

BRANE SENEGAČNIK

Grška tragedija: zgodovinska podoba in duhovno obzorje

Grška tragedija v življenju sodobne kulture

Sofoklova tragedija *Antigona* je v zadnjih letih pogosto med najbolj izposojanimi knjigami v slovenskih knjižnicah, včasih (v letih 2011–2014) prav na vrhu. Če upoštevamo neprimerljivo zahtevnost tega dela glede na glavne tekmece (izjema je le roman *Zločin in kazen* Fjodora Mihajloviča Dostojevskega), je to skorajda neverjetno. Seveda je treba realistično priznati, da je najbrž najpomembnejši vzrok te priljubljenosti precej nepriljubljen: to, da je Antigona uvrščena med obvezno šolsko branje. A s tem zadeva še zdaleč ni razrešena: kajti kaj pa je tisto, kar je zgodovinsko tako zelo oddaljeno dramsko delo »vsililo« v učne načrte in na sezname obveznega branja? Prav gotovo to ne more biti literarna moda; malo smisla bi imelo tudi za tem iskati željo po uveljavljanju kakšne aktualne kulturne ideologije ali celo politične motive. Slej ko prej je to zanimiv statistični kazalnik vraščenosti antične grške drame v sodobno slovensko kulturo. Nikakor ne edini: v zadnjih letih je bilo širom po Sloveniji, tudi v vodilnih gledališčih in včasih z močnim odmevom, uprizorjenih precej grških dram; nastala so celo nekatera izvirna dramska dela na antične tragiške teme;¹ pred kratkim je bila prevedena še zadnja grška tragedija v slovenščino – prevajanje tragedije je dobilo izreden pospešek v zadnjih dveh desetletjih, vrsta prevajalcev in prevajalk raznih generacij je povsem spremenila pokrajino poslovenjene svetovne klasike – velik, izjemen

in vse premalo opažen in cenjen dosežek za celotno slovensko kulturo. Navsezadnje pa ne gre samo za gledališče in literaturo: nekateri liki grške tragedije so prerasli okvire literarne zgodovine in niso postali samo navdih za neštivilna dela v raznih nacionalnih književnostih, temveč tako rekoč kulturni simboli: beseda Antigona nam ne pomeni samo Sofoklovega (ali morda Smoletovega) dramskega dela in njegovega naslovnega lika, temveč tudi kulturni pojav, ki je sicer zrasel iz te tragedije, a dejansko presega Sofoklovo dramo, pa tudi prostore umetnosti: postal je tako rekoč kulturna kategorija, eksistencialni položaj in ena najpomembnejših oblik, v kateri si zahodni človek zastavlja vprašanje o lastni identiteti in etičnem obzorju.² Nekaj podobnega, čeprav obenem v bistvu drugačnega, velja tudi za lik Sofoklovega Ojdipa: ta se je iz junaka, ki je nepopustljivo odločen poiskati resnico o sebi in se pri tem ne ozira na posledice, spremenil v zaščitni znak freudovske psihoanalize in z njo navdahnjenega kulturološkega mišljenja, pri tem pa so se njegovi izvorni simbolni potenciali skrčili na razmeroma ozko tematiko t. i. Ojdipovega kompleksa in njegovih družbenih posledic. In tu se odpira zelo zanimivo vprašanje: grška drama je sicer nedvomno močno vraščena v sodobno evropsko in tudi slovensko kulturo, a koliko poznamo njeno pristno zgodovinsko podobo? In naprej: koliko je ta podoba sploh še pomembna zunaj akademskih prostorov in specialistične literature?

Nedvomno je izročilo, način predajanja in prehajanja skozi zgodovinske dobe, pomembno za podobo vsakega besedila. To prav posebno velja za besedila, ki govorijo o temeljnih in najobsežnejših človeških stvareh: o smislu človeškega bivanja, o etičnih načelih sobivanja v človeški skupnosti in širšem svetu, pa naj gre za naturalistični ali teistični kozmos. Še zlasti pa to velja za gledališke umetnine, torej za dela, ki jih vedno znova uprizarjajo in ki navdihujejo vedno nove obdelave istih motivov in tem, nove upodobitve istih likov (pomislimo le na vse *Antigone*, *Ojdipe* ali *Fedre*, nastale v različnih časih in v različnih jezikih). Toda: ali naj izročilo pojmuje kot valjenje snežne kepe po pobočju zgodovine, pri katerem se sprva drobna snežna kroglica spremeni v velikansko gmoto, v

kateri postane sama povsem neprepoznavna in tudi nepomembna? Seveda bi bilo povsem nedopustno in nesmiselno zanikati pomen tistega, kar nastane v teku izročila, vendarle mislim, da ni tako. Prej nasprotno: grške tragedije so še zmeraj pomembne in »žive« tudi neposredno, v taki obliki, v kakršni so se ohranile.³ Navsezadnje so se najverjetneje ohranile prav zaradi svoje izvirne zanimivosti in je zgodovinske odzive, replike, predelave itd. mogoče ustrezno dojemati samo upoštevanje njihovo izvirno podobo.

Sodobne interpretacije: izostritve, okviri, filtri in nesporazumi

Raziskovanje grške tragedije, njenega izročila in zgodovine je starodavno in izredno obsežno, razgibano, dinamično področje, ki ga v tem okviru ni mogoče niti v grobem orisati. A preden preidemo k zgodovinski podobi grške tragedije, se mi zdi vendarle zelo važno opozoriti na dva pojavi, ki danes na različne načine močno vplivata na oblikovanje te podobe oziroma na značilno intelektualno razdaljo v načelnem odnosu naše sodobnosti do zgodovinskega izročila.

Prvi tak pojav je sociologizacija ali podružbljenje resničnosti. Velik del družboslovnih in tudi literarnih ved ima namreč za temeljno človeško resničnost družbo: ta ima svojo lastno dinamiko, procese in strukture, ki bistveno določajo vse človeško življenje, tudi jezik in vse druge oblike komunikacije, med njimi umetnost. »Umetnost je tako samo eden od družbenih obravnav, torej sistemov misli, idej, naravnosti, ukrepov, prepričanj in praks, ki sestavljajo subjekte in svetove, o katerih govorijo.«⁴ Čeprav so tako metodološko naravnani študiji v zadnjih desetletjih v marsičem prevetrili in izostrili podobo antične zgodovine in umetnosti, so vendarle povsem anahronistični: razumevanje človeka, družbe, življenja in sveta, na katerem temeljijo, je popolnoma neskladno s tistim, ki ga srečujemo v besedilih grške tragedije in v drugih besedilih tistega časa; historično pristno miselno, idejno in doživlajsko obzorje je – praviloma implicitno – obravnavano podobno kakor naravoslovne predstave tedanjega časa v primerjavi s tistimi

našega časa. Taka metoda pa je, ko gre za umetnost, vprašljiva, zato je tako pridobljena podoba v marsičem nezanesljiva in v nekaterih pogledih ne zares pertinentna.

Drugi značilni pojav pa izvira iz hermenevtičnega razumevanja komunikacije,⁵ po katerem je pomen vsakega (jezikovnega) sporočila – tudi umetniškega – skupno delo avtorja in sprejemnika oziroma bralca. V poenostavljeni obliki je ta hermenevtični uvid v anglosaškem svetu navdahnil praktično sociološko teorijo bralskega odziva (*reader-response criticism*), ki se ukvarja predvsem z recepcijo literarnih del, v našem primeru s sodobno in zgodovinsko recepcijo grške tragedije. Historicistični literarni zgodovinarji ga povezujejo z dejstvom, da obstajajo različne razlage istih del, pri najslavnejših delih celo zelo veliko zelo različnih, neredko nasprotujočih si razlag. Iz tega včasih izpeljejo sklep, da je pristna podoba dela nedosegljiva, nekateri pa ga še podaljšajo, češ da je taka podoba samo utvara in da je v resnici sploh ni.⁶ To je seveda nesmiselno in povsem v nasprotju z logiko celotnega zgodovinskega raziskovanja, saj bi pomenilo, da kritiki sploh ne obravnavajo denimo Sofoklovega *Kralja Ojdipa*, ampak zgolj razvijajo teze o svojih lastnih predstavah, ki jih pač svobodno in poljubno razvijajo ob istem besedilu, slednje pa bi bilo v tem pogledu tako rekoč nezavezujoče: ne temelj, temveč bolj izvorna sugestija za interpretativno improvizacijo.⁷

Sorodna logika pa deluje (čeprav neizraženo in morda pogosto nezavedno) v ozadju na povsem drugem področju, ki je izredno pomembno za podobo grške tragedije v splošni zavesti sodobnega človeka: v t. i. režiserskem gledališču. Če torej ni pristne in zavezujoče podobe nekega dela, je kakršno koli branje enako upravičeno, še več: bolj ko je »svobodno«, svojsko, nenavadno, bolj se zdi ustvarjalno in zanimivo ter končno tudi bolj umetniško: kot nadgradnja in obogatitev, ki jo prinese režisersko »branje«.⁸

Morda je v ozadju vseh teh interpretativnih naravnosti nesporazum (ob strani puščam, ali je ploden ali zavajajoč): zamenjava avtentične interpretacije z izčrpno (vsezajemajočo, dokončno), pa naj ima slednja obliko določitve družbene in ideološke vloge grške tragedije, historičnega zajema njenega pomena ali pa gledališke

uprizoritve. To vodi bodisi v zoženje smisla bodisi v obup nad njim. V umetnosti (pa tudi v pristni hermenevtiki v širokem razponu od znanosti do vsakdanjega življenja) ne gre za iskanje dokončnega (in v tem smislu edinega verodostojnega) odgovora, ampak za pripravljenost in sposobnost prisluhniti resničnim vprašanjem, ki jih zastavlja avtor. Taka naravnost ni čarobna formula razlage in absolutna metoda. Ni verjetno, da bomo zaradi nje ta vprašanja kadar koli slišali vsi povsem enako, še manj seveda, da bomo nanje dajali enake odgovore; nedovomno pa bomo tako bliže resničnosti besedila in tisti resničnosti, kateri nas to besedilo približuje.

