

Brane SENEGAČNIK

NEKAJ MISLI O DRAMATURŠKI VLOGI ZNAČAJA V SOFOKLOVIH TRAGEDIJAH

Izvleček

Sodobni pojem značaja (osebnosti) se v primerjavi s tistim, ki ga je poznala antična psihologija (filozofija) in ki se je uveljavil v tradicionalni rabi, izkazuje kot mnogo ustrežnejši za analizo antične (staroveške) drame. Še več, ta sodobni, razširjeni pojem odpira možnost nove interpretacije Sofoklove (pa tudi Ajshilove in Evripidove) dramaturgije. Kdor sodi junake Sofoklovih dram po shakespearskih ali romantičnih merilih, jim ni pravičen; Sofokles namreč zaradi specifičnih zahtev lastne dramaturške tehnike pogosto samo namigne na resnično naravo svojih dramskih junakov; pa vendar ta namig sodobnemu bralcu omogoča, da si ustvari podobo o osebnostih na odru.

Abstract

In the comparison with the antique and traditional notion of character (personality) the modern notion proves far more applicable for the analysis of antique (ancient) drama. Still more, this modern, extended notion of character (personality) opens the door to a new interpretation of Sophocles' (as well as Aeschylus' and Euripides') dramaturgy. One does not do justice to his dramas judging their heroes by Shakespearean or romantic standards; Sophocles, due to demands of his dramaturgy technique, very often gives only a hint of what is a true nature of his heroes, yet this hint can enable modern reader to form himself a picture of personalities on the stage.

Ko obravnavamo literarne umetnine, ki izvirajo iz preteklih dob, se pravzaprav vedno zastavlja vprašanje, kakšna merila je pri tem primerno uporabljati. Ali je smiselno ta dela presoјati s pojmi in kategorijami, ki so nastali kasneje, morda šele v naši dobi? Ali bi morda morali upoštevati le tisto, kar je bilo že znano raznim veјam znanosti v času, ko so nastala? Ali je dopustno izhajati iz sodobnega občutja, iz naših predstav in vedenja in uporabljati moderni pojmovni aparat? Na to nelahko vprašanje lahko poskusimo odgovoriti tako, da si najprej ogledamo nekaj neprimernih načinov, na katere kritiki pristopajo k svoji nalogi. Naloga kritika je sicer, da presoja umetniškost dela, vendar mora svojo sodbo nekako podkrepiti z manj abstraktnimi in bolj otipljivim argumenti. Ko torej išče take argumente, zagotovo ni ustrezno, če negativno ocenjuje npr. neko antično dramo, ker v njej ni določenih sodobnih tem, nazorov ali miselnih metod; in vendar najdemo takšne očitke še celo v znamenitih knjigah, kakor je, denimo, Spenglerjev *Propad Zahoda*¹, kjer beremo, da Grki niso bili psihologi;

¹ Prim. O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, s. I. 1918 – 1922; ali isti: *Propast Zapada*, (srbski prevod: V. Vujić) Beograd 1936, str. 412 – 421.

zlasti v novejšem časi niso redki različni ideološki, religiozni pa tudi filozofski in estetski napadi, ki temeljijo na ignoriranju zgodovine in mnogi kritiki zavračajo umetniško vrednost takega dela preprosto zato, ker v njem niso našli tistega, česar po logiki zgodovinskih dejstev nikakor ne morejo. Nič bolj upravičeni pa seveda niso niti nasprotni primeri, primeri anahronističnega argumentiranja pozitivnih sodb. Misel, da je Prometej pravzor revolucionarja v modernem pomenu te besede, je do kulturnozgodovinske resničnosti prav tako malo spoštljiva kot Engelsove besede v nekem pismu Marxu, da je Spartak najboljši, kar nam je dala antika. Še posebej zanimiv primer nam, zdi se, ponuja *Antigona*, ko govori o svojem poslansktvu, o nespremenljivih, nezapisanih božjih zakonih in o ljubezni do brata, ki jo najlepše izrazi v slovitem verzu 523:

οὗτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν².

Marsikdo bi se utegnil navdušiti nad temi besedami, ker bi v njih videl pristen umetniški izraz humanizma *avant la lettre*. In vendar bi, četudi je njegovo navdušenje še tako veliko in pristno, ne smel preslišati opozorila Bruna Snella, da se nanašajo zgolj na φίλοι, na tiste, ki so Antigoni ljubi, torej na prijatelje, sorodnike in privrženice, pri tem pa je prav nič ne ovira, da bi ne mogla strastno sovražiti svojih sovražnikov in jim priželeti vsega zla³. Za nikakršno zavest o dostojanstvu vsakega človeka in za ljubezen do vseh ljudi, ki sta bistvo humanizma, torej ne gre. Takšen je odgovor duhovnega zgodovinarja, in smemo si misliti, da tudi klasičnemu filologu, ki se zaveda, da »je njegova naloga raziskovanje okoliščin prvega priobčenja pesnitve ciljnemu občinstvu«,⁴ ne zveni tuje. Ob Snellovi dragoceni kulturnozgodovinski korekciji pa se nam zastavlja vprašanje, kaj vse to pomeni za branje literarnih del, saj teh ne beremo zgolj kot zgodovinskih dokumentov, kot pričevanj o resničnosti neke pretekle dobe, temveč zato, da bi poglobljeno doživeli sami sebe in svet, v katerem živimo. Čeprav tu ni prostora, da bi razpravljali o razliki med estetskim in umetniškim in o tem, kaj je pravi smoter branja umetniških besedil, moramo vendarle brez utemeljevanja predpostaviti, da v umetniškem doživetju – za razliko od estetskega – bralčeva duhovna skušnja postane (na zelo kompleksen in zapleten način) bistveno analogna umetnikovi; to pa pomeni, da ima slednji do umetniških besedil nujno tudi bolj neposreden, duhovno izkustven odnos. Toda ali je to v primeru antične umetnine pri vsej različnosti civilizacijskega in kulturnega konteksta, ki vpliva na človekovo mentaliteto, sploh

² Vsa Sofoklova v celoti ohranjena dela navajam po knjigi *Sophoclis Fabulae*, ed. H. Lloyd-Jones and N. G. Wilson, Oxford 1990.

