



Janez Vrečko

TRAGIČNA KATARZA

Nekateri niso zadovoljni s tistim, kar glede katarze Aristotel ponuja v svoji Poetiki. Predvsem mu očitajo, da je želel bistvo tragedije prikazati v katarzi; je pa namesto natančne opredelitve tega bistva pojasnil le njeno psihološko učinkovanje, se pravi nekaj, kar je že zunaj same tragedije, kot o tem piše Geiger, eden utemeljiteljev fenomenološke estetike.

Razočaranje raziskovalcev je tem večje, ker je Aristotel v osmi knjigi Politike govoril o glasbeni katarzi in na tem mestu obljubil, da »tu razpravlja o katarzi bolj enostavno, jasneje pa bomo o tem razpravljali v knjigah ‚O pesniški umetnosti‘.« (Politika, 1341 b 38–41) Ker Aristotel v zvezi s Poetikom govori o knjigah, ker se ohranjeni del Poetike končuje sredi stavka itd., je povsem mogoče, da je o tem pisal v drugi knjigi, ki je bila posvečena komediji in je skrivnostno izginila iz našega obzorja.

Etimološka analiza nas glede tragične katarze pušča na cedilu, saj ustreza samo ritualnemu in kulturnemu razumevanju tega zagonetnega pojma. Pridevnik »katharos« je označeval nekoga, ki je bil »čist«, »neomadeževan«, »brez umazanije«. Glagol »kathairein« pomeni »umivati«, »prati«, »očiščevati«; vse v ritualnem in kulturnem smislu. Samostalnik »katharsis« je poznejši, prvič ga najdemo zapisanega šele pri Herodotu, vendar pa tudi ta pozni zapis ohranja ritualne in kultne razsežnosti te besede.

Pri Aristotelu je beseda katarza omenjena v Politiki, kjer gre za že omenjene obljube, katerih uresničitev pa ne poznamo, medtem ko je v Poetiki omenjena dvakrat: najprej kot kulturno očiščenje ubijalca lastne matere Oresta (gl. Poetika, 89) potem pa še v definiciji tragedije, »od koder je beseda katarza začela svoj triumfalni pohod v literarno terminologijo...«¹ Tragedija je tu definirana »kot 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 ki z zbujanjem sočutja in strahu doseže očiščenje takšnih občutij.« (Poetika, 69)

V poglavjih, ki sledijo definiciji tragedije, je govor o pripovednem načinu posnemanja, o dejanju ali mitosu, o pomenu sočutja in groze itd., skratka, o vseh strukturnih elementih tragedije iz gornje definicije, le o katarzi ni niti besede več (razen v primeru z Orestom, ki pa skoraj nič ne pojasni).

Zato pomeni odgovarjati (ne pa tudi odgovoriti) na vprašanje katarze, odgovarjati na vprašanje celotne novoveške poezije, za katero sta tipični že estetska mimesis in estetski doživljaj, saj se zdi, da je Aristotel prav z estetsko koncipirano

¹ Kajetan Gantar: Antična poetika, Ljubljana, 1985, p. 87.

mimesis in na njej temelječo tragično katharsis zavrl Platonovo uničujočo obsodbo poezije, ki je bila še tolikanj bolj nevarna, ker je prihajala iz politično-ideoloških pobud, ne pa iz poetološko – ustvarjalnih.

Aristotel je znova omogočil poeziji posnemati, vedoč, da je resnična poezija zmeraj zunaj posnetega, da nam posnetek sicer ponuja užitke spoznavne in prepoznavne narave, da pa so važnejši in za umetnost bistveni užitki ob obdelavi ali izvedbi, ki izhajajo iz samega načina posnemanja in ki kot taki nimajo s predmetno predstavnostjo prav nobene zveze. Zato ne more biti naključje, če je izum fotografije v 19. stol. sprožil velikansko krizo poezije in njenega razumevanja in odločilno prispeval k samorazumevanju mimesis kot nebistvenemu obeležju poezije, k temu, da mimesis kot posnemanje s t. i. naturalizmom nima nikakršne notranje ali zunanje zveze.

Aristotel je namreč s svojim razumevanjem poezije in z njeno visoko ceno, ki ji jo je podelil, poeziji ohranil »očiščevalno« funkcijo, s katero se je človek davno pred tem srečeval v ritualih, v Aristotelovem času pa predvsem v elevzinskih in drugih kultih in tudi v ritualni tragediji.

Problem je za Aristotela nastopil ob herojski tragediji, pa tudi ob tistem tipu poezije, ki ga Aristotel preroško napoveduje v svoji Poetiki, ob romanu. Herojska tragedija je bila namreč tista, ki je v največji meri zbudjala strah in sočutje in potem tudi očiščenje teh in podobnih občutij. Starogrški gledalec namreč ni mogel občutiti strahu in sočutja ob epski pesnitvi ali ob ritualni tragediji, ki se je že po svoji naravi vedno končala s teofanijo ali happy endom. Tragična katarza kot nov, dotlej neznan tip, se je lahko uresničevala samo ob herojski tragediji s herojskimi usodami in njihovimi nepreklicnimi »zgolj smrtni«, saj so samo te lahko zbudile čustva strahu in sočutja oziroma strahu in groze.

V štirinajstem poglavju Aristotel govori o ugodju, ki naj ga pesnik zbudi s tragedijo, in to ugodje se kaže v »občutju sočutja in groze.« (Poetika, 82) V prejšnjem odstavku pa končuje svojo misel s tem, da »od tragedije... ne smemo zahtevati vsakovrstnih užitkov, temveč le tiste, ki so zanjo značilni.« (isto) Zanj pa so značilni užitki »sočutja in groze«. Ker pa so »ta čustva« (Aristotel misli na prej imenovana čustva: za tragedijo značilne užitke in ugodje, ki izvirajo iz »občutja sočutja in groze«) utemeljena v dejanju, je jasno, da prav določena dejanja zbudajo sočutje in grozo, in sicer ena grozo, druga pa sočutje.

Glede na štiri tipe tragedij, o katerih govori Aristotel v osemnajstem poglavju (Poetika, 90), bi lahko rekli, da strah in grozo s svojimi dejanji zbudjata »tragedija trpljenja« (pathetike) (sem Aristotel prišteva Ajanta) in »tragedija značajev« (ethike), medtem ko »enostavna tragedija« (drame o Prometeju in tiste, ki se odigravajo v Hadu) in »zapletena tragedija« (tiste, ki so v celoti zgrajene iz anagnorizma in peripetije) sodita v t. i. ritualno tragedijo, kjer sta najpomembnejša elementa res prepoznanje in preobrat kot osnovna pogoja za epifanijo, drame o podzemlju pa tako ali tako sodijo v ritual, torej v predkultno in predestetsko dromenon.

