

Platonova kritika tragedije

Uvod

Platon na višku svojega najpomembnejšega dela Države, potem ko v pogovoru zariše idealno državo filozofov in njihovo vzgojo, v resnici pa človekovo dušo in filozofsko eksistenco, še posebej poudari njen temelj: *izgon tragiškega pesništva*. Bralec je presenečen in začuden, saj umetnosti najbrž še noben filozof ni tako načelno odrekel njenega ranga, s takšno ostrino zanikal njeno nam tako samoumevno pretenzijo, *da je razodetje najgloblje in najskrivnejše resnice*.¹ Paradoks postane še toliko večji spričo dejstva, da Platona velja za enega največičastnejših utelešenj pesniške genialnosti, ki ga evropski človek občuduje prav tako kot Homerja ali Pindarja, Sofoklesa ali Aristofana. Besedilo kritike tragiškega pesništva v deseti knjigi Države moramo zato brati kot umetniški dramski tekst. Tekst je na tem mestu izrazito zgoščen, v njem imajo tudi najmanjše podrobnosti svoj pomen in izrazito važnost, saj gre za osrednjo temo filozofije; za postavitve filozofske eksistence in premislitev možnosti in bistva filozofije nasploh.

Sam potek kritike lahko strnemo v tri očitke pesništvu. Sokrat očita pesnikom: 1. *da so zgolj posnemovalci* [595a-598d], 2. *da ne poznajo stvari, katere posnemajo* [589d-605c] ter 3. *da v poslušalcih budijo (so)čustvovanje* [605c-608c]; tri poglavitne teme so torej: 1. *mimesis* (posnemanje), 2. *gnosis* (spoznanje) in 3. *eleos* (sočutje, usmiljenje).

V tem prispevku bomo pozornost posvetili le temu, kako trije Platonovi očitki tragičnemu pesništvu razkrivajo razumevanje Homerja in obratno. Že na začetku kritike smo namreč z izjavo, da je resnico potrebno bolj spoštovati kot Homerja [595b] opozorjeni, da je

ključ kritike pesništva razumevanje Homerjevega pesništva. S pomočjo uvidov tudi nekaterih drugih avtorjev, bomo poskušali zgolj nakazati nekatere momente, ki bi lahko pomagali poglobiti razumevanje Platonove kritike pesništva.

1. Mimesis

Sokrat kritiko začne z vprašanjem po bistvu posnemanja, *mimesis*. Izraz, ki ga težko slovenimo, označuje samo bistvo grškega pesništva. Pesništvo pa v Grčiji opravlja teološko delo (znana je Herodotova ugotovitev, da sta Homer in Heziod Grkom ustvarila podobo bogov in jih poimenovala).² Vprašanje po *mimesis* zato pomeni premislitev grškega religioznega občutja sveta in bistva grške kulture, filozofija pa je s tem vprašanjem zastavljena hermenevtično; njeno bistvo samo je določeno s razumevanjem religioznega. To se izkaže tudi v nadaljevanju, primer mize ni samo naključni primer za ponazoritev [596b], ampak miza, ki simbolizira *skupnost* pri jedi³ in obed, ta pa ima ideal v obredu obhajanja *sakralne communio*; kaže na religijo, religiozni obred in sveto. Če upoštevamo, da "sakralizirati človeško bivanje pomeni postaviti to bivanje pod isto znamenje določenega svetega arhetipa,"⁴ se celotna Platonova teorija idej (Platon prav na tem primeru znova vpelje ideje) izkaže kot mišljenje religioznega. Vprašanje po *mimesis* je torej vprašanje po povezavi religije, umetnosti in filozofije. Pod podobo človeka z zrcalom [596d], v katerem se zrcali svet, bo Platon najprej mislil *mimesis* kot bistvo religiozne prakse in umetnosti.

Zrcaljenje pa je hkrati temeljna dimenzija Homerjeve Iliade. V Iliadi se vsako dejanje

zgodí dvakrat, na zemlji in na nebu, v *medsebojnem zrcaljenju* se kaže prava resnica stvari in dogodkov. Iliada je tako čudovit sklop medsebojnih zrcaljenj. Primer takega zrcaljenja je prizor spora med Zeusom in Hero na koncu prvega speva Iliade, ki je kontrapunkt sporu med Ahilom in Agamnemonom. Medtem ko je spor na Olimpu kratkotrajen in se konča z veselo gostijo bogov, ki blaženo uživajo svojo nesmrtnost, se spor na zemlji konča s Ahilovo osamljenostjo in tožbo na obrežju, kjer bo Ahil zvedel za svojo smrtnost, njegov srd pa bo povzročil toliko mrtvih. Na splošno lahko rečemo, da se za bogove nepomembna prerekanja iz prestiža in dolgočasje prenesejo na zemljo, kjer jih ljudje prevzamejo z vso resnobo in kot svojo edino možnost, medtem ko bogovi ostanejo neprizadeti ali le blago prizadeti opazovalci.⁵ Bogovi, njihova nesmrtnost in "večna mladost", dejstvo, da s svojim ambicijami nimajo kaj izgubiti, njihova blaženost in dolgočasje so le kontrapunkt, ki naj poudari človekov položaj: smrtnosti, staranje, človekovi težnji po življenjskem smislu in dostojanstvu. Glavni odnos bogov je *gledanje*, prav to je njihova nadvlada. Homerjev objektivni slog tega čistega opazovanja, njegovi natančni in realistični opisi človeških bojov ne prikazujejo tehnike bojevanja, ampak smrt in umiranje.

