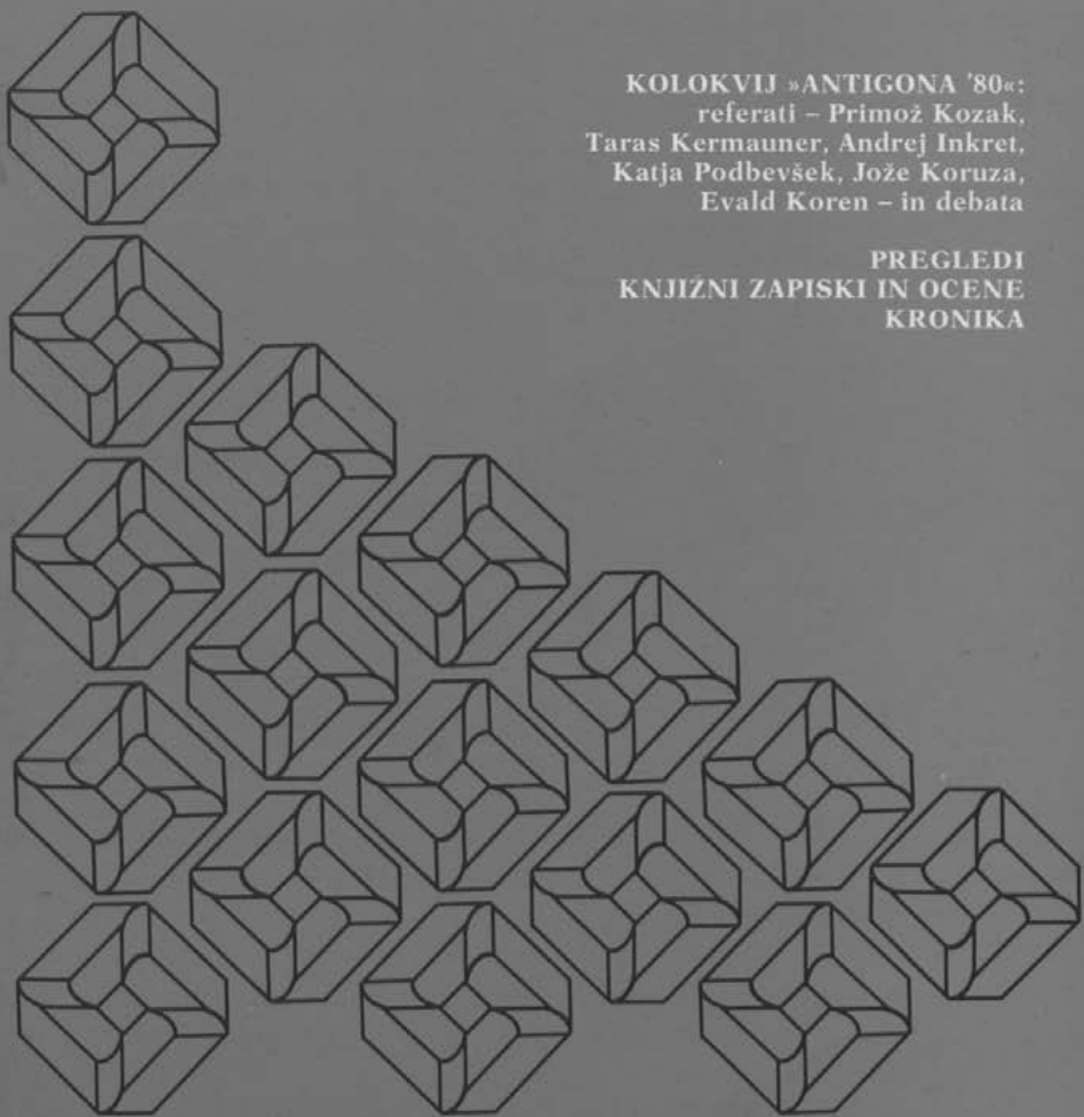


# primerjalna književnost

**Ljubljana 1981 • številka 1**

**KOLOKVIJ »ANTIGONA '80«:**  
referati – Primož Kozak,  
Taras Kermauner, Andrej Inkret,  
Katja Podbevšek, Jože Koruza,  
Evald Koren – in debata

**PREGLEDI  
KNJIŽNI ZAPISKI IN OCENE  
KRONIKA**



## PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

Letnik IV, št. 1, Ljubljana 1981

Izdaja Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije

Svet revije: Franček Bohanec, Darko Dolinar, Kajetan Gantar (predsednik), Mirko Jurak, Vital Klabus, Marjana Kobe, Evald Koren, Jože Koruza, Vlasta Pacheiner-Klander, Majda Stanovnik, Rapa Suklje, Mirko Zupančič

Uredniški odbor: Aleš Berger, Niko Grafenauer, Evald Koren, Janko Kos, Lado Kralj, Majda Stanovnik

Glavni in odgovorni urednik: Darko Dolinar

Naslov uredništva: Ljubljana, Aškerčeva 12

Dokumentacijska oprema člankov: Franca Buttolo

Tehnični urednik: Andrej Verbič

Tisk: Dravska tiskarna Maribor

Izhaja dvakrat na leto

Naročila sprejema Društvo za primerjalno književnost SR Slovenije, 61000 Ljubljana, Aškerčeva 12

Letna naročnina 120 din, za študente in dijake 60 din

Tekoči račun: 50101-678-52401 z oznako »Za revijo«

Revija izhaja s podporo Raziskovalne skupnosti in Kulturne skupnosti Slovenije. Po mnenju sekretariata za informacije pri izvršnem svetu skupščine SR Slovenije št. 421-1/72 z dne 5. 6. 1978 je revija oproščena temeljnega prometnega davka.

Oddano v tisk 12. maja 1981

## VSEBINA

### Kolokvij »Antigona '80«

|  |    |
|--|----|
| Uvod .....   | 1  |
| Primož Kozak: Prostost in svoboda v Smoletovi Antigoni .....   | 2  |
| Taras Kermauner: Antigona in smrt (umor) .....   | 5  |
| Andrej Inkret: Vprašanje o odsotni Antigoni .....  | 12 |
| Katja Podbevšek: Funkcionalnost jezikovnih sredstev v Smoletovi Antigoni .....   | 16 |
| Jože Koruza: Vprašanje mita kot »mode« in »zaščitnega paravana«<br>(Ob recepciji Smoletove Antigone v jugoslovanskem prostoru) ..... | 24 |
| Evald Koren: Misel, ki zanjo Antigona vztrajno išče smisel .....   | 29 |
| Debata .....   | 35 |

### Pregledi

|   |    |
|---|----|
| Janko Kos: Slovenska literatura in Evropa 1770–1970 ..... | 41 |
|---|----|

### Knjižni zapiski in ocene .....

48

Mirko Zupančič, Pogled v dramatiko (Tone Peršak). – Filip Kalan, Živo gledališko izročilo (Tone Peršak). – Primož Kozak, Temeljni konflikti Cankarjevih dram (Peter Kolšek). – Denis Poniž, Pot (Igor Zabel). – Louis Althusser i. dr., Ideologija in estetski učinek (Janez Justin). – Povijest književnih teorija od antike do kraja 19. stoljeća (Igor Zabel). – Gérard Genette, Introduction à l'architexte (Metka Zupančič). – Henri Mitterand, Le discours du roman (Metka Zupančič)

### Kronika .....

60

Sklepi s posvetovanja jugoslovanskih oddelkov in kateder za občo in primerjalno književnost v Sarajevu 14. in 15. 11. 1980

ANTIGONA '80 · ANTIGONA '80 · ANTIGONA '80  
Dvajset let Smoletove drame · Dvajset let Smoletove drame

316310  
PROSTOST  
IN SVOBODA  
V SMOLETOVI  
ANTIGONI

Pod tem naslovom je Društvo za primerjalno književnost SRS priredilo kolokvij, ki je bil posvečen *Antigoni* Dominika Smoleta ob dvajseti obletnici te drame. Prireditev je bil na Filozofski fakulteti v Ljubljani 25. decembra 1980, torej natanko na tisti dan, ko je pred dvema desetletjema stekla premiera te igre v ljubljanski Drami. Potem ko so jo igrali že na Odru 57 in nato še v mariborski Drami, je bila to že tretja gledališka hiša, ki je v letu 1960 uprizorila *Antigono*. Trem različnim predstavam se je istega leta pridružila objava tega teksta v revialni, naslednjega pa še v knjižni obliki. Izjemno veliko število tako rekoč hkratnih uprizoritev je bilo seveda posledica spoznanja o izjemnih umetniških kvalitetah te drame, o kateri je po krstni predstavi na Odru 57 Vladimir Kralj zapisal tale, danes že kar klasični stavek: »Takó idejno bogatega in stilno dovršenega dramskega besedila nismo slišali na Slovenskem že od Cankarja dalje.« Kralj tudi sicer ni skoparil s pohvalami, med katerimi je poleg navedene morda najbolj značilna ta, ki govori o dosledni umetniški logiki Smoletove *Antigone*. Meritorna Kraljeva oznaka kot da je pometla osamljene glasove zoper avtorja, tekst in naslovno junakinjo, ki so jo imenovali »iztirjeno posameznico«, ji očitali idejno in družbeno neprilagodljivost, dramatika in njegove prijatelje oziroma somišljenike pa obtožili »subjektivističnega gledanja in rezoniranja.«

Obsežno literaturo, ki je v dveh desetletjih nastajala ob Smoletovi *Antigoni*, je umetniška obletnica dopolnila s šestimi referati in več diskusijskimi prispevki, porojenimi iz živahne razprave, ki je sledila osrednjemu delu kolokvija. Studije, ki so jih prispevali pisci, so sicer nastale na enotno pobudo prireditelja, vendar se *Antigone* lotevajo z različnih vidikov, bodisi da obravnavajo recepcijo, stilne značilnosti ali pa filozofske in mitološke razsežnosti drame. Zanima pa jih seveda tudi vprašanje, ali odkrivamo v Smoletovem delu nove pomene, take, ki so bili od nastanka drame zastrti. Skratka, sprašujejo se o tem, kaj nam zgodba z antigoniskim motivom, ki sta ga v slovenski književnosti ubesedila samo dva pisatelja – Miran Jarc l. 1939 v samostojnem prologu, ki ga je naslovil *Vaška Antigona*, Odlomek iz tragedije, in pa Nada Gaborovičeva l. 1974 v noveli *Antigona s severa* – pove in pomeni danes. Na to vprašanje pa posebej opozarja naslov kolokvija, ki se pomenljivo glasi: ANTIGONA '80.

Referate in nekoliko skrajšano diskusijo objavljamo v tistem zaporedju, kot so se zvrstili na decembrskem kolokviju.



B. 225/10815

# Primož Kozak PROSTOST IN SVOBODA V SMOLETOVI ANTIGONI

Govoriti o *Antigoni* danes ni lahko, saj pravzaprav obstaja že obsežna literatura o tem tekstu. Vrsta avtorjev ga je postavila v središče povojne slovenske dramatike. Kakor se je razvijal čas, so se razvijale analize, odkrivalo se nove plasti teksta in nove kvalitete, in iskati nekaj izvirnega nanovo bi ne imelo pomena. Zato sem se odločil povedati, kaj je zbudilo v meni srečanje s tekstom po dolgih letih, saj danes reagiram nanj marsikdaj drugače kot v situaciji, ko je nastal in smo ga na Odru 57 uprizorili. Smoletovo *Antigono* so analizirali iz vseh možnih sočasnih nazorskih kotov, jo primerjali s Sartrovim eksistencializmom, s heideggerjanstvom, z antičnim vzorcem, s humanizmom, skratka, vrsta idej je bila s tem tekstom že soočena in zato se tega vprašanja ne bi loteval. Bi pa rad poudaril nekaj, kar se zdi danes bolj jasno kot kdaj prej. *Antigona* je izrazito slovenski tekst, rojen iz naše tradicije. Predvsem bi se rad skliceval na stališče tov. Koruze, ki trdi, da je *Antigona* filozofska in poetična, oziroma poetična in filozofska drama. V času, ko je *Antigona* nastala, sem jo dojemal kot poetično dramo. Še danes je izreden umetniški dosežek v tekstu na primer psihološki prelom Ismene iz človeka, ki vodi Antigono k njenim konceptom, v nekoga, ki se zlomi in pač potegne z močnejšim. Taki elementi so v mojem prejšnjem dojemanju Antigone prevladali. Danes pa me preseneča predvsem koncizna filozofsko teoretična struktura teksta. Če dvignemo prvi list, ki se imenuje poezija, psihologija itd., ugledamo tloris, ki je komponiran poudarjeno teoretično, z naporom in dolgotrajnim zorenjem ene osrednje misli. Zato bi se zadržal pri tem tlorisu, ki ga imam za enega zadnjih celovitih konceptov človeka v naši povojni literaturi.

Kaj je za Smoleta pomenil pojem človeka? Kako je opredelil pojem človečnosti oziroma človekove avtentičnosti? V okviru tako zastavljene problema bi se posebej ustavil ob eni Smoletovi distinkciji: svoboda je zanj eno, prostost drugo. Med njima obstaja razlika. To razlikovanje sem pri Smoletu zasledil že tudi na drugem mestu, zato mislim nanj opreti svoje premišljevanje.

Haimon je prost, *Antigona* je svobodna. Mogoče mi bo dovoljeno, da se prav ob tej točki konkretnije dotaknem naše tradicije in se v nekem smislu spomnim Ivana Cankarja. Ne želim primerjati Smoleta s Cankarjem kot nekakšnega naslednika. Vsekakor pa sodim, da je osnovna struktura človeka, o kateri sem prej govoril, izrazito vgrajena v tisto nacionalno kulturo, ki se je pri nas konstituirala s Cankarjevimi pojmi. Poskušal bom z nekaterimi primerjavami pokazati, kje so stične točke, in tudi, kod je krenil Smole po svoje. Če primerjamo recimo tri svobodne Cankarjeve osebnosti, npr. Maksa iz *Kralja na Betajnovi* ali Jerneja iz *Hlapcev* ali pa Dolinarja iz *Lepe Vide*, bomo ugotovili, da so vse tri osebnosti svobodne na osnovi protislovja. Maks je svoboden po lastni odločitvi, zavezan je svoji svobodi, avtentičen človek je le toliko, kolikor je dosleden v svoji svobodni odločitvi, skratka, je subjekt, v celoti na razpolago sam sebi, saj je v posesti svoje nereduktibilne odločitve. Kolikor je tak, biva kot človek. V momentu, ko bi se odpovedal svoji svobodni odločitvi, bi nehal biti človek. Nekoliko drugačna struktura svobodne osebnosti je pri Cankarju že Jerman. Ima pamet in srce (človečnost), se pravi, pamet in srce mu narekujejo odločitev in vztrajanje, hkrati pa je dostopen neki drugi prvini, ki ga odvrne od njegove poti in ga zlomi. Izrazi se bipolarnost človeške osebnosti. Kot tretji primer bi navedel Dolinarja. Je človek, zapisan hrepenenju kot avtentični človekovi substanci. To človečnost pa je mogoče realizirati samo v izpostavljenosti trpljenju dialektično, na poti, se pravi takrat, kadar bivamo popolnoma odprti svetu, izpostavljeni zlu in tako kot človeško bitje zorimo v tisto končno, absolutno realizacijo sebe, ki se zgodi v trenutku smrti.

Res je nekaj: rezonirati o Cankarju in o strukturi njegovega človeka danes je drugače kot pred vojno. Prejšnji čas je pojmoval Cankarjeve tek-

ste kot tesno navezane na socialno, nacionalno in politično problematiko in se je pravzaprav manj posvečal notranje strukturalnim vprašanjem, ki pa so, kot vse kaže, tudi v našem času še obdržala svoj pomen (tako vsaj kažejo novejši uprizoritve njegovih tekstov).

V Smoletovem človeku najdemo sorodne elemente: bipolarnost, pojem poti, pojem iskanja, pojem odločitve, pojem tveganja, pojem samorealizacije za ceno smrti itd. Če gre za filozofski tloris *Antigone*, je treba poudariti eno misel: junaki *Antigone* so samo na zunaj različni značaji ali različne figure. V bistvu pa gre za en sam kompleks, ki je razdeljen na več nivojev, urejen v celovit, po stopnjah razporejen sistem. Naj poskusim to misel dokazati: Haimon kot prva stopnja je junak, ki ga označujejo poteze, kot so mladost, lepota, ljubezen do lepih hlač, lepih deklet itd. Vendar je zanj najbolj značilna temeljna karakteristika, da na življenje, konkretno, oprijemljivo življenje, kot ga imenuje Smole, spontano pristaja, da drugačnega življenja ne pozna, tudi ne sme poznati. Haimon je postavljen v svet kot čisti pristanek na realiteto, in kot sodi Smole, pomeni najnižjo stopnjo človečnosti. Značilno za to stopnjo je, da Haimon v momentu, ko pisani vrvež okoli njega za trenutek poneha, začuti v sebi tesnobo in praznoto, zasluti svojo nemočno odvisnost. Druga stopnja na isti lestvici je Teiresias. Če je Haimon spontani pristanek na danost, pomeni Teiresias pristanek, potem ko se je do kraja ovedel, da je ta najbolj zanesljiv. Njegov pristanek je ciničen, je rezultat spoznanja lastne nemoči, in zato Teiresias v momentu, ko se pojavi možnost, da bi se uveljavila neka druga, od njega višja kategorija človeka, postane nevaren in celo morilsko agresiven. Naslednja stopnja je izražena z Ismeno. Z ene strani je postavljena v svet na istem nivoju kot Haimon, z druge strani slutiti pomen Antigone vizije. Ismena se prelomi in se vrne v Haimonov svet, v prostost, zakaj do svobode ne more. Pri njej in pri Haimonu lahko ugotovimo, da reagirata spontano, pri Kreontu in pri Teiresiu pa, da njuna reakcija izvira iz vednosti. Naslednja stopnja je Kreon. Kralj ve, da možnost človečnosti, kot jo išče Antigona, obstaja, ve, da realizacija človeka je možna, vendarle se trezno odloči, da tega niti sam ne bo iskal niti ne bo dovolil iskati drugim, ker to pomeni nered. Zato pa je Kreon, kakor spoznamo iz njegovih sanj, sam svoja žrtev. Njegova protislovnost ga razkrajja in uničuje. Naslednja in največja faza v okviru iste strukture je Antigona sama. Čeprav je vprašanje, ali Polineikes sploh obstaja, Antigona kreira svojo osebnost in hkrati svoj objektivni svet.

Taka struktura od ničta do absolutuma pa je seveda pri Smoletu še enkrat bipolarno razdeljena: med človečnostjo in ničem je sicer ločnica, ki nas lahko še spominja na Cankarjevo ločnico, vendar sta oba pola v človeku neprestano navzoča. Haimon ne more najti miru, ker pač Antigona išče Polineika, Teiresia popade groza, da Antigona ne bi kaj odkrila, ko se Ismena izneveri, postane sestri eden najhujših sovražnikov, prva je, ki Antigono proglasi za noro, itd.; skratka, oba pola sta na raznih nivojih v nenehni aktivni interakciji – znotraj človeka in v njegovem dejanju. Od tod izvaja Smole svoje pojmovanje človeka. Cankarjev junak je po svoji svobodnosti, spoznanju in odločitvi v sporu s svetom, in enako je z Antigono. Vendarle Cankarjev junak lahko najde svojo notranjo satisfakcijo samo takrat, kadar pride v sklad s svetom, na primer Ščuka, ko prebudi predmetno srenjo in vzpostavi na novo tisti narod, ki ga Grozdov krog razkrajja; skratka, Cankarjev človek se lahko konstituira šele takrat, kadar konstituira sebi adekvatni svet. Smole gre po drugačni poti. Gre mu za samorealizacijo človeka, ki ni več odvisna od neke konkretne socialne ali idejne, programske ali kakšne druge akcije v svetu. Človek sam mora neprestano – če se sklicujem še na nekatere njegove prejšnje tekste – hoditi po svoji poti, da pride do svoje podobe. Značilno recimo je, da Antigona za obzidjem išče Polineika, v njej sami se mora zgoditi tisti veliki dogodek, ko postane človek. Ta dogodek pa ni vezan na spreminjanje

sveta in to, sodim, lahko označimo kot Smoletovo razrešitev problema. Ne gre torej za upor kot tak, ampak za konsekventnost na poti. Seveda pomeni konsekventnost v iskanju avtentične človečnosti hkrati zanikanje in tudi zavračanje vsakega pristajanja na svet, kompromisa, varnosti itd.; skratka, pot do človečnosti, notranji spor je nenehen, za vsakogar zavzejoč in trajen proces in obsega celoten horizont osebnega in družbenega življenja. In kar je enako važno: od stopnje, ki jo je človek dosegel v svojem notranjem sporu, je odvisna tudi podoba sveta, ki človek v njem živi. Za Haimona je svet pisan, a nezanesljiv, za Teiresia nevaren, za Ismeno sovražen, za Kreonta prazen, za Antigono, če upoštevamo konec, poln in prazničen. Svet sam po sebi, tako sklepam iz *Antigone*, je amorfen, vsebino, podobo, vrednost mu daje človek s svojo aktivnostjo, ki je rezultat notranje dialektike.

*Antigono* spremlja še neki poseben tragizem. Če namreč opazujem pot naslednjih generacij, je *Antigona* pravzaprav tekst, ki je zadnji poskušal celovito in z vso programsko zahtevnostjo opredeliti neko aktivno moralno in eksistencialno zavezano človečnost. Pozneje, se zdi, se podoba integralnega človeka iz generacije v generacijo vse bolj krči in parcializira, ali pa se razsipa v fragmentarne manifestacije.

1. Tema *Antigone* je tragična. Sofoklova, Anouilhova, Smoletova *Antigona* so tragedije.\*

2. Tragedija je model; v realnih dramah se – zdaj manj zdaj bolj – meša s komedijo. Kot tragedija ne pozna upanja v dokončno zmago življenja; navdihuje jo le upanje v odrešilnost smrti. – Zato tretji del *Oresteje – Sprava* – ni tragedija; sodi v *commoedio*, kakor jo opredeljuje Frye. Vendar ni vsaka epifanija komedijska; v *Bakhtankah* je radikalno tragična, zato posmehljivo ironična.

3. Tragedija na brezperspektiven način umetnostno oblikuje spor med simbolno menjavo in blagovno menjavo, medtem ko komedija isti spopad podaja prizanesljivo. Simbolna menjava – po Maussu in Baudrillardu – zahteva enako(vredno)st smrti z življenjem. Kar sprejmeš, je treba vrniti brez ostanka, če se da z zvrhano mero. Pri tem ne mislim predvsem na telesno življenje, ampak na simbolično, prejeto v družbi. Družba podeljuje življenje in smrt. Osnovni model simbolne menjave je vrnjeni dar – žrtev. Blagovna menjava omogoča pridobivanje: proizvajanje, kopičenje; namen blagovne menjave je, da se nekaj, česar prej ni bilo, ohrani in razmnoži. Zgolj življenje mora zmagati, prostor smrti se zmanjšati. Vendar pomeni realno več življenja za enega – za eno družbo – manj življenja za drugega; nemalokrat uboštvo, po pravilu trpljenje, v posledici smrt.

4. Temeljne pojme, s katerimi razumevamo svet in umetnost, je treba gledati na dveh ravneh: v perspektivi (življenja) in v retrospektivi (smrti). Upanje v človekovo nesmrtnost (krščanstvo, razsvetljenstvo, optimistične ideologije, scientizem); upanje v zadnjo besedo gole smrti. Šele tretja raven je simbolna menjava: ravnotežje med življenjem in smrtjo – življenje, ki poraja smrt, smrt, ki poraja življenje. Tudi žrtev je dvojna, četvorna. Žrtvujem lahko druge (Rihard III.) in sebe, da bi si povečal imetje, užitek, oblast; svojo oblast, uspeh, korist lahko zavržem. Tudi družba ima dve naravi. Je organizacija povečevanja in kopičenja pridobljenega – gospodarski in politični sistem. Ob tem pa je moloh, ki nenehoma zahteva od ljudi žrtve: da v podrejanju nji sami sebe izgubljajo. Simbolna menjava je tretja raven: družba kot ravnotežje med pridobljenim in izgubljenim, kot dialektika obojega. (Imperialistično družbo z njenimi institucijami imenujem državo.)

5. Tragedija in komedija izhajata iz mita in rituala. Mit pripoveduje o nastanku institucionalne družbe; linčarji določijo klavno žrtev, njena kri naj vzpostavi ravnotežje s podivjanim življenjem. Zato je ta žrtev ritualna. Ritual jo sakralno obnavlja. Določeni posameznik je prisiljen v simbolno menjavo. Posameznik obstaja danes v družbi tako, da se mora nenehoma sam sebi odpovedovati – do smrti.

6. Žrtev je grešni kozel; odkupuje celotno družbo, njeno pridobitniško proizvodnost. Njegova osebna krivda ali nedolžnost sta sekundarni. (Med Medejo in Ifigenijo ni načelne razlike.) Določen je za krivca, da bi bili lahko ostali pogojno nedolžni. Prav s tem dejanjem – da pripiše krivdo drugemu, ne sebi, in da so posamezniki zmeraj drugi od nje – postane družba v temelju kriva; in vsak, ki ni grešni kozel, z njo. Ker pa je vsak slej ko prej grešni kozel – razlike so le v naravi in radikalnosti krivde (med Antigono in stražnikom) in ker je vsak že od začetka sodelavec družbe, je krivda osnovni človeški žig.

Krivda žrtve in krivda rabljev se prepletata. Rabelj – Kreon v Sofoklovi *Antigoni* – postane sam žrtev, žrtev pa nemalokrat rabelj (Rihard III,

## ANTIGONA IN SMRT (UMOR)

Dvakrat  
po enajst tez  
in ilustracije

\*Za temo sem si izbral razmerje med *Antigono* (Sofoklovo, Anouilhovo, Smoletovo), tragedijo in mitom. Tema se je skazala za preobsežno. Zato se omejujem na njen del: *Antigona in smrt (umor)*. Zaradi pomanjkanja časa ne morem razviti razlik med dramami; poudarjam to, kar jih druži.

Medeja, Orest). Zato se je gledavcu tragedije mogoče simbolno izenačiti obenem z enim in drugim. Gole žrtve (Antigone) in goli rablji so le na robu izkustva kot mejni primeri pomenske kondenzacije.

7. V viru družbe je torej zločin: umor grešnega kozla (znanega pod tem imenom iz svetega pisma, pod drugimi imeni – beli bik, jagnje, Jezus, Ifigenija – iz mitov). Se da beseda tragedija etimološko izvajati iz zveze z grešnim kozlom?

8. Naraščanje življenja nad smrtjo, ki se zmeraj znova skaže kot navidezno – odtod tragično slepilo – je obenem pozabljanje izvirne resnice: umora žrtve. Prva prekrije – zakrije – to resnico filozofija (metafizika). Osnovno dilemo: življenje – smrt prerazloži v bit-nič; naenkrat je vrnjeni dar odveč. Metafizika utemelji moderno pravno družbo, v kateri je človek sam svoje imetje (habeas corpus) in z drugimi komunicira po blagovni liniji (in v skladu z njeno varnostno iluzijo). Univerzalne religije in znanost kot najbolj univerzalna – najbolj učinkovita – med njimi skrivane izvirne resnice dovršujejo. Filozofsko in znanstveno spoznanje postavi smrt v oklepaj; smrt postane slepa pega. (Glej analize Ivana Iliča.)

9. Vprašanje o smrti umetnosti je obrnjeno – prikrito – vprašanje o umetnosti, ki ne pozna več smrti. (Kompjuterska poezija . . .) Vprašanje o smrti tragedije (Steiner in drugi) je obrnjeno vprašanje o dramatiki, ki je izgubila stik s smrtjo. Pozabljenje osnovne resnice se začne s komediacijo vsega. Ker pa v najnovejšem času blagovno menjavo izriva menjava informacij, členov – kompjuterski sistem koda – in ker kibernetični sistem ne pozna negativitete (ekscesoidnega trošenja ljudi in blaga), izgine konflikt med simbolno in blagovno menjavo in s tem temelj tragedije (in komedije). Slepilo in resnica se spremešata do nespoznavnosti. Sredi te radikalne manipuliranosti se znova zastavlja vprašanje o rojstvu tragedije; to pa je vprašanje o prikrievanju. Poglavitno današnje slepilo je prepričanje, da je temeljni ritualni umor z vsem bogastvom svojih različic presežen.

10. Tragedija pozna lastno, to je tragedijsko resnico (spoznanje). Ta je krščanski, filozofski, znanstveni vsaj enakovredna. Ker je danes pozabljena, je toliko pomembnejša. Na strani krščanske, filozofske, posebno pa ideološke in znanstvene resnice so tisočere in velikanske institucije, na strani tragedijske resnice je komaj kaj – razen samih smrtnih dejstev. Tragedijska resnica odkriva dvoje: da je družba utemeljena na umoru in da zato brez nenehnega obnavljanja tega izvirnega umora ne more obstajati. Tragedijska resnica razkrinkuje humanizme in nauke o nesmrtnosti kot slepila, ne da bi pri tem zapadla nihilizmu; ta je mogoč šele v okviru filozofije in znanosti kot togo nasprotje srečnemu imperializmu in kot njegova bedna delna resnica.

11. Prva konsekvenca: ker družbe brez žrtve ni, žrtve pa je izločeni posebnost, sta posebnost in družba že v zasnovi enakovredna. To spoznanje je predpostavka tragedijske resnice. Najbolj kaznovani (kralj Ojdip), najbolj kriminalni (Medeja), najbolj nesrečni (Elektra), najbolj na rob odrinjeni (berač Ojdip) se pokažejo v središču sveta; povprečni in srečni, spodobni in spoštovani so zapuščeni v sivini nepomembnosti, v videzu. Ideal filozofske, ideološke, znanstvene, proizvodno potrošne, informacijske družbe je, da posebnost odpravi. Tragedija izpričuje, da to ni mogoče, ker je v nasprotju z resnico.

## Drugi del tez

1. *Antigona* je tragedija posebnega tipa: med različnimi tipi tragedij je najbolj tragedijska, ker je njena tema nastanek in narava tragedijske resnice.\*

2. Čeprav so Kreonti med sabo sociopsihološko različni – Sofoklov je barbarski tiran, ekscesoidni samovoljnež, Anouilhov in Smoletov sta



moderna funkcionalista – hočejo v bistvenem isto: po končani vojni, po preobilni žetvi smrti skušajo utemeljiti družbo brez smrti. (Glej govor Smoletovega Kreonta, 1. izdaja, stran 11.) To je postopek vseh ustanoviteljev kraljestev; to je osnova vseh novih držav. A ker družbo utemeljujejo na zmagovavcu – to je na tistem, ki je poraženca (= krivca) umoril – jo s tem postavijo na zločin. Zločin vzdajajo v novo ureditev kot njen pogoj. Zmagovavčeva smrt je posvečena; tisti, ki je Eteokla umoril, Polinejkes, je izobčen. Eno morivsko dejanje – Eteoklovo – je sveto; drugo grešno. Na novo etabrirani razglašajo: kdor bo z zmagovavcem, bo – simbolično – večno živel. Kdor se bo usmilil poraženca, bo kriv, ker se bo s tem uvrstil na stran tistega, ki simbolizira smrt, mrtvost, preteklost; s tem bo usmiljeni sam obnavljal smrt (umor). Slepilna obljuba sistema je: če nihče ne bo sočutil s poražencem, bo ostal umor pretekel: za zmerom premagan.

3. Na začetku države sta torej zapoved in prepoved. Prepoved pokopavanja mrtvih (ki jo prakticirajo države še danes) določi mejo med etnocentrično pojmovnim dobrim in zlim: med našim in tujim, med prijateljem in sovražnikom, med našo državo (domovino) in drugo. V simbolno menjavo, ki je univerzalna, je zarezana meja blagovne institucije. Kdor samovoljno prepoved krši (država temelji na samovolji), uničuje najvišjo vrednost: naše življenje. Zato je izdajavec; zasluži smrt. Na mesto simbola menjave stopi moralno pravni sistem; smrt je obnovljena, a kot kazen, kot sredstvo državne kohezije. (Glej Kreontov govor, stran 12.) Ni več osvobajajoča resnica; je le eksempl. Kaznovani preide na drugo stran življenja. Tam je – po nazorih te strani – večna smrt. Mors immortalis je simbolizirana v nepokopanem mrtvecu; nepokopan mora ostati zato, da njegova smrt ne bi bila nikdar ukinjena. Za takšno družbo je bistveno, da je smrt ujeta in odposlana onkraj nas; da je drugje; da je le v nas (nesmrtno) življenje.

4. Antiona sprejme temeljno človeško nalogo: pokazati, da smrt in umor nista onkraj; da država (da mi) temelji(mo) na njiju. To je vrhovna človeška dolžnost: *dolg. Plačati*. Plačilo dolga je temelj simbolne menjave: vrnjeni dar.

5. Antiona ve, kaj sledi, če izločamo smrt – našega – življenja drugam, v druge. Celotno obdobje blagovne menjave (neolitika) je čas nenehnih vojn med samimi ekspanzivnimi presežki življenja (državami), ki pripisujejo smrt druga drugi. Dezuniverzalizacija sveta vodi v vojno samih totalitet, torej v eksces družbeno legitimnih umorov. A obenem v kaos znotraj države (Teiresiovi verzi o nevarnosti zmede), kajti otroci premaganih in onečaščenih ne morejo pristati na večno mrtvost svojih prednikov; zmerom znova pripravijo učinkovito maščevanje – pač po talionskem zakonu. (Ne pozabimo na nadaljnjo zgodovino Teb. Zavlada Polinejkov sin Thersander; njegov rod se nadaljuje, Eteoklov pa je z ubitim sinom Laodamosom končan.) Antiona ve, da je pravna in moralna filozofija države slepilo. Tragedija zahteva, da se slepilo raztrga; da se pozabljenega spomnimo (tragedijska plat kulturnega spomina); da se skrito (a-letheia) razkrije.

6. Antiona je kontranasilje; Kreonta – državo, podržavljeno družbo – prisili, da se razkrije v svoji resnici: da ubija. Vendar je metoda Antioninega kontranasilja nenasilna, etična; v tem se loči od drugega – talionskega – modela tragičnih junakov, ki izsilijo resnico sveta z umorom (Orest). Antiona ni niti trpna – naključna – žrtev (Abel, Ifigenija). Anti-

\* Žal mi je, da na tem mestu ne morem izpeljati zveze med Antigono v jami grobu-skritosti-maternici in njenimi analogoni Danajo, Arne in Antiopo; komparativna analiza mita bi podala posebno teorijo rojstva tragedije kot resnice, ki nadomešča rojstvo fizičnih otrok, Eola in Beota, Perzeja itn. Prav tu je eden modelov za rojstvo Jezusa kot resnice iz votline.

gona je svobodna zavestna odločitev zoper družbo, utemeljeno na laži (slepilu) in umoru. (Naj je svobodno voljo Grkom tega časa še tako težko pripisati, v liku Antigone je zasnovana; zato ni čudno, da je Evropa to dramo in to temo najvišje cenila.) Antigona ve: kdor pristane na Kreontovo prepoved, postane sodelavec v ubijanju – tudi za nazaj. S tem pa preprečuje rojstvo resnice in obnovo kozmosa. Samovoljna država kozmos ukinja.

7. Antigona se ne slepi; je simbol kristalne zavesti. Čeprav bi po eni strani rada živela – kot vse živo – se zaveda, da je njena smrt nujna. To smrt moremo pojmovati kot ritualni samomor. Med ritualno žrtvijo in ritualnim samomorom je razlika le v etičnosti. Tradicionalni grešni kozel je izbran po naključju; je predmet obreda. Antigona pa je njegov osebek, sama se daruje. Njena – etična – veličina je, da v času, ki na videz neha darovati žive žrtve (ker žrtve spremeni v državne podložnike: v delavce proizvajavce, te pa je treba izkoriščati in ne ubijati), s svojim avtodafejem prikaže resnico državljanov. Ritualni samomor je osrednja oblika etično razvite človeške družbe. Njegova tragedijska resnica uravnoteži slepilo resnico znanstvenega osvajanja (= napredovanja) in državnih zmag. Se je pa prenesla v en del krščanstva: v svetniškega mučenca (glej Calderónovega don Fernanda – *Stanovitni princ*), in v en del revolucionarnosti: v padlega heroja (glej Schillerjevo *Ivano Orleansko*).