Na poti k zgodovinski podobi tragedije

Kakšni resničnosti nas torej približujejo besedila grških tragedij? V kakšnem miselnem obzorju so nastajale? Kakšni so temelji antropoloških predstav, iz katerih so se izoblikovale? V bistvu morajo tudi ta vprašanja iz več razlogov ostati vprašanja. Najprej zaradi tega, ker so nam od velikanske množine grške antične dramatike ostali samo ostanki ostankov: v bolj ali manj celoviti obliki se je namreč ohranilo samo 32 del, ki so jih napisali trije atenski pesniki v 5. stoletju pr. Kr. (Ajshil, Sofokles in Evripides⁹) ali verjetneje pet pesnikov, od katerih pa sta nam dva povsem neznana.¹⁰ To je torej vse, kar imamo od grške tragedije, ki je tako močno zaznamovala evropsko književnost, gledališče, pa tudi kulturo v celoti. Koliko tragiških del je nastalo, ne vemo, a že iz znanih konvencij, ki so določale gledališke predstave v Atenah v 5. stoletju pr. Kr. (in so z nekaterimi spremembami bile v veljavi vsaj do druge polovice 2. stoletja pr. Kr.), je jasno, da gre številka v tisoče.¹¹ Drugič je preprost odgovor nemogoč, ker so si trije veliki tragedi med seboj izredno različni v dramaturgiji in poetiki, pa tudi po teoloških, antropoloških in filozofskih pogledih, ki jih srečujemo v njihovih delih. Kot tretje: tudi posamezna dela istega avtorja odkrivajo zelo različne podobe človeka in sveta. In končno: ena in ista dela so skozi zgodovino, pa tudi sočasno intepretirana na zelo različne,

včasih diametralno nasprotne, včasih povsem mimobežne načine.¹² Ostane nam torej, da očrtamo okvir, v katerem je morda mogoče ta vprašanja zastaviti bolj avtentično, se pravi, predvsem bolje prisluhniti vprašanjem, ki jih zastavljajo besedila. V ta namen bomo najprej v grobem orisali zgodovinski družbeni okvir, v katerem so ohranjena tragiška dela nastajala in se izvajala, in predstavili nekatere temeljne poteze tragiškega sveta, ki jih lahko najdemo v delih vseh treh atiških tragedov; zlasti tiste, ki najbrž še posebno močno zadevajo tudi naš čas. Ali pa naj bi ga.

Kultni izvor tragedije

Grška tragedija, ki je vznemirjala Platona, pritegnila Aristotela, počasi ugašala skozi helenizem in cesarsko dobo, skoraj povsem poniknila v srednjem veku, se zmagovalno vrnila z renesanso in od tedaj oplajala evropsko gledališko in operno umetnost, razvnela filozofe (Hegla, Schellinga) in teologe,¹³ je bila izvirno verski obred: liturgija v čast bogu Dionizu, ki so jo v državni organizaciji izvajali v atenski polis od 61. olimpijade (535/532 pr. Kr.).¹⁴ Izhodišče modernega znanstvenega preučevanja atiške tragedije bi bila še danes lahko definicija znamenitega nemškega filologa Ulricha Wilamowitza-Moellendorfa, po katerem je tragedija v sebi zao-krožen del junaške sage, ki je poetično oblikovan v visokem slogu, namenjen za predstavo, ki jo izvajajo zbor atiških meščanov in dva ali trije igralci, in to kot del javnega bogoslužja v Dionizovem svetišču. Atiška tragedija je bila torej celovit kulturni pojav: bila je oblika družbenega življenja, pesniško-dramska umetnost in zmeraj tudi del kulta boga Dioniza. Sodobni raziskovalci jo tako obravnavajo z različnih vidikov, v različnih perspektivah in z različnimi nameni. Zdi se, da so najbolj pereče vprašanje njene povezave z Dionizovim kultom oziroma njena verska narava (zanimivo, da je bilo to vprašanje zastavljeno že v antiki). Tu so razhajanja učenja-kov zelo velika. Nekateri poudarjajo, da je za nastanek tragedije bolj kakor kontinuiteta obreda pomemben prelom z njim: ravno s

tem prelomom naj bi se tragedija oblikovala kot literatura oziroma dramatika,¹⁵ pa tudi kot nov način kritičnega premisleka atenske polis o sebi ali celo subverzije njene etike,¹⁶ čeprav je ostala formalno znotraj religioznega okvira. Sledi Dionizovega kulta (in mita) se tako odkrivajo le še analitičnemu filološkemu vpogledu v zgradbo besedila;¹⁷ po še bolj skrajni razlagi pa se »dionizični duh« razodeva samo v umišljeni naravi gledališča: tako bog Dioniz kot gledališče namreč nenehoma zabrisujeta mejo med stvarnostjo in iluzijo.¹⁸

Druga linija razlage, ki izhaja iz bolj poglobljenega razumevanja grške religije, pa pripisuje njeni kultni razsežnosti večji pomen. Tragedija naj bi tudi v svoji povsem razviti obliki, v 5. stoletju, še ostala *notranje* povezana z religijo, včasih naj bi celo neposredno prehajala v kultno dejavnost,¹⁹ vsekakor pa je ni mogoče imeti za povsem avtonomno estetsko delo v sodobnem smislu;²⁰ skratka, tudi v klasični dobi naj bi na tragiških prireditvah »od države izbrani pesnik ljudstvu prikazoval in razlagal izbrana poglavja iz svetih zgodb«. ²¹ Zagotovo se je tragedija tudi v tem pogledu dinamično razvijala, zato jo je mogoče stvarneje presojati le v diahroni perspektivi. Sodobna znanost t. i. predliterarne izvore tragedije vidi v obredih, s katerimi so častili boga Dioniza, svoj čas pa so bili opazni poskusi pokazati, da je pravo jedro njegovega kulta, s tem pa tudi praizvor tragedije, treba iskati še globlje;²² taka etno-religioška iskanja je spodbujalo zlasti nenavadno dejstvo, da v tragiških besedilih boga Dioniza skorajda ne srečamo.²³ Pomembno vlogo pri preučevanju obrednih izvorov tragedije so imele tudi številne etnološko naravnane študije o maskah in plesih. Vendarle pa pri tem najbrž ne gre spregledati opozorila švedskega religiologa M. P. Nilssona, da »se neprimernost pretiranega opiranja na etnološki material najjasneje pokaže, kadar ga poskušamo uporabiti za razlago višjih in bolj zapletenih religioznih podob«;²⁴ in podobno velja tudi za (liturgično) literaturo, če verjamemo najbolj sistematičnemu raziskovalcu grške tragedije v 20. stoletju.²⁵

Ne vemo zanesljivo, kako se je izvršil prehod obreda v dramo. Rainer Friedrich zagovarja tezo o postopnem razvoju, prek vmesne oblike, ki jo imenuje ritualna drama. V zgodnji dobi se je drama

(tragedija) sicer odtrgala od obreda, a je še ohranila njegovo vsebino: to je bila sveta zgodba (hieròs lógos) o Dionizovem rojstvu, smrti oziroma razkosanju in ponovnem rojstvu. Ta ritualna drama se je počasi širila z zgodbami o Dionizovih konfliktih z mitološkimi vladarji (npr. Pentejem, Likurgom), pri tem pa so njegovi človeški antagonisti počasi stopali v ospredje. Skratka: tragiško tetralogijo (glej razdelek o tragiških agonih v naslednjem poglavju) so z Dionizovim kultom in mitom povezovali skupni izvori, institucionalni okvir in nekatere sledi obreda, izkoriščene pri dramaturški gradnji in dikciji; najvidnejša vez pa je bil njen sklepni del, »rep« tetralogije in njena vedra dopolnitev, – satirska igra, v kateri so nastopali Dionizovi spremljevalci.²⁶ S tem se Friedrich podpisuje pod znano trditev, da v polno razviti (se pravi klasični) tragediji ni več ničesar »intrinzično dionizičnega«.²⁷ A to nikakor ni dokončni odgovor: naj-novejša temeljna študija o tej temi odločno in prepričljivo zagovarja kultno oziroma religiozno naravo atiške tragedije v klasični dobi.²⁸

Čisto drugačne težave pa se pokažejo ob pristopu, kakršen se je uveljavil z deli Friedricha Nietzscheja: ko problema izvora in vsebine ne obravnavamo zgolj v perspektivi preverljivih dejstev, ampak izhajamo iz vere v »dionizični princip« kulture ali človeškega obstoja, ki presega zgodovinsko stvarnost, v kateri se je opredmetil.²⁹ Kako namreč sploh misliti razmerje med resnično zgodovino in duhovnim svetom? Kako pluti med Scilo neposredljive subjektivnosti in Karibdo jalovih »objektivnih« dejstev? Nejasnost pa nas obvlja tudi, če gremo globlje v konkretnost: kako globoko seže pri vsej svoji prodornosti in energiji Nietzschejeva »dionizična teologija«? Kaj v resnici prinaša njegov Dioniz Osvobojevalec?

