DOI: 10.59277/SIFU.2025.10

TRAGEDIA GREACĂ ŞI PROBLEMA IN-DIFERENŢEI ÎN *FILOSOFIA ARTEI* A LUI SCHELLING

ELENA RUSEI[1]

Universitatea din București

Abstract: The present paper analyzes Friedrich Schelling's conception of art, as formulated within the framework of his lectures on the Philosophy of Art (1802–1805). Starting from the principles of the "philosophy of identity," Schelling proposes a method through which the entire diversity of existence is deduced from the unity of the Absolute. In this context, art and philosophy fulfil a common function – the representation of the absolute – but in distinct forms: art expresses it in a real mode, while philosophy does so in an ideal mode. The study focuses on the analysis of the sublime in Greek tragedy, understood as the voluntary acceptance of inevitable guilt through which freedom elevates itself to the same position as necessity. The interpretation of the tragedy *Oedipus Rex* illustrates the manner in which the tragic hero, confronted with destiny, transcends suffering through the free assumption of guilt, becoming a symbol of the sublime and of the unity between freedom and necessity. In the final part of the paper, I will attempt to show that in tragedy, freedom is in fact necessity or *anankē*, the ultimate foundation of the world.

Keywords: art, absolute, freedom, necessity, tragedy, sublime, Oedipus, *anankē.*

1. FILOSOFIA IDENTITĂŢII

Anii 1802–1805, în decursul cărora Schelling își ținea prelegerile despre filosofia artei la Universitatea din Jena și la cea din Würzburg, marcau intrarea evoluției sale filosofice într-o nouă etapă, cunoscută sub numele de „filosofia identității". Metoda consta în încercarea de a degaja întreaga diversitate a lucrurilor existente din unitatea Absolutului. Încă din primele scrieri, Schelling tinde să se îndepărteze de filosofia subiectivității, așa cum fusese ea dezvoltată de Descartes, Kant și, mai ales, Fichte. Acesta din urmă considera că fundamentul prim al cunoașterii trebuie să fie subiectul absolut care se pune pe sine însuși. Subiectul de dinaintea oricărui obiect, exprimat în judecata *Eu sunt Eu*, reprezenta activitatea absolută: „deci punerea eului prin el însuși este activitatea pură a acestuia"[2]. Punerea Eului era urmată de opunerea non-Eului, iar cel de-al treilea moment conținea sinteza primelor două, formulată de Fichte astfel: „Eul opune în sine Eului divizibil un non-Eu divizibil"[3]. Cu alte cuvinte, opoziția dintre Eu și non-Eu are loc tot în interiorul Eului, motiv pentru care Fichte introduce o nouă opoziție între Eul

[1] Doctorand, Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, secția Filologie Clasică.

[2] J.G. Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1997, § 1.

[3] *Ibidem*, §3.

finit și Eul absolut: „deci, în măsura în care i se opune un non-Eu, Eul însuși se opune Eului absolut”[4]. Important este faptul că totul poate fi redus la Eul absolut, la subiectul care se pune pe sine, întreaga activitate și realitate a lumii fiind reductibilă la acest prim fundament subiectiv. În una dintre primele sale scrieri, Schelling încearcă să demonstreze că subiectul absolut al lui Fichte nu poate fi fundamentul prim. Orice subiect trimite în mod necesar la un obiect și invers, ceea ce înseamnă că niciunul dintre aceste elemente nu poate funcționa ca temei absolut prim al cunoașterii și realității: „tocmai fiindcă subiectul este conceptibil numai prin raportare la un obiect, și obiectul numai prin raport la un subiect, nici unul dintre ele nu poate să cuprindă necondiționatul”[5]. Pentru Schelling, necondiționatul nu este nici subiect, nici obiect, ci o libertate absolută[6]. În etapa următoare a sistemului său, această libertate va fi numită *In-diferență*, adică momentul de dinaintea oricărei diferențieri între subiect și obiect.

