

*Igor Žunkovič*  
**POMEN  
EVOLUCIJSKE  
VLOGE SMEHA  
IN SEKSUALNOSTI  
ZA RAZUMEVANJE  
VLOGE GLEDALCEV  
V STAROGRŠKI  
TRAGEDIJI**

*149-165*

ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST  
IN LITERARNO TEORIJU  
FILOZOFSKA FAKULTETA  
AŠKERČEVA ULICA 2  
SI-1000 LJUBLJANA

**::POVZETEK**

ČLANEK OBRAVNAVA VLOGO GLEDALCEV V starogrških tragedijah skozi sintetizo pomena evolucijske vloge smeha in seksualnosti, analize kognitivne strukture arhaičnih ritualov in njihovih uprizoritev, pomena trojne arhitekture starogrškega teatra in bistvenih razlik med tragedijo in komedijo. Kot ključni element te sinteze se izkaže povezava med smehom in seksualnostjo ter igro, pri čemer komedija vsebuje smeh in seksualnost, zaradi česar je vsekoli v območju igre, tragedija pa ne, zato se njena igrivost mora šele vzpostaviti skozi katarzo.

Ključne besede: antična poezija, tragedija, komedija, katarza, evolucija, smeh, seksualnost

**ABSTRACT**

*THE MEANING OF EVOLUTIONARY FUNCTIONS OF LAUGHTER  
AND SEXUALITY FOR UNDERSTANDING THE ROLE OF SPECTATORS  
IN ANCIENT GREEK TRAGEDY*

*The article examines the role of the spectators in Greek tragic festivals through the synthesis of evolutionary functions of laughter and sexuality, the analysis of the cognitive structure of archaic rituals, the meaning of the greek theatre architecture, and the main differences between tragedy and comedy. Thereby, the link between laughter, sexuality and play becomes of central importance. The lack of signs for laughter and sexuality in the Greek tragedy means that the playing character of tragedy has to be constructed through catharsis.*

*Key words: ancient poetry, tragedy, comedy, catharsis, evolution, laughter, sexuality*

## ::UVOD

V pričujočem članku zagovarjam tezo, da imata smeh in seksualnost kot znaka za igro in kot igra sama pomembno vlogo pri razumevanju starogrške tragedije kot literarne forme in odziva gledalcev nanjo, ki ga Aristotel opiše kot vzbujanje katarze prek strahu in sočutja (Aristotel, *Poetika* 1449b). Metode, ki jih uporabljam, so primarjalna, fenomenološka in interdisciplinarna. Četvero različnih tematskih sklopov (arhitektura starogrških gledališč, razlike med tragedijo in komedijo, podoba arhaičnih ritualov ter evlucijska vloga smeha in seksualnosti) sintetiziram v predlog razumevanja delovanja antične tragedije, ki poskuša odgovoriti na nekatera pomembna vprašanja v zvezi s to literarno formo, na katera doslej nismo poznali evlucijsko utemeljenih odgovorov: Od kod povezava med posnemanjem v prvotnih ritualih in smehom ter eksplicitno seksualnostjo? Od kod povezava med rituali, igro in smehom, med igro (tudi literarno, gledališko) in posnemanjem? Zakaj so predhodniki tragedije veseli? Zakaj je spolnost povezana s smehom in posnemanjem in končno, od kod izvirajo razlike med vlogo (izkustvom) gledalca komedije in gledalca tragedije<sup>1</sup>?

## ::THEATRON IN VLOGA GLEDALCEV

Dejanja starogrških tragedij se dogajajo v orkestri in na/v skeni<sup>2</sup>, kar je analogno vsebinskim dvojnostim tragedije s plesom in petjem na eni ter govorom na drugi strani, z ritualnim, božjim, usodnostnim elementom na eni in racionalno-logičnim na drugi strani<sup>3</sup>, pa tudi filozofski dvojici legitimno–legalno<sup>4</sup>, pri čemer prvo ustreza redu usodnosti in božanskosti, drugo pa redu človeških skupnosti, zapisanem v zakonih polis.

Toda vsaj tako pomembna, kot je razlika med petjem/plesom v orkestri in govorom na/v skeni (konec koncev igralec tudi v orkestri govori in ne poje) oz. izločitev igralca iz zbora in orkestre ter njegova postavitev na/v skeno, je tudi izločitev gledalcev<sup>5</sup> iz zbora in odra (skene) na/v theatron.

<sup>1</sup> Članek posredno odgovarja, čeprav ta odgovor ni enoznačen, zanesljiv in znanstveno utemeljen, na pomembno vprašanje v zvezi s tragedijo, ki ga v svojem tekstu *Na sledi za Homerjem* postavlja Kajetan Gantar: »Zakaj se je tragedija razvila ravno v Atenah in ne tudi drugod po svetu, kjer so obstajali podobni pogoji?« Odgovor, v smeri katerega kaže pričujoči članek, je v specifični sintezi evlucijske vloge smeha in seksualnosti ter pozicije gledalcev v tragedijah, kjer ta znaka igre manjkata.

<sup>2</sup> Tehniko uprizarjanja tragedij in funkcije različnih sestavnih delov gledališča pri uprizoritvah med drugimi podrobno opisujejo Nancy Sorkin Rabinowitz (Rabinowitz-Sorkin, 2008: 20-31), Wolfgang Schadewaldt (Schadewaldt, 1991) in Janez Vrečko (Vrečko, 1994).

<sup>3</sup> Glej še Schadewaldt, 1991: 45 in Vrečko, 1994: 158-162.

<sup>4</sup> To je razlikovanje, ki ga vzpostavlja Hegel v svojih *Predavanjih o estetiki*. Deniz Poniž v *Tragediji* Heglovo definicijo tragedije opiše takole: »Prava vsebina klasične tragedije so tiste substancialne sile (v okviru intime, javnih zadev ali božanskega), ki se vzdignejo nad vsakdanjost in se prikazujejo kot duhovna substanca sveta.« (Poniž, 1994: 15)

<sup>5</sup> V svoji antropološki analizi starogrške tragedije Christian Sourvinou-Inwood izpostavi pomen razumevanja vloge gledalcev v starogrškem gledališču. »It is necessary to define this relationship, or at least reconstruct the parameters

To ni le časovna izločitev, ki se je verjetno dogajala postopoma že s transformacijo<sup>6</sup> ritualov v kulte in pevsko-plesne predstave<sup>7</sup>, temveč tudi funkcionalna izločitev. Theatron, prostor za gledalce, je vizualno in zgodovinsko morda res mogoče imeti za podaljšek orkestre (Vrečko, 1994: 158-159) – slednje kaže njegova polkrožna oblika in fizična povezanost z orkestro, saj med njima ni nobene pregrade, pa tudi zgodovinski predhodniki gledaliških stavb, o katerih govori Vrečko<sup>8</sup> – a njegova ostala arhitekturna zasnova, zlasti njegova privzdignjenost s sedišči, ga jasno razlikuje in razločuje od orkestre.

Vsak, ki obiše katerega od ohranjenih antičnih gledališč, se najprej začudi izjemni akustični dovršenosti, ki jo izkazujejo, saj je z vsakega kotička theatrona mogoče dobro slišati dogajanje v orkestri in skeni<sup>9</sup>. Amfiteatrska zasnova theatrona omogoča, da imajo vsi gledalci dober pogled na dogajanje – theatron je stopničasto privzdignjen od orkestre, beseda sama pa etimološko označuje gledanje<sup>10</sup>. Theatron je torej arhitekturna struktura, ki je namenjena gledanju in poslušanju, ne struktura, v kateri bi se dogajala ritual in igra.

.....  
 that defined it. [...] First, does the world portrayed on the stage have any relation to the world of the audience? [...] Second, were the two worlds kept totally separate during the performance?» (Sourivnou-Inwood, 2008: 296) V pričujočem članku se ukvarjam zlasti z drugim vprašanjem, saj je nanj mogoče odgovoriti le, če razumemo funkcionalno vlogo gledalcev in naravo njihovega doživljanja antičnih tragedij.

