
ĐERĐ LUKAČ

SOCIOLOGIJA SAVREMENE DRAME¹

Moderna drama je drama buržoazije; moderna drama je buržoaska drama. Nadamo se da će ova apstraktna formulacija do kraja našeg razmatranja biti ispunjena jednom stvarnom i specifičnom sadržinom...

Drama je danas dobila nove društvene dimenzije. Ovakav tok stvari bio je neizbežan upravo u ovom trenutku zbog naročitog društvenog položaja buržoazije. Jer, buržoaska drama je prva drama proistekla iz svesnog suočavanja klasa; prva koja je imala ozbiljnu nameru da izrazi obrasce mišljenja i osećanja klase koja se borila za moć i za slobodu, kao i njene odnose s drugim klasama... Premda se u elizabetanskoj dramati pojavljuju predstavnici nekolikih klasa, istinska ljudska bića, dramski karakteri listom potiču samo iz jedne klase. Retko nalazimo lik koji predstavlja sitno plemstvo, kao u *Ardenu* od *Fiveršema*. Niže klase učestvuju samo u komičnim epizodama ili su tu samo zato da bi njihova podređenost istakla tanane kvalitete heroja. Zato klasa nije odlučujući činilac ustrojenja karaktera i radnje ovih komada...

Ovu novu dramu odlikuje još jedan presudan činilac: vrednosni sud. U novoj dramati nisu više u sukobu samo strasti već i ideologije, *Weltanschauungen*. Zato što se sukobljavaju ljudi koji dolaze iz različitih situacija, neminovno je da i vrednosni sudovi moraju da imaju jednak značaj bar kao čisto individualne oznake... Moral-

¹) Sociologija savremene drame je izvadak iz studije koju je Lukač završio 1909. godine, a objavio 1914. na nemačkom jeziku, u *ARCHIV FÜR SOZIALWISSENSCHAFT UND SOZIAL-POLITIK* (Sv. 38, 1914, str. 303—345, 662—706).

Ova rana Lukačeva razmišljanja su višestruko zanimljiva: svedočanstvo su Lukačevih početnih koraka u području estetike uopšte i teorije drame napose (ako se izuzmu Lukačevi napisi o dramati iz tridesetih godina, a oni su pretežno vezani za »dnevnu« dramsku produkciju, ovo je, jedina teorijska analiza drame uopšte potekla od Lukača), ukazuju na izraziti kontinuitet u Lukačevom pristupanju književno-teorijskim problemima u rasponu od nekoliko decenija, a mnogi zaključci kod kojih ishodi do danas nisu prevaziđeni, premda su iskazani jezikom neuobičajenim za veliki deo savremene teorije o dramati.

Niti studija u celini ni njeni delovi kod nas nisu prevedeni. Ovaj prevod je (silom prilika!) načinjen prema engleskom prevodu objavljenom u američkom časopisu *TULANE DRAMA REVIEW* (Sv. 9, br. 4, 1965, str. 146—170), koji je ovaj značajan Lukačev pokušaj izvukao iz zaborava.

ni pogledi Hamleta i Klaudija, pa čak i Ričarda i Ričmonda, u osnovi su istovetni. Svako od njih je odlučan i smatra da je podlac ako dela suprotno svom moralnom gledanju. Klaudije zna da je ubivši brata počinio greh; on čak nije u stanju da potraži motive koji bi mogli opravdati ovaj njegov čin i nezamislivo je da bi pribegao kakvom relativističkom opravdanju (kao što će učiniti Hebelov Herod pošto je ubio Aristobola). Isto tako ni »skeptični« i »filozofski« Hamlet nikada ni za trenutak ne sumnja da ga nekakav kategorički imperativ nagoni da žudi za krvnom osvetom. Sve dok nije u stanju da dela onako kako zna da mora, on smatra da je ogrezao u greh i da je dostojan pokude. Hegel zato ima pravo kad kaže da postupci Šekspirovih heroja »nisu moralno opravdani«. Jer, etički vrednosni sudovi te epohe počivali su na tako čvrstim metafizičkim temeljima, tako su malo dopuštali bilo kakav relativizam i crpli su univerzalnost iz osećanja koja su u toj meri mistična da ih nije moguće raščlaniti, da onaj ko bi se o njih ogrešio — bez obzira na razlog i pobudu — nije mogao da opravda taj svoj postupak čak ni pred sobom samim. Njegov postupak se mogao objasniti stanjem njegove duše, ali razmišljanje, ma koliko temeljito bilo, nije moglo da donese razrešenje...

Sukob generacija kao tema samo je najizrazitiji i krajnji primer jedne pojave koja je za dramu nova ali koja je izrasla iz tog opšteg osećanja. Jer, pozornica je postala mesto na kome se ukrštaju svetovi koji pripadaju različitim vremenima; područje drame je svet u kome se u jedan trenutak susreću »prošlost« i »budućnost«, »ne više« i »ne još«. Ono u drami čemu obično dajemo ime »sadašnjost« povod je za samoocenjivanje; iz prošlosti se rađa budućnost, koja odbacuje staro i sve što joj se suprotstavlja. Na kraju svake tragedije propada čitav jedan svet. Nova drama donosi nešto što je zaista novo, a ono što dolazi posle propasti kvalitativno se razlikuje od starog; kod Šekspira je, pak, ova razlika bila kvantitativna. Gledano sa stanovišta etike, zlo ustupa mesto dobru ili nečemu što je bolje nego što je staro, a u svakom slučaju i neosporno je različito po vrsti. Gete u *Gecu od Berlihingena* prikazuje propast jednog sveta; u ovom slučaju tragedija je mogućna jedino zato što se Gec rodio upravo u ono vreme. Jedan vek, ili možda čak jednu generaciju ranije, on bi bio heroj legende, možda veoma sličan tragikomičnom Don Kihotu; a samo jednu generaciju kasnije rezultat je mogao da bude onakav kakav jeste.

Predmet našeg razmatranja je veća složenost kojom se odlikuje dramski karakter. Vidimo da se ona može posmatrati s raznih strana, u mnogo perspektiva; karakteri nove drame su kudikamo složeniji nego karakteri stare drame, tananije niti se susreću i prepliću jedna s dru-

gom i sa spoljašnjim svetom da bi izrazile sav taj splet međusobnih odnosa. Samim tim i predstava spoljašnjeg sveta postaje relativnija nego ikada ranije. Kazali smo da u drami čoveku sudbina ponajviše dolazi spolja. U grčkoj, pa i u Šekspirovoj drami još možemo da lako lučimo čoveka od njegove sredine. Ali sada su se ove granične linije rasplinule. Od čovekovog vitalnog centra toliko toga se preliva ka periferiji i toliko toga od periferija u centar da su, usled složenosti međusobnih delovanja, pojmovi koji dele čoveka od njegove sredine, telo od duha, slobodnu volju od okolnosti, heroja od sudbine, karakter od situacije, izgubili gotovo svako značenje. Sudbina heroja dolazi spolja. Ako želimo da i dalje stvaramo drame, moramo se pridržavati ove definicije bez obzira da li se ona u životu pokazuje kao istinita; inače ne bismo bili kadri da održimo u ravnoteži strane koje se sukobljavaju (ako za polazište uzmemo jedan dvodimenzionalni sastav), niti bi postojao prednji i zadnji plan...

Najprostije rečeno, između čoveka i spoljašnjeg sveta mora se uspostaviti ravnoteža; odnos čoveka prema sopstvenom postupku ukoliko je njegov postupak odista još uvek njegov.