Bistvo Homerjeve pesniške tehnike zrcaljenja je *prikazovanje človekove smrtnosti* in ima svojo osnovo v temeljni tezi olimpijske religije, katere utelešenje je Apolon: *med božanskim in človeškim je nepremostljiva razdalja*. Človekova usoda, biti ločen od področja bivanja bogov, ki so bogovi kot večne podobe biti nespremenljivi in nesmrtni, je *usoda smrti*. Celotna olimpijska religija stoji prav na prevrednotenju pojmovanja smrti. Za Homerja po smrti ni nikakršnega polnovrednega bivanja, kot je bilo to v stari htonični religiji, ki je temeljila na kultu mrtvih in kjer so mrtvi ohranili svojo moč ter še naprej vplivali na

sedanjost, ampak po smrti obstaja le še nekakšno pomanjšano in ponižujoče po-bivanje v podzemnih teminah Hada, poseljenega z bledimi sencami brez moči in brez spomina. Smrt je odhod brez povratka.⁶ Vendar pa tako pojmovanje človeka, kot končnega, omejenega, bistveno trpečega in smrtnega bitja pelje do novega, protislovnega ovrednotenja človekovega stanu. Smrt kot absolutni konec in meja vsakemu trenutku človeškega bivanja daje *enkratno dostojanstvo: težo neponovljive enkratnosti in s tem povezane odgovornosti*. V izbiri *ene* resničnosti namesto tisoč možnosti, je udejanjanje človekovega dostojanstva, katerega lik je Atena. Človekovo delovanje in boj je njegovo dostojanstvo.

Mimesis je s tem temeljno povezana s tistim, kar novejša filozofija pravi 'zgodovinskost človeške biti'. Deli Iliade že kažejo na grško zgodovinsko zavest. Če verjamemo Tukididesu, so Grki že nekaj desetletij po padcu Troje izkusili opustošenje svojih mest. V Iliadi IV, 37-48.51-53, je zlovesča napoved, kot spomin tega. Iliada sama se izkaže kot refleksija in samoogled zgodovine ljudstva, ki je zavojevalo in bilo zavojevano in ki je zmoglo toliko veličine, da je zmoglo trezno presoditi dogodke, ki so temelj njegove identitete. Iliada s problematiziranjem herojske etike in s poskusom njenega preseganja v smeri k '*etiki notranjosti*' že prihaja do meje tako imenovane kozmološke religije, ki temelji na zakonu univerzalne povračila *nemesis*.

Sokratovi podobi človeka z ogledalom sledi Glavkonovo razlikovanje med resničnim in navideznim [596e]. Na to razlikovanje Sokrat odgovori tako, da človeka z ogledalom spremeni v slikarja. Že za predsokratsko filozofijo lahko trdimo, da je bil njen poglavitni problem in zanimanje določeno z naravo resničnosti in njeno povezavo s čutnimi fenomeni, ki se spreminjajo ali pa z dogodki, ki se zgodijo. To vprašanje odnosa med resničnostjo in videzom ostaja v središču in

v eni ali drugi obliki tvori osnovno razliko med dvema tekmujočima filozofskima strujama, med sofistiko in platonizmom. Glavkonovo razlikovanje med resničnostjo in videzom je torej metafora nastopa sofistike, ki povzroči krizo resnice. Zaradi tega razlikovanja Sokrat človeka z ogledalom spremeni v slikarja [596e], kot podobo iz religiozne prakse nastajajočega umetniškega ustvarjanja. Kriza religije in tudi umetnosti kot 'pozabe *mimesis*' v izvornem religioznem pomenu besede, ima za vzrok prav sofistični agnosticizem in racionalizem. Platon bo sedaj s ponovnim opozorilom na mizarja, ki ne ustvarja nič eksistentnega, ker ne ustvarja idej [597a], opozoril na svojo teorijo idej, kot 'drugo plovbo' v razmerah sofistike.

Očitki slikarju, ki samo posnema in ne ustvarja nič realnega, pa je očitno ironičen, če upoštevamo tisto, na kar je opozorila filozofska hermenevtika': da umetnost ni le posne-

manje česa obstoječega, ne izražanje kake subjektivnosti, temveč zasnavljanje novega bivajočega. Umetniško ustvarjanje je proizvajanje, ki ni izdelovanje predmetov, temveč omogočanje ali dopuščanje prihoda biti iz skritosti v neskritost. Po takšni opredelitvi je umetnost zelo blizu jeziku (ogledalo je tudi simbol jezika). Umetnost se da najustrežneje opredeliti po analogiji s fenomenom igre kot predstavljanje in prikazovanje, ki ni zgolj posnemajoče ponavljanje (kar je ravno prvi očitek), temveč spoznavajoča reprodukcija bistva. Umetnina je torej bitni in ne subjektivno doživljajski dogodek ali proces, s tem pa je rešena abstrakcije, v katero jo sili estetsko razločevanje (med resnico in videzom). Specifičen način biti umetniškega dela je tak, da se v njem bit prikazuje ali predstavlja. Umetnost je namreč *način spoznavanja* (kar bo drugi očitek), saj sodi med tista področja, kjer se *reflektira zgodovinskost človeške* biti (smrt-



Pogrebni sprevod. Detalj z vrča, poslikanega v t. i. "atenskem geometričnem slogu", ok. 750 pr. Kr., Narodni muzej, Atene.