<sup>6</sup> Na tem mestu ne eksplicitam problematičnosti neposrednega povezovanja (dionizičnih) ritualov s tragedijo, ki so ga razvili predstavniki cambridgeške šole, posebno Gilbert Murray, temveč predpostavljam zgodovinski prehod, ki ni nujno tudi genealogija kot taka. V tem smislu gre za zgodovino, ne za genealogijo dramskih form. Tej zgodovinski perspektivi ne nasprotuje niti teorija šamanističnega izvora dramskih form, ki jo razvije Ernes Kirby, saj gre tudi tukaj za nastanek dramske forme, ki predstavlja nekaj drugega, kot je ona sama, nekomu tretjemu (gledalcu), ki v predstavi ni udeležen (tako kot v sam akt (recimo) zdravljenja opazovalec ni neposredno vpet). O šamanistični teoriji glej še Rozik, 2002: 69-89. Eli Rozik poudarja pomembnost razlikovanja med dramskim medijem in vsebino predstavljenega, ki jo Murray in drugi ritualisti zapostavljajo. V pričujočem tekstu to razliko upoštevam, vendar jo z obravnavo smeha in seksualnosti kot znakov za igro in elementov igre hkrati tudi presegam. Šele s tragedijo kot literarno formo postane ta razlika tudi na ravni dramske forme eksplicitna, medtem ko hipoteza, ki jo zagovarjam, predpostavlja nezmožnost tega razlikovanja ob prisotnosti smeha in seksualnosti.

<sup>7</sup> V nadaljevanju obravnavam primer korintske vazne poslikave, ki kaže razliko med izvornim ritualom in njegovo uprizoritvijo. Ta razlika predpostavlja tisto bistveno kognitivno razlikovanje, ki utemeljuje zavest o reprezentabilnosti reprezentacije, to je distanco med nekom, ki opazuje uprizoritev rituala, in ritualom samim. Ta razlika je, kot pojasnjujem v nadaljevanju, že prisotna pri udeležencu ritualne predstave in seveda avtorju dotične slike, medtem ko v izvornem ritualu ni prisotna.

<sup>8</sup> Zelo natančne upodobitve različnih antičnih gledališč, vključno s fotografijami nekaterih njihovih ostankov, vsebuje knjiga Nancy Sorkin Rabinowitz *The Greek Tragedy*. Avtorica tudi upravičeno opozarja, da je struktura antičnega gledališča, ki jo poznamo danes, najbolj ohranjena v Epidauru, kjer pa je bilo gledališče zgrajeno v četrtem stoletju pr. n. št. O starejši arhitekturi gledališč vemo manj, toda osnovne strukture tega teatra so tudi po mnenju Sorkin-Rabinowitz naslednje: theatron, skene in orkestra. (Rabinowitz-Sorkin, 2008: 21-25) Če pri tem upoštevamo znane navedbe (Horacij, Leksikon Suda) o Tespisu kot prven tragediografu, ki je »s svojo igralsko skupino prirejal gledališke predstave na vozu« (Poniž, 1994: 40), potem je smotno sklepati dvojje: ali je arhitekturna zasnova antičnega teatra nastala postopoma glede na potrebe festivalov; ali je bila tragiška forma postavljena v že obstoječo arhitekturno zasnovo javnega ritualnega prostora. V vsakem primeru pa ima theatron kot prostor gledalcev določen pomen za njihovo funkcijo v tragiških predstavah in njihovo recepcijo tragedij.

<sup>9</sup> Znana je zgodba o Sofoklu, ki ni mogel igrati v svojih tragedijah, saj je imel prešibek glas, ki je, kot pravi Nancy Sorkin Rabinowitz, lahko resnična ali ne, vsekakor pa kaže na pomen močnega glasu v tragiških predstavah. (Glej tudi Rabinowitz-Sorkin, 2008: 21.)

<sup>10</sup> »The Greek word theatron, from which we get our theater, has as its primary significance seeing.« (Rabinowitz-Sorkin, 2008: 21)

Arhitekturno je antično gledališče sestavljeno iz treh, ne pa iz dveh delov, čeprav je res, da se dramsko dogajanje izvaja le v dveh delih (v orkestri in skeni). Tretji del (theatron) je tisti, ki bistveno razlikuje tragedijo od starejših ritualov in tudi od kultov, ker je to prostor opazovanja, ki je bilo v *Iliadi* prihranjeno le za bogove<sup>11</sup>, medtem ko ljudem ni bilo mogoče prisostvovati ritualom, posebno pa ne kultom, kjer je to celo pravilo (zakon), ne da bi bili v njih udeleženi.

Če razmeroma zanesljivo vemo, da starogrška tragedija svojo kratko pot začinja s Tespisom, ki je ločil pevski in dialektični del zborovskega petja, in je ta dva elementa v celoto prvi umestil Arion<sup>12</sup>, o tem, kako se gledalci izločijo iz zbora, ne vemo prav veliko. Za kozmogonijske in vegetacijske obrede vemo, da niso imeli opazovalcev<sup>13</sup>, medtem ko to za satirske in silenske mimetične plesje najbrž ne velja več povsem. Maskirani plesalci, ki jih prikazujejo starejše korintske in mlajše atiške vazne poslikave, se zagotovo razlikujejo od ostalega občestva, ki sodeluje v ritualni predstavi, že po tem, da so maskirani, medtem ko občestvo v procesiji sodeluje z vzkliki in gibanjem/plesom, značilnimi gestami in ritualnimi dejanji (ritualno očiščenje, sparagmos, použitje hrane, vzkliki veselja ob anagnorisis).

## ::KORINTSKE VAZNE POSLIKAVE

Steinhart ugotavlja, da korintske vazne poslikave (od druge polovice sedmega stoletja naprej) prikazujejo »mimetične plesje v slikovni formi« (Steinhart, 2007: 216). To pomeni, da plesji pripovedujejo neko zgodbo, ki jo slikar poskuša ujeti v likovnem jeziku<sup>14</sup>.

Brian Boyd v svoji knjigi *The Origin of Stories* trdi, da se sposobnost pripovedovanja začne razvijati že mnogo prej, preden je človek popolnoma razvil govorni jezik. Podobno v svojem članku *The Uses of Fiction* pravi tudi Danis Dutton, ki pripovedovanje postavi v samo evolucijsko jedro, iz katerega naj bi se razvila človeška

<sup>11</sup> Vrečko v *Epu in tragediji* pravi: »Nenavadno pri vsej stvari je prav to, da so si stari Grki lahko ogledali stvari šele, ko so jih pred tem že videli bogovi, da je bila potemtakem epska predpremiéra tragičnega najprej rezervirana za bogove.« (Vrečko, 1994: 18)

<sup>12</sup> Za natančnejši opis razvoja tragedije po Tespisu glej: Poniž, 1994: 40-43; Schadewaldt, 1991: 42-52; Vrečko, 1994: 130-141.

<sup>13</sup> O tem glej še Vrečko, 1994: 158-175. Še nazornejše so antropološke opredelitve zgodnjih religioznih praks, posebno totemizma ter postopnega prehoda v politeizem, ki jih v svoji knjigi *Homo diaphoricus* razvije Borut Ošljaj, kjer kot bistvo prvotnih religioznih praks izpostavi primarno identiteto človeka in boga. Takšno razmerje med človekom in bogom pa ne omogoča pozicije gledalcev (smisel Kirbyjeve šamanistične teorije je prav v fenomenološki vlogi šamana kot proto-igralca, ki je prostor vmesnosti med totalno identiteto in subjektivistično disociacijo). Vrečko v zvezi z elevezinskimi misteriji izpostavlja še njihovo skrivnostnost, kar priča temu, da že obstaja možnost »biti zgolj opazovalec«, medtem ko izvorni rituali te možnosti sploh niso predpostavljali. Bistveno je torej nerazlikovanje udeleženca in opazovalca, ne morebitna prepoved »zgodlj gledanja«. Prepoved je smiselna šele, ko razlikovanje že obstaja.

<sup>14</sup> Na tem mestu je potrebno opozoriti na razliko med različnimi jezikovnimi sistemi (govor, likovni jezik, glasbeni jezik itd), ki jo utemelji in razvije Gregor Tomc v svoji knjigi *Geni, Nevroni, Jeziki*. Za nas je Tomčeva kognitivno-funkcionalna analiza jezikov pomembna, v kolikor izraža razliko med narativnimi zmožnostmi likovnega jezika, v katerem je izražena naracija korintskih vaznih poslikav, in govornega jezika, ki pripoveduje mite, epe in tragedije.

kultura (Dutton, 2010: 189). Boyd je konkretnější, saj izpostavi razliko med razumevanjem dogodkov in njihovih zaporedij ter sposobnostjo metarepresentacije (Boyd, 2009: 129). Medtem ko se Dutton ukvarja s pomenom fikcijske naracije v evoluciji, Boyd poskusi izraziti razliko med živalsko in človeško sposobnostjo pripovedovanja, pri čemer je tisto, kar ima človek več od živali, prav sposobnost metarepresentacije, ki jo opredeli kot »zavest o reprezentativnosti reprezentacije« (Boyd, 2009: 129).

