

UDK 821.14'02.09–21

Janez Vrečko

Filozofska fakulteta v Ljubljani

## PREDTRAGIČNI ELEMENTI V GRŠKI TRAGEDIJI

Grško gledališče izhaja iz rituala, ki je na prikrit način ohranjen v nekaterih herojskih tragedijah, uveljavi pa tudi institut katarze, ki nas vrne v območje prvotno ritualnega in s tem predtragičnega.

Greek theater derives from a ritual that is implicitly preserved in some heroic tragedies. Moreover, it introduces the concept of catharsis, which returns the viewer to the sphere of the elementally ritualistic and thus the pre-tragic.

**Ključne besede:** tragedija, tragično, predtragično ritual, ditiramb, satirska igra, katarza

**Key words:** tragedy, tragic, pre-tragic ritual, dithyramb, satire play, catharsis

Zanimalo nas bo, ali so morda Grki poznali obliko gledališča, v katerem je šlo kot v današnjem tibetskem gledališču, za enotnost plesa, glasbe, govora, scensko-kostumskih elementov, maske itd., kar danes poimenujemo z besedo »celostna umetnina« ali Gesamtkunstwerk? Ali vemo kaj o njihovem predliterarnem ritualnem »gledališču«, o mitskih obrazcih, ki jih je moral zbor do potankosti natančno ponavljati, o ritualnih gestah in plesnih korakih, o »sveti koreografiji«, ki je zvesto sledila izročilu z »začetka sveta«, saj bi kakršna koli poljubnost, samovolja ali poskus »ustvarjalnosti« uničili znakovni sistem mitologike in bi se »božje« sporočilo spremenilo v človeško logiko? Ustno izročilo je »igralce« in »udeležence« rituala vselej priklepalo k predanosti in zvestobi izročilu, povezano s tehnično popolnostjo ritualnih gest. Se je grški človek kdaj čutil del narave in si v morebitnem sporu z njo na obredni način prizadeval za ponovno vzpostavitev kozmičnega ravnovesja? So Grki poznali igre, ki bi imele peripetijo iz nesreče v srečo, ki bi se torej končale srečno? So bile prav zato te predtragične igre smešne, vesele, orgiastično plesne in pete? Ali so poznali razkosanje boga, njegovo smrt in vstajenje? Ali so Grki svoje predtragične ritualne igre uprizarjali na prostem, v obredu, pri katerem so bili vsi aktivno udeleženi, se pravi, da še niso poznali poznejše gledališke razdvojenosti na gledalce in igralce? Je grški »udeleženec« rituala vnaprej poznal mitske zgodbe z »začetka sveta« in ga zato na vsebinski ravni ni moglo nič presenetiti? Je morda vse to omogočal že kar starogrški mitski jezik, ki je imel trdno določene dolžine zlogov ali kvantiteto, ki je bila povsem neodvisna od govorčevega razpoloženja, od njegovega morebitnega čustvenega patosa, podlaga pa mu je bila glasba. Če k temu dodamo še, da h glasbenemu bistvu starogrškega jezika spada še obvladovanje telesnih gibov, verza in metruma, smo pri povsem drugačnem pojmovanju jezika od današnjega. Grki pa imajo za to celostno podobo svojega jezika tudi izraz v besedi mousike, ki je potemtakem pomensko veliko širša od naše besede glasba. Je tedaj treba sprejeti misel, da Grki niso ustvarili samo tragične herojske, ampak tudi predtragično ritualno tragedijo, le da se ta ni ohranila v celoti; njene ostanke namreč

lahko zaznamo v prvem delu nekaterih ohranjenih herojskih tragedij (npr. v Alkestidi, Bakhah, Kralju Ojdipu itd.).

## I

Po splošnem prepričanju naj bi se evropsko gledališče začelo z »rojstvom tragedije« v stari Grčiji, o čemer se lahko poučimo kar v Aristotelovi Poetiki. Zato se zdi vsa gledališka ustvarjalnost, ki je nastala zunaj grške tragedije, in sem nedvomno sodijo tudi danes še zmeraj zelo žive tibetanske ritualne gledališke predstave, povsem tuja atiški tragediji, kot da Grki niso nikdar poznali nečesa takega, kar bi lahko vsaj približno sodilo v območje predtragičnega ritualnega gledališča. In vendar ni tako. Že samo natančno branje Aristotelove Poetike pokaže, da je Stagirčan poznal dve obliki tragedije in med obema postavljaj zelo ostro ločnico.

Kot že rečeno, se je literarna veda glede nastanka tragedije skozi dva tisoč let zatekala k Aristotelu, bodisi da ga je jemala dobesedno ali pa je po njem povzemala tista dejstva, ki si med seboj niso nasprotovala. Predvsem angleška antropološka šola je v devetnajstem stoletju prispevala številne novosti in s tem pomagala premostiti navidezna nasprotja v Aristotelovi Poetiki.

Aristotel je živel v času, ko je tragedija že ugašala, ko se je bilo treba čudežnega petega stoletja z razcvetom tragedije le še spominjati, ne pa ga tudi obnoviti. Iz te varne oddaljenosti, ki je bila od nekdanj potrebna za neobremenjeno znanstveno raziskovanje, je Aristotel začel z intenzivno analizo tragedije, kot da bi slutil, da je treba o tem »umirajočem čudežu« vsaj teoretizirati. Čas od Ajshila prek Sofokla pa do Evripida se je močno spremenil, dionizije so v veliki meri izgubile svoj izvorni ritualni značaj in se ohranile samo kot tradicija in običaj. Zato je razumljivo, da Aristotel govori tudi o predtragičnem, ritualnem izvoru tragedije in ima pri tem v mislih davne čase, ki so bili večinoma že pozabljeni. Tragedija, kakršno Aristotel še pozna in jo poskuša tudi znanstveno analizirati, pa je tragedija zunaj mitosa, zunaj sakralnega in ritualnega, tragedija s preobratom iz sreče v nesrečo. Prav v zvezi z njo Aristotel na več mestih v svoji Poetiki posebej poudarja, da si sme pesnik mite ali zgodbe tudi izmišljati, da sme torej obstoječi mitološki material kot gradivo za svojo ustvarjalnost uporabiti na način, ki ni več vnaprej določen s pravili in kanoni, saj določa zaporedje zlaganja teh mitov le pesnikova ustvarjalna moč, njegova osebna fantazija. Aristotel je imel za takšne trditve izjemno trdno podlago, saj je analiziral približno 1500 tragedij, kolikor jih je bilo v Atenah izvedenih do tega časa. Zato v slavnem odlomku o nastanku tragedije ne gledamo več najbolj neprebavljivih trditev v Poetiki, pa tudi ne samovoljnih ugibanj in pretiravanj, češ, da Grkom zgodovina dramatike že ni bila več popolnoma jasna, ampak odlično sintezo genialnega uma, ki je imel vprašanje o nastanku nekega pojavnosti, torej tudi tragedije, za filozofsko vprašanje, odgovor nanj pa za resnobno početje filozofskega misleca, ki so ga živo zanimala tudi vprašanja poezije.