nost in trpljenje pri Homerju) in kjer je zato prostor ontološkega dogajanja resnice.⁸

Gnosis

Zgoraj povedano pa se sklada s tem, ko Platon v nadaljevanju, v seriji ironičnih očitkov: da Homer ni ustanovitelj ali reorganizator nobene države, kot so bili to Solon, Likurg in Harondas, da ni poveljeval nobenemu uspešnemu vojaškemu pohodu, da se ni izkazal z izumi za obrt, kot sta se Tales in Anarhis, ali se dokazal kot vzgojitelj posameznikov, kot se je Piragora, ali si pridobil številnih oboževalcev, kot so si jih Protagoras, Prodikos in drugi sofisti, ampak se je kot rapsod potikal po svetu, pravzaprav prikazuje zgodovino nastanka grške polis in filozofije. Vsi ti očitki se zaključijo s vprašanjem o pesnikovem delovanju in spoznanju [589d sl]. Brez tega se Homerju in pesnikom očita nespoznavanje. *Tragiško pesništvo kot umetnost par excellence in kot mimesis zgodovinske biti mora biti spoznavanje*. Na tem, kako je še možno spoznati resnico v razmerah sofističnega skepticizma in agnosticizma temelji tudi upravičenost filozofije.

Kako se človek in ljudstvo, ki je stopilo iz območja arhetipov v zgodovino lahko brani pred nasiljem zgodovine, ne da bi obup in pesimizem povzdignilo na raven junaških vrlin ali spoznavnih instrumentov, lahko vidimo pri Izraelu.

Izrael dojema svojo zgodovino kot teofanijo. Vsako svojo zgodovinsko katastrofo razume kot Jahvejevo kazen za nepokorščino in prelomitev zaveze, vendar je, in to je tu najpomembnejše, vsako zgodovinsko katastrofo razumel kot milostni trenutek in priložnost za pokoro in spreobrnjenje. To pa zahteva vero v usmiljenega Boga, ki je lahko usmiljen, to pomeni, ki lahko odpravi posledice zablod in katastrof in reši totalnega uničenja le, če je stvarnik (*ex nihilo*), in nad njim ne kraljuje univerzalni naravni zakon povračila. Zgodo-

vina izraelskega naroda postane strašljiv dialog z Jahvejem, ki razodeva svojo *voljo*, človekove zgodovinske situacije pa postanejo situacije pred Bogom. Dogodki dobijo religijsko vrednost, postanejo teofanija, saj so samorazodevanje Boga in njegove volje. S tem so enkratni, neponovljivi in ireverzibilni, saj samo tako zares pomenijo razodetje Boga. Sveto pismo ni samo izraelska zgodovina, je hkrati razlaga zgodovine kot teofanije.

Na tak način sedaj lažje razumemo Platonovo zahtevo:

“Zakon pravi: najlepše je, če človek v nesreči ohrani mir in ravnodušnost; kajti nasploh ne vemo, kaj je nesreča in kaj sreča; razburjanje pri tem prav nič ne koristi; povrh usoda, ki zadene posameznika, ne pomeni mnogo ...”

(Država X, 604c-604d)

Zdi se, da Platon razumnost enači s tragičnostjo, tragično afirmacijo enemu univerzalnemu redu povračila ali zakonu kozmosa. Vendar pa tisto, kar pravi Platon v nadaljevanju, pomeni preobrat:

“... Če se prepuščamo bolečini, preprečujemo s tem to, kar nam je v takih priložnostih najbolj potrebno ... Mislim na premišljevanje o tem, kar se je zgodilo; računati moramo z novim položajem, kakor pri metu kocke, in ukreniti to, kar ima razum za najboljše; ne smemo se kot otroci, če padejo, držati za boleče mesto in neutolažljivo vpiti, temveč moramo začeti čimprej zdraviti poškodovano ali razbolelo mesto in z zdravnikovo pomočjo pregnati jok in tarnanje.”

(Država X, 604d-604e)

Met kocke je zgodovinski dogodek, ki je sicer nepredvidljiv, ki dejansko odloči, spremeni in ima posledice. Platonova zahtevo po premišljevanju, kaj se je zgodilo, sploh ni samo pragmatična orientiranost nasproti svetu, ampak gre za smisel dogodka.

Kako iz zgodovinskega dogodka izide njegov smisel nam da slutiti delo E. Auerbac-

ha *Mimesis*⁹: "Stara zaveza podaja svetovno zgodovino; začenja se z začetkom časa, stvarjenjem sveta, in se bo končala s končnim časom, izpolnitvijo obljube, s katero naj bi bilo sveta konec. Vse drugo, kar se v svetu še zgodi, je mogoče predstaviti zgolj kot člen te celote; kot del božjega načrta. Tudi če se posamezni dogodki, ki se ne vklopijo v to celoto, ohranijo, jih vendarle zajame razlaga. *Razlaganje/interpretacija je v določenem smislu splošna metoda umevanja resničnosti*¹⁰. Biblični tekst je že iz svoje lastne vsebine potreben razlage, ker vsebuje stremljenje po gospostvu. Nikakor nam noče dopustiti, da bi za nekaj ur pozabili resničnost, ampak si nas hoče podvreči; svoje življenje naj bi vklopili v njegov svet, se čutili kot člen njegove svetovno-zgodovinske zgradbe. Svetovno-zgodovinsko strmljenje in nenehno vrtajoče, v konfliktno členjeno razmerje do enega samega, skritega, pa vendar prikazujočega se Boga, ki z obljubo in zahtevo krmari svetovno zgodovino, podeljujeta starozaveznim pripovedim povsem drugačno naravo. Tu ne gre za 'resničnost', ampak za resnico, ki si nas hoče podvreči, in če to zavrremo, smo uporniki. Zgodbe niso zgolj pripovedovana 'resničnost', v njih sta utelešena nauk in obljuba, to dvojje je v njih neločljivo zlito; prav zato so zgodbe 'ozadnje' in temne, prav zato vsebujejo drug, skrit smisel. Njihovo razumevanje pogojuje absolutno strmljenje k (zgodovinski) resnici. Starozavezni spisi in liki so utelešenje božje izoblikovalne volje in starozavezni spisi razumljeni kot razodetje samo. Z svojim povezovanjem in konfrontiranjem človeškega in božjega se jasno razkriva božansko znotraj samega zaporedja človekovih dejanj.