Tragiške predstave v Atenah petega stoletja

a) Občinstvo in njegov odnos do predstav

Pri sodobnih uprizoritvah, kakršne so npr. film, video, TV, so gledalci ločeni od interpretov v času in prostoru, pogosto pa tudi med seboj. V živem gledališču (v njegovih najrazličnejših oblikah)

so sicer v istem prostoru ob istem času, vendar gre za bolj ali manj naključne obiskovalce. V nekaterih primerih je sicer uprizoritev povezana z neko priložnostjo in skupnostjo (npr. odprtje šol, zgradb, posvetitev cerkve na vasi) in zato vključuje vse člane neke skupnosti ali pa vsaj večino njih, bodisi v vlogi interpretov bodisi pripravljavcev predstave ali gledalcev. Vendar takim dogodkom običajno ne pripisujemo večjega pomena za umetnost ali za celotno (državno) skupnost. V antičnih Atenah pa so bile gledališke predstave v bistvu in načelno namenjene celotni skupnosti. Bile so, kakor vemo, del verskih obredov (a to je veljalo za skoraj vse javne prireditve): ob tej priložnosti so lahko praviloma sodelovali vsi državljani, tudi tisti, ki niso bili premožni. Prav gotovo, da dejansko niso sodelovali vsi, zelo lahko si predstavljamo tudi, da marsikdo ni imel interesa za to. Navsezadnje so morali obiskovalci gledališča vse od Periklovega časa plačevati vstopnino: ta je znašala dva obola, šest obolov pa je bila v tem času solidna dnevna plača za svobodnega državljana, ki je moral preživljati družino. V gledališče pa niso prihajali le svobodni državljani: med gledalci so bili tudi metojki (prebivalci Atike, ki niso imeli državljanskih pravic), obiskovalci iz tujine in dečki, mlajši od 18 let (pa le zelo redki sužnji in ženske). A kakor koli že: najsi je Dionizovo gledališče lahko sprejelo do 15.000 gledalcev in je potemtakem gledališko občinstvo vselej zajemalo velik del celotnega atenskega prebivalstva (vsaj petino) ali pa je bilo število obiskovalcev precej manjše (3.700–6.000),³⁰ je bil to eden največjih množičnih dogodkov v tedanji družbi: dela, ki jih imamo danes za umetnost, so bila tedaj prvič v grški in evropski zgodovini predstavljena pred tako množičnim občinstvom. (V prejšnjih stoletjih je bilo izvajanje poezije večinoma omejeno na okolje t. i. simpozija, na katerem je bilo 16 do 32 udeležencev, sorodstveno, politično ali interesno povezanih aristokratov.)

Veliko gledalcev je imelo odrsko izkušnjo: na predstavah v kaki od gledaliških zvrsti – tragediji, komediji, satirski igri ali ditirambu – so že kdaj nastopili sami ali pa njihovi najbližji družinski člani. V dramskih in ditirambskih zborih je namreč samo v enem letu nastopilo 665 moških in 500 dečkov! Glavne vloge so v času visoko

razvite tragedije sicer najbrž igrali profesionalci (ki niso bili vedno nujno Atenci), a teh na vseh prireditvah v Dionizovo čast skupaj ni bilo več kot 57 na leto.

Občinstvo zelo verjetno ni bilo resnobno, pa tudi pretirano omikano ne, zato bržčas ni spremljalo predstav v zbrani tišini. Sicer so bili med obiskovalci zagotovo tudi izjemno nadpovprečni intelektualci (pomislimo le na Sokrata in njegov krog ter na številne sofiste), toda to je bila le kapljica v morje pri tolikšni množici udeležencev dionizičnih slovesnosti, med katerimi so bili tudi dečki in odrasčajoči, ki se še niso udeleževali zasedanj skupščine. Prevladujoča moška družba, množičnost, nizka povprečna starost, navdušenje nad alkoholnimi osvežili, pogosto soočenje z nastopajočimi (žvižgi, ploskanje, metanje predmetov na oder) in celo potreba po strogem nadzoru publike – zaradi vsega tega je, kakor pravi Allan H. Sommerstein, vzdušje v Dionizovem gledališču najbrž prej spominjalo na nogometni stadion *San Siro* kakor na *Teatro alla Scala*.³¹

b) Tragiški agoni

Tragiške igre so v Atenah uprizarjali ob različnih priložnostih, ki so bile vse povezane z Dionizovim kultom. Najpomembnejša taka priložnost je bil praznik velikih dionizij, imenovan tudi mestne dionizije, ki so ga praznovali v mesecu *elafeboliónu* (raztezal se je med našim 17. marcem in 15. aprilom). Ta praznik je ustanovil tiran Pejzistrat; ob njem so prebivalci Atike v mesecu *pozejdeónu* (v decembru; ta – šesti – grški mesec je pokrival del našega decembra in del januarja) praznovali tudi t. i. male, podeželske ali vaške dionizije. Velike dionizije so bile posvečene Dionizu Osvoboditelju; njegov starodavni kip so ob tej priložnosti prenesli v Atene iz mesta *Elévtere* (*Eleutheraí*) na meji med Bojotijo in Atiko. Posvečeni so bili vrnitvi pomladi in ponovnemu začetku plovbe po zimski prekinitvi. Zato je bilo verjetno v tem času v Atenah tudi veliko tujcev. Nad organizacijo tega za državo nadvse pomembnega dogodka je bdel t. i. prvi arhont ali tudi eponimni arhont, po katerem se je v uradnem letopisu imenovalo leto; do leta 487 je imel kar najširša

pooblastila, med katerimi je bila tudi skrb za praznovanje največjih praznikov: velikih dionizij in panatenaj. Obhajanje tega praznika je trajalo ves teden, tekmovanja tragiških pesnikov ali *tragiški agóni* pa so bili na sporedu četrti, peti in šesti dan ali, drugače povedano, med 11. in 13. elafeboliónom. Vsak dan se je predstavil po en pesnik s *tetralogijo*: ta je obsegala *tri tragedije* in *eno satirsko igro* (v razviti obliki, katere avtorstvo pripisujejo pesniku Prátínasu iz Fliunta). Predstave so se začele vsako jutro ob sončnem vzhodu; o tem, koliko časa v enem dnevu so potekale in kolikšen je bil odmor med eno in drugo dramo, pa nimamo nobenih podatkov. Glede na sorazmerno majhen besedilni obseg dram – če jih, denimo, primerjamo s Shakespearjevimi – je bilo najbrž dovolj časa za dolge odmore: tako dolge, da je bilo v njih mogoče temeljito preurediti prizorišče, kar je moralo biti, tako upravičeno domnevamo, včasih nujno (tako npr. zlasti med drugo (*Prinašalke pitnih darov*) in tretjo (*Evmenide*) dramo Ajshilove *Oresteje*). Predstave je ocenjevala posebna desetčlanska žirija, ki so jo izbrali po žrebu, kandidate pa je predlagal državni svet (*bulé*); člani žirije so morali priseči, da bodo sodili nepristransko, vendar lahko v komediji in celo pri Platonu najdemo pripombe o tem, da nikakor niso bili neodvisni od burnih odzivov in komentarjev (se pravi: žvižgov, klicev »bu« ali pa navdušenega kričanja in ploskanja) občinstva. Uradno je šlo tudi na tragiških agonih za tekmovanje zborov in tako je žirija nagrade – vsakič so jih podelili vsem udeležencem – podelila sodelujočim zborom oziroma njihovemu »učitelju« (*didáskalos*), kakor se je glasilo uradno poimenovanje.

Kaj je bil ta učitelj? Največkrat, čeprav ne vedno, je bil to avtor dram. Toda antični traged še zdaleč ni bil samo pisec besedila. V klasični dobi je v skladu s svojim nazivom »izučil« zbor in tudi igralce, kar ne pomeni le, da je imel vlogo današnjega režiserja, ampak tudi koreografa; poleg tega je bil skladatelj glasbe za piščal, ki je bila pomembna prvina grške drame, in nadzornik glasbene izvedbe, torej nekakšen dirigent; njegova naloga je bila tudi priprava kostumov, mask, opreme, scenografije in scenskih učinkov;

v zgodnjem obdobju tragiških prireditev pa je bil ne nazadnje tudi igralec glavnih vlog.

Uradno so pesniki naslovili na eponimnega arhonta prošnjo, naj jim dodeli zbor za izvedbo tragiških del (in satirskega) na tekmoivanju. Ta je potem ustregel njihovi prošnji: izmed kandidatov je izbral tri pesnike in vsakemu dodelil zbor; država je plačala tri igralce, izmed katerih je žreb vsakemu pesniku oziroma zboru določil protagonista (igralca glavnih vlog). Vse druge stroške uprizoritve pa je nosil t. i. horeg (*horegós*, dobesedno 'voditelj zbora'): to je bil vedno kdo izmed najpremožnejših meščanov; stroški so bili namreč zelo visoki, saj so poleg nabave mask in kostumov, priprave zbora in prostora za vaje najbrž vključevali tudi scenografijo, vzdrževanje ipd. Horegija je bila sicer izvorno častna funkcija, a je kmalu postala davčna obveznost (visoki sloj je moral priskrbeti sredstva za pripravo zbora tudi v drugih lirskih in dramskih tekmovanjih ob dionizijah, panatenajah in lenajah), ki so se ji poskušali izogniti.³²

V klasičnem obdobju so uprizarjali skoraj izključno izvirna dramska dela; šele v drugi polovici petega stoletja se začnejo izjemoma reprize in uprizoritve predelanih različic; šele po letu 341 pa se steče redno prikazovanje »starih« tragedij (zunaj tekmovalnega programa), leta 311 pa »starih« komedij. Antični viri kažejo, da je bila sredi tretjega stoletja tudi satirska igra samostojna zvrst in tekmovalna kategorija.³³ Že od leta 449 so podeljevali nagrade najboljšim tragiškim, od približno 312 pa tudi najboljšim komiškim protagonistom.

