

Hilde Vinje

Greske tragedier for vår tid

Simon Critchley,
Tragedy, the Greeks, and Us.
New York: Pantheon Books 2019.

Den greske tragedien lærer oss noe som ikke kan oversettes til tradisjonell filosofi, hevder Simon Critchley i sin siste bok, *Tragedy, the Greeks, and Us* (2019). Mens filosofien søker å vinne klarhet og orden gjennom argumentasjon og logisk resonnement, river tragedien alt ned: Den avslører at svaret på hva som er sant og rettferdig, ikke nødvendigvis befinner seg på én side, og viser at det kan hefte alvorlige mangler selv ved de mest grunnleggende sannhetene i våre liv. Den greske tragedien åpner slik opp for en erfaring og tenkemåte som den rasjonelle filosofien ikke kan romme, og denne utelukkelsen, erklærer Critchley, er «filosofiens tragedie» (s. 9).

Den engelske filosofen, som er Hans Jonas Professor of Philosophy ved the New School for Social Research, står bak et forfatterskap med en slående bredde. Foruten en rekke akademiske bøker om kontinental filosofi, politisk filosofi, etikk og psykoanalyse, står han bak flere utgivelser som også er myntet på en bredere leserkrets – deriblant *On Humour* (2002) og *The Book of Dead Philosophers* (2008). Critchley er dessuten fast bidragsyter i *New York Times*' filosofispalte «The Stone», og er nok for norske lesere særlig kjent for utgivelsene *Det vi tenker på når vi tenker på fotball* (Tiden, 2018) og *Uendelig krevende* (Cappelen Damm, 2019), i tillegg til boksingelen *David Bowie* (Cappelen Damm, 2019).

Nå er altså turen kommet til de greske tragediene. I *Tragedy, the Greeks, and Us* vender Critchley blikket mot de overleverte dramaene av Aiskhylos, Sofokles og Euripides, og leser dem i skarp kontrast til den klassiske filosofien vi finner hos Platon og Aristoteles. Med god hjelp av den greske sofisten Gorgias, som var

kjent for sine selvmotsigende utsagn og ga en paradoksals beskrivelse av tragediesjangeren, forsøker Critchley å vise at tragedien preges av en dialektikk hvor rettfærdigheten og sannheten aldri kan plasseres på én side. Resultatet er en bok som tidvis gir interessante betraktninger om tragediesjangeren og dens potensial, men som tidvis også går glipp av viktige nyanser i sin fremstilling av det antikke materialet og lener seg forholdsvis tungt på et smalt utvalg av sekundærlitteratur. Alt i alt ender *Tragedy, the Greeks, and Us* opp som et halvveis godt forsøk på å løfte frem de greske tragediene som et reelt alternativ til den klassiske filosofien.

Lovende start

Tragedy, the Greeks, and Us er en lettlest bok. Den inneholder hele 61 underkapitler, men de er knappe og strekker seg som oftest kun over halvannen til fem sider. Samtidig fungerer bokens fem hoveddeler som «kapitler» i mer tradisjonell forstand: De har hvert sitt avgrensede fokus, og legger frem en idé som det argumenteres trinnvis for gjennom de tallrike underkapitlene. Første hoveddel introduserer leseren for kimen av Critchleys tese om at de greske tragediene rommer et verdenssyn som vektlegger det motsetningsfylte og usikre i tilværelsen og som utfordrer den tradisjonelle filosofien.

Boken åpner her med en fin diskusjon av hvordan vi bør nærme oss det antikke materialet. De trettittalls tragediene som er overlevd etter Aiskhylos, Sofokles og Euripides er, tross alt, kun bruddstykker av en rik tradisjon som vi ikke lenger har tilgang til. For eksempel angir antikke kilder at Aiskhylos skrev om lag nitti tragedier og satyrspill, mens kun ni av disse verkene er bevart i fullstendig form. For flere andre tragediediktere, som Agathon, Euforion og Filokles, sitter vi kun igjen med navnet, da deres verker ser ut til å ha gått tapt i historiens løp.¹ Dette skrinne kildetilfanget byr åpenbart på vanskeligheter når man skal forsøke å si noe om den antikke tragediesjangeren som helhet.