Pomembna je torej zavest o tem, da so reprezentacije bitja res reprezentacije, ne pa objekti sami. Ta zavest predpostavlja eksplicitno in zavestno razliko med jazom in predmetom (med subjektom in objektom motrenja). Šele tedaj je lahko neka oseba avtor pripovedi in šele tedaj je mogoče, da nekdo razume tisto, kar se mu je zgodilo, kot svoj osebni spomin.

Plešočim komasti, sileni in satiri torej pripovedujejo zgodbe<sup>15</sup>. Tematika teh zgodb je raznovrstna: lov, boj, dogodki iz življenja junakov in bogov. Herodotova zgodba o Kleistenu iz Sikiena, ki jo analizirajo tudi Janez Vrečko, Wolfgang Schadewaldt, Barbara Kowalzig<sup>16</sup> in drugi, kaže, da so zgodbe, ki so jih pripovedovali ritualni pevci/plesalci, govorile o junaštvih različnih herojev, četudi so izvorno morda pripadale Dionizu. Za pričujoči razmislek je ta tematska raznovrstnost pomembna, saj predpostavlja zgoraj opisano razliko med pripovedovalcem in pripovedovanim – kognitivno strukturo narativnosti, ki je izvorni rituali ne poznajo<sup>17</sup>.

Toda, kot trdi Hedreen, so vazne poslikave že pripovedi o ritualih, ne pa avtentična preslikava ritualov – pripovedujejo zgodbe in so mimetične, čeprav ne posnemajo recimo lova, temveč plesno/glasbeno/pevsko ritualno predstavo lova; so torej posnetek posnetka posnetka, rečeno v Platonovem jeziku. To je mogoče razbrati iz uniformnosti gibov naslikanih plesalcev, ki niso naključni, nesinhroni in povsem podivjani, temveč usklajeni v določen plesni korak, ki je lahko krožen ali del procesije.

Posebno pomembna je v tem oziru poslikava Berlinske vaze (Hedreen, 2007: 161), ki na eni strani prikazuje silene, na katerih v ritmu aulosa (piščali) jezdijo vojaki, na drugi strani pa zbor silenov in nimf, ki stojijo »povsem mirno in čakajo silena, ki igra aulos, da uglaši svoj inštrument« (Hedreen, 2007: 161). Za Hedreena je ta urejenost silenskega zbora dokaz, da je v tej predstavi že na delu ditiramb, da gre torej za ditirambijski zbor, kar je sicer sinteza form, ki jo tradicija pripisuje Arionu. Nam pa je najvažnejša ugotovitev Ann Steiner, da sta poslikavi komplementarni – druga prikazuje mitični model zborovske predstave (sceno iz dionizične mitologije), prva pa človeško zborovsko predstavo istega dogodka. To kažejo detajli obeh

<sup>15</sup> Enako Hedreen: »Generally speaking, the aim of the vase-painter is visual narration« (Hedreen, *Myths* 159).

<sup>16</sup> Barbara Kowalzig se v svojem članku *And Now all the World Shall Dance! (EUR. BACCH. 114) Dionysus' Choroï Between Drama and Ritual* (Kowalzig, 2007: 221-251) izdatno navezuje na omenjeno Herodotovo zgodbo in posebno na dejstvo, da so tragiški zbori v tej zgodbi vrnjeni Dionizu. Na pomen vrnjenosti se navezuje tudi Vrečko in oba izpostavljata pot tragiških zborov od rituala (ki pripada Dionizu), prek kultov herojev (ki pripadajo različnim junakom, v tem primeru recimo Adrastu) do tragedije.

<sup>17</sup> Slednje v nadaljevanju pokažem skozi narativno razliko med prvo in drugo sliko Berlinske vaze.

slik, ki so relativno zelo različni glede na to, da gre za poslikavo istega slikarja iste vaze. Prva je mnogo natančnejša pri izrisu podrobnosti oblačil in maske s podrobnostmi v obleki in šemi, medtem ko pri drugi ti detajli manjkajo. »Ni sledu o našemljenosti silenov.« (Hedreen, 2007: 163)

Prva slika torej kaže zbor našemljenih plesalcev silenov, druga pa prave silene in nimfe; druga izvorni dogodek, prva njegovo ritualno (bolje rečeno kultno) ponovitev.

Rituali, ki jih oriše druga od obravnavanih slik, so izvorni rituali, v katerih se udeleženci povsem zlijejo z liki, ki jih upodabljaajo, postanejo sileni in poustvarjajo ritualne dogodke (konca/začetka sveta, če gre za vegetacijske obrede). Podrobnosti teh figur niso natančno izrisane, njihove maske niso jasno prepoznane kot maske, temveč so figure same: ne gre za maskirane igralce, temveč za silene same. Prav tako njihov ples ni urejen v enakomeren plesni korak in torej ni kreiran in režiran<sup>18</sup>. Ti rituali imajo družbeno kohezivno in tudi družbeno konstitutivno funkcijo; skozi se pripadniki skupnosti poistovetijo z bogovi in med njimi ni razlik, s čimer se utrjujejo medosebne vezi med pripadniki skupnosti, podobno kakor kasneje med pripadniki določenega kulta. Rituali so lahko kruti, a te rituale vseskozi spremljajo veselje, ples, atributi seksualnosti in glasba, morebitne žrtve pa so prostovoljne.

Rituali, ki so upodobljeni na prvi sliki iste vaze, kažejo drugačne kognitivne in fenomenološke značilnosti. Najprej je očitno, da udeleženci v teh ritualih vedo, da nekaj ponavljajo, in vedo tudi, kaj ponavljajo. Zato so vse podrobnosti plesa, oblačil, glasbe in drugega (uporabljeni predmeti, število in vloge nastopajočih itd.) tako izrazito določene, odstopanje od te določenosti pa bi pomenilo, da je ritual neuspešen. Ti rituali imajo natančno določeno formo, vsebina pa se lahko spreminja, zato je tudi mogoče, da je Kleisten iz Sikiona odvezl tragiške zборе Adrastu in jih vrnil Dionizu. Najvažnejši je element maske, ki tako kot v tragediji kaže na to, da udeleženci prevzamejo vloge, ki se razlikujejo od njih samih (igrajo nekoga drugega za nekoga drugega). Dejstvo, da je slikar izpostavil elemente šem in mask, ki so na prvi sliki Berlinske vaze razpoznavni, na drugi pa ne, kaže na zavest o razliki med biti silen in igrati silena – kaže na to, čemur Brian Boyd pravi zavest o reprezentabilnosti reprezentacije.

## ::KOMEDIJA IN TRAGEDIJA

Četudi zveze med koritskimi vaznimi poslikavami in starogrško komedijo in tragedijo<sup>19</sup> zaradi manka arheoloških ostankov »ni mogoče niti dokazati niti zavreči«

<sup>18</sup> Da Aristotel opisuje zvezo s to vrsto ritualov, ko govori o predhodnikih tragedije in komedije, lahko kaže tudi to, da govori o improvizacijah (torej nerežirani predstavi) kot začetkih tako tragedije kot komedije.

<sup>19</sup> Walter Burkert je izvor tragedije povezal z rituali (tekmovanji) žrtvovanja kozla; Erec Robertson Dodds je v svoji analizi *Bakh* izpostavil ti. dionizično psihologijo, ki jo je potem podrobneje opisal v svoji knjigi *The Greeks and the Irrational*, toda Barbara Kowalzig izpostavlja (podobno kot Cornelia Isler-Kerényi) problematičnost neposredne zgodovinske zveze med arhaičnimi (dionizičnimi) rituali in antiškimi dramskimi formami. Podobno kot v pričujočem članku počnem z referiranjem na Boyda, Kowalzig v svojem članku *And Now All the World Shall Dance*

(Isler-Kerényi, 2009: 85), je za nas pomembnejša kognitivna plat tega razmerja, ki na eni strani izkazuje zavest o reprezentabilnosti reprezentacije, na drugi strani pa, da je bil, kot ugotavlja Cornelia Isler-Kerényi, namen slikarja, »da reprezentira tisto, kar je reprezentiral ritual.« (Isler-Kerényi, 2009: 91) Pomembna je torej zveza med arhaičnimi rituali in korintskimi vaznimi poslikavami: »Če povzamemo, lahko trdimo, da groteskni plesalci korintskih in atiških vaznih poslikav, poimenovani tudi komasti, aludirajo ritualne situacije.« (Isler-Kerényi, 2009: 92)

Morebitno umiranje tragedije se ne dogaja le znotraj relacije zbor–igralec (kot to opiše Friedrich Nietzsche<sup>20</sup>), temveč v razmerju obojega do gledalcev. Če so gledalci skozi neločljivi preplet različnih elementov, ki jih prinašata v tragedijo zbor in igralec, vpeti vanjo tudi v ritualnem, pevsko plesnem in liričnem smislu, kakršnega prikazuje zgoraj opisani ritualni ples, se z jasnim razločevanjem elementov v dve skupini ta vpetost manjša, dokler ne izgine. Ko imajo gledalci pred seboj igro, v kateri je vse dogajanje povzeto v dialektiki igralcev, se njihova participacija v dogajanju izniči in postanejo gledalci sodobnih gledaliških predstav, za katere vedo, da so »zgolj predstave«.