8. Pomen Smoletove *Antigone* je še posebej v tem, da prinaša tragedijsko resnico v dobo, ki se trudi biti gluha.

9. Na eni ravni Antigona, ki išče resnico, Polinejka najde, kar simbolno pomeni: najde smisel sveta, kozmos. Svet, ki je v blagovni menjavi in v državah že skoraj razpadel v nič (nihilizem uživačev, cinikov, narcisov, funkcionalistov, vojakov, politikov – Smoletovega tebanškega dvora), se znova rodi. Junaška devica spočne dediča: Paža. Ohranjena je kontinuiteta etične zavesti in osvobodilnega dejanja: nepristajanje na zlo nič, na zgoljdanost življenja, proizvajajočega reči, omejenega v slepilo, ker mu je resnica prepovedana: ker mrtvec ne sme biti pokopan; ker smrti ne smemo vzeti nase in odpreti njenega rodilnega naročja.

10. Na drugi ravni najdenje smisla sovpadе s smrtjo: z umorom. Resda ni ves smisel zajet v smrti: smisel je omogočanje življenja, smrt poraja življenje. Ni pa smisla, ki bi se ločil od smrti; smisel, ki zanika smrt, postane državna, gospodarska, politična, telesno uživaška logika: prazna logika nič. Antigonino življenje – to je smrt – je posoda vrnjene smisla.

11. Antigona: živeti ni mogoče, če ni smrt življenju enakovredna. Praksa, ki prizna zgolj življenje, je bolezen na dokončno smrt: rak: imperialističen razplod celic, nobena noče odmrreti, nobena odstopiti prostor svoji naslednici. Antigona: če se vsi drugi predajajo razmnoževanju – otrok, imetja, vrednot, znanja, užitkov, čustev, moči – ostane nji, da reši svet: da sama s svojo hoteno žrtvijo prikljče ljubljeno smrt.

### Prvi del ilustracij

Naj navedem nekaj temeljnih citatov iz vseh treh *Antigon*; takšnih citatov, ki so zagovornikom razmnoževalnega zgoljživljenja najbolj pohujšljivi in najmanj razumljivi.

1. Osnovni ton Smoletove *Antigone*:  
*Daleč čez črto tega mesta kaže kažipot,*  
*v deželo drugo, na drugo plat življenja.*

Mesto je ime za državo-družbo, ki je izključila smrt. Druga plat življenja je smrt.

*Zakoni drugi vodijo življenje,*  
*zato sem tu, da jih spoznam,*  
*zato sem tu, da zvem, kdo sem.*

To je namen tragedije: doseči resnico, ki se skoz dogajanje drame razkrije v boju s slepilom.

2. Tragedija ne prizna stečaja za umor, ker ve, da v svetu izključene smrti zavlađa slepilo (rak). Zato:

*Zdaj zakoni sveta popravljajo napako,  
trdo, pravično, brez priziva;  
ker zlo se v zlu rodi in nadaljuje v novo zlo  
v nikoli sklenjeni verigi.*

Besede se nanašajo na umor Stražnika. Kreon ni mogel obvarovati svoje prepovedi (ne pokopuj mrtveca!) in zapovedi (živi brez umora! – torej ne ubij Antigone, ki je prepoved prekršila) drugače, kot da je dal Stražnika umoriti. Umor je nun že kar na začetku nove družbe. Nerazrešljivo protislovje morilske družbe.

*Nesrečni stražnik . . . nesrečne Tebe in Kreon, ti,  
ki si presodil, da dobro ustvariš tudi z zlom.*

Od prvega vprašanja:

*Kdo je morilec? Kaj se godi?*

*So Tebe res navek zakleto mesto umorov in krvi?*

*Vnovič je tekla kri, čemu?*

do prvega odgovora:

*Stražnik je mrtev.*

*To je zdaj resnica. In to ni mir in ne blaginja,*

*to je zločin.*

Brezprizivna resnica o naravi naše družbe.

3. Nasproti si stojita dve pojmovanji. Družbeno:

*Ljudje živé, se veselé, kopicíjo užítke*

*in prav neradí slišíjo za smrt.*

*Takrat jim je najboljšé, ko jih nobeden ne vznemírja,*

*radí bi v miru speljali svojo barko v grob.*

Pojmovanje tragedijske resnice:

*Normalni zven svetá je laž, prevara in slepota.*

Med obema pojmovanjema ni mostu – to je nauk tragedije. Ali nihilizem tega sveta:

*Nobene žrtve ni,*

*nobene posvečenosti, v očeh sveta nikakršnega zгледа.*

Ali ravnanje Antigone, ki

*dognati hoče vse do kraja.*

Kraj je konec življenja. Konec je nujen, če Antigona do konca išče pravo stran življenja (smrt).

Uživači se zavedó, da so linčarji. Spoznajo:

*Ubíti ga bo treba znova!* – Namreč Polinejka, smisel, Antigono, ki se je z njim poistovetila.

Ljudje, razporejeni na strani zgolj življenja, morajo doseči, da se uveljavi sklep: Polinejka – smrti – ni. Zato morajo vsako Antigono, ki (ga) je našla, ubiti, da bi znova mogli oznanjati človekovo prazno nesmrtnost. Obveljati mora resnica:

*Človek je nič, čemu naj si taji svoj nič?*

4. Anouilhova Antigona je v spoznanju nujnosti smrti še določnejša. Že v nastopu Prologa beremo:

*Antigona premišljuje, da bo morala umreti . . . Ni kaj storiti. Imenuje se Antigona in morala bo svojo vlogo igrati do konca.*

Ljudje iz komedije bežijo pred koncem, pred njegovo resnico. Ne vedo, da je konec obenem začetek: vir. Začetku pa ni mogoče ubežati.

Anouilhova Antigona se globoko zaveda zločinskosti normalnega življenja – družbe; zato se ji to življenje upira:

*Ne želim živeti . . .*

Zgoljživljenje je prilagajanje laži, zločinu. Bistvo izločenca, posebneža, ki si etično naloži dolžnost vračanja daru-življenja, je v tem, da reče zgoljživljenju: ne.

*Se morem reči ne na vse, česar ne maram – na vašo politiko, na vašo nujnost, na vaše zgodbe. Sama sem sodnik. Z vašo krono, z vašimi stražami me lahko le ubijete, ker ste rekli – na ta svet – da.*

Tragedijska resnica je neuklonljiva; pokaže bistvo podružbljenosti: družba obsoja in mori. (Glej Smoletove verze: *Kdor je na prestolu, pozna le preiskavo, sodbo, kazen. Kdor se upre kraljevemu ukazu, pristane / na preiskavo, sodbo, kazen.*) A navzlic svoji morilski moči družba ne more prisiliti žrtve, da bi pristala na resnico družbenega niča; žrtev lahko le ubije. Ritualni posebež utripa v skladu z globljo resnico: s simbolno menjavo.

Znanstvena (državna, družbena) resnica zahteva ogromno – čedalje več – znanja, medtem ko je resnica simbolne menjave skrajno skromna. Antigona to ve: *Ničesar se ne morem naučiti od vas.*

Treba je znati le reči ne. Znati umreti kot žrtev. Ne pristati na umazanijo življenja, v katerem je treba početi nizkosti, *nekomu lagati, drugemu se smehljati, tretjemu se prodati; gledati stran, ko nekoga ubijajo.*

5. Sofoklova Antigona je najjasnejša. Že v prvem nastopu izjavlja:

*Ti stori, kakor veš, jaz ga pokopljem;*

*za delo to mi bo sladko umreti.*

(Tako prevaja Sovre; Albreht ima: *bo to mi častna smrt.*)

*Ob ljubem počivala bodem ljuba*

*za svoj pobožni greh; saj moram spodnjim*

*pogodu biti dlje kot živim tu.*

Sofokles se ve za skladnost človeškega ravnanja s svetimi zakoni; Smole to vednost obnavlja. Spodnji bogovi so tu le izraz – simbol – za izvirno pripadnost smrti.

*da umrjem – vem*

*in vedela sem že brez teh razglasov.*

*Če pa že prej umrem, o, blagor meni!*

*Ker komur je življenje zgolj trpljenje,*

*ta pozdravlja smrt kot blagor.*

A zakaj ji je življenje posebej trpljenje? Ne le zaradi temeljne zavezanosti simbolni menjavi. Tudi konkretno. V tragediji *Ojdipus v Kolonu* spoznamo Antigono kot spremljevalko svojega slepega očeta – berača – v izgnanstvu. Sinova sta ga posmehljivo izdala, Antigona žrtvuje svoje življenje, da bi mu stregla v bedi. Antigona je že pred tragedijo o Antigoni simbol solidarnosti, usmiljenja, altruizma: odrekanja človekovi samozadostnosti, veličini osvajanja. Je zametek bodočih svetnic. A človek le kot svetnik in mučenec ne sodeluje v zlu.

Tragedijska resnica je:

*zdaj, v veke in že zdavnaj vlada zakon:*

*Dejanje in nehanje smrtnikov*

*nikdar ni prosto krivde in prekletstva.*

In:

*Ker mnogim je nestalni up krepilo,*

*a mnogim lahkokrilih želj privid;*

*še preden kdo zave se, ga zaleze,*

*da se opali na žarečem ognju.*

Vsi smo podvrženi slepilu; vse nas tragična resnica vrže ob tla. Kreon doživi, da se mu zakoljeta sin in žena; sam postane tragični junak. Liki iz Smoletove *Antigone* bi se temu radi izognili; a kako dolgo bo trajalo njihovo slepilo? Jih ne čaka usoda Beckettovega *Konca igre*?

Antigona ve za ta bodoči bedni konec; zato jo opeva zbor:

*Ni vzela te bolezen, ni meč te končal*

*iz proste zdaj volje – kot smrtnik noben –*

*še živa stopila boš v Hades.*

Če se sam ne zapišeš smrti, te prisili vanjo usoda: v obliki maščevanja. Teiresias Kreontu:

*Zapomni ti si, da ne bo prevozil,*

*na nebu sončni voz več mnogo krogov,*

*ko dal krvi boš lastne plod – mrliča –*

*v nagrado mrtvecem, v odkup za to,*

*da pahnil z vrhnjega sveta v podzemlje*

*si živo dušo...*

In:

*Zaman je borba z neizbežnostjo.*

*Resnica zmaga vedno.*

(Ali pri Sovretu: *Le resnica traja.*)

Upiranje tragediji je upiranje (tragedijski) resnici. Je zakrivanje resnice.

## Drugi del ilustracij

1. Sofokles opeva zmago zgoljživljenja kot slepilo. Na ravni rodovne – znanstvene, družbene – ekspanzije:

*Silna so čuda tega sveta,  
čudo vseh čud pa je človek!  
Smelo križari sredi morja,  
vihram besnečim kljubuje.  
Boginjo boginj, pramater zemljo,  
si je zaslužnil z umno roko...  
Zvitost, spretnost njegova sta dika!  
Tako rekoč vse je plen domiselnega človeka.  
In vrh: jezik si je izmislil, ustanovil državo.*

A vse to – mogočnost tega sveta, uspešnost te družbe, bogastvo blagovne menjave – ne pomaga; tragedijska resnica je močnejša:

*Boleznim kužnim vsem je našel lek,  
le smrti ne ubeži iz veka v vek.*

2. Isto – a na osebni ravni – kritično opeva Smole. V družbi, ki je izklopila smrt – žrtev, požrtvovalnost – pade vsak državljani v neodrešljiv narcizem. Samozadostnost življenja je strahoten brezup: je nova – sodobna – oblika neodrešljive tra-  
gičnosti.

Ismena:

*Resnica ni resnica, ker mora dihati na naših tleh!  
Dihati na naših tleh pa se pravi:  
Karkoli govorim in delam, res je le eno:  
jaz sem središče vsega – jaz sama sebi sem edino,  
ves svet okoli je le moje dopolnilo.\*  
Kje naj najdem Polinejka? V neznanih daljah, kjer ni mene?  
... A ko udari ura, smo vkljeni le v eno:  
v telo, ki terja in zmaguje.  
Nemočna sužnja sem tega, v čemer se nosim.*

To je napoved Beckettovih starcev, ki so kaznovani z večnim životarjenjem prav zato, ker se ne znajo življenju odpovedati. So pa ti verzi obenem tudi resnica Okovanega Prometeja, ki je prvi podrl kozmično ravnotežje; od njegovih časov, od Epimeteja, od Pandore, od Deukaliona naprej so ljudje podvrženi zlu. Vladimir in Estragon, Pozzo in Lucky so obnova okovanega Prometeja: Smoletove Ismene.

Le Antigona more te okove zdrobiti.

Andrej Inkret  
**VPRAŠANJE  
O ODSOTNI  
ANTIGONI**

Med številnimi vprašanji, ki se po dvajsetih letih še zmerom z vso silovitostjo in poetsko zahtevnostjo zastavljajo iz besedila Smoletove *Antigone*, se bo moje premišljevanje dotaknilo enega samega. To je vprašanje odsotne naslovne junakinje, moralnih razsežnosti in etičnega pomena njenega dejanja, predvsem pa nagibov, ki to dejanje tako neubranljivo in vsemu navkljub terjajo od nje.

Zanimajo me torej tiste sestavine Antigonine vloge, ki jih drama na nekem mestu s Paževimi besedami imenuje »žar velike vere«, nič manj pa tudi razlogi, ki dramatiku niso dopustili, da bi Antigono *in corpore* pripeljal na prizorišče. Dognati hočem, kako Dominik Smole utemeljuje Antigonino dejanje, ki je seveda znamenje in potrdilo njenega radikalnega, tragičnega spora s svetom, sistemom njegovih najpoglavitejših vrednot in seveda institucij veljavne in odločujoče družbene moči. Katera je in kakšna je tista drugačna »moč«, ki se po krvavi vojski pred tebanskimi vrati zgane v Antigoni, da odide na tako samostojno in tako konsekvenco samotno pot? Na pot, kjer ne more biti zanjo nič gotovega in nič jasnega, pač razen negotovosti in tveganja? Odkod, skratka, v Antigoni moč, da Kreontovemu ukazu in vsemu zmagoslavnemu tebanskemu svetu vrže v obraz svoj ubogi, toda neprizanesljivo zvesti *ne!* – kako je v takšnem svetu sploh mogoč »žar velike vere«, o katerem govori omahujoči Paž, kaj daje hranivo temu žaru in tej veri?

To pa se pravi, da me zanima, kako je danes mogoče reči *ne!* in kaj to pomeni. Pri tem seveda izhajam iz prepričanja, da je svet, kot ga uprizarja Smoletova igra, še zmerom zgolj in natanko tisti svet, ki je edini na voljo tudi nam in ki so mu torej edinemu namenjene naše odločitve in naša dejanja. To je svet zmagovite ideologije, vsakršnih njenih institucij in legitimne družbene moči, a tudi svet dogovarjanja in sporazumevanja, ki naj – kot v Smoletovih Tebah – sproti urejata in razrešujeta napetosti ali spore med različnimi interesnimi centri in ki te spore in napetosti tudi zares razrešujeta in bolj ali manj učinkovito urejata po poti medsebojnega popuščanja in funkcionalnih kompromisov. To je svet brez velikih katastrofalnih situacij, brez pretresov, ki bi ga še mogli zamajati v temelju in do dna. To je svet stabilizirane, zgolj pragmatске politike, kot jo v *Antigoni* zastopa Kreon in kot jo je pred natanko dvajsetimi leti pokojni Vladimir Kralj duhovito povzel z naslednjimi besedami: »Krvava vojna je po naši zaslugi zmagovito zaključena. V državi vlada spet red in ta red prinaša blagostanje, kruha in zabav, in to je vse, kar je moči pričakovati od države.« Vse drugo, dodajam, človekovo intimno zadoščenje, osebno zadovoljstvo, zanos, sreča itd. je stvar posamičnega človeka, ne več stvar ideoloških zahtev, skupinske vrednostne indoktrinacije, oblastvene prisile, se pravi terorja institucionaliziranih in ekskluzivnih vrednot.

Kako je v takšnem svetu mogoča Antigona, kam je sploh še lahko usmerjeno njeno dejanje?

Vprašanje je še posebej pomembno, če vemo, da pri Smoletu ne more biti več veljaven tisti vrhovni in vsezavezujoči, čeprav »nenapisani« *Nomos*, niti tisti »večni« *Ethos*, s katerim Antigona utemeljuje svoje dejanje pri Sofoklu in ki ga tu navajam v prevodu Kajetana Gantarja (cf. *Antigona*, Ljubljana 1978, str. 23–24):

Vem, da razglasim ljubečega človeka

nima moči, da omaje neomajne

in nenapisane bogov zakone.

Njih zakon ni od danes ne od včeraj,

na vek velja, nihče ne ve, od kdaj.

Kako bi mogla – v strahu pred človekom –  
kršiti ga, da s tem si božjo kazen nakopljem? ...

Smoletova Antigona se na »neomajni«, božji Zakon seveda ne more sklicevati. V Smoletovih Tebah ni več Zakona, ki bi veljal »navek«, je le

še množica predpisov, dogovorov in sporazumov, ki so vsičasni in vsi, kajpada, delo človeške pameti in pragmatične pisave, ne more pa biti več »nenapisanih« zakonov. Noben tebanskih zakonov niti vsi ti zakoni skupaj ne morejo več zanesljivo in nedvoumno »sankcionirati« nedotakljivega jedra medčloveškega sveta in ne opredeljevati mejnega roba človekovih pooblastil kot pri Sofoklu.

Hkrati pa je potrebno poudariti, da Dominik Smole tudi ne pristaja na tisti vsezajemajoči nihilizem, kot ga uprizarja Antigonina drama pri Jeanu Anouilhu in katerega poglobitna teza se glasi, da je vse določeno že vnaprej in da je človek le nezavedna vloga in razosebljeni člen – ali bolje: resignirana žrtev – fatalnega družbenozgodovinskega mehanizma, ki ga je sicer vzpostavil sam, nad katerim pa zdaj nima več oblasti. Ta brezupni totalitarni mehanizem nazadnje namreč izbriše in zatemni vse, tako da mora tudi Antigona pred koncem Anouilhove igre resignirano izjaviti: »... ne vem več, za kaj bom umrla.«

V Smoletovi *Antigoni* stvari nikakor ne morejo biti določene vnaprej, njeni junaki nikakor ne le mrtvi členi ali ravnodušne vloge nekega nedoumljivega, vsemogočnega družbenozgodovinskega »mehanizma«. V tej drami se ne srečujemo z resigniranimi, ubitimi ljudmi kot pri Anouilhu, pri Smoletu ni stari mit o Oidipovih otrokih niti najmanj preobrnjen v cinično (in hkrati sentimentalno) *igro*, brez moči tožečo nad razčlovečeno samovoljo in grozo sveta. V Smoletovi *Antigoni* si uprizorjeni junaki sami izbirajo usodo, sami volijo resnico in obseg svoje svobode, njihove vloge temeljijo na odprtem eksistencialnem izboru. Lahko bi rekel, da se kreirajo sami.

Kako potemtakem Antigona zasnuje in utemelji svoje dejanje, čemu mora – ne sprašujoč se za ceno – pokopati Polineika in kaj pomeni ta njen simbolični akt v svetu, v katerem je stik z »nenapisanimi bogov zakoni« pretrgan, saj je Nomos razpadel na množico zakonov in dogovorov, s tem pa je neizogibno postal vprašljiv tudi nekdanji nedotakljivi »večni« Ethos? Na kaj se v svetu pod praznim nebom sploh še lahko sklicuje Antigona, na kateri višji kriterij in na katero moralo med ljudmi, ki so, kot govori Smoletovo besedilo, »prepametni, da bi ohranili vero v bogove«, a tudi »prešibki, da bi verovali vase«?

Vprašanje je po moji sodbi v drami osrednjega značaja predvsem zagledatelj, ker v sporu med Kreontom in Antigono seveda ne gre za preprosto spopad za pozicije in za družbeno moč, ampak za neprimerno usodnejšo napetost, ki zadeva medčloveško problematiko onkraj komezurabilnega in pragmatičnega, onkraj območja javnih interesov in državnih koristi, čeprav hkrati seveda nehoti posega tudi vanje. S svojim dejanjem seže Antigona onkraj mejá izračunljivega, z njim določi in opredeli svoje bitje in bivanje v celoti, do *smrti*, ne da bi s tem sama kakor koli poskušala posegati v Kreontove oblastne pristojnosti, prilaščati si njegovo kraljevsko moč. – Ko odide iskat Polineika, ne more biti ob Polineiku nič drugega več važno: zanjo je pokop »izdajalskega« brata vesa, zvestoba mrtvemu bratu ukaz, nad katerim država (o kakršni govori Vladimir Kralj) ne more imeti moči in ki je torej v celoti stvar njene individualne odločitve, svobode in odgovornosti.

Za Kreonta je vprašanje o pokopanem ali nepokopanem Polineiku postranskega značaja. Na začetku, ko se vrne iz zmagovite vojne, nanj niti ne pomisli; pokop prepove šele potem, ko to Tebanci javno terjajo od nje. V nadaljevanju Ismeni in Antigoni pogreb celo dovoli, če ga seveda opraviata naskrivaj. Kreon od vsega začetka natančno ve, da je smrt dokončno izbrisala razliko med »slavnim« in pa »izdajalskim« bratom, saj mrtvemu človeku, kot to z zdravo pametjo formulira tebanski dvorni filozof Teiresias, ne moreš »več ničesar dati, nič odvzeti«. Naj ga »obsuješ s slavo ali mu mrtvo glavo tiščiš v blato«, je to obakrat »jalov opravek«,

saj je »vse zaman!« »Le še kamnit nasmeh ti odgovarja: adijo, zbogom, ni me več.«

Naj mrtvi pokopljejo mrtve, se na prvi strani glasi Kreontovo prepričanje in njegova državotvorna misel: krvava vojna se je po naši zaslugi zmagovito zaključila, zdaj se začena svet živih, njihovega (samo)opoja in zabav, svet miru in blagostanja, spričo katerega je misel na mrtve posttraskskega značaja, če ne sploh brez smisla, še zlasti, če so v vojni umrli na sovražni strani kot Polineikes, ki bratu Eteoklu v dogovorjenem času ni hotel izročiti oblasti v Tebah. Ker mrtvi kamnitih nasmehov ne morejo več služiti živim, so samó še mrtvi, jih »ni . . . več«.

Na drugi strani Kreon natanko vé tudi to, da morejo o mrtvih zmerom govoriti ali razsojati le živi, ki so jim mrtvi tako tudi na brezpogojen način izročeni. Živi jih po svojih nagibih in potrebah jemljejo v službo, imajo v resnici edini oblast nad njihovimi »kamnitimi nasmehi«. Kreon se seveda zaveda, da se mora kot oblastnik ukloniti javnim tebanskim terjatvam v zvezi z junakom Eteoklom in izdajalskim Polineikom, kakor ve tudi to, da njegov sklep o slovesnem pogrebu in o prepovedanem pokopu niti v najmanjši meri ne bo spremenil nepreklicnega dejstva Eteoklove in Polineikove smrti. Odloča se torej v skladu s svojo politično vlogo (v igri se sam večkrat imenuje za »uradnika«), se pravi na podlagi praktičnega računa med voljo in koristjo živih pa med nepreklicno ravnodušnostjo mrtvih, ki jim »ne moreš več ničesar dati, nič odvzeti«. Na ravni, na kateri se odloča Kreon, na ravni racionalnega državnega premisleka, to nikakor ne pomeni cinizma: navsezadnje si novi tebanski kralj s smrtjo sovražnih bratov sam tudi ni umazal rok.

Antigona pa se z vso silo vzdigne natanko zoper to Kreontovo pozicijo, zoper misel, ki trdi, da je vse poglavitno in vse merodajno, torej tudi vse človeško mogoče razrešiti na tehtnici funkcionalnih ali »vitalnih« družbenih interesov; vzdigne se potemtakem zoper praktičen (zdravorazumarski?) račun in proti demokratičnim manipulacijam v imenu večje ali manjše družbene koristi.

Hkrati pa je Antigonina zvestoba mrtvemu Polineiku usmerjena tudi v tisto ranljivo Kreontovo točko, ki se je tebanski oblastnik razvidno zaveda tudi sam in v kateri se splošni, nadosebni pomen njegove oblastniške službe razlamlja z njegovo lastno, naj rečem, subtilnejšo intimno vednostjo o pravi resnici oblastniških poslov. V Smoletovi *Antigoni* Kreon namreč ni le pragmatični šef tebanske države, ampak je, kot beremo, hkrati tudi »človek«, ki ga zaradi napornih in kočljivih javnih zadolžitvev boli glava, »človek«, ki rad hodi »ptičem žvižgat« in »duhat tulipane« . . . Kreonta, ki ceni zasebno življenje in mirno vest (naj mu bosta spričo položaja še tako nedosegljiva), pri oblastniški službi tedaj ne vodita nikakršna slepa strast in slast. Natanko se zaveda, da so na tem tebanskem svetu tudi stvari, ki so, če že niso višje, vsaj *drugačne* od onih, nad katerimi imajo oblast in moč njegova kraljevska ustanova, država, sistem in red . . . Tako pa se tudi zaveda, da Antigone pač ni mogoče posrkati v »funkcionalen« politični račun, okreniti v javen prid »presilnega ognja, ki je v nji« – kot tudi sam nikakor ne more žrtvovati javnih interesov njeni siloviti, nepreračunljivo »nori« zvestobi, pa naj bo z njo kot »človek« še tako ranjen tudi sam. In ker razpoke med družbenim interesom in zvestobo enega samega »brezmejnega« človeka ni mogoče z ničimer premostiti, ukaže Antigono kaznovati s smrtjo. Ker Kreontove »človeške« tenkočutnosti ni mogoče zajeti v Kreontovo državno vlogo, mora biti Antigona žrtvovana: mora biti z brezpomočno smrtjo v imenu interesov in moči živih izbrisano njeno dejanje, odstranjen njegov simbolični pomen. Tako se slednjič izpolni tudi tisti tihi ukaz, na katerem je bila od vsega začetka zasnovana zmagovita tebanska država: naj mrtvi pokopljejo mrtve, saj v očeh živih njihovi »kamniti nasmehi« ne morejo pomeniti nič več, saj govorijo le še o tem, da jih ni več. Zvestoba mrtvemu je izdajstvo živega, je bolezen



in norost. Antigonino dejanje potemtakem ne more biti nič drugega kot dejanje blaznosti . . .

Če si zdaj poskušam odgovoriti na vprašanje, ki sem ga zastavil na začetku in ki se sprašuje o tem, odkod Antigona vzame silo in moč za svojo intimno osvobajajočo, toda tudi samouničevalno – *ne*, s katerim se v drami vsemu in vsem postavi po robu, potem moram najbrž ugotoviti, da Smoletova *Antigona* na to vprašanje ne daje, ne more in očitno noče dati povsem nedvoumnega odgovora. Najprej seveda zaradi tega, ker v igri sama sploh ne nastopi ter je tako vse, kar nam avtor dovoli izvedeti o njeni gnanosti, o njenem nemiru in njeni zvestobi mrtvemu – zoper neizogibno samovoljo živih – že vnaprej določeno s stališči, pozicijami, komentarji drugih, ki nam pač edini poročajo o Antigoninem razmerju do izdajalskega, vendar nepreklicno mrtvega brata Polineika. O njenem nemiru in o njeni zvestobi ne moremo izvedeti ničesar zanesljivega in trdnega: kar vidimo, je podoba, ki ji mere in relief določa optika ogledala. Resnica te podobe je dosledno odsotna. In če poskušamo iz te podobe, iz komentarjev *drugih* vendarle dognati avtentično »osebno« resnico Antigoninega dejanja, to je, etične temelje njenega *ne*, potem je treba reči, da postavlja Smoletovo besedilo v tej zvezi pred bralca le takšne formulacije, ki na konsekventen način vztrajajo v območju simbolnega, tako da se do njihovega poslednjega, definitivnega in nedvoumnega pomena ne more prebiti. Srečuje se sicer s pojmi kot »dolžnost«, »čast«, »ljubezen«, »vest«, tudi »obred in navada«, »spodobnost in običaj«, toda vsi ti pojmi se v *Antigoni* dosledno pojavljajo sami zase, ne da bi se kakor koli mogli razviti v zaključen ali vsaj razviden sistem etičnih vrednot. In še več. V tistih predelih besedila, v katerih hočejo biti Smoletove formulacije posebej natančne in nedvoumne, kjer se nastopajoči (zlasti Paž in zbor) povsem identificirajo z Antigonino ljubeznijo, simbolna razsežnost docela prevlada ter tako rekoč zatemi vsakršen komenzurabilni racionalni smisel. Beremo na primer, kako Antigono »svetla misel v dalji zvesto in nestrpno čaka«, kako jo »veninven spodžiga žar velike vere«, kako je »na zvesti sledi . . . dogajanju sveta«, kako je »pol njene duše . . . v Polineikovi duši«, itd. Tako je mogoče reči, da Antigoninega dejanja samega v Smoletovem besedilu ni mogoče racionalno utemeljiti in ne povsem zanesljivo izmeriti njegovega moralnega obsega. Antigonino dejanje je za dramo odločujočega značaja zgolj in natanko v tistem smislu, kolikor neizbrisno zaznamuje *druge*, ko jih z različnih smeri določa in opredeljuje, saj se zgolj ti *drugi* morejo tudi *in corpore* pojaviti v drami. Antigona je torej odločilna, kolikor njeno dejanje zaznamuje splošno zavest Kreontove države po zmagoviti in, kajpada, pravični vojni; kolikor se z njo zamaje splošna, ne-problematična in samozadostna resnica veljavnih »družbenih« vrednot. Kolikor se prav z njenim dejanjem razodene, da ima svet *živih* pri vsej svoji »vsesplošni urejenosti vsesplošnih poslov« vendarle še zmerom tudi svoje temno, neizrekljivo, neizogibno dno: smrt – da torej svet nikakor ne more pripadati zgolj živim.

Tako nam Smoletova *Antigona* po vsem videzu ne more zanesljivo odgovoriti na vprašanje, kako je danes mogoče reči *ne*. Noče nas torej kot Brechtova varianta, ki je v letu 1948 poskušala radikalno aktualizirati stari Hölderlinov prevod Sofoklovega »izvirnika« – »prostiti, naj v svojih dušah pobrskamo po podobnih dejanjih v bližnji preteklosti ali tudi po izogibanju takim dejanjem« . . . Smoletova *Antigona* je s silovito poetično energijo naravnana »zgolj« v zaris tiste sledi, ki jo Antigonino dejanje vtisne v svet, v *druge*, ne da bi se samo pred seboj hotelo ali moglo utemeljiti z izmerljivimi in splošnoveljavnimi dokazi. Njeno dejanje je stvar svobodnega in odgovornega – se pravi tragičnega – subjektivnega izbora. Sled, ki jo zariše v svet, je osvobajajoča, čeprav je Antigonino dejanje blazno, osvobajajoča pa prav zaradi tega, ker s svojo blaznostjo prebija rigidno samozavest in subjektivistično nadutost »normalnega«.

Katja Podbevšek  
FUNKCIONAL-  
NOST  
JEZIKOVNIH  
SREDSTEV  
V SMOLETOVI  
ANTIGONI

Ob prvem branju zapusti jezikovna oblikovanost Smoletove *Antigone* v bralcu vtis koherentne jezikovne strukture. Jezikovna izrazna sredstva so izbrana in sestavljena tako, da učinkuje besedilo karseda usklajeno, enotno, ves čas uglašeno na nekakšen »visoki« stil, ki s svojo pridvignjenostjo odgovarja tudi idejnosporočilni vrednosti besedila. Pri večkratnem branju *Antigone* pa ugotovimo, da je znotraj jezikovnega sestava mogoče najti vrsto vsebinskih in jezikovnih »nepravilnosti«, ki rahljajo ta »visoki« stil in funkcionalno podpirajo idejno-vsebinsko zgradbo drame.

V *Antigoni* je idejna razdvojenost na antigonski in neantigonski svet očitna. Manj opazna pa je jezikovna različnost oziroma dvojnost, čeprav jo nakažejo že osebe same. Na začetku tretjega dela drame Haimon in Teiresias eksplicitno govorita o idejni in prek nje tudi o jezikovni različnosti oseb. Haimon npr. pravi takole: »Bogovom hvala, da se po nébesu pode vsaj tiči. / *Antigona* bi rekla: očitki nespolnjenih dolžnosti.« (63)<sup>1</sup> *Antigona* torej vidi v pticah še nekaj več kot preprosto življenjsko dejstvo, ptice so ji simbol, njeno dojemanje sveta je vsebinsko različno od Haimonovega. Haimon pa izreče še drugačno razliko: »za ves današnji dan sem brez načrta. / *Antigona* bi rekla: zašel si v goli dan.« (64) V tem primeru ne gre toliko za vsebinsko razliko kot za dva načina ubeseditve iste misli. *Antigonin* odnos do sveta torej ni drugačen od *tebanskega* samo po vsebini, pač pa tudi po načinu ubeseditve. Očitno gre za nasprotje med preprostimi enopomenskim besedjem in besedjem v neobičajnih asociacijah. Preprosto besedje včasih preseneča s svojim pomenom, ki ne sodi ne k antigonski ideji ne k osebami, ki jim je namenjeno. Gre za sicer stilno nevtralne besede (bolan, zaspan, prigrizniti), ki pa v določeni situaciji označujejo neprimerno vedenje oseb, zlasti Kreonta in Teiresiasa. Kreon je npr. bolan in zaspan, ko zahtevajo Tebanci kazen za Polineika in časten pogreb za Eteokla (11), ob zahtevi, naj dožene, da Polineika ni, pa Kreon celo zaspi (68).<sup>2</sup> Tudi Kreontov prvi govor Tebancem ni nič kaj kraljevski. Takole se po nekaj besedah poslovi od njih: »Tako; zdaj pa zares adijo, Tebanci!« (12). Kreon-oblast torej v trenutkih, ko bi moral biti najbolj aktiven in buden, odpove in ljudstva mu je kaj malo mar. Tudi Teiresiasova želja po hrani: »(...) kaže (...) nekaj prigrizniti« (8) deluje v trenutku razglasitve miru in zmage dokaj neprimerno. Takšne vsebinske oziroma vedenjske banalnosti očitno demitizirajo Kreonta in Teiresiasa ter hkrati razvrednotijo pomen oblasti, moči, vlade, institucije.

