

Синиша ЈЕЛУШИЋ

АНТИНОМИЈЕ ТУМАЧЕЊА ПОЕТИЧКИХ ТЕРМИНА: АРИСТОТЕЛОВ *KATHARSIS**

1. Приступ тумачењу хеленског књижевног текста, као и средњовјековног уосталом, упућује нас на неколико важних методолошких проблема, од којих је, по свему судећи, најважнији однос према поетичкој бинарној опозицији, коју нужно уопштавајући одређујемо као: старо/средњовјековно-нововјековно. У томе посебну важност има питање: Да ли ова поетичка опозиција подразумијева примјену битно другачијих методолошких начела у приступу тумачењу текста или, насупрот овоме, задржава начелно истовјетно методолошко становиште у односу на његово тумачење, које се, упркос свим епохалним разликама, има примјењивати.

2. 1. Тако је, на примјер, рационалистички методолошки приступ, по дефиницији, искључивао доминантни предикат књижевне структуре, *grosso modo*, сваког средњовјековног текста: његову теолошку семантику. (Овдје је посебно карактеристичан примјер Скерлићевог експлицитног потирања важности средњовјековне књижевности као књижевне умјетности с обзиром на њену, по његовом суду, доминантно религијску функцију).¹ Теологија и „умјетност”, према овој

* Уводни дио истоимене студије: *Тезе за приступ*

¹ Скерлић је, наиме, полазећи од начела рационалистички утемељене идеје историје књижевности, средњовјековни текст заправо искључио из припадности књижевној умјетности, која, према његовој визури, започиње тек с „новом српском књижевношћу”: 18. вијеком и Доситејем: „Сва та књижевност литургијских тревника, типика, канона, хронографа, хаги-

визури, представљале су строге, међусобно искључиве супротности. Ово надаље значи да, строго узев, ако се књижевност/умјетност разумијева као *ancilla theologia/philosophia*, онда књижевности/умјетности по себи и не може бити, а тиме се у књижевно историјском/теоријском смислу, строго узев, ова изучавати не може.

Али се овдје с не мањом озбиљношћу поставио нови проблем. Тај проблем тиче се тзв. савремених књижевних теорија и њиховог имплицитног односа према тумачењу античких/средњовјековних књижевних умјетничких текстова. О чему је овдје ријеч?

3. „Иманентна анализа” („унутрашњи приступ”), познато је, представља општи атрибут савремених књижевнотеоријских школа које се доминантно занимају за књижевно дјело као неку врсту у себи затворене структуре: текст као текст, супротстављајући се с правом традиционалној историји и/или критици књижевности усмјереној на позитивистичко изучавање биографских података или социјалних условљености, при чему једва да је о самом умјетничком дјелу као феномену *causa sui* саопштавала и један смислени исказ. Стога, на трагу једног од базичних ставова формалног метода: „Задачи проучавања уметности састоје се у томе да описују уметнички поступак одређеног дела, песника или читаве епохе, у историјском плану или упоредним и систематским начином... Проучавање поезије, као и сваке друге уметности, изискује одређивање њеног материјала и оних уметничких поступака помоћу којег се од тог материјала ствара уметничко дело”.² Када даље Жирмунски каже да језик („реч”) представља основни материјал поезије, с обзиром да је ова говорна уметност (отуда је примјерено рећи да је историја поезије, у ствари, историја „слове-



ографских списа, ‘хвалних житија’ христољубивих и благочестивих владара, у најбољем случају апокрифних дела, производа болесне средњевековне црквене романтике, све је то било више писменост него књижевност у правом смислу, и ако се данас броји у књижевност то је у недостатку чега другога, и зато је то тако сада примљено... Наша култура и наша књижевност почиње од 18. века...” (Јован Скерлић, *Српска књижевност у 18. веку*, Београд: Издавачка књижарница „Напредак”, 1923; Исти, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Просвета, 1967, стр. 15).

² Виктор Жирмунски, *Задачи поетике. У: Поетика руског формализма*, Београд: Просвета, 1970, стр. 317.

³ Исто, стр. 320.