Kot rečeno, Aristotel o nastanku tragedije, o njenem »rojstvu« govori v četrtem poglavju svoje »estetske biblije«, kjer pravi, da se je tragedija spočela iz skromnih improvizacij predpevcev ditiramba, nato pa nadaljuje: »Ker je izšla iz satirske pesnitve, je dolgo trajalo, preden se je oddaljila od kratkih zgodb in šaljivega tona ter se

zresnila; /.../ Prvotno je namreč pesnitev imela satirski in bolj plesni značaj; /.../ ko pa se je uveljavil govor, si je narava sama poiskala tudi ustrezno metrično obliko. Saj je jambski verz med vsemi metričnimi oblikami najbolj podoben pogovornemu jeziku« (Poetika, 1449 a).

Kaj lahko razberemo iz tega kratkega odlomka? Predvsem Aristotel jasno pove, da je izvor tragedije iskati pri predpevcih ditiramba, da je satirsko pesnitev uprizarjal zbor satirov in da je to bila kratka zgodba v šaljivem tonu, vse skupaj pa je imelo plesni značaj. Po dolgem razvoju je šele prišlo do tragedije, ki je bila glede na satirsko igro daljša, resnejša in v vsakdanjem jeziku. Aristotelu je torej popolnoma jasno, da je bila tragedija v svojih začetkih kratka šaljiva zgodba s petjem in plesom, ki so jo spočeli ekstatični predpevci ditiramba in satirske pesnitve brez tragičnih vsebin. Te so vstopile vanjo šele veliko kasneje s t. i. tragičnim herojstvom, tragedija pa je postala resna, daljša in v pogovornem jeziku. Da bi torej tragedija v času svojega rojstva bila ne-tragična, šaljiva, plesna in peta, pa je docela v nasprotju z našimi današnjimi predstavami o tragediji in tragičnem. In vendar so kasnejše antropološke raziskave pokazale, da so temelji za sleherno rekonstrukcijo prvotne faze tragedije bile, so in bodo prav Aristotelove vesti o tem. In če te razlikujejo med dvema oblikama tragedije, starejšo kratko, šaljivo-plesno in mlajšo, dolgo in resnobno-recitacijsko, moramo to vsekakor jemati resno.

Tako so ambivalentnost starogrških tragedij opazili že takratni preučevalci, saj jim vseh tragedij ni bilo mogoče zbrati pod en sam skupni imenovalec, ki je bil v tem primeru Dionizov ritual vstajenja in smrti. Na eni strani so ločevali tragedije, v katerih je bila obdelana tematika o herojih, o njihovem trpljenju in smrti, na drugi strani pa je šlo za obredno objokovanje za njimi. Opažena dvojnost je potemtakem ločevala med žalostinko v herojski tragediji, ki je bila vseskozi tožba brezupa, in žalostinko v ritualni tragediji, ki je bila utemeljena v ponovnem vstajenju vegetacijskega božanstva. Težave, ki se nanašajo na srečen ali nesrečen konec tragedij, po Steinerjevem mnenju povzročata tudi dejstvo, da je za nas danes izgubljen glasbeni delež v tragediji. Podobno tudi Duvignaud govori o dveh tipih tragedij: o oratoriju in o tragediji, ki ji pripada junak – prestopnik. Če bi grška tragedija ostala v svoji prvotni obliki, če bi ostala oratorij, kar sta bila *nomos* in *ditirambos* (mi ta tip imenujemo »predtragična ritualna tragedija«, op. J.V.), če grškim dramatikom ne bi prišlo na misel, kako prikazati prestopniško osebnost prav v tistih trenutkih, ko je ta izrabila svojo negativno svobodo, bi se tej tragediji zgodilo to, kar je se igram NO, ki so (p)ostale ujetnice svoje preteklosti (Duvignaud 1973: 318). Tudi Alfred Weber govori o tem, da je tragedija izšla iz stvaritve, ki je oklevala med zborovsko epskim lirizmom (tu najbrž misli na ditiramb, op. J. V.) in herojsko epopejo, kasneje pa je prerasla v zgolj resno prikazovanje herojske tragike (Weber 1959: 236).

Aristotela pa v njegovih trditvah o izvoru tragedije iz ditiramba in satirske igre podpirajo tudi od navedenih zgodnejši pisni in likovni viri vse od Herodota, *Lexicon Suidae* do Vatikanskega rokopisa. Herodot namreč povezuje mitskega kitarista Ariona s prvo uprizoritvijo ditiramba v Korintu, medtem ko ima *Lexicon Suidae* iz 10. stol. Ariona za izumitelja tragedije, saj je ustvaril ditiramb tragične narave in oblikoval zbor iz satirov. Tako beremo tudi v Vatikanskem rokopisu. Vse te omembe torej predpostav-

ljajo obstoj neke starejše oblike tragedije, njeno izvorno obliko, ki je lahko postala izhodišče in temelj te, ki jo poznamo še dandanes.