S tem je tudi v Aristotelovem tekstu potrjena nujna delitev tragedije na dva tipa: na starejšo ritualno tragedijo in na mlajšo estetsko ali tragično tragedijo. Navsezadnje Aristotel ločuje tudi med tragedijami, kjer pride do preobrata iz nesreče v srečo in sem sodi ritualna tragedija kot igra o prehodu iz smrti v vstajenje; in tragedijami, kjer se zgodi preobrat sreče v nesrečo, to pa je gotovo herojsko-estetska tragedija.

Glede na temeljno ugodje in čustvo, ki naj ga v nas zbudi tragična igra, meni Aristotel, da mora biti »dejanje, ki ga tragedija posnema... ne le zaokroženo, temveč tudi takšno, da zbuja grozo in sočutje; to pa doseže na najbolj učinkovit

način, če se v njem proti pričakovanju zgodi nekaj, kar je v tesni medsebojni zvezi (najbrž misli Aristotel na hkratno anagnorisis in peripetijo, na kar bo opozoril kasneje v zvezi z Ojdipom; op. J. V.). V tem primeru namreč dejanje »zbudi veliko večje začudenje, kot pa če bi se odvijalo samo od sebe ali po naključju.« (Poetika, 76/77)

Na drugem mestu Aristotel spet ponovi že v definiciji izrečeno misel, »da tragedija posnema prav dejanja, ki zbujejo takšna občutja. Poleg tega je preokret v srečo ali v nesrečo najbolj naravno povezan s takšnimi dogodki.« (Poetika, 78) Aristotel še doda, kar je nakazal že prej, ko je govoril o tesni medsebojni povezanosti dogodkov, da je najlepša oblika prepoznanja, kadar je povezana s peripetijo, kot na primer v Ojdipu. (isto)

Zaradi večje jasnosti naj takoj dodamo, da Aristotel sestavne elemente mitosa razume na dva načina; v ritualnem in v estetskem smislu, in to nekaterim razlagalcem, ki ne pristajajo na dva različna tipa tragedije, dela velike preglavice. V to smer kaže prav navedba tretjega sestavnega elementa mitosa, ki je poleg peripetije in anagnorisis odločilen, to pa je trpljenje (pathos). Tudi trpljenje se tako kot prepoznanje in preobrat dogajata v junakovi in gledalčevi »duši«, saj je »trpljenje neko pogubno ali mučno dogajanje, če na primer vidimo pred našimi očmi smrt ali strašno bolečino, ranjence ali podobno.« (Poetika, 79) Junaki trpijo (ponavljajo trpljenje), da bi gledalci to trpljenje zgolj doživeli.

Zanimivo je, da Aristotel tu omenja opazovanje trpljenja v živo, saj je bilo vendarle za večino tragedij znano, da so se umori in druga strašna dejanja vedno dogajala za odrom in smo o njih zvedeli prek sla. Herojske tragedije so edine, ki smrt (tudi propad junaka) uprizarjajo neposredno na odru, »pred našimi očmi«, kar je gotovo že spet pomemben podatek, ki opravičuje našo delitev na ritualno in herojsko tragedijo.

Če govorimo o katarzi, moramo vedeti, da govorimo o učinkih tragedije, se pravi že spet o nečem, kar se dogaja v gledalcu ali poslušalcu, kasneje celo v bralcu. In Aristotela prav posebej zanima, »za kaj si mora pesnik prizadevati, kadar snuje zgodbe? Česa se mora pri tem izogibati? Od česa je odvisna učinkovitost tragedije?« (Poetika, 80)

Po njegovem mnenju je tragedija veliko lepša (lepota pa je cilj pesnitve gl. Poetika, 61). »če je njena zgradba zapletena, kot pa če je enostavna, in da tragedija posnema dogodke, ki zbujejo grozo in sočutje (saj to je poglobljena značilnost te vrste posnemanja).« (Poetika, 80)

Izhajajoč iz teh predpostavk o lepi pesnitvi, ki bo lepa le, če bo v njej dovoljšna mera trpljenja, groze in sočutja, napravi Aristotel naslednje sklepe:

»predvsem naj tragedija ne prikazuje, kako plemeniti ljudje strmoglavijo iz sreče v nesrečo, ker takšna situacija ne zbuja groze in ne sočutja, temveč zgražanje;

dalje naj tragedija ne prikazuje, kako se zlobni ljudje dokopljejo iz nesreče do sreče; takšna situacija je tako netragična, da bolj ne more biti, saj ne vsebuje ničesar, kar zahtevamo – niti ne zbuja občutkov človekoljubja niti nas ne navdaja s sočutjem in grozo;

in končno naj tragedija ne prikazuje popolnoma pokvarjenih ljudi, kako padejo iz sreče v nesrečo. To sicer ustreza občutju človekoljubja, ne zbuja pa sočutja in ne groze. Sočutje se nam zbudi, če vidimo, da zabrede v nesrečo nekdo, ki tega ne zasluži; in groza nas navda, če vidimo, da je nesrečen nekdo, ki je nam podoben. V omenjenem primeru pa ne pride v poštev ne eno ne drugo. Potemtakem... nekdo, ki se ne odlikuje po izredni kreposti ali pravičnosti, ki pa tudi ni zagrešil nobene hudobije ali malopridnosti, zabrede po neki zmoti v nesrečo. In sicer je to

človek, ki je poprej užival velik sloves ali srečo, kot na primer Ojdipus ali Tiestes ali podobni slavni možje iz uglednih družin.« (Poetika, 80/81)

Temeljni cilj tragedije, lepota, bo dosežen le, če bodo zadovoljene zahteve po navzočnosti groze, sočutja in trpljenja v njej, če se bo zgodila peripetija iz sreče v nesrečo (ne pa obratno), če vzrok tega preobrata ne bo kaka hudobija, temveč neka usodna zмотa in če bo žrtev te zмотe človek, rajši boljši kot slabši, ki je dotlej užival sloves ali srečo.

Za vse to ima Aristotel zgodovinske dokaze, in sicer jih vidi v tem, da so se »prvotno... pesniki lotevali poljubnih mitov, danes pa se vse najlepše tragedije sučejo okoli maloštevilnih kraljevskih hiš, okoli... Ojdipa, Oresta... Tiesta in še nekaterih drugih, ki so trpeli ali storili kaj grozljivega.« (Poetika, 81)

Takšno zgodbo mora torej imeti po Aristotelovem mnenju tragedija, za katero je mogoče reči, da »je v umetniškem pogledu najbolj dovršena.« (isto) In Aristotelu se zdi za ta tip tragedije pravilno prav to, da se nesrečno konča, saj »so ravno tragedije z nesrečnim koncem najbolj tragične, če so le prav igrane.« (isto)

Ugodje, ki nam ga s svojim koncem ponuja »lepa« tragedija, ne bo vsakovrstno ugodje, ampak le tisto, ki je zanjo značilno; to pa bo ugodje v tragičnem; in to se bo uresničilo v enem samem primeru, če bo namreč tragedija uprizorila nesrečo nekoga, ki je ni zaslužil, saj ni zagrešil nobene malopridnosti ali hudobije, ampak je v nesrečo zabredel po neki zmoti.