³ B. Snell, *Die Entdeckung der Menschlichkeit und unsere Stellung zu den Griechen*, v: B. Snell: *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg 1955, str.: 338.

⁴ H. Patzer, *Methodische Grundsätze der Sophoklesinterpretation*. *Poetica* 15, 1983 (str. 1-33), str. 6.

mogoče? Ali ni največ, kar zmore sodobni bralec, to, da pristno doživlja antično umetnino zgolj kot estetski fenomen, da občuduje njeno dramaturško tehniko in larpurlartistično uživa v lepoti pesniških podob? Ali je literaturo preteklih dob nujno treba brati anahronistično, če naj jo doživljamo umetniško, kot svojo duhovno izkušnjo? V konkretnem Antigoninem primeru najdemo odgovor, da to ni potrebno. *Antigona namreč predvsem ljubi, poudarja pozitivni vidik življenja, ne glede na to, kako omejena je njena ljubezen*. Čas, v katerem je drama nastala, še ni poznal pojma dostojanstva slehernega človeka; pomagal ga je odkriti 4. stoletju pr. Kr., čeprav tudi tedaj ta ideja še zdaleč ni dozorela v naziranje in praktične oblike političnega in pravnega življenja, ki jih poznamo danes. Toda njeno sporočilo se v tej zgodovinsko modificirani, a vendarle nedvoumni obliki glasi: »Moje bistvo je v ljubezni.« in glede na okoliščine pomeni Antigonina drža izjemno pomemben korak k spoštovanju človekovega dostojanstva. V njej lahko tudi sodobni bralec, ki upošteva zgodovinsko realnost, začuti isti vzgon, ki je po stoletjih zorenja pripeljal do dogme o posamični ustvarjenosti vsake človeške duše in še stoletja kasneje do deklaracije o človekovih pravicah. Lahko bi rekli, da stoji Antigona nekje ob začetku rezultante istih duhovnih silnic, ki nosi tudi avtentično občutena človekoljubna prizadevanja sodobnih ljudi. Torej ne ignoriranje, temveč poglobljena analiza zgodovinskih okoliščin je tista, ki nam lahko odkrije duhovno bistvo Antigoninega sporočila in nam omogoči, da ga doživimo umetniško, se pravi kot del lastnega sveta. Če razumemo umetnost v zgoraj skiciranem smislu, nam je jasno, da je pozornost na zgodovinska dejstva zelo razsvetljujoča in potrebna, da je tako rekoč neogibno pomagalo pri odkrivanju duhovnega sveta.

Nasplošno vzeto, bi bilo brez pojmov, ki so nastali šele v našem času, tudi raziskovanje antike bistveno okrnjeno, če bi bilo sploh mogoče. Ko J. C. Kamerbeek razmišlja o problemu individuuma in norme pri Sofoklu, pravi, da bi bil v veliki zadregi, če bi ga kdo vprašal, kako bi se v grščini 5. stol. pred Kr. glasil natančen ekvivalent za izraz »norma«, medtem ko je izraz »individuum« v klasično grščino sploh neprevedljiv; toda če v jeziku nekega časa ni najti določenega izraza (oziroma ekvivalenta za neki izraz v sodobnem jeziku), to seveda sploh ne pomeni nujno, da tedaj ni obstajalo tisto, kar z njim označujemo⁵, pa tudi da ni bilo na neki način registrirano v zavesti tedanjih ljudi in ni vplivalo nanjo. Zrcalno sliko takšne zadrege pa nam ponuja angleški filolog H. D. F. Kitto: grško besedo θεός zna sicer prevesti vsak šolar, ki se je mesec dni učil grško, z besedo »bog« [god], toda s takšnim prevodom smo šele na začetku opravila, kajti naša beseda

⁵ J. C. Kamerbeek, *Individu et norme dans Sophocle*, v: Le théâtre tragique. Edition du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1962, str. 29 = Individuum und Norm bei Sophokles, v: H. Diller (izd.), Sophokles, Darmstadt 1967, (nem. prev. M. Schon), (str. 79–90), str. 79.

»bog« [god] vključuje en niz predstav, beseda θεός pa drugega; vseeno pa poskušamo dojeti njegovo pravo vsebino – ravno to je bistveno opravilo interpretacije.⁶

Med pojme, ki so se v vsej svoji kompleksnosti artikulirali šele v sodobnem času, ki pa so vendarle odločilnega ali vsaj nespregledljivega pomena za interpretacijo antične umetnosti, še posebej pa dramatike, sodi pojem značaja. Kakšno dramaturško in umetniško razsežnost antičnih dramskih del lahko odkrijemo z značajsko analizo? Preden se posvetimo konkretnemu pretresu dramaturške vloge značaja Sofoklovih dramskih likov, bomo na kratko (kolikor je potrebno za osnovni namen pričujoče razprave) osvetlili vsebino pojma »značaj«, kot se je oblikoval v sodobni filozofiji in psihološki znanosti, in kot jo lahko najdemo pri tistih antičnih grških pisarjih, ki so bodisi potencialno najbolj relevantni za Sofoklovo pojmovanje bodisi najpomembnejši za antično pojmovanje dramskega značaja nasploh.