Glede na socialno razslojenost slovenskega jezika je *Antigona* napisana v knjižnem jeziku, in sicer v zbornem.<sup>3</sup> Med stilno nevtralno besedje so sem in tja vpletene stilno zaznamovane besede s časovnim, tujim, čustvenim in socialnim prizvokom. Arhaizmi so – ker jih je malo in ker ne gre vedno za popolnoma zastarele besede – komaj opazni in le rahlo obarvajo nesodobno oziroma mitično snov: *na postelj pade* (62); *jenjaj* (35); *bandro plemenitosti* (54).<sup>4</sup> Kadar so starinsko obarvani besedni naglasi, so ritmotvorna prvina: ki drugim polnijo *glavé* (45); se spet zbirajo *vojské* (67). Opazni sta še dve zelo opazni priložnostni besedi: *lepohlači* Haimon (46); *nebotične* misli (46). Preseneča nekaj tujk, zlasti v primeru, ko Zbor upesnjuje nočno razpoloženje v Tebah: »Noč pada že nad Tebe. / Blago in ljubeznivo mrmra z *insekti* ob bregovih vod (...) / le tu in tam osamljena stopinja / prekinja neslišni *tremolo* narave.« (17)<sup>5</sup> Zdi se, da tujke nimajo kakšne posebne vloge in da so bolj ali manj naključne. Besede s čustvenim prizvokom (ljubkovalne, slabšalne besede, kletvice) nakazujejo odnose med osebami, njihov značaj in trenutno razpoloženje. Do *Antigone* in *Ismene* je Kreon vedno ljubeč, zato ju imenuje: *dekletce* (30), *punčka* (12), *sestrica* (9), *princeska* (56). Tudi takrat, ko sestri ne spoštujeta njegovega ukaza, ostaneta zanj *deklici* (51). To Kreontovo ljubeče nagovarjanje *Antigone* in *Ismene* dokazuje njegov nekraljevski, človeški pol. *Ismena* uporablja ljubkovalne izraze za Paža, vendar je v njenih pomanj-

ševalnicah izražen tako njen višji kot njegov nižji socialni položaj: *mali pažek* (60), *norček* (60), *mali brezskrbni paž* (39), *smešni, mali paž* (57), *pšenič-nolasi deček* (60), *otrok* (57). Tudi ostali Tebanci dajejo Pažu čutiti, na kateri hierarhični stopnici je njegovo mesto. Teiresias ga imenuje: *otrok* (17), *pažek* (15), *fantič* (14), *čenčič* (10), Kreon mu reče *smrkavi desni bok* (35). Paž sodi torej med tiste, ki so »ponižani, šibki, v temo zroči« (80), in kot tak predstavlja močan kontrast mogočni in svetli antigonski ideji, ki jo bo ponesel v prihodnost. Kreonta običajno imenujejo *gospod* (9) ali *kralj* (7), kadar od njega kaj pričakujejo, *svetli knez* (12), *svetlost* (10) ali *presvetli* (35), Teiresias je *starec* (33), *zlobni starec* (23) ali *vedež* (23), Haimon je *sinko* ali *dečko* (22, 23, 62), Stražnik je *črnuh* (59). Do neke mere lahko iz tega, kako osebe nagovarjajo druga drugo, razberemo tudi njihov značaj. Teiresias ima do vseh nekako ciničen odnos, predvsem do tistih, ki so na socialni lestvici nižje od njega, Haimon je še mlad in neizkuščen, Ismena je zaverovana sama vase. Izrazi, s katerimi nagovarjajo osebe druga drugo, pa nakazujejo tudi hierarhično lestvico, katere najvišja točka je Kreon, najnižja pa Stražnik in Paž. Kletvice (varianete besede vrag) izreka predvsem Haimon, tipičen mladeniško vetrnjaški predstavnik tebanske samozadovoljnosti.<sup>6</sup> Izstopa pogovorno izrazje, ki se največkrat pojavi pri predstavnikih neantigonskega sveta. Haimonovo besedilo je npr. pogosto oblikovano tipično pogovorno: »Žensk pa nikjer! /Preiskal sem hišo od nog do glave, / žensk pa nikjer! /Teiresias, kje imaš ženske? (...) Kdo pa tukaj nekaj kuha? / (...) Bom že staknil kje katero! (23) Ta »nižji« stil se ujema s Haimonovim življenjskim nazorom, ki je izrazito konformističen, nepriznavajoč kakršnokoli višjo resničnost od empiričnega sveta. V določenih situacijah je čutiti pogovorno naravnost tudi pri Kreontu in Teiresiasu. Ko je Kreon razburjen in govori o tebanski resničnosti, uporabi tudi kakšno nižjejezikovno oziroma skoraj vulgarno besedo: »Ti, Haimon, prečepiš ves božji dan na punci ali pri krojaču, /kraljični se potikata za ogli kot dve prav slabi cipi, / Teiresias pa žre in žre in žre.« (35) Tudi Teiresias izbira pogovorne besede, ko gre za Tebe: »Le sina jim pridelati bo treba« (33)<sup>7</sup>. Pogovornost se ujema s čustveno razburjenostjo oseb. Oba, Kreon in Teiresias, sta sicer Antigonina nasprotnika, vendar vesta še za drug, nadempiričen svet, in Kreon, ki je razdvojen na oba svetova, ga do neke mere vendarle tudi priznava. Ostale osebe – Ismena, Paž, Stražnik – večinoma ponavljajo Antigonine besede, ki pa ostanejo vedno na ravni »visokega« stila, to je zbornega jezika. Stilno zaznamovane besede, zlasti pogovorno izrazje, se torej pojavljajo predvsem, kadar gre za ubesedovanje neantigonskega sveta. Za Tebance in njihov način življenja je očitno takšen besedni izbor primernejši.

Podobno je razmerje s stališča retoričnih figur.<sup>8</sup> Kadar osebe govorijo o Antigoni in njenem iskanju človekovega bistva, so retorične figure količinsko in kakovostno opaznejše. V skladu s snovjo, ki jo upesnjujejo, postajajo bolj zapletene, miselno zahtevnejše in obširnejše. Po opaznosti izstopajo zlasti semantične figure,<sup>9</sup> ki so po svoji vsebini oziroma asociacijah v časovnem neskladju s pripovedovanjem. Takšni anahronizmi se pojavljajo takrat, ko gre za opis življenja v Tebah ali pa sveta nasploh in v zvezi s Haimonom kot tipičnim predstavnikom tebanske miselnosti. Zbor že v svojem prvem nastopu posredno v obliki komparacije govori o nogometu, kar je nepričakovano glede na samo slovesno situacijo ob razglasitvi zmage in miru in glede na to, da na Kreontov dvor pač ne sodi nogomet. Preseneča tudi strokovni športni izraz *srednji napadalec*. (6) Tudi na začetku drugega dela drame Zbor izreče več anahronizmov: v *uradih udarjajo pečate* (32), *nov model kočije* (32), *so marsičemu padle cene* (32), *okoli prvega so krčme polne* (32). Ostale osebe tudi uporabijo nekaj besed, ki za dogajalni čas niso primerne. Haimon npr. govori o svojih *hlačah* (40), o tem, da *prinaša mlekarica mleko v hišo in raznašalec časopis* (33), Ismena o *frfatavih krilih in lepih hlačah* (41), o *cekinu* (46), o *vsemo-*

Katja Podhoretz  
FUNKCIONAL-  
NOST  
JEZIKOVNIH  
SREDSTEV  
V SMOLETOVI  
ANTIGONI

gočni tehniki (70), Kreon o žarometih (54), o svojem uradu (75, 81), Teiresias o kroglah, ki sta si jih brata pognala v glavo (8), in o tem, da hodi na seje vlade (43). Takšne časovne nepravilnosti aktualizirajo mitično snov, ki postaja tako izvenčasovna in splošnoveljavna.

Količinsko izstopajo personifikacije in metonimije. Ob naravi, predmetih, pojmi, ki oživljajo in postajajo podobni ljudem, je opazno popredmetenje abstraktnih pojmov: *ki bi sprejel in nesel v prihodnost tvoje tveganje (47); dajte mi dokaz (70); v nji (torbi) je dar bogov (78), v nji sta mir in varnost (78); ščepec zanosa (14)*. Metonimije so pogosto že znane iz pogovornega jezika: *slabo je biti žejen, slabo brez toplega ognjišča (9); pod Kreonovim žezlom je življenje znosno (77); na očeh vsega sveta (51)*. Včasih metonimije ustvarjajo humorno atmosfero. S tega stališča je opazen duhovit dialog med Stražnikom in Teiresiasom v prvem delu drame: Stražnik: *»Zanesle so me torej lahkomišelnje, nevedne noge potihlo karseda / iz spodnjih sob k stopnišču, ki je na levi strani hiše. / Ne vem, kaj je bilo predrznicam, zavile so navzgor, potem na desno, / prav v dno hodnika, nenehno tihe in nenehno drzne. / Tam so hodile, kjer bi ne smele. Pri drugih vratih levo / se jim pridružila so še ušesa, tenko ubrana in debelo radovedna. / Dejal sem jim, naj ne poslušajo, a kaj jim morem, / ko so zmeraj v rabi: hočeš nočeš, vse so slišala.«* Teiresias: *»Zdrave noge, zdrava ušesa. In zdaj – kaj so slišala?» (18)* Glede na resno intonacijo besedila so takšne humorne retorične figure nepričakovane. Humor vzbuja hkrati z metonimijo personifikacija ušes in nog, deloma pa tudi neobičajen besedni red. Prav tako učinkuje humorno personifikacija Teiresiasovega duha, ki *»sedi na (...) stolu (...), / molči, modruje malo, a zelo zelo molče, / sicer pa kima ljubeznivo, kadar je potrebno«* (43). V humorju je skrita kritična bodica in namig na sodobnost. Videti je, da je humor dokaz za preprosto in veselo življenje, kakršnega si želijo in ga tudi živijo Tebanci. Humor se namreč pojavi pri Stražniku, pri Haimonu in Teiresiasu pa je opaziti besedne duhovitosti, kot npr.: Haimon: *»Pripravil si me do tega, / da mislim. Ne vem, kako, a kadar mislim, / sem zmeraj žalosten, / če pa sem žalosten, / ne mislim nič.«* (34)

S pogovornostjo učinkujejo frazeologemi v obliki rečenic in rekel,<sup>10</sup> ki so spet najpogostejši v besedilu Haimona, Kreonta in Teiresiasa. Te tri osebe uporabljajo npr. takšne frazeologeme: *na dan z besedo (23); kamen se mi je odvalil od srca (51); migniti s prstom (72); ne žanje, kdor ne seje (40)*.<sup>11</sup> Včasih je frazeologem vsebinsko in oblikovno osvežen: Kreon: *»Čas ne celi samo rane, ampak vrača tudi pamet.«* (52) Rečenice ne ostanejo le besedni okras, pač pa rodijo v sogovorniku novo misel, ki hoče razveljaviti prejšnje besede: Ismena: *»Bojim se, knez, da niti meni niti Antigoni / ni do te pameti.«* (52)<sup>12</sup>

Komparacije imajo večinoma vezni člen kot, redkeje kakor, in so včasih, predvsem ko jih govorijo zagovorniki tebanskega življenja, že znane: *je tema kot v rogu (13); ti pa si strgana kot beračica (41)*. Včasih komparacije nimajo veznega člena. Teiresias npr. pravi: *»Življenje je blago, ki nosi znamko povprečne kvalitete.«* (63) Nekaj primerov vzbuja pozornost glede na semantično vrednost primerjanih besed: *kralj spi kakor težak (51); mlad vladar je kot vajenec pri obrtniku (68)*. Takšne izredno nazorne primerjave do neke mere devalvirajo mit in rahljajo hierarhične odnose med osebami, obenem pa potrjujejo razmerje kralj : človek, visoko : nizko, antigonsko : neantigonsko. Presenetljiva je še primerjava med Glasnikom in uradnikom, ki jo izreče Stražnik, ko zagleda sla iz Delfov: *»Obraz mu je zaklenjen. / Na svetu tak je kot uradnik.«* (78) Komparacija je anahronistična in nas spomni na Teiresiasovo mnenje, da mora biti kralj uradnik ljudstva (21).

Vsebinske napetosti in s tem dramatično razgibanost ustvarjajo tudi antiteze (*Posveti z lučjo jasnosti v to črno zmedo, 57*) in oksimoroni (*O čem molči, 15*).<sup>13</sup> Antitezno naravnost je čutiti zlasti v Zborovem besedilu, ki je skoraj praviloma razpolovljeno na svetli in temni pol. Na začetku pr-

vega dela drame gre za kontrast vojna – mir (6), na začetku drugega dela za opis veselega, žuborečega življenja v Tebah na eni strani in neutrudnega, neuspešnega iskanja na drugi strani (32), v tretjem delu je vsebinska dvojnost med svetlo Antigono in mislijo in turobnim okoljem, ki je Antigono kot blaznico zavrlo (62). Antitezno razporeditev jezikovnega inventarja je opaziti še v Paževih besedilih (10, 37, 16) in v Kreontovih sanjah (48).

Od epiteto so opazni barvni, ki pogosto skupaj z besedno sosesčino tvorijo sinestezijo. Zdi se, da so sinestezije včasih predvsem jezikovni okras (*zlata vest*, 79; *beli smehljaji*, 32), včasih pa nazornejša oznaka povedanega (*debelo radovedna, tenko ubrana ušesa*, 18; *težak pogovor*, 53).<sup>14</sup> Po pogostnosti vzbujajo pozornost izraz *vsesplošno*, ki pomeni vse, kar je pogoj za mir, blaginjo in lagodno življenje v običajnem tiru: Teiresias: »( . . . ) da kaže ( . . . )/zaploskati *vsesplošni ureditvi vsesplošnih poslov* ( . . . )« (8); »Veseli se, saj so *vsesplošni posli tako/lepo, vsesplošno, umno in prikladno in tako dalje/urejeni*.« (8)

Metafore se večkrat razrastejo v zapletenejše strukture, v nekakšne lirske opise, ki so pogosti, kadar osebe govorijo o antigonskem svetu: Ismena: »*Kdor išče s celim srcem, s celo mrežo svojih žil,/kdor se z odprtimi rokami vrže v svet,/temu zanesljivo na hrbet pade bič,/kdor pa je za lepó na sploh, za prav na sploh,/komur torej ni za nič, ta zanesljivo prejme svoj cekin*.« (46) Metafore so torej odvisne od vsebine oziroma od abstraktnosti ali konkretnosti pripovedovanega. Haimon npr. govori o sobarici kot o *mali, zviti muc*i (33), Ismena pa takole označi tebansko pasivnost: »*Molčite,/prestrašeno odeti v lupine svoje varnosti!*« (70) Isto misel ponovi kasneje v malo spremenjeni obliki: »*Molčite, skrbno poskriti v drobljivem steklu/svoje varnosti*« (72).

Tudi sintaktična stilna zaznamovanost je v *Antigoni* izbrana funkcionalno. Izstopajoč stilom so ponavljanja najrazličnejših vrst od anafor, epifor, epanaleps, geminacije do enakoglasja.<sup>15</sup> Pogosto gre za potrojenost besed, besednih zvez ali stavkov. Potrojenost daje občutek pridvignjenosti govora. Že začetna Zborova primera je takšna: »*Ta naša krogla, ta naš globus, ta naša drobna žoga,/( . . . ) v mrežo drugih zvezd, ozvezdij, sonc –/odmev spet daje in tišino hrani, nedra spet odpira/za šum cvetlic, dreves in za preprih oblakov*« (6). Ponavljanjem se najpogosteje pridruži še neobičajen besedni vrstni red (invertirani pridevniki, glagoli, naslonke): *boldalce trdno* (25); *Polineika hočejo in Eteokla* (11); *ki so selile se na jug* (16); *o Polineiku, kaj je rekla* (15). Oboje ima poudarjalno vlogo, včasih je izraz čustvene prizadetosti govorečega, včasih pa zgolj ritmotvoren element.

Število ponavljanj v zadnjem delu drame naraste hkrati z vsebinskim in kompozicijskim crescendom. Napeto pričakovanje odgovora iz Delfov stopnjujejo ponavljanja verzov. Isti začetek, pa tudi ista stavčna struktura, se ponovita kar sedemkrat, in sicer v paralelnih dvojicah, od katerih je drugi člen stopnjevan prvi člen: Haimon: »*V nji (torbi) so barve./V nji je vse polno barv*.« Stražnik: »( . . . ) *V nji je red in so predpisi*.« Teiresias: »*V nji je mir in mera za velikost človeka*.« Ismena: »*V nji je dar bogov: ljubezen./V nji je dar bogov: sprava*. ( . . . )« (78) Zanosno naraščanje doseže višek v Ismenini izjavi, s katero označi vse tisto, kar je za Tebance najvažnejše: »*V nji sta mir in varnost*.« (78) Ponavljanja zaznamujejo tudi močno čustveno razburjenost oseb, obenem pa povzročijo hitrejši tempo dogajanja. Tudi Antigona zmaga je oznanjena s ponovitvami. Stavek: *Antigona je našla Polineika* se ponovi šestkrat. Trikrat ga izreče Paž, trikrat pa ga ponovi Zbor v obliki odmeva. Skupaj z zvočno kuliso (zvonjenje) ustvarijo ponovitve vtis svečanosti in pomembnosti trenutka (79, 80).

Pozornost vzbujajo beseda *mera*, ki se v besedilu ponovi v takšni ali drugačni obliki dvajsetkrat: kako da se razrašča v take *silne mere* (16); je zrasla *čez običajno mero* (37); *mera za velikost človeka* (78).<sup>16</sup> Tebanci imajo očitno natančno določeno mero tako za človeka in njegova hotenja kot

za naravo, predmete in pojme. To mero pa določajo tebanski zakoni in predpisi. Če kdo preseže določeno mero, je izobčen ali pa celo kaznovan s smrtjo. Kreon, ki je kralj, je »vzdignjen nad človeško mero« (21) in je zato pri svojih odločitvah vedno sam, muči ga samota odločitev (28), je neke vrste izobčenec. Antigona se je prav tako dvignila čez običajno mero, njena misel je čezmerna, celo konkretizira jo v obliki dejanja, zato je kaznovana s smrtjo.

Z različno sintaktično organiziranostjo stavkov so spet ilustrirani hierarhični odnosi med osebami. Stražnik in Glasnik – najnižji socialni sloj – uporabljata najpogosteje nezahtevne, kratke, jedrnate, pogosto eliptične stavke: Stražnik: »*Čujte! Ze slišim glas trobent. Res je. Prihajal! Nasproti mu hitim, jaz sem njegov./Tako je mora videti, takoj imeti.*« (7) Eliptični stavki se pojavijo tudi v govoru drugih oseb, kadar nestrpno pričakujejo novice o Ismeninem in Antigoninem iskanju: Kreon: »*Besedo jasno.*« (24); Teiresias: »*Antigona?*« (20) Včasih je izraz nestrpnega začudenja en sam glas: Teiresias: »*4?*« (20) Odsekan, staccato ritem je včasih vzrok za humorno vzdušje, ki ga glede na idejno sporočilo besedila ne pričakujemo: Teiresias: »*Stražnik, napni ušesa!*« Stražnik: »*So, gospod.*« (77) Ali Teiresias: »*Torej teptata naš ukaz?*« Stražnik: »*Teptata. Naš, gospod.*« (19) Stražnik razdeli odgovor na dva dela in s tem poudari obe besedi: teptata in naš. S takim odgovorom Stražnik tudi sebi nadene večjo pomembnost, saj se zdi, da je tudi on ukazal. Tako rekoč poistoveti se z oblastjo.

Zelo opazni so primeri, ko se običajna stavčna konstrukcija razbije in se del stavka osamosvoji ter pomensko izstopi: »*Ismena je Ismena, kjer sta mir in varnost. Tam se razcveti.*« (7) Vejica je zamenjana z močnejšim ločilom, s piko, kar da osamosvojenemu delu (Tam se razcveti) poseben vsebinski poudarek. Izpostavljenost osamosvojenega dela, sprememba ločila in neobičajen besedni red povzročijo tudi poseben ritem,<sup>17</sup> ki zahteva pred zadnjo mislijo zaustavitev tempa s pavzo.

Ostale osebe razpredajo svoje misli v mnogovezjih (opazen je veznik in) in brezvezjih,<sup>18</sup> predvsem kadar so čustveno prizadete in govorijo o bivanjskih, etičnih, nazorskih problemih. Takrat tudi rade zastavljajo vprašanja, ki ostajajo brez odgovorov ali pa si nanje same odgovarjajo. S kopičenjem vprašanj, ki se jim pridružijo še vzključni stavki, npr. Ismena dvomi o nepravilnosti Antigonine odločitve in s tem seveda tudi o pravilnosti svoje. (74)

Opazni so še vrivki, ki so grafično označeni s pomišljajem, z vejicami ali z oklepajem: »(…) počasen in – zdi se – zmeraj malo lačen (...)« (48); »*Moj glas je, vem, brez vsake cene*« (39); »*za zdaj pa moram (s srcem, ki krvavi v bridkosti) razglasiti Tebam*« (61). Vrivki nekako sproščajo pridvignjen govor in upočasnjujejo ritem.

Čustvena napetost se včasih sprosti v vzključih: *O, brata?* (8); *O, Kreon, Kreon, slavni Kreon!* (9); *Ah – let toliko imam* (9); *o smelo ptico* (10); *O, naj že pride in razreši!* (78) Včasih so vzključni izrazi vznesečnosti, včasih začudenja, včasih ravnodušnosti, včasih strahu, včasih prošnje, hkrati pa dopolnjujejo zvočno podobo besedila.

Zbor pogosto ponovi zadnje besede osebe, ki je govorila pred njim, in sicer dobesedno ali v nekoliko spremenjeni obliki: Kreon: »*Nesrečni stražnik, vdan in zvest.*« Zbor: »*Nesrečni stražnik, le sebi vdan, le zase zvest.*« (25) Včasih Zbor ponavlja tudi samega sebe, predvsem glavne misli. V drugem delu npr. Zbor ponovi misel iz prvega dela drame: »*Minilo je! Minilo je! Utihnilo!* (6)« – »*Minilo je, minilo, utihnilo!* (32) Enako se vsebinsko ponovijo tri vrstice iz prvega dela tudi v drugem: »*Glasnejše kakor bojnih trum topot, bolj panično kot plat zvona/ob ognju, z nasiljem večjim in bolj nezadržno/dve srci sestrski udarjata za blodnim bratom Polineikom.*« (17) – »*Glasnejše kot ta vrišč in blišč, bolj panično kot plat zvona/ob ognju, z nasiljem večjim in bolj nezadržno/pa srca bijeta Ismene in Antigone*

za *blodnim bratom Polineikom*.« (33) Vse tri ponovitve so vsebinsko najpomembnejše točke v zgodbi: vojne je konec, Antigona in Ismena iščeta Polineika, iščeta ga neutrudno.

Tudi ostale osebe se rade vračajo k že izrečenim mislim, ki včasih postanejo njihov zaščitni znak. Haimon izreče stavek: »*Trava je zelena in mak je rdeč!*« (45), ki ga potem spreminja: »*Trava je zelena in mak nepopravljivo rdeč*« (42), »namesto da pošteno bi priznala, *kako zeleno je zeleno in rdeče rdeče*« (47), »in vse bo spet preprosto in veselo, */trava bo zelena in mak rdeč*« (70). Rdeč mak in zelena trava očitno Haimonu pomenita simbol za preprosto in veselo življenje, za življenje brez antigonskega iskanja in uresničevanja.

S sintaktičnega stališča so zanimive Kreontove sanje (48). Posebna sintaktična organiziranost besedila ustvarja dramatično napetost. Kreontova pripoved ni razvlečen monolog, ampak je jasno, jedrnato poročilo o sanjskem doživetju. Pogosta so brezvezja, elipse, vrivki. Živost pripovedovanja ustvarja premi govor. (*Potegni meč mi iz srca – je navsezadnje rekel. Potegni ti svoj pecelj – sem rekel jaz.*) Kot odmev se ponavljajo iste misli. (*Umrla bova, kaj bo potem? – sem rekel. Umrla bova, kaj bo potem? – je rekel oni.*) Živost govorjenja stopnjujejo tudi Kreontovi vzkliki, npr.: »*A glej ga vruga, bil je jaz!*« (49); »*Ah ti – sem mu dejal – ti prismođe*« (50). Izbor besed, besedni vrstni red in sintaktična oblikovanost Kreontovega pripovedovanja obarvajo besedilo pogovorno. Takole zaključí Kreon svojo pripoved: »*Razjezil sem se zadnjikrat – in se v taki jezi zbudil./Kot sem dejal – pomiril sem se šele dol gredé.*« (50) Vsebinski drobci iz sanj se ponovijo, ko Kreon v tretjem delu drame zaspi: »*Nimam mere, ker sem kralj/poljane spolzke in hladne kot ledena plošča./In ta ognjeni ptič, počasen, a zmeraj znova lačen.*« (75) Dogodek iz sanj Kreonta očitno zasleduje še naprej, bralcu pa prikaže trpeče Kreontovo vztrajanje v razdvojenosti na človeški in kraljevski pol.

Poseben ritim in dramatično napetost ustvarja v besedilu premi govor. Kadar osebe poročajo o Antigoni, pogosto dobesedno navajajo njene misli: Paž: »*Ali sije sonce mrak, je rekla./Ne, sem dejal, ne sije. Sonce sije luč, kot zmeraj./Čudno, čudno, je mrmrala, meni sije/mrak.*« (16) Dobešedno navajanje Antigoninih misli v premem govoru do neke mere nadomešča njeno fizično odsotnost v drami.

Premišljena sintaktična oblikovanost jezikovnega gradiva ustvarja tudi zvočno sliko dramskega besedila, kar pomeni, da ga pač ritmično oblikuje. Besedilo ni uklenjeno v stalno metrično shemo, pač pa je napisano v svobodnih verzih. Verz je grafično označen z vrstico, ki ji ritim določa dolžino. Smiselna enota se včasih pokriva s sintaktično, pogost pa je miselni prestop, kar še dodatno razgiba besedilo: »*Kot senca ptiča je za trenutek prhnil/čez moje čelo dvom (...)*« (40). Dolžina verza je deloma odvisna od čustvene prizadetosti govorečih, tako da je verz včasih ena sama beseda: Paž: »*Ve.*« Teiresias: »*In?*« (37). Kadar ima oseba daljše besedilo, je tudi verz daljši. V skoraj prozni obliki so napisane Kreontove sanje in uvodni spev Zbora v tretjem delu drame. Kreontove sanje so pravzaprav edini epski del v drugače lirsko uglašeni drami. V skladu s sporočilom je ritim upočasnen ali pospešen, včasih je tudi umirjen na enakomerno valovanje. Rime so v besedilu redke in zgolj naključne: »*(...) te moči,/(...) ki je v nji.*« (61); »*(...) da si blazna ti!/(...) da smo blazni vsi!*« (74). Zvočno obliko besedila sestavljajo tudi onomatopejske metafore, enakoglasja in stilno zaznamovani besedni naglasi: je *švistnila* kot britev ostra misel (28); ko jutro *blisne* (62); na trgu *žlobudrajo* ženske (32); *skovir skovika* (17); *živi življenje* (52); *bole jo bolečine* (11); se *zbirajo vojské* (67); ki drugim *polnijo glavé* (45). Videti je, da je skrb za zvočno obliko besedila večja, kadar osebe govorijo o antigonskem svetu.

V režijskih opombah, ki jih je zelo malo, so opazne oznake za molk. Pojavijo se na mestih, kjer gre za važne odločitve. Kreon, ko izve, da Is-

mena in Antigona ne izpolnjujeta njegovega ukaza, molči (24). Molk je deloma izraz presenečenja, hkrati pa je ta molk premislek, ki rodi misel o umoru Stražnika. Včasih molk izraža dvom, negotovost govoreče osebe. Ismena npr. pravi: »Ne! Ne! Ne sme ga najti, naj se zgodi karkoli./ne sme ga najti!/Kaj naj storim, če ga poišče!/Kaj naj mi vsi storimo, če ga najde? (Molk) Nobeden ne ve odgovora?« (70) Ismenin strah in dvom nakazuje še kopičenje vprašanj in stopnjevanje ponovitve, premor pa vse skupaj še intenzivira. Ismenin molk je napolnjen s pričakovanjem odrešilnega odgovora, ki pa ga ni, zato ostaja trpeča odprtost Ismeninih vprašanj še toliko bolj zavezujoča. Včasih je torej molk odgovor na vprašanje, spet drugič poudari vsebinsko moč izgovorjenih besed. V zadnjem delu drame, ko Kreon izreče smrtno obsodbo, Stražnik odgovori: »Ta hip bo mrtva.« (Stražnik odide. *Molk.*) (80). Molk očitno tudi povečuje dramatično napetost, ki je največja v tretjem delu drame, kjer je z molkom napolnjenih mest kar sedem, medtem ko se v prvem in drugem delu pojavi molk po trikrat.

Videti je, da jezikovna oblikovanost Smoletove *Antigone* dopolnjuje njeno idejno-vsebinsko zgradbo. Jezikovna organizacija besedila podpira in dela opaznejšo razliko med Antigono in ostalimi osebami, obenem pa nakazuje razdvojenost nekaterih oseb (Kreon). Na vseh nivojih je mogoče opaziti bolj ali manj antitezno razporeditev izraznih sredstev: zborni – pogovorni jezik, ljubkovalni – slabšalni izrazi, humorno – resno, klišejske metafore – miselno zahtevnejše metafore, dolge, zapletene stavčne strukture – kratki, odsekani stavki, dolgi – kratki verzi itd. Kadar osebe govorijo o antigonskem svetu, je v njihovem besedilu vedno čutiti nekakšno pridvignjenost, ki jo povzroča zborni jezik, bogata metaforika, ponavljanja, nenavaden besedni red, zvočna oblikovanost verzov – skratka poudarjena poetična funkcija jezika.<sup>19</sup> Vse osebe pravzaprav največ govorijo o Antigoni, o nesmislu njenega iskanja, opisujejo njeno početje, ponavljajo njene misli, zato prevladuje pridvignjen, »visoki« stil. Abstraktnosti Antigone, ki se kot oseba v drami sploh ne pojavi, odgovarja tudi bolj »abstrakten« jezik, poln neobičajnih asociacij, medtem ko je tebenska resničnost zadovoljna s »konkretnim« jezikom brez posebnih vsebinskih razsežnosti. Tej konkretnosti najbolj pristoji pogovorna zvrst, ki je včasih podkrepljena z neprimernim vedenjem nekaterih oseb. Nasprotja na jezikovnem nivoju torej funkcionalno dopolnjujejo idejno kontrastnost besedila. Vzdrževanje pravilnega ravnotežja med višjo in nižjo ravnino v določeni situaciji in zmožnost njunega usklajevanja pa gotovo sodi med tiste kvalitete Smoletove *Antigone*, ki ji dajejo umetniško vrednost.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> V oklepaju navedene številke pomenijo strani v knjigi: Dominik Smole, *Antigona*. Mladinska knjiga, Ljubljana 1979 (Kondor, 182).

<sup>2</sup> O Kreontovem glavobolu in o zaspanosti je govor še na str. 9, 10, 12, 66, 69.

<sup>3</sup> Jože Toporišič: *Slovenska slovnica*, Maribor 1976, str. 10.

<sup>4</sup> Arhaizmi so še: zabaven *drug* (73), čakajo nas *posli*. (37), če bi ta smrt bila *brez haska* (55).

<sup>5</sup> Tujke so še: *globus* (6), *revolucija* (20), *sistem* (35), *nevtralno* (35).

<sup>6</sup> Kletvice: *K vragu*, pa še dečka! (33), Ah, *k vragu*, *k vragu*, *k vragu!* (34), *Jenjaj, vraga!* (35), *Pa kaj ste, vraga*, zadnje čase vsi tako nabriti (41), *Sto vragov!* *Kaj pa? Sto vragov!* (73).

<sup>7</sup> Pogovorno izrazje je še: brez jeze sva bila in zmeraj *bot* (13), za svojo staro vižo (6), grem *domu* (31), prav *neženirano* (50), kaj pa potlej z Antigono *tečnarita* (42), *sem telebnil* (49), ta *patron* (48), ti *prismode* (50).

<sup>8</sup> Leksikon *Literatura*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1977, str. 207.



9 n. d., str. 220.

<sup>10</sup> Jože Toporišič: *K izrazju in tipologiji slovenske frazeologije*, JIS 1973/74, št. 8, str. 273.

<sup>11</sup> Pogovorni frazeologemi so še: ne vem, iz koga norca brije (43), kaj neki ti je padlo v (...) glavico (14), na dan z besedo (23), si ne belimo glave (27), naj gre vse k vragu (64).

<sup>12</sup> Podobno še: Haimon: »Ne žanje, kdor ne seje, ali ne?« Ismena: »Veliko seješ, vidim, res.« (40).

<sup>13</sup> Oksimoroni so še: mrak ti sije sonce (18), da bo teža lažja (70), da bo sonce sijalo črno (41).

<sup>14</sup> Sinestezije so še: zlati, daljni vonj mladosti (17), sladek sen (21), grenek spomin (28), srebrni zvoki citer (39).

<sup>15</sup> Epifora: Nič prida kri, ta njuna kri (8); anafora: Brez pameti so vojne, brez kanca logike (7); epanalepsa: Nič, saj to je: nič (13); anominacija: misli misli (16); geminacija: O, ptice ptice (16).

<sup>16</sup> Podobno še: je vzdignjen nad človeško mero (21) je čez mero zbrana (16), kje so vse naše mere (74), obilno mero potrpljenja (30) ne tebe, ne te dvojne mere ne razumem (14).

<sup>17</sup> Podoben je primer: Teiresias: »Ne vem ničesar. Nikakor nič./Kot tvoje, so tudi moje roke čiste./Ne vem ničesar. Nikoli o ničemer nič.« (23).

<sup>18</sup> Primeri: Ne misli nanj in ga ne glej in ga ne bo (8), Z roko si utira čelo, stopa k oknu, zagleda ptiča (...) sledi z roko mu, in zdaj je ptič ta roka./enako prostih, lahkih, smelih kril. (10).

<sup>19</sup> Roman Jakobson: *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd 1966, str. 295.

Jože Koruza  
**VPRAŠANJE  
MITA  
KOT »MODE«  
IN  
»ZAŠČITNEGA  
PARAVANA«**

Ob recepciji  
Smoletove  
Antigone  
v jugoslovanskem  
prostoru

Smoletovo dramsko delo *Antigona* je takoj po nastanku v letu 1959 doživelo za slovenske razmere izjemen uspeh. Krstni uprizoritvi na eksperimentalnem Odru 57 (premiera 8. aprila 1960) sta sledili jeseni istega leta še dve postavitvi na poklicnih odrih, in sicer v Mariboru (SNG, premiera 5. novembra 1960) in v Ljubljani (Drama SNG, premiera 25. decembra 1960), ter revialna objava,<sup>1</sup> v začetku leta 1961 pa še natis v knjižni obliki.<sup>2</sup> Tega leta se je tudi začel prodor Smoletove *Antigone* v širši jugoslovanski prostor; v izvedbi ljubljanske Drame je bila predstavljena na VI. Sterijinem pozorju v Novem Sadu 25. maja 1961 in nagrajena kot najboljše dramsko delo na tem festivalu, čemur sta sledili objavi dveh srbohrvaških prevodov dela, Roksande Njeguš v zbirki nagrajenih del na Sterijinem pozorju<sup>3</sup> in Branimira Žganjera v zagrebški dramski knjižnici »Scena«.<sup>4</sup>

Že najbolj tehten odmev na prvo uprizoritev Smoletove drame, priznavalna kritika strokovnjaka za vprašanja dramaturgije Vladimirja Kralja, je zabeležila dejstvo, da gre za »moderno parafrazo starega mita na odru«, in sicer, po piščevem mnenju, prvo na Slovenskem. Pri tem pa ni šlo zgolj za registriranje, ampak za posebno priznanje delu, ki se je tako uvrstilo v enega treh najpomembnejših tokov sodobne evropske antiibsenovske dramaturgije, v katerem dominirajo »O'Neill v *Elektra*, Giraudoux s *Trojansko vojno*, Anouilh z *Euridiko*, Medejo in *Antigono*, Cocteau s *Peklenskim strojem (Ojdis)* in Sartre s *Muhami*«. O tej dramaturški smeri je Kralj sodil, upošteva je posebej Smoletovo *Antigono*, tako:

»Ta nova oblika ima svoje nedvomne pesniške prednosti: ni brez intimnega stika s svojim časom, z dogodki 'svoje' zgodovine, vendar jo hoče prerasti in skuša časovni problematiki dati neko bolj splošno človeško, danes in zmeraj veljavno podobo. Vrhu tega se z izposajo antičnega mita uveljavljajo zahteve antičnega koturna, se pravi, antični sujet nujno prisili avtorja v stilno bolj izbrano in poetično bolj zahtevno obliko, kakor jo more dati kakršenkoli realizem.«<sup>5</sup>

Zaključna misel je bila v času, ko si je moderna protirealistična dramatika na Slovenskem šele utirala pot v gledališče in se borila za priznanje pri kritiki, izredno pomembna in celo programska. Pripomogla je k afirmaciji Smoletove *Antigone* in literarne smeri, ki ji je drama pripadala. V citirani karakteristiki je tudi Kralj dokaj točno definiral bistvo sodobne dramaturške predelave antičnega grškega mita, tako v smeri, ki oblikuje sodobno snov po strukturi mitične zgodbe (npr. O'Neillova *Žalujoča Elektra*), kakor v smeri, v katero se je vključil tudi Smole v *Antigono*, ko dramatik svobodno in z gledališča svojega časa oblikuje mitično zgodbo, najpogosteje takšno, ki je bila že v antiki obdelana v dramatični obliki. Oba pola sodobne antično mitizirajoče dramatike sta bila v tistem času v slovenskem kulturnem prostoru znana ne le po različnih publicističnih omembah, ampak tudi že po uprizoritvah nekaterih značilnih del. Najbolj znani zgled snovno posodobljene antične zgodbe, O'Neillovo obdelavo mitološkega izročila o maščevanju Elektre in Oresta za očetovo smrt, je z naslovom *Elektra* uprizorila Akademija za igralsko umetnost v Ljubljani za širšo publiko 29. junija 1958; Shawovo komedijo *Pygmalion*, ki bi jo s pridržki uvrstili v isto smer, je ljubljanski publiko predstavila ruska gledališka skupina M. Muratova že v sezoni 1920/21, 3. aprila 1953 pa je komedija na odru ljubljanske Drame doživela premiero nove, odmevne postavitve. Iz smeri svobodne stilne in idejno inovacijske predelave antičnega mita je ljubljanska gledališka publika spoznala ob gostovanju pariške gledališke skupine Jeana Darcanta 31. maja 1954 Cocteaujev *Peklenski stroj*, že leto pozneje je Mestno gledališče uprizorilo Giraudouxovo komedijo *Trojanske vojske ne bo* (premiera 26. oktobra 1955), 7. in 9. aprila 1957 pa je poljsko državno gledališče iz Lodza na gostovanju v Ljubljani predstavilo Anouilhovo dramo *Antigona*. Tako je lahko slovenska kritika, ne le temeljitejši poznavalec Vladimir Kralj, dokaj samou-

mevno uvrstila Smoletovo *Antigono* v ta tok in se ni posebej spraševala, čemu se je slovenski dramatik odločil za snovno naslonitev na starogrški mit. Pač pa se je vse bolj in bolj spraševala o odvisnosti slovenske drame od klasične Sofoklove tragedije *Antigona* in od Anouilhove sodobne dramske interpretacije iste mitološke zgodbe in sčasoma nanizala vrsto paralel, pa tudi bistvenih razločkov.

