

PRVI ODELJAK

Tragedija: gl. VI - XII

DEFINICIJA TRAGEDIJE. NJENI KVALITATIVNI DELOVI. POREDAK DELOVA PREMA VREDNOSTI

O epu, tj. o podražavanju u heksametrima, i o komediji govorićemo docnije, a sada govorimo o tragediji, pošto odredimo njenu suštinu iz onoga što je već ranije rečeno.

Tragedija je, dakle, podražavanje ozbiljne i završene radnje koja ima održenu veličinu, govorom koji je otmen i poseban za svaku vrstu u pojedinim delovima, licima koja delaju a ne pripovedaju; a izazivanjem sažaljenja i straha vrši pročišćavanje takvih afekata.

Otmenim govorom zovem onakav govor koji ima ritam, harmoniju i pesmu; a što zovem posebnim za svaku vrstu, to znači da se neki delovi izvode samo u metrima, a drugi pevanjem i muzikom.

Kako podražavanje vrše lica koja delaju, nužno je da scenski ukras bude sastavni deo tragedije; zatim muzička kompozicija i govor (dikcija), jer se tim sredstvima vrši podražavanje. Govor (dikcija) jeste samo vezivanje reči; šta je mzička kompozicija, to je svima jasno.

Kako je tragedija podražavanje radnje koju vrše neka lica, a ta moraju imati ovakve ili onakve osobine i po svom karakteru i po svojim mislima, prirodno izlazi da radnje imaju dva uzroka: misli i karaktere. Jer baš prema tome kakvi su ti elementi, kažemo da su radnje ovakve ili onakve, i po tim radnjama sva lica koja delaju i doživljuju svoj uspeh i neuspeh.

Podražavanje neke radnje jeste priča (gradivo, siže, fabula). *Pričom*, naime, zovem sastav događaja, a karakterima ono po čemu licima pripisujemo ovakve ili onakve osobine, a *mislima*, najzad, ono čime lica u svojim govorima nešto dokazuju ili i neku opštu misao iskazuju.

Prema tome, svaka tragedija mora imati šest sastavnih delova po kojima ona ima ovakvu ili onakvu osobinu. To su: *priča, karakteri, govor (dikcija), misli, scenski aparat i muzička kompozicija*. Dva od tih sastavnih delova pripadaju sredstvima podražavanja, jedan načinu podražavanja, a tri predmetima podražavanja; osim toga nema ničega više. Tim elementima (sastavmm delovima) poslužili su se ne samo pojedini pesnici, nego - može se reći - svi u svima vrstama tragedije, jer svaka vrsta ima scenski aparat, kao i karaktere, i priču, i govor (dikciju), i muziku, i misli.

Najvažniji od tih sastavnih delova jeste sklop događaja. Jer, tragedija nije podražavanje ljudi, nego podražavanje radnje i života, sreće i nesreće, a sreća i nesreća leže u radnji, i ono što čini cilj našega života, to je neko delanje, a ne kakvoća. Po svom karakteru ljudi su ovakvi ili onakvi, a po delanju srećni ili nesrećni. Prema

tome, lica ne delaju zato da podražavaju karaktere, nego radi delanja uzimaju da prikazuju i karaktere. Zato su događaji i priča cilj tragedije, a cilj je najvažnija stvar u svemu.

Još bez radnje ne bi moglo biti tragedije, a bez karaktera bi. Baš tragedije većine novijih pesnika nemaju karaktera, i uopšte ima mnogo takvih pesnika, pa i među slikarima *Zeusid* stoji u istom odnosu prema Polignotu; Polignot je bio odličan slikar karaktera, a slikarski radovi Zeusidovi nemaju nikakvih karaktera.

