

Vladimir Rismondo

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu,
Ulica kralja Petra Svačića 1/F, HR–31000 Osijek
vrismond@gmail.com

Od Hegela prema antičkom žanru *gnoma* – dijalektika u Sofoklovoj tragediji *Kralj Edip*

Sažetak

Hegelovo viđenje grčke tragedije važna je postaja svakom teorijskom, ali i praktičnom razmatranju dramskog pisma. Hegel je grčku tragediju promatrao iz perspektive vlastitog dijalektičkog sistema, čime je posredno utjecao i na dramaturšku praksu u 19. i 20. st. Zato se u tekstu razmatra Sofoklovu dramu Kralj Edip, najprije s Hegelovih teorijskih pozicija, a potom i iz praktične dramaturške perspektive po uzoru na vrlo utjecajan priručnik Lajosa Egrija posvećen dramskom pismu. U radu se, nadalje, istražuje različito poimanje dijalektike u filozofijskom i dramskom dijalogu te se osvrće i na svojevrsnu primijenjenu dijalektičnost u radu grčkih umjetnika 5. st. pr. n. e. Konačno, tekst istražuje ranu grčku literarnu formu gnome te u njoj pokušava pronaći izvore kasnijem grčkom poimanju dijalektike.

Gljučne riječi

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, dijalektika, Lajos Egri, Sofoklo, *Edip*, drama, dijalog, skulptura, *gnome*

Uvod

Tekst predstavlja proširenu verziju izlaganja s XI. *Mediterranskih korijena filozofije*, održanih 2017. godine, a posvećen je široko zahvaćenom problemu dijalektike u Sofoklovoj tragediji *Kralj Edip*.¹ S tim u vezi, teorijski pokušaji razumijevanja grčke tragedije sežu daleko, ali ih je moguće grubo razvrstati u kronološki ravnu liniju. Linija počinje Aristotelovom *Poetikom*, nastavlja se francuskom klasicističkom školom, a najpotpuniji izraz nalazi u 19. st. unutar filozofijskog opusa Georga Wilhelma Friedricha Hegela. Zbog prirode i jasnoće izlaganja, namjerno izostavljamo Schillerov i kasniji Nietzscheov prilog problemu, jednako kao i novija Dürrenmattova, Fryeva ili Lehmannova promišljanja tragedije. Model putem kojeg je Hegel razmatrao grčku tragediju zapravo je jedinstven jer je – kao što je poznato – razumijevanje tragedije uklopio u cjelinu vlastitog dijalektičkog sistema.

Time je – što je nešto manje poznato, i bez obzira na velike promjene u shvaćanju dramskog teksta tijekom 20. st. – upravo dijalektička nužnost, ali u vidu sukoba individualiziranih dramskih likova, postala nezaobilaznim elementom čak i praktičnih priručnika za dramsko pismo. Dovoljno je u tom smislu spomenuti priručnik Lajosa Egrija *The Art of Dramatic Writing* (1946.), jedno od

1

Tekst korišten u prijevodu Kolomana Raca: [uploads/2015/02/sofoklo_kraljedip.pdf](https://www.gimnazija-sb.com/portal/wp-content/uploads/2015/02/sofoklo_kraljedip.pdf) (pri-
stupljeno 4. 11. 2019.).
Dostupno na: <http://gimnazija-sb.com/portal/wp-content/>

vjerojatno najutjecajnijih i najkonzultiranijih djela te vrste u 20. st.² Egrijev tekst, koji u najmanju ruku slobodno interpretira hegelijansku dijalektiku s obzirom na strukturu dramskog teksta, bit će važan za naša kasnija razmatranja.

Hegelovu viđenju tragedije u tekstu dajemo prvenstvo jer je odredilo makar početne okvire jednog mogućeg istraživanja dijalektike u grčkoj drami. Pa ipak, analiza konkretnog dramskog djela – Sofoklove tragedije *Kralj Edip* – upućuje nas potrazi koja seže i izvan gabarita Hegelova ili Egrijeva pristupa problemu. Tu ponajprije mislimo na činjenicu da se dramska forma kao takva pojavljuje u osnovi Platonovih dijaloga, gdje je, kao što ćemo kasnije vidjeti, dijalektičnost izvedena upravo iz onoga što dijalog po sebi jest: stanje u kojem se sugovornici ne slažu oko nečega te su temeljno nedovršeni, iz čega proizlazi mogućnost da se kroz proces dijaloške potrage za znanjem dovrše. Dijalog se u tom smislu može smatrati oruđem samosvijesti s obzirom na to da čovjek postaje svjestan sebe tek otvarajući se drugome, što jednako vrijedi za Platonovu, ali i za Sofoklovu upotrebu dijaloške forme. Ipak, između filozofijskog i dramskog dijaloga postoje nezanemarive razlike, a upravo njima ćemo posvetiti sljedeći dio našeg razmatranja. Konačno, ako se »dijalektičnost« može – uvjetno rečeno – smatrati nekom vrstom stanja duha (koje je vrijedilo barem za atensku intelektualnu i umjetničku elitu) u vremenu nastanka Platonovih dijaloga i Sofoklovih tragedija, onda je istu situaciju možda moguće potražiti i u drugim djelatnostima poput onodobnog kiparstva ili arhitekture. Zato tekst u nastavku pokušava osvijetliti neke specifičnosti poglavito grčkog kiparstva, a dijelom i sakralne arhitekture, a koje bismo – ponovo uvjetno – mogli razumijevati u terminima dijalektike.

Na kraju, u potrazi za izvorima gore spomenutog stanja duha, pokušat ćemo bar ovlaš opisati jezičnu, ali i ne samo jezičnu formu koju su Grci nazivali *gnome* te koja, po našem sudu, predstavlja oblik »pred-dijalektičkog« promišljanja stvarnosti, a koje je utjecalo ne samo na grčku filozofiju i dramu nego i na likovne umjetnosti klasičnog perioda. Tekst se, dakle, namjerno strukturira na kronološki obrnut način, od Hegela prema »gnomičkim formama«. Cilj takvog pristupa leži u potrebi da, prije svega, uspostavimo početni okvir razmatranja dijalektike u Sofoklovoj tragediji *Kralj Edip*, a tek potom da – najprije putem istraživanja samog mita o Edipu, a onda i analizom drame te usporedbom s formom filozofijskog dijaloga – dopremo do ishodišnih točaka koje hipotetički ujedinjuju različita područja grčkog mišljenja u klasičnom periodu.

Hegel i Sofoklo

Hegel se problemom tragičkog bavi u nizu rukopisa te stoga možemo ustvrditi da ista materija predstavlja jednu od njegovih trajnih preokupacija. Sumirajući Hegelova viđenja tragičkog od *Teoloških mladenačkih spisa* preko *Fenomenologije duha* do *Estetike*, Robert R. Williams pronalazi jedinstvenu dijalektičku potku filozofovih razmišljanja:

»Za Hegela tragedija nije sukob dobra i zla, već je to sukob dvije ispravne tendencije [...]. Ono što tragediju čini zastrašujućom jest činjenica da tragički lik postaje kriv ne čineći zlo, već čineći ono što smatra ispravnim. Čineći ispravno, on nužno krši drugo, jednako ispravno pravo [...]. Na taj način nastaje sukob koji prijeti uništenju cjelokupnog etičkog poretka. Štoviše, tragički heroj može putem vlastitih akcija proturječiti čak i sam sebi, te na taj način uzrokovati samouništenje. Takav je sukob negativan – jer prijeti uništenju heroja i cjelokupnog etičkog

poretka – ali tragedija nije samo to [...]. Tragički sukob razotkriva i ono što je stvarno u pitanju i što mora biti sačuvano: [...]a to je ravnoteža cjeline [...].Upravo zato što tragedija predstavlja sukob dviju ispravnih težnji, razrješenje sukoba mora biti postignuto da bi se održala načelna pravednost etičkog poretka, čak i ako to pretpostavlja uništenje tragičkog heroja, koji kroz strastveni prkos – i proturječenje samome sebi koje graniči s ludilom – uzrokuje vlastitu propast. Tragedija prema tome jednako predstavlja razjedinjenost i konflikt koji prijete razbijanju društvene cjeline, ali i razrješenje putem kojega ispravnost i društvena pravda [...] ostaju sačuvane unatoč razarajućim silama [...].«³

U nastavku, Williams dodatno pojašnjava o čemu se radi te ističe činjenicu da se obrazac antičke tragedije, po Hegelovu mišljenju, razvija isključivo unutar precizno ustanovljenog društvenog poretka, ali ne bilo kojeg. Taj poredak mora biti sagrađen na principima osobne slobode jer samo slobodna bića mogu iskusiti tragičku sudbinu.⁴ S druge strane, tek naoko kontradiktorno prethodnoj tvrdnji, grčka tragedija istovremeno predstavlja sukob temeljnih institucija proizašlih iz različitih poimanja *ethosa* (a time i razlikama u društvenoj organizaciji), kao što su obitelj i država. Pritom je ponovo važno napomenuti – kako Hegel sam ističe u *Estetici* – da obje suprotstavljene strane imaju legitimno opravdanje vlastitih radnji, ali ga mogu odjelotvoriti samo potiranjem drugoga. Bit tragičke krivnje, po Hegelovu mišljenju, proizlazi iz uvjerenja u ispravno djelovanje obiju sukobljenih strana, čime je filozof udario teorijske temelje mnogim promišljanjima drame, sve do pojave tzv. post-dramskog kazališta.⁵

Pojašnjenja radi – i to vrlo pojednostavljenog – Hegel navodi tri pretpostavke kojima pomiruje gore navedenu prividnu kontradikciju.⁶ Prva pretpostavka počiva na temeljnim postulatima nastanka tragedije, a oni se svode na postojanje univerzalnog poretka koje su Grci opredmećivali u vidu harmonije između bogova i njihovog poretka, s jedne, te vlastitih društvenih institucija, s druge strane. Kako je taj poredak bio mnogobožacki, načelno harmoničan, ali ne i uvijek jasan, najlakše ga je shvatiti u vidu krhke ravnoteže različito intoniranih sila koja je u tkivu tragedije bila uobličena ulogom kora. Preispitivanja u takvom sustavu općih božanskih vrijednosti, dakako, lako dovode i do konkretnog sukoba ljudskih institucija poput obitelji i države. Druga pretpostavka tiče se individualnog djelovanja unutar tako zadanog okvira: tragički lik slobodnom se voljom poistovjećuje s nekom od već zadanih običajnih vrijednosti (*ethos*), a time i institucija, pomoću čega Hegel uvjerljivo premošćuje jaz između općeg i pojedinačnog. Odatle proistječe i njegova fascinacija Sofoklovom dramom *Antigona* kojoj ćemo ovdje posvetiti nešto više prostora upravo zbog nalaženja razlika između tog teksta i – također Sofoklove – drame *Kralj Edip*.

Antigona je Hegelu bila iznimno važna zbog transparentnog sukoba dviju inače harmoničnih sila, a time i institucija obitelji i države. Institucije su

2 Lajos Egri, *The Art of Dramatic Writing. Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*, A Touchstone Book, New York 1960.

3 Robert R. Williams, *Tragedy, Recognition, and the Death of God. Studies in Hegel and Nietzsche*, Oxford University Press, Oxford 2012., str. 125.

4 Ibid.

5 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, sv. 2, prev. Thomas Malcolm Knox, Oxford University Press, Oxford 1975., str. 1195–1197.

6 R. Williams, *Tragedy, Recognition, and the Death of God*, str. 126–127.

personificirane u tragičkim likovima Antigone i Kreonta, gdje oboje voljno brane jednakovrijedne principe veće od njih samih: Antigona kao žena zastupa prastare običajne vrijednosti utemeljene na krvnom srodstvu i bogovima podzemlja, a Kreont se kao muškarac utječe Zeusu koji otjelotvoruje princip općeg dobra, odnosno države.⁷ Treća i najkompleksnija Hegelova pretpostavka vezana je uz razrješenje sukoba. Naime, kako sam filozof ističe, zbog svih uvjetovanosti vlastitog djelovanja, tragički heroj mora istovremeno biti u pravu, ali je i nositelj krivnje jer nasrće na drugo pravo, a posljedice toga potrebno je podnijeti kroz tragičnu sudbinu; braneći instituciju obiteljskog prava, Antigona dovodi u pitanje smisao države, dok Kreont u obrani države narušava svetost obitelji. Sukob je nužan, ali, s obzirom na zadanu harmoniju vrijednosti, razrješenje proizlazi iz naravi samog sukoba. Doista, razrješenje koje zadovoljava nužnost ponovne uspostave božanski zadanog poretka mora uključivati afirmaciju svega ispravnoga što obje strane – opet po nužnosti – unose u sukob, ali za to plaćaju cijenu. Govoreći u mitskim, Sofoklovim te konačno Hegelovim terminima, s iste adrese dolazi i dramsko razrješenje Antigonina problema: heroína uspijeva obraniti obiteljsko pravo, ali u zamjenu za to oduzima sebi život, dok Kreont, iako afirmira državu, trpi gubitak sinova, štoviše cijele obitelji, te najposlije zaziva vlastitu smrt. Drugačije rečeno, ono što je nužno u tragičkom razrješenju, uništenje je svake jednopravnosti te metaforičko obnavljanje univerzalnog poretka, odnosno harmonije stvari, za što cijenu moraju platiti svi upleteni u sukob.

