

Primerjalna književnost

PKn (Ljubljana) 44.1 (2021)

TEMATSKI SKLOP / THEMATIC SECTION

Antigona 2020 – ob 60. obletnici Smoletove *Antigone*

Antigone 2020—on the 60th Anniversary of Dominik Smole's *Antigone*

Uredil / Edited by: Matic Kocijančič

Matic Kocijančič **Predgovor / Introduction**

Aleksandar Gatalica: **Sofokles: življenje in delo, zbrano v samo sedmih dramah**

Alenka Jensterle Doležal: **Lik Kreonta v dramah Dominika Smoleta in Milana Uhdeta**

Brane Senegačnik: **Eluzivnost resničnosti v dveh *Antigonah***

Milosav Gudović: **Antropološki nauk Sofoklove *Antigone***

Alen Širca: **Lik *Antigone* v predmoderni literaturi**

Matic Kocijančič: **Negativna teopolitika Sofoklove *Antigone***

RAZPRAVE / ARTICLES

Vid Snoj: **Ritem in metrum**

Sazan Kryeziu: **The Concretization of the Literary Work of Art**

Denys Chyk, Tetiana Semehyn: **The Ideas of Dangerous Education**

Ajda Gabrič: **Poigravanje s kanonom v *Ensel und Krete* Walterja Moersa**

POGOVOR / INTERVIEW

Tomo Virk: **Literatura je neskončna zakladnica edinstvenih situacij**

RECENZIJA / REVIEW

TEMATSKI SKLOP / THEMATIC SECTION

Antigona 2020 – ob 60. obletnici Smoletove *Antigone*
Antigone 2020—on the 60th Anniversary of Dominik Smole's *Antigone*

Uredil / Edited by: Matic Kocijančič

- 1 Matic Kocijančič: **Antigona 2020 – ob 60. obletnici Smoletove *Antigone* (predgovor)**
- 5 Matic Kocijančič: **Antigone 2020—on the 60th Anniversary of Dominik Smole's *Antigone* (An Introduction)**
- 11 Aleksandar Gatalica: **Sofokles: življenje in delo, zbrano v samo sedmih dramah**
- 27 Alenka Jensterle Doležal: **Kralj v kraljestvu zla: lik Kreonta v dramah Dominika Smoleta in Milana Uhdeta**
- 45 Brane Senegačnik: **Moč odsotnega: eluzivnost resničnosti v dveh *Antigonah***
- 69 Milosav Gudovič: **O veličini in dostojanstvu žrtve: antropološki nauk Sofoklove *Antigone***
- 87 Alen Širca: **Lik Antigone v predmoderni literaturi**
- 107 Matic Kocijančič: **»Nič drugega kot nič«: negativna teopolitika Sofoklove *Antigone***

RAZPRAVE / ARTICLES

- 129 Vid Snoj: **Ritem in metrum**
- 147 Sazan Kryeziu: **The Concretization of the Literary Work of Art: Elements for a Comparison between Roman Ingarden and Wolfgang Iser**
- 167 Denys Chyk, Tetiana Semehyn: **The Ideas of Dangerous Education: Modification of the Pedagogical Novel in *Oliver Twist* by Charles Dickens and "The Gemini" by Taras Shevchenko**
- 187 Ajda Gabrič: **Poigravanje s kanonom v *Ensel und Krete* Walterja Moersa**

