

prvič pojavljajo v kakšni slovenski razpravi, bodo verjetno postali običajen vir za citiranje, prav tako tudi reference o razmerju med italijanskim in ruskim futurizmom, o usodi futurizma v Nemčiji, o Apollinairjevem intermezzu in o vorticizmu; še posebej pa to velja za izbor slovenskih pisateljev, ki jih je "oplazil futurizem" in za empirične prikaze njihovega ustvarjanja v futuristični fazi. Posebne pozornosti je vredna bibliografija: to je na moč izčrpen pregled vse bistvene literature o tem predmetu, ki je posebej močan pri enotah iz novejšega časa.

Lado Kralj

Janez Vrečko EP IN TRAGEDIJA

Obzorja, Maribor 1994

Lessing je v *Hamburški dramaturgiji* imenoval ep in tragedijo "kraljevski zvrsti"; tudi Aristotelova odločitev, da se v prvem delu *Poetike* loti najprej teh dveh zvrsti, priča, kako visoko ju je cenil in kakšen pomen jima je pripisoval prvi med literarnimi zgodovinarji. Slovenci na žalost nismo ustvarili ne velikega epa ne prave tragedije; tudi teoretične literature o obeh zvrsteh, ki ne bi samo kompilirala tujih avtorjev ali opisovala zgodovinskih koordinat obeh zvrsti, imamo bolj malo. Značilno je, da so tudi prevodi relevantnih tujih del zelo, zelo redko posejani; če smo natančni, imamo iz bogate in raznovrstne literature o epu in

tragediji v slovenščino prevedeno samo Nietzschejevo *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*.

Zato monografijo Janeza Vrečka, docenta na Oddelku za primerjalno književnost ljubljanske Filozofske fakultete, ki že s svojim naslovom opozarja, kam je usmerjeno avtorjevo zanimanje, sprejemamo z radovednostjo in radostjo, ki izvirata iz zavesti, da se tudi slovenska literarnoteoretična in literarnozgodovinska stroka loteva nekaterih temeljnih vprašanj o svetovni literaturi, njenih historičnih in literarnoteoretičnih, a tudi njenih transhistoričnih, filozofsko-estetskih razsežnostih.

Monografija je razdeljena na več kot šestdeset poglavij (nekatera so, zaradi majhnega obsega, ki ne presega pol strani v knjigi, prej paragrafi), dodani pa so še: povzetek v angleščini, bibliografija, ostala literatura in imensko kazalo.

Približno tretjina poglavij je namenjena epu, zadnja tri ali štiri poglavja nakazujejo problematiko v času po "koncu" tragedije, ostala poglavja pa obravnavajo vprašanja o začetkih, razvoju, pomenu, notranjem ustroju in filozofsko-spoznavnih razsežnostih ter "koncu" ali "smrti" tragedije. Bistvo tega, kar Vrečko raziskuje in komentira, pa je mogoče strnjeno predstaviti z navedbo: "Ritualna tragedija je imela nalogo, z Dionizovo pomočjo uveljaviti novo obliko, ki bo zamenjala in preseгла epos, herojska tragedija pa je pokazala na nevzdržni koncept ritualne tragedije, na neutemljeno zasnovo tragedije kot celostne umetnine; zato je v usodah svojih junakov, tragičnih