Sodobno pojmovanje značaja

Sodobni pojem značaja srečamo v pogovornem jeziku, v psihologiji, filozofiji in dramaturgiji. Če ima na vsakem področju, kjer se uporablja, ta izraz svoje specifične vsebinske poudarke, pa vedno označuje celoto lastnosti posameznega – realnega ali fiktivnega – človeškega bitja ali njegovo bistvo.⁷ Zlasti v filozofiji in psihologiji, kjer se je v novjšem času sicer bolj uveljavil izraz osebnost, so se znanstvena spoznanja o značaju močno razširila in obogatila, kar je pomembno tudi za literarno teorijo in dramaturgijo. Slednji se sicer ukvarjata predvsem s »kvazirealnimi človeškimi liki«, ki pa praviloma niso ustvarjeni po teoretičnem psihološkem konceptu, temveč z umetniško intuicijo, z neposredno odslikavo žive realnosti, v kateri je zajeto neizčrpno bogastvo tem, ki jih odkrivajo in obdelujejo razne panoge znanosti in mišljenja.⁸ Značaj dramske osebe je sicer res zamejen z dram-

⁶ H. D. F. Kitto, *Human and Divine Drama*, v: Sophocles Dramatist and Philosopher, London 1958, str. 43-46.

⁷ Prim. za **psihologijo**: Arthur S. Reber, *Penguin Dictionary of Psychology*, London–New York-Victoria-Toronto-Auckland, 1995, str. 120: As the psychological use of the term <sc. character, op. B. S.> evolved it came to mean: 2. The sum total or integration of all such markings (traits) to yield a unified whole which reveals the nature (the 'character') of a situation, of an event or of person.<...>Today it is much more common to find the term *personality*; za **filozofijo**: Simon Blackburn, *The Oxford Dictionary of Philosophy*, Oxford University press (Oxford etc.) 1994, str. 61: A person's character is the sum total of dispositions to action (including thinking and saying).

⁸ Na sorodnost psihološke in dramaturške problematike kaže že izvor besede osebnost v mnogih modernih jezikih, kjer se je ta novi psihološki pojem razvil: besede personality, Persönlichkeit, personalite, personalita izhajajo iz latinske besede persona,

skim konfliktom in določen s situacijami, ki se razvijajo iz tega konflikta in v tem smislu res ni celostna človeška duševnost.⁹ Kljub temu pa ni mogoče reči, da je samo skupek značilnih lastnosti, ki jih razodeva njegova odrska pojava oziroma besede drugih o njem. Prav tako tudi ni zgolj funkcija dramskega dejanja, kakor meni npr. Vladimir Kralj,¹⁰ temveč je domišljijско ustvarjena celostna osebnost, ki pa se razodeva le v – z dramskim konfliktom – omejenem obsegu. K značaju kot bistvu osebnosti sodi tudi dogajanje v njegovi notranjosti, njegova »eksistencialna perspektiva« in občutenje sveta. Vse to pa je pogosto mogoče bolje in nazorneje izraziti s slikanjem atmosfere, z »nadrealističnimi«, pravljičnimi podobami in s »pesniškim pretiravanjem«: v njih prepričljiveje začutimo živi utrip notranjega sveta dramskih oseb.¹¹ Tudi »mrežo simbolov in podob« lahko razumemo kot šifro,

ki pomeni odrsko masko (oziroma zarezo, skozi katero se je okrepil in modificiral igralčev glas) in odrski lik, ki ga ponazarja. Opozoriti pa velja tudi, da je že Aristotel uporabljal isti izraz za dramske značaje in za značaj kot psihološko kategorijo.

⁹ Celo pri odrski upodobitvi realnih zgodovinskih oseb so za njihov dramski karakter pomembna le tista biografska dejstva, ki jih je dramatik upošteval pri svoji koncepciji teh likov kot relevantna za dramski konflikt (v karakterizacijo lahko seveda pritegne tudi dejstva izven neposredne dramske resničnosti, na katera zgolj aludira, ker pričakuje, da sodijo v krog splošnega zgodovinskega vedenja njegove publike. Za grško dramatiko je seveda posebej pomembno mitološko izročilo, iz katerega so zajeti dramski liki: to izročilo je bilo sveta zgodovina in v njem so se v nekem smislu tudi prenašala »dejstva« iz življenja mitoloških junakov. Na splošno pa je tudi tu imela veliko besede dramatikova ustvarjalna domišljija in njegova konkretna koncepcija dramskega konflikta. Za Sofoklovo dramatiko je zelo pomembna t. i. dramska preteklost glavnih junakov (ki leži izven neposredne dramske resničnosti), saj so »nam ti pogosto prikazani v perspektivi svoje preteklosti« (Kamerbeek, nav. del. (glej op. 5), str. 85).

¹⁰ Prim. V. Kralj, *Dramaturški vademekum*, Ljubljana 1984, str. 64.