Hegel će ovdje – ponovo u svjetlu Sofoklove *Antigone* – apostrofirati još jednu karakteristiku grčke tragedije. Radi se o zapažanju da, opet vrlo pojednostavljeno, tragički heroj brani vrijednosti koje mu po vlastitoj naravi možda ne bi trebale biti imanentne, ali izviru upravo i samo iz te naravi. Sofoklo mu i tu daje za pravo jer bi Antigona kao kraljevska Edipova kći bez oklijevanja morala braniti državu, a Kreont bi, opet, kao otac i suprug morao biti obavezan vlastitoj obitelji.⁸ Pa ipak, djelovanje oba lika prolazi kroz unutarnji sukob i preobrazbu vrijednosti svakoga od njih; Antigona nijeće svoju širu društvenu poziciju u ime obitelji, ali to čini upravo iz perspektive te iste kraljevske pozicije, dok Kreont – sasvim obrnuto – negira obitelj u ime društvenog položaja. Oboje počinju s jednom vrijednosti iz koje razvijaju drugu, načelno suprotnu, te u razrješenju kako unutarnjeg tako i vanjskog sukoba, odnosno kroz tragičku žrtvu dostižu treću vrijednost koja obuhvaća, ali zapravo nadilazi prve dvije.

Sasvim je, dakle, jasno zašto se Hegel u više navrata oslonio na Sofoklovu *Antigonu* implicirajući upravo dijalektičku prirodu grčke drame. Sofoklov tekst može se promatrati gotovo kao slobodni prijepis Hegelova promišljanja dijalektike demonstrirane u *Logici*. Naime, čini se kako ključ Hegelova koncipiranja dijalektike leži baš ondje, u njemačkom glagolu *aufheben* (*nadilaženje*) koji istovremeno označava potvrdu, ali i negaciju razumijevanja nečega.⁹ Hegel smatra kako jednopravnost bilo kojeg koncepta po nuždi vodi u njegovu vlastitu suprotnost te, konačno, u preobrazbu u treće, novo stanje koje spaja, ali i nadilazi prethodno suprotstavljene determinacije. Sofoklova *Antigona*, u tom smislu, nije ništa drugo nego dobar primjer višeslojnog, dijalektički uvjetovanog sukoba dviju jednopravnih vrijednosti koje se međusobno prepoznaju kao vlastite negacije. One se doista mogu afirmirati jedino u neizbježnom sukobu, gdje konačno razrješenje problema ujedinjuje, ali i istovremeno i nadilazi specifičnosti bilo koje od njih.

Sofoklova drama *Kralj Edip* također je bila predmetom Hegelova interesa, ali, treba primijetiti, sa stanovitom zadržskom. Name, Edipov problem razlikuje se od Antigonina. Potonji Hegel smatra najpotpunijim obrascem dramskog sukoba, a sukob u drami *Kralj Edip* ostaje na razini odnosa svjesnog i nesvjesnog činjenja, što na neki način isključuje voljno pristajanje uz suprotstavljene običajne principe, odnosno, iz njih proizašle institucije. Zato će Edipovu problemu Hegel pristupiti govoreći o sukobu koji nije fundiran u prirodnim uzrocima: sukob nastaje kolizijom između svjesnog činjenja u prošlosti, ali koje je posljedica sudbinski uvjetovanog neznanja (pa je zbog toga stvarno nesvjesno), te novostečene svijesti o pravom značenju istog činjenja u sadašnjosti.¹⁰ Prema tome, promatramo li problem sa suvremenih (ali i Hegelovih) pozicija, Edip ne može biti zastupnikom ispravnog principa, ali ni nositeljem dramske krivnje na način kako to podnose Antigona i Kreont koji u svakom trenutku posjeduju znanje o karakteru svojih djela. Hegel ipak nedvosmisleno tvrdi kako tzv. herojsko doba ne poznaje takvu podjelu odgovornosti.¹¹ Herojsko doba je – kaže filozof – nesvjesno razlikovanja pojedinca i bilo koje šire društvene skupine pa se odatle, primjerice, grijesi predaka prenose na potomstvo, a ni lik poput Edipa ne može biti lišen odgovornosti za nesvjesno činjenje. Ako je obitelj pogođena sudbinskom determiniranošću, a Edipova svakako jest, onda je i on dio istog lanca uzroka i posljedica te to bez obzira posjeduje li svijest o tome ili ne.¹²

Hegel je, dakle, Antigonin problem smjestio na razinu vidljivog sukoba prirodnog života – oličenog *ethosom* obitelji – i univerzalnosti u vidu države.¹³ S druge strane, za Edipov problem kaže da je manje konkretan i to zato što se ugnijezdio u sukobu između čovjekova samosvjesnog činjenja, kao, s jedne strane, ispunjenja osobne volje, a s druge strane, volje bogova.¹⁴ Teško je spekulirati o tome zašto Hegel ne ulazi detaljnije u narav tog sukoba, ali jedan od važnijih razloga svakako je činjenica da sama drama ne nudi razrješenje koje bi u vidu sinteze pomirilo te nadišlo obje strane upletene u sukob. Štoviše, analiza Sofoklova teksta u Hegelovim terminima vodi nas pretpostavci da je sukob zapravo imaginaran, dogodio se prije početka drame kao takve, a sam tijek drame predstavlja njegovo razrješenje. Drugačije rečeno, sukob koji bi Hegel mogao preciznije opravdati događa se u mitu, ali ne i u Sofoklovu tekstu koji radnju smješta na kraj mitskog pripovijedanja; Edip je u neznanju već ubio oca, zasjeo na tebansko prijestolje te s vlastitom majkom izrodio djecu. Sve ovo, doduše, upućuje na incest, oceuobjstvo, odnosno višestruku povredu tradicionalne institucije obitelji, ali tekst drame *Kralj Edip* nigdje ne apostrofiraju stvarnu Edipovu krivnju prema toj instituciji. On se svodi na herojevo tragičko, ali sasvim osobno razotkrivanje navedenih činjenica iz

7

G. W. F. Hegel, *Aesthetics*, sv. 2, str. 1213.

8

Ibid.

9

Georg Vilhelm Fridrih Hegel [Georg Wilhelm Friedrich Hegel], *Nauka logike*, prev. Nikola Popović, sv. 1, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1976., str. 108–109.

10

G. W. F. Hegel, *Aesthetics*, sv. 2, str. 1213–1214.

11

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Aesthetics. Lectures on Fine Art*, sv. 1, prev. Thomas Malcolm Knox, Oxford University Press, Oxford 1975., str. 187–188.

12

Ibid., str. 189.

13

G. W. F. Hegel, *Aesthetics*, sv. 2, str. 1213.

14

Ibid., str. 1214.

čega proizlazi i jedini stvarni sukob, a to je onaj Edipa sa samim sobom; sukob završava Edipovim samoosljepljivanjem i samoproglašenim progonsvom koje ponovo predstavlja jednostrano te nepotpuno razrješenje. Zato će Hegel radije posegnuti za – također Sofoklovim – dramskim djelom *Edip na Kolonu* koje virtualno produžuje herojevu dramsku egzistenciju.¹⁵ Naime, nakon odlaska iz Tebe, Edip se, po mitu, s kćerima Antigonom i Ismenom nastanjuje na Kolonu pored Atene, gdje ga konačno proguta zemlja.¹⁶ Sofoklo je od toga napravio elaborirani zaplet koji se razrješuje Edipovom smrću, ali i istovremenim pročišćenjem odobrenim od bogova, što je Hegela vjerojatno ipak više zadovoljavalo od originalne cjeline drame *Kralj Edip*. Zato će Hegel doslovno reći da se ovdje radi o Edipovoj transfiguraciji u smrti, odnosno činu koji je doveo do njegova pomirenja sa sobom samim, a najposlije i do ponovne uspostave etičkog poretka.¹⁷ Drugačije rečeno, u *Fenomenologiji duha* Hegel će primijetiti kako tragička radnja nastaje djelatnošću koja remeti mir supstancije. Supstancija se zbog toga dijeli, a konačno dijalektičko izmirenje suprotnosti je »oslobođenje, ne od krivice (jer svijest ne može da ospori krivicu, pošto je već djelovala), već od zločina, i njeno pokajničko izmirenje«.¹⁸ S obzirom na to da se Edipova stvarna patnja počinje intenzivirati tek na kraju Sofoklove drame *Kralj Edip*, taj tekst ni u kojem slučaju ne odgovara gore navedenoj pretpostavci; Edipov čin samoosljepljenja i samoiniciranog progonsstva jest čin pokajnika, ali radi se o djelu koje ne inicira, nego samo započinje proces oslobođenja. Ono će se u pravom smislu pojaviti na kraju drame *Edip na Kolonu* i to, kako smo već primijetili, kao čin božanske milosti. Naime, milost je rezultat Edipove završne preobrazbe iz prognanog prosjaka i nositelja uroka u istinskog heroja koji se više ne bori protiv sudbine, nego prihvaća patnju u vidu integralnog elementa vlastitog bića. Patnja ga pročišćuje, vraća mu izgubljenu moć te daje sposobnost prepoznavanja uzroka njegova nekadašnjeg pada u sadašnjim djelima vlastitih zavađenih sinova. Zato Edip na Kolonu optužuje vlastite sinove za fatalno kršenje prirodnog zakona te proročanski predskazuje buduće tragične događaje koji će, najposlije, dovesti i do Antigonina sukoba s Kreontom. Upravo će Edipovo priznavanje unaprijed poznatog prirodnog zakona biti odlučujući element u davanju milosti kojom bogovi heroja razrješuju krivnje.

Filozofijski i dramski dijalozi

Kao što je to već primijećeno, mit o Edipu predstavlja sintezu niza simboličkih slika pa stoga ne čudi činjenica da su Grci poznavali nekoliko njegovih verzija.¹⁹ Kako se sve verzije strukturno podudaraju, lako je pronaći naričijsku potku.²⁰ Objašnjenja mita do danas su se namnožila, a, ne računajući etimološke odrednice grčkih imena i termina u koje ovom prilikom nećemo ulaziti, gore navedeni podaci o tijeku događaja sugeriraju dvije prepletene povijesne činjenice. Prvo, kao što nas odvojeno obavještavaju James George Frazer i Robert Graves, mit po svoj prilici čuva podatke o ritualnim ubojstvima tzv. »solarnih kraljeva« (u ovom slučaju personificiranih Edipovim biološkim ocem Lajem) koja su poduzimana u slavu plodnosti i to često od strane njihovih nasljednika.²¹ Drugo, Sfinga je, čini se, bila ne samo originalna zaštitnica Tebe nego i svojevrсна personifikacija Velike Majke, pri čemu ne treba zaboraviti to da je tebanska kraljica, čini se, istovremeno bila i božičina velika svećenica. Sve ovo upućuje na činjenicu kako mit čuva sjećanja na neku vrstu matrijarhata, odnosno njegov sukob s kasnijim patrijarhalnim

tendencijama; nemoguće je, naime, zaobići činjenicu kako i Sfinga i Jokasta u mitu pribjegavaju samoubojstvu kao izlazu iz nemoguće situacije uzrokovane djelovanjem muškarca, baš kao što će kasnije učiniti i Antigona. U mitu opisan različit odnos koji Edip demonstrira prema vlastitim sinovima i kćerima te činjenica da kraljem postaje tek ženidbom s Jokastom samo podcrtavaju hipotezu kako se u tkivu pripovijesti o Edipovoj obitelji krije sjećanje na sukob ženskih i muških principa, odnosno minojskih i kasnijih osvajačkih kultova.²² Edipov mitski ciklus bitno se promijenio od nastanka do Sofoklova vremena.²³ Dramatičar je pripovijest gotovo sigurno naslijedio u obliku koji nam je danas poznat, preradio je, te od nje napravio niz dramskih oblika fokusiranih na novi problem. Doista, shodno vremenu pisanja, a radi se o 5. st. pr. n. e.,

15

Ibid., str. 1219.

16

Robert Graves, *Grčki mitovi*, prev. Gordana Mitrinović, Nolit – Jedinstvo, Beograd – Priština 1987., str. 324.

17

G. W. F. Hegel, *Aesthetics*, sv. 2, str. 1219–1220.

18

Georg Wilhelm Fridrih Hegel [Georg Wilhelm Friedrich Hegel], *Fenomenologija duha: sa jubilarnog izdanja od 1921. godine*, prev. Nikola M. Popović, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1974., str. 426.