herojev, uprizarjala najbolj tragično igro, ki jo je svet do tedaj videl, tragični konec tragedije same." (Str. 148.) Herojska doba, doba epa, je poznala "ritualno mimezis" in "ritualno katarzo", v tragični dobi sta ju zamenjali "estetska mimezis" in "tragična katarza"; sama pojavna oblika tragične dobe, tragedija, pa se je pojavila najprej kot "ritualna tragedija (z dvema stopnjama: silensko-ditirambično in satirsko-ditirambično) in nato kot "herojska tragedija", ki predstavlja hkrati vrh in "konec" tragedije. Sofoklejev *Kralj Ojdip* in *Ojdip na (v) Kolonu* ter Evripidove *Bakhe* so besedila, ki po avtorjevem mnenju kažejo na "konec" atiške tragedije. Zato posebej *Bakham* namenja obširno analizo (poglavji *Evripidove Bakhe* in *Bakhe ali Dioniz kot mojster maškarade*, str. 348-393). Konec tragedije razume kot tisti epohalni obrat, v katerem in zaradi katerega se je lahko pojavila in uveljavila nova oblika, roman (prim. poglavje *Ojdip, Hamlet in Josef K.*, str. 438-441). Namen Vrečkove monografije je torej dvojen: po eni strani skuša premostiti ali kar zapolniti praznine, ki so do sedaj ustvarjale diskontinuiteto med posameznimi pojavi, katerih historična kontinuiteta je sicer nesporna (ep se pojavi pred ditirambom in satirsko igro, satirska igra in ditiramb pred tragedijo, tragedija pred romanom), generična in/ali strukturalna pa je polna domnev, ugiibanj in "temnih", nepojasnjenih mest; po drugi strani pa skuša avtor re-interpretirati tudi tisto, kar se je zdelo, glede na stanje in razvitost raziskav, nesporno in

dokončno razjasnjeno. Priznati pa je treba, da avtor z zadnjimi stavki na zadnji (453.) strani monografije vse, kar je zapisano prej s tako samoumevnostjo, vendarle relativizira in problematizira. In zdi se, da teh stavkov ne moremo brati tako, kot da bi bili značilni esejistični obrat. Ali pa morda le?

Podpisani je bral Vrečkovo monografijo prvič v rokopisu in brez metodološkega aparata (bibliografija, opombe, imensko kazalo); avtorja je opozoril na nekatera sporna mesta in trditve in se je nemara zato tudi znašel na ščitnem ovitku knjige kot navidezni recenzent rokopisa. Ob branju natisnjene monografije je s precejšnjim presenečenjem opazil nekaj teoretično spornih ali vsaj nedorečenih mest, ki jih je pri branju rokopisa prezrl (kar jemlje na svoj rovaš kot nedopustno malomarnost) ali pa jih v rokopisu še ni bilo. Tu ne mislimo na nekatere, blago rečeno esejistične domislilce, kakršna je tista na str. 33, ko Vrečko zapiše, da je "Homer morda oslepel zato", ker "je pesnil s pogledom nazaj na herojske čase", ali druga, s strani 257, ko Ecovega junaka iz *Imena rože*, patra Jorgeja, čisto resno razglasi za potencialnega jedca (!) drugega, izgubljenega dela Aristotelove *Poetike*. Prav tako se ne nameravamo ustavljati ob (pre)številnih ponavljanih enih in istih trditvah, saj recimo na str. 136 in 311 beremo enake formulacije o pesniku Arhilohu, ki je ditiramb označil za "prelepo pesem gospoda Dioniza", na str. 233 in 253 pa o Ahilovem žvepljanju daritvenega keliha in Herinem obrednem umivanju.

Takih mest bi lahko našli še kar nekaj, omenjamo pa jih zato, ker odpirajo prvi sklop vprašanj, ki se glasijo nekako takole: komu je, prvenstveno, namenjena Vrečkova monografija? Njen poljudni in esejistični slog, relativno skromna (ali, če smo natančnejši, enostranska) literatura, kramljajoče ponavljanje, ki povsem nebitvene podatke raztegne preko celega poglavja, ukvarjanje z mnogimi za osrednji problem in njegovo razvitje nevažnimi stranskimi osebami, dogodki, mitskimi zgodbami ali anekdotami ter podatki, kažejo, da je prej namenjena poljudnemu branju in bralcu, ki ni doma v zapleteni problematiki grškega epa in tragedije ter njunih kasnejših pojavnih oblikah, da o teoretični refleksiji, ki spremlja zgodovinski razvoj obeh zvrsti, sploh ne govorimo. Po drugi strani pa njena ambicija, večkratno poudarjanje iskanja novih in izvernih celovitih rešitev, zavračanje nekaterih ustaljenih teorij in pogledov na začetke epa in tragedije, spet govorijo v prid domnevi, da Vrečkova ambicija vendarle ostaja v risu znanstvenega in teoretičnega diskurza z vsemi potrebnimi izhodišči, izpeljavami in sklepi, ki sledijo iz takega načina razlage literarnih pojavov. Obe optiki se menjavata brez jasne in logične povezave, kolikor je sploh mogoče govoriti o takih povezavah.