Dionizovo gledališče

a) Nameščenost, tribune

Sredi šestega stoletja je bilo na južnem pobočju atenske akropole zgrajeno svetišče, posvečeno Dionizu Osvobojevalcu, v notranjosti katerega je bilo zgrajeno gledališče, namenjeno uprizarjanju tragedij. Kdaj se je to zgodilo, ne moremo natančno določiti. Nekateri antični viri se nanašajo na tisto fazo tragiške produkcije, v kateri

so predstave potekale še na *agora*, na glavnem trgu, torej preden je bilo zgrajeno gledališče v svetišču.³⁴ Arheološka izkopavanja ne razkrivajo podobe gledališča, kakršno je bilo v klasičnem obdobju, v času ustvarjanja velikih treh tragedov. Sledi gledališča iz starejšega obdobja so izginile v teku številnih predelav in sprememb: najpomembnejše od teh sprememb so bile izvedene v šestem stoletju v času političnega delovanja govornika Likurga.³⁵ takrat so prvotno leseno zgradbo nadomestili s kamnito. Opaziti pa je tudi poznejše spremembe iz helenističnega in rimskega časa. Vidni ostanki sedežev (lat. *cavea*), ki se vzpenjajo po južnem pobočju griča, orkestre in scenskih stavb, v glavnem pripadajo obdobju cesarskega Rima. Kolikor lahko hipotetično sklepamo o prvotni podobi gledališča,³⁶ naj bi širok zid (domnevno zgrajen v času prve ureditve sedišč na pobočju) ob vznožju griča podpiral razsežno ravno teraso, primerno za ples zbora. Ta terasa, zravnani prostor, se je raztezala tudi prek prostora, na katerem so mnogo pozneje zrasla scenska poslopja iz kamna, katerih ostanki so se ohranili. Premer tega prostora je bil verjetno okrog 25 m: tu so tekle predstave. Vsi gledalci razen tistih v prvi vrsti so bili torej više od ravni orkestre.

V času, ko je začel ustvarjati Ajshil, se pravi na začetku petega stoletja, je bilo gledališko prizorišče najverjetneje zelo preprosto. Na jugu ga je omejeval podporni zid (nekaj metrov globlje v ozadju je stal majhen starodavni tempelj Dioniza Osvobojevalca), na severu pa pobočje akropole, na katerem so bili preprosti leseni sedeži za občinstvo, imenovani *íkria*. V to prvotno orkestro sta vodila dva rahlo vzpenjajoča se stranska dostopa, ki so ju v petem stoletju imenovali *eísodoi*, pozneje pa tudi *párodai*: eden na vzhodni in drugi na zahodni strani.³⁷ Po teh dohodih so prihajali zbor in igralci. Poročilo o tem, da je levi *eísodos* omogočal pot v okolico mesta (po njem so v orkestro prihajali npr. tujci ali osebe, ki so bile na podeželju), desni pa pot v mesto (ali v pristanišče), najdemo pri Juliju Poluksu,³⁸ ki pa je pozen vir; analiza besedil iz klasičnega obdobja ne kaže, da bi bila taka simbolika v rabi že v tem času.³⁹

Zaradi razsežnosti orkestre igralci niso mogli neopaženo priti v njeno središče. Nastop lika je imel zato posebno dramaturško težo:

z besedami ga je naznanil kdo od tistih, ki so že bili v orkestri, s tem ustvaril potreben čas za njegov prihod in hkrati usmeril nanj pozornost občinstva.

b) Orkestra

Osnovni prostor atenskega gledališča v petem stoletju je bila *orkhéstra*, velik okrogel prostor s premerom približno 25 m.⁴⁰ Glede njene oblike med učenjaki – arheologi in literarnimi zgodovinarji – danes sicer ni soglasja. Nekateri učenjaki v novejšem času (po letu 1974) na podlagi najdb starejših gledališč zunaj Atike, pa tudi na podlagi nekaterih arheoloških sledi v Dionizovem gledališču v Atenah domnevajo, da je bil ta prostor raven, podolgovat in pravokoten. To hipotezo je sicer težko uskladiti z dejstvom, da so v orkestri plesali⁴¹ tudi ditirambski zbori, ki so imeli 50 članov in so bili razporejeni krožno; takšno formacijo je težko stisniti v pravokoten prostor, ki poleg tega v primeru uspeha ostane dodobra neizkoriščen.

V tragediji je v orkéstri nastopal zbor (*chorós*), ki ga je pri Ajshilu sestavljalo 12 članov (*khoreutoí*), pri Sofoklu in Evripidu pa 15. Ravno tako so v njej nastopali tudi igralci, ki torej niso bili – razen kadar je to zahteval poseben dramski položaj – na višji ravni od zbora. Tako je bila omogočena normalna komunikacija med zborom in igralci, včasih je bil namreč potreben celo telesni stik med njimi. Zboristi so se gibali vse do (gledano s strani občinstva) zadnjega roba orkestre, včasih pa so igralci po dramaturški logiki morali priti v njen sprednji del. Vodja zbora (*koryphaíos*) je bil tako lahko obenem sogovornik igralcev in član zbora.

c) Privzdignjeni del orkestre

Po tradicionalni in zelo utrjeni predstavi naj bi bila sredi orkestre vzpetinica, na kateri je stal Dionizov oltar, pozneje imenovan *thyméle*; tak oltar je bil lahko tudi dramsko učinkovito sredstvo zlasti v tragedijah, kjer se k njemu zatečejo prošnjiki ali prošnjice. To vzpetinico so z raznimi scenografskimi elementi lahko priredili ustrezno zahtevam posameznega dramskega dela: lahko je bila npr. opremljena tako, da je predstavljala gomilo, v kateri je bil Darejev

(v *Peržanih*) oziroma Agamemnonov (v *Prinašalkah pitnih darov*) grob, ali pa so na njem stali kipi bogov in je predstavljal bodisi sveti gaj (v *Pribežnicah*) ali mesto. Tja so imeli, kadar je tako zahtevala dramska zgodba, dostop člani zbora in tudi igralci (prim. Ajshilove *Pribežnice*). Taki »scenografski elementi« niso predstavljali stalnih posegov v prizorišče. Če so bili namenjeni eni sami drami, so jih morali seveda pred začetkom druge odstraniti (prim. Ajshilovo *Orestejo*, kjer je scena v *Evmenidah* nujno drugačna kakor v *Prinašalkah pitnih darov*).

Gledališka oprema in atributi

a) Skene

Grška beseda *skené* (od tod naš izraz scena) pomeni ‚kočó ali ‚šotor‘. Predstava, po kateri je bila ta gledališka prvina lesena stavba, pred katero je »oder«, nekoliko dvignjen prostor za igralce (*logeion*) ali kar razkošna veranda, proskenij, izvirajo iz poklasične gledališke prakse, zlasti iz helenistične in cesarske dobe, morda deloma že iz časa Likurgove prenove gledališča v drugi polovici četrtega stoletja. V klasični dobi namreč *skené* ni bila prava zgradba, ampak nekakšna lesena stena, podobna filmskim kulisam, ki so jo lahko dopolnili in okrasili z različnimi tkaninami. Takšna stena ni bila nespremenljiva, ampak je bila po potrebi odstranljiva. Nekatere drame so bile uprizorljive docela brez take stene, torej brez kulis: zadostovale so označbe prostora v besedilu in nekaj odrskih elementov; mogoče je bilo tako še celo ob koncu petega stoletja, vsaj v nekaterih tragedijah, kot npr. v *Filoktetu* ali v *Kralju Ojdipu*,⁴² zanesljivo pa to velja za starejša dela, kot so *Pribežnice* in *Vklenjeni Prometej*. Ne vemo pa, ali je bila tudi v teh primerih orkestra za hrbti igralcev zaprta s steno ali ne: ob misli na akustični učinek – zvok bi se odbijal nazaj v gledališki prostor – se to zdi primerno in verjetno. V večini dram je imela *skené* svojo polno dramsko funkcijo: predstavljala je lahko pročelje kraljeve palače, svetišča, vojaške šotore ali celo kmečko kočó (npr. v Evripidovi *Elektri*).

