

Janez Vrečko  
Ljubljana

## VPRAŠANJE TRAGIČNEGA V OTROŠKI LITERATURI

Odkar je Nietzsche v svojem *Rojstvu tragedije iz duha glasbe* govoril – paradoksalno – tudi in predvsem o njeni smrti, je postalo tako rekoč modno govoriti o »smrti tragedije«. Vendar pa razpravljati samo o smrti tragedije, ne pa tudi o možnostih za njen nastanek, pa tudi o tem, zakaj poznejša razdobja niso ustvarila tragedije, pomeni zapirati si oči pred nekaterimi temeljnimi dejstvi v literarni zgodovini. Rojstvo in razcvet pa tudi venenje in propad tragedije zahtevajo od nas več odgovorov, ki morajo seči nazaj k epu, na katerega pogorišču se tragedija šele lahko pojavi, še bolj pa naprej k romanu, ki se od 2. st. pr. n. š. naprej poraja tako na pogorišču epa kot tudi in predvsem na pogorišču tragedije.

Pri tem imamo pred očmi, da je ep bila zvrst, ki jo poleg Grkov najdemo še pri drugih starih ljudstvih, medtem ko je tragedija najčistejša stvaritev grškega duha, ki je celo ob najbolj natančnih literarnozgodovinskih klasifikacijah ne najdemo ne v Indiji, ne na Kitajskem, ne v starem Egiptu ne kje drugje. Kot da te civilizacije niso imele potrebe, poudariti in izločiti »temno plat življenja«, v človekovi smrtnosti najti temo za svoja razmišljanja. Grška tragedija je potemtakem manifestacija bistva grškega duha, ki je v tragediji našel svoj prostor, potem ko je moral zapustiti epos; če se je v epu tragika še prikrivala, ker se je o njej še pripovedovalo (Goethe in Schiller sta menila, da bi bilo najbolje, če bi epski rapsod bral skrit za zaveso, saj bi bila s tem abstrahirana osebnost in bi verjeli, da poslušamo muzo samo), se je v tragediji, katere namen je prikazovanje, povsem postavila v ospredje in postala očitna. Vendar tudi v tragediji ne naenkrat in ne takoj spočetka. Ajshil je kot prvi znani pisec tragedij v primeri s Homerjem (že spet) ves optimističen, tako da se zdi, kot bi Homer s svojim tragično koncipiranim Ahilom zašel v slepo ulico. V resnici pa se že Sofokles povrne k izvirnemu homerskemu pesimizmu in s tem potrdi, da se Homer v svoji kritiki mita in v svoji pesniški svobodi, ki je dodobra načela mitsko monolitnost in nedotakljivost, ni motil ali morda kako drugače naključno ravnal glede na vse preteklo.

Na teh temeljih se je zgodil čudež sredi »grškega čudeža«, rojstvo tragedije pa tudi njena smrt. Za približni začetek tega čudeža imamo letnico 486 pr. n. š., datum bitke pri Salaminu, ki je bila osem let pred uprizoritvijo Ajshilovih *Perzanov*, za definitivni konec pa uprizoritev Evripidovih *Bakchantk* sto let kasneje. Kratek čas za tragedijo, pa veliko obdobje za človekovo ustvarjalnost.

Nekateri se seveda ne strinjajo z možnostjo tragedije samo v antiki, saj se jim zdi, da se tragedija ponovi še večkrat v kasnejši evropski zgodovini. Drugi že spet

z eshatološkim upanjem pričakujejo njeno ponovno rojstvo v modernih časih. Tako se je Borisu Ejhenbaumu na začetku 20. st. dozdevalo, da bodočnost literature ni v liriki ali v romanu, ampak prav v tragediji. Intimne forme so izgubile svojo moč, moderni časi pa kažejo potrebo po vzvišenih formah, po močnih besedah. Po Ejhenbaumu je problem samo v tem, da je tragedija našla svoje zatočišče v kinematografu, kjer se zapletene vsebine dogajajo v tihoti pred molčecim gledalcem. Vendar bo prišel čas, ko si bo ta gledalec zaželel besede. (1, 49) Odgovor na vprašanje, ki si ga tu zastavlja Ejhenbaum, ni danes nič lažji, kot je bil v dvajsetih letih, saj se zdi, da je kinematograf zamenjala televizija, ki vse vzvišeno in tragično banalizira še veliko bolj, kot si je bilo to kadarkoli mogoče predstavljati. če kdaj, moramo danes znova ugotoviti, da je bila tragedija močna samo v Grčiji. Pri tem seveda mislimo na oba tipa antiške tragedije: na ritualni in na junaški tip, ki se prav zaradi specifične starogrškega sveta ne moreta nikjer več ponoviti, če pa se, gre za nasilje ali za ponaredek brez ustreznih mitološke podlage.

In vendar bi težko rekli, da Shakespearove najbolj mračne igre niso tragedije in da, recimo, Racinova in Corneillova dela v nas ne zbuja strahu in sočutja. Northrop Frye v tej sorodnosti antike, renesanse in klasicizma ne vidi naključja, saj sta bili obe razdobji, tako tisto v antiki kot to v moderni Evropi, hkrati tudi razdobji razcveta znanosti, s tem pa dvoma o bogovih in kar se da kritičnega razmerja do preteklosti.