Na zgoraj postavljeno vprašanje zaenkrat tudi ni mogoče ustrezno odgovoriti, saj je vrsta trditev, ki so morda nesporne, metodološko premalo pojasnjenih; za nekatere navedke avtorjev ni povsem jasno, ali so navedeni dobesedno ali jih je

avtor monografije preinterpretiral. Iskanje ustreznih avtorjev oz. del je zaradi nenavadno organizirane bibliografije precej zamudno in nepregledno, včasih celo nezanesljivo. Vendar so to, glede na celoto, verjetno samo obrobne ugotovitve.

Sama snov monografije je razdeljena na nekaj pomenskih sklopov. Uvodna poglavja so zastavljena kot rekonstrukcija začetkov epa, njegovega razvoja, zatona in propada, kar je v tesni generični zvezi z začetki tragedije, njenim vzponom, vrhuncem in propadom. Propad tragedije in njeno izginotje pa sta prelomni čas in prostor, ki omogočita, da se v helenizmu pojavi nova "epohalna" literarna zvrst, roman, ki je dedič epa in tragedije. Novo ni samo Vrečkovo hipotetično povezovanje začetkov romana s propadom tragedije (teoretiki običajno izvajajo roman iz epskih prvin), marveč tudi povezava epa s tragedijo, saj Vrečko v analizi konkretnih mest iz Homerjeve *Iliade* odkriva v celoviti zgradbi Homerjevega epa tako rekoč proto-tragično in proto-dramsko strukturo, ki jo razbira predvsem v Ahilovem "predsmrtnem jeziku" (poglavje *Ahil govori jezik tragedije, živi pa še v epu*, str. 110-114), kar mu dovoljuje, da razmerja med epom, tragedijo in romanom (ter njihovo teoretično refleksijo) postavi na nove temelje.

Preden kaj rečemo o tako zastavljenem problemu, velja opozoriti, da je strokovna literatura, ki je nastala v zadnjih dvesto ali dvesto petdesetih letih o epu, tragediji in romanu, domala nepregledna. Tu ne mislimo samo

na filozofske in estetske interpretacije tragedije, ki se pojavljajo od renesanse in ponovne evropske seznanitve z Aristotelovo *Poetiko*, marveč tudi na filološke, antropološke, literarnozgodovinske ter literarnoteoretične komentarje besedil, povezanih z epom in tragedijo, njuno genezo, pomenom, notranjimi posebnostmi ipd. Sodbe in spoznanja iz množice omenjenih strokovnih del (le-ta pa izvirajo iz mnogih znanstvenih disciplin oz. področij) so nemalokrat diametralno nasprotni; spomnimo se samo etimoloških disputacij okoli izrazov "ditiramb", "katarza" ali "Dioniz", preprirov o (ne)grškem izvoru satirov, o skupnih koreninah ditiramba in satirske igre, o razmerju tekstovnih, koreografskih in glasbenih elementov v tragediji, o "poškodovanih" mestih v *Poetiki* in nekaterih drugih besedilih, o avtorstvu množice tragedijskih fragmentov ipd. Če vemo, da je že Aristotel v *Poetiki* moral priznati (delno) izgubo zgodovinskega spomina na začetne stopnje v razvoju tragedije, ko je skušal, s pogledom nazaj v zgodovinsko preteklost, pregledati stopnje v njenem najzgodnejšem razvoju (mimogrede: trditvi o tem v Vrečkovi monografiji na str. 129 in 137 sta v očitnem nasprotju: prvič avtor trdi, da je bilo Aristotelu o nastanku tragedije vse jasno, drugič to zanika), je to sicer lahko izziv za vse kasnejše raziskovalce, vendar z določenimi omejitvami. Že kasnejši antični avtorji, ki so večidel povzemali Aristotela, so v svojih sodbah precej nezanesljivi (kar se, ne nazadnje kaže tudi v