¹¹ Nastavke podobnega pojmovanja najdemo tudi pri Kralju (glej op. 10), str. 45–46, ki pa te razsežnosti značaja vidi samo pri poantičnih, zlasti pa pri Shakespearjevih junakih, poleg tega pa je v svojih formulacijah pogosto nejasen: »Hamletova melanholija, njegova igra blaznosti ima gotovo poteze karakterološke patologije, toda ves način, kako se Hamlet odziva na dogodke okoli sebe in v samem sebi, je poetično občuteno in izraženo protislovje sveta, v katerega je postavljen.« Pustimo ob strani vprašanje Hamletove patološkosti; če rečemo, da vse njegovo odzivanje je poetično izraženo protislovje njegovega sveta, potem nam značaj res pomeni zgolj funkcijo dramskega dejanja. Toda: ali bi ne bilo ustrežnejše reči, da v njegovem odzivanju *odseva* protislovnost sveta? Ali bi ne bili tako pravičnejši do resničnosti (Shakespearjevega, antičnega in vsega tradicionalnega evropskega) dramskega sveta, kjer gledalec spoznava svet skozi like samostojnih dramskih oseb, podobno kakor v resničnem življenju ne moremo izstopiti iz temeljnih oblik človeškega doživljanja? Kdor bi se proti temu skliceval na Aristotelovo misel, da so v tragediji predmet posnemanja dejanja in življenje oseb, njihova sreča in nesreča, ne pa te osebe same (Poetika VI 1450a 10), bi ne smel spregledati, da se pri njem skozi odločitve, ki je neka oblika dejavnosti, najbolj razkrije prav *bistvo osebe* (prim. Nikomahova etika, IV 1111b). Dejanja in značaj se tako medsebojno osvetljujejo in pojasnjujejo, to pa je

prek katere dramska oseba »bere« globljo in širšo resničnost svojega bitja in sveta, v katerem živi. Šele tako lahko tudi iz iger, ki so zasnovane na ekonomiji simbolov, razberemo za umetnost bistveni eksistencialni moment.

Tako pojmovanje značaja nam, denimo, pomaga, da v *Trahinkah* sicer lahko vidimo najbolj nenavadno Sofoklovo igro, ne pa tudi nerazumljive uganke, kakor so jo nekateri interpreti.¹² Obenem pa se nam tako pri iskanju odlik tradicionalno manj cenjenega dela ni nujno treba zateči k pretirano simbolični razlagi, pa tudi ne ravnati kot nekateri kritiki, ki so v *Trahinkah* videli predvsem zanimiv dokaz za to, da so Sofokla kljub vsej njegovi človečnosti in religiozni globini fascinirale teme, ki so bile šele sekundarno povezane s to problematiko,¹³ kar pa ob takšnem pojmovanju značaja nikakor ni več nujno.

Wolfgang Schadewaldt ugotavlja, da je vsako zgodovinsko obdobje interpretiralo Aristotelovo »definicijo« tragedije v skladu s svojimi lastnimi kulturnimi interesi in razumevanjem umetnosti in da tako počnemo tudi mi, kar pa ne pomeni, da je naša interpretacija nujno napačna, nasprotno: iz tega interesa »nam lahko zrastejo novi organi, s katerimi bomo morda odkrili vidike, ki so dosedaj ostali prikriti.¹⁴ Za raziskovanje značaja dramskih likov, ki so iz umetnikove intuicije in domišljije zrasle v celostne človeške podobe, pa velja takšna ugotovitev še v večji meri kot za interpretacijo teoremov. Če Sofoklov čas za pojem značaja ni poznal izraza, ki bi bil povsem ekvivalenten temu, ki ga uporabljamo v pričujoči analizi, zato seveda še ni mogoče dvomiti o tem, da so ljudje v njegovem času imeli značaj v tem smislu, kot o njem govorimo mi danes. Če ta predstavlja fundamentalno človekovo resničnost, ki se manifestira kot zaokrožena enotna telesno-duševno-duhovna celota, potem si je biološko in psihološko nemogoče predstavljati, da tega pojma ne bi mogli uporabljati v zvezi z antičnim človekom.¹⁵ Tudi odrski liki so načeloma izražali iz takšnega intuitivnega

blizu sodobnemu pojmovanju Schelerja in zlasti Guardinija, po katerem prodremo do biti osebnosti (značaja), do njene substance, z zrenjem na njeno dinamično javljanje v dejavnosti.

¹² Npr. H. F. Johansen, *Lustrum* 1962.

¹³ Prim. npr. F. J. H. Letters. *The Life and Work of Sophocles*, London 1951, str. 200: It <sc. the play> has a further interest as suggesting that the plastic genius of its author in all probability made several experiments of the kind – a useful reminder that for all his religious depth and humanity the poet and artist in Sophocles could be fascinated by themes concerned only secondarily with religious or even human issues.

¹⁴ W. Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, Tübinger Vorlesungen Bd. 4, Frankfurt am Main, 1992, str. 21-2.

¹⁵ Odlično analizo pesnikovega in gledalčevega značaja na eni ter značaja odrskih likov na drugi strani je prinaša K. von Fritz, v razpravi *Entstehung und Inhalt des neunten Kapitels von Aristoteles' Poetik v: Antike und moderne Tragödie*, Berlin 1962, str. 447-457.

človekovega samodojemanja; koliko prostora so antični tragedi namenili njihovi neposredni psihološki obravnavi in koliko so imeli to samodojemanje dramskih oseb le za samoumevno predpostavko, a obenem za manj pomemben element dramskega dejanja, je stvar narave grške tragedije in dramaturške koncepcije vsakega od njih. Preprosteje povedano: tudi antični odrski liki so upodobitve človeškega značaja, ki ga sodobne interpretacije lahko na novo osvetlijo; kako podrobno pa je oblikovan in kako bistven je za dramsko dejanje, pa je vprašanje, na katerega morata odgovoriti literarna in duhovna zgodovina.

