

Celostna umetnina kot nostalgija

Janez Vrečko

Na začetku je bilo vse skupaj, potem pa je prišel razum in napravil red.
Anaksagoras

A. Grška tragedija kot celostna umetnina

Pojem celostne umetnine (nem. Gesamtkunstwerk) in njegove pojavne oblike so tipičen novoveški pojav, ki poskuša znova združiti v eno vse posamezne umetniške zvrsti. Potreba po takšnem (ponovnem) združevanju se sklada z nastankom sodobnega pojma umetnosti v podobi Batteuxovih les beaux arts, s formiranjem estetike in estetskega kot čutnega v Baumgartnovi estetiki, s Kantovo *Kritiko presodne moči*, s Schillerjevimi *Pismi o estetski vzgoji*, z ugotovitvijo o odsotnosti vsakršne mitologije v moderni Evropi, s Heglovo tezo o koncu umetnosti itd. itd.

Na nastali položaj odgovarja Evropa z romantičnim romanom kot obliko progresivne univerzalne poezije, z Wagnerjevo glasbeno dramo, z esteticistično in jugendstilsko ideologijo, z avantgardističnimi intermedialnostmi, s postmodernističnimi inscenacijami, citatologijo in s ponovnim aktualiziranjem aleksandrinskega sindroma.

Kljub izrazito novoveškemu znamenju vsega, kar sodi v območje celostne umetnine, pa je - zaradi boljšega razumevanja problema treba poiskati nekatere vzporednice s pojavi, ki jih zasledimo že v antiki, in to v času, ko se je začel razpad stare mitologije in s tem konec epskega zaprtega sveta in se je jel uveljavljati estetski sokratizem, z njim pa Platonova obsodba umetnosti z izrazito retrogradnimi tendencami in takoj zatem Aristotelov poskus afirmiranja umetnosti, ki skuša v tako nastali situaciji, prav v pomanjkanju vsakršne mitologije povsem na novo ugledati položaj umetnosti.

Prehod med starim mitološkim razumevanjem in novim nemitološkim ali celo zunajmitološkim oziroma literarnim je nadvse prepričljivo in natančno popisal prav Platon v svojem *Simpoziju*. V njem beremo enega prvih zapisov o tem, kako so iz starega mitološkega reda stvari izstopile posamezne umetniške zvrsti in se prepustile zgodovini. V mislih imamo naslednji Platonov zapis:

»... Veš, da je poiesis nekaj mnogoterega; ... poiesis (so) opravila na področju vseh umetnosti (tehnai) in izvrševalci le-teh vsi poietai.«¹

Platon tu z mnogoterostjo *poiesis* razume »celoto vseh opravil na področju, ki ga zaznamuje grška beseda tehne«, to so torej opravila, ki tvorijo neko *enotno področje*,

1. Platon, *Simposion in Gorgias*, Slovenska matica, Ljubljana 1960, str. 97-98.

»poiesis je tako rekoč bistvo tehne, tj. bistvo proizvajanja, izdelovanja itd., skratka bistvo vsega, kar proizvede ali stori človek«² (podčrt. J.V.). Mnogoterost poiesis se tedaj kaže prav v človekovih opravilih na področju vseh umetnosti, in to v smislu, kot je »vse« človekove umetnosti opisal Homer v svoji *Odiseji*:

»... vabil ljudi si v mesto,
 ..., ki srenji v koristno si rabo:
 vedeža, vrača boleznim, tesarja morda in mizarja,
 tudi božanskega pevca, ki s petjem ljudi kratkočasi?«³

Poezija naj torej ponuja kratkočasje, vendar kratkočasje, ki ne bo manj koristno od zdravnikovega, tesarjevega in mizarjevega dela, tako da bodo pesnikova opravila po pomenu enaka opravilom vseh drugih umetnosti človekove dejavnosti.

Beseda *tehne* namreč v grščini pomeni (ročno) spretnost, (duševno) spretnost, pa tudi zvijačo, zvit naklep itd.: *tehnites* pa je umetelnik, veščak, strokovnjak, rokodelec, obrtnik, pa tudi slepar in spletkar.

Poiesis prav tako pomeni tudi delo, izdelovanje, stvaritev, proizvajanje, pesniško ustvarjanje, pesnikovanje; *poietes* pa je stvarnik, izumitelj, pesnik, pa tudi storilec in krivec.

Poiesis je tedaj postavljena v zvezo s *tehne* in pomeni neko izvorno dejanje ali delovanje na enotnem, še nerazčlenjenem področju, ki ga je Anaksagoras označil kot čas, ko je bilo še vse skupaj.

V gornjem tekstu potemtakem nikjer nismo naleteli na pojem umetnosti ali poezije v današnjem pomenu besede, čeprav je več kot očitno, da je grški človek z besedo *poiesis* mislil *tudi* na poezijo, kakor jo razumemo danes, medtem ko danes mislimo s to besedo *samo* poezijo. Do takšnega preobrata v razumevanju pa je lahko prišlo šele, ko prvotna *poiesis* ni bila več in hkrati tudi *tehne*, ko je torej prišlo do ločitve umetnosti in literature od drugih oblik človekovega proizvajanja, ko je razpadlo prvotno enotno področje: nastopil je razum in napravil red, kot je ugotovil že Anaksagoras.

