



Eksistenca literarnih likov in neverbalna motivacija v Sofoklovi tragediji

Brane Senegačnik* in Sergej Valijev**

UVOD

Svet vsakega literarnega dela je konstituiran jezikovno. To velja tudi za dramske like, kolikor so literarni liki, torej kolikor dramska dela obravnavamo kot literaturo, ne pa kot uprizoritvena dela. V tem smislu dramski liki obstajajo na enak način kot literarni: so jezikovno konstituirani in takšno je tudi vse, kar (lahko) vemo o njih, pa tudi o resničnosti, katere del so. Ta resničnost znotraj literarno konstituiranega sveta, se pravi tisti literarno konstituirani svet, ki ni realen na isti način kot svet, v katerem živimo, in ki ga zato fenomenološka teorija imenuje kvazirealnost,¹ pa je tako jezikovna kot tudi nejezikovna. Medtem ko je njena jezikovna razsežnost neposredno dostopna v izjavah dramskih likov, je nejezikovna razsežnost težje izsledljiva in zaznavna. Slednje velja zlasti zato, ker v dramskih besedilih ni nevtralnih avtorskih opisov, ki bi soizgrajevali literarno realnost, ampak je vsa jezikovna raba zaupana izključno dramskim osebam v njihovih neposrednih monoloških ali dialoških izrazih. V teh neposrednih jezikovnih izjavah se kljub temu odraža tudi nejezikovna razsežnost

* Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, brane.senegacnik@ff-lj.si.

** Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Novi trg 2, 1000 Ljubljana, sergej.valijev@zrc-sazu.si.

1 Izraz »kvazirealnost«, ki ga uporablja zaradi večje natančnosti, je oblikovan po zgledu Ingardnovih pojmov »quasi-realni predmet« in »kvazi-sodba« (prim. *Literarna umetnina*, 317 oziroma 204–29) in označuje znotrajdramsko realnost. Ker se ta realnost na podlagi izjav likov (in didaskalij, ki pa jih v primeru antičnih besedil ni) konstituira oziroma pojavlja v bralčevi zavesti, jo je mogoče imenovati tudi kvazi-fenomenalna; prim. Kos, *Literatura*, 67 in nasl.

realnosti v tem smislu, da iz besed likov bralec dobiva predstavo o psihični in materialni kvazirealnosti dramskega sveta oziroma si jo lahko oblikuje na njihovi podlagi.

Pomembno metodološko izhodišče pričujoče razprave je fenomenološka interpretacija (zlasti Ingardnova), po kateri ima bralec zelo važno, tako rekoč soustvarjalno vlogo pri rekonstituiranju literarnega dela v njegovi sekundarni eksistenci. Bralec drame je namreč s specifično zgradbo besedila, ki določene vidike kvazirealnosti zgolj nakazuje,² sam primoran oziroma spodbujen k temu, da si med branjem ustvarja hipoteze o dramski kvazirealnosti, in tako torej tudi o tem, kar je tema pričujoče razprave: kaj je neki lik napeljalo k temu, da je spremenil svojo sodbo, odločitev ali ravnanje v primerih, ko ta sprememba ni jasno eksplicirana v izjavah dramskega lika. Razmišljanje slednjega namreč usmerjajo kvazirealne danosti, ki jih (pravilno ali nepravilno) reflektira, pa tudi tiste, ki se izmikajo njegovi refleksiji in jo usmerjajo tako rekoč »od zunaj«. Bralčevo postavljanje hipotez kaže na nepogrešljivo vlogo bralne oziroma bralske domišljije, kar pa nikakor ne pomeni, da gre pri tem za povsem »svobodno«, od besedila neodvisno domišljijsko dopolnjevanje dramskega dogajanja, ampak nasprotno, za zapolnjevanje »nedoločenih mest«, ki so integralni del zgradbe literarnega besedila in potemtakem tudi dogajanja v bralno recipirani drami. Igrišče domišljije in pravila njene igre, če se sme tako reči, so določena z zgradbo besedila in z oblikami »nedoločenih mest«. Na ta način so določeni oziroma zamejeni tudi načini, oblike in stopnje, v katerih se resničnost literarnega (dramskega) besedila v njegovi sekundarni eksistenci povezuje z zunajbesedilnim (zunajdramskim) prostorom: namreč skozi ustvarjalni moment bralčeve domišljije, ki je sicer neločljivo povezana z družbenozgodovinskim okoljem njegove realne eksistence in z izkušnjami, pridobljenimi v le-tem, a jo vendarle odločilno zaznamuje svobodna iniciativa. Ta domišljajska dejavnost bralca pri konstituiranju literarnega dela, ki jo je posebej natančno tematiziral Roman Ingarden, je ena najpomembnejših in obenem najbolj spornih točk fenomenološke ontološke analize, vendar je kljub vsem problematičnim vidikom pri relevantni ontološki analizi – a tudi pri problemih interpretacije – ni mogoče povsem ignorirati.

Takšna so zelo v grobem metodološka izhodišča pričujoče razprave. Preden pa preidemo k njeni osrednji temi, bodo še obširneje predstavljena. Za to sta dva glavna razloga. Od časa, ko je bila zasnovana Ingardnova

2 Ingarden, *Literarna umetnina*, 317–18, ta strukturni moment literarnega jezika opredeljuje kot nedoločena mesta predstavljenih predmetov in neizpolnjene kvalitete shematičnih videzov.

interpretacija ontologije literarnega dela, se je razumevanje literature močno spremenilo; različni vidiki njegove teorije so bili izpostavljeni ostri, včasih tudi zavračajoči kritiki. Namen naslednjega poglavja ni braniti Ingardna, temveč dodatno osvetliti pomen individualne bralske dejavnosti v načinu obstoja in spoznavanju literarnega dela, kot so ga pionirsko tematizirale in nadrobno in prodorno raziskale njegove študije. Tu obravnavane kritike so, mimogrede, tudi priložnost za ponoven premislek, revizijo in dopolnitve njegovih (pogosto izrecno odprtih) razlag.

Drugi razlog pa je, da najvplivnejše sodobne študije o psihologiji dramskih likov v grški dramatikii izhajajo iz povsem drugačnih epistemoloških osnov. Zanje je značilna objektivistična naravnost; najpomembnejši raziskovalec tega področja, Christopher Gill (ob njem velja omeniti tudi Stephena Halliwell³ in Patricio Easterling), sprejema celo predpostavko o možni heterofenomenološki interpretaciji tako v splošni psihologiji kot v psihologiji dramskih (in drugih literarnih) likov.⁴ Njihovo obzorje razumevanja tematike se ne ujema s fenomenološkim, zato tudi ni presenetljivo, če so njihove perspektive in žarišče njihovega raziskovalnega interesa večinoma drugačni. Teh obsežnih in detajlno razdelanih študij tu ni mogoče zadovoljivo predstaviti, zdi pa se primerno opozoriti na dvoje. Ne ukvarjajo se z zgradbo in načinom obstoja literarnega dela (zelo skrbno pa upoštevajo naratološke in žanrske vidike in problematiko recepcijskega odziva),⁵ zato razumljivo ne operirajo s kategorijo »nedoločenih mest«, ki igra pomembno vlogo v fenomenoloških interpretacijah psihologije literarnih likov. Dokaj razumljivo je tudi, da v njih skorajda niso obravnavani primeri, kakršnim je posvečena ta razprava, kadar pa so, so v žarišču pozornosti drugi vidiki; vendar to ne pomeni, da je drugačna tudi interpretacija osnovnih motivov določenega lika.⁶ Včasih

3 Halliwell, »Traditional Greek Conception of Character«, 32–59.

4 Glej Gill, *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy: The Self in Dialogue*, 6–7. Tega sicer ne stori izrecno, temveč tako, da pripisuje takšnim modelom razlage izredno relevantnost in jih v ničemer ne problematizira. Tudi sicer opisuje svoja metodološka izhodišča zadržano, vendar pa jasno poudarja svoje nasprotovanje subjektivističnemu in individualističnemu (oziroma postkartezijskemu in kantovskemu, kot pravi sam) razumevanju osebe in osebnosti v grški kulturi; prav tam, 9–10.