19

R. Graves, *Grčki mitovi*, str. 321–326.

20

Mit o Edipu može se narativno sažeti u sedam razvojnih stupnjeva: (1) Tebanski kralj Laj i kraljica Jokasta dobivaju sina za kojeg je prorokovano da će ubiti vlastitog oca. (2) Laj odbacuje dijete, ali ono više ili manje slučajno biva spašeno te – bez znanja o vlastitom porijeklu – odrasta kao usvojeni sin korinskog kralja Poliba koji mu daju ime Edip. (3) Već odrasli Edip opomenut je od delfijskog proročišta da će ubiti oca i oženiti se majkom, pa – u strahu za Poliba i njegovu kraljicu – odlučuje napustiti Korint. (4) Edip na putu sreće nepoznatog starca s pratnjom te ih sve poubija nakon svađe oko prvenstva prolaza. S obzirom na to da je starac stvarno bio Laj, prvi dio proročanstva se obistinjuje. (5) Na prilazu Tebi, Edip sreće Sfingu, čudovište koje je ugnjetavalo grad zbog nekog prethodnog Lajeva grijeha. Edip rješava Sfinginu zagonetku, a Sfinga potom pribjegava ritualnom samoubojstvu. Građani Edipa dočekuju kao osloboditelja i proglašavaju kraljem, a on, ponovo u neznanju o vlastitom porijeklu, ženi Lajevu udovicu Jokastu, čime se ispunjava drugi dio proročanstva. (6) Nakon određenog vremena Tebu pogađa kuga, a proročište u

Delfima obznanjuje kako će nova pošast nad gradom nestati kad se protjera Lajev ubojica. Edip izdaje kraljevski proglas o protjerivanju, ali kraljica Jokasta biva opomenuta od slijepog proroka Tiresije da je ubojica baš njezin novi suprug. (7) Iz Korinta stiže pismo o Polibovoj smrti te priznanje njegove udovice koje razotkriva Edipovo porijeklo. Jokasta u sramoti i užasu počinjava samoubojstvo, a Edip ritualno osljepljuje samoga sebe te odlazi u progonstvo. Tu se tri mitske verzije događaja počinju ozbiljno razlikovati. Prva ne donosi ništa o Edipovoj kasnijoj sudbini. Druga tvrdi kako je – usprkos mukama koje je podnosio od božica osvete i prokletstva (Erinije) – nastavio vladati Tebom i nakon Jokastine smrti, sve do herojske pogibije u ratu. Treća verzija, opet, kaže da je Edip prokleo vlastite sinove (i braću) Eteokla i Polinika jer su ga uvrijedili manje vrijednom žrtvom od one koja mu po časti pripada. Nakon toga ga je protjerao novi vladar Tebe, Jokastin brat Kreont, a Edip je potom – praćen Antigonom – godinama lutao sve dok se nije zaustavio u Kolonu kraj Atene. Ondje su ga Erinije mučile do smrti, a pokopao ga je atenski kralj Tezej.

21

R. Graves, *Grčki mitovi*, str. 324.

22

Ibid., str. 325.

23

Graves predlaže originalnu varijantu mita, po kojoj Tebu osvaja ratnik Edip iz Korinta. Ubija Laju i ženi Jokastu, veliku svećenicu ženskog božanstva koje štiti grad; ona ga ceremonijalno posinjuje, te mu po principima matrimonija osigurava nasljeđivanje tebanskog trona. Edip, po korinjskom običaju, pokušava nametnuti patrimonijalni princip nasljeđivanja prijestolja, a Jokasta se zbog toga iz protesta ubija. U gradu se pojavljuje kuga, Tebanci po savjetu proročišta tjeraju Edipa iz grada, te on konačno umire u pokušaju ponovnog vojnog zauzimanja Tebe. – Ibid., str. 326.

Sofoklo više ne izvodi dramski sukob samo iz identiteta koji je posljedica pripadnosti društvenoj ili rodnoj grupi – pa ni, polemiziramo li s Hegelom, voljno prihvaćenim, unaprijed poznatim božanskim principima – nego gradi problem individualno adresirane čovjekove samospoznaje te njome ostvarenog *ethosa*. U tom je smislu već primijećeno da se Sofoklov lik Edipa zapravo nalazi na liniji usporedivoj onoj Sokrata iz Platonove *Obrane Sokratove*.²⁴ Iz dramaturške perspektive govorimo o možda najuspjelijem Platonovu djelu koje je doživjelo i niz stvarnih dramskih uprizorenja. Ipak, ono se uglavnom oslanja na formu monologa, što je – osim načelnog apostrofiranja spoznaje i samospoznaje – diskvalificira u smislu usporedbe sa Sofoklovom tragedijom. Radi se, konačno, o različitim početnim pozicijama te, naravno, ishodima: Platonova konstrukcija Sokrata kao slobodnog mislioca polazi od vjere u mogućnost razumske spoznaje, dok Sofoklo – ovisan o publici svojeg vremena – kroz lik Edipa ispituje domete razumske spoznaje u odnosu na (religijski impostiranu) sudbinu, odnosno sve ono što je razumu strano.²⁵ Odatle proizlazi i temeljna razlika diskursa koji koriste Platonov lik Sokrata i Sofoklov lik Edipa.

Isključimo li, dakle, monološku formu *Obrane Sokratove* te se osvrnemo na općenitije razlike Platonovih dijaloga, s jedne, te Sofoklove drame, s druge strane, valja reći da se ovdje zapravo radi o temeljnoj razlici u korištenju iste, dijaloške forme izražavanja. Uvodno smo naglasili kako dijalog nije samo razgovor nego, kako tvrdi Dmitri Nikulin pozivajući se na Bahtina, podrazumijeva da se sugovornici ne slažu oko nečega te da su temeljno nedovršeni i otvoreni prema svijetu pa se zbog toga na bilo koji način mogu mijenjati.²⁶ Mihail Bahtin će tome dodati zapažanje kako je dijalog zapravo temeljno oruđe samosvijesti: čovjek postaje svjestan sebe tek otvarajući se drugome i preko drugoga.²⁷ Pođemo li, dakle, od pretpostavke kako sokratovska metoda potrage za istinom doista proizlazi iz forme dijaloga, valja reći da se radi o svojevrstnoj dramskoj formi unutar koje suprotstavljene strane pristaju na skup pravila koja ravnaju nužnošću tijekom događaja; pravila se prije svega svode na razmjenu pitanja i odgovora putem kojih sugovornici iznose različita stajališta o istom problemu.²⁸ Pritom je važno naglasiti dvije stvari. Prvo, treba podcrtati da se radi o unutarnjoj gradnji dijaloga koja kolidira s naoko slobodnom izvanjskom formom. Drugo, i vezano s prvim, te barem u sokratovsko-platonovskoj verziji istog postupka, jedan od sugovornika tijekom razmjene argumenata nužno je morao ući u neargumentirano proturječje sa samim sobom, u neznanje, te drugome samokritički priznati koherentnost mišljenja ili znanje.²⁹ Priroda ove dramske igre proizlazila je upravo iz razumnosti inherentne koliko dokazivanju, toliko i priznavanju greške; ako su svi sudionici igrali po istim razumskim pravilima nužnog razvoja zaključivanja – a Platonova verzija Sokrata vješto ih je silila na poštivanje pravila – bilo je nužno da i kraj igre predstavlja neku vrstu nužno izvedenog zaključka. Radi se o trijumfu – kako bi rekao Sokrat u *Obrani Sokratovoj* – mudrosti koja je možda ljudska. Platon će konačno u dijalogu *Država* izvesti primarnu definiciju dijalektike izvedenu upravo iz dijaloga:

»- Dakle je to, Glaukone, već sama sveta pjesma, koju razgovaranje provodi? Nju bi, premda je misaona, prikazivala ona moć vida, za koju rekosmo, da nastoji gledati na same stvorove i na same zvijezde, i napokon već na samo sunce. Tako i onda, kad se tko daje na razgovaranje (dijalektiku), bez osjetila samo razumom smjera na svaku stvar samu po sebi, i ako ne odustane prije nego li samim mišljenjem pojmi dobrotu samu po sebi, dolazi na sam kraj misaona svijeta, kao što onaj tada dospijeva na kraj vidljiva svijeta.

- Svakako.

- Što dakle, ne zoveš taj put dijalektikom?

- Dašto!«³⁰

Ključni element dijalektičkog zaključivanja ovdje se ukazuje kao veza dijaloške forme, razuma i pronicanja u znanje o stvarima. Dijalektika je, prema tome, u ovom slučaju ne samo metoda nego je to svojevrsna dramska igra dohvaćanja znanja, proces koji isključuje osjetila, ali i svako djelovanje osim govornog, pa čak i njega usmjerava na strogo akceptiranje pojmova i definicija u mišljenju. Takva igra, najposlije, budući u začetku lišena izvanrazumskih komponenti može biti primjenljiva na sva područja znanja. No, unatoč Platonovoj neospornoj literarnoj vještini, i njome posredovanom općem mišljenju o dramskim kvalitetama filozofovih djela, dijalog u takvom kontekstu zapravo postaje strogo kontrolirani literarni žanr koji po definiciji mora zanemariti čitav niz aspekata dramske igre.

Nemoguće je previdjeti konceptualnu sličnost između forme Platonovih dijaloga – pogotovo ondje gdje demonstrira Sokratovu majeutičku metodu – i zamisli koje su o stvaranju tragedije imali grčki dramatičari 5. st. pr. n. e. Naime, slijedimo li mnogo kasnije Aristotelove odrednice tragedije, ovdje se također javljaju elementi dijaloške interakcije likova, unutarnje kauzalne nužnosti razvoja radnje prema jednako nužnom kraju te djelovanja tragičkog heroja koje implicira grešku, odnosno transgresiju bilo koje vrste počinjenu iz neznanja.³¹ Jasno je da se sve navedene osobine dramskog teksta razvijaju u drugačijem kontekstu pa zato vrijedi podcrtati razlike spram forme Platonovih dijaloga. U tom je smislu za početak nužno priznati teškoće koje se javljaju već u početnom definiranju pojma *djelovanje*. Edip kao Sofoklov tragički heroj neosporno djeluje, ali to radi i Platonov Sokrat, pri čemu obojica – kako kaže Hannah Arendt – koriste govor kao nužno sredstvo djelovanja prema drugima.³² Slijedimo li filozofkinju dalje, ispada još teže razlikovati Sokrata i Edipa: obojica poduzimaju inicijativu, započinju nešto (grč. *arhein*), a govoreći i djelujući pokazuju što su i tko su.³³ Govor je, po tome, sredstvo razotkrivanja, ali upravo tu nam Hannah Arendt i nehotično nudi rješenje razlikovanja Sokrata i Edipa. Jer Sokrat se u govoru razotkriva drugima povodeći

24

Ann Ward, »Oedipus and Socrates: Poetry and Philosophy on the Quest for Self-Knowledge«, *APSA 2011 Annual Meeting Paper*, str. 1. Dostupno na: https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1901916 (pristupljeno 20. 9. 2019.).

25

Ibid.

26

Dmitri Nikulin, *Dialectic and Dialogue*, Stanford University Press, Stanford 2010., str. 6.

27

Mikhail Mikhailovich Bakhtin, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, prev. Caryl Emerson, Michael Holquist, University of Texas Press, Austin – London 1981., str. 287.

28

Jakob L. Fink, »Introduction«, Jakob L. Fink (ur.), *The Development of Dialectic from*

Plato to Aristotle, Cambridge University Press, Cambridge 2012., str. 1–23, ovdje str. 4.

29

Ibid., str. 28.

30

Platon, *Država*, prev. Martin Kuzmić, Naklada Jurčić, Zagreb 2009., str. 294, 532a–b.

31

Aristotle, *The Poetics of Aristotle*, prev. Samuel Henry Butcher, Macmillan and Co. Ltd., London – New York 1902., str. 45.

32

Hannah Arendt, *Vita activa*, prev. Višnja Flego, Mirjana Paić-Jurinić, August Cesarec, Zagreb 1991., str. 142.

33

Ibid., str. 145.

se, kako ona kaže, za »čistim ljudskim zajedništvom«, odnosno »tamo gdje su ljudi s drugima, a ne ni za ni protiv njih«, čime se zapravo opisuje idealna verzija grčkog polisa.³⁴ Originalni Sokrat je po svoj prilici govorio i djelovao s tim idealom na pameti – idealom koji će, *nota bene*, u korist svojevrsnog političkog totalitarizma pod vodstvom filozofa napustiti već sam Platon – pa zato Sokratova linearna metoda razumskog dostizanja neke istine proizlazi, čini se, upravo iz činjenice da je filozof vjerovao u ono »s drugima«, a ne ni »za« ni »protiv« njih.