În filosofia in-diferenței, Absolutul nu poate fi sesizat ca atare, ci doar prin intermediul uneia sau alteia dintre „potențele” (*Potenzen*) sale[7]: realitatea, idealitatea sau echilibrul lor, „indiferența” (*Indifferenz*). Realitatea este lumea fizică (lucruri, evenimente și stări de fapt), idealitatea ține de tot ceea ce se produce la nivelul subiectiv (reprezentări), iar indiferența este întrepătrunderea celor două. Aceste potențe delimitează realitatea pe nivele diferite și oferă astfel necesitate *a priori* întregii existențe. Prin urmare, activitatea specifică filosofiei constă în „reprezentarea acelui unic și nedivizat întreg al filosofiei în sfera diferitelor *potențe* sau sub diferite determinări ideale”[8], iar filosofia artei este „știința universului sub forma sau în potența artei”[9].

2. ARTA CA REPREZENTARE A ABSOLUTULUI

Arta și filosofia îndeplinesc funcții identice pentru că ambele au ca scop reprezentarea Absolutului. Diferența dintre ele se manifestă la nivelul potenței: arta reprezintă Absolutul în formă reală, în vreme ce filosofia îl reprezintă la nivel ideal. Și arta, și filosofia intuiesc Unul nedivizat sau Absolutul în formele particulare, fără ca prin aceasta Absolutul să fie anulat, ci redat prin idee: „iar în vreme ce filosofia intuiește ideile cum sunt ele *în sine*, arta le intuiește *în chip real*”[10]. Pentru a înțelege semnificația artei trebuie văzut modul în care o formă de artă sau o operă de artă particulară emană infinitate.

---

[4] *Ibidem*, §3.

[5] F.W.J. Schelling, „Vom Ich als prinzip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen”, în *Ausgewählte Schriften*, Band I 1794–1800, Berlin, Suhrkamp Verlag, 1985, p. 55.

[6] *Ibidem*, p. 67.

[7] Schelling folosește ideea de potență în sensul matematic de exponențialitate, adică repetarea acelorași elemente și construcții la niveluri superioare pe care le numește *Potenzierung*.

[8] F.W.J. Schelling, *Filosofia Artei*, trad. Radu Gabriel Pârvu, București, Editura Meridiane, 1992, p. 35.

[9] *Ibidem*, p. 58.

[10] *Ibidem*, p. 60.

Ideile intuite „în chip real", care constituie materia artei, dobândesc în imaginația umană forma divinităților, astfel încât religia devine fundamentul necesar al oricărei opere de artă. În mitologia unei religii (Schelling are aici în vedere mai ales politeismul grec), zeii individuali reprezintă sfere diferite ale Absolutului, iar împreună exprimă desăvârșirea lui. Prin mitologie, Absolutul apare în formă reală, rămânând el însuși absolut și astfel „oferă condiția necesară și materia primă a oricărei arte"[11]. Întrepătrunderea universalului cu particularul se realizează în mitologie prin reprezentarea divinității în formă corporală și astfel se obține o punte între Absolut și lumea sensibilă.

La nivel ideal, Absolutul dăinuie în identitatea particularului și a universalului, pe când în opera de artă, adică pe treapta realului, el se găsește în non-identitatea universalului și a particularului, existând fie în unul, fie în celălalt: „așa cum Absolutul – non-realul – există pretutindeni în identitate, tot astfel realul se află în non-identitatea universalului cu particularul, în disjuncție, astfel încât el este fie în particular, fie în universal"[12]. Genurile artei se împart în două serii, cea reală și cea ideală, în funcție de existența lor în planul particularului sau în cel al universalului. În artele plastice, infinitul este integrat în finit, ceea ce face ca ele să aparțină seriei reale, în vreme ce în poezie și literatură finitul este întrupat în infinit, ele aparținând astfel seriei ideale.