Arion je namreč za izvedbo svojega ditiramba uporabil peloponeške satire, ki so veljali za šaljive in razuzdane Dionizove spremljevalce. Izrazito lirski ditiramb se je s tem postopoma prelevil v satirsko igro, postal sinteza obojega. Arion je torej zaslužen za vstop lirskega ditiramba, ki je ena najbolj skrivnostnim oblik grške poezije, v že izvorno dialoško in s tem dramatično zasnovano satirsko igro, kar pomeni, da je iz prvotnega šaljivega, petega in plesanega ditiramba, ki ga je izvajal en sam pevec, ustvaril zborovsko pesem. V začetkih naj bi to bila šaljiva pesem predpevca, ki je začel peti, okrog njega pa je zbor petdesetih plesalcev ob spremljavi glasbe na piščali njegova izvajanja ponazarjal s sunkovitimi, strastnimi plesnimi kretnjami in z zborovskim odpevanjem. Plesalci so bili ovenčani s cvetjem in bršljanom, vendar po vsej verjetnosti brez mask. Takšnem prireditve so bile v navadi po mnogih grških mestih (Korint, Sikion, Tebe, otok Nasos, razna mesta v južni Italiji). Predpevec in zbor sta drug drugemu dramatično odgovarjala v ritualnem smislu spopadajočih se dvojic, teme in svetlobe, rodnosti in smrti, čemur je vedno sledila sprava, zato tu še bilo prostora za tragično.

Predtragična ritualna igra sestoji potemtakem iz dveh poglavitnih dejanj: najprej iz iskanja tistega, ki je povzročil kozmično disharmonijo. Običajno nanj pokaže prerokba, sledi ji anagnorisis ali prepoznanje krivca, njegovo žrtvovanje, trpljenje in ponovna vzpostavitev harmonije. S tem v zvezi M. Eliade v številnih svojih delih poudarja nenehno metafizično skrb starih ljudstev za njihovo skladje s kozmosom, kar so dosegli s svojim ritualnim početjem. Začne se torej z dramatičnim agonom med poletjem in zimo, sledi patos boga, ki se navzven kaže kot njegova ritualna smrt, običajno v obliki razkosanja božjega telesa, nato so na vrsti novice o tem dogodku, obredno objokovanje umrlega boga, ki verjame v njegovo vstajenje, prepoznanje od mrtvih vstalega boga, peripetija žalosti v veselje in na koncu teofanija ali apoteoza, ki slavi in časti od (navidezne) smrti vstalega boga. Konec je spravljen, vzpostavljeno je kozmično ravnotežje. V predtragični ritualni igri je potemtakem peripetija vodila nazaj v začetni agon, k začetkom sveta, k izvornemu spopadu svetlobe in teme, kjer se je vse začelo znova.

Za prehod te izvorne šaljive tragedije s srečnim koncem v tragično tragedijo s tragičnim koncem je bil potreben močan sunek in velika sprememba, ki so je zgodila, kot pravi Aristotel, »še le po dolgem času«. Aristotel to spremembo zazna kot spremembo prostora in časa, zato razločuje dve vrsti zgodb ali mitov: tistih, v katerem »so dogodki samo časovno nanizani drug za drugim«, in tistih, kjer sta »dva dogodka drug v drugem vzročno pogojena« (Poetika, 1452 a). Eno je mitološki krožni čas, nenehno kroženje dogodkov drugega za drugim kot večno vračanje istega, drugo je zgodovinski čas, kjer je dogajanje med seboj kavzalno povezano. Na krožni čas je vezano vse, kar je skrito v besedi *pratein*, ki pomeni *enostavno delovanje*, na zgodovinski čas pa se veže beseda *dran*, na katero se sklicuje tudi Aristotel pri etimologiji besede *dejavnost* in pomeni ravnanje z odločanjem, torej človekovo svobodo, s tem pa tudi muko in težo človekove odločitve in odgovornosti.

V tej smeri je razvoj že nakazovala uporaba s sajami in vinskimi tropinami nama-zanih Arionovih satirov, nekakšne pra-maske, ki je zapolnjevala vmesno polje med ritualnim in tragičnim, saj maskiranost in preobleka prav kažeta na nekaj drugega in

drugačnega od tistega, kar se pod sajastim obrazom in preobleko skriva, ustvarjata torej dramatično napetost med masko in maskirancem. Iz prvotnega nemaskiranega pevca v zboru, ki je imel podobo konja – silena, je z Arionovo uvedbo pra-maske nastopila nova razsežnost dramatičnega in s tem do določene mere že tudi tragičnega, povezana prav s kozlovskim satirom. Legende o izvoru grške tragedije vedo povedati, da ta res dolguje nastanek junakom s konjskimi imeni (Frejdenber 1987:459), da je tedaj njen predtragični zasnutek povezan s konjskimi agoni, ki so jih spremljali zbori, saj je bil konj utelešenje sonca, ki je po nebu, vprežen v voz – nebo je bilo torej tekmovalna arena, horizont pa prostor dvoboja – s svojo hitrostjo premagoval mrak in temo. Prizorišče teh konjskih agonov pa že razločno nakazuje obrise starogrškega gledališča, kjer bo nebo zamenjala orkestra, horizont kot prostor spopada pa skena.

Prostor ritualne, predtragične tragedije je bil torej krožni hipodrom, arena, kasneje orkestra. Znamenite uvedbe prvega, drugega in tretjega igralca so bile s stališča ritualne tragedije prava katastrofa, saj se je s tem zmanjševala vloga zbora, teža herojske tragedije s tragičnimi vsebina se je selila iz orkestre na poseben prostor za igralce, ki je dobil ime proskenion in je je predstavljal prednjo stran skene. Zmeraj bolj samotni in osamljeni problematični tragični junaki so se potemtakem selili na skeno, s čimer sta narava in obseg antičnega gledališkega prostora doživela korenito spremembo, ki je bila očitno povezana prav z razločitvijo predtragične ritualne in tragične herojske tragedije. Navsezadnje so kar različni položaji zbora kazali, da se s predtragično, ritualno tragedijo dogajajo usodne spremembe, saj je ditirambični zbor kot božji reprezentant še oblikoval krog sredi orkestre okrog Dionizovega oltarja, medtem ko se je tragični zbor z vse manjšimi kompetencami usodno prerazporejal iz kroga v pravokotnik in s tem shematično nakazoval svoj razpad, kar se bo ujemalo tudi s pravokotniško zasnovo same skene. Brezčasje orkestre bo zamenjala zgodovina na skeni. Večni sončevi krog, ki je bil izhodišče starogrškega gledališkega arhitektonskega čudeža v podobi orkestre, je v skeni dobil svojo protiutež. Zato prostor tragičnega heroja ne more biti več znotraj kroga, v katerem je vse od »temne davnine« orgiastično plesal in pel ritualni, predtragični akter, ampak se mora preseliti na skeno, kjer oropan komičnega, glasbe in plesa tragično umira v zgodovini. Silenski konji, (deloma tudi še satirski kozli, dokler so še lahko ustvarjali krog ob Dionizovem oltarju) so bili še onstran zgodovine, heroji so z dolgimi zgodbami, resno tematiko, v pogovornem jeziku in z povsem prozaičnimi, banalnimi gestami brez povratka zakoračili vanjo. Na skeni jih bo pričakala herojska tragedija, tragično kot njena vsebina in herojska smrt kot njen konec in dovršitev. Jaspers v tej zvezi ugotavlja, da se je s tragičnim začelo zgodovinsko gibanje, s čemer je bilo za človeka izgubljeno nekaj izjemnega, prekinjena je bila cikličnost, značilna za predtragično razdobje.