Vsi ti elementi bodo v nas vzbudili sočutje, kar pa še ni dovolj. Potrebna je še groza. »Groza pa nas navda, če vidimo, da je nesrečen nekdo, ki je nam podoben.« (Poetika, 80) To pomeni, da tragedija uprizarja usodo nekoga, ki je hamartičen, tak pa je nekdo, ki je po krivici nesrečen, kot tak pa je lahko nam podoben. Ob tem nas prevzame misel: »Da, ravno takšen (sem)!« (gl. Poetika, 65) To pa ne more pomeniti nič drugega, kot da smo tudi mi hamartični, da je človek po svojem najglobljem bistvu hamartija ali usodna zмотa.

Vendar je razlika med tragičnim junakom in nami tudi zelo bistvena. Za junaka se namreč njegova usodna zмотa konča s smrtjo, za nas pa s katarzo. Aristotel v svoji definiciji tragedije zelo jasno pove, da je tragedija posnemanje resnobnega dejanja, ki v nas zbuja strah in sočutje, to pa le zato, da bi dosegla očiščenje teh in podobnih občutij.

Tragedija torej posnema hamartijo v človeku, saj je prav hamartija resnobna in tragična in kot taka vodi v tragični konec, ki je za tip tragedije, ki jo ima Aristotel v mislih, tudi najbolj primerna. Ravno tragedije z nesrečnim koncem so najbolj tragične, pravi Aristotel.

Tragedija celo mora posnemati človekovo hamartijo, če naj doseže sočutje, saj brez sočutja ni tragične tragedije. In tragedija mora zbuditi tudi grozo, ta pa je možna samo v primeru, če v junakovi nesreči prepoznamo samega sebe, torej junakovo nampodobnost.

Saj vendar ni mogoče, da bi z enim od junakov samo sočustvovali, drugi pa bi v nas zbuval samo grozo, ko pa gre vendarle zmeraj za enega samega tragičnega junaka, za »Ojdipa ali Tiesta ali podobne slavne možje iz uglednih družin«. (gl. Poetika, 81)

Ali je mogoče na ta način razumeti Aristotelove zagonetne besede, da mora imeti lepo grajena zgodba enojen izid, to pomeni, izid v enem samem dejanju junaka: »izid dejanja je enojen, ne pa dvojen...« (isto) Menimo, da sicer Aristotel ne bi mogel trditi, da so Ojdip, Orest, Tiest in drugi trpeli ali storili kaj grozljivega v posameznih tragedijah, ampak bi bilo to treba pripisovati več osebam. Na usodo posameznega tragičnega junaka sta povezani tudi peripetija in anagnorisis, zato je

res potreben enojen ne pa dvojen izid dejanja. Navsezadnje katarza, ki temu sledi, pomeni naravno posledico in »seštevek« strahu in sočutja, saj bi v nasprotnem primeru morali imeti »sočutno katarzo« in »grozljivo katarzo«. Vemo pa, da ni tako.

Še vedno pa nismo rešili vprašanja, kako to, da se za junaka tragedije končajo »z nesrečnim koncem«, ker so ravno te najbolj tragične in zato v »umetniškem pogledu najbolj dovršene« (Poetika, 81) medtem ko se za gledalca »zadeva« reši veliko bolj ugodno, saj ga na koncu čaka očiščujoče dejanje, ki ni kakršnokoli, ampak za tragedijo značilno in edino mogoče: imenuje se katarza.

Ampak ta je šele na koncu. Tragedija pa je sestavljena iz začetka, sredine in konca. »Začetek je to, kar ni nujno, da bi bilo nadaljevanja nečesa, pač pa temu lahko nekaj sledi... konec pa je, nasprotno, to, kar po neki nujnosti... nastane iz nečesa, čemur pa nič več ne sledi. In sredina je to, kar pride za nečim in čemur spet nekaj sledi.« (Poetika, 73)

Kaj se torej v tragediji dogaja med tistim, kar ni nadaljevanje nečesa, in tistim, iz česar nič več ne sledi? Odgovor bo kratek: to je estetski doživljaj.

Vendar pa je v zvezi s katarzo treba dodati, da Aristotel glede tega ni bil popolnoma dosleden, ko je opredeljeval začetek, sredino in konec, kajti po koncu sledi ravno katarza. Katarza nastopi ravno, ko tragedije ni več, ko je tragični junak že mrtev, ko so samo še gledalci, udeleženci sami s seboj. Katarza je že zunaj vsega. Katarza je takrat, ko smo že sami s seboj. To je naša edina spremljevalka, ko se vračamo »nicht gebessert nach Hause.« (»nič boljši domov«.) Ampak, v gledališče smo pa vendarle prišli brez nje. Razlika je torej očitna, le da je ne moremo interpretirati moralistično, ampak estetsko in tragično.

Tragično se uveljavi, ko ni več estetskega, ampak estetsko so bila plodna tla za tragično. Med estetskimi in tragičnimi je zveza in je tudi ni. Drug z drugim ne moreta živeti, ne moreta pa tudi drug brez drugega. Položaj, ki je s stališča zdravorazumske logike in platonske državljanske poslušnosti popolnoma absurden in odvečen.

Videli smo, da se človeku zbuja »svojevvrsten užitek« že med samim gledanjem, ko je v gledališču, ko si ogleduje sliko, ko bere knjigo itd. Ta užitek je natančno opisan v Aristotelovi Evdemovi etiki, pa ne le tam, poznali so ga že Pitagora, Gorgias, Platon in drugi, kar pomeni, da so umetniška dela, in mednje je sodila v tistih časih tudi tragedija, že zbujala v recipientih prav ta poseben »svojevvrsten užitek«, ki je postal in ostal tipičen in odločilen moment pri določanju literature in umetnosti, se pravi pri njunem razločevanju od vseh ostalih človekovih dejavnosti.