Vendar je problem s tem šele načel. Po Camusovem mnenju je vprašanje o možnostih za tragedijo v naših časih približno tako nesmiselno kot denimo vprašanje, ali bomo imeli dobro vlado. Prej nas navaja k sanjarjenju kot pa k razmišljanju. Vendar ima tudi Camus vsaj dva razloga, da si upravičeno zastavi tudi vprašanje o moderni tragediji. »Prvi razlog je v tem, da se velika razdobja moderne tragične umetnosti zgodovinsko pokrivajo s prelomnimi časi, v katerih je... bodočnost nekega naroda negotova, sedanost pa dramatična. Med drugim se je Ajshil vojskoval v dveh vojnah, Shakespeare pa je bil priča celi vrsti strahot. Oba sta torej živela na robu nevarnega preobrata v zgodovini zahodne civilizacije. Skratka, zelo lahko je ugotoviti, da v tridesetstoletnem razvoju zahodnih ljudstev... obstajata samo dve razdobji tragične umetnosti, ki sta obe enako prostorsko in časovno omejeni. Prvo, grško razdobje je skrajno enotno in traja samo sto let, od Ajshila do Evripida. Drugo traja komaj nekaj dlje in cvete v sosednjih deželah na samem robu zahodne Evrope.« (2) Po Camusovem mnenju smo posvečali veliko premalo pozornosti dejstvu, da čudežni razcvet elizabetinske tragedije, tragedije španskega zlatega veka in francoske klasicistične tragedije sodijo skoraj v isti čas.... Med Shakespearom in Racinom je manjša časovna razlika kot med Ajshilom in Evripidom. V obeh primerih, v antiki in na začetku moderne sveta, pa gre po Camusovem mnenju za podobne pojave: za prehod od kozmične misli in globoke prežetosti z božanskim in svetim k načinu mišljenja, v katerega osnovi je individualistična in racionalistična refleksija. Gibanje, ki vodi od Ajshila k Evripidu, je v temelju podobno tistemu od predsokratičnih mislecev k samemu Sokratu (Sokrat, ki je preziral tragedijo, je Evripida imel za izjemo). Tako od Shakespeara do Corneilla prehajamo od mračnih in skrivnostnih sil še vedno srednjega veka k univerzumu potrjenih osebnih vrednot, utemeljenih na človeški volji in razumu (skoraj vse racinovske žrtve so žrtvovane razumu). Skratka, gre za isto gibanje, ki vodi od strastne srednjeveške teologije k Descartesu... V obeh primerih... se individuum počasi ločuje od svetega telesa in se sooča s svetom strahu in pobožnosti. V obeh primerih se v delih nakazuje pot

od obredne tragedije in kvazireligioznega praznovanja k psihološki tragediji. In v obeh primerih končna zmaga individualnega razuma, v 4. st. pr. n. š. pri Grkih in v 18. st. v Evropi za več stoletij onemogoči tragično ustvarjalnost.« Iz tega razmišljanja napravi Camus pomemben sklep, »da se tragično razdobje zmeraj pokriva s časom, v katerem se človek zavedno ali nezavedno ločuje od starih civilizacijskih oblik, pravzaprav na silo pretrga z njimi, pri tem pa še ni našel neke nove oblike, ki bi mu ustrezala.« (3)

Tudi Helen Gardner vzpostavlja paralele med atiško tragedijo in šestnajstim stoletjem. »Če obstajajo primerjave med religioznim razpoloženjem arhaične dobe in npravmi poznega srednjega veka, obstajajo tudi paralele med dosežki jonske filozofije in z razumom prežete renesanse v Evropi 16. st. Tako v stari Grčiji kot v moderni Evropi je propadu tragedije sledil triumf znanosti in filozofije.« (gl. *Religion and Literature*, London 1971) (4)

Toda če bi bilo tako kot zgoraj trdijo Frye, Camus in Gardnerjeva, bi se zdela večstoletna, že kar travmatična evropska nostalgija po tragediji odvečna in celo smešna, saj bi, denimo Shakespeara in Racina kratkomalo vzporejali in nato postavljali po robu antiki in ostajali pri tem samozadovoljstvu. Vemo pa, da ni tako. Danes, v dvajsetem stoletju, po opravljenih raziskavah angleške antropološke šole še prav posebej. Način, kako Ojdip in Hamlet nihata med skrajnim nihilizmom in skrajnim upanjem, je vendarle v samem temelju različen, saj izhaja iz drugačnega razumevanja usode in bogov, s tem pa tudi iz drugačnega razumevanja samega sebe in svojih možnosti v svetu, kjer bogovi postopno izginjajo zaradi iracionalnih usodnostnih sil.

Res je seveda, da ne atiška tragedija ne evropska tragedija 16. st. ki je v primeri s kasnejšimi prizadevanji tej še najbližja, nista odgovorili na vprašanja, ki sta si jih sami zastavili. V antiki je na te zahteve odgovorila filozofija, na področju literature pa roman. V modernih časih pa se tragično ni pustilo kar tako eliminirati, zato se je umestilo v filozofijo tragičnega in v roman, seveda na popolnoma drugačen način in z drugačnimi posledicami, kot se je prehod iz tragedije v roman zgodil v helenizmu. Pravzaprav bi lahko rekli še več, da je tudi renesančni roman še ohranjal in s tem nadaljeval izročilo antičnega romana, ker je v tem času tragedija še ostajala nerazločena od tragičnega. Kakor hitro pa pride v 19. st. do izločitve tragičnega iz tragedije in s tem do filozofije tragičnega, roman prevzame tragične vsebine in se podobno kot pred tem tragedija zapiše zgolj smrti. V tem smislu lahko torej govorimo o pravem zares evropskem romanu šele od 19. st. naprej, torej od romantičnega romana in njegovih legitimnih realističnih naslednikov. To dvojnost evropskega romana pa opazimo že v tragediji, v njeni ritualni in herojski izpeljavi, zaslutili pa bi jo lahko že tudi v epu, če bi poznali tudi še zgolj ritualne epske pesnitve, ne pa samo homerskih herojskih zapisov.