Sofoklov Edip je, da ponovo manipulativno te izvan originalnog konteksta upotrijebimo Hannu Arendt, istovremeno »za« i »protiv« drugih, a takvi likovi »na političku pozornicu stupaju u vremenima korupcije, dezintegracije i političkog propadanja«. ³⁵ Edip načelno počinje djelovati »za« i u korist zajednice, a, u neznanju, »protiv« sebe, da bi se tijekom drame stvari obrnule: djelujući »za« sebe i u korist vlastitog znanja neizbježno započinje djelovanje »protiv« drugih. On ulazi u dijalog istovremeno otkrivajući, ali i skrivajući sebe kako drugima, tako i sebi samome pa time kroz svoja djela otkriva »što« je, ali sebi i drugima skriva »tko« zapravo jest. Stoga za njega bar načelno vrijedi ono što Arendt opisuje kao nedostatak »raskrivanja djelatnika« te Edipovo djelovanje tako naoko »postaje samo jedan od oblika postignuća među drugima«. ³⁶ Ipak, u stvarnosti Sofoklova dramskog teksta, iako Edipovo dijaloško djelovanje »za« i »protiv« sebe i drugih time postaju tek »sredstvo za neki cilj«, ³⁷ tragedija se ne zadržava na pukom mimetičkom opisu takvog djelovanja, nego opisuje nužnost njegovih ishoda. Ta ishodišna nužnost proizlazi pak iz same »skrivačke« naravi djelovanja u svrhu postizanja cilja: ono »što« tragički junak govori i radi u interakciji s drugima mora nužno tim istim drugima, ali i njemu samome razotkriti »tko« je on. Ovo »tko«, opet, podrazumijeva ne samo razumsku komponentu čovjeka nego i puninu njegova bića koja se razotkriva u njegovim etičkim standardima.

Drugim riječima, narav dramske verzije dijaloškog djelovanja mora sadržavati mehanizam etičkog razotkrivanja koji ne postoji u filozofijskom dijalogu. Mehanizam postaje moguć samo u slučaju da djelovanje dramskog lika počne dijalektički proizvoditi vlastitu etičku suprotnost u dijaloškom protudjelovanju, što kao konačnu posljedicu ima razotkrivanje svih sudionika u dijalogu. Razotkrivanje znanja o onome »tko« tragičko lice doista etički jest time postaje nužan uvjet svakog dramskog, a posebice tragičkog oblika, a njegova posljedica je, kako kaže Aristotel, prijelaz iz neznanja u znanje tragičkog junaka (*anagnorisis*). *Anagnorisis* se preporučljivo prati s više ili manje naglim, rekli bismo dijalektičkim obratom pravca radnje (*peripeteia*). ³⁸ *Anagnorisis* ćemo u ovom slučaju smatrati nužnošću dijalektičkog razvoja dramske radnje, ali i samospoznaje dramskih likova, a *peripeteia* u tom smislu postaje njezinim dramaturškim oruđem. Dijalektika ovdje proizlazi iz sasvim drugačijeg pravila igre u odnosu na filozofijski dijalog, a ono je, ponovimo, utemeljeno na međusobno antagonističkim djelovanjima dramskih likova, gdje se znanje ne rađa u vidu jasno definiranih pojmova, već kao metafora: Sofoklov Edip spoznaje sebe u trenutku razaznavanja vlastite prošlosti, gdje osobna povijest metaforički zamjenjuje samospoznaju. Konačno, sva dijalogom razotkrivena djelovanja i protudjelovanja, tehnički gledano, u drami je moguće okupiti oko jednog jedinog, ponovo kauzalno strukturiranog lanca događaja koji povezuju početak i kraj dramskog događanja. No, kako se to stvarno razlikuje spram filozofijskog dijaloga? Pokušajmo još malo ispitati o čemu se radi. U tom

ćemo smislu definirati tri stupnja analize: kauzalitet događaja, točke obrata i specifičnosti likova u Sofoklovoj drami *Kralj Edip*.

Analiza Sofoklove drame *Kralj Edip*

Niz događaja u dramskoj radnji, prije svega, treba identificirati u njihovu nužnom kauzalitetu, onako kako se doista odvijaju. U tu svrhu analizirat ćemo početni mit o Edipu uz pomoć dramaturške tehnike nizanja događaja s kraja prema početku ili od posljedica prema uzrocima. Gledamo li tako, organizacija mita postaje sasvim jasna, a Sofoklova drama je – što ćemo ubrzo vidjeti – nedvosmisleno podcrtava: Edip je izgnan iz Tebe – zato što – je sam proglasio da Lajev ubojica mora biti izgnan – zato što – je bio kralj Tebe – zato što – je oženio Jokastu – zato što – je ubio Sfingu – zato što – je izabrao doći u Tebu – zato što – se sukobio s Lajem na raskršću putova – zato što – je bio u proročištu itd. Kauzalitet se ovdje potvrđuje umetkom »zato što« koji označava nužnost proizlaženja kasnijeg stanja iz onog prethodnog.

Sljedeći korak u analizi morao bi biti orijentiran prema nalaženju dijalektičke točke obrata gdje djelovanje rađa protudjelovanje. Ovdje ćemo se već usredotočiti na samu Sofoklovu dramu, a samo naizgled čudno zvučat će zapažanje da tu ne postoji samo jedna točka obrata: dijalektički mehanizam obrata razvija se praktički od samog početka drame te u stvarnosti određuje ne samo tijek radnje nego i proizvodnju protudjelovanja kao dijalektičke suprotnosti djelovanju Edipa kao glavnog pokretača događaja. Pogledajmo, dakle, niz obrata:

1. Kuga u Tebi: obrat naglašava promjenu uobičajenog tijeka života u gradu, a Edip kao brižni kralj preko Kreonta konzultira proročište; ono proglašava nužnost identifikacije Lajeva ubojice, a Edip se obavezuje na kažnjavanje počinitelja zločina. Obrat se na ovome mjestu odnosi na pojavu kuge koja dokida stanje prethodne ravnoteže i radnju (bez znanja njezinih nositelja) usmjerava u pravcu koji će nužno dovesti do konačnog Edipova pada.
2. Edip konzultira mišljenje proroka Tiresije: prorok upućuje na činjenicu da Lajeva ubojicu ne treba tražiti nadaleko te indicira mogućnost da je Edip ne samo počinitelj zločina nego i onaj koji je muž svojoj majci, odnosno brat djeci. Obrat proizlazi iz prve promjene konteksta razumijevanja svih prethodnih događaja u Edipovu životu, što radnju ponovo preusmjerava u novi pravac te daje naslutiti narav njezinog ishoda.
3. Edip razgovara s Jokastom: ona tvrdi kako proročištima ne treba vjerovati. Pritom iznosi priču o proročanstvu koje je odredilo njezin vlastiti život te, navodeći kako Laj nije ubijen od vlastitog sina nego na raskršću puteva, samo potvrđuje i naglašava prethodnu promjenu konteksta koju je nagovijestio Tiresija. Edip dodatno iznosi vlastitu pripovijest o tome kako su mu na gozbi u Korintu rekli da on nije sin svojeg oca Poliba te da je bježeći iz grada pobio neke ljude na raskršću puteva. Obrat, dakle, dodatno sugerira sumnju da je Edip pravi ubojica pa se

34
Ibid., str. 146.

35
Ibid.

36
Ibid.

37
Ibid.

38
Aristotle, *The Poetics of Aristotle*, str. 41–43.

početno herojevo djelovanje u pravcu nalaženja Lajeve ubojice počinje preobražavati u upit o Edipu samom.

4. Iz Korinta dolazi vijest o Polibovoj smrti: novi obrat daje nadu Edipu i Jokasti. Oni ponovo počinju vjerovati u Edipovu nevinost, barem prema ubojstvu oca, ali Edipa i dalje muči sumnja s obzirom na odnos prema majci.
5. Glasnik iz Korinta nehotice iznosi podatak da Polib i njegova supruga Meropa nisu Edipovi biološki roditelji te govori o tome kako je došlo do usvojenja. Ovaj obrat vraća sumnju na početak te je pojačava jer zainteresirane likove obavještava o detaljima pripovijesti koje nisu znali: Edipovo djelovanje, usmjereno na nalaženje istine o Lajevu ubojstvu po svaku cijenu, ovdje se već primjetno počinje okretati protiv njega samog.
6. Jokasta počinje slutiti što se odista dogodilo te moli Edipa da ne istražuje više, ali ovaj pred sebe dovodi pastira koji ga je spasio te odnio pastiru kralja Poliba, odnosno kasnijem glasniku iz Korinta. Prvi pastir konačno iznosi sve detalje pripovijesti, a Jokasta, jasno videći istinu, bježi u dvor gdje počinjava samoubojstvo. Obrat konačno stavlja sve prošle događaje na njihova prava mjesta u linearnom redoslijedu te potvrđuje okretanje Edipova djelovanja protiv njega samoga.
7. Edip razaznaje vlastitu prošlost, a time metaforički samospoznaje, osuđuje samoga sebe, dodatno osljepljuje i moli Kreonta da ga izгна s kćerima. Obrat se tiče simboličke funkcije osljepljenja, odnosno njome uspostavljene nove ravnoteže. Edip završava ne samo kao dijalektička suprotnost sebi s početka drame, nego se, kao što ćemo odmah vidjeti, te dvije suprotnosti sintetiziraju u novoj, trećoj vrijednosti.

Ovdje treba dodatno podcrtati dvije činjenice. Prvo, Sofoklo je sve gore navedene stupnjeve razvoja dramskoga događanja ispriповijedao s mnogo više suptilnosti u dijaloškim interakcijama likova. Drugo, što doista vrijedi ponoviti, navedeni obrati vode radnju tako da kontinuirano mijenjaju kontekst razumijevanja situacije iz perspektive dramskih likova, a razvijaju se od samog početka Sofoklova teksta. Drugačije rečeno, dijalektički razvoj početne situacije – i Edipova djelovanja – po njezinoj suprotnosti sasvim je hegelijanski ukopan u samo tkivo iste prvotne situacije, što i dan danas predstavlja jedno od temeljnih pravila dramaturške organizacije teksta. Činjenica da dramski likovi tek u tijeku vlastitih interakcija prepoznaju vlastito stanje vezana je uz temporalnu prirodu dramskog teksta te, kao što ćemo brzo vidjeti, izostaje u vizualnim umjetnostima.

Iz dosad navedenih činjenica proizlazi još jedno zapažanje. Naime, a to je već vezano uz treći stupanj naše analize, suzimo li naše razmatranje samo na središnji Edipov dramski lik, primjećujemo kao on od početka do kraja drame prolazi kroz ne jednu, već dvije, dijalektički prepletene promjene. Naime, s jedne strane, društveno gledano, Edip se od moćnog i samouvjerenog kralja postupno pretvara u izbezumljenog tragaoca za istinom o sebi te konačno u slijepog prognanika; s druge strane, istovremeno, iznutra, Edip će iz nepostojanja znanja o sebi napredovati prema samospoznaji koja se javlja u vidu metafore spoznaje vlastite prošlosti. Ključ izvanserijske vrsnosti Sofoklova teksta leži upravo u činjenici da je dramatičar istim uzročno-posljedičnim lancem događaja istovremeno dijalektički razvio dvije pripovijesti – nazovimo ih radno te ponovo dramaturški opravdano, vanjskom i unutarnjom – koje se mogu analitički razdvojiti, ali su istim jezičnim znakovima povezane u or-

gansku cjelinu. Ovo zapažanje aktivirat ćemo ponovo u kontekstu vizualnih umjetnosti.

Treći stupanj analize izvodimo iz razumijevanja dramskih likova te se tu ponovo treba vratiti Aristotelu. Filozof je, kako znamo, funkciju tragedije prvenstveno vidio u katarzičnom pročišćenju osjećaja gledatelja i to zbog straha i sažaljenja koja pobuđuje djelovanje dramskih likova.³⁹ Aristotel je shodno vlastitom vremenu smatrao kako tragedija mora imati ljekovitu ili bar didaktičku funkciju, ali, dozvolit ćemo si da temeljni smisao ovog dramskog oblika kritički potražimo drugdje i to uz pomoć uvodno spominjanog Lajosa Egrija. Govoreći, naime, iz praktične dramaturške perspektive, Egri se poziva na slobodnu interpretaciju Hegelove dijalektike te polemizira s Aristotelovim stajalištem da su dramski karakteri podređeni pripovjednom tijeku. Štoviše, Egri razvija tvrdnju kako logika dramskog teksta ne proizlazi iz same radnje pa ni nužnosti koja se nalazi izvan likova – što u Edipovu slučaju podrazumijeva upliv sudbinske predodređenosti kao djelatne sile – već upravo iz njihovih, međusobno suprotstavljenih obilježja i ciljeva.⁴⁰ Odatle i Egrijeva radikalna pretpostavka o tome kako nužan tijek dramske radnje proizlazi iz izbora koje sami dramski likovi čine u skladu s vlastitom prirodom i motivacijom, a ne zbog etički intoniranih sila koje stoje iza njih. Zanimljivo je, i ponovo naizgled kontradiktorno, da će Sofoklo tu bar donekle dati Egriju za pravo. Analiza teksta tragedije *Kralj Edip* upućuje na zaključak kako su ključni trenuci ili obrati radnje određeni upravo Edipovim odlukama, a one su donesene u skladu s njegovom dijalektički složenom osobnošću. Kao što je to više puta naglašavano, Edip je po sebi kontradiktoran, sagrađen u vidu jedinstva karakternih suprotnosti: s jedne je strane obdaren razumom i pravdoljubivošću (koje mu najprije omogućavaju pravedno vladanje, a na kraju i osudu samoga sebe), ali je, s druge strane, opterećen aretističkim ponosom, tvrdoglavošću, prijekom čudi i nasilnošću (zbog čega je prepun sumnji, sklon optužbama upućenim Kreontu i proroku Tiresiji, a ni prijetnje drugim licima nisu mu strane).