Zatim, ako neko redom naniže izraze koji majstorski prikazuju karaktere, i unese odličnu dikciju i sjajne misli, svim tim još neće ispuniti ono što se istaklo kao zadatak tragedije, nego to može u mnogo većoj meri ispuniti ona tragedija koja se slabije poslužila tim stvarima, ali koja mesto toga pokazuje priču i dobar sklop događaja. Slično je i u slikarstvu: ako bi koji slikar stavio najlepše šare bez plana, on ne bi izazvao jednako umetničko uživanje kao onda kad bi dao kakav predmet samo u jednoj šari ali dobro nacrtan.

Osim toga, najvažnija sredstva kojima nas tragedija osvaja jesu sastavni delovi priče, naime, *preokreti (peripetije)* i *prepoznavanja*.

Za tu tvrdnju leži dokaz i u tome što pesnici početnici pre mogu postići savršenstvo u dikciji i u crtanju karaktera negoli u sastavljanju događaja, a to su mogli pesnici ranijih vremena gotovo svi.

Ono, dakle, što je osnova i, u isti mah, duša tragedije, to je *priča*. Na drugo mesto dolaze *karakter*. Tragedija je podražavanje radnje i pomoću nje naročito podražavanje lica koja delaju.

Na treće mesto dolaze *misli*. A to znači: moći govoriti iscrpno i prikladno, što je s obzirom na besede koje dolaze u tragediji zadatak politike (teorije državištva) i retorike (teorije besedništva). U delima starih tragičkih pesnika, naime, lica govore kao državni, a u delima novijih kao besednici.

Karakter je ono što izražava određenu volju, naime što ko odabira ili izbegava. Zato nema karaktera u onim dijaloškim partijama tragedije u kojima nije jasno ili uopšte ne dolazi do izraza ono što govornik odabira ili odbacuje. A misli su sve ono u čemu lica izjavljuju da nešto jeste ili nije, ili saopštavaju neke opšte misli.

Četvrti od pomenutih sastavnih delova jeste *govor (dikcija)*. Govorom, kao što je već ranije rečeno, nazivam sposobnost izražavanja posredstvom reči, a to jednako kako u vezanom tako i u nevezanom govoru.

Što se tiče ostalih sastavnih delova, *muzička kompozicija* (kao peti sastavni deo) jeste najvažniji ukras. Naposletku, *pozorišni aparat* pruža nam, doduše, zabavu, ali je taj elemenat najmanje umetnički i najmanje bitan za pesničku umetnost. Jer, tragedija vrši uticaj i bez javnoga prikazivanja i bez glumaca; osim toga, za priređivanje scenerije više važi umetnost režiserska negoli pesnička.

ZAVRŠENOST, CELINA, JEDINSTVO I VELIČINA TRAGIČKE RADNJE

Posle ovih osnovnih određenja, raspravljajmo sada o tome *kakav treba da bude sklop događaja*, kad je već to prva i najvažnija stvar u tragediji.

Utvrđili smo da je tragedija podražavanje neke završene i cele radnje, koja ima izvesnu veličinu, jer je celo i ono što nema nikakve naročite veličine. A celo je ono što ima *početak, sredinu i svršetak*. Početak je ono što se samo ne pojavljuje nužno posle nečega drugoga, nego se, naprotiv, posle toga nešto drugo pojavilo ili se pojavljuje; svršetak se zove ono što je tome suprotno, naime što se samo pojavljuje posle nečega drugog bilo nužno bilo redovno, dok posle toga ništa drugo ne dolazi; najzad, sredina je ono što se i samo pojavljuje posle nečega drugoga i posle toga opet nešto drugo. Prema tome, dobro sklopljene priče ne treba ni da počinjnu ma čim, ni da se završuju ma gde, nego da se koriste pomenutim pravilima.