Toda takšno prikazovanje, kjer se znotraj človeških dejanj izkazuje božansko, je značilno tudi za tragedijo, kot je dokazal A. Lesky¹¹ z odkritjem dvojne motivacije v grški tragediji. Hkrati je potrebno upoštevati, da je tragedija igra. Kot v starozavezni zgodbi

je tudi v igri zahteva po absolutni in dokončni podreditvi, ki u-podablja nadmočno resnico. Igra¹² ne dopušča, da bi se igralec vedel do igre kot do kakega predmeta, ampak igra sama zavлада nad igralcem, to pa pomeni, da mu postavi smotre njegovega delovanja. Igralec izkuša igro kot resničnost, ki ga presega in kjer se razlikovanje med verovanjem in pretvarjanjem razpusti. Igra vedno nekaj predstavlja, in kar predstavlja, se pojavi v igri sami. Igralci so razlašeni samih sebe, vsakdo se le sprašuje, kaj naj bi bilo to, kar je tu 'menjeno', kaj se igra. Igra ima smisel v sami sebi. Šele način, kako gledalec sodi poleg, pa nam omogoča uzreti smiselnost lika igre. Gledalec je napoten na absolutno distanco, ki mu preprečuje, da bi v igro vnšal svoje namene. Bistvo gledalca je, da je zaradi popolne pozornosti prepuščen samopozabi. Tej ekstatični samopozabi gledalca pa odgovarja njegova kontinuiteta s samim seboj, saj je to, kar se pred njim predstavlja, kar se igra, resnica njegovega lastnega življenja in sveta, v katerem živi. V tem se gledalec prepozna.

Theoria, ki pomeni '*biti poleg*' pri resnično bivajočem, je resnična *udeleženosť*, ne delovanje, temveč utrpevanje (*pathos*), namreč, očarana prevzetost od tega, kar se kaže pogledu. *Theoros* kot je znano, pomeni, udeležence pri prazničnem poslanstvu, ki imajo edino funkcijo, da so poleg kot gledalci. (prim Aristotelo izjavo, da da je Platon *mimesis* izenačil z udeležbo). Gledanje predstave je torej pristen način soudeleženosťi, ne pomeni pustolovskega doživetja in ne povzroča opojne omamljenosti, iz katere se prebudimo v svojo resnično bit; pač pa pomeni privzdignjenost in pretresenost, ki se zgrneta na gledalca, in samospoznanje gledalca. Gledalec se iz gledališča vrne izkušenejši. 'Izkušenejši' človeka ne imenujemo tistega, ki že vse pozna in vse bolje ve, ampak tistega, ki se, nasprotno, izkazuje kot radikalno nedogmatičen, saj je prav zato, ker si je pridobil to-

liko izkušenj in se je ob njih toliko naučil, posebej usposobljen za pridobivanje novih izkušenj in za učenje iz njih. Tako vsebuje človekova zgodovinska bit kot bistveni moment načelno negacijo, ki se pojavlja v bitnostni povezavi izkustva in uvida. Uvid je več kot le spoznanje takega ali drugačnega dejanskega stanja. Vedno vsebuje vrnitev od nekod, kjer smo bili ujeti v zaslepljenost. V tem pogledu uvid vedno vsebuje moment samospoznanja. Izkušeni namreč pozna meje vseh predvidevanj in negotovost vseh načrtovanj. V njej je ves dogmatizem, kot se poraja iz obsedenosti človeške duševnosti z željo, dospel do absolutne meje. Izkustvo nas uči spoznati dejansko to, kar je. Od tod nam je tudi jasna Ajshilova formula in metafizični pomen formule, ki izreka notranjo zgodovinskost izkustva: 'Učenje prek trpljenja' (*pathei mathos*). Formula ne pomeni le, da si moramo pravilnejše spoznanje reči pridobiti šele

preko pomote in razočaranja, človek naj se ne bi preko trpljenja naučil tega ali onega, temveč uvida v meje človeškosti, uvida v neodpravljalnost meje z božanskim. Gre za tisto religiozno spoznanje in predpostavko, ki je u-podobljena v liku Apolona in ki je, kot smo zgoraj videli, osnova *mimesis*.

Struktura tragedije se izkaže kot struktura odprtosti, ki je potrebna za prepoznavanje človeškega delovanja, znotraj katerega se izkazuje božje posredovanje. Ta odprtost, je odprtost za resnico. Premišljevanje o tistem, kar se je zgodilo, je pri Platonu torej eksistenca zgodovinskega človeka, ki v svoji zgodovini prepozna razodevanje resnice. Je Platonov zdravnik, ki zdravi rane, usmiljeni Bog stvarnik JHWH, ki je nad univerzalnim zakonom povračila in sposoben odrešiti človeka posledic njegovi zablod? Je premišljevanje, kaj se je zgodilo, izraelsko spominjanje svoje nezvestobe, ki edino lahko privede do spreobrnjenja?



