UDK 821.14'02.09–2:821.163.6.09-2
Aleksandra Schuller
Ljubljana

»HOČEŠ KAJ VEČ KOT MOJO SMRT?«. SOFOKLOVA IN JOVANOVIĆEVA ANTIGONA

Študija analizira dve dramski obdelavi mita o Antigoni: Sofoklovo tragedijo *Antigona* in istoimensko dramo Dušana Jovanovića. Klotzeva tipologija zaprte in odprte forme drami daje formalni okvir, v katerem se razvije antropološka interpretacija omenjenih dram. Odprta in zaprta forma temeljita na kompoziciji drame, dejanju, dramski osebi, prostoru in jeziku. Članek podrobneje obravnava dramsko osebo in dejanje.

The study analyzes two dramatic treatments of the Antigone myth: Sophocles' tragedy *Antigone* and Dušan Jovanović's play of the same name. Klotz's typology of the closed and open drama form gives the formal framework in which the anthropological interpretation of the two plays is developed. Open and closed forms are based on the composition of drama, act, dramatic character, space, and language. The article treats in more detail the dramatic character and act.

Ključne besede: antična tragedija, teorija drame, antropologija ženskih podob v drami
Key words: classical tragedy, theory of drama, anthropology of female characters in drama

Uvodoma naj povzamem osnovne značilnosti ključnih teoretskih terminov moje študije, torej odprte in zaprte forme v drami (Klotz 1996):

1. Zaprta forma: dramske osebe so podrejene stanovski klavzuli; ponavadi gre za predstavnike višjih družbenih slojev, aristokracije. Svoje družbene in s tem javne pozicije se zavedajo, zato so v svojih reakcijah le delno spontane. Značaj zato deluje univerzalno, shematično; kot eksempel. Zgrajen je okrog ene same značilnosti, zato ga Klotz imenuje ploščati značaj. Dejanje je izsek iz celote. Zaprta drama je usmerjena k cilju, zato je linearna in načeloma ima samo eno sekvenco; če jih je več, so hierarhično urejene (podrejene eni glavni sekvenci). Posamezne faze dogajanja niso avtonomne, njihov namen je, da pomagajo pri razvoju dramsko obdelane zgodbe in tako ženejo dogajanje naprej. Konkretne zunanje okoliščine konflikta se bodo zmeraj umaknile pred splošnim, tj. idejo. V zaprti drami je v ospredju duhovna sfera, notranji premiki v človeku, zato mora biti dogajanje čimbolj uporabno za izražanje nadrejene ideje in zato je treba brutalne fizične dogodke oddaljiti. Tovrstni prizori, scene fizičnega nasilja ali pa samomori, so neustrezni tudi po določilu *decoruma*, spodobnosti in verjetnosti. Zaradi vsega tega se dogajanje usmerja navznoter ali pa se dematerializira. Dematerializacija je vidna v dveh tipičnih postopkih (poročilo sla in tejhoskopija), ki nadomeščata neposredno odrsko prikazovanje zelo fizičnih ali nasilnih dejanj. Na podlagi omenjenih značilnosti lahko postavimo izhodiščno tezo, da zaprta forma drame tipološko ustreza dramski formi antične tragedije.

2. Odprta forma drame ne upošteva stanovske klavzule, navzoči so vsi stanovi. Dramske osebe nimajo distance do lastnega delovanja in delujejo fragmentarno. Na

dogodke se odzivajo spontano in brez refleksije. Izražajo se v nepovezanih, mnogokrat celo nelogičnih stavkih. Njihove misli niso jasno, linearno artikulirane, temveč razrahljane, nedokončane. Število oseb v odprti drami je večje in nekatere povsem neekonomično nastopajo samo po enkrat; zgolj v funkciji ustvarjanja atmosfere. Dramsko osebo v odprti formi Klotz poimenuje plastični značaj. Odprta forma ne upošteva Aristotelovih pravil o dejanju: zavrača, opušča ali celo ruši enotnost dejanja. Dogajanje postane ciklično oziroma ponavljalno ali pa si prizori sledijo po logiki kontrasta (npr. prizoru patosa sledi prizor ironične distance). Ekspozicije ni več, odprte drame se v nasprotju z zaprto ne da več členiti po petdelni Freytagovi kompozicijski piramidi (Freytag 1976). Odprta drama se odreka enotnosti dejanja, ne priznava več časovno-prostorskih omejitev; ničesar ji ni treba odrivati v predzgodbo; vso celovitost življenja lahko prikaže na odru, če ne popolnoma, pa fragmentarno. Vsak prizor ima svojo posebno konstelacijo, ki na posreden način že vsebuje konec, zato odprta drama opušča dejanja, dramsko gradivo člení samo še na prizore; odreka se tektonsko jasni zgradbi, je konglomerat ohlapno združenih prizorov. Odprta forma drame je značilna za večji del sodobne dramske produkcije.

Patrice Pavis v zvezi z omenjenima kategorijama pravi, da »nasprotje med zaprto in odprto formo ne vsebuje ničesar absolutnega, saj obe dramaturški obliki ne obstajata v čistem stanju. /.../ Tovrstno razlikovanje je smiselno samo v primeru, če lahko vsako od oblik povežemo z značilno dramaturško vizijo in celo zasnovo človeka in družbe, ki jo vključujeta.« (Pavis 1997: 772). Slednje pa je tudi namen pričujoče analize, s katero želim pokazati na duhovnozgodovinske specifike tako antične kakor tudi sodobne obdelave mita o Antigoni: zanima me, kako Sofoklova tragedija vzpostavi Antigono kot arhetip, ki presega nivo dramske osebe in kako Jovanovićeva drama ta arhetip prenese v svojo konkretno družbenozgodovinsko situacijo ter ga v tem kontekstu preoblikuje.

***

1. Dramska oseba

Sofoklova *Antigona* je atiška tragedija, kar pomeni, da pri analizi oseb ne moremo mimo tega, da jih ne bi pogledali v luči Aristotelovih določil o *ethosu* (značaju). Aristotel v *Poetiki* (Aristoteles 1982: 63, 84–86) navaja osnovne značilnosti tragičnega značaja:

a) *Spoudaîos, plemenit*. Pomen te oznake je bipolaren in prevladujoče mnenje je, da gre tukaj za etično kategorijo, čeprav so se že pri renesančnih interpretih prav iz te premise začele pojavljati interpretacije, da gre to Aristotelovo določilo razumeti predvsem v luči socialnega in sicer aristokratskega statusa. Iz te razlage je v renesansi in klasicizmu nastala t. i. stanovska klavzula – osebe tragedije so visokega, plemenitega rodu, kar pomeni, da tragedija prikazuje najvišje družbene sloje. Če izhajamo iz plemenitosti kot etične kategorije, gre za človekovo ravnanje v neki situaciji, kjer se odloča o tem, kaj je prav in kaj ne. Antigona se odloči, da bo spoštovala prastare, večne vrednote in pokopala mrtvega brata Polinejka, četudi bo s tem kršila Kreonovo prepoved. Do njene etične dileme torej pride šele takrat, ko se znajde v nujnem konfliktu s Kreonovim državnim, civilizacijskim in političnim zakonom, ki deluje na nivoju javnega in

v svoji splošnosti zanika posameznika. Kajti Kreonova drža je legalna politična logika, ki ne upošteva osebne etike, prav tako se ne more meniti za večne človeške vrednote, kot je spoštovanje mrtvih in njihove pravice do pokopa. Zato Kreon po načelu makiavelistične sintagme *cilj opravičuje oziroma posveča sredstvo* nujno pohodi sfero individualnega. Etika pa se skriva prav tam – je samonamembna, ne služi ničemur zunaj sebe. Je posameznikov pogovor s samim seboj in zato v nujnem nasprotju z interesi javnega. V tej optiki na Slovenskem *Antigono* interpretira Tine Hribar (Hribar 1991). Antigona in Kreon sta za večino interpretov poosebljenje dveh nezdružljivih polov (državno proti zasebnemu, načelo moči proti osebni etiki, legalno proti legitimnemu). Antigona se sklicuje na božje, svete zakone. Zaveda se tudi teže in posledic svoje odločitve. Tako je tudi pri njej močno izražena posebna značilnost Sofoklovih značajev, ki jih druži to, da so visoko etični in postavljeni pred tragično izbiro: ali naj vsem tragičnim posledicam navkljub sledijo svoji *arete* (časti, kreposti, vrlini) ter tako delujejo v skladu s svojo najbolj notranjo naravo – čeprav jih njihova okolica skuša odvrniti od te odločitve. Sofokles izjemnost tragičnega in plemenitega posameznika izostri prav s tem, da mu ob bok postavi neko, v svoji miselnosti povprečno osebo (par Antigona–Ismena), ki se oportunistično izogiba konfliktu z obstoječim svetom; tako na fizični kot metafizični ravni eksistence. Pozornost gledalca je tako usmerjena v identifikacijo s tragičnim junakom; izjemno osebo, ki je popolnoma sama. Te svoje izoliranosti se v polni meri tudi zaveda. V svojih dejanjih izhaja iz samega sebe in nase jemlje tudi vse posledice svojega delovanja, ko deluje proti človeškim in včasih tudi božjim postavam.

