

STRANSKI LIKI V SOFOKLOVIH TRAGEDIJAH PRIKAZ NJIHOVEGA DRAMATURŠKEGA POMENA OB LIKU TEJREZIJE V KRALJU OJDIPU

Brane Senegačnik

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Avtor se uvodoma dotakne problema določanja glavnih in stranskih likov v dramah ter predstavi specifične težave v zvezi s tem v antičnih tragedijah. Predlaga kriterij za določanje statusa dramskih likov v Sofoklovihih delih. Kot važen element dramske resničnosti obravnava t. i. dramsko klimo. Pomen stranskega lika je predstavljen ob primeru lika vidca Tejrezije v Kralju Ojdipu.

Defining the supporting characters in Sophocles' tragedies, and their dramaturgical significance of Tiresias in Oedipus Rex. The article first deals with the problem of determining the main and supporting characters in plays, and outlines specific problems correlated to this issue in antique tragedy. A criterion for the determination of the status of characters in Sophocles' work is then proposed. The so-called dramatic climate is treated as an important element of dramatic reality. The significance of the supporting character is illustrated in the case of the blind soothsayer Tiresias in Oedipus Rex.

I.

Na splošno se zdi vprašanje delitve dramskih likov na glavne in stranske precej lahko odgovorljivo in obenem manj pomembno za recepcijo dramske umetnine. Logiko predpostavke, na kateri temelji tak pogled, bi najkrajše opisali takole: status posameznih dramskih likov se odkrije v teku recepcije konkretnega dela, pri čemer pa to spoznanje nastaja kot nekakšen »stranski proizvod«, ki nima večjega vpliva na recipientovo dožemanje estetskih vrednot, tematsko-idejnih razsežnosti ali celo na doživljanje umetniškosti dramske umetnine. Tako razmišljanje je z vidika sodobne literarne znanosti kajpak problematično, najbrž ga lahko označimo celo za predkritično, če upoštevamo kompleksnost vprašanj, ki se zastavljajo ob problemu recepcije literarnih del. Ta kompleksnost najbolj plastično odseva v dejstvu, da se je v drugi polovici 20. st. predvsem na

podlagi fenomenološke analize literarne umetnine (Ingarden), ruske formalistične šole in novejšje filozofske hermenevtike izoblikovala t. i. teorija recepcije kot samostojno in vplivno področje literarne teorije.¹ Eden temeljnih elementov sodobne kritične zavesti o umetnosti je nedvomno prepričanje, da noben recepcijski akt ni enoznačno, »nevtralno« dejanje, ampak je bistveno zaznamovan s horizontom pričakovanja² vsakokratnega recipienta in z njegovim ob vsaki konkretni recepciji specifičnim eksistencialnim položajem, ki ga ne določajo le »zunanje« (socialne in biološke) in racionalno zajemljive premene, ampak tudi nepregledni svet nezavednih vzgibov. Podoba umetnine je *načelno* spremenljiva, ker se konstituira prav skozi takšne, *načelno* spremenljive, recepcijske akte. Določitev statusa posameznega dramskega lika bi potemtakem le stežka bila nekaj nevprašljivega in »samodejnega«, predvsem pa je treba reči, da ta status ni brez določenega pomena za doživljaj celote dramskega (umetniškega) dela, v katerem se ta lik pojavlja.

Besedila (v celoti ohranjenih) antičnih tragedij predstavljajo v tem oziru še poseben problem. Najstarejši nam dosegljivi zapisi oziroma prepisi so nastali vsaj tisočletje in pol po prvi uprizoritvi del.³ V mnogih zgodnjih srednjeveških rokopisih najdemo zelo malo imen govorcev (dramskih likov), v nekaterih pa sploh niso navedena.⁴ Celo oznake spremembe govorca brez navedbe njegovega imena (členitev teksta na paragrafe) so nepopolne in izdajatelju ne nudijo trdne opore.⁵ Kjer pa besedilo je razdeljeno med posamezne dramske osebe, je ta atribucija praviloma izredno nezanesljiva in je ne moremo šteti za nikakršno avtoriteto.⁶ Nič manjša ni nezanesljivost atribucije partov pri dramskih fragmentih, ohranjenih na papirusih.⁷ Delo izdajateljev je zaradi tega še posebej odgovorno in »ustvarjalno«, saj le-ti z atribucijo besedila določajo »dramsko eksistenco« posameznih likov in sooblikujejo njihov »značaj«, posredno pa tudi vplivajo na dinamiko in atmosfero posameznih prizorov in preko tega na podobo dramske umetnine kot celote. Razlike v atribuciji, ki jih najdemo v posameznih izdajah, sicer skoraj nikoli nimajo *bistvenega* pomena za celotno notranjo formo posamezne drame, vendarle pa niso zanemarljive in včasih povzročajo njeno nespregledljivo modifikacijo.⁸

Pri takšnem stanju tekstne tradicije sta izvorni obseg posameznih partov in s tem avtentična podoba antičnih dram močno vprašljiva. Omenjeni posegi izdajateljev so seveda neobhodni, saj so šele z njimi besedila grških tragiških pesnikov⁹ sploh zadobila svojo polno dramsko identiteto, katere nepogrešljivi del so – na ravni besedila – imena dramskih likov ter njihova značajska izoblikovanost in dramska funkcija (ki sta bistveno pogojeni prav z atribucijo določenega dela besedila določenemu liku). Izdajanje antičnih besedil je tako neločljivo povezano z raziskovanjem zgradbe posameznega dramskega dela: čeprav po eni strani izdajateljevo delo šele ustvarja osnovo za dramaturško analizo, po drugi strani prav preko predpostavljene podobe dramske zgradbe in razkritja njenih »zakonitosti« odkriva pravo »logiko« atribucije teksta. Vprašanje statusa posameznih likov je v temelju odvisno od te izdajateljske dejavnosti, vendarle pa sodi med ožja dramaturška vprašanja, ki se razpirajo šele v fazi po rekonstrukciji predpostavljene prvotne oblike besedila.

Razhajanja izdajateljcev glede atribucije posameznih verzov so bistveno pogostejša kot razhajanja kritikov in literarnih zgodovinarjev glede statusa posameznih likov. Temu dejstvu lahko proleptično dodam še, da ugotovitve o statusu posameznih likov na podlagi kriterija, predlaganega v tem članku, v veliki večini primerov ne odstopajo od zelo enotnih tradicionalnih, ki večinoma ne temeljijo na nobenem jasno ekspliciranem merilu.¹⁰ V zvezi s tem morda ne bi bilo odveč nekoliko dopolniti uvodne misli o nemožnosti »čistega«, nevtralnega in zato merodajnega receptivnega akta. Naj bodo pristopi k umetnini še tako zamejeni in zaznamovani z vselej specifičnimi zavestnimi in nezavednimi vsebinami, se to v primeru formalnega vprašanja, kakršen je status dramskih likov, dejansko ni odrazilo v različnosti kritičkih sodb. Če zlahka priznavamo, da ne obstaja absolutna, objektivna, nadzgodovinska recepcija in njej korelativna interpretacija, nas to ne sme zavesti v skrajno pojmovanje, po katerem so pač vsi receptivni akti zgolj nenevtralni, zaznamovani z zgodovinskim kontekstom in s subjektivnimi značilnostmi recipientovega življenjskega položaja. Hermenevitično nepošteno bi si bilo zatisniti oči za različne stopnje njihove zamejenosti in ne upoštevati razlike med tisto »naivno« fenomenološko držo, ki se zavestno odreka sleherni posebni hermenevitični perspektivi in si prizadeva utišati lastna pričakovanja, da bi zaslišala govorico umetniškega dela, in tistimi držami, ki izražajo iz specifičnega interpretativnega interesa. Ta »naivna« drža je poseben mentalni akt ali eksistencialno odprtje besedilu, ki se nikdar ne pojavlja v čisti obliki, temveč v nešteti različicah in stopnjah, saj ne odpravlja različnosti predispozicij med posameznimi bralci in bralskimi akti, marveč jih, nasprotno, še zares aktualizira. Ne glede na to pa omogoča načelno enako strukturiran pristop k umetnini in vsaj potencialno istovrstne doživljaje, katerih zasnutek obstaja v besedilu, medtem ko je »analoga« bralca odkrivanje teh zasnutkov in takšno aktiviranje notranjih dispozicij, ki omogoči razvitje doživljaja. V tem smislu omenjena drža vodi najbližje k celostni »umetniški stvari« in omogoča najjasnejše uzrtje njenih struktur. Zato je nepogrešljiva prvina vsake relevantne recepcije in interpretacije umetniških del.¹¹