V *skené* so bila vrata (dvoja ali morda celo troja); verjetno so bila precej velika, če naj bi gledalci skozi njih videli v notranjost hiše, ko je bilo treba odkriti posledice strašnih dogodkov (zlasti umora), ki jih ni bilo dovoljeno neposredno prikazovati.

b) Maske

Najbolj prepoznaven rekvizit antičnega gledališča je maska (*prósopon*), ki je postala kar njegov zaščitni znak oziroma simbol. Nosili so jo vsi igralci v tragediji – tudi člani zbora in igralci nemih vlog. Igralčeve izrazne možnosti so bile zato omejene na glasovne modulacije in neobrazno mimiko. Zaradi maske so bili takoj in na daleč (to je bilo pri razsežnostih Dionizovega gledališča pomembno) prepoznavni. Uporaba maske je olajševala izvedbo posameznih konvencij: en igralec je tako lahko igral več vlog in moški so lahko predstavljali ženske like (dramatik je imel namreč na razpolago le tri moške igralce). Po dvomljivem antičnem izročilu naj bi maskiranje uvedel Tespis,⁴³ verjetnejše pa je poročilo, da so v Ajshilovih *Evmenidah* igralci prvič nastopili s pobarvanimi maskami in s tem izzvali grozo občinstva.⁴⁴ Ženske like in žensko masko – izraz *gynaikeion prósopon* namreč lahko pomeni oboje – naj bi prvi uporabil pesnik Frinih.⁴⁵

Ohranil se ni noben primerek maske iz klasičnega obdobja, zato se lahko opiramo le na vazne poslikave, ki prikazujejo gledališko življenje, in jih povezujemo z indici v dramskih besedilih. Ti viri pa so precej bogati in nam omogočajo razmeroma natančno rekonstrukcijo. Maske v tem času so bile najverjetneje iz lanenega platna, ki je bilo strjeno z mavcem in potem pobarvano oziroma poslikano. Pravzaprav je bil ta rekvizit kombinacija maske in kratke lasulje, pokrivalo za obraz in teme, ki je bilo zadaj zavezano z vrstico in ga je bilo mogoče zlahka nadevati si in snemati. Maska iz klasičnega obdobja se je potemtakem močno razlikovala od ohranjenih mask iz helenističnega in cesarskega (rimskega) obdobja: na njej ni bilo značilnih pretirano velikih odprtih za usta in karikiranih potez niti preobilnih spetih lasulj nad čelom. Obrazne poteze klasične maske so bile veliko bolj realistične: razmeroma velike oči, majhna nos

in usta, preprosta pričeska. Ženska maska je bila bela, moške pa so bile temnejše; maske mladeničev so bile po obrazu gladke, tiste mladih moških opremljene z brado, tiste starejših moških pa z belo lasuljo ali pa so jih prikazovale kot popolnoma ali delno plešaste. Majhna usta in narava materiala kažeta na to, da ta maska ni mogla ojačevati igralčevega glasu in mu služiti za nekak megafon, kakor beremo o maskah iz cesarskega obdobja.⁴⁶

V novejšem času se živahno razpravlja o izvoru in funkciji maske z najrazličnejših vidikov:⁴⁷ poleg specialnih razprav o njeni simbolni vlogi⁴⁸ nastajajo tudi študije o njeni obliki⁴⁹ ter o vplivu na način igre in na igralčevo identifikacijo z vlogo, pa tudi praktični gledališki eksperimenti z rekonstruiranimi antičnimi maskami.⁵⁰ Izvor maske večinoma povezujejo s kultnim izvorom tragedije – bila naj bi nasledek obredne maske. Bolj sofisticirano razlaga njeno funkcijo Claude Calame, ki meni, da je namen maske soočiti dramsko dejanje, ki uprizarja legendarno davnino ali zgodovino, in občinstvo, ki prisostvuje predstavi v realnem zgodovinskem trenutku in prostoru: maska namreč ne služi le identifikaciji mitičnega junaka, ampak tudi prikriva igralca, ki je del praznujoče skupnosti.⁵¹ Najradikalnejša je najbrž razlaga J. P. Vernanta, za katerega tragiška maska predstavlja človeško masko in ima estetsko vlogo, ne pa religiozne, kakršno ima v okviru interpretacij, ki v njej vidijo živalsko preobleko ter povezavo s satiri in sileni, ki plešejo za Dioniza. Maska je zanj od vsega začetka izraz zahtev dramskega spektakla, ne pa sredstvo doseganja ekstaze (kakor v omenjenih obrednih – šamanskih – plesih). Tragedija namreč nastane, tako Vernant, ko se rodi nov literarni žanr ali, bolje, dramska umetnost, ki prelomi z religiozno in kultno preteklostjo.⁵²

Duhovni svet grške tragedije

V svoji znameniti definiciji v 6. poglavju *Poetike* (1449 b 24–28) Aristotel opredeljuje tragedijo popolnoma tehnično. Takole pravi (v prevodu K. Gantarja): »Tragedija je umetnina, ki posnema

resnobno in zaokroženo dejanje primerne obsega v olepšani besedi (in sicer v posameznih delih z različnimi okrasi) v obliki dramske dejavnosti in ne v pripovedi, in z zbujanjem sočutja in strahu doseže očiščenje takšnih občutij.« V teh besedah ni ničesar o bogoslužnem okviru in značaju, ničesar o človekovem iskanju lastnega položaja v kozmosu, ničesar o bogovih. Seveda je to povezano s posebnim namenom in perspektivo te Aristotelove študije, a kljub temu velja, da »tako kakor v svoji filozofiji v celoti tudi tu človeško eksistenco povsem ločuje od teoloških premis«. ⁵³ Na samem začetku raziskovanja tragedije – in tako rekoč še sredi njenega življenja – je torej tragedija postavljena v povsem imanenten okvir. V resnici pa je grškim tragedijam ob vsej neverjetni raznovrstnosti skupno skoraj samo to, da prikazujejo človekov odnos z bogovi. Ta odnos seveda vrednotijo izjemno različno, od avtorja do avtorja, od dela do dela, včasih celo od prizora do prizora, vendar vedno tako ali drugače zaznamuje dramsko dogajanje. Morda je prav ta odnos tisto, pri čemer se tragično šele lahko pojavi. Srečanja z bogovi, težka, kruta ali odrešilna – včasih tudi v obliki nesrečanja, njihove boleče odsotnosti ali nedostopnosti (kot npr. v Sofoklovi *Antigoni* ali *Trahinkah*) – so namreč za tragične like vedno izkušanje lastnega roba, pot proti teminam lastnega izvora in konca; pot k nepredirni skrivnosti biti, ki nekako preveva tudi vse sicer znano bivanje, ves človeški svet, osebno življenje, prebivanje v lastni polis in v razmerju z ljudmi iz drugih držav, kultur in civilizacij (med drugimi npr. Ajshilovi *Peržani* in *Pribežnice*, Evripidova *Ifigenija med Tavrijci*, *Orest*, *Trojanke*). Kaj pravzaprav hočejo, kaj snujejo bogovi grškega panteona? Kako naj smrtnik prenese navzkrižje njihove nedoumljive volje? Zakaj se mu zdaj oglasio (v tragediji smrtniki zaznavajo le glas in prijeten vonj božanske navzočnosti, kadar božanstvo to hoče), zdaj pa je nebo spet brezupno gluho? Kdo so ta bitja? *Dei relevati et absconditi*. Brez tega temnega ozadja sveta in skrivnostnih, četudi antropomorfnih bitnosti, ki od tam vladajo vsemu, grške tragedije ni. In veliko vprašanje je, ali je tragedija nasploh mogoča brez izkušnje in zavesti nedosegljive globine sveta.

Tragedija in pojem tragičnega v zgodovini

Kako je torej grški tragični junak potoval skozi zgodovino? V nekem pogledu je to potovanje nedvomno uspešno: ni namreč pretirano reči, da je imela atiška tragedija poleg Homerjevih epov in filozofije od vseh žanrov grške literature skozi stoletja največji vpliv na evropsko kulturo.⁵⁴ Številni motivi, teme, liki in ideje grških tragedij so postali in ostali njene konstitutivne prvine. Si jo je sploh mogoče predstavljati brez Prometeja, Antigone, Ojdipa, Medeje, brez zamisli, idej, eksistencialnih dilem, strahotnih in veličastnih dejanj, katerih simboli so ta imena? Še več: ali je kaj bolj pristno evropskega kakor tragično občutje življenja – občutje, da človek ne more ubežati propadu, v katerega ga ne potegne lastna krivda, temveč – nedoumljivo – ravno njegova najplemenitejša prizadevanja; paradokсно zlitje spoznanj o lastni veličini in ničnosti, o življenju, ki je samo zvezdni hip nad praznino, nad nepredirno globino sveta, ki mu je vse dala in vse vzela?⁵⁵

Pod obnebjem monoteistične krščanske kulture tako občujete sicer ni moglo obveljati kot najgloblja, zadnja človekova izkušnja, saj je odrešenijski nauk razprl v samega sebe zaprti tragični svet in razodel, da univerzum temelji »na globlji in večji resničnosti«.⁵⁶ In vendarle je tragično tu ohranilo dostojanstvo: tragična eksistenca je ostala »strašna in razkošna«, čeprav ni bila več absurdna, ker je bila vključena v nepojmljivo Božjo odrešenijsko ekonomijo.⁵⁷ Tragičnost je lahko postala sestavni element krščanske kulture tudi zato, ker so grške tragedije prikazovale predvsem človekovo nemoč pred življenjem in jih je bilo tedaj mogoče dojemati kot prikaz resničnosti neodrešenega človeka: njegov svet je bil v tej optiki videti kot preddverje vere v odrešitev. Naporen proces ovedanja, da sta narava in zgodovina samo akcidenca, in pa spoznanje, da sta obenem edini prostor, kjer se človek srečuje z Absolutnim, z Bogom, in rešuje svojo dušo, sta ustvarila duhovno dinamiko, iz katere je v šestnajstem in sedemnajstem stoletju v Angliji, Franciji in Španiji nastajala velika tragiška poezija.⁵⁸

Tudi v postkrščanski, moderni dobi, ko je religija izgubila formativni vpliv na družbo, tragično ni povsem izginilo, temveč so se njegove pojavne oblike prilagodile ontologiji novega človeka, človeka brez transcendence – z vsemi posledicami, tudi tako, da je nazadnje dobilo karikirane poteze: usoda antičnih junakov in junakinj, s katero se, kot je nekoč rekel pesnik Simonides, »niti bogovi ne morejo bojevati«, se je v realističnih ali naturalističnih dramah sprevrgla v vpliv dednosti in okolja, v pletež bioloških danosti in socialnih težav, ki bi jih, denimo v nekaterih Ibsenovih dramah, »bilo mogoče odpraviti z bolj zdravimi gospodarskimi odnosi ali boljšo vodovodno napeljavo«. ⁵⁹ Še globlje v našem času, v epohi tehnike, »se je tragično povsem demokratiziralo in si v Beckettovi »metafizični farsii« namesto junakov izbralo za svoje protagoniste vulgarne, norčevske figure in brezimneže«. ⁶⁰ Čeprav skorajda ni bilo vidnega dramatika 20. stoletja, ki ne bi posegel po antičnih motivih od Hofmannsthal in Claudela preko Cocteauja, Giraudoux, Sartra, O'Neala, Eliota pa do Anouilha in Smoleta, »se zdi, kot da se je tako tragično dejansko ločilo od tragedije«. ⁶¹ Toda veliki liki grške tragedije so ostali del evropske kulture, celo eden njenih zaščitnih znakov: potem ko so odložili maske in kostume in zamenjali pesniško govorico s sofisticiranimi diskurzi (post) moderne kulture, so postali simboli človekove vrženosti v svet, ⁶² signali njegove ujetosti v pandemonij nezavednega, šifre njegovega neuspešnega, a vztrajnega spopadnja z absurdom.