b) *Zmotljivost*; oseba se nujno zaplete v *hamartijo (hamartía, usodna zmota*). Ali napačno presodi neko situacijo ali pa trmasto vztraja pri svojem, kar jo seveda vzpostavi kot tragično. Antigonina odločitev je legitimna, neoporečna in plemenita. Toda njena značajska lastnost je tudi prenagljenost. Je samosvoja ter celo trmasto porogljiva do Kreona. Ko je njen prestopek ugotovljen in ji Ismena hoče stati ob strani, jo Antigona takole zavrne:

ANTIGONA: Mrtvi vedo, kdo delo je opravil;
ne maram ga, kdor le z besedo ljubi.
ISMENA: Ne štej me, draga sestra, za nevredno,
da umrem s teboj in z mrtvim se pobotam!
ANTIGONA: Ne lasti si, kar tvoje ni! Ne sili
za mano v smrt! Dovolj, da jaz umrem.
/…/
ISMENA: Zakaj me žališ? Nič nimaš od tega.
ANTIGONA: Celo boli me, če te zasmehujem.

V dialogu med sestrama se kaže Antigonina zavest o tem, da je ona sama tista, ki je izbrala svojo usodo, popolnoma se zaveda svoje izločenosti, posebnosti in kot taka stoji za svojim dejanjem; obenem pa nas preseneti njeno popolno nesprejemanje druge, tj. Ismenine bivanjske izbire. Antigona trmasto terja in obenem vrednoti človekovo opredelitev. Torej Antigona ni enoznačen in neoporečen značaj, prav zato pa je toliko

bližja gledalcu. Neuklonljiva je v svojem preziru do Kreona, trdno prepričana v svoj prav. Tako zelo, da stori samomor ter tako pospeši svojo smrt, s tem pa niz smrti v Kreonovi družini – samomor svojega nesojenega ženina in Kreonovega sina Hajmona ter njegove matere Evridike. Iz konflikta prav zaradi svoje smrti odide kot moralna zmagovalka; metaforično pa tudi kot strašna maščevalka, saj se s smrtmi Kreonovih najbližjih pokaže premoč božje nad posvetno oblastjo.

c) Tragični značaj naj bo *dober (chrestón)*. To določilo je v navidezni kontradiktornosti glede na pravkar povedano. Mogoče se lahko spet zatečemo k navedenemu pogovoru Antigone in Ismene, kjer skozi Antigonino vzvišeno in neusmiljeno držo pronica tudi jasno in trezno izražena, a tembolj prisotna ljubezen do sestre. Torej bi lahko *dobrost* značaja vendarle lahko interpretirali kot veličino človeškega značaja, ki se kaže tudi v ihtavosti, krutosti ali drugih značajskih pomanjkljivostih.

č) Značaj naj bo tudi *umesten (harmótton)*, kar preprosto pomeni, da mora ustrezati določenemu vedenjskemu kodeksu, ki izhaja iz določil o spolni, družbeni in generacijski pripadnosti odrskih oseb. Antigona je predstavnica najvišje aristokratske plasti in se temu ustrezno tudi vede. Ne spoštuje pa določila, naj bo kot ženska v ozadju in naj ne posega v državne zadeve. Na tej kršitvi pa je zasnovana tudi *hamartija*.

d) Značaj naj bo *skladen z izročilom (hómoion)*, kar bi lahko pomenilo, da naj bo (prevladujeta dve razlagi omenjenega mesta) ali *skladen z mitom* ali pa *verističen, nam podoben*.

e) Nazadnje pa naj bo *dosleden (homalón)* – v tem, da ostane v poteku dejanja nespremenljiv; brez psihološkega razvoja, omahovanj. Ta premisa je povsem jasna v zvezi z Antigono – ona je nedvomno dosleden karakter, saj niti pred smrtjo ne podvomi o svoji ideji, čeprav govori o svoji tragični usodi, o sebi kot nesojeni nevesti, potomki prekletega rodu, o svoji osamljenosti. Toda o pravilnosti svoje izbire ne podvomi nikoli.

V optiki Aristotelovih določil o značaju se začenja kazati, da Sofoklova *Antigona* na nivoju dramske osebe ustreza Klotzevi opredelitvi zaprte forme v drami. Osebe ustrezajo stanovski klavzuli, saj je Antigonin rod s svojim slavnim prednikom Kadmom kot ustanoviteljem Teb, nesporno aristokratski. Tega se zavedajo vse osebe v drami, še posebej pa se na to sklicuje Antigona sama – brez omahovanja sprejme svojo vlogo v družinskem prekletstvu Labdakidov, saj se zaveda družbene, tj. javne izpostavljenosti svojega rodu.

Nakazali smo že, da so osebe v zaprti formi enostranske, ploščati značaji. To pomeni, da jih vidimo le v tisti luči, ki ustreza nadrejeni ideji drame oziroma tragedije. Bistven je samo tisti del značaja, ki igra pomembno vlogo v konfliktu, zato jih ni možno obravnavati izven konteksta drame, ki ji pripadajo. Samostojni bi delovali bolj tipi kakor značaji. Še ena stvar določa eksemplarično dramsko osebo – posebna distanca, ki jo taka oseba goji do same sebe: ves čas se zaveda svoje javne vloge, zato nikoli ni samo posameznik. Antigonina konfliktnost in tragičnost pa izvirata prav iz disharmonije teh dveh principov – kot pripadnica javnega služi tudi kot zgled. Njena

odločitev, da pokoplje Polinejka je zasebna, hkrati pa tudi javna. Center dogajanja v zaprti formi je v notranjih, etičnih odločitvah in na zunanji akciji. Osebe so med seboj tesno povezane; predvsem pa jih je malo – Antigonin antagonist je Kreon; med njima pa stojijo zastopniki srednje poti, nekakšni mirovniki: Ismena, Terezij, Hajmon in Evridika ter Zbor tebanskih starešin.

Premočrtnost, značilna za Sofoklovo junakinjo, pa se v sodobni dramski obdelavi Dušana Jovanovića (1997) popolnoma razblini: **Jovanovićeva *Antigona*** je plastičen značaj; še zdaleč ne tako jasna, enosmerna in odločna kot Sofoklova. Na začetku drame niha med brezupnim humorjem in hromečim občutkom lastne nemoči ob Kreonovem režimu v obleganih Tebah. Ne premore več tiste nore vere in strasti, ki je bila pogubna za Sofoklovo Antigono, zato pa v primerjavi z njo ostaja medla in neizrazita. Najbolj aktivna, delujoča ženska oseba v drami se na prvi pogled zazdi Starka/Sfinga, ki Antigono ves čas poziva, naj postane aktivna soudeleženka tebanske drame. Norčuje se iz njenih dvomov, njenega lažnega upanja, da bo v bratih vendarle prevladala ljubezen. Starka cilja v Antigonino šibko točko in nakazuje, da je njena taktika pasivnega, naivnega pacifizma popolnoma zgrešena; svobodno eksistenco si je po njenem mnenju treba izboriti. Svoboda torej temelji na boju, krvi in žrtvi. To je paradoks, ki ga Jovanovićeva Antigona ni sposobna preseči. To pa je stanje bolj ali manj neodločnega nihanja na mestu.

