ovdje opisan Hegelovim riječima) u suprotnosti s antičkim modelom »teorijskog« promatranja. Grčki je pojam teorije izveden iz »predfilozofskog pojma θεοροϋς«, »svečanog poslanstva za svete igre«. »Teorija« se stoga odnosi na oblik gledanja čiji je smisao »slavljenje boga u promatranju božanskog«: »Dok jedni na toj svečanosti teže za svojim užicima, a drugi koriste priliku da ponude svoje robe na prodaju i da trguju, filozof je onaj koji smisao svečanosti poima u teoriji.« (Joachim Ritter, »Die Lehre von Ursprung und Sinn der Theorie bei Aristoteles«, str. 16 [str. 46]) Prema tome modelu Gadamer opisuje i gledanje u kazalištu kao »biti-pri«, koje posvjedočuje prisutnost: »(B)itak promatrača određen (je) njegovim »biti-pri«. To biti-pri više je od puke suprisutnosti s nečim drugim što je istodobno tu. Biti-pri znači sudjelovanje. (...) Promatranje je, dakle, pravi način sudjelovanja. Smijemo podsjetiti na pojam sakralnog sudjelovanja, kako imamo u osnovi izvornog grčkog pojma θεωρία. Θεοροϋς, kao što je znano, označuje sudionika pri prazničnom poslanstvu.« (Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, str. 118 [str. 154])

- 292 Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, str. 405 [str. 187]. – U tome problematiziranju refleksije *Hamlet* utjelovljuje »ideju« žalbne igre, kako je to konstruirao Benjamin nasuprot nepovijesnom pojmu tragičnog: žalobna je igra refleksija refleksije – iznošenje aporija u koje vodi refleksivni stav prema svijetu.
- 293 Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, str. 403 [str. 185].
- 294 Stanley Cavell, »The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*«, str. 313. Time Cavell formulira izravnu protutezu »modernom« modelu tragedije (kako smo ga nazvali gore, u dijelu II), prema kojem kazališna samorefleksija tragedije rastvara (predstavu) tragike. To istodobno znači opovrgavanje teze Lionela Abela (vidi gore, dio II, bilješka 261) prema kojoj Shakespeareovi komadi, usljed svoje svijesti o teatralnosti, više nisu tragedije. – Konstitutivnu je povezanost teatralnosti i tragedije Lucien Goldmann, u drukčijem obliku, pokazao i u odnosu na Racinea: Fedrina tragika slijedi otuda što ona sama sebe vidi kao onu koja djeluje na pozornici, »nijemi i pasivni promatrači« koje su bogovi; usp. Lucien Goldmann, *Der verborgene Gott: Studie über die tragische Weltanschauung in den »Pensées« Pascals und im Theater Racines*, preveo Hermann Baum, str. 560 [str. 527].
- 295 Cavell, »The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*«, str. 322 ss.; vidi i Cavell, »Knowing and Acknowledging«. – U tome se Cavellovo čitanje ponovno susreće s Benjaminovim: oba su dijagnoze moderne volje za znanjem i njezinih konsekvencija. Usp. Anselm Haverkamp, *Hamlet: Hypothek der Macht*, prije svega dio I.
- 296 Već za Sofoklovu tragediju vrijedi da je ustrojena samorefleksivno: u *Kralju Edipu* likovi sami sebe doživljavaju kao likove u tragediji, a i vladaju se na odgovarajući način. Dakle, nipošto nije slučaj, kao što misli Lionel Abel, da je to »prvi put u povijesti drame« kada se u *Hamletu* likovi međusobno »dramatiziraju«, dakle kada se prema drugima i prema sebi odnose kao prema likovima u kazališnom komadu (Lionel Abel, »Hamlet Q.E.D.«, u: isti, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, str. 57 s.). Prije će biti da se to događa već u tragedijama koje, poput *Kralja Edipa*, razvijaju imanentnu tragiku prakse, jer one to čine upravo tako što u praksi (ponovno) otkrivaju dramske odnose – odnose između autora, teksta i lika. No, u isto je vrijeme samorefleksija u *Kralju Edipu* i *Hamletu* ustrojena različito (vidi gore, dio I, poglavlja 3 i 4). Jer, prvo, ta samorefleksija u Shakespearea ima drugi sadržaj. U *Kralju Edipu* odnosi se na relaciju između dramskog teksta i dramskog lika: Edip (pri samoosudi) sebe doživljava kao da je, poput dramskog lika, određen propisanim tekstom, a sam se (pri proklinjanju) ponaša kao autor takvog teksta koji drugima propisuje njihov govor i čine