Pojmovanje značaja pri Grkih

Sodobni pojem značaja izhaja iz grške besede *χαρακτήρ*, ki pomeni najprej vse, kar je vdolbeno oziroma vrezano, npr. podbo na kovancu, pečatno podobo ali znamenje ipd. Že *Teofrast* pa v svojem znamenitem delu *Χαρακτῆρες* uporablja besedo v psihološkem pomenu, vendar gre pri njem predvsem za opis značilnih načinov ravnanja v značilnih situacijah (te so skoraj v celoti vzete iz povsem vsakdanjega, poudarjeno »banalnega« življenja in komično obarvane) in na tej podlagi so potem določeni značilni psihološki tipi. Pri sodobnem pojmu značaja pa ne gre za tip, temveč za bistvo psihološke individualitete. Psihološka tipika je v antični dramatiki značilna za Menandra, v sodelovanju s katerim je morda nastalo tudi *Teofrastovo* delo, ter nasploh za t. i. novo komedijo v obdobju helenizma; tragiški oder klasične dobe pa je ni poznal.¹⁶

Bliže sodobnemu pojmu je Aristotelova opredelitev z izrazom *ἦθος*; tega je obravnaval na eni strani v kontekstu etične filozofije in na drugi v kontekstu poetike. Povsem nedvomno je torej v dramskih likih videl bistveno iste razsežnosti kot v psihi realnega človeškega bitja. Bistvo človekovega značaja je namreč v njegovi sposobnosti odločitve in to velja tako za zgodovinskega človeka¹⁷ kot za dramski značaj.¹⁸ V tragiški umetnosti pa ima značaj drugo najpomembnejšo vlogo, takoj za dramskim zapletom (*μῦθος*) in po Aristotelu naj bi imel štiri bistvene lastnosti: bil naj bi dober (*χρηστόν*), umesten (*ἄρμόττον*), skladen z izročilom (*ῥμοιον*) in dosleden (*ῥμαλόν*).¹⁹

¹⁶ Prim. von Fritz, str. 448: Die Tragödie stellt im Gegensatz zur sogennanten Neuen Komödie, aber auch z. B. zu den besten Komödien Molières, keine typischen Charaktere auf die Bühne, sondern ganz und gar individuelle.

¹⁷ Prim. Nikomahova etika, III 4 (1111b-1112a): οἰκειότατον γὰρ εἶναι <sc. προαίρεσις> δοκεῖ τῇ ἀρετῇ καὶ μᾶλλον τὰ ἡθῆ κρίνειν τῶν πράξεων.

¹⁸ Prim. Poetika, VI 1450b: ἔστι δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν, ὅποια τις, διόπερ οὐχ ἔχουσιν ἦθος <ἐπὶ> τῶν λόγων ἐν οἷς μὴ δηλός ἐστιν ὃ τι προαίρεται ἢ φεύγει ὃ λέγων.

¹⁹ Kar pa zadeva njegovo misel, da tragedija ni mogoča brez mitosa, bila pa bi mogoča

Zelo zanimiv pa je v tej zvezi tudi sloviti Heraklitov izrek o značaju (94 Marcovich, 119 DK): ἦθος ἀνθρώπων δαίμων. Izrek izvira iz časa pred Sofoklom in čeprav posamezne podobnosti v nazorih Heraklita in atiškega trageda ne zadostujejo za ugotovitev o pomembnejšem filozofovem vplivu²⁰, pa ni izključeno, da bi se utegnile v njem skrivati važne spodbude za pesnikovo ustvarjalnost.²¹ Povezuva značaja z dajmonom (demonom) nikakor ni nepomembna za tragedijo, saj je le-ta v bistvu prikaz evdajmonije oziroma kakodajmonije življenja, srečnega ali nesrečnega življenja dramskih oseb, ki ga določajo demonske sile.²² Več interpretov razume to Heraklitovo misel kot napad na staro prepričanje grškega človeka, znano iz Homerja in zgodnje lirične poezije, da so človekova preobčutljivost in slabosti, predvsem pa čustveni izbruhi posledica delovanja bogov.²³ Δαίμων pomeni tu »osebne Genija«, duha, ki ga človeku prideli Usoda; ta antični »angel varuh« se seveda v marsičem razlikuje od krščanskega, še posebej v tem, da lahko človeku prinaša tudi nesrečo, da je tako rekoč njegov zli angel.²⁴ Marcovich zavrača možnost, da bi šlo Heraklitu zgolj za teološko kritiko v tem smislu, da bi odgovornost za neuravnovešeno ravnanje pripisal nižjemu božanstvu (demonu) namesto vrhovnim bogovom (npr. Zevsu ali Afroditi), saj od demona niso bili odvisni le posameznikovi čustveni izbruhi ipd., temveč njegovo celotno življenje.²⁵ (Temu argumentu bi morda kdo ugovarjal s čisto logičnega stališča: kajti če je demon odgovoren za celotno življenje je eo ipso tudi za vse posamezne dogodke v njem, kot so čustveni izbruhi, zaslepljenost itd. Vendar je proti temu mogoče spet mogoče reči, da je s »celotnim življenjem« mišljena predvsem osnovna li-

brez značajev, za kar navaja kar pet dokazov (Poetika VI 1450a 20-30), gre verjetno za nekoliko retorično zaostreno formulacijo, ki je naperjena zoper v njegovem času že prevladujoče estetske nazore o prednosti značaja: prim. M. Valgimigli, Aristotele Poetica, Bari 1934, (op. 3), str. 70: »Sono forme di esagerazione verbale o metodica dovute probabilmente a intonazione polemica per accentuare maggiormente la necessaria prevalenza della *πρᾶξις* sopra ogni altro elemento.« Prim. tudi: A Gudeman, Aristoteles Poetik, Berlin-Leipzig 1934, str. 180: Nach A. sind die ἦθη ein notwendiges μέρος der Tragoedie, mithin kann diese Behauptung allein schon deshalb in einem relativen Sinne <...>verstanden werden.