Cele două serii formează, fiecare în parte, câte o unitate absolută care se manifestă prin cele trei potențe; în unitatea reală și în cea ideală reapare unitatea reală, cea ideală și indiferența lor. Astfel, în cadrul artelor plastice, muzica corespunde unității reale, pictura celei ideale și sculptura indiferenței celor două unități. Arta literară se împarte și ea în funcție de unitatea căreia îi aparține: lirica reprezintă integrarea infinitului în finit, eposul plăsmuirea finitului în infinit, iar drama „sinteza" unității reale și a celei ideale, a particularului și universalului.

Opera de artă, care este totuna cu lucrul real prin care Absolutul se obiectivează, este produsă de „conceptul etern" sau „ ideea de om în Dumnezeu", adică de *geniu*: „Acest concept etern de om în Dumnezeu, ca fiind al cauzei nemijlocite a creațiilor sale, este ceea ce se numește geniu, dacă putem spune astfel, spiritul bun, divinul ce sălășluiește în om."[13] Geniul este ideea absolută intuită în real sau particular pentru că, asemenea actului afirmării de sine a lui Dumnezeu[14], el este conceput atât ca principiu real, cât și ca principiu ideal:„ Este unul și același raport prin care în actul de cunoaștere originar este creată lumea în sine și prin care în actul geniului este creată lumea artei, ca aceeași lume în sine, numai că în calitate de fenomen"[15]. Latura reală a geniului, adică plăsmuirea infinitului în finit, este numită de Schelling *poezie,* iar latura ideală, plăsmuirea finitului în infinit, „*arta* din artă". Aceste două laturi, poezia și arta, se exprimă în opera de artă ca *sublimitate* și ca *frumusețe.*

[11] *Ibidem,* p. 99.

[12] *Ibidem,* p. 60.

[13] *Ibidem,* p. 160.

[14] Pentru Schelling, Dumnezeu ca Absolut este afirmarea infinită de sine însuși în virtutea căreia El se cuprinde pe sine și ca cel care afirmă și ca cel afirmat și ca in-diferența acestora; ca idealitate, realitate și in-diferență, fără însă a fi cu precădere niciuna dintre acestea.

[15] *Ibidem,* p. 161.

3. SUBLIMUL ÎN TRAGEDIA GREACĂ

Pe urmele lui Kant, Schelling definește sublimul pornind de la infinit. Un obiect poate fi considerat sublim dacă în el își face simțită prezența infinitul. Caracterul insondabil al naturii, precum și forța ei distrugătoare, sunt sublime deoarece îi amintesc privitorului de limitele capacității lui de cunoaștere și de neputința lui fizică: „Exemple pentru primul caz sunt masele enorme de munți și de stânci la ale căror piscuri ochiul nu poate ajunge, oceanul întins, peste care se boltește doar cerul, cosmosul cu caracterul lui incomensurabil, pentru care orice măsură omenească posibilă se dovedește insuficientă”[16]. Sentimentul sublimului se ivește în cel care contemplă aceste moduri de manifestare a măreției naturii doar în măsura în care ele îi apar ca forme reflectate ale infinitului însuși: „Intuiția sublimului apare atunci când intuiția sensibilă se dovedește inadecvată pentru măreția obiectului sensibil și când se manifestă infinitul autentic, pentru care acel infinit pur sensibil devine simbol”[17].

Pentru Schelling, nu numai natura este sublimă, ci și dispoziția morală a celui care poate deveni simbol al întregii istorii. În istorie, realul apare ca necesitate strictă și se manifestă ca independent față de legile libertății: „Legile și intențiile oamenilor nu constituie aici o lege pentru natură”[18]. Simțirea celui care contemplă acest proces istoric prin care natura se abate de la regulile intelectului este purtată „din domeniul a ceea ce este condiționat în cel al necondiționatului”[19]. Acest necondiționat este reprezentat de eroul tragediei, care îndură povara destinului fără a fi învins din punct de vedere moral și devine astfel simbol al infinitului.