Estetski užitek pa je pri Aristotelu utemeljen v posnemanju. Vendar ne v tisti vrsti posnemanja, ob katerem pride človek do prvih spoznanj, ob katerem se človek uči in se nečesa tudi nauči, ob katerem človek uživa ob učenju zaradi pomenov. (gl. Poetika, 65) Pač pa v tistem posnemanju, kjer posnemani predmet zbuja veselje ne glede na pomen. Veselje ob posnemanju namreč nima nobene zveze s spoznavanjem ali prepoznavanjem, je od njiju neodvisno, lahko obstaja samo in od njiju ločeno. Za to pa mora tako razumljeno posnemanje izpolnjevati nekaj osnovnih pogojev: predmet mora biti kar najbolj zvesto upodobljen, to pa bo posnemovalec dosegel tako, da posneti predmet ne bo enak resničnemu predmetu. Zato je tudi možna razlika med neugodjem, ki ga doživimo ob gledanju kakega odvratnega predmeta ali živali, in med ugodjem, ki sledi ogledovanju istega, vendar »kar najbolj zvesto upodobljenega« (gl. Poetika, 65) predmeta. Predmet je zvesto posnet na ta način, da je drugačen od posnetega predmeta, zvestoba posnetka je prav v tej drugačnosti.

Ta paradoks »svoje« mimesis Aristotel pojasnjuje na več mestih v Poetiki. Dobri portretisti namreč »rišejo človekovo podobo tako, da ji je podobna, in vendar

lepša kot v resnici,« (Poetika, 85) »kajti podoba mora presegati predlogo.« (Poetika, 111)

Glede na posnemanje vidi Aristotel pri pesnikih dve vrsti napak: »ene so bistvene, druge slučajne. Če se pesnik loti nekaj posnemati, pa tej nalogi zaradi svoje nemoči ni kos, tedaj je to greh zoper bistvo umetnosti (tu je mogoče videti neposreden napad na Platonovo mehanicistično mimesis, op. J. V.). Če pa si nečesa ni povsem pravilno predstavljal, če na primer prikaže konja, ki ob istem času sproži obe desni nogi, ... tedaj to ni greh zoper bistvo pesniške umetnosti.« (Poetika, 107) Znamenit bronasti kip konja, ki izvira iz približno 470. pr. n. š. in je danes v Metropolitanskem muzeju v New Yorku, je namreč upodobljen prav z omenjeno »napako«, ki pa je s stališča umetnosti razločljiva iz razlike med upodobitvijo in predlogo, iz katere izhaja tudi že večkrat omenjena razlika med odvratno živaljo in njeno upodobitvijo.

Tudi pesniška dikcija presega »jasno izražanje navadnih besed«, ki je, prastaško in povprečno, poezije nevredno. »Dikcija pa postane dostojanstvena in dvignjena nad povprečno raven, če ... se razlikuje od vsakdanje govornice.« (Poetika, 98) V nadaljevanju te misli Aristotel preroško napoveduje tudi dogajanje v moderni poeziji, kajti, »če bi se kdo v svoji poeziji izražal izključno le v takšnih izrazih, bi iz tega nastala ali uganka ali barbarizem.« Ali ne govorimo res v zvezi z modernističnimi pojavi o enigmatični poeziji, o poeziji rebusov itd., tisti, ki je ne marajo, pa jo dejansko prištevajo med barbarska početja sodobnega človeka.

Pesnik je posnemovalec, pravi Aristotel v 25. poglavju svoje Poetike. »Če pa posnema, je nujno, da posnema stvari pod enim od treh možnih vidikov:

- >ali takšne, kot so bile oziroma kot so;
- ali takšne, kot se dozdevajo oziroma kot pripovedujejo, da so;
- ali takšne, ko bi morale biti.« (Poetika, 106)

Pesnik vse to prikazuje v jeziku, ki je odmaknjen od vsakdanjega govora, in to gotovo ne zanj in ne za poezijo ni nič slabega. Aristotel namreč dodaja pomembno misel: »Pesnikom je namreč vse to dovoljeno.« (isto) Platon bi seveda to misel zapisal v negativnem smislu, pravzaprav jo v svoji Državi tudi je.

Prav zato, ker je pesnikom vse to dovoljeno, enako pa velja tudi za druge umetnike, »podoba ... lahko preseže predlogo« in je lepša od originala, saj je v njej upodobljeno splošno, ne pa več posamezno. Zato je poezija bližja filozofiji in pomembnejša kot zgodovinopisje. (gl. Poetika, 75)

Svojevtrsten užitek, ki se nam poraja iz takšnega preseganja predloge, pa je izenačen s filozofovim najglobljim spoznanjem, in do tega izenačenja lahko pride samo zato, ker sta to dva različna »načina spoznavanja.« ki drug drugega v ničemer ne ogrožata. To pa pomeni, da je Aristotel rešil vprašanje poezije in njen obstoj v Platonovem svetu razuma in računa najprej in predvsem s koncepcijo estetskega doživljanja. Seveda takšna rešitev ne bi zadostovala, ker bi to za vse udeležence pri pesniških prireditvah, ob branju ali gledanju pomenilo, da morajo večno ostati v območju imaginarnega, verjetnega ali možnega. Nastop katarze je torej nujen, da bi nas rešil estetskega doživljanja, da bi nas očistil pred njim. Zato ni res, da bi se v katarzi očiščevali pred posnemanjem, ki smo ga bili deležni v tragediji, očiščujemo se pred literarno-estetskimi doživljanjem.

Ves čas tragedije smo namreč verjeli samo to, kar je bilo mogoče. »Če se nekaj ni zgodilo, potem tudi nismo (bili) pripravljeni verjeti, da je kaj takega mogoče; če pa se je nekaj že zgodilo, potem je jasno, da je to mogoče (saj se ne bi zgodilo, ko ne bi bilo mogoče).« (gl. Poetika, 75) »Pa tudi v primeru, da bi posnemal to, kar se je v resnici zgodilo, ne bi bil nič manj pesnik; kajti izmed dogodkov, ki so se

v resnici zgodili, nekateri nesporno ustrezajo temu, kar bi se po zakonih verjetnosti ali možnosti utegnilo zgoditi; in le kolikor posnema dogodke v skladu s temi zakonitostmi, je pesnik.« (Poetika, 76) Zakoni verjetnosti in nujnosti so namreč tisti, ki poeziji omogočajo upodabljanje splošnega, zares bistvenega, ne pa več samo posameznega, nebistvenega.

Aristotel pesnika razume kot »izdelovalca mitov« (poietes), pri čemer je bistvo pesnika v posnemanju, in sicer v posnemanju dejanj. (gl. Poetika, 76) »Dejanje, ki ga tragedija posnema, (pa) mora biti... takšno, da zbuja grozo in sočutje.« (Poetika, 76) saj je na ta način tragedija veliko lepša. Lepota pa je opazna za gledalca, samo zanj je pomembna, samo nanj se nanaša, zato je njeno občutenje povezano s posebnimi ugodji ali čustvi na koncu. (po koncu) tragedije, kar pa že spet pomeni, da morajo ta čustva biti »utemeljena že v samem dejanju.« se pravi skoz samo dramsko dogajanje. Pesnik kot posnemovalec dejanj »počne« posnemanje zgolj in samo zaradi gledalčevih čustev in njegovega ugodja. Vendar tega ne počne mehanično, ampak tako, da sproti vzpostavlja razliko med posnetim in posnetkom, med vzorom in podobo.