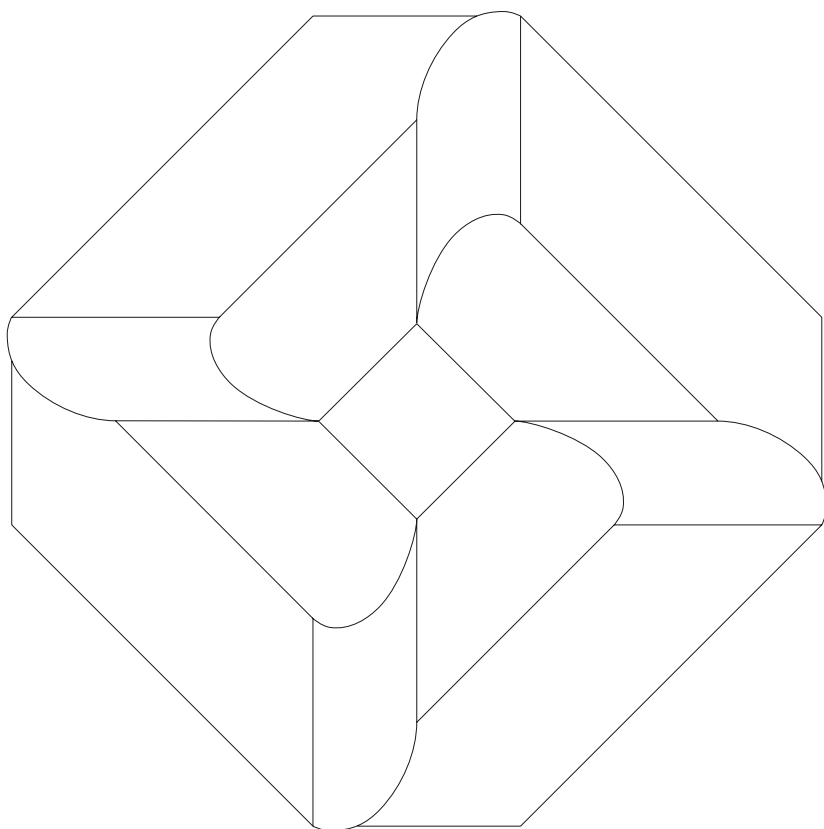
POGOVOR / INTERVIEW

- 211 Tomo Virk, dobitnik priznanja Antona Ocvirka 2020: **Literatura je neskončna zakladnica edinstvenih situacij**

RECENZIJA / REVIEW

- 223 Blaž Zabel: **Svetovna primerjalna književnost** (David Damrosch: *Comparing the Literatures: Literary Studies in a Global Age*)

Primerjalna književnost

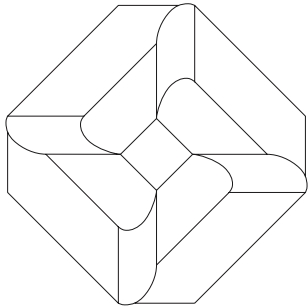


Tematski sklop / *Thematic section*

Antigona 2020 – ob 60. obletnici Smoletove
Antigone

*Antigone 2020—on the 60th Anniversary of
Dominik Smole's Antigone*

Uredil / *Edited by*: Matic Kocijančič



Antigona 2020 – ob 60. obletnici Smoletove *Antigone* (predgovor)

Matic Kocijančič

Mit o Antigoni je vidna stalnica v evropski literaturi, filozofiji in širšem družbenem diskurzu. Najpomembnejša ubeseditev tega mita, Sofoklova *Antigona*, je že v antiki porodila nekaj slovitih interpretacij in reinterpretacij, npr. (izgubljeno) Evripidovo istoimensko tragedijo in Stacijevu prepesnitev v *Tebaidi*, ki je v srednjem veku (in delno še v zgodnji modernosti) po priljubljenosti in vplivu celo zasenčila Sofoklovo. V 16. stoletju so nastali številni prevodi Sofoklove *Antigone* (prevajali so jo npr. Gentian Hervé, Giovanni Gabia, Veit Winshemius, Georgius Ratallerus, Johannes Lalamantius in Thomas Naogeorgius), v naslednjih treh stoletjih pa tudi manj ali bolj izvirne (zgodnje) moderne literarne različice, predelave in dopolnitve mita o Antigoni (mdr. Luigi Alamanni, Robert Garnier, Thomas Watson, Thomas May, Jean Rotrou, Jean Racine, Vittorio Alfieri in Pierre-Simon Ballanche). V 19. stoletju je Antigona – predvsem po zaslugi Heglove slovite interpretacije Sofoklove tragedije – postala ena izmed ključnih mitoloških in literarnih referenc v evropskem filozofskem kanonu. Ta trend se je nadaljeval v 20. stoletju, v prvi vrsti prek izjemnega vpliva Heideggerjih in Lacanovih soočenj s tem Sofoklovim delom.