¹ Tragediedikteren Agathon nevnes blant annet i Platons *Symposium*, som skildrer et drikkegilde arrangert til ære for Agathon etter han vant en pris for sin første tragedie. Euforion var sønn av Aiskhylos. Enkelte filologer har argumentert for at *Prometheus i lenker* ble forfattet av Euforion heller enn hans far, men dette er omstridt. Filokles er i dag særlig kjent for å ha vunnet en pris i konkurranse med Sofokles' berømte *Kong Ødipus*, og skal ifølge senere kilder ha skrevet et hundretalls tragedier. I tillegg kan det nevnes at det er usikkert hvilken dikter som skrev tragedien *Rhesus*, som er overlevd i Euripides' navn.

Så hva skal vi gjøre med det fragmenterte materialet vi har? Den tyske klassiske filologen Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1848–1931) uttalte i sin tid at det ikke er mulig å forme en helhet av bruddstykkene vi sitter igjen med. Antikkens greske teater, slik det ble oppført og forstått i sin opprinnelige kontekst, er for lengst dødt. Vi har kun fått overlevert ruinene av den en gang så mangfoldige arven fra det gamle Hellas, og enhver leser av de greske tragediene må selv gi liv til denne tradisjonen på ny. For å parafasere hans litt svulstige ord, må vi nære de greske tragediene med vårt eget blod. Det er nettopp dette poenget Critchley bruker som utgangspunkt for sin egen lesning av tragediene (s. 3–8): Han betyr at hver generasjon må vekke det antikke dramaet til live på ny ved å gi av seg selv, og han følger opp med en egen lesning av antikkens greske teater hvor han jevnlig trekker veksler på kontinentale tenkere som han selv tidligere har arbeidet med, deriblant Hegel, Schelling, Nietzsche og Heidegger.

Forstyrrende tragedier

Hva er det ved de greske tragediene som er så spesielt? I bokens andre hoveddel («Tragedy») går Critchley nærmere inn på noen av de overleverte stykkene. Hovedbudskapet er at den greske tragedien lærer oss noe som ikke kan oversettes til filosofi, i alle fall slik filosofien tradisjonelt har blitt forstått. Tanken er ikke at tragedie i seg selv er antifilosofisk, men at den rommer et filosofisk syn på verden som gir plass til det konfliktfylte, uforutsigbare og paradoksale i tilværelsen og som skiller seg klart ut fra filosofien slik den normalt har blitt bedrevet. Tragedien blir en utfordring for den tradisjonelle filosofien, som så ofte har søkt å eliminere det irrasjonelle og bringe full klarhet i verden, fordi den gir oss en erfaring av det som grunnleggende forstyrrer, smerter og forvirrer.

Et konkret eksempel på hvordan tragedien lar oss erfare det moralsk tvetydige, og som Critchley selv bruker, er Aiskhylos' *De syv mot Theben*. I dette stykket møter vi Eteokles, som er konge i Theben og har havnet i en bitter strid med sin bror, Polyneikes. De er begge sønner av Ødipus, som selv forlot Theben etter at det ble tydelig at den forferdelige spådommen om ham var gått i oppfyllelse og forbannet sine sønner til å dele kongemakten. For å unngå en blodig arvestrid ble Eteokles og Polyneikes den gang enige om å regjere i Theben annethvert år. Men Eteokles nekter å gi fra seg makten når tiden er inne, og Polyneikes går til krig mot sin egen hjemby. I tragedien møtes de to brødrene i strid, med dødelig utgang for dem begge. Critchleys lesning fokuserer særlig på

avslutningen til *De syv mot Theben*, hvor koret ikke klarer å forstå hvilken bror det er rettferdig å sørge over. I stykkets siste linjer deler koret seg i to (1067–79): Mens den ene halvdel slår ring om Polyneikes' lik, vender den andre halvdel av koret seg til Eteokles' levninger og erklærer at de har rettferdigheten på sin side. Slik setter tragedien den moralske ambivalensen i sentrum, og viser at svarene vi søker, ikke nødvendigvis alltid er å oppdrive. For handlende mennesker er verden kun *delvis* begripelig, bedyrer Critchley, og enhver filosofisk drøm om total forståelse må gis opp.