Forma de artă cu care Schelling încheie cercetarea despre poezie și cu care de fapt se închide întreg ciclul de prelegeri despre artă este drama. Tragedia este socotită a fi manifestarea supremă din sfera artei, reprezentând in-diferența deplină a idealului și a realului. Întrepătrunderea dintre necesitate și libertate din tragedie exemplifică însăși funcția generală a artei, care este aceea de a prezenta identitatea absolută în formă sensibilă. Schelling definește tragedia în felul următor: „Ceea ce este esențial în *tragedie* este, așadar, un real conflict între libertatea subiectului și necesitate, ca fiind mai obiectivă, conflict ce nu se încheie prin aceea că una sau alta este învinsă, ci prin aceea că ambele apar în in-diferența desăvârșită, deopotrivă biruitoare și biruite”[20].

Teoria tragediei dezvoltată de filosoful german în *Filosofia Artei* este străbătută de imperativul reconcilierii, conceput ca stare afectivă și totodată ca perspectivă filosofică. Această exigență impusă de Schelling poate fi atribuită influenței fraților Schlegel care, la rândul lor, au considerat relevantă puterea reconciliatoare a tragediei. Conflictul instituit într-o operă tragică trebuie să se rezolve la final pentru a se putea dobândi astfel o privire limpede asupra unității Absolutului. Când Schelling

[16] *Ibidem*, p. 162.
[17] *Ibidem*, p. 162.
[18] *Ibidem*, p. 167.
[19] *Ibidem*, p. 168.
[20] *Ibidem*, p. 425.

descrie „ceea ce este cu adevărat tragic în tragedie" vorbește în special despre acest proces de reconciliere interpretat filosofic ca in-diferența dintre libertate și necesitate.

In-diferența absolută dintre libertate și necesitate trebuie să apară în artă „în chip simbolic", „în și prin natura umană", care, la rândul ei, se cere reprezentată prin *personaje*, adică prin „făpturi în care libertatea și necesitatea sunt corelate[21]". Doar într-un astfel de *personaj* se pot manifesta „convingeri" sau atitudini morale care să-l înalțe pe acesta la nivelul necesității. Protagonistul unei piese tragice trebuie să fie dominat de convingeri admirabile pentru a fi în stare să-și accepte nenorocirile care îi ies în cale sub forma destinului și să-și recunoască vina „atunci când necesitatea rânduiește Răul, iar libertatea, ridicându-se mai presus de această victorie, preia de bunăvoie Răul, în măsura în care acesta este necesar, și, deci, se situează totuși, ca libertate, pe aceeași treaptă cu necesitatea"[22]. Relația dintre libertate și necesitate nu se rezolvă atunci când una dintre ele o învinge pe cealaltă, ci în starea aparent contradictorie în care „ambele, deopotrivă învinse și învingătoare, apar în in-diferența lor supremă"[23]. Ținând piept necesității, libertatea se înalță pe sine pe aceeași poziție cu necesitatea până acolo încât ajunge să fie la fel de obiectivă ca cea din urmă, să aibă deci același statut ontologic, adică să se afle într-o stare de „in-diferență absolută". Arta, prin expresia ei supremă, întruchipată în tragedie, prezintă identitatea originară a Absolutului ca in-diferență a libertății și necesității.

Spre deosebire de Aristotel care susținuse în *Poetica* faptul că nenorocirile cărora le cade pradă eroul unei tragedii ar trebui să survină în urma unei greșeli (ἁμαρτία) comise de acesta, Schelling afirmă că ele atârnă de „voința destinului și de o fatalitate inevitabilă sau de o răzbunare a zeilor"[24]. Eroarea este de la bun început inevitabilă întrucât acțiunile eroului sunt deja determinate de soartă, chiar dacă ele par să fie rezultatul voinței lui libere.