Razvrščanje dramskih vlog med glavne in stranske ni hermenevitični in doživljajski smernik umetniške recepcije vitalnega pomena: navsezadnje ima opredelitev statusa posameznega lika učinek le na recepcijo oziroma refleksijo tistega, ki jo pozna in upošteva pri svojem soočanju z dramskim delom. Kljub temu lahko preko spremnih komentarjev, ki so tako rekoč nepogrešljivi spremljevalci antičnih besedil v sodobnem svetu, različne opredelitve znatno vplivajo na fokusiranje recipientove pozornosti in mu celo sugerirajo različne načine dojetja celotnega dela, saj lahko s širšim ali ožjim izborom nosilnih likov zelo različno »določijo« njegov značaj.¹² Poskus izoblikovati natančnejši, predvsem pa razvidnejši in oprijemljivejši kriterij za določanje statusa likov potemtakem ne izhaja zgolj iz »interne« potrebe teorije po čim natančnejši kategorizaciji, ampak je vsaj posredno povezan z osnovnimi pogoji recepcije. Res pa je, da so takšni primeri v Sofoklovih tragedijah zelo, celo skrajno redki;¹³ zato sem skušal svoj kriterij zasnovati na takšni analizi, ki poleg statusa likov razkriva

tudi *dramaturško relevantnost stranskih likov*, ki, z drugimi besedami, kaže, kako so funkcije po definiciji manj pomembnih dramskih oseb neolčljivo vtakane v celoto kot njen integralen (torej nepogrešljiv) del.

II.

Na katere kriterije se lahko opremo pri določanju glavnih in stranskih likov? Sam na to vprašanje nisem znal najti zadovoljivega *enostavnega* kriterija. Odločil sem se za kombinacijo *več* kriterijev; tudi ta odločitev je seveda do neke mere arbitrarna, vendar jo bom skušal vsaj razvidno in čim izčrpaneje argumentirati ter jo s tem izpostaviti tudi možnim ugovorom.

Sistem kriterijev opredelitve teme sestavljata dva »zunanjeformalna« in en »vsebinski« vidik, ki je povezan z analizo dramaturškega loka vsake od posameznih dram:

1. omemba v naslovu,
2. kvantiteta partij posameznih individualnih likov,
3. nosilna vloga v dramskem konfliktu.

Ad 1. Omemba v naslovu

Za recepcijo literarnega dela je njegov naslov nedvomno izredno važen: naslov je integralna sestavina umetnine. Sicer stoji nekako izven nje, a prav s tem izjemnim položajem močno vpliva na bralčevo ali gledalčevo recepcijo.¹⁴ Lahko bi rekli, da nekako povzema celoto »nižjih« struktur dela in tako vse od začetka na poseben način usmerja recipientovo pozornost ter vtiskuje končni pečat »masi doživljenega« in izostruje posamezne točke v perspektivi, ki se odpre ob koncu receptivnega akta, ko se kot v vzratnem ogledalu strnejo različni vidiki umetniškega doživljanja.

Kar se tiče antičnih dram, je spričo negotovih poti njihove preoddaje in sprememb, ki so jih na tej poti doživljale, potrebna velika previdnost. To velja tudi za upoštevanje pomena, ki naj bi ga imel naslov kot artikulatorka umetniške celote dela. O. Taplin tako z dobrimi razlogi dvomi o zanesljivosti in relevantnosti aktualnih naslovov grških tragedij: »Sam sumim, da je naslov služil zgolj uradnemu zapisu in da mu ne dramatik ne občinstvo nista pripisovala nikakršnega pomena.«¹⁵ Če je mogoče, da avtor dela ni bil tudi avtor naslova, pa to seveda še ne pomeni, da so vsi naslovi dramaturško neupravičeni in neprimerni z vidika umetniške recepcije. Nasprotno: večinoma so neproblematični in učinkoviti. Morda ni odveč omeniti, da naslovni lik drame ni nujno tudi *dramatis persona*. Pri antičnih dramatikih sicer ne najdemo takega primera, a sem prepričan, da primeri iz sodobnosti vendarle ponujajo koristno osvetljava problema. V mislih imam dve pomembni deli dramatike 20. stoletja: Beckettovo dramo *Čakajoč na Godota* in Smoletovo *Antigono*. Godot ni koncipiran kot običajen dramski lik, njegova nejasna, nedoločljiva identiteta je (notranji) vzrok nemožnosti njegove pojavitve na odru, ta nemožnost pa je obenem z njegovo neopredeljivostjo, ki dobi »teološke« razsežnosti, ključna tema

igre. A v svoji takšnosti se konstituira prav prek izjalovljenih pričakovanj, da bo vendarle prišel (kot obljublja); čeprav o njem ne vemo ničesar določnega, opazke Vladimirja in Estragona ustvarjajo vtis, da gre za lik, ki se vsaj načeloma lahko pojavi na odru, še več: intenziven občutek njegove odsotnosti je mogoč šele zaradi takega vtisa. Smoletova *Antigona* je prepoznavna preustvaritev antičnega dela, jasno izražen dramski kontrast, ki se v svoji posebnosti vzpostavlja z evociranjem Sofoklovega vzora. Lik Antigone tu v najpolnejšem pomenu *clamat per absentiam*.¹⁶

Med Sofoklovimi tragedijami jih je šest naslovljenih po glavnem liku, ki v primeru vsake od njih to tudi v resnici je. Edina izjema so *Trahinke*. Problem poimenovanja te drame po zboru je tesno povezan z njeno vsebino. Nikakor namreč ni mogoče reči, da je zbor v njej glavni lik. Edina okoliščina, ki blede poudarja njegov pomen, je, da je ves čas priča dogodkom na odru, a to velja tudi za zборе vseh drugih šestih tragedij, poleg tega pa ima nanje – kot vselej pri Sofoklu – zelo malo (če sploh kaj) vpliva. To dejstvo je navsezadnje botrovalo ustvarjalni prevajalski gesti, ki je *Trahinke* prekrstila v *Heraklovo ženo* (*The Wife of Heracles*), kar pravzaprav ni čisto svojevoljen, ampak, nasprotno, globoko dramaturško utemeljen poseg, saj povzema odločilne dejavnike dogajanja v drami: oba glavna lika v realnem razmerju njune dramaturške teže. Zboru nedvomno pripada največ dramskega besedila, če štejemo tudi njegove pesmi, ki seveda so povezane z dogajanjem na odru, a tudi to velja za vsa ohranjena Sofoklova dela. Kot za vse druge zборе ugotovljamo tudi za dekleta iz Trahine, da jim ne pripada nosilna vloga v dramskem konfliktu, še več: njihova vloga je kvečjemu še izraziteje stranskega značaja. Skratka: tudi za *Trahinke* v celoti veljajo določila tretjega podkriterija, po katerih je zbor stranski lik. Ker pa gre obenem za naslovni lik, se zdi potrebno (ob zgoraj omenjenih Taplinovih pomislekih glede izvora naslova) prav na tem mestu na kratko orisati celoten kompleks zborovih dramaturških funkcij, ki presega dramaturgijo v ožjem pomenu besede, namreč v pomenu zgradbe dramskih dogodkov.

Najprej naj omenim očitno dejstvo, da zbor ni individualen lik, ampak, nasprotno, kolektiv, osebnostno nediferencirana množica (nikdar ne naletimo na primer, ko bi se v zboru pojavile razlike v pogledih na moralne dileme, ki jih odpirajo dogodki na odru); zbor je določen le po svojem socialnem položaju (kamor prištevam tudi njegovo »spolno identiteto«), kar vsekakor ni nepomembno za razumevanje odrske akcije. Morda gre pripisati okoliščino, da se igra imenuje po zboru, njegovi poudarjeni vlogi pri posredovanju teoloških tem.¹⁷ Vsekakor predstavljajo tudi po tej plati *Trahinke* izjemo in zastavljajo nelahko vprašanje, še posebej zdaj, ko je v literarni znanosti že skorajda pozabljena romantična teza, da predstavlja zbor t. i. »idealnega gledalca« (A. W. Schlegel) oziroma »organ pesnikovega moralnega jaza« (W. Kranz).¹⁸ Morda pa vendarle ne bi smeli povsem pozabiti tudi na Lettersovo tezo, da pesnik nikoli ne napada zborovih pogledov na življenje, kolikor jih razumemo *in abstracto*, odtrgano od konkretne »življenske« situacije, ki jo predstavlja okvir dramskih dogodkov, v katerega je postavljen posamezni zborovski spev.¹⁹ Prav ta dekontekstualiziranost zborovih moralnih izhodišč in čisto specifična

dejanskost na odru marsikdaj ustvarjata razpor resničnosti, ki se v recipientovi zavesti zarisuje kot tragična ironija.