5 Gill, »The Character–Personality Distinction«, 7–9.

6 To je še zlasti vidno v primerih, ko obstajajo glede motivov različne interpretacije: tako v razlagi uvodnega prizora Sofoklovega *Ajanta* Gill (20–21) izrazito poudari, da je Odisejeva reakcija izraz njegovega tovariškega sočutja z vsakomer (pa četudi sovražnikom), ki je v oblasti usode, se pravi z vsakim človekom

se celo osnovna izhodišča ne zdijo neprekoračljivo oddaljena. »Želja po konstruiranju hipotez o notranjem življenju je povsem kompatibilna z zavestjo, da za temi liki ni ničesar realnega: prav izmuzljivost ›notranjosti‹ drugih ljudi, resničnih ali fiktivnih, je tisto, kar dela dramo tako izredno privlačno.«⁷ Takšno lucidno opažanje Patricie Easterling je najverjetneje zraslo iz interpretativne prakse; ne da bi to kakorkoli omenila, pa kaže podobnost z Ingardnovo fenomenološko teorijo literarnega dela. Ta podobnost dveh neodvisno oblikovanih pogledov je morda dodaten argument za njuno relevantnost. Namen naslednjih poglavij pa je prikazati nekaj argumentov za relevantnost teh pogledov v soočenju z njihovimi kritikami. Zasnovano je kot »kritika kritike«: pretres nekaterih kritik, namenjenih ključnim vidikom Ingardnove teorije, naj bi predvsem upravičil izhodiščno prepričanje te razprave, namreč da literarna izoblikovanost Sofoklovih likov – in seveda na svoj način tudi likov drugih grških dramatikov – vabi k oblikovanju hipotez o njihovem psihološkem življenju, ki se izraža v njihovih izjavah, sodbah in dejanjih.

KRITIKE INGARDNA

Kos: bralčevo dopolnjevanje nedoločenih mest, pojmovne predstave

Eden od ugovorov proti teoriji o »nedoločenih mestih« in heteronomni eksistenci literarnega dela (se pravi: o izredno veliki vlogi bralca pri konstruiranju konkretizacije in o subjektivni obarvanosti slednje) je, da v literarnem besedilu ne gre za predstavljanje v navadnem pomenu, saj da »so predstave, s katerimi učinkuje literatura, sestavljene iz pojmov in jih bralec realizira prek pojmovnih shem, ki jih je mogoče imenovati pojmovne predstave«. Takšne predstave naj bi bile »brez vsake nazornosti«, tradicionalno razumevanje, po katerem naj bi si bralec ob branju literature ustvarjal čutnonazorne predstave, pa naj bi bilo že opuščeno.⁸ Ta ugovor nikakor ni neproblematičen, iz več razlogov. V sodobnem, kognitivnem raziskovanju reprezenta-

(podobno velja za njegovo zavzemanje za Ajantov pogreb ob koncu drame). Takšno je tudi izhodišče tukajšnje obravnave, medtem ko denimo Rosivach interpretira Odisejeve motive bistveno ožje; prim. »On Creon, *Antigone* and not Burying the Dead«, 205.

7 Easterling, »Constructing Character in Greek Tragedy«, 99.

8 Kos, *Literatura*, 49.

cij so nepojmovne predstave pomembna tema;⁹ in čeprav se zaradi naravoslovne usmerjenosti to raziskovanje v glavnem ne posveča umetnostnim predstavam (ki so posebej kompleksen problem), na ta način vendarle legitimira tudi za literaturo izredno pomembno obliko domišljijjskih predstav, v katerih ima nepojmovnost veliko vlogo. V tem kontekstu je najpomembnejše kognitivno preučevanje zaznavnih izkušenj in predstav nemogočih ali protislovnih stanj stvari,¹⁰ iluzij, analognega značaja – odprtosti predstavljenega sveta,¹¹ detajliranosti, ki presega kapacitete pojmovnega zajema,¹² »neprevedljivosti« teh predstav v strogo pojmovno (propozicionalno) mišljenje, ki operira z enotami.¹³ Vse te poteze so značilne za predstave, ki nastajajo ob branju (tradicionalnih) literarnih svetov. Zelo malo verjetno je torej, da bi literatura učinkovala izključno s pojmovnimi predstavami (*mental representation*), torej z mislimi, sestavljenimi iz pojmov brez kakršnihkoli fenomenalnih potez (*qualia*), ki torej niso v ničemer podobne materialni in psihični realnosti. Čeprav je seveda mogoče literaturo brati tudi tako – in prav v načinu branja je eno od osrednjih vprašanj sodobnega pojmovanja literature in njene »usode« – pa to nikakor ni nujno. Še več: tak način branja pravzaprav ignorira izzive, ki jih bralcu zastavlja ogromen del (tradicionalne) literature, in s tem njene doživljajske, a tudi pomenske, »sporočilne« potenciale. Literarno delo namreč ni poročilo o realnem svetu; kot celota torej ne prinaša podatkov, katerih resničnost bi lahko preverjali (seveda lahko vsebuje tudi takšne podatke, a dobijo ti v kontekstu fiktivne celote drugačen značaj in smisel), in zato ne deluje zgolj semantično, pojmovno, temveč s svojo shematično strukturo sugerira bralske dopolnitve. Materialni in psihični svet literarnega dela lahko bralec na tej podlagi šele konstituira, ko z domišljijjskimi močmi ustvarjalno uporablja svoje izkušnje, vedenje in spomin. Kljub kvazirealnemu značaju ta svet ni oziroma sploh ne more biti povsem brez nazornosti – ali pa ga pač preprosto sploh ni, v bralnem dejanju ne nastane, a se potem zastavi vprašanje o ustreznosti načina branja.¹⁴

9 Bermúdez in Cahen, »Nonconceptual Mental Content«.

10 Crane, »Waterfall Illusion«, 142–47.

11 Prim. Dretske, *Knowledge and the Flow of Information*, 135–68.

12 Evans, *Varieties of Reference*, 229; Heck, »Nonconceptual Content«, 483–523.

13 Peacocke, »Analogue Content«, 1–17.

14 Prim. formulacijo Oliverja Taplina, »Significant Actions in Sophocles' *Philoctetes*«, 44, ki brez posebne teoretične argumentacije predpostavlja, da so za bralno recepcijo dramskega dela kvazifenomenalne predstave nepogrešljive (pri tem misli sicer na neločljivo povezanost učinkov teksta z dramaturškimi prijemi, predvsem z gibanjem in položajem likov, ki jih imenuje »structural techniques«):

V tem smislu je neosnovan argument o historični preseženosti branja, v katerem se oblikujejo nazorne predstave: le-to je ustrezen odziv na inherentne lastnosti literarnega dela in ne zgolj zastarela teorija. In še več: teorija literature kot »mišljenja v podobah« je nastala na podlagi takšnega načina branja, ker se je očitno zgodovinsko praktical in po vsej verjetnosti tudi ni bil brez vpliva na pisanje. Potemtakem je tak način branja relevanten že iz povsem zgodovinskih razlogov. In končno: »nedoločena mesta« v literaturi bralca ne izzivajo le k »mišljenju v podobah«, dopolnjevanju čutnih razsežnosti predstavljene realnosti, temveč tudi k postavljanju hipotez o intelektualnem in psihičnem stanju likov (prim. poglavje o »notranjih videzih«).¹⁵ Omenjena kritika ustvarjalne vloge bralca je torej relevantna zgolj ob predpostavki radikalno intelektualiziranega branja, branja, reduciranega na miselne procese, ki potekajo v okviru pojmovnosti.

Nejasnosti glede »nedoločenih mest« in zgodovinska dekontekstualiziranost Ingardnovega idealnega bralca

Robert Holub je opozoril, da »nedoločena mesta« v besedilu niso povsem zanesljivo določljiva niti z distanciranim, analitičnim (torej ne-estetskim, nedoživljajskim) branjem in niso imuna na vpliv bralčeve subjektivnosti.¹⁶ Temu je dodal trditev, da gre pri tem za odklone istega tipa kot pri konkretizacijah in da si je težko zamisliti celo teoretično soglasje glede njih, če je število nedoločenih mest v tekstu neskončno.

Ta kritika zbuja vprašanja o natančnosti branja in celo o pravičnem razumevanju pojma »nedoločeno mesto«, kot ga opredeli Ingarden.¹⁷ Realno obstoječi individualni predmet zavesti (denimo človek) je vsestransko enopomensko določen; vsa njegova določila skupaj tvorijo izvorno konkretno enotnost. Šele ko v spoznavanju ta določila (lastnosti) začnemo razločevati in jih dojemati posamič, so vzeta iz svoje prvotne skupne zraščeniosti in sestavljajo neskončno množico. V literarni umetnini predstavljeni individualni predmet (denimo človek) je po svoji formi prav takšna konkretna enota, ki

»These techniques do not work on the printed page; it is only in performance or in the theatre of the mind's eye that they come to life« [kurziva dodana].