SFINGA: Verjemi starki, ki vsem dobro hoče! Poslušaj nagradno vprašanje: »Kako naj Polinejk dobi mesto, ne da bi ga Eteoklej izgubil !?«
ISMENA: (Antigoni) Jaz ničesar ne razumem!
POLINEJK: Vem, Antigona, da te bolijo odprte rane v naši družini, vendar ti zaradi tega ni treba sodelovati v tuji krivdi! Tuja krivda ti kot klop pije kri, če se ne distanciraš od nje!
ANTIGONA: (vpije na ves glas) Nič ne pomaga, če se je poskušam znebiti, Polinejk! Te krivde je na vseh straneh preveč! Kriva sem, če kaj storim ali če ničesar ne storim! Zrak, ki ga diham, luč, ki jo gledam, voda, ki jo pijem je že krivda!
SFINGA: (cirkusantsko) Nagrada so Tebe! Nagrada je moč! Nagrada je sreča! Nagrada je slast! Nagrada je oblast! Vzemi jo, ženska! Ne boj se moških!
ISMENA: (*Antigoni*) Ti poznaš odgovor na uganko!

V odlomku se razkriva celotna konstelacija Antigoninega sveta. Obenem pa tudi brezizhodnost situacije. Seveda Antigona pozna *odgovor na uganko*, kot naivno ugotovi Ismena. Toda kakšen koli odgovor je nemogoč, saj uganko zastavlja himerična Sfinga/Starka. Le-ta je nekakšen Veliki Inkvizitor, ki navidezno predstavlja *glas usode*, v resnici pa je samo lažni *deus ex machina*, prevarantska prerokinja. Njena glavna naloga je manipulativno obvladovanje celotnega tebanskega sveta. S svojim dvojnim obrazom skuša zadržati cikel klanja, človeške nečimrne in neumne težnje po moči, oblasti, samopomembnosti. Seveda tako, da človeka še bolj zmede s svojimi transparentnimi vprašanji, za katere je že vnaprej jasno, da jih bo v svoji omejeni percepciji zaznaval dobesedno – ne da bi prepoznal njihovo dejansko paradoksnost, ki je v perspektivi, iz katere vprašanje izhaja in v odgovoru, ki ga že sugerira. Zato Antigona ostaja na mestu. Dobro ve, da se lahko na javnem prizorišču bori samo s sredstvi, ki ustrezajo pravilom igre. Z istimi sredstvi torej, ki jih uporabljata Polinejk in Eteoklej,

vendar že do te mere zaslepljena, da ne vidita več lastne ujetosti. Njun nesmisel se nahaja v tem, da se vnaprej ve, da sta samo žrtvena kozla, da bosta oba umrla, da sta izpostavljena samo zato, ker ju je zaslepila pravljica o moči, oblasti (za katero pač vsak izmed njiju misli, da mu pripada). V dejanskosti pa sta le politični figuri v igri nekoga iz ozadja, ki bo mirno stopil – brez večjih pretresov in prave krvi na svojih rokah – na mesto, za katerega se je odločil, da bo njegovo. To je v našem primeru sicer Kreon. Lahko bi bil tudi nekdo drug. To zagotovo ni Starka/Sfinga, ki ima mefistofelske poteze; saj ona stoji povsem izven arene. Ona je vodja marionetnega gledališča in če so trenutno v središču njenega zanimanja Polinejk, Eteoklej in kot poseben posladek še Antigona (bolj je oseba etična, bolj je igra razburljiva); bo čez nekaj časa to Kreon. Kajti tudi v njegovi vladavini bo hitro nastopilo obdobje nezadovoljstva, osebnih tendenc in prevratniških teženj.

Starki/Sfingi nikoli ne zmanjka dela. Ona skrbi za brezupno ponavljanje človeške zgodovine, za večno obnavljanje nesmisla, metaforičnih in dejanskih krvavih človeških bojev in vojn. Zato Antigona ne odgovarja na vprašanje. Vendar vseeno opozarja, da je možno živeti tudi tako, da človek začne razmišljati sam, s svojim srcem morda in Sfingino vprašanje ne bo več mogoče. Tu pa se začne Sfingin triumf: v celotnem poteku drame Antigoni dokazuje, da človeka ni mogoče ozavestiti na tak način; še huje, da celo sam hlepi po manipulaciji, da se brez tovrstne diplomacije enostavno ne znajde; da tuje misli verno jemlje za svoje in se z njimi identificira. Sfingino prišepetavanje mu je bližje kakor Antigonin molk ali njeno obupano kričanje.

Jovanovićeva *Antigona* je v svoji srži drama o Ženski. Drama o nujnem porazu ženskega pogleda na svet, čigar nosilka je Antigona. Ta perspektiva pa v svoji osnovi odklanja kakršnokoli obliko nasilja. Tebanski svet pa stoji na moški logiki, ki ima nasilje integrirano kot nujen sestavni del: moč sama že vsebuje nasilje kot konstitutivni element svojega sistema. Tako na državni ravni, kakor na vseh drugih nivojih javnega in zasebnega življenja. Prevlada tega nazora vzpostavlja svet kot svet moških, v katerem lahko ženska prevzame samo vnaprej določeno vlogo. Lahko je pasivna opazovalka ali aktivistka, toda še slednja se bo prisiljena boriti s sredstvi moških. Tega pa Jovanovićeva Antigona ni pripravljena storiti:

> ANTIGONA: *(notranji govor; medtem Polinejk besno hodi gor in dol, vihti pesti, tolče, klofuta, davi, potem pa spet poljublja in boža Jokasto)* Ko izstreliš naboj v nekoga, se svinec zarine vanj in ga ubije. Smrt pa se vrne tja, odkoder je prišla: vate, v svoj dom! V tebi prebiva, ti si njen delodajalec. Iz hiše tvojega mesa hodi poljubljat tvoje žrtve. Ti ji vrata odpiraš, ti ji posteljo odgrinjaš, ti ji s črno kavo strežeš. V tvoji glavi spi spanje pravičnega in nepodkupljivega sodnika. *(nenadoma silovito)* Več ljudi ubiješ, manj si živ! *(srhljivo)* Mrliči ubijalca morijo. Porušenec rušitelja zruši tako, da ga pusti še nekaj časa stati pokonci. Kot papirnato kuliso, ki jo že rahla sapa prevrne! *(zmagoslavno)* Eni so mirujoča trupla, drugi pa trupla, ki marširajo. Nebeške procesije ovenčane s slavo. *(očitajoče)* Ej, moj Polinejk! Ej, moj Polinejk!

Tebanski moški živijo z nekim naivnim nezavedanjem ali pa nezanimanjem za posledice svojih dejanj. Antigona pa prav zaradi svojega zavedanja ne more postati navidezna rešiteljica Teb, saj zelo dobro ve, da se revolucija pravega problema ponavadi niti dotakne ne. Revolucija spreminja površje, globine pa ostajajo iste. Človek ostaja skozi

zgodovino popolnoma isti. V Tebah imajo vse polno mrličev, vendar nihče izmed moških ne zasluti rešitve, ki jo predlaga in za katero prosi Antigona – ona govori o popolni spremembi gledišča. Ta možnost je, zgodovinsko gledano, prisotna že od pradavnine, pa zmeraj označena kot nefunkcionalna, idealistična. Seveda, saj ne more biti samo prevzeta, ampak nujno zahteva integracijo v sam center vsakega posameznika, ki sestavlja tako imenovano maso. Kajti tudi Antigonino idejo je mogoče uporabiti kot odlično manipulativno geslo, saj cilja na najčistejše v človeku; na osebno etiko in njena pravila.

