



Krištof Jacek Kozak

Príťažlivá osudovosť:
subjekt a tragédia

V literárnej vede je tragédia osobitým fenoménom. Spomedzi literárnych žánrov bola opísaná ako prvá a bola definovaná na samom počiatku neskoršieho systematického skúmania beletrie. Patrí teda na začiatok teoretickej reflexie o literatúre vôbec. Bez zveličovania možno povedať, že diskusia o tragédii je stará takmer ako samotné konceptuálne sokratovské myslenie, to znamená, že siaha do čias, keď bol intelektuálny areál ešte zmerateľný a preskúmateľný a keď boli zakreslené a vytýčené prvé hermeneutické hranice.

Ak teda chceme spoľahlivo preveriť súčasný status pojmu tragédie a dokázať nevyhnutnosť existencie tohto žánru, musíme začať práve pri jeho začiatkoch. Dlhé dejiny teoretického a pragmatického skúmania pojmu tragédie spôsobili, že prvým problémom, na ktorý pri analýze tragédie narazíme, je jej všadeprítomnosť: všetci o nej vieme, všetci ju dobre poznáme, a to väčšinou z vlastných skúseností, no predovšetkým nám je všetkým jasné, čo znamená. Do tejto pasce sa dostaneme takmer všetci bez výnimky. Diskurz, ktorý by vopred stanovil konkrétny význam pojmu, by teda bol pre túto diskusiu zničujúci.

Ak chceme tento pojem analyzovať presne, musíme populárny koncept tragédie najprv prečistiť a všadeprítomný pojem „tragédie v živote“ oddeliť od konceptu platného výlučne pre potreby divadelného žánru. No aj tak ich nebudeme môcť oddeliť úplne. Práve tu sa totiž odzrkadľuje prastarý konflikt, ktorý si uvedomoval už Platón vo svojom diele *Štát*, konflikt medzi životom a umením a otázka, čo bolo skôr. Nemožno poprieť, že medzi týmito pojmami panujú imanentné vzťahy, i keď pojmy samotné vonkoncom nie sú identické. Opatrnosť pri ich analýze je teda namieste.

Hoci sa v tejto rozprave oba významy ustavične prepletajú, zostávajú nezávislé a navzájom nezlučiteľné, pričom treba zdôrazniť, že kľúčovou témou rozpravy je práve tragédia ako divadelný žáner. Tragédiu v divadlenielenže môžeme lepšie ovládať než tú, ktorá sa odohráva v živote, ale jej analýza umožňuje aj lepší vhlad do skutočnosti, z ktorej vychádza. Neoddeliteľnosť umenia a života je teda kľúčovým faktorom aj pri vzniku súčasnej tragédie. Musíme si uvedomiť, že to tak bolo už od samého začiatku. Tragédiu totiž pred zánikom zachránil (a na veky vekov uchoval) grécky filozof Aristoteles. Oponoval Platónovi, ktorý vo svojom „ideálnom štáte“ odoprel tragédii právo na existenciu. Platón vyčítal umeniu, že je väčšinou mimetické a že skutočnosť len napodobňuje, a tak mu pridelil menšiu hodnotu (o viac ako dve tisícročia neskôr Friedrich Nietzsche argumentoval

rovnako, keď obvinil konceptuálnych mysliteľov, napríklad Sokrata, z toho, že tento žáner pochoval). Aristoteles na rozdiel od Platóna ponímal ľudské výtvory teleologicky, teda eticky, a tak mu estetické hodnoty žánru naopak neprekážali. V *Poetike* dokonca pridelil tragédii prvé miesto medzi umeniami (okrem toho, že ju ako umelecký žáner zachránil), čím sa jeho zásluhy ešte zväčšili.

Tu však narazíme na prvý problém chápania divadelnej tragédie: Aristotelovi nástupcovia čítali *Poetiku* nielen ako základné teoretické dielo o tragédii, čím bezpochyby je, ale už zakrátko po jej vzniku aj ako jediný správny spis pre žáner tragédie. Aj v súčasnosti väčšina teoretikov úplne akceptuje Aristotelove argumenty a len málo teoretikov si trúfalo ikonoklasticky vyjadriť svoje pochybnosti. (Terry Eagleton napríklad tvrdí, že väčšina komentátorov je konzervatívna, Eagleton, 2003, s. 103.; Leon Rosenstein by mohol poslúžiť ako vzor úplného akceptovania Aristotelovej teórie, kým Walter Benjamin je príkladom jej odmietania. Príkladom odmietania sú napríklad aj Laurence a Sewall.)