Zato znotraj arene in hipodroma še ne morejo nastopiti kozlovski satiri, ampak od njih starejši, konjem podobni sileni. In zato je kot lik ritualne tragedije Dioniz vezan na kroženje sonca, na poljedelske cikle, na sončeve silenske konje, ki preganjajo mrak, medtem ko bo zanj zmanjkalo prostora v tragičnih herojskih tragedijah, kjer ga bo moral zamenjati herojski »grešni kozel« s satirsko podobo. Kot vemo, pa je prav to Grke spočetka nadvse motilo in so na gledaliških tekmovanjih vztrajno zahtevali nazaj svojega Dioniza, torej vrnitev k predtragični ritualni tragediji, se pravi k šaljivim, plesnim in petim zgodbam. S tem pa je pojasnjena nenavadna odsotnost Dioniza v

vseh ohranjenih tragedijah, razen v poslednji, v Evripidovih Bakhah. Ta odsotnost je razložljiva edinole iz dvojne narave starogrške tragedije, iz njene prastare ritualne in njene mlajše herojske podobe, česar se je nedvoumno zavedal že Aristotel.

Kot je v meglo zaviti davni izvor prvotne šaljive tragedije, je takšen tudi izvor *ditiramba*, čeprav je jasno, da je po svojem bistvu »bakhantski žanr« (Frejdenberg 1987: 467), saj je po mnenju nekaterih kar kultno ime za boga Dioniza (gl. Evripidove Bakhe, verz 526). Ker pri Epiharmu in Arhilohu naletimo na tesno povezanost ditiramba, Dioniza in vina (Vrečko 1994: 136), je jasno, da gre za ritualno očiščevanje z vinom kot temeljem ditirambičnosti, ki se je zato z lahkoto na stežaj odprla zborovski šaljivo-veseljaški satirskosti. Znamenita Grošljeva, v znanstvenem svetu zelo odmevna etimološka analiza podpira prav to, se pravi sintezo plesnega, petega in šaljivega. Koren »di« v besedi ditiramb je isti kot v »dine« in pomeni vrtinec, vrtenje, ples. Koren »thyr« je v osnovi besed, ki označujejo vzkipevanje, čezmerno radost. Na koncu je sufiks »-mbos«, ki ga najdemo tudi v besedi »iambos«. Po tej Grošljevi razlagi naj bi beseda prvotno pomenila plesoči vrtinec, to je ritmično razgiban obredi ples na čast bogu Dionizu. Primaren je bil torej ples, medtem ko so pevske in govorne prvine, ki so ta ples spremljale, šele pozneje privzele pomembnejšo vlogo (Gantar 1979: 19). Ples kot temelj ditiramba je bil potemtakem obredni ples s povsem določenimi obrednimi gestami, gibanjem in držo telesa in z močnim prizadevanjem, da bi kar najbolj točno ponavljali (ne pa posnemali) »dogodke z začetka sveta«. J. Harrison je s tem v zvezi opozorila na predplatonovske in s tem predtragične korenine antičnega pojma mimesis, ki nekoč, davno, in illo tempore, kot bi rekel Eliade, ni bila ustvarjanje iluzije, varanje in prevara, kot je to pozneje veljalo za poezijo in umetnost, ampak najresnejši poskus tedanjega človeka, da bi zanj eksistencialno pomembne stvari ponovno doživel, da bi jih znova obudil, ponovil. Po njenem mnenju je »dromenon« ne le tisto, kar je storjeno, že opravljeno, ampak predvsem tisto, kar je znova storjeno, celo vnaprej storjeno. Harrisonova govori o komemorativnem in o antipacijskem značaju ritualov. Paradigmatični mitski obrazci o smrti in vstajenju bogov, npr. Dioniza, omogočajo scenarij rituala, ki prvotno ritualno mitsko podobo ponudi kot mimetični vzorec, po katerem je treba vedno znova izdelovati kopije, ki se niti v najmanjši podrobnosti ne smejo razlikovati od originala. Le mimesis kot ponavljanje človeku zagotavlja, da trpljenje ni nikdar dokončno, da smrti zmeraj sledi vstajenje, da je vsak poraz izničen in preide v končno zmago (Eliade 1992: 105). Predtragična ritualna mimesis izhaja potemtakem iz človekove ugotovitve, da samo ponavljanje podeljuje dogodkom resničnost (Eliade 1992: 96), da lahko vrač ustvari kakršnokoli posledico, če jo ponavlja (ne pa posnema). Mimesis kot ponavljanje stvarstvo razume kot vedno sebi enakega, v katerem se ne more zgoditi nič novega ali presenetljivega. Posameznik, ki si je želel ponovitve dogodka (dežja, sonca itd.) je moral poskrbeti, da so bili čas in kraj, pa tudi druge okoliščine natančno taki, kot so bili »na začetku«. Pred očmi je treba imeti dejstvo, da tovrstna ritualna mimesis ni bila gledališka predstava, ki bi jo bilo mogoče opazovati le od zunaj. Razlika med mimesis kot ponavljanjem in mimesis kot posnemanje je nadvse pomembna, je zalika med predtragično ritualno tragedijo in tragično herojsko tragedijo.