Tudi tragedija postane v določenem trenutku igra o smrti, čeprav na svojih začetkih kaj takega ni bilo slutiti. Tragični junak se čuti na podoben način kot homerski epski junak povezanega s smrtjo, ki postane njegova obsesivna življenjska tema. Nasproti ritualni tragediji, kjer je življenje še razumljeno iz Glavkove filozofije v *Iliadi* in upodobitev na Ahilovem ščit, se herojska tragedija osredotoči na posameznikovo zemeljsko usodo. Povsem upravičeno trdi Lukacs, da ga ni bolj omejenega prostora, kot je prostor, ki ga ima na razpolago pisec tragedij, saj za nikogar meja smrti ni tako resnična in pomembna kot prav zanj. (5, 89)

Zanimivo pri vsem tem pa je vendarle, da moderni časi ne zmorejo hkratnosti in sočasnosti, kot jo je poznala antika v ritualnem in herojskem epu in tragediji. Pri njej ta dvojnost razpade v časovno močno oddaljena razdobja, ki imajo svoje razloge prav v upanju, da bo epos in tragedijo mogoče obnoviti in se zato zateka k preizkušeni antičnim vzorom. Spoznanje, ki tem poskusom sledi, je grenko, rezultira pa v že omenjeni dvojnosti filozofije tragičnega in v tragičnem evropskem romanu.

Ob tem seveda ne smemo spregledati še enega poskusa, ki pa želi imeti tragedijo vendarle na drugačnih osnovah, kot so bile antične, in sicer jo poskuša utemeljiti v krščanstvu kot novi odrešenjski religiji. Gotovo tudi ti poskusi izvirajo iz nostalgičnega spoznanja, da moderni časi vsekakor morajo ustvariti tragedijo, in to kljub temu, da je krščanski svetovni nazor prežet z optimizmom, s hiliazmom in z eshatološkostjo. Tudi zato je lahko krščanski srednjeveški misterij le dramatičen, ne more pa biti tragičen v starogrškem smislu. Pri tem pa je zanimivo, da krščanstvo ob misterijih in miraklih kot srednjeveških verskih igrah, ki v določenem smislu vendarle nadaljujejo grško gledališko izročilo, pozna nadaljevanje tega izročila v veliko bolj avtentični obliki v svojem mašnem ritualu, kjer so ohranjeni številni elementi starogrške ritualne tragedije. Njen spraven konec se sicer sklada s krščansko odrešenjsko idejo, le da je sprava v antiki zaprta v kozmološko in ciklično razumevanje sveta, v krščanstvu pa v dokončno odrešenjsko idejo s smrtjo na križu.

Ta različnost v razumevanju koncev bije v oči, saj kljub veliki podobnosti katoliškega mašnega rituala in ritualne tragedije vendarle ostaja vtis, da je »v Grčiji vse bilo bolj svetlo, bolj sončno, lepše, se pravi manj notranje občuteno, brez zapletene neskončne simbolike katoliške cerkve.« (6)

Nas seveda ne zanimajo ostanki starogrške tragedije v katoliškem ritualu, čeprav je treba reči, da se je marsikaj iz antike ohranilo prav zato, ker je bilo za krščanstvo zelo uporabno. Zanima nas možnost tragedije znotraj krščanskega razumevanja sveta.

Če za hip sprejmemo Camusovo predpostavko, da tragedija nastane v času, ko človek zaradi oholosti pride v spor z božjim redom, utelešenim v bogu ali družbi in da je tragedija toliko večja, kolikor bolj je upor upravičen, red pa neizprosno, potem je vnaprej jasno, da jahvistični bog v svoji dobroti in odpuščanju ne omogoča tragične situacije vnaprej, kakršnih je brez števila v grški dramatiki. Krivda in kesanje sta tu v neposredni navezi in medsebojni odvisnosti, saj sta svet in človek v njem vseskozi v okrilju božjega, s tem pa varnega in urejenega. Po Camusovem mnenju se je v zgodovini krščanstva dogodila morda ena sama tragedija, in to na Golgoti, zaznamujejo pa jo Kristusove besede: Moj bog, moj bog, zakaj si me zapustil? Ta trenutek dvoma je vseboval dvosmiselnost tragične situacije, ki se kasneje ni nikdar več ponovila. Zato krščanstvo ne more poznati prave tragedije, ker tudi ne more poznati resničnega dvoma. V nedvomečem krščanstvu se ne da spraševati, kdo je človek, kaj je usoda, kam gre človek, zakaj krivica in trpljenje. Na vsa ta vprašanja je odgovor znan.