Kljub temu, da je takšen odnos slovenske kritike in publicistike do Smoletove *Antigone* po eni strani razumljiv, nas vendar čudi glede na dejstvo, da je ta kritika z Vladimirjem Kraljem vred spregledala dotedanje, sicer več kot skromne slovenske dramatične poskuse z naslonitvijo na antične mite in imela Smoletovo dramo za prvi takšen gledališki tekst. Res da Stritarjeva monologa *Orest* (1868) in *Medeja* (1870), Cankarjev fragment *Nioba* (1907), Remčeva »verižniška komedija« *Kirke* (1922) in Jarčev fragment *Vaška Antigona* (1939) zbuja drugačna načelna vprašanja, kakor jih zastavlja Smoletova *Antigona*, toda prisotnost antičnega mita v slovenski dramatikah tudi v celoti sproža vrsto temeljnih vprašanj.<sup>6</sup> Tem pa se je ob Smoletovi *Antigoni* slovenska kritika povsem izognila.

Drugače pa je bilo v širšem jugoslovanskem prostoru. Morda je bilo vzrok temu predvsem dejstvo, da se je Smoletova drama tu vključila v širši kontekst tovrstnih domačih prizadevanj. Tu so bile javnosti znane predvsem drame hrvaškega dramatika Marijana Matkovića *Prometej* (1945 oz. 1952), ki je nastala že med drugo svetovno vojno, *Heraklej* (Heraklo, 1957) in *Ahilova zapuščina* (Ahilova baština, 1959),<sup>7</sup> dve posodobitvi mitološke zgodbe o Antigoni, Ota Bihalji-Merina *Nevidna vrata* (Nevidljiva kapija, 1956) in dalmatinskega hrvaškega pesnika Draga Ivaniševića »Antiantigona« *Ljubezem v žalni obleki* (Ljubav u koroti, 1957), ter dve dramatični besedili srbskega pesnika in esejista Jovana Hristića *Čiste roke* (Čiste ruke) in *Orest*. Troje izmed teh dramskih del se je pojavilo na istem Sterijinem pozorju kakor Smoletova *Antigona* in tako sprožilo primerjanje in zastavljanje načelnih vprašanj. Tako je Slobodan Selenić v kritiki Smoletove *Antigone*, upoštevaje celoten jugoslovanski kontekst mitizirajočih dram, zapisal tudi naslednjo pavšalno sodbo:

»Danes je že docela gotovo, da je stari, znani mit kot baza sodobne drame z izzivalno aktualnimi prizvoki – veliko bolj moda kot potreba. Ko je kot neoklasicistična novost šla preko francoskih in svetovnih odrov, ko je pri nas z veliko zamudo postajala avantgarda, je ta oblika drame skrivala v sebi neke neznane izrazne možnosti. Mikavnost novosti se je izgubila, a potreba po indirektni komunikaciji z gledalci je prenehala biti potreba. Mislim, da je mitološka formula drame postala danes pri nas formula hipokrizije nekega dela naše dramatike, podtalni poskus nepogumnih avtorjev, da sporoče svoje ideje izza mitološkega zaščitnega paravana, ki so ga tu postavili izključno zaradi razloga osebne varnosti avtorja, ki je netrden v lastnih kriterijih...«<sup>8</sup>

Selenić je tu zelo določno in v priostreni obliki zapisal dve trditvi o problemu, čemu sodobni jugoslovanski dramatik posegajo po modelu grškega mita:

– mit v sodobni drami je prej *moda* kot potreba, nagibi avtorja, ki si izbira takšno snov, so torej predvsem pomodni;

– posebej za jugoslovanske avtorje pa naj bi veljalo, da uporabljajo mit za *zaščitni paravan*, ker jim manjka poguma, da bi se neposredno spopadli z družbeno problematiko v konkretni družbeni situaciji sedanosti.

Če bi bil Selenić edini, ki bi tako gledal na problem mita v sodobni dramatikah, bi ne bilo vredno razpravljati o teh tezah, pa tudi če bi bili neposredno naperjeni zoper Smoletovo *Antigono*. Toda trditvi sta bili postavljeni v širšem kontekstu in se tako ali drugače pojavljali in ponavljali v več kritičnih zapisih. Zato smo si ju izbrali za osrednji predmet našega razpravljanja, za izhodišče pa uporabili prav Selenićevo formulacijo, ker je najbolj razvidna.

Vprašanja pomodnosti uporabe mita v sodobni jugoslovanski dramati se je načrtno lotil leto dni kasneje Branko Hećimović z upoštevanjem vseh besedil, ki so sodila v problem, posebej pa se je osredotočil na drame s snovjo Antigone. Za izhodišče svojega razpravljanja je postavil ugotovitev:

»Večkrat se je v zadnjem času postavljalo vprašanje, ali je naslanjanje dramskih piscev na motive klasične mitologije zgolj izraz pomodnosti ali odmev iskanja resnično sintetičnih in impresivnih tem s težnjo, da se preko apriornih spoznanj, vezanih na predstavo o njih, pokažejo neke resnice in problemi dejavnosti sodobnega človeka.«<sup>9</sup>

V razpravljanju sicer možnosti modnega izbora mitoloških snovi in motivov ne zanika, vendar jo omejuje na tako mero, kakršna je možna tudi v drugačnem pomodnem literarnem orientiranju. Iz pavšalne sodbe izdvaja tehtna, z resnimi ambicijami napisana dramska dela. Predvsem pa izdvaja drame, ki se vežejo na antigonski mit oziroma na Sofoklovo tragedijo, posebej pa Smoletovo dramo. Tako pride do sklepa:

»Številne variante na temo Sofoklove *Antigone* ne kažejo samo tega, kako neki mitološki motiv, ki je povezan z določenimi apriornimi predstavami, lahko gledamo iz različnih aspektov, ampak hkrati dokazujejo tudi nedvomno supremacijo Sofoklove tragedije, ki je po značaju odnosa med osebami in predstavitvi tega odnosa resnično izjemno delo v dramski literaturi, in to ne le po obliki, ampak tudi po problemu, ki ga razpreda. Kajti ta je hkrati tudi problem sodobnega človeka, ki se išče v odnosih do družbe. Originalno Sofoklovo delo nas hkrati s svojimi modernimi variacijami torej po pravici navaja tudi k razmišljanju o sodobnosti svojevrstnega kompleksa Antigone. Ni dvoma, da ta obstaja in da ni samo modno literarno blago.«<sup>10</sup>

Hećimovićev sklep je dokaj prepričljiv in sprejemljiv. Pomodno odločanje je v literaturi vselej mogoče, vendar je aktualnost nekega modela oziroma njegova ustreznost izbrani problematiki dovolj trden dokaz za globlje utemeljen izbor modela. Prav gotovo je takšna ustreznost razvidna v Smoletovi *Antigoni*, saj je dobronamerna kritika v drami prej opazila aktualnost kot naslonitev na mit. Tako je na primer pisatelj in režiser Andrej Hieng po prvi uprizoritvi zapisal: »Drama me je z literarnega gledišča prevzela s pesniško močjo in odkritosrčnostjo, s katero se loteva problemov naše osebne in družbene eksistence.«<sup>11</sup>

S tem citatom Hiengove sodbe pa smo se približali tudi odgovoru na očitek o »zaščitnem paravanu«. Ta je moral biti v Smoletovem primeru zelo slab, če je bilo sodobnemu gledalcu, res da ne povprečnemu, takoj razvidno, da se drama nanaša na sodobno problematiko. Pri tem moramo ugotoviti, da je že Selenić takrat, ko je v svoji kritiki prešel od okvirnih trditev na razpravljanje o Smoletovi drami, očitek hipokrizije in nepoguma za ta konkretni primer omilil s tezo, »da je obliko mitološke drame Smole izbral samo zato, da bi bolj celostno izrazil svoje filozofske variacije na etične probleme naše sodobnosti.«<sup>12</sup> S to tezo bi se lahko povsem strinjali in zaključili z razpravljanjem v to smer, če je Selenić ne bi navrgel preveč mimogrede in če bi z njo hotel prepričljivo ovreči uvodne trditve o hipokriziji in paravanu. Ker pa to ni tako in ker se je podobna sodba v zadnjem času pojavila tudi v slovenskem pisanju o Smoletovi *Antigoni*,<sup>13</sup> se je treba pri problemu nekoliko dlje zaustaviti.

Na očitek o »zaščitnem paravanu« je odgovoril Smole sam. In ker se je očitek pojavil v širšem jugoslovanskem prostoru, je pač nanj reagiral v intervjuju za Borbo, pri čemer je povsem določno začrtal polemičen okvir:

»Na račun *Antigone* in nekih drugih besedil s temo antičnega mita sem slišal in bral razne pripombe. Nekateri so celo trdili, da je antično oblačilo samo paravan za neko obliko piščeve ideološko-politične bojzaljivosti, torej nekakšna skrivalnica. To so očitki, ki sami sebe diskvalifi-

Evadne Klemen  
MISEL,  
KI ZANJO  
ANTIGONA  
VZTRAJNO  
IŠČE SMISEL

cirajo, ker kažejo, da tisti, ki tako mislijo, ne razumejo polnega smisla teh besedil. Nekaj umazanega je v tem, da kritik noče ali ne more odkriti pravega smisla dela, hkrati pa je v vsakem trenutku pripravljen na neke inferiorne aluzije. Sicer pa, čemu bi se jugoslovanski dramski pisec skrival za 'paravan'?<sup>14</sup>

Ne le v tem neposrednem odgovoru, ampak vseskozi v razgovoru, ki ga je vodil Feliks Pašič, je Smole poudarjal sodobnost svoje drame. Na vprašanje, kaj ga je navedlo prav na mit o Antigoni, je kratko in določno odgovoril: »Naša sodobna družbena situacija.« V enem od nadaljnjih odgovorov pa je izrazil misel: »Mislim, da je v usmerjanju k antičnemu mitu prisotna tudi težnja po čim bolj čisto izraženi ideji zgodbe.«<sup>15</sup> Torej misel, ki je skoraj identična s tisto, ki jo je dokaj mimogrede navrgel že Selenič.

Za širšo ilustracijo naj tu navedemo še izjavo drugega jugoslovanskega dramatika, ki je pri oblikovanju dramskih tekstov posegal po starogrškem mitu. Jovan Hristić je približno istočasno s citiranimi Smoletovimi izjavami prav tako v intervjuju izrazil podobno stališče v bolj preprosti in razvidni obliki: »Dandanašnji se veliko govori o tem, kako da je mit živi votek, ki se prepleta skozi vso zgodovino in skozi vse človeško življenje. Težko je soditi, koliko je točno, zgolj po tem, da je v določenih situacijah razmeroma lahko odkrivati neke mitske situacije... Toda kolikor bi že bil takšen način opazovanja nevarno zapeljiv, vendar nam odkriva pomembno resnico: da so bili stari Grki prvi, ki so poskušali urediti in klasificirati odnose, v kakršnih se ljudje lahko znajdejo ob različnih priložnostih. Mi se ne vračamo k njim zato, ker čutimo neko magično moč mita... marveč zato, ker je mit eden od najpreciznejših in najbolj dognanih instrumentov, ki nam pomagajo, da dojamemo človeško naravo in človeško usodo; prav tako, kakor je bil Aristotelov silogizem vse do našega stoletja nenadomestljiv instrument znanstvenega spoznavanja. Seveda ne mislim samo na grške mite, toda za nas v Evropi predstavlja Grčija še vedno skupno dediščino, ki se je ne bomo lahko osvobodili.«<sup>16</sup>

Smoletov odgovor na zastavljeno vprašanje, čemu se je poslužil antičnega mita in ni neposredno spregovoril o sodobni družbeni in etični problematiki, najdemo v obliki prispevka že v njegovi drami sami, in sicer v poslednji Kreontovi repliki. Kralj, preden zapusti oder, izjavi:

»Ko je človek kralj, ne gleda v svet sam-v vrvežu sveta,  
ampak se vzpne na grič, ki je brez barv in brez sonca,  
da mu pogled je neskaljen in stvaren.«<sup>17</sup>

Če pojmuje te verze parabolično in si za osebo kralja mislimo dramatika, lahko to vladarsko izkušnjo prenesemo na avtorjev stvariteljski postopek. Smoletov namen je bil, da se izogne vsakdanjostim in drobnim življenjskim problemom sodobnega sveta in da se ozre po temeljnih problemih ne le sodobnega sveta in družbe, marveč človeka in družbe sploh. Tak celovit in globinski pogled pa je mogoč le z oddaljenega zrelišča, ki omogoča uzrtje bistvenih vprašanj. Ena najbolj ustreznih in hkrati plastičnih posredovalk pri tem je lahko antična mitična zgodba, saj že po svojem izvoru tendira v ontologijo.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> D. Smole, *Antigona*, Drama, Perspektive I, 1960/61, str. 92-113, 129-155, 300-316.

<sup>2</sup> D. Smole, *Antigona*, Ljubljana 1961, 96 str.

<sup>3</sup> D. Smole, *Antigona*, Sa slovenačkog prevela Roksanda Njeguš, Novi Sad 1962 (Biblioteka Sterijinog pozorja, 4).

<sup>4</sup> D. Smole, *Antigona*, Preveo Branimir Zganjer, Zagreb 1962 (Dramska biblioteka »Scena«).

<sup>5</sup> V. Kralj, *Dominik Smole, Antigona*, NSd VIII, 1960, str. 856.

<sup>6</sup> Problematiko sem nakazal v referatu na IX. kongresu Zveze slavističnih društev Jugoslavije; prim. J. Koruza, *Antične mitične snovi v (sodobni) slovenski dramatik*, Povzetki referatov za IX. kongres Zveze slavističnih društev Jugoslavije, Bled 1979, str. 73.

<sup>7</sup> Tudi skupaj v knjigi M. Matković, *I bogovi pate*, Drame, Zagreb 1962 (Suvremeni pisci Hrvatske).

<sup>8</sup> Borba 27. V. 1961; cit. po GLLjD XL, 1960/61, str. 234.

<sup>9</sup> B. Hećimović, *Mitologija, Antigona i mi*, Republika XVIII, 1962, str. 300.

<sup>10</sup> Tam, str. 301.

<sup>11</sup> Telegram 15. VII. 1960; cit. po GLMrb XV, 1960/61, str. 78.

<sup>12</sup> V op. 8 n. d., str. 236.

<sup>13</sup> K. Podbevšek, *Menjavanje izraznih prvin v sodobni slovenski dramatik*, SR XXIX, 1981 str. 55: »V Smoletovi Antigoni je . . . antična snov le kamuflaža za kritiko obstoječe družbe.«

<sup>14</sup> D. Smole, *Antigone pobjeduju uvijek i usprkos svemu*, Borba 12. I. 1964.

<sup>15</sup> Prav tam.

<sup>16</sup> N. Drenovac, *Pisci govore*, Beograd 1964, str. 157.

<sup>17</sup> D. Smole, *Antigona*, Ljubljana 1961, str. 95.

Na začetku drugega dejanja se ponovno oglasi Zbor, ki opisuje v somerno razčlenjenem poročilu naslednje: kako so si Tebe v gmotnem pogledu na hitro in močno opomogle, tako da vlada obča blaginja (12 verzov), pa kako Ismena in Antigona vztrajno iščeta Polineikovo truplo, pri čemer ju najtežji del naloge šele čaka (11 verzov). Na sredo tega kontrapunktično zgrajenega poročanja o obilju materialnih dobrin Teb na eni in o idealnem iskateljskem zanosu obeh deklet na drugi strani je Smole na način, ki očitno spominja na Hitchcockovo filmsko navado, za hip vpletel tudi samega sebe. V dveh verzih, ki sta postavljena natanko med oba dela stajanke (12–2–11), nastopi namreč pesnik, ki »tuli v luno: dovolj, dovolj, dovolj« (32).<sup>1</sup> Tebanski poet, naveličan razkazovanega razkošja, potrošništva, površne samozadovoljnosti, lažnih vrednot ipd., je potemtakem nad početjem v državi brezmejno razočaran in zato takó nazorno, čeprav brezuspešno, povzdiguje svoj glas in ugovarja zoper zlaganost tebanskega načina življenja, v katerem očitno pogreša nekaj, kar bi lahko imenovali pristno etično razsežnost. Iz Zborove pripovedi, katere značilno antitetično dvodelnost še podčrtuje pesnikov drastični interludij, pa ni razbrati samo to, da Tebe ne morejo biti pravi Antigonin svet, ampak da je bohotnemu tebanskemu življenju brzkone edina alternativa iskanje, iskanje polno tveganja in odrekanja, kakršno je Antigonino prizadevanje, najti in pokopati mrtvega brata.

Če je to iskanje Polineika tako bistveno in pomembno, da konstituira drugi pol dramskega univerzuma, potem kajpada ni dvoma, da se izvije iz družinsko-zasebniškega območja, da dobiva nadosebni pomen in ne nazadnje tudi simbolno težo. Iskati Polineika torej ne more pomeniti le stikati za bratovim truplom, ampak mora očitno ponazoriti nekaj več. Simbolna opredelitev tega iskanja, čeprav morda še tako kočljiva, je spričo njegovega osrednjega pomena za dramo vendarle nadvse nujna, zato ne preseneča, da je bilo Antigonino neutrudljivo in nezadržno pehanje za Polineikom že kar po krstni uprizoritvi na Odru 57 označeno kot iskanje notranjega smisla življenja.<sup>2</sup>

O tem Antigoninem duhovnem iskanju, ki je vprašanje po smislu življenja, pa je treba povedati, da se z njim ukvarja že zelo dolgo in da ni že od samega začetka združeno s telesnim iskanjem mrtveca. Še preden se namreč vname spor zavoljo Polineikovega trupla, sklene Paž svojo uvodno, lirsko uglašeno pripoved o Antigoni z ugotovitvijo, da kraljična »za neko misel vztrajno išče smisel« (10). Ker lahko besedo *smisel* po njenem izvoru<sup>3</sup> razložimo kot dobro ali lepo ali bogato misel, je vsebina tega stavka pač ta, da skuša Antigona odkriti, ali je resnica tiste misli, v katero se je tako vztrajno zatopila, dobra, lepa in bogata. Ta misel pa je očitno v kar najtesnejši zvezi z bistvenimi vprašanji življenja, saj Antigonino geslo »odkriti je treba njegovo pravo stran« (63) navedejo v drami kot njeno samoumevno načelo. Usodno in dramaturško pomembno pa je postalo njeno hlastanje po pravem in smiselnem življenju šele tisti trenutek, ko je sredi prvega dejanja (20) zobec njene misli hipoma preskočil v kolesje iskanja Polineikovega trupla, ko sta se potemtakem obe prizadevanji spojili in poenačili. Odslej torej zares ne more biti dvoma, da je njeno iskanje Polineika obenem še iskanje življenjskega smisla.

Brž ko upoštevamo to povsem razvidno simboliko, je samo po sebi umevno, da Antigona tedaj, ko najde Polineika, odkrije hkrati tudi to, kar vseskozi poimenujemo s sicer preprostim, vendar pomenljivim izrazom življenjski smisel.<sup>4</sup> Iz teksta je namreč mogoče razbrati, in prav vse interpretacije Smoletove drame se strinjajo glede tega, da je Antigona po dolgem iskanju, potem ko se ji je izneverila Ismena, našla Polineika in ga pokopala. Če presodimo ta dogodek in njegovo simbolno vlogo v sklopu Smoletovega dramskega opusa do vključno *Antigone*, tedaj zaznamuje to najdenje v njegovi dramatiki bistveno spremembo, zelo korenit zasuk iz, denimo, pesimizma v optimizem, zakaj tebanski kraljični naj bi očitno us-

pelo nekaj (pa čeprav samo za sila kratek čas, ker mora takoj nato umreti), cesar v njegovih igrah ni dosegla prav nobena dramska postava. Najdenju in pokopu Polineika v *Antigoni* bi namreč v drugih Smoletovih dramah, v obeh koromandijskih igrah (*Potovanje v Koromandijo, Koromandije ni?*) in v treh *Igricah* – če iz cele vrste prizadevanj izberemo samo najizrazitejša primera – smiselno ustrezal bodisi prihod v daljno deželo ali pristanek na daljnem obrežju. Vendar se niti eno niti drugo ne uresniči, kajti Tone spozna, da Koromandija ne obstaja, pa tudi osebam v *Igricah* se ne izpolnijo njihove želje, še več, v igri *Koromandije ni?* je celo izrečno razglašeno, da te dežele »ne bo nikoli nihče dosegel«. Smoletovi dramski figuri uspe namreč kvečjemu to, da »preden pade, poda roko nekomu drugemu. In tako zmerom, zmerom... v sklenjeni verigi...«<sup>5</sup> Iskatejski nastop osebe, ki neizbežno omahne pred dosego cilja, nadaljuje potemtakem nekdo drug, vendar tudi njegov poskus spodleti, kot se bo izjalovil trud njegovega nadaljevalca. Kajti dramatik nas z zgornjo podobo prepričuje, da se vse dogaja natanko tako, kot so nanizani členki v nepretrgani verigi, takšni torej, katere konca sta spojena, se pravi, da teče to vedno znova započeto iskanje po sklenjeni poti, tako rekoč v krogu. S tem je seveda določno poudarjeno, da se iskalci trudijo zaman, ker zanje v resnici ni nikakršnega izhoda.<sup>6</sup>

Sodeč po različnih interpretacijah Smoletove drame pa *Antigona* ni vključena v to brezplodno kolobarjenje, nasprotno, posrečilo naj bi se ji bilo uiti iz tega brezupnega krožnega tira. Sicer je res, da tudi *Antigona* pade, vendar s to pomembno razliko, da naj bi se to zgodilo šele takrat, ko je svoj cilj že dosegla, ker jo komaj tedaj pokonča stražnikov meč. Spričo tega uveljavljenega pogleda nas upravičeno zanima, kako da se je prav *Antigoni*, za razliko od vseh ostalih oseb v treh poprejšnjih dramah, posrečilo doseči to, kar se je njim tako dosledno izmaknilo. Zakaj če je to res, potem je treba zapisati misel, da *Antigona*, poslednja iz skupine štirih dram, ki so povrhu nastale v razponu komaj petih let, izpoveduje nekaj, kar se bistveno razločuje od temeljne ideje v ostalih treh dramskih besedilih. Na takšno tolmačenje *Antigone* je prav gotovo v precejšnji meri vplivalo nespregledljivo dejstvo, da je Smole oživil antično zgodbo, ki že vsebuje poseben program, saj je očitno, da junakinja mora – tako rekoč izvorno – zagrebsti mrtvega brata. Kajti Polineikov pokop je bistvena prvina vsakršne zgodbe o *Antigoni* od Sofokla dalje, je skratka dejanje, ki konstituira fabulo. Pri Smoletu se s tem dogodkom srečamo šele na koncu dolgotrajnega *Antigoninega* iskanja, ki je kajpada pogojeno z njegovim simbolnim pomenom, vendar utegne prav ta okoliščina zbuditi v bralcu vtis, češ da je *Antigona* dosegla svoj cilj, in to seveda v obojnem pogledu.

Štiri leta po nastanku drame je Smole v intervjuju za *Borbo* na vprašanje, zakaj je v tej drami segel ravno po antičnem mitu, odgovoril naslednje: »Bila mi je, prijé svega, potrebna jedna čista fabula.«<sup>7</sup> Avtor je, namesto da bi se ponovno odločil za svobodnejšo moderno dramaturgijo, ki jo opažamo v njegovih igrah do *Antigone*, izbral kot predlogo enovito zgodbo s čvrstejšo dramaturško gradnjo.

Svojo misel pa je v omenjenem pogovoru še dopolnil, ko je ob naslednjem novinarjevem vprašanju izjavil, »da u obraćanju antićkom mitu ima i težnje za što čišće izraženom idejom fabule.« In ob tem kaže opozoriti na dejstvo, da ni v navedenih stavkih ničesar, kar bi podpiralo domnevo, da se je Smole z novo dramo odločil za novo umetniško idejo, da se je torej izvršil nazorski preobrat. Prav nasprotno, vse njegove besede podpirajo naše prepričanje, kako je z *Antigono* ustvaril gledališko igro, ki na dramaturško enovitejši način izreka avtorjevo umetniško idejo, o kateri menimo, da se od *Potovanja v Koromandijo* dalje ni bistveno spremenila, tako da ohranja njegov dramski opus skladno kontinuiteto in celovitost.



S tem našim pogledom na Smoletovo dramatiko pa slej ko prej ni združljiva možnost, da bi Antigoni, še posebno spričo pomena, ki ga ima njeno početje v tej drami, uspelo najti in pokopati Polineika, čeprav gre za dejanje, ki ga je avtor nujno moral prevzeti, čim se je odločil, da na novo ubesedi staro zgodbo o tebanski junakinji. Edini način, da to očitno protislovje ustrezno razložimo, je ta, da si skušamo ob tekstu razjasniti vprašanje, ali Smoletova Antigona Polineika zares najde in nato pokoplje ali pa gre pri tem samo za fikcijo.

Potem ko je v sklepnem delu drame – celotni tekst obsega 2275 verzov – nastopil Glasnik in sporočil delfsko odločitev, da Polineika ni, Ismena to novico zmagoslavno zaluča v obraz Pažu, ki se je pravkar opotekel na sredo odra. Paž pa, ki v tem hipu očitno ni dovzeten ne za to ne za kakršnokoli drugo sporočilo, vés zamaknjen razglasi povsem drugačno vest: »Antigona je našla Polineika« (79; v. 2224), in v potrditev svoje novice se v naslednjih dveh verzih sklicuje na zvonjenje tebanskih zvonov: »Čujte spev zvonov! Tebam oznanjajo in vsemu svetu: / Antigona je našla Polineika!« Medtem ko zavoljo poprejšnje avtoritativne besede iz Delfov vsi navzoči – samo Kreonta ta trenutke še ni med njimi – v en glas zatrjujejo, da to ni res, pa senilna skupina tebanske populacije, z do tal upognjenimi telesi, kakor se Zbor sam predstavi na začetku drame (7), nemudoma uslužno ponovi najnovejšo vest, se pravi Paževo različico: »Antigona je našla Polineika!« Po tem Zborovem vzkliku Paž ponovi svoje besede: »Res je! Antigona je našla Polineika!« (v. 2231), kar je slišati tako, kot da se pri tem sklicuje na Zbor, čeprav so starci, tako kot vsi drugi, slišali novico ravno iz njegovih ust. In takoj nato Paž v živo opisuje sočasni Polineikov pokop (v. 2232–2240):

Tam doli v vrtu, glejte,  
je z golimi rokami skopala grob,  
polaga ga v zemljo,  
s prstjo pokriva.  
Vzravkala se je (joj, kako, kako je lepa).  
Vsa je v luči, ko odhaja, ker –  
Polineik je pokopan, je pokopan.  
Za njo! O, ponižani, šibki, v temo zročil!  
Za njo, z njeno vero in po njeni poti!

V prvih dveh vrsticah navedenega odlomka opozarja Paž na pravkar izkopani grob, naslednji dve, zelo kratki vrstici pa hlastavo spremljata sam pokop. Temu skopemu opisu sledi takoj Paževo poveličevanje Antigone, nakar njegovo občudovanje, ki velja tako njenemu dejanju kot njeni lepoti, preide po vmesni ugotovitvi, da je Polineikes pokopan, v patetičen klic k posnemanju kraljičninega zgleda. Paž po tem sklepnem aktivističnem pozivu za vselej zapusti oder.

Medtem ko je Pažu *pred* poročilom o Polineikovem pokopu uspelo prepričati samo starčevski Zbor, da je Antigona našla bratovo truplo, po njem ni na odru nikogar več, ki bi dvomil o njeni zmagi. Se pravi, da je Paž ravno v teh vrsticah, ki smo jih navedli, prepričal vse po vrsti, kako je mlada Tebanka Polineika ne samo našla, ampak tudi pokopala. Gledalcem odmaknjena Antigonina pantomima, ki jo posreduje Paževa teihoskopija, je potemtakem tisto temeljno dejanje, ki govori svetu o njeni domnevni zmagi. Ali naj to pomeni, da je Antigona prav zares našla in pokopala Polineika in da je čista resnica in nikakršna prevara, kar se dogaja pred gledalčevimi očmi? Na to vprašanje seveda ne kaže odgovoriti prej, preden se ne izkaže, ali Polineikes je ali ga ni. V zvezi s tem igrajo v sklepnem delu drame zanimivo, čeprav na prvi pogled obrobno vlogo tebanski zvonovi. Potem ko je namreč Glasnik iz Delfov prinesel sporočilo bogov, da Polineika ni, se nanje prva sklicuje Ismena: »Zvonovi, čujte jih, zvone v potrdilo« in kljub Haimonovemu ugovoru zoper njihov hrup se njeno navdušenje kar ne more poleči: »Naj, še naj zvone v potrdilo velike

novice!« Isto zvonjenje pa pomeni čisto nekaj drugega Pažu, ki tolmači te glasove seveda kot potrdilo svoje nezaslišane novice o tem, da Polineikes jê. Skorajda hkratnemu uveljavljanju obeh nasprotujočih si tolmačenj o namenu zvonjenja napravi konec Kreon, ki takoj po pokopu v eni sapi zaukaže, naj stražnik izvrši sodbo nad Antigono in naj ustavijo zvonove. Ti pa ne utihnejo za dolgo, zakaj poslednje besede v drami veljajo prav njim. Potem ko se namreč s Teiresijevim naročilom, naj ulove Paža, drama konča, beremo naslednjo avtorjevo režijsko opombo: »Od daleč spet zvonovi, čedalje glasnejši in ušesom kar neprijetni« (81). Čeprav najdemo stavek zunaj dialoškega dela teksta, ga ne kaže podcenjevati. Zlasti je treba opozoriti na poslednjo besedo, ki izraža neugodje, zadrego, napetost, morda celo srhljivost, skratka sama negativna stanja. To nam pa dovoljuje sklepati, da tebanski zvonovi niso glasniki veselja in zmage, ampak prej znanilci obupa in groze. In če upoštevamo okoliščino, da se zvonjenje prvič pojavi – resda nejasno in nedoločno – s prihajajočim delfskim slom, narašča z njegovo navzočnostjo, utihne le na vladarjev izrečni ukaz, pa še to samo začasno, da bi ob koncu ponovno, s povečano močjo nenadzorovano izpolnilo oder, lahko zapišemo, da zvonovi ne samo spremljajo novico, ampak tudi izrekajo spoznanje, da Polineika ni.

Razvoj takega razpoloženja je bil seveda predvidljiv, zato se mu je hotela Antigona postaviti v bran in ga na mah zaustaviti. Za delovanje pa se je odločila šele tedaj, ko je prispela pričakovana novica iz Delfov. Ampak takrat je že prišla v časovno stisko, ukrepati je morala naglo, zato se je sporočilo bogov, ki so ga sprejeli bodisi mlačno bodisi z navdušenjem, zagrizeno postavila po robu in se odločila za učinkovit slepilni protiidar: izbrala je pogrebni obred, ne da bi bila našla Polineika. Uprizorila je lažni pokop.

Za naše razumevanje tega tako rekoč ključnega prizora v *Antigoni* je zanimiv središčni pripetljaj v prvem izmed treh delov, ki sestavljajo nekoliko starejše *Igrice*. V tej igrici, ki ima naslov *Nekaj malega o verivicah in življenju*, se dogaja sicer več inaiče človekove nemoči, osrednja oblika pa je vendarle brezuspešno klicanje verivic, o katerih edinole Potepuška – predhodnica Antigone – vztrajno zatrjuje, da »so«. In takó dekile v sredini prvega dela pričara pred oči gledalcev cel prizor, v katerem se obdaja z nešteti verivicami, z živalcami torej, o katerih je gledalec natanko poučen, da so se pred vsemi drugimi ženskami, ki so jih v igrici z veliko vnemo iskale, »skrile, samo k nji so prišle.« Slika<sup>8</sup> je zasnovana tako, da spominja že kar na hipnotizersko seanso, na kateri Potepuškinine kretanje in besede prepričajo samo Prvega izmed obeh gledalcev v parterju, medtem ko se Drugi gledalec sploh ne ujame v mrežo njene igre. Potepuška je potemtakem na način igre, se pravi s prevaro pričarala lažni dokaz o navzočnosti košatorepkih glodalcev, ki se jih »iskalcem verivic« nikakor ne posreči priklicati. V to brezvoljnost in ravnodušje je posegla Potepuška in<sup>9</sup> uprizorila to najdenje, to iluzijo najdenja, ki ji je podlegel samo Prvi gledalec, pa še ta »se zmede« ob koncu prizora, ko je očitno upadla moč slepilnega privida. In vendar je v igrici nekaj strani kasneje prav Prvi gledalec tisti, ki sledi Potepuški, kajti po njenih besedah »Ali ne vidite? So verivice, je življenje« ji prav on z zamaknjenimi vzkliki »Vidim, verjamem. So verivice, je življenje« omotičen plane naproti, nakar se ob glasnem negodovanju dvomečega Drugega gledalca, češ da je vse to izmišljotina, neresnica, složno odpravita proti obzorju – »Tja«. Lahko tedaj trdim, da je za razliko od vseh ostalih Prvi gledalec tisti, ki se je Potepuškinemu klicu odzval natanko tako, kot je dekile želelo: sprejel je njene poglede na verivice in njene nazore o življenju; na oboje pa nekaj malega opozarja že naslov te igrice.

Potepuškin nastop v *Igricah* je zunanje bolj bleščeč od ustreznega prizora v *Antigoni*, kjer junakinje seveda ni na odru, vendar sta si oba po pomenu, vlogi, ustroju in nekaterih podrobnostih kljub temu zelo sorod-

na. Ne samo da Potepuška in Antigona s pomočjo mladeničev dokazujeta obstoj nečesa, kar vsi drugi zanikujejo, in da si obe dekleti nato pridobita njuno globoko naklonjenost in vdanost, tudi prostorska razdalja med dvojicama akterjev je v obeh igrah pomenljiva, kajti oddaljenosti med Potepuško na odru in igralcema, nameščenima med gledalci v dvorani, ustreza oddaljenost med Antigono, dozdevno nameščeno za odrom, in Pažem na odru. Prav tukaj, v teh razmerjih, pa odkrivamo hkrati tudi zelo pomembno razliko, bistven premik, ki učinkuje že kar kot signal. Kajti medtem ko se Antigonina prevara iz, denimo, zakulisja prenese na oder, seže Potepuškina z odra v dvorano, le da tam ne naleti samo na zanesenjaškega Prvega gledalca, ampak tudi na zelo kritičnega Drugega gledalca, ki popolnoma zavrača Potepuškinu spletko. Nejeverni igrani gledalec v parterju je torej v *Igricah* tisti, ki iz dvorane sproti odstranjuje iluzijo. Pri *Antigoni* pa tega dvomečega igranega gledalca ni v avditoriju, zato iluzija, ki jo je pričarala Tebanka, ne naletj na odpor, je ne razkrinkujejo, nasprotno, prosto pot ima, uspešna je in obvelja brezmejno nekritično.