Zgodba o razhodu tragedije in tragičnega pa spodbuja k premisleku. Nekateri učenjaki zlasti v prvi polovici 20. stoletja so poskušali natančno pojmovno ločiti tragedijo in *tragično*: dokazovali so, da nekatere grške tragedije (npr. Ajshilovi *Peržani* in *Vklenjeni Prometej*) sploh niso tragične, saj pride v njih do nekakšne pomiritve, medtem ko naj bi bilo bistvo tragičnega v nepomirljivih nasprotjih v svetu in v nezasluženem izničenju dramskih junakov. ⁶³ Vendar v takem ločevanju ni težko prepoznati posledice močno problematične metode sklepanja: iz *dela* ohranjenih tragiških besedil se je izluščili vzorec, ki je bil razglašen za *bistvo tragičnega*, potem pa je bil uporabljen kot merilo za *vse* tragedije. Tudi filozofi vse od Hegla

in Schellinga so definicijo tragičnega oblikovali predvsem po meri svojega filozofskega sistema in za ilustracijo svojih tez odbirali tista dela tragiškega žanra, ki so se takemu vzorcu prilegala. Toda ne vsi: Max Scheler, ki je verjetno najprecizneje razdelal fenomen tragičnega, je sicer zagovarjal deduktivno pot od bistva k posamičnemu, vendar v grški tragediji ni videl samo enega od primerkov tragične poezije, temveč njen izvor; doumeti grško tragedijo po njegovem šele omogoča razumevanje tragedije kot take, še več – grška tragedija mu predstavlja privilegirano mesto za opazovanje samega pojava tragičnega. Tega Scheler ni razumel kot zgolj subjektivno občutje, ki ga posredujejo ali celo povzročajo učinki literarno-dramskega dela, ampak kot važno prvino veselja, ki zato vsaj načelno niti ni omejeno na človeški svet; je nekakšen opis dogodkov, usod, značajev, torej njihov objektivno obstoječi sestavni del: »Težak, hladen dih veje iz *takih stvari*, obviija jih nekakšen temen sijaj, iz katerega, tako se zdi, se vidi sestava samega sveta.«⁶⁴

Kako je torej z razmislekom v drugi smeri: nas pri iskanju bistva tragičnega pripelje kaj dlje induktivna metoda, neposredno soočenje s posameznimi besedili, ki nas vodi skozi posebni svet vsakega posameznega trageda in tragedije?⁶⁵ Ali te sploh imajo kaj skupnega razen nekaterih oblikovnih značilnosti in okoliščine, da so jih uprizarjali ob prazniku velikih dionizij v Dionizovem gledališču v Atenah? Smemo sploh o čem reči: to je sporočilo grške tragiške poezije, ne da bi storili nasilje samosvojim slogovnim, tematskim in idejnim kozmosom posameznih tragedij? Če se sploh kaj odkriva kot pomembna skupna značilnost vseh Ajshilovih, Sofoklovih in Evripidovih del, ki jih ni pogoltnil čas, potem je to spoznanje o negotovosti človekovega položaja v kozmosu in nezanesljivosti njegove identitete. Tragiški liki imajo svobodo in moč za delovanje, še več, njihovo delovanje, poseganje v svet, je njihovo življenje, njihovo bistvo: tako rekoč ne morejo, ne da bi delovali.⁶⁶ To delovanje pa jih zmerom in neizogibno pripelje v konflikt z območjem višjih sil: konflikt, ki je včasih zanje poguben, vedno pa pomeni radikalno relativizacijo njihove moči in svobode. Volja višjih sil se ne da predvideti in vračunati v človeške načrte; življenju pa se tudi ni mogoče

izogniti z resignacijo: ljudje zato naravnost morajo dejavno izkušati, da niso gospodarji svoje usode.⁶⁷ Resničnost je neukrotljiva ter zahteva neprestano in najgloblje spoštovanje.⁶⁸ To tragiško sporočilo (*message*) pa je najrazločnejše v igrah, ki prikazujejo padec velikih junakov z vrha slave v nič (odtod morda toliko nesporazumov o bistvu tragičnega): čudovita iznajdljivost in osupljive sposobnosti jih dvigujejo nad vse stvari v kozmosu in nad druge ljudi, porajajo v njih predstavo, da drže vajeti usode v rokah, dokler ne udarijo ob prej nevidni rob človeškega sveta – in vsa njihova moč se v hipu izkaže za *hybris*, napuh, občutek varnosti pa za privid: ne glede na to, ali junaki in junakinje propadejo ali ne, njihove zgodbe, bogate z vzporednimi temami in sporočili (tako bogate, da te vzporednosti vsrkavajo skoraj vse zanimanje sodobne filologije), v številnih različicah ilustrirajo srhljivo resnične Pindarjeve besede (*Pitijska oda* 8, 136–137): »Enodnevna bitja. Kaj pa je ta, ki je 'nekdo'? In kaj je, kdor je 'nič'? Sen sence je človek.« Besede, ki jih je zgodnji srednji vek prevedel v začetek spokornega himnusa: *Media vita in morte sumus*, sredi življenja pripadamo smrti; ki jih oznanja zvok molčeče trobente v Prešernovem *Memento mori* ali gnusno gomazenje Gradnikovega *Črva*; ki se nepovabljene oglasijo, ko se dotaknemo zadnje samote ...

»Spoznanje je v izkušnji,« se glasi ena od najpogostejših misli v grški tragediji. Resničnost se razodene človeku le tako, da jo doživi. Če samo človekova udeležba v svetu, njegovo doživljanje stvari razodeva njihovo resničnost in je v tem smislu njen temelj, pa njegova lastna breztemeljnost – minljivost, smrtnost – razodeva breztemeljnost in nepremagljivo skrivnostnost vsega, kar je. V tem je skrito jedro tragičnega: to ni bistvo v filozofskem smislu, idejno-tematsko jedro, ki bi ga bilo mogoče razumsko ekstrapolirati in katerega predvidljive variacije bi bile posamezne tragedije. Je inspirativno, duhovnoizkustveno jedro, iz katerega raste vsaka pesniška umetnina v svoji posebni identiteti. Besede in kategorije, v katerih je tu izraženo to jedro, so seveda evropske, kakor sta tragedija in tragično eminentno evropska pojava. Ne pa tudi jedro samo – človekova radikalna izkušnja, izkušnja s celoto lastne resničnosti: ta je sicer zaznamovana s civilizacijo in kulturo, a ni zgolj

njun proizvod. Civilizacija in kultura sta namreč vedno samo *izraz človekovega razmerja z resničnostjo*: določata načine soočanja z njo in njeno obzorje ter sta njen važni del, vendar pa resničnost, ki je – če jo mislim radikalno, do konca iskreno – »nepregledna, odprta, presežna celota znanega in neznanega«, presega sleherno kulturno in civilizacijsko obzorje ter z njim določene oblike človekovega do-jemanja. Tragični junaki v svoji izgubljenosti stopajo in se gibljejo v tem odprtem prostoru – v tem je bržčas navdihujočnost tragedije. Angleški literarni zgodovinar, specialist za angleško književnost 17. stoletja, Paul Hammond je zelo prodorno orisal bivanjski položaj, jezik in čas tragičnega junaka: tak lik živi med dvema svetovoma, v prostoru, ki si ga ne deli z nikomer; govori jezik, ki ga drugi ne razumejo, in je zato v tišini; nekako pa si z drugimi ljudmi ne deli niti časa, v katerem je sam: v njegov čas namreč sega preteklost (dejanja že umrlih); v njem se čutno zaznavno že dogaja prete-klost.⁶⁹ Največ primerov za to je lahko zajel iz grške tragedije: taka sta Ajshilova Kasandra (v *Agamemnonu*) in Orest (v *Prinašalkah pitnih darov*), taka sta Sofoklov Odisej (v *Ajantu*) in Antigona, tak je pri Evripidu Orest (v *Orestu* in *Ifigeniji med Tavrijci*) in skupaj z Elektro v *Elektri*, tak postane tudi Pentej v *Bakhah*. Kakor koli že boleče je to tragično gibanje, je znamenje življenja: ker je iztezanje k robu in seganje k resnici. O tem posredno pričuje nenehno živ proces civilizacijskega artikuliranja, preobražanje kultur in možnost medkulturne komunikacije, neposredno pa mistični, eksistencialni in umetniški preboji v neznano, v presežno, v »povsem drugo«. Odtod rekurentnost tragične zavesti v različnih obdobjih posa-mezne civilizacije.⁷⁰ Odtod interkulturalna posredljivost tragedije. Odtod lakota po tragediji v časih, ko je ni na odru.