În centrul interpretării pe care Schelling o dă tragediilor grecești se află această noțiunea de destin văzut ca o forță naturală suficient de puternică pentru a submina în mod radical libertatea individuală. Interpretarea lui la *Oedip Rege*, piesă pe care Schelling o consideră arhetipul tragediei în genere, admite că destinul este atât de puternic încât îl face pe Oedip să fie vinovat de o crimă împotriva propriei sale voințe. Forța copleșitoare a destinului se înfăptuiește în realitate, în ciuda eforturilor lui Oedip și ale celorlalte caractere din drama lui Sofocle de a i se sustrage. Laios sfârșește ucis de propriul fiu cu toate că făcuse tot posibilul pentru a evita împlinirea prezicerilor de la Delphi. Oedip însuși părăsește Corintul în încercarea de a se abate din calea ursitei nemiloase, dar sfârșește prin a-i veni în întâmpinare. Fiecare acțiune a lui Oedip este ineluctabilă, condusă de un destin care se află dincolo de voința lui, deși pare că e făcută conștient, în acord cu intenția proprie: „vedem, așadar, că disputa dintre libertate și necesitate există cu adevărat numai acolo unde necesitatea subminează voința însăși, iar libertatea este combătută pe propriul ei teren"[25].

---

[21] *Ibidem*, p. 422.
[22] *Ibidem*, p. 423.
[23] *Ibidem*, p. 422.
[24] *Ibidem*, p. 427.
[25] *Ibidem*, p. 428.

Oricât ar încerca cineva să se opună destinului, libertatea sa se va supune până la urmă necesității apăsătoare. Dar, pe măsură ce libertatea se ridică la același nivel cu necesitatea, lupta dintre ele nu rămâne o dispută, ci sfârșește în in-diferența lor supremă: „este cel mai înalt gând și suprema victorie a libertății, aceea de a suporta docil chiar și pedeapsa pentru o nelegiuire inevitabilă, spre a demonstra astfel, chiar prin pierderea libertății sale, tocmai această libertate și a pieri odată cu o proclamare a liberei voințe”[26].

În *Oedip Rege*, libertatea se recunoaște în stăruința cu care Oedip scoate la lumină adevărul acelei sinistre fatalități, precum și în gestul lui de a-și scoate ochii pentru a nu mai vedea acest adevăr. Libertatea se găsește acum pe același nivel cu necesitatea și nu mai este „simplă particularitate” fiindcă se ridică singură la universalitate. Doar acum, în acest stadiu, se manifestă în tragedie „unicul tragic autentic”. Nu deznodământul nefericit dă măsura tragicului în tragedie sau, în orice caz, nu doar el. Nefericirea își face simțită prezența până în momentul în care eroul deslușește voința necesității, iar soarta lui prinde contur. În clipa în care totul devine limpede și suferința ajunge în punctul culminant, protagonistul „ajunge la suprema eliberare și la absența totală a oricărei suferințe”[27]. Puterea de neînvins a destinului „care părea să fie mare în mod absolut apare doar relativ mare, căci este depășită de voință și devine simbol al marelui Absolut, anume, al etosului sublim (*die erhabene Gesinnung*)”[28].

Schelling era de părere că grecii au plăsmuit în tragediile lor echilibrul între libertate și necesitate din nevoia de a-și satisface sensibilitatea morală: „tocmai acest echilibru constituie problema fundamentală a tragediei”[29]. Faptul că un om nevinovat este sortit să păcătuiască este întruchiparea nenorocirii supreme, însă sublimul apare în tragedie abia atunci când eroul alege el însuși ceea ce destinul i-a rânduit, făcând ca libertatea și necesitatea să pară indistincte, simultan învinse și învingătoare: „Dar ceea ce este *sublim* în tragedie este faptul că acest vinovat fără vină acceptă de bunăvoie pedeapsa; abia prin aceasta libertatea se transfigurează până la nivelul identității supreme cu necesitatea”[30]. Joshua Billings consideră că prin această interpretare Schelling l-a transformat pe Oedip într-un „martir filosofic” care prin asumarea liberă a vinovăției și prin gestul lui de autodistrugere devine „o făclie sublimă a libertății umane”[31].