Sprašujemo se lahko, če ni potemtakem naloga neigranega kritičnega gledalca, da izpolni vrzel v parterju gledališke hiše in s pozornim spremljanjem igre sam opozori na to, da Antigona ni mogla najti Polineika. Ni ga mogla najti v navadnem telesnem stanju, ker je že vseskozi jasno, da posmrtnih ostankov obeh bratov ni mogoče razpoznati, saj so se ohranile samo kosti, in še te so spremešane. Že takrat, ko so Tebanci »pisano in zanimivo« (12) pokopali Eteokla, so v zemljo položili pač kosti, ki so bile kratko in malo določene, da so njegove. Antigona pa tudi ni mogla najti simbolnega Polineika, ker za misel, ki jo je vseskozi pestovala, ni našla zelenega smisla. Tega spoznanja pa ni pripravljena sprejeti, noče se sprijazniti z ničnostjo življenja, noče vztrajati v nesmiselnem svetu, zato se odloči za prostovoljno smrt. Pred celim tebankim dvorom, potem ko je pričakala še kralja, izzivalno uprizori lažen pokop nečesa, kar pa zagotovo ni Polineikes. S tem slepilnim obredom namreč povzroči dvoje: (1) izzove svojo usmrtitev, ker je bila za Polineikov pokop zagrožena smrtna kazen, in (2) omogoči nepretrgano iskanje prave strani življenja, ali drugače povedano, s svojo smrtjo ne prepreči poskusov takega prizadevanja. Nasprotno, preden je omahnila, je podala roku Pažu, saj se ji je s svojim naklepnim dejanjem posrečilo, da ga je dokončno prepričala o tem, kako je vendarle vredno iskati smisel kaki svoji misli. Antigona je namreč načrtno hlepela po prav takem propagandnem učinku svojega dejanja, saj o tem zgovorno priča dejstvo, da je odločno zavrnila Kreonta, ki je pred časom privolil v iskanje Polineika, vendar samo s pogojem, da sestri opravita to naskrivaj. Kajti Kreon, ki za razliko od Antigone vztraja v tem svetu, je že vselej zatrdno vedel, da je njuno upanje na uspeh povsem jalovo, zato takole pojasni svoj pristanek na skrivno stikanje za Polineikom: »Same te glave naj spoznajo *nemožnost teh svojih / smešnih možnosti*« (38). Preroško resnico te misli je Antigona okusila do dna.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Prva številka v okroglem oklepaju označuje stran v knjigi: Dominik Smole: *Antigona*. Ljubljana, MK, 1979. (Kondor. 182). Druga številka, opremljena s črko v., pa zaznamuje ustrezni verz v drami. V tisku verzi niso oštevilčeni.

<sup>2</sup> Vladimir Kralj: *Antigona*. NSd 8/1960, 859.

<sup>3</sup> Ker poznata besedo *smisel* že starocerkvenoslovanščina in zgodnje obdobje slovenščine (Brižinski spomeniki), je po mnenju prof. Bezljaja to besedo zavoljo njene starosti mogoče razložiti kot sestavljenko *s + misel*, pri čemer je predpona *s* indoevropskega izvora s pomenom dober, bogat, lep.

<sup>4</sup> Cilj, ki si ga Antigona prizadeva uresničiti, so številni interpreti v obsežni literaturi o Smoletovi drami poimenovali bodisi s filozofsko obarvanimi ali pa stro-

go filozofskimi pojmi: človečnost, bit, absolutno, vse, smisel lastnega bivanja, notranja identiteta, lahko bi ga pa imenovali tudi eksistencialna pristnost ali samo-osveščenost ipd.

<sup>5</sup> Dominik Smole: *Koromandije ni?* Drama. [Tiposkript. Brez letnice.] Hrani Slovensko narodno gledališče v Ljubljani. Arhiv Drama 756/1. Str. 19.

<sup>6</sup> Našo razlago navedene Smoletove podobe posredno potrjujeta verza iz *Antigone*, kjer Zbor na dveh mestih (26) zatrjuje, da »zlo se v zlu rodi in nadaljuje v novo zlo, v nikoli sklenjeni verigi«. *Sklenjeni verigi* jalovih naporov je avtor postavil nasproti *nikoli sklenjeno verigo* zla, kar pomeni, da se zlo ne samo kopiči, ampak tudi razrašča, kajti ta veriga je brez konca, se pravi, da se ob nobenem času ne more skleniti.

<sup>7</sup> Feliks Pašič: *Dominik Smole: Antigone pobedjuju uvijek i usprkos svemu*. Borba 12. 1. 1964.

<sup>8</sup> Omenjeni prizor uvaja avtor z naslednjimi režijskimi opombami: (*Potepuška gleda za odhajajočimi. Vstane s klopi in naredi nekaj korakov za njimi. Vrne se. Iz žepa vzame orehova jedra. Pokliče veverice. Enkrat samkrat.*)

POTEPUŠKA: Zaspanke male, kje pa ste, zaspance? Tu si, kožušček? Le sem. No, ne boj se. Le sem. Ne, nič ni. Ni ljudi. Jaz sem. Na, vzemi. Tako. In ti tudi, in ti, in ti. Ah, koliko vas je, koliko! Ne, za vrat ne, žgače. Ne na lase, na rame! Ah, krempeljčki, krempeljčki moji mali! Saj nimam več. Res ne. V žepu? Ne, tudi v žepu ni. Potepuška sem. Na, le poglej, ni, vidiš.

DRUGI GLEDALEC: Kaj pa je to? Ali je punca nora? Spim?

PRVI GLEDALEC: Potepuška je z vevericami.

DRUGI GLEDALEC: Kakšnimi vevericami? Nič ne vidim. Avša je.

PRVI GLEDALEC: Si slep? Vsepovsod okoli nje. Še v lase ji silijo. Posebno tista rdečka. ... Čedne živalce so, razposajene in neugonobljive.

DRUGI GLEDALEC: Kakšne veverice neki! Samo dekle vidim. Razkustrana je, pa ne od veveric. Glavnika nima, to je vse.

PRVI GLEDALEC: Saj menda res še spiš! Jih ne vidiš? Dve, štiri, osem, kdo ve koliko! Jedra glodajo in bliskajo z repki.

DRUGI GLEDALEC: Prijetno dekle, oblo, prava kobilica. Skoda, da je noro. Rad imam, če je kakšna reč lepa, toda da je nora – ne, ne maram.

PRVI GLEDALEC: Kako ljubka in bistra telesca, kako živa!

DRUGI GLEDALEC: Prav čedna, pravim.

PRVI GLEDALEC: O vevericah govorim. Pred vsemi so se skrile, samo k nji so prišle!

DRUGI GLEDALEC: Tudi ti si nor.

PRVI GLEDALEC: Samo k nji, k Potepuški!

DRUGI GLEDALEC: Ej, fant, kar je preveč, je preveč! Kje pa so te tvoje veverice, kje pa jih vidiš, prosim?

PRVI GLEDALEC: Kje! Povsod. Tamle. Okoli klopi, pod smrekami, v travi, v parku!

DRUGI GLEDALEC: Na odru, misliš.

PRVI GLEDALEC (*se zmede*): Na odru? Ne... se pravi... da... hočem reči... tako. Čudno. Prav čudno.

(Dominik Smole: *Igrice*. Nova obzorja 10/1957, 22.)

Zdi se mi, da je bila danes sprejeta teza, da je Smoletova *Antigona* tragedija. Sprašujem se, ali je to res. Dalo bi se sklepati, da tu pravzaprav ne gre za tragedijo v pravem smislu, namreč takšno, za kakršno imamo paradigmo pri Sofoklu. Če natančno pogledamo Sofoklovo *Antigono*, za katero je znano, da je nastala pred *Kraljem Ojdipom*, potem vidimo, da tragična usoda ne zadene samo Antigone, ampak da je tudi Kreon ravno tako tragična oseba, če ne še bolj. Njegova usoda je zelo podobna usodi kralja Ojdipa. Po samomoru sina Haimona in žene Evridike govori Kreon približno take besede, kot jih govori Ojdip ob smrti Jokaste. Tako rekoč kliče smrt tudi nase; njegove zahteve do samega sebe so takšne kot Ojdipove. V Smoletovi drami pa gre samo za smrt Antigone. Omenjena je bila čista fabula te drame. Mislim, da fabula ni čista, da se med obema dejanjema prelomi. Zdi se mi, da je imel Smole velike ambicije, da bi združil obe Sofoklovi drami, *Antigono* in *Kralja Ojdipa*. Tako gre v prvem dejanju dejansko za pokop mrtvega Polineika, v drugem pa za več, gre za iskanje Polineika, za iskanje smisla itd., se pravi, za isto zadevo kot pri *Kralju Ojdipu*. Vendar je konec drugačen. Uspeh je nekako dosežen. Jaz ne bi pristal na to, da Paž laže ali da Antigona vara. Ta razlaga bi zahtevala preinterpretacijo celotne drame. Mislim, da je Polineik le najden in da sta s tem narejeni dve stvari na mah: mrtvi je pokopan in najden je smisel tiste misli, ki jo išče Antigona. Seveda se Antigona sama, kot je bilo že večkrat omenjeno in zapisano, ne prikaže, se pravi, da ni dramatična, ampak nekaj, kar je zunaj drame, oziroma kar nastopa kot nekakšen idealni korelat. Podobno je tudi s Pažem. Ta je najprej morilec, kar je interpretiral že Kermauner. Na koncu pa se pojavi kot tisti, ki prenaša Antigonino idejo naprej, se pravi kot nekakšen Dioniz, če pomislimo na Cankarjevo *Lepo Vido*. Tu gre spet za neko tujo primes, ki je mnogo bolj podobna filozofski kot pa tragični. Ne mislim, da Antigona pri Smoletu ni tragična oseba, mislim le, da drama ni tragična. Zaradi Paža, ki pobegne, zaradi uspeha Antigone, ki najde Polineika in ga pokoplje, je to bolj težna, bolj filozofska kakor tragična drama. V tragediji, pri Sofoklu kot paradigmi tragičnosti, je diaboličnost sveta, je ta rana od prta do kraja – tudi tu poznamo razlage od Aristotela do Hegla in do Heideggerja; ampak odprtost rane sveta ostane tragična do konca in tragični sta obe plati: ni tiste zmagoslavne plati, ki potem potegne naprej, pošlje v prihodnost. Ravno zaradi prevlade filozofskega momenta se ne strinjam s tem, da je Smoletova drama v pravem smislu tragična. Paž in najdenje na koncu sta pravzaprav mašilo, krpanje rane sveta. Zakrpati tragiko, ki pa ni rešljiva; tragika pri Smoletu se torej kaže kot nekaj v bisvitu zgodovinskega, ne pa kot nekaj usodnega, kakršna je pri Sofoklu. Seveda gre pri obeh dramah za razmerje živih do mrtvih in s tem tudi za razmerje do smrti. To razmerje je lahko trojno: revolucionarno – s tem se srečamo najprej, kot pripoveduje evangelist Matej, pri Jezusu, ko pravi: pustite, naj mrtvi pokopljejo mrtve. To revolucionarno tezo ponovi Marx v *Osemnajstem brumairu* skrajno radikalno in zaostreno in na njej gradi revolucijo oz. zahtevo po njej. Druga teza je institucionalna: treba je ločiti med mrtvimi, treba je pokopati prave – o tem je govoril Kermauner –, neprave je treba pustiti zunaj; to je Kreontova pozicija pri Sofoklu in pri Smoletu. Tretja teza je sakralna in bi se glasila: živi naj pokopljejo mrtve in naj ne delajo razlike med njimi. Se pravi, treba je pokopati Polineika, in zemlja, v kateri je pokopan, je posvečena zemlja. Med mrtvimi ni razlik. Mrtvi so nedolžni, nedolžnost po smrti je ravno takšna kot nedolžnost pred rojstvom. V tem je zdaj stvar: če postavim eno ali drugo kot filozofsko tezo, se tragičnost izgubi. Zdaj bi spomnil na Smoletovo misel, ki jo navaja Koruza v kratkem prikazu povojne dramatike v JIS: ob *Potovanju v Koromandijo* govori Smole, da ta drama ni opis nekakšnega hrepenenja, ampak gre v njej za to, da bi se ljudje osmislili, se zavedeli sami sebe itd. To naj bi bila agitka, čeprav v najboljšem smislu besede. In ta model se deloma prenaša tudi v *Antigono*. Ne mislim, da Antigona ni tragična oseba, samo ta tragična oseba ne nastopa kot dramatična oseba, poleg tega pa je treba vseeno ločiti med njo in tem, kako je prikazana skoz oči drugih nastopajočih oseb.

Zdi se, da nam nekdanje branje in razumevanje *Antigone* ne zadošča več, očitno jo poskušamo brati čisto drugače, in kaže, kot da je pač ta drama nekako srečna, ker to dopušča. Ne vemo, ali je Smole to dosegel namenoma ali pa je to prišlo vanjo mimo njegovega namena, tako da danes pač lahko vidimo dramo na čisto nov način. Jaz bi najprej navezal na Inkreta. Njegova teza je med drugim ta, da pravzaprav iz tistega, kar o Antigoni povedo nastopajoči, ne moremo dešifrirati

Janko Kos

Debato je po magnetofonskem zapisu priredil za tisk Darko Dolinar.

smisla njenega početja, moči, ki jo žene v iskanje tistega, česar ni mogoče imenovati, itd. Ko sem še enkrat bral *Antigono*, sem bil prav tako zelo pozoren na vsa mesta, kjer opredeljujejo osebe njene misli, njene utemeljitve lastnega početja, jo citirajo ali opisujejo, kaj počne, govori itd., in nenadoma sem začutil, da so ta mesta pogosto nekako plitva; celo tam, kjer dobesedno citirajo *Antigono*, so njene besede, če jo seveda pravilno citirajo, pravzaprav preproste, znane. Njene misli so čisto točne, samo da niso posebno globokoumne. Ne le da iz teh citatov ni mogoče dešifrirati smisla njenega početja, rekeli bi celo, da če so to Antigonine misli, je pravzaprav njeno početje slabo ali neadekvatno utemeljeno. Kaj iz tega sledi, je drugo vprašanje. Druga stvar, ki sem jo opazil, je tale: za to, da je *Antigona* našla in pokopala *Polineika*, vzemo samo iz *Paževih* besed; lahko mu verjamemo ali pa tudi ne. Se tretje opažanje: o tem, da *Antigona* dejansko obstaja, vemo samo iz besed nastopajočih. Torej je *Smole* pač hote ali nehote dosegel to, da lahko podvomimo o utemeljitvah *Antigoninega* početja, o tem, ali je našla *Polineika* ali ne, in celo o njej sami, o njenem obstoju. Zdaj je vprašanje, kako razumeti vse to. Glede misli, ki jih citirajo junaki po *Antigoni*, se da reči, da so citati morda že precejni skozi filter njihovih osebnosti, tako da so jih razumeli in povedali po svoje in jih avtomatično znižali na svoj nivo. Možna pa je tudi to, da *Antigona* sama pravzaprav ne zmore ubesediti tega, kar je njen smisel in kar jo vodi. Vendar se mi zdi, da je tu tista točka, na kateri se je treba ustaviti; teh problemov res ni mogoče reševati realno, recimo trditi, da pravzaprav *Antigona* ni našla in pokopala *Polineika* in da je to izmišljeno, da je to *Paževa* laž. To seveda ne spada v svet umetnosti oziroma pesniški svet, ki ga uprizarja ta drama; najti je treba kakšno drugo pot, da bi to stvar uskladili s svojimi dojetji in umskimi zmožnostmi. *Smoletova Antigona* je drugačna od *Sofoklove* in tudi od *Anouilhove*, čeprav so med njimi neke motivne in druge podobnosti, toda bistvena razlika je ravno v tem, da *Antigona* pri *Smoletu* obstaja samo prek besed nastopajočih oseb. To jo najbrž popolnoma odmakne od prejšnjih; saj vemo, da je *Smole* pravzaprav napisal svojo dramo zato, ker po njegovem prepričanju *Sofoklova* ne ustreza več in od nje nimamo sprejemati več kakih resnic. *Smoletova* drama se spričo naših dvomov o tem, kaj je v njej realno in kaj ne, vendar da razložiti kot tipična simbolistična drama, s simboli, ki presegajo vse, kar je bilo takega na *Slovenskem*. Strinjam se s *Kozakom*, da *Smole* očitno nadaljuje *Cankarja*, da pa gre seveda daleč naprej v razvijanju te, recimo, romantične metafizike subjekta, da pride s pomočjo odsotne *Antigone* do popolnoma radikalnega konca in da ta radikalna oblika nekako ustreza duhovnemu ozračju okoli leta 1960, ko se je pri nas med drugim širil odmev *Heideggerjeve* filozofije. Če niti junaki drame niti *Antigona* sama, kolikor seveda obstaja, ne morejo adekvatno definirati tega, kar je smisel njenega početja, potem samo to pomeni, da so vse njihove besede, predstave, pojmi zgolj del relativnega sveta in je tisto, za kar v resnici gre, absolutno. Za absolutno – recimo absolutno kot čisto bit – pa vemo od *Hegla* naprej, da je neizrazljivo, neulovljivo itd. S tega stališča pravzaprav ni mogoče trditi, da je *Antigona* v realnem smislu našla *Polineika*, ker če je *Polineik* simbol za absolutno, potem ga ni mogoče najti na način nečesa bivajočega. Morda s tem odpade tudi možnost, da bi pedantno razmišljali, ali *Antigona* obstaja ali ne, ali je samo halucinacija drugih oseb ali kaj več, ker je dejansko tudi *Antigona* kot tista, ki išče in morda najde absolutno, nekaj, kar obstaja zunaj bivajočega, zunaj tega relativnega sveta, se pravi, je sama simbol absolutnega, kot taka pa je seveda neeksistentna, neizrazljiva in podobno. V tej simboliki in v tem simbolizmu bi torej šlo za absolutno, toda v modernem smislu, ki ne priznava več metafizičnega absolutna kot najvišjega bivajočega, ki ga je kot bivajoče možno zaznati. Gre torej za bit, najbrž v smislu *Heideggerjeve* filozofije, čeprav ne vemo, ali je *Smole* izhajal iz tega zavestno ali samo posredno. Ta bit se kaže ljudem, ki smo navajeni bivajočega, kot nič. Hkrati pa meče svoj nič kot odsev na vse bivajoče, tako da se bivajoče razkriva kot ničnost. Mislim, da je napor vse *Smoletove* drame in njenih zelo bistroumnih sentenc zlasti dokazovanje, da je res vse nično od *Kreontovih* vladarskih opravkov do *Teiresiovih* filozofemov in do vsega, s čimer se ukvarjajo *Tebe* s svojo družbo, državo itd. Le tako se dajo torej razložiti težave, do katerih prihajamo ob najnovejših, zelo radikalnih posegih v strukturo te drame.

## Jože Koruza

Pri referatih smo bili vključeni v temeljni odnos do teksta, ki je rasel teh dvajset let na ravni javnega izražanja o *Smoletovem* besedilu in je povezan tudi z nekaterimi avtorjevimi javno izrečenimi hotenji in idejami. Današnja diskusija odpira druge, nekonvencionalne, neobremenjene vidike, in mogoče je prav, da se

je debata po dvajsetih letih usmerila tudi tako. Ob prvem srečanju s to dramo pred 21 leti, ko smo jo dobili v roke člani umetniškega sveta ali uprave Odra 57, je napravil tekst name izjemen učinek, bil je nekaj, česar v tistem času ne bi bilo mogoče pričakovati od slovenske dramatike in tudi ne od Smoleta samega. Ko sem bral, neobremenjen z avtorjevimi intencijami, nisem doživel tega teksta kot dramo, še manj kot tragedijo, ampak – morda tudi pod vplivom nedavno prej uprizorjene Giraudouxove *Trojanske vojne ne bo* – kot tekst, ki se da enako učinkovito uprizoriti kot komedija, kot tragedija ali kot drama. Besedilo ima toliko nastavkov, ki so parodiistični, recimo do mita in do Sofokla, vključno z raznimi anahronizmi v izrazih pa vse do čisto komedijsko izdelanega Haimonovega lika. To doživljanje *Antigone* mi je danes že tuje in pokopano v preteklosti, ampak treba bi ga bilo premisliti na novo. Zanima pa me drugo vprašanje, namreč o učinku dejstva, da je glavna junakinja izločena iz odrskega prostora in da se o njej samo poroča. Posledice so najmanj te, ki jih je pokazal že Hribar, da namreč postavljajo *Antigono* kot tragedijo pod vprašaj. Ali je mogoče v drami osebo, ki je ne spoznamo v osebнем kontaktu prek odra, doživljati v vseh tragičnih dimenzijah? Mogoče lahko tako doživljamo v tragičnih dimenzijah kako osebo iz epike. Res je tudi, da dramatik s tem postopkom postavlja pod vprašaj eksistenco te osebe. Če bi gledali *Antigono* neobremenjeni s Sofoklovo dramo in z antičnim mitom in doživljali glavno osebo zgolj iz Smoletovega besedila, je vprašanje, ali bi jo res tako tolmačili v zgodbenem smislu in v tragičnih razsežnostih, kakor jo doživljamo v kontekstu antičnega mita, ki nam je neprestano v zavesti. V besedilu samem je Antigona dejansko bolj na ravni nekega ideala, do katerega se osebe opredeljujejo, vendar je ta ideal predstavljen tako, da nam dopušča obe interpretaciji: da gre za resnično osebo ali pa da gre za fikcijo kolektivne psihoze oziroma za kolektivno idejo. V tem smislu je Antigona ves čas v opoziciji do drugih oseb. Vprašanje pa je, kakšna misel jo vodi in kakšen je smisel te misli, ki ga išče. Tu se nagibam k tisti rešitvi, ki jo je nakazal Hribar: res je najbrž možno, da gre za takšno pogojno idealno podobo, ki postaja nekakšna norma zavesti in jo že po svoji normativnosti do neke mere vprašljiva. Kakšen pa je smisel tega poslanstva, te agitke, če vzamemo *Antigono* kot agitko ali težno dramo, je vprašanje, ki se lahko izvaja iz Korenove razrešitve, vendar ob pritegnitvi drugih delov drame. Koren je izhajal iz predpostavke, da Polineikovo truplo eksistira in da gre za možnost ali nemožnost pokopa oziroma za resnično ali fiktivno dejanje na koncu drame. Mislim, da je stvar relativizirana v prejšnjem prizoru, ko ima glavno besedo Haimon in prinaša na odrski prostor vprašanje, kaj je z Antigono. Če vzamemo ta Haimonov nastop zares v tem smislu, ker se dogaja na odrskem prostoru in v glavnem dramskem besedilu, potem postane vprašljivo, ali Polineik in Antigona v tem besedilu eksistirata ali ne, in sta od vsega začetka samo refleksija, ki nadaljuje prvotno misel Ismene, da je treba brata pokopati. Ismena pa je reagirala tako, preden je bila v stiku z Antigono, le da je potem odnehala. Vse tisto, kar njeno misel nadaljuje, je Antigona, vse to je reflektirano na Antigono, in ta razmišlja v liniji zelo preprostih, ampak jasnih postavk. Vprašanje, kaj je smisel, ki ga išče Antigona, ali je z njim mišljen neki smoter, neka bit, neko bistvo, bi bilo treba pretresti v zvezi z nekaterimi (ne banalnimi) izjavami Antigone, ki jih prenaša Paž v prvem dejanju, ko pravi, da je Antigona zato tu, da spozna višje zakone, ki vodijo svet. Smisel, ki ga išče Antigona, lahko vežemo na to: ugotovila je, da očitno so nekakšni višji zakoni mimo vegetiranja, le da jih ni mogla identificirati in konkretizirati, in njeno iskanje smisla izvaja nadaljnje posledice iz te postavke. Iskanje simboličnega smisla se ne tematizira v obliki idejne teze, ampak v pokopu Polineika, kot nov mit v mitu, in to je tisto, kar se končno realizira na ravni pogojne simbolne fikcije, ne pa na ravni konkretnega dogajanja zunaj odrskega prostora.

Ob današnjih referatih in diskusijah je očitno, da nam je Smoletova *Antigona* danes nekako nezadostna. Mene je to napolnilo k mitu in k Sofoklu in sem pri njem res našel neprimerno radikalnejšo tragedijo. Trudil sem se, da bi Smoleta tako podgradil, in sem ga tudi bral na ta način, ker mi ni prišlo na misel, da Antigone lahko sploh ne bi bilo. To je treba razložiti. Drama je nastajala v situaciji, ko avtor ni bil povsem prepričan, ali bo sploh kdaj izšla in ali bo uprizorjena. V tistem času je skupina okrog Revije 57 prišla v zaostren konflikt, nekateri smo bili dalj časa v preiskavi in eden iz te skupine je bil obsojen zaradi svojega članka – danes bi rekli novolevičarskega. Smole je bil naš prijatelj, živel je v tej atmosferi, in dejansko je tudi drama polna te napetosti. Na to se veže drugo, zelo banalno dejstvo,

Taras Kermauner

namreč zakaj Antigone ni v besedilu. V prvi varianti, ki jo je Smole dal prebrati nekaj prijateljem, je Antigona bila in je deklamirala vse filozofske pasaže in še marsikaj drugega. Ta retorika, ki je še ostala in ki danes dobiva malo plitev zven, je bila v prvi varianti nenavadno navzoča. Ugotovili smo, da to ni najboljše, da je preveč torkarjansko, in potem je avtor po nasvetu Veljka Rusa izpustil Antigono zaradi tega, da bi postala bolj, ne pa manj prisotna. V zvezi s tem bi rekel, da ni zelo važno, ali Antigona nastopa ali ne. Tukaj je predvsem zato, da izsili resnico družbe. Se pravi, da je; ker če ni nje, potem ni sploh ničesar; ona je motiv konflikta, je razlog, da se družba razkrinka, da se pokaže kot ubijalska, ona je neznansko navzoča, medtem ko so vsi drugi samo prijazno navzoči. Če bi razmišljali, da Antigone ni, bi Smoletovo dramo interpretirali na način, ki jemlje dramatično težo, usodnost; jemlje ji tisto, zaradi česar smo danes sploh tukaj.

### Janez Stanek

Sporen je torej obstoj Antigone, Polineika, iskanja. Vendar je vse to sporno z vidika tega sveta, za katerega smo prej v stilni analizi izvedeli, da je obseden z mero; v stilu se kar naprej obsesivno ponavljajo izrazi mera, umerjeno itd. Vse skupaj je torej pod vprašanjem z ozko potrošniškega aspekta. Zdi se, da hoče dvomljivi obstoj opozoriti na globljo resnico, na temelj sveta. Kljub temu, da je iz vidika sveta urejenosti in mere kar naprej sporen obstoj neke višje resnice, pa se vendar stalno javlja težnja, ki peha ljudi tako kot Paža v nadaljevanje, v iskanje odprtega, negotovega, nebivajočega. To osnovno nasprotje v dramati je tisto, kar nas je takrat silno pretreslo in ni opozorilo samo na takratni družbeni kontekst dogajanja, ampak pravzaprav na odsotnost globljšega odnosa do sveta sploh.

### Janko Kos

Tisto, s čimer je Kermauner končal svojo debato, pravzaprav ustreza temu, kar sem trdil jaz. Pač pa bi rad ugovarjal njegovi misli, da takšno novejšo pojmovanje *Antigone* nekako znižuje njeno vrednost ali pomen. Mislim, da ne, ravno s tem se Smoletova *Antigona* precej visoko dviga nad mnoge slovenske drame in jaz bi ji dal prednost tudi pred Anouilhovo. Smoletova nam v marsičem bolj ustreza. Zdi se mi, da je izjemna lastnost te drame ravno v tem, da dviga Antigono v območje absolutnega. Anouilhova Antigona nastopa čutno nazorno pred nami, tako da je popolnoma konkretna, iz tega pa je razvidno, da je seveda upornica zoper ves ta grdi svet, vendar še vedno v območju relativnega, kajti mladost, lepota nasproti starosti, smrti, vse to je samo relativno; Smoletova Antigona je vsega tega razrešena ravno zato, ker je umaknjena iz konkretne prisotnosti in je s tem lahko postala simbol in nosilec absolutnega, ima pa seveda v konkretnem družbenem svetu zelo konkretne posledice. Kar se tiče Sofokla, pa mislim, da je imela njegova Antigona čisto drugačno funkcijo in da tam tudi ne gre za nikak absolutum, ker ga antični svet v taki obliki sploh ni poznal. To, za kar ona žrtvuje življenje, je nekaj relativnega; to je družina, rod, dolžnosti, ki jih ima posameznik do svojega rodu, itd. Torej Smoletova drama ni tragedija, to tudi ni Anouilhova drama; ampak Smoletova *Antigona* je ravno zato, ker se jo da razumeti na tak način, izjemno in še danes ne samo pesniško, ampak tudi močno moralno delujoče delo.

### Jože Koruza

Med menoj in Kermaunerjem je prišlo do nesporazuma. Jaz nisem razpravljal, ali Antigona je ali je ni, ampak na kakšen način eksistira v dramskem besedilu in na kakšen način ga lahko doživimo. Slo mi je samo za to, da so iz teksta samega posledice lahko zelo različne, da je možna med drugim tudi ta razlaga, da Antigona eksistira na ravni mita v mitu, se pravi, da za Paža nastaja nov mit, iz katerega on sam živi in ga bo nadaljeval, ni pa nujno, da je ta mit resnično utelešen v ženski iz mesa in krvi. Takšna konsekvence za moj okus in za tisti čas drami lahko samo dviga ceno, nikakor pa je ne zbija.

### Taras Kermauner

Jasno je, da moramo brati sleherno umetniško delo tako, kot nam ustreza, in če smo le intelektualno dovolj sposobni, da to utemeljimo, je vse v redu. Beremo pa ga zares na več načinov; sam se ga bral v smislu tega, kar je Hribar imenoval sakralna teza, jaz sem to imenoval tragedijsko. Ves moj poskus je lociranje te Smo-



letove drame v okvir tragedije, ki sem jo obrazložil po svoje, medtem ko je Koruzov poskus drugačen in Kosov izrazito drugačen. Zato so to zdaj pogovori z različnih nivojev. Če pravi Kos, da je rod za Sofoklovo Antigono nekaj relativnega, je to z mojega stališča, s stališča mita in sakralnosti, popolnoma nesprejemljivo. Za današnjega človeka je rod nekaj zelo relativnega. Za takratnega pa je to tisto absolutno, o čemer je govoril Kos; tu je osnovni zakon, talionski zakon maščevanja, rodovni recimo, na tem nivoju matriarhalni, tako absolutno zavezljiv, da se ga ni mogoče otresti. Večina razlag Sofoklove *Antigone* je na tem nivoju, sam pa sem skušal iti globlje in najti simbolno menjavo kot isto osnovo, ki jo je že tudi Sofokles pozabil in ki veže še neprimerno bolj. Z mitskega, religioznega, sakralnega aspekta je Sofoklova *Antigona* izjemno zavezljiva in v tem smislu seveda absolutna – jaz pojmujem to besedo etimološko (absolvó – odrešim, odvežem), se pravi kot tisto, kar lahko odreši neko življenjsko situacijo, in povedal sem, da je to smrt, ki jo lahko pojmuje na več načinov.

Jemljem nazaj izraz relativen v zvezi s Sofokovo Antigono, z njenim odnosom do rodu in brata, iz preprostega razloga: če v grškem svetu ni absolutnega v današnjem smislu, potem seveda tudi ne moremo govoriti o relativnem znotraj tega sveta. Se pravi, da je to res bila projekcija moje današnje misli, tistega, kar vemo danes o absolutnem in relativnem.

Janko Kos

Če se spomnim, kako smo doživljali to dramo, ni bilo dvoma, da Antigona je; mislim, večina tistih, ki smo sedeli v dvorani, smo vedeli, da Antigona je in da je za tem neka življenjska izkušnja. Ko sem zdaj spet bral dramo, sem se včasih podobno zaustavil ob nekaterih opisih Antigone oziroma njenih misli, kakor so interpretirane. Bolj pa me je zanimalo nekaj drugega, kar se me takrat ob prvem branju teksta ni dotikalo, oziroma tega nisem opazil. Rečeno je, da zahteva ločitev mrtvih bratov na dobrega in zlega ljudstvo, in še celo ne tisti, ki prižigajo sveče za duše padlih, ampak razgrajči. Šele na to repliko reagira tisti, ki ves čas govori o meri, kralj Kreon. In ravno Kreon nam na koncu, ko ugotovi, da živi nekje, kjer ni ne barv in ne sonca, ampak popoln nič, jasno in resno, morda bi rekel celo tragično, ponudi svoje kraljestvo in krono. Torej se da to danes brati kot poskus nekakega ritualnega samomora; Kreon hoče biti psevdo-ritualni samomorilec, ampak ve, da se to ne more zgoditi, kajti stvari tečejo po svojem redu. Skratka, gre za poskus tragedije, ki pa se izkaže za psevdo-tragedijo. Zdi se mi, da je to eno izmed možnih sodobnih branj Antigone, možnost pa je ustvaril Smole s Kreontovim likom – trdno sem prepričan, morda edinim, ki ga ni pisal po nobenem konkretnem liku – in mu je ta zato najbolj uspel.

Veno Taufer

Mislím, da bi bilo treba *Antigono* vendarle vrniti literaturi, saj drama ni filozofski traktat. Šel sem v interpretacijo, ki sem jo ponudil tukaj, ker imam občutek, da dosedanje interpretacije gledajo na osebe kot na ideje, ki se sprehajajo pred nami. Takšne interpretacije načelno odklanjam. Premalo pa se upošteva, kdo kdaj kaj reče v drami, in to je za literarno delo, ki mora imeti minimum psihološkega gibanja in psihološke verjetnosti, seveda narobe. Mislím, da je *Antigona* danes s čisto literarnega vidika verjetno vredna več, kot je bila morda prej, ker jo beremo manj obremenjeno. – Danes smo že slišali o Cankarju, ni pa bilo še besede o tem, koliko je ta literatura blizu literaturi absurda. Smoletove osebe bi se dale čisto v Camusovem smislu razdeliti na prave in neprave absurde junake; zame je pravi absurden junak Kreon, ker spoznava ničnost sveta in vztraja v njem, medtem ko pa Antigona ne vztraja, njo to spoznanje stre in zaradi tega gre v smrt. To analogijo bi bilo mogoče temeljiteje izdelati in prepričljiveje prikazati. Ko govorimo o morebitnih tujih vplivih, je tu v ozadju gotovo tudi Camus in druga eksistencialistična literatura.

Evald Koren

Vsa naša skupina je intenzivno brala eksistencialistično literaturo, ki je bila takrat tako rekoč prepovedana. Smole je bral tisto, kar je bilo objavljeno v hrvaš-

Taras Kermauner

čini, predvsem Camusovo *Kugo*, ki je tu najvažnejša, njegove drame in *L'homme revolté*, ki sem ga jaz intenzivno širil. Osnova Smoletove drame je res ves čas eksistencialistična, vendar pa je Smole silno vezan na Cankarja in je to vezavo ne-nehoma obujal. Če vzamemo konec njegovega romana *Črni dnevi in beli dan*, imamo Paža tako rekoč tukaj že prej, pred antigonsko situacijo. Ne bom rekel, da je eksistencializem s tem eliminiran, kajti tudi Sartre je na svojih teorijah postavljal zmeraj nove aktivizme. Vsa naša skupina je bila nagnjena k temu, da je eksistencializem korigirala z nekim aktivizmom, ta aktivizem pa je v situaciji Revije 57 dal še konkretno socialno snov tej Smoletovi cankarjanski ali slovensko tradicionalistični usmeritvi v pozitiviteto.

Pod tem naslovom poteka od začetka leta 1979 raziskovalna naloga, ki jo prek Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete v Ljubljani financira Raziskovalna skupnost SRS; nosilec naloge je podpisani, med sodelavci so nekateri člani oddelka za primerjalno književnost in literarno teorijo na tej fakulteti.