Tragični junak pa vedno postavlja vprašanja, na katera ni odgovorov, živi v svetu, kjer nihče ni pripravljen umreti namesto njega, zato umira sam zase, samotno in osamljeno, na najbolj neprijetne in za današnji okus celo odvratne načine, ki komaj pustijo kakšno sled v družbi. Storjena je bila napaka, usodna zmot, vsa polis jo je videla in občutila na sebi, vendar pa za nikogar med njimi ni odrešitve, kot se to na povsem samoumeven način dogaja v krščanskem kozmosu: tako grešnik kot

vsil drugi so vključeni v vsezajemajoči proces pregrehe in odrešitve. Tako razumljeno odrešenje se v krščanstvu postavlja po robu tragičnemu razumevanju sveta, saj možnost odrešitve sproti spodjeda uničujočo tragično brezizhodnost.

»Židovski duh je prepričan, da je ustroj veselja in človeka razumu dostopen. Pota gospodova niso ne brezcilna ne nesmiselna.« (7, 14) S poslušnostjo je mogoče vnesti razumevanje v sleherno področje človekovega delovanja, saj je nujnost slepa samo, če je ne razumemo.

Tragedija pristaja prav na nujnost; nujnost je slepa in srečanje z njo bo človeka oslepelo. »Ta trditev je grška in na njej temelječe tragično občutenje sveta je najpomembnejši prispevek grškega genija.« Steiner sicer dodaja, da »se ne da ugotoviti, kje se je tragedija prvič utelesila« (isto), meni pa, da je prav Iliada začetnica umetnosti tragičnega.

»Vojne v *Stari zavezi* so krvave in strašne, niso pa tragične. Lahko so le pravične in nepravične. Izrael bo zmagal, če bo le poslušal božjo voljo in božje zapovedi...« (isto) »V nasprotju s tem pa so peloponeške vojne tragične. Za njimi se skrivajo mračna naključja in napačne presoje« (isto)

Ta dvojnost je lepo vidna iz primerjave biblijskega Joba in grškega Ojdira, deloma pa tudi Prometeja.

Že samo ime Job (tisti, ki vzdihuje), kaže na človeka, ki je prepričan o svoji popolni nemoči pred božjo veličino. Zanj sploh ne obstajajo vprašanja, ki si jih zastavlja grški tragični človek, zanj obstajata samo slepa vera in popolna predanost bogu. Jobova zgodba je poleg *Visoke pesmi* dosegla največjo literarno popularnost. Ukvarja se z vprašanjem pravičnosti, in to s popolnoma novih stališč. V času neposredno pred babilonsko sužnostjo in med njo se pojavljajo dvomi, ki so ga Židje verjetno prevzeli od Kaldejcev, češ da bog še za življenja nagrajuje pravičnika z bogastvom, grešnika pa kaznuje s siromaštvom in nesrečami; zato je mogoče že iz posameznikovega življenja sklepati, v kakšnem odnosu je z bogom.

*Jobova knjiga* na to vprašanje odgovarja drugače. Job je bogat, pravičen in pošten človek, ki se boji Boga in se izogiba hudemu. Satan je predlagal Bogu, naj bi Joba skusili, češ če bo prizadeto njegovo imetje, ki ga je doslej čuval Bog, ga bo Job »v obraz preklinjal.« (*Sveto pismo* II, 239) Bog je pristal na Satanovo ponudbo in nad Joba so prišle številne nadloge. Izgubil je otroke, imetje, napadajo ga kožne bolezni, žena nima razumevanja za njegovo trpljenje. Kljub vsemu temu pa Job ne preneha hvaliti boga. Obiščejo ga prijatelji Elifaz, Baldad in Sofar. Glavni del knjige je posvečen razpravljanju o smislu trpljenja. Prijatelji zastopajo misel, da je trpljenje le kazen za greh: Job naj se spokori in bo rešen trpljenja. Job trdi, da je nedolžen in da ga Bog po krivem preganja. Diskusija se močno zaostri, saj mu pripisujejo vse mogoče grehe, Job pa kliče na pomoč Boga, naj mu pomaga ubraniti njegova stališča. Na vrhuncu prepira nastopi kot deus ex machina dotlej neznani Eliu, ki zatrjuje, da trpljenje ni le kazen za greh, ampak tudi namen, da ohrani človeka na pravi poti, da ga razsvetli. Po tem se v nevihti pojavi tudi Bog sam, ki se sklicuje na svojo mogočnost in modrost pri stvarjenju in naravnih prikaznih, ki jih človek ne razume in tudi ne sme zahtevati, da bi mu bile razumljive. Pota božje previdnosti, v katera sodi tudi trpljenje, ostajajo potemtakem človeku nerazumljiva, zato Job vdano sprejme svoje trpljenje in se ponižno ukloni božjemu vodstvu.

Iz epiloga spoznamo, kako je Bog Joba rešil trpljenja, mu povrnil zdravje, otroke in dvakrat toliko vsega, kar je imel na začetku. Božja pravičnost je bila s tem potrjena.

Rekli smo, da ima Steiner za začetek in prvo utelešenje tragičnega homerski epos. Na tem primeru tudi pokaže razliko med padcema Jerihona ali Jeruzalema, ki sta pravična, in padcem Troje, ki je prva velika metafora tragedije. Zidovi Jeruzalema bodo obnovljeni, Troja pa je bila enkrat za vselej zravnana z zemljo. »Homerski junak ve, da ne bo mogel doumeti in premagati usode... Človekovi računi z bogom ostanejo neporavnani.« (8, 14)