Zatim, ono što je lepo, bilo to živo biće bilo svaka stvar koja je sastavljena iz pojedinih delova, treba ne samo da te delove ima dobro poređane nego da ima i određenu veličinu, ne ma kakvu, jer ono što čini lepotu, to je veličina i poredak. Zato ne bi mogla biti lepa ni veoma sitna životinja - jer gledanje gubi jasnoću kad se približi granici neprimetnog - ni veoma krupna - jer gledanje ne biva u isti mah, nego jedinstvo i celina iščezavaju gledaocima iz vidika, na primer kad bi životinja imala dužinu od deset hiljada stadija (blizu dve hiljade kilometara). Zato, kao što kod telesa i kod živih bića (da budu lepa) treba da bude izvesna veličina, ali takva da se može pogledom obuhvatiti, tako i priče treba da imaju određenu dužinu, ali toliku da se lako pamti.

Određivanje ove *dužine* ukoliko se odnosi na javno prikazivanje i na sposobnost gledanja i slušanja, to nije stvar teorije pesništva. Jer kad bi trebalo da se prikazuje i nadmeće sto tragedija, to bi se prikazivanje vršilo prema časovniku, kao što to kažu u drugoj prilici. Ali određivanje dužine prema samoj prirodi stvari stoji ovako: ukoliko je priča duža po veličini, ostajući u granicama preglednosti utoliko je lepša. A da kažemo prostije određenje: veličina sme da važi kao dovoljno određena ako se u njoj, dok se događaji nižu jedan za drugim po zakonima verovatnosti ili nužnosti, nesreća može preobraziti u sreću ili sreća u nesreću.

VIII

JEDINSTVO TRAGIČKE RADNJE, A NE JEDNOGA LICA

Priča ne postaje jedinstvena, kao što neki misle, ako uzima za predmet *jedno jedino lice*. Jer, kao što se jednome licu mnoge i neizbrojne stvari dešavaju, od kojih neke ne predstavljaju nikakvo *jedinstvo*, tako i među radnjama jednoga lica ima mnogo takvih koje se nikako ne mogu povezati u jednu jedinstvenu radnju.

Zato se čini da su u zabludi svi oni pesnici koji su spevali "Heraklejdu", "Tesejdu" i slična takva dela. Oni misle kad je Herakle bio jedno lice da onda i priča o njemu mora biti jedinstvena.

Međutim, *Homer*, kao što se i u svemu ostalom ističe, čini se da je i tu imao vanredno umetničko shvatanje, bilo po razvijenom razumevanju umetnosti, bilo po urođenoj genijalnosti. Jer, pevajući svoju "Odiseju", on nije u nju uneo sve ono što je Odisej doživeo, na primer: kako je bio ranjen na Pamasu, ili kako se pretvarao da je lud kad je trebalo poći u vojsku, jer kod ta dva događaja nije bilo nikakve nužnosti ili verovatnosti da se, ako se dogodi prvi događaj, mora zato dogoditi i drugi. Naprotiv, on je "Odiseju", a tako i "Ilijadu", sastavio u jednoj jedinstvenoj radnji u onom smislu kako smo maločas odredili.

Prema tome, kao što se i kod ostalih podražavalačkih umetnosti jedno podražavanje vezuje za jedan jedini predmet, tako i *tragička priča*, kad je ona podražavanje neke radnje, *treba da podražava jednu radnju, i to celu*, i pojedini delovi događaja treba da budu tako povezani da se celina, ako se ma koji deo premeće ili oduzima, odmah remeti i rastura. Jer nešto što se može dodati ili ne dodati, a da se ne oseti razlika, to više nije bitan deo celine.

DRUGI ODELJAK

Tragički pesnik: gl. XIII—XXII

XIII

TRAGIČNA LICA. STRAH I SAŽALJENJE

Na što treba naročitu pažnju obraćati i čega se treba kloniti pri sklapanju tragičke priče, i kako će se postići zadatak tragedije, o tome bi trebalo raspravljati odmah posle onoga što je dosad rečeno.