kontroverzah med njihovimi trditvami, prim. uvodno poglavje — *Die Ursprungsprobleme* — monografije Albina Leskyja *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972³) in jih zato ne kaže upoštevati s takšno samoumevnostjo, kot to počenja Vrečko. Vedenje o tragediji in njenih koreninah je pri kasnejših generacijah antičnih piscev in kompilatorjev vedno bolj bledele ali pa se je opiralo na povsem spremenjeno strukturo t. i. "nove atiške tragedije" in tragedije v helenizmu. Ni odveč, da vemo, kako je tragedija že pri mlajšem Evripidovem sodobniku Agatonu vedno bolj postajala neke vrste opera ali péti oratorij in je v taki obliki prišla v helenizem. Zato je trditev, da so "Bakhe poslednja atiška tragedija", sporna ali vsaj nenančna; tragedija obstaja tudi po Evripidu. In nenatančnosti ali spornosti, na katerih Vrečko gradi svojo temeljno hipotezo, o kateri bo govor malo kasneje, je v monografiji še precej. Toda ostanimo še za trenutek pri antičnih virih: še manj ali praktično nič zanesljivega nimamo o času, v katerem je nastala in cvetela t. i. homerska epika. Nesporo je, da pomeni pojav homerske epike prehod iz mitične v literarno fazo grškega mišljenja (pri čemer ne bi smeli pozabiti na razvoj drugih metričnih oblik, ki so prav tako sodelovale v omenjenem procesu). Kakšna je bila zavest Grkov v času, ki stoji med koncem homerske epike in začetnimi oblikami tragedije, kako dolg je bil ta čas in kaj se je v njem zares dogajalo (ne samo kronološko, kar je nemara tudi pomembno, vendar ni bistveno,

marveč predvsem strukturalno), koliko negrških vplivov je vsrkala vase grška k polisu in demokraciji usmerjena družba, je zaenkrat neodgovorjena skrivnost.

Iskanje odgovorov na ta in podobna vprašanja, ki imajo težo znanstvenih argumentov, v Homerjevi *Iliadi* (ali katerem koli drugem besedilu) je nezanesljivo početje, če ne upoštevamo in kritično ovrednotimo vsega, kar je ta ali ona stroka že odkrila in izpostavila kot rešen ali odprt problem. Ni namreč nobenega dokaza, da sta čas, v katerem so nastajale omenjene izjave (kot del literarnega diskurza) in čas, o katerem te izjave pripovedujejo, identična. Prej smemo trditi, da je "svet" *Iliade* (in *Odiseje* in Heziodovih *Del in dnevov* oz. *Teogonije*) komprimirana podoba zelo dolgega zgodovinskega razvoja, o začetkih katerega prav tako ne vemo kaj dosti (kar vemo, je bolj ali manj primerjalne narave). Tudi razvoj tragedije je, skladno z avtorji, ki so danes vodilne avtoritete na tem področju, strnitev večstoletnega razvoja z močnimi in usodnimi negrškimi vplivi (tako ditiramb kot Dioniz sta, po doslej še neovrženih dokazih, verjetno negrškega izvora; tudi zato njuna etimologija ni zadovoljivo pojasnjena, prim monografijo Arthurja W. Pickard-Cambridgea *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1962²). Iskanje kontinuitete v razvoju tragedije za vsako ceno je že preseženo kot relevanten raziskovalni postopek, ki ne more dati zanesljivih rezultatov; prav zaradi tega znanstvene panoge, ki raziskujejo začetke gr-

ške literature v povezavi z drugimi duhovnimi dejavnostmi grškega in drugih antičnih ljudstev, ostajajo pri analizi posameznih stopenj, ne da bi lahko te stopnje povezale v zares trdno sosledje dogodkov in pojavov.