Sofistiske vendinger

Bokens tredje del vender seg mot den sofistiske skolen. Her blir det enda klarere at Critchley retter sin kritikk mot en bestemt filosofisk stil heller enn mot filosofi som sådan. Det er nemlig den type filosofi som bygger på troen om at vår fornuft faktisk kan forklare virkeligheten for oss og som utelukker den skeptisismen Critchley selv tar til orde for. Sofistene, på sin side, ble i antikken uglesett for å ta betalt for sin undervisning og anklaget for ikke å dypest sett bry seg om sannheten. Men heller enn å gjenta denne gamle historien, foreslår Critchley at sofistene kan kaste nytt lys over tragediene. Han trekker i denne delen særlig vekslers på Gorgias' (c. 483 – c. 375 f.Kr.) fragmenter og bevarte skrifter, som åpner opp for den skeptisismen han selv etterlyser, og argumenterer for at Gorgias øvde innflytelse på tragedieskrivningen. Gjennom en nærlesning av fragmentene etter hans tapte verk «Om ikke-væren», samt talene «Lovprisning av Helena» og «Forsvarstalen for Palamedes», forsøker Critchley å koble Gorgias' språkføring til de til dels paradoksale vendingene man møter i tragediesjangeren. Selv om denne lesningen ikke alltid overbeviser på alle felt, noe jeg vil komme inn på litt senere, byr dette materialet på en interessant kontrast til Platon og Aristoteles' tenkning.

Fornuftens harmoni

La oss så se nærmere på den tradisjonelle greske filosofien. Critchley begynner med Platon i bokens fjerde hoveddel, og baserer seg særlig på *Staten* i sin lesning av den platonske filosofien. Denne dialogen, som på et overordnet plan diskuterer hva rettferdighet er, er nettopp kjent for sin avvisning av særlig tragisk dikte-

kunst. Hos Platon finner vi flere innvendinger rettet mot diktningen, deriblant (i) at den har mindre sannhetsgehalt og gir et fordreid bilde av de platonske formene, fordi diktningen etterligner den sanselige verdenen fremfor de sanne og rene ideene; og (ii) at den trigger følelser i oss som svekker fornuftens autoritet og bidrar til indre konflikt i sjelen. Critchley fokuserer særlig på sistnevnte.

En sentral tanke i *Staten* er at rettferdighet kun kan oppnås gjennom indre harmoni, og dette gjelder både for individet og bystaten som helhet. Rettferdighet krever harmoni i sjelen, noe som kun oppnås dersom sjelen retter seg etter fornuftens bud. Problemet med diktning, og da særlig tragediesjangeren, er at den appellerer til følelser i den nedrige delen av sjelen. Tragedien vekker jammer og sorg i oss, og i følelsenes vold blir det vanskelig å holde sjelen i fornuftens tøyler. Resultatet er at sjelen trekkes til ulike kanter, slik at fornuften mister grepet og selvkontrollen går tapt. Platons idealstat, *Kallipolis*, forutsetter derimot at alle kilder til indre splid er fjernet og krever derfor at tragedien kastes ut. Den eneste formen for poesi som står igjen, er hyllester av gode menn og hymner til gudene. Tragedien ender slik opp som den platonske filosofiens rake motsats. Den er gjennomsyret av konflikt, både på det indre og ytre plan, og konfronterer oss med en moralsk tvetydighet som både forvirrer og forstyrrer.