Što okolnosti više određuju čoveka, ovaj problem izgleda utoliko teži i utoliko se više čini da sama atmosfera sve upija u sebe. Čovek i razgovetni obrisi više ne postoje; tu su samo vazduh, samo atmosfera. Sve ono čime je moderan život obogatio moći opažanja i osećanja kao da nestaje u određenoj atmosferi, a to se odražava na kakvoći sastava...

U kojoj meri je čovek modernog doba izvršilac svojih postupaka? Čovek u svojim postupcima gradi čitavo svoje biće, u njima doseže sebe: koliko su oni odista njegovi? Koliko duboko je vitalan centar čoveka uistinu u njemu samom? Ovaj odnos će biti prvorazredna determinanta stila svake drame. Svaka stilizacija, svaka struktura se zasniva na tome gde se čovek i njegovi postupci razilaze i susreću, na načinu na koji jedno određuje drugo... Svako razmišljanje o drami svodi se na ovo: kojim putem čovek stiže do izvršenja tragičnog čina? Da li ga on odista vrši? Kojim sredstvima? U temelj teorije o tragičnoj krivici ugrađeno je ovo pitanje: da li je tragično lice odista izvršilo svoje tragično delo i, ako nije, može li to delo da bude tragično? A pravo značenje »građenja krivice« počinje u građenju mostova između dela i njegovog izvršioca, u nalaženju tačke s koje će se videti da, uprkos svakom protivljenju, sve dolazi iznutra, a to je perspektiva koja izbavlja tragičnog čoveka...

Moramo postaviti pitanje: da li drama još uvek može da postoji? Ona je suočena s neosporno velikom pretnjom, a vidimo kako u naturalizmu, na primer, ona gubi obeležje drame. Pa ipak, promenilo se samo izvorište uzajamno

protivnih sila; ne sme se dozvoliti da stoga ove sile izgube ravnotežu u toj meri da drama ne bude mogućna. Drugim rečima, u krajnjoj analizi, suočeni smo s problemom izraza, i ne moramo da se pozabavimo problemom opstanka drame. Malo je važno da li volja koja se suprotstavlja sudbini dolazi isključivo iznutra; jednako je malo važno i da li je ona slobodna, da li biva ograničavana ili da li je određuju bilo kakve okolnosti. Odgovori na ovo pitanje malo su važni jer drama je mogućna sve dok je dinamička snaga volje dovoljno jaka da pothranjuje borbu na život i smrt, u kojoj se čitavo biće osmišljava.

Hebel je prvi uočio da razlika između delanja i patnje nije baš onako velika kako to nagoveštavaju reči; da je svaka patnja u stvari delanje usmereno prema unutra i da svako delanje usmereno spram sudbine dobija oblik patnje. Čovek postaje dramatičan zahvaljujući snazi svoje volje na taj način što se njegova suština prelijeva u njegova dela i što se on poistovećuje s njima. Sve dok je ova sposobnost dovoljno snažna da je kadra da bude simbol čitavog čoveka i njegove sudbine, rezultat napred spomenutog pomeranja je samo nov oblik istog odnosa. Heroji nove drame — u poređenju s herojima stare — više su pasivni nego aktivni; više su predmet delovanja nego što sami delaju; radije se brane nego što napadaju; njihovo herojstvo je uglavnom herojstvo patnje, očaja, a ne herojstvo agresivnosti. Budući da je unutrašnji čovek u velikoj meri postao plen sudbine, poslednja bitka se mora odigrati unutra. Ovo ćemo sažeto najbolje izraziti tako što ćemo kazati da što se više vitalni motivacioni centar pomera prema spolja (to jest, što su spoljašnji činioci presudniji) centar tragičnog sukoba s tim više povlači unutra; on se interiorizuje, sve više postaje sukob koji se odigrava u duhu. Jer moći unutrašnjeg otpora na koje se duh može osloniti do izvesne mere rastu i osnažuju se sasvim srazmerno veličini i snazi spoljašnjih protivnih sila. A kako je heroj sada suočen ne samo sa spoljašnjim činiocima koji su brojniji nego ranije već i sa postupcima koji nisu njegovi i koji se okreću protiv njega, borba koju on zameće prerašće u patnju. On mora da prihvati borbu: u nju ga gura nešto čemu se ne može odupreti; on čak ne odlučuje ni o tome želi li da pruži otpor.

Dramski sukob se svodi na ovo: čovek je samo tačka u kojoj se ukrštaju velike sile, njegovi postupci čak nisu njegovi. Umesto toga, pojavljuje se nešto što je od njega nezavisno, nekakav neprijateljski sistem koji on oseća kao nešto što će vazda prema njemu biti ravnodušno, i tako slama njegovu volju. Ni uzrok ovih postupaka nije nikada sasvim u njemu, a i ono što on oseća kao sopstvenu unutrašnju pokretačku energiju sadrži jedan vid tog neizmernog

kompleksa koji ga usmerava ka propasti. Moć dijalektike sve više i isključivije postoji u mišljenju, apstraktno. Ljudi su samo pioni, njihovi postupci su samo mogući potezi koji predstavljaju nešto što im za svagda ostaje tuđe (*abstractum*). Čovekov značaj se ogleda samo u tome što se igra ne može igrati bez njega, ljudi su jedini mogući hijeroglifi kojima se može ispisati taj tajanstveni zapis...

Pored svega ovoga, nova drama je drama individualizma, i to tako snažnog, silovitog i isključivog individualizma kakav nijedna drama drugih razdoblja nije poznavala. Zacelo, lako je zamisliti takvu istorijsku perspektivu drame prema kojoj bi to bila najveća razlika između stare i nove drame; takvo shvatanje bi za početak drame uzelo trenutak u kome individualizam počinje da prodiere u dramu... Ranije smo kazali da je nova drama buržoaska i istorijska. Sada dodajemo da je ona drama individualizma. Ove tri formule, zapravo, izražavaju jednu jedinstvenu demarkacionu tačku; ono odvajanje puteva one samo posmatraju s različitih stanovišta. Prva perspektiva ističe pitanje sociološke osnove, temelj na kome počinju i iz koga izrastaju druge dve. Ona jednostavno naglašava da su društveni i ekonomski oblici koje je buržoazija suprotstavljala nadživelim ostacima feudalnog poretka od XVIII stoleća naovamo preovlađujući. Pored toga, da život teče u ovom okviru, tempom i ritmom koji on diktira, te su otuda problemi koje ova činjenica pokreće upravo problemi života; jednom rečju, to je današnja kultura, buržoaska kultura... Koreni i istoričnosti i individualizma počivaju u istoj ovoj kulturi i premda bi, posmatrano s izvesnih stanovišta, izgledalo da su istoričnost i individualizam suprotnosti koje su u oštrom sukobu i koje se međusobno isključuju, ipak moramo postaviti pitanje o meri u kojoj je ta suprotnost odista nepomirljiva...

U doba nemačkog romantizma, istovremeno i uporedo sa romantičarskim individualizmom, osećanje za istoriju je postalo svesno, na istoričnost i na individualizam se posle toga nikad više neće gledati kao na dve uzajamno isključive pojave. Ne smemo smatrati da je plod slučaja što su ova dva senzibiliteta istovremeno postali svesni i što su tesno povezani s prvim velikim i možda odlučujućim događajem buržoaske kulture — s francuskom revolucijom i sa svim onim što se zbilo zbog nje i oko nje.