Pri zboru tako razlikujem tri glavne vloge:

1. predstavljanje specifičnega dramskega lika,
2. izražanje določenega pogleda na človeka, družbo in svet,
3. stopnjevanje čustvene izraznosti odrskih dogodkov z lirskimi spevi.

Njegova filozofija doživi posebno osvetlitev skozi dramsko akcijo: praviloma doživi tudi svoj »fiasco«, a to le kolikor se v svoji zgolj-teoretičnosti, odmaknjenosti od presežne, temne mase življenja vsiljuje kot življenska drža – v tem oziru je vselej prav paradigmatično poražena od načela *παθήματα μαθήματα*,²⁰ ki se tako redno izkaže za pravilno etično in spoznavno držo; kolikor je to načelo »prazno« in implicira človekovo odvisnost od izkušnje, pa tudi ruši njegove iluzorne predstave o samem sebi in ga od videza »racionalističnega« samorazumevanja in samoposedovanja (ki je seveda tudi navidezno razumevanje in obvladovanje življenja) skozi tragično izničenje vodi h globljemu dojetju samega sebe: k skrivnosti lastne biti (ki je ne časovno, temveč ontološko izvirnejša). Njegovi spevi so lirski poezija, ki jo pogosto odlikujeta izredna subtilnost in ekstatičen zanos – na ta način ustvarja pogoje za čisto posebno obliko recipientovega dojetja resničnosti: za poudarjeno intuitivno-doživljajsko spoznavanje samega sebe, drugega (človeka, družbe) in sveta. V teh, pétihi partijah celoten dramski izraz kulminira: dramska akcija se zaustavi na točki največje zgoščenosti in doseže enotnost svoje konstitutivne razvejanosti in razčlenjenosti momentov skozi čas. Zborski spevi ali posamezne péte partije v lirskih dialogih (te izvajajo tudi posamezni solisti) – zlasti tiste proti koncu drame, ki s tem, da zrcalijo in povzemajo že razpleteno odrsko dejanje, posebej izrazito prebijajo okvir dramske realnosti in se v svojem liričnem modusu izlivajo v vsebsegajočo realnost, ki ji pripada tudi svet vsakokratnega recipienta.

V okviru te študije ne bo mogoče obravnavati vseh vlog, ki jih ima zbor v kreaciji umetniške celote. Omejil se bom predvsem na dramaturški vidik njegovih partij v ožjem pomenu; seveda je tudi ta neločljivo povezan z bogastvom mitoloških primerov in – vsaj v izvorni, integralni različici tragiških partitur – s čustveno energijo glasbenih vložkov. Nadrobne in razsvetljuječe specialne študije Burtona in Gardinerjeve bodo zato nepogrešljiva referenca pri razpravljanju o širših razsežnostih njegovega vpliva na konstituiranje posameznih tragiških umetnin.

Ad 2. Kvantiteta partij posameznih individualnih likov

Prav gotovo je pomemben vidik tudi *kvantiteta partij posameznih individualnih likov*;²¹ toda kako določiti takšno kvantiteto partij? Z absolutnim številom verzov, ki jih mora vsebovati določen part? Z določenim deležem posameznega besedila? Z določenim razmerjem, v katerem naj bo part glavnega lika oziroma glavnih likov s parti neglavnih likov? Odgovor na nobeno teh vprašanj ne ponuja zadovoljujoče opredelitve. Ta

formalni kriterij je mogoče določiti zgolj relativno, v vsaki tragediji posebej, pa še tam je neuporaben sam za sebe oziroma je neločljiv zlasti od vsebinskega kriterija, ki ga obravnavam pod točko 3. Kljub temu pa ni nepomemben: odločilen je zlasti v primerih, ko neki lik sicer odpira za celoto igre izredno relevantno idejno tematiko, vendar s sorazmerno skromnim obsegom svoje »odrske eksistence« sam ne zavzema dovolj velikega prostora v duhovnem svetu dela (najboljši primer tega je Jokasta).

Nadalje ne smemo povsem izpustiti izpred oči likov, ki ne govorijo, t. i. nemih vlog: čeprav tu obravnavamo Sofoklove drame kot literarna dela oziroma predloge za gledališke stvaritve in se ne posvečamo posebej problemom možnih konkretizacij, se vendarle zavedamo, da tudi v svoji »literarnosti« organsko težijo k uprizoritvi. Eden od dokazov za to so ravno ogovori nemih oseb ali preprosto njihova prisotnost. Zato bomo osvetlili tudi te, kjer se bo to zdelo potrebno.

Ad 3. Nosilna vloga v dramskem konfliktu

Odločilni kriterij je vsekakor vsebinske narave: to je vloga, ki jo posamezen lik igra pri konstituiranju dramskega konflikta. Tu seveda ne gre za »dramaturške tehnikalije«: neki lik ne konstituira dramskega konflikta, če ga avtor uvede v igro zgolj za to, da hote ali nehote posreduje med drugimi liki in jih zaplete v odrsko dejanje. Glavni lik je tisti, čigar duhovni (idejni, etični, nacionalni, družbeni) svet je v sporu s svetom nekega drugega lika (ali več likov), pri čemer ta spor zavzema osrednje mesto v drami oziroma čigar razvoj je dramsko dejanje samo.²² V najpristnejši obliki dramskega konflikta sta zoperstavljena duhovna svetova vidno utelešena v dramskih likih, katerih nasprotje se vzpostavlja okrog nekega konkretnega problema. Pristen dramski konflikt potemtakem ni mogoč brez dveh dramaturško enakovrednih likov – ali to pomeni, da mora v vsaki drami nujno biti več glavnih likov (kar bi bilo v diametralnem nasprotju s prej omenjeno hipotezo, po kateri naj bi imela velika večina ohranjenih Sofoklovih tragedij enega samega junaka)? Na to vprašanje bom poskusil odgovoriti z natančnejšo razdelavo tretjega kriterija razlikovanja likov: z ugotovitvijo, ali jim pripada v dramskem konfliktu bistvena, nosilna vloga ali v njem sodelujejo kot podporniki ene od strani ali pa so celo samo potegnjeni vanj, in to morda brez svoje volje oziroma celo v nasprotju z njo.

Če se strogo opiramo na kriterij omembe v naslovu in ga razumemo izključujoče, potem bi moralo imeti šest Sofoklovih tragedij en sam glavni lik. Veliko vprašanje je, če je to res zadovoljliva interpretacija dramaturške zgradbe omenjenih del. Toda kaj sploh pomeni glavni lik? Nedvomno tisti lik, ki predstavlja *fokus dramskega dogajanja in recipientove pozornosti*. Če je tako, potem je povsem sprejemljivo trditi, da ima tudi v obravnavanih primerih en sam lik poseben položaj, ki je odločilnega pomena za naš odnos do posamezne drame kot celote. Toda ali je vedno povsem jasno, kateri lik je to? Ali lahko, tudi če vse druge like potisnemo v ozadje v vrednostnem ali idejnem smislu, tako interpretiramo

drame tudi na *dramaturški* ravni? Še več: ali je sploh mogoč pristen dramski zaplet in konflikt, če v njem niso udeleženi *dramaturško* enakovredni partnerji? Ali ni mogoče šele v tako zasnovanem resničnem konfliktu prikazati psihološko prepričljive like in prek njihovega soočenja soočiti različne nazore, ideje, družbene težnje? Ali ni to celo nepogrešljiv pogoj za to, da se razvidno začrta vrednostna razlika med posameznimi liki in se v etični perspektivi razreši tudi konflikt vrednot, ki jih predstavljajo? Ker resničen dramaturški zaplet brez izvorne *odrske* enakovrednosti (čeprav je ta zgolj epizodne narave ali pa je omejena še na drobnejši segment in je ustvarjena z raznovrstnimi dejavniki) ni mogoč, je tako rekoč nujno, da je glavnih dramskih likov več. Toda spet: ali je to res? Najbolj problematičen, a tudi najbolj ilustrativen primer med Sofoklovimi dramami je v tem oziru *Kralj Ojdip*. O tej splošni problematiki bomo podrobneje spregovorili pri analizi te drame, saj omenjenega vprašanja dejansko ni mogoče obravnavati *in abstracto*, odtrganega od žive dramske realnosti. Na podlagi take analize seveda ne moremo postaviti splošnoveljavnega odgovora, lahko pa osvetlimo polje možnosti dramaturške gradnje in konkretne uresničitve v ohranjenem Sofoklovem opusu.