Pritom je važno ponovo naglasiti kako je Sofoklo dramaturški mudro smjestio početak drame visoko u razvoju mitske pripovijesti. Edip je odavno kralj, a ključni sudbinski uplivi u njegov život uglavnom su se već dogodili: oca je davno ubio, jednako kao što je netom poslije toga oženio majku. Sam tijekom događaja odvija se, dakle, isključivo u interakciji Edipove volje i volje ostalih likova, gdje djelatne i neposredne tragove sudbinske predodređenosti nalazimo samo na početku drame i to u vidu dva tzv. »početna događaja«: kuge u Tebi i proročanske poruke o potrebi nalaženja Lajeva ubojice. S obzirom na to da proročanstvo dolazi iz Kreontovih usta, može se pretpostaviti da je sudbinski upliv u tijek događaja u ovom slučaju samo posredan. Kako bilo, funkcija tih događaja ispunjava se u rušenju zadane ravnoteže i pokretanju radnje. Upravo u tom početnom rušenju ravnoteže začinje se ono što Egri naziva dijalektičkim procesom preobrazbe dramskih likova. Bez njega bi svi oni mogli živjeti sa svojim unutarnjim kontradikcijama, ali, budući suočeni sa situacijom koju više ne mogu kontrolirati, svi moraju krenuti na put samospoznaje koja će ih sasvim promijeniti. Dakako da će se Sofoklo u tom egrijevskom smislu usredotočiti na središnji lik Edipa pa pogledajmo kako se – Egrijevim rječnikom – Edip dijalektički mijenja. Promjenu smo saželi u tri koraka:

39

Ibid., str. 23.

40

L. Egri, *The Art of Dramatic Writing*, str. 86–100.

1. Edip u dramu stupa kao osoba koja misli da poznaje red stvari, a to poznavanje počiva na dva naoko jednostavna i lako spojiva uvjerenja. Prvo kazuje da je Edip sin korinskog kralja Poliba, a drugo je da je on kralj u Tebi i pravedni zaštitnik općeg poretka, što znači da mora naći Lajeva ubojicu.
2. Kroz potragu za Lajevim ubojicom, ali istovremeno i kroz proces razotkrivanja Edipove prošlosti shvaćamo kako gore navedena uvjerenja postaju izvor prijepora i dileme te se međusobno isključuju. Edip koji bi želio ostati pravedni kralj, naime, prije ili poslije morat će priznati da ne postoji Edip kao Polibov sin; Edip koji bi želio ostati Polibovim sinom morao bi prekinuti potragu za Lajevim ubojicom. U tom bi slučaju ne samo prestao biti pravedni kralj nego bi zbog nerješavanja problema kuge prestao biti kralj uopće. Dilema je strašna jer obje varijante otvaraju isti problem, a on se svodi na Edipovo shvaćanje kako ni u kojem slučaju više ne može ostati to što je početno mislio da jest.
3. U skladu s ranije navedenim Edipovim karakternim osobinama, on posve iracionalno, čak nasilno traga za istinom, a ona razorno djeluje na oba njegova početna uvjerenja. Edip ne samo da nije Polibov sin nego – zbog patricida i incesta – nije ni pravedno izabrani kralj Tebe. Dilema je, dakle, riješena Edipovim izborom da djeluje kao pravedni kralj, ali završava dijalektičkim obratom: djelujući kao pravedni kralj, Edip ne potvrđuje, već dokida sebe kao kralja. Edipov dramski lik prelazi put od samouvjerenog vladara – koji se, hvaleći vlastiti razum, otvoreno ruga moćima slijepog proroka Tiresije – do slijepog prognanika koji se završno odriče svih postignuća vlastitog razuma.

Zaključno, tri stupnja analize Sofoklova djela *Kralj Edip* upućuju na temeljnu razliku ovako sazidane dramske forme i Platonovih dijaloga ili barem onih u kojima Platonov Sokrat demonstrira svoju metodu. Naime, dijalektički pristup koji inaugurira Platon počiva na racionalnoj upotrebi jezika, odnosno govora, a ona, praktično gledano, inzistira na jednopravnoj gradnji pojmova i njihovih definicija. Tako posredovano znanje jasno se, po stupnjevima razdvaja od neznanja, a konkluzija, ako je ima, eliminira greške u zaključivanju: ispravan zaključak ne može imati više vidova, a znanje se u konačnom ishodu dijaloga objektivizira te izdvaja iz identiteta svakog individualnog sudionika u dijalogu.

S druge strane, prelazak iz neznanja u znanje predstavlja svrhu i Sofoklove drame *Kralj Edip*, ali se temelji na sasvim drugačijoj upotrebi jezika. Ovdje je konkluzija posredovana jezikom koji – da ponovimo – istovremeno mora opisati više često suprotstavljenih značenjskih nizova, te ne samo da ne isključuje greške u zaključivanju nego bez njih – čak i po Aristotelovu tumačenju – ne bi ni postojala; pad, ali i veličina tragičkog heroja proizlaze iz njegove opsjednutosti početnom greškom iz koje slijede sve ostale, na što ukazuje baš Sofoklov lik Edipa. Štoviše, slijedeći Lajosa Egrija koji se tu doslovno poziva na Hegela, možemo još radikalnije ustvrditi kako nijedna djelatna sila u dramu ne griješi, već nužno prati vlastite, uvijek opravdane razloge, odnosno motivaciju djelovanja.⁴¹ Stoga, svaki je ishod drame opravdan, ali pravilo igre zahtijeva da konkluzija na ovaj ili onaj način ujedini suprotstavljene stavove. Dijalektika dramskog teksta, onako kako je tumači Egri, počiva na uparivanju djelatnih sila koje nužno moraju nastupiti antagonistički jedna prema drugoj, a konkluzija, bez obzira na ishod sukoba, doslovno postaje sintezom obiju suprotstavljenih strana. Uzmimo, dakle, za osnovu tumačenja drame *Kralj Edip* kolokvijalni stav prema kojem se Edip bori protiv vlastitog sudbinski

predodređenog pada. Dramski sukob tu se očituje kroz antagonizam individualnog djelatnika i nadindividualne nužnosti koju djelatnik provocira vlastitim djelovanjem. Sofoklo će u sintezi na kraju drame Edipa doista oboriti na tlo, oduzet će mu kraljevsku čast i učiniti slijepim prognanikom, ali će ga obdariti upravo onim što je sam isprovocirao te protiv čega se borio, a to je duboki, patnjom posredovani, gotovo nadljudski uvid u istinu o vlastitoj (i ne samo vlastitoj) prirodi koji će heroj pokazati na kraju drame *Kralj Edip*, a pogotovo za vrijeme progonstva na Kolonu. Dvije sile u sukobu tako se spajaju u dijalektičkoj sintezi, no bit razlike spram filozofijskog dijaloga ostaje u činjenici da je znanje u drami neodvojivo od identiteta dramskih likova. Zato će se znanje na kraju dramske radnje također objektivizirati, ali u vidu metafore koja naizgled počiva na dijaloškom razotkrivanju onoga »tko« sve u drami jest to što jest, ali zapravo metaforički upućuje na etičko znanje o čovjeku kao takvom. Štoviše, a Sofoklova drama *Kralj Edip* to u mnogočemu potvrđuje, čovjekov identitet u drami nije posljedica hegelijanskog pristajanja na unaprijed određeni *ethos*, već je rezultanta njegovih vlastitih motivacija, njima uvjetovanim izborima te iz izbora konstruiranim posljedicama, iz čega proizlazi kako svaki dramski lik u idealnim okolnostima gradi vlastiti *ethos*. Tako shvaćeno etičko znanje, dakako, ima potencijalno beskonačan broj vido-va koji ovise o dijalektički suprotstavljenim motivacijama dramskih likova.

Sofoklo je u drami *Kralj Edip* slijedio te dodatno produbio mit o Edipu, koji je u samoj svojoj osnovi nudio pitanje osobnog identiteta kao metafore znanja. No zamislimo hipotetički da se drama odvila drugom razvojnom linijom te da Edip nije opsesivnom iskrenošću pratio vlastitu potrebu za znanjem. Takav Edip morao bi biti opsjednut drugim ciljem – recimo čuvanjem vlasti po svaku cijenu – što bi ga (ako je Egrijeva hipoteza o nužnoj dijalektičnosti tragičkog djelovanja točna) moralo ponovo dovesti u sukob sa svim ostalim licima u drami. Originalni Edip sukobljava se, dakle, s ostalima zato što se kroz njihova djelovanja probija djelatnost sudbine: oni mu serviraju podatke o njegovu vlastitu porijeklu, podatke koje on ne želi znati, ali ih na kraju zbog dijalektičkog obrtanja pravca njegovog vlastitog djelovanja iskreno priznaje. Naš alternativni Edip – koji opsesivno čuva vlast usred kugom zaražene Tebe – zapravo bi imao sasvim drugačije karakterne osobine. Bio bi sklon spletkama i umorstvima, zazirao bi od istine koja mu ne služi, ali, budući da je u njegovom karakteru nužno postojanje dijalektičke suprotnosti, istovremeno bi, recimo, jednako opsesivno štitio vlastitu ženu i djecu. Kako bi izgledala takva drama?

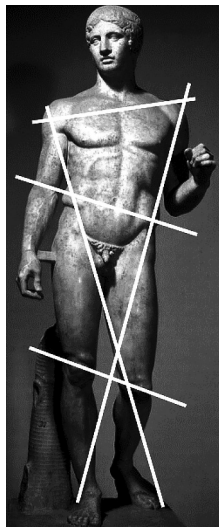
- Suočeni s problemom kuge, alternativni Edip vjerojatno bi također poslao Kreonta po savjet proročišta, potom bi Kreonta obavezao na šutnju o onome što zna te mu obećao da će sam riješiti problem Lajeva ubojice.
- Edip ozbiljno shvaća Tiresijine opomene i iz njih naslućuje istinu, ali razaznaje i to da slijediti put samokažnjavanja koji prorok pokazuje znači izgubiti tebanski tron kako za sebe, tako i za svoju djecu. U tajnosti nalazi i ispituje pastire-svjedoke, te saznaje punu istinu o svojoj prošlosti. Užasnut je, ali u skladu sa svojom temeljnom ambicijom zaključuje da je sve još uvijek pod kontrolom. Svjedoke udaljava iz kugom zaražene Tebe hineći da mu je stalo do njihova zdravlja te ih krišom daje pobiti.