Pesnik torej posnema dejanje, vendar ga posnema tako, da vanj vgrajuje elemente verjetnega ali možnega, verjetnega in nujnega, kamor sodijo tudi groza in sočutje, peripetija, anagnorisis, trpljenje ali pathos itd. Iz vseh teh elementov se v gledalcu na osnovi navidezne identifikacije z dogajanjem dogodi katarza, ki je že zunaj tragedije, ne pa tudi zunaj gledalca. Zato je razumljivo, da se katarza lahko vzpostavlja kot tragična katarza samo ob herojski ali tragični tragediji, ki edina omogoča katarzo zunaj dogajanja, že po opravljenem dejanju. Ritualna tragedija kot tudi ritualni in kulturni dogodki takšne katarze zunaj svojega »obredja« in liturgije ne poznajo. Tu je katarza sprotna, hkratna z ritualom in kultom, ker je tudi mimesis posnemanje nečesa resničnega, ne pa nečesa možnega ali verjetnega.

Teofanije v ritualni tragediji so morda prvo znamenje, da se lahko nekaj dogodi tudi zunaj samega rituala, že po njegovem koncu, kot njegova dopolnitev in v tem smislu jih lahko jemljemo kot katarze, v katerih se bogovi očiščujejo svoje zemeljske vloge, kot se v herojski tragediji gledalec očiščuje svoje estetske pozicije. Bogovi so vendarle bili prvi gledalci človeške tragedije z že skoraj povsem izdelanim estetskim stališčem, saj so uresničevanje svojih lastnih prerokb doživljali kot uresničenje tragičnega v človeku. Zevsova sočustvovanja ali sočustvovanja Ahilovih konj s človeško usodo sodijo v to območje sočustvovanja zaradi človekove smrtnosti in njegove tragične smrti. Vendar tu manjka še strah, da bi lahko prišlo do prave tragedije. Ko se ob sočutju pojavita še strah in groza, je to že človek, ki gleda tragedijo. Uresničevanje prerokb v usodi epskih junakov so potemtakem prve tragedije, ki so namenjene le bogovom.

Zato ritualna tragedija svoje sestavne elemente, kot jih imenuje Aristotel, gleda in razume povsem drugače kot herojska tragedija. Včasih je med njimi kar diametralno nasprotje. Saj sta si pa tudi ta dva tipa tragedije močno nasprotna, pa čeprav ju včasih najdemo združena skupaj v eni sami tragediji. Takšen primer so Bakhe.

Ker smo že rekli, da je bistvo pesnika v posnemanju dejanj, (gl. Poetika, 76) saj so pesniki posnemovalci, ki posnemajo ljudi v njihovih dejanjih, njihova dejanja pa ne morejo biti drugačna kot plemenita ali nizkotna, (Poetika, 63) ima po Aristotelu pesnik poleg vseh drugih tudi te možnosti: ker lahko skoraj vse človeške značaje zajamemo v dve vrsti: plemenite in nizkotne, so značaji, ki jih posnemajo pesniki, »lahko boljši od nas, lahko slabši, ali pa nam enaki.« (Poetika, 73)

V začudenje spravlja dejstvo, da Aristotel sprva govori le o dveh kategorijah

ljudi, kasneje pa doda še tretjo, tisto, ki je nam enaka. To je tako, kot v trinajstem poglavju Poetike, kjer Aristotel govori o grozi in sočutju in pove, da nas prevzame groza, če vidimo, da je nesrečen nekdo, ki je nam podoben. (gl. Poetika, 80) V tem poglavju je to dejstvo omenjeno kot »tretja možnost«.

Vendar pa glede na vse povedano v tej »tretji možnosti« v nobenem primeru ne smemo videti poezije kot »zrcala življenja«, kot »imago veritatis, imitatio vitae, speculum consuetudinis«, kakor jo je skušal definirati Cicero, za njim pa vsi tisti, ki so poezijo razumeli kot senco in goli platonski posnetek. Če bi bilo to mogoče, potem bi se Aristotel nenadoma znašel tam, kjer je bil pred njim že Platon.

Strah in sočutje, peripetija in patos itd. so namreč za gledalčevo dušo lažni, navidezni, kot taki pa možni ali verjetni in s tem sprejemljivi; z njimi se lahko navidez identificira in to navideznost pelje do konca tragedije kot resnico. Dokler traja umetniško delo, tudi zanj kot za sleherno človekovo igro (zabavo) veljajo pravila, ki se jih je treba držati in jih spoštovati; spoštujemo pa jih tako, da se igramo, kot bi bilo zares, sicer se ne bi mogli igrati in bi nas ostali, ki na pravila igre pristajajo, izločili. Pravzaprav bi se izločili kar sami. Pristajati na pravila igre pa pomeni, pristajati na laž kot začasno resnico. Laž kot začasna resnica pa je položena med začetek in konec. Ni je ne pred začetkom in ni je po končani igri. Po končani igri je le še katarza.

Zato Aristotel tudi uporablja mitos kot posnetek dejanja v dvojnem smislu: najprej »po spominu« omenja ritualni način posnemanja, kjer je posnetek dejanja še mitološka resnica; vendar ta način zanj ni več resničen. Zato se skoz celotno Poetiko zavzema za času primeren način, za »zlaganje mitov«, kar je prvenstvena naloga pesnikov. Od načina tega zlaganja pa je odvisna lepota dejanja, lepota mita, ne pa več njegova resnica. S tem je Aristotel poeziji izbral premik od resnice k lepoti.

Poezija je tedaj možna le, če je v nas zbudila čisto določena čustva in pretrese, in sem pri Aristotelu eksplicite sodijo sočutje in groza in peripetije in anagorizmi (»To, kar nas v tragediji najbolj prevzame – peripetije in anagorizmi – je ravno sestavni del mitosa.« (Poetika, 71) Vendar pa je morala poezija v nas zbuditi ta čustva in pretrese, še preden se je delo končalo, v času posnemanja dejanja, v času estetske mimesis. Zato so ta čustva tudi bila estetska in s tem neresnična čustva. Njihov namen pa je vendarle bil en sam: uresničiti katarzo. Zato bi lahko rekli, da so bila vsa ta neresnična čustva, ki pa smo jih morali doživljati kot resnična, v pesniškem delu osnovni pogoj za nastanek katarze.