20. stoletje je tudi v literarnem in gledališkem smislu pokazalo izjemen interes za mit o Antigoni, najodmevneje v navezavi na slovito in kontroverzno *Antigono* Jeana Anouilha (1944). Uspeh te drame je po vojni povzročil neustavljivo poplavo dramskih, proznih in pesniških različic Antigonine zgodbe, ki antično junakinjo z večjo ali manjšo prepričljivostjo postavljajo (in predstavljajo) pred novodobne družbene in eksistencialne izzive. *Antigona* Dominika Smoleta, ki je nastala pod očitnim Anouilhovim vplivom in doživela krstno uprizoritev leta 1960, velja za eno izmed najpomembnejših in najboljših slovenskih dram 20. stoletja. Četudi v slovenskem prostoru prevladuje konsenz o njeni izjemni estetski in sporočilni moči, gre obenem za dramo, ki od svojega nastanka naprej razvne raziskovalce in poraja raznorodne in tudi izrazito konfliktne interpretacije. Eden izmed najboljših prikazov tega širokega horizonta je bil kolokvij »Antigona '80«, ki ga je ob dvajsetletnici krstne uprizoritve Smoletove drame organiziralo Slovensko društvo za primerjalno književnost.

Ob šestdesetletnici Smoletove *Antigone* smo se pri SDPK odločili, da je napočil čas za sveže soočenje z njeno zapuščino, pa tudi za širše soočenje z mitom o Antigoni, ki je bil – z močnim Smoletovim pečatom – v Sloveniji v zadnjih petih desetletjih deležen številnih odmevnih literarnih (Dušan Jovanović, Rade Krstić, Jure Detela, Evald Flisar), literarnokritičkih (Janko Kos, Taras Kermauner, Primož Kozak), odrskih (Meta Hočevar, Eduard Miler, Matjaž Berger), filozofskih (Tine Hribar, Slavoj Žižek, Lenart Škof) in filoloških (Kajetan Gantar, Brane Senegačnik, Andreja Inkret) obravnav. Naš glavni cilj je bil povezati bogato slovensko recepcijo mita o Antigoni s prav tako cvetočim in interdisciplinarnim zanimanjem zanj v sodobnem mednarodnem prostoru. Na tej podlagi je nastal pričujoči sklop člankov, s katerim se podajamo na slikovito pot od antičnih temeljev antigonskega mita prek raznolikih odmevov širše tebenske mitologije v srednjeveški in zgodnjemoderni književnosti pa vse do najnovejših izzivov literarnokritičke recepcije Sofokla in Smoleta.

Aleksandar Gatalica – srbski pisatelj in prevajalec iz stare grščine, ki je poleg številnih drugih grških klasikov v srbsčino prevedel tudi Sofoklovi tragediji *Kralj Ojdip* (v njegovem prevodu *Gospodar Ojdip*) in *Ojdip v Kolonu* – na drzen in svež način oriše ključne poteze in okoliščine Sofoklovega dramskega opusa. V njem prepozna – predvsem glede vpliva, izrazne moči in specifičnih slogovnih značilnosti – antično paralelo Shakespearovi dediščini. Gatalica se v svoji študiji osredotoči na nekatere razsežnosti Sofoklove zapuščine, ki jih nismo vajeni videti v ospredju: npr. doprinos k razvoju gledališke tehnike, »ekonomičnost« besedišča in izčiščenost verza. Ob svoji tematizaciji Antigone poudarja, da ta lik že pri Sofoklu presega istoimensko tragedijo in da se v *Ojdipu v Kolonu* srečamo z nekakšno »proto-Antigono«, ki usodno zaznamuje tudi vsebinski naboj Sofoklovega najslavnejšega dela.

Alenka Jensterle Doležal – pisateljica, literarna zgodovinarica in poznavalka moderne recepcije mita o Antigoni, ki jo je najbolj izčrpno tematizirala v monografiji *Mit o Antigoni v zahodno- in južnoslovanskih dramatikah sredi 20. stoletja* – v svojem prispevku primerja Smoletovo *Antigono* z enim izmed najvidnejših (po kritičkem konsenzu sicer izrazito neposrečenih) odmevov Sofoklove junakinje v češki literaturi, satirično igro *Děvka z města Théby* dramatika Milana Uhdeta. Četudi avtorica zavrne možnost medsebojnega vpliva med dramatikoma, pa med njunima deloma vseeno prepozna močne skupne točke – ki jih v veliki meri pojasni s prikazom vpliva Anouilhove *Antigone* na obe dramati –,

pri čemer izpostavi predvsem figuro Kreonta, ki tako pri Smoletu kot pri Uhdetu okrepí svojo vlogo v primerjavi z antičnim izvirnikom, obenem pa pri obeh sodobnikih deluje tudi kot (manj ali bolj subtilna) kritika tedanjih komunističnih oblasti.