15 Ingarden, *Literarna umetnina*, 318–23.

16 Holub, *Reception Theory*, 27.

17 Ingarden, *Literarna umetnina*, 293–301: opredelitve s teh strani so povzete v naslednjih stavkih.

potencialno vsebuje neskončno množico določil, vendar pa je ta forma zgolj shema: zato tak predmet sicer ustvarja videz popolnoma določenega individuuma, a je shematizirana tvorba z različnimi nedoločenimi mesti in s končnim številom pozitivno mu pripisanih določil. Zaradi videza konkretne enote ima torej tudi predstavljeni predmet neomejeno število lastnosti, ki pa – drugače kot pri realnem predmetu, kjer jih v spoznavanju razločujemo – zaradi njegove shematične forme niso določene – in to so nedoločena mesta. Tega shematičnega bistva predstavljenega predmeta ni mogoče odstraniti, čeprav se ga v estetskem branju ne zavedamo, ker se nam tam kaže kot popolnoma določen realni predmet in smo osredotočeni na tisto, kar je predstavljeno, poleg tega pa shemo oziroma vrzeli v njem v različnih pogledih dopolnjujemo. Nekatera (manj) nedoločena mesta lahko dopolnjujemo zgolj na podlagi besedila, druga pa zahtevajo še več naše domišljajske dejavnosti; v vsakem primeru pa je dodatna določitev odvisna od bralčeve volje, občutljivosti, vedenja, izkušnji, domišljajskih moči itd.

Iz zgornjih Ingardnovih izpeljav se zdi jasno, da je z analitičnim branjem mogoče bolj ali manj zanesljivo in objektivno določiti shematično zgradbo besedila (sheme predmetov in videzov). Ta postopek obravnava literarno besedilo predvsem, če ne celo izključno, kot semantično realnost. Šele znotraj teh shematičnih tvorb pa se odpirajo nedoločena mesta – in to v neomejenem številu (seveda pa nikakor niso vsa relevantna).¹⁸ Nedoločena mesta v literarni umetnini in njihovo dopolnjevanje, ki je neogiben in »legitimen« subjektivni delež bralca v procesu konkretizacije, je torej mogoče relativno jasno razmejiti od postopka njihovega »lociranja« v tekstu.

Glavno ost svoje kritike pa je Holub uperil v to, da Ingarden – domnevno – predpostavlja idealiziranega bralca, ki je neodvisen in ločen od vsakršnega širšega kolektiva, skratka odtrgan od zgodovinske realnosti in s tem nedovzetan za družbene razsežnosti literature.¹⁹ Čeprav Ingarden zgodovinski pogojenosti recepcije res ne posveča

18 Npr. Antiona in Kreont sta (v lastnih in tujih replikah) shematično naznačena človeška lika, ki si ju lahko polneje predstavljamo z raznimi dopolnitvami. Toda medtem ko je za doživljanje drame zanimivo, denimo, vprašanje, s kakšnim odtenkom glasu govorita v medsebojnem spopadu ali v kakšnem tonu Antiona Ismeni pove, da jo boli, ko jo žali, pa ni pomembno, denimo, kakšne barve lase si predstavljamo, da imata sestri, ali če si predstavljamo Kreonta plešastega. V klasični filologiji pa je včasih celo konstituiranje teksta povezano tudi s čustvenim tonom (in ne samo z golo semantiko) besed: tak primer je znano vprašanje, komu v *Antigoni* pripisati verz 572: »Kako te oče žali, o preljubi Hajmon!«

19 *Reception*, 29.

pozornosti, to očitno ni inherentna težava njegove teorije: med vzroki za neskončno različnost bralskih konkretizacij literarnega lahko vidimo (ali celo moramo videti) tudi različne družbene in zgodovinske bralske položaje – vendar ne kot edini vzrok. V tem smislu pa je vloga ustvarjalne, torej svobodne domišljije tudi inherentni element svobode umetnosti, ki jo štiti pred ideologizacijo.

Podobno velja tudi za Holubovo kritiko Ingardnove uporabe pojmov »harmonija«, »polifonija«, »kristalizacijsko središče« in tega, da vidi vrhunec literarne umetnine v razodevanju metafizičnih vrednot, kar naj bi oboje izključevalo vso nemimetično in eksperimentalno literaturo.²⁰ Če Ingardnovih analiz ne beremo naivno normativno, so v veliki meri relevantne za ontologijo vsakovrstnih literarnih del, vsaj kot analitično izhodišče, zlasti če upoštevamo, da je kljub vsej znanstveni ambicioznosti in nadržanosti Ingardnova misel bistveno bolj odprta in iščoča, kot ji pripisujejo kritiki – kar je v resnici razvidno iz številnih mest, na katerih se jasno samoomejuje.²¹ Se pa ob tem znova zastavlja težko vprašanje literarnosti – razumevanje zgradbe literarnega dela je odvisno tudi od razumevanja smisla, oblike in funkcije literature. Ali drugače povedano: v poudarjeno zgodovinski in kulturološki perspektivi lahko socialni kriteriji literature bistveno vplivajo na ustreznost ontoloških teorij.

Notranja protislovja v pojmovanju razmerja med delom samim, konkretizacijo in rekonstrukcijo

Najpogostejša, pa tudi najbolj tehtna je prav kritika bralčeve vloge v Ingardnovi teoriji obstoja literarnega dela, ki je težko uskladjiva z njegovim konceptom strogo objektivne fenomenološke analize. Če je izhodišče raziskovanja zgradbe tega dela in odkrivanja vrzeli v njem *konkretizacija* (z njo se delo šele konstituira kot estetski objekt), je jasno, da ima bralska dejavnost (h kateri sodi tudi domišljija) v tej teoriji veliko vlogo. Konkretizacija namreč nastane tako, da bralec s številnimi subjektivnimi operacijami zapolni vrzeli in nedoločena mesta v literarnem delu oziroma aktualizira potenciale, ki obstajajo v njem v stanju pripravljenosti. William E. Ray meni, da je na ta način bralcem prepuščena odločno prevelika vloga, saj sta konkretizacija in pojav estetskih vrednot v njej preveč povezana z bralčevimi izkušnjami in vedenjem in ju je mogoče pripisati tako delu kot bralcu.²² Še več, ker

20 Ibid., 28.

21 Prim. Smith, »A Theory of Drama and Theatre«, 3–62.

22 Ray, *Literary Meaning*, 43–50.

obstaja toliko konkretizacij kot branj, so trdne ugotovitve o estetski vrednosti dela nemogoče. Poleg tega v konkretizaciji ne zaznavamo vrzeli oziroma nedoločenih mest, ki so po Ingardnu inherentna značilnost literarnega dela samega. Torej ni jasno, kako naj bi skozi »polno kvazirealnost«, ki jo predstavlja konkretizacija, sploh lahko uzrli shematično obliko in vrzeli dela samega, pa tudi kako bi lahko konkretizacijo strogo pojmovno analizirali, saj je estetska vrednota konkretiziranega dela dana v intuiciji, v doživljanju, kot prisotnost, ki presega pojmovni jezik (takšne analize ni mogoče izvajati sočasno z estetskim doživljanjem, v retrospektivi pa je nemogoče zvesto obnoviti vso doživeto kvazirealnost). Te težave s subjektivnostjo in raziskovanjem dela samega je po Rayevi interpretaciji Ingarden skušal odpraviti s tem, da je v delu *O spoznanju literarne umetnine* uvedel pojem *rekonstrukcija*. Opredelil jo je kot skrbno obnovo shematične organizacije literarnega dela. Pri rekonstrukciji ne gre za estetsko (doživljajsko) branje dela, temveč za distancirano analitično branje, za skoraj znanstveno natančno in korektno obnovo avtorsko zasnovanih shematiziranih videzov in določanje nedoločenih mest, ugotavljanje njihove relevantnosti in povezanosti s posameznimi estetskimi kvalitetai v konkretizaciji.²³ Tako naj bi poskusil nadomestiti imaginacijski model branja, ki ga predstavlja konkretizacija, z analitičnim postopkom rekonstrukcije,²⁴ v katerem je »osebni prispevek bralca« zmanjšan na minimum, da bi bila tako dosežena čim večja zvestoba objektivni zgradbi literarnega dela samega.²⁵ Vendar Ray meni, da se s tem zasukom k analitičnemu branju ni izmotal iz težav, saj je tudi rekonstrukcija odvisna od konkretizacije oziroma je, kot priznava Ingarden sam, zgolj »pravilni tip konkretizacije«.²⁶ To se pokaže na primer pri izbiri relevantnih nedoločenih mest, ki naj jih bralec zapolni; pri tem se ozira na kontekst, ta kontekst pa ni delo samo, temveč konkretizacija – ta je tista celota, ki vodi bralca pri zapolnjevanju. Med raziskovalcem (kritikom) in delom samim tako torej še vedno leži konkretizacija, ki je v znatni meri njegovo lastno delo. To kritiko v zaostreni obliki ponovi Matei Calinescu v izredno zanimivi študiji o vplivu ponovnega branja na interpretacijo.²⁷ Skratka, tudi znanstveno »discipliniranje« bralčeve dejavnosti (omejevanje

23 Ingarden, *The Cognition of the Literary Work of Art*, 289–92. Postopek rekonstrukcije, »hladne, analitične procedure«, opredeli poglavje pred tem.