Kot posebno zanimivost *Jobove knjige* je treba omeniti domnevni čas, v katerem je bila napisana. Zaradi nekaterih podobnosti s prerokom Jeremijem naj bi *Jobova knjiga* nastala v času po preroku Jeremiju, torej v 6. ali 5. st. pr. n. š. To pa je čas, ko se je v Grčiji porajala tragedija. In vendar, kakšna velikanska razlika med Jobom in Ojdipom. Job dobi nazaj dvakrat več, kot mu je bilo odvzeto, Ojdip ne dobi nazaj ničesar, ne svojih oči, ne svojega vladarskega žezla, ne otrok, ne matere in žene in ne očeta; v tem primeru torej pravičnost ni potrjena. Kakor tudi ne v primeru Prometeja, ko ga niti prikovanje na kavkaško steno ne zlomi v njegovem uporništvu in ostaja za vse čase simbol upornika zoper tiransko oblast in samodržstvo. Takšen je v Evripidovih *Bakhah* primer Pentejeve matere Agave, ki je bila v vsem poslušna Dionizu, pa je kljub temu doživela strašno kazen, sinovo smrt z raztelesenjem in lastni izgon iz Teb.

Je pa še druga možnost pri razlagi *Jobove* in *Ojdipove* tragike.

Na začetku knjige Job, podobno kot kralj Ojdip, meni, da bi bilo najbolje, nikoli se ne roditi:

»Naj zgine dan, ob katerem sem se rodil,  
in noč, ko se je reklo: deček je bil spočet.

Tisti dan naj se spremeni v temo...« (*Jobova tožba*, 3, 3–4)

Takole Job.

In kralj Ojdip:

»Ne biti rojen, je največja sreča.

Najboljše pač, kar se lahko zgodi.

Če pa če rojen si, najbolje da pri priči

napotiš se nazaj, od koder si prišel.« (*Ojdip na Kolonu*, 1224–1227)

Glede na zelo podobni, skrajno tragični stališči Joba in Ojdipa, bi se morda lahko strinjali z Webrovo predpostavko, da je bila *Knjiga o Jobu* ustvarjena po propadu tragedije, v helenizmu, torej pod močnimi grškimi vplivi. Najprej naj bi to le bila igra o trpljenju, v katero je bilo šele kasneje vnešeno teološko vprašanje pravičnosti, ki je iz izrazitega spopada med nemočnim človekom in vsemogočnim bogom preneslo težo vprašanj drugam, v območje božje pravičnosti in osmislitve človeškega trpljenja. Nekaj, kar je na začetku obetalo tragedijo, podobno Ojdipovi, se je na koncu spremenilo v nauk, da bo kraljestvo božje zagotovljeno vsem, ki bodo poslušni božjim postavam. Nujnost potemtakem ni več slepa, in četudi bo človeku za nekaj časa odvzet vid, trajno vsekakor ne bo oslepel, kot se je to še dogodilo tragičnemu junaku. Kot da bi židovstvo in kasneje krščanstvo iz Pandorine skrinjice izbezalo še edini preostanek v njej – upanje – in se ga kot edinega preostanka iz te nenavadne posode, ki jo je na svet prinesla grška Eva Pandora, tudi krčevito oprijelo.

## Orkestra in skena

S tem pa še nismo rešili vseh vprašanj, tragičnega, predvsem ne docela nenaključne arhitekture starogrškega gledališča. Zanimivo je, da se tudi ta zdi povsem samoumevna, kot da drugačna ne bi mogla biti. Sprejemamo jo kot kulturno-zgodovinsko zanimivost, se pri tem čudimo izjemnim razsežnostim teh gledališč, ki so lahko sprejela tudi do 40.000 gledalcev, kjer zaradi izvrstne akustike ni bilo boljših in slabših sedežev, kjer so bili kamniti sedeži pregreti od mediteranskega sonca in je bilo na njih prijetno sedeti, kjer so gledalci dobivali dnevnicke za prebite dni v gledališču, kjer je izgradnja teh velikanskih arhitektonskih spomenikov državo stala več kot njena nepremagljiva mornarica s številnim nadvse okretnim ladjevjem itd.

Kakšna je bila zunanja podoba tega arhitektonskega čudeža, ki nam kot okameneli ostanek nemo priča o večno izgubljenem starogrškem tragičnem čudežu?

Izbrati je bilo treba primeren raven prostor, obdan z ene strani s vzpetino, od koder so gledalci (sprva stoje) opazovali dogajanje v orkestri, ki je bila legitimna naslednica hipodroma in arene, še pred tem pa kozmičnega sončnega kroga.

Sredi orkestre je bil Dionizov oltar, ki je tragedijo vnaprej določal kot daritveni ritual, dokler je to mogla biti. Sčasoma je namreč oltar izgubil svoj bogoslužni pomen, vendar je še naprej ostal sredi orkestre. O kakšnem odru ali sceni še ni bilo govora, saj je bila tragedija v tem času le zborovska pesnitev s petjem in plesom. In zboru silenov ali satirov je bilo dovolj, da so lahko opravljali svojo mimično igr o vegetacijskem ciklu znotraj s krogom določene orkestre.