Ritualna predtragična mimesis v svojem ponavljanju ne pozna časovnih in prostorskih sprememb, saj ju ciklično in kozmično usmerjeni človek še ni poznal. Vedno je šlo za

»tisti čas« in za »tisti prostor«, ko se je dejanje prvič zgodilo, zdaj pa ga je bilo treba natančno ponoviti, sledeč najstrožjim pravilom, brez kakršnihkoli osebnih izmišljij in svobodne fantazije. Ditirambično-satirska povezava predpevca in zbora pesalcev ter igralcev na piščali, ki so uprizarjali sunkovite, orgiastične plesne gibe, po vsem povedanem ne gre razumeti kot nekakšno arhaično in povsem poljubno razuzdanost, podprto z vinom in pijanostjo, ampak prav nasprotno, kot ponavljanje gibov totemskih ali simbolnih živali, kot ponavljanje gibanja zvezd, skratka kot ponovitev in s tem »reaktualizacija illud tempus, nekdanjih časov« (Eliade 1992: 40), imela je torej komemorativni in anticipativni značaj.

Drugi pomembni element, ki ga Aristotel povezuje z nastankom tragedije, je *satirska pesnitev*, povezana s skromnimi improvizacijami, kratkimi zgodbami, šaljivim tonom in orgiastično-plesnim značajem (gl. Poetika 1449 a). Za satire je bilo v novejšem času ugotovljeno, da je bila njihova prvotna podoba podoba konja – silena in ne kozla, s čimer se je močno zamajala nekoč splošno sprejeta teorija o tragediji kot »kozlovski pesmi« (Dukat 1983: 89). Dorska satirska igra je bila potemtakem igra silenov, ki je po gozdovih in planinah, v podzemskih pečinah in votlinah v predtragičnem šaljivem tonu in s topotom plesnih korakov »uprizarjala« zemeljsko veselje ob vegetacijskih ciklih.

Čas predtragične ritualne tragedije je bil torej čas sončevega belega konja – zmagovalca, preganjalca teme in pobornika svetlobe, herojska tragična tragedija pa je oprerirala le še s črnim, strastem predanim, v agonu poraženim konjem, ki ima pri Grkih ime Melanip. Vstop herojev v tragedijo je tako ob ditirambu in satirski igri tretji pomemben element, ki je oblikoval njeno podobo in zarisal njene meje v t. i. smrti tragedije. Kratka predtragična ritualna zgodba se je zdaj podaljšala, šaljivi in orgiastični značaj je zamenjala resnost, plesni značaj in petje je nadomestil pogovorni jezik in odsotnost vsakršne »svete koreografije«. Če se je ritualna, predtragična tragedija ohranila iz sive davnine in z enim delom segla celo v atiško razdobje, se je pri Grkih njena herojska varianta hitro izpela, čeprav je našla svoje posnemovalce v elizabetinski, klasicistični in španski tragediji zlatega veka.

Z ugotovitvijo, da so satiri imeli najprej podobo konja, bili so torej sileni, in so šele kasneje pridobili podobo kozla, se po vsem povedanem ni v ničemer zamajala že povsem zakoreninjena teorija o tragediji kot kozlovski pesmi, nasprotno, prav z njeno pomočjo smo lahko natančneje opredelili samo genezo tragedije, predvsem njeno dvojno naravo, njeno predtragično ritualno podobo, ki je »od začetkov sveta« in njeno tragično, herojsko uresničitev, ki ji je bilo dano obstati le dobrih sto let, kar se je paradoksalno pokrivalo s časom atenske demokracije.

K Aristotelovim rešitvam s satriskim ditirambom smo torej morali dodati le njegovo predhodno obliko silenskega ditiramba. Konjska podoba silenov je potemtakem starejša od satirskih kozlov in je bila očitno povezana s predtragičnimi vsebinami t. i. ritualne tragedije, ki je bila v času nastanka herojske tragedije že tudi pozabljena, vendar v samih uprizoritvah še zmeraj ne prezrta, ohranjena običajno v prvem, šaljivem delu tragedije, ki ga je nato drugi, tragični del obrnil v svoje nasprotje. V tem smislu so Arionovi sikionski zbori že kozlovski zbori, saj je poljedelsko razdobje zahtevalo zase bika ali kozla, nič več pa prastarega, na nomadstvo vezanega sončevega konja.

Problem, ki ga raziskovalcem povzroča Aristotelovo povezovanje satirske igre in ditiramba, je tudi v tem, da je ditiramb na tem mestu izrazito satirsko in s tem falično obarvan, saj vzporejanje šaljivih faličnih pesmi in tragedije v ničemer ne ustreza našim današnjim predstavam o tragičnem. Resnici na ljubo naj dodamo, da je bila ta zveza nerazumljiva že tudi Aristotelu, saj pravi, ko govori o sramotilnih pesmih, da »iz dobe pred Homerjem ne bi vedel povedati nobene pesnitve te vrste, čeprav jen verjetno, da jih je bilo precej« (Poetika, 1448 b).

Aristotel sicer jasno pove, da je bila tragedija najprej šaljiva igra, s čimer implicite priznava komičnemu večjo starost kot tragičnemu, ko pa se dotakne izvora komedije, meni, da komedije v primerjavi s tragedijo, kjer so »posamezne stopnje v (njenem) razvoju znane«, »spočetka niso jemali resno, zato je njen izvor teman« (Poetika, 1449 b). To pa bi moralo pomeniti, da za Aristotela tragedija in njen izvor nista bila temna vse do trenutka, ko je bilo treba v zvezi s tragedijo spregovoriti tudi o komičnem, šaljivem, ditirambično-satirsko-orgiastičnem. Skratka, stvari okrog tragedije se začnejo zapletati prav v trenutku, ko v skrivnostni, mistični ditiramb vstopijo satiri in prinesejo s sabo svojo temno, nejasno preteklost. Kot smo pokazali, je to vsaj deloma osvetlila moderna antropološka znanost.