24 Ray, *Literary Meaning*, 46.

25 Ingarden, *Cognition*, 336–58.

26 *Ibid.*, 337.

27 Calinescu, *Rereading*, 286, op. 6.

lastne imaginacijske in doživljajske dejavnosti in osredotočanje na zapolnjevanje zares relevantnih nedoločenih mest) privede le do strukturno stabilne in trajne *konkretizacije*, ne do dela samega.²⁸

Poskus strogo objektivne, tako rekoč znanstvene analize literarnega dela, še zlasti pa določanja njegovih estetskih vrednot, se res zdi iluzoren. Vendar pa Ingardnova interpretacija le ni tako naivna, kot mu pripisujejo navedene kritike. Ingarden se je teh težav jasno zavedal. Ugotavljanje estetskih kvalitete dela po njem namreč temelji na spominskem primerjanju več lastnih estetskih konkretizacij istega dela, ki smo jih konstituirali ob različnih priložnostih; na tej podlagi poskušamo odkriti, kaj je v njih konstantnega, se pravi, skušamo minimizirati vpliv »zunanjih okoliščin«, ki individualizirajo vsakokratno konkretizacijo (te okoliščine imenuje Ingarden temporalni *quale*) do te mere, da jo lahko samo neposredno dojamemo, ne moremo pa je zajeti v pojme in jezikovno posredovati. Te konstantne poteze, ki so odporne na delovanje spreminjajočih se okoliščin (slednje poleg zunanjih, družbenozgodovinskih dejavnikov zajemajo tudi subjektive spremenljive osebne dispozicije – denimo znanje, življenjske izkušnje, razpoloženje, motivacijo), so sicer lahko povezane tudi s subjektivimi trajnimi dispozicijami (na primer s prirojeno estetsko občutljivostjo in sposobnostjo imaginativnega življenja) in metodami branja oziroma interpretacije, nikakor pa ne smemo povsem odpisati *možnih* vplivov zgradbe dela samega nanje. Prav nasprotno: skrbno in pozorno raziskovanje te zgradbe, kakršnega primer so prav Ingardnove analize, vsekakor sugerira veliko razlogov za to, da v potezah dela samega vidimo pomembne dejavnike konkretizacije, zlasti tistih vidikov, ki ostajajo identični v vseh individualnih konkretizacijah, ne glede na *temporalni quale*. Vsekakor pa Ingarden opozarja, da je ta metoda zahtevna, izpostavljena zmotam, in ne vodi preprosto in zanesljivo k objektivnosti: zato v resnici zadržano pravi zgolj to, da permanentne poteze, ki jih na opisani način odkrivamo, »niso več tako strogo individualne«, in jih previdno imenuje »skupni vidik več konkretizacij«. ²⁹

V zvezi z Rayevo kritiko nemožnosti sočasne intuicije (doživljaja) in analiziranja konkretizacije je treba še poudariti, da Ingarden izredno prefinjeno razlikuje *spoznavne* akte, ki potekajo med samo estetsko izkušnjo, zlasti tiste, ki zadevajo vrednote estetskega objekta, od *zaznavnih* aktov estetske izkušnje. Opiše jih kot bliskovite iluminacije, posebne vrste intuicije, ki omogočajo *določeno* distanco od konstitu-

28 Ray, *Literary Meaning*, 49.

29 Ingarden, *Cognition*, 403.

iranega estetskega objekta, obenem pa ne motijo hkrati potekajoče estetske izkušnje. Ta izkušnja jih sicer sploh omogoča, s tem da – to se seveda ne zgodi nujno – izzove spremembo v subjektu izkušnje. Na ta način nastajajo trajne spoznavne pridobitve, ki pa lahko rabijo za *izhodišče* nadaljnje, čisto intelektualne raziskave.³⁰ Kar težko je dovolj poudariti, kako zelo Ingarden opozarja na izredno težavnost opredeljevanja tega spoznavnega procesa in provizoričnost pojmov, na katerih temelji. Na kratko, z njegovimi besedami: »Kar smo povedali tu, vzpostavlja le goli in nezadostni začetek«.³¹

V delu *Erlebnis, Kunstwerk und Wert: Vorträge zur Ästhetik 1937–1967*,³² ki ga navedene kritike ne omenjajo, Ingarden jasno spregovori tako o odprtosti umetniškega (literarnega) dela kot o mejah estetskih dopolnitev, ki so začrtane v njem. Momenti in elementi literarnega dela ne določajo nedvoumno, kakšne naj bi bile bralske dopolnitve nedoločenih mest: »neutralski skelet dela«, kot se izrazi, dopušča možnosti različnih estetskih konkretizacij, v tem je celo njegova posebna odlika.³³ Vendar pa je delo samo tisto, v katerem so konkretizaciji »objektivno« postavljene meje dopustnega: med delu inherentne dejavnike, ki začrtujejo te meje, šteje denimo slog umetnine in njene epohe (za ugotavljanje *zunanjeformalnih slogovnih značilnosti* ni potrebna prava, polna konkretizacija).³⁴ Najmanjšo oziroma najosnovnejšo zahtevo »objektivnosti« pa vidi v tem, da se ohrani celovito besedilo, denimo v primeru dramske uprizoritve.³⁵ Trganje ali kakršnokoli bistveno spreminjanje celote povzroči, da nimamo več opraviti z istim delom (tu verjetno nima v mislih manjših dramaturških sprememb, ki nastanejo v pripravah uprizoritve tako rekoč iz logike besedila samega): »V modernem gledališču gre to do popolne razpuščenosti. Današnji režiserji verjamejo, da so mnogo pomembnejši od avtorja. Besedilo dela se prikraja, zlasti kadar ne gre samo za nove umetniške efekte, temveč preprosto za politično propagando.«³⁶

V času postdramskega in avtorskega gledališča zveni to seveda anahronistično, vendar ontološki problem ni zato nič manjši, ravno nasprotno. Če je tako rekoč nezaznaven, je to zato, ker sta ga dominantna uprizoritvena praksa, potem pa tudi domnevni »duh časa«

30 Ibid., 401.

31 Ibid., 401, op. 44.

32 Objavljeno v Tübingenu, 1969.

33 Ingarden, *Erlebnis*, 257–58.

34 Ibid., 258.

35 Ibid., 259.

36 Ibid., 259 op. 21.

preprosto razglasila za preseženega in ga odrinila iz zavesti. Pričujoča razprava sicer obravnava Sofoklova dramska besedila kot literaturo in je zato spremenjeno pojmovanje gledališča načeloma ne zadeva. Vendar pa je stanje v interpretaciji literarnih del analogno, namreč v tem smislu, da različne kritične teorije prevzemajo vlogo »režiserjev« in reducirajo umetniška dela na področje ali celo na material lastnega interesa (denimo psihoanalitična, postkolonialna, feministična ipd. tematika).

Namen zgornjih vrstic, kot že rečeno, ni apologija Ingardnove teorije, temveč pokazati, da literarna besedila s svojo obliko izzivajo k drugačni (večplastni, intenzivnejši) bralski dejavnosti, k temu, da bralec v njihovem obstoju (lahko) legitimno igra zelo veliko vlogo. Ti izzivi, ki so inherentni zgradbi literarnega besedila, ne predstavljajo norme v tem smislu, kot jo recimo jezikovna pravila nekega jezika, literarno delo je mogoče brati tudi brez upoštevanja njegove »umetniške sintakse«, torej njegovih posebnih struktur, kvalitet in z njimi povezanih pomenskih in izraznih potencialov. Kako – če sploh – se bralec odzove na te izzive, je v veliki meri določeno družbeno in ideološko. K raznoliki zgodovini interpretacije pa niso prispevale le družbene premene in z njimi povezano vrednotenje umetnosti, temveč tudi inherentne lastnosti zgradbe literarnega dela in njegove odvisnosti od subjektivne bralske dejavnosti. Seveda se lahko interpretacije osredotočijo na bolj »stabilne«, objektivno določljive vidike literarnega dela, a s tem vloga bralske domišljije in problemi nestabilnosti literarnega dela ne izginejo, izgine samo razlika med literaturo in neliteraturo, med umetnostjo in teorijo, med poezijo in politiko.