Ako osmotrimo i najpovršnija spoljašnja ispoljavanja savremenog života, iznenadiće nas mera u kojoj je on postao jednoobrazan, iako je u oblasti teorije porodilo krajnji individualizam. Naša odeća je postala jednoobrazna kao i sistem komunikacija; različite vrste zanimanja, sa stanovišta onih koji se njima bave, postaju sve sličnija (birokratija, mehanizovan industrijski rad); obrazovanje i doživljaji de-

tinjstva sve su jednoličniji (posledica sve većeg uticaja gradskog života) i tako dalje. Uporedo s ovim, dolazi do sve većeg *racionalizovanja* našeg života. Možda je suština savremene podele rada u očima pojedinca to što se traže načini da se rad osamostali od sposobnosti radnika, koje je, zato što su uvek iracionalne, moguće odrediti samo kvalitativno; radi postizanja ovog cilja rad se organizuje u skladu sa shvatanjima proizvodnje, koja su objektivna, nadlična, ne zavise od ličnosti nameštenika. Ova tendencija je karakteristična za kapitalističku privredu. Proizvodnja postaje objektivnija i oslobađa se od ličnosti svog nosioca. U kapitalističkoj privredi stvarna pokretačka snaga proizvodnje je jedna objektivna apstrakcija — kapital, a on jedva da je u kakvoj organskoj vezi s ličnošću svog slučajnog vlasnika; ličnost, dakako, može da postane i nepotrebna, kao u korporacijama.

I naučne metodologije postepeno kidaju veze s ličnošću. U srednjovekovnoj nauci pojedinac je bio kadar da izvrsno poznaje čitavu jednu oblast znanja (na primer, hemiju, astrologiju), a učitelji su svoja znanja ili »tajnu« prenosili na svoje učenike. Isto stanje bilo je i u srednjovekovnim zanatima i trgovini. Savremena specijalizovana metodologija, međutim, postaje sve objektivnija i bezličnija. Veza između rada i onih koji ga obavljaju postaje sve labavija; rad sve manje i manje angažuje ličnost radnika i, otuda, ima manje veze s ličnim svojstvima radnika. Na taj način rad počinje da živi čudnovatim objektivnim životom, nezavisno od osobnosti pojedinačnih ljudi, te su oni prinudeni da sredstva kojima će se izraziti traže van svog rada. I odnosi među ljudima postaju sve bezličniji. Možda je osnovna odlika feudalnog poretka jedinstvo međuzavisnosti i odnosa ljudi koje je u njemu postojalo; buržoaski poredak ih, međutim, racionalizuje. Ova tendencija depersonalizovanja, ali s time što kvantitativne kategorije ustupaju mesto kvalitativnim, ispoljava se u čitavoj organizaciji države (u izbornom sistemu, birokratiji, vojnoj organizaciji itd.). Uporedo sa svim ovim i čovek gradi koncepciju života i sveta koja naginje ka posve objektivnim merilima, oslobođenim svake zavisnosti od ljudskih činilaca.

Stil ovog novog individualizma, a poglavito onaj njegov vid koji je važan za nas, uslovljen je pomeranjem u odnosima slobode i ograničavanja. Ovaj preobražaj se ukratko može ovako iskazati: ranije je individualizam bio obeležje samog života, a danas je obeležje ljudi, ili, bolje reći, njihovih ubedenja i pogleda na život. Ranija ideologija je stavljala naglasak na ograničavanje jer je čovek svoje mesto unutar izvesnog obavezujućeg poretka smatrao prirodnim i saglasnim sa sistemom sveta; a ipak, sve okolnosti konkretnog življenja pružile su mu moguć-

nost da u taj poredak stvari ulije svoju ličnost. Otuda je mogao da postoji izvestan spontan i trajan individualizam ove vrste, dok ga je preobražaj koji smo ocrnali danas učinio svesnim i problematičnim. On je ranije — po Šilerovim rečima — bio naivan, a danas je sentimentaln. Ova formulacija, primenjena na dramu, glasiće: stara drama, pod kojom podrazumevamo prvenstveno dramu renesanse, bila je drama velikih pojedinaca; drama današnjice je drama individualizma. Drugim rečima, ostvarenje ličnosti, njen izraz u životu, uzet *per se*, nije nikako mogao da bude tema ranije drame, jer ličnost nije bila problematična. U drami današnjice ona je osnovni i najvažniji problem. Premda je istinito da se radnja u većini tragedija sastojala od toga što se maksimalno dostignuće nekog lica u jednom trenutku sudaralo s nečim što se nalazilo van tog lica, a postojeći poredak stvari nije hteo da dopusti da jedno lice dostigne vrhunac svojih mogućnosti a da ga pri tom ne uništi, to ipak nije bilo praćeno, bar svesno, neposrednom koncepcijom maksimalnog dostignuća. Ustrojstvo dane situacije nikada nije bilo takvo da je neizbežno moralo doći do tragedije, takoreći usled gole činjenice samog htenja da se ličnost ostvari. Sažeto rečeno: dok je tragedija ranije bila proizvod osobnog *smera volje*, u novoj tragediji je i sam čin htenja dovoljan da je izazove. Najpreciznije određenje ove pojave daje opet Hebel. On je istakao da za svrhu drame nije važno da li je herojev pad uzrokovan dobrim ili lošim postupcima.

Ostvarenje i očuvanje ličnosti su, s jedne strane, postali svestan problem življenja; žudnja da se ličnost učini pobednikom sve se više nameće i sve je potrebija. S druge strane, spoljašnje okolnosti, koje unapred žele da osujete svaku mogućnost za ovo, dobijaju sve veću težinu. Upravo na ovaj način opstanak čoveka kao pojedinca, celovitost individualnosti postaje vitalan centar drame. U stvari, sama činjenica postojanja počinje da bude tragična. Usled povećane snage spoljašnjih okolnosti i najmanje remećenje prilagođenosti ili nesposobnosti za prilagodavanje može da izazove sukobe koji se ne mogu razrešiti. Otuda je estetika romantizma — potkrepljujući to metafizičkim razlozima i objašnjenjima — tragediju tumačila kao posledicu pukog postojanja i kao nužnu i neizbežnu posledicu i prirodni korelat individuacije. Tako sukob ovih međusobno protivnih sila dobija sve oštiji vid. Svest o ograničavanju jača, kao što jača i njen dramski izraz; jača i želja čoveka da raskine sponu koje vezuju ljude, čak i ako cena koju za to mora da plati jeste propast.

Obe ove tendencije su postale svesne već do pojavljivanja drame *Sturm und Drang-a*, ali na njih se — bar u teoriji — gledalo kao na kom-

plementarne elemente koji služe za razgraničavanje umetničkih vrsta. Lenc je na njima gradio razliku između komedije i tragedije. Po njemu, komedija prikazuje društvo, ljude koji su čvrsto urasli u njega i odnose kojima nisu u stanju da se uspešno suprotstave; tragedija, pak, prikazuje velike ličnosti, koje te odnose dovode u pitanje i bore se, iako ih to može odvesti u propast. Već u Geteovoj tragediji *Gec* i u prvim Šilerovim dramama, međutim, odnosi o kojima je reč gotovo su isto onoliko naglašeni koliko i u Lencovim komedijama; štaviše, razlog koji ne dozvoljava da se Lencove komedije smatraju stvarnim tragedijama neće se naći u njegovom gledanju na pitanje šta razlikuje vrste (u ovom pogledu na Lenca su uticali Didro i Mersje).