Problémom je epistemologicky dosť problematická „absolutizácia“ Aristotelovej teórie po jeho smrti. Jednou z kľúčových bariér pri súčasnom hodnotení tragédie je teda interpretácia Aristotelovej definície tragédie ako absolútnej a navždy platnej paradigmy. (*Poetika* bola totiž pôvodne myslená taxonomicky, a nie ako normatívne dielo, Eagleton 2003, s. 6 – 7.) Na jednej strane táto interpretácia pozitívne vplývala na nadsčasovú klasifikáciu a následne na uznanie žánru tragédie, na druhej strane nasmerovala pohľad vedcov skúmajúcich tragédiu mimo skutočnosti, a teda mimo hodnôt a noriem spoločnosti, v ktorej konkrétne umelecké dielo vzniklo. Tragédii určite nepomohlo odpútanie sa od života, pretože sa absolutizovala a v súlade s Aristotelovou taxonómiou sa jej normatívne pripísali určité spoločenské funkcie. Teóriu tragédie to istým spôsobom zastavilo v čase. I keď rovnako ako život, aj tragédia sa v priebehu času menila, absolutizácia Aristotelových názorov jej to apriórne nedovoľovala. A keďže teória nemohla kontrolovať život, kontrolovala aspoň umenie a, samozrejme, tragédiu. Rastúci nesúlad medzi stavom spoločnosti a formou umenia, ktoré by ju malo odzrkadľovať, tak priviedlo nejedného vedca k zisteniu, že tragédia by mala prestať existovať.

Táto absolútna vernosť Aristotelovej teórii dosiahla svoj vrchol v myšlienke o „smrti tragédie“, keďže súčasná dramatická teória chápe tragédiu vo väčšine prípadov ako žáner, ktorý sa už dávno dohral a je prežitkom. Prúdy, ktoré obhajujú koniec tragédie, sú v podstate dva: prvý je nietzscheovský prúd, ktorý karhá „sokratovský“ spôsob myslenia a za prepád tragédie viní racionalizmus a stratu prirodzeného kontaktu s antickým mytologickým svetom; druhý je poaristotelovský, patrí k nemu George Steiner, ktorý ponúka racionálne dôvody, pre ktoré podľa neho tragédia dnes už nespĺňa základné podmienky pre svoju existenciu. Podstatou Steinerovej argumentácie je, že súčasná kresťanská mytológia je vo svojej podstate pre tragédiu nevhodná.

Nie všetci teoretici sa stotožnili s myšlienkou smrti tragédie, mnohí však túto eschatologickú prekážku obišli. Vo všeobecnosti môžeme povedať, že aj tu existujú dva

smery uvažovania, ktoré prinajmenšom pripúšťajú možnosť prežitia tohto divadelného žánru. Prvé, oveľa rozšírenejšie teoretické smerovanie hľadá nové žánre, ktoré by v podstate starú tragédiu vymenili. Toto smerovanie, pochopiteľne, neobhaja smrť opotrebovanej tragédie, ale žiada, aby sa tragédia odsunula do dávnej minulosti. Jedna z najvplyvnejších podkategórií tohto teoretického smerovania videla pokračovanie tragédie napríklad v jej degradácii, v znížení vysokých (aristotelovských) registrov na úroveň irónie (napríklad Northrop Frye). Podľa iného, menej frekventovaného názoru je súčasná tragédia pokračovaním antickej, je s ňou rovnocenná, ibaže sa zmenili jej kľúčové parametre. Niet pochyb o tom, že tragédia a skutočnosť, teda umenie a život ostali podľa tejto teórie v rovnováhe a súčasná tragédia sa svojou funkciou a úlohou v spoločnosti vyrovná antickej. Aj súčasnosť sa musí nejako vyrovnáť s minulosťou (a nie sa nad ňu svojvoľne povyšovať či otrocky sa jej podriaďovať). Dôležité je to najmä preto, že niektorí predstavitelia tejto teórie odmietali fakt, že by skutočnosť mala na tragédiu nejaký vplyv (patrí k nim najmä G. W. F. Hegel, k najzaujímavejším súčasným bádateľom, podľa ktorých tragédia nesúvisí so životom, patria Michelle Gellrichová a Timothy J. Reiss), kým iní zasa podceňovali umenie na úkor skutočnosti (najmä George Steiner a jeho nasledovníci). Aby bola analýza vyvážená, treba zohľadniť obe strany. Súčasné tragédie sa teda dajú chápať ako drámy nihilizmu, krajného subjektivismu, ktoré, hoci odzrkadľujú skutočnosť, majú širší záber ako je konkrétna životná situácia, rovnako tak, ako to žiadal už Aristoteles.