In natančno o tem govori drugi del znamenite Platonove misli iz *Simpozija*:

»Pa vendar več, ... da se ne imenujejo poietai, ampak imajo druga imena; en del, ločen od celotne poiesis, tisti, ki se tiče muzične umetnosti (*mousiké*) in metrov pa se imenuje z imenom celote. Poiesis se namreč imenuje samo ta del in tisti, ki imajo ta del poiesis, se imenujejo poietai.«⁴

Kot vidimo na prvi pogled, gre za zoženje in zamejitev prvotnega pomenskega obsega besedice *poiesis* in šele v tem zoženem pomenu je za nas tisto, kar še danes razumemo z besedo poezija. »V času Platona sta *poiesis* in *tehne* že ločena in razločena, pri čemer je *poiesis* neko bistveno zoženje od celote na del, postala je poezija v ožjem pomenu besede...«⁵

Ko torej *poiesis* postane poezija, jo Platon razume samo še v smislu muzične umetnosti

2. Dušan Pirjevec, *Znanost o umetnosti*, Problemi, Ljubljana, VIII (86/1970), str. 6.

3. Homer, *Odiseja*, DZS, Ljubljana 1966, XVII, 358, str. 252.

4. Platon, *op. cit.*, str. 97-98.

5. Pirjevec, *op. cit.*, str. 6.

(*mousiké*) in metrov (*metron*), muzične in metrične *poiesis*, se pravi kot artistično dejavnost, vezano na prevaro, sprenevedanje in laž.

Prav zato »Platonov tekst jasno dokazuje, da je na začetku naše civilizacije, na tistem začetku, ki je bil v Platonovem času samo še spomin, pomenila umetnost-poiesis nekaj bistveno širšega in drugačnega od naše umetnosti...,«⁶ da je prav v Platonovem času doživela spremembo, ki je Platona samega napeljala k temu, da je sežgal vsa svoja mladostna pesniška dela in se enkrat za vselej odločil za filozofijo.

Tako zožena poezija samo na *mousiké* in na metre sproducira pri Platonu njegovo znano obsodbo umetnosti; v njegovi idealni državi so poslej dovoljene samo himne bogovom in hvalnice herojem, medtem ko je treba vso drugo poezijo, prav tisto, ki jo pokrivata besedi *mousiké* in *metron*, prepovedati ali vsaj podvreči cenzuri, pesnike pa izgnati iz države, prav zato, ker se »njihova dejavnost« imenuje z »imenom celote«, četudi s to celoto nima nič več skupnega.

Ta problem Platon lepo razloži v enem svojih poslednjih del, v *Zakonih*, kjer v drugi knjigi raziskuje problem tragedije in komedije in pri tem opozarja na škodo, ki nastaja zaradi razbijanja prvotno enotnih sredstev poezije na njene posamezne elemente:

»Povrhu pesniki nasilno ločujejo ritme od melodij, s tem da gole besede zlagajo v pesniške mere, po drugi strani pa melodijo in ritem predvajajo brez besed, omejujoč se samo na igro kitare in piščali. Če se ritem in melodija pojavljata brez besed, je zelo težko razbrati, kaj je njun smisel in kateri kolikor toliko pomemben predmet posnemata. (To je) ... samo ... igr(a) kitare in piščali brez povezanosti s plesom in petjem. Taka igra je v popolnem nasprotju s pravo umetnostjo in je za ljudi nečimerno slepilo.«⁷

Ker smo rekli, da ima Platon v mislih tragedijo, torej dejavnost, ki je sodila v območje *mousiké*, nas prav navedeni odlomek pripelje k problematiki, ki ji moramo še posebej posvetiti pozornost, k problematiki celostne umetnine kot poskusa, ki skuša na zgodovinskih tleh osvojiti izgubljeno celoto. Naj vnaprej opozorimo, da nas je Platon z gornjo mislijo pripeljal že korak naprej, kot nam ga doslej samim uspelo storiti, zato moramo pojasniti še nekatere momente, ki so nujni za naše nadaljnje razmišljanje.

Kakor smo lahko ugotovili, je prvotna enotna *poiesis*, kot to popisuje Platon v *Simpoziju*, razpadla in del, ki se je poslej imenoval z imenom celote, je zadeval metre in *mousiké*, danes bi temu rekli, literaturo in glasbeno umetnost, pri čemer pa prav beseda *mousiké* pomeni tudi še veliko več kot samo glasbeno umetnost.

Ko namreč Platon pravi, da pesniki zlagajo gole besede v pesniške mere, ima v mislih literaturo, zunaj nje pa so ostali nekoč njeni integralni deli, kot so ritem, gibi, napev itd., posledica vsega tega pa je neizrazitost produktov, pri katerih ne moremo več določiti, katerim omembe vrednim predmetom so podobni; gre torej za njihov razkroj ali razpad, s čimer so vse bolj podobni prevarantski spretnosti, sleparstvu in prebrisanosti, zato pa tudi vredni obsodbe in izгона iz idealne države.

Na tem mestu je treba spomniti na znamenito in provokativno delo grškega

6. *Ibid.*

7. Platon, *Zakoni*, Obzorja, Maribor 1982, II, 669-70. str. 84.

raziskovalca Georgiadesa, v katerem odgovarja na nekatera zgoraj zastavljena vprašanja; izhaja iz razlikovanja starogrškega jezika in modernih evropskih jezikov: v modernih jezikih je dolžina zlogov nedoločena, vsakič odvisna od govorničevega razpoloženja. V starogrškem jeziku pa je dolžina zloga trdno določena in je povsem neodvisna od vsakokratnega govorničevega duševnega stanja. Starogrški jezik je zato jezik maske, saj mu je z vsebino pogojeni patos tuj! Ustvarja resničnost, medtem ko jo imenuje. Iz vsega teg napravi Georgiades odločilen sklep, da je bil starogrški jezik neločljiv od glasbe oziroma je bil po svojem bistvu že glasba. Verz, ritem in glasba so bili v njem še neločljivo združeni. Če k temu dodamo še to, da je bistvo grškega jezika zahtevalo tudi obvladovanje telesnih gibov, smo seveda pri povsem drugačnem, nam tujem pojmovanju jezika in njegovega bistva. Nam namreč ti elementi razpadejo v različne in številne umetniške zvrsti. Enotnost vseh teh elementov pa je Grk zaznamoval z besedo *mousiké*, s pojmom, ki je bil veliko širši kot naša beseda 'glasba'.⁸

Potemtakem Platon v *Simpoziju* nikakor ne misli samo na muzične umetnosti, kakor nekateri skušajo prevesti njegov pojem *mousiké*, marveč ima v mislih povsem določen pojav v umetnosti, ki nastane po propadu mita in prvotne *poiesis*; to pa je med drugim tudi tragedija, ki si v tej breztemeljni situaciji išče novih temeljev - tudi tako, da skuša znova združiti posamezne umetniške zvrsti med seboj in jih na ta način približati in zadržati v prvotni pomenski razsežnosti besede *mousiké*, če se že ne more povrniti v čase, ko je poezija združevala v sebi vse človekove dejavnosti in se je ta celota ponašala s skupnim imenom *poiesis*.