Tako možemo kazati da je drama individualizma (i istorizma) ujedno i drama sredine. Jer jedino ovo mnogo pojačano osećanje značaja sredine omogućuje individualizmu da se pojavljuje kao dramski elemenat. Jedino ono je u stanju da individualizam učini odista problematičnim i da na taj način stvori dramu individualizma. Ova drama je predznak propasti doktrinarnog individualizma XVIII stoleća. Ono o čemu se tada raspravljalo kao o formalnom sukobu ideologije s životom sada postaje deo sadržine, nerazdvojan deo drame istorizma. Život modernog doba oslobađa čoveka od mnogih ograničenja i nagoni ga da se prema svim sponama među ljudima (zato što one više nisu organske) odnosi kao prema stegama. Ali čoveka samim time okiva čitav lanac apstraktnih stega koje su još zamršenije. Bio toga svestan ili ne, on smatra da je svaka spona loša, te da se svakoj vezi među ljudima mora pružiti otpor kao nečemu što se natura ljudskom dostojanstvu. U svakom slučaju, međutim, stega će se pokazati snažnijom od otpora. U svetlosti ove perspektive, prvi Šilerov komad je tipičan početak nove drame, kao što je, u svetlosti one druge perspektive, to bio Geteov.

Sa stanovišta umetnosti sve ovo prvenstveno znači da se u dramskom predstavljanju karakter krije izvestan paradoks. Još u novoj drami, u poređenju sa starom, karakter je i mnogo važnija i istovremeno mnogo manje važna. Jedino će od perspektive u kojoj je posmatramo zavisiti hoćemo li njen formalni značaj smatrati suštinskim ili ništavnim. Baš kao što filozofije Štirnera i Marksa u osnovi potiču iz istog izvora — Fihte, tako je i svaka savremena drama ovaploćenje ovog dvojnog porekla, ove dijalektike što se zasniva na životu, koji je rađa (ovaj sukob vidimo možda najjasnije u Grabevskim istorijskim dramama). Karakter postaje sve jer je sukob o kome je reč potpuno u interesu vitalnog centra karaktera; jedino zato i ni zbog čega perifernog, jedino sila koju oslobađa taj karakter postaje ništa, jer dani sukob

se odigrava samo oko vitalnog centra i blizu njega, jedino zbog načela individualnosti. Budući da se ovde postavlja jedno važno pitanje — u kom stepenu individualna volja nalazi da je zajednica mogućna — smer volje, njena snaga i druge njene odlike koje bi je mogle učiniti odista individualnom moraju se zanemariti. Tako se — a u tome je suština problema stila — karakter vraća racionalnijim uzrocima nego ikada ranije i istovremeno postaje beznadežnije iracionalan. Stara drama je počivala na jednom univerzalnom sjedinjavajućem metaracionalnom senzibilitetu koji je omeđivao i prožimao njeno ustrojstvo i psihologiju. Religijski izvori stare drame na taj način su čoveku pružali nešto što je zapravo bio nesvestan i naivan vid izraza. Dakako, u meri u kojoj je ova drama postajala svesna svoje tendencije, činjeni su naponi da se on odbaci. (Evipid je možda najbolji primer za ovo). Temelji nove drame su, naprotiv, racionalni: od njenih početaka u njoj ne postoji ono svojstvo zagonetnog religijskog osećanja. Istinska drama se ponovo javlja samo kada se ovo osećanje ponovo pojavi u životu, dakako, ona se ponovo pojavljuje u početku kao isključivo umetnički zahtev, ali kasnije teži da bude sjedinjavajuća osnova života i umetnosti. A ipak, ovaj metaracionalan neraščlanjiv senzibilitet nikada više neće moći da izbegne obeležje svesnosti, činjenicu da je nastao *a posteriori*; on nikada više ne može da bude ona sjedinjavajuća, u tajanstvo zaodenuća atmosfera svih stvari. I karakter i sudbina postali su paradoksalno dvogubi, postali su istovremeno i mistično iracionalni i geometrijski ustrojeni. Izraz ove metaracionalnosti postaje na taj način u psihološkom pogledu tajanstveniji no što je bio ranije, ali u pogledu tehnike racionalniji i konceptualniji. Drama počinje da se gradi na matematičkim, složenom spletu apstrakcije i, u svetlosti ove perspektive, značaj karaktera se svodi samo na značaj tačke ukrštanja; kao što je jednom primetio Hofmanstal, on dobija značenje koje ima jedna kontrapunktalna nužnost. Pa ipak, nikakva sistematizacija slična ovoj ne može da obuhvati stvaran zbir onog što čovečanstvo vidi u jednom ljudskom biću (a drama bez čoveka se ne može zamisliti). Otuda se dramska i karakterna strana savremenog čoveka ne poklapaju. Ono što je u čoveku zaista ljudsko mora donekle da ostane van drame. Posmatrano iz ugla života jedinke, ličnost se zatvara u sebe, spiritualizuje se, dok spoljašnje činjenice istovremeno postaju apstraktne i jednoobrazne i ostaju takve sve dok između njih i ličnosti nije mogućna stvarna veza. Činjenice, postupci u spoljašnjem svetu nisu u stanju da objasne celog čoveka, a ovaj, sa svoje strane, nije u stanju da dela i da na taj način ispolji svoju svekoliku ličnost. (Ovde počiva najdublja stil-ska protivurečnost unutrašnje drame o kojoj je

reč: kako se sve više odigrava u duhu, drama sve manje domašuje vitalan centar ličnosti). Ovo je, u sprezi s onom neraščlanjivom racionalnošću koja predstavlja čoveka, razlog što veliki deo moderne drame posrće pod teškim bremenom teorije. Kako se vitalni centar karaktera i tačaka u kojoj se susreću čovek i njegova sudbina ne moraju da podudaraju, stvara se dopunska teorija da bi se omogućilo njihovo međusobno povezivanje. Moglo bi se, dabogme, kazati da očuvanju ličnosti pretila totalnost spoljašnjih činjenica. Ove činjenice možda ne cede i poslednju kap životnih sokova iz ličnosti, ali ličnost može, pomoću procesa interiorizacije, pokušati da pobegne od tih spoljašnjih činjenica, da ih izbegne ne stupajući s njima u dodir.

U svemu, život kao predmet poezije je postao epskiji ili, da se tačnije izrazimo, romaneskniji nego ikada (na umu imamo, dakako, psihološki, a ne primitivan oblik romana). Pretakanje života u dramu ostvaruje se samo simptomatičnim predstavljanjem činjenica iz života. Jer značaj spoljašnjih detalja života, ako ih osmotrimo imajući u vidu zadatak da se čovek predstavi dramski, opao je. Tako pretnja s kojom je suočena ličnost postaje gotovo neizbežno predmet teorijskog razmatranja. Jedino ako je dotični problem prikazan apstraktno, dijalektički, moći ćemo da dogadjaj, koji je osnovna građa drame, preobratimo u dogadjaj koji će dodirivati i izražavati unutrašnju suštinu dramskog čoveka. Dati lik mora biti svestan da je u slučaju koji se njega tiče u pitanju održanje njegove ličnosti. Nova drama je stoga drama individualizma: drama zahteva prema osvešćenju ličnosti. Iz ovog razloga su uverenja, ideologije ljudi od najvećeg umetničkog značaja, jer su jedino one u stanju da golim činjenicama daju značenje simptoma. Jedino one mogu da dovedu u sklad vitalan centar drame i vitalan centar karaktera. Ovo usklađenje će, međutim, vazda biti problematično; ono će uvek biti samo određeno »rešenje«, određen gotovo čudesan spoj međusobno suprotnih sila, jer ideologija o kojoj je reč pretila da karakter svede na »kontrapunktalnu nužnost«.