*Način konstituiranja literarnih (dramskih) likov
in razumevanje njihove psihologije*

Na podlagi takšnega razumevanja literarnega dela (oziroma drame) in načina njegovega obstoja je oblikovana sledeča interpretacija psihološke razsežnosti Sofoklovih likov in tistih dejavnikov njihove motivacije, ki niso eksplicitno izraženi. Neverbalni pa niso le v tem smislu, temveč tudi zato, ker niso neposredno izzvani z izjavami, temveč jih lahko pripišemo »fizičnim« izkušnjam, vzdušju v drami ali neovedenim značajskim potezam. (Te jezikovno konstituirane neverbalnosti ne smemo zamenjati z neverbalnim jezikom dramske predstave: z njenimi vizualnimi in avditivnimi elementi, s scenografijo, kostumografijo, koreografijo in glasbo, z učinki gledaliških rekvizitov ipd. Ta jezik sicer ni izredno pomemben le za gledališko predstavo, temveč tudi za obliko dramskega teksta, vendar to predstavlja drugo

problemsko področje.)³⁷ Izjave likov predstavljajo racionalno strukturirano realnost, v kateri ti ne le delujejo, ampak jo tudi oblikujejo ali celo ustvarjajo,³⁸ včasih pa tudi realnost, ki je onstran njihovih racionalnih moči, realnost, na katero naletevajo in ki – to je vsekakor pomembno v svetu grške in s tem Sofoklove tragedije – njihovo eksistenco temeljno določa. Nekatere spremembe sodb, odločitev in ravnanj ne izhajajo logično iz prejšnjih besed lika in ne nastanejo kot neposredna reakcija na argumente, ki jih navedejo drugi liki, na njihove vzroke oziroma dejavnike pa lahko utemeljeno sklepamo iz dramske situacije: iz širše predstavljene kvazirealnosti dramskega sveta, vključno s psihičnim življenjem kvazirealnih likov. Pri tem pa ni nujno, da na posamezni lik v dani dramski situaciji vpliva le eden izmed teh dejavnikov, ampak jih lahko tudi več hkrati. Ti dejavniki ne povzročijo (vsaj ne nujno) povsem radikalnega preloma lika z dramsko resničnostjo ali neracionalnih izjav,³⁹ temveč vplivajo na spremembo predpostavk, na katerih lik potem sicer racionalno, silogistično, sklepa. Teh sprememb v svojem odnosu do resničnosti lik ne eksplicira in ne utemeljuje, vsaj ne podrobno, a so izražene tako, da jih je mogoče interpretirati kot posledico dogodkov v njegovi notranjosti, »izza besed«, ki so ohlapneje povezani z dogodki v

37 Heath, *The Poetics of Greek Tragedy*, 140–45, uporablja za ta jezik izraz »non-verbal text« in izredno prefinjeno raziskuje njegovo prepletenost z »verbalnim tekstom« ob izbranih primerih iz grške tragedije.

38 *Strogo* vzeto, oblikujejo dramsko realnost oziroma kvazirealnost pravzaprav vse izjave in dejanja dramskih likov, saj jo na neki način ustvarjajo ali množijo. Poseben pomen za »družbeno kvazirealnost« pa imajo izjave, ki razglašajo ključne družbene ukrepe ali izražajo javno nasprotovanje tem ukrepom, kakršna sta denimo Kreontova prepoved Polinejkovega pokopa (*Antigona* 21–36, 192–210 in *passim*) ter Antigonin dejavni upor zoper njo (*Antigona* 41, 43, 80–81, 450–70 in *passim*); Ojdipov razglas glede Lajevega morilca (*Kralj Ojdip* 222–75) in njegovo (tragičnoironično) vodenje preiskave.

39 Primerov takšne radikalnosti je v grški tragediji res veliko, kar priča o tem, da se dejanje tako rekoč ves čas giblje na meji življenja. To so v paroksizmu telesnih ali psihičnih bolečin izrečene želje po smrti, po samomoru ali preprosto po izginotju s prizorišča, torej po radikalnem »izstopu iz igre«, po koraku izven celotne zemeljske (dramske) resničnosti. Takšne izjave dajejo tako liki (*Filoktet* 796–805, 999–1002; Ojdip v *Kralju Ojdipu* 1410–12; Evripid, *Heraklova blaznost*, 1146–52) kot zbori (Ajshil, *Pribežnice* 779–83; Sofokles, *Trahinke* 953–58). Primer neracionalnosti pa je denimo Filoktetovo bliskovito spreminjanje hotenja, tako rekoč dve nasprotujoči si želji, ki ju ima sočasno: da naj ga zbor zapusti (*Filoktet* 1077) oziroma naj ostane ob njem (*Filoktet* 1080 in nasl.).

drami in sodbami drugih likov,⁴⁰ kot posledico njegovih značajskih oziroma psihičnih potez ali pod vplivom izkušnje, ki spreverne okvir njegovega razumevanja realnosti.

Opazimo torej lahko zlasti tri vrste nejezikovnih dejavnikov motivacije za spremembe sodb, odločitev in ravnanj – in sicer značajske poteze, dramsko klimo in neverbalne (vizualne, avditivne, olfaktivne) izkušnje. Nadrobneje bodo prikazani v izbranih primerih iz *Kralja Ojdipa*, *Trahink*, *Antigone* in *Filokteta* v razpravi »Neverbalni dejavniki motivacije v Sofoklovi dramatiki«, ki se neposredno navezuje na pričujoče besedilo in je tako rekoč njegov praktični korolarij.⁴¹ Tu pa si bomo v sklepnem poglavju ogledali Odisejev primer iz tragedije *Ajant*, poseben v tem, da se v njem kot neverbalni motivacijski dejavnik pojavi *tremendum*, doživetje božanske premoči.

PRIMER – AJANT

Prav na začetku te drame stoji prizor Ajantove blaznosti (*Ajant* 1–133), v katerem je pomembno spremenjeno junakovo zaznavanje realnosti. Ta Ajantova sprememba ne sodi med zgoraj orisane primere, ker je popolnoma očitno in izrecno Atenino delo; ker pride nad Ajanta »od zunaj« in je njegova vloga pri tem *povsem pasivna*; še bolj pa zato ker Ajant sploh ne spremeni svojega namena in meni, da ga udejanja (da mori in muči poveljnike grške vojske), »objektivne« pararealnosti svojega dojetja in početja (v resnici je poklal in mučil črede živine in njihove pastirje) pa se sploh ne zaveda. Drugače je z Odisejem, ki je priča njegovega blaznenja: ob nemoči in nesreči svojega smrtnega sovražnika občuti do njega sočutje, v njegovi usodi vidi občečloveško in svojo lastno krhkost in prigradnost. Odisej bi se lahko odzval tudi drugače: to možnost sugerira že Atenino vprašanje, ali ni posmeh sovražniku nekaj najslajšega (v. 79). Celo če bi razumeli to vprašanje kot ironično-retorično in predpostavili, da Atena nekako že ve, kako se bo Odisej v resnici odzval (kar pa nikakor ni neproblematična domneva), to ne izključuje njegove miselne in psihične dejavnosti: še

40 Ta dejavnik vpliva označujemo z izrazom »dramska klima«; sem prištevamo poleg splošnih razmer in dogodkov tudi besede, sodbe in stališča drugih likov, ki jim lahko pripišemo *določen* vpliv na spremembo sodbe ali ravnanja nekega lika, vendar pa ne *odločilnih* argumentov, ki bi bili izraženi *neposredno* pred to spremembo; gre za različne (pretežno bolj oddaljene) izjave in dogodke, v katerih je mogoče videti psihološki vpliv nanj. Več o tem ob primerih iz *Antigone* na drugem mestu; glej naslednjo opombo.