Znamenite uvedbe prvega, drugega in tretjega igralca, ki so bile s stališča herojske tragedije pomembna pridobitev, s stališča ritualne tragedije pa prava katastrofa, so bistveno spremenile zunanjo podobo grškega gledališča. Ker se je s stopnjevanjem števila igralcev hkrati zmanjševala vloga zbora, je postajalo dogajanje v orkestri vse manj pomembno, teža tragedije, ki je šele zdaj začela pridobivati tudi tragične vsebine, se je selila iz orkestre, na poseben prostor za igralce, ki je dobil ime proskenion in je predstavljal sprednjo stran skene. Dogajanje se je tedaj nazorno premikalo iz središča orkestre na njeno obrobje, na njen tangentno prislonjeni del na orkestro, na skeno. To je pomenilo ostro spremembo obsega in narave gledališkega prostora. Zmeraj bolj samotni in osamljeni igralci so se docela preselili na skeno, katere zgornja ploskev se je zdaj spremenila v edino prizorišče igre. »Na ta prostor je prešel tudi izraz proskenij, se pravi sprednji del skene, na obakraj skene nahajajoča se paraskenija pa sta poskrbela za stransko omejitvev škatle, v kakršno se je spremenil oder v gledališču nove Evrope.« (9, 339)

Prav nenavadno je, da na to korenito spremembo narave in obsega antičnega gledališkega prostora, spremembo, ki je bila očitno povezana z drugim pomembnih pripetljajem, z razločitvijo ritualne in herojske tragedije, ni opozoril noben od nam znanih raziskovalcev, celo tisti ne, ki so se temu problemu že močno približali, kot denimo E. Petersen, O. Frejdenbergova in drugi.

Navsezadnje imamo za gornje trditve tudi več dokazov. Da je bil igralcem v nasprotju z zborom določen prostor na skeni, nas poučijo Aristotelove besede v 12. poglavju *Poetike*. Tu je govor o žalostinki kot žalni pesmi, ki jo »izmenično pojejo zbor in igralci na odru.« (*Poetika*, 79) Tudi odlomek iz *Polideuka*, v katerem so naštetih sestavni deli gledališča, sporoča, da »skena pripada igralcem, orkestra pa zboru...« (IV, 132; gl. 9, 340)

Ne le iz teh dveh navedkov, ampak predvsem iz razločenosti med ritualno in herojsko tragedijo postaja jasno, da so lahko iz zbora izločeni igralci kot zametki individualiziranih in z značajskimi potezami opredeljeni liki, ki so presegli Dionizov ritual, s tem pa tudi kolektivno zavest, nastopali samo na prostoru, ki se je tudi sam izločil iz celote, na njeno tangencialno obrobje in je dobil ime skena, ki ga še danes poznamo kot scena.

Povsem nesmiselne so potemtakem hipoteze, kot je bila recimo Dorpfeldova, pri kateri je trmasto vztrajal, da so v atenskem gledališču »zmeraj igrali na orkestri pred proskeniem, ki je bil samo inscenacijsko ozadje.« (10) Če bi bilo tako, potem ne bi bilo nikakršne razlike med Ajshilom in Sofoklejem in še posebej med tema dvema in Evripidom, še več, potem sploh ne bi bilo potrebno govoriti o krizi tragedije pri Evripidu in še manj o njenem propadanju in njenem nepreklicnem koncu.

Navsezadnje so celo različni položaji zbora v orkestri kazali, da se tudi z zborom dogajajo usodne spremembe, saj je ditirambični zbor kot starejša oblika še oblikoval krog, medtem ko se je tragični zbor že razporejal v pravokotnik in na ta način shematično nakazoval svoj razpad, ki se bo ujemal z njegovo vse manjšo funkcijo v dogajanju, obenem pa tudi s pravokotniško zasnovo same skene; ta se bo skupaj z iz zbora izločenimi igralci pomaknila na obrobje orkestre, vse bolj proč od brezčasia, ki je bilo tipično za dogajanje v orkestri. Igralci na skeni bodo namreč sistematično uhajali in se predajali zgodovini.

Večni sončni krog, katerega mimetična obdelava je bila orkestra, je v skeni dobil svojo protiutež v zgodovinski tangencialni premici na ta krog. Zato prostor tragičnega heroja ne more biti več znotraj kroga, ampak je lahko le še na tej v eno smer usmerjeni neskončni premici, v zgodovini.

In zato tragedija v svoji dvojnosti ritualnega in herojskega stoji na meji med mitom in zgodovino, med epom in romanom. Silenski konji, deloma še satirski kozli, so bili še onstran zgodovine, heroji so že vstopili vanjo. Filoktet bo sicer zastal, preden se bo podal v neskončno, tangencialno, premici podobno zgodovino, vendar ga bo ta potegnila za sabo in ne bo imel več druge izbire.

Na tej premici bo heroja pričakala herojska tragedija, tragično kot njena vsebina in (herojska) smrt kot njen konec in dovršitev. Melanip se je na tej neskončni zgodovinski premici prvi postavil v vrsto, prvi je iz orkestre prestopil magični prag skene in ostal na njej do ti. smrti tragedije.

K. Jaspers v tej zvezi ugotavlja, da se je s tragičnim spoznanjem začelo zgodovinsko gibanje, da je bila prekinjena cikličnost, značilna za predtragično razdobje; zdaj je bilo vse le še v gibanju naprej po neskončni premici. Heroj (Melanip, op. J. V.) se je odločil in se ne vrača več v svoje izhodišče. Kjer se po Jaspersovem mnenju pojavi tragičnost, tam je izgubljeno nekaj izjemnega. Za človeka ni več stabilnosti, nemir, ki se je naselil vanj, ga priganja naprej, zgodovina se je naselila ne samo v zunanje dogodke, ampak tudi v človekove globine, v njegovo notranjost. »Kamor koli gremo, karkoli bomo na tej poti videli ali slišali: v zraku je nekaj, kar nas bo uničilo, in temu se ne da odpomoči.« (11, 926)