Ker smo v zvezi s satirskimi zbori in ditirambom že govorili o ritualni mimesis kot izvorni obliki ponavljanja, je treba k temu dodati še nekaj pomembnih dokazov, ki kažejo na to, da so Grki kot vsa stara ljudstva imeli t. i. predtragično ritualno tragedijo, ti dokazi pa se vežejo prav na etimologijo besede mimesis. Izvor same besede ni povsem jasen, najstarejša med njimi, pa čeprav ne v najstarejših tekstih zapisana, je verjetno beseda »mimos«, ki označuje obrednega plesalca, iz nje pa naj bi bile izpeljane vse druge (Gantar 1985: 79). Podobno meni tudi H. Koller, da je glagol »mimeisthai« prvotno pomenil glasove in geste plesalcev pri ritualnih plesih, beseda mimesis pa naj bi izvirala iz samostalnika »ho mimos«, ki označuje kratko šaljivo igro, vezano na vsakdanje življenje. Kar sama po sebi se ponuja primerjava z Aristotelom, ki je tragedijo izpeljal iz kratkih šaljivih zgodb s petjem in plesom. Koller se je očitno nanjo oprl, upošteval pa pri tem dejstvo, da je Aristotel glede mimesis ob Platonovi teoretski opredelitvi upošteval in uveljavljal tudi predplatonovsko, ritualno-mitološko izročilo, na kar je opozorila že zgoraj omenjena Harrisonova. Zato ne preseneča, da se je poleg Kollerja tako odločil tudi znameniti poljski estetik Tatarkiewicz, ki je v Aristotelovi mimesis videl sintezo ritualne in Platonove mimesis in pri tem vezal nastanek besede mimesis na dionizične rituale in misterijske kulte (Tatarkjevič 1978: 257).

Koller razume mimesis v smislu rituala, pri katerem naj bi šlo za »praznično igro v čast bogov« (Koller 1954: 110), torej naj bi mimesis ponavljala in obnavljala, spodbujala in prebujala božanske stvariteljske moči, in to s svojimi natančno določenimi ritualnimi gibi, gestami, glasovi in koraki, v katerih je bila sleherna poljubnost izključena. Kollerjeva zasluga je bila potemtakem v tem, da se je naslonil na Aristotelovo tezo o začetkih tragedije iz smešnih in kratkih plesnih in petih iger, to pa pomeni, na ditiramb in satirsko igro in pri tem nedvoumno prišel do rešitev, ki so ga vodile naravnost v predtragični ritual. Ritualna mimesis je potemtakem ponavljala in obnavljala prvotne ples, petje, ritem in glasbo z začetkov sveta za zaprti krog aktivnih udeležencev samega obreda, kjer še ni bilo igralcev in gledalcev. V ritualu je treba biti znotraj dogajanja, eno z njim, ni ga še mogoče opazovati od zunaj, kot to kasneje velja za gledališče.



Vsekakor v našem evropskem spominu ostaja le atiška tragedija kot nedosegljivi vzor in večni mik večine ustvarjalcev. A prav tej tragediji se je dogajalo to, da je bila vloga zbora vse manjša, da so satirske zboriste zamenjali spodobno oblečeni meščani, ki jim je bil tuj orgiastični ekstatični ples, postali so nemi opazovalci tragičnega dogajanja na odru. Povsem v skladu s tem dogajanjem je bil tudi odvzem piščali predpevcu, kar naj bi po izročilu storil Tespis. To pa je pomenilo izločitev glasbe in plesa iz tragedije. Tudi Aristotelu se je pokazalo, da so plesalci, ki posnemajo značaje in zato uporabljajo samo ritem brez melodije in besede, plesalci, ki jih ni več v ritualni tragediji in s tem tudi ne v orkestri (gl. Poetika, 1447 a). Beseda orkestra ima v korenu glagol »orheistraik«, plesati, kar še dodatno osvetljuje prepotrebno ignoranco scene do orkestre. Poslej so morali igralci vse več vlog odigrati izključno na sceni, brez sodelovanja zbora v orkestri, zanje je postajalo življenje neznosno, namesto dionizičnega in bakhantskega plesa v brezčasni orkestri se je zanje začel mrtvaški ples na privzdignjeni sceni, kjer je postala edina meja zgodovine zgolj-smrt. Teofrast je skladno z vsem povedanim definiral tragedijo kot obrat v herojevi usodi, kot obrat od predtragičnega k tragičnemu. Odtlej igralci niso bili več orodje v božjih rokah, ampak le še orodje v rokah karakterja, ki je (bil) obsojen na svojo svobodo. Te tragedije imajo peripetijo iz sreče v nesrečo in jih Aristotel imenuje lepe tragedije. To pa je vrednostna oznaka, ki se vleče vse do danes in v njej je treba iskati razlog, da evropska zavest ne more sprejeti no iger, kabuki teatra, pekinške opere itd., saj jih zaradi umanjkanja tragičnega ima za manjvredne dramske oblike, če ni celo tako, da evropska zavest sprejema kot estetsko vredne samo tiste tekste, ki so končajo nesrečno.

Ker v večini do danes ohranjenih tragedij Dioniz manjka, ker so se pri Grkih vse manj uprizarjale tragične trilogije, kjer je prav tretja igra praviloma prinašala pravno rešitev, ker se je dogajanje vse bolj selilo iz orkestre na sceno in so se uprizarjale namesto trilogij le še posamezne igre s tragičnim izidom, je vprašanje, kam se je umaknila pravna in teofanična ritualna tragedija z vegetacijsko vsebino vstajenja in smrti. Je odgovor morda v tem, da je Pejzistrat moral uzakoniti t. i. satirsko ali četrto igro, ki je starim Grkom po tragični katarzi prinesla končno tudi »komično« katarzo, po kateri so dokončno pomirjeni odšli domov? Je tu, v četrti igri, ostajal skrit smeh, ki je potonil z ritualno tragedijo in se je zdaj, ob nastopu herojske tragedije, moral zateči vanjo na zahtevo gledalcev po »vrnitvi Dioniza«? Se je predtragično ritualno ohranilo ob tragičnem, dionizično ob apoliničnem?

Ker smo že večkrat omenjali, da se je predtragično ritualno na nenavaden način ohranilo v nekaterih atiških tragedijah, je treba reči še besedo o tem, saj bi to pomenilo, da ob Tibetanskem gledališču, ki velja za najstarejše, vendarle obstaja in živi z nami tudi grški tip ritualne tragedije, ki je veliko starejši od prejšnjega. To pa vsekakor spreminja že uveljavljeno sodbo o tibetanskem gledališču kot najstarejši še živi predtragični gledališki obliki. Po Murrayevem mnenju naj bi starogrška tragedija ponujala nekaj temeljnih paradoksov, v katerih naj bi stare ritualno-mitološke posode, nalite z novim razmišljajočim vinom, še po razbitju širile okrog sebe stare vonjave večnih skrivnosti.