Dakle, kako sklop najlepše tragedije treba da bude ne prost nego složen, i to takav da podražava događaje koji izazivaju strah i sažaljenje, jer baš u tome leži osobitost takva podražavanja, onda iz toga izlazi jasno najpre ovo: ni čestiti ljudi ne treba pred našim očima da doživljuju pad iz nesreće u sreću - jer to ne bi izazivalo ni straha ni sažaljenja, nego gnušanje; zatim ni rđavi iz nesreće u sreću - jer to bi najviše bilo protivno zadatku tragedije. Taj slučaj ne ispunjava nijedan od postavljenih uslova: on ne izaziva ni osećanje čoveštva, ni osećanje sažaljenja, ni osećanje straha. Najzad, ni veoma rđav čovek ne sme iz sreće da se strovaljuje u nesreću. Takav sklop izazivao bi, doduše, osećanje čoveštva, ali ne bi izazvao ni sažaljenja ni straha, jer sažaljenje izaziva samo onaj ko nezasluzeno pati, a strah onaj ko je nama samima sličan. Zato takva radnja neće izazvati ni sažaljenja ni straha.

Prema tome, *preostaje samo jedan čovek po sredini*. A takav je onaj koji se ne ističe ni vrlinom ni pravednošću, niti pada u nesreću zbog svoje zloće i svog nevaljalstva nego *zbog neke pogreške (krivice)*, a to je lice koje uživa znatan ugled i živi srećnim životom, kao Edip i Tijest, i uopšte ugledni članovi takvih porodica.

Nužno je, dakle, da dobro sklopljena tragička priča bude pre *jednostruka*, negoli, kao što neki tvrde, *dvostruka*, i da prikazuje prelaženje ne iz nesreće u sreću, nego, naprotiv, iz sreće u nesreću, i to ne zbog nevaljalstva nego zbog velike pogreške jednoga čoveka koji je ili onakav kako smo ranije kazali ili još bolji, ali nikako gori. Za to tvrđenje daje nam dokaz tok razvitka tragedije: dok su prvobitno pesnici uzimali ma kakve priče, sada najlepšim tragedijama daju gradivo samo junaci iz nekih kuća, na primer: Alkmeon, Edip, Orest, Meleagar, Tijest, Telef i drugi takvi junaci, kojima je bilo suđeno da nešto strašno ili pretrpe ili izvrše.

Dakle, takav način kompozicije daje tragediju koja najviše odgovara zahtevima umetnosti. Zato se u jednakoj zabludi nalaze i oni koji *Euripidu* zameraju što tako radi u svojim tragedijama i što mu mnoge imaju nesrećan svršetak. Jer to je, kao što smo rekli, baš pravilno. Za to je najbolji dokaz ovo: na pozornici i za vreme utakmica takve tragedije pokazuju se kao tragičke u najvećoj meri, ako se dobro izvode; i što se *Euripida* tiče, on je, čini se, ma da se u svemu ostalom ne može pohvaliti ekonomija njegovih komada, zacemento pesnik onoga što je najviše tragično.

Na *drugo* mesto dolazi priča — a toj neki dodeluju prvo mesto, — koja ima i *dvostruku kompoziciju*, kao "Odiseja", i suprotan svršetak za dobre i za loše. Prvo mesto, čini se, zauzima ona zbog slabosti pozorišne publike: pesnici u svojim delima popuštaju i ugađaju željama gledalaca. Ali na taj način ne razvija se tragičko dopadanje, nego to pre dolikuje komediji. Jer, u njoj lica koja su u priči najljući dušmani, kao Orest i Egist, pojavljuju se na kraju kao prijatelji, i nijedan ne pada ni od čije ruke.

XV

OBRADIVANJE KARAKTERA I NJIHOVIH SUPROTNOSTI. UGLEDANJE TRAGIČKIH PESNIKA NA DOBRE IKONOGRAFE

Što se tiče *karaktera*, postoje *četiri* stvari na koje pesnik treba da obraća pažnju. *Prva* i najvažnija stvar je da karakteri budu *plemeniti*. Karakter će imati lice ako mu, kao što je već pomenuto, govor ili način delanja bude otkrivao neku volju, a plemenit karakter onda ako mu bude otkrivao plemenitu volju. Karaktera ima u svakoj vrsti ljudi, jer i žena može biti plemenita, i isto tako i rob, mada je to u prvom slučaju manje znatno, a u drugom uopšte bez ikakve vrednosti.

