

dokler niso nastopili z ustreznimi lastnimi izdajami drugi sorodni etnografski zavodi, obravnavajoč nadrobnejša poglavja te stroke. Zaradi svojstvenih etnografskih delovnih metod, ki ustrezajo vsebini posameznih ljudskih kultur pomenijo vzporedne objave za etnografijo korak naprej in s tem narekujejo »Slovenskemu etnografu« osamosvojitve in opredelitev na razvojno obdelavo zlasti naše materialne kulture, kar je tudi osrednje delovno področje Etnografskega muzeja v Ljubljani.

Franjo Baš

GLEDALIŠČE

O DRAMATURGIJI GRŠKE TRAGEDIJE

Sofokles, Kralj Oidipus¹

Grška tragedija je v današnjem modernem gledališču umetniški problem, ki je komaj zadovoljivo rešljiv. Vsi poskusi, vzbuditi v današnjem gledališču podobno, v bistvu grozljivo občutje človeške ničevosti, ki ga je vzbujala antična igra za stare Helade, se ne posrečijo ne toliko zaradi današnjih drugačnih mimičnih sredstev in drugačnega rezonančnega prostora kolikor zaradi popolnoma drugačne moralne dojemljivosti in občutja občinstva, kateremu so bile te igre namenjene. Vse spoštovanje, ki ga je znala stara filologija v šoli vcepiti do mogočne in edinstvene himnične in elegične umetnosti Ajshila in Sofokleja, današnjemu človeku vendarle ne more vzeti občutka, da je ta, po svojem nastanku in namenu sakralna gledališka umetnost v zelo majhni meri psihološka umetnost in da je tudi občutje te sakralne umetnosti s svojimi poudarki vsemogočnosti božje in ničevosti človeka v bistvu orientalsko, prikazujoč tragiko človeka brez njegove osebne krivde. Ne gre tu za kak pantragizem, marveč preprosto za metafizično varstvo nad človekom, ki je zgolj lutka višjih sil, katerih vsemogočnost naj se na njem kot vidnem objektu demonstrira. Vsa tolmačenja usode v grški dramatiki v modernejšem smislu so neogibno privedla grško ontološko problematiko na krščansko metafizično področje, razlagala spoznavno zmoto grškega junaka kot moralni greh in katarzo kot moralno očiščenje. Tako tolmačenje grške dramaturgije je sicer porodilo moralno kavzalnost evropske meščanske dramaturgije, ni pa pojasnilo grške tragike, kajti pri enačbi grška usoda — krščanska Previdnost manjka na oni strani važen posredni člen krščanske metafizike, to je milost božja.

Človek kot lutka višjih sil pa ima v grški tragediji značilne posledice za pojmovanje in oblikovanje značajev oseb. Že Aristotel je trdil, da značaji v drami niso važni, da je važno samo dejanje, to je mitos s svojo usodo. In

¹ Uprizoritev ljubljanske Drame; režija: Slavko Jan; scena Vladimir Rijavec.

mladi Schiller je ob branju grških tragikov Goetheju pismeno sporočil svoje »odkritje«, da namreč grški tragedijski junaki niso psihološki značaji, marveč samo idealistične »maske«. Na idealistične maske meri pravzaprav tudi Aristotel, ko pripisuje v svoji Poetiki značajem tragedije božje smotrne »kreposti« in pa »primernost«, to je starostne in stanovske reprezentativne lastnosti. Osebe grške tragedije so nosilci vzvišenih нравnih idej in enako vzvišeni reprezentanti starostnih stanj in stanovskih položajev, ne pa ljudje z individualno voljo kot izrazom svoje nagonске narave. In tako metafizične psihologije junakov grške tragedije ni moči tolmačiti z današnjo empirično psihologijo. Trditi, da je n. pr. Ojdipova usoda v njegovem značaju samem, se pravi misliti shakespeareško, ne pa antično.

Metafizična psihologija grških junakov daje grški tragediji njeno sakralno obeležje, skladno z grškim gledališčem kot kulturno ustanovo. Tej sakralni vzvišenosti pa je dal med Nemci še posebno posvetno estetsko vzvišenost Winckelmann, ki je tolmačil konec 18. stoletja antično umetnost in z njo tudi grško tragedijo kot »plemenito preprostost in tiho veličino«. Winckelmannova razlaga grške antike, ki izhaja iz estetskih in moralnih idealov tedanjega nemškega meščanstva, pomeni meščansko humanizacijo grške tragedije, kakor jo vidimo najlepše upodobljeno v Goethejevi Ifigeniji. Winckelmannovo pojmovanje grške klasike pa so po posredovanju nemških dramskih klasikov osvojila tudi nemška gledališča z dunajskim Burgtheatrom na čelu.