Novonastalo območje *mousiké*, ki se zdaj ponaša z imenom celote, je potemtakem pomenilo poskus, kako pravkar porojeni tragediji kot formi poezije vrniti njeno digniteto v smislu celostne umetnine, kako torej združiti elemente, ki so se skušali vsak zase osamosvojiti - pri tem pa naj bi bil združevalni element muzika ali glasba.

Po propadu prvotne *poiesis*, ki jo je reprezentiral še homerski ep, je območje *mousiké* prvi znani poskus v zoženi in reducirani *poiesis* kot tragični poeziji zapolniti nastalo vrzel; poskus je bil kratkotrajen in neuspešen. Fizični konec tragedije in njena smrt pri Evripidu pa razvidno kažeta na elemente, ki so že na začetku starogrške tragedije vodili v to smer. In o tem je treba reči nekaj besed.

Rekli smo že, da so »Grki imeli glasbo za navišjo umetnost, neločljivo zvezano s pesništvom in bistveno za ubranost jezika, petja in plesa. Šele glasba je napravila iz tragedije, kar je tragedija bila... Ko bi bilo ohranjene več te glasbe, bi se nam odprli novi pogledi o tragiškem obravnavanju mitov.«⁹ Tudi Steiner podobno ugotavlja, da je prav »glasbeni delež v grški tragediji za nas vedno izgubljen«,¹⁰ in to naj bi bil tudi eden poglobitnih razlogov, da v kasnejših zgodovinskih časih starogrške tragedije kljub silnim prizadevanjem ni bilo več mogoče obnoviti. Kar so moderni ustvarili od baroka naprej in kar običajno imenujemo tragedija, je v resnici nekaj povsem drugega, nekaj kar Walter Benjamin imenuje *Trauerspiel*, žaloigra, po starem nemškem nazivu za tragedijo.

8. Georgiades, *Greek Music, Verse and Dance*, New York 1956, str. 33.

9. Michael Grant, *Miti starih Grkov in Rimljanov*, DZS, Ljubljana 1968, str. 150-151.

10. Georg Steiner, *Smrt tragedije*, CZKD, Zagreb 1979, str. 16.

Rešitev, ki se je po propadu homerskega pogleda na svet ponudila z institucijo *mousiké* v smislu celostno-umetniške koncepcije, potemtakem ni pomenila in tudi ni mogla pomeniti trajne rešitve, kajti Evripidova sofistična retorika in njegovo historiziranje ter Sokratova dialektična sofistika so sistematično in vztrajno razbijali enotno telo starogrške tragedije in napovedovali njen tragični konec, ki je imel priti. Zato je povsem razumljivo, da je na prehodu iz 5. v 4. st. tudi beseda *mousiké* kot starogrški sinonim za celostno umetnino s tragično vizijo sveta vse bolj izgubljala svoj prvotni integralni, združujoči pomen in se vse bolj približevala označevanju instrumentalne glasbe, tako kot je tudi *poiesis* postajala oznaka za poezijo v današnjem pomenu besede.

S tem pa je tudi starogrški jezik kot jezik maske in s tem večno istega, ki je ustvarjal resničnost s tem, ko jo je imenoval, prehajal v individualizirani govor kot produkt subjektovega razpoloženja, njegovega zgodovinskega, časovnega bivanja, ki ni pripovedoval več resničnih zgodb, marveč samo še možne in verjetne prigode. Prav o tem nam nekaj pove Platonova misel iz *Zakonov*. Platon obsoja zgolj golo zlaganje besed, iz tega nastalo ločevanje ritma in gibov od melodije itd., kar vse je imelo za posledico izgubo smisla in razvidnosti, saj resnica ni bila več edini kriterij, pa tudi to, da je takšna dejavnost vse bolj postajala neke vrste »prevarantska spretnost«; od tod pa do izgona pesnikov iz države zaradi njihove lažnivosti je bil samo korak.

Besede, gibi, ritmi, melodije itd., ki so bili spočetka zvezani v trden »transhistorični« mitološki red, kasneje pa so si v starogrški tragediji kot celotni umetnini v smislu *mousiké* ustvarili svoje začasno, historično bivališče, se začnejo počasi sprevrčati v literaturo, glasbo, ples itd., postanejo izrazito časovni pojavi in si tako zagotovijo svojo zgodovinsko legitimnost v obliki posameznih umetniških zvrsti.

V zvezi s tem je treba omeniti reformne pojave pri ditirambu, in sicer v 5. st. pred našim štetjem, ki naj bi silno vznemirili tedanje konservativne kroge v stari Grčiji. Tako imenovani »mlajši ditiramb« je okrog leta 470 pr.n.št. izgubil kitično strukturo in se približal ritmizirani prozi.¹¹ Očitki so veljali predvsem Frinihu, Aristofanovemu sodobniku, in Timoteju, češ da se je njuna glasba preveč osamosvojila, da sta na ta način zakrivala razliko med pesnjenjem in komponiranjem, skratka, da je glasbeno dobilo premoč nad jezikovnim. Jezik je namreč iz že povedanih razlogov izgubil svojo ritmično-telesno konsistenco,¹² ni več izrekal resnice, marveč samo še verjetnost.