Druga stvar je da karakteri budu *prilični*. Jer, može, na primer, hrabrost biti osobina jednoga karaktera, ali ženi ne dolikuje da bude hrabra ili strašna.

Treća stvar je da karakteri budu *slični* (ili *verni*) To je, naime, nešto drugo negoli stvoriti karakter plemenit i priličan, kao što je već rečeno.

Četvrta stvar je da karakteri budu *dosledni* (*konsekventni*). Jer ako je baš i nedosledno neko lice koje pesniku daje gradivo za podražavanje, i koje predstavlja određen obrazac takva karaktera, opet ono treba da bude dosledno u svojoj nedoslednosti.

Kao obrazac karaktera bez potrebe loša može se pomenuti Menelaj u "Orestu", neprikladna i neprilična, plač Odisejev u "Skili" i beseda Melanipina i,

najzad, obrazac nedosledna Ifigenija u Aulidi, jer tu ona koja moli da je ne žrtvuju nimalo ne liči na onu docniju koja se drage volje žrtvuje.

I u prikazivanju karaktera kao i vezivanju događaja treba uvek tražiti ili nužnost ili verovatnost, tako da jedno lice s ovakvim ili s onakvim osobinama ovako ili onako govori i dela po nužnosti ili po verovatnosti, i da se ova ili ona radnja razvija posle ove ili one ili nužno ili verovatno.

Prema tome, *jasno je da se i razmrsivanja radnje treba da razviju iz same radnje*, a ne pozorišnom mehanikom kao u "Medeji" ili u "Ilijadi" kad se Ahejci spremaju da otplove od Troje. Mehanički način razmrsivanja neka se primenjuje samo u događajima izvan drame, bilo u onome što se dogodilo ranije ukoliko to čovek ne može znati, bilo u onome što će se dogoditi docnije, a što iziskuje da bude unapred kazano ili objavljeno, jer bogovima priznajemo da sve vide. Ali u toku događaja neka ne bude ničega što je bez razloga, a ako se to ne može običi, neka bude izvan tragedije, kao što je to slučaj u Sofoklovu "Edipu".

Kako je tragedija prikazivanje ljudi koji su bolji nego što smo mi prosečni, potrebno je ugledati se na dobre ikonografe (slikare portretiste). I oni, naime, mada unose u sliku individualne crte i na taj način postižu sličnost, ipak polepšavaju ono lice koje crtaju. Tako i pesnik, kad podražava srdite, ili lakoumne, ili druge takve karaktere, treba da ih prikazuje kao ljude s takvim osobinama a opet kao plemenite. Kao obrazac srdovita nepomirljivca pominjem Agatonova i Homerova Ahileja.

Na sve te stvari treba pažnju obraćati, a, osim toga, i na pozorišna sredstva koja su nužno vezana za pesničku umetnost jer i u tome često može biti grešaka; ali o tome je već dovoljno govoreno u mojim objavljenim spisima.

ČETVRTI ODELJAK

Upoređenje tragedije i epepeje: gl. XXVI

XXVI

UPOREDENJE TRAGEDIJE I EPOPEJE. PRVENSTVO TRAGEDIJE. SVRŠETAK

Možda bi ko bio u neprilici kad bi imao da odgovori *da li je savršenije epsko ili tragičko podražavanje*. Ako je, naime, savršenije ono podražavanje u kome prostote ima u manjoj meri, a takvo je ono koje pretpostavlja obrazovaniju publiku, onda je jasno da je ono podržavanje koje sve podražava prosto. Jer, glumci misle da publika ne bi pokazivala razumevanje za prikazivanje ako oni sami ne bi što dodali, pa zato neprestano prave pokrete, kao što se, na primer, rđavi frulaši upravo valjaju kad treba da podražavaju bacanje diska, i razvlače horovođu kad sviraju "Skilu".