Brane Senegačnik – pesnik, esejist, klasični filolog in prevajalec, vodilni slovenski strokovnjak za Sofokla in grško tragedijo – primerja Sofoklovo in Smoletovo *Antigono* z vidika odnosa obeh dram do »ulimativne resničnosti«. Ta odnos se vzpostavlja prek središčnih »odsotnih prisotnosti« v obeh delih: pri Sofoklu gre za odsotno prisotnost bogov, ki v tragediji ne nastopijo neposredno, četudi celotno dogajanje zaznamuje vprašanje njihove vpetosti vanj; pri Smoletu, ki upodablja svet, v katerem »bogov v pravem pomenu besede – torej v pomenu sil, ki kot pri Sofoklu vladajo ulimativni resničnosti – ni«, pa gre za odsotno prisotnost naslovne junakinje (ob koncu drame še Paža, ki prevzame Antigonino poslanstvo). Četudi si Senegačnik ob orisu Smoletove odstranitve božjega iz mita o Antigoni (lahko bi rekli tudi: *odsotne odsotnosti* bogov) zastavi vprašanje, »ali bi bila sploh mogoča večja distanca od Sofoklovega sveta«, nazadnje vendarle poudari odločilne duhovne paralele med obema (negativnima) motrenjema resničnosti: »Podobno kot Sofoklova junakinja nima jasnega vedenja o posmrtnem življenju, tudi Smoletova ne more vedeti, kakšna je skrivnostna dežela, kjer je Polineik. Kar ve, je le to, da je daleč od 'tega sveta', še več: da je 'druga plat življenja' [...]. Kakor je iz Sofoklove 'pesmi o človeku' jasno, da se ulimativni resničnosti življenja, smrti, človek približa le sam, mora tudi v Smoletovo drugo deželo, na drugo plat življenja, človek sam.«

Milosav Gudović – srbski filozof, ki je antigonsko snov obravnaval že v razpravi *Martin Heidegger in bistvo tragedije*, prav tako objavljeni v *Primerjalni književnosti* – se sooči z bogato filozofsko recepcijo prve zborske pesmi Sofoklove *Antigone*, ki jo ob domiselni hermenevitični analizi poveže z vprašanjem *žrtvenosti* kot »izvirne možnosti človeške eksistence« in »mere antropološke in eksistencialne resnice«. V problemskem horizontu Heideggerjeve tematizacije razmerja med silnim in nasiljem v *Antigoni* – tematizacije, ki je v zadnjih treh desetletjih (predvsem v luči burnih soočenj s filozofovim politično-zgodovinskim bremenom) pridobila izrazito kontroverzen status – Gudović ponudi svežo prevetritev njegovega interpretativnega okvira: Antigona – z vso silnostjo svoje žrtvene biti, ki jo odstira njen odloč(il)ni odgovor »prvi poklicanosti«, »odločitvi za bratstvo« – ni le nenasilna, temveč *jenenasilje kot tako*; srdito nasilje »vladarske samovolje« – ki se poskuša samopravičiti ravno skozi brezprizivno enačenje žrtvenosti in nasilja (torej

skozi svojevrstno *hermenevtično* nasilje) – pa se v zadnji instanci izkaže za »radikalno brezsilno«, torej ne-močno.