Znano je, da sta tudi Platon in Aristofanes kritizirala virtuoznost, vsebinsko praznost in jezikovno izumetničenost ditiramba v njunem času.

Ker želimo prav s pomočjo ditiramba opozoriti na vzpostavitev in razpad starogrške tragedije kot celostno-umetniške zasnove v smislu *mousiké*, vsekakor ne moremo mimo Aristotela, ki nastanek tragedije povezuje neposredno z ditirambom.

Po mnenju nekaterih je bil ditiramb celo kultno ime za boga Dioniza, v katerega slavo je bila ta vrsta starogrške lirike tudi peta. Ob vinu je bilo treba Dioniza slaviti tudi z ditirambom, pri katerem je posebna pozornost veljala ritmu in gibanju telesa, igralec je na piščal, *auletes*, spremljal zbor; ko pa je iz zbora izstopil pevec in zapel *monodio*,

11. Cf. *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd 1985, str. 129.

12. Ernesto Grassi, *Kunst und Mythos*. Rowohlt, Hamburg 1957, str. 22.

je domnevno prišlo do vzpostavitve dialoga in s tem morda tudi do prvega igralca, *eksarhonta*.

Aristoteles v svojih tezah o izvoru tragedije ugotavlja, da se je ta razvila iz predpevcev - *eksarhontov* - ditiramba, da je ditiramb vezan na Dionizov kult in da je imel v začetku »satirski in bolj plesen značaj«. ¹³

V zvezi z navedenimi Aristotelovimi tezami je precej nejasnosti, med drugim predvsem ta, kaj meni s predpevcem ditirambov; ali morda same pesnike ditirambov ali morda predpevce zbora ali pa že kar neke vrste zborovodjo, iz katerega se bo pri Tespisu domnevno izlevil prvi igralec. »Nemara je prav Tespis spremenil 'odgovor zboru' - v vlogo igralca, ki je predstavljal poseben človeški značaj.« ¹⁴

Ali je treba Aristotelovo misel, da je imel ditiramb v začetku satirski in bolj plesen značaj, razumeti kot prevlado kompozicijskega in s tem glasbenega v njem? In kako potem razumeti v razvojnem krogu starogrške tragedije vse večjo vlogo literarno recitativnega, s tem pa vse močnejšo redukcijo plesnega in končno tudi glasbenega? V razvojnem krogu, ki ga zajame čas od Ajshila do Evripida?

Ali je nastavek za kaj takega v sami naravi ditiramba, o katerem smo rekli, da pomeni prav izstop posameznega pevca iz zbora nastavek za dialog in s tem tudi že logomahijo - besedno vojno, ki s svojimi logičnimi argumenti sistematično izrinja vse iracionalne momente iz tradicije, med njimi posebej plesne in glasbene. Iz ditirambičnega duha glasbe porojena tragedija postaja poslej vse bolj zapisana logosu in s tem si sproti spodnaša mitske temelje ter si piše smrtno obsodbo.

Ditiramb kot zborovska satirska pesem z glasbenimi, plesnimi in recitativnimi momenti postane torej šele z redukcijo glasbenih in plesnih elementov možen nastavek in temelj za starogrško tragedijo, ki mora potemtakem postajati, skladno z vsem povedanim, od trenutka do trenutka, od tragedije do tragedije bolj literarno recitativna zvrst, dokler se je v celoti ne poloti estetski sokratizem in evripidovski intelektualizem. Potemtakem prihaja do vse večje sekularizacije mita, substituira pa ga dramatični, delujoči, aktivistični in logični moment, kar vse se kaže v uvedbi drugega igralca pri Ajshilu in tretjega pri Sofoklu; s tem se namreč dialoškost potencira na račun zborovskih momentov in več kot opazna je vse manjša neposredna vloga zbora in njegov vpliv na dogajanje. Pri Evripidu zbor samo še komentira dogajanje, ne da bi mogel vanj kakorkoli poseči. »Od glavnega predstavljalca je zdrsnil na mesto opazovalca in razlagalca, ki dopolnjuje, pojasnjuje, moralizira in mitologizira dogodke na odru.« ¹⁵

Ta počasna pa sistematična redukcija vloge zbora, ki se kaže na paradoksalen način tudi v tem, sa se zbor poveča od dvanajst osem na petnajst - je seveda v temelju povezana z redukcijo glasbenega v tragičnem dejanju. V enakem smislu je treba razumeti tudi Evripidovo povečanje števila glavnih oseb na devet in enajst, kar so tedanji Grki razumeli kot pretirani realizem in ga sprejeli z nelagodjem.

13. Aristoteles, *Poetika*, CZ, Ljubljana 1982, str. 67.

14. Grant, *op. cit.*, str. 149.

15. *Ibid.*, str. 150.

Ne nazadnje pa je treba tudi na razpad trilogij, ki so pri Ajshilu še veljale za obvezne in neizogibne, videti kot moment, ki kaže na propad tragedije. In res, Aristoteles, ki se je tragedije lotil s svojim analitičnim umom in je svoje analize zapisal v pregnantnem, znanstvenem stilu, brez platonovskega pridiha pesniškega, je starogrške tragedije razumel samo še kot posamezno izvajane, torej kot samostojne.