41 Razprava bo predvidoma objavljena v prihodnji številki revije *Clotho*.

zmeraj je *on sam tisti, ki uzre* v usodi svojega sovražnika Ajanta svojo lastno. Podobno velja za enako vprašljivo domnevo, da mu je Atena s prizorom, v katerem se poigrava z Ajantom, pripravila lekcijo o moči bogov nad ljudmi: Atena je poslala blaznost nad Ajanta že prej, pred začetkom drame, da bi se mu maščevala za njegov brezbožni prezir (vv. 756–77), in ni mogoče zatrdno reči, da je v ta načrt vključila Odiseja. Skratka, Odisej mora to lekcijo usvojiti *sam*, tako da pričuje prizoru blaznosti, ki ga sicer ne želi in ga vztrajno zavrača (vv. 74, 76, 80, prim. tudi 88). Temu prizoru pa se ne želi izogniti iz strahu pred Ajantom, temveč iz strahu pred presežno božjo močjo: ne ker bi te moči sicer ne priznaval ali ne maral Atenine navzočnosti (prim. 14–17; 34–35), temveč ker v njem zasluти in potem tudi opazujoč izkusi pristni *tremendum* božanskega (86), nekaj za človeka komajda znosnega.

Nekateri kritiki v Odiseju vidijo utelešenje drugačne etike, etike nove dobe, ki jo prinaša demokratična polis, in je v ostrem nasprotju s herojsko logiko kompetitivnosti in sovraštva, poosebljeno v Ajantu.⁴² Za ene je Odisej tak že od začetka,⁴³ za druge postane šele po izkušnji v prvem prizoru.⁴⁴ V morda najpreciznejši analizi prologa je Malcolm Heath jasno pokazal, da nastopi Odisej kot Ajantov sovražnik (*Ajant* 18: ἐπ' ἀνδρὶ δυσμενεῖ / βίαςιν κυκλοῦντ') in skuša odkriti čim več podatkov o njem s sovražnim namenom;⁴⁵ njegov pogled na Ajanta se ob koncu prizora torej očitno spremeni. Ta sprememba ni samo začasna in se še bolj očitno pokaže ob koncu drame (prim. 1376/77: τὰπὸ τοῦδ' ἀγγέλλομαι, / ὄσον τότ' ἐχθρὸς ἦ, τοσόνδ' εἶναι φίλος). Drugo vprašanje pa je, za kakšno spremembo sploh gre. Heath zavrača tezo, da bi Odisej ob koncu prizora opustil herojski kodeks kompetitivnosti in sovraštva ter prešel k etiki človeške enakosti, ki temelji v spoznanju vsem skupne, občeloveške krhkosti, prigradnosti. Po njegovem je takšna Odisejeva reakcija v popolnem skladju z ideali tradicionalne – herojske, kompetitivne – etike.⁴⁶ Še več, takšna dvojnost je po njegovem vgrajena

42 Morwood, *Tragedies of Sophocles*, 16, pa zavrača interpretacijo, po kateri je Ajant »homerski dinozaver«, nesposoben življenja v novem svetu petega stoletja.

43 Burton, *Chorus in Sophocles' Tragedies*, 11; Winnington-Ingram, *Sophocles*, 62; Gardiner, *Sophoclean Chorus*, 50; Konstan, »Reciprocity and Friendship«, 279–301; podobno Segal, *Sophocles' Tragic World*, 17.

44 Knox, *Word and Action*, 130.

45 V tem pogledu upravičeno kritizira Stanfordovo interpretacijo (*Sophocles: Ajax*, komentar k v. 2), da Odisej zgolj zbira podatke brez sovražnega namena: glej Heath, *Poetics*, 167.

46 Podobno interpretira Odisejevo etično stališče Rosivach, 205: »Odysseus' arguments for Ajax' burial are thus an interesting attempt to link burial to the heroic

v tragični svet.⁴⁷ Patrick Finglass opozarja na homerski vzor trka dveh etičnih kodov v prizoru Priama in Ahila v 24. spevu *Iliade*,⁴⁸ navaja pa tudi nekaj tragiških paralel: Sofoklovega *Ojdipa v Kolonu* 560–68; in Evripidovo *Hekabo* 282–85, 340–41.⁴⁹ Odisejev primer se od navedenih paralel pomembno razlikuje v več ozirih. Sočutje do svojega nasprotnika občuti v trenutku, ko ta izraža svoje skrajno sovraštvo do njega,⁵⁰ ne pa, ker bi ga ta za to prosil; na skupno človeško usodo ga Ajant ne opominja intencionalno, temveč povsem nehote, ne z zavestnim sporočilom svojih besed, temveč z nehoteno in nezavedno pararealno vsebino svojih besed; ko blazni, se namreč svoje krhkosti niti najmanj ne zaveda, ravno nasprotno. Navsezadnje ta prizor izstopa zaradi Atenine navzočnosti in nenavadnih modifikacij v Ajantovem zaznavanju realnosti. A tudi če zanemarimo vse to in se osredotočimo samo na bistveno, na to, da je v herojskem svetu pač najti dvojne etični drž, je na dlani, da pogostnost takšne dvojnosti še ne pomeni njune *popolne skladnosti*.⁵¹ Ti etični drž sta namreč utemeljeni v različnih, celo izključujočih se predpostavkah. Ena, človeška enakost, sega globlje od druge, od nasprotij med tekmeči, kot ugotavlja Heath sam;⁵² dodati pa je treba, da jih tudi relativizira in v zadnji analizi celo odpravlja. Ali Sofokles z likom Odiseja res uvaja nov tip etike in zavrača stari herojski etični kod, ali pa morda zgolj prikazuje meje slednjega pod tragičnim nebom vsega človeškega, je drugo vprašanje, ki je izven okvira pričujočega razmišljanja.⁵³ Že samo dejstvo, da kritiki kot paralelo ali celo vzor navajajo Homerja, pa sugerira, da v

behavioral code which normally countenanced or even commended mutilation and non-burial.«

47 Heath, *Poetics*, 169

48 Finglass, *Sophocles: Ajax*, 45.

49 Ibid., 173.

50 Prim. Johnson in Clapp, »Athenian Tragedy«, 127–28.

51 »The fullest accord«; Heath, *Poetics*, 169.

52 Ibid.

53 To je tema, ki ima mnogo vidikov, saj zadeva etiko homerskega junaka in vprašanje »homerskega« značaja Sofoklovega Ajanta. Za prvo glej Rutherford, »Tragic Form and Feeling in the *Iliad*«, 145–60; Pelling, »Aeschylus' *Persae* and History«, 16–17 op. 70; isti, »Pity in Plutarch«, 292–93. Za drugo glej Goldhill, *Reading Greek Tragedy*, 156, in Minadeo, »Sophocles' Ajax and *kakia*«, 19–23. To vprašanje je seveda odvisno tudi od tega, kako razumemo Sofoklovo vrednotenje Ajantovega lika. Knox, *Word and Action*, March, »Sophocles' Ajax«, 1–36, in Garvie, *Sophocles: Ajax*, menijo, da je izrazito pozitivno; do tega pogleda je kritičen zlasti Scullion v recenziji Garviejeve izdaje *Ajanta*, 219–23, zadržan pa Finglass, *Sophocles: Ajax*, 43–44.

tem težko vidimo samo vpliv spremenjenih duhovnozgodovinskih in kulturnih razmer v Atenah v petem stoletju.⁵⁴

Odisejevo prepoznanje obče človeške, torej tudi svoje lastne usode v Ajantovi nemoči, je očitno prikazano kot posledica vtisa, ki ga nanj napravi prizor blaznosti. Čeprav je spodbuda za spremembo očitna, pa slednja ni nujna. Kar Odisej izkusi, ni, da je v kakorkoli podobnem aktualnem *družbenem* položaju ali v podobnem razmerju z Ateno (bogovi) kot Ajant; in prav tako ne doživlja neposredne »fizične« nevarnosti, ki bi mu v tistem trenutku pretila, temveč se mu razkrije uvid, da si z Ajantom deli skupno človeško nemoč pred bogovi – prehodnost, skorajda navideznost svoje biti. To spoznanje pa je, kot rečeno, tudi plod njegove dejavnosti. Kakšne natanko? Sklepanja po analogiji? Domišljije? Oziroma: ali je to sploh spoznanje v čisto intelektualnem smislu? Kakšen je sploh predmet tega spoznanja? To pomeni: ali Odisej pred tem prizorom ni vedel, da sta tako Ajant kot on sam človeka, vsi ljudje (ἄσοιπερ ἡμεῖν) pa nič drugega kot podobe in breztežne sence (vv. 125–26)?