Otuda se herojstvo nove drame potpuno razlikuje od herojstva stare drame; a francuska *tragédie classique* je, u ovom pogledu, najsirodnija staroj tragediji. Herojstvo je sada pasivnije, iziskuje manju meru spoljašnjeg bljeska, uspeha i trijumfa (i ovde upućujemo na Hebelovu teoriju o patnji i radnji); ali ono je, s druge strane, svesnije, razložnije, u izrazu patetičnije i retoričnije nego što je staro herojstvo. Možda će nas škrtost jednostavnosti jezika u mnogim modernim dramama navesti da unekoliko posumnjamo u ispravnost ove poslednje tvrdnje; ali i tada se suština pitanja koje se ovde postavlja ne tiče toliko retorike ili njenog odsustva u neposrednom izrazu već tona koji čini

potku patetičnih prizora i velike ili relativno male mere u kojoj se ovaj približava tom izrazu. Kada umire Hebelova Klara, Ibzenova Heda, pa čak i Hauptmanova Henšel (da spomenemo samo najnenametljivije patetične rasplete), njihova smrt ima isti prizvuk osećanja svojstven Kornejevim i Rasinovim herojima. Heroji grčke i Šekspirove drame se staloženo suočavaju sa smrću; njihov patos se ogleda u tome što odvažno gledaju smrti u oči, što gordo podnose nešto što se ne može otkloniti. Heroji moderne drame su vazda unekoliko u zanosu; oni kao da su postali svesni osećanja da im smrt može podariti transcendentalnost, veličinu i saznanja koja im je život uskratilo (na primer, Sofoklova Antigona u poređenju s Alfijerijevom), kao i osećanja da će im smrt doneti ispunjenje ličnosti i dovesti je do savršenstva. Ovo osećanje se javljalo samo među gledaocima stare drame. Zato je Šopenhauer više cenio modernu tragediju nego drevnu; on je taj ton nazvao pomirenost i smatrao ga je suštinom tragedije. Samim tim spoljašnji događaj se sasvim povlači unutra — to jest, u trenutku kad se ona dva vitalna centra najtačnije podudaraju — forma u određenom smislu postaje sadržina. Mogli bismo kazati da su stari tragediju posmatrali naivnim očima. Njihova tragedija je *aposteiorna* u odnosu na stanovište delatnih likova i stilskih sredstava. Otuda nije tako važno da se dani problem promisli do kraja. U novim tragedijama, naprotiv, tragedija se ističe kao osnovno; sve one različite osobene pojave u vezi sa čovekom, iz života i događaji u drami smatraju se tragični. Ovde je tragedija *apriorna* u odnosu na život.

U ovom rastoku individualizma koji je povezan sa spoljašnjim svetom u okviru izvesnog suženog polja ekspresivnih značenja počiva jedan dramski problem. To nije jedini problem. Kao što smo videli, jedan od važnih novih oblika našeg življenja posledica je slabljenja i labavljenja ograničenja u području posrednog i neposrednog, dok apstraktna ograničenja u jednako meri narastaju i jačaju. Osećanje pojedinca da je samostalan u svojim odnosima prema drugim ljudima neprestano jača, on sve manje i manje podnosi svaku ličnu vezu među ljudima, kojoj je u prirodi da iziskuje veću meru ličnosti nego čisto apstraktne veze. Zanimljiv slučaj ove promene u senzibilitetu je Zimel. U početku moderne epohe, veli on, ako bi osiroteli španski plemić stupio u ličnu službu bogataša (to jest, ako bi se zaposlio kao sluga ili kao lakej), on ne bi izgubio svoju plemićku titulu, a to bi ga snašlo ako bi počeo da se bavi zanatstvom. Danas se, pak, mlada Amerikanka ne stidi da radi u tvornici, ali stidi se ako se prihvati domaćeg posla u službi drugog lica. Tako su odnosi među ljudima postali mnogo složeniji. Jer ako ostvarenje ličnosti nije puko

teoretisanje, mora da postoji neko ko će to postići. Kako će, međutim, za toga nekog samostalnost njegove ličnosti biti svetinja, on neće dopustiti da mu se ona ugrozi, kao što to neće dopustiti ni oni što teže da njime gospodare. Na taj način ovo novo ustrojavanje senzibiliteta rađa nove sukobe i to upravo tamo gde je, u starom poretku društva, počivala stabilnost odnosa viših po rangu prema nižim (gospodara prema sluzi, muža prema ženi, roditelja prema deci itd.), u tački koja je izvesnoj tradiciji, nastaloj bezbroj vekova ranije, davala snagu da učvrsti i učini trajnim tendencije koje su najprisnije združivale živote ljudi. I tako se opet, i u još jednoj perspektivi, nova drama ukazuje kao drama individualizma. Jer jedna od najvećih antinomija individualizma postaje najistaknutija tema drame: činjenica da će se ostvarenje sopstvene ličnosti postići samo po ceni gušenja ličnosti drugih ljudi (koje, opet, da bi sebe ostvarile, iziskuju razaranje ličnosti drugih).

Ovo kao formalan odnos ljudskim odnosima u drami pridodaje jedan nov obrt. Iza uverenja da se čovekova puna ličnost ostvaruje u njegovim odnosima s drugim ljudima počiva izvesno osećanje, izvestan senzibilitet koji prožima čitav život. Kad ovo osećanje iščezne ili oslabi iz drame će iščeznuti karakteri čiji duh dejstvuje uglavnom na njegovoj osnovi (sluga, poverenik). Kako ovo osećanje prestaje da bude univerzalno, ovi karakteri se svode samo na isprazna tehnička oruđa koja razaraju iluziju. Ova činjenica je očigledna u francuskoj i španskoj drami, a možda valja da pomenemo da svekolika Kentova ličnost nalazi svoje ispunjenje u odnosu Kenta prema Hamletu. Nasuprot ovome, u Geteovom prvom komadu, a i u Šilerovom, nalazimo kao glavni motiv slugu koji se u odsudnom trenutku okreće protiv svog gospodara (Vajslingen — Franc; Fran Mor — Herman) i tako prestaje da postoji samo u odnosu prema gospodaru. Ovde sredstva izmiču onome ko želi da ih upotrebi, počinju da žive novim životom, postaju cilj. Vidimo kako i ovde, kao i u mnogim drugim područjima, nov život slama čisto dekorativne veze; veze postaju složenije i tamo gde su nekada dodir uspostavljali samo gestovi sada se stvaraju psihološki okovi i složeni recipročni efekti koje je gotovo nemoguće izraziti.

Problem stila određuju ove okolnosti, to jest pomeranja u međuljudskim odnosima prouzrokovana novim životom (grada drame) i novim načinima na koje ljudi posmatraju i ocenjuju svoje odnose (dramski *principium stilisationis*.) Granice koje omeđuju ove mogućnosti postaju granice izražajnog potencijala nove drame, a oba tipa ograničenja pokreću pitanja koja mogu istaći problem stila. Možda možemo ukratko da sročimo ova pitanja: kakvu vrstu čoveka stvara

ovaj život i kako se taj čovek može dramski prikazati? Kakva je njegova sudbina, koji su to tipični događaji što je mogu razotkriti, kako se ovi događaji mogu prikladno dramski izraziti?