– dakle, upravo tako kao što je, prema Abelu, prvi put slučaj u *Hamletu*, u kojem gotovo da nema prizora »u kojem neki lik ne pokušava dramatičirati drugog«, što će reći da se »vlada poput kazališnog pisca (*playwright*) koji rabi dramsku svijest kazališnog pisca, kako bi druge primorao na određeni stav« (Abel, *Metatheatre*, str. 45 s.). Tome usupro, samorefleksija se u *Hamletu* odnosi i na relaciju između gledatelja i glume. To je – doista – novo u *Hamletu* u usporedbi s *Kraljem Edipom* (i čini *Hamleta* »tragedijom igre«): to što likovi doživljavaju sebe ne samo kao da su određeni komadom, nego i kao da su odigrani; kazališna samorefleksija u *Hamletu* znači ono čega nije bilo u *Kralju Edipu* – svijest o igri. I dok se u *Kralju Edipu* samorefleksija odvija implicitno i nezamjetno kao drama, u *Hamletu* je samorefleksija, kao kazalište, središnja i očigledna. U *Hamletu* je izriječom riječ o iznošenju toga kakvo značenje i kakve posljedice ima stav gledatelja, kojemu nas uči sama tragedija, kao kazalište.

- 297 Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, str. 56 [str. 52]. Taj napor Nietzscheova tumačenja pretpostavlja da se »zanos dionizijskog stanja, sa svojim poništenjem uobičajenih ograda i granica opstanka«, iz kojega se Hamlet, kako ga vidi Nietzsche, vraća u svijest svakodnevnice zbilje, može razumjeti, ako uopće, a ono samo kao kazališno iskustvo. Takvo čitanje dionizijskog, koje ovdje ne mogu razviti, slijedi manje nit-vodilju zanosa, a više nit-vodilju »dramskog prafenomena« (Isto, str. 61 [str. 56]).
- 298 Beckettov *Svršetak igre* citiram jednostavnim navođenjem stranica trojezičnog izdanja *Endspiel – Fin de partie – Endgame*. Ono sadrži promjene što ih je Beckett načinio u postojećem njemačkom prijevodu za njegovo uprizorenje u Kazalištu Schiller godine 1967. (vidi Samuel Beckett, *Theatrical Notebooks*, sv. 2: *Endgame*). Budući da za tumačenje što slijedi središnju ulogu imaju Clovove igre riječi (a igre su riječi, kao što je znano, uglavnom neprevodive), najvećim sam dijelom odustao navoditi usporedna mjesta u verzijama na engleskom i francuskom; bilo bi to neduhovito. – Poglavlje je prerađena verzija teksta: Christoph Menke, »Der Stand des Streits: Literatur und Gesellschaft in Samuel Becketts *Endspiel*«. [Op. prev.: Izdanje prijevoda također se citira navodeći, u uglatim zagradama, samo broj stranice.]
- 299 Hölderlin Böhlendorffu, 4. prosinca 1801. Ta je Hölderlinova rečenica motto trećega dijela (»Résurrection de la tragédie«) knjige *Le retour du tragique* Jean-Mariea Domenacha. Beckett u njemu ima središnju ulogu. – *Svršetak je igre*, kako je Beckett, prema izvješću Michaela Haerdtera o probi za uprizorenje u Kazalištu Schiller godine 1967., na kraju još jednom energično rekao glumcima, »poput zgarišta na kojemu s