Poraz ženskega velja za vse predstavnice tega principa v drami: Antigono, Ismeno, Jokasto, mlado begunko Feničanko. Sicer za vsako na svoj način, a vendarle. V nasprotju s Sofoklom Jovanović uvaja Jokasto, ki se ni ubila pred Ojdipovo samooslepitvijo (kot v Sofoklovem *Kralju Ojdipu*). Ne, ona ni samomorilka. Jovanovićev čas še samomorilcev ne premore več. Jokasta se pojavi kot že do kraja izjokana balkanska ženska, ki je pokopala že dva moža. In čeprav skuša pregovoriti svoja sinova, je že popolnoma resignirana v svoji žalostni usodi, ki jo mimo nje krojijo zahteve njenih moških. Jokastina historija je nepretrgan niz krvavih smrti njenih bližnjih. Ona pa ostaja in živi kot večna poraženka v prepričevanju moških, naj svet vsaj enkrat pogledajo z drugimi očmi. Nikakor noče dojeti, da je za njeno preprosto prepričevanje že zdavnaj prepozno. Prepozno je bilo že v tistem trenutku, ko sta Polinejk in Eteoklej vstopila v moško dobo ter se poistovetila z njenimi insignijami. Takrat je mati samo še ženska in vsaka nadaljnja beseda je odveč. Pokaže pa se tudi napetost med sestrama, Ismeno in Antigono, saj pri Jovanoviću vsaka izmed sester ljubi enega od bratov. Ismena trepeta za Eteokleja, Antigona obupuje nad Polinejkom. Ismena, ki jo vodi sebičnost ljubezni, nima vpogleda v dejansko stanje stvari. Nasprotno pa Antigona na enem nivoju živi svojo ljubezen do Polinejka – z vsem strahom, nerazumevanjem, jezo ter neizogibno izgubo; po drugi strani pa ga ves čas skuša odvrniti od odločitve za dvoboj. Podobno potekajo tudi Ismenini dialogi z Eteoklejem, vendar brez uvida cele situacije, ki zajema več kot to, kateri brat bo popustil. Antigoni je že vnaprej jasno, da nobeden od bratov ne bo popustil. Kljub temu, da konkretna situacija zajema bratomor, s širše perspektive pomeni prikaz stanja celotnega tebanskega sveta. Antigona prva spozna brezizhodno stanje tebanskega kozmosa ter nujen poraz *Ženske* v njem. Podobno se bo, kot bomo videli kasneje, zgodilo Jokasti. Jokastina tragika je v tem, da do konca ne sprejme stanja, ki ga Antigona, zelo realno in na trenutke celo cinično, sprejema kot dejstvo:

> JOKASTA: (*popeni*) Nimaš več te pravice, Sfinga! Lažniv prerok si! Te že poznamo! Prvič si nas okradla in opeharila, nas s sramoto popleskala, nas spravila na beraško palico, nam požrla ljubeče srce iz prsi in zdrave oči iz glave! Zdaj mi hočeš ugrabiti otroka, nenasitnica! Ne dam! Ne dam ti mesa svojega mesa! Pojdi kam drugam reševat mesto, sleparka! V rit se zaleti s svojimi sleparskimi recepti in ugankami! (*Jokasta se vrže na Starko in bi jo raztrgala, če ne bi posegel vmes Kreon*)

Jokastin nemočni bes kaže, da noče sprejeti dejstva, da je tragedija, ki se ji obeta, samo repriza preteklih žalosti. Samo sebe še zmeraj zaznava kot del antičnega kozmosa, ki mu je celovitost in varnost podeljeval obstoj bogov. Toda izkušnje bi jo lahko naučile, da kaj takega kot fiktivno božje razsodišče ne obstaja več. Toda to je vse, na kar se lahko opre. Zato še zmeraj upa in ne vidi, da se rešitev ne nahaja v krčevitih,

zmeraj znova neuslišanih prošnjah, usmerjenih k božji pravičnosti. Rešitev je v prepoznanju svojega sveta, posledično s tem pa tudi svoje lastne eksistence, kot ne več arhaične, ampak novoveške. Kaj to pomeni? Odgovor pozna Antigona – človek sam prevzame odgovornost za svoja dejanja. Merilo mu predstavlja njegova notranja etika. Toda tej prisluhne le svet žensk, moški pa se ne zmenijo več zanjo. Ne prepoznajo je več, ker so se identificirali z drugimi ideali. Tebansko mesto je zapleteno v nerešljiv paradoks, saj moški in ženske uporabljajo dva različna jezika, ki sta izgubila skupni koren. Moški glas pa je tudi močnejši, preglasi ženske in jih prisili, da obmolknejo. Taka je zadnja v nizu žensk, begunka Feničanka. Ona molči. Ničesar več ne razume. Samo še trpeče sprejema svojo usodo.

Svet moških v Jovanovićevi drami predstavljajo Polinejk, Eteoklej in Kreon. Oba brata sta obsedena z močjo; njune izjave so identične:

> ETEOKLEJ: Upam v zmago! V zmago za vsako ceno, ne glede na to, kako trda in dolga je pot do nje! Ne glede na žrtve, ne glede na mrtve. Brez zmage ni preživetja! In brez odstranitve ni preživetja. Zmaga in odstranitev mojega brata, to je moj načrt.
> POLINEJK: Ključ moje moči je spoznanje, da je njega bolj strah od mene! Jaz nimam česa izgubiti! Kar pa se tiče trpljenja ljudi: Hrepenim po zmagi! Naj ljudje umirajo, da bo narod preživel!

Moški tudi umirajo tako, da še zmeraj verjamejo v svoj prav. V eni izmed zadnjih scen drame Antigona posipa mrtvega Polinejka s peskom; on pa ji takole govori:

> POLINEJK: (...) Preziram tvoje brezosebno mirovniško štrikanje nekakšnega slaboumnega načrta, da se spor med nama reši na »miren način«! (*vzroji sto na uro*) Ni mirnega načina! Ni! Jaz hočem, on hoče, jaz ne dam, on ne da! Šus v glavo! Kje ti vidiš mir? Dva sva, ki se izključujeva. (*strastno*) Ki se morava pobijati in tako je usojeno, da morava izginiti z obličja zemlje! In kaj je navsezadnje bolj pomembno od dostojanstvene smrti? Boriš se do zadnje kaplje krvi za svoj prav, čeprav ti lastna sestra serje na glavo »bodi kurba, ostani živ, daj mu naj ima, če že tako hoče«! Nikdar! Jebemumater! Imel bo, ko ne bo imel ! In takrat se bo reklo: »Na, pa imaš, kar si hotel!« Če nimam jaz, brez skrbi, da tudi če se svet podre, on ne bo imel! Drugič: ti nobenega od naju ne sovražiš in to si šteješ v zaslugo. Po mojem je to napaka. To je defektno! To ni naravno! Danes vsakdo razume, da je sovraštvo edina prava stvar! (...)

Nezmožnost sporazumevanja med moškimi in ženskami pa ilustrira dialog med Antigono in Kreonom po neuspešnem poskusu pokopa obeh bratov, saj v tebanski zemlji zanju ni več prostora, ker je polna trupel:

> KREON: Ne razumem, zakaj naj bi sovraštvo nenadoma izginilo z obličja zemlje!
> ANTIGONA: (*začudena*) Zakaj?
> KREON: Ja, zakaj? To že ves čas sprašujem: Zakaj?
> ANTIGONA: Jaz pa že ves čas odgovarjam!
> KREON: Ne, ti ne odgovarjaš na vprašanje, zakaj bi ne bilo kuge! Ti govoriš, naj kuge ne bi bilo več!
> ANTIGONA: Ja.
> KREON: Kakšna cenena debilna porkarija!

Ta absurdna konverzacija kaže popolno ločenost moškega in ženskega pogleda na svet. Tudi potem, ko Antigona postane eksplicitna in Kreon ne more več igrati nerazumevanja njenih nazorov, se konflikt ne razreši. Takrat Kreon uporabi silo, ker diplomacija ni obrodila sadov. Seveda je že prej slutil, kaj mu želi povedati; spraševal pa je zato, mu je Antigonin pogled na svet popolnoma tuj in se z njim noče identificirati. Toda kasneje postane nestrpen, ni pripravljen na dialog. Ne more si privoščiti, da bi prisluhnil drugačnemu mnenju; kaj šele takšnemu, ki bi ga lahko ogrožalo. Zato vse ženske prej ali slej umolknejo. Dve neenakovredni sili se ne moreta mirno soočiti. Ženska je lahko razumljena le, če moški spremenijo svoje gledišče. Do tega pri Jovanoviću ne pride, kajti, kot smo videli, Kreon ne razume, zakaj naj bi *kuge/sovraštva* ne bilo več. Ženska in moški se preprosto ne razumeta več.