Vzhľadom na to každý, kto sa v súčasnosti venuje otázkam tragédie, si musí osvojiť celú teoretickú a praktickú tradíciu a zaujať k nej stanovisko: buď ju prijať, alebo odmietnuť. Nie je možné venovať sa žánru tragédie bez toho, že by sme sa vopred vyrovnali s *Poetikou*, čiže s kľúčovými konceptmi, ktoré toto dielo definovalo, napríklad konanie, charakter, osud, strach, súcit, katarzia, mýtus, skladba udalostí, primeranosť konania (z ktorých sa v renesancii vyvinulo pravidlo „troch jednôt“) atď. Táto úvaha sa opiera o chápanie a hodnotenie „živého“ žánru, teda chápanie a hodnotenie zohľadňujúce všetky zmeny, ktoré tento žáner prekonával v čase, a tak pripúšťa a zohľadňuje aj nutnú deviaciu od jeho pôvodne definovanej formy.

Uvažovanie o tragédii ako o literárnom jave, ktorý je navždy fixovaný, nie je spravodlivé ani voči teoretickému konceptu tohto žánru, ani voči neskorším pokusom vnieť doň odraz konkrétneho života a tak vytvoriť jeho súčasné podoby. Je jasné, že o tragédii nemôžeme premýšľať bez toho, aby sme vychádzali zo stavu spoločnosti, v ktorej tragédia vznikla a bola definovaná, či už je to antické Grécko, alebo dnešný svet.

Platón ako prvý spochybnil vzťah medzi umením a skutočnosťou. Rozhodol sa pre skutočnosť, ktorú v jej jestvovaní neobmedzujú žiadne umelecké znázornenia. Keď zvažoval nanovo predstavené kvality konceptuálneho myslenia, jeho hodnotové ukazovatele sa priklonili k najvyšším predstaviteľným hodnotám, medzi ktorými sa ako najdôležitejšia

ukázala pravda (neskoršia scholastická *veritas*), aby tak boli v súlade s ideou. Keď do práce „zapriahol“ najvyšší možný cieľ, teda *pro bono publico*, prišiel k záveru, že vo svojom utopistickom stvárnení ideálneho štátu môže prijať iba taký prvok, ktorý pôsobí v prospech utilitárneho programu hodnôt (napríklad Platónov štát, najmä X. kniha, a dialógy *Faidon*, *Faidros* a *Zákony*). Všetko, čo nepodporuje tento cieľ, teda aj umenie, nemá právo na existenciu a musí byť vykázané.

Práve v tomto momente sa krajne vyostрили vzťahy medzi konceptuálnym myslením (filozofiou) a mimetickým umením (*mimesis mimeseos*), obzvlášť literatúrou, ktorá bola spomedzi všetkých druhov umenia najvzdialenejšia od idey. Hoci mal tento spor už pri svojom oficiálnom vzniku dlhú minulosť, keďže „medzi filozofiou a básníctvom jestvuje starý spor“ (Platón, 2006, s. 402), Platón predsa len nastolil kľúčovú otázku, ktorá ani dnes nestratila na svojom význame. Otázky, napríklad zo štátu: „Čo je účelom maliarstva pri každom jeho predmete? Chce napodobniť to, čo je, ako skutočne je, alebo to, čo sa javí a ako sa javí? Je teda napodobneninou javu alebo pravdy?“ (Platón, 2006, s. 388), sa rozšírili tak, že obsiahli celé umenie a napokon zostali bez odpovede. Riešenie, ktoré ponúkol Platón, bolo koncízne, orientované iba na jeden cieľ – na funkčnú úlohu umenia pri formovaní štátu a teda aj skutočnosti. Platón tvrdí, že

keby zábavné a napodobovacie básníctvo mohlo nejako odôvodniť svoju nevyhnutnosť v dobre zriadenom štáte, radi by sme ho opäť prijali, lebo sami si uvedomujeme, akým čarom na nás pôsobí; ale bolo by hriechom zradiť uznanú pravdu (Platón, 2006, s. 402).