- vremena na vrijeme izbije plamen, da bi se iznova povukao u pepeo« (Michael Haerdter, »Proben-Notate zum ›Endspiel«, str. 98).
- 300 Istina, čudnog psa: nekog tronožnog (»Nedostaje mu jedna šapa«) »špica«, što ga Clov još nije dovršio (»Ta još nije gotov. Spolovilo dolazi na kraju«) (57-9 [101-2]). Odnos gospodara Hamma prema plišanom »psetu« suprotstavljen je njegovu odnosu prema doista živim životinjama, koje uništava, budući da bi, kao što »veoma uznemiren« utvrđuje, »to [...] mogao biti ponovni začetak ljudskog roda« (51 [99]).
- 301 »Između dvojice (Hamma i Clova) mora se od prve razmjene riječi igrati maksimalno grubo. Njihov je rat jezgra komada.« (Beckett, cit. prema Michael Haerdter, »Proben-Notate zum ›Endspiel«, str. 93)
- 302 Primjerice u prizoru u kojem Clov javlja Hammu (ili mu laže) da nema više tableta za smirenje, da bi tada na Hammovo zaprepaštenje reagirao u njega nepoznatom navalom inicijative i zrelosti – »*pođe nekoliko koraka prema desnom prozoru*« (101 [117]) (a da ta navala nije dostatna na izbjavljenje iz Hammove sredine). – Za hegelovsko-marksističku pozadinu u teoriji i dramatici vidi Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel* (objavljeno 1947.) i Bertolt Brecht, *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (praizvedba 1948.).
- 303 Stoga ni »duhovnije područje« šaha, nasuprot »gruboj borbi nogometna«, kao što smatra njemački prevoditelj u svojim »opaskama« uz *Svršetak igre* (str. 120), nije ono iz kojega potječe naslov komada; jer, za razliku od šahovske igre, *Svršetak igre* ne dopušta izjednačenje kao završno stanje.
- 304 [Op. prev.: U prijevodu Alke Škiljan: »Stari svršetak izgubljene igre«, str. 123]
- 305 »Značiti? Mi i značiti! (*Suho se nasmije.*) Ta ti vrijedi!« (49 [98])
- 306 Clov se toliko vezuje za postupak uzimanja metaforičkoga doslovno, da čak sam sebi daje prigodu za to. Na Hammovu žalbu »Kako je to žalosno« Clov odgovara: »To opet postaje veselo«, da bi se potom popeo na klupčicu i s prozora gledao kakvo je vrijeme (45 [97]).
- 307 [Op. prev.: U prijevodu na njemački jezik Hamm pita Clova: »Du hältst dich für gescheit, nicht?« (= Misliš da si pametan, zar ne?), a Clov »gescheit« pretvara u: »Gescheitert!« (= Neuspio!)]
- 308 Usp. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, str. 16 ss. [str. 13 ss.].
- 309 To treba jamačno shvatiti kao reakciju na spomenutu (vidi gore, bilj. 302) Clovovu kratkotrajnu navalu inicijative i zrelosti.
- 310 »CLOV: Odlazim.
HAMM: Ne!
CLOV: Čemu sam ja zapravo potreban?

HAMM: Da mi daješ repliku.«

(83-5 [110])

- 311 [»Priberi se, Bôli, i krotkija budi!
Vapila si Večer; evo, stiže sad:
U tamnome plaštu ona gradom bludi,
Nekom nosi spokoj, a nekome jad.

Dok rulja se ljudska na gozbu sad sprema,
Ko roblje, da vino grizodušje pije
Pod bičem Užitka što milosti nema,
Bôli, ruku daj mi, mjesto nam tu nije.