Trojanski konj. Glineni relief, pozno 7. stol. pr. Kr., Nemški arheološki inštitut, Atene.

Eleos

S Sokratovim *'največjim očitkom'* tragiškemu pesništvu [605c] smo pri samem jedru kritike pesništva: pri *sočutju* [*eleos*]. Platon zahtevo po mišljenju začne s pravičnim možem, ki laže kakor drugi ljudje prenese hude udarce usode, kakor je na primer izguba sina, ter se bolj upira bolečini in jo skušal premagati, če ga gledajo drugi ljudje, kakor če je popolnoma sam [603e]. Pri očitku sočutja pa sedaj izrazi bojazen, da bodo gledalci prav zaradi sočutja postali enaki tistemu, ki ga gledajo. Že zgoraj smo nakazali, kako struktura tragedije kot igre zrcali gledalca v igro, kjer se gledalec prepozna in uvidi resnico o samem sebi. Bojazen sočutja je torej samo bistvo delovanja tragedije, ki gledalca potegne v samo igro.

Že sama pojma, najstrašnejše (strašno) in sočutje ter ugodje pri gledanju *"junaka, kako toži, strt od žalosti, ali poje in se bije po prsih ..."*, nas spominjajo na Aristotelovo definicijo in teorijo tragičnega. Po njej tragedija deluje na gledalce prek *eleosa* in *phobosa*. Tako pa lahko deluje le, ker je gledalec sam bitje ne(sora)zmernosti, *hybris*. *Phobos* pomeni bolečo razdvojitve, neko nesprijaznenost, ki se uporno dviguje zoper grozljivo dogajanje. Učinek tragiške katastrofe, *katharsis*, pa je prav očiščenje tega, torej da se ta razdvojenost med nami in tem kar je, odpravi. Tragiška otožnost pomeni potemtakem neko afirmacijo – tragiško afirmacijo, ki je priznanje tega, kar je.

Toda pri očitku *eleos*, smo že prek kontrasta napoteni tudi k Iliadi, katere glavna tema je Ahilov srd [*menis*], ta pa je negativ usmiljenju [*eleos*]. Še prav posebej pa s Sokratovim izrazom *'če najboljši med nami poslušajo Homerja ali kakega drugega tragika, ki opisuje junaka, kako toži, strt od žalosti, ali poje in se bije po prsih ...'* Ta stavek je sestavljen tako, da je aluzija na ključne odlomke v Homerju.

Junak, ki toži, nam v spomin priključa Ahila v prvem spevu, takoj po prepiru z Agamne-

monom in potem ko so mu odpeljali Breseido, ki je pravzaprav njegovo dostojanstvo. Prav tu se Ahilu v podobi njegove matere Te-tide, boginje morskih globin, javi njegova notranjost, ki mu razkrije njegovo smrtnost. Ahil, ki izgubi svoje dostojanstvo in smisel življenja po aristokratski etiki, ga more utemeljiti in najti v samem sebi, v svoji notranjosti. Iliada je tako na začetku zahodne misli poskus utemeljitve dostojanstva in smisla človeške eksistence v posamezniku samem, brez družbe in njene slave. Ahil mora v svoji osamljenosti odkriti "notranje" vrednote, svojo "globino", ki mu bodo omogočale osmisлити svoje življenje in se vrniti v boj in družbo prijateljev. Homerjev poskus pod podobo razdejanja mesta Troje se zgodi še enkrat v zrcalni podobi, ko Platon, z veliko analogijo med mestom in dušo, v pogovoru, ki orisuje postavitve mesta, prav tako poskuša utemeljiti moralo na posameznikovi duši.

Junak, ki se bije po prsih opominja na Odiseja (prim. od 20, 10 sl). Odlomek je razodetje človekove vztrajnosti in volje, katere pojem se je pri Grkih šele razvijal, ravno v tragedijah in je osnova svobode in moralne odgovornosti.¹³ Tudi Platon citira ta odlomek v IV. knjigi, ko v duši poleg razuma in želja poudari tudi tretji del, *thymos*.

Junak, ki poje, nas najprej opozarja na trenutek, ko Ahil ob obrežju s pljunko sebi za zabavo poje o minulih junakih (prim. II IX, 188). Komentatorji ta prizor razlagajo kot podobo Iliade v Iliadi, ki je pesem o minulih herojskih časih in problematizira herojsko etiko. In prav prizor Ahila s pljunko, je začetek prizora, kjer bodo poslanci poskušali Ahila pregovoriti, naj se vrne v boj in kjer bo Ahil izpovedal prelom s herojsko etiko. *Ahil in z njo Homer bosta prav v smrtnosti in minljivosti iskala vzrok in temelj človekovega dostojanstva*. "V Ahilovem velikem govoru Odiseju je Homer naslikal veličasten portret absolutne vrednote in popolnosti, ki mora biti usklajena s