Ali je potemtakem naključje, da je Prometej kot tat ognja začetnik človeške zgodovine, saj je ogenj edini element, ki se ne vrača v svoje središče, nazaj k zemlji, od koder je izšel. Človek je to vertikalno ločevanje od središča zamenjal s prometejsko horizontalno dvojico: naprej in nazaj. »Ta prevedba sveta v ravnino, zamenjava vertikale s horizontalo (z vzporedno iznajdbo elementa časa) se je udejanjala

v človekovem telesu, ki je postalo relativno središče kozmosa. Vendar se ta kozmos ne giblje od spodaj navzgor, ampak naprej v horizontalnem času – iz preteklosti v prihodnost.« (12, 380) Tragičnega junaka potemtakem povsem upravičeno imenujemo tudi prometejski človek. Zato je razumljivo, da Pandorinemu »vertikalnemu« rojevanju iz zemlje lahko prisostvuje le Epimetej, ki sam razmišlja povsem antikavzalno, nikakor pa ne njegov brat Prometej, ki takšnega razmišljanja in povezovanja zemlje in rojevanja ne pozna več. V času Prometeja je Pandorina skrinjica že odprta.

Herojska tragedija stoji potemtakem na meji dveh trenutkov v grški zgodovini, na meji med ritualom in kultom, ki si oba prizadevati ostati v mitološkem brezčasju. Herojska tragedija si, in v tem je njena posebnost, izbori tretjo možnost: postane literarno-estetska stvaritev, eden najvišjih dosežkov človekovega ustvarjalnega duha vse do danes.

Katarza, v katero se mora po Aristotelu izteči sleherna tragedija, namreč nima več ne ritualno ne kultno očiščujočega značaja.

### Aristotel o tragičnem in Mali princ

Naj opozorimo na znano pasajo iz Aristotelove *Poetike*, kjer je ta imenoval Evripida najbolj tragičnega (tragikotatos) med tragiškimi pesniki. Seveda Aristotel ne govori o tragičnem le v tej zvezi, ampak ta pojem omenja kar trikrat v trinajstem in štirinajstem poglavju svoje *Poetike*, nanaša pa se vedno na »lepo« tragedijo z enojnim izidom, z enim samim močnim preobratom le iz sreče v nesrečo in s hamartijo ali usodno zmoto. Se pravi, da se nanaša na tisti tip tragedije, ki ga Aristotel označi kot »lepo« tragedijo in v njej uvidi polje tragičnega, ne pa na tragedijo na sploh. Zadeva s »tragikotatos« je potemtakem zelo zapletena, saj vemo, da Evripid, na katerega se nanaša, še zdaleč ni bil tragediograf, ki se je najbolj približal določilom tragedije, posebej še, ker Aristotel res pohvali njegove nesrečne konce, »v vseh drugih stvareh (pa) ne ravna ravno najbolje.«

S tem pa vprašanje tragičnega pri Aristotelu še ni izčrpano. V že omenjenem trinajstem in štirinajstem poglavju *Poetike* je »tragikos« omenjen trikrat. Aristotel govori tudi o tem, »da kdo stori neko dejanje namerno in zavestno« ali pa se »zavestno vzdrži nekega dejanja.« (*Poetika*, 83)

V obeh primerih, ko kdo nekaj stori ali pa opusti, gre seveda za zavestno posameznikovo odločitev, za njegov hoteni subjektivni odziv, ki je zunaj slučajnosti ali slepe usode. V tem primeru junakovo dejanje sledi njegovi odločitvi kot posledica vzroku. Aristotel s tem v zvezi tudi omenja kavzalno povezanost dogodkov in s tem tudi novo razumevanje časa. V mitološkem krožnem ali cikličnem času so dogodki večnostno nanizani drug za drugim, v zgodovinskem času pa so dejanja med seboj kavzalno povezana, med seboj pogojena in zato tragična. Junak, ki je svoje dejanje storil ali opustil iz notranjih pobud, je tragični junak t.i. »lepe« tragedije, kjer v kontinuiranem loku od prazaaetkov tragedije pa do njenega konca pri Evripidu stopnja junakovega lastnega prispevka k osebni nesreči narašča od primera do primera. Zato nastaja zmeraj več »lepih« herojskih tragedij in zmeraj manj ritualnih, kjer še ni bilo človekove odzivnosti, ker ta zaradi epske celovitosti sveta še ni bila mogoča. Po Aristotelu so namreč pesniki posnemovalci dejanj, nosilci teh dejanj so osebe, te pa imajo lastnosti, ki si jih pridobijo s svojim značajem