Poezijo bi potemtakem lahko razumeli kot časovno zaporedje posameznih čustev in pretresov, kjer v neki časovni oddaljenosti od njih in hkrati zunaj njih nastane prostor za katarzo, v kateri se razodene lepota pesniškega dela, v nobenem primeru pa ne njegova resnica, ki je prepuščena zgodovinospisju.

Če pa bi govorili o lepoti pri pesnikih in o resnici pri filozofih, potem bi morali reči, da sta to le dve različni poti do skupnega cilja, ki se ju pesnik in filozof, vsak zase zelo jasno zavedata.

Aristotel k estetski mimesis prišteva takšne vrste posnemanja, ki je posnemanje dejanj, kjer pesniki posnemovalci »posnemajo ljudi v njihovih dejanjih«. (Poetika, 63) »Zakaj predmet posnemanja v tragediji niso osebe, marveč njihova dejanja in življenje, sreča in nesreča. Vsa človekova sreča in nesreča pride do izraza v njegovi dejavnosti; dejavnost – in ne le pasivna eksistenca – je tudi njegov končni smoter.« (Poetika, 70)

Dejanja teh oseb pa v nas, gledalcih, zbudijo grozo in sočutje, in sicer grozo, če gledamo, da je nesrečen nekdo, ki je nam podoben (v drugem poglavju Aristotel govori o nam enakih, kar je s stališča Aristotelove mimesis povsem vseeno, saj

vemo, da mora podoba presegati predlogo, to pa pomeni, da tudi nam-enakost ni povsem nam enaka, ampak nam je kvečjemu »podobna«, op. J. V.), sočutje pa, če zabrede v nesrečo nekdo, ki tega ni zaslužil, če torej zabrede v nesrečo po neki zmoti, ki jo Aristotel imenuje hamartija.

Nam-podobnost (ali nam-enakost) je torej razumljena estetsko, s pomočjo estetskega doživljanja, zato mora biti takšna tudi groza, ki jo doživljamo. Nam-podobnost in groza, ki iz tega izvirata, sta torej resnični, dokler traja pesniško delo, vendar resnični le na dogovorni ravni tragedije kot igre: lahko bi rekli, da sta resnični »po dogovoru« ali pa da sta »resnična laž«. Za pesnika torej ni pomembno, ali laže ali pa govori resnico, važno je le, da laže tako, kot je treba, da si izmišlja tako, da mu verjamejo.

Je pa še en element, ki povzroči drugi občutek, zajet v zadnjem delu Aristotelelove definicije tragedije, to je sočutje, o katerem pa Aristotel govori skupaj z grozo še na številnih mestih v Poetiki. To sočutje je vezano na hamartijo ali usodno zмотo.

Ker smo rekli, da gresta groza in sočutje vedno skupaj, o čemer je nekaj povedal tudi sam Aristotel, ko je zahteval enojen izid dejanja, (gl. Poetika, 81) se pravi eno samo katarzo, ne pa morda eno sočutno in drugo izhajajočo iz groze, lahko iz tega sklepamo, da gresta skupaj tudi nam podobnost (ali nam-enakost) in hamartija. In če je tragedija posnemanje ljudi v njihovih dejanjih, in če hkrati kot pesniška dejavnost posnema splošno in ne posamezno, potem bi to moralo pomeniti, da tragedija v človeku posnema to splošno, in to splošno v človeku je hamartija.

Aristotel s splošnim (katholon) razume najgloblje bistvo kakšnega pojava, njegovo paradigmatičnost. Poezija torej s pomočjo estetske mimesis na tak način upodablja splošno, da postane to splošno verjetno ali možno, kjer je možnost ravno osnovni pogoj verjetnosti. Potemtakem bi bila najkrajša možna definicija tragedije takšna, da je tragedija mimesis hamartije. In pri tem seveda mislimo samo herojsko tragedijo, saj glede na svojo naravo ritualna tragedija hamartije kot usodne zmote še ne more poznati. Ko ritualna tragedija ravno spozna usodno zмотo, se takoj prelevi v herojsko tragedijo.

To splošno kot paradigmatična razsežnost v tragediji posnetega človeka in njegovih dejanj se torej objektivira v pesniškem delu in dobi pri Aristotelu posebno ime: hamartija. Na subjektivnem planu pa povzroča sočutje in grozo. Estetska mimesis, ki posnema nekoga, ki je nam podoben, (ali nam-enak) povzroči v nas grozo; in hamartija, ki izvira iz opazovanja nekoga, ki tega ne zasluži, saj je v nesrečo zabredel po neki zmoti, zbudi v nas sočutje. Tako šele postane razumljiv Aristotelov stavek v štirinajstem poglavju, kjer ločuje dejanja, ki povzročajo grozo, in dejanja, ki povzročajo sočutje: »Poglejmo torej, katera dejanja nas navdajo z grozo in katera s sočutjem!« (Poetika, 82) Tako se junakova nam podobnost in njegova hamartija prek njegove nesrečne usode skupaj uresničujeta v gledalcu kot groza in sočutje.

Junak namreč vse do anagnorisis ne ve ne za hamartijo in ne za lastno nesrečo, ki se mu korakoma približuje. Gledalec pa mora za to vedeti vse od začetka, saj se sicer ne bi mogel identificirati z junakom. Seveda pa se mora tudi gledalec identificirati z njim prav prek hamartije, ker je prav ta tisti element, s pomočjo katerega opaža podobnost junaka s samim sabo. To pa že spet ne more pomeniti drugega, kot da mora biti tudi človek po svojem najglobljem bistvu hamartično bitje, bitje usodne zmote.

Tu pa smo že spet pri osrednjem problemu tragedije: kako je vendar mogoče, da človek uživa v tem, ko gleda sebi podobnega junaka, čigar poglavitna značilnost je usodna zмотa. Kako je mogoče uživati v spoznanju, da sem kot človek človek

usodne zmote in s tem hamartično bitje. Ali to pomeni, da so užitki, ki jih lahko zahtevamo od tragedije (saj Aristotel pravi, da od nje ne moremo zahtevati vsakovrstnih užitkov, ampak le tiste, ki so zanjo značilni, (gl. Poetika, 82) samo užitki, ki izvirajo iz spoznanja človekove hamartičnosti in samo ti užitki se uresničijo v grozi in sočutju.

Estetska mimesis kot mimesis hamartije uresničuje v gledalcu grozo in sočutje, ko pa je tragedije kot estetske mimesis konec, se prav tako v gledalcu zgodi očiščenje teh in podobnih čustev, ki ga Aristotel imenuje katarza.