- Kreont je zabrinut zbog Edipove pasivnosti u vezi kuge i rastućim nezadovoljstvom u gradu. Zato se potajno sastaje s Tiresijom koji mu nedvosmisleno daje do znanja da je upravo Edip ubio Laja. Kreont kao iskreni štovatelj tradicije ostaje zaprepašten činjenicom da je Edip kao ocebujica ne samo uzrok kuge nego je i suprug vlastitog majci.
- Mučen mogućnošću razotkrivanja vlastitog identiteta, Edip se uvjера da je Tiresija nekako drugačije, a ne proročanskim uvidom saznao da je upravo on Lajev ubojica. Zato prorok predstavlja političku opasnost pa Edip, u tom smislu, ubija i Tiresiju. U monologu, slavi nadmoć ljudskog znanja o stvarima te ismijava značaj svakog proročanstva, što poistovjećuje s očitom činjenicom da sam vidi, a Tiresija je bio slijep čak i za vlastitu smrt. Edipa ipak muči spoznaja da je postao suprugom vlastitog majci, ali zna da joj ništa ne smije reći: Jokasta je poput Kreonta odana tradiciji te bi ga priznanje ponovo nužno stajalo položaja. Ipak odbija dijeliti krevet s njom, što Jokastu baca u očaj i počinje narušavati njezinu psihičku ravnotežu.
- U nemogućnosti da više drži riječ o tajnosti proročanskog uputstva, ali i posjеdući informacije koje mu je dao Tiresija te sumnjajući da je upravo Edip ubio proroka, Kreont se sukobljava s Edipom. Traži od Edipa da se pokori proročanstvima i postupi kao pravedan kralj. Edip najprije ucjenjuje Kreonta spominjući moguću Jokastinu sudbinu u slučaju priznanja, ali Kreont ostaje nepokolebljiv te spominje božanski zakon prema kojem Jokasta ima pravo na odricanje od Edipa i kao sina i kao kralja, što joj donosi razrješenje. Edip ismijava Kreontovu sklonost bogovima i njihovim proročistima kao neznanje, optužuje ga za izdaju te ubija golim rukama pred Jokastinim očima.
- Uvidjevši što se dogodilo, Jokasta posve gubi razum te u bunilu govori Edipu kako su veze braće i sestara te roditelja i djece po božanskom zakonu jače od supružničkih veza. Optužuje Edipa za izbjavanje iz zajedničke postelje pa to dovodi u vezu s Kreontovim ubojstvom. Pred dvorom se istovremeno okupljaju građani gnjevni zbog Edipove pasivnosti u vezi kuge.
- U posljednjem pokušaju da sačuva i tron i obitelj, Edip priznaje Jokasti da je upravo on ubio Laja i da je njezin sin te je pokušava prisiliti na šutnju u ime njihove djece i nasljedstva. Podsjeća je na njezine vlastite riječi o vezama roditelja i djece te braće i sestara jer je on svojoj djeci istovremeno i brat pa joj pokušava otvoriti oči za koristoljubivo viđenje božanskog zakona. U monologu joj dokazuje kako su bogovi zapravo slijepi, da – ako čovjek to ne želi – bogovi nemaju ingerencija nad ljudima, a ljudi sebi mogu prilagođavati njihove zakone; grijeh incesta počinili su u neznanju pa zato za njega nisu odgovorni i ne smiju se zbog toga lišiti moći koju posjеduju. Jokasti se u tom trenutku vraća razum. Ona se u ime božanskog zakona ubija od sramote, ali se prije toga pred građanima i bogovima odriče Edipa i kao sina i kao supruga te od njih traži da se ne osvećuju djeci koju je imala s Edipom.
- Konačno razumijevajući da je izgubio sve osim vlastitog života, Edip si pred građanima kopa oči, poziva se na činjenicu da je time postao sličan Tiresiji, priznaje zločine, ali i nemoć čovjekovih ambicija pred bogovima. Potom u skladu s početnom uputom proročišta od građana traži da ga prognaju. Građani Edipa protjeruju iz Tebe, sinovi mu okreću leđa, a kćeri ga slijede u progonstvo jer je žensko potomstvo po božanskom zakonu obaveznije slijediti oca nego brata.

Ovakav hipotetički niz događaja – u kojem smo namjerno odabrali slične ishode, ali s posve drugačijom Edipovom motivacijom i djelovanjem – odgovarao bi možda više modernističkom Shakespeareovu poimanju dramskog lika koji poznajemo pod imenom Macbeth, no dobro ilustrira dijalektičku strukturu svakog dramskog lika i tijeka zbivanja, gdje dramsko djelovanje nužno mora proizvesti vlastitu suprotnost. Sve to u konačnici daje Egrijevu viđenju dijalektike u drami za pravo, utoliko više što konkluzija našeg hipotetičkog sinopsisa ponovo ujedinjuje suprotstavljene sile; činjenica da naš alternativni Edip, za razliku od originalnog, prezire svako znanje osim onoga koje mu je od koristi te je vođen isključivo beskrupuloznom ambicijom, samo potvrđuje vrijednost zaključka.

Dijalektika u likovnim umjetnostima

Sokratova metoda, ali i Egrijevo viđenje dijalektike u drami dobivaju, čini se, zanimljivu, ponovo metaforičku analogiju u likovnim umjetnostima, konkretnije u grčkom kiparstvu i arhitekturi 5. st. pr. n. e. Naime, posvetimo li se zasad samo prvoj djelatnosti, valja reći kako onodobna skulptura afirmira danas kanonski stav stojećeg tijela koji poznajemo pod nazivom kontrapost. Stav se zapravo temelji na montaži dva zasebna stava, odnosno dvije razdvojene faze kretanja istog tijela. Kontrapost proizlazi iz tzv. hijastičke poze koja – po uzoru na grčko slovo χ (*hi*) – spaja dijagonalno suprotstavljena prostorna usmjerenja tijela oslonjenog na jednu nogu, a rezultira istovremenim prikazom suprotnosti: pokreta i mirovanja.



Slika 1: Poliklet, *Kopljonoša*, rimska kopija, analiza hijastičke poze.

Prikazano ljudsko tijelo ima stilsku vrijednost koju su Grci Sofoklova i Sokratova vremena nimalo slučajno nazivali izrazom *dialektos*.⁴² Pojam se poistovjećivao s terminom *hermeneia*, ali ponajprije se odnosio na specifični način izražavanja, potom na izraz koji posjeduje obilježja individualne uni-

42

Vidi: Henry George Liddell, Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford University Press, Oxford 1996., str. 401.

katnosti te, kao što već znamo, na konverzaciju dviju osoba, organiziranu oko iste teme.⁴³ Usprkos prividnoj jednostavnosti, skulpture poput Polikletova *Kopljonoše* zapravo su složena ostvarenja koja se suštinski razlikuju od ranijih arhajskih prikaza ljudskog tijela. O tim ranim skulpturama koje su Grci nazivali *kouroi* već smo pisali u kontekstu aretističke etike.⁴⁴ Tim povodom ustvrdili smo kako njihova formalna hijeratičnost u kombinaciji s motivom mladenačke ljepote i snage oslikava mitske, a zapravo aristokratske ideale herojstva koji su prihvaćeni od šire društvene zajednice: *kouroi* su zato često bili posvećivani atletama koji su pobjeđivali na sportskim igrama. Način kako su ti ideali formalno oblikovali skulpturu *kourosa* ogleda se u geometrijskom razlikovanju bridova i površina skulpture koja se rastvara na četiri jasno razdvojena profila; profili ostvaruju više ili manje jednoobrazan odnos spram prostornog konteksta. Polikletov *Kopljonoša* u bitnom se razlikuje od bilo kojeg *kourosa*. Njegovi bridovi i površine međusobno se prožimaju što umnožava broj profila kojima se skulptura odnosi prema okolnom prostoru. K tome, ranije opisani hijastička poza i kontrapost razigravaju skulpturalnu formu na takav način da se prostor i skulpturalna masa počinju ambivalentno prožimati i to uvijek različito s obzirom na izabrani profil. Zato nam se centralna os – koja naoko prolazi kroz stojeće tijelo – ponekad čini smještena unutar, a s izvjesnih pozicija pomišljamo kao da je izvan centralnog bloka skulpture:

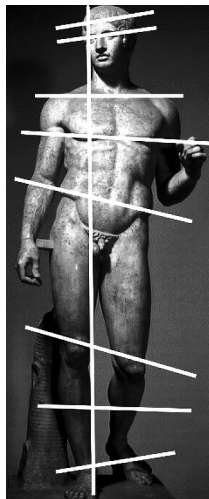


Slika 2: Poliklet, *Kopljonoša*, rekonstrukcija
odnosa središnje konstrukcijske osi i vanjskih bridova.

Arhajski *kouros* može se shvatiti kao ekvivalent zatvorenoj proceduri epskog pjesništva koja uvijek istom metrikom posreduje – kako smo već rekli – mitske, aristokratske, ali po definiciji unaprijed poznate vrijednosti. Polikletovo djelo predstavlja novu vrstu atletskog ideala. On je jednako prisposobiv dijaloškoj otvorenosti te pripadajućoj rigoroznosti Sokratove metode, ali i Egrijevju viđenju dijalektike u dramskom tekstu. U prvom slučaju, postavimo hipotezu, jasno je kako dvije različite faze u kretanju – ujedinjene u istom stavu stojećeg tijela – metaforički odgovaraju dvjema stranama u dijalogu posvećenom istoj temi. Naoko opravdani prigovor kako se bilo koje dvije kretnje mogu sjediniti u bilo kojem stavu ovdje mora otpasti: kontrolni mehanizam koji određuje izbor stavova i način njihova sjedinjavanja oličen je središnjom okomitom osi koja figuru – gledanu sprijeda, što se kod Grka smatralo i glavnim profilom – precizno dijeli na dvije jednake, okomito usmjerene polovice. Središnja os, koja se proteže od vrha do dna figure, u ovom je slučaju adekvatna rigoroznosti kojom je Platonov Sokrat inzistirao na točnosti izvođenja

zaključaka. Kad bi kojim slučajem došlo do pomicanja osi, statika skulpture bila bi nepovratno narušena, baš kao što bi bez majeutičke preciznosti i tijekom Sokratova nagovarjanja na istinu izgubio na unutarnjoj konstrukciji.

S druge strane, usporedba konstrukcije klasične stojeće grčke skulpture s Egrijevim viđenjem dijalektike u drami nameće se, dakako, sama od sebe: dva hijatički suprotstavljena prostorna usmjerenja skulpture doista mogu biti vizualnim metaforma suprotstavljenih, ali istovrijednih dramskih sila. Za razliku od dramske forme ovdje se ipak javlja drugačija vrsta kauzaliteta; događaji u drami nižu se dijakronijski, dok njihovi ekvivalenti u skulpturi djeluju sinkronijski. Doista, kad bismo si dozvolili analizu Polikletova djela na isti način kao što smo to učinili s onim Sofoklovim, morali bismo njezinu prostornu prirodu protumačiti putem vremenskog slijeda. Jedini način da se to učini svodi se na kretanje oko skulpture, gdje zamjećujemo kontinuirani prijelaz od jednog prema drugom skulpturalnom profilu. Naglašavamo kako svaki profil, uvjetno rečeno, predstavlja metaforu jednog dramskog događaja. Uzročno-posljedična priroda tako identificiranih događaja očituje se zapažanjem da nijedan profil ne postoji bez onog »ispred« ili »prije«, odnosno »iza« ili »poslije« njega, što zapravo u konačnici vezuje »početak« i »kraj« skulpture, odnosno našeg kretanja oko nje. Ono pak što smo u dramskoj formi nazvali obratima odgovara prostornoj usmjerenosti vizualnih kosina koje uočavamo u svakom profilu, a koje identificiramo u odnosu na središnju okomitu os. Zanimljivo je pak u glavnom profilu skulpture primijetiti ponavljanje usmjerenosti vizualno najviše i najniže kosine (dijagonalna usmjerenost očiju i stopala) i to u odnosu na posve suprotnu vrijednost usmjerenosti središnje kosine koja vezuje kukove figure. Odatle proizlazi i temeljno razlikovanje pristupa vizualnoj skulpturalnoj formi u odnosu na onu dramsku: dijalektičke suprotnosti u skulpturi odnose se na razlikovanje središta spram rubova djela, dok u slučaju dramske forme dijalektički razlikujemo stanja na početku i kraju radnje:



Slika 3: Poliklet, *Kopljonoša*, rekonstrukcija
odnosa središnje konstrukcijske osi i prostornih kosina.

Konačno, treći stupanj analize, onaj koji se dotiče karaktera samog lika, u slučaju Polikletova *Kopljonoše* odnosi se na sintezu svega navedenoga, fokusiranu na karakter stava figure. Ona se, kako smo već primijetili, istovremeno nalazi u položaju koji sugerira nasuprotne vrijednosti kretanja i mirovanja. Radi se o specifičnom stavu koji mirovanje definira u terminima dviju ponovo suprotstavljenih kretnji. S tim u vezi moguće je spekulirati o tome kako se Polikletovo viđenje ljudskog karaktera ne samo vizualno nego i etički razlikuje spram onoga koje emancipira arhajski *kouros*. *Kouros* slijedi aretistički ideal heroja koji je vlastitim djelovanjem dostigao najveći stupanj osobne izvrsnosti pa je kao takav postao uzor zajednici.⁴⁵ Odatle proizlazi i herojska vizija atletske ljepote zaustavljene u unaprijed poznatoj simboličkoj formi, u statičnom i samo simboličnom iskoraku te oplemenjene tzv. »arhajskim osmjehom« koji upućuje na apsolutnu dovršenost heroja, odnosno na dostizanje mitske i zapravo iracionalne vrijednosti znanja iza koje nema ničega drugoga vrijednog nalaženja. S istih pozicija izvodimo i smisao neprobojnosti kamenog bloka koji *kourosa* ograđuje spram okolnog prostora. Polikletov čovjek, s druge strane, također cilja na atletski ideal ljudskog bića, zaustavljenog u naoko mirnom stavu, ali njegov karakter implicira sasvim drugačije, suštinski dinamične kvalitete. One su – postavljamo hipotezu – vezane uz čovjekovu ponovo aktivnu, ali suštinski političku prirodu koja se izražava djelovanjem unutar polisa kao zajednice slobodnih građana. Za razliku od *kourosa*, koji se ukazuje kao pojedinačni i jedinstveni primjer herojstva, Polikletov *Kopljonoša* simbolizira političkog čovjeka koji – barem u idealiziranoj verziji polisa kakvu promovira Hannah Arendt – ne postoji bez interakcije s drugim, sebi istovjetnim čovjekom, gdje su obojica sjedinjena unutar istog političkog tijela. Odatle proizlazi i specifični karakter skulpture koja, s jedne strane i samo naoko paradoksalno, promovira stanje nedovršenosti. Ona je nedovršena s obzirom na činjenicu da niti mirno stoji (poput *kourosa*), niti se odista kreće, što simbolički upućuje na onu osnovnu, dijalektičku, a zapravo dijalošku prirodu političke interakcije. S tim u vezi, Polikletov *Kopljonoša* više nije oplemenjen ni »arhajskim osmijehom« jer, za razliku od arhajskog heroja koji smiješeci se upućuje na misterij, ne simbolizira ideal iracionalno dostignutog znanja skrivenog drugima. S druge strane, s istim razlozima, Polikletov čovjek sasvim je dovršen, a time i samodostatan, što se zapravo ne odnosi na metaforu pojedinačne, makar i herojske etike, već na metaforički karakter polisa kao jedinog mogućeg okvira političkog djelovanja. Polis, dakle, u ovom slučaju nije zadan u vidu simbolički jasne, unaprijed zgotovljene i poznate vizualne forme kao što je to bio arhajski *kouros*. Umjesto toga, polis je simbolički impliciran već opisanom zamišljenom vertikalom koja određuje početnu i ishodišnu točku uspravne figure te koja dijalektički suprotstavljenim vizualnim silama unutar skulpture nameće nužnost etičkog ideala, odnosno zajedničkog djelovanja.