To je mogoče najjasneje razumeti skozi sintezo vloge smeha v predtragičnih plesno/pevskih predstavah, in razlike med tragedijo in komedijo. Posebno pomembne so vzporednice in razlike med komedijo in tragedijo. Bernd Seidensticker jih natančno opiše v svojem članku *Dithyramb, Comedy and Satyr Play*<sup>21</sup>, v katerem tragedijo in komedijo postavi na skrajni točki strukturne primerjalne daljice, mednju pa postavi satirsko igro kot nekaj vmesnega in prehodnega. Po njegovem imata tragedija in komedija številne sorodnosti: »delita isto gledališče, uporabljata kostume in maske, imata zbor, katerega petje in ples spremlja igralec aulosa.« (Seidensticker, 2008: 40)

.....  
to zvezo razume kot »kontinuiteto zborovskih ritualnih form« (Kowalzig, 2007: 222), skozi katero se oblikuje antična dramatika. Gre torej za način predstavljanja (drama) in formo kognicije, ki je prisotna v ritualih, ne za konkretno vsebino rituala. Matthias Steinhart v članku *From Ritual to Narrative* prepričljivo pokaže, da so tudi korintske vazne poslikave naracije, ki pripovedujejo ritualne in mitične prizore. Steinhart to poveže s sočasnim pojavom Arionovega ditiramba kot plesne predstave, ki jo je mogoče povezati s pojavom tragedije. Zato trdi, da je mogoče korintske vazne poslikave imeti za »vezni člen med ritualom in dramo« (Steinhart, 2007: 217). Vsekakor pa je pri tem vredno upoštevati zdravo mero dvoma, ki ga izrazi Poniž v *Tragediji*, ko pravi: »Nikakor pa ni mogoče pritrčiti teorijam, [...] da je dokaz za razvoj tragedije iz opisanih vegetacijskih obredij že samo dejstvo, da se taka obradja pojavljajo tako rekoč po vsem Sredozemlju.« (Poniž, 1994: 23)

<sup>20</sup> Nietzschejevo obravnavo starogrške tragedije, ki presega avtorjevo najbolj znano delo s tega področja *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*, natančno analizira Albert Heinrics v svojem članku *Nietzsche on Greek Tragedy and the Tragic*. Heinrics obravnava tudi znano in v očesih nekaterih mislecev prve polovice dvajsetega stoletja (Thomas Mann) tudi zloglasno Wilamowitzovo kritiko Nietzschejeve knjige, pri čemer poudari zgodovinsko ustreznost Wilamowitzeve kritike, hkrati pa poudarja izjemno intelektualno moč Nietzschejevega dela, ki po njegovem mnenju razkriva več o duševnosti starih Grkov. Nietzschejev prispevek k razumevanju starogrške tragedije je v jedru torej psihološki in se zato tiče tudi vloge gledalcev starogrške tragedije. Toda zanj je postavitve dionizičnega temnega brezna nasproti apoliničnemu razumu (povezava s Schopenhauerjevo dvojico volja in predstava tukaj ni naključna) gonilna sila duševnega življenja Grkov nasploh, medtem ko se s konkretnim gledalcem tragiškega spektakla v resnici ne ukvarja. Kljub temu je Nietzsche v kontekstu pričujočega članka izjemno pomemben zlasti zato, ker se (sicer na drugačen način – skozi perspektivno Schopenhauerjevo filozofije) ukvarja s kognitivnimi mehanizmi antičnega človeka, ki je bil obiskovalec tragiških predstav – prav s tem torej, s čimer se v precejšnji meri ukvarja tudi pričujoči članek.

<sup>21</sup> Glej tudi Seidensticker, 2008: 38-54.



Toda prav v podobnostih med obema literarnima formama obstajajo tudi najpomembnejše razlike. Njun izvor je seveda podoben, a razvoj neenak: skena je v tragedijah palača, votlina, tempelj, kočja ali šotor, v komedijah pa ponazarja meščansko okolje; kostumi in maske v tragedijah imajo simetrične in elegantne poteze, medtem ko imajo maske in kostumi v komedijah nesimetrične in groteskne poteze; zbor v tragedijah šteje 12 in 15 oseb, v komedijah 24, pri čemer so funkcije obeh zborov bistveno različne, zlasti glede na različno vlogo glasbe v tragediji in komediji. Seidensticker ob teh zunanjih razlikah med formama opiše še devet vsebinskih razlik.

- *Komedija je samoreferencialna<sup>22</sup>, tragedija ne;*
- *komedija si izmišlja lastne zgodbe, tragedija zgodbe črpa iz mitske tradicije;*
- *komedija neposredno naslavlja žive osebe, politike, filozofe in tragediografe, aktualne družbene spore, vojne, pravo, retoriko, umetnost itd. vse to pogosto na grotesken, kritičen in za tiste čase moralno sporen način, tragedija, ki se sicer tudi ukvarja z aktualnimi družbenimi temami in medčloveškimi odnosi, pa to počne posredno, nikoli izrazito, brez neposrednega imenovanja konkretnih oseb in problemov in z veliko eleganco, tako da niti umorov, ki se zgodijo, ne prikažejo v živo, saj se ti zmeraj zgodijo zunaj gledalčevega vidnega polja, truplo ubitega pa je mogoče prikazati s pomočjo vrtljivega odra;*
- *komedija ima tesen in neposreden stik z občinstvom, ga naslavlja, govori o aktualnih temah, tragedija uporablja mitsko snov in gledalci morebitne vzporednice s sočasnostjo povlečejo sami;*
- *osebe v komedijah so običajne osebe, politiki, bogovi, pa tudi abstrakcije in celo živili, medtem ko so osebe v tragedijah, kot opiše tudi Aristotel, zmeraj nekoliko moralno boljše od občinstva in so junaki, vladarji in druge mitske osebnosti;*
- *komični slog je bolj heterogen, živ in pisan, vsebuje obscenosti, patetičnost, sposoja si pri sočasni filozofiji, retoriki in znanosti in seveda umetnosti, medtem ko tragedije vsebujejo bolj homogeni slog, ki je sicer dvojen glede na igralce in zbor ter se s časom spreminja;*
- *dramska struktura komedij je svobodnejša in se bolj spreminja od trdnejše tragiške strukture;*
- *Aristotel navaja, da so dogodki v tragedijah verjetni in nujni, medtem ko so številni dogodki v komedijah neverjetni, nelogični in celo nemogoči;*
- *tragedija vsebuje trpljenje, katastrofo, nepopravljivo škodo in smrt, medtem ko komedije vsebujejo nasilje, pretepe, boje, grožnje itd. a se nikdar nikomur nič ne zgodi.* (Seidensticker, 2007: 40-44)

<sup>22</sup> Samonanašanje oz. avtoreferencialnost, o kateri govori Seidensticker in je pomembna tudi za pričujočo razpravo, je nanašanje npr. zbora samega nase kot na zbor. To je eksplicitna samoreferencialnost, ki jo razlikujem od implicitne samoreferencialnosti. Slednja je ritualna samoreferencialnost, ko se recimo zbor peržanskih starcev nanaša na samega sebe kot peržanske starce. O tej drugi avtoreferencialnosti v ritualih in tragediji obširneje razpravlja Barbara Kowalzig v *And Now all the World Shall Dance* (Kowalzig, 2007: 221-251), medtem ko je za nas pomembnejša prva. Zato besedo samonanašanje ali avtoreferencialnost v nadaljevanju uporabljam v prvem smislu, brez da bi posebej izpostavljala, da gre za eksplicitno avtoreferencialnost.