Kakav je odnos čoveka u tom novom životu prema ljudima koji ga okružuju u svetu? Ovo pitanje možemo tako postaviti ako želimo da otkrijemo čoveka prikladnog za dramu. Izdvojen čovek to nije; nijedna književna umetnost ne može da bude proizvod izdvajanja ljudske egzistencije koje bi odgovaralo umetnosti portretnog slikarstva. Književnost prikazuje čoveka samo prikazivanjem toka njegovih osećanja i misli, što znači da ona ne može da sasvim isključi uzroke tih osećanja i misli; ona će, u najboljem slučaju, donekle sakriti neke od tih uzroka, to jest sakriće spoljašnji svet, koji je njihovo neposredno izvoriste. Svi drugi književni oblici, međutim, mogu, ako to žele, da prikazuju uzroke kao da oni proističu izravno iz čovekove duše, kao da se utisci izvlače jedino iz duše. Drugim rečima, one mogu odnos čoveka prema njegovom spoljašnjem svetu da prikazuju proizvoljno, pakazujući ovaj kao nešto što nije splet složenih međudelovanja. Forma drame ne dopušta takav pristup, ona šta više odnose prema spoljašnjem svetu usredsređuje na odnose prema drugim ljudima. Otuda se potraga za čovekom koji bi bio prikladan za dramu podudara s traženjem rešenja za problem čovekovih odnosa prema drugim ljudima. (Drugde smo razmatrali i opet ćemo razmatrati ovaj odnos u njegovoj totalnosti, to jest razmotrićemo sudbinu, jedinstvo koje je simbol ove totalnosti). Na koji način ljudi stupaju u međusobne odnose? Ili, bolje rečeno, koje su najveće mogućnosti za njihovo stupanje u međusobne odnose i koje je najveće odstojanje koje mogu među sobom postaviti? Još bolje, u kojoj meri je čovek u modernoj drami izdvojen, u kojoj meri je usamljen?

Neosporno je da u staroj drami ima mnogo primera nerazumevanja među ljudima. Ta nerazumevanja mogu biti društvenog reda, mogu dolaziti otuda što će za ljude niska porekla i niskih strasti uvek svaka prefinjenost biti veći zagonetka. Međutim, ova vrsta nerazumevanja nije vid problema o kome je reč jer poćiva samo na društvenim razlikama. Ima i primera nerazumevanja moralnog reda koja poćižu otuda što kakav istančan duh koji je (kao što Klaudije veli o Hamletu) »nebrizljiv... plemenit, prevari neuk« jednostavno ne može da zamisli da se drugi razlikuju od njega. Ovo je zaslepljenost jedne plemenite duše suoćene s proraćunatim zlom koje je potpuno prozire. Nerazumevanje kao što je ovo uvek ima racionalnu osnovu, bilo u svojstvima određenog čoveka, bilo u posledicama nekih naroćitih okolnosti. Ono je deo dramske osnovice koja je unapred ugraćena kao »data«. Kao što ima

Ljudi koji će jedan drugog razumeti, ima i takvih koji neće, a prvi odnos je jednako apsolutan i stalan kao i drugi. Ipak, trajna sposobnost poverenika da opstane treba da je znak da mogućnost potpunog razumevanja među ljudima nikada nije dolazila u sumnju. Poverenika gotovo uopšte nema u modernoj drami, a i kada ih ima oseća se da deluju kao razorno tehničko sredstvo. U današnjem životu više nema onog univerzalnog osećanja koje je jedino zaslužno što su poverenici mogli da budu simbol i koje ih je uzdizalo iznad njihove čisto tehničke uloge te su mogli da se pojavljuju kao stilizacija nečeg opipljivog iz stvarnosti, a ne kao gola konvencija. Osećanje čije su oni bili znamenje moglo je da bude samo osećanje bezgranične mogućnosti razumevanja. Ako razmotrimo najstrožiji od ovih odnosa, onaj najbliži našem osećanju, uvidećemo da delanje Horacija vis-à-vis Hamleta samo potvrđuje da između ove dvojice nije postojala niti je mogla da postoji bilo kakva duhovna nesaglasnost; sve Hamletove postupke i sve njegove pobude Horacio sagledava i ocenjuje u njihovom izvornom smislu. Što jedan kaže drugome ovaj shvati i oseća onako kako to onaj prvi shvata i oseća. Ma koliko ovo zvučalo neobično, Hamlet zato nikada nije sam. Kad Hamlet umire on to čini nepokolebljivo znajući da postoji čovek u kome je odražen njegov duh, čist, neizobličen nerazumevanjem. U novoj drami nema poverenika, a to je znak da je život lišio čoveka uverenja da je u stanju da razume drugog čoveka; »*nous mourons tous inconnus*«, veli negde Balzak... Kad ovo kažem ne mislim na Faustovu *Alleinsein*, a ni na Tasso, ni na usamljenost Grilparcerova cara Rudolfa, ni na onu Hebelova Heroda, uz koga nikad nije bio niti je mogao da bude prijatelj pun razumevanja. Radije ću skrenuti pažnju na prvo veliko prijateljstvo u novoj drami, na prijateljstvo između Karlosa i Pose (i, dabome, u manjoj meri, na prijateljstvo između Klaviga i Karlosa); i na prijateljstvo Kandaulea i Gigea, Gregorsa Verlea i Ekdala, Borkmana i Foldala itd. Ono nije plod ni veličine duha, jer ni Hebelova Klara, ni Hauptmanova Henšel, ni Roza Bernt nikad ne nalaze ličnost koja bi im bila onako bliska kao što je Horacio Hamletu. Ljudi jednostavno postaju nesposobni da izraze ono što je uistinu suštinsko u njima i ono što stvarno upravlja njihovim postupcima; čak i ako u retkim trenucima nađu reči koje se podudaraju s onim što je nemoguće iskazati, te reči će u svakom slučaju proći nečuvane kraj duhova drugih ljudi, ili će ih domašiti s izmenjenim značenjem.

I dijalog dobija jedan novi element — ili, bolje reći, dija'og se suočava s problemom potrebe novog stila... Ono što se kaže sve manje je značajno u odnosu na ono što je neizrecivo. Melodija dijaloga sve više postaje pratnja, oči-

gledno se iskazuje aluzijama, ćutanjem, efektima koji se postižu povikama, promenom tempa itd. Jer proces kome nije čak ni stalo da se iskaže, koji ne može da se iskaže, bolje se izražava skupinama reči nego njihovim smislom, bolje se izražava njihovom asocijativnom moći nego njihovim stvarnim značenjem, bolje se izražava njihovom slikarskom i muzičkom nego kompresivnom snagom. Što su ljudi u drami usamljeniji (a stvari se sve izrazitije razvijaju u ovome smislu ili se bar razvijaju ka poimanju ovoga), to će dijalog biti fragmentarniji, bogatiji aluzijama, forma će mu biti više impresionistička a ne specifična i neposredna. Monolog kao forma nije u stanju da ispuni ovaj zadatak... Monolog je zapravo zgusnuti oblik izvesne situacije ili programsko tumačenje onoga što će se zatim dogoditi. Usamljenost kakve posebne situacije u monologu je zgusnuta i izražena zajedno sa svim onim što usled dotične situacije mora da ostane neizrečeno; a, ponešto, u najboljem slučaju, ostaje skriveno: stid, na primer. Ali zato što uvek dolazi na početku ili na kraju dijaloga, monolog nije u stanju da izrazi uvek promenljive prilive razumevanja i nerazumevanja koji se ne mogu svesti na formulu, i o njima ovde govorimo. Novi čovek drame nije izdvojen zato što iz određenih razloga mora da sakriva neke stvari, već zato što silno oseća da želi i svestan je da želi da postane jedinstven, a zna da nije u stanju da to ostvari...

Ljudi neće smatrati ideologijom jedino onu koja ima potpunu prevlast i ne dopušta suprotstavljanje ni sumnju; jedino takva ideologija prestaje da bude apstraktna i intelektualna i sasvim se transformiše u osećanje, tako da se prima emotivno kao da se problem vrednosnog suda nikada uopšte nije postavljao (na primer, srednjovekovna ideologija osвете, koja je još uvek prisutna kod Šekspira, ili diktati časti kod Španaca). Dok se ideologije koje su pokretale čoveka nisu relativizirale, čovek je ili bio u pravu ili nije bio. Ako je bio u pravu, svojim protivnicima nije priznavao nikakva relativna opravdanja; njih ništa nije moglo opravdati, jer nisu bili u pravu. Ako bi se uzelo da su podstrekači kršenja inače za svakoga obavezujućih normi bile demonske strasti, onda je već i sama priroda tih pokretačkih snaga sprečavala čoveka da saoseća sa stanjem duha dotičnih prekršilaca, poglavito ako je bila reč o protivniku. Krajnji značaj borbe među ljudima bio je takve prirode da je čovek u protivniku mogao da vidi ništa manje nego smrtnog neprijatelja, a ovo upravo otuda što je ta borba bila iracionalna. Koliko se razlikuju sukobi u kojima se pojedinac javlja samo kao zastupnik nečega spoljašnjeg u odnosu na sebe samog, nečega objektivnog, sukobi u kojima su dva čoveka protivnici u stvari slučajno, usled ukrštanja nužnosti.