ности”)³, онда се у том ставу јасно разабера пресудан утицај који је на формалисте и уопште на савремене књижевне теорије, Московски лингвистички круг (1916-1930), Роман Јакобсон посебно, могао имати.⁴ Под непосредним утицајем Јакобсонових фонолошких истраживања, посебно категорије *бинарних опозиција*, Клод Леви-Строс је примијенио овај приступ на тумачење мита. Критикујући расуђивања старих филозофа о језику, он је утврдио да су ови учавали да у сваком језику „извјесне групе гласова одговарају одређеним смисловима, и очајно су настојали схватити која унутрашња нужност сједињује ове *смислове* и ове *гласове*”.⁵ Ова контрадикција је према француском структуралисти ријешена онда када се увидјело да „функција значења језика није везана за саме гласове, него уз начин како се гласови међусобно комбинују”⁶ или другим ријечима, прихватањем једног од базичних Сосирових принципа о произвољном (арбитрарном) значењу лингвистичких знакова. У оквиру тумачења које имамо у виду, посебно је важно да се у овом постулату модерне лингвистике налази основни Стросов аргумент који доводи у питање резултате Јунговог приступа анализи митова, а у овоме посебно заснивање теорије архетипова. Али је на другој страни индикативно да управо гласовита Сосирова структурална анализа мита о Едипу⁷ ни у једном свом сегменту не укључује питања старе хеленске теологије/космологије, учења о судбини и слободној вољи појединца, трагичну егзистенцију или симболе трансформације трагичног јунака (ма колико да се семантичка равн Стросове анализе, која се повезује са колективно несвјесним или Фројдовом психоанализом, не може довести у питање).

4. Иако донекле уопштено, прецизно тумачење основног методолошког постулата налазимо, *grosso modo*, у сажетом Пијаже-

⁴ Доследно наведеном начелу Цветан Тодоров на сљедећи начин истиче заслуге руских формалиста: „Наиме, они књижевне текстове повезују с књижевном теоријом као са, првенствено, теоријом језика књижевности или – како бисмо ми данас рекли – теоријом књижевног дискурса, покушавајући, у једну руку, да лингвистички приступ прошире преко граница саме реченице и да створе неку врсту лингвистичког дискурса” (*Књижевна реч*, Београд: 25. фебруар 1983).

⁵ *Claude Levi-Strauss, Структурална антропологија, Zagreb: Stvarnost, b.g.*, стр. 215.

⁶ *Ibid.*

⁷ Уп. *Структура митова*. У: *Levi-Stross*, оп. цит., стр. 220-239.

овом одређењу структурализма у коме француски епистемолог уочава: „...тежњу ка апсолутној интелигибилности која се заснива на постулату о самодовољности структура и на чињеници да поимање структура не захтева обраћање било којим елементима страним њеној природи”.⁸ Уз ово, структура подразумева систем трансформација која има у виду законе као дио система (насупротив својствима елемената). Систем се одржава и богати самом игром трансформација а да трансформације не прекорачују своје границе и не позивају се на спољашње елементе. Стога, Пијаже издваја три основна својства: својство тоталитета, својство трансформација и својство ауторегулације.⁹

5. Извјесно је, уз нужно поједностављење речено, да овим поступцима тумачења, који, по свему судећи, у први план постављају тзв. *синтактичку* раван структуре, *семантичку* раван текста бива потиснута у други план. Али је ствар у томе да антички и средњовјековни текст: књижевни, ликовни/архитектонски или музички, у већој мјери од текстова других епоха, по дефиницији, садрже круцијалне семантичке равни чије би тумачење (аналогно *синтактици* текста) требало да буде у првом плану истраживачеве пажње. Тумачење семантике античког/средњовјековног текста могућно је стога преваходно успостављањем релација са другим дисциплинама (стога *интертекстуалност*) без чијег познавања интерпретација не може бити ни приближно потпуна. Имају се у виду, прије свега, теологија, филозофија (грчка филозофија, рановизантијска естетика), психологија (психоанализа/аналитичка психологија).