Seidenstickerjeva analiza je zelo natančna, vidimo pa, da lahko vsebinske razlike med tragedijo in komedijo razdelimo v dve skupini. Prva je skupina razlik, povezana z resnostjo/komičnostjo pripovedovane snovi, s čimer je povezana konkretna tematika, osebe, stil itd. Druga skupina razlik je povezana z razmerji: razmerje do gledalcev, razmerja med nastopajočimi, avtoreferencialnost in intertekstualnost.

Med obema skupinama obstaja logična zveza. Komedije ustvarjajo dejanja, ki so neposredno povezana z družbenim dogajanjem, zgodbe so sočasne, v vlogah je mogoče neposredno prepoznati znane osebe iz atenskega javnega življenja in družbeno-politične, sodne ter druge prakse – vse to komedije smešijo, pačijo, uporabljajo grob in neposreden jezik, uporabljajo izrazite namige na seksualnost na ravni jezika in na ravni kostumov, pretiravajo, ironizirajo in uporabljajo tehniko premeščanja elementov ene družbene skupine v drugo. Hkrati komedije vseskozi vzpostavljajo lasten virtualni kozmos tako, da nenehno opozarjajo na igrivo naravo lastnega početja: torej na to, da gre za igro (samoreferencialnost in intertekstualnost).

Za tragedijo velja prav nasprotno: ne smeši sodobnikov, ne vsebuje smeha in seksualnih namigov in atributov, tragiške maske so simetrične, tragedije so zapisane v izbranem jeziku, ne ironizirajo in četudi vsebujejo kritiko atenskega javnega življenja, to počnejo izjemno sofisticirano in zmeraj posredno<sup>23</sup>; tako da sta si komedija in tragedija v tem pogledu, kot ugotavlja Seidensticker, res komplementarni. Če k temu dodamo še paradokсно dejstvo, da je v komedijah bilo izrečenega marsikaj hujšega kot v tragedijah, pa recimo Aristofan za to ni bil nikdar kaznovan, dobimo nenavadno podobno starogrškega teatra, v katerem se dogajata dve podobni formi, ki sta v mnogih pogledih, posebno v razmerju gledalcev do obeh form, zelo različni.

Vprašanje, na katerega je potrebno sedaj odgovoriti, je, kakšna je povezava med vlogo gledalcev antičnih tragedij in komedij glede na njihovo umeščenost v theatron. To vprašanje je mogoče zastaviti tudi fenomenološko: kako in zakaj se doživljanja gledalcev komedij in tragedij razlikujejo?

## ::SMEH IN SEKSUALNOST

V pričujočem članku predlagam razumevanje evlucijske funkcije smeha in seksualnosti<sup>24</sup> – elementov, ki ju komedija vsebuje, tragedija pa ne – kot možnega načina odgovarjanja na to vprašanje.

<sup>23</sup> Že najstarejša ohranjena tragedija, Ajshilovi *Peržani*, vsebuje razmeroma izrazite pedagoško-politično-kritične elemente, vendar so že v tej drami tako pedagoškost kakor političnost in kritičnost posredovani posredno prek tematizacije Peržanov. O političnih elementih v Ajshilovih *Peržanih* glej tudi Žunkovič, *Politični elementi drame: Ajshilovi Peržani*.

<sup>24</sup> Smeh in seksualnost obravnavam kot znaka za igro in hkrati kot del igre same. Da ima gledališče pomembno genealoško zvezo z igro, posebej z igro otrok, sta predpostavila Jean Piaget in Karl Groos. Zlasti Groos v otroški igri prepoznava dva pomembna elementa teatra: imitacijo (posnemanje) in iluzijo (samoprevaro) (Rožik, 2002: 276-277). V pričujočem članku oboje povežem s smešno igro šimpanzev in seksualno igro bonobov. Tako Groosovim trditvam o strukturnih in ontogenetskih sorodnosti otroške igre in gledališke igre vzporejam zgodovinsko-antropološka (filogenetska) dognanja o vedenju zgodnjih hominidov in vlogi smeha in seksualnosti v njihovih skupnostih.

Hipoteze o naravi smeha pri človeku (in človeku podobnih opicah), ki jih je že v šestdesetih letih postavil Jan van Hoof, sta pred nedavnim v seriji eksperimentov potrdila Robin Dunbar in Bridget Waller. Pokazala sta, da obstaja razlika med dvema vrstama smeha (ROM ali *relaxed open mouth display* oz. smeh in SBT ali *silent bare teeth display* oz. nasmeh<sup>25</sup>), ki ju predpostavlja van Hoof, in da imata obe vrsti specifične socialne funkcije<sup>26</sup>. Za nas je seveda najzanimivejša njuna obravnava ROMA, in sicer zato, ker pokažeta na njegovo neposredno povezavo z igro.

Wallerjeva in Dunbar sta uspela dokazati funkcionalno različnost smeha in nasmeha pri šimpanzih in potrdila, da je SBT pomemben pri izražanju naklonjenosti med posamezniki in odraža razmerja moči v skupnosti<sup>27</sup>, medtem ko ROM nastopa večinoma med igro in kaže razliko med »resnim« in »igrivim« obnašanjem. Tako je SBT mogoče pri šimpanzih opaziti v razmeroma enaki meri v vseh okoliščinah (socialnih kontekstih), medtem ko je ROM večinoma prisoten le v zvezi z okoliščinami, ki jih raziskovalca prepoznata kot igro. Vendar razlike med naklonjenostjo po smehu in nasmehu raziskovalca nista potrdila: oboje »znatno poveča naklonjenost med šimpanzoma po SBT in ROM, med njima pa ni znatne razlike« (Waller in Dunbar, 2005: 136). Zanimivo je, da za razliko od vedenja, ki izraža naklonjenost, pri vedenju, ki izraža agresivnost, opažata razliko med SBT in ROM, pri čemer je v vedenju v časovnem okviru 10 minut po smehu (ROM) znatno manj agresivnosti kot po nasmehu (SBT)<sup>28</sup>.

Za nas je najpomembnejša ugotovitev Wallerjeve in Dunbarja, da ROM ni le signal, ki kaže na kontekst igre, ampak je že igra sama – pri šimpanzih namreč obstaja tudi igra brez smeha, ki pa je krajša, medtem ko je značilnost ROMA tudi glasna vokalizacija, ki pripomore k temu, da ostaja motivacija za igro izražena tudi, ko med igročima se posameznikoma ni vizualnega (face to face) stika (Waller in Dunbar, 2005: 139-140).

Podobno funkcijo, kot jo ima smeh pri šimpanzih, ima seksualnost pri bonobih. Frans de Waal ugotavlja, da bonobi s seksualnostjo ne ohranjajo le družbene hierarhije (kar v živalskem svetu ni nič nenavadnega), temveč z njim tudi pomirjajo spore, sprejemajo pripadnike drugih skupin, trgujejo in se izogibajo konfliktom. Že za bonobe torej velja, da njihova biološka seksualnost prerašča v družbeni spol – v socialno kohezivno funkcijo, ki oblikuje specifično (pacifistično in matriarhalno) kulturo bonobov. Tudi spolnost je torej mogoče razumeti kot pomemben kulturni ele-

<sup>25</sup> Razlika med smehom in nasmehom je fenomenološko jasna. Pri smehu (ROM) so usta odprta, smeh spremlja vokalizacija, zobje so sicer vidni, a manj izpostavljeni. Pri nasmehu (SBT) so usta zaprta, razmaknjene ustnice izpostavijo zobe in vokalizacija manjka.

<sup>26</sup> Van Hoof trdi, da ima smeh funkcijo povezovanja posameznikov v skupnosti. Nasprotno ima nasmeh funkcijo vzpostavljanja hierarhičnih razmerij med posamezniki.

<sup>27</sup> »We suggest that SBT (in particular) serves to signal that the intentions of the sender are currently benign, non-aggressive and affiliative.« (Waller in Dunbar, 2005: 131)

<sup>28</sup> Te ugotovitve so izjemno pomembne tudi zato, ker potrjujejo pomen smeha pri vzpostavljanju socialne kohezivnosti, medtem ko nasmeh te funkcije ne opravlja, temveč je njegova primarna funkcija vzpostavitev ustreznega hierarhičnega razmerja med posamezniki v določeni situaciji.

ment naših prednikov, pri katerem je osrednjega pomena igra in z igro povezano dejstvo, da v njej ne gre zares.