Alen Širca – komparativist in predsednik Slovenskega društva za primerjalno književnost – v svoji študiji razgrne bogato in razgibano zgodovino razvoja figure Antigone od njenega starogrškega rojstva do humanističnega prerodenja, pri čemer se osredotoči predvsem na srednjeveško recepcijo, ki je – ne le v slovenskem, temveč tudi v mednarodnem preučevanju mita o Antigoni – izrazito zapostavljena. Širca prepričljivo pokaže, da to zapostavljanje še zdaleč ni upravičeno, saj so srednjeveški pisci ustvarili eno izmed najbolj nenavadnih in hermenevtično izzivalnih poglavij v dvatisočpetstoletnem razvoju antigonske mitologije. Pod vplivom Stacijeve *Tebaide* je tebanska motivika postala ena od vidnih stalnic viteškega romana, Antigona pa je bila v tej literarni tradiciji figura z neulovljivo širokim spektrom pojavitev, v katerih so se precej poljubno in drzno združevale različne karakteristike antičnih in srednjeveških ženskih likov. Ta dimenzija srednjeveške literature razkriva njeno izvirno kreativnost, »ki iznajdeva nove recepcijske možnosti literature prejšnjih obdobij in eksperimentira z novimi izkušnjami in identitetami v okviru svojega prostora in časa«, obenem pa raziskovalce sooča z »drugostjo in drugačnostjo 'tujega'«, ki jo je – v nasprotju s trdovratnimi modernimi predsodki – »vselej treba jemati resno«.

V svojem članku obravnavam zaključek Sofoklove *Antigone*, presunljivo upodobitev Kreontovega zloma, kesanja in umika, ki ga sodobne interpretacije tega temeljnega tragiškega dela – osredotočene predvsem na središčni spopad med Antigono in Kreontom – prepogosto spregledajo. Natančna analiza Kreontovih in zborskih sklepnih replik – tako v izvirniku kot v bogati slovenski prevodni tradiciji – ter njihovega širšega duhovnozgodovinskega konteksta (še zlasti atiškega razumevanja razmerja med božjim in državnim zakonom) razkriva izzivalno teopolitično poanto, ki načrtuje pomenski horizont celotnega Sofoklovega dela. V navezavi na te ugotovitve članek razvija pojem negativne politike, s katerim ponudi okvir za razumevanje dveh antagonističnih teopolitičnih paradigem v *Antigoni*, ki s specifično dinamiko svojega trka napovedujeta tudi nekatere prepoznavne duhovne in družbene pretrese (post)modernosti.

Antigone 2020—on the 60th Anniversary of Dominik Smole's *Antigone* (An Introduction)

Matic Kocijančič

The myth of Antigone is a familiar fixture in European literature, philosophy, and broader social discourse. The most important articulation of the myth, Sophocles's *Antigone*, already in antiquity gave rise to some celebrated interpretations and reinterpretations, including Euripides's (lost) tragedy by the same name and Statius's *Thebaid*, which was to overshadow even Sophocles's work in terms of popularity and influence in the Middle Ages (and partly into the early modern era). Numerous translations of Sophocles's *Antigone* were made in the sixteenth century (for example by Gentian Hervé, Giovanni Gabia, Veit Winshemius, Georgius Ratallerus, Johannes Lalamantius, and Thomas Naogeorgius, among others), followed over the next three centuries by more or less original (early) modern literary versions, reworkings, and supplements to the Antigone myth (by Luigi Alamanni, Robert Garnier, Thomas Watson, Thomas May, Jean Rotrou, Jean Racine, Vittorio Alfieri, and Pierre-Simon Ballanche, among others). In the nineteenth century, mostly thanks to Hegel's famous interpretation of Sophocles's tragedy, Antigone became one of the key mythological and literary references in the European philosophical canon. This trend continued in the twentieth century, mainly through the extraordinary influence of Heidegger's and Lacan's confrontations with Sophocles's work.

The twentieth century too showed great interest in the myth of Antigone, most influentially with reference to Jean Anouilh's famed and controversial *Antigone* (1944). The play's success led to an unstoppable post-war flood of plays, prose, and poetry with takes on Antigone's tale that more or less convincingly (dis)place the ancient heroine face to face with modern social and existential challenges. The *Antigone* of Dominik Smole, which was clearly influenced by Anouilh and premiered in 1960, is considered one of the best and most important Slovenian plays of the twentieth century. Even though there prevails a Slovenian consensus on its great aesthetic and thematic value, at the same time, the play has from the beginning inflamed researchers and given rise to disparate and even quite conflicting interpretations. One

of the best surveys of this broad horizon was the colloquium “Antigone ‘80,” organized by the Slovenian Comparative Literature Association on the twentieth anniversary of the opening of Smole’s play.