Opombe

¹ Navajam po letnicah natisa: Andreja Inkret: *Antigona* (2000); Boris A. Novak: *Kasandra* (2001); Ivo Svetina: *Ojdip v Korintu* (2006).

² Povzeto po Brane Senegačnik »Hribovska *Antigona*«, v: Gantar, Kajetan, Senegačnik, Brane: *Sofoklova Antigona v prevodu Ivana Hribovskega*. Ljubljana: Družina, 2014, 116.

³ Posebno in pomembno vprašanje je, koliko so številna stoletja tradicije vplivala na izvirno podobo teh besedil. To, kar imamo, pa je sicer v vsakem primeru izredno okrnjeno: izgubljena je namreč glasba, ki je bila – tako kakor ples – sestavina tragiških del. Če scenografija, kostumografija in odrski učinki spadajo k vsakokratni uprizoritvi, pa je bila glasba (in morda tudi koreografija) tako kakor besedilo temelj identitete grškega tragiškega dela.

⁴ Lessa, Iara (February 2006). »Discursive struggles within social welfare: Restaging teen motherhood«. *The British Journal of Social Work*. 36 (2): 283–298. Za kritično analizo pojma diskurz glej: Frank, Manfred. »Kaj je ‚diskurz‘?, o arheologiji Michela Foucaulta«. *Nova revija* 27, št. 317–318 (2008): 177–191.

⁵ To stališče ni vedno povezano z delom zgodovinskih predstavnikov hermenevitične teorije (Friedrich Schleiermacher, August Böckh – ki sta bila tudi klasična filologa, Wilhelm Dilthey, Paul Ricoeur, Manfred Frank), pri katerih je bilo najprej jasno izoblikovano, vendar je blizu njihovi zgoraj omenjeni osnovni ideji.

⁶ Simon Goldhill in Edith Hall. *Sophocles and the Greek tragic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 17–18; Simon Goldhill, »Modern Critical Approaches to Greek Tragedy«, v: P. E. Easterling (ur.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, CUP 1997, 331.

⁷ Tu ni prostora za razlago filozofskih vzrokov tako nedognanega in problematičnega razumevanja; naj tu le opozorim na nekatera v tem pogledu temeljna dela: danes le še redko brana, pa še tedaj pogosto napačno interpretirana *Literarna umetnina* Romana Ingardna (Ljubljana: ŠKUC 1990) za razumevanje kompleksnosti zgradbe literarnega dela; za kritiko poststrukturalističnih modelov interpretacije literarnega besedila pa Frank, Manfred, »Besedilo in njegov slog: Schleiermacherjeva teorija jezika«. *Nova revija* 26, št. 304–306 (2007), 208–224.

⁸ Seveda postavlja razmerje med dramskim besedilom in uprizoritvijo, ki ga je predvidel že Aristotel s svojo »anatomijo« zgradbe tragiškega dela v 6. poglavju *Poetike* (na možnost zgolj bralnega sprejemanja nakazuje v *Poetiki* 1455a₂₆ in *Retoriki* 1413b₈), posebno – izredno obsežno in zapleteno – teatrološko in filozofsko vprašanje, ki se ga v okviru te razprave ni mogoče niti dotakniti, vendar po mojem prepričanju nikakor ni brez povezave z zgoraj omenjenim pojmovanjem oblikovanja pomena (umetniškega) sporočila.

⁹ Za pregleden prikaz življenja in dela velikih treh tragedov v slovenščini glej: za Ajshila: spremno besedo Kajetana Gantarja k njegovemu prevodu *Peržanov* in *Vklenjenega Prometeja* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1982, 135–142); in Braneta Senegačnika k njegovemu prevodu Ajshilovih *Pribežnic* (Celje: Društvo Mohorjeva družba: Celjska Mohorjeva družba, 2000, 108–115); za Sofokla: K. Gantar. *Sofokles. Antigona. Kralj Ojdid*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992, 123–138; za Evripida: Brane Senegačnik. *Gradivo za predmet Antična tragedija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za klasično filologijo, 2014, 31–55.

¹⁰ Večina filologov danes Ajshilu odreka avtorstvo *Vklenjenega Prometeja*, Evripidu pa tragedije *Resos*.

¹¹ Glej poglavje Tragiški agoni. Zelo verjetno je, da so se tragedije uprizarjale tudi zunaj tega uradnega okvira, še zlasti v helenistični dobi; kako natanko je bilo z uprizarjanjem v cesarski dobi, torej v času, ko so bile Atene del rimskega imperija, ne vemo; zadnji ohranjeni fragment grške tragedije je delo avtorja z latinskim imenom (Pompej Macer) iz časa cesarja Avgusta (Gustav Adolf Seck, »Geschichte der griechischen Tragödie«, v: *Das griechische Drama*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979, 200), zadnje tragiško delo, o katerem imamo poročilo, pa naj bi napisal Timotej iz Gaze na aktualno temo: o bizantinskem cesarju Anastaziju I., ki je vladal v letih 491–518 (*Suda*, 621). V vsakem primeru tragiška dela niso nastajala samo za uradni tekmovalni program v Atenah in jih je bilo še precej več.

¹² Posebno značilen primer kontroverznih interpretacij so Evripidove *Bakhe*; a tudi zgodovinski pregled zelo različnih interpretacij njegove sicer nekoliko manj znane tragedije *Orest* je zahteval obsežno študijo: Porter, John R. *Studies in Euripides' Orestes*. Leiden: Mnemosyne, 1994. Zgodovine interpretacij Sofoklove *Antigone* ali *Ojdi* ali Ajshilove *Oresteje* so tako obsežne in raznovrstne, da predstavljajo vsaka zase tako rekoč posebno področje literarne zgodovine.

¹³ Npr. Bultmann, Rudolf: Polis und Hades in der Antigone des Sophokles, in: Hans Diller (Hrsg.): *Sophokles, Wege der Forschung* Bd. XCV, Wissenschaftliche, Darmstadt 1967, 311–324.

¹⁴ To poglavje je povzeto po Senegačnik 2000, 79–101.

¹⁵ B. Snell, *The Discovery of the Mind*, Cambridge, CUP 1953, 122.

¹⁶ S. Goldhill, »The Great Dionysia and Civic Ideology«, v: J. J. Winkler, F. I. Zeitlin (izd.): *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton, PUP, 1990, 97–129.

¹⁷ R. Seaford, »Dionysus as Destroyer of the Household: Homer, Tragedy, and the Polis«, v: C. Faraone, T. H. Carpenter (izd.), *Masks of Dionysus*, Ithaca: Cornell University Press, New York 1993, 115–46, postavlja tezo, da se je dionizični element potem, ko so (kmalu po nastanku žanra) tragiki opustili teme, povezane z Dionizom, ohranil le še v podobju in v modelih dramskega zapleta.

¹⁸ Prim. J. P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Tragedy and Myth in Ancient Greece*, New York: Zone Books 1988, 181–188.

¹⁹ P. E. Easterling, »Tragedy and Ritual: Cry 'Woe woe, But May the Good Prevail'«, *Métis* 3 (1988), 87–109.

²⁰ C. Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, Oxford, OUP, 2003, 1.

²¹ Gantar, 1982, 120.

²² Tako je npr. po ritualistični teoriji, katere najvidnejši predstavnik je bil Gilbert Murray, bog Dioniz samo različica t. i. demona leta oziroma menjave letnih časov, ki utelešajo minevanje in ponovno rojevanje življenja: posamezni deli tragedije naj bi bili neposredno izpeljani iz posameznih kulturnih dejavnosti, te pa so bile posvečene posameznim fazam Dionizove usode (boj, trpljenje, poročilo o trpljenju, žalostinka, prepoznanje, epifanija – prikazanje). Po neki drugi teoriji naj bi bil dionizični zbor (*thíasos*) tajno združenje, ki je ob nekaterih spremembah ohranilo bistveno sestavo in funkcijo totemističnega klana. Ob iniciacijskih, posvetitvenih obredih, so se razvile mitološke zgodbe o raznih junakih, ki so nadomestile zgodbo o Dionizu, prim. Friedrich, R., »Everything to Do with Dionysos?« v: M. Silk (izd.) *Tragedy and the Tragic*, Oxford: OUP 1996, 271.

²³ Od ohranjenih tragedij le v Evripidovih *Bakhantkah*. Po izročilu (Plutarh, *Moralia* I, 615a) naj bi zato gledalci tedaj, ko sta Frinij in Ajshil uvedla herojske zgodbe, vzklíkili: »Kaj ima vse to sploh opraviti z Dionizom?« A pravi pomen tega vzklíka, ki je postal pregovor, še danes ni povsem zanesljivo dognan, prim. J. J. Winkler, F. I. Zeitlin (izd.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama and Its Social Context*, Princeton: PUP 1992, str. 3.

²⁴ *Griechische Religion*, München: C. H. Beck, 1955², 572.

²⁵ A. Lesky, *Die Tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1972³.

²⁶ Prim. celotno razpravo: Friedrich, R., 1996.

²⁷ O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London: Methuen, 1978, 162.

²⁸ Sourvinou-Inwood, C., *nav. del., passim*.