Jovanovićevi značaji so po Klotzovi terminologiji plastični – v nasprotju s Sofoklovimi ploščatimi. Velikokrat delujejo kot gmote nasprotujočih si čustev in misli (npr. Antigona s pasivnim cinizmom spremlja vojno v Tebah, po drugi strani pa je strastna zagovornica ženske logike nasproti Kreonu; pa tudi v odnosu do Polinejka, kjer okleva med otroško ljubeznijo, predanostjo, strahom, odporom in celo sovraštvom do njega; do Sfinge pa je nestrpna in verbalno brutalna). Moški imajo še večje probleme z artikulacijo, njihov besednjak je sestavljen skoraj iz samih fraz, revolucionarnih gesel; po drugi strani pa se sentimentalno naslanjajo na idilične domišljijske podobe otroštva (tako Polinejk skupaj z Antigono obuja lepe dogodke iz otroštva; višek sentimenta in celo absurda pa je njegova ljubezenska pesem iz osnovne šole, s katero mu Antigona skuša prebuditi ostanke hrepenenja po ljubezni. Pesem pa takoj deluje blasfemično, saj gverilski Polinejk z njo nima več kaj početi). Osebe nimajo več zavesti o lastni izjemnosti; ni več ideala, ki bi mu sledile. Utapljajo se v mlakuži svojega nedefiniranega sveta; brez moči, da bi ga same spreminjale; skromni Antigonini poskusi v tej smeri pa se sproti izjalovijo. Zato so njeni redki zanosni in patosa polni stavki skorajda smešni – ironična blasfemija Sofoklove obdelave. Jovanovićev čas, naš čas, ne zmore drugega kot prerokovanje iz blata; ni več Terezija in njegovih napovedi iz leta ptic.

2. Dejanje

Sofoklova tragedija je linearno usmerjena k svojemu končnemu cilju. Posamezne faze dogajanja so le stopnje v razvoju konflikta, posamezni prizori niso avtonomni, ampak so sestavni deli celote. So na točno določenem mestu in niso premakljivi, ne da bi se s tem porušila dramaturška logika celotne obdelave. Ideja drame je glavna in temu imperativu je vse podrejeno. Tako je v Sofoklovi *Antigoni* glavno gonilo dogajanja Antigonina odločitev, da bo kljub Kreonovi prepovedi pokopala Polinejka. Ta odločitev je že v svoji zasnovi tragična in bo takšna ostala do konca; nič nepredvidljivega se ne bo zgodilo, kar bi zasenčilo prvotno idejo (tragično odločitev in tragično kazen za njeno dejanje ter posledično katastrofo za celotno tebansko kraljevo hišo). V tem kontekstu so tudi Kreonova omahovanja, ki jim sledi celo odločitev, da bo poslušal vidca Terezija in spremenil svojo odločitev o prepovedi pokopa ter preklical Antigonino obsodbo. Ta navidezni preobrat je zgolj vešč Sofoklov dramaturški poseg. Kreon sicer prepozna svojo zmoto in gledalcu se vzbudi kanček upanja na dober izid, a le za

kratek čas, kajti tragedija ima svojo eno in edino logiko, preobrat je le en sam, iz sreče v nesrečo, sprava na fizičnem nivoju ni mogoča. Zato je tudi Kreonova osebna tragika toliko večja, saj se je odločil prepozno. Pravzaprav ne prepozno, saj je usoda taka, da je v njej zapisana tudi ta prepozno preklicana smrt. Še huje, na koncu imamo niz smrti in zlomljenega Kreona: Antigonin, Hajmonov in Evridikin samomor.

Sofoklova tragedija tudi na nivoju dejanja ustreza Klotzevim določilom zaprte forme. Ni veliko fizičnega dogajanja, glavnino zajemajo duševni procesi oseb (Antigonina odločitev, Ismenino omahovanje, Kreonove krize, Antigonino spraševanje o svoji eksistencialni osami in njen dvom – ne v svoje dejanje, ampak v usmiljenje in pravičnost bogov, ki dopuščajo njeno žalostno usodo). Zato je tudi pri Sofoklu po načelu *decoruma* (spodobnosti in verjetnosti) vse za tragedijo neprimerno izločeno. Govor je predvsem o prizorih fizičnega nasilja, smrti in drugih dogodkih, ki se na sceni ne morejo verjetno prikazati. Klotz opozarja, da gre za dematerializacijo dogajanja, ki poteka na dva načina:

1. Poročilo sla, kurirja – časovno zakrito dogajanje; zgodilo se je v preteklosti. Tako v prvem prizoru Stražar poroča Kreonu o pokopu Polinejka in neodkritem storilcu. Ponovno v 2. prizoru poroča, kako so zalotili Antigono, ko je že drugič pokopala svojega mrtvega brata. Podobno tudi v sklepnem prizoru Glasnik poroča Evridiki, Kreonovi ženi, o smrti Hajmona in Antigone (dva samomora – ona se obesi s svojo tančico, Hajmon pa se zabode do smrti). Isti Glasnik pa tik pred koncem drame razkrije Kreonu, da je tudi Evridika naredila samomor. Vse smrti, vse nasilje v Sofoklovi tragediji nam je epsko podano. Distanca pripovedovalca učinkuje v tem, da ne izgubimo izpred oči prevladujoče ideje tragedije in se ne zaustavljamo ob nepomembnem (morebitni gnus in strah ob fizični brutalnosti bi našo pozornost preusmerila z glavne ideje, to pa bi ukinjalo linearnost in usmerjenost k cilju).

2. Drugi princip dematerializacije je tejhoskopija, pogled z obzidja. Tu pa gre za prostorsko zakrito dogajanje, ki poteka sočasno s pripovedovanjem, vendar je gledalcu posredovano z opisom. Tejhoskopije v Sofoklovi *Antigoni* ni. Najdemo pa jo v drugem prizoru Evripidovih *Feničank,* kjer Pedagog in Antigona z mestnega obzidja spremljata in opisujeta razporejanje vojakov *Sedmerice proti Tebam* s Polinejkom na čelu. Podobno je v Ajshilovi drami *Sedmerica proti Tebam*. To je pomembno za Jovanovićevo *Antigono*, ki se (na različnih nivojih in na različne načine) medbesedilno navezuje na omenjena teksta. Jovanović ne prizanaša več svojemu bralcu (gledalcu) tako, da bi mu nasilje posredoval z distanciranim poročilom, tejhoskopijo: pri njem se Eteoklej in Polinejk koljeta na sceni; da je prizor še bolj blasfemičen, pa ju Jovanović postavi v vlogi avtoironičnih poročevalcev, ki o poteku boja poročata v slogu športnih komentatorjev.

Sofokles upošteva tudi Aristotelova določila o dejanju (7. in 9. poglavje *Poetike*): dogajanje je celovito; ima eno samo zgodbo s primernim obsegom. Upoštevati mora verjetnost in nujnost (enotnost kraja, časa in prostora). Klotz ugotavlja, da je posamezno dejanje v zaprti formi, kar velja tudi za tragedijo *Antigona*, zgolj izsek iz celote. Celota tragedije je linearen redosled dejanj; je logično sklenjena in neprekinjeno teži h

koncu. Ničesar ne izpušča in prizori so med seboj homogeno povezani. Menjave prizorov uvajajo spremembe števila dramskih oseb, zmeraj pa ostane vsaj ena oseba iz prejšnjega prizora. Sploh pa je samo število oseb majhno, kar pripomore k večji kompaktnosti dejanja. Dejanje v Sofoklovi obdelavi je povsem podrejeno ideji tragedije. Tako je tudi s kompozicijo *Antigone*, razvoj dogajanja linearno teče od začetka do konca drame znotraj petih postaj; tragedija je členjena na pet dejanj. Poudarek je na simetriji, saj se po obsegu skladata 1. in 5. ter 2. in 4. dejanje. Vrh dogajanja je seveda v tretjem dejanju. Tako *Antigona* ustreza kompozicijski shemi, imenovani tudi piramida, Gustava Freytaga.