Otuda je neverovatno da je čovek Šekspirova vremena koji je rastrzao i kidao svog protivnika u pomamnom zagrljaju razularenih strasti mogao da smatra da ga bilo šta vezuje s onima koje uništava i koji njega uništavaju...

Ovo je uglavnom razlog što je zaplet postao suvišan, pa čak i rušilački. Kad se svaki postupak može »razumeti«, čovekovu poročnost (iako su oblici njenog ispoljavanja nepromenjeni) nije više moguće smatrati krajnjim uzrokom događaja (što je, na primer, još uvek slučaj s Šekspirovim Jagom). Grof iz Lesingove *Emilije Galoti* predstavlja prvu fazu ovog razvitka. A Šiler posle neobuzdanih preteranosti svojih ranih drama, po mišljenju Filipa, ovu tačku dostiže gotovo protiv svoje volje. Opet je Hebel taj koji shvata ovu situaciju u njenom teorijski čistom obliku, jer izjavljuje da je vrednost dramskog pisca u obrnutoj srazmeri prema broju nitkova koji su mu potrebni... Na taj način se tragični doživljaj u celini podiže u područje apsolutne nužnosti. Iz njega, čak i iz njegove forme kao fenomena iščezava sve što je samo lično, samo empirijsko. Ne preostaje ništa drugo do gola tragička sadržina, izvesna perspektiva sagledavanja sveta u obliku neizbežnih tragičnih sukoba... Na taj način dramski sukobi ne postaju samo produbljeniji, već s obe strane određenih granica posve iščezavaju. Sve postaje stvar gledišta. Ovaj subjektivan ekstrem kao da proističe iz umova delatnih ličnosti da bi se spustio u same temelje komada. Pitanje je li drama tragična ili nije postaje isključivo stvar gledišta. Javlja se tragikomedija, umetnička vrsta čija je suština u tome što je događaj koji se pred nama odigrava istovremeno i nerazdvojno komičan i tragičan. Ova vrsta ima mali pozitivan značaj i kad se izvodi neprihvatljiva je jer istovremena dvojnost viđenja ne može da postane spontan doživljaj, a tragična strana kakve komične ili komična kakve tragične situacije uočiće se tek kasnije, pa i onda pretežno razumom. Otuda ovakav napor, premda može komediji da daruje dubinu, iz perspektive jednog *Weltanschauung-a*, ipak razara čistotu stila i ako tragediju ne izmetne u nešto nastrano, zadržava je na stupnju banalnog i beznačajnog.

Ovi sukobi su postajali sve odlučnije i isključivije unutrašnji, postajali su u toj meri stvar čovekova duha da ih je gotovo nemoguće saopštiti drugim ljudima; a ne može se zamisliti nikakav podatak, nikakva radnja koja bi te sukobe mogla izraziti bez ostatka. Tako radnja postaje ne samo suvišna (jer zbog svoje prirode razrešenje dramskog osećanja je ne iziskuje), već se može smatrati da je neosporno rušilačka. Često se veliki deo radnje svodi na nebitno podsticanje stvarnog događaja, koji se odigrava van njenog domašaja i nezavisno od nje. »Život nam se odveć okrenuo prema unu-

tra«, jadikuje Hebel, »i, ako se ne desi neko čudo, nikada se ponovo neće okrenuti prema spolja«. I Gete je sagledavao neizmerna preimućstva kojima je raspolagao Šekspir u odnosu na njega; jer u Šekspirovo vreme odlučujući sukobi su se još uvek mogli odigrati u obliku koji je snažno delovao na čula...

Novom životu nedostaje mitologija; to znači da se odstojanje između predmetne građe i života mora stvarati veštačkim sredstvima. Jer estetički značaj mitologije je dvojak. Pre svega, ona kroz konkretne simbole konkretnih fabula projektuje vitalne emocije čoveka prema najdubljim problemima njegovog života. Te fabule nisu tako krute da u sebe ne mogu da prime pomeranja opšteg senzibiliteta ako bi do njih došlo. Ako se to desi, međutim, očuvani elementi će uvek imati prevagu nad dodatnim elementima; vrednost dotičnog događaja koje se da prepoznati će biti veća od one koju će mu pridati nov način ocenjivanja njegove vrednosti. Druga strana, koja je možda važnija, ogleda se u tome što se tako izražena tragična situacija nalazi na stalnom prirodnom odstojanju od publike — stalnom jer dotičan događaj se projektuje u neizmerna mračna odstojanja vremena. A to odstojanje je prirodno jer se predmet i sadržina, a svakako i forma, u gledaocima oblikuju kao nešto što sadrži njihov život, kao nešto što su im ubaštinili preci bez čega bi i sam život teško mogao da se zamisli. Priroda svega što se može pretočiti u mit je pesnička. Ovo znači, na uvek paradoksalan način svojstven svakom pesničkom delu, da je ono istovremeno daleko od života i njemu blisko a da sadrži, bez svesne stilizacije, stvarno i nestvarno, naivno i sveznačeće, spontano i simboličko, ulepšavanje i jednostavan patos. U svojim počecima, ili u procesu preobraćanja prošlosti u mit (tako je, na primer, postupio Šekspir s Ratom ruža), iz predmeta poezije se odstranjuje sve što je nebitno ili suvišno, što je proizvod individualne volje, ili ono čiji učinak počiva na naklonosti individualnog ukusa — sve što uprkos svojoj »zanimljivosti«, čini beznačajnim ono što je produbljeno...

I praksa i teorija su saglasni, a bezbrojna obeležja okolnosti i forme pokazuju da je buržoaska drama po svojoj prirodi problematična. Ako se izuzmu opšti stilski problemi svake nove drame, drama postaje iz osnova problematična čim je njen predmet buržoaska sudbina koju prikazuju lica što potiču iz redova buržoazije. Tematska građa buržoaske drame je beznačajna zato što nam je odveć bliska; prirodni patos tih ljudi nedramatičan je i kada se uvede u dramu iščezava ono što je u njemu najvrednije; fabula se izmišlja prema nahodanju i otuda nije u stanju da zadrži onaj prirodan i pesnički prizvuk svojstven drevnoj tradiciji. Zato su savremene drame većinom istorijske, bez ob-

zira da li se njihova radnja odigrava u određenoj epohi ili u dalekoj prošlosti, a usled onoga što smo napred izložili njihova istoričnost dobija novo značenje. Od istorije se traži da posluži kao zamena za mit, stvaraju se veštačka odstojanja, proizvodi monumentalnost, odstranjuje se ono što je zanemarljivo i ubrizgava jedan nov patos. Međutim, odstojanje koje se ostvaruje projektovanjem natrag u istoriju svesnije je nego ranije i stoga je manje nadahnuto i mora da se više oslanja na činjenice, mora, zato što je bojažljivije, da se čvršće drži empirijskih podataka. Suština stvaranja odstojanja posezanjem za istorijom ogleda se u tome što se nešto što se događa danas zamenjuje nečim što se davno dogodilo. Kod ovakvog stvaranja, odstojanja, međutim, uvek se jedan događaj zamenjuje drugim događajem; nikada se simbolom ne zamenjuje stvarnost. (Prirodno, ovde ostavljam po strani trivijalnu »istorijsku istinu«. Moderna fantastična drama je istorijska; ona je u manjoj meri oslobođena od činjenica nego Šekspirove istorijske drame)...