Kot kaže naslov, gre za sistematično raziskavo, ki naj zaobjame globalno problematiko slovenskega literarnega razvoja zadnjih dvesto let, seveda s stališča, ki je obvezujoče za primerjalno književnost. Po tradicionalni teoriji spadajo v to območje predvsem posamezni vplivi, ki so prihajali v slovensko literaturo iz sočasne Evrope, po modernejšem pojmovanju pa zlasti globalna vključenost te literature v evropske literarne tokove, gibanja in smeri. V svojem nastavku se naloga postavlja na stališče, da je raziskovanje vplivov sicer pomembno, vendar samo kot pogoj širšim razgledom, kar pomeni, da je iz razmerja slovenske literature do Evrope potrebno razbrati, kako se prek odmevov in vplivov evropskih avtorjev uveljavljajo v našem literarnem prostoru splošno evropska gibanja, smeri in tokovi; motivi, teme in ideje; vrste, zvrsti in oblike. Končni cilj takšnih raziskav mora seveda biti znanstveno-teoretično formuliranje posebne izvirnosti, ki so jo evropski literarni procesi zadobili ravno na slovenskih tleh; nato pa razlaga takšne izvirnosti s pomočjo ustreznih vidikov nacionalne, duhovne in družbene zgodovine.

Tako zasnovana naloga je sestavljena iz več faz, od teh sta se dve že končali. Prva je prinesla sistematično registracijo, pregled in ureditev možnih vplivov, ob tem pa še bibliografski zapis gradiva, ki ga je doslej na tem področju načrpala literarna zgodovina. Druga faza je to gradivo kritično pregledala in ocenila, po potrebi že tudi dopolnila, ob tem pa začrtala glavne probleme, ki se odpró, brž ko ga poskušamo uporabiti za pojasnitev temeljne komparativne problematike slovenskega literarnega razvoja.

Čeprav je raziskovalna naloga na témo slovenska literatura in Evropa 1770–1970 še sredi poteka, so doslejšnje faze vendarle dale že nekaj rezultatov, ki jih je mogoče sumarično prikazati v obliki konkretnih problemskih sklopov.

1. Razdelitev vplivov na linearne in koncentrične, kot jo je uvedel A. Ocvirk v *Teoriji primerjalne literarne zgodovine* (1936), je še zmeraj uporabna za njihovo sistematizacijo, preverjanje in razlago. Kolikor je literarna zgodovina posvečala pozornost vplivom, ki so v letih 1770–1970 segli v slovensko literaturo, jih je raziskovala z obeh strani. Primer za koncentrično določanje vplivov so zlasti obsežnejša dela: *Ivan Cankar in evropska literatura* (D. Pirjevec, 1964), *Prešeren in evropska romantika* (J. Kos, 1970), *Literarno delo mladega A. T. Linharta* (M. Zupančič, 1972); vendar je koncentrični vidik navzoč tudi v mnogih spisih, ki sicer niso zasnovani v celoti komparativno, npr. v *Duševnih profilih naših preporoditeljev* (I. Prijatelj, 1921), *Levstikovem duševnem obrazu* (A. Ocvirk, 1933), *Antonu Askercu* (M. Boršnik, 1939), *Estetskih osnovah Levstikove literarne kritike* (B. Paternu, 1962), *Liriki Simona Jenka* (F. Bernik, 1962), *Stritarjevem literarnem nazoru* (J. Pogačnik, 1963), *Prešernovem življenju* (A. Slodnjak, 1965), *Francetu Prešernu in njegovem pesniškem delu* (B. Paternu, 1976–77) in drugih; končno bi isti vidik našli še v številnih krajših razpravah in člankih, pa tudi v večjih odstavkih znotraj literarnozgodovinskih pregledov (Slodnjak, Pogačnik, Zadravec, Kos). Nekoliko drugače je z linearnim določanjem vplivov. V naši literarni zgodovini se je doslej nabralo razmeroma malo obsežnejših razprav, ki sledijo odmevu in vplivu kakega tujega avtorja pri nas po strogi časovni zapovrstnosti. Takšna so predvsem dela *Shakespeare pri Slovencih* (D. Moravec, 1949), *Goethe in Slovenien* (L. Krakar, 1970), *Mesto Turgenjeva v razvoju slovenskega realizma* (Š. Barbarič, 1974); več je srednje obsežnih in krajših razprav te vr-

ste, resda večidel novejšega datuma, na primer o Goldsmithu (T. Kopitar, 1959), Gorkem (V. Taufer, 1961), Herderju (Š. Barbarič, 1968), Schmidu (M. Jevnikar, 1967, 1968), Wildu (M. Stanovnik, 1970), Th. Mannu (D. Dolinar, 1972), Camusu (Z. Jan, 1973), Belinskem (V. Brnčič, 1974), Rilkeju (N. Grafenauer, 1979, 1980), Ibsenu (J. Moder, 1980) in drugih.

Gradivo, pridobljeno z linearnim ali koncentričnim določanjem vplivov, sicer še ni popolno, zlasti za novejše avtorje bo potrebno marsikatero dopolnilo. Vendar je že na podlagi doslej opravljenega dela in s sprotnim izpolnjevanjem vrzeli mogoče sistematično začrtati koncentrično in linearno podobo vseh tistih vplivov, ki se zdijo za slovenski literarni razvoj kolikor toliko relevantni. Tako se dá s precejšnjo zanesljivostjo zarisati koncentrične vplivne kroge okoli vseh pomembnejših slovenskih avtorjev – od Deva, Zoisa, Linhartarja in V. Vodnika do D. Smoleta, Koviča ali L. Kovačiča; ali pa potegniti skoz naš literarni razvoj vplivno linijo takšnih evropskih piscev, kot so Lessing, Goethe, Schiller, Heine, Scott, Sienkiewicz, Zola, Ibsen, Gorki, Kafka ali Camus.

Težave se začno pri interpretaciji tako razdeljenega, sistematično urejenega in pregledanega gradiva. Kaj naj sklepamo iz dejstva, da so v Devovem pesništvu odmevali zgledi iz Vergila, Ovida, Ezopa, Lafontaine, Metastasia, Denisa, Hanckeja in Bürgerja, ali pa pri Linhartu iz Lessinga, Popa, Beaumarchaisa, Shakespeara, Macphersona, Klopstocka, Denisa, Rousseauja, Metastasia, Richterja in Herderja? Pri Devu gre resda predvsem za avtorje iz tradicije baročnega klasicizma, rokokoja in deloma razsvetljenstva. Toda tu je še Bürger – ali naj bo to dokaz, da se je Dev iz takšne tradicije že nagibal v predromantiko? Odgovor nedvomno olajšuje dejstvo, da med zgledi skoraj docela prevladujejo avtorji baročno-rokokojske tradicije, tako da je tudi Devov odnos do Bürgerja potrebno razlagati iz takšne tradicije, to pa lahko seveda izkaže šele natančna primerjava Devove pesmi *Občutenje tega srca nad pesmijo od Lenore* z Bürgerjevim originalom; takšna primerjava za zdaj še manjka. Težji je Linhartov primer, kjer je pomen razsvetljenjskih zgledov sicer očiten, vendar jim stoji ob strani precejšnje število piscev, ki stojijo na prehodu v predromantiko ali pa jih ima evropska literarna zgodovina že za prave predromantike. Rešitev vprašanja je odvisna od več okoliščin: kateri avtorji so bili za Linhartova osrednja dela pravzaprav odločilni in kateri samo stranski; kaj je prevzemal od tako imenovanih predromantikov in ali so med njimi zares pravi predromantiki; končno pa, ali je njegov odnos do teh predromantikov tudi sam že predromantičen. Tudi ob Linhartu se torej izkaže, da lahko koncentrično določanje vplivov bistveno prispeva k razumevanju historičnega položaja kakega avtorja, s tem pa tudi k pravilni razlagi kakega obdobja v slovenskem literarnem razvoju, vendar s pogojem, da upoštevamo širši kontekst, ki ni brez zapletenih stranpoti.

Koncentrični zaris vplivov lahko ob preprosto mehanični razlagi zavede do čisto napačnih sklepov. Iz dejstva, da je Stanič prevajal iz Höltzja, Matthissona, Bürgerja, Salis-Seewisa in A. W. Schlegla, še ni mogoč dokaz, da je bil predromantik ali že celo romantik; v literarnem delu Jovana Vesela-Koseskega odmevajo Klopstock, Goethe, Schiller, Bürger, Chamisso, Deržavin in drugi, vendar ga zato še ni mogoče imeti za predromantičnega, kaj šele za romantičnega v pravem pomenu besede. Pri razlagi vplivov očitno ni vseeno, s kakšnim tipom slovenskega avtorja imamo opravka in na kakšni literarni ravni se postavlja njegov problem; v zvezi s tem gre pač za možnost, da je tak vpliv zgolj zunanji, tako da avtorjevega dela ne določa zares po njegovem bistvenem duhovnozgodovinskem in tudi literarno-estetskem pomenu. Kljub verjetnosti, da raziskovanje vplivov lahko literarnozgodovinsko razlago pogosto zavede v napačno smer, pa je seveda v primernem kontekstu ravno takšno raziskovanje kašipot, ki odpira pomembne probleme. Linearna določitev Heinejevih odmevov in vplivov v slovenskem literarnem prostoru pokaže,

da je njegova poezija začela prodirati k nam že okoli leta 1830, vendar mu niti Čop niti Prešeren nista posvečala posebne pozornosti; njegov pravi vpliv se začne po letu 1848, ko ga najdemo pri vajevcih, zlasti pri Jenku, nato pa pri Stritarju, Cimpermanu, Kersniku, Gestrinu ali Medvedu; z novo močjo se uveljavi v krogu moderne, pri Ketteju in Cankarju, pri sodobnikih V. Jerajevi, Mešku, Puglju in drugih, v tridesetih letih se ponovi v ozračju socialnega realizma, na primer pri Klopčiču, nato pa doživi zadnjo reprizo pri mladih pesnikih po letu 1950, zlasti pri Koviču in Menartu. Takó široko razpeti lok Heinejevega vplivanja nedvomno kaže na posebne lastnosti slovenske poezije v skoraj sto letih njenega razvoja, hkrati pa opozarja, da lahko ta vpliv razumemo docela šele, ko pobliže raziščemo, kaj je ta ali ona pesniška doba videla v Heineju – romantika, postromantika ali celo realista – to pa vodi znova k nekaterim bistvenim vprašanjem pesniških skupin, avtorjev in obdobj, ki so ga sprejemali. Podoben pomen dobi koncentrično določanje vplivov, brž ko imamo opravka z avtorjem, ki je v pravem pomenu besede reprezentativen in torej evropski vplivi nanj niso samo nekaj zunanjega ali celo povrhnjega. Tak avtor je v nasprotju s Staničem ali Koseskim nedvomno Janez Trdina. Dejstvo, da najdemo v njegovem duhovno-literarnem obzoru duhovne spodbude, ki vodijo med drugim še k Voltairu in Rousseauju, ne more biti naključno, ampak sám od sebe opozarja na odprto vprašanje Trdinovih zvez z razsvetljenstvom. Ta vprašanja pa spet odpirajo širše vidike na naš literarni razvoj v 19. stoletju, tako da presegajo problem vplivov samih na sebi.

2. Dejstvo, da je že zdaj mogoče sestaviti kolikor toliko popolne lestvice koncentričnih in linearnih vplivov, ki pomembno določajo razvoj slovenske literature med leti 1770–1970, govori v prid trditvi, da je naša literarna zgodovina na tem področju že doslej opravila veliko dela. Kljub temu so njeni rezultati v tej smeri pogosto bolj ekstenzivni kot zares intenzivni. Razen v obsežnejših spisih, kjer je bilo dovolj časa in prostora za natančno analizo posameznih primerov, se je raziskovanje večidel zadovoljevalo s krajšimi opozorili, registracijo, omembami ali domnevmami o vplivih. Ta način dela je zavajal celo v pretirano kopičenje gradiva. Ena od posledic je bila ta, da so poznejši raziskovalci že izrečene ideje o vplivih prevzemali, znova formulirali in jih ponavljali, ne da bi jih analitično preverjali in širše utemeljili. Ali pa so že postavljene teze brez utemeljitve opustili in jih nadomestili z novimi, vendar brez natančnejše razlage problema.

Takšno stanje stvari je najbrž razlog, da v pretežno ekstenzivnem raziskovanju vplivov analiza ne pride do tistega, kar bi moral biti njen glavni cilj, se pravi do razločitve, kaj je v takšnem vplivu prevzeto in kaj specifično drugače, s čimer šele vpliv postane ploden za razlago slovenskega literarnega razvoja. Bolj kot ekstenzivno kopičenje gradiva je nujna pozornost do strogo izbranih, v vsakem pogledu reprezentativnih primerov, skoz katere se razkriva problematika celotnih literarnih obdobj, tokov in smeri. Takšnih primerov je v slovenski literaturi 1770–1970 več kot dovolj, tako da je iz obilnega gradiva potrebno izbrati samo nekaj najbolj očitnih, pa se že izkaže njihova problemskost.

Za Linhartovo meščansko tragedijo *Miss Jenny Love* je v večjem delu literarne zgodovine obveljala teza, da je odvisna od nemškega viharništvá, kar bi govorilo za zvezo s predromantiko; toda hkrati so se ponavljala upravičena opozorila, da je vendarle najočitnejša zveza z Lessingovo *Miss Saro Sampson* ali pa *Emilijo Galotti* (A. Slodnjak, M. Zupančič). S tem se seveda odpre vprašanje, ali ni jedro te Linhartove igre še zmeraj razsvetlensko – saj Lessingovi zgledi ne presegajo razsvetljenstva – in v čem je torej njena predromantičnost. Odgovor je mogoč šele iz natančne primerjave Lessingovih in Linhartovih tekstov, njihovih motivov, tém, idej

in form, vse to seveda s pozornostjo za tisto, kar kakorkoli kaže na splošnejše poteze razsvetljenstva in predromantike, morda pa tudi baroka. Šele od tod bo mogoče razumeti ne le, v kakšni meri odstopa Linhart od Lessingovega dramskega vzorca, ampak predvsem, kakšen je smisel teh odstopov – kakšno je pravzaprav Linhartovo mesto v razvoju iz baroka v razsvetljenstvo ali predromantiko, kar je seveda pomemben problem vse slovenske literature v tem času. – Povezovanje Ciglerjeve *Sreče v nesreči* z vplivi Schmidovih povesti ima v literarni zgodovini že daljšo tradicijo (V. Burian, R. Kolarič, M. Jevnikar), vendar ni dalo pravih rezultatov. V ponovnem pretresu dejstev je obveljalo, da iz Schmidu ni mogoče imenovati nobenega konkretnega zgleda, ki naj bi bil Ciglerjevi povesti neposreden vir. Ob tem pa seveda ni mogoče tajiti, da se tekst posredno ali neposredno vendarle stika z motivi, idejami in formami Schmidovega pripovedništva, če že ne kar daljše tradicije, iz katere je izšlo in ki sega nedvomno nazaj v barok, srednji vek in celo v antiko. S tem se izkaže, da glavni komparativni problem Ciglerjeve proze kot začetka slovenske pripovedne proze ni toliko določanje dejanskih zvez s Schmidovimi povestmi, ampak veliko bolj ugotavljanje, kako se uvršča v splošno evropsko tradicijo takšnega pripovedništva, kaj iz nje sprejema in kako jo prilagaja posebnim slovenskim literarnim potrebam. V ta namen pa še zmeraj najbolje služi primerjava *Sreče v nesreči* s tistimi Schmidovimi povestmi, ki so izšle malo pred njo v slovenskem prevodu – na primer *Košarica cvetja* in *Evstahij* (1832) – in jih je Cigler zagotovo poznal; iz te primerjave se mora izkazati, ali Cigler ob podobnih motivih, idejah in formah ohranja tudi temeljne poteze Schmidove restavracijske ideologije ali pa jo spreminja v skladu z drugačnim socialnim horizontom. Čeprav se literarna veda te naloge ni še niti lotila, je že zdaj mogoče domnevati, da bi se z njeno pomočjo razpletla zamotana oznaka, ki jo Ciglerju daje naša literarna zgodovina, ko uporablja zanj najrazličnejše pojme – od baroka prek janzenizma do razsvetljenstva, včasih celo do romantike. – Podoben komparativni problem se spleta ob dolgotrajnem vprašanju o mestu, ki gre v slovenskem literarnem razvoju Jenkovi liriki. Tudi tu so sodbe precej vsaksebi, saj nihajo od opozoril na romantiko prek postromantike, prehoda iz romantike v realizem do pravega realizma (A. Slodnjak, F. Bernik, V. Kralj, B. Paternu, J. Kos, J. Pogačnik idr.). Ključ do rešitve problema se skriva najbrž tudi v nekaterih komparativnih vidikih Jenkovega dela, predvsem v njegovem razmerju do Heineja. Čeprav je ta zveza postala že kar šolski primer slovenske komparativistike, je ostajala v precej splošnem okviru, saj je do zares konkretne primerjave posameznih Heinejevih in Jenkovih tekstov, ki bi za zunanjo podobnostjo motivov, idej in form iskala tudi globlje strukturalne podobnosti, pa tudi razlike, prišlo šele s F. Bernikom (1979). Ob Jenkovi pesmi *Med borovjem temnim* na primer zmeraj znova pada v oči motivna podobnost z znano Heinejevo *Ein Fichtenbaum steht einsam*, kar seveda samo vsiljuje tezo o tesni odvisnosti; šele natančna primerjava obeh tekstov tudi po njuni tematiki, duhovno-strukturalni in notranje-formalni plati lahko pokaže, ali se niso v Jenkovo pesem vtihotapili značilni premiki, ki govorijo v prid njeni izvorni posebnosti. Od tod se utegne odločiti tudi vprašanje o Jenkovem položaju med romantiko, postromantiko in realizmom, kar pa je seveda povezano s predhodnim vprašanjem o tem, kateremu območju pripada že Heinejeva pesem in kaj torej v duhovno-zgodovinskem in literarno-estetskem pogledu pomenijo premiki, ki jih opazimo v Jenkovi pesmi, v sestavi njene teme, postavitvi lirskega subjekta in ne nazadnje v njeni notranji formi. – Razmerje med Jurčičem in Scottom, zlasti med *Desetim bratom* in *Starinarjem*, se zdi spričo številnih obravnav že skorajda izčrpano. Pazljivejši pregled pokaže, da komparativna obravnava nikakor še ni storila vsega, kar je v tej smeri mogoče ali celo nujno. Jurčičevo navezanost na Scotta se dá razširiti vsaj še na *Jurija*

*Kozjaka* in *Hčer mestnega sodnika* – v prvem opozarjajo naše motivi, podobni tistim v Scottovem romanu *Guy Mannerling*, v drugi motivna podobnost z romanom *The Fair Maid of Perth*. Kar pa zadeva *Desetega brata*, še zmeraj ni bila opravljena natančnejša primerjava z romanom *Starinoslovec*, ki bi segla čez preprosto vzporejanje motivov, situacij in likov v ustroj celote. Šele na tej ravni se očitno dá govoriti o tem, kakšni so pravzaprav Jurčičevi odstopi od Scottovega vzorca in kaj pomenijo za začetek slovenskega romana. Kaj sledi iz dejstva, da je Jurčič popolnoma prezrl zgodovinsko ozadje, ki se pri Scottu skriva za domačijskim dogajanjem, tako da uokvirja zasebne zgodbe na videz sicer nevsiljivo, vendar nikakor ne brez posebnega pomena? In kaj pomenita spremenjeni značaj in vloga Lovreta Kvasa v primerjavi s Scottovim Lovelom? Posamezni elementi, vzeti iz Goethejevega *Wertherja*, kažejo na to, da je Jurčič v prvem slovenskem romanu združil vsaj dvoje različnih tipov evropskega romanopisja. – Ob Cankarjevih dramah se kot najpogostejši komparativni problem pojavlja vprašanje o njihovem razmerju do Ibsenove dramatike in do Gogoljevega *Revizorja*. Zlasti ta je bil že nekajkrat predmet literarnozgodovinske obravnave, včasih v zvezi s *Pohujšanjem v dolini šentflorjanski*, največkrat pa kot model komediji *Za narodov blagor* (A. Slodnjak, V. Kralj, F. Zdravec, J. Mahnič in drugi). Obravnava se je posvečala predvsem razvidnim motivnim podobnostim in vzporednicam. Toda mimo teh ostaja odprta širša problematika podobnosti in različnosti Cankarjevega komedijskega sveta v primerjavi z Gogoljevim. Oboje sega seveda v globine njune tematske sestave. Na prvi pogled je očitno, da prihaja s Ščuko v Cankarjevo komedijo posebna razsežnost, ki je *Revizor* ne vsebuje; ta razsežnost ima nedvomno enega svojih izvorov v Ibsenovih dramskih zgledih. Toda razlog, da dobi pri Cankarju posebno mesto, lahko odkrije šele primerjalna analiza temeljnih strukturnih potez Cankarjevega in Gogoljevega komedijskega sveta. S tega stališča zasluži posebno pozornost zlasti zgradba družbenega sistema, oblasti in moči, ki je pri Cankarju bistveno drugačna; v zvezi s tem pa seveda posebna vloga ideologije, ki jo Cankar postavlja prav v središče svoje družbenozgodovinske satire. Tu pa se že odpira pogled ne samo na globlje razlike med obema igrama, ampak tudi na specifičnost slovenske dramatike ali celó literature nasploh v primerjavi z rusko literarno tradicijo. – Med najbolj zanimivimi, vendar še ne dognanimi komparativnimi problemi novejše slovenske literature je nedvomno začetek našega pesniškega modernizma, kot ga poleg Podbevška predstavljajo tako imenovane Kosovelove konstruktivistične pesmi iz cikla ali zbirke *Integrali*. A. Ocvirk je temu pesniškemu konstruktivizmu iskal izvorov predvsem v evropskem in ruskem likovnem konstruktivizmu, to pa prek Kosovelovih zvez s Černigojem, drugi (F. Zdravec, M. Kmecl, A. Slodnjak) so opozarjali še na zveze prek V. Martelanca in I. Grahorja, pa še na možnost poznavanja načel sovjetskega literarnega konstruktivizma iz leta 1924. A. Slodnjak je opozoril na možnost oploditve prek zagrebško-beograjskega zenitizma, njegovega glasila »Zenit« in glavnega ideologa-pesnika L. Micića. Ta možnost se zdi zanimiva, ker jo je mogoče izpričati z nekaterimi dejstvi o Kosovelovem literarnem obzorju: v njegovi zapuščini so se ohranili tiski Micićevih pesmi vsaj že iz leta 1922, ki so po formi in stilu tipično konstruktivistične v tistem pomenu besede, ki lahko velja za Kosovelove tekste; poleg tega je Kosovel verjetno vedel za manifest »zenitistične pesniške šole« iz leta 1922, po katerem mora »zenitistična pesem biti konstrukcija«. Vendar bolj od takšnih empiričnih dejstev postaja nujna primerjava Kosovelovih »integralov« z Micićevo konstruktivistično poezijo, ki jim je bila morda najbližji, če že ne kar edini praktičen zgled pesnjenja v modernističnem načinu, pri čemer bi se izkazalo ne samo, kaj je Kosovel lahko dejansko prevzel iz srbskohrvaškega modernizma, ampak predvsem, kako je prevzeto vključil v slovensko pesniško tradicijo. Tu pa se skriva nemara vsaj

del odgovora na pomembno komparativno vprašanje, kako in s čim se je slovenska literarna specifičnost uveljavila ne le v tako imenovani tradicionalni poeziji, ampak se iz te prenesla tudi v modernizem, verjetno prav do najnovejšega časa.

3. Čeprav primerjalne analize najbolj reprezentativnih primerov, ob katerih se odpira vprašanje o razmerju slovenske literature do Evrope, doslej še niso bile opravljene, je že iz shematičnega zarisa vplivov na osrednje slovenske avtorje v letih 1770–1970 mogoče izvesti širše sklepe. Med temi se zdi za razumevanje specifičnosti slovenskega razvoja zanimivejša morda tale teza: v primerjavi z razvojem osrednjih evropskih literatur, ki lahko velja za primer »regularnega« literarnega razvoja, poteka slovenski v obliki, ki je v marsičem »neregularna«, pravzaprav že kar »inverzna«. To pomeni predvsem, da si splošno evropske literarne smeri, tokovi in gibanja na Slovenskem ne sledijo v tistem zaporedju, ki se zdi za večino evropskih literatur od 18. do 20. stoletja praviloma najbolj naravno ali celo neogibno. Iz te perspektive je za Evropo regularen razvojni vzorec, v katerem si sledijo literarne smeri v temle zaporedju: razsvetljenstvo, predromantika, romantika, postromantika in realizem, neoromantika in naturalizem, starejši modernizem, socialistični modernizem in eksistencializem, neomodernizem in postmodernizem.

Vrsta komparativnih dejstev opozarja, da v slovenski literaturi 18., 19. in 20. stoletja ni mogoče računati s splošno evropskim, tj. regularnim tipom razvoja. Na to opozarjajo tudi nekatera dejstva iz območja linearnih vplivov. Za Lessinga je očitno, da je s svojo dramatiko vplival na nastanek Linhartove *Miss Jenny Love* in da je v svojo teoretično-kritično mislijo bil znan našim razsvetljencem, saj je imel vsaj Zois njegova glavna dela v svoji knjižnici; vendar o kakem učinku te misli na ta čas ni nobenih otipljivih dokazov. Pač pa se njegov miselni vpliv – v nasprotju z vplivom Lessingove dramatike, ki po letu 1800 na Slovenskem ni imela nobenega odmeva več – v pravem pomenu besede razmahne po letu 1848, resda hkrati z vplivom drugih mislecev tako imenovane nemške klasične estetike, vendar tako, da je bil v tem sklopu Lessingov delež zlasti odločilen. Iz natančnih analiz (A. Ocvirk, B. Paternu in drugi) vemo, kako zelo je iz Lessingove poetike, dramaturgije in kritike izhajal Levstik in kakšne posledice je to imelo za naš literarni razvoj skozi več desetletij; toda večje ali manjše odmeve Lessingove šole je mogoče odkriti še pri drugih mladostovencih in njihovih sodobnikih, od Trdine prek Stritarja do Jurčiča, čeprav pomešane z vplivi drugih predstavnikov klasične in romantične estetske tradicije. Da se tak Lessingov vpliv končuje šele proti koncu stoletja, z nastopom našega naturalizma in moderne, skoraj ne more biti dvoma. Problem se odpre seveda ob vprašanju, kako je mogoče, da se Lessingov miselni vpliv razmahne na Slovenskem šele po Prešernovi smrti, tj. po izteku slovenske romantike, ko pa je Lessingova miselnost bila po svojem bistvu zavezana ne samo klasični tradiciji, segajoči še k Aristotelu, ampak predvsem razsvetljenstvu. Da s tem slovenski literarni razvoj bistveno odstopa od regularnega evropskega vzorca, je videti na prvi pogled, saj se v njem nepričakovano spremenijo vsa ustaljena pravila o zaporedju razsvetljenstva, predromantike in romantike. – O drugačnem premiku pričuje Schillerjev vpliv. Odmev njegovih del je mogoče zaznati kmalu po letu 1800, saj je prek prevodov njegovo ime povezano z generacijo, ki ji pripadajo Primic, Jarnik, Stanič; izpričan je vpliv na Prešerna, opazna navezanost nanj pri sodobnikih v Vrazovem in Slomškovem krogu, pri sodelavcih »Krajske Čbelice« in pri Koseskem. Vendar je o velikem razmahu Schillerjevega vpliva mogoče govoriti tudi za drugo polovico 19. stoletja, ko učinkuje na razvoj naše poezije, dramatike in teoretično-kritične misli o literaturi – od Macuna, Levstika, Jurčiča, Stritarja in Gregorčiča do Medveda in še čez; ob stoletnici njegove smrti se nanj



še zmeraj sklicujejo konservativni, celo klerikalni nasprotniki moderne. Brž ko v Schillerju ne vidimo samo enega od mnogih predstavnikov klasične estetske teorije in umetnostne prakse, ampak predvsem nosilca predromantike, njene zgodnje viharšiške in poznejše klasične faze, deloma celo posebnega predromantičnega klasicizma, se pokaže, da se s Schillerjem uveljavlja v drugi polovici 19. stoletja znova močna zveza s predromantičnim obdobjem, in to v času, ko živijo v slovenskem literarnem prostoru še močni tokovi razsvetljenstva in romantike, obenem pa po mnenju nekaterih raziskovalcev vdirajo vanj prva znamenja realizma. Toda to podoba bi potrdil tudi delež, ki ga imajo v literarnem razvoju tega časa še drugi avtorji evropske, zlasti nemške predromantike. – V drugačno smer kaže linearno določanje Ibsenovega vpliva. Prvi odmevi njegovega dela segajo v osemdeseta leta, prve razvidne vplive na sočasno slovensko dramo je opaziti v devetdesetih letih pri Vošnjaku, toda glavina tega vpliva se razvije šele v obdobju moderne, ko se plodno osredotoči predvsem v Cankarjevi dramatiki, močno pa je navzoča tudi pri Kraigherju, Kristanu, Ganglu in drugih. Pri tem gre predvsem za vpliv tistega obdobja Ibsenovega dramskega razvoja, ki ga bolj ali manj upravičeno imenujemo realistično. To dejstvo seveda meče na razvoj slovenskega literarnega realizma posebno luč. Ne samo da se v marsikaterem pogledu začenja precej pozno, ampak se – kot kaže Ibsenov vpliv – v dramatiki izkristalizira šele v času moderne. To pa spet spreminja podoba o običajni zaporednosti literarnih smeri in tokov na Slovenskem, tako da ni mogoče več vztrajati pri regularni sosledici, ki postavlja realizem ne samo pred naturalizem, ampak tudi pred dekadenco in simbolizem. Casovno razmerje med temi smermi je v slovenskem literarnem razvoju premaknjeno, drugačno in čisto posebno v primerjavi s splošnim evropskim vzorcem. Za slovensko moderno se seveda iz takšne perspektive pokaže, da je ni mogoče v celoti pokrivati s pojmom nova romantika.

Ti in podobni komparativni primeri govorijo v prid tezi, da slovenski literarni razvoj v 19. stoletju, verjetno pa tudi še v dobršnem delu 20. stoletja nikakor ni regularen v tistem smislu, ki lahko velja za splošno evropsko poprečje. Običajno zaporedje literarnih smeri se v njem nepredvidljivo premika, pogosto pa celo obrača po načelu, da je lahko tisto, kar bi moralo biti poznejše, prejšnje, in narobe. Zato v nekaterih obdobjih ta razvoj zadobi celo obliko inverznega gibanja; ali pa se zgodi, da drug ob drugem obstajajo tokovi, ki so zgodovinsko-razvojno zelo daleč vsaksebi. S tem se seveda na široko odpirajo konkretna vprašanja o obstoju slovenskega razsvetljenstva, predromantike, romantike in postromantike v 19. stoletju in o njihovem razmerju do nastajajočega realizma; in pa vprašanja o simbolizmu, socialnem in socialističnem realizmu, ekspresionizmu in nastajajočih oblikah modernizma v 20. stoletju. Hkrati s tem se zapletajo tudi številna vprašanja o posebnem slovenskem ustroju, značaju, začetku in koncu teh smeri, o razmerju med njimi in njihovemu mestu v celotnem razvojnem loku kot tudi seveda o specifičnem ustroju literarnih vrst, zvrsti in oblik, ki jih prinašajo s sabo.

(Nadaljevanje in konec v prihodnji številki)

# KNJIŽNI ZAPISKI IN OCENE

Mirko Zupančič:  
POGLED V DRAMATIKO

Bližanje Ibsenu  
Poglavja iz Shakespeara

*Obzorja, Maribor, 1979*

Zupančičeva knjiga o dramati-ki je dvodelna. Obravnava dva, ob komediografu Molièru morda res najpomembnejša avtorja gledališča novoveške Evrope. Prvi, temat-sko in kompozicijsko zaokroženi in tudi obširnejši del o Ibsenu smiselno zaključuje krajši spis Janka Modra *Ibsen pri Slovencih*; avtor sam ga označuje kot »skico« za obširnejše delo o Ibsenu in Sloven-cih, ki bi bilo seveda izrazito pri-merjalne narave. Spis je zanimiv tudi zato, ker opozarja na trnova pota tujih avtorjev in del do samo-stojnih izdaj pri nas, a hkrati z raz-grnitvijo obilice podatkov tudi opozori, da Slovenci le nismo bili tako nedovzetni za Ibsena, kot o sredozemskih deželah nasploh sodi Ibsenov monograf Michael Meyer. Moder na kratko razčleni tudi Ibsenov vpliv (ideje, motivi, oblika) na slovensko dramatiko. V drugem delu knjige so ponatisnje-ni Zupančičevi eseji o Shakespea-ru in njegovih delih.

Prostor, ki mi je na voljo, ne omogoča povzemanja in kritične refleksije Zupančičevih dognanj in tez, pomembnih in razmisleka vrednih npr. zato, ker ugotavlja in upošteva tesno sorodnost med glavnimi Ibsenovimi in Kierke-gaardovimi idejami o svetu in človeku, čeprav se ob tem ne opredeli do konca, ali gre za pomemben de-javni vpliv danskega filozofa na Ib-sena ali bolj za podobnost v doje-manju sveta, ki je v obeh primerih avtohtono in utemeljeno v svetu samem. Opozorim lahko le na me-todološka in teoretična izhodišča Zupančičevega bližanja Ibsenu.

Ingarden govori v svojem zna-nem delu o štirih plasteh literarne umetnine; Zupančiča, če natančno beremo njegove razčlembes Ibsena, ne da bi pretirano upoštevali ob-robne spremljevalne opazke, zani-mata od teh štirih predvsem dve

plasti: miselne in idejne osnove dramskega dogajanja in svet, pri-kazan v delih. Prav osredotočenje pozornosti ob teh dveh slojih mu omogoča npr. trditev o enotnosti Ibsenovega opusa kot celote, ki po-meni tako rekoč eno samo »človeš-ko komedijo«, v kateri se pojavlja-jo, razvijajo in poglobljajo iste teme in motivi. Kolikor bi se Zupančič lotil razčlenjevanja Ibsenovih del npr. s slogovnega vidika, ne bi mo-gel tako odločno obiti pomena lite-rarnozgodovinskih delitev Ibseno-vega opusa v posamezne idejno-stilne faze. Vztrajanje znotraj ome-njenih plasti besedil pa mu omogo-ča tudi osredotočenje na zanj očit-no temeljno vprašanje, ali je mogo-če in s katerega vidika je mogoče Ibsenova dela opredeliti kot tra-gična. To vprašanje je namreč mo-goče zastaviti predvsem v območju teh dveh plasti: ali je predstavljeni svet tak, da omogoča tragičnost, in ali osebe zastopajo ideje, zaradi ka-terih lahko postanejo njihove uso-de tragične.

Razčlenjevanje Ibsenovega dela in tudi življenja (v prvih poglavjih) poteka ves čas na dveh ravneh: kot interpretacija besedil in kot kritična analiza nekaterih tujih interpretacij (Lukácsa, Hauserja, Plehanova, Meyerja), pri čemer je avtorju očitno najbližja Lukácseva. V začetnih poglavjih (*Ogledi, Oris življenja*) vzpostavlja avtor miselni okvir, znotraj katerega se namera-va gibati. Ob tem poudari velik po-men Ibsenovega bivanja izven nor-veških meja, kar mu je omogočilo, da je videl »življenje v domovini jasneje in bolj ostro čutil kri in u-trip Norveške.« Zupančič opozori tu tudi na velik pomen preteklosti (oseb) za Ibsenovo dramsko formo in ugotavlja določeno razliko med analitično dramaturgijo Sofokla (*Kralj Ojdip*) in Ibsena. Strinja se z Lukácsom, da Ibsen ni naturalist, in povzame po njem trditev, da se Ibsen v svojih delih, za razliko od Hebbla, vzpenja proti tragediji, ki se mu razkriva v nerazrešljivosti konfliktov in zastavljenih vprašanj. V poglavjih o posameznih dramah (*Brand, Strahovi, Rosmersholm,*

Nora, Hedda Gabler, Sovražnik ljudstva, Stebri družbe itn.) pravzaprav Zupančič preverja in dokazuje svoje trditve o težnji v tragičnost, o organskosti opusa kot celote ter o podobnostih med umetniškimi dognanji Ibsena in filozofskimi analizami Kierkegaarda. Pri tem mu eno osnovnih postavk pomeni razčlenjevanje razmerja med posameznikom in okoljem (družba, družina, razred), zoper katerega se skuša posameznik vzpostaviti kot subjekt, ker se sicer počuti ne cel, kot samo del množice, znotraj katere se ne more uveljaviti kot celovita osebnost. Naslednjo osnovo za razčlenjevanje usod glavnih oseb pomeni Zupančiču Kierkegaardova teza o treh stopnjah človekove življenjske poti (estetska, etična in religiozna stopnja), pri čemer ugotavlja, da gre npr. Brandu izključno za življenje, primerno religiozni stopnji, medtem ko skuša Hedda Gabler doseči samoostvarjenje na estetski stopnji, itd.