O tem, kako se Aristoteles zaveda specifičnega položaja tragedije glede na ditiramb, pa tudi na druge vrste posnemajočih umetniških zvrsti, se lahko prepričamo na več mestih v njegovi *Poetiki*. Pri tem izhaja iz prepričanja, da sta ep in tragedija »podobna velikima gorama, ki ju veže nepretrgano hribovje«, ¹⁶ oziroma kot pravi Aristoteles sam, da so pesniki v danem trenutku namesto epov začeli pisati tragedije, ¹⁷ pri čemer pa ni mogoče spregledati dejstva, da tragedija nastopi v trenutku, ko ep ni več možen. Prav zato mora med njima obstajati tudi zelo bistvena razlika, ki jo Aristoteles nadvse jasno artikulira; to ugotavljanje razlike se nanaša na vse pesniške dejavnosti pred nastopom tragedije, na *ditirambos* in *nomos*, ki oba pomenita logičen prehod od epa k tragediji.

Aristoteles namreč ob primerjavi ditiramba in tragedije zelo natančno pokaže na bistvene razlike med njima. Takole beremo v 1. pogl. Aristotelove *Poetike*: »So pa še druge vrste umetnosti, ki uporabljajo ... ritem, melodijo in metrum. Sem sodijo ditirambsko in nomično pesništvo, tragedija in komedija; razlika med njimi je v tem, da ditiramb in nomos uporabljata *povezavo vseh teh sredstev hkrati*, (podčrt. J.V.) tragedija in komedija pa izmenično v nekaterih delih pesnitve.« ¹⁸

Ali je mogoče s stališča celostne umetnine v smislu *mousiké* še bolj natančno opredeliti razliko med starejšim ditirambom in tragedijo kot legitimno naslednico mlajšega ditiramba, ki že v svojem začetku načinja celovito strukturo *mousiké*, in to tako, da v njej ni več povezave »vseh teh sredstev«, se pravi ritma, melodije in metruma, ampak nastopajo samo še izmenično in še to le v nekaterih delih pesnitve? Ti deli pesnitve so očitno njeni zborovski deli, ki pa, kot smo lahko ugotovili, atrofirajo na račun povečanega igralskega deleža in drugih naštetih elementov. Kot je ugotovil Nietzsche, so po vsem tem od velike grške tragedije ostale le še oguljene kosti in nič več.

Vendar je v Aristotelovih razmišljanjih o tragediji navkljub njegovi strogi, pa zato tudi objektivni znanstveni analitiki opaziti tudi skrb za nadaljnjo usodo tragedije. V mislih imamo nešteto krat navajani navidezni anahronizem iz *Poetike*, da »brez dejanja ni tragedije, brez značajev pa bi bila vseeno mogoča«. ¹⁹ To je za Aristotela hkrati tudi izhodišče pri njegovi strogi kritiki Evripidove dramatike.

Ker gre pri tej Aristotelovi obravnavi tragičnega lika in tragičnega dejanja za eno njegovih najbolj zapletenih in hkrati protislovnih trditvev v *Poetiki*, ki so jo nekateri prav zaradi tega imeli za anahronizem, si jo skušajmo pobliže ogledati.

V 15. pogl. *Poetike* Aristoteles zelo jasno pove, kaj razume z značajem. Po njegovem

16. Jaeger, navajamo po Grant, *op. cit.*, str. 149.

17. Aristoteles, *op. cit.*, str. 66.

18. *Ibid.*, str. 62-63.

19. *Ibid.*, str. 45-46.

»oseba dobi značaj ... če v svojih besedah ali dejanjih izrazi neko odločitev«, ²⁰ se pravi, če se pokaže kot individualizirani lik, ki je postavljen pred zbor kot njegov poglavitni sogovornik.

Vendar pa je Aristotelova poglavitna skrb posvečena prav dejanju, mitosu, mitos je zanj duša tragedije, značaj (*ethos*) je po vrstnem redu šele na drugem mestu, S tem Aristoteles tudi v tem primeru povsem eksplicite daje prednost dejanju pred tragičnimi liki. To je povedano tudi v 17. pogl. *Poetike*, kjer beremo tole misel: »Kar zadeva vsebino, pa najsi je preprosta ali zapletena, je treba najprej določiti splošne obrise, šele nato uvesti osebe in podrobno izdelati epizode ... Nato je treba osebam določiti imena.« ²¹

Torej je pot, ki jo Aristoteles priporoča, pot od dejanja k osebam in ne obratno, kot bi utegnili pričakovati, posebej glede na tragično pisanje tedanjega časa. Enake zahteve pa je postavljaj tudi Platon v svoji kritiki tragedije, ko je ugotavljal, da posamezne človeške usode tako ali tako ne zaslužijo prevelike pozornosti. S podobnih kritičnih stališč si je mogoče razložiti tudi Aristotelovo tezo, da brez dejanja ne bi bilo tragedije, brez značajev pa bi bila vseeno mogoča. Morda je v tem znamenje Aristotelovega strahu in bojzani zaradi tistega, kar se je dogajalo predvsem v Evripidovi dramatik, ki je posvetila preveliko pozornost prav oblikovanju značajev in hkrati s tam radikalno zreducirala vlogo zbora, to pa je po Aristotelovem mnenju tudi peljalo v propad tragično dejanje in s tem tragedijo. Prevelika individualizacija je potemtakem tudi po Aristotelovem mnenju rušila tragični organizem v smislu celostne umetniške zasnove kot *mousiké*; zato Aristoteles - v skrbi z nadaljnjo usodo tragedije - spočne navidezni paradoks znotraj svoje *Poetike*, s tem da da prednost dejanju pred značajem.

Evripidova koncepcija tragičnih likov, »takšnih, kot so v resnici«, namesto »takšnih, kot naj bi bili«, je postavila tragedijo znova vse preveč v bližino zgodovinisja, od koder jo je Aristotel komaj rešil pred Platonovo obsodbo, s tem pa se je povečala tudi razlika med tragedijo oziroma poezijo in filozofijo.