Gle, s balkónā neba jur mrtva se Ljeta
Nadnose u ruhu što davno odcvjeta;
Iz dna vóđā, eno, Kajanje se javlja;

Na umoru Sunce utonu pod svodom,
Već pokrov se grobni s Istoka pomalja:
Mila, čuj, to Noć korača blagim hodom.«

Charles Baudelaire, »Sabranost«, preveo Ante Jurević, u: *Cvjetovi zla*, Zagreb: Matica hrvatska, 1961, str. 320]

- 312 Theodor W. Adorno, »Aufzeichnungen zu Kafka«, str. 275 [str. 126].
- 313 »Oni poznaju latinsku poslovicu: nec tecum, nec sine te. Ovdje je to tako.« (Beckett, cit. prema Haerdter, »Proben-Notate zum ›Endspiel‹«, str. 96)
- 314 *Svršetak igre*, 35-7 [93-4]. Beckettov tekst o slikarstvu braće van de Velde (*Die Welt und die Hose* [Svijet i hlače]) poantu toga vica citira u naslovu i mottu. U drugome, kratkom tekstu o Bramu van de Velde Beckett je umjetnost – umjetnost što se ne nastoji osigurati nečim pret-hodno danim – odredio njezinom »vjernošću neuspijevanju« (»*fidélité à l'échec*«): »Mislim da je Bram van Velde prvi (...) koji se posve pod-vrgao nezadrživoj odsutnosti odnosa, (...) prvi koji se složio da biti umjetnikom znači osmjeliti se kao nitko drugi na neuspijevanje, da neuspijevanje čini njegov svijet, a njegovo uskraćivanje dezerterstvo, umjetnički obrt, dobro vođenje kućanstva, život.« (Samuel Beckett, »Bram van Velde«, str. 11). Umjetnik je tako onaj »luđak« u Hammovoj priči, koji, osobitošću svog pogleda, umjesto sve te »ljepote« uvijek vidi »samo pepeo« (65 [104]).
- 315 »HAMM (...): Već sam gotovo pri kraju s tom pričom. (*Stanka.*) Ukoli-ko ne uvedem druge osobe. (*Stanka.*) Ali odakle da ih uzmem? (*Stan-ka.*) Gdje da ih tražim?« (79 [108])

- 316 Taj govor u više lica, kako bi se suprotstavilo samoći, odgovara u formalnom pogledu Hammovu pripovijedanju, koje je mnogoglasno, točnije četveroglasno. Beckett je u berlinskoj produkciji *Svršetka igre* (prema Haerdterovu izvješću) pridavao veliku važnost tome da se ono može izvoditi različitim stavovima; usp. Haerdter, »Proben-Notate zum »Endspiel«, str. 93.
- 317 Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, br. 92, str. 447 [str. 82].
- 318 Poput Edipova (vidi gore, odsjek »Dramska egzistencija«), i u Clovovu je imenu, prema tome, sadržana njegova sudbina.
- 319 »Rekli su mi, pa to ti je ljubav, pa da, dakako, vjeruj mi, zar ne vidiš. (...) Rekli su mi, pa to ti je prijateljstvo, pa da, dakako, uvjeravam te, ne moraš dalje tražiti. Rekli su mi, tu smo, zaustavi se, digni glavu i gledaj tu krasotu. Taj poredak. Rekli su mi, hajde, ta nisi životinja, razmisli o tim stvarima pa ćeš vidjeti kako sve postaje jasno. I jednostavno! Rekli su mi, gledaj kako znalački njegujemo sve te nasmrtno ranjene. (...) Ponekad – kažem sam sebi: Clov, moraš nastojati još više trpjeti, ako hoćeš da im dojadi pa da te prestanu kažnjavati – jednoga dana. Ponekad – kažem sam sebi: Clov, moraš se ovdje osjećati bolje nego dosad, ako hoćeš da te puste otići – jednoga dana. Ali ja se osjećam suviše star i suviše sam već daleko da bih mogao steći nove navike. Dobro, znači da to nikada neće završiti, da ja nikada neću otići.« (113 [122])
- 320 Beckett je u vlastitim uprizorenjima *Svršetka igre* doslovno u prostoru pokazivao da je Clov vezan za svoje mjesto, mjesto slugu. U svojoj obradi teksta za uprizorenje on naziva točkom »A« (»a point midway between the door and the chair«; Beckett, *Theatrical Notebooks*, sv. 2, str. 3) mjesto na kojem Clov nepomično stoji na početku i na kraju; u dijagramima kretanja, što ih je Beckett narisao za izvedbu u Kazalištu Schiller godine 1967., točka na koju se Clov uvijek iznova vraća označena je kao točka »O« (ili »0«?).
- 321 *Svršetak igre*, 31 [92]; usp. Haerdter, »Proben-Notate zum »Endspiel«, str. 95. Beckett također kaže: »Želio bih da se u ovom komadu smije kolikogod je moguće.« (Isto) Uz sljedeće tumačenje pristaje Haerdterova opaska da se ta rečenica odnosi na »smijeh njegovih likova«, a ne na publiku. – Rečenica što je izgovara Nell eho je pisma što ga je Beckett dana 9. siječnja 1953. napisao redatelju praizvedbe *Godota*, Rogeru Blinu, i u kojem se, uz opće odobravanje uprizorenja, žali na to da Estragonu na kraju hlače nisu posve pale. Beckett piše: »L'esprit de la pièce, dans la mesure où elle en a, c'est que rien n'est plus grotesque que le tragique, et il faut l'exprimer jusqu'à la fin, et surtout à la fin.« [»Jest da ništa nije grotesknije od tragičkoga i da to treba izraziti do kraja, a nadasve na kraju.«] (Beckett, *Theatrical Notebooks*, sv. 2, str. XIV)