²⁹ Za Nietzschejevo obravnavo dionizičnega principa ali duha niso pomembna samo dela kot *Rojstvo tragedije iz duha glasbe* ali *Onstran dobrega in zla* in *Dionizovi ditirambi*, temveč bi lahko rekli, da se delovanje tega principa, kakor ga je opredelil on sam, na svojski način čuti v celotnem njegovem delu.

³⁰ To število zagovarjajo bolj kakor na podlagi dimenzij zgradbe na podlagi demografskih izračunov novejše študije (prim. zlasti Roselli, David K. *The Theater of the People*. Austin: University of Texas Press, 65).

³¹ *Theatron*. Teatro greco, Bari: Levante, 2000, 18. Prim. tudi Sommerstein, *Aeschylean Tragedy*, Bari: Levante 1996, 50–51.

³² O tem priča tudi zakon o izmenjavi premoženja (*antídosis*): državljan, določen za plačilo horegije, se je tej obveznosti lahko izognil tako, da je pozval kakega drugega državljana, naj prevzame horegijo ali pa zamenja svoje premoženje z njegovim (pod naslovom *O izmenjavi premoženja* se je

ohranil samozagovor govornika Izokrata pred sodiščem, ko je bil pozvan k prevzemu horegije ali izmenjavi imetja).

³³ A. Pickard-Cambridge (revidirala J. Gould in D. M. Lewis), *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford: OUP, 1988, 124.

³⁴ Prim. A. Pickard-Cambridge, *Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford: OUP, 1946, 11–12.

³⁵ Govornik, 390–325; Izokratov učenec, uspešen politik, čigar glavne zasluge so bile povečanje atenske mornarice in obnova Dionizovega gledališča: med drugim je dal postaviti kipe treh velikih tragikov in izdelati uradne zapise njihovih del – prav ti zapisi so potem po zvijačnosti Ptolemaja II. prišli v aleksandrijsko knjižnico in postali osnova tamkajšnjim helenističnim učenjakom.

³⁶ Za to so zlasti pomembna izkopavanja nemškega arheologa Wilhelma Dörpfelda v letih 1882–1895.

³⁷ Prim. Vincenzo Di Benedetto, Enrico Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia in quanto spettacolo teatrale*, Torino: Einaudi, 1997, 9, op. 9, kjer navaja kot besedilni argument za dva dostopa v orkestro: prizor iz Ajshilove *Sedmerice zoper Tebe*, 369–74.

³⁸ *Onomastikon* IV 126.

³⁹ Prim. Di Benedetto – Medda, 1997, 12, op. 14.

⁴⁰ Izraz *orkhéstra* kot oznako gledališkega prostora najdemo prvič v Aristotelu pripisanih *Problema* 901 b 30.

⁴¹ Od tod tudi ime tega prostora: *orkhéstra* (etimološko sorodno z gl. *orchéomai* – plesati) pomeni toliko kakor plesišče.

⁴² Prim. Di Benedetto, Medda 1997, 13–16, 30–31.

⁴³ *Suda*, geslo *Tespis*.

⁴⁴ *Vita Aeschyli* 9; Poluks, *Onomastikon* IV 110.

⁴⁵ *Suda*, geslo *Frinih*.

⁴⁶ Prim. A. Gellius, *Noctes Atticae* V 7.

⁴⁷ Za celovito obravnavo te problematike glej monografijo D. Wilesa, *Mask and Performance in Greek Tragedy*, Cambridge: CUP, 2007.

⁴⁸ C. Calame: *Facing Otherness: The Tragic Mask in Ancient Greece*, Chicago 1986; F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris: Flammarion, 1995.

⁴⁹ V. Di Benedetto, E. Medda, 176–82.

⁵⁰ Ch. Vervain, D. Wiles »The Masks of Greek Tragedy as Point of Departure for Modern Performance«, v: *New Theatre Quarterly* 67 (2001), 254–272; Margaret Coldiron »Masks in the Ancient and Modern Theatre«, *New Theatre Quarterly* 18 (2002), 393–394. Koristne refleksije o vlogi maske v različnih obdobjih antike prinaša v več prispevkih zbornik P. Easterling, E. Hall (izd.) *Greek and Roman Actors*, Cambridge: CUP, 2002.

⁵¹ C. Calame, *Vision, Blindness, and Mask: The Radicalization of the Emotions in Sophocles*, v: 1996. *Oedipus Rex*, v: M. S. Silk (izd.): *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford: OUP, 1996, 17–37.

⁵² Prim. Vernant, Vidal-Naquet, 181–188.

⁵³ Stephen Halliwell, »Learning from Suffering«, v: Gregory Justina. *A Companion to Greek Tragedy*, Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 403.

⁵⁴ V tem delu članek povzema po Senegačnik, 2000, 73–79.

⁵⁵ To občutje seveda ni nepovezano z »užitkom« v gledališkem predstavljanju tragičnih dogodkov, ki ga raziskujejo literarni znanstveniki že vse od Aristotela, vendar je nekaj veliko širšega in bolj temeljnega. »Užitek« in drugi učinki tragiške predstave niso predmet te študije.

⁵⁶ R. Guardini, *Liberté, Grâce et Destinée*, Paris: Seuil, 1957, 232.

⁵⁷ Isti, 241.

⁵⁸ »Zato ker poudarja vrednost individualnega in zatrjuje, da so zgodovinski dogodki pomembni in nepovratni, se lahko krščanstvo bolj kakor katera koli od visoko razvitih religij prilagodi tragični izkušnji kot tistemu, kar je odločilno za človekovo vprašanje o resnici in realnosti.« H. Gardner, »Pojam tragičnega danes«, v: Z. Stojanović (izd.): *Teorija tragedije*, Beograd: Nolit, 1984, str. 394.

⁵⁹ G. Steiner, *Smrt tragedije*, Ljubljana: LUD Literatura, 2002, 14.

⁶⁰ J.-M. Domenach, *Le Retour du tragique*, Pariz: Seuil, 1967.

⁶¹ Z. Stojanović, »Pitanje tragedije«, v: isti (ur.): *Teorija tragedije*, Beograd: Nolit, 1984, 22.

⁶² Prim. še danes inspirativna razmišljanja J. Monnerota v *Les lois du tragique*, Pariz: P. U. F., 1969, o eksistencialističnih razsežnostih Ojdipove in Orestove problematike.

⁶³ P. Friedländer, *Die griechische Tragödie und das Geschichte, Die Antike I*, Berlin: de Gruyter, 1925; A. Weber, *Die Tragische und das Geschichte*, München: Piper, R 1959².

⁶⁴ Prim. *Vom Umsturz der Werte I*, Leipzig, Der Neue Geist, 1919², str. 235–269. Z njegovih izhodišč je v novejšem času razvijal misli o tragični viziji eksistence Paul Ricoeur, *La symbolique du Mal*, Pariz: Aubier, 1960, 199–218.

⁶⁵ Tak postopek je predlagal in ob Sofoklovem opusu tudi izpeljal J. Dalfen: *Gibt es Tragik in den Tragödien des Sophokles?*, v: *Kleine Schriften*, Salzburg: Horn 2001, 63–91.

⁶⁶ Grška beseda *drama* pomeni dejanje: in liki grških tragedij so dejansko predvsem bitja dejanj: z njimi se oblikujejo, izražajo in spoznava.

⁶⁷ V Ajshilu pripisanem ciklu tragedij o Prometeju celo Zevs izkusi meje svoje moči. A ta osupljiva teološka podoba samo podčrta osnovni namen: če Zevs ni samozadosten, če ne more vladati brez ozira na druge, to *a fortiori* velja za človeka.

⁶⁸ To je dobro izrazil Karl Jaspers, *Von der Wahrheit*, München, Piper, 1947, 917–934, čigar razmišljanje o tragičnem spoznanju se izteče v misel, da v tragediji zmaguje transcendentno, ki pa obenem tudi ne zmaga, ker govori samo skozi *celoto*; se pravi, transcendentno ne izbrisuje imanentnega sveta, ampak ves čas preprosto je, s tem pa imanenci nenehoma zarisuje mejo in jo relativira.

⁶⁹ *The Strangeness of Tragedy*, Oxford: OUP, 2009.

⁷⁰ E. R. Dodds je v znanem delu *The Greeks and the Irrational* razvil tezo, da v pojavu tragedije odseva razvoj kulture sramu v kulturo krivde; zgodovina mentalitete je analogno s tem razlagala prehod srednjeveške religiozno izražene kulture v individualistično moderno zahodno kulturo (kar se je odzrcalilo v tragiški poeziji 16. in 17. stoletja v Angliji, Španiji in Franciji). V taki osvetljavi se pokaže, da tragedija ni bila osamljen umetnostni pojav, ampak del splošnih sprememb v miselnosti družbe, ki je začela večji pomen pripisovati individualnemu človeku in njegovemu notranjemu svetu. Tak razvoj kulture je bil ugoden za izostreno izražanje temeljne izkušnje resničnosti (individualnega) človeka, paradoksnе izkušnje lastne temeljnosti in hkrati breztemeljnosti, ki je zgoraj opisana kot jedro tragičnega. Vendar pa to ne pomeni, da je ta izkušnja lahko izražena izključno kot tragična zavest ali pa sploh ni izražena, kar se npr. dogaja v prevladujočem območju kulture naše, tehnične dobe; denimo v srednjeveški kulturi, v katere obzorju je umreti pomenilo samo izgubiti se v Kristusu, je bila ta izkušnja izražena kot del verovanske izkušnje.