Pravi mojster v združevanju ritualnih elementov, iz katerih je tragedija izšla, pa tudi v prikazovanju njihove nemoči in razkroja je bil Evripid. Pri njem namreč stvari

nikdar niso takšne, kot so videti na prvi pogled, tudi niso enopomenske, čeprav je v njegovih tragedijah hkrati vse na svojem mestu, a nič nima več istega pomena (Loraux 1993: 191).

Prav v njegovih Bakhah imamo odličen primer sinteze klasično stroge herojske tragedije z ritualno predtragično igro. Tu naj bi avtor na enem mestu združil vse nekdanje ritualne elemente, razkril skrivnosti Dionizovega rituala, obenem pa pokazal tudi na nemoč in s tem na razkroj predtragično ritualnega, kar je dejansko povzročilo smrt tragedije. V Bakhah se res ponovi stari ritualno obrazec o darovanju, smrti in vstajenju, zato se prav s pomočjo Bakh lahko kar najbolj natančno poučimo o izvorihi tragedije. Evripid prikazuje skrivnosti, ki jih ni bilo mogoče prikazovati, ne da bi akterje ob tem doletela kazen, vse to pa prikazuje gledalcu, ki mu je mogoče »gledati« ritual brez kazni, saj ga na koncu preseneti le katarza, ki ni več vezana na ritual, ampak na tragično, ki retrogradno odpira tiste svetove, ki so se zaprli s propadom ritualnega.

V času, ko je bilo predtragično, ritualno mitološko že povsem mrtvo in s tem stvar preteklosti, je Evripid ponovno oživil globok pomen arhaičnega rituala. Evripidove Bakhe so za današnjega bralca ali gledalca zanimive predvsem zato, ker se v njih jasno nakazuje prehod od rituala h gledališču. V Bakhah gre za žrtveni ritual, za darovanje, za smrt in vstajenje, vendar se vsi trije elementi dogajajo tako, da so hkrati tudi predmet ogledovanja, zunanjega opazovanja, estetskega uživanja. S tem se arhaična oblika grške tragedije, ki je bila v ritualni izmenjavi smrti in vstajenja, sproti preobraža v estetsko igro herojske tragedije kot igre o zgolj smrti. Rekli smo, da se ritualno dogajanje začneja z odkrivanjem povzročitelja disharmonije, nereda in nemira, s prerokbo o krivcu, s prepoznanjem krivca, ki mu sledita umik in kazen. Junakov patos zagotovi ponovno uveljavitev harmonije, ki pa se na koncu Bakh ne uresniči s celovito in uspešno teofanijo, kot bi to zahtevala ritualna tragedija, ampak s polomom in smrtjo glavnega agonista Penteja in z izgonom Agave in Penteja iz Teb. Ta polom in izgon pa ne veljata za gledalca, saj se pri njem po končani predstavi uveljavi katarza, v katero se mora po Aristotelu izteči sleherna herojska tragedija.

Tudi v mojstrski Evripidovi Alkestis se prepletata dve zgodbi, ki pojasnjujeta druga drugo in v katerih nastopa bog in človek. To pa pomeni, da njenega herojsko tragičnega dela z Alkestinim odhodom v podzemlje in z njeno vrnitvijo nazaj ni mogoče razumeti brez spodletelih uvodnih Apolonovih smrti in vstajenja.

Nadvse prikrto, za strokovno oko pa vendarle zanimivo je dvojno dogajanje v Sofoklovem Kralju Ojdipu, saj se Ojdip pred nami pojavlja kot sončno božanstvo in kot tragični posameznik, kot oteklonogi darovanec in kot vnebovpijoči tragični človek.

Če se zdaj vrnemo k Aristotelovi Poetiki, je problem zanj nastopil ob tragični herojski tragediji, ki je med gledalci zbudila strah in sočutje in potem tudi očiščenje teh in podobnih občutij. Starogrški gledalec namreč po vsem povedanem ni mogel občutiti strahu in sočutja ob epski pesnitvi ali ob predtragični ritualni tragediji, ki se je že po svoji naravi vedno končala s teofanijo ali happy endom. Namesto nje je ob herojski tragediji nastopila dotlej neznana oblika očiščenja, tragična katarza. Ta se je udejanila po končani herojski tragediji s herojskimi usodami in njihovimi nepreklicnimi zgolj smrtmi, saj so samo te ob peripetiji in sreče v nesrečo zbudile strah in sočutje. Aristotel namreč izrecno poudarja, da »od tragedije /.../ ne smemo zahtevati vsakovrstnih užitkov,

temveč samo tiste, ki so zanj značilni« (Poetika, 1453 b). Dejanja junaka v herojski tragediji tedaj pogojujejo sočutje in grozo, in sicer ena grozo, druga pa sočutje. Ugodje, ki nam ga s svojim koncem ponudi herojska tragedija, je ugodje v tragičnem: to pa 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. Se pa za tragičnega heroja njegova usodna zмотa konča s smrtjo, za nas gledalce pa s katarzo.

Katarza nastopi, ko tragedije ni več, ko je tragični junak že mrtev, ko so samo še gledalci, udeleženci sami s seboj. To je naša edina spremljevalka po končani predstavi, ko gremo »nicht gebessert nach Hause«. Pred tem smo se predajali tragediji kot mimesis, vendar ne mimesis kot ritualnemu ponavljanju, ne platonovski mehanični mimesis, ampak mimesis, kjer je šlo za zvestobo posnetka, hkrati pa tudi za njegovo drugačnost od posnetega predmeta, kjer je posnetek preseagal predlogo (g. Poetika, 1461 b). Ta povsem nova oblika posnemanja je vezana tudi na herojsko tragedijo, izhaja pa iz tega, da je »pesnikom vse dovoljeno« (gl. Poetika 1460 a). Prav zato, ker je pesnikom vse dovoljeno, podoba presega original in je lepša od njega, saj je v njej upodobljeno splošno, ne pa posamezno. Zato je po Aristotelu poezija bližja filozofiji in bolj resnična od zgodovine (Poetika, 1451 b).