Grška dramatika pa ima tudi svojo hrbtno, nič manj zanimivo, nesakralno stran. To stran je pri Nemcih med prvimi opazil Karl Marx, ki je spričo Ahilovega prostaškega početja s Hektorjevim truplom pri Homerju pripomnil, da je treba grškim junakom samo nekoliko oddrgniti njihov plemeniti lošč, pa se pod njim prikaže rdeča koža irokeškega divjaka. S to svojo pripombo Karl Marx grške antike ni samo iztrgal iz milega ozračja nemškega meščanskega idealizma, marveč jo je postavil celo daleč nazaj za Periklejevo dobo, v kateri so grške tragedije nastajale, v arhaično preteklost mikenske kulture, ko so se te stare grške junaške bajke pričele snovati, in s tem v prvotno rodovno organizacijo grške družbe z vsemi barbarskimi lastnostmi take družbe, krvno osveto in krvavim obračunavanjem rodov med sabo. In dejansko so mitične bajke, ki tvorijo skoraj izključno snov atiške komedije, zelo krvave, kriminalne zgodbe dveh, treh grških rodov, njihov boj za oblast v nič manj barbarsko kruti podobi, kot je boj za oblast, ki ga je slikal Shakespeare v svojih zgodovinskih dramah in v Macbethu, brez sakralnega okvira. Iz tega bolj realističnega vidika pa so tako grški junaški ep kakor tudi po njem posnete mitične zgodbe grške tragedije poučen primer ne samo za to, kako neka utrjena oblast svojo nikoli docela brezmadežno preteklost heroizira, marveč tudi za to, kako svojo moralno pridvignjeno preteklost uporablja kot nazoren нравni pouk za zbujanje spoštovanja svojih podložnikov pred bogovi in pred državo, ki je v varstvu teh bogov. Tako tudi razumemo, da so grški tragiki po utrjenem običaju uporabljali vedno taiste mitične zgodbe za predmet svojih tragedij in kako je bilo vodstvo atenskega državnega gledališča nenaklonjeno sodobnim snovem v gledališču, kakor se je to primerilo ob uprizoritvi »Osvojitve Mileta«, ker bi v taki sodobni snovi občinstvo utegnilo videti kritiko sodobne atenske politike.

Grško gledališče pa je bilo že po svojem obsegu zamišljeno za učinkovanje na množico, za državno-moralno vzgojo atenskega ljudstva. O tem sicer

Aristotelovo vseskozi akademsko razmišljanje o grški tragediji ne govori, saj je bilo njegovo razpravljanje namenjeno predvsem izobražencem in njim je tudi veljala njegova opredelitev tragedijske katarze kot neke vrste duhovne ataraksije, dočim je bil praktični učinek grške tragedije na ljudstvo zelo verjetno »fobos«, to je strah božji. Iz Aristotelovega opisa epske umetnosti je tudi razvidno, da je imel Aristotel rapsodijo, to je recitiranje epskih pesnitev v intimnem krogu prijateljev za plemenitejšo umetniško zabavo kot tragedijo, ki je bila stvar zelo pisanega atenskega občinstva, kateremu je bila kot versko-nravna vzgoja tudi namenjena.

Vloga bogov v grški mitologiji in z njo vred tudi v grški tragediji je v tej zvezi, nekoliko grobo povedano, vloga višje npravne, evgenetske in varnostne policije atenskega polisa, s pomožnimi organi v preročiščih in posameznih vedežih, ki naprošeni ali nenaprošeni, odkrito ali zavito, tolmačijo grškemu človeku njegovo usodo ali življenjsko usodo na svetu sploh. In ta je bila, kar se tiče človeka, slej ko prej skrivnostno nezanesljiva in negotova in polna zahrbtnih nesreč. Sreča se grškemu človeku ni zdela nekaj samo po sebi umevnega, rezultat lastne razumske in fizične prizadevnosti, marveč prej darilo bogov, včasih prav danajsko darilo, in če se je človek v svoji sreči prevzel, se je pri priči oglasila ne samo človeška, marveč tudi božja »zavist« in nebeška policija je s svojimi človeku nedoumnimi ukrepi pričela uravnati in končno tudi uravnala iztirjeni npravni red na svetu. Pri tem postopku, ki ga kot dramsko dejanje prikazuje grška tragedija, pa ni bil žaljen, to je tragičen, človek, marveč je bil žaljen, se pravi, tragičen, višji božji in s tem tudi državni red, ki je prišel po zmoti človeka iz tira.