Fremstillingen av den tradisjonelle greske filosofien som gjennomgående fornuftsorientert skinner også igjennom i lesningen av Aristoteles' *Om diktekunsten* i bokens femte hoveddel (s. 187–267). Også i dette filosofiske verket tillegges det logiske stor vekt, om enn på et litt annet vis. Mens Platon i *Staten* fokuserer på hvordan sjelen og bystaten oppnår harmoni ved å la fornuften regjere, gjelder Aristoteles' fokus på det logiske selve oppbyggingen av diktningen. Skal tragedien være troverdig, ifølge den aristoteliske poetikken, er det helt avgjørende at handlingsforløpet følger en indre logikk og ikke tyr til usannsynligheter eller utroverdige knep for å løse opp i floken. Irrasjonelle momenter hører ikke hjemme i gode tragedier, hevder Aristoteles – og hvis de absolutt må ha slike elementer med i handlingsforløpet, burde de ligge utenfor stykket. Med andre ord må en god tragedie følge grunnleggende regler for hva som fremstår som nødvendig eller sannsynlig. Critchley gir i denne delen av boken en fyldig gjennomgang av *Om diktekunsten*, hvor han aktivt trekker inn Sofokles, Euripides og Aristofanes for å kaste lys over diskusjonene underveis. Heller enn å gjengi hele Critchleys redegjørelse av den aristoteliske poetikken, vil jeg her trekke frem noen momenter i hans diskusjon som tydelig viser hvordan han vektlegger fornuftens harmoni også i *Om diktekunsten*.

I historiens løp har Aristoteles' *Om diktetekunsten* etablert seg som en håndbok innen tragediediktning, og det lille verket rommer flere kjente og myteomspunnede begreper som tradisjonelt har vært omstridte blant fortolkere. Det mest kjente eksempelet på dette er, uten tvil, Aristoteles' *katharsis*-begrep. Siden renessansen har det hersket stor uenighet blant fortolkere om hvordan vi bør forstå meningen bak *katharsis*, som dukker opp uten forklaring i Aristoteles' definisjon av tragedien i kapittel 6 av *Om diktetekunsten*. Der heter det at tragedien skal «føre frem til» en «renselse» (*katharsis*), men den gammelgreske originalteksten åpner for forskjellige lesninger som munner ut i ulike svar. Grovt forenklet kan spennet i de ulike fortolkingene forklares slik: Mens én lesning fastholder at *katharsis* innebærer en renselse som forbedrer oss moralsk, konkluderer en annen lesning med at *katharsis* gir oss en oppklaring av ren intellektuell art («så det var sånn det hele henger sammen!»). Atter andre fortolkere forsvaret lesninger som kombinerer ulike elementer av de to ytterpunktene. I diskusjonen av dette velkjente begrepet lener Critchley seg på den amerikanske filosofen Jonathan Lear, som avviser at tragedien fører frem til noen moralsk forbedring og som følgelig hører til den «intellektuelle» leiren av *katharsis*-fortolkere. Tragedien var snarere myntet på et voksent publikum som allerede hadde fått den nødvendige moralske oppdragelsen, vektlegger Critchley, og som ikke kom til teatret for å trenes i dygd. Tilskuerne ankommer teatret med oppdragelsen på plass, opplever *katharsis* som en intellektuell oppklaring, og forlater deretter teatret med rasjonaliteten intakt (s. 190). For å parafrasere Critchleys egne ord, må et tragisk plot for Aristoteles preges av en indre rasjonalitet fordi tilskuerne selv er rasjonelle (s. 191). *Katharsis*-begrepet blir slik tolket inn i et større bilde hvor den aristoteliske poetikken først og fremst verdsetter det rasjonelle i de greske tragediene, og ikke som noe forsvar for sjangeren etter Platons avvisning av tragedien.

Manglende nyanser

Så langt har jeg fokusert på essensen i Critchleys prosjekt, som setter det selv motsigende og konfliktfulle i tragediesjangeren opp mot Platon og Aristoteles' rasjonelle filosofi. Hans forsøk på å ta de greske tragediene på alvor som filosofi er utvilsomt forfriskende, og Critchley skal ha honnør for å tørre å gå bredt til verks. Underveis i boken er det likevel noen nyanser som mistes av syne i lesningen av det antikke materialet og som gjør Critchleys ideer mindre attraktive

enn hva de først fremstår som. Jeg vil her legge frem to eksempler, som særlig gjelder forbindelseslinjene mellom de ulike sjangrene i antikken.