Katarza je končni cilj in tudi končni efekt, porojen iz ugodja in užitkov ob strahu, sočutju in tem podobnih čustev. Ker pa je katarza poslednji »dogodek«, povezan s tragedijo, ki se je zgodil že zunaj tragedije, je vprašanje, ali ni nemara tudi katarza še vedno v območju igre, kot je to veljalo za pravkar odigrano tragedijo, ali nemara tudi za katarzo velja brezinteresno ugajanje, kot je bilo to značilno za estetski doživljaj? Ali je katarza še vedno igra duševnih moči, kot je sicer Kant poimenoval dogajanje, povezano z estetskim doživljajem?

Nedvomno je katarza dogodek že po strahu in sočutju, tudi po peripetiji in anagnorisis. O tem smo se že lahko prepričali. Na čem pa se potem lahko utemeljuje in na kaj se lahko naslanja katarza?

Aristotel začena svojo Poetiko s stavkom, v katerem opredeljuje predmet svojega razpravljanja in tu ga med drugim zanima tudi, »kako morajo biti miti zgrajeni, če naj bo pesnitev lepa...« (Poetika, 61). V četrtem poglavju govori o užitku »ob umetniški obdelavi,« (isto, 66) v šestem o »zgradbi dogodkov«, ki je najpomembnejša od vseh šestih elementov tragedije (mitos, značaji, dikcija, misel, spektakel, melodija). To se ponovi tudi v sedmem poglavju, kjer je znova govor o zgradbi dogodkov, »saj to je prva in najpomembnejša stvar v tragediji« (isto, 72). V štirinajstem poglavju se mu zdi zgradba dogodkov tako zelo pomembna, da nas groza in sočutje prevzemata že ob sami zgradbi in odrska uprizoritev sploh ni potrebna. (gl. isto, 82)

Več kot očitno je, da gre Aristotelu v vseh navedenih primerih za način posnemanja, za način, kako zna posamezni pesnik razvrstiti posamezne mite-zgodbe med seboj, ker samo iz določenega, čeprav v ničemer normativističnega razvrščanja pesniško delo doseže svoj cilj, to pa je lepota.

Že Platon je v svojem »poslednjem pozdravu poeziji«, v dialogu Ion, kot preganalec pesnikov in poezije za trenutek vendarle moral popustiti pred Homerjem, ki je pisal boljše poezijo od ostalih pesnikov, pa ne zato, ker bi pisal o čem drugem od drugih. Vsi so pisali o istem, razlika je bila le ta, da je Homer o tem istem pisal drugače.

Razlika je bila torej formalne in ne vsebinske narave. Seveda Platon glede na svoj izhodiščni metodološko-spoznavni dualizem med racionalnim in čutnim, v katerem je utemeljil svoj izgon pesnikov iz idealne države, ni mogel sprejeti Ionove razlage, saj bi s tem vnaprej dopustil subverzijo poezije v svojo idealno politično tvorbo.

S tem pa smo pri Pirjevčevi misli, da umetnine ni mogoče vzeti dobesedno, da je njena resnica, ki ji Aristotel pravi lepota, v njenem notranjem ustroju, v načinu njene eksistence.²

Če bi se pri Aristotelu težišče iz »kako so ti miti med seboj sestavljeni« preneslo v »kaj ti miti pripovedujejo«, bi bili pri priči v zgodovinisju, preskočili bi

² Dušan Pirjevec: Uvod in vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti; Filozofija in umetnost in drugi spisi, Ljubljana 1991, p. 188.

iz splošnega v posamezno, iz verjetnega ali možnega v dejansko, iz območja lepote v območje resnice. Tega koraka pa Aristotel glede na obstoječo pesniško prakso, tudi in predvsem glede na herojsko tragedijo, ni mogel in morda celo ni smel več dopustiti. »Zato (je postala) poezija nekaj, kar je bližje filozofiji in pomembnejše kot zgodovino pisje...« (Poetika, 75)

Da je bila njegova odločitev glede »kaj« in »kako« v poeziji in umetnosti nasploh jasna in trdna, je moč dokazati tudi z znamenitim četrtem poglavjem Poetike, kjer je potrjeno Aristotelovo dvojno razumevanje mimesis: razume jo kot čisto, mehanično posnemanje, in pri tem sledi svojemu učitelju Platonu, pa tudi in predvsem v smislu ustvarjalnega posnemanja kot »drugo naravo«. (Goethe)

Do teh rešitev je prišel Aristotel, ko je govoril o dveh naravnih vzrokih za nastanek poezije. Pokazalo se je, da je predvsem drugi vzrok za njen nastanek tisti, ki je lahko po Platonovi uničujoči kritiki poeziji znova pokazal njeno pravo ceno, to pa tako, da je sicer določil posnemanje in veselje ob posnemanju za bistveno obeležje poezije, vendar pa je bilo veselje ob izvedbi ali obdelavi tisto, ki je veljalo za sleherno poezijo, tudi za tisto, ki nič ne posnema. Zato bi bilo mogoče reči, da je bil užitek ob izvedbi na ta način kar najbolj neposredno vezan na sam cilj tragedije, to pa je bila katarza.

Ob povedanem se nam znova vrača način sestavljanja mitov z začetka Poetike, saj gre očitno za vprašanje, kako naj pesnik sestavlja mite, da bo prišlo do verjetnega ali možnega kot »temeljnega zakona poezije«, s tem tudi do groze in sočutja in do identifikacije, ki pa, glede na naravo verjetnega ali možnega nikdar ni bila totalna, ker ni smela biti takšna; takšno estetsko pozicijo gledalca so določala pravila igre, in, kot je rekel Gorgias, so se jim bili sposobni podrediti samo najbolj modri; vedno je šlo za distanco, ki je bila distanca med Ahilom in mano, med Ojdipom in mano, med Antigono in mano itd.

Končni cilj tragedije je bil zunaj teh razlik, s tem pa tudi zunaj identifikacij, v lepoti in katarzi. Lepota na objektivnem nivoju in katarza na subjektivnem sta se lahko dogodili šele, ko je prišlo do ničenja vsega poprej opravljenega, to pa so groza in sočutje, anagnorisis in peripetije, verjetno ali možno itd.

Katarzo bi tedaj lahko imenovali položaj človeka zunaj groze in sočutja, položaj, v katerem človek pozabi na tragičnega heroja in njegovo hamartijo, skratka, katarza bi tako bila očiščenje posameznika pred hamartijo, s katero se je dotlej istovetil. Katarza je tedaj očiščenje pred lastnim hamartičnim bistvom, tako za junaka kot za nas same.