Nenorocirea care i-a adus lui Oedip distrugerea fizică a fost un element absolut necesar în procesul transformării lui într-un personaj sublim. Prin lupta lui cu nenorocirea, din care nu a ieșit nici învins și nici învingător, a devenit simbol al

[26] *Ibidem*, p. 429.

[27] *Ibidem*, p. 430.

[28] F.W. J. Schelling, „Philosophie der Kunst”, în *Werke. Auswahl in drei Bänden* Hrsgb.von Otto Weiss, Band III, Fritz Eckart Verlag, Leipzig, 1907, p. 346: „…die absolut-groß schien, nur noch relativ-groß; denn sie wird von dem Willen überwunden, und zum Symbol des absolut-Großen, nämlich der erhabenen Gesinnung.” În traducerea românească, expresia *die erhabene Gesinnung* este tradusă prin „convingere morală superioară”, deși Schelling se referă în mod clar la *sublim.*

[29] F.W.J. Schelling, *Filosofia Artei*, ed. cit., p. 431.

[30] *Ibidem*, p. 431.

[31] Joshua Billings, *Genealogy of the Tragic. Greek Tragedy and German Philosophy*, Princeton, Princeton University Press, 2014, p. 87.

infinitului, simbol a ceea ce transcende întreaga suferință: „Doar în momentul maxim al suferinței se poate manifesta principiul în care nu este suferință, așa cum pretutindeni totul se obiectivează numai prin intermediul contrariului său. Tocmai de aceea sublimul cu adevărat tragic are la bază cele două condiții: ca personajul moral să fie înfrânt de către forțele naturii și totodată să învingă datorită *dispoziției morale*."[32]

Schelling găsește sublimul „cu adevărat tragic" în opera lui Sofocle, unde figura eroului sublim se definește nu prin înfrângerea exterioară, survenită în urma loviturii destinului, ci printr-o dispoziție morală interioară care transcende necesitatea. Triumful voinței libere asupra fatalității se exprimă tocmai prin alegerea conștientă a eroului de a nu se sustrage unui destin implacabil, ci de a-l asuma cu demnitate și curaj, așa cum o face Oedip. Eroul grec devine astfel, prin întrepătrunderea până la topire a libertății și necesității, a binelui cu răul, o imagine particulară a ceea depășește capacitatea noastră de gândire: indiferența absolută, originea tuturor diferențelor.

4. Ἀνάγκη SAU LIBERTATEA CA NECESITATE

Moralitatea superioară, înțeleasă ca activitate infinită a voinței libere, este reprezentată în artă prin personajul tragic. Eroul tragic devine simbol al dispoziției sublime doar dacă se află în unitate cu această moralitate infinită. Libertatea universală se concretizează în operă întrupându-se în particularul reprezentat de Oedip. Libertatea astfel realizată în eroul tragic are un statut ontologic aparte tocmai datorită faptului că se opune necesității. Acțiunile ei se supun unei necesități superioare și de aceea par să fie conduse și ele tot de destin. Toate faptele lui Oedip sunt urmări necesare ale predicțiilor primului oracol, cel care îi prevestește lui Laios că va fi ucis de propriul lui fiu: „Cât privește însă acțiunile libertății, în măsura în care acestea se succed abia loviturilor deja produse ale sorții, nici ele nu sunt întâmplătoare tocmai pentru că sunt generate de libertatea absolută, iar libertatea absolută însăși este necesitate absolută"[33].