- 322 Za ovu uporabu izraza »klasično« i »moderno« vidi gore dio II. – Motiv reda – analogija, ponavljanja, jeka, harmonija – apsolutno je središnji u Beckettovu radu na berlinskom uprizorenju *Svršetka igre*: usp. Haerdter, »Proben-Notate zum ›Endspiel‹«, str. 92, 94 i 96 s.
- 323 »(K)omad valja igrati tako kao da je na mjestu reda svjetiljki pred pozornicom četvrti zid.« (Beckett, cit. prema Haerdter, »Proben-Notate zum ›Endspiel‹«, str. 92)
- 324 *Filokteta* (i *Mijenjanje perja*) Heinera Müllera citiram navodeći u tekstu samo naslov i broj stranice. – Poglavlje je prerađena verzija članka: Christoph Menke, »Tragödie und Spiel«. [Op. prev.: Prijevod *Filokteta*, načinjen godine 1972. za uprizorenje u zagrebačkom *Teatru &TD* i dostupan samo kao tiposkript, citira se navodeći, u uglatim zagradama, samo broj stranice.]
- 325 Max Horkheimer – Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, str. 177 [str. 159].
- 326 Heiner Müller, »Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstausführung von *Philoktet*«, str. 105. – Za Hegelov koncept lijepo individualnosti vidi Christoph Menke, *Tragödie im Sittlichen: Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel*, str. 45-50.
- 327 »Nesposobnošću činjenja nužnog koraka u određenoj situaciji, on (Neoptolem) dospijeva u situaciju u kojoj ima manje mogućnosti izbora. Zbog toga što neće lagati, mora ubiti.« (Heiner Müller, »*Sinn und Form-Diskussion über Der Bau*«, str. 145) Odiseju se takvo što ne može desiti.
- 328 Heiner Müller, »Material (zu *Philoktet*)«, str. 73.
- 329 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, str. 542 [str. 477].
- 330 Heiner Müller, »Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstausführung von *Philoktet*«, str. 103.
- 331 Isto, str. 107. U razgovoru za časopis *Sinn und Form* godine 1966. Müller shodno tome naglašava »ulogu predstavljanja u kazalištu za interpretaciju« *Filokteta* (Heiner Müller, »*Sinn und Form-Diskussion über Der Bau*«, str. 145).
- 332 Heiner Müller, »Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstausführung von *Philoktet*«, str. 103. – Za »moderni« model tragedije vidi gore, dio II; za Brechtov poučni komad vidi odsjek »Netragični junak«.
- 333 Heiner Müller, »Glücksgott«, str. 8.
- 334 »Strah od metafore strah je od vlastitog kretanja građe. Strah od tragedije strah je od permanentnosti revolucije.« (Heiner Müller, »Fatzner ± Keuner«, str. 31)
- 335 Heiner Müller, »Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstausführung von *Philoktet*«, str. 104.