Som allerede forklart, fokuserer bokens tredje hoveddel på sofisten Gorgias og hans mulige påvirkning på tragedieskrivningen. Her er Euripides' stykke *Kvinnene fra Troja* en sentral referanse (s. 114–118), og Critchley forsøker over ett kapittel å knytte denne tragedien til Gorgias' tenkning. Han fremhever særlig karakteren Cassandra, som insisterer på at hennes ruinerte hjemby Troja er «mer velsignet» enn de greske seierherrene. Hos Critchley fremstilles hennes uttalelse som en selvmotsigelse: Trojanernes nederlag i krigen blir en seier, nettopp fordi de tapte på ærbart vis, mens grekerne oppførte seg som rene beist da de overvant sin motpart. Denne dialektikken snur om på situasjonen og gjør det svakeste argumentet til det sterkeste, slik det også er hos Gorgias, skal vi tro Critchley.

Denne analysen av *Kvinnene fra Troja* blir i overkant ensporet, etter min mening, da den aldri løfter blikket og ser hvordan Kassandras holdning reflekterer holdninger til døden som vi ellers finner i antikkens litteratur. Gjør vi det, virker ikke lenger hennes ord så særegent sofistiske. Åpenbart skapes det en kontrast i teksten mellom de døde trojanerne, som Cassandra priser som «lykkelige» (*makares*), og grekerne, som fikk leve videre etter krigen. Men når Cassandra priser de falne trojanerne og uttaler at de både er bedre og edlere enn grekerne, som kom seirende ut av kampen, er det en langt enklere forklaring på hennes lovord enn at de beviser at Gorgias' skrifter har øvd en avgjørende innflytelse. Den enklere forklaringen er denne: Å ende livet på slagmarken, mens man kjemper for sitt eget land på modig vis, er simpelthen praktksempelen på en ærbar død i antikken. Døden kaster glans over den falne, når den bare skjer på riktig måte. Det mest kjente eksemplet på dette er grekernes store helt, Akhilles. I Homers *Iliaden* fortelles det om hvordan hans synske mor, gudinnen Thetis, gir ham to valg før han går i krig: Han kan enten returnere til Hellas, og vil da være sikret et langt liv i sine hjemlige trakter, eller han kan bli og kjempe i Troja. I så fall vil Akhilles dø i krigen og aldri komme tilbake; men han vil også vinne evig ry. For Akhilles var et kort liv som endte på slagmarken og sikret ham ære for evigheten, mer attråverdig enn et langvarig liv uten hedersbetegnelser.

En lignende oppfatning av døden finner vi hos historieskriveren Herodot (c. 484 – c. 425 f.Kr.), som skildrer synet på lykke tilskrevet vismannen og lovgiveren Solon. Solon var særlig kjent for følgende ord: «Kall ingen mann

lykkelig før han er død.» Poenget var ikke at døden i seg selv er noe å trakte etter, men at livet må være over før man kan prise noen som lykkelig. Livet er som en historie, kan man si, og vi må vite om den ender godt. Solons fremste eksempel på et lykkelig menneske var atheneren Tellos. For vårt anliggende er det særlig interessant å legge merke at Tellos, ifølge Herodot, døde mens han sloss for Athen i krig. At han falt i krig, fremstilles ikke her som noen trist utgang på livet. Tvert imot beskrives Tellos' død som «en glimrende avslutning» (*teleutê ... lamprotatê*, Herodot, *Hist.* I.30.21–22), og Solon sier ettertrykkelig at han «døde på edleste vis» (*apethane kallista*, I.30.24). Måten han endte livet på, bidro til å gjøre Tellos til det lykkeligste mennesket Solon hadde sett – og det frarøvet ham ikke lykken. Poenget mitt med å løfte frem disse eksemplene er at den klassiske litteraturen byr på beskrivelser som ligner Kassandra's i *Kvinnen fra Troja*, og som går langt i å antyde at de som hederlig mister livet i krig, er de som også vinner lykken. Å snevre dette inn til et poeng som kun tilskrives Gorgias kontrastfylte måte å argumentere på, mister denne antikke tendensen av syne.