Aceasta pare a fi o formulare a viitoarei perspective a lui Schelling despre esența libertății. Atât libertatea umană, cât și cea divină vor fi constrânse să facă apel la *Grund* – solul sau temeiul în care se dă lupta dintre libertate și necesitate. Discursul lui despre tragedie ca artă a sublimului pare să însemne acum nu că libertatea este înălțată, ci că fundamentul necesității trebuie să devină obiectul gândirii. Nu necesitatea empirică, insistă Schelling, ci necesitatea absolută, care nu poate fi înțeleasă niciodată prin experiență: „Această necesitate ce apare în tragedie poate fi, prin urmare, doar de tip absolut și de așa natură încât, din punct de vedere empiric, este mai degrabă neinteligibilă decât inteligibilă"[34].

[32] F.W.J. Schelling, *Filosofia Artei*, ed. cit., p. 168.
[33] *Ibidem*, p. 432.
[34] *Ibidem*, p. 432.

Zeii înșiși, într-o lume care pare să fie împărțită între zei și muritori, se află sub influența unei astfel de necesități. Mitologia ne spune deja acest lucru prin Ἀνάγκη, zeitatea primordială căreia oamenii și zeii i se supun. De altfel ἀνάγκη, cuvânt tradus îndeobște prin necesitate, este un concept special în tragedia greacă, concept prin care omul își explică relația lui cu sine, precum și poziția pe care o ocupă în univers. Dacă la Homer acest termen avea o conotație care aducea aminte de constrângerea fizică[35], la presocratici și la tragediografii antici ajunge să capete un sens abstract, impersonal, care desemnează legea cosmică universală care transcede voința umană[36]. La Aristotel, ἀνάγκη reprezenta acea structură a universului cu care omul trebuia să intre în armonie pentru a-și orândui viața și pentru a obține fericirea[37]. Din punct de vedere filosofic, ἀνάγκη pune sub semnul întrebării libertatea: dacă Zeus, cosmosul și ființa însăși i se supun, rezistența umană este nobilă, dar inutilă, un paradox cristalizat în sfidarea Antigonei. Pe de altă parte, prin supunerea față de necesitate se dezvăluie și demnitatea umană (cazul lui Oedip), fapt care amintește de acceptarea adevărului neschimbător al lui Parmenide și de ordinea echilibrată a lui Anaximandru. Ἀνάγκη dezvăluie o viziune greacă asupra lumii în care necesitatea nu este doar opresivă, ci funcționează și ca o componentă constitutivă a lumii ca întreg.

La Schelling ἀνάγκη ar putea fi *Grund*-ul, terenul întunecat pe care se dă lupta dintre libertate și necesitate, exact ceea ce se revelează în actul tragic: nu libertatea ca atare, ci „libertatea absolută care este necesitate absolută”[38]. Această viziune prefigurează și accentul pus mai târziu de Schelling pe necesitatea inconștientă a naturii. Schelling a acordat un statut privilegiat operei lui Sofocle deoarece acesta a reprezentat relația dintre oameni și zei și a demonstrat astfel ordinea Absolutului în acțiunile reale.

[35] …*ἀνάγκῃ* δ᾽ οὔ τί μιν ἄξω. (căci nu-l iau de-a sila cu mine) – *Iliada*, Cântul IX, v. 429.

[36] γὰρ Ἀνάγκη πείρατος ἐν δεσμοῖσιν ἔχει, τό μιν ἀμφὶς ἐέργει, οὕνεκεν οὐκ ἀτελεύτητον τὸ ἐὸν θέμις εἶναι· (căci puternica Necesitatea îl ține în lanțurile unei limite, care îl constrânge de jur împrejur, deoarece nu este permis ca ceea ce este incomplet să fie), vezi „Parmenides”, în Hermann Diels, Walther Kranz (Hrsg.), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Erster Band, Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1960, 28 B8 v.29–32.

[37] Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, București, Editura Academiei Române, 1965.

[38] F.W.J.Schelling, *Filosofia artei*, ed. cit., p. 432.