Tragedija je, dakle, (po tvrđenju nekih) takva, kao što su tako i stariji glumci ocenjivali igru svojih naslednika: *Minisko* je, naime, nazvao *Kalipida* majmunom, jer je suviše preterivao u mimičkim pokretima, a takvo je bilo mišljenje i o *Pindaru*. A kako su se ti mlađi glumci odnosili prema starijima, tako se i cela dramska umetnost odnosi prema epskoj umetnosti. Dakle, tvrde, epska umetnost ima otmenije gle-

daoce, koji ne traže nikakvih mimičkih pokreta, a tragička ima neobrazovane gledaoce. Ako je, prema tome, tragička umetnost prosta, onda je ona, tvrdi se, zaceo i gora.

Pre svega, može se odgovoriti, ta optužba *ne pogađa umetnost pesničku nego glumačku*, jer preterivati u pokretima može i rapsod, kao što je to činio *Sosiŕrat*, a isto tako i pevač, kao što je to činio *Mnasitej* Opunčanin. Zatim, nije ni svako kretanje tela za osudu, inače bi se i igra morala osuditi, nego samo preterano kretanje loših glumaca, a to se zameralo i *Kalipidu*, a zamera se danas i drugima, jer ne umeju da prikazuju slobodne žene.

Tragedija, najzad, *postizhe svoj zadatak i bez mimičkih pokreta*, isto onako kao i epopeja; jer već i samo čitanje pokazuje kakva je ona. Ako njoj, dakle, pripada prvenstvo bar iz drugih razloga, onda zaceo nije nužno voditi računa o gornjem prekoru.

Zatim, njoj pripada prvenstvo zato što *ima sve što ima i epopeja* - šta više, ona može da se služi i njezinim metrom; osim toga, ona ima ne neznatan deo, muziku, koja umetničkom uživanju daje najveću živost, i pozorišni aparat. Pored toga, ona vrši taj uticaj i kad se čita i kad se na pozornici prikazuje.

Tragediji, dalje, pripada prvenstvo i po tome što *njeno podražavanje postizhe svoj cilj u kraće vreme*. Jer, ono što je zbijenije više se sviđi nego ono što je vezano za mnogo vremena. Mislim, na primer, na slučaj kad bi ko *Sofoklova* "Edipa" dao u onoliko stihova koliko ih ima "Ilijada".

Najzad, *epsko podražavanje ne daje ni takvu jedinstvenost*. Da tako stvar stoji, dokazuje to što se iz svakog epskoga dela može izvući gradivo za više tragedija. Otuda, ako epski pesnici obrađuju jedinstvenu priču, ona izlazi ili suviše kusa ako je obdelavaju u malom obimu, ili, ako je produžuju prema metru, daje utisak razvodnjenosti, na primer: ako je epopeja sastavljena iz više radnji, kao što "Ilijada" ima mnogo takvih delova i "Odiseja", koji već i sami za se imaju dovoljnu dužinu. Pa ipak su te pesme sastavljene što se može savršenije, i one predstavljaju podražavanje jedinstvene radnje koliko je god to moguće.

Ako, dakle, tragedija odudara svima tim preimućstvima, a, osim toga, i posebnim umetničkim zadatkom - jer te umetnosti ne smeju da izazivaju ma kakvo umetničko uživanje, nego samo ono koje smo već ranije pomenuli - onda je očevidno da tragedija zasluđuje *prvenstvo*, jer ona svoj cilj potpunije postizhe nego epopeja.

O tragediji i epopeji, o njima samima, i o njihovim vrstama i sastavnim delovima, i koliko ih ima i u čemu se razlikuju, i o uzrocima njihove uspelosti ili neuspelosti, i, najzad, o zamerkama i o načinima rešenja, neka bude rečeno toliko.

Prevod dr Miloš Đurić