- 336 Isto, str. 108.
- 337 Isto, str. 103 s.
- 338 Isto, str. 105.
- 339 Isto, str. 104.
- 340 Isto, str. 105.
- 341 Isto, str. 104 i 107.
- 342 Isto, str. 104. – »Tako on (Napoleon) kudeći prisprije i na komade o sudbini. Oni da su pripadali nekom mračnijem vremenu. Što se, reče, sada hoće sa sudbinom? Politika je sudbina.« (Johann Wolfgang von Goethe, »Unterredung mit Napoleon«, str. 638)
- 343 Heiner Müller, »Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von *Philoktet*«, str. 104 i 107.
- 344 »I preko nade uman dar,
Vještinu ima; na zlo sad,
Sad opet k dobru naginje.
Kad zakon štuje doma svog
I svetu pravdu božju, gradu dika je,
A pokor, kad se drskom srcu za volju,
Zlu oda.«
(Sofoklo, *Antigona*, 364-74; prijevod Wolfgang Schadewaldt [u Racovu prijevodu 365-71]). Usp. Hölderlin, *Antigonae*, str. 749.
- 345 Filoktetova je sudbina obilježena inverzijom kauzalnosti: ono što je uzrokovalo njegov izgon, njegova smrdljiva rana i njegov neizdrživi jauk, istodobno je i posljedica njegova izгона – koja tako postaje nesa-
vladiva, beskrajna. Rana je Kainov biljeg pojedinca Filokteta.
- 346 Heiner Müller, »Anmerkungen (zu *Mauser*)«, str. 68.
- 347 Isto, str. 68.
- 348 Pragmatizam revolucionarne politike etički je usmjeren, nije puki »nihilizam« (Heiner Müller, »Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von *Philoktet*«, str. 108). To vrijedi i za Odiseja. Njemu nije stalo tek do toga da »razbojnički rat« Grka dovede do uspješnog kraja, nego do ozdravljenja »veće [...] rane / Iz koje se toči dvaju naroda krv« (*Filoktet*, 14 [14]), bitke pod Trojom. To čini Odiseja – na tome Müller ustrajava (Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht*, str. 190) – tragičnim likom.
- 349 To je Müllerov odgovor na »da« vlastitoj smrti, što ga izgovara Brechtov Mladi drug; vidi gore, odsjek »Netragični junak«.
- 350 »Tragični se sukobi ne mogu iznaći, mogu se samo preuzeti i varirati. (...) Ili, kako kaže Schmitt, tragični sukobi nastaju »provalom vremena u igru«, shvati li se kazalište kao igra s danostima. I kad vrijeme provali u tu igru, možda nastane tragična konstelacija.« (Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer*, str. 138)