Ker je cilj razčlemb enoten, je lahko enotna tudi metoda razčlenjevanja. Zupančič v začetku vedno zastavi vprašanja o besedilu in (tragičnem) junaku in izreče hipotezo, ki jo kdaj pa kdaj tudi sam problematizira in osvetli s stališči drugih (Lukácsa, Plehanova itn.). V nadaljevanju podrobno razčleni dramsko dejanje in na ta način razkrije tudi svet dela. Po tem razišče sloj metafizičnih kvalit, idej in mišljenja oseb, ki pogojuje usodo junakov in zgradbo dejanja. To stori običajno s pomočjo Kierkegaarda. V zaključku razčlemb se opredeli glede v začetku izrečenih hipotez in glede tragične narave besedila. Pristop je potemtakem hkrati izrazito interpretacijski in tako utemeljen v subjektivnosti raziskovalca (nenavadno spoštljivo in občudujoče pojmovanje Ibsenovih oseb), pa tudi primerjalen v vzpostavljanju razmerij do pretekla in sočasne dramatike (Sofokla in meščanske drame), v iskanju sorodnosti s Kierkegaardom in v upoštevanju dognanj drugih raziskovalcev. Zupančič tudi opozori, da je Ibsenova dramatika plod poj-

movanja gledališča kot zgolj medija literature in drame kot izrazito literarne vrste, in da Ibsena gledališkost besedil tako rekoč ne zanima, da pa že Strindbergova dela (predvsem simbolistična) pomenijo reakcijo v nasprotno smer.

Poglavja iz Shakespeara, razen prvega eseja iz 1. 1965 (*Shakespeareova tragična vizija sveta*), so pravzaprav tehtne dramaturške razčlemb besedil (*Romeo in Julija*, *Beneški trgovec*, *Timon Atenski*), za katere je tudi značilna dokaj enotna metoda. Avtor začenja tokrat s tematološko raziskavo (pojavljanje motiva pred Shakespeareom) in se nato, po razčlembi dejanja in odnosov med osebami (in s tem sveta drame), spet vpraša o naravi tragičnosti besedila. Tudi tu ga potemtakem zanimata predvsem plast predstavljene predmetnosti ali sveta in metafizične kvalitete, a še bolj seveda zanj temeljno vprašanje o tragičnosti kot očitno bitni obeleženosti človeka, čeprav se tu več ukvarja tudi z vprašanji sloga (govori npr. o vplivu petrarkistične poezije na dialog v *Romeu in Juliji*).

Poročilo lahko vsekakor sklenem z ugotovitvijo o koristnosti, tehtnosti in tako rekoč osebnih zavzetosti Zupančičeve knjige, predvsem njenega prvega dela.

Tone Peršak

**Filip Kalan:**

## **ŽIVO GLEDALIŠKO IZROČILO**

*Cankarjeva založba, Ljubljana, 1980*

Prav na začetku, v uvodu te obsežne zbirke razprav (ki so večinoma nastale že pred leti, a so za to izdajo pregledane in dopolnjene) piše Kalan, da se je ob srečanju znanstvenikov in ustanov, ki preučujejo gledališko preteklost posameznih narodov in vsega sveta, vse bolj uveljavljalo »spoznanje, da je gledališka uprizoritev avdiovizualni pojav, opredeljen z družbenopolitičnimi strukturami, dojemljiv s historično kritično metodo pri-

merjalne raziskave...» Za naše razmišljanje o Kalanovi knjigi, katere sestavni deli so bili napisani za ta srečanja, je v gornjem navedku zanimivo predvsem mnenje, da »družbenopolitične strukture« (najbrž odločilno) opredeljujejo gledališče; to pomeni, da šteje Kalan gledališče – drugače npr. od sociologa Duvignauda – za podrejeno strukturo, oziroma za element širše dinamične strukture (»družbenopolitične«). Iz tega najbrž sledi, da enakovredne strukture (književnost, filozofija itn.) vplivajo na gledališče samo v kontekstu notranje dinamike okvirne strukture. S tem se Kalan uvršča med tiste teatrologe, ki menijo, da je za preučevanje gledališča odločilna njegova družbena determiniranost in njegova socialna funkcija. Drugi del navedka obeta »historično kritično metodo primerjalne raziskave«. Ta sicer v besedilu ni neposredno napovedana, vendar najbrž lahko tako sklepamo po tem, kako avtor poudarja pomen in vrednost spoznanja o primernosti te metode. V uvodnem zapisu je potemtakem napovedano, da se vsaj pri nas še dokaj nerazvita veda, zgodovina gledališča ali nasploh teatrologija, želi s tem delom povzeti na višjo razvojno stopnjo. Od pozitivistično orientirane zgodovine gledališča želi preiti v metodološko zahtevnejšo sintetično fazo primerjalne zgodovine. Ker žal del s področja primerjalne gledališke vede pri nas še ni, lahko seveda presojujemo Kalanovo metodo in njene rezultate samo posredno, upoštevajoč zgled primerjalne književnosti.

Po branju uvoda potemtakem predvidevamo, da bo v Kalanovih razpravah govor o razlikah in podobnostih v razvoju gledališč pri posameznih jugoslovanskih narodih, med posameznimi avtorji, med posameznimi uprizoritvami temeljnih besedil; o vplivih posameznih nacionalnih gledališč na druga, o vplivih pomembnejših avtorjev (dramatikov, režiserjev, igralcev) na druge avtorje; o namernih in nenamernih prenosih dognanj, dosežkov in idej iz enega na-

cionalnega gledališča v druga, o prilagoditvah (priredbah) besedil posameznim okoljem in o iminentnih zakonitostih teh prilagoditev; o korespondencah nacionalnih gledališč z drugimi umetnostmi (likovno, glasbeno itn.) pri svojem lastnem in drugih jugoslovanskih narodih itn. Toda ob vsem tem se zbuja vprašanje, ki ga radikalni kritiki zastavljajo že preprosteje zamišljeni pozitivistični zgodovini gledališča. To je vprašanje o možnostih in vrednostih kakršnihkoli dognanj gledališke zgodovine z ozirom na to, da ta veda v bistvu nima na razpolago dejanskega predmeta svoje obravnave, za večino obravnavanih uprizoritev pa ne razpolaga dostikrat niti z enim samim dokumentom razen besedila. To se še radikalizira, ko se vprašamo, kako ob tem pomanjkanju materiala vzpostaviti možnost primerjalne raziskave.

Branje Kalanovih razprav, ki v smiselnem zaporedju podajajo zares izčrpen pregled gledaliških prizadevanj pri jugoslovanskih narodih od renesanse do 20. stol. in v krajših opombah in domnevah segajo celo nazaj v 12. stol., nas prepričuje, da so bili dvomi o možnostih plodne aplikacije primerjalne metode vendarle do neke mere upravičeni. Bolj malo je v Kalanovih razpravah razčlenjevanja in raziskovanja vplivov in vzajemnih opljevanj; več je seveda razgrnjenih podatkov, ki omogočajo primerjanje na ravni razlik. Pri tem je treba omeniti prvi esej (*Problemi gledališkega izročila v Jugoslaviji*), v katerem avtor poudarja, da posamezni jugoslovanski narodi še danes po svoje in samostojno razvijajo svoje gledališko življenje; da je začetke tega razvoja iskati v 15. in 16. stol. in da so si že ti začetki med seboj zelo različni, kar utemeljuje z družbenopolitičnimi okoliščinami. Zanimivo in jedrnato so v tem esejju tudi razgrnjene poetike prvih treh velikih avtorjev modernega gledališča pri jugoslovanskih narodih (Cankar, Krleža, Nušić), kjer Kalan spet poudarja predvsem razlike med njimi in jih utemeljuje z druž-

benopolitičnimi pogoji. Na podoben način (navajanje razlik in podobnosti) primerja gledališke razmere pri Poljakih, Čehih in jugoslovanskih narodih v času renesanse v esejih *Renesančno gledališče v Dalmaciji*, začetke profesionalizacije gledališča pri Hrvatih, Slovincih in Srbih pa v esejih *Narodnost in mednarodnost – Uprizoritve osemnajstega stoletja v deželah Jugoslavije*, *Romantika – Narodni odpor na odru južnih Slovanov v devetnajstem stoletju*, *Problemi in paradoksi na slovenskem odru ob prelomu stoletja*.

Vse to je razumljivo, kajti možnosti za ugotavljanje vplivov, prenosov idej in prevzemov uprizoritvenih zamisli vsaj za čase do 20. stol. tako rekoč ni. Celotne življenjske in kulturne razmere naših ljudstev so bile tako različne, da je možna dejansko le primerjava z ugotavljanjem razlik. Primerjati gledališko življenje Dubrovnika v 16. (Vetranovič, Držić), 17. (Palmotič, Gundulić) ali 18. stol. (lokalizacije triindvajsetih Molièrovih iger) s šočasnim gledališkim življenjem Ljubljane in celotnega slovenskega ljudstva (v 16. stol. morda branje in deklamiranje dialogiziranih učbenikov verouka v protestantskih šolah, v 17. stol. jezuitske šolske predstave v latinščini in gostovanja dijakov z *Igro o paradizu* v slovenščini po vaseh okrog Ljubljane, a v 18. stol. pasijonske procesije in uprizoritve Linhartove *Županove Micke*, vmes pa še gostovanja laških operistov in nemških komedijantov) je dobesedno nemogoče. Po drugi strani pa je ravno tako nemogoče uporabiti primerjalno metodo npr. ob preučevanju jezuitskega šolskega gledališča v Zagrebu in Ljubljani, ker gre pri tem pač za povsod enako in v iste cilje usmerjeno šolsko gledališče.

Kljub vsem tem pripombam pa se možnosti za primerjalno raziskavo vendarle ponujajo, seveda predvsem na literarno komparativistični ravni. Deloma Kalan te možnosti tudi izkoristi, čeprav je treba poudariti, da mu gre tukaj bolj za dokazovanje samostojnosti

gledališkega navdiha pri obravnavanih avtorjih. Kalan odločno in verjetno povsem utemeljeno zanika pomen tujih zgledov za naše avtorje (npr. za Linharta, Vetranoviča, Čubranoviča, Držića itn.). Po drugi strani pa se najbolj približa idealu študije o izvorih in prvotnih navdihih, ko spregovori o povezavah posameznih pojavov z lokalnimi fokalnimi običaji, s pustnimi sprevodi, z avtohtono srednjeveško uprizoritveno dejavnostjo cerkve itd. To velja najbolj za obravnavo vpliva likovne umetnosti na gledališko ob raziskavi »scenarija« za škojeloško pasijonsko procesijo. V obravnavi kulturnih (in seveda gledaliških) povezav med Italijo in Dalmacijo, ob pomembnih razlikah, prehaja Kalan, kot sicer pogosto v knjigi, na raven kulturne zgodovine jugoslovanskih narodov. Pri tem ne gre le za vzpostavljanje miselnega okvira, marveč za težnjo, imanentno njegovi metodi in esejističnemu načinu pisanja, ki si nenehoma prizadeva za sintezo in manj za dlakocepsko analizo. Avtor to posredno tudi sam udarja na str. 48, ko pojasnjuje svoje pisanje o Vetranoviču in imenuje svoje delo »kulturno zgodovino«. Kljub težnji v kulturnozgodovinsko sintetičnost pa ob nekaj primerih dokaže velik dar za raziskavo dramske oblike in geneze določenega besedila. To velja, kot že rečeno, morda najbolj za ves esej *Značaj škojeloškega pasijona*. Po drugi strani pa bi si bralec ob zanimivih podatkih, da je zagrebška Ilirska čitaonica l. 1840 povabila na Hrvaško amatersko gledališko družino iz Novega Sada (Domo rodno teatralno društvo), ki je po hrvaških mestih v približno dvesto (200) predstavah prikazala okrog petdeset različnih iger, kar je tudi za današnje razmere izjemen organizacijski uspeh, želel še kaj izvedeti o gledaliških, idejnih in estetskih posledicah tega podjetja. Tem bolj zato, ker pred tem že izve, da so bila gledališko organizacijska pa tudi idejna in estetska izhodišča gledališke dejavnosti obeh narodov tačas še zelo različna.

Morda je tako tudi zato, ker to vprašanje tudi v hrvaški gledališki zgodovini še ni najbolj obdelano in se tako Kalan nima na koga sklicevati ali z njim polemizirati. Zanimivo je namreč, da Kalan dosega z analitično metodo največ v obravnavi tistih pojavov, ob katerih polemizira z drugimi avtorji (Wollman, Koblar, Cvetko o škofjeloškem pasijonu itn.).

Z opazko o kulturnozgodovinski naravnosti Kalanovega dela smo se že tudi približali ponovitvi že znanih trditev o avtorjevem stilu, ki ga kritika obvezno omenja in hvali. Glavna značilnost tega stila je, kljub obilici podatkov, nekakšna literarizacija gradiva. Zgodovinar Kalan se spreminja v pripovednika in tako nahajamo v delu tudi izrazito romaneskne opise posameznih dogodkov ali ljudi. To velja za zapis o življenju in smrti Zofije Borštnik Zvonarjeve, za zapis o predstavah v Knjaževsko serbskem teatru Miloša Obrenovića v Kragujevcu (1834–36) itd. Za »suho« znanost Kalanu kdaj pa kdaj tako rekoč zmanjka potrpljenja in samodiscipline in v takih trenutkih si rad privoščiti izlet v anekdoto ali slikovito domišljjsko impresijo. Deloma pa je morda to tudi posledica dejstva, da so bile razprave napisane za predavanja na simpoziju Mednarodne zveze za gledališke raziskave v Benetkah.

Ob vsem tem pa velja še enkrat poudariti, da knjiga pomeni tehten poskus sintetične obravnave gledališke zgodovine pri jugoslovanskih narodih. Ne glede na to, da v nepregledne čase pred renesanso sega le z nekaj opazkami, da je razvoj povzet na način zaokroženih, v posamičnih esejih obravnavanih plodnejših obdobij in okolij in da se ta pregled (razen obravnave slovenskega gledališča v Trstu) konča s prehodom iz 19. v 20. stoletje, pomeni Kalanovo delo nedvomno pomembno osnovo za razvoj naše gledališke vede.

Tone Peršak

## Primož Kozak: TEMELJNI KONFLIKTI CANKARJEVIH DRAM

*Cankarjeva založba, Ljubljana, 1980*

Kozakova knjiga se ukvarja z osnovnimi antagonizmi v Cankarjevi dramatik. Gre za čisto dramaturško analizo, ki se načrtno odreka širši literarnozgodovinski, teoretični ali celo filozofski razlagi. Metodološki postopek je še najbližje interpretaciji; skozi tri osnovne kategorije – moralno, socialno in eksistencialno – raziskuje avtor genezo Cankarjevega dramskega sveta. Ta je po uvodnem spoznanju (*Romantične duše*) sestavljen iz dveh temeljnih nasprotij: iz družbe (naroda) in posameznika. Ta elementarna in izhodiščna bipolarnost, od koder se na različnih nivojih razrašča konfliktnost preostalih šestih dram, predstavlja osnovni okvir, v katerem Kozak razbira in označuje dramaturške segmente. Čeprav gre za izrazito dinamično antagonistično strukturo, le-ta praviloma izloča določene konstante, utelešene v dramskih osebah, katerim skuša avtor poiskati izvor tako v konkretnem socialnozgodovinskem svetu kot v metafizičnih novoromantičnih konstrukcijah.

Vsekakor je najtehtnejši prispevek Kozakovega dela v kompleksnosti in koherentnosti pogleda na Cankarjevo dramatiko. S kronološko dramaturškega stališča se ta razodeva kot sklenjen in enovit organizem, ki ne preseneča z nobeno bistveno idejno razpoko. Ker teži moralne problematike, ki narašča od *Romantičnih duš* do *Hlapcev*, Kozak poišče tudi ustrezne socialne ekvivalente (razvoj poteka od preproste srenje do širših socialnih plasti), zraste pred nami miselno zaokrožena podoba Cankarjevega zgodovinskega sveta, v katerem skušajo junaki vedno znova, z vedno novo transcendentalno voljo in novimi eksistencialnimi katastrofami zaceliti rano, ki zeva med družbo in posameznikom,

med konkretnim stanjem stvari in individualnimi projekti. V tem smislu je seveda razumljivo, da predstavljajo *Hlapci* sintezo vseh prejšnjih prizadevanj. Glede na dosedanja razmišljanja o Cankarju ni nič novega Kozakovo razumevanje Jermanove situacije v petem dejanju, kjer poteka odločitev med človečnostjo in ljubeznijo (avtor pravi temu lakonično obstoj) na eni strani in transcendenco (resnico, dušo, pametjo) na drugi v prid »obstoja«. Nov pa je konsekventno izpeljan pogled, ki se odpira s tega horizonta na Šentflorjance v *Pohujšanju* in na problem Kantorjeve usode v *Kralju na Betajnovi*. Eksistencialna in socialno revolucionarna problematika sta vzporedni, takšna Kozakova dramaturška analiza pomeni tudi teoretično ozadje novejših gledaliških uprizoritev Cankarjevih del. V opisani razvojni lok se naravno vključuje in ga bistveno poudarja tudi zadnji dramski tekst *Lepa Vida*. Kajti prav drama hrepenenja, kot jo rada imenuje slovenska literarna zgodovina, je tisti integralni del Cankarjeve dramatike, ki izpričuje dokončno nezdržljivost temeljnih antagonizmov. Hrepenenje je Kozaku le drugo ime za »pot« kot aktivno približevanje identiteti, a seveda tako približevanje, ki mu je cilj vedno enako odmaknjen. Osnovna konfliktna situacija ostaja torej v Cankarjevem svetu nerazrešena in zadnja beseda Kozakovih analiz, ki imenuje odprtost tega sveta, je protejski pojem »poti«.

Ali je »pot« le beseda, ki ponazarja varianto novoromantičnega platonizma, ali pa je v njej mogoče zaslutiti moderno usodo v smislu absurda? Pojem usode kot historične nujnosti je Kozak uvedel že v analizi *Kralja na Betajnovi*. Kakšna je zveza med njima? In kako je naposed s problemom tragičnega pri Cankarju? Kozakovo razmišljanje se pogosto giblje na robu teh vprašanj, vendar jih v svoj koordinatni sistem, ki skuša slediti zgolj dramaturškimi zakonitostim Cankarjevega dramskega opusa, ne sprejme, zato bo knjiga s svojo ek-

saktno in mestoma blestečo interpretacijo služila zlasti konkretni gledališki praksi.

Peter Kolšek

**Denis Poniž:**  
**POT**

*ŠKUC, Ljubljana, 1979*

Knjiga obsega poleg uvodnega *Eseja o esejih* še deset daljših in krajših tekstov, esejev, kakor jih imenuje avtor. Lotevajo se predvsem dveh problemskih sklopov: položaja in metod literarne vede, zlasti v luči numerične estetike, in neposrednega raziskovanja literature. Ti dve področji pa se ne pojavljata združeni naključno, ampak sta tesno in odločilno povezani. Ta tesna povezanost izhaja iz osnovne situacije, v katero se postavljajo eseji. Uvod opredeljuje situacijo tekstov, zbranih v knjigi, in jih postavlja na polje moderne literarne znanosti, v nasprotju s tradicionalno. Razkoraku med tradicionalno in moderno literarno znanostjo je analogen razkorak med tradicionalno (klasično) in moderno (avantgardno) literaturo. Ta analogija ni le slučajna, ampak temeljna – tradicionalna znanost je nujno navezana na klasično literaturo in moderna na avantgardno. Situacija tega razcepa, kakor jo razberemo iz Poniževih esejev, je približno takšna: prelom v moderno literaturo se zgodi s tem, da literarno delo postane predvsem samostojen objekt, »produkcija lastne materialnosti« (str. 8); v nasprotju s tradicionalno (klasično) literaturo je t. i. moderna razmeroma neodvisna od tega, kar je zunaj nje (tako npr. njeni znaki ne kažejo nazaj na realnost kot znaki tradicionalne literature, pač pa le še drug na drugega – prim. esej *Znaki kot material literature*). Umetniško delo je torej pomembno le še kot zgradba – po materialu in načinu, kako je zgrajeno. S tem je hkrati osvobodeno vseh zunajliterarnih nalog ter ciljev; v posebnem slovenskem primeru pomeni to tudi osvoboditev od na-

rodno-konstitutivne funkcije (ki preide z literature na druge institucije). Razcep med tradicionalno in moderno literarno znanostjo je tesno povezan s tem razcepom. To se pokaže predvsem tako, da tradicionalna literarna veda ne more adekvatno obseči moderne literature in jo zato odklanja. Ta nemožnost pa izhaja med drugim iz tega, da tradicionalna literarna veda, v nasprotju npr. s tisto, ki je utemeljena na numerični estetiki, ne poskuša »razumeti in razložiti literarne umetnine predvsem kot zaprt sistem, ki ga je moč razumeti iz literarnega dela samega« (str. 123), ne loteva se torej literarnega dela kot relativno samostojnega objekta oz. zgradbe, pač pa ga reducira na zunajliterarno in ga vrednoti glede na ideološke in metafizične vrednote. V isti situaciji, ko je bila literatura nosilka narodno-konstitutivne funkcije, ko torej »iz nje ni govorila čista literarnost«, ampak »določena družbena in socialna akcija« (str. 3), je tudi literarna veda razumela literaturo predvsem v razmerju do take funkcije, lastno dejavnost pa kot »'prevajanje' in 'pojasnjevanje' v razumljivem, aktivističnem jeziku« (str. 5). Z vsem tem je hkrati povezana nesposobnost tradicionalne literarne vede, da bi vključila nove metodološke vidike, in predvsem, da bi pristala na svojo matematizacijo in scientizacijo.

Za moderno literarno znanost, kamor postavlja Poniž tudi svoje delo, je po eni strani značilno novo pojmovanje literature (kot relativno samostojnega zaprtega sistema), kar že samo po sebi terja novo postavitev literarne znanosti, po drugi pa uvajanje novih metod. Oba vidika sta seveda ves čas povezana in ju ne moremo ločiti.

Avtor razume pod moderno literarno znanostjo zlasti numerično estetiko (pri tem se ne bomo spraševali, ali je ta pojmovana le kot eno od področij moderne literarne znanosti ali pa sodi v njeno jedro kot njen bistveni in najpomembnejši del), od moderne literature pa predvsem upošteva tek-

ste, ki sodijo v konkretno oz. vizualno poezijo in na njen rob. Zdi se torej, da je ravno konkretna poezija najtesneje povezana z nekaterimi vidiki numerične estetike in kibernetizacije literarne znanosti (prim. esej *Nove smeri pesniške avantgarde na Slovenskem*) in da nekatere teze, ki jih avtor postavlja za moderno literaturo, v največji meri veljajo prav na tem področju.

Centralna problematika Poniževe knjige je torej numerična estetika oziroma na njej temelječa literarna znanost. Le-ta, ki izhaja iz predpostavke, da ji je »dostopno samo to, kar je na umetniškem delu predmetnega, torej bivajoče«, ne pa »temeljno bistvo, resnica umetnosti« (str. 4), prevzema metode matematike, logike, kibernetike, informacijske teorije, semiotike itd. To pa hkrati pomeni zavestno scientizacijo in matematizacijo literarne znanosti. Poniževi eseji dajejo oris tako koncipirane literarne znanosti; avtor bolj ali manj podrobno predstavi nekatera njena temeljna področja in nekatere osnovne pojme, kot so znak in metaznak, kod, informacija itd. Obsežnejši zaris vloge numerične estetike v literarni znanosti pomeni predvsem spis *Teoretične osnove in problematika numeričnih in generativnih estetik v luči literarne znanosti*, medtem ko se nekateri drugi teksti ukvarjajo s posameznimi vprašanji, povezanimi s tako zasnovano vedo. Taka vprašanja so na primer razmerje literarne zgodovine in teorije do kibernetike (*Literarna zgodovina in kibernetika, Vprašanje o teoriji literature v svetu kibernetike*), znaki (*Znaki kot material literature*), problem lepega (*Moderna poezija in problem lepega*), problem pesniškega jezika (*Jezik poezije*), problem kodov (*Problemi kodov v numeričnih estetikah...*) idr. Tako so torej ti eseji precej širok, čeprav tudi nekoliko neenakomeren in nesistematičen pregled problematike in stališč tako zasnovane literarne znanosti.

Zadnja dva spisa se ukvarjata neposredno z literaturo, zlasti s slovensko. Predmet Poniževih raz-



iskav v prvem (*Nove smeri pesniške avantgarde na Slovenskem*) so zlasti teksti t. i. reistov (Plamen, Hanžek, Zagoričnik, Salamun), ki jih avtor povezuje z izkušnjami kibernetike. Te in še nekatere pesnike obravnava tudi v eseju *Elementi konkretne poezije*, kjer pa predvsem opredeljuje sam pojem konkretne poezije.

Po bolj tehnični strani bi (ob manjših jezikovnih in tiskovnih napakah) morali opozoriti predvsem na tri pomanjkljivosti: knjiga nima kazala, zelo neenakomerno je opremljena z opombami, hkrati pa bi morale biti označeno, kdaj so posamezni teksti nastali oz. kje in kdaj so bili že objavljeni.

Igor Zabel

**Louis Althusser (in dr.):  
IDEOLOGIJA IN ESTETSKI  
UČINEK**

**Izbrala in uredila Zoja Skušek-  
Močnik**

*CZ, Ljubljana, 1980 (Marksistična  
teorija kulture in umetnosti)*

Zbornik je nedvomno eno pomembnih del slovenske knjižne produkcije, ki posega v marksistično teorijo ideologije in razrednega boja, v teorijo umetnosti in literature. V nujno okrnjeni, pa vendarle funkcionalno odbrani sestavi pri naša dosežke specifične smeri v sodobnem francoskem marksizmu, ki na Slovenskem doslej ni bila celovito in neposredno predstavljena. Delo Althusserja in njegovih sodelavcev (Balibar, Macherey, Pêcheux) sedaj »učinkuje« s svojo objektivno prisotnostjo na knjižnem trgu: vrača nas k občasnim polemikam o »althusserjanstvu«, ki so se povečini omejevale na vprašanje epistemološkega preloma (v okviru razpravljanja o »prednanstvenih« in »znanstvenih« fazi Marxovega razvoja) in na koncepcijo naddoločnosti (v zvezi z odnosom med bazo in superstrukturom), v določeni meri pa so »spregledale« teoretski napredek, kakršnega opazamo

v Althusserjevem razmisleku o praksi razrednega boja v teoriji in umetnosti. Vrača nas tudi k poskusom revialne afirmacije te misli, kakršnih so se lotevali zlasti Problemi.

Zoja Skušek-Močnik je napisala uvod, ki po eni strani odmerja mesto prevedenih tekstov v evropski estetski teoriji, po drugi strani pa izredno prodorno reproducira analizo ideološkega govora v okviru problematike nacionalne književnosti. Prepotrebno je avtoričino opozorilo na notranjo vsebinsko razvrstitev izbranih besedil, na njihovo zvezo s prvo oziroma drugo razvojno stopnjo predstavljene teorije, kajti »fizično« zoporedje v knjigi utegne zмести. Sicer pa je urednica s smotrnim izborom besedil omogočila bralcu, da zasleduje kar dve razvojni črti. Prva začenja v takšni (»strukturalistični«) postavitvi razmerja med ideologijo in znanostjo, ki se resda navezuje na funkcijo razrednega boja, vendar hkrati vzpostavlja do nje le zunanje razmerje odvisnosti; končuje se v teoriji, ki upošteva notranjo, protislovno razredno »zasedbo« teoretske in umetnostne produkcije. Druga razvojna poteza se kaže v prehodu od splošnega vprašanja ideologije k posebnemu problemu estetske govornice. V tem primeru nimamo opraviti z običajno transpozicijo marksističnih pojmov v območje estetskega, premika ne omogočajo nekakšne analogije med različnima »temama«, temveč mesto njune protislovne enotnosti – ideološki aparat države oziroma njegova najvažnejša sestavina, šolstvo.

Uvodu sledita spisa, ki razvijata temelje materialistične koncepcije ideologije in ideološkega aparata države (avtorja sta Althusser in Pêcheux). Oba pripadata prostoru, ki ga je v sredini šestdesetih let odprla Althusserjeva korenita samokritika in ki je dovolj razčlenjen, da v njem naslednje besedilo, Balibarjev in Machereyev spis o literaturi kot ideološki obliki, legitimno vzpostavlja estetsko »instanco«. Pisca se na svojski način pri-

družujeta materialistični zahtevi po sestopu iz jezika v dejanskost; ne postulirata namreč zunanjega opozicijskega razmerja jezik-dejanskost, marveč sestop iz ideološkega jezikovnega fantazma v materialnost jezika samega. Kje je torej ključna novost za stališče teorije umetnosti?

Ta pomembni Machereyev in Balibarjev spis lahko uvrstimo med dve znani razlagi jezikovne in estetske avtonomije, objektivnosti, realnosti itd. Obe se utemeljujeta v nekakšni elementarnosti svojega predmeta in zatorej vztrajata pri mitu estetske celote in estetske enovrstnosti. Značilno je tedaj, da nočeta dalje razločevati v navidez nerazločljivem in da ne upoštevata važne (pravzaprav že kar prežvečene) dialektičnometodične zahteve. Pojem referencialnosti je obema ključni instrument, s pomočjo katerega mislita objektivnost in resničnost estetskega govora. Prva interpretacija, teorija odraza, vzporeja estetske in zunajestetske pojave, s primatom ene entitete nad drugo pa vzpostavlja enostransko, mehanično referencialno razmerje. Prav gotovo deluje redukcionalistično, vendar spričo platonistične referencialne strukture, spričo podgraditve referenta podgrajuje in objektivizira sam estetski govor. Da ta način ni nezdržljiv z drugo razlago, s koncepcijo neprozorne estetske govorice, ki je avtoreferencialna (torej še zmerom referencialna, v smislu kazanja na nekaj: nase!), pojasnjuje tudi pripomba enega od oblikovalcev te druge razlage (U. Eca) o možnosti materialistične interpretacije referenta v smislu Leninovega dela *Materializem in empiriokriticizem*; predlog ne presega razmerja, ki je konstitutivno za samo Ecovo razmišljanje, namreč referencialnega, tj. zunanjega razmerja. Seveda ne kaže izenačevati opisanih razlag. Vsaka od njiju ima svoje mesto v zgodovini (v procesih razrednega boja, če spregovorimo z jezikom obravnavane knjige). Vemo, da se je druga vsaj deloma razvijala kot odpor do ždanovskih podaljškov prve.

Kritika omenjenih razlag je lahko tudi kritika nekega možnega branja obravnavane knjige: napačno bi bilo tolmačiti tretjo, Machereyev in Balibarjevo interpretacijo jezikovne in estetske objektivnosti kot docela novo teoretsko paradigmo nasproti drugim teoretskim paradigmam. Slednje bi bilo mogoče le v popolni identiteti s teoretično in spekulativno prvo etapo »althusserjanstva«, ko je prevladovalo zunanje protislovje, zunanje opozicijsko razmerje teoretskih diskurzov (oz. »problematik«, če se terminološko vrnemo prav na začetek). Kako torej na kratko povzeti koncepcijo literarnega estetskega učinka, ki ni preprosto konkurenčna fenomenološkimi, formalističnimi, strukturalnim in drugim razlagam, v katere ni neposredno vpleteno razredno stališče? Estetski učinek ne nevtralizira, marveč je vseskozi razredno »zaseden«. Omogoča imaginarno razreševanje ideoloških protislovij, ki so protislovja razrednega gospostva. Razredno gospostvo lahko skozi literarno estetsko govorico, ki jo »od znotraj« vzpostavljajo učinki ideološkega razrednega protislovja, in skozi šolski aparat države kot »materialno bazo« te govorice mnogo uspešneje posreduje svojo pozicijo, kakor pa more to storiti skozi druge oblike ideološkega govora (pravnega, političnega, religioznega). Literarni tekst odvzame ideološkemu govoru videz »mehaničnega vsiljevanja« in ga dozdevno podreja »interpretaciji, selektivni variaciji«. Balibar in Macherey zavračata pojmovanje umetnosti kot zaokrožene in dovršene totalnosti. Tekst je po njima materialno dispartaten, nepopoln. Objektivnost literature naj bi bila tudi v tem, da »nujno posega v proces določanja in reprodukcije protislovnih jezikovnih praks nekega skupnega jezika, v katerih se realizira ideološko učinkovanje buržoaznega šolstva«.

To so gotovo najbolj odmevna stališča v knjigi. V ostalih besedilih opažamo skladnost s prvo etapo v razvoju Althusserjeve teorije. Ma-

chereyevo razmišljanje o temeljnih konceptih literarne vede sledi zamisli epistemološkega preloma, vendar zamenja rez na ravni instrumentov spoznanja z rezom na ravni posebne rabe instrumentov predstavljanja. Tako se srečamo z različico o literaturi kot mišljenju v slikah, ki je živa od latinske poetike do predformalističnega Potebnje. Avtor ponekod razmišlja bistveno drugače kot v kasnejši fazi. Literatura po njegovem meša realne rabe govornice, jih sooča in tako kaže njihovo resnico: je analogon spoznanja in karikatura navadne ideologije. Literatura vzpostavlja distanco do ideološkega govora, ne spoznava resnice ideologije, vendar pa je do nje parodična, itd. Mestoma prepoznavamo odmeve Brechtove teorije, ponekod zveni Machereyevo pisanje kot fenomenološka analiza književnosti, navezuje se na formalizem in hkrati polemizira z njim. Pogosto se sicer zdi, da so razmerja do obstoječega kategorialnega aparata premalo natančna, vendar moramo v končni fazi priznati, da so razmišljanja vendarle nadvse produktivna. Vsekakor predstavljajo prvo fazo neke pogumne in poglobljene zamisli.

Tudi obe Althusserjevi analizi konkretnih umetniških del pripadata avtorjevi »predkritični« fazi. Dodatek na koncu zbornika vsebuje kratek oris koncepcije naddoločenosti, ideologije in razmerja umetnosti do spoznanja ter ideologije in se tako pravzaprav uvršča na začetek dela, ki vsekakor zasluži našo pozornost.

Janez Justin

## **POVIJEST KNJIŽEVNIH TEORIJA OD ANTIKE DO KRAJA 19. STOLJEČA**

### **Izbor in uvod Miroslav Beker**

*Liber, Zagreb, 1979*

Pričujoča knjiga je antologija teoretskih tekstov o literaturi, ki jim je urednik dodal še uvode, na

začetek knjige pa je postavil predgovor, ki na splošno obravnava literarne teorije.