6. Један од примјера који довољно пластично указује на конзеквенце једног радикално схваћеног структуралистичког приступа, представља тумачење Аристотелове *Поетике* из пера угледног театролога управо структуралистичке методолошке оријентације, проф. Мирјана Миочиновић.¹⁰

⁸ Жан Пијаже, *Структурализам*, Београд: БИГЗ, 1978, стр. 18. Вид. *The Structures of Literature. In: Terence Hawkes, Structuralism and Semiotics, London: Methuen & Co LTD, 1977.*

⁹ *Ibid.*, стр. 19.

¹⁰ Аналогна методолошка оријентација уочава се у списима француског театролога *Anne Ubersfeld*. Вид. Ан Иберсфелд, *Кључни термини позоришне анализе*, Београд: ЦЕНПИ, б.г. Исти, *Читање позоришта*, Београд: Вук Караџић, 1982.

Издвојићемо карактеристично мјесто:

„Једна од капиталних теоријских поставки лежи у спрези коју је Аристотел успоставио између склопа догађаја, склопа приче, између композиције и структуре... и сврхе (трагичке) радње, њенога дејства, заправо. Ово би се могло свести на следећу поставку: одређеним се склопом догађаја постиже жељени ефекат драмског (трагичког) дела.”¹¹

И заисте, нема спора да поменути драматуролошки појмови (склоп догађаја, склоп приче, композиција и структура драмске радње) представљају Аристотелову „капиталну теоријску поставку”. Као и да у дејству трагичне радње или постизању жељеног ефекта (*изазивање страха и сажалења у гледаоцу*) склоп приче/догађаја има почасно место.¹²

Вишеструко је међутим симптоматично оно мјесто у коме аутор доминантно важење Аристотеловог списка приписује искључиво *склопу догађаја*, доспијевајући тако до индикативног закључка који се аргументује структурном логиком списка: Следећи Михаила Петрушевског, пише проф. Мирјана Миочиновић, требало би речима *склоп догађаја*, заменити речи *прочишћавање афеката* и тако доспети до новог завршетка класичне дефиниције: „...сажаљењем и страхом завршавајући склоп таквих догађаја... Али једна еминентно структурална теорија драмског дискурза каква је Аристотелова, може заправо да је се (катарзе) лиши”¹³

7. Необично је занимљиво да посљедњи исказ („Али једна еминентно структурална теорија драмског дискурза каква је Аристотелова, може заправо да је се (катарзе) лиши”) савршено прегнантно садржи суштину проблема до кога нам је у овом огледу посебно стало. Судећи по свему, није нимало случајно да се „једна еминентно структурална теорија... може заправо да се катарзе лиши”. А није случајно јер овај став савршено конзистентно произилази из напријед формулисане контраверзе старо/седњовјековно-нововјековно, или, прецизније речено, кон-

¹¹ Мирјана Миочиновић, *Драма као књижевни род у светлости Аристотелове Поетике*. У: Општа књижевност: изабрана тумачења, Београд: Филолошки факултет, Крагујевац: Нова светлост, 1999, стр. 181-196.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

роверзе интерпретације која има у виду примат синтактичке организације структуре („склоп радње”) у односу на њену семантичку раван („катарза”). Управо је семантички проблем античке драме, треба ли то посебно истицати, фундаменталан да би уопште било могућно тумачити мотивацијски систем ликова, или хронотопске димензије текста. Ријеч је о специфичном значењу које се у хеленској традицији придаје појму трагичног и/или трагичног јунака, његовој трагичној кривици (гр. *hamartija*), а с овим у вези и темељним значењем који појам катарзе (гр. *katharsis*) може имати. По себи се стога разумије да је тумачење семантике текстова хеленске драме могућно превасходно уколико се успоставе значењске релације са другим дисциплинама (стога *интертекстуалност*) без чијег познавања тумачење не може бити ни приближно потпуно. Под другим дисциплинама се имају у виду, прије свега, теологија, филозофија (рановизантијска естетика), психологија (психоанализа/аналитичка психологија).