Če je za konstituiranje drame nujen dramski konflikt, ta pa lahko v pristni obliki obstaja le, kadar so vanj vpleteni dramaturško enakovredni liki, potem se zastavlja vprašanje, ali ima drama lahko en sam glavni lik. Odgovor na to že poznamo: seveda je pozitiven. Še več: ravno tista Sofoklova tragedija, ki se po tako rekoč konsenzualni sodbi odlikuje z najbolj dovršeno dramaturško zgradbo, ima dejansko en sam glavni lik. To je *Kralj Ojdip*. V nekem smislu lahko celo rečemo, da v njem sploh ni globinskega konflikta vrednot. Noben lik namreč ne nasprotuje neposredno in bistveno temeljni Ojdipovi vrednoti – odkritju resnice. Nihče ne želi, da bi Tebe ostale v krempljih kuge. In še posebej nihče osebno ne nasprotuje Ojdipu. Glavni lik torej nima osebnih nasprotnikov, niti ne predstavlja vrednote, ki bi se ji principialno zoperstavljala v kakem drugem liku utelešena nasprotna vrednota. Toda dejansko nastaja vrsta *dramskih konfliktov epizodne narave*, v katerih se Ojdip sooča z različnimi liki. Enakovrednost likov v teh soočenjih je omejena na neposredni kontekst posamezne znotrajdramske situacije, na epizodo, v kateri se pojavlja, tako da nobena druga dramska oseba ne more postati enakovredna Ojdipu na ravni celotne drame. Konflikti v tej drami se torej ne pojavljajo iz načelne in popolnoma zavestne opredelitve za različne vrednote, ampak so posledica različne notranje izoblikovanosti likov in stopnje njihove dejanske, praktične privrženosti osnovni vrednoti – spoznanju resnice. Niti korintski sel, niti stari pastir, niti Kreont, niti Jokasta (da o Tejreziji sploh ne govorimo) resnice nimajo za nevrednoto; in vendar se ravno ob vprašanju resnice vsi zapletejo z Ojdipom v konflikt. Dramske situacije so zasnovane tako, da tudi socialno neznatni in psihološko neizraziti liki v njih zavzamejo *dramaturško* enakovredni položaj: Ojdip je namreč v svoji nepopustljivi težnji po razkritju svoje identitete v posameznih prizorih odvisen od njihovega vedenja in priznanja, kar jim daje posebno težo, ne da bi morala zaradi tega kakorkoli trpeti enotnost njihovega značaja.

III.

Preden se posvetimo ilustraciji dramaturške relevantnosti, ki jo lahko ima pri Sofoklu stranski lik, s primerom lika vidca Tejrezije v *Kralju Ojdipu*, moramo natančneje opisati, kaj si predstavljamo pod pojmom *dramska klima*. Gre namreč za prvino dramske resničnosti, ki je v vsaj v določeni optiki izredno pomembna za pravilno presojanje motivov in učinkov posameznih odrskih likov.

Dramska klima je sicer v bistvu spekulativna kategorija, vendar lahko njeno uporabo precej dobro utemeljimo, če izhajamo pri določanju psihične konstitucije odrskih likov iz nekakšnega bazičnega psihološkega realizma.²³ S tem izrazom označujem po obsegu in strukturi spremenljiv kompleks dejavnikov, ki *posredno* vplivajo na prepričanja dramskih likov o sebi in drugih, na njihove odločitve in dejanja; gre torej za nekakšno stanje duha v upodobljenem izseku kvazirealne družbe, ki aficira psihološke in etične predispozicije posameznih likov. Dramska klima v grški tragediji je vselej bistveno zvezana z mitološko predzgodbo. Ugotovimo lahko, da pri Sofoklu tako rekoč praviloma znatno vpliva na ravnanje glavnih in stranskih likov in predvsem na spremembe njihove naravnosti do središčnega problema drame in celo do življenja in sveta. Omenimo le nekaj najznačilnejših. Najbolj vidno je to zagotovo pri Kreontu v *Antigoni*, potem še pri Ismeni,²⁴ v povsem določenem smislu pri Odiseju v *Ajantu*,²⁵ čeprav gre pri njem bolj za kontrast z njegovim stanjem v predodrski resničnosti, ki pa je za dramsko dejanje vsekakor izredno pomembna; resda se Odisej že na samem začetku drame pokaže v povsem drugačni podobi, kot jo hranijo v zavesti drugi odrski liki, npr. Ajant (in morda tudi kot so jo pričakovali recipienti, ki jim je bilo delo izvorno namenjeno), vendar pa imamo lahko strašni uvodni prizor, v katerem Atena odvzame Ajantu razsodnost (čemur je Odisej priča), vsaj za pomemben katalizator, če ne že kar za vzrok te njegove preobrazbe.

Vsak od omenjenih likov je seveda specifičen v svojih značajskih potezah in umeščen v povsem specifično dramsko situacijo: enkrat je torej tako vsak od teh likov kot vsaka od dramskih klim, ki nanj vpliva in na katero se – preobražajoč se – odziva. Prav zaradi njihove močne individualiziranosti vplivov klime ne moremo vsebinsko posploševati, ampak jih lahko ugotavljamo le v najtesnejši povezavi s celoto dejavnikov v posameznem dramskem delu.

Z *dramsko klimo* pa ne mislim preprosto na potek dramskih dogodkov, ki posameznika neposredno privedejo do take ali drugačne odločitve in ravnanja, ampak predvsem na vztrajnost določenih pojavov (npr. trditev, groženj z nasiljem, moralnih pritiskov) in njihovo nevidno »nakopičenje«, ki iz ozadja povzroči psihični prelom (ali nagib): Kreont se v *Antigoni* ob Tejrezijevem nastopu ne sreča prvič z zahtevo po pokopu Polinejka; res je, da videc nanj vpliva s svojo izjemno avtoriteto, ki temelji na »zgodovinsko« preverjenih (kvazirealnih) dejstvih, a vendar je Kreont tedaj – tako si vsaj lahko predstavljamo v skladu z zakoni bazičnega realizma – že močno »načet« od konflikta z Antigono, deloma celo z Ismeno, še zlasti če si predstavljamo, da je v sebi čutil resničnost Anti-

goninih besed, »da je le strah tisti, ki meščanom veže usta, da mu ne izrazijo nasprotovanja.«²⁶ Če si dovolimo še hujšo spekulacijo: glasnik v verzih 1302–1305 omenja, kako je Evridika jokala tudi nad smrtjo svojega drugega sina Megareja,²⁷ ki je tudi izgubil življenje v vojnih razmerah, torej po krivdi *politike*; morda si smemo predstavljati, da je v teh težkih trenutkih deloma upravičeno, deloma iracionalno povezovala tudi Megarejevo smrt s Kreontom, ker je ta v času dramske sedanosti glavni akter političnih razmer v državi.²⁸ Ta pomisel je sicer spekulativna, a v ničemer ne nasprotuje poteku dejanskih dogodkov v drami in ponuja možno osvetljavo »logike« njihovega razvoja. Prav v tem pa je temeljni namen moje analize dramske klime.

IV.