Jovanovićeva *Antigona* pa po Klotzevi tipologiji ustreza tipu odprte drame; ne da se je več členiti po petdelni Freytagovi kompozicijski piramidi. Ne pristaja več na Aristotelova pravila o dejanju, temveč opušča ali celo ruši enotnost dejanja. Dogajanje postane ciklično oz. ponavljalno; ali pa so si v celoto nanizani prizori celo kontrastni npr. patos, ki mu sledi prizor ironične distance in obratno. Ekspozicije ni več, kajti odprta drama se odreka enotnosti dogajanja in ne priznava več časovno-prostorskih omejitev. Zato ničesar več ne odriva v predzgodbo, vso celovitost življenja pokaže na odru, tj. v dejanju samem. Vsak prizor ima svojo posebno konstelacijo, ki na posreden način že vsebuje konec. Klotz definira tovrstno dejanje s sintagmo *izsek kot celota.* Zato tudi Jovanović dramsko gradivo člen samo še na prizore; opušča pa dejanja. S tem opušča tudi tektonsko jasno zgradbo. Njegova *Antigona* je konglomerat prizorov, ki so ohlapno združeni. Jovanović deli dramo na prizore, ki si sicer navidezno kronološko sledijo – dejansko vodijo k Antigoninemu koncu, vendar imajo drugačno strukturo, kot smo jo spoznali pri Sofoklu. Pri slednjem se dejanje linearno gradi od ekspozicije, kjer izvemo za stanje, iz katerega izhaja konflikt, ki bo gonilo dogajanja. Antigona tam izpostavi konflikt – etični problem prepovedi pokopa Polinejkovega trupla. Eksplicitno prisotna je tudi njena osebna odločitev, da se ne bo pokorila Kreonovemu ukazu. To je vodilni motiv celotne tragedije. Ta konflikt ves čas linearno teži k razrešitvi, k tragičnemu koncu. Za celovito dejanje je Sofoklu potrebna enoplastna Antigona – to pa doseže s tem, da jo popolnoma potopi v en sam konflikt – njeno sledenje osebni *arete* jo spravi v nenenakovreden boj s posvetno oblastjo. To je glavna ideja drame, ki ji je vse ostalo podrejeno. Jovanović pa nima več nadredne, glavne in vodilne ideje v svoji drami.

Jovanovićeva *Antigona* je del trilogije, *Balkanske trilogij*e, ki jo tvori še z dvema drugima dramama – *Uganka korajže* in *Kdo to poje Sizifa.* Že sam naslov, *Balkanska trilogija*, se medbesedilno navezuje na antične tragiške trilogije (kot npr. Sofoklove *Kralja Ojdipa, Antigono, Ojdipa na Kolonu*). Po Juvanu (2000: 249) gre za t. i. zvrstno navezavo. Medbesedilnosti pri Jovanoviću ne bom obravnavala, zato naj (ob očitnem dejstvu, da je naslov Jovanovićevaga teksta citat) opozorim na podnaslov *Antigone*: *Stavki iz enih glav za druga usta*, ki ga lahko beremo kot aluzijo na Smoletovo Antigono, ki za *neko misel vztrajno išče smisel*; obenem pa lahko skozenj razumemo tako medbesedilnost, kakor tudi arhetipskost in avtonomijo Jovanovićevega teksta ter njegov odnos do predhodnih obdelav istega motiva: »/…/ v drugačnih okoliščinah in med drugimi akterji ponavlja isti vzorec.«(Juvan 2000: 260)

Jovanovićev dramski kozmos ne premore več osnovnih značilnosti atiške tragedije: niti izjemnega posameznika, čigar sledenje svojemu *ethosu* povzroči neizbežen

zaplet in tragični konec. To je novoveški kozmos, razdeljen v dva bistveno različna odnosa do sveta: ženski in moški. Prevladujoča je seveda – kajti tudi tu gre za vojno, za oblegano mesto - moška perspektiva. Izhaja iz želje po moči, sle po nadvladi; podložena je z nasiljem, bratomorno vojno in številnimi smrtmi.

Nastanek Jovanovićevega teksta je povzročilo specifično duhovnozgodovinsko ozadje. Antična zgodba se je konec 20. stoletja pokazala v vsej svoji srhljivi splošnosti in večni veljavnosti. Arhetipska situacija, ki je dokončno botrovala propadu tebanske kraljeve hiše, se v čisti sedanjosti ponavlja na različnih delih sveta. Vojna, ki je sledila razpadu Jugoslavije leta 1991, je bila v kolektivni zavesti narodov tega območja dejansko pojmovana kot bratomorna. Paradoksno je bil eden najpogostejših sloganov, povezanih s SFRJ prav zveza bratskih republik. Jovanović v svoji obdelavi aktualizira klasičen antični motiv v optiki njegove lastne, konkretne družbenopolitične situacije, ki je bila ob nastanku drame še radikalizirana z vojno.

Svet Jovanovićeve *Antigone* je razdeljen na ženske in moške. Toda, kot smo že pokazali, nobena izmed žensk ne vodi dejanja. Antigoninega konflikta, o katerem smo govorili pri Sofoklu, sploh ni več: Jovanovićeva obdelava se medbesedilno navezuje na Sofoklovo tragedijo, predvsem pa na Evripidove *Feničanke* in Ajshilovo *Sedmerico proti Tebam*. Tako Ajshilov kakor tudi Evripidov tekst tematizirata čas pred spopadom obeh bratov. Obe tragediji se začneta s konfliktom med Polinejkom in Eteoklejem, ker slednji bratu noče odstopiti mandata, ki mu po dogovoru pripada. Eteoklej želi vladati sam, zato Polinejka izžene iz Teb. Ta pa se vrne s sedmerico argoških vojskovodij, ki naj bi mu pomagali osvojiti mesto. Tu začne svojo *Antigono* tudi Jovanović. Polinejk oblega mesto. Glavnino drame zajema problem bratomorilstva. Polinejk in Eteoklej ne sprejmeta nobenega izmed mirovnih sporazumov, ki jih skuša doseči Jokasta. Tudi pri Evripidu skuša Jokasta organizirati srečanje napadalca in kvazibranilca mesta: Polinejk pride v mesto na pogajanja, ki se tako pri Evripidu kot pri Jovanoviću končajo neuspešno – materin glas ne more biti uslišan. Za primerjavo poglejmo, kako Jovanović še izostri konflikt in še bolj izniči Jokastina prizadevanja. V 6. prizoru Evripidovih *Feničank* Jokasta prigovarjanja sinovoma, naj bosta razumna, Eteoklej pa ji takole odgovarja:

ETEOKLEJ: Dosti je besedovanja!
Čas poteka nam zaman!
Tvoja prizadevnost, mati,
ne privede nas na cilj.
Druge sprave ni med nama,
nego, kot sem že dejal,
da ostane žezlo meni,
sam da bom deželni knez!
Nehaj torej, sit sem, vedi,
dolge tvoje pridige! (…)

V Jovanovićevi *Antigoni* pa imamo neke vrste intertekstualni komentar dogajanja pri Evripidu:

ISMENA: (*notranji govor*) Moške besede, zaljubljene v stoletje smodnika. Verižna reakcija z znanim izidom. Zmeraj znova prikliče moška dejanja; dejanja sile in moči. Napad, posilstvo, grabež, rop. Njihova najglobja vera je, da je popustljivost neumnost, mehkoba pa šibkost. Tega Jokasta ne razume. (...)

Polinejk in Eteoklej že pri Evripidu ne poslušata matere. Jokasta pa je pri Jovanoviću še bolj nemočna; brata pa še bolj željna oblasti, moči. Nasilje sprejemata kot del igre. Odpuščanja že dolgo ni več, samo še destrukcija.