in mislijo kot svojima bistvenima določenostma. Junakov značaj in njegova misel sta tedaj vzrok dejanja, od njiju je odvisen posameznikov uspeh in neuspeh, Aristotela pa najbolj zanimajo tiste »lepe« tragedije, v katerih bi bilo čimveč sočutja, groze in trpljenja in s tem posameznikovega preobrata iz sreče v nesrečo. »Oseba dobi značaj,...če v svojih besedah ali dejanjih izrazi neko odločitev« (*Poetika*, 84) in se pri tem ne sklicuje na nič, kar bi bilo zunaj nje. Značaji pa se že spet lahko vzpostavijo šele s herojsko tragedijo, kjer prihaja do zavestnega izbora ali opustitve nečesa. Analiza Aristotelove *Poetike*, povezana z branjem ohranjenih starogrških tragičnih tekstov, pokaže, da je Aristotel poznal in priznal tragični tip junaka in s tem tudi »tragično« kot pojem, da pa ju je apliciral le na tisti del tragične ustvarjalnosti z eno samo peripetijo v smeri iz sreče v nesrečo. Če ne bi bilo tako, Aristotel tudi ne bi mogel pristati na estetski doživljaj, kot je nazorno opisan v *Evdemovi etiki*, saj bi bil ta povsem neprimeren za junaka, ki je bil (v ritualni tragediji) še povsem orodje božanstva in božanske volje. Ritualno zaporedje: mitos – misel – značaj se v herojski tragediji preobrne v zaporedje: misel – značaj – mitos. Značaj in misel junaka namreč v funkciji nastopajočega subjekta presežeta mitos in si s tem podredita peripetijo in anagnorisis, ki namesto ritualnih pridobita estetske attribute. Podobno je tudi s teofanijo, ki se zdaj uveljavi kot sekularizirana katarza. Anagnorisis na ravni tragedije kot zvrsti in katarza na ravni gledalca kot estetskega recipienta rešita tragedijo pred Platonovim moralizmom, ki poeziji odreja prostor v svoji idealni državi. Ko namreč Aristotel govori o znamenitih štirih tragičnih situacijah, (gl. *Poetika*, 83) njegova razpredelnica osupljivo pokaže, kako se tragično stopnjuje s stopnjevanjem zavestnega junakovega odločanja.

V zvezi z osrednjo temo našega razmišljanja, kaj in kako je s tragičnim v otroški literaturi, je zdaj že mogoče postaviti domnevo, da otrok razmišlja na mito-logičen način, in to vse do trenutka, ko mu svet odraslih vsili logični način razmišljanja. To je zanj življenjsko pomemben preobrat k zrelosti, od koder ni več vrnitve v predkavzalno stanje zdaj izgubljenega otroškega sveta. V njem lahko vztrajajo le »izbrani« posamezniki, ki jih družba zato tudi potisne na svoje obrobje. Zato so vsi pri Aristotelu opisani tragični položaji, ko kdo nekaj stori vede, ko kdo nekaj stori nevede (tu je prostor za hamartijo) in ko kdo nekaj opusti vede, položaji, tuji otroški duši, zato zanjo tragično še ne obstaja.

Tragični svet kavzalnosti in linearnosti je potemtakem svet, kjer je potrebno vse razložiti, kjer nič ni jasno na prvi pogled, kjer je neposredno videnje klobuka v *Malem princu* razumljivo s stališča, ki z enako samoumevnostjo sprejema za svoje tudi bridž, politiko in kravate. In vendar nas ob tem navda tragična melanholija, ko spoznamo, da nam ni več uspelo videti in gledati na tak način kot to zmorejo še otroci in kot je to še zmozel mali princ, ko je od pilota takoj zahteval, naj mu ne riše slona v boi, saj on vendar potrebuje backa. Mali princ torej še zna gledati analogično, nekavzalno, celovito, predmet ugleda z vseh strani hkrati, od zunaj in od znotraj. Nam je potrebno stvari razstaviti, analitično in racionalno razložiti, sistematizirati. Zato je lahko *Mali princ* vesela knjiga za otroke in tragična knjiga za odrasle. Otroci so (še) v mitološko-ritualni orkestri, medtem ko se odrasli drenjamo na tragični sceni.

#### OPOMBE

1. Boris Ejhenbaum: *Književnost*, Beograd, 1972.

2. Albert Camus: *Sur l'avenir de la tragédie* (predavanje v Atenah 1955), Paris, 1957.
3. Gl. op. 2.
4. Helen Gardner: *Religion and Literature*, London, 1971.
5. Georgy Lukács: *Die Seele und die Formen*, Berlin, 1911.
6. Friedrich Nietzsche: *Das griechische Musikdrama*, (predavanje iz leta 1870) V: *Nietzsche Werke*, Berlin, New York, 1967.
7. Georg Steiner: *The Death of Tragedy*, London, 1961.
8. Gl. op. 7.
9. S. I. Sobolevski in dr.: *Zgodovina grške književnosti* (prva knjiga) *Epika, lirika, dramatika klasičnega obdobja*, Ljubljana, 1966.
10. Gl. op. 9.
11. Karl Jaspers: *Von der Wahrheit*, München, 1947.
12. Mihail Bahtin: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, Beograd, 1978.

## Summary

### THE NOTION OF TRAGIC

A child meditates on the mythological way as long as the logical thinking of the world is not imposed to him/her. This is meant for him to be an important turn-over into the world of adults, from where there is no return to the pre-causal state in which only the »chosen« individuals, pushed to the verge of a society, can persist.

In this sense Aristotle himself distinguishes two types of myths: in the first the events follow one another in a chronological order, in the second the events are mutually based in each other. One is the mythological circular time, an everlasting arrangement of events one after another; the other is the historic time where the events are mutually and causally connected. This is the tragic time of an absolute subject, who everything she/he does, does knowingly and willingly.

Inside the mythological time »anagnorisis« and peripeteia possess the function which essentially contributes to a hero's death and resurrection, what can be done only from unhappiness towards happiness. When the myths exceed the character and its deed, the »anagnorisis« and peripeteia become the elements of character and thought, thus in the function of an appearing subject. They are linked to the positions where someone does something knowingly, something unknowingly and leaving off something willingly.

All these procedures are to a child's soul unknown, therefore tragic does not (yet) exist.

Prevod/Translated by: Bojana Panevski