svetom, ki ji le-ta ni sorazmeren. Ostanek Iliade razvija tragične posledice te strašne nesorazmernosti.”¹⁴ Homer bo Ahila prek likov Patroklesa in Hektorja soočil s samim seboj in s svojo smrtjo, tekom celotnega speva se bo jasno nakazovalo, da smrt teh dveh junakov opisuje smrt Ahila samega. Homer napoveduje in vnaprej kaže Ahilovo smrt tako, da prilagodi posamezne mitološke teme, dikcijo ter morda tudi posamezne odlomke pesniške tradicije o Ahilovi smrti in z njimi opisuje smrt, objokovanje in pogreb Patrokla.¹⁵ Simbolično mrtvi Ahil ima novo bistvo, novo identiteto, katero simbolizira tudi novo orožje, predvsem čudoviti ščit, ki ga je na Tetidino prošnjo skoval Hejfast. “Zanj Hejfast pravi, da ga bodo občudovali vsi ljudje, ki ga bodo videli. Na isti način bo Iliada kot celota, pa čeprav utemeljena v trpljenju Grkov in Trojancev, navduševala nas.”¹⁶ Tako spev kot ščit preoblikujeta človeško izkušnjo v vzvišeno umetnost, ki je po eni od definicij “čudo za gledanje”. Ščit je posledica in hkrati kompenzacija za Ahilovo trpljenje; njena distancirana, objektivna, kozmična lepota izhaja iz Ahilove osebne človeške tragike. Toda ta nova perspektiva bo Ahilu dostopna šele po Patroklesovem pogrebu, to je, po sprejetju svoje smrti.

Končno nas *junak, ki toži*, opozarja na XXIV spev, kjer Homer komplementarno prikazuje Priama, ki toži za mrtvim Hektorjem (prim. Il XXIV, 160-165) in Ahila kot uvod v razrešitev Iliade. Pri tem sta oba ogledovana. Ahil kljub maščevanju nad Hektorjem ne najde miru, ampak v bolestem srdi skruni Hektorjevo truplo (Il XXIV, 10-17). Odlomek stoji pred odločilnim trenutkom, ki pomeni tudi začetek in temelj razrešitve Iliade, ko se Hektor zasmili Apolonu (Il XXIV, 17-18.22-23) Uporabljeni izraz na tem mestu je prav *eleos*. Razplet se konča v medsebojni kontemplaciji Ahila in Priama med obedom [Il XXIX, 625]. Bogopodobni Priam bo uspel s tistim, kar ni zmogel še nobeden – objame

noge morilcu svojega sina in s tem absolutno premaga svoje dostojanstvo.

Nadčloveška ponižnost izkušenega Priama, izhaja iz sprejetja trpljenja. Priam pomeni odrešitev Ahila, ki je potreboval bednejšega od sebe, da se je lahko odrešil bolestrga srda. Ahil, ki se je že odločil, da bo umrl pred Trojo za ceno slave in nasproti vrnitvi domov, v Priamu prepozna svojega očeta, ki ga ne bo več videl, in tem trenutku starca, ki še vedno kleči in objema v ponižujočem položaju, odrine od sebe in ga sam tudi bednik začne tolažiti. “Po skupnem obedu pride vzvišeni trenutek vzajemnega občudovanja, ki presega vsako možnost razlage”¹⁷. Ahil in Priam gledata drug drugega na način, kakršnega je Hejfast obljubil smrtnikom gledati Ahilov ščit – *kot da so delo božanskega uma*.

Če povzamemo sedaj povedano z uvidi in besedami Miguela de Unamuna v delu *Tragično občutje življenja*¹⁸, se Ahilu ob obrežju javlja njegova notranjost, njegova *zavest*. “Imeti zavest o samem sebi, imeti osebnost je, da veš in čutiš, da si različen od drugih bitij, a da to lahko občutiš šele ob spopadu, ob večji ali manjši bolečini, ob občutju lastne meje”¹⁹. Najbolj značilno, da trpi, pa je prav za *voljo*. “Volja je sila, ki se čuti, to se pravi, ki trpi.”²⁰ “Zavest, consciencia, je so-vednost, je so-čutenje in so-čutiti je so-trpeti.”²¹

“Strašni, tragični obrazec intimnega duhovnega življenja pa je doseči kar največ sreče z najmanj ljubezni, ali kar največ ljubezni z najmanj sreče. In treba je izbrati med prvim in drugim; in biti prepričan o tem, da se tisti, ki se bliža neskončnosti ljubezni, neskončni ljubezni bliža ničli sreče, najhujši tesnobi; in ko se dotakne te ničle, je že zunaj bede, ki ubija.”²² Priam, ta s trpljenjem preizkušeni stariček je že onkraj tega in samo on je sposoben objeti nogo morilcu svojega sina, da bi rešil vsaj truplo svojega sina. Ahil bo do tega prišel prav ob Priamu. “Najbolj neposredno pa je čutiti in ljubiti lastno bedo, last-



Ahil ubija amazonsko kraljico Pentesilajo. Detajl z amfore, poslikane v t.i. "atenskem slogu črnih figur" (kot avtor podpisan Eksekias), ok. 540 pr. Kr., Britanski muzej, London.