Jovanovićeva drama ni več drama o izjemni posameznici, ki se je pogumno postavila nasproti zakonom posvetne oblasti in javno legitimnega prava, ki ga zastopa Kreon. Tako lahko razumemo tudi njegov ukaz, naj bo en brat pokopan, drugi pa ne, saj je s stališča državotvornosti bolj ustrezno, da je Polinejk ljudstvu prikazan kot rušilec obstoječega; kot tisti, ki pljune na narodove svetinje in tradicijo. Politični spomin ima kratko trajanje – vsaka nova poteza spremeni pogled na zgodovinska dejstva, ki se temu ustrezno potencirajo ali pa zameglijo in pozabijo. Zdaj je važno, da Kreon v ugodnem trenutku čimbolj izkoristi dani položaj in si ga utrdi. Nastopil bo seveda kot branilec starodavnih vrednot. Zaščitnik mesta pa postane šele takrat, ko ni več nevarnosti njegovo lastno življenje. Ni več pomembno, da je Kreon že iz Ojdipovih časov tisti drugi v vrsti, ki se ne izpostavlja, a je zmeraj prisoten. Ne sodeluje v prvih bojnih linijah, opravlja pa diplomatske misije (npr. za Ojdipa gre vprašat v Delfe, kaj storiti proti kugi v Tebah) ter čaka na svoj trenutek. Ta kmalu nastopi in ko Ojdipova sinova odrasteta, Kreona ni strah, saj računa na Ojdipovo kletev, ki jo je izrekel nad Polinejkom in Eteoklejem. Prekletstvo se uresničuje v obsedenosti po oblasti, slavi, moči. Takšna nista samo Polinejk in Eteoklej, tudi Kreon je isti. Samo bolj previden je, ne reagira zanesenjaško, spontano; saj končno prihaja to, kar je čakal celo življenje – obeta se mu oblast, ker bo ostal edini moški. Oba brata sta v tej perspektivi samo žrtveni jagnjeti, saj se identificirata s t.i. moškimi vrednotami. V njuni odločitvi, da se bosta sama dvobojevala, je nekaj mladeniško naivnega. Dvoboj kot tradicionalni ritual, v katerem se opere čast razžaljenega in žalilca, vendarle ima častno vojaško obeležje. To je navsezadnje zadeva dveh ljudi. Tveganje je veliko. Tega se oba brata zavedata. Toda v plenice položena, nereflektirana predstava o moškosti, moški časti in podobnih atributih, je tako močna, da jo morata izživeti do konca. Dvoboj pri Jovanoviću je radikalna slika tega stanja, saj se brata nadvse brutalno pokončata v incestoidnem koitusu. Da pa je zadeva še bolj blasfemična, Jovanović prizor *Eliminacija* postavi tako, da Polinejk in Eteoklej nastopata kot avtoironična poročevalca. V slogu komentatorjev s športnih tekem poročata o ranah in navijata vsak zase. To je nekakšen rezonerski moment, ki je spet parodiran. Gre za do skrajnosti prignan prizor nasilja, ki je znotraj kanona zaprte forme popolnoma nesprejemljiv. Jovanović parodira dva elementa: krši pravilo o neprimernosti prikazovanja nasilja na sceni, obenem pa se junaki sami komentirajo, so rezonerji, ki posnemajo razsodni antični zbor. To, kar naj bi dobili filtrirano prek poročila glasnika, sla ali pa posredovano na način tejhoskopije, se pri Jovanoviću odvija pred nami. Še več, glavna akterja sta hkrati še komentatorja: sama sebe vzpodbujata, navijata zase in se norčujeta iz nasprotnika. Parodijo pa grozljivo dopolnjujejo Jokastina patetična naricanja ter Kreonove intertekstualno podložene izja-

ve, ki posnemajo cankarjansko dikcijo v drami *Hlapci*: *Zdaj in tu se branijo narodove svetinje.* Antigona in Ismena pa komentirata dejanja svojih bratov in njun pogled na svet. To poteka v obliki notranjega govora, ki nas spominja na gledališko konvencijo aparté. Dvoboj Polinejka in Eteokleja se konča takole:

POLINEJK: Valjata se po tleh v strašnih krčih!
ETEOKLEJ: Nabrisal ga bo! Vtaknil je svoj kot sveča ravni ud v debelo črevo svojega brata! (*Feničankini kriki polni bolečine režejo kot noži*)
POLINEJK: Sliši se jok in stok okuženih, slišijo se kriki umirajočih ...
JOKASTA: (*spet moli*) Blažena devica Marija, vzemi me k sebi...
ETEOKLEJ: Orgazem!
POLINEJK: Omagala sta v objemu...
ETEOKLEJ: smrti...
POLINEJK: Zdaj njuna mati pristopi k njima...
JOKASTA: Jaz kuzla, vidva stekla psa...
ETEOKLEJ: To reče, se skloni, potegne bodali iz src svojih sinov in si jih zarine v prsi. Tam umre.
JOKASTA: Prepozno sem, otroka moja, razumela...

Tukaj smo pri začetku razpleta konflikta, ki ga že ves čas omenjamo. Kaj lahko razumemo iz paralelizma Jokastinih replik? Jokasta prepozno spozna, da je Ženska nujno poražena. Kajti svetovni prostor; areno politike, velikih odločitev, vojske, države, nasilja, moči, je etika moškega. In toliko slabše zanjo, ker je vse do njunega konca poskušala sinovoma pojasniti to, kar lahko razume le srce, v Jovanovićevem svetu torej Ženska. In sicer Ženska iz svoje specifične pozicije, ki ji pripada po principu antiteze – če je obstoječi svet lasten moški logiki, potem ona niti nima možnosti svobodne eksistence, lastne odločitve. Pokazali smo že, da Starka/Sfinga ves čas provokativno opozarja na problematično vlogo ženske v moškem svetu. Ves čas sili Antigono, naj postane aktivna udeleženka in se postavi ob bok moškim. Pokazali smo tudi, zakaj ona tega noče in ne more storiti:

SFINGA: Ti imaš mir samo na jeziku, punca. Mir zahteva žrtve! Brez tega ne gre. Ti pa bi rada oboje: brata in mir. Zato na koncu ne boš dobila ne enega ne drugega.

Sfinga nagovarja Antigono, naj kot ženska poseže v svetovno areno moških, naj tokrat ona odgovori na uganko, ki jo je rešil že njen oče Ojdip. Toda pravilni odgovor mu ni prinesel sreče. Ne samo to, da se Usoda/Sfinga/Starka zmeraj priplazi izza hrbta, pa če se še tako trudimo, da bi ji ubežali – celo Sfingino vprašanje ni več uganka. Pač pa nerešljiv paradoks, gordijski vozel, ki naj ga Antigona preseka. Sfinga ji prišepetava, naj se bori, prevzame oblast. V moškem svetu, ki pa je edini obstoječ, se lahko ženska bori proti moškemu le z njegovimi lastnimi sredstvi. Antigona ve, da četudi bi nasedla Sfinginim predlogom, dejansko nima nobenih možnosti. S svojimi prepričanji in ideali ne bo vzdržala. Lahko postane le prevratnica, vmesna politična figura, ki jo bo prej ali slej uporabil kdo iz zakulisja, npr. Kreon. Antigona je edina, ki, kakor pravi Ismena, *pozna odgovor na uganko*, žal pa je uganka nerešljiva znotraj obstoječih življenjskih razmer. Zato je Jovanovićeva ženska zmeraj poraženka. Je tista, ki rojeva nove klavce

brez zavesti; lahko jo posiljujejo (metaforično in dejansko); njena pozitivna lastnost pa je ironično – njena zmožnost razumevanja, ljubezni in trpljenja.

Antigonina tragika je onemogočena s svetom, ki jo obdaja. V svojem kozmosu se ne more več vzpostaviti kot tragična oseba. To je svet, kjer odločitev ni več mogoča. Biti dejaven je isto kot biti nedejaven. Antigona je bolj kot *izjemna posameznica* predvsem Ženska. Lahko bi bila tudi mlada Feničanka, ki v Jovanovićevi drami molči. Lahko bi bila Jokasta in se izgubljala v neplodnem prepričevanju. Toda Jokasta in Feničanka ne vidita celotne situacije; niti svoje lastne, niti stanja sveta. Onidve brez vpraševanja sprejemata svojo eksistencialno pozicijo, Antigona pa ne sprejema dejstva, da je ženska in kot taka nujno šibka, nedorasla zadevam politike, države, oblasti (glavnim insignijam sveta moških). Že Sofoklova Antigona ne pristaja na takšno pozicijo ženske, ki se zdi Ismeni samoumevna: *Ne smeva pozabiti, da sva ženski, / da nisva ustvarjeni za boj z možmi!* Jovanović pa to nadgradi tako, da ženska nima več nobene pozicije, ki bi ji zagotavljala varnost. Vseeno je ali je Ismena, Feničanka, Jokasta ali sama Antigona. In Jovanovićeva Antigona se tega zaveda. Zato tudi noče postati anarhistka. Na primeru svojih bratov in Kreona se je prepričala, da je za ohranitev oblasti nujno nasilje. Njena resignacija je utemeljena na tem, da jasno vidi, da sprememba ni mogoča, dokler se ne spremeni zavest, iz katere agirajo ljudje oziroma svet okoli nje. To pa je t. i. moška logika. Proti njej pa ni mogoče nastopiti na noben drug način kakor prevratniško; toda za Antigono je tudi anarhizem preživet.