²⁰ J. C. Kamerbeek, Sophocle et Heraclite, Studia Vollgraff, 1948, str. 84-98.

²¹ Prim. Schadewaldt, (glej op. 21), str. 23.

²² Prim. Aristotel, Poetika VI 1450a 10: καὶ <ῆ> εὐδαιμονία καὶ ἡ κακοδαιμονία ἐν πράξει εἰσὶ καὶ τὸ τέλος πρᾶξις τις ἐστί, οὐ ποιότης; Schadewaldt, (glej op. 21), str. 23.

²³ B. Snell, Hermes 61 (1926), str. 364; G. S. Kirk and J. E. Raven, The Presocratic Philosophers, Cambridge, 1957, str. 214; W. K. Guthrie, A History of Greek Philosophy, I, Cambridge 1962, str. 482.

²⁴ Prim. Teognid, Eleg. 1, 163-164: εἰσὶν δ' οἱ βουλῇ τ' ἀγαθῇ καὶ δαίμονι δειλῶ μοιχθίζουσι, τέλος δ' ἔργμασιν οὐχ ἔπεται.

²⁵ Primerjaj komentar M. Marcovicha v: Heraclitus, Greek Text with a Short Commentary by M. Marcovich, Merida 1967, str. 503.

nija dogodkov, ki vodi človeka k sreči ali nesreči in vodenje te linije je potemtakem pravo področje pristojnosti demonov.) Prava ost Heraklitovih besed je v tem, da je vsak posamezen človek odgovoren za svoje ravnanje, da so njegove odločitve odvisne in njegova dejanja odvisni predvsem od njegovega značaja.²⁶ Po tej (najprepričljivejši obstoječi) interpretaciji potemtakem najdemo že pri Heraklitu bistvene poteze sodobnega pojmovanja značaja oziroma osebnosti: individualnost, moralna odgovornost in morda (glej op. 29) celo z njo povezane metafizične razsežnosti.

Značaj v Sofoklovih dramah

Vprašanje značaja pa je še posebej aktualno pri Sofoklu, kjer je posameznik nesporno v središču dramskega dejanja in seveda je za nas ključnega pomena, kako se le-ta zrcali iz dejanj in besed njegovih junakov. Albin Lesky ugotavlja, da je pomen besed φύσις in φύω (φύομαι) pri Ajshilu vezan dosti bolj na pretekle dogodke in njihov vpliv pri Sofoklu pa na celotno bistvo posameznega človeka, ob tem pa se ti izrazi pri Sofoklu tudi veliko pogostejše pojavljajo.²⁷ (Nikakor pa ni nepomembno tudi njegovo stališče, da je Aristoteles po krivici postavil ἥθος za μῦθος in da najdemo v Sofoklovem življenjepisju izrecne namige, da je bil pesnikov pogled drugačen.²⁸) Najprodorneje pa je analiziral problem značaja in človekovega sa-

²⁶ Isti, str. 502 razlaga, da pomeni ἥθος na tem mestu » 'the individual character with moral qualities' on which depend a man's decision and the way he acts in life«. Pri tem nasprotuje Snellovi interpretaciji (glej op. 26), po kateri pri Heraklitu še ne moremo govoriti o značaju, ker ta beseda (v nemščini, lahko pa bi rekli, da v pojmovanju modernega evropskega človeka nasploh) vedno poudarja lastno voljo, o kateri pa Heraklit ne govori nikjer; po Snellu torej pri Heraklitu še ne moremo govoriti o pravem individuumu, o jazu, ki bi deloval spontano sam iz sebe. Marcovich upravičeno ugotavlja, da bi bil obravnavani izrek nesmiseln, če bi impliciral, da je človekov ἥθος odvisen od zunanjih sil, katerekoli že so; njegova kulturna inovativnost, filozofska globina in moralna daljnosežnost izvirajo prav iz tega, ker priznava, da je posameznik odgovoren za svoja dejanja, da je moralni subjekt.

Zanimiva je tudi Guthriejeva interpretacija (glej op. 26, str. 482), ki povezuje to mesto s Heziodovim pojmovanjem demonov v pesnitvi *Dela in dnevi*: tam so demoni duhovi umrlih (moralno) dobrih ljudi, ki skrbijo za posameznike. Pričujoči izrek naj bi torej pomenil, da je od človekovega značaja, od moralnosti njegovega življenja odvisno, ali bo po smrti postal božanstvo: » 'A man's character is the immortal and potentially divine part of him'. This lays a tremendous emphasis on human responsibility and adds to the ethical content of the sentence.«

²⁷ Prim. A. Lesky, *Hermes* 80, 1952, str. 97 in naslednje.