no tesnobo; smiliti se samemu sebi, imeti rad samega sebe ... In kaj je usmiljenje drugega kot prekipetje sočutja? Kaj, če ne odzrcaljena bolečina, ki prekipi in se obrne k sočutju do tujega hudega in izkazovanju usmiljenja?"²³ Ahil in Priam sta drug ob drugem prišla do odrešenja in pomiritve. "Ko smo potrti, ker čutimo, da vse mine, kar nas obdaja, nam potrnost sama odkriva tolažbo tistega, kar ne mine, večnega, lepega ... in ta, tako odkrita lepota, to povečanje trenutnosti se lahko udejanji in lahko živi samo po delu bratoljublja."²⁴ "Ničevost sveta in njegovo minevanje in ljubezen sta dve osnovni in pomena polni značilnosti resnične poezije ... Občutje ničevosti minevajočega sveta nam budi ljubezen, edino čustvo, v katerem je ničevo in prehod-

no premagano, edino, ki napolnjuje življenje in ga podaljšuje v večnost ... In ljubezen, posebno kadar se bojuje zoper usodo, nas peha v občutje ničevosti tega navideznega sveta in nam odstira slutnjo o onem drugem ..."²⁵ V medsebojnem občudovanju lepote Priam in Ahil izkušata svoje lastno bistvo kot božansko. "Človek je toliko bolj človek, to se pravi bolj božanski, koliko sposobnejši je za trpljenje, ali bolje rečeno za tesnoben strah."²⁶

Pri Platonu smo na to sceno opozorjeni s gledalcem, ki prek sočutja sam postane enak tistemu, s katerim sočustvuje [606b]. Zgoraj smo pokazali, da je struktura tragedije kot igre in *mimesis*, kjer se izkaže resnica sama. Človek kot gledalec, *theoros*, si ogleda božansko igro, v tem pogledu je potegnjjen v igro

in postane ogledovani. Ker gledati že vedno pomeni presoditi, s tem postane sojeni, tisto, kar je bilo ogledovano in sojeno sedaj ogleduje in sodi. Vlogi sta torej zamenjani. Ta preobrazba v upodobo velja še tudi pri religiozni podobi, *ikoni*, in ima enako bit. Človek stopi pred ikono, v pogledu na ikono pa postane sam ogledovani pred božjim obličjem.

Temelj te zamenjave je pri Platonu prav *eleos*. Sočutni gledalec postane sočutja vreden človek, to pa je glavna značilnost *mimesis*, ki odkriva človeka kot trpeče in smrtno bitje. Vendar, in tu je pravi preobrat, trpeče bitje, s katerim gledalec sočustvuje postane gledalec in sodnik.

Zato velja tudi obratno: ker so v Iliadi gledalci bogovi, je očitek *eleos* zahteva sočutnega, usmiljenega boga, ta pa je lahko tak le, če je tudi sam trpeče bitje. V trpečem bitju se izkazuje božansko, v njem se sam bog izkazuje kot usmiljen in sočuten. In obratno, samo bog, ki je sočuten, ki sotrpi s človekom in ki je ob človeku tam, kjer je človek najbolj osamljen, v svoji smrti, lahko človeka spremeni, da je tudi sam sočuten do trpečih.

Grška misel, torej že na svojem začetku in vrhu, pri Homerju in tragediji, pa tudi v zatonu, pri Platonu jasno čuti razodetje božanskega v trpljenju²⁷. To pa je v središču še tudi krščanskega oznanila. Veliki teolog H. U. von Balthasar v svojem delu *Teologija tridnevja*²⁸, v navezavi s himno v Flp 2 pokaže, da gre pri krščanstvu za temeljno predrugačenje pogleda na Boga; medtem ko je starozavezni Jahve Bog, ki svoje časti in slave ne deli z nikomer, niti je ne more, pa si Jezus Kristus tako rekoč privošči ravno to. Božja vse-mogočnost je taka, da lahko v sebi pripravi možnost samoizničjenja. Božja dobrota se pokaže večja in bolj 'božja', tedaj ko se Kristus poniža v pokorščini prav do smrti, celo smrti na križu, bolje se pokaže, kakor pa če bi imel to, da je enak Bogu, za neodtuljivo dobrino in bi sploh ne maral postati hlapec zaradi odrešenja sveta (Origen).

Če Platon na začetku Države X govori o splošni podobi, da je Homer vodja tragiških pesnikov, sedaj na koncu kritike govori o priznanju, da je Homer največji. Razlika, ki je pot celotne kritike. Splošna podoba, ki se nas osebno v bistvu ne tiče, pridobimo jo prek splošnega mnenja, nasproti osebnemu in zavestnemu priznanju in pohvali Homerju. Priti prek zgolj splošnega mnenja, ki o Homerju nekaj ve iz splošne izobrazbe, takorekoč, kot dolg državni vzgoji in kot nujnost, ki sodi zraven podobe vsakega, ki hoče veljati za 'kultiviranega' in 'omikanega' človeka – priti prek tega do osebnega branja, premišljevanja in razumevanja pesnitve, ki izhaja edinole iz iskanja in vere v resnico. To pa je tudi razlog zadnje zahteve. Kajti hvalnice junakom in himne bogovom so vedno oseben odnos tako do tistega, ki ga hvalimo, kot do tistega, pred katerim hvalimo. Ravno zato niso zgolj posnemanje in prikazovanje resničnosti. Prav v deju *mimesis* šele nastaja ta oseben odnos z bogom, kot sodba in opravičenje. S tem pa tudi pravičnost dobi medosebnostno naravo. Bit ali nebit pravičnosti se odloča na notranji duhovni ravni v dinamiki neposrednih osebnih razmerij.