Zato v katarzi ne more biti govor ne o estetski kontemplaciji, ki je bila sicer mogoča, dokler je bil junak v herojski tragediji hamartično bitje (šele mrtvi junak je lahko »ubežal« hamartiji). Prav tako v katarzi ne more biti govor o njeni moralno-pedagoški razsežnosti (to bi bila potem kulturna katarza), saj se katarza lahko uresniči šele, ko strah in sočutje, kot možna nastavka za njeno moralno-pedagoško dimenzijo (če bi ju jemali zares, ne pa na estetski ravni) ugasneta skupaj z junakovo smrtjo.

Logično bi bilo, če bi zdaj lahko preprosto ugotovili, da imamo ob ritualni in kulturni katarzi tudi estetsko katarzo, ker smo imeli tudi ritualno, kulturno in estetsko mimesis. In vendar je treba reči, da estetska katarza ni možna.

Če bi bila, potem bi Aristotelov napad na Platona ne dosegel svojega cilja. Dosegel ga je lahko, če je bila katarza sposobna postaviti recipienta ven iz estetskega, iz tistega estetskega, ki je ravno mehčalo Platonov nižji del človekove duše, v območje prastare ritualne katarze, kjer se je človek lahko očiščeval v svoji psihofizični celovitosti. In očiščeval se je ob ritualnem prehodu iz smrti v vstajenje.

Katarza potemtakem enosmeren proces herojske tragedije, ki teče lahko le iz

sreče v nesrečo, obrne nazaj v njeno prvotno obliko ritualnega očiščevanja. Katarzi gre torej za hkratnost čutnega doživetja in refleksije, za »modrost po znanju«, ki so ga nekdanj s svojim petjem producirali sončni sileni in vsaj deloma še Arionovi satiri. Tragično se v katarzi spravrne nazaj v prvotno komično, od koder je tudi izšlo. Zato ne more obstajati žalostna katarza, lahko obstaja samo tragična katarza, ki je tesno zvezana s svojo komično podlago. Ta je le njen prvi, nemaskirani obraz.

Je mogoče katarzo razumeti kot nekakšno novodobno, modernemu človeku primerno teofanijo? Gledalec naj bi se v katarzi odrešil zgolj smrti, saj je namesto njega žrtveno daritev s smrtnim izidom uspešno opravil njegov ritualni dvojnik; v gledališču je bil na dogovorni ravni to v heroja preoblečeni igralec. Peripetija, ki je v ritualni tragediji ritualni publiki prinesla olajšanje pred smrtjo, ko je taisti bog, ki je umrl, zdaj vstal od mrtvih, prinaša v herojski tragediji »estetski« publiki katarzo kot nadomestilo za izginulo teofanijo. Katarza je vse estetsko v herojski tragediji zbrisala, izničila, jemala le kot nekakšen osnovni pogoj za svoj lastni »prihod«, da bi sebe uveljavila kar ne-estetsko, torej realno olajšanje in očiščenje pred zgolj smrtjo. Poezija s katarzo človeku odpira temeljna eksistencialna vprašanja o življenju in smrti, z njeno pomočjo posameznik doživi »vstajenje od mrtvih«.

Če je na objektivnem nivoju resnica pri Aristotelu – laž zavita v lepoto, pa na subjektivnem nivoju postane resnica – laž, zavita v katarzo. V katarzi se torej laž pretvarja nazaj v resnico. To je bilo veliko Aristotelovo odkritje.

* * *

Zdaj si moramo znova zastaviti vprašanje, kako to, da se tragedija za junaka konča z »nesrečnim koncem«, ker je prav takšna najbolj tragična in zato »v umetniškem pogledu najbolj dovršena.« (gl. Poetika, 81) medtem ko se za gledalca »zadeva« razreši veliko bolj ugodno, saj ga na koncu čaka katarza. Gledalec se očitno na drugačen način otrese tragičnega kot junak, čeprav sta bila oba, vsak po svoje obremenjena s hamartijo.

Katarza bi bila potemtakem očiščenje gledalca pred hamartijo, pri čemer sta igralec in gledalec v nekem posebnem razmerju, ki smo ga poimenovali ritualno dvojništvo. V ritualni tragediji se igralec-junak ritualnega dvojništva osvobodí v teofaniji, ki pomeni svojevrstno očiščenje tudi za gledalca, saj je njegova sprava s kozmosom uspela; v herojski tragediji pa se igralec-junak ritualnega dvojništva, s tem pa tudi hamartije očisti v smrti, v polomu itd. (smrt ima zanj katarzično funkcijo), medtem ko gledalec preživi.

Prvo gledališče v današnjem pomenu besede, kot je bila herojska tragedija, namreč uprizarja uspelo, bogovom všečno daritev, ki je v junakovi smrti, da bi antipod ritualnega dvojnika lahko preživel. Zato Aristotel za ta tip tragedije predlaga tragično rešitev kot edino možno, saj s tem v zvezi govori le o prehodu iz sreče v nesrečo. Paradoks poezije je prav v tem, da se smrt »našega« ritualnega dvojnika, kot prehod iz sreče v nesrečo v gledalčevem primeru preobrne iz nesreče v srečo. Če namreč »naš« ritualni dvojnik ne bi umrl, se tragedija ne bi končala tragično, ne bi se zgodil preobrat iz sreče v nesrečo, tragedija bi namesto vzdevek »lepa« dobila verjetno temu nasprotno oznako, in kar je najvažnejše, na koncu ne bi bilo katarze kot edinega dokaza, da je bil junak uspešno žrtvovan, da »naša« daritev ni bila zavrnjena.

Zato Goethejeve misli, da se vračamo iz gledališča »nicht gebessert nach Hause« »domov nič boljši« ne smemo razumeti v moralističnem smislu, kot se to še vedno prepogosto dogaja. To misel je treba razumeti tako, da smo se znebili

estetskega, v njem vsebovanega ritualnega dvojnika, v njem hamartije, iz nje izhajajoče groze in sočutja itd. Vse to je ostalo v gledališču (na žrtveniku po uspešno opravljenem žrtvovanju). Domov gremo torej natančno takšni, kot smo v gledališče prišli, le daru smo se znebili.

Na poti skozi poezijo prehodita junak in gledalec skupno pot, da bi se jima, enemu v smrti, drugemu v življenju, dogodilo očiščenje, čeprav je očiščenje pomembno samo za gledalca. Igralec je bil tu res samo ritualni dvojniki in kot tak žrtev za dosego gledalčeve katarze. »Modrost po znanju«, ki je bila v zvezi s poezijo in njenim pozitivnim učinkovanjem na človeka že večkrat omenjena, je tu mišljena v smislu, kot ga razberemo iz Aristotelove Nikomahove etike, kjer je govor o petih načinih prepoznanja resnice: poezija je tu omenjena na prvem mestu.