Med liki, ki stopajo z Ojdipom v konflikte *dramaturške narave*, je posebej zanimiv vdec Tejrezija. Njegova ključna značilnost je seveda dar jasnovidnosti, zmožnosti »metafizičnega« razgleda po prihodnosti, ki pa nikakor ni isto kot čisto »človeška« inteligentnost, vednost ali modrost. Nasprotno: nespregledljiv je simbolni kontrast, ki ga tvori njegov lik z likom Ojdipa. Kljub možnosti vpogleda v prihodnost Tejrezija, ki ga sam Ojdip oslovi z Apolona vrednimi epiteti,²⁹ ni bil tisti, ki je razvozljajal Sfingino uganko. Tega Ojdip v izbruhu jeze seveda ne pozabi povedati (390–403). Ojdip – tako tudi sam pove – je bil tisti, ki je premogel potrebno preroško zmožnost (*μαντεία*) za odrešitev mesta iz tedanje stiske.³⁰ In vir te resnične preroške, jasnovidne moči, ki jo pripisujejo Tejreziji, je v Ojdipu samem, v njegovem intelektu. Ojdipov intelekt prekaša jalovi Tejrezijev dar, ki je heterohton: izvira iz opazovanja ptičjih znamenj in drugih božjih sporočil. Na tej točki Ojdipova samozavest in samozadostnost dosežeta osupljiv vrhunec. Pravzaprav so njegove besede na tem mestu blizu Jokastinim v v. 857–858 in 946–949, čeprav – in v tem je bistvena razlika, kakor se izkaže kasneje – je njihov vzrok čisto različen in prihajajo iz različnih »delov« njunih bitij. Medtem ko odkrivajo najbolj notranje, temeljno Jokastino prepričanje, ki se pokaže ob ugodni okoliščini, pa impulzivna Ojdipova narava prekrije njegovo resnično nastrojeenje. Njegove besede so namreč izrazit »proizvod« psihično napete situacije oziroma miselno nedozoreli sad njegove nagle jeze. Ta je sicer integralna poteza njegovega značaja, a vendar ne nosilna (etična); nasilnost njegovih reakcij je stalen (moteč) dejavnik v njegovem ravnanju, vendar gre za problem neobvladanega temperamenta, ne pa za njegov etični kompas.

Sofoklovo mojstrstvo v ustvarjanju tragične ironije se v prizoru Ojdipa in Tejrezije razodene v eni najpopolnejših oblik. Ojdip v njem, objektivno gledano, zadržuje tek dogodkov in nasprotuje procesu odkrivanja Lajevega morilca, v katerega sicer vloži vse svoje intelektualne in moralne energije, ki, z drugimi besedami, postane v tej drami edini smisel njegovega življenja. Povsem neupravičeno naprti Tejreziji spletkarjenje samo zato, ker ta iz obzirnosti do njega noče spregovoriti (321–322; 324–325;

345–346). Ko odbije od sebe prst, ki ga je Tejrezija – skrajno nerad – uperil vanj, to hipotezo še razširi: vidcu in ob njem še Kreontu podtakne podtikanje krivde (378; 380–403). Motiv Tejrezijeve »obtožbe«, ki pa je pravzaprav pod prisilo izdajljeno jasnovidnostno spoznanje, naj bi bil kajpak politični interes: Ojdip spletko s celotnim zakulisjem vred bliskovito »prepozna«. Objektivno je njegovo ravnanje v tem trenutku ravnanje zadržega avtokrata, ki se upira (božji) resnici in se za vsako ceno oklepa prestola; vsako kritiko, naj pride iz ust še take avtoritete (ki jo še celo sam tik prej priznava brez zadržkov³¹), odločno zavrača in jo hipoma prekvalificira v nizek udarec v brezobzirnem boju za oblast, na podlagi česar za domnevne krivce (katerih krivda je plod njegovih prehitrih, »paranoičnih« sklepanj) zahteva celo najhujšo mogočo kazen.³² Vendar je jeza le en in to ne bistven dejavnik njegovega razmišljanja; prej bi lahko rekli, da ima vlogo katalizatorja in ga potiska k pretiranim zaključkom. Upoštevati je treba tudi učinke dramske klime. V Ojdipovi subjektivni optiki je res videti skrajno nenavadno, da bi bil *on* vzrok božje jeze, a ne zaradi napuha kot idiosinkratične značilnosti njegovega značaja, temveč zaradi zelo močnih učinkov dramske klime. Duhovnikove besede (31–57) in parodos tebanskih starešin (151–215), ki so v tej drami nesporno predstavniki celotnega tebanskega ljudstva, na svoj način pa tudi globoka Tejrezijeva obzirnost (320–321; 324–326; 328–329; 331–332) jasno kažejo, kakšen ugled je Ojdip užival v tebanski državi in s kakšno družbeno vlogo se je lahko identificiral. Navsezadnje so ti učinki v njegovi psihi jasno prepoznavni iz začetnih verzov njegove dolge replike v prologu (58–64). Skratka: zaradi svojih zgodovinskih zaslug za domovino ima dobre razloge, da ne verjame Tejrezijevim besedam; v nasprotju z njegovo temeljno izkušnjo je, da bi se mogel iz rešitelja sprevreči v pogubitelja Teb. S tem prepričanjem sta prepojeni njegova zavest in podzavest – in to je glavni vzrok njegove reakcije, ki ga pripelje v protislovni položaj, v katerem nasprotuje samemu sebi pri iskanju resnice.

Ta temeljna shema njegovih prepričanj na eni strani pospešuje njegovo izumitev hipoteze o politični spletki (378; 380–403) in na drugi zavira dojetje Tejrezijevih prvih besed o njegovi krivdi (359; 361). V takšni dramski situaciji lahko oba lika govorita besede, katerih tragična ironija je še posebej ostra in mnogoplastna (npr. 395–398; 440–442). Pomislimo le na Tejrezijevo repliko (379): Κρέων δέ σοι πῆμ' οὐδὲν, ἀλλ' σὺ σοί.³³ V neposrednem kontekstu je Ojdip v pogubo sebi kot iskalcu resnice s svojimi hipotezami o političnih spletkah in z nevero v možnost lastne krivde; s svojo jezljivostjo zapira pot svojemu pronicljivemu intelektu; v širšem smislu pa s svojim zločinom škoduje svojemu družbenemu dostojanstvu. Na koncu koncev pa se prav ta družbeni ugled in moč izkažeta za videz, za slepilo in oviro človeka, ki hoče spoznati svoje pravo bistvo – svojo prigradnost, absolutno ničnost, iz katere na čudežen način vznika njegovo bitje.³⁴ Samo v tem samoprepoznanju človek na nedoumljiv način (in v vsakdanjo družbeno prakso in »obvladujoči« racionalni diskurz neprevedljiv način) zažari v svoji lepoti.

Ronnet, ki ugotavlja, da Tejrezija ni zgolj posrednik božjih sporočil, temveč ima svoj lastni, prepoznavni značaj, vidi v tem dramaturško nujnost:

ko bi namreč Tejrezija ne imel človeških potez, še posebej slabosti, kakršna je vzkipljivost, temveč bi bil docela skladen z dostojanstvom svoje vloge, se pravi, ko bi bil zgolj neoseben predstavnik vidčevske funkcije, bi mu Ojdip verjel, in dejanje drame bi bilo v bistvu končano na petini svoje dejanske dolžine.³⁵ Takšna razlaga sicer drži, vendar ne seže na raven pristne dramaturške motivacije, temveč zgolj utemeljuje posamezne dogodke v drami z »logiko« njene celotne zgradbe, zato ni nič drugega kot »truizem«, evidentna resnica, ki dejansko ničesar ne pojasnjuje. Reči, da Tejrezija mora biti vzkipljiv, da je lahko za Ojdipa na tej stopnji razvoja dramskega dejanja nekredibilen, takšen pa mora biti zato, da se lahko dejanje razvije do konca, pomeni pripisati Sofoklu najslabši možni način motiviranja odrskih dogodkov. Enako bi potemtakem lahko rekli za katerokoli potezo likov v drami ali celo v njeni predzgodbi: ko bi je ne bilo, bi se drama ne zapletla in razpletla tako kot dejansko se: ko bi Laj ubogal orakelj; ko bi Ojdip bolje brzdal svoj temperament ob usodnem srečanju na razpotju; ko bi poslušal Jokasto, kateri sicer najbolj zaupa od vseh ljudi, ipd.