Takto zabezpečil filozofickému mysleniu zacielenému na otázky etiky ideovú prevahu, zatiaľ čo všetko umenie relogoval na druhé miesto, keď ho označil za vzdialenejšie od skutočnosti.

Vplyv, ktorý malo Platónove odmietnutie umenia, sa dá najlepšie ukázať v krátkom exkurze do pomerne nedávnej minulosti. Napriek tomu, že tento problém je zdanlivo zastaraný, je pre taxonómiu žánru dôležitý, o čom svedčí jeho prítomnosť aj v súčasných teoretických diskusiách o tragédii (napríklad snahy Raymonda Williamsa). Fakt, že dôsledky spojenia umenia a deontológie, čo koniec koncov podporil aj Aristoteles, a prostredníctvom toho aj umenia a reality, boli dôležité, dokázal o viac ako dve tisícročia neskôr Nietzsche, ktorý ako najvyšší argument prevahy racionality nad citmi a tým záhuby tragédie použil práve Platónov teoretický postoj v jednom z najoriginálnejších diel literárnej vedy, v *Zrode tragédie z ducha hudby*. Krátky exkurz do Nietzscheho spôsobu uvažovania je zmysluplný práve kvôli významu, ktorý jeho teória nadobudla v období postmodernizmu, keďže sa uplatnila ako jeden z kľúčových predchodcov postmodernistického teoretického smerovania. Preto má aj ústredný význam v diskusi o otázke súčasnej hodnoty tragédie.

Nietzsche sa zhodol s nemeckými romantikmi v tom, že pre neho bolo jediným názorom tragickým obdobím práve obdobie vzniku atickej tragédie, teda obdobie, keď sa tento žáner podľa jeho názoru ešte stále nachádzal v ideálnej symbióze dvoch rôznych princípov: apolónskeho (o niečo jednoduchšie povedané racionálneho) a dionýzovského (emocionálneho). Nietzsche dokazuje, že práve v ich zlúčení, čiže v ich symbióze dostala príroda najhodnotnejší výrazový prostriedok: umenie (Nietzsche, 1998, s. 7 a inde). Najvyššou formou umenia bola preňho v súlade s tradíciou tragédia. No, ako tvrdí Nietzsche, nikde nie je napísané, že takýto arkadický stav musí trvať donekonečna. Do tohto pastorálneho sveta sa votrela tretia sila a spôsobila prepád tragédie, takže tragédia sa už potom podľa Nietzscheho nikdy nevrátila. Túto silu opísal ako ľudskú žiadostivosť po racionálnom, konceptuálnom, logickom chápaní princípu, ktorý sme si už priblížili a vysvetľovali prostredníctvom umenia. Nietzsche si v umení, obzvlášť v tragédii z obdobia, v ktorom žil, všimol osobitnú performatívnu rolu „zaťaženu“ etikou, ktorá vytesnila čisto estetické kvality tragédie. Vyvodil z toho, že tragédia je stratená. Revolučný proces racionalizácie tragédie podľa neho spustil Sokrates, pre ktorého mali estetické a transcendentálne hodnoty znamenať menej než teleologické a racionálne (aj samotný Platón sa pokúšal pragmaticky uskutočniť utopickú ideu štátu na dvore Dionýza mladšieho v Syrakúzach na Sicílii, no táto utópia zlyhala a on si sotva zachránil holý život). Bez ohľadu na poľutovaniahodný výsledok hľadania pravdy (viď Platónova Obrana Sokratova) Sokrates spustil proces, ktorý už nebolo možné zastaviť.

Pre Nietzscheho to bol začiatok konca archaického stavu sveta, začiatok konca prevahy umenia, a to znamenalo koniec tragédie, pretože „sokratstvo (bolo) príznakom úpadku, ochorenia a tých inštinktov, ktoré anarchisticke rozkladajú“ (Nietzsche, 1998, s. 17). Keďže sokratovský spôsob uvažovania mal sklon k nadvláde rozumu, na rovnici apolónskeho a dionýzovského spočiatku vytlačil kvality apolónskeho, a síce „jednoduché, priehľadné, krásne“ (Nietzsche, 1998, s. 48), a dionýzovské úplne zadusil. Sokrates tým, že prispel k novému usporiadaniu, spôsobil podľa Nietzscheho definitívny rozklad ilúzie, a to prostredníctvom bezcitnej racionálnosti, mučivého ostrizmu a neznesiteľnej ťarchy poznania. Umenie „zapriahol“ do vykonávania morálnych úloh, namiesto toho, aby mu umožnil znázorňovať svet uvoľnenejším, pôvodnejším spôsobom. Nietzsche si dobre uvedomoval, že „poznanie zabíja konanie, ku konaniu patrí závoj ilúzií“ (tamže, s. 43). Niet teda pochybností, že umenie mohlo ožiť aj pod tlakom takých mizerných okolností. Nové smerovanie sa ukázalo ako spojená, organizovaná opozícia, išlo o „nový protiklad: dionýzovské a sokratovské, a naň zahynulo umelecké dielo gréckej tragédie“ (tamže, s. 58). Tragédiu zastihla násilná, skutočne tragická smrť, pretože