Vsa grška ontologija in etika je pri Platonu in Aristotelu v znamenju odmikanja od posameznega, to je čutnega in zmočnega, k splošnemu, to je razumnemu, božje veljavnemu in na teh nazorskih pogledih je zasnovana tudi etika grške tragedije, ki temelji ne samo na zahtevi po soglasju med poedinčevim in božjim hotenjem, marveč na popolni podrejenosti človekovega, v bistvu nepomembnega in neučinkovitega hotenja višjemu, božjemu hotenju. In ker je višje hotenje iz zemske perspektive hotenje atenskega polisa, njegova skrb za upravni red in moralno zdravje, je grška tragedija in z njo Aristotelov nauk o njej največja afirmacija splošnih, to je metafizičnih in državnih interesov, kar jih pozna evropska dramatika. Po tej grški, aristotelovski zamisli drame kot prikazovanja in poveljevanja splošnih interesov, objektivne volje, je zasnovan velik del evropske poznejše dramatike, španska, francoska in nemška klasika, vštevši zadnjega klasika meščanskega gledališča Ibsena. Po kriteriju splošnih, objektivnih interesov pred posameznikovimi bi mogli imenovati ta tip drame — družbeno dramo tako v razliko s shakespearским, karakternim tipom drame, ki je zasnovan na nesoglasju individua z bogom, z veljavnim npravnim redom, v imenu lastne volje, lastnega »boštva«, kakor tudi v razliko z romantičnim tipom drame, ki postavlja namesto objektivno veljavnega reda svoj idealnejši, subjektivni red na oder.

Tudi v Ojdiru čutimo družbo, tebansko državo, nad katero čuvajo bogovi in njihovi posredniki, preročišča in vedeži. Tudi v Ojdiru gre za boj za oblast. Ako si odmislimo vso predzgodbo te tragedije, je Ojdir uspešen pustolovec kraljevske krvi, ki s svojo spretnostjo reši tebansko državo krvoločne sfinge in ob splošnem navdušenju Tebancev zanj zasnuhi mnogo starejšo kraljevsko

vdovo in kot njen mož zasede tebanski prestol. Toda kot vsak samodržec je tudi Ojdip ves čas svojega vladanja v strahu za svoj prestol, nezaupljiv do svoje okolice, ki je služila prejšnjemu kralju, do svaka Kreona in do Tereziasa, državnega vedeža. In ko pride kuga na Tebe, začuti Ojdip, da se mu prestol maje in da ga ne bo mogel ohraniti, ako ne najde vzrokov te jeze božje in jo s kaznovanjem krivca pomiri. Zato se tako besno vrže na raziskavo državne nesreče, ves nezaupljiv do Kreona in vedeža, v katerih sumi zarotnike proti sebi, dokler se ne izkaže, da je on sam sovražnik države številka 1, in ga iz države ne izženejo. To je realistični profil Ojdipa brez sakralne spremljave.

Razlagalci grške drame imajo Ojdipa za delo, ki je med vsemi grškimi dramami najbližje modernemu pojmovanju drame, češ da Sofoklej v tem svojem delu nikjer ne omenja prerokovane Ojdipove usode, da je Ojdip vsekakor aktiven junak in da je hkrati psihološki lik, saj je obenem subjekt in objekt svoje tragedije.

Mislim, da je vsa ta modernost Ojdipu podtaknjena. Resnično aktiven je Ojdip samo v *predzgodbi*, ko zaradi žalitve zapusti korintski dvor, na križpoti ubije starca, se spopade s sfingo in se polasti tebanskega prestola, toda tako aktivno *predzgodbo* ima skoraj sleherni junak grške tragedije. Ojdipova aktivna vnaša na odru pri iskanju krivca pa je po aristotelovskem pojmovanju samo njegova stanovska »primernost« kot vladarja, ki mu mora biti blaginja države prva in edina skrb. Govoriti o Ojdipu kot psihološkem liku je nevzdržno spričo dejstva, da se Ojdip svojih hudih dejanj, ki povzročijo njegovo katastrofo, sploh ne zaveda, saj jih je storil brez namena in brez zavesti, da bi kršil zakon in se vendarle osebno strahovito pokori za nekaj, kar je v zadnji pristojnosti zakrivil njegov prednik s svojo objestno nepokorščino nasproti bogovom. Vse to pa leži daleč izven območja moderne psihologije, je prej psihologija rodovnega človeka, ki se še čuti z rodno eno in prevzame nase vse obveznosti in dejanja svojih prednikov. Okolnost, da Sofoklej ne omenja Laju sporočenega svarila bogov, to je njegove in Ojdipove usode, ni tehtna, saj je grško občinstvo dobro vedelo za to okolnost in pri poslušanju Sofoklejeve tragedije nanjo tudi mislilo.