8. Назначене границе методолошких начела структуралног приступа анализи драмског текста још се јасније уочавају уколико знамо да се „склоп радње” не може уопште тачно разумијевати ако се не успостави веза с његовом привилегованом функцијом: *катарзом*. Прецизније речено: које је, наиме, мјесто у структури трагичног драмског текста или његове радње, који омогућује онај специичан вид гледаочевог загонетног психолошког доживљаја који Аристотел именује термином *katharsis*?

9. Проблем уобичајеног разумијевања трагичног драмског текста и, уопште, појма трагичног конфликта из кога катарза проистиче, посебно се усложњава уколико имамо у виду да у хеленској драмској традицији свагда морамо водити рачуна о податку да се у поступку *стварања* драме у хеленској традицији никада не ради о једној посебној драми, већ да је ова увијек дио повезане трилогијске цјелине. Проистиче из тога да не можемо тумачити значење, примјерице, *Окованог Прометеја*, а да при том немамо на уму и *Прометеја Вагроношу* или *Ослобођеног Прометеја*. Проблем се, наравно, тиче семантичких односа дијела и цјелине: у којој мјери, наиме, семантика дијела има оправдања да буде прихваћења као аутономна у односу на цјелине текста. Или, другим ријечима, у којој мери семантика цјелине текста детерминише значење његових посебних дјело-

ва?¹⁴ Када Аристотел на почетку своје гласовите дефиниције вели да је трагедија „подражавање озбиљне и завршене радње која има одређену величину...“¹⁵ онда из овога, строго узев, не може бити сасвим извјесно да ли „завршена радња која има одређену величину“ подразумева збивање у циклусу/трилогији или у једној трагедији?

Савршено сагласно овој теоријској апорији, Албин Лески је, полазећи од Есхилове *Орестије* запазио да „Крај овог величанственог дела, пак, не чини страдање човека услед непремостивости и непомирљивости обелодањених супротности, већ се тај крај предочава као својеврсно помирење које у нечувеном опсегу не обухвата само човека који пати и страда него исто тако и свет богова...“¹⁶ И друге трагедије, вели нам даље Лески, она о Данајцима или она о Прометеју, имале су помирљив завршетак. А затим имамо позније Софоклове комаде – *Електра*, *Филоктет* и *Едип на Колону* – са исходима који апсолутно значе помирење и измирење. Све се ово односи и на *Електру*, каже још Лески, тврдећи да, сагласно свему, и Егист и Клитемнестра страдају као кажњени преступници а не као жртве трагичног неспоразума, што ће, уосталом, у свом разматрању показати.¹⁷ Отуда је јасно да „тај безизлаз у трагичкој ситуацији, који се доживљава у свеколикој тежини, није оно крајње (курзив С. Ј.)“¹⁸ И да се, како се сликови-

¹⁴ Питање се без остатка може примијенити на приступ тумачењу Есхилове *Орестије*, поготово што је она једина сачувана трилогија хеленске драмске традиције. У строгом смислу, питање је у којој се мјери може прихватити аутономно значење *Агамемнона* (први дио трилогије) у односу на њена два потоња дијела (*Покајнице* и *Еумениде*). Албин Лески је запазио да се *само* у судбини Агамемнона и Клитемнестере *Орестија* јавља „као заокружени трагички конфликт који не допушта никакав други исход осим пропасти, док Орест доспева у трагичну ситуацију која ће га отерати у лудило, а ипак допушта разрешење милошћу и наклоношћу највишег бога“. Стога је, пише Лески, последњи део трилогије, посматрано с краја ове целине, у јасној супротности према једном заокруженом трагичном погледу на свет који човека повезује са уништењем именитим његовом постојању (Албин Лески, *Грчка трагедија*, Нови Сад: Светови, 1995, стр. 22-23).

¹⁵ Аристотел, *О песничкој уметности*, (превод Милош Н. Ђурић), Београд: Завод за издавање уџбеника, 1966, стр. 13.

¹⁶ Албин Лески, *оп. цит.*, стр. 19.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, стр. 22.