Et annet sted der Critchleys fremstilling av de ulike sjangrene blir i overkant enkel, er hans karakteristikk av Aristoteles' skrivemåte. Hans fremstilling er som følger (s. 245–250): Mens Platons dramatiske dialoger ser ut til å ha blitt skrevet i konkurranse med tragediediktningen, er Aristoteles' teoretiske analyse av diktekunsten forfattet etter at slaget mellom filosofi og diktning har utspilt seg. Den attiske tragedien har på dette tidspunktet måtte gi tapt for den fornufts-drevne filosofien, i alle fall slik Critchley presenterer det, for diktningen anses ikke lenger som et reelt alternativ til den strenge og tidvis tørre stilen som Aristoteles forfatter *Om diktekunsten* i. Her unnlater Critchley å nevne en tapt gren i Aristoteles' filosofiske forfatterskap, nemlig hans «eksoteriske» verker.² Disse verkene var myntet på et bredt publikum og var i antikken bemerket for sine litterære kvaliteter. Mens vi i dag kun har overlevert de «esoteriske» skriftene, som ble nedskrevet som ordknappe forelesningsnotater og mest sannsynlig ikke var ment for en større offentlighet, er det verdt å nevne denne tapte tradisjonen – særlig fordi antikke kilder avslører at Aristoteles også forfattet dialoger, på lik linje med Platon.³ Dersom vi fremdeles kunne lest disse mer litterære verkene

² Aristoteles viser selv til de «eksoteriske» skriftene i sine overleverte verker, se f. eks. *Politikken*, 1278b30 og *Den eudemiske etikk*, 1217b22, 1218b34.

³ For en engelsk oversettelse av et utvalg antikke *testimonia* om disse tapte verkene, se W.D. Ross' oversettelser i bind VII («Select Fragments», 1952) av *The Works of Aristotle*.

av Aristoteles, som Cicero senere lovpriste som en «gylden strøm»,⁴ hadde det kanskje ikke vært så åpenbart at den antipoetiske tilnærmingen gikk seirende ut av slaget likevel? Uansett hadde det vært på sin plass å nevne disse tapte verkene, når man først skal gjøre et poeng ut av Aristoteles' skrivestil og spekulere i hva som motiverte den.

Ettertanker

Hvilke lesere vil dra nytte av *Tragedy, the Greeks, and Us*? En viss kjennskap til de greske tragediene er en fordel, da Critchley ofte baserer seg på at leseren av boken allerede kjenner handlingsforløpet i de overleverte stykkene. Samtidig vies det grunnleggende tankegodset i Platon og Aristoteles' beskrivelser av tragediesjangeren mye plass, og boken er på dette feltet helt åpen for lesere som ikke har lest mye antikk filosofi fra før. Gitt at Critchley lener seg tungt på et forholdsvis smalt utvalg sekundærlitteratur, særlig når det kommer til den antikke filosofien, er det fristende å henvise lesere som ønsker nærmere analyse av grunntekstene, direkte til denne litteraturen. Slik jeg vurderer det, er bokens mest leseverdige deler de innledende kapitlene, som legger frem hovedtesen til Critchley i grove trekk, samt del to, som angår tragediesjangeren direkte. Fra og med del tre om sofistene er ikke boken lenger like solid, og mister gjentatte ganger av syne de fine nyansene som trengs for å overbevise. Boken tar seg opp igjen når Critchley løfter blikket i konklusjonen og reflekterer rundt hva erfaringen av det tragiske gir oss, men dette er ikke nok til å redde boken fra å etterlate inntrykket av at den med fordel kunne vært mer finkornet i sin omgang med litteraturen.

«Dette er min bok om grekerne, i alle fall slik jeg forestiller meg dem», skriver Critchley i takksigelsene (s. 284). Etter å ha lest hele boken, treffer denne bemerkningen på mer enn ett plan: *Tragedy, the Greeks, and Us* gir oss kanskje ikke det fulle bildet av antikkens greske filosofi og litteratur, men er like fullt et interessant forslag til hva de greske tragediene kan bety for vår tid. Wilamowitz ville nok vært enig i det.

⁴ *Academica*, II.38.119. Se også Ciceros rosende omtale av Aristoteles' stil i *Topica*, I.3.