Pesnik posnema dejanje, ki je verjetno ali možno, vanj vgrajuje elemente strahu in sočutja, peripetije, anagnorisis, patosa itd., s čimer se gledalec identificira, se pa v njem dogodi tudi katarza, ki je že zunaj tragedije, ne pa tudi zunaj gledalca. Predtragična ritualna tragedija ni poznala katarze zunaj svojega obredja, tu je bila katarza sprotna in hkratna z ritualom.

V herojski tragediji gledalci pesniško neresnico na odru na estetski ravni prek estetskega doživljanja doživljajo kot resnico, vsa ta neresnična čustva, ki jih doživljajo kot resnična, pa so v pesniškem delu predpogoj za nastanek katarze. V tem je Aristotelov premik poezije od resnice k lepoti.

Nam-podobnost junaka in groza, ki iz tega izvirata, sta torej resnični, dokler traja pesniško delo, sta torej »resnična laž«, saj kot pravi Aristotel, za pesnika ni pomembno, ali laže ali govori resnico, važno je le, da laže tako, kot je treba, da si izmišlja tako, da mu verjamemo.

Katarza je končni cilj in efekt herojske tragedije, porojena iz ugodja in užitkov ob strahu, sočutju in tem podobnih čustev in je hkrati »poslednji« dogodek, ki se je dogodil že zunaj tragedije. Katarza vzpostavi razliko med mano in Ahilom, med mano in Antigono, med mano in Ojdipom, med mano in Hamletom itd. Katarza izniči strah in sočutje, anagnorisis in peripetijo, verjetnost in možnost dogajanja in se dogodi kot lepota na objektivnem in katarza na subjektivnem nivoju. V katarzi pozabimo na tragičnega heroja, enosmerni proces herojske tragedije, ki je tekel le od sreče k nesreči, se znenada obrne nazaj v prvotno in izvorno predtragično ritualno očiščenje, ki gre le od nesreče k sreči. Katarzo je mogoče razumeti kot novodobnemu človeku primerno teofanijo, v kateri se človek odreši zgolj smrti, saj je namesto njega žrtveno daritev s smrtnim izidom uspešno opravil njegov ritualni dvojnik, tragični heroj na odru. Paradoks tragične 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 tragični

junak ne bi umrl, se tragedija ne bi končala tragično, ne bi se zgodil preobrat iz sreče v nesrečo, tragedija ne bi bila »lepa« tragedija in na koncu ne bi bilo katarze kot edinega dokaza, da je bil junak uspešno žrtvovan, da »naša« daritev ni bila zavrnjena.

Peripetija, ki je predtragični ritualni publiki z vstajenjem boga prinesla olajšanje pred trajno smrtjo, prinaša v tragični herojski tragediji »estetski« publiki katarzo kot nadomestilo za izginulo teofanijo. Katarza je vse estetsko v herojski tragediji zbrisala, izničila, jemala le kot nekakšen predpogoj za svoj lasten »prihod«, da bi sebe uveljavila kot realno olajšanje pred smrtjo. Aristotelovsko koncipirana herojska tragedija in z njo vsa posokratična poezija do danes človeku odpira temeljna eksistencialna vprašanja o življenju in smrti, z njeno pomočjo posameznik doživi »vstajenje od mrtvih« tudi zunaj predtragičnih, ritualnih svetov. V katarzi se laž pretvarja nazaj v resnico in to je veliko Aristotelovo odkritje.

Vse povedano pa zdaj dovoljuje sklep, da evropsko gledališče v svojih začetkih pri Grkih prav tako pozna ritualno gledališče, ki je na prikrit način ohranjeno v nekaterih herojskih tragedijah, pozna pa tudi institut katarze, ki nas ob pomoči tragične herojske tragedije vrača v območje prvotno ritualnega in s tem predtragičnega.

#### LITERATURA

- Zdeslav DUKAT, 1983: Bilješke. V: Aristotel: *O pjesničkom umjeću*. Zagreb.  
 Jean DUVIGNAUD, 1973: Les ombres collectives. *Sociologie du théâtre*. Paris.  
 Mircea ELIADE, 1992: *Kozmos in zgodovina*. Ljubljana.  
 Olga FREIDENBERG, 1987: *Mit i antička književnost*. Beograd.  
 Kajetan GANTAR, 1979: *Grške lirične oblike in metrični obrasci*. Ljubljana.  
 Kajetan GANTAR, 1985: *Antična poetika*. Ljubljana.  
 Hans KOLLER, 1954: *Die Mimesis in der Antike*. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck. Bern.  
 Nicole LORAUX, 1993: Tragični način uboja ženske. V: *Ženska v grški drami*. Ljubljana.  
*Poetika*, 1982: *Aristoteles: poetika*. Prev. K. Gantar. Ljubljana.  
 Vladislav TATARKJEVIČ, 1978: *Istorija šest pojma*. Beograd.  
 Janez VREČKO, 1994: *Ep in tragedija*. Maribor.  
 Alfred WEBER, 1959: *Das Tragische und die Geschichte*. München.

#### SUMMARY

Proceeding from Aristotle's *Poetics* and some other sources (*Lexicon Suidas*), the author traces the beginnings of Greek pre-tragic tragedy. With the analysis of the dithyramb and satiric play he establishes its origin in the ritual, thus in the unity of dance, music and verbal elements, where the only possible turn of events in this short, humorous play was from misfortune to good fortune. Furthermore, Aristotle reflects on »beautiful/aesthetic« tragedy that developed from the former after »a long time«, when it became longer, serious, carried out in colloquial language. With the appearance of tragic heroism also tragic content came into the picture. Aristotle's distinction between the older, short, humorous dance tragedy and the newer, long, grave recitation tragedy must be taken seriously. He perceives this change as a change of place and time, thus distinguishing two kinds of stories and myths: some in which »events are temporally arranged one after another« and others where »two events have causes in each other« (*Poetics*, 1452a). One is mythological, circular time, the other historic, tragic time, thus the scene of the ritual,

---

pre-tragic tragedy was a circular hippodrome and later orchestra with chorus in the middle. As the famed introduction of the second and third actors put forward the weight of heroic decision and human freedom connected to that decision, the tragedy is moved from the orchestra to the special area for actors, to the *skene*. Hence, the change in architecture of Greek theater follows the change in the nature of Greek tragedy.