²⁸ A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972, str. 268 in 265, kjer ugotavlja o vsebini 21. poglavja t. I. Vita Sophoclis: Wenn hier die Darstellung von ἥθος und πάθος als das wichtigste in der Dichtung gilt, so ist die Polemik gegen die von Aristoteles vertretene Praerogative des μῦθος nicht zu verkennen.

mopojmovanja pri Sofoklu Hans Diller.²⁹ Za Sofoklove junake je po Dillerju značilno dvoje: prvič, njihovo samozavedanje ni utemeljeno toliko v kaki »notranji« značajski lastnosti, temveč ga zaznamujejo predvsem »zunanje« okoliščine, kot so poreklo, pripadnost določenemu živlenskemu krogu ljudi in stvari, dejanja, ki so jih storili, ali dogodki, ki so se jim pripetili; drugič pa je zanje bistveno, da zavestno sprejemajo nase svojo usodo in ji ne skušajo ulti. Ta zadnja poteza je celo odločilna, je nekakšno prepoznavno znamenje pravih glavnih oseb pri Sofoklu; zaradi nje prihajajo v konflikt z »navadno človeško pametjo«, saj jo v imenu nujnosti usode, ki jim jo je bilo dano spoznati, vzvišeno zavračajo; prav zato ostajajo na dnu svojega bitja ti neomajni junaki vedno nekako nedostopni in gledalcu – v tem jih determinira že mitološko izročilo – ne dopuščajo popolne identifikacije s seboj. Vsekakor pa je zavest o jedru lastne osebnosti oziroma o enkratnosti lastnega bitja in povezava le-tega z njihovim delovanjem zelo močna. To osebnostno jedro opredeljujejo različni izrazi: φύσις, τρόπος, ἦθος. Zlasti pogosto ti izrazi nastopajo v položajih, kjer gre za vprašanje temeljne osebnostne spremembe; tako jih srečamo najpogosteje v zvezi z besedo εἵκειν in izpeljankami iz nje (pri Ajshilu pa so te besede povezane s trenutnim razpoloženjem in tudi spremembe se nanašajo zgolj na ravnanje v določeni situaciji). Diller meni, da vsi naštetih izrazi sicer označujejo dramske like z različnih vidikov, da pa med njimi ni prave ustreznice za naš izraz »značaj«, saj je jedro osebnosti njegovih junakov, kot že rečeno, bistveno zaznamovano predvsem z »njegovim svetom«.

Navezanost na ta »njegov svet«, ki jih karakterizira, jih dela neomajne v zavesti o samih sebi oziroma o tem, kaj so, in odločilno določa njihovo delovanje. V vseh tragedijah (razen v *Ojdisu na Kolonu*) najdemo na poudarjenih mestih besede, ki bi jih lahko označili kot poslovilni govor junaka od svojega sveta. *Ajant* nagovori veliki moči – Dan in Sonce, katerih kraljestvo zapušča, potem pa se obrne v mislih k rodni Salamini, k Atenam, k trojanskim tlem, ki ga hranijo s svojimi rekami in potoki: misli torej na kraje, odkoder izvira njegov rod, in na tiste, ki so bili priča njegovim junaštvom, ki so ga torej zavezovali k junaštvu (prim. v 856 in naslednje). *Antigona* nagovori grob, v katerega odhaja, a v grobu so tudi njeni sorodniki, ki ji pomenijo vse (prim. v. 891 in naslednje), saj že prej pravi sestri Ismeni:

θάρσει· σὺ μὲν ζῆς, ἣ δ' ἐμὴ ψυχὴ πάλαι
τέθνηκεν, ὥστε τοῖς θανοῦσιν ὠφελεῖν. (559-60)

Ko se razkrije *Ojdisova* sramota in se le-ta oslepi, kliče vse postaje svo-

²⁹ Prim. H. Diller: Über das Selbstbewusstsein der sophokleischen Personen, v: H. Diller, Kleine Schriften zur antiken Literatur, Muenchen 1971, str. 272-85; isti: Menschendarstellung und Handlungsfuehrung bei Sophokles, v: Kleine Schriften (glej zgoraj), str. 286-303.

jega življenja, ki so omogočile, da se je dopolnila njegova strahotna usoda: Kitajron, Korint, razpotje, kjer je ubil očeta, in krvoskrunski zakon (prim. v. 1391 in naslednje). *Elektra* izpove žari, v kateri je – tako misli – pepel njenega brata, vsa strta upanja in jalove skrbi, ki pomenijo vse njeno življenje (prim. v. 1126 in naslednje). Ko je *Filoktet* ob svoj lok, v tožbah kliče za pričo svoje bivališče, skalno votlino in divjino, v kateri bo sedaj od lakote umrl. V *Trahinkah* najdemo to slovo v verzih 1090 in naslednjih, kjer Herakles nagovarja svoje izmučeno telo, pleča, prsi in roke in se spominja svojih slovitih junaštev.

Tako imenovane sekundarne osebe so nekako vpotegnjene v dejanje, nujnosti usode ne sprejemejo kakor junaki temveč se ji (zaman) skušajo izogniti. V tem smislu prihaja Diller do izredno izzivalnega, čeprav neo-samljenega zaključka³⁰, da je pravi junak *Trahink* le Herakles, v Dejanjri ni usodi pa vidi le sekundarno tragiko; pri njej namreč najdemo le prvi moment usode tragičnega junaka (po vzgojiteljičini pripovedi se ganljivo poslovi od svojega sveta, od doma, ki ga ponazarjata spalnica in zakonska postelja), drugega pa ne, saj je skušala uiti temu, kar ji je namenila usoda. Medtem ko glavni junaki v fizičnem propadu ohranijo in izpolnijo same sebe, pa je za sekundarne značilno, da izgubijo vse in s tem tudi smisel lastne osebe – in najčistejši primer tega je ravno Dejanjra.