Na tem mestu se že opisanim problemom pridružita še dva nova sklopa: posamezne izjave antičnih avtorjev ali izjave, ki jih lahko osamimo iz samih besedil, so enako verjetne kot neverjetne (z našega stališča razlikovanja med mitom in zgodovino oz. zgodovino in strukturo); za Grke sta bila zgodovina in mit neločljivo povezana. To pa pomeni, da so izjave iz teh besedil kot dokazni material nezanesljive; lahko jih sicer uporabimo kot ilustracijo določene hipoteze, za katero se lahko že čez nekaj verzov ali replik izkaže, da jo isto besedilo v celoti ali delno zavrača kot neverjetno. Naše vedenje o herojskem (arhaičnem) času ne bo zato nič večje. Navedke pa lahko uporabimo skladno s kritično distanco, ki naj bi bila metodološko vodilo pri vsakem tovrstnem početju. V tem primeru nimajo teže kronskih dokazov, marveč le nakazujejo določene rešitve in problemske ravnine. Zavedati se namreč moramo končnosti in omejenosti našega razgledišča; ta končnost določa "stopnjo" verjetnosti, ki nas povezuje z neko časovno nedoločljivo izjavo in njenim kontekstom. Zato se mi ne zdi odveč še enkrat poudariti: če te in take izjave uporabimo kot ilustracijo naših hipotez ali kot njihovo argumentacijo, se nam kaj hitro lahko primeri, da zamenjamo "vzrok in posledico" in začnemo načrtno iskati take izjave, ki se

prilegajo našim hipotezam in, kar je še bolj problematično, našim "pričakovanjem", ki jih določa končni cilj naše raziskave. To ni samo hermenevtični problem, marveč tista ravnina, ki jo eksaktne znanosti tako privoščljivo ponujajo v dokaz, da so humanistične vede le bajaranje z videzom znanstvene doslednosti, natančnosti in metodološke strogosti. V besedilu z obsegom in notranjo zgradbo, kot je npr. *Iliada* (pustimo ob strani vprašanje, ali je Homer zgodovinska osebnost, in vse druge, danes žive teorije o nastanku in zgradbi Homerjevih in homerskih epov), vedno lahko najdemo dovolj "dokazov" za teorijo, ki jo želimo predstaviti, ne da bi nam lahko kdorkoli postregel z bolj verjetnimi dokazi, razen s kronskim (ki pa je danes večkrat zavržen kot konzervativen), da je znanost znanost predvsem zaradi svoje kritične distance do sleherne uporabljene izjave, trditve ali podatka; da je vodilo modernih znanstvenih disciplin dosledna in natančna, že kar "surova" avtorefleksija.

Zdi se, da je Vrečko v svoji monografiji prvenstveno ubral prav način zbiranja dokazov, kjer sta najprej določena znanstvena "pot" in "cilj", sledi pa napor "dokazovanja". In zdi se tudi, da skorajda ni mogoče storiti ničesar, kar bi lahko veljavno in prepričljivo omajalo takšno dokazovanje in na dokazovanju počivajoče zaključke, ki so nemalokrat prav očarljivo osupljivi, kot tisti o povezavi grškega gledališča (v pomenu: gledališka zgradba, stavba z določenimi znanimi elementi) in Beckettovega Vladimirja in