Takšna vprašanja so seveda problematična, če ne celo absurdna, saj literarni liki ne obstajajo izven literarnega dela. So samo to, kar je na tak ali drugačen način povedano o njih v literarnem delu – v primeru grške drame v njihovih replikah ali replikah drugih, v intertekstualnih namigih, mitoloških in morebitnih kulturnih in zgodovinskih referencah. Pa vendar so oblikovani tako, da si bralec skladno s svojimi predstavnimi zmožnostmi in kulturnozgodovinskimi določili tako svoje lastne pozicije kot tudi besedila izdeluje hipoteze o njihovem celovitem psihološkem življenju, ki se razteza onstran dramske resničnosti. Vsekakor je malo verjetna predpostavka, da v svetu grške tragedije liki na splošno ne vedo, da je človek omejen, minljiv, prigoden, saj gre za eno osnovnih modrosti grške kulture. Zdi se torej zelo verjetno, da je občinstvo takšno vedenje predpostavljalo pri Odiseju že pred prizorom Ajantove blaznosti; a Sofokles očitno namenoma prikaže, kako Odisej v tem pogledu doživi spremembo zaradi izkušnje. Ne glede na to, kaj je prej mislil o človeški moči, po tej izkušnji v njem ni le jasno in trdno spoznanje o njeni omejenosti, temveč ima spoznanje zanj tudi motivacijsko moč. Skratka, to spoznanje ni zgolj čisto miselno odkritje kategorije človeškosti, ki povezuje njega samega celo z lastnim smrtnim sovražnikom Ajantom povsem abstraktno, temveč je odkritje ali prepoznanje, ki dejansko *deluje v njem kot etični imperativ*, kar jasno pokaže s svojimi zavzemanjem za Ajantov pokop v sklepnem prizoru trage-

54 Scodel, »The Politics of Sophocles' *Ajax*«, 42; Finglass, *Sophocles: Ajax*, 45–46.

dije. To spoznanje ali uvid je izraženo z dvema glagoloma čutnega zaznavanja (σκοπῶν 124, ὀρῶ 125), ki sta nedvomno uporabljena v prenesenem pomenu besede. A kaj natanko označujeta? Kot rečeno, bržčas ne popolnoma intelektualnega uvida ali celo logičnega sklepa (boginja Atena lahko stori z Ajantom, kar hoče, ker je človek, torej lahko enako stori z Odisejem, ker je tudi on človek). Prav tako neverjetno je, da bi šlo za konkretno domišljjsko sliko, namreč da bi Odisej v domišljji »videl« samega sebe v konkretnem položaju, podobnem Ajantovemu. Kar pa Odisej »vidi« v tem prizoru, je božja premoč na delu. Glagola opisujeta, kako Odisej izkusi *tremendum* kot božje pojavljanje in delovanje, ta izkušnja pa ni ne čisto fizična ne čisto intelektualna ne čisto domišljjska, ampak zadeva vse te vidike in jih obenem presega; na vseh teh ravneh se razodeva kot živa navzočnost presežne moči, ki načrtuje mejo človekovega spoznanja in obvladovanja. Atena govori človeško (grško), se pravi vstopa v svet komunikacije, ki ga ljudje načeloma obvladujejo, in posega v svet, po katerega zakonitostih se ravna, ⁵⁵ obenem pa s tem svetom suvereno manipulira – in to dobesedno pred Odisejevimi očmi. Če Ajantove blodnje nekoliko spominjajo na popačeno zaznavanje realnosti, povzročeno s halucinogenimi drogami, je bistvena razlika v tem, da se slednje povzroča z znanimi, »imanentno naravnimi« učinkovinami (kot je recimo LSD) in je v tem smislu njegovo pojavljanje mogoče obvladovati. Tudi, denimo, psihoze – s katerimi je analogija še šibkejša – sodobna medicina raziskuje v okviru bioloških in socialnih dejavnikov, ki so vsaj načeloma razumljivi in obvladljivi. Ajantova blaznost pa je povsem očitno inducirana z delovanjem antropomorfnega, a obenem transcendentnega, božanskega bitja. Če je znanje sodobne znanosti omejeno in v mnogih pogledih nezanesljivo, je to zaradi nezadostno razvitega spoznavnega aparata ali pomanjkljivih konceptov razumevanja; v tragiškem modelu, kot ga predstavlja *Ajant*, pa je takšno, ker resničnost oblikuje nedosegljiva premoč bogov. Zato moč bogov ni zares analogna, denimo, še neodkriti resničnosti, ki relativizira človeško znanje in obvladovanje. V scientističnih konceptih je izvor relativnosti znanja v človeku, v še ne dovoljšni razvitosti raziskovalnih tehnik – resničnost, razumljena kot objekt, pa se sama raziskovanju ne »upira«: množenje znanja, krčenje prostora neznanega, korigiranje resnične podobe sveta, kot jo riše znanost, je odvisno od znanosti same, torej od človeka. V

55 Ajant pod njenim vplivom dejansko ubija kot v svetu, katerega pozna in katerega zakonitosti pri tem početju upošteva (udarci in rezi z mečem), le da ne doseže svojega pravega namena, obenem pa misli, da ga dosega.

Ajantu pa so zaznava realnosti in njene podobe tako očitno odvisne od Atene, da je celo človekovo osnovno vedenje o tem, kaj je zares resnično, nezanesljivo. Edino zanesljivo se zdi Odisejevo spoznanje nezanesljivosti človeškega spoznanja, spoznanje njegove odvisnosti od bogov, česar ne izkusi le »negativno«, kot omejenost in nemoč spoznanja, ampak »pozitivno«, ko mu Atena demonstrira utvarnost Ajantovega prepričanja in dojemanja resničnosti. Takšna izkušnja »globoke resničnosti«, ki se razlikuje od »površinske resničnosti« (predstave o tej temeljijo na abstraktnih mislih in predvsem na prepričanju o človekovi lastni moči in zanesljivosti njegovih predstav), je za Sofoklov svet, a tudi za vso grško tragedijo, zelo pomembna, verjetno kar ključna.⁵⁶ Šele ko lik sam doživi »globoko resničnost« ali je, kot v primeru Odiseja, priča njenemu pojavljanju, se abstraktno vedenje spremeni v eksistencialno spoznanje in postane etični imperativ.⁵⁷ »Globoka resničnost«, ki jo izkusi, seveda ni njegova »subjektivna« zadeva, ampak je »objektivna«, v najširšem pomenu besede. Dostop do nje pa je vendarle sleherniku omogočen samo neposredno, »z dotikom«, v izkušnji. Zato lik svoja spoznanja lahko jezikovno posreduje drugim likom, toda veljavnost njegovih besed lahko naslovniki potrdijo samo z lastnimi izkušnjami.

56 Pomembnost izkušnje za spoznanje resnice se ne kaže le v eksplicitnih izjavah (npr. Sofokles, *Trahinke* 592–93; Ajshil, *Agamemnon* 177–78), temveč tudi in še zlasti na ravni dramaturgije: šele razplet dramskih dogodkov – ta v drami predstavlja »življenje« ali »resničnost«, ki jo je mogoče spoznati le z izkušnjo – likom razkrije resnico in s tem utvarnost njihovih prepričanj. O tem navsezadnje govori »generični« zaključek Evripidovih dram, *Alkestide*, *Andromaha*, *Helene* in *Bakh*, pri čemer sploh ni bistveno, ali gre za interpolacijo; verzi dejansko dobro opisujejo to, kar se je z dramskimi dogodki razkrilo.

57 Tega ne gre banalno razširiti v, denimo, misel, da bi moral vsak človek kdaj moriti, če naj bi razumel, kaj je umor oziroma da je umor zlo. Spoznanje »globoke resničnosti« je *etično zavezujoče spoznanje radikalne omejenosti človekovih moči*, nanj merijo slovita rekla kot »spoznaj samega sebe« in »pomni, da si človek«, ki so postala tako rekoč splošna kulturna last; in na tej podlagi so artikulirana podobno splošno uveljavljena etična načela o *hybris* kot izvoru vsega zla (katerih znamenite artikulacije najdemo že v delih arhaične literature, npr. Heziod, *Teogonija* 213–18; Solon 4.8). Za razmerje med tema avtorjema glej Irwin, *Politics of Exhortation*, 155–98.