Dijalektika u *Gnomai*

S obzirom na sve navedene elemente analize, čini se kako Polikletova skulptura *Kopljonoša* doista može poslužiti kao *simulacrum* ne samo zamišljenoj Sokratovoj metodi posezanja za znanjem kroz dijalog nego i Sofoklovoj tragediji *Kralj Edip*. Uistinu, nemoguće je – ponovo hipotetički – ne primijetiti da su vrlo slični principi strukturiranja djela uočljivi u naoko različitim djelatnostima, kao što su filozofsko promišljanje stvarnosti, tragedija i kiparstvo.

S te se pozicije čini kako je »dijalektičnost« predstavljala neku vrstu općeg stanja duha koje se u najmanju ruku odnosilo na atenski intelektualni i umjetnički kontekst sredine i druge polovine 5. st. pr. n. e., ali ostaje nejasno kako i zašto je to uopće bilo moguće. U tom smislu nedostaje nam zajednički nazivnik koji bi osvijetlio porijeklo tog zamišljenog stanja duha, a koje je dijalošku formu uzdiglo na razinu filozofijskog i umjetničkog principa. Dakako da je prvi mogući izvor opravdano tražiti u političkom razvitku grčkog, a posebno atenskog polisa, no takvo rješenje samo ukazuje na analogiju gore navedenih izražajnih formi s općim društvenim okolnostima. Radi se o okolnostima koje nužno afirmiraju političku interakciju, ali analogija ne dokazuje porijeklo formalnih sličnosti triju gore nabrojanih djelatnosti.

Zato ćemo u potrazi za drugim rješenjem – skupa s Olgom Mihajlovnom Frejdenberg – posegnuti za formom koju su Grci nazivali *gnome*, a koja je podrazumijevala kratki iskaz, maksimu, poslovicu, često u stihu, ali s intencijom izricanja neke opće istine.⁴⁶ *Gnomai* su iznimno zanimljive literarno-filozofijske forme koje po svom vremenu nastanka svakako spadaju u pretklasično doba. One, s jedne strane, imaju izvod u tzv. gnomičkoj poeziji, a s druge strane, u retorici, ali nama je ovdje čak zanimljivija njihova etimološka poputnina. Naime, grčko γνώμη može se shvatiti na čitav niz načina, a svi su povezani sa sredstvima spoznaje. Može se, dakle, raditi o znaku, misli, sudu, volji, inklinaciji, propoziciji ili namjeri.⁴⁷ Ne bi trebalo zaboraviti ni podatak da je srodan pojam *gnomon* predstavljao dvokraku pravokutnu konstrukciju s urezanim mjerama na oba kraka. Radilo se tehničkom pomagalu antičkim graditeljima i općenito obrtnicima, a istim pojmom označavao se i štap kojim se – s obzirom na padanje sjene – pokazivalo točno vrijeme na sunčanom satu.⁴⁸ U kontekstu literarne forme, Frejdenberg naglašava da su *gnomai* počivali na principu pitanja i odgovora vezanih uz etičke prijepore, a formalno su se gradili na odnosu dvaju antitetičkih iskaza koji se izmiruju u konačnom obliku maksime.⁴⁹ Pritom, valja dodati da su gnomičke maksime zapravo vrlo slikovite metafore pa zato nisu uvijek sasvim jasne te često predstavljaju ambivalentne iskaze. Kako god postavili stvari, *gnome* uvijek ima parni karakter koji najčešće krije agoničko porijeklo odnosa pravednog i nepravednog, ali može sadržavati i bilo koji par nasuprotnih vrijednosti:

»Nema nikakve sramote u radu, sramotno je besposličenje.«

»Stid je sudbina siromaha, pogledi bogatog su smjeli.«⁵⁰

Grcima vrsnim u umijeću *gnome* nije bilo dovoljno reći što je ispravno, već su tome po nekoj unutarnjoj, recimo uvjetnoj, »pred-dijalektičkoj« težnji za

Termin i pojam *arete* u dvojnem kontekstu filozofijskog povijesno-umjetničkog tumačenja«, *Filozofska istraživanja* 35 (2015) 1, str. 21–30.

45

Ibid.

46

Olga Mihajlovna Frejdenberg, *Slika i pojam*, prev. Maša Medarić, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1986., str. 103, 260–263.

47

H. G. Liddell, R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, str. 354.

48

Anthony Preus, *Historical Dictionary of Ancient Greek Philosophy*, Rowman and Littlefield, New York – London 2015., str. 174.

49

O. M. Frejdenberg, *Slika i pojam*, str. 260–261.

50

Ibid., str. 261.

suprotnim stajalištem, prisnaživali i drugu stranu vrijednosti. Ipak, kako to kaže Frejdenbergova, sve su to činili predpojmovno, metaforički slikovito, ostavljajući da etički pojmovi, poput recimo ispravnosti i pravde, često ostanu tek implicirani i to kao rezultanta suprotstavljenih stajališta.⁵¹ Tragovi *gnome* očitavaju se, dakle, još uvijek u grčkoj tragediji, a prije svega, u solilokvijima kora koji još kod Eshila i Sofokla (ali ne više i Euripida) važu »za« i »protiv« sagledavanja svake situacije. Sjajan primjer ovdje nam pruža upravo kor u Sofoklovoj drami *Kralj Edip* koji, primjerice, nakon Edipova susreta s Tiresijom dvoznačno preispituje nastalo stanje. Prva antistrofa jasno ukazuje na društveno uvjetovanu, objektivnu nužnost potrage za Lajevim ubojicom, ali druga strofa antitetički smjera na posve drugačije čitanje situacije, gdje unutarjni Edipov strah pred istinom po prvi puta postaje razvidan:

1. antistrofa:

»Baš ovaj čas sa Parnasa snježnog
Glas nam puče, svanu:
Nepoznata čovjeka svatko
Tragom neka traži!
Jer divljom se šumom on,
Po pećinam', stijenama
Sve povlači ko bik.
Pa krokom jadnijem kroči sam
I proroštva iz srca zemlje se
On kloni, al' dovijek
Živi, oblijeće ga.«

2. strofa:

»Strašno me, da – strašno plaši
Mudrac, vrač. Ne mogu reći
Ni poreći to. Ne znamem,
Što da kažem, već na krilma
Slutnje lebdim; nit ja vidim,
Što je sad, ni što će bit.
Kakva l' ovo svađa snađe
Labdakov nam rod il' sina
Polibova, to ne doznah
Nikad prije niti sada.
Kakvom ću se kušnjom dakle Edipova
Mašit glasa narodu toliko draga
I osvetit roda nam
Labdakova tajnu smrt?«⁵²

Sofoklov kor gnomički iskazuje dva suda o istoj situaciji – u ovom slučaju objektivnom i subjektivnom – ali istovremeno ne nudi ključ ispravnog čitanja, gdje jedan sud biva ispravan, a drugo lažan jer će, kako već znamo, razrješenje Edipove dileme tijekom razvoja radnje nužno sintetizirati oba čitanja; uloga kora ostaje na razini trenutačno dostignute spoznaje likova u drami, a on sam ostaje čuvarom sjećanja na onu početnu, ponovimo, »pred-dijalektičku formu« u kojoj se ta spoznaja mora iskazati.

S druge strane, *gnome* je bila poznata i grčkoj, posebno predsokratovskoj filozofiji. Gnomičkima u tom smislu smatramo čak i rane maksime poput onih

navodno uklesanih u Apolonovu delfijskom hramu, a koje su – s tipičnom pitijskom, ali i gnomičkom višesmislenošću – naglašavale potrebu spoznavanja sebe samog, izbjegavanje svake pretjeranosti te oprez pri davanju obećanja. Nadalje, kod predsokratovaca se termin konkretnije upotrebljavao kao pojam, u kontekstu misli o nečemu, suda ili mnijenja. Tako Anaksimandar, primjerice, kaže da *nous* ima *gnome* o svim stvarima. Demokrit spominje legitimnu i nelegitimnu *gnome*, gdje prva vodi spoznaji atoma i praznine, a druga proizlazi iz osjetila. Već Platon će pojam rijetko spominjati, a Aristotelu će *gnome* u svjetlu retorike predstavljati tek opći iskaz o stvarima praktičnog značaja.⁵³ Opet, *gnome* je – kako podvlači Vijay Tankha – bar kod Heraklita imala, čini se, ulogu daleko važniju od pojmovnog označavanja mišljenja.⁵⁴ Iako ne znamo u kojem su se kontekstu originalno nalazili Heraklitovi fragmenti, oni su prema Tankhinu mišljenju sasvim gnomički u karakteru pa odatle proizlazi i njihova samodostatnost, a vjerojatno i ambivalentnost. Tankha će nadalje implicirati povezanost gnomičkog porijekla Heraklitovih iskaza s navodnim filozofovim učenjem o jedinstvu opozicija. Doista, osvrnemo li se samo na jednu od poznatijih Heraklitovih misli – onu koju je Platon u dijalogu *Kratil* skratio na nemogućnost da se dvaput stupa u istu rijeku – uvidjet ćemo da se radi o nešto drugačijem iskazu. Naime, Platon doslovno kaže: »δις ἐς τὸν αὐτὸν ποταμὸν οὐκ ἄν ἐμβαίης«. ⁵⁵

Platonovo čitanje doista odgovara gore navedenoj verziji iskaza, ali Heraklit je, čini se, originalno rekao nešto drugo, a što upućuje na »uvijek iste rijeke kojima teku uvijek različite vode«. Ovdje se zapravo ne radi o jedinstvu nasuprotnih vrijednosti (ista rijeka – različite vode), već o njihovoj međusobnoj zamjenjivosti: jedna se vrijednost može transformirati u drugu i to činjenicom da samo njezino postojanje nužno zahtijeva i postojanje nasuprotne vrijednosti. Dakako da ćemo ovdje otvorenim ostaviti čak i Hegelovo čitanje Heraklita (kao i ostalih Jonjana) kao svojevrsnog »pred-dijalektičara«, ⁵⁶ ali zato s puno više sigurnosti možemo reći da je forma filozofova razmišljanja bliska gnomičkoj potrebi za metaforički slikovitim suprotstavljanjem opozicija. Frejdenberg precizira da je grčka misao od Sokrata nadalje išla za pojmovnom preciznošću te je u to ime pokušavala raskrstiti koliko s poetskom, toliko i gnomičkom slikovitošću uvezanom u oblik metafore.⁵⁷ Ipak, i zaključno, zanimljivo je da su i Sokrat i Platon izabrali dijalošku formu kao način dosezanja znanja, što doista isključuje slikovitost gnomičkog iskaza, ali ne i ono osnovno gnomičko suprotstavljanje vrijednosti.

Govoreći, pak, o *gnome* u kontekstu vizualnih umjetnosti valja se podsjetiti podatka da je *gnomon* jednako predstavljao obrtničko pomagalo i štap sunčanog sata. U oba slučaja na djelu je bila – recimo nešto slobodnije – »obrtnička dijalektika«. Usredotočimo se, ipak, samo na obrtničko pomagalo. Mjere su

51
Ibid.

52
Sofoklo, *Kralj Edip*, str. 24–25.

53
A. Preus, *Historical Dictionary of Ancient Greek Philosophy*, str. 174.

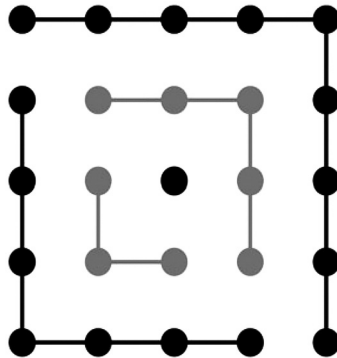
54
Vijay Tankha, *Ancient Greek Philosophy. Tales to Gorgias*, Pearson – Longman, Delhi 2006., str. 52–55.