Vendar tudi v Aristotelovem primeru poti nazaj, h klasičnim možnostim Ajshilove tragedije, ni bilo več. Veliko pozneje sta Schlegel in Nietzsche iskala krivca za smrt atiške tragedije in ga soglasno našla v Evripidovi »tragični logiki«, ki da se je vrtela okrog same sebe in se grizla v lastni rep. Morda je treba prav v tem smislu razumeti Aristotelovo trditev, da je Evripid najbolj tragičen od vseh grških pesnikov. Njegova življenjska usoda, ki se je - v duhu najradikalnejših evropskih intelektualcev - končala s pregnanstvom, to vsekakor potrjuje. Ne nazadnje je značilno tudi to, da je pri poznejših poskusih obnove tragedije, posebej pri Racinu, imel najpomembnejšo vlogo prav Evripid s svojim zgledom; torej nekdo, ki sam ni več verjel v tragedijo, tako kot v njeno obnovev ni tudi verjela moderna Evropa in je zato začela s filozofijo tragičnega.

V času helenizma se je Aristotelova bojazen, da se bo tragedija preveč približala zgodovinisju, značajev - pred dejanjem - zaradi vse večjega poudarjanja uresničila. Helenizem je namreč uveljavil posebno smer helenističnega zgodovinisja: t.i.

20. *Ibid.*, str. 84.

21. *Ibid.*

tragično zgodovino pisje, »ki je skušalo zapolniti vrzel, ki je nastala po zatonu tragedije. Svoj učinek skuša doseči z zbujanjem groze in sočutja, s tem da prikazuje protagoniste zgodovinskega dogajanja v njihovih osebnih stiskah in tesnobah. Na bralce skuša narediti podoben katarzični vtis kot tragedija.«²²

Potemtakem ni res, da bi se ta starogrški tragični čudež končal zaradi nekega bledega Žida, ki je »kar na lepem ... prisopihal ... z velikim lesenim križem na rami in vrgel križ na mizo bogov, da so ... onemeli in obledeli«,²³ marveč se je tragična koncepcija celostne umetnine v smislu *mousiké* razkrojila sama v sebi, ker je že nastala v razkrojenem času iz razkrojenga ditiramba, ko se je del imenoval z imenom celote, seveda z namenom, da bi to celoto znova obudil. Starogrška atiška tragedija je v vrsti poskusov v tej smeri vsekakor med prvimi.

Celosten spomin na ta čas je skušala ohraniti velika aleksandriška knjižnica kot helenistično skladišče vsega tedaj znanega vedenja, kot posnemajoča skrb za nakopičeno znanje vsega tedaj znanega sveta, vendar so ognjeni zublji v trenutku uničili ta poslednji poskus celovitosti; nastopila je praznina, ki je z izjemo »mračnega« srednjega veka kot krščanske mitološke in s tem celovite strukture trajala vse do srede 18. st.

B. Romantični roman kot celostna umetnina

Evropska predromantika in romantika ter posebej jenska romantika se ob koncu 18. in na začetku 19. st. nadvse jasno zavedo popolne mitološke izpraznjenosti, pred katero se je znašla evropska literatura, ki je hkrati prav v tem času dobivala goethejanske oznake svetovne literature. To je hkrati pomenilo, da je bil čas svetovne literature tudi čas njene svetovne produkcije znotraj vseh drugih produkcij, dasiravno zaradi dejstva, da Ahil s svincem in smodnikom in bil več možen, postala tudi skrajno problematična. Znova je bilo treba rešiti večno aktualno in neodločljivo vprašanje o razmerju literature in mitologije, umetnosti nasploh in njene mitološke podlage.

V spomin si je treba priklicati Marxova razmišljanja iz Uvoda v *Očrte*, kjer je problematika, ki nas tu zanima, še posebej dobro sintetizirana in izpisana v lepi maniri preizkušene filozofskega razmišljanja.

Za Marxa je čas, ko literatura še ni bila svetovna literatura, čas fantazije, odvisne od mitologije. Čas starih narodov - mednje je Marx prišteval tudi zrele otroke, stare Grke, je bil zato čas narave, umetnosti in imaginativnega obvladovanja narave, medtem ko je v modernih časih zavlada filozofija. Svobodna, posvetna, od mita neodvisna fantazija modernih časov je presegla z mitom determinirano imaginacijo zgodnejših dob. V zvezi s tem se Marx zaveda, da še tako silen napredek modernih časov v mehaniki nikakor ne zadošča za to, da bi tako kot stari Grki ustvarili nov ep, »Henriado namesto Iliade«.

Poti nazaj potemtakem ni, kot sta to spoznala že Platon in Aristoteles, toda »kot je smešno hrepenenje po povratku, tako je smešna vera, da moramo obstati pri tej popolni izpraznjenosti.«²⁴

22. Kajetan Gantar, *Helenizem*, DZS, Ljubljana 1987, str. 35.

23. Heinrich Heine, Grant, *op. cit.*, str. 43.

24. Karl Marx, Friedrich Engels, *Izbrano delo*, CZ, Ljubljana 1977, IV, str. 8.

Četudi so tedaj »petje in baje in muze« izginili v teh časih, ki jih Marx imenuje časi »popolne izpraznjenosti«, ko Ahil s svincom in smodnikom ni več mogoč, si je treba prizadevati za novo mitologijo moderne Evrope, ki bo povsem neodvisna od antičnih vzorov in prisil in na podlagi katere bo šele mogoče zgraditi tudi novo, moderno literaturo in umetnost.

Rekli smo že, da se nezadostnosti takšnega »popolnoma izpraznjenega«, sekulariziranega prostora in položaja ostro zave šele romantika, ki skuša pravkar izdiferenciranemu Batteuxovemu pojmu lepih umetnosti, Baumgartnovi opredelitvi umetnosti kot nižji obliki spoznanja, podeliti nov smisel. Heglova teza o koncu umetnosti je le sinteza vse te problematike.