Vloga spolnosti je pri bonobih izrazito raznovrstna. De Waal najprej povzema, kar so ugotovili že raziskovalci etologi pred njim, da bonobi s spolnostjo rešujejo in posebno preprečujejo medsebojne spore<sup>29</sup>, potem pa zaključi z mnogo širšo tezo: »Pokazalo se je, da je spolnost ključna za socialno življenje Bonobov.« (de Waal, 1995: 60). Seksualnost ima pri bonobih namreč izjemno vlogo pri konstituciji forme njihove socialne organiziranosti. V naravi bonobi živijo v večjih skupnostih, čeprav se v okolici gibljejo v manjših skupinah po trije ali štirje. Ko se te skupine srečujejo, se posamezniki prosto premaknejo iz ene v drugo skupino, vendar le znotraj večje skupnosti, ktere del so skupine. Toda tudi prehodi med skupnostmi niso redkost in pri tem jim pomaga prav seksualnost (tako heteroseksualna kakor homoseksualna, čeprav je prehajanje samic po de Waalu lažje kot prehajanje samcev) (de Waal, 1995: 60-62).

Tako smeh kot seksualnost imata pri človeku najbližjih sorodnikih pomembno družbeno kohezivno funkcijo, saj preprečujeta spore, razrešujeta napetosti, zmanjšujeta agresivnost in urejata tesne družbene odnose med pripadniki skupnosti. Po drugi strani pa je zlasti smeh (ROM) pomemben dejavnik igre in ga po Dunbarju lahko razumemo kot metajezikovno funkcijo, ki pove, da je določeno obnašanje del igre (kjer ne gre zares). Provine pa razume smeh (ob žgečkanju, s čimer je povezana spolnost) kot anega najvažnejših elementov evolucije sebstva pri človeku.

Smeh in seksualnost sta pri naših najbližjih živalskih sorodnikih ne le znaka za igro, temveč del igre same. Smeh spremlja nekaj, za kar vemo, da je simulacija in je pri tem že sam simulacija. Po Aristotelu vemo tudi, da so predhodniki tragedij bili veseli. Če so zares bili smešni in veseli, potem so vsebovali igri smeha in seksualnosti, z njima pa protovirtualnost. To potrjuje gornja analiza Berlinske vaze, ki opozarja na smešno in seksualno naravo ponazorjenega plesa pa tudi na fenomenološko razliko med obema slikama, med katerima je ena podoba izvornega rituala, druga pa njegove plesne uprizoritve.

Smeh in seksualnost v tradiciji plesno-pevskih predstav (komasti, satiri, sileni) tako najverjetneje<sup>30</sup> izvirata iz prvotnih družbeno-kohezivnih praks zgodnjih hominidov. Vzpostavljata razmerje med predstavljenim in gledalcem, ki je skozi smeh neposredno umeščen v isti prostor smeha kot komično dogajanje. Temu služi nenehno opominjanje s samoreferiranjem in intertekstualnostjo, da gre za igro, zaradi česar je mogoče na komični oder postaviti tudi povsem nemogoče in neverjetne reči<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> De Waal je dokazal, da bonobi s seksualnostjo posredujejo ne le pri razdeljevanju hrane temveč zmeraj, ko si dva ali več posameznikov želi iste reči (recimo igrače). Prav tako s seksualnostjo rešujejo srečanja, ki imajo velik agresivnostni potencial (de Waalov primer je ljubezenski trikotnik) – spolnost včasih uporabljajo tudi kot sredstvo za doseg hrane.

<sup>30</sup> Te trditve ni mogoče arheološko utemeljiti, vendar je glede na naravo smeha in nasmeha pri ljudeh, ki jo opiše van Hoof, pa tudi glede na ugotovitve Dunbarja, de Waala, Rucha in drugih o pomenu smeha in seksualnosti pri zgodnjih hominidih logično utemeljena.

<sup>31</sup> Gre za to, da je komedija s smehom in eksplicitno seksualnostjo postavljena v kontekst evolucijske igre in virtualnosti. Vsebina dramskega dogajanja tukaj fenomenološko gledano ni niti resnobna niti resna in gledalci je s tega evolucijskega vidika ne morejo dojeti kot nekaj usodnega.

Pri tragediji manjka povezava s smehom in seksualnostjo, manjkata pa tudi avto-referencialnost in intertekstualnost<sup>32</sup>. Le Evripidove *Bakhe* je mogoče v vseh treh primerih imeti za izjemo<sup>33</sup>. Tragiško dogajanje je s tega vidika resnobno, ker ni postavljeno v evlucijski kontekst virtualnosti in igre, temveč v kontekst homerskega mita, ki pripoveduje to, kar se je v resnici zgodilo. Tako je vsebina, ki jo pripovedujejo tragedije, po Aristotelovem uvidu podvržena zakonom nujnosti in verjetnosti, pa tudi enotnosti dejanja in časa. Gledalci po eni strani niso neposredno pritegnjeni v participacijo v dogajanju prek smeha, hkrati pa je po drugi strani prav s tem ohranjena in vzpostavljena zavest o reprezentabilnosti komične reprezentacije.

Resničnost in realističnost tragiškega dogajanja torej ne izhajata iz dramske iluzije, skozi katero bi se gledalci (preveč) vživeli v dogajanje, temveč iz manka elementov/znakov virtualnosti, zato je trpljenje, ki ga tragedije prikazujejo, za gledalce realno trpljenje osebe, s katero se lahko poistovetijo, kar omogoča vzbujanje za tragedijo značilnih čustev (po Aristotelu strah (phobos) in sočutje (eleos)) in končno katarze.

Za odnos gledalcev do tragiškega dogajanja ni pomemben le morebiten ritualni izvor tragedije in vsakokratna ritualistična umeščena igra v državno proslavo, temveč zlasti manko tistih elementov, ki so skozi večtisočletni razvoj človeške kulture označevali in vzpostavljali pravirtualnost igre kot nečesa, pri čemer ne gre zares<sup>34</sup>.

Med pravirtualnostjo igre smeha in spolnosti naših skupnih prednikov s šimpanzi in bonobi ter atiško tragedijo je seveda velik kulturno-evlucijski razmik. Toda razdalja ni takšna, da ne bi omogočala razumevanja zveze med obojim. Ta zveza se izkaže kot način igre, ki izgublja prvotni veseli in smešni značaj ter postaja resna – igra postaja eksplicitna, zavestna in umetniška. Zato Aristotelova mimesis ni več mehanično posnemanje, temveč poustvarjanje.

Daniel Nettle v članku *The Wheel of Fire and the Mating Game* išče psihološke temelje dramatike nasploh, pri čemer izrazi prepričanje, da je drama že v najzgodnejši fazi svojega razvoja, s čimer se navezuje na ugotovitve Robina Dunbarja o korelaciji med velikostjo opičjih skupnosti in velikostjo nove možganske skorje<sup>35</sup>, social-

<sup>32</sup> Odsotnost smeha in seksualnosti v tragediji ne pomeni, kot bi se morda lahko zdelo, da ta literarna zvrst pomeni nekakšno kognitivno regresijo, temveč prav nasprotno – pomeni, da za vzpostavitev virtualnosti njenih pradavnih označevalcev več ne potrebuje, saj se vzpostavlja kot samostojna estetska umetnina.

<sup>33</sup> Pentejeva preobleka v žensko je tako smešna kot povezana s seksualnostjo, medtem ko je tragedija sama nekakšna igra v igri, v kateri igralci igrajo ponesrečen dionizični obred, pri čemer gre za izrazito avto-referencialnost *Bakh* kot tragedije, ki igra tragedijo. Prav zaradi teh elementov so *Bakhe* izjemen tekst, ki označuje, kot pravi Nietzsche na podlagi povsem drugačnih razlogov, kot jih obravnavam na tem mestu, smrt tragedije.

<sup>34</sup> Ob tem je potrebno upoštevati ugotovitve Barbare Kowalzig o naravi družbenega življenja v atenski demokraciji. Velike Dionizije, katerih del so bile tragiške predstave, so bile del družbenega življenja državljanov in množična ter obvezna udeležba je znak pomembne družbeno povezovalne vloge teh dogodkov. Toda pri tem se po Barbari Kowalzig tragiške predstave prav nič ne razlikujejo od drugih festivalov in javnih dogodkov, kjer usklajeno sodeluje množica oseb (zbor). »Drama in this sense is just as much (or as little) ritual and socially relevant as are other choral performances« (Kowalzig, 2007: 245).