то изразио Лески, облаци који су изгледали непролазни и непрозирни полако развлаче и са разведреног неба – на позорницу која је до малоприје била обавијена тамом – спушта се свјетлост спасења.¹⁹ Стога, за разлику од Агамемнона и Клитемнестре, Орест ступа у „незамисливо стравичан конфликт”, који као конфликт, упркос томе, није неминовно трагичан, с обзиром да допушта помирење сила које се боре, а у том помирењу – и спасење: ослобођење од патње и невоље. На трагу једног од круцијалних закључака Абина Леског, можемо поставити питање: Да ли се трагичном може означити она судбина уколико се ова јавља „као трагична ситуација преко које пут води ка миру и смирењу”?

10. Не мање загонетан гласовити завршетак Аристотелове дефиниције: „...а изазивањем сажаљења и страха врши прочишћавање таквих афеката”,²⁰ ипак сугерише да се овде превасходно има у виду трагедија у којој трагички сукоб врхуни, јер само такав може у гледаоцу изазвати сажаљење и страх и посебно *katharsis* (чишћење, прочишћавање) који представља онај базични, психолошки циљ који коначно трагедија, по дефиницији, смјера да постигне. Овај став се може увјерљиво заснивати на *Другом* одјелјку *Поетице* (Трагички песник: гл. *XIII-XXII*)²¹ у коме Аристотел одређује „склоп најлепше трагедије”, при чему под „најлепшим” Стагирагин овде највероватније разумева узорну форму или парадигму највишег облика трагедије. Склоп такве трагедије, вели нам даље Аристотел, мора бити „такав да подражава догађаје који изазивају страх и сажаљење, јер баш у томе лежи особитост таква подражавања”.²² „Такво” подражавање јесте оно које је за трагедију дистинктивно и на коме се биће трагедије заправо заснива.

11. Али какво је то „такво” подражавање догађаја који изазивају страх и сажаљење? Нипошто не честитих људи који би пред нашим очима доживљавали пад (прелаз) из несреће у срећу, јер то не би изазивало ни страха ни сажаљења, него гнушање.²³ Али не треба да се подражава ни рђав човек који прелази из несреће у срећу, јер би то, упућује даље Стагирагин, „највише било про-

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Аристотел, *оп. цит.*, стр. 14.

²¹ *Ibid.*, стр. 20-31.

²² *Ibid.*, стр. 20.

²³ *Ibid.*

тивно задатку трагедије”, као што, надаље, ни веома рђав човек не срне из среће да се строваљује у несрећу.²⁴ Сви ови облици подражавања не би могли изазвати афекте сажаљења и страха и стога остварити онај најважни услов који трагедија, да би свом појму одговарала мора поседовати.

Насупрот набројаним, сагласно трагичкој функцији, неуспјелим облицима подражавања, Аристотел издваја као узорно подражавање оне личности која се не истиче врлином ни праведношћу, нити пада у несрећу због „своје злоће или неваљалства”, него *због неке погрешке (кривице/грјеха)*, попут Едипа или Тијеста. И без посебне анализе круцијалних појмова Стагиранинове *Поетике: погрешке/кривице* (гр. *hamartia*) и катарзе (гр. *katharsis*) није тешко запазити да ови стоје у некој врсти каузалне везе с проблемом односа дијела (појединачна или једна трагедија) и цјелине (трилогија).

12. Претпоставка да Аристотел, судећи по свему, превасходно има у виду издвојену трагедију (у односу на трилогијску цјелину) у којој трагички сукоб врхуни, јер како је речено само такав може у гледаоцу изазвати сажаљење и страх и посебно *katharsis* (чишћење, прочишћавање) који представља онај базични, психолошки циљ који коначно трагедија, по дефиницији, смјера да постигне, налази своју потврду у Стагираниновој афирмацији Еурипидовог трагичког умијећа. С обзиром на круцијалну важност трагичног сукоба, страдања јунака који код гледаоца изазива психолошку/терапеутску реакцију катарзе, у једнакој се заблуди, вели нам Аристотел, налазе сви „они који Еурипиду замерају што тако ради у својим трагедијама и што ми многе имају несрећни свршетак. Јер то је, као што смо рекли, баш правилно”.²⁵ Ова врлина Еурипидовог драмског поступка чини да он буде „песник онога што је највише трагично”.²⁶ Из овога је јасно да је Аристотел усмјерен доминантно на драму као трагедију (поготово што у односу на ову у истом спису комедији приписује нижи ранг), на драмску радњу којом се трагично у највећој мјери конституише, а ово из разлога катхарсиса који би се могао разумијевати изванкњижевним, психолошким/психијатријским с обзиром на његову, у сваком случају, терапеутску функцију. Важно је имати на уму да се у овом контек-