V svojih namenoma fragmentarno zasnovanih teoretskih zapiskih sta poglobljena predstavnika jenske romantike, Friedrich Schlegel in Novalis, skušala prenoviti moderno, romantično umetnost svojega časa tako, da sta se zavzemala za novo umetno, nič več spontano mitologijo, iz katere bi šele lahko izšla nova, univerzalna, progresivna romantična poezija.

Tej zahtevi po univerzalnosti in progresivnosti pa je najbolj ustrezala individualizirana epska forma romana, ki je bila očitno edina sposobna nadomestiti že definitivno propadlo kolektivno epsko skušnjo.

V ta namen romaneskna forma ni bila izbrana po naključju. Romantični roman kot prvi model progresivne univerzalne poezije je imel po Schleglovem mnenju neizčrpne sposobnosti za nove in nove izrazne možnosti, pa tudi pripravljenost, da se upre vsakemu poetološkemu zakonu, ki bi ga skušal določiti. Podobno je tudi Goethe razlagal Eckermannu, da je romantična umetnost našla ob svobodni obliki tudi najbolj raznoliko vsebino, v kateri je prav vsak predmet poetično uporaben.

Prav tako je po Heglovem mnenju romantični umetnosti dovoljeno vse in ni vezana več na nobeno vnaprej določeno vsebino.

Vsem tem zahtevam je v celoti stregel le romantični roman, ki je bil s svojo odprtostjo bolj kot vsaka druga umetniška zvrst sposoben ponovno združiti vse dotlej ločene zvrsti. Schlegel je zapisal, da hoče romantični roman »delno pomešati, delno spojiti tudi poezijo in prozo, genialnost in kritičnost, umetno in naravno poezijo, napraviti poezijo živo in družabno, življenje in družbo pa poetično ... Podobno epu mora postati zrcalo vsega obdajajočega sveta, podoba časa ... Romantična vrsta pesnjenja šele nastaja; da, njeno pravo bistvo je v tem, da bo večno samo nastajala in da ne more biti nikdar dokončana ... njen prvi zakon je ta, da pesnikova samovolja ne trpi nad seboj nobenega zakona...«²⁵

V času »popolne izpraznjenosti« je bilo najvažnejše, da je romantična misleča glava - ob ugotovitvi, da ep ni več možen in prav tako ne tragedija - našla medij, prek katerega je lahko aplicirala zasnutke svoje nove spontane in umetne mitologije. V romantičnem romanu je uspešno združila pesniško fantazijo s kritičnim premislekom in dobila tako Schleglovo literaturo o literaturi oziroma poezijo na potenco, ki ji je načelovala t. i. romantična ironija. Ponovna združitev pesniške in miselne moči je prav v romantičnem romanu doživela pomembne novoveške preizkušnje.

25. Friedrich Schlegel, *Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters*, Stuttgart 1974, 116. Fragment.

Če k temu dodamo še Novalisovo primerjavo pripovednega dela z glasbo - v mislih imamo njegovo tezo o muzikalizaciji vseh umetniških zvrsti - da bi se na ta način poezija in druge umetnosti kar najbolj odtegnile diktaturi *mimesis*, zlahka uvidimo, kako se je romantični roman kot progresivna univerzalna poezija približeval vsezajemajočnosti celostne umetnine kot tiste, ki si je tudi v stari Grčiji jemala za svojo osnovo glasbeno v smislu *mousiké*.

Kasnejša Baudelairova in Mallarméjeva uporaba teh Novalisovih in Schleglovih zamisli, Schlegel in Novalis sta jih sama trdno udejanila v svojih romanih, prvi v *Lucindi*, drugi v *Heinrichu von Ofterdingenu*, vsekakor potrjuje tesno zvezo romantike z vsemi poznejšimi izvedbami celostne umetnine, od jugendstilovskih, avantgardističnih in celo postmodernističnih.

Romantika je potemtakem svoje bistvene težnje po udejanjenju nove mitologije poistovetila z bistvom romana. Schlegel je roman zaradi možnosti, da se bo z njim za novoveškega človeka vzpostavilo novo središče, štel za vsoto vse poezije, za celostno umetnino v nastajanju; od tod oznaka romana kot progresivne in univerzalne forme.

Posebno zaslugo za to, da so se romantiki odločili za roman v času, ko ta v Evropi ni imel nobene cene - veljal je za ceneno čtivo, ki so ga priporočali damam - ima nedvomno Herder. S svojo tezo o univerzalnosti romana je prevratno vplival na njegovo afirmacijo. V znamenitem 99. pismu beremo vrstice, ki so jenskim romantikom pomagale pri njihovi dokončni odločitvi za roman: »Nobena vrsta poezije ni bolj vsezajemajoča kot roman; sposoben je sprejeti najrazličnejše oblike, vsebuje ali pa lahko vsebuje ne le zgodovino in geografijo, filozofijo in teorijo skoraj vseh umetnosti, ampak tudi poezijo vseh zvrsti - v prozi...«²⁶

Drug pomemben vidik pri afirmaciji romana pa moramo videti v tezah Najstarejšega programa sistema nemškega idealizma iz 1796/97, ki za poezijo spet predvideva to, kar je nekoč že bila, se pravi učiteljica človeštva, ki bo zedinila vse človeške dejavnosti v eno. Za Hölderlina, Schellinga in Hegla, tri domnevne avtorje tega »manifesta«, bo to doba »nove mitologije«, prva doba, ki bo nasledila »mitološko prazno« Evropo.

Novalis je prepričan, da bo prav roman postal mitologija zgodovine, ki ima priti; v tem smislu smemo upravičeno reči, da romantika ni le spočela umetnosti v novoveškem pomenu te besede, marveč je hkrati s tem spočela tudi njeno zgodovino; roman kot prvi primer progresivne univerzalne poezije je na tej zgodovinski poti nostalgičnega upanja v prvotno enotnost poezije odigral pionirsko vlogo. Tako kot nekdanj atiška tragedija, v času, ko je tudi starogrški svet postal »popolnoma izprazen«, mitološko ničev.