BIBLIOGRAFIJA

- Bermúdez, José, in Arnon Cahen. »Nonconceptual Mental Content«. V: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ur. E. N. Zalta. Dostopno na spletu.
- Burton, Reginald W. B. *The Chorus in Sophocles' Tragedies*. Oxford: Clarendon Press, 1980.
- Calinescu, Matei. *Rereading*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Crane, Tim. »The Waterfall Illusion«. *Analysis* 48 (1988): 142–47.
- Dretske, Fred I. *Knowledge and the Flow of Information*. Cambridge MA: MIT Press, 1981.
- Easterling, Patricia. »Constructing Character in Greek Tragedy«. V: *Characterization and Individuality in Greek Literature*, ur. Christopher Pelling, 83–99. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Evans, Gareth. *The Varieties of Reference*. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- Finglass, Patrick. *Sophocles: Ajax*. Cambridge: CUP, 2011.
- Gardiner, Cynthia P. *The Sophoclean Chorus: A Study of Character and Function*. Iowa City: University of Iowa Press, 1987.
- Garvie, Alex F. *Sophocles: Ajax*. Warminster: Aris & Phillips, 1998.
- Gill, Christopher. »The Character–Personality Distinction«. V: *Characterization and Individuality in Greek Literature*, ur. Christopher Pelling, 1–31. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- . *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy: The Self in Dialogue*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Goldhill, Simon. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: CUP, 1986.
- Halliwel, Stephen. »Traditional Greek Conception of Character«. V: *Characterization and Individuality in Greek Literature*, ur. Christopher Pelling, 32–59. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Heath, Malcom. *The Poetics of Greek Tragedy*. Stanford: Stanford University Press, 1987.
- Heck, Richard G. »Nonconceptual Content and the Space of Reasons«. *Philosophical Review* 109 (2000): 483–523.
- Holub, Robert. *Reception Theory*. London: Methuen, 1984.
- Ingarden, Roman. *The Cognition of the Literary Work of Art*. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- . *Erlebnis, Kunstwerk und Wert: Vorträge zur Ästhetik 1937–1967*. Tübingen: Max Niemeyer, 1969.
- . *Literarna umetnina*. Prevedel Frane Jerman. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1990.
- Irwin, Elizabeth. *The Politics of Exhortation*. Cambridge: CUP, 2005.

- Johnson, Jim, in Douglas Clapp. »Athenian Tragedy: An Education in Pity«. V: *Pity and Power in Ancient Athens*, ur. Rachel H. Sternberg, 123–64. Cambridge: CUP, 2005.
- Knox, Bernard. *Word and Action: Essays on the Ancient Theatre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.
- Konstan, David. »Reciprocity and Friendship«. V: *Reciprocity in Ancient Greece*, ur. Christopher Gill, Norman Postlethwaite in Richard Seaford, 279–301. Oxford: OUP, 1998.
- Kos, Janko. *Literatura*. Literarni leksikon 2. Ljubljana: DZS, 1978.
- March, Jennifer R. »Sophocles' *Ajax*: The Death and Burial of a Hero«. *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 38 (1991–3): 1–36.
- Minadeo, Richard W. »Sophocles' *Ajax* and *kakia*«. *Eranos* 85 (1987): 19–23.
- Morwood, James. *The Tragedies of Sophocles*. Exeter: Bristol Phoenix Press, 2008.
- Peacocke, Christopher. »Analogue Content«. *Proceedings of the Aristotelian Society* 60 (1986): 1–17.
- Pelling, Christopher. »Aeschylus' *Persae* and History«. V: *Greek Tragedy and the Historian*, ur. Christopher Pelling, 1–19. Oxford: OUP, 1997.
- Pelling, Christopher. »Pity in Plutarch«. V: *Pity and Power in Ancient Athens*, ur. Rachel Hall Sternberg, 277–312. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Ray, William E. *Literary Meaning: From Phenomenology to Deconstruction*. Oxford: Basil Blackwell, 1984.
- Rosivach, Vincent J. »On Creon, *Antigone* and not Burying the Dead«. *Rheinisches Museum für Philologie*, Neue Folge, 126, 3/4 (1983): 193–211.
- Rutherford, Richard. B. »Tragic Form and Feeling in the *Iliad*«. *The Journal of Hellenic Studies* 102 (1982): 145–60.
- Scodel, Ruth. »The Politics of Sophocles' *Ajax*«. *Scripta Classica Israelica* 32 (2003): 31–42.
- Scullion, J. Scott. Recenzija knjige: Alex F. Garvie, *Sophocles: Ajax*; Warminster: Aris & Phillips, 1998. *The Classical Journal* 96 (2001): 219–23.
- Segal, Charles P. *Sophocles' Tragic World: Divinity, Nature, Society*. Cambridge: CUP, 1995.
- Smith, Jadwiga S. »A Theory of Drama and Theatre«. V: *Ingardeniana III: Roman Ingarden's Aesthetics in a New Key and the Independent Approaches of Others: The Performing Arts, the Fine Arts, and Literature*, ur. Anna-Teresa Tymieniecka, 3–62. *Analecta Husserliana* 33. Dordrecht: Kluwer, 1991.
- Stanford, William B. *Sophocles: Ajax*. London: Macmillan, 1963.
- Taplin, Oliver. »Significant Actions in Sophocles' *Philoctetes*«. *Greek, Roman and Byzantine Studies* 12 (1971): 25–44.
- Winnington-Ingram, Reginald P. *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge: CUP, 1980.

IZVLEČEK

Ker nimamo avtorskih didaskalij, je celoten svet drame (vključno s psihično in materialno realnostjo) predstavljen izključno z besedami, ki jih govorijo dramski liki. Roman Ingarden imenuje takšen način predstavljanja shematična reprezentacija: na ta način predstavljeni predmeti so namreč samo skicirani, neštetna nedoločena mesta v njihovi predstavitvi vabijo bralca, da jih v procesu konkretizacije ali rekonstrukcije zapolni z intelektualnimi in domišljjskimi operacijami in se pri tem opira na svoje znanje in izkušnje. Tako konkretizacijo kot rekonstrukcijo je treba ločevati od literarnega dela samega; ker ju oblikuje bralec s svojo domišljjsko dejavnostjo, predstavljata oviro pri spoznavanju dela samega. Ingardnovo teorijo so kritizirali prav zaradi tega, ker daje bralcu preveč maneverskega prostora pri konstituiranju in tudi pri rekonstrukciji literarne umetnine (Ray, Kos, Holub, Calinescu). Zdi se, da te kritike temeljijo v nekoliko poenostavljenem razumevanju Ingardnove izredno kompleksne analize, v kateri se kaže, da je vloga bralca sicer omejena s tekstom, a vendarle vitalnega pomena za sekundarno eksistenco literarne umetnine. V članku so obravnavani neverbalni dejavniki motivacije v Sofoklovi tragediji; razdeljeni so v tri skupine: značajske poteze, dramska klima in čutne izkušnje. Članek se zaključí z analizo Odisejeve neverbalne motivacije v tragediji *Ajant*, ki predstavlja poseben primer, saj je tu odločilni dejavnik motivacije Odisejeva izkušnja numinoznega.

KLJUČNE BESEDE: dramsko besedilo, obstoj literarne umetnine, fenomenologija, Roman Ingarden, vloga bralca, Sofokles, motivacija

THE EXISTENCE OF LITERARY CHARACTERS AND
NON-VERBAL MOTIVATION IN SOPHOCLEAN TRAGEDY

ABSTRACT

Since we do not possess any original stage directions, the whole world of each play (psychological and material reality included) is represented exclusively by the words spoken by the characters. Roman Ingarden calls this type of representation schematic because the objects represented in this way are only outlined: there are innumerable places of indeterminacy in their literary representation that invite the reader to fill them up using his or her intellectual capabilities, knowledge, experience, and imagination in the process of concretization or reconstruction. Both concretization and reconstruction are to be distinguished from the work itself: since they are formed by the reader's imagination, they present an obstacle to the cognition of the work itself. Ingarden's theory has been criticized for 'providing the reader with far too much leeway in constituting the concretization and even in the reconstruction of a literary work of art' (Ray, Kos, Holub, Calinescu). The objections, however, seem to be based on a somewhat simplified understanding of Ingarden's complex analysis, in which the role of the reader, although limited to a certain extent by the text, appears to be vital to the secondary existence of a literary work of art. The non-verbal factors of motivation in the Sophoclean tragedy interpreted in this paper are divided into three groups: character traits, dramatic atmosphere, and sensory experience. The article closes with an analysis of Odysseus' motivation in *Ajax*: his case is exceptional as we are presented with the numinous experience as the obvious factor of a character's motivation.

KEYWORDS: drama text, the existence of a literary work of art, phenomenology, Roman Ingarden, reader's role, Sophocles, motivation