I tragedija je postala problematična. To jest, više ne postoje nikakvi apsolutni, pretežni, spoljašnji, lako uočljivi kriterijumi po kojima bi se prosuđivalo jesu li dani čovek i dana sudbina tragični. Tragično postaje isključivo stvar gledišta kao i — a ovo je značajno kao problem izraza — isključivo unutrašnji, duhovni problem. Neko zbivanje postaje tragično jedino zahvaljujući sugestivnoj snazi izraza i jedino ga dubine duha mogu obdariti patosom tragedije... To je razlog što je herojstvo moderne drame postalo stilizovanije, retoričnije nego ono stare drame; heroj mora svesno da potvrdi svoje herojstvo. On na taj način, s jedne strane, svoje tragično iskustvo drži na odstojanju tragedije, naspram odgovarajućih događaja iz svog života koji neće dobiti tragično obličje. S druge strane, to pruža mogućnost da se izvesna snaga patosa, odrečnog značaja, da ovoj sudbini unutar drame, koja inače nema sredstava kojima bi sebe učinila objektivno uočljivom. Na taj način se ono što je u heroju bitno, što ga uvlači u tragediju, vidno stilizuje na planu svesnog herojstva. Čim pokuša da se uzdigne do tragedije, prikazivanje dramskog karaktera postaje izveštačeno, teško, između njega i života se isprečuje odstojanje. A što više stremi ka istinskim tragičnim vrhuncima života ili ih dostiže, tim više će biti plen veličanstvenosti, koja će, zato što je nepopustljiva i hladna, sve više isključivati bogatstvo i tananosti života...

Stilizacija, međutim, više ne može da se svodi samo na patos apstraktnog i svesnog herojstva. To može biti samo stilizacija jednog svojstva, preuveličanog u meri bez premca u životu, tako da će se videti da to jedno svojstvo vlada čitavim čovekom i njegovom sudbinom. Da se izrazimo jezikom života, biće neophodna izvesna

patologija. Jer šta je ova ekstremnost ako nije vidan vid bolesti, patološko prerastanje jedne posebnosti u svekoliki život čoveka?...

Patologija je tehnička nužnost i kao takva povezana je s problemima koje smo skicirali — a to je mogao da oseti čak i Šiler, koji je pisao o Geteovoj *Ifigeniji*: »U celini, Orest je naj-samosvesniji od njih; bez Furija on ne bi bio Orest, a ipak, kako je uzrok njegova stanja oku nedostupan već ostaje u njegovu duhu, njegovo stanje postaje prekomerno dugo i nerazrešeno kinjenje bez predmeta«.

Kad nema mitologije — a zato je ovaj slučaj možda upečatljiviji od drugih — karakter je osnov na kome se sve mora opravdavati. Međutim, kad se čitava motivacija gradi na karakteru, ova sudbina, koja je posve unutrašnje prirode, nemilosrdno će potiskivati karakter ka granicama patologije. Eshilovog Oresta, koji nije plen patologije, potiskivalo je spolja ono što Geteovog potiskuje iznutra; za moderne pesnike je karakter ono što je nekada bila sudbina. Uočimo li u jednom ili drugom liku drevnih pesnika kakvu patološku crtu (Heraklo, Ajaks, Lir, Ofelija itd.), videćemo da sudbina dotičnog lika dobija takvo obeležje i da je njegova tragedija u tome što do toga dolazi; ali njegova tragedija ne potiče otuda što bi on bio takav. Čak i kada je tragedija sazdana na kakvoj patološkoj situaciji, kao u *Fedri*, ona još uvek dolazi spolja; naturaju je bogovi. Možda ovo izgleda tek kao tehnički problem; može izgledati da je malo važno da li Oresta progone Furije ili njegova raspaljena uobrazilja, da li veštice nadahnjuju reči koje Magbetovu plahovitu glad za moći dovode do sazrevanja, ili da li Holofern teži za sopstvenom propašću. U praksi ćemo, međutim, videti da je ono što dolazi spolja, da je ono što čoveku šalju bogovi univerzalno; to je sudbina. Na isti način, u istom stepenu, to bi se moglo desiti svakome, a u konačnoj analizi to postaje sudbina koja nema veze sa sklopom datog karaktera — ili bar nije samo s njom u vezi. Ali ako se sve događa u unutrašnjosti i može da proizađe jedino iz karaktera — ako, dabome, sve to nije u toj meri beskrajno daleko od prirode onih o kojima je reč da su oni nesposobni da delaju na dramski način (kao Osvald, Rank) — intenzitet sveg tog zbivanja mora da preraste u bolest ako se želi da se vidi i čuje. Patologija i jedino patologija omogućuje da se nedramatični ljudi učine dramatičnim. Ništa drugo nije u stanju da ih obdari usredsređenošću akcije, silovitošću čula, koji će određeni postupak i određenu situaciju učiniti simboličnim, a likove uzdići nad obično, nad svakidašnje. Ker veli da »u bolesti nalazimo poeziju koju dozvoljava naturalizam... Lik dobija beskrajno više dimenzija a ipak se u stvarnosti može opravdati.«...

Zato moramo postaviti pitanje: da li danas, ako

se sadržina i forma života žele izraziti u dramskoj formi, treba izbegavati patologiju? To je tendencija koja razorno deluje na pravu suštinu drame jer univerzalnom ukida uzročnost i gubi se u lavirintu psiholoških zamršaja i nedokučivosti. Ali možemo li sagledati kakvu drugu mogućnost koja se nudi drami?...

Kao što vidimo, ovo pitanje izlazi iz okvira područja čisto umetničkih ili tehničkih problema. Rešenje ovog tehničkog zadatka postaje jedan od problema samoga života; ono prerasta u tražanje za vitalnim centrom života. Ovo pitanje za stare nije bilo problem; oni su polazili od određenog vitalnog centra oko koga se sve usredsređivalo... Taj vitalan centar je sada izum samog pesnika; više za njim ne treba tražiti, osim kao za nadahnućem ili vizijom, dubokom filozofijom ili intuitivnim saznanjem genija; pa čak i onda, na individualnoj osnovi, kao za isvesnim posebnim i otuda sasvim nebitnim saznanjem.

Srž ovog paradoksa je u ovome: građu drame čini međusobna povezanost etičkih sistema, a dramska struktura koja iz ovog odnosa izrasta je estetičko-formalna. Ako ovo pitanje osmotrimo s jednog drugačijeg stanovišta, onda je reč o određenoj ravnoteži snaga, estetičkih međuodnosa, a ta ravnoteža se može uspostaviti jedino posredstvom etike. Proštije rečeno, sve dok tragedija, iznutra ili spolja nije postala etički problematična, čista estetika strukture je funkcionalisala sasvim prirodno: dati početak može da dâ samo dati rezultat, jer etička struktura je dati preduslov koji poznaju i pesnik i publika. Ali kada etika više nije data, etički zaplet unutar drame — dakle, njena estetika — mora se stvoriti; a zbog toga se etika, koja je ugaoni kamen umetničkog stvaranja, neizbežno pomera u vitalni centar motivacije. Na taj način problem postaje veličanstveno i spontano jedinstvo etike i estetike u tragičkom doživljaju.

(Preveo TIHOMIR VUČKOVIĆ)