55
Plat. *Crat.* 402a.

56
G. W. F. Hegel, *Nauka logike*, sv. 1, str. 87, 194.

57
O. Frejdenberg, *Slika i pojam*, str. 103–109.

se tu izvodile na osnovi odnosa dva pravokutno suprotstavljena kraka na kojima su bile ucrtane mjerne vrijednosti. Ne ulazeći dublje u geometrijske implikacije ovog, inače iznimno zanimljivog, ali zapravo praktičnog problema, otvorimo zgradu te se sjetimo da nas o pojmu *gnomon* Aristotel načelno izvještava u kontekstu pitagorejskih istraživanja brojeva.⁵⁸ Pitagorejci su, dakle, primijetili kako pravokutna i originalno kvadratna forma *gnomona* može naći više primjena te su iz toga izveli učenje o »figurativnim brojevima«. Ideja o »figurativnom broju« proizlazila je ponovo iz metafore, odnosno iz prostorne vizualizacije inače apstraktne vrijednosti broja: svaki broj može se uz pomoć kamenčića prikazati u formi pravilnog geometrijskog lika kao što su trokut, četverokut itd., gdje pojmovna vrijednost broja odgovara broju vrhova geometrijskog lika. Odatle je prvi »trokutni« broj tri, a prvi »četverokutni« broj četiri. Iz toga je uslijedilo zapažanje kako se pravilnim nadodavanjem kamenčića figura broja može proširiti i ponoviti u prostoru pa tako nastaju trokutni, kvadratni i drugi brojevi. *Gnomonom* se u tom smislu počela nazivati vrijednost razlike kamenčića koje treba nadodati da bi došlo do ponavljanja početne figure. Prema tome, ako uspostavimo niz kvadratnih brojeva $1 - 4 - 9 - 16 - 25 - 36 \dots$; tada su gnomoni $3 - 5 - 7 - 9 - 11 \dots$. Pritom su – kako Aristotel naglašava – gnomonske razlike bile postavljane unakrsno oko centralnog kamenčića:

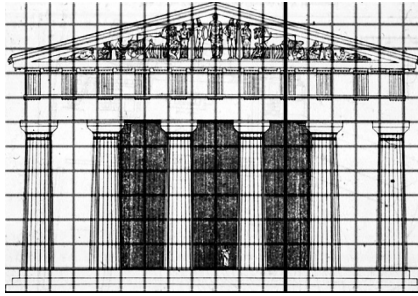


Slika 4: Vinelova rekonstrukcija gradnje kvadratnih brojeva.⁵⁹

Teško je ne primijetiti kako ovakav princip gradnje počiva na gnomičkom sučeljavanju dijagonalno suprotstavljenih vrijednosti u prostoru, gdje se obje stapaju u jedinstvenoj »figuri broja«. Još je teže zaobići zapažanje da »figurativni brojevi« kao vizualne metafore izgledaju statično i jednoobrazno se razvijaju u prostoru, ali njihove apstraktne i zapravo pojmovne vrijednosti ukazuju na dinamički rast cijelih brojeva. Ta razlika između onoga kako stvari izgledaju u vizualnom prostoru te onoga što pojmovno jesu predstavljala je i smisao upotrebe »obrtničnog gnomona« koji je podržavao gradnju dinamičkih omjera i razmjera dijelova unutar neke zadane cjeline. Putem takve naprave grčki su umjetnici mogli – u okvirima omjera cijelih brojeva – ostvariti iracionalne odnose dijelova koji su istovremeno pravilni i nepravilni. Dobar primjer u tom smislu predstavlja pročelje Zeusova hrama u Olimpiji:

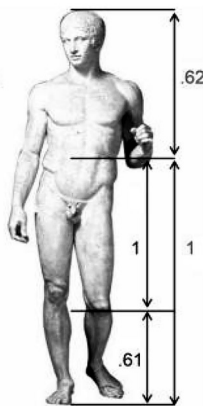
Pročelje hrama razvija se u kadru nejednakih stranica koje opisujemo omjerom 12:18 modularnih jedinica. Naoko se, dakle, radi o vizualnoj nepravilnosti, ali ona je određena specifičnim omjerom brojeva 12 i 18, odnosno, skraćeno 2 i 3 koji će mnogo kasnije biti prepoznati kao dijelovi poznatog Fibonaccijeva niza. Radi se o naizgled nepravilnom nizanju brojeva unutar

kojega je skrivena pravilnost s obzirom na to da svaki broj zapravo biva zbrojem prethodna dva: $1 - 1 - 2 - 3 - 5 - 8 - 13 - 21$ [...]. Omjeri susjednih brojeva daju rezultat koji se s većim ili manjim odstupanjima vrti oko značajne iracionalne vrijednosti $1,6180339887$ [...], a koju još nazivamo Zlatnim rezom. Zlatni rez spada u gnomičke vrijednosti, ali nalazimo ga i u principima organskog rasta pa zato valja primijetiti kako izrađevine grčkih umjetnika 5. st. pr. n. e. posjeduju upravo takvo »organsko« obilježje.



Slika 5: Libon iz Elisa, pročelje Zeusova hrama u Olimpiji, oko 460. pr. n. e. (rekonstrukcija i metrička podjela).

Nemamo podataka o tome da su onodobni grčki arhitekti raspolagali ikakvim, a kamoli takvim teorijskim znanjem, ali njihova djela upućuju na činjenicu da su u okvirima prakse težili upravo toj kvaliteti. Tvorac Zeusova hrama u Olimpiji bio je majstor koji sasvim sigurno nije raspolagao ekstenzivnim matematičkim, a pogotovo filozofijskim znanjem, čak i za standarde vlastitog vremena, ali se zato znao služiti »obrtničkim *gnomonom*« koji mu je omogućio da pročelje hrama projektira doslovno dijalektički. Stranice pravokutnika unutar kojih se razvija njegovo djelo funkcioniraju kao vizualno-prostorne, ali kvalitativno različite suprotnosti parne visine i neparne širine ($12:18 = 2:3$), koje su sintetizirane u zajedničkoj površini kadra. Sinteza dolazi do izražaja u položaju svakog pa i najmanjeg dijela arhitektonskog ansambla, što jasno proizlazi iz modularne mreže kojom smo za potrebe analize prekrili pročelje hrama. Ne treba sumnjati da je istu ili vrlo sličnu napravu koristio i Poliklet pri bazičnoj konstrukciji skulpture *Kopljonoša*, a koja i danas predstavlja jedan od školskih primjera primjene Zlatnog reza:



Slika 6: Poliklet, *Kopljonoša*, rekonstrukcija podjele po Zlatnom rezu.⁶⁰

Zaključak

Pokušajmo zaključkom rekonstruirati ovo razmatranje i to onako kako smo to učinili s uzročnošću radnje u Sofoklovoj drami *Kralj Edip*: od kraja prema početku. Naime, koristeći se gnomičkim metaforama u jeziku, ali i fizičkom prostoru, Grci su – moguće je pretpostaviti – već u predsokratovskom razdoblju dokučili sasvim specifičan svjetonazor koji počiva na suprotstavljenim parovima opozicija i njihovoj sintezi. Pritom valja zapaziti da su gnomičke forme predstavljale metafore sagrađene na slikovitom združivanju nasuprotnih, načelno etičkih, ali i drugih vrijednosti, a koje je sugeriralo neku vrstu sinteze. U slučaju vizualnih umjetnosti *gnome* se preobražavala u *gnomon*, odnosno mjerno pomagalo koje je omogućavalo da se dvije kvalitativno različite, prostorne, ali i brojčane vrijednosti sjedine u zajedničkom tkivu djela arhitekture ili kiparstva. Pitagorejci su pak istim terminom nazivali matematičku mjeru gradnje »figurativnih brojeva«, a Heraklit je koristio jezičnu formu *gnome* kao sredstvo za neku vrstu »pred-dijalektičkog« opisivanja kozmosa kao mjesta borbe suprotnosti.

Gnome je opstala i putem jezičnog djelovanja dramskog kora koji je iznosio suprotstavljena viđenja etičkih prijevora s kojima su se nosili tragički heroji poput Edipa. Gnomičko suprotstavljanje vrijednosti potom je – skupa s dramskom formom – evoluiralo prema individualiziranom, ali nužno antitetičkom djelovanju tragičkih likova u drami. Sofoklova drama *Kralj Edip* sjajan je dokaz hipotezi s obzirom na to da jednako čuva *gnomičku* ulogu kora, kao i već individualizirano djelovanje dramskih likova. Govoreći o konkretnoj drami valja primijetiti da upravo individualizirano djelovanje likova – izraženo dijaloškom interakcijom – demonstrira preobrazbu *gnome* iz cjelovite metaforičke slike u dijalektički odnos, pri čemu se jasno definiraju suprotstavljene etičke motivacije ili dramske sile. Dijalog će u tom smislu postati uvjet spoznaje u drami, a konačno i uzor filozofijskom pretresanju spoznajnih problema u Platonovu opusu, gdje kontrolirana izmjena mišljenja o istoj temi rezultira dostizanjem pojmovno organiziranog znanja.

Dramski i filozofijski dijalog razlikuju se utoliko što spoznajni izvodi filozofijskog dijaloga nisu nužno vezani uz etički ili bilo koji drugi identitet likova upletenih u raspravu. Zato filozofijski dijalog predstavlja dramsku formu koja može pretresati bilo koji problem, dok je, s druge strane, klasični dramski dijalog nemoguće zamisliti izvan etičkog identiteta sudionika u dijalogu. Odatle proizlazi uvjerenje kako rezultanta drame nužno uključuje etičku sintezu, na čemu je i Hegel bazirao vlastito promišljanje antičke tragedije. Hegelu su dramski likovi u Sofoklovim dramama predstavljali dijalektički suprotstavljene reprezentante općih etičkih vrijednosti, pri čemu je početak drame bio uvjetovan poremećajem njihove načelne harmonije, a ishod drame tražio je restauraciju ravnoteže istih vrijednosti. Na Hegelu utemeljeno dramsko pismo – onako kako ga shvaća Lajos Egri – zadržalo je pak dijalektičku strukturu odnosa u drami, ali je dramske likove istovremeno oslobodilo pristajanja uz opće, unaprijed poznate etičke postulate, te ih je vezalo uz pojedinačne motivacije. Iz toga konačno izvodimo i značaj Sofoklove drame *Kralj Edip*, koja se kao svojevrsna anomalija, te za razliku od također Sofoklovihi tragedija *Antigona* i *Edip na Kolonu*, može protumačiti isključivo putem osobnih motivacija likova, dijalektički suprotstavljenih u dramskoj radnji; likovi u drami *Kralj Edip* izmiču hegelijanskom pristajanju uz unaprijed poznate etičke vrijednosti, te stvaraju vlastiti *ethos* tijekom razotkrivanja ili u dijalektičkom suodnošenju s drugima.

Vladimir Rismondo

**From Hegel to the Ancient Genre of *Gnome* –
Dialectical Method in Sophocle's Tragedy *Oedipus Rex***

Abstract

*Hegel's viewpoint on Greek tragedy is a valuable way-station in any theoretical as well as practical consideration of dramatic play. Hegel considered Greek tragedy from the perspective of his dialectical system, thereby indirectly influencing dramaturgical practice in the 19th and 20th centuries. This is why the paper explores Sophocle's tragedy Oedipus Rex from the viewpoint of Hegel's theoretical perspective, as well as practical perspectives based on an influential textbook on playwriting by Lajos Egri. The paper further explores the different understandings of dialectics in philosophical and dramatic dialogue. Also, it addresses the kind of applied dialecticism in the work of Greek artists of the 5th century BC. Finally, the text explores the early Greek literary form *gnome*, which is – hypothetically speaking – the source of the later Greek understanding of dialectics.*

Keywords

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, dialectics, Lajos Egri, Sophocles, *Oedipus*, drama, dialogue, sculpture, *gnome*

58

Monica Ugaglia, Fabio Acerbi, »Aristotle on Placing Gnomons Round (Ph. 3.4, 203a10–15)«, *The Classical Quarterly* 65 (2015) 2, str. 587–608, doi: [10.1017/S0009838815000464](https://doi.org/10.1017/S0009838815000464).

59

Prema: *ibid.*, str. 599.

60

Usp. Cinzia Di Dio, Emiliano Macaluso, Giacomo Rizzolatti, »The Golden Beauty: Brain Response to Classical and Renaissance Sculptures«, *PLoS ONE* 2 (2007) 11, str. e1201, doi: <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0001201>.