Kaj je morala Ojdipove zgodbe po grškem smislu? Verjetno ta, da kakor hitro se človek vda svojim strastem, v tem primeru častihlepju, nujno pride v nasprotje z božjim svetovnim redom in povzroči lastno pogubo. Torej poziv k preudarnosti, zmernosti! Ker pa je v strasti častihlepja hkrati tudi pobuda za podjetnost, je v tej morali po današnjem pojmovanju tudi hvala bogu-vdane trpnosti. In zares, v Aristotelovi etiki individualna volja, ne ona, ki sledi zgolj višjim smotrom, še nima svojega mesta. In morala, ki jo more današnje občinstvo razbrati iz Ojdipove zgodbe? Ako si odmislimo iz nje intrigo usode, je Ojdipova pot najbolj čisto izražena ideja tragičnosti sploh: še tako veliko, plemenito stremljenje se more človeku preobrniti v zlo, v nasprotje tega, za čemer je človek težil. Mislim, da je ta tragičnost razumljiva v vseh časih in tudi danes, po drugi svetovni vojni.

Za uprizoritev Ojdipa se imamo zahvaliti režiserju Slavku Janu. V njegovi odrski ostvaritvi klasičnega dela sta se križali dve težnji, Winckelmannova predstava o antiki kot plemeniti preprostosti in tihi veličini in pa

bolj realistična težnja po preprosti človečnosti, vidna tako v zasedbi naslovne vloge in v obravnavanju zbora.

Severjev Ojdip je bil poskus, igrati junaka grške tragedije s sredstvi realistične karakterne igre, poskus, ki se ni mogel posrečiti. Ojdipova vloga je partija, ki zahteva vzvišene notranje arije ob suverenem govorjenju verzov. Moissi ga je na Dunaju igral bot božjega trpina, obsedenca od muke božje, z žametnim altom, ki je donel kot koral in ta Ojdip je bil ves človeški in hkrati, kakor pravi Shakespeare o Learu, kralj od nog do glave. Poskus ljudskega počlovečenja Ojdipa pa je napravil iz tega grškega heroja brezrazredni stvor, ki se ni ujemal niti s svojim kraljevskim besedilom niti s svojim dvornim okoljem.

Med vsemi figurami je bila najbolj winckelmannovska Jokasta Mihaele Šaričeve. Po winckelmannovskem pojmovanju antike je Jokasta vzvišeno plemenita ženska, ljubeča žena in mati hkrati. Po bolj realistični razlagi tega ženskega lika pa je Jokasta žena v letih, ki si skuša s strastjo že odcvetajočega ženstva brezobzirno ohraniti svojega mnogo mlajšega moža. In za to tolmačenje je dovolj opore v Sofoklejevem besedilu samem, saj noben lik te tragedije ni tako negativno označen kot prav Jokasta — v svoji strasti do Ojdipa je celo bogokletna, se roga bogovom in njihovim prerokbam! Mislim, da bi bil po tej zamisli njen odrski lik bolj zanimiv. Kreon Staneta Potokarja je imel med vsemi dvornimi ljudmi največ kraljevskega dostojanstva in močnatosti. Lojze Potokar s svojo masko dobrodušnega starca ni bil demonski Terezias, govorec božje usode in strah vseh Teb, ki zna kljubovati samemu kralju. Duhovnega je igral Edvard Gregorin, Korinčana Pavle Kovič, pastirja Janez Cesar, sla Boris Kralj in vodjo zbora Jože Zupan.

Problem zase je grški zbor na današnjem odru. Režiser si ga je zamislil kar se da preprosto demokratično kot zbor ljudstva, zastopstvo občine, kar se sklada z zgodovinskim pomenom antičnega zbora. In razpostavil ga je po našem majhnem odru v obliki klina, kar je zelo domiselno. Toda grški zbor je svoje besedilo pel in zraven še plesal ob glasbeni spremljavi. Naš zbor je samo recitiral besedilo in ta zborna recitacija ni zvenela posebno mogočno, preje enolično kot šolska zborna deklamacija in vrhu tega ta deklamacija ni bila vedno dovolj razumljiva, saj je težko ubrati petnajst grl v en sam razumljiv glas. Kako doseči, da bi grški zbor na našem odru učinkoval res mogočno? Ali se ne bi dalo njegovo besedilo uglasbiti v arhaičnem stilu, n. pr. v stilu gregorijanskega korala in ga petega od treh, štirih oseb posneti na magnetofonski trak, katerega glas bi zbor na odru spremljal samo z mimično igro? To samo mimogrede, kot osebna misel, kako pomoči zboru do onega mogočnega učinka, ki ga je imel za stare Helade.

Sicer pa bi bilo zanimivo ob priliki uprizoriti Ojdipa na prostem v Križankah, kjer bi mogel režiser bolj razviti svojo ljubezen in spoštovanje do antike in nam pričarati mogočnejšo vizijo grške tragedije, ki sicer v našem občinstvu ne bi zbujala groze, kakor jo je verjetno v Atenah, pač pa vsaj močno sočutje in strah, kakor opisuje Aristotel učinek grške tragedije.

Vladimir Kralj