Srečanje Tejrezije z Ojdipom ni sestavni del mita pred Sofoklom in potemtakem ni nepogrešljiva prvina zgodbe, ki bi jo Sofokles skladno s konvencijami »moral« vključiti v dramo, pa bi tega ne znal storiti bolje.³⁶ Če se je odločil, da ga uvede, je gotovo s tem imel poseben namen, še več: prav s *takšno* obliko srečanja vidca in Ojdipa je očitno hotel izpolniti neki dramaturški smoter. Katerega? Tejrezija je prvi, ki – čeprav proti svoji volji – označi Ojdipa za krivca katastrofe v Tebah. Iz njegovih ust prvič slišimo, da je Ojdip ne le Lajev morilec, temveč tudi, da živi v incestu z lastno materjo. Ob vsej promptnosti Ojdipove zavrnitve se prav zaradi Tejrezijevih besed njegova pozornost zasuka proti njemu samemu; te besede so povod, da Jokasti (in recipientu) razodene svoje intimne strahove in poveže prerokbo o svoji usodi, ki jo je nekoč prejel v delfskem preročišču, z orakljem, ki se nanaša na vzroke aktualne nesreče v tebanski državi in na njeno rešitev. V nekem smislu je prizor s Tejrezijem dramaturška prelomnica, čeprav se tok dogodkov (oziroma Ojdipove preiskave) ne preokrene takoj. Natančneje rečeno, za hip celo krene v povsem drugo smer, vendar je z nastopom vidca jez odprt in stvari se začnejo neizbežno postavljati na svoje mesto. Ob tem pa pride do nove poglobitve tragične ironije, ki je povezana s karakterjem obeh likov. Ne gre prezreti Tejrezijevih besed, da bo tudi brez njegovega posredovanja vse prišlo na dan.³⁷ Vsa »logika« Ojdipovega mita govori temu v prid, ali bolje, prav v tem je njegova »logika«: božja volja je nespremenljivo vodilo vsega na svetu, človek se mu ne more izmakniti, ne glede na to, kaj stori.³⁸ V zametku Ojdipovega mita je človekov greh, prepovedano dejanje, ki bi se mu bilo morda moč izogniti. Če pa se mu ni izognil, tega morda ne gre toliko pripisovati njegovi idiosinkratični krivdi kot splošni nepopolnosti (grešnosti) človeške narave, kakršno zrealijo miti o človekovi padlosti in izgubljenem raj. V tem prizoru tako Ojdip kot Tejrezija zadržujeta razkritje resnice, a vsak na drugačen način, ne da bi to razbijalo enotni, naravni tok dramskega dejanja. Ojdip to počne, kot sem skušal pokazati zgoraj, predvsem zaradi učinkov dramske klime in objektivne nevednosti, ki jo le-ti

povzročajo; subjektivno pa seveda neposredno in nezadržno teži k odkritju. Tejrezija, ki po zaslugi svojega metafizičnega uvida pozna resnico in božjo voljo, pa je sprva noče razodeti zaradi svoje obzirnosti do kralja, se pravi iz subjektivnih razlogov.

Večkrat je bilo ugotovljeno, da sta tako Ojdip kot Tejrezija vzkipljivca: vehementni toni njenega dialoga niso nič drugega kot izraz impulzivnosti njenih temperamentov. To v osnovi pravilno ugotovitev je potrebno dopolniti: vzkipljivost nikakor nima enake vloge pri izbruhu obeh likov. Medtem ko Ojdip rabi zelo malo spodbude, da se razsrdi, pa se videc kar nekaj časa zadržuje³⁹, kljub temu da Ojdipove besede že kmalu začenjajo dobivati ostre tone⁴⁰ in so mestoma celo skrajno žaljive.⁴¹ Še ko prvič pove, da je Ojdip Lajev morilec, torej krivec katastrofe, in da živi v incestu z materjo, njegove besede niso napadalne.⁴² Ostre postanejo šele po izbruhu Ojdipove *hybris*, po njegovi »razsvetljenski« ataki na bistvo Tejrezijevega poklica, ki je – četudi morda nezavedno – zanihanje presežnosti božjega uma in volje, skratka »transcendentnosti« resnice.⁴³ A tudi tedaj, ko v drugo, določenejše oriše Ojdipovo poreklo in napove njegovo prihodnost, ni tako žaljiv kot kralj.⁴⁴ Navsezadnje teža njegovih »obtožb« ne izvira iz izbora težkih besed, temveč iz strašljive vsebine povedanega. Vendar je Sofokles v to razmerje med likoma, ki kaže vidca kot človeško občutljivejšega, skrnil še en tragičnoironični zasuk oziroma motiv. Tejrezija, ki »ve«, v sebi nima tiste nepopustljive, strastne resnicoljubnosti (in morda tudi domoljubja, kot meni npr. Perrotta), ki bi ga vodila prek vseh osebnih ozirov; zato kljub svojemu vedenju ne sproži rešitve katastrofe v Tebah sam od sebe; za to je potrebna Ojdipova brezobzirnost, njegov neprijetni značaj, ki pa je obenem vrhunec človeške plemenitosti. Resnice o človeku ne odkrije tisti, ki ima poseben dar, temveč tisti, ki jo do konca nepopustljivo išče.

OPOMBE

¹ Prim. Dolinar, 2001, str. 360–361.

² Prim. Jauss, 1998, str. 397–403.

³ Najstarejši in napomembnejši rokopis z Ajshilovimi tragedijami (in najboljšimi sholijami) je t. i. (Florentinus) *Mediceus* 32, 9 ki vsebuje vseh sedem njegovih danes v celoti ohranjenih del; nastal je okrog leta 1000, leta 1423 pa je prišel iz Konstantinopla v Italijo. Isti rokopis vsebuje (poleg epa *Argonavtika* Apolonija Rodoškega) tudi vseh sedem ohranjenih Sofoklovih tragedij, ki so bile vanj vključene (vezane) kasneje, zapisane oz. prepisane pa so bile približno med leti 960 in 980 (prim. Dain 1955, Lesky 1972, str. 176); kadar se ta rokopis omenja kot najstarejši zapis Sofoklovih del, se običajno označuje kot *Laurentianus* 32, 9. Najstarejši rokopis, ki zajema skoraj vse Evripidove tragedije z izjemo *Trojank* in dela *Bakhantk* (od v. 775 naprej), *Laurentianus* 32, 2 (s kratico: L) izvira iz let 1300–1315. Celoten Evripidov opus obenem z nepristnim *Resosom* in odlomkom prav tako nepristne *Danae* pa je zajet v rokopisu, označenem v tekstnokritiški znanosti kot *P* (*Palatinus*); ta je sestavljen iz dveh delov: *Palatinus* gr. 287 in *Laurentianus Conventi Soppressi* 172, in je najverjetneje nastal okrog leta 1340, prim. Lesky 1972, str. 284.

⁴ Lloyd-Jones, H., Wilson 1997, str. 74. Prim. tudi Lowe 1962; Andrieu.

⁵ Johansen, *Hik* (izd.), str. 23.

⁶ Prim. Taplin 1977, str. 294–295.

⁷ *Prav tam*, op. 1.

⁸ Za najmarkantnejši primer takšnega razhajanja pri Sofoklu veljajo sklepni verzji *Trahinke*, 1275 – 1278, ki so jih dodeljevali bodisi Hilosu bodisi zboru že v antiki (prim. sholijo *ad loc.*). Tudi sodobni izdajatelji se iz različnih, tudi vsebinskih razlogov odločajo za različno atribucijo. Omeniti velja še razhajanje pri atribuciji verzov 572, 574, 576 v *Antigoni*: Zimmerman (1993, str. 103) vse tri prideljuje Ismeni, Kirkwood (1993) 572 in 574 Ismeni, 576 pa zboru, podobno tudi Stoekert (1994/95, 224), medtem ko Lloyd-Jones in Wilson (1997, str. 73–74) sprejemata Zimmermanovo pridelitev stihov z novimi argumenti.

⁹ Isto velja v večji ali manjši meri tudi tekste antičnih komedij.

¹⁰ Prim. mojo disertacijo z naslovom *Dramaturška funkcija stranskih likov v Sofoklovih tragedijah*, Ljubljana 2002, tipkopis, zlasti osrednji, tretji razdelek »Stranski liki v posameznih tragedijah«, str. 26–201.

¹¹ Seveda na drugačen način pri recepciji, ki je usmerjena zgolj k umetniškemu doživljaju, kot pri recepciji, ki je podlaga bodisi razlage tega umetniškega doživljaja bodisi razlage njegovih temeljev oziroma pogojev. Pri interpretaciji je to »naivno« držo seveda potrebno kombinirati z drugačnimi držami, ki omogočijo racionalen pretres tistih momentov, ki se v določeni interpretativni perspektivi kažejo za najpomembnejše. Podobno pravzaprav velja tudi za recepcijo del, ki ne izvirajo neposredno iz našega življenjskega sveta, npr. za branje antične literature, še posebej v izvorniku, saj zahteva predpripravo (npr. jezikovno preparacijo, informacijo o mitoloških, družbenih, kulturnih, civilizacijskih ipd. prvinah, ki so sestavine teh literarnih del). To je bolj ali manj jasno in danes neproblematično. Tu mi je predvsem bistveno poudariti, da brez »naivne« držo (ki je v teh primerih blizu Ricoeurjevi »drugotni naivnosti«) ni ne relevantne recepcije ne interpretacije *umetnine*.