C. Wagnerjeva zamisel celostne umetnine

Richard Wagner je svojo zamisel o umetnosti prihodnosti utemeljil na celostni umetnini, po kateri naj bi vse umetniške zvrsti, od pesništva, gledališča, scenografije itd. združili v t.i. glasbeni drami. O Wagnerju vemo, da se je navdihoval pri starih Grkih, za mitološko podlago svojih intermedialnih stvaritev pa je prevzel germansko mitologijo, ki naj bi zapolnila izpraznjeni prostor mitologij v času romantike.

26. Gottfried Herder, *Herders Sämtliche Werke*, Berlin 1883, str. 104.

Nietzsche, ki si je vsekakor prizadeval za obnovitev atiške tragedije iz duha glasbe, je Wagnerja zaradi teh njegovih zamisli slavil kot »revolucionarja družbe« in zmagovalca aleksandrijske kulture. Prepričan je bil in pričakoval je, da bo Beyreuth postal novo dionizično središče Evrope in da bo žarčil vplive dionizične tragedije na vse strani, pri tem pa se bosta država in družba predali občutku enotnosti, občutku, ki naj vrača k srcu narave.«²⁷

Primerjava teh Wagnerjevih poskusov z baročnim sakralnim obredjem se ponuja kar sama od sebe, čeprav popolnoma neupravičeno. Vseobsežno umetniško doživetje, ki je našlo svoj prostor v baročni sakralni arhitekturi, dopolnjevali pa so jo slikarstvo, kiparstvo in predvsem baročna glasba, je namreč temeljilo na reinkarnaciji religioznega brez vsakršne mitološke podlage, zato je posledica tako zasnovanega baročnega obredja lahko bila utrditev institucije umetnosti in njene avtonomije, ne pa tudi njenega izgubljenega celostnega videza.

Po prvih vtisih naj bi se Wagnerju posrečilo prav to: vrniti umetnosti njen celostni videz in Beyreuth ustoličiti kot novo središče evropske glasbene drame, ki je šele zdaj zares doživela svojo ponovno obuditev.

Kot je znano, se je Nietzsche (in ne samo on) kasneje z gnusom odvrnil od Wagnerjevega sveta opere. »Bolj zanimiv kot osebni, politični in estetski razlog za to pa je filozofski motiv, ki stoji za vprašanjem: 'Kakšna naj bi bila glasba, ki naj ne bi bila več (tako kot Wagnerjeva) romantičnega izvora ... ampak dionizičnega?'«²⁸

Čeprav je tedaj hotel Wagner izpeljati načrt svoje celostne umetnine iz duha glasbe, je vendarle prišlo do prevlade literature, in to je bil poglavitni razlog za Nietzschejev odmik od njega. In čeprav je po mnenju nekaterih opera neprimerno bližja Ajshilovemu tipu tragedije in gledališča kot meščanska drama, se Wagnerjevi poskusi s starogermansko mitologijo v »najprimernejšem« kraju Beyreuthu, ki naj bi postal evropske Atene, niso posrečili. Vse to pa enemu od danes najpomembnejših raziskovalcev tragedije Georgu Steinerju ni preprečilo, da ne bi še naprej verjel v bodočnost tragedije prav v opernem mediju. V tem njegovem upanju pa ga doslej niso potrdile niti tako grandiozne prireditve našega časa, kot so bile rockovske opere v Woodstocku in na Isle of Whiteauju; ali pa so nemara prav to tragedije današnjega časa? Iz vsega, kar smo povedali o prvotni *poiesis* in kasnejši *mousiké*, kaj takega pač ni mogoče verjeti. Več kot očitno je, da tudi ti poskusi niso postali kraji, od koder bi žarčila na glasbenem zasnovana nova dionizična tragedija, ki bi bila lahko novi možni temelj iskane enotnosti.

D. Baudelairove Korespondence kot celostna umetnina

Srečanje z Wagnerjevo glasbo je bilo za Baudelaira ena velikih življenjskihkušenj, v mnogočem podobna njegovemu odkritju E. A. Poeja. Takoj po ogledu *Tanhäuserja* je pisal Wagnerju, kako je razumel njegov poskus sinteze besede, glasbe, dramatike in likovnosti in kako je svoje vidne vtise sproti transponiral v barve.

Poleg Wagnerja si je Baudelaire svoje vedenje o sinestezijah in korespondencah

27. Friedrich Nietzsche, *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*, Slovenska matica, Ljubljana 1970, str. 27.

28. Jürgen Habermas, *Vstop v postmoderno*, Nova revija, Ljubljana, III, (28-29/1984), str. 3230.

pridobival tudi pri Delacroixu, ki mu je med vsemi francoskimi slikarji edinemu pripisoval romantični značaj, pri Schleglu, Hoffmannu, Goetheju in predvsem pri Swedenborgu.

Ena najznamenitejših Baudelairovih pesmi *Korespondence* je skladno z učenjem o korespondencah in sinestezijah razdeljena na vertikalne korespondence, ki povezujejo vidni in nevidni svet, in horizontalne sinestezije, pri čemer se vonji spreminjajo v barve in zvoke, barve v pesem in zvoki v videno. Gre torej za težnjo po ponovnem totalnem doživljanju sveta, za nostalgijo po prvotni, a že davno izgubljeni enotnosti, ko sta bila človek in narava še eno, ko je človek obvladoval ta svet zgolj in samo na imaginativen način.

V zvezi s tem je zanimiva Benjaminova teza o koncu avratične umetnosti. Korespondence naj bi po Benjaminovem mnenju še sodile v stari tip avratične poezije, z njimi naj bi Baudelaire poskušal nostalgično zavarovati poezijo, pravzaprav njene preostanke, pred krizami modernega sveta, pred *spleenom* in grozečo tehnično reprodukcijo.