<sup>35</sup> O vzroku relativne velikosti nove možganske skorje (neokorteks) pri človeku in višjih primatih obstaja več hipotez (epifenomenalna, ekološka, socialna, razvojna). Robin Dunbar v članku *The Social Brain Hypothesis* dokazuje korelacijo med velikostjo socialnih skupin višjih primatov in človeka ter velikostjo njihove nove možganske skorje,

no kohezivna dejavnost. S tem vzpostavlja vez med igro šimpanzov in seksualno aktivnostjo bonobov ter človeškimi mehanizmi ohranja družbene povezanosti. Smisel igre in zlasti drame po njegovem ni spoznanje resnice o predmetnosti, v kateri človek živi, temveč vzpostavljanje identitete skupnosti kot take. V tem smislu moramo razumeti tudi arhaične rituale najprej kot socialno kohezivne prakse.

Po Nettlu je jedro uspešnosti drame kot socialno kohezivne prakse ohranjanje in vzbujanje pozornosti. Že Dunbar ugotavlja, da bi bilo zgolj s socialno kohezivnimi praksami, ki jih poznajo šimpanzi in bonobi, nemogoče vzdrževati tako številčne skupnosti, kot so arhaične civilizacije. Ključni dejavnik je namreč čas, ki je potreben za vzdrževanje socialne kohezivnosti. Zato Nettle ugotavlja, da »drama sestoji iz iznajdbe (kreativne) fiktivne tesno povezane družbene skupine« (Nettle, 2010: 322). Temelj tega je po Nettlu »fikcijska socialna kognicija« (Nettle, 2010: 319-320), ki ni le simulacija boja, lova ali odnosov med bitji tako kot igra šimpanzov, temveč »intenzivirana simulacija« (Nettle, 2010: 320), kar pomeni, da mora imeti večjo intenzivnost od resničnega življenja. Od tod Nettle izpelje pomen tragičnega in komičnega, ki vsako na svoj način izražata človekove temeljne življenjske situacije, pri čemer se navezuje na Lorda Byrona, ki v Don Juanu pravi, da se vse tragedije končajo s smrtjo, vse komedije pa s poroko.

Ta aspekt evolucije literarnih vrst je v kontekstu pričujočega razmisleka manj pomemben, čeprav odpira izjemno zanimive možnosti zgodovinskega raziskovanja literarnega razvoja. Tukaj je pomembno, da Nettle vzpostavlja vez med igro primatov in zgodnjih hominidov, ki so živeli v skupnostih podobnim današnjim skupnostim primatov, ter dramatik, ki pa ima svoje začetke, kot pravi Aristotel, v predpevcih ditirambov in predpevcih faloških pesmi<sup>36</sup>.

Gotovo je med šimpanzi, ki se zabavajo med žgečkanjem drug drugega, in arhaičnimi Grki, ki pojejo in plešejo v ritualnem (dionizičnem) sprevedu, velika razlika, ki je analogija niti ne želi v celoti opisati, toda v njej je vendarle mogoče uzreti možne odgovore na uvodoma zastavljena vprašanja. Tako vidimo, da sta smeh in sek-

.....  
s čimer potrjuje socialno hipotezo. Med drugim trdi: »Because the cost of maintaining a large brain is so great, it is intrinsically unlikely that large brains will evolve merely because they can. Large brains will evolve only when the selection factor in their favor is sufficient to overcome the steep cost gradient.« (Dunbar, 1998: 179) Dunbar dokazuje, da je prav razvoj jezika pri človeku znatno pospešil razvoj nove možganske skorje in da je jezik ključni socialno kohezivni mehanizem vseh človeških skupnosti. Kako pomembna je ta hipoteza za razumevanje literature, kažejo naslednje Dunbarjeve besede: »For humans, one important aspect of ToM concerns its relevance to language, a communication medium that crucially depends on understanding interlocutors' mental states or intentions. The kinds of metaphorical uses of language that characterize not only our rather telegraphic everyday exchanges (in which "you know what I mean?" is a common terminal clause) but also lies at the very heart of the metaphorical features of language. As studies of pragmatics have amply demonstrated, a great deal of linguistic communication is based on metaphor: Understanding the intentions behind a metaphor is crucial to successful communication. Failure to understand these intentions commonly results in confusion or inappropriate responses. Indeed, without these abilities it is doubtful whether literature, notably poetry, would be possible.« (Dunbar, 1998: 189)

<sup>36</sup> »Vsekakor se je tragedija razvila iz improvizacij; enako velja za komedijo, samo da je izvor tragedije treba iskati pri predpevcih (exarchontes) ditirambov, izvor komedije pa pri predpevcih faloških pesmi.« (Aristotel, *Poetika* 1449a)



sualnost z arhaičnimi rituali, ki jih prikazujejo obravnavane vazne poslikave, povezana zaradi evlucijske vloge smeha in seksualnosti, ki označujeta to, da v neki dejavnosti ne gre zares. Od tod izvira tudi povezava med smehom, seksualnostjo in posnemanjem, saj je vsebina igre, ki se dogaja s smehom in seksualnostjo, neposredno ali mehanično posnemanje obnašanja bitja (šimpanzov, bonobov in ljudi) v vsakdanjih socialnih okoliščinah. Tako je mogoče skozi pomen smeha in seksualnosti kot označevalca igre razumeti tudi njuno zvezo z veselostjo izvorov tragedije, o kateri govori Aristotel.

## ::POLJE ESTETSKEGA IZKUSTVA

Sedaj vidimo, da niti smeh niti razuzdana spolnost niti (komično) posnemanje ni naključno del človeških ritualov stvarjenja sveta oz. kozmogonijskih obredov in nenazadnje še starogrške tragedije, v kateri se silna zgodovina veselosti kot igre obrne v igro, ki se tokrat resnično igra na odru (v skeni), a za to, da je igra, ne potrebuje več veselosti, temveč resnbnost kot posledico samorefleksije tragičnega človeka. Igra izstopi iz življenja na oder in postane teater, ki pripoveduje zgodbe. Zdi se torej, da v tragediji oder zamenja prvotni smeh kot znak za to, da ne gre zares. Toda medtem se mora zgoditi še katarza.

Za razumevanje starogrške tragedije kot literarne forme in funkcije gledalcev v tragiških predstavah ni pomembna le daljna sorodnost besedne umetnosti in opičje igre, temveč tudi pomen trojnosti, ki je prisotna v atiški tragediji. Arhitektura trojnosti prinaša vsebinsko trojnost in obratno. To se razkrije šele, ko upoštevamo vlogo gledalcev<sup>37</sup> v tragiškem festivalu. Gledalci niso več udeleženci v ritualih, a hkrati še niso sodobni obiskovalci gledališč in kinodvoran. Ritualni elementi tragedij (zborovsko petje in ples) in mitološke teme jih pritegnejo v kontekst preteklega, pri čemer ima posebno vlogo odsotnost smeha in seksualnosti, šele prisotnost katarze pa jih pritegne v kontekst virtualnega.

Vidimo torej, da je za nastop tragiške umetnosti potreben odmik od imanentnosti igre in njene vnaprejšnje umeščnosti v sfero virtualnega. Starogrška tragedija je resna in njena resnost ne označuje le nasprotja smešnosti, temveč tudi gledalčev odnos do dogajanja v skeni in orkestri. A ker se dramsko dogajanje končno izkaže kot igra (dramska igra), gledalci doživijo katarzo, igra pa postane, rečeno z Ingardenovim izrazom, kvazirealna. Takšna interpretacija katarze je v precejšnji meri skladna z Vrečkovo in interpretacijo Geralda Elsea iz njegovega »argumenta« k Aristotelovi *Poetiki*<sup>38</sup>, kjer izpostavi strukturni pomen katarze. Tudi tukaj namreč katarza deluje kot strukturni element tragedije, ki ga tragedija predvideva in v funkcionalnem

<sup>37</sup> Podobno trdi Hans Georg Gadamer, ki ga v svoji obravnavi povezave med igro in tragedijo povzema Eli Rozik. Rozik pravi takole: »Gadamer suggests that play and drama are forms of representation; but whereas the mode of being of play is self-representation, the mode of being of drama is representation for someone« (Rozik, 2002: 289).