Estragona (str. 338) ali avtorjeva trditev, da "Aristotel sam ni nikdar zagrešil verza" (str. 213), ali pa "ljudska" etimologija, ko Vrečko besedo 'praznik' povezuje s 'praznjenjem, izpraznjenostjo' (str. 239). Mimogrede je treba dodati, da slavnosti, v okviru katerih so potekali tudi tragiški agon, niso bile 'prazniki', marveč čas globoke religiozno-mitične zbranosti, povezanosti živih z mrtvimi skozi zapleteno in danes samo v nekaterih razsežnostih dostopno strukturo grške tragedije (prim. Arthur W. Pickard-Cambridge: *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1946; Bruno Snell: *Zu den Urkunden dramatischer Aufführungen*, Göttingen 1966). Nekaterih trditev ni mogoče niti dokazati niti ovreči; druge je mogoče ovreči, pa vendar ostajajo in očarajo tistega bralca, ki "pričakuje" skladnost znanstvenega diskurza z (odsotnimi in nereflektiranimi) dejstvi, čeprav take skladnosti ni in je, zaradi vsega maloprej povedanega, ne more biti. Vendar pa avtor iz večine tako zastavljenih trditev izvaja nove trditve, kot iz one o Aristotelu, ki ni nikdar "zagrešil verza", saj trdi, da se je (zato, ker ni nikdar zagrešil verza) "vseskozi in dosledno predajal samo ljubezni do spoznanja, pri tem pa kljub temu prišel glede same poezije do popolnoma nasprotnih stališč kot Platon". Avtor nam ne pojasni, ali je "ljubezen do spoznanja" mogoča samo takrat, kadar nekdo "ni nikdar zagrešil verza", ali pa "ljubezen do spoznanja" pripelje do stališč, ki so "popolnoma nasprotna kot Platonova". Mest, na katerih so Vrečkove

trditve v podobnih medsebojnih razmerjih, je v monografiji še precej; ni naš namen, da bi jih naštevali; pokazali smo le, kako navidez nevtralna trditev rabi za izhodišče pri izpeljavi včasih presenetljivo nevsakdanjih sklepov.

Problem pa je skrit drugje. Avtor namreč razvoj grške zavesti v najširšem pomenu te besede razume kot kontinuiran in v kontinuiteti razločljiv prehod iz heroičnega obdobja (naša pripomba: vprašanje je, ali se je obdobje grške civilizacije res začelo s "heroično" ali s kakšno drugo, za nas izgubljeno fazo) v tragično in iz tragičnega v estetsko obdobje zgodovine zavesti. "Heroično" in "tragično" sta opozicionalni kategoriji, enako kot "tragično" in "estetsko"; razlika je le v tem, da sta prvi dve opoziciji na ravni "materializirane" in drugi dve "pduhovljene" zavesti. Herojsko je pri Vrečku razumljeno kot javno, obče, splošno; tragično kot zasebno, posebno, enkratno; estetsko je samo še mimetični korelat tragičnega. Osrednji pojem, ki ga uporablja Vrečko, je torej pojem "tragičnega", razumljen kot substantiv. Vendar Grki pojma tragično na ta način niso uporabljali, uporabljali so samo pridevniško obliko (npr. Aristotel v *Poetiki* in sicer v pomenu "tragičen: pripadajoč tragediji"; če je torej Aristotel imenoval Evripida najbolj tragičnega med tragiškimi pesniki, je s tem mislil, da se je najbolj približal določilom "idealne" tragedije; samo to in nič več). Tragično kot oblika kolektivne zavesti in hkrati kot pogled te zavesti na samo sebe in "zunanji" svet je

bilo Grkom (a tudi srednjemu veku, kjer je bilo tragično rezervirano zgolj za usodo Jezusa Kristusa) nekaj tujega; tragično se pojavi šele v renesansi, ko se razmerja subjekta do metafizike spremenijo in jih subjekt postavi na drugačne temelje. Šele tedaj je, če je podpisani pravilno prebral Pirjevčeve študije o evropskem romanu, mogoče govoriti o tej literarni zvrsti kot o novi in avtonomni obliki "zavesti". Zato je helenistični "roman", ki podobno kot tragedija in ep ne pozna avtonomnega junaka, ki bi smel ali mogel ali hotel vzeti usodo v svoje roke, le pogojno mogoče imenovati roman, vsekakor pa med njim in novoveškim (renesančnim) romanom zija globoka, nemara kar nepremosljiva razpoka.

Če sklenemo: to so le nekatere, po mnenju podpisanega najvažnejša literarnoteoretična in literarnozgodovinska vprašanja, ki jih odpira Vrečkova monografija; svoje mnenje bodo verjetno dodali še klasični filologi, antropologi, morda še kakšna stroka. Morda bo tedaj moč zapisati še kakšno dodatno misel, ki je ostala v tem trenutku brez ustreznega pojasnila ali razlage.

Denis Poniž