Platon, preko kritike pesništva postavlja filozofsko eksistenco kot upor proti naivnemu zaupanju v človeško naravo, kot da bi bila ta možna in racionalno dojemljiva in kot da bi bilo samo vprašanje smotrnostne organizacije države in vzgoje, da bi se ta narava kot dispozicija tudi razvila. Človek ni golo naravno bitje, ki bi, kot državotvorne živali, kot kakšne mravlje, s smotrnostno organizacijo ohranjanja življenja tešilo svoj državni nagon. Zato Platon nasproti konvencionalnemu izobraževanju otroka za umetnostne veščine in telesno spretnost, in tudi nasproti entuziasličnemu povzdigovanju mladih duš ob herojskih vzorih mita in pesništva, postavi spraševanje po navidezni veljavi tradicionalnega etičnega predstavnega sveta, novo izkušnja

pravičnosti. Platon človeka jemlje kot tragično bitje, bitje nesorazmernosti, *hybris*, prestopanja samega sebe, transcendence. Preseganja nasproti drugemu in Drugemu.

Osebnostni značaj pravičnosti v nobenem pogledu ne dopušča, da bi pozitivni zakoni imeli več kakor formalno vlogo. Zaradi osebnostne narave pravičnosti pomeni kritika platonskega pesništva obsodbo nad slehernim fundamentalizmom, legalizmom in sistemalizmom. Celotna Platonova Država se tako izkaže za upor proti tistemu, kar posnema: intelektualistični in moralistični zasljepljenosti, ki se kaže v grobi cenzuri pesništva in poskusih racionalne ureditve odnosov. Nasproti temu kaže na pravičnost kot na dinamičen človekov odnos do boga in soljudi.

Platon v svojem očitku sočutja pokaže zahtevo po bogu, ki je zmožen trpljenja. Zahteva, ki se v polnosti uresniči v evangelijih. "Krščanstvo ... je pognalo iz sotočja dveh duhovnih gibanj, judovskega in helenskega, od katerega je vsak po svoje prišel, če ne že do jasne opredelitve pa vsaj do jasnega hrepenenja po posmrtnem življenju ..." ²⁹ In Platonovi kritiki pesništva sledi vprašanje o neumrljivosti duše. "Ali moramo sprejeti čisto in golo vero v večno življenje, ne da bi si ga poskušali predstaviti? To je nemogoče; na to se nam ni mogoče navaditi," ³⁰ vzklika Unamuno. In res zaključuje Državo mit, mit o posmrtnem življenju. Temi, ki nista več filozofija, ampak teologija. Temi, na katerih ne stoji ali pade le Platonova kritika tragiškega pesništva.

1. Prim. H. G. Gadamer, *Platon in pesniki, razprava*, Hypeiron, Koper 2000, str. 6.
2. Prim. Herodot, II, 52.
3. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Slovar simbolov*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1995, geslo: miza, str. 365.

4. M. Eliade, *Kozmos in Zgodovina, Mit o večnem vračanju*, Hieron, Ljubljana 1992, str. 98.
5. J. prim. J. Vrečko, *Ep in tragedija*, Založba Obzorja Maribor, Maribor 1994, str. 16.
6. Prim. W. F. Otto, *Bogovi Grčije*, str. 178.
7. Prim. H. G. Gadamer, *Resnica in metoda*, opirajoč se na temelje Heideggerove ontološko-eksistencialna interpretacije.
8. Prim. D. Dolinar, *Hermenevtika in literarna veda*, Literarni leksikon, št. 37, DZS, Ljubljana 1991, str. 94-97.
9. E. Auerbach, *Mimesis, Prikazana resničnost v zabodni literaturi*, Literarno umetniško društvo Ljubljana, zbirka Labirinti, Ljubljana 1998.
10. Od tod tudi pri Heideggru hermenevtika kot osrednja panoga humanističnih znanosti.
11. Prim. A. Lesky, *Motivation by Gods and Men*, v I. J. F. de Jong, *Homer: Critical assessments*, Routledge, London, 1999, Volume II: *The Homeric World*.
12. Pojem igre prim. H. G. Gadamer, *Resnica in metoda*, str. 92 sl, na kar se v nadaljevanju naslanjam.
13. Prim. J. P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mit in tragedija v stari Grčiji*, poglavje *Zasnova volje v grški tragediji*, str. 33-57.
14. S. L. Schein, *Smrtni junak, Uvod v Homerovu Iliadu*, Globus, Zagreb 1989, str. 126.
15. Prim. S. L. Schein, *Smrtni junak, Uvod v Homerovu Iliadu*, Globus, Zagreb 1989, str. 145.
16. C. H. Whitman, *Homer and Heroic Tradition*, Chambridge, Mass.: 1958, navaja S. L. Schein, *Smrtni junak, Uvod v Homerovu Iliadu*, Globus, Zagreb 1989, str. 165.
17. S. L. Schein, *Smrtni junak*, prav tam.
18. M. de Unamuno, *Tragično občutje življenja*, Slovenska matica, Ljubljana 1983.
19. M. de Unamuno, str. 160.
20. M. de Unamuno, prav tam.
21. M. de Unamuno, prav tam.
22. M. de Unamuno, str. 215.
23. M. de Unamuno, prav tam.
24. M. de Unamuno, prav tam.
25. M. de Unamuno, str. 70.
26. M. de Unamuno, prav tam.
27. Človek se v tragediji na nek način kaže bolj božanski kot olimpijski bogovi prav v svojem trpljenju.
28. Prim. H. U. von Balthasar, *Teologija tridnevja*, Modirjeva Družba, Celje 1997, str. 33 sl.
29. M. de Unamuno, str. 88.
30. M. de Unamuno, str. 228.