grécka tragédia zahynula inak ako všetky staršie príbuzné umelecké druhy: spáchala samovraždu v dôsledku neriešiteľných konfliktov, v podstate tiež

tragicky. lebo ostatné umelecké druhy skonali vo vysokom veku najkrajšou a najpokojnejšou smrťou (tamže, s. 54).

Podľa Nietzscheho teda nemohla existovať žiadna iná tragédia, iba atická. Takéto teoretické východisko je však – ako to dokazuje vývoj žánru po Aristotelovi – neudržateľné. Napriek tomu sa pokúšenie vyhlásiť tragédiu na základe nesúladu teórie s praxou v najlepšom prípade za zastaranú, ukázalo príliš lákavé, aby sa mu dalo vyhnúť. Ešte aj dnes mnohí bádatelia podporujú takéto východisko a spolu s Nietzsche, hoci na základe podstatne odlišných položiek, tvrdia, že tragédia odumrela (pre ďalšiu diskusiu o „smrti tragédie“ viď Nietzsche, 1998, s. 40 a inde).

Aj keď je Nietzscheho úsudok dôsledný, možno povedať, že jeho extatickosť je zbytočná. Myslel si, že filozofické uvažovanie si vybralo od umenia svoju nemilosrdnú daň. Pravdou však je, že tragédiu pred zánikom zachránila práve antická filozofia. Práve ona uviedla tragédiu do spoločnosti, pripísala jej teleologický charakter a tým ju predstavila ako žáner v tej podobe, v akej ju poznáme aj dnes. Preto v súčasnosti myšlienka o smrti tragédie už nevychádza z Nietzscheho, z jeho ultraestetického uvažovania, ale z predpokladu, že už nemožno ďalej nasledovať Aristotelovu teóriu. Výsledok je teda rovnaký, hoci je založený na úplne opačných východiskách.

Aristoteles šikovne odmietol Platónove idey (v súvislosti s tým spomeňme myšlienku, ktorou mal odmietnuť svojho učiteľa: „Amicus Plato, sed magis amica veritas“ /Platón je priateľ, ale ešte väčším priateľom je pravda – pozn. prekl./). Nielen že si trúfal pustiť sa do riešenia celkového konceptu umenia ako mimetického znázorňovania, ale pozíciu umenia ešte zušľachtil tým, že ho uviedol do skutočnosti a chápal ho ako jej najdôležitejšie znázornenie. Aristotelove epistemologické stanovisko o umení sa tak podstatne odlišovalo od Platónovho, ktorý umeniu priradil nižšiu hodnotu. Aristoteles zašiel dokonca tak ďaleko, že tragédiu konfrontoval s inými vedami (história) a literárnymi žánrami (epos). Keď porovnával umenie (poéziu) s dejepisectvom, umeniu priznal prvenstvo na základe názoru, že poézia je chvályhodnejšia, pretože odhaľuje univerzálnejšie pravdy ako, povedzme, história. Aristoteles hovorí, že

historik a básnik [...] sa líšia tým, že jeden rozpráva, čo sa stalo, druhý, čo by sa mohlo stať. Preto je poézia aj filozofickejšia, aj vznešenejšia ako história; básnictvo totiž predvádza skôr všeobecné, história však jednotlivé prípady (Aristoteles, 2009, s. 24 – 25).

Chápal kognitívnu hodnotu umeleckých snáh, povýšil ich nad vedecké, a tak otvoril cestu nekonečnej sláve (aj dramatického) básnictva. Ďalšie storočia len upevnili Aristotelov obrovský vplyv tak na teóriu tragédie, ako aj na vznikajúcu literárnu axiológiu, a to do takej miery, že Aristotelova myšlienka sa stala