Antigona in Ismena sta v uvodnih didaskalijah označeni kot *intelektualki iz časov Flower Power, nista več v cvetu mladosti*. Jovanovićeva Antigona je že preživela svoja sedemdeseta; zdaj, v devetdesetih, si nedvomno ne dela več pacifističnih iluzij, kakor jo zmerja Polinejk. To, da se ne opredeli, je samo posledica tega, da ji je jasno, da bi na zunaj, na površini, njen morebitni prevrat povzročil eno izmed revolucij; kaj kmalu pa bi svet začel teči po starih tirnicah in vse bi bilo spet po starem. Spet boj za oblast, spet vojne, posilstva, pobijanje – krvavi *perpetuum mobile*. Antigona sploh ni neopredeljena pasivka, saj ves čas opozarja, da mora sprememba poteči na znotraj. Obenem pa vidi, da se to ne bo zgodilo. To spozna tudi Jokasta, ko se zabode nad trupli svojih sinov in pravi, da so vsi prekleti, samo ona je to prepozno spoznala.

V zadnji sceni se vse ženske pripravljajo na smrt. Starka/Sfinga pa *kot nekakšen emisar oblasti in njen svetovalec* skače od Kreona do žensk, vendar že popolnoma razkrinkana. Usode ni, napovedi so nesmiselne v svetu, kjer jih lahko vsakdo bere po svoje. V Tebah se celo prerokuje iz *dreka*. Starka/Sfinga, ki je honorarno zaposlena kot *WC Frau*, *Čuvajka sekreta,* samo čisti *tebanski sekret*, da se ne zamaši. Z *drekom* konkretno se ne ukvarja. Saj, zakaj bi se – če njegovim proizvajalcem ne smrdi zadosti – rajši si privošči provokacije udeležencev celotne *svinjarije*.

Obravnavo lahko zaključimo z ugotovitvijo, da se *Antigona* Dušana Jovanovića medbesedilno eksplicitno navezuje na Sofoklovo obdelavo, pa tudi Evripidove *Feničanke* in Ajshilovo *Sedmerico proti Tebam.* Hkrati pa je, dramsko izjemno subtilna in učinkovita, avtonomna manifestacija Antigoninega arhetipa in kot taka neodvisna od predhodnih obdelav.

Tipologija Volkerja Klotza z osnovnima kategorijama zaprte in odprte forme nam je služil pri analizi obeh obdelav za to, da bi se Jovanovićeva obdelava lahko pokazala

v razmerju do Sofoklove kot sodoben tekst, ki ima svoj, čisto specifičen svetovnonazorski kozmos, ki se odraža tako na formalnem, kakor tudi na motivno-tematskem nivoju. Sofoklova tragedija popolnoma ustreza določilom, ki jih Klotz postavi za zaprto formo. Kot se je pokazalo, to niso mrtvi kanoni, ampak konstituitvni elementi atiške tragedije, v našem primeru Sofoklove *Antigone*. Jovanovićev tekst sicer ima značilnosti odprte drame, vendar lahko zapišemo, da avtor to kategorijo – tako na vsebinskem kakor tudi na formalnem nivoju – popolnoma razgradi; v popolnem Niču pa sestavi nov, svoj dramski svet.

Dušanu Jovanoviću služi mit kot arhetipska struktura, v kateri je razvidna določena nadčasovna logika, ki je kodirana že s Sofoklovo obdelavo. Sofoklova *Antigona* je drama o Ženski, o tisti bivanjski perspektivi, ki je poosebljena v Antigoni. O izjemni posameznici, ki se upre obstoječim razmeram svojega sveta, njen diskurz je premočrten in jasen. Je tragična in ker je njen konflikt nerešljiv, tudi nujno propade. Jovanovićeva *Antigona* sicer še ima ženski del sveta, vendar pa ima tudi radikalizirano obliko moške vojne. Zato pa tudi jasno izpostavljeno problematiko ženske perspektive v svetu moških. Na začetku 21. stoletja ni več tragične izbire v antičnem smislu. Antigonin jezik je jezik dvoma, upanja in brezupa obenem. Oblikovala ga je ponavljajoča se zgodovina in vednost, da sta svet moških in svet žensk v popolnem razkolu. Stičišča ni in ga tudi ne more biti. Stanje našega sveta lahko spremeni le človekova zavest o izjemnem pomenu sprejemanja in ljubezni do Drugega, ki pa se v osebah Jovanovićevega dramskega kozmosa še ne uspe izoblikovati.

Literatura

Ajshil, 1995: *Sedmerica proti Tebam.* Prev. Alojz Rebula. Trst. (Tipkopis hrani arhiv Akademije za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani.)

Aristoteles, 1982: *Poetika*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Evripides, 1960: *Feničanke.* V: *Bakhe, Alkestis, Feničanke.* Prev. Anton Sovre. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Gustav Freytag, 1976: *Tehnika drame*. Prev. Bruno Hartman. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 71.

Tine Hribar, 1991: *Tragična etika svetosti. Sofoklova Antigona v evropski in slovenski zavesti.* Ljubljana: Slovenska matica. Slovenska filozofska misel 5.

Dušan Jovanović, 1993: O Tebah in roki, ki hoče biti glava. *Gledališki list Drame SNG v Ljubljani* LXXIII/1. 47.

– – 1997: *Balkanska trilogija. Antigona, Uganka korajže, Kdo to poje Sizifa.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

Marko Juvan, 2000: *Intertekstualnost.* Ljubljana: DZS. Literarni leksikon 45.

Volker Klotz, 1996: *Zaprta in odprta forma v drami*. Prev. Mojca Krajnc. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 121.

Lado Kralj, 1998: *Teorija drame.* Ljubljana: DZS. Literarni leksikon 44.

Nicole Loraux, 1993: *Tragični način uboja ženske*. V: *Ženska v grški drami*. Prevedla Suzana Kuncut. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze. Knjižna zbirka Krt. 159–196.

Patrice Pavis, 1997: *Gledališki slovar*. Prev. Igor Lampret. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 124.

Aleksandra Schuller, 1999: *Odnos do antičnega mita in Sofoklove obdelave. Heiner Müller: Filoktet in Dušan Jovanović: Antigona.* A-diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo. Mentor L. Kralj.

Dominik Smole, 1996: *Antigona.* Ljubljana: Mladinska knjiga. Klasiki Kondorja 9.
Sofokles, 1992: *Antigona.* V: *Antigona. Kralj Ojdipus.* Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga. Knjižnica Kondor 243.
George Steiner, 1986: *Antigones.* Oxford: Oxford paperbacks.
Jean-Pierre Vernant in Pierre Vidal-Naquet, 1994: *Mit in tragedija v stari Grčiji.* Prev. Suzana Koncut in Agata Šega. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze.
Janez Vrečko, 1994: *Ep in tragedija*. Maribor: Založba Obzorja.
– – 1997: *Atiška tragedija*. Maribor: Založba Obzorja.

Summary

The study is a comparative analysis of two plays, each entitled Antigone, one Sophocles' tragedy, and the other the play by the contemporary Slovene playwright, Dušan Jovanović. The methodological point of departure for the study is based on the typology of closed and open form in drama by Volker Klotz. The treatment of the two plays is based on the presentation of the specifics of the form and contents in both texts. It sheds light on the archetype of the motif of Antigone in two different dramatic worlds. Sophocles conceives of Antigone as a highly moral individual, who is in an unequal battle of personal ethics against the laws of Creon's secular authority – inevitably tragic. The author of the article attempts to go beyond this traditional interpretation, with an emphasis on the fact that Sophocles' Antigone is a woman and as such she represents the part of the humanity whose values and opportunities for work and decision-making were marginalized in the world of antiquity. In anthropologically oriented interpretation Antigone personifies the female ontological perspective, and not only biological femininity. The author of the article calls her values »female« especially because they are – as women themselves – forced out of the public life and its codes. Throughout the history this thesis is even more prominent, and the state of the world in Jovanović's play only radicalizes it. Jovanović wrote his play at the dawn of the 21st century, therefore his Antigone cannot be Klotz's one-sided flat character, but is conceived as a fragmented dramatic character, full of doubts about the possibilities to realize the ideals that were typical of her predecessor from antiquity. Jovanović's text points up the gap between men and women and in a modern dramatic context illustrates the presence of the same ontological dilemmas that had been previously exposed in Sophocles' text. His Antigone is a plastic character, burdened with the weight of historic facts from antiquity to the present. Jovanović can no longer allow her the moral triumph of death. Rather, he makes her face the hopelessness of the eternal human desire for love and understanding, which in modern times must be confronted with the question whether a person has the strength to overlook the seeming inability to break the repeating circle of history and its archetypical situations. Jovanović leaves this question open, which is dramatically effective, but at the same time humanly frightening.