S samim naslovom je pravzaprav podan tudi koncept antologije. Naslov *Zgodovina literarnih teorij* je namreč teoretsko utemeljen v (na prvi pogled presenetljivem) razlikovanju med literarnimi teorijami in teorijo literature (književne teorije, teorija književnosti). Zdi se, da najpomembnejša razlika med tema dvema področjema leži v časovnih dimenzijah. Beker označuje prvo področje tako: »Literarne teorije sestavljajo važni teksti o literaturi, ne glede na to, ali gre za celovite poetike, retorike ali za eseje. Večina teh literarnoteoretskih tekstov je nastala v določenem trenutku, z drugimi besedami, so zgodovinsko določeni. ... To pomeni, da ti teksti niso samo splošne razprave, izjave neke nepristranske, objektivne in zunajčasovne inteligence, ampak izraz v času in prostoru določenega posameznika, bolj ali manj angažiranega človeka, ki se želi kar najjasneje izraziti in se boriti za tisto, kar se mu zdi pravilno in resnično.« (Str. 6) Od tod torej sledi, da gre za osnovno razliko v časovnosti oziroma zunajčasovnosti posameznega teksta; »osnovna orientacija (teorije literature, op. I. Z.) je sinhrona, medtem ko je treba k literarnim teorijam pristopiti predvsem diahrono, torej zgodovinsko.« (Str. 6) Zdi se, da je šele na tem problemu mogoče utemeljiti tudi drugo razliko, ki jo Beker omenja najprej: »Medtem ko so literarne teorije navadno povezane z določeno dobo ali literarno smerjo (katere načela prinašajo), želi teorija literature sinoptično, sinhrono zajeti vso bistveno problematiko literarnega ustvarjanja in kot taka obravnava tudi posamezne literarne teorije.« (Str. 5) Zato moramo opozoriti na nekatere vidike razlikovanja med literarnimi teorijami in teorijo literature, tudi na tiste, ki jih Beker posebej ne obravnava, čeprav ne nasprotujejo njegovemu konceptu.

Teoriji literature torej pripada sinhronost, to pa ne le v njenem

odnosu do predmeta, temveč predvsem v odnosu raziskovalca do teoretskega teksta; obravnava ga načeloma kot nekaj zunajhistoričnega, ko tudi sam gleda na literaturo (v vsem njenem razvoju) kot na enotno celoto. V tem smislu je tak teoretski tekst torej »dvignjen« iz zgodovinskega poteka, njegov položaj ni položaj v zgodovini ležečega predmeta obravnave, pač pa je analogen položaju teoretika, ki se ukvarja z nekim problemom, gre torej za položaj refleksije. Od tod sledi, da mora biti tak tekst enakopraven sogovornik teoretiku literature; zanj so odločilne norme, ki določajo tudi raziskovalca, da je za tega sploh zanimiv. Po drugi strani je za literarne teorije odločilna diahronija, to pa pomeni, da teoretik na take tekste gleda kot na nekaj zgodovinsko določenega, historičnega, hkrati pa – po drugi strani – kot na svoj predmet, ki ga postavlja v zgodovinski kontekst, povezuje z drugimi zgodovinskimi dejstvi in pojmuje v historičnem toku.

Od tod torej sledi, da določilo, ali tekst sodi v območje literarnih teorij ali teorije literature, ne leži toliko v njem samem kolikor v odnosu raziskovalca do teksta, in da s spremenjenim odnosom isti tekst lahko preide iz enega območja v drugo. To pa temelji na predpostavki, da ima literarni teoretik svoje stališče za zunajčasovno, dvignjeno v objektivnost in nepristranskost, pri čemer pa je tudi sam (in z njim njegovo razmišljanje) prav tako v zgodovini, z njo povezan in od nje določen. Tako je tudi razmejevanje tekstov na zgodovinsko določene in nedoločene, nadzgodovinske, v temelju nekaj zgodovinskega. Hkrati so same norme, ki jih sodobni literarni teoretik postavlja tekstom, ki jih sprejema kot analogne svoji nadčasovni refleksiji, nekaj izrazito historičnega in so povezane z nekim zgodovinsko vzpostavljenim pojmovanjem literature in – ustrezno – literarne znanosti oz. vede.

Medtem ko ima razmejitev med literarnimi teorijami in teori-

jo literature predvsem vlogo koncepta, saj postavlja v ospredje historično razvojni vidik teoretske misli o literaturi, pa je za praktično selekcijo tekstov važna določitev območja literarnih teorij med literarno kritiko in estetiko. Tu gre za odločilni kriterij splošnosti: medtem ko je za literarno kritiko predvsem značilno ukvarjanje s posebnim, je estetika zelo splošna in obsega vprašanja o umetnosti in lepoti nasplah. Področje literarne teorije leži torej nekje vmes; toda Beker tudi opozarja, da je vsa tri področja težko razmejiti in da prehajajo eno v drugo. Odločitev o mejnih primerih je tako prepuščena občutku posameznika, tu torej urednika.

Sama antologija je razdeljena na tri dele; prvi obsega antične tekste, drugi renesančne in klasicistične, tretji pa romantične in kasnejše. Vsakemu poglavju je dodan še uvod, ki obravnava misel avtorjev, zastopanih s teksti, pa tudi drugih vidnejših literarnih teoretikov istega obdobja. Ti zgodovinski uvodi imajo predvsem pregledni značaj, v njih so zgoščeno prikazane glavne ideje in nekateri važnejši spisi vidnejših piscev, na kratko pa so označeni tudi nekateri drugi teoretiki. Hkrati Beker občasno na kratko nakazuje nekatere povezave s sočasnim družbenim in miselnim dogajanjem; to seveda niso obsežnejše analize, pač pa bolj opozorila, da pri zgodovini literarnih teorij ne gre za avtonomno, imanentno zgodovino idej. V uvodih torej Beker obravnava literarne teorije kot del v sebi povezanega zgodovinskega toka idej, ta tok pa členi na obdobja, ki ustrezajo umetnostnim obdobjem; taka zastavitev torej sledi neposredno iz pojmovanja literarnih teorij kot nečesa predvsem zgodovinsko določenega. Uvodi lahko zaradi zgoščene označitve misli sorazmerno številnih teoretikov pomenijo koristen pripomoček. Vendarle pa včasih prihaja tudi do nesorazmerij pri obravnavanju posameznih teoretikov; nekateri od piscev, ki sicer niso zastopani s tekstom, so pred-

stavljeni obsežneje kot tisti, katerih dela so uvrščena v izbor (Friedrich Schlegel in Mme de Staël sta npr. v uvodu zelo obsežno predstavljena, nista pa zastopana v sami antologiji; Belinskemu – ki je zastopan s tekstom –, Černiševskemu in Dobroljubovu pa je vsem skupaj posvečen le krajši odstavek). Čeprav je zgodovinski pregled precej obsežen, lahko opazimo tudi nekatere pomanjkljivosti (omenimo le, da npr. ni obdelan Goethe, Hegel pa sploh ni omenjen).

Sam antologijski del vsebuje nekatere pomembne tekste, krajše v celoti, daljše pa v izbranih odlomkih. Teksti so večinoma opremljeni z obsežnimi opombami. Zanimivo je, da so sorazmerno najbolj zastopane literarne teorije klasicizma in romantike. Z območja klasicizma so izbrani teksti Corneillea, Popa, Boileauja, Lessinga, Johnsona in Schillerja – ta je v poglavju Renesansa in klasicizem zastopan s spisom *O estetski vzgoji človeka*, medtem ko ga Beker obravnava v uvodu k romantičnim tekstom, tam predvsem ob spisu *O naivnem in sentimentalnem pesništvu*; Lessing in Samuel Johnson pa v uvodu sploh nista obdelana. Romantične teorije pa predstavljajo spisi A. W. Schlegla, Novalisa, Jeana Paula, Wordswortha, Coleridgea in Shelleya. Slabše je predstavljena teoretska misel antike (Aristotel, Horac, Pseudo-Longin), renesanse (Castelvetro, Petrić) in »neromantičnega« 19. stoletja (Sainte-Beuve, Taine, Belinski, Zola). To pa kaže, da je pregled zastavljen precej nesorazmerno. V celoti gre za delo, ki lahko da zanimiv in kar obsežen pregled razvoja pomembnejših literarnih teorij. Seveda pa se je bilo pri sestavljanju take antologije tako rekoč nemogoče izogniti nekaterim pomanjkljivostim; sam urednik opozarja, da mora biti tak izbor do neke mere poljuben. Zdi se, da je ena izmed pomanjkljivosti te antologije v urednikovi odločitvi, da ne bo upošteval razmišljanj filozofov o literaturi in umetnosti, kar bi razširilo področje antologije

proti estetiki (prim. str. 12). Tako s tekstom npr. ni predstavljen Platon (ki pa je vendarle označen v uvodu). Zdi se tudi, da bi bilo potrebno upoštevati v antologiji še nekatere druge tekste (pri tem seveda ne gre za sistematično kritiko, pač pa za bolj ali manj subjektivne namige): poleg Platona npr. še Schillerjevo razpravo *o naivnem in sentimentalnem pesništvu*, Baudelaira, teoretsko misel neoromantikov (Mallarmé, Verlaine, Rimbaud itd.) ter Nietzscheja.

Igor Zabel

**Gérard Genette:**  
**INTRODUCTION**  
**A L'ARCHITEXTE**

*Editions du Seuil, Paris, 1979*

Po treh knjigah *Figures* in po *Mimologiques* je Gérard Genette pred dobrim letom izdal knjižico, s katero ponovno zelo odločno vzpostavlja dialog s sodobnimi, predvsem pa s preteklimi in polpreteklimi usmeritvami pri obravnavanju literature. Izredno zgoščeno delo *Introduction à l'architexte* kaže avtorjevo veliko poznavanje poetik od Aristotela dalje. Genette odpira vprašanje, ali je bil Aristotel v vsej zgodovini literarne vede prav razumljen, še posebej, ali je res tako zasnoval delitev na liriko, epiko in dramatiko, kot so trdili njegovi razlagalci. Te kategorije, pravi avtor, naj bi bile v literarni vedi nadčasovne, ahistorične, saj le kot take lahko obveljajo za kategorije. V skladu s svojim poznavanjem Aristotela (ki, kot rečeno, problematizira dosedanje razlage) pristaja Genette na tri ahistorične determinante: tematsko, modalno in formalno. Kategorije, ki jih tako izvaja iz literature, se ne nanašajo na »besedilo«, tekst, pač pa na *architext*, se pravi tudi in predvsem na to, kar literarno delo pogojuje, na njegovo genezo, pa na njegovo pripadnost vrsti (kot odrazu, proizvodu razmer, še posebej družbenih – čeprav se Genette izmika socialni pogojenosti literature kot take). Avtor, ki je izšel iz struktura-

lizma, v pričujočem delu po svoje »obračunava« s svojo prvotno naravnostjo; pravzaprav na podlagi izkušenj, ki si jih je pridobil v strukturalizmu, danes govori o konstantah, ki jih lahko ugotavljamo v spreminjanju. Zavrača ozko vztrajanje pri samem delu, se pravi fenomenološko redukcijo, saj trdi, da je tudi zavračanje zvrsti posebna zvrst, ki jo je pri analizi treba opredeliti. Ukvarjanje z arhitektom je torej transcendiranje besedila, ki pa nas pelje k boljšemu poznavanju tega, kar preučujemo.

Metka Zupančič

### Henri Mitterand: LE DISCOURS DU ROMAN

*Presses Universitaires de France,  
Paris, 1980*

»Sociokritika ne more biti nič drugega kot semiotika,« je zapisano v oznaki na zavihu pričujoče knjige. S tem sta opredeljeni temeljni postavki Mitterandovega pisanja. Semiotične raziskave del Zolaja, Flauberta, Balzaca, Céline in mlade kanadske pisateljice Marie-Claire Blais skupaj s »formalističnim pristopom«, ki ga zanimajo postopki v jeziku, razporeditev znakov in njihova medsebojna odvisnost, vodijo avtorja k opredelitvi romana kot stične točke zgodovine in diskurzivnosti. Povsem po svoje, v skladu s svojimi zakonitostmi, označuje roman dobo, v kateri nastaja. To za Mitteranda po-

meni, da pri obravnavi »realističnih« del, kot sam pravi, ne pristaja na roman kot mimesis, pač pa se najprej delno pridružuje Maupasantovi tezi, da gre v romanu za »realistično iluzijo«, za iluzijo pri bralcu in ne pri piscu. V tem smislu ni težko razumeti Mitterandove izjave, da je treba upoštevati plodno dialektiko, ki v besedilu združuje predstavitevno (représentative) in produkcijsko (productive) funkcijo. Besedilo romana ni omejeno le na izražanje smisla, ki je že tu; skozi pisanje (=delo) proizvaja drugačen smisel, modificira predhodno ravnotežje smisla, ruši in obenem spreminja družbeni diskurz. Avtor se torej sprašuje o tem, kako verbalna ali tekstualna serija označuje neverbalne serije, »ekonomske analize, institucije, kode odnosov«, in kako iz njih oblikuje modele. Pisec je po Mitterandovem mnenju opredeljen s tremi komponentami, ki določajo njegovo bit, tako kot njegova večšina usmerja njegove možnosti. Te komponente so piščeva družbena, narativna in lingvistična pristojnost.

Mitterand, ki velja za enega vodilnih sodobnih francoskih poznavalcev literature, polaga s svojimi spisi temelj za obravnavo Zolaja (ki ga je kritično obdelal v izdaji Plejade) in sploh naturalistične in realistične literature. Pričujoča knjiga pa bo pomembna za vse, ki želijo preučevati literaturo s sodobnih teoretičnih vidikov.

Metka Zupančič

## KRONIKA

### SKLEPI S POSVETOVANJA JUGOSLOVANSKIH ODDELKOV IN KATEDER ZA OBČO IN PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST

Sarajevo 14. in 15. XI. 1980

1. Prisotnost strokovnjakov s področja obče književnosti v našem znanstvenem, kulturnem in javnem življenju (v znanstvenih ustanovah, založbah, časopisih in revijah, na radiu in televiziji, v knjiž-

nicah, na delavskih in ljudskih univerzah, v gledaliških in kulturnih domovih) zahteva, da vsestransko pregledamo položaj naših kadrov, še zlasti v okviru šolske reforme in njene povezave z združenim delom.

Na posvetu so bile ugotovljene in obravnavane naslednje možnosti:

*Izobraževanje kadrov na področju literarne in kulturne publicistike*

Glede na to, da so se naši kadri na tem področju že izkazali, menimo, da bi bilo treba posvetiti več pozornosti publicističnemu izobraževanju. Novinarstvo je mogoče študirati tudi na nekaterih drugih fakultetah. Vendar smo mnenja, da so študentje z naših oddelkov najprimerneje izobraženi za kulturne rubrike v časopisih in revijah, na radiu in televiziji. Dobro bi bilo celo to, da bi si tudi novinarski kadri splošne usmeritve pridobili osnovno literarno in humanistično izobrazbo na naših oddelkih, bodisi v okviru obstoječih predmetov ali v specialnih kurzih. S tem bi se izognili opaznemu in hitremu siromašenju jezika in stila, ki je seveda simptom globljih pomanjkljivosti v izobraževanju.

*Koristnost in potrebnost naših kadrov v srednjem usmerjenem izobraževanju*

V nekaterih smereh, kot npr. v pedagoških usmeritvah ali v dejavnostih na področju kulture in javnega informiranja, kakor tudi v specializiranih umetniških šolah, kjer se pod različnimi naslovi poučuje obča književnost oziroma literarna teorija z metodologijo, bi bilo nujno potrebno angažirati naše kadre. Prav tako kot je predvideno, da bodo pri nekaterih oblikah pouka sodelovali inženirji, zdravniki in drugi strokovnjaki, ki nimajo pedagoške izobrazbe, bi morali biti vključeni v pouk tudi naši diplomanti. Tistim študentom, ki so zainteresirani za pouk, se lahko odpre možnost, da že med študijem ali po njem absolvirajo skupino pedagoških predmetov, kjer ti predmeti niso že vključeni v redni študij. Sicer pa glede na analizo obstoječih programov srednjega usmerjenega izobraževanja menimo, da je obča književnost vključena vanje kot izid »kvantitativnega kompromisa«, ne pa kot posledica dejanskih izobraževalnih potreb v našem času. V tem smislu je bila na posvetovanju izrečena podpora uvajanju predmeta »umetnost« v srednje usmerjeno šolstvo, kakor je bilo že storjeno v nekaterih republikah. V poučevanju tako

zamišljenega predmeta bi glede na svojo strokovno izobrazbo našli svoje naravno mesto tudi naši študenti.

*Koristnost naših kadrov v knjižnicah, arhivih, knjigoštstvu in dokumentacijskih centrih*

Glede na svojo občo književno, teoretično in humanistično izobrazbo so naši kadri nadvse primerni za delo v takšnih institucijah občeskulturnega tipa.

*Potreba po naših diplomantih zunaj glavnih kulturnih središč*

Če lahko govorimo o določeni zasičenosti z različnimi, tudi našimi kadri v večjih kulturnih središčih, pa možnosti za njihovo zaposlitev na podeželju še zdaleč niso izčrpane. Študente bi bilo treba spodbujati, da bi sprejeli delo tudi zunaj glavnih središč, prav tako pa bi si bilo treba prizadevati, da bi se podeželje odpiralo našim kadrom kot ustvarjalcem kulturnih potreb.

2. Medkatedrsko, medrepubliško in mednarodno sodelovanje so na dokaj nizki stopnji. Ne gre za pomanjkanje želje po sodelovanju, temveč za pomanjkanje sredstev in možnosti. Glede na takšne razmere kakor tudi glede na nove načine financiranja v tistih republikah, v katerih ne obstajajo društva komparativistov, bi bilo treba osnovati jugoslovansko zvezo društev za občo in primerjalno književnost. Takšna zveza bi lahko uporabljala sredstva iz različnih skladov in organizirala mednarodno dejavnost na tem področju.

3. Na posvetovanju je bilo ugotovljeno, da bi vsi oddelki morali upoštevati realne potrebe in ne bi smeli načrtovati prevelikega števila študentov. Seveda idealno načrtovanje ni mogoče. Vendar se navzlic previdnosti kaže nesorazmerje med načrtovanimi potrebami in stihijo pri vpisu, ki jo vsiljujejo zunanji dejavniki. Na posvetu se je oblikovalo skupno stališče, da je na tem področju neizogibno bolj dolgoročno in bolj vsestransko načrtovanje, in da je treba doseči višjo stopnjo dogovarjanja med zainteresiranimi stranmi.

UDK 875-2 Sofoklej 7 Antigona: 886-3-2 Smole 7 Antigona: 17 Kratak prikaz starogrčka tragedija (Sofoklova Antigona), slovenska drama (Smole, Antigona), sistem etičkih vrednot

INKRET, A.

61000 Ljubljana, Yu, Akademija za gledališče, Nazorjeva 3

#### VPRAŠANJE O ODSOTNI ANTICONI

Primerjalna književnost, 4 (1981), 1, str. 12-15

Smole na vprašanje o mišliti Antigoninega dejanja ne daje natantnega odgovora. Njeno nasprotovanje Kreontovemu racionalnemu državnemu premisleku ni utemeljeno na veljavi božjih zakonih kot pri Sofoklu. Ker Antigona sama ne nastopi, je določena le s stalisti drugih dramskih oseb. Iz njihovih opisov in formulacij, ki se gajo v simbolno območje, ni mogoče priti do nedvoumnega racionalnega pomena, do razvitega sistema etičkih vrednot. Antigonino dejanje je odločilno, ker opredeljuje in osvobaja druge in ker z njim zazna večjavnih, »normativnih« vrednot tebanске družbe.

CDU 875-2 Sophocle 7 Antigone: 886-3-2 Smole 7 Antigone: 17 Résume: tragédie grecque (Antigone de Sophocle), drame slovene (Antigone de Smole), système des valeurs éthiques

INKRET, A.

61000 Ljubljana, Yu, Akademija za gledališče, Nazorjeva 3

#### LA QUESTION DE L'ANTIGONE ABSENTE

Primerjalna književnost, 4 (1981), 1, p. 12-15

Smole ne donne pas de réponse précise à la question des motivations du geste d'Antigone. Sa rébellion à la froide raison d'Étear de Créon ne se fonde pas sur les lois divines éternelles comme chez Sophocle. Antigone n'étant pas elle-même en scène, elle ne se voit définie que par des points de vue des autres personnages du drame. Il n'est pas possible à partir de leurs descriptions et de leurs propos qui touchent au domaine du symbolique, de parvenir à un sens rationnel sans équivoque, à un système élaboré des valeurs éthiques. Le geste d'Antigone est déterminant puis- qu'il définit les autres personnages et les libère et fait ainsi vaciller les valeurs «normales» établies de la société thébaine.

UDK 886-3-2 Smole 7 Antigona: 123 Kratak prikaz slovenska dramatika (Smoletova Antigona), svoboda in samoursenčevanje osebnosti

KOZAK, P.

61000 Ljubljana, Yu, Akademija za gledališče, Nazorjeva 3

#### PROSTOST IN SVOBODA V SMOLETOVI ANTIGONI

Primerjalna književnost, 4 (1981), 1, str. 2-4

Smoletove teksti ima izdelano filozofsko teoretično strukturo, daje črnega zadnjih celovitih konceptov človeka v sodobni slovenski literaturi. Osebe v Antigoni sestavljajo kompleks: razdeljen na več nivojev, ki sega od prostosti – spontanega pristajanja na danost (Hainoni) do svobode – do popolne samokreativne (Antigona). Človekova svoboda pri Smoletu izhaja iz spoznanja in spora s svetom, vendar ni več odvisna od akcije v svetu kakor pri Cankarju, ampak je samorealizacija, doslednost v iskanju lastne človečnosti.

CDU 886-3-2 Smole 7 Antigone: 123 Résume: théâtre slovene (Antigone de Smole), liberté et réalisation de la personnalité

KOZAK, P.

61000 Ljubljana, Yu, Akademija za gledališče, Nazorjeva 3

#### LES LIBERTÉS ET LA LIBERTÉ DANS L'ANTIGONE DE SMOLE

Primerjalna književnost, 4 (1981), 1, p. 2-4

Le texte dramatique de Smole possède une structure philosophique et théorique élaborée et présente un des derniers concepts globaux de l'homme dans la littérature slovene contemporaine. Les personnages dans Antigone constituent un ensemble complexe à plusieurs niveaux qui va des libertés, de l'acceptation spontanée de la réalité existante (Hémon) jusqu'à la liberté, jusqu'à la création totale de soi-même (Antigone). Tout en résultant de la connaissance du monde et du conflit avec celui-ci, la liberté de l'homme chez Smole ne dépend plus de l'action dans ce monde comme dans les drames de Cankar: elle est par contre la réalisation de soi-même, l'esprit de suite dans la recherche de sa propre humanité.



UDK 886.3-2 Sosač: 7 Antigona: 323 (497.1): 292

slovenska dramatika (Smoletova Antigona), mitološka tematika in družbena kritika

UDK 875-2 Sofokles 7 Antigona: 840-2 Anouilh: 886.3-2 Smole: 1 + 342.1

Kratek prikaz

antigonske tragedije (sistem države in razkritje sistema)

**KORUZA, J.**

61000 Ljubljana, Yu, Univ. Filozofska fakulteta, PZE za slovenske jezike in književnosti, Aškerčeva 12

#### **VPRAŠANJE MITA KOT »MODE« IN »ZASČITNEGA PARAVANA«**

OB recepciji Smoletove Antigone v jugoslovanskem prostoru

Primerjalna književnost, 4 (1981), 1, str. 24–28

Slovenske ocene ob nastanku *Antigone* so bile pretežno ugodne, vendar niso zastavljale načelnih vprašanj o obravnavi antične tematike. Del jugoslovanske kritike je očital sodobnim dramatikom, da ob pogostem pojavljanju antičnih tem posnemajo evropsko modo in da si ne upajo spopasti se s konkretno družbeno situacijo. Avtorji sami in naklonjeni kritiki so zlasti ob dramah z antigonsko snovjo zavrnili očitke, poudarjali aktualnost teh dram in ugotavljali, da je ob antični mitološki temi mogoče čisto izraziti ideje in prikazati temeljne probleme človeka in družbe.

UDK 886.3-2 Smole 7 Antigona: 886.3 Koren. 07

temeljna umetniška ideja (Smoletova Antigona), interpretacija ideje in vsebine

Kratek prikaz

**KOREN, E.**

61000 Ljubljana, Yu, Filozofska fakulteta, PZE za primerjalno književnost, Aškerčeva 12

#### **»MISEL, KI ZANJO ANTIGONA VZTRAJNO IŠČE SMISEL«**

Primerjalna književnost, 4 (1981), 1, str. 29–34

Interpretacija Smoletove *Antigone* izhaja iz prepričanja, da izreka tudi to delo avtorjevo temeljno umetniško idejo, ki je značilna za vse njegove drame do l. 1960. Tak pogled na skladno in enovito Smoletovo dramatiko, v kateri junaki nikoli ne dosežejo ciljev, pa ni združljiv z uveljavljenim tolmačenjem, da je Antigona našla in kopala Polineika. Zato skuša interpretacija dokazati, potem ko je dozdnevni pokop primerjala s sorodnim prizorom iz *Igrac*, da se je tudi Antigonino iskanje izjalovilo: ni ji uspelo najti Polineika.

**KERMAUNER, T.**

61000 Ljubljana, Yu, Linhartova 66

#### **ANTIGONA IN SMRT (UMOR)**

Primerjalna književnost, 4 (1981), 1, str. 5–11

Avtor obravnava Smoletovo dramo v sklopu antigonskih tragedij Solokla in Anouilha. Izhaja iz teoretičnega pogleda, po katerem tragedija oblikuje spor med simbolno in blagovno menjava in izraza spoznanje, da je institucionalna družba utemeljena na umoru, ki se nenehno obnavlja kot ritualna žrtev. Tema *Antigone* je nastanek in narava tragedijske resnice. Sistem države se vzpostavlja na umoru in z njim povezanimi normami (prepoved pokopa). Antigona s svojim dejanjem prisili družbo, da se razkrije v svoji resnici, in kot žrtev v ritualnem samomoru simbolno poravnava njen dolg.

UDK 886.3-2 Smole 7 Antigona: 82.08

slovenska dramatika (Smoletova Antigona), literarni jezik (antitetična razporeditev jezikovnih sredstev), idejna razdvojenost in literarni jezik, jezikovne plasti

Kratek prikaz

**PODBEVŠEK, K.**

61260 Ljubljana-Polje, Yu, Polje 14

#### **FUNKCIONALNOST JEZIKOVNIH SREDSTEV V SMOLETOVI ANTIGONI**

Primerjalna književnost, 4 (1981), 1, str. 16–23

jezikovna oblikovanost Smoletove *Antigone* funkcionalno dopolnjuje idejno vsebinsko zgradbo. Idejna razdvojenost se kaže v antitetični razporeditvi jezikovnih izraznih sredstev. Zborni jezik, bogata in zahtevna metaforika, zapletene stavčne strukture, ponavljajoča, neobičajna besedni red, zvočna oblika dajejo občutek jezikovne privlačnosti, pogovorni jezik, slabšalni izrazi, klisejske metafore, kratki, odsekanji stavki pa ustvarjajo vtis jezikovne vsakdanosti. Z »višjim« jezikom je ube sedena Antigona ideja in vse, kar je v zvezi z njo, za neproblematično tebanško resničnost pa je primernejši »nižji« jezik. Razmerje med jezikovnimi ravninama je skladno uglaseno.

CDU 875-2 Sophocle 7 Antigone: 840-2 Anouilh: 886-3-2 Smole: 1 + 342.1

Résumé

tragédies au thème d'Antigone (système étatique, dévoilement du système)

**KERMAUNER, T.**

61000 Ljubljana, Yu, Linhartova 66

**ANTIGONE ET LA MORT (LE MEURTRE)**

Primerjalna knjževnost, 4 (1981), 1, p. 5-11

L'auteur analyse le drame de Smole dans le contexte des tragédies de Sophocle et d'Anouilh qui portent le même titre. Il part du point de vue théorique selon lequel la tragédie constitue le conflit entre l'échange symbolique et l'échange de marchandises et démontre ainsi que la société institutionnalisée est fondée sur le meurtre qui se renouvelle sans cesse comme sacrifice rituel. Le thème d'Antigone, c'est la naissance et la nature de la vérité de la tragédie. Le système étatique se fonde sur le meurtre et sur les normes qui s'y rattachent (fineristi de l'enfermement). Par son geste, Antigone contraind la société à se dévoiler dans sa vérité et, en tant que victime du suicide rituel, acquitte la dette de cette société.

CDU 886.3-2 Smole 7 Antigone: 82.08

Résumé

théâtre slovène (Antigone de Smole), langage littéraire (disposition antithétique des moyens linguistiques), niveaux linguistiques

**PODBEVŠEK, K.**

61260 Ljubljana-Polje, Yu, Polje 14

**LA FONCTION DES MOYENS LINGUISTIQUES DANS L'ANTIGONE DE SMOLE**

Primerjalna knjževnost, 4 (1981), 1, p. 16-23

L'aspect linguistique de l'Antigone de Smole complète de façon fonctionnelle sa structure idéelle et thématique. La dichotomie idéelle se manifeste par la disposition antithétique des moyens d'expression linguistiques. Le langage relevé, les métaphores riches et raffinées, les structures syntaxiques complexes, la répétition de figures stylistiques, l'ordre des mots souvent recherché, voire même la sonorité des mots traduisent la marque d'un style soutenu tandis que le langage courant, les expressions péjoratives, les métaphores-clébés ainsi que les phrases courtes et saccadées créent l'impression du langage de tous les jours. Le langage noble exprime l'univers d'Antigone et tout ce qui s'y rapporte tandis qu'à la banale réalité théâtrale convient le langage courant, voire populaire. Les deux niveaux linguistiques créent pourant un ensemble harmonieux.

CDU 886.3-2 Smole 7 Antigone: 323 (497.1): 292

Résumé

théâtre slovène (Antigone de Smole), thèmes mythologiques et la critique sociale

**KORUZA, J.**

61000 Ljubljana, Yu, Univ, Filozofska fakulteta, PZE za slovenske jezike in knjževnost, Askercova 12

**LA QUESTION DU MYTHE ANTIQUE COMME «MODE» ET «PARAVENT» L'accueil de l'Antigone de Smole par la critique yougoslave**

Primerjalna knjževnost, 4 (1981), 1, p. 24-28

Lors de la sortie de la pièce, les critiques slovénes furent dans la plupart des cas favorables: elles ne posaient toutefois pas les questions de principe touchant à la reprise des thèmes antiques et à la manière de les traiter. En effet, une partie de la critique yougoslave reprochait aux dramaturges contemporains qu'ils imitent la mode européenne en reprenant souvent des thèmes antiques et qu'ils n'avaient pas le courage d'affronter la situation sociale concrète. Les auteurs dramatiques eux-mêmes et les critiques qui leur étaient favorables refusèrent ces reproches, notamment dans le cas des pièces de théâtre ayant pour thème Antigone: ils soulignèrent l'actualité de ces pièces et faisaient observer qu'au contraire, il est possible, en reprenant un thème mythologique antique, d'examiner leur idée de façon pure et de révéler ainsi les problèmes fondamentaux de l'homme et de la société.

CDU 886.3-2 Smole 7 Antigone: 886.3 Koren, 07

Résumé

idée artistique fondamentale (Antigone de Smole), interprétation de l'idée et du thème

**KOREN, E.**

61000 Ljubljana, Yu, Univ, Filozofska fakulteta, PZE za primerjalno knjževnost, Askercova 12

**«LA PENSÉE DONT ANTIGONE POURSUIT SANS RELACHE LE SENS»**

Primerjalna knjževnost, 4 (1981), 1, p. 29-34

L'interprétation de l'Antigone de Smole part de la conviction que cette oeuvre dramatique exprime l'idée artistique fondamentale de l'auteur qui caractérise toutes ses pièces jusqu'à 1960. Cette manière de considérer comme un ensemble harmonieux le théâtre de Smole où les héros ne parviennent jamais à atteindre leurs buts est cependant incompatible avec l'interprétation établie selon laquelle Antigone a trouvé le corps de Polynice et l'a enterré. C'est pour cette raison que la présente étude, après avoir comparé l'entêtement présumé à une scène analogue d'Igwe (Pedis yewu), s'efforce de prouver que la recherche d'Antigone n'a pas abouti. Antigone n'a pas réussi à trouver Polynice.

Glede na določila **Sklepa o ustanovitvi revije** Društva za primerjalno književnost SRS dne 10. 2. 1978 (glej **Primerjalna književnost I**, 1978, št. 1–2, str. 68–69) je po treh letih potekel mandat uredniškega odbora. Zaradi tega je glavni urednik Darko Dolinar poročal o delu, problematiki, poslovanju in finančnem položaju revije v letih 1978–1980 najprej svetu revije (15. maja 1981), nato občnemu zboru društva (19. maja 1981) in končno zboru sodelavcev revije (4. junija 1981). Poročila so bila na vseh treh zborih sprejeta. Zbor sodelavcev je podaljšal mandat dosedanjemu glavnemu uredniku in uredniškemu odboru za nadaljnja tri leta, s čimer soglašata tudi izvršilni odbor društva in izdajateljski svet.

### Pregled dohodkov in izdatkov revije *Primerjalna književnost* (I–III letnik)

#### Dohodki

|  | skupaj        | od tega po pogodbah za leto |       |       |        |
|--|---------------|-----------------------------|-------|-------|--------|
|  |               | 1977                        | 1978  | 1979  | 1980   |
| prispevki Raziskovalne skupnosti Slovenije | 200400        | 33400                       | 49000 | 56000 | 62000  |
| prispevki Kulturne skupnosti Slovenije     | 229000        | –                           | 61000 | 68000 | 100000 |
| naročnina                                  | 31830         |                             |       |       |        |
| prodaja v knjigarnah                       | 8502          |                             |       |       |        |
| oglasi                                     | 18000         |                             |       |       |        |
| <b>skupaj</b>                              | <b>487732</b> |                             |       |       |        |

#### Izdatki

|   |        |
|---|--------|
| tisk  | 208354 |
| avtorski honorarji za objavljene prispevke      | 151618 |
| drugi stroški redakcije, distribucije in uprave | 77897  |

skupaj 437869

**Razlika** (dohodki – izdatki) 49863 (namenjeno za tisk št. 1981/1)

Doslej je izšlo pet številok revije, od tega ena dvojna (1978/1–2), v nakladi po 500 izvodov in v obsegu od 8,5 do 10 avtorskih pol na številko. Skupni stroški izdajanja na številko so se v teh treh letih zvišali skoraj za 50 %. Podrobnejša analiza pokaže, da gre le neznamenit del tega na račun avtorskih honorarjev, ki so se od začetka zvišali za 11 %. Drugi stroški redakcije, distribucije in uprave so bili z racionalnim poslovanjem in volonterskim delom znatno znižani (za 27 %); stroški tiska pa so zrasli skoraj za 160 %, kar pomeni, da so na začetku znašali slabo tretjino, danes pa zaobsegajo že daleč čez polovico vseh stroškov na številko. Tej podražitvi se ni bilo mogoče izogniti, nekoliko smo jo ublažili le z zamenjavo tiskarne v lanskem letu. Glede na vse to je bilo nujno potrebno zvišati naročnino, ki znaša odslej 120 din, za študente in dijake pa 60 din na letnik.

---

# DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

Državna založba Slovenije je letos v sodelovanju z Inštitutom za slovensko literaturo in literarne vede SAZU izdala novih pet zvezkov literarnoteoretičnih študij, povezanih v

## LITERARNI LEKSIKON

Anton Ocvirk: Literarno delo in jezikovna izrazna sredstva  
Dušan Pirjevec: Strukturalna poetika (Kibernetika, komunikacija, informacija)  
Niko Kuret: Duhovna drama  
Aleš Berger: Dadaizem. Nadrealizem  
Janko Kos: Morfologija literarnega dela

V leksikonu, ki pregledno in izvorno obravnava glavne probleme, termine in dogajanje v literaturi in literarni vedi po svetu in na Slovenskem, so doslej izšli še tile zvezki:

Anton Ocvirk: Literarna teorija. 100 din.  
Janko Kos: Literatura. 100 din.  
Kajetan Gantar: Helenizem. 80 din.  
Dušan Ludvik: Srednjeveške in staronemške verzne oblike. 130 din.  
Darko Dolinar: Pozitivizem v literarni vedi. 120 din.  
Janko Kos: Romantika. 140 din.  
Kajetan Gantar: Grške lirične oblike in metrični obrazci. 155 din.  
Majda Stanovnik: Angloameriške smeri v 20. stoletju. 140 din.  
Anton Ocvirk: Evropski verzni sistemi in slovenski verz. V dveh zvezkih, vsak po 160 din.

---

Opozarjamo na dvoje naših novosti

**Franc Zdravec**

**ELEMENTI MODERNE SLOVENSKE KNJIŽEVNOSTI**

**Vlado Sruk**

**FILOZOFSKO IZRAZJE IN REPERTORIJ**

**POMURSKA ZALOŽBA – MURSKA SOBOTA**