<sup>38</sup> Glej tudi Else, 1967: 433-434.

smislu tudi dosega, v kolikor je potrebno funkcijo gledalcev jemati kot nepogrešljiv sestavni del tragiškega spektakla, hkrati pa je nekaj, kar se zgodi v gledalcu, ko je igra na skeni in v orkestri končana.

Sodobnikom nam takšna izkušnja teatra seveda manjka, čeprav so jo nekateri umetniki 20. stoletja, recimo Hermann Nietsch s svojim *Orgien-Mysterien Theater*, želeli poustvariti. Sinteza dognanj sodobne primatologije, antropologije, psihologije, literarne zgodovine in teatrologije pa nam, kljub fenomenološki nedostopnosti gledalca atiške tragedije, omogoča razumevanje specifične strukture mišljenja (zavesti), ki konstituira njegovo doživljanje.

## ::LITERATURA

- Aristoteles (1959): *Poetika*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1959.
- Baker, William M. S. (1994): »From Ritual to Theater and ist Double.« *Antonin Artaud and the Modern Theater*. Ur. Gene A. Plunka. Vancouver: Farleigh University Press.
- Bell, Catherine (1992): *Ritual Theory and Ritual Practice*. New York: Oxford University Press.
- Burkert, Walter (1990): *Wilder Ursprung. Berlin*: Verlag Klaus Wagenbach.
- Boyd, Brian (2009): *The Origin of Stories*. London: Harvard University Press.
- Depew, David (2009): »From Hymn to Tragedy. Aristotle's Genealogy of Poetic Kinds.« *The Origins of the Theater in Ancient Greece and Beyond*. Ur. Eric Csapo in Margaret C. Miller. Cambridge: Cambridge University Press, str. 126-149.
- De Waal, Frans B. M. (1995): »Bonobo Sex and Society.« *Scientific American*. Let. 272. Št. 3, str. 58-68.
- De Waal, Frans. »Moral Behavior in Animals.« Navedeno po: [http://www.ted.com/talks/frans\\_de\\_waal\\_do\\_animals\\_have\\_morals.html](http://www.ted.com/talks/frans_de_waal_do_animals_have_morals.html)
- Dodds, Eric Robertson (1970): *Die Griechen und das Irrationale*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Dunbar, Robin (1998): »The Social Brain Hypothesis.« *Evolutionary Anthropology*. Let. 6. Št. 5. Durnham NC: Duke University, str. 178-190.
- Dunbar Robin, de Waal Frans, Signe Preuschoft, van Hooff Jan (1997): »The Social Function of Smile and Laughter: Variations Across Primate Species and Societies.« *Nonverbal Communication: Where Nature Meets Culture*. Ur. Segerstrale Ullica Christina in Molnar Peter. Hillsdale: Lawrwnce Elbaum Associates, str. 171-190.
- Dutton, Denis (2010): »The Uses of Fiction.« *Evolution, Literature and Film*. Ur. Brian Boyd, Joseph Carroll in Jonathan Gottschall. New York: Columbia University Press, str. 184-193.
- Else, Gerald (1967): *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge: Harvard University Press.
- Grammer, Karl und Eibl-Eibesfeld, Irenaus (1990): »The Ritualisation of Laughter.« *Natürlichkeit der Sprache und der Kultur: acta colloquii*. Ur. Koch Walter. Bochum: Brockmeyer, str. 192-214.
- Hedreen, Guy (2007): »Myths of Ritual in Athenian Vase-Paintings of Silens.« *The Origins of the Theater in Ancient Greece and Beyond*. Ur. Eric Csapo in Margaret C. Miller. Cambridge: Cambridge University Press, str. 150-195.
- Kerényi-Isler, Cornelia (2009): »Komasts, Mythic Imaginary, and Ritual.« *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond*. Ur. Eric Csabo in Margaret C. Miller. Cambridge: Cambridge University Press, str. 77-95.
- Kowalzig, Barbara (2007): »And Now all the World Shall Dance! Dionysus' Choroï Between Drama and Ritual.« *The Origins of the Theater in Ancient Greece and Beyond*. Ur. Eric Csapo und Margaret C. Miller. Cambridge: Cambridge University Press, str. 121-251.



**Kozak, Krištof Jacek (2004):** *Privlačna usodnost: subjekt in tragedija*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

**Lloyd-Jones, Hugh (1998):** »Ritual and Tragedy.« *Ansichten griechischer Rituale*. Ur. Fritz Graf. Stuttgart: B. G. Teuber, str. 280-295.

**Murray, Gilbert (1912):** »Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy.« *Themis, A Study of the Social Origins of Greek Religion*. Ur. Harrison, Jane. London.

**Nagy, Gregory (2007):** »Emergence of Drama. Introduction and Discussion.« *The Origins of the Theater in Ancient Greece and Beyond*. Ur. Eric Csapo und Margaret C. Miller. Cambridge: Cambridge University Press, str. 121-125.

**Nettle, Daniel (2010):** »The Wheel of Fire and the Mating Game: Explaining the Origins of Tragedy and Comedy.« *Evolution, Literature and Film*. Ur. Brian Boyd, Joseph Carroll in Jonathan Gottschall. New York: Columbia University Press, str. 316-332.

**Nietzsche, Friedrich (1995):** *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*. Ljubljana: Karantanija.

**Owren, J. Michael in Rendal, Drew (2001):** »Sound on the Rebound: Bringing Form and Function Back to the Forefront in Understanding Nonhuman Primate Vocal Signaling.« *Evolutionary Anthropology* 10. Durnham: Duke University, str. 58-71.

**Poniž, Denis (1994):** *Tragedija*. Ljubljana: DZS.

**Provine, R. Robert (2004):** »Laughig, Tickling, and the Evolution of Speech and Self.« *Current Directions in Psychological Science*. Let. 13. Št. 6. American Psychological Society, str. 215-218.

**Rabinowitz, Sorkin, Nancy (2008):** *Greek Tragedy*. Oxford: Blackwell Publishing.

Ross, Merina Davila, Owren, J Michael in Zimmermann Elke. »The Evolution of Laughter in Great Apes and Humans.« [www.landesbioscience.com/journals/cib/article/10944](http://www.landesbioscience.com/journals/cib/article/10944)

**Rozik, Eli (2002):** *The Roots of Theater*. Iowa City: Iowa University Press.

**Ruch, Willibald in Ekman, Paul (1998):** »The Expressive Pattern of Laughter v Emotions.« *Qualia, and Consciousness*. Ur. Alfred Kaszniak. Napoli: World Scientific, str. 426-443.

**Schadewaldt, Wolfgang (1991):** *Die griechische Tragödie*. Frankfurt a. M.: Surkamp Taschenbuch.

**Schechner, Richard (1990):** *Theater Anthropologie: Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

**Schmitt-Pantel, Pauline (1991):** »Collective Activities and the Political in the Greek City.« *The Greek City*. Ur. Oswyn Murray in Simon Price. Oxford: Clarendon Press, str. 199-213.

**Seidensticker, Bernd (2008):** »Dithyramb, Comedy, and Satyr-Play.« *A Companion to Greek Tragedy*. Blackwell Companions to the Ancient World. Ur. Justina Gregory. Oxford: Blackwell Publishing, str. 38-54.

**Snoj, Vid (2010):** »Filozofija in Modrost: Colli, Nietzsche, Heraklit.« V Colli, Giorgio. *Rojstvo filozofije*. Ljubljana: KUD Logos.

**Sourvinou-Inwood, Christiane (2008):** »Tragedy and Anthropology.« *A Companion to Greek Tragedy*. Blackwell Companions to the Ancient World. Ur. Justina Gregory. Oxford: Blackwell Publishing, str. 293-304.

**Steinhart, Matthias (2007):** »From Ritual to Narrative.« *The Origins of the Theater in Ancient Greece and Beyond*. Ur. Eric Csapo in Margaret C. Miller. Cambridge: Cambridge University Press, str. 196-220.

**Vrečko, Janez (1994):** *Ep in tragedija*. Maribor: Založba Obzorja.

**Waller, Bridget in Dunbar, I. M. Robin (2005):** »Differential Behavioral Effects of Silent Bared Teeth Display and Relax Open Mouth Display in Chimpanzees (Pan troglodytes).« *Ethology*. Št. 111. Berlin: Blackwell Verlag, str. 129-142.

**Žunkovič, Igor (2009):** »Politični elementi drame: Ajshilovi Peržani.« *Dialogi*. 5/6. Maribor: Aristej, str. 16-26.