¹² To velja pri Sofoklu za eno samo dramo: *Trahinke*. Pomembni raziskovalec grške tragedije H. Diller (1971, str. 272–285) je postavil svoj kriterij za identifikacijo Sofoklovega heroja: le-tega vidi v sposobnosti posameznega lika sprejeti voljo bogov. Po njegovi interpretaciji naj bi tako Dejanerja ne bila glavni lik te tragedije, čeprav ji pripada daleč najboljše part in dominira na odru tako rekoč tri četrtine igre. Tudi L. Bergson (1993) vidi v *Trahinkah* dramo o Heraklu, glavnem moškem liku (čigar part pa je tako po številu verzov kot po psihološki razdelanosti močno inferioren Dejanerjinemu). S tem sugerira takšno receptivno perspektivo, v kateri se kaže tragedija kot priložnostno modificirana, bolj ali manj ornamentirana ritualna konvencija. Za kritiko teh interpretacij prim. Senegačnik (2000, str. 105–109). Večina drugih pomembnih interpretov pristopa popolnoma drugače in poudarja osrednjost Dejanerjinega lika in njegovo izjemno psihološko razdelanost, ki v ospredje postavlja problem človekove moralne (ne)krivde in tragične usode, prim. zlasti Ronnet (1969, str. 100–104), Perrotta (1935, str. 472–525), Whitman (1951, str. 103–121), pa tudi Schilerjevo navdušeno sodbo o tej najbolj ženstveni figuri grškega odra, ki jo navajata Schimid-Stählin (1934, str. 378, op. 2).

¹³ Poleg že omenjenih *Trahink* je važnejša dilema tu samo še vprašanje, ali naj v *Filoktetu* poleg naslovnega junaka in Neoptolema za glavni lik velja tudi Odisej; dejstvo, da ima *Antigona* dva glavna junaka, ne spreminja njenega etosa v smislu Heglovih izvajanj (prim. *Estetika*, 2, 2, razdelek 1) in njegovih naslednikov. Za razumevanje in dojemanje *Elektre* nima večjega pomena, če Oresta štejem za glavni ali stranski lik.

¹⁴ O problemu recepcije, njenih tipov in medsebojnem razmerju med njimi glej prvo poglavje.

¹⁵ Prim. Taplin 1977, str. 164 op. 1.

¹⁶ Prim. V. Predan 1998, str. 89: »Drugače kot pri Sofoklu in Anouillu se v Smoletovi drami *Antigona* sploh ne pojavi, kar je, kot je zapisal srbski kritik Eli Finci, zares ingeniozna poteza. To seveda na pomeni, da je *Antigona* zategadelj kaj manj navzoča. Narobe: že zgolj dejstvo, da je ni, a da zavoljo te nenavzočnosti tako rekoč vsi drugi o nji nenehoma govorijo, opisujejo njeno vedenje, sklepajo o njenih dejanjih in celo navajajo nekatere njene ključne stavke – spričuje, da je v resnici vsa, kolikor je je, skoziinsko postavljena v središče tebenskega sveta in da taka njena nepreklicna navzočnost ne le zaposluje, marveč kar usodno določa mišljenje, čustvovanje in ravnanje vseh drugih protagonistov Smoletove drame.«

¹⁷ To posebej jasno pokaže C. Gardiner (1987) v svoji prefinjeni analizi vloge tega zbora na st. 119 – 138, še zlasti prim. str. 133–137.

¹⁸ Posebne zasluge za ovrženje tega idealizirajočega pojmovanja imata G. Müller, *Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern*, v: *Sophokles, Wege der Forschung* XCV, Darmstadt 1967, str. 212–238, in G. M. Kirkwood, 1958, str. 181–214.

¹⁹ Letters, 1951, str. 58.

²⁰ V (boleči) izkušnji je nauk.

²¹ Pri navajanju števila verzov, ki jih govorijo posamezni liki, sem štel za cel verz tudi tiste replike, ki obsegajo le del metrične enotne (verza).

²² Ta spor lahko poteka – bodisi v celoti ali deloma – tudi v notranjosti glavnega lika (brez ali poleg zunanjšega spora), ki npr. pripada več duhovnim svetovom ali nobenemu ipd., kar je posebej značilno za kasnejša dramska dela, a v določeni meri najdemo ta fenomen tudi na antičnem odru, zlasti seveda pri Evripidu. Takšen notranji konflikt pa je vendarle manj pristno zvezan z odskim prikazom.

²³ Prim. S. Halliwell 1990, str. 32–59. Temeljne postavke bazičnega psihološkega realizma, kot ga razume Halliwell, so: a) priznavanje psihološke identitete individualnih ljudi, ne glede na socialna, spolna in kulturna poddoločila le-te; b) priznavanje vsaj minimalne sposobnosti individualnega človeka, da izbira in usmerja svoje delovanje; c) obstoj najosnovnejših racionalnih kriterijev; d) pojem človekove odgovornosti za dejanja, ki vključuje tudi pojem etične (ne)vrednosti le-teh.

²⁴ Prim. Senegačnik 2002, str. 55.

²⁵ *Prav tam*, str. 30–36.

²⁶ *Antigona* 504–505.

²⁷ V Evripidovih *Feničankah* se ta sin imenuje Menojkej.

²⁸ Možno je sicer, da je šel Megarej v smrt – tako kot njegov ekvivalent pri Evripidu, Menojkej – na Tejrezijevo spodbudo, a kompleksna situacija, bolečina in strast v realnosti pogosto vodijo prav k takšnemu transponiranju oziroma projiciranju krivde v najbližje ljudi, kot ga opisujem zgoraj.

²⁹ Prim. verz 300 in naslednje.

³⁰ Za vprašanje prave narave in »območja« Tejrezijevega preroškega daru prim. Festa, *Introduzione*, str. XXXIII; Mader, *Sokrates*, 1920, str. 7; Perrotta, 1935, str. 228.

³¹ Prim. 300–315.

³² Prim. 623.

³³ »Ni Kreont vzrok tvojega trpljenja, temveč ti sam.« Vsi Sofoklovi verzi so navedeni po izdaji H. Lloyd-Jonesa in N. G. Wilsona, *Sophoclis Fabulae*, Oxford 1990.

³⁴ Prim. celotno poglavje, ki ga Reinhardt v svoji knjigi o Sofoklu (1976) posveča *Kralju Ojdipu*.

³⁵ Ronnet 1969, str. 75.

³⁶ Prim. Roscher 1884, geslo *Tejrezias*.

³⁷ *Kralj Ojdip* 341: ἤξει γὰρ αὐτά, κἄν ἐγὼ σιγῇ στέγω («vse bo prišlo na dan, čeprav bi jaz molče prikrival»).

³⁸ In če bi človek upošteval prerokbe in ubogal božja sporočila? Bi se, ko bi npr. Laj ne imel potomca, Ojdipova drama lahko vseeno zgodila? Tu je treba poudariti pomembno dejstvo, da je vsebina prerokb praviloma notorično nejasna (to pravzaprav še najmanj velja ravno za prerokbe v *Kralju Ojdipu*, kar pa ne spremeni bistva tega problema problema nasploh) in je njen pravi smisel človeku nemogoče razvozlati. Ta nezmožnost je tako rekoč konstitutivna za človeka.

³⁹ Spričo sorazmerne kratkosti atiških tragedij je že nekaj replik, v katerih se videc brani izreči strašno spoznanje, upoštevanja vreden izsek dramskega časa.

⁴⁰ Prim. 330–344.

⁴¹ Prim. nadvse krepki izraz κακῶν κάκιστε («najbolj zločinski od zločincev») v v. 334.

⁴² Prim. 350–353; 364; 366–367.

⁴³ 380–403.

⁴⁴ Prim. 408–428; 447–462.