Na rob temu zanimivemu (pa tudi najbolj problematičnemu od vseh, ki zadevajo interpretacijo značaja Sofoklovih dramskih likov) sklepu moramo vendarle zapisati nekaj pripomb. Najprej se zastavlja vprašanje, kaj v Sofoklovem svetu sploh pomeni izogibati se usodi. Če to pomeni ravnati v nasprotju z voljo bogov, potem je Herakles, kot nam ga prikazujejo *Trahinke*, še manj junak od Dejanjre: Dejanjra resda ravna v nasprotju z lastnim prepričanjem, da se človek bogovom oziroma najmočnejšemu od njih, Erosu, ne sme upirati (prim. v. 441-8; 491-2), vendar je njeno ravnanje zgolj tvegana poteza, ki izvira iz obupa in nikakor ni hotena, premišljena kršitev božje volje, in ni storjena docela neodgovorno: zbor, ki ga vpraša za mnenje o uporabi čarovnega sredstva, ji da celo rahlo spodbudo (prim. v. 584-93). Herakles pa je nekoč povsem namerno zahrbtno ubil Ifita, samo zato, ker je kralj Evritos zavrnil njegovo v pijanosti izrečeno – zahtevo, naj mu da svojo hčer Iolo za priležnico, kar je Zeusa močno razsrdilo (prim. v. 274-80). Za pravično kazen, ki mu jo je zato odmeril njegov oče, vladar vesolja, se je potem znesel ne le nad Evritom in njegovo družino, temveč nad vso Ojhalijo (prim. v. 283). (Celo če bi bil pravi vzrok Heraklovega maščevanja Evritovo nesramno vedenje, zasmehovanje in kršitev svete postave gostoljubja, kot ga lažno prikazuje Lihās (prim. v. 262-9), bi bilo njegovo

³⁰ Prim. npr. L. Bergson, *Herakles, Deianeira und Iole*, Rheinisches Muesum für Philologie, Bd. 136, Heft 2, 1993, str. 102 – 15.

»povračilo« nesorazmerno okrutno.) Poleg tega pa je iz tradicionalne mitologije znanih še veliko primerov, v katerih je Herakles dosti bolj očitno in namerno nasprotoval božji volji, tako že takrat, ko je bil še v zibelki in je zadavil kači, ki ju je nadenj poslala Hera. Po kakšnih merilih bi to lahko bilo spoštovanje božje volje?

Druga pripomba pa je, da ni razvidno, da bi Dejaneyra bežala pred svojo usodo. Lahko bi rekli, da je žrtev nevedenja oziroma prepoznega spoznanja o načrtih, ki jih imajo z njo bogovi, prav tako kot Herakles, le da se njena pot konča v popolnem brezupju; in kakor se Herakles brez oklevanja podredi volji očeta, takoj ko jo spozna (prim. v. 1143-78), tako ostane ona zvesta svojim najvišjim načelom in se odloči za samomor, brž ko spozna svojo zmoto. V tem je Dejaneyra podobna Ajantu: bolj kakor svoj fizični obstoj (ζῆν), ceni svojo čast oziroma moralno čistost (μὴ κακῇ πεφυκέ-ναι).

V *Trahinkah* najdemo nekaj mest, ki so na prvi pogled v izrečnem nasprotju z zgoraj obravnavanim Heraklitovim izrekom o človeškem značaju. Takšne so Dejaneyrine besede, da Herakles ni odgovoren za nezvestobo, saj ga je v to potegnil Eros, kateremu se ne morejo upirati niti drugi bogovi; ljubezen je prav izrečno imenovana bolezen (prim. v. 441-9).

Prva zborna pesem govori o zmagošlavju Afrodite Kipride ne le nad ljudmi, temveč tudi nad bogovi: tako je med drugimi ujela v svojo zanko tudi Herakla in Aheloja in ju pognala v spopad za Dejaneyro, ki je že tedaj v nekem smislu postala njuna žrtev. Povsem neposredno pa imenuje Kiprido za vzrok vseh tragičnih dogodkov v drami na koncu tretje zbornske pesmi:

ἀ δ' ἀμφίπολος Κύπρις ἀναυδος φανερά
τῶνδ' ἐφάνη πράκτωρ. (860-61)

To nasprotje pa vendarle ni nepremostljivo. Če namreč Heraklit kritizira homersko pojmovanje bogov in pripisuje človeku sposobnost samobladovanja in odgovornost za moralne odločitve, pa to še ne pomeni, da v njem vidi avtonomno bitje, ki bi si lahko samo določalo tudi »zunanje« okoliščine svojega življenja. Za Sofoklove junake je značilno, da so podvrženi težkim udarcem usode, da imajo pogosto ne prav prijetne značajske poteze (Ajant, Antigona, Ojdip, Herakles) in niso vedno zgled samoobvladovanja, odločilno pa je, da so sposobni ključnih moralnih odločitev in neomajne vztrajnosti pri svojih vrednotah (v tem bistvenem smislu je junakinja tudi Dejaneyra). Zaradi tega niso zgolj marionete v rokah bogov niti zgolj dramske funkcije.

SUMMARY

One of the most difficult problems the interpreter of ancient literature encounters is the problem of application of modern terms and categories. This problem gets even more complicated when the main goal of the interpretation is to help the reader to recognize the human condition presented in an ancient literary text as his own. The article is concerned with the question to what extent the modern notion of »character« (»personality«) is applicable for the analysis of Sophocles' dramaturgy. Some of modern scholars maintained, that Sophocles' heros have no character in modern sense; recently, symbolistic interpretation was proposed by eminent structuralist interpreter (Segal) as the one that does much more justice to the great Greek dramatist. Yet, expanded notion of the character (personality) and deeper and more subtle understanding of the essence of art enable modern reader to see Sophocles' drama in a new light: its protagonists, being complex personalities (though due to their creator's technique they are mostly only sketched) remain powerful and provocative today.

Naslov:

mag. Brane Senegačnik

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta

Aškerčeva 2

SI-1000 Ljubljana