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.* стр. 21.

²⁶ *Ibid.*

сту значење савременог психолошког термина „терапеутска функција” мора кориговати уколико се примјењује на катарзу, с тога што у овоме (хеленском контексту) она добија више религијско или специфично епистемолошко значење, од онога које стоји у модерном значењу овог термина (респ. психоанализа) налазимо.

13. Неколико се питања из досадашње анализе показују неопходним за потпуно разумијевање овако постављеног основног проблема. Прије свега, шта подразумеива појам „онога што је највише трагично”. По себи се разумије да се одговору на ово питање може приступати бер из два угла. Први представља покушај да се прецизно реконструише значење које овом суштаственом појму придаје Аристотел. Друго је значење до кога се доспијева из хеленског духовног хоризонта: мит, теологија, филозофија, али и из његовог модерног читања, које се, по себи се разумије, не мора у строгом смислу поклапати са Аристотеловим ставом. Аргумент за ово већ се налази у Стагираниновом јасном пренебрегавању драмског текста као трилогијске цјелине и успостављања оних значења до којих нас завршетак драмског опуса доводи. А овај завршетак, нема сумње, није истовјетан оном значењу које се конституише у оном дијелу драмског текста који Аристотел превасходно има у виду. Проблем се посебно усложњава ако имамо у виду управо Аристотелово значење трагичне кривице (*hamartia*) и недовољно прецизно разликовање из кога се не може тачно разабрати улога субјекта у њој. Сажалење изазива, вели нам Аристотел, само онај јунак који не пада у несрећу због своје злоће или неваљалства него због неке погрешке, али остаје недовољно јасне да ли у овој погрешци (*hamartia*) на неки начин сам делатно учествује?

13. 1. Ова недоумица је свакако присутна у Шелинговом тумачењу с обзиром да он, доводећи у питање Аристотелово схватање кривице као неке појединачне заблуде (*hamartia*), највишим случајем трагедије одређује онај у коме је трагична личност по *нежности* (судбини) крива за неки злочин: „То је она највиша могућа несрећа – без истинске несреће постати крив на основу судбине. Дакле, нужно је да сама кривица опет буде *нежност*, а не да се, како вели Аристотел, приписује како услед заблуде тако и услед неизбежне коби или освете богова. Таква је Едипова судбина”.²⁷

²⁷ *Ibid.*

Siniša JELUŠIĆ

THE ANTINOMIS OF THE INTERPRETATIONS OF THE
POETICAL TERMS: ARISTOTEL'S CATHARSIS

Summary

In this paper the author critically investigate the antinomies of interpretations of the fundamental Aristotel's poetical term/statement: catharsis. Also, he refers about the question of the substance of relations between modern theoretical methods (the formal and structural, founded by the Moscow linguistic Circle, Saussure and Jakobson) and possibilities of the hermeneutic of the meaning of the constitutive poetical terms. Some examples presents that modern theoretical approach are dominant direct to the syntactic structure which in factual eliminate the basic drama's semantic meaning. For the constitution/interpretation of this basic semantic it is necessary to accept and distinguish the total structure of Greek drama as: 1. One separate text, 2. A part of trilogy/drama's totality (for example: Aeschilus Orestia). Particularly, the investigation of the term catharsis includes the understanding of few relevant correlative (contextual) terms: the tragic, the tragic hero, for example. In conclusion, the author presents the Schelling's version of interpretations of the fundamental dramatic terms (the tragic hero).