- 351 Carl Schmitt, *Hamlet oder Hekuba: Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, str. 18 s.
- 352 Isto, str. 34.
- 353 Isto, str. 42.
- 354 Heiner Müller, »Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von *Philoktet*«, str. 108.
- 355 No, Müller ni ovaj uvid ne shvaća strukturalno, nego povijesnofilozofski: »U drami se od Shakespearea naovamo farsa krila u utrobi tragedije, propašću socijalističke alternative Shakespeareovo razdoblje dolazi do kraja, te u utrobi farse vrebaju tragedije.« (Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht*, str. 344)
- 356 *Itaku: Igru prema pjevanjima Odiseje o povratku* u nastavku citiram navodeći u tekstu samo broj stranice. – Poglavlje je prerađena verzija teksta: Christoph Menke, »Heros ex machina: Souverenität, Repräsentation und Botho Strauß' *Ithaka*«. [Op. prev.: Sva mjesta iz Straußova komada, citirana u ovome poglavlju, preveo je Mario Kopic.]
- 357 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Prinzessin Brambilla*, poglavlje 4, str. 75 [str. 294].
- 358 »O liku buduće tragedije ne znamo ništa. Čujemo samo sve glasniju buku misterija, jarči pjev u dubini našeg djelovanja. Žrtveni pjev koji buja u unutrašnjosti pripremljenoga. Tragedija je dala mjerilo iskustva nesreće, kao što nas je naučila i podnositi nesreću. Isključila je mogućnost njezina osporavanja, politiziranja ili njezina društvenog uklanjanja. Jer nesreće ima kao i uvijek; oni što ih pogađa samo su promijenili način njezina opažanja, prihvaćanja, njezina imenovanja bezvučnim imenima. (...)
- U »Nasilju i svetom« René Girard piše: »Ritual je ponavljanje onoga prvog spontanog linča, čijim je slijedom u zajednici ponovno zavladao red...« Stranac, prolaznik dohvaća se i kamenuje, kada je grad uskomešan. No, žrtveni jarac, kao žrtva utemeljujućeg nasilja, nikada nije samo objekt mržnje, nego i štovano stvorenje: on na sebe preuzima složnu mržnju sviju, kako bi zajednicu oslobodio od nje. On je metabolički sud. Drugdje ovu dinamiku izbjavljenja preuzima vladar plemena, kralj: on utjelovljuje moć mraka, preuzima svekoliko zlo na sebe, kako bi ga potom pretvorio u stabilnost i plodnost. Vladar preuzima funkciju kultne žrtve.« (Botho Strauß, »Anschwellender Bocksgesang«, str. 38 s.)
- 359 Vidi gore dio I, poglavlje 2.
- 360 Botho Strauß, »Der Aufstand gegen die sekundäre Welt: Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit«. – Za iscrpniju raspravu o ovoj vezi između reprezentacije, tragedije i suverenosti vidi Menke, »Heros ex machina«.

- 361 Usp. Uvo Hölscher, *Die Odyssee: Epos zwischen Märchen und Roman*, str. 259 ss.
- 362 O ovome atributu suverenosti vidi Menke, »Heros ex machina«, str. 71 s.
- 363 Usp. Christian Meier, »Aischylos' Eumeniden und das Aufkommen des Politischen«, isti, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, str. 117 ss. Slično tumačenje svršetka *Orestije* u Hegela, »Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts«, str. 495 s. [str. 395].
- 364 Vidi gore odsjek »Gladijatori igre«.
- 365 Karl Heinz Bohrer, »Das Homerische Phantasma Grausamkeit: Aus Anlaß von Botho Strauß' *Ithaka*«.
- 366 Karl Reinhardt, »Die Krise des Helden«.
- 367 To je pokazao Hans-Thies Lehmann, na koga se za svoj pojam tragedije poziva Bohrer (usp. Bohrer, »Erscheinungsschrecken und Erwartungssangst: Die griechische Tragödie als moderne Epiphanie«); usp. Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*.
- 368 Za moderni model tragedije vidi gore, dio II.
- 369 Za romantički koncept komedije vidi gore, dio II, poglavlje 2.
- 370 [Op. prev.: U uglatim su zgradama navedeni podaci o postojećim prijevodima. Navode li se kao zasebna bibliografska jedinica cjelokupna djela nekog autora, u uglatim se zgradama upućuje na prijevode samo onih djela što se u tekstu izrijekom spominju. Prijevodi su u tome slučaju poredani prema redosljedu upućivanja na njih u tekstu.]