BIBLIOGRAFIJA

- ANDRIEU, J., *Le Dialogue antique: structure et présentation*, Paris 1954 (Coll. d' études lat. sér. sci. 29)
- DALE, A. M., »The Chorus in the Action of Greek Tragedy«, v: *Collected Papers*, Cambridge 1969, str. 210–220 = *Classical Drama and its Influence* (1965), str. 17–27.
- BURTON, R. W. B., *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford 1980.
- DILLER, H., »Über das Selbstbewusstsein der sophokleischen Personen«, v: isti, *Kleine Schriften zur antiken Literatur*, München, 1971, str. 272–285.
- DOLINAR, D., »Od recepcijske teorije k literarni antropologiji.« Spremljena beseda v: ISER, W., *Bralno dejanje*, (prev. A. Leskovec), Ljubljana 2001, str. 359–378.
- EASTERLING, P., »Presentation of Character in Aeschylus«, v: *Greece & Rome* 20, 1973, str. 3–18.
- ISTA, »Character in Sophocles«, v: *Greece & Rome* 24, 1977, str. 121–129.
- ISTA, »Constructing Character in Greek Tragedy«, v: *Characterization and Individuality in Greek Literature*, (izd. C. Pelling), Cambridge 1990, str. 83–99.
- ELAM, K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York, 1980.
- ESPOSITO, S., »The Changing Roles of the Sophoclean Chorus«, v: *Arion* 4 (1), 1996–1997, str. 85–114.
- FALKNER, T., »Containing Tragedy: Rhetoric and Self-Representation in Sophocles' Philoctetes«, v: *Classical Antiquity* 17 1 1998, str. 25–58.
- FESTA, L., *Edipo re commentato*, s. l. 1920.
- GARDINER, C. P., *The Sophoclean Chorus. A Study of Character and Function*, Iowa 1987.
- GOLDHILL, S., *Reading Greek Tragedy*, Cambridge 1986.
- ISTI, »Character and Action, Representation and Reading: Greek Tragedy and its Critics«, v: *Characterization and Individuality in Greek Literature*, (izd. C. Pelling), Cambridge 1990.
- GOULD, J., »Dramatic Character and 'Human intelligibility' in Greek Tragedy«, *Proceedings of Cambridge Philological Society*, 24, 1978, str. 43–67.

- HALLIWELL, S., »Traditional Greek Conceptions of Character«, v: *Characterization and Individuality in Greek Literature*, (izd. C. Pelling), Cambridge 1990, str. 32–59.
- INGARDEN, R. *Literarna umetnina*, (prev. Frane Jerman), Ljubljana 1990.
- INKRET, A. *Drama in gledališče*. Ljubljana 1986 (Literarni leksikon 29).
- JAUSS, H. R., *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*, (prev. T. Virk), Ljubljana 1998.
- JUAN, F., »Trois contre-héros chez Sophocles: Chrysothémis, Teucer, Créon«, v: *Sophocle, le texte, le personnage*, Aix-en-Provence 1992, str. 269–284.
- KAIMO, M., The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used. *Commentationes Humanarum Litterarum* 46 1970, Helsinki 1970.
- KAMERBEEK, J. C., *The Plays of Sophocles. Commentaries*, 7 vol., Leiden 1953–1984.
- KIRKWOOD, G. M., *A Study of Sophoclean Drama*, Ithaca, New York 1958.
- ISTI, *Bryn Mawr Classical Review* 2. 1 (1993), str. 22 – 31.
- KITTO, H. D. F., *Form and Meaning in Drama. A Study of Six Greek Plays and Hamlet*, London 1956.
- ISTI, *Sophocles, Dramatist and Philosopher*, Oxford 1958.
- KNOX, B., *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley and Los Angeles, 1964.
- KRANZ, W., *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933.
- LESKY, A., *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1972³.
- ISTI, *Geschichte der griechischen Literatur*, München 1971³.
- LETTERS, F. J. H., *The Life and Work of Sophocles*, London, New York 1951.
- LLOYD-JONES, H., WILSON, N. G., *Sophocles: Second Thoughts, Hypomnemata* zv. 100, Göttingen 1997.
- LOWE, J. C. B., "The Manuscript Evidence for Changes of Speaker in Aristophanes" V: *BICS* 9, 1962, str. 27–42.
- MADDALENA, A., *Sofocle*, Torino 1963²
- MADER, *Sokrates*. S. I. 1920.
- MÉAUTIS, G., *Sophocle. Essais sur le héros tragique*, Paris 1957.
- MÜLLER, G., *Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern*, v: *Sophokles*, Wege der Forschung XCV, (izd. H. Diller), Darmstadt 1967, str. 212–238.
- PATZER, H., *Methodische Grundsätze der Sophoklesinterpretation*, *Poetica* Bd 15 (1983) Heft 1 – 2, str. 1–33.
- PAVIS, P. *Gledališki slovar*, (prev. I. Lampret), Ljubljana 1997.
- PERROTTA, G., *Sofocle*, Messina 1935.
- PREDAN, V., »Dvajset let Antigone Dominika Smoleta«, v: SMOLE, A.: *Antigona*, Ljubljana 1998, str. 82–107.
- REINHARDT, K., *Sophokles*, Frankfurt am Main 1976⁴.
- RONNET, G., *Sophocle poète tragique*, Paris 1969.
- ROSCHER, W. H., *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig 1884.
- SCHADEWALDT, W., *Die griechische Tragödie*, Frankfurt am Main 1992².
- SCHAERER, R. L' homme antique et la structure du monde interieur d'Homère à Socrate, Paris 1958.
- SCHWINGE, E.- R., Die Stellung der Trachinierinnen im Werk des Sofokles, *Hypomnemata*, I, Göttingen 1962.
- SEGAL, C.: *Tragedy and Civilization*, Cambridge, Massachusetts, London, 1981.
- ISTI, *Sophocles' Tragic world. Divinity, Nature, Society*, Cambridge, Massachusetts, London, 1995

- SENEGAČNIK, B., "Nekaj misli o dramaturški vlogi značaja v Sofoklovih tragedijah", *Kerla* 11/2, 2000, str. 97–110.
- ISTI, *Dramaturška funkcija strasnih likov v Sofoklovih tragedijah*. Tipkopis doktorske disertacije, Ljubljana 2002.
- STOCKERT, W., *WS 107/108 (Festschrift Hans Schwabl)*, 1994/95.
- TAPLIN, O., *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- ISTI, »Sophocles in his Theatre«, v: *Sophocle, Entretiens sur l'antiquité classique*, XXIX, Vandoeuvres-Genève 1982, str. 155–184.
- VERNANT, J.-P., *L'individu, la mort, l'amour*, Paris 1996.
- VREČKO, J., *Atiška tragedija*, Maribor 1977.
- ISTI, *Ep in tragedija*, Maribor 1994.
- WALDOCK, A. J. A., *Sophocles the Dramatist*, Cambridge 1966.
- WEBSTER, T. B. L., *An Introduction to Sophocles*, London 1969.
- WHITMAN, C. H., *Sophocles. A Study of Heroic Humanism*, Cambridge, Massachusetts, 1951.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORF, T. v., *Die dramatische Technik des Sophokles*, Berlin 1917.
- ZIMMERMANN, B., *Gnomon*, 65, 1993, str. 100–109.

■ DEFINING THE SUPPORTING CHARACTERS IN SOPHOCLES' TRAGEDIES, AND THEIR DRAMATURGICAL SIGNIFICANCE OF TIRESIAS IN OEDIPUS REX

The article first deals with the problem of determining the main and supporting characters in plays, and outlines specific problems related to the attribution of verse and characters' status in classical tragedies. A criterion for the determination of the status of characters in Sophocles' work is then proposed, which is combined from two external/formal elements (a mention in the title, the scope of the dramatic part of an individual character) and one element related to the content (the role in the dramatic conflict). According to this criterion the chorus is also considered as a supporting character. In addition to determining the status of individual characters, the proposed analyses also provide insight into the dramaturgic function and significance of supporting characters. The so-called dramatic climate is treated as an important element of dramatic reality: if a perspective of basic realism (Halliwell) is accepted, the category of dramatic climate can be used to explain numerous motives for the actions of the dramatic personas. The significance and influence of the supporting character is illustrated in the case of the blind soothsayer Tiresias in *Oedipus Rex*: it casts a contrastive light on the main character, creates a turning point in the stream of events, and helps shape a particularly pointed, tragically ironic situation.