On the occasion of the sixtieth anniversary of Smole’s *Antigone*, at the SCLA we decided that the time had come for a fresh reckoning with its legacy, as well as a broader reckoning with the myth of Antigone, which has seen a number of influential treatments, marked by Smole, in Slovenia over the past five decades: in literature (Dušan Jovanović, Rade Krstić, Jure Detela, Evald Flisar), literary criticism (Janko Kos, Taras Kermauner, Primož Kozak), theatre (Meta Hočevar, Eduard Miler, Matjaž Berger), philosophy (Tine Hribar, Slavoj Žižek, Lenart Škof), and philology (Kajetan Gantar, Brane Senegačnik, Andreja Inkret). Our main aim has been to tie the rich Slovenian reception of the Antigone myth together with the equally flourishing and interdisciplinary contemporary international interest it has garnered. That is the starting point for the present collection of articles that take us on a picturesque journey from the ancient foundations of the Antigone myth, via the varied responses to the broader Theban mythology in medieval and early modern literature, all the way to the most recent challenges in the literary-critical reception of Sophocles and Smole.

Aleksandar Gatalica is a Serbian writer and translator from ancient Greek, among whose many translations of Greek classics into Serbian we also find Sophocles’s tragedies *Oedipus Rex* and *Oedipus at Colonus*. He outlines the key features and circumstances of the Sophoclean dramatic opus, in which he sees an ancient parallel to Shakespeare’s legacy, particularly as regards its influence, its powers of expression, and specific characteristics of style. In his study, Gatalica focuses on certain dimensions of Sophocles’s legacy that we are not used to seeing foregrounded: e.g. his contribution to the development of theatrical technique, the “economy” of his vocabulary, and the refinement of his verse. In his discussion of Antigone, he stresses that the character already in Sophocles transcends the eponymous tragedy, and that in *Oedipus at Colonus* we meet a kind of “proto-Antigone” who also imparts a fateful charge to the meaning of Sophocles’s most famous work.

Alenka Jensterle Doležal is a writer, literary historian, and expert on the modern reception of the Antigone myth, which she has discussed most exhaustively in the book *Mit o Antigoni v zahodno- in južnoslovanskih dramatikah sredi 20. stoletja* (*The Myth of Antigone in West and South Slavic Drama of the Mid-Twentieth Century*). Her paper

compares Smole's *Antigone* with one of the most prominent responses to Sophocles's heroine in Czech literature (though by critical consensus one of the least successful), the satirical play *Děvka z města Théby* (*The Whore of Thebes*) by the playwright Milan Uhde. Though the author rejects the possibility of mutual influence between the two dramatists, she still recognizes strong commonalities between them, which she largely explains by demonstrating the influence of Anouilh's *Antigone* on both plays; she particularly highlights the character of Creon, whom both Smole and Uhde give an enhanced role compared with the ancient original, and who also functions for both modern writers as a (more or less subtle) critique of the then communist regimes.

Brane Senegačnik is a poet, essayist, classical philologist, and translator, and a leading Slovenian expert on Sophocles and Greek tragedy. He compares Sophocles's and Smole's *Antigone* in terms of how the plays relate to "ultimate reality." This relation is established through the central "absent presences" in the two works: in Sophocles the absent presence of the gods, who do not appear directly in the tragedy, although the entire action is marked by the question of their part in it; in Smole, who portrays a world in which "there are no gods in the true sense of the word—in the sense, that is, of forces that, like in Sophocles, rule over ultimate reality," the absent presence is that of the title character (and at the end of the play also that of the Page, who takes over Antigone's mission). Although Senegačnik, describing Smole's removal of the divine from the Antigone myth (one might also say: *the absent absence* of the gods), raises the question "whether one could possibly be farther away from the world of Sophocles," he nevertheless in the end stresses the decisive spiritual parallels between the two (negative) views of reality: "Similar to how Sophocles's heroine lacks clear knowledge of life after death, Smole's too cannot know what it is like in the mysterious land where Polyneices is. She knows only that it is far from 'this world,' and moreover that it is 'the other side of life' [...]. Just as it is clear from Sophocles's 'ode to man' that man can approach the ultimate reality of life, death, only on his own, so man must also go to Smole's other land, to the other side of life, on his own."

Milosav Gudović is a Serbian philosopher who has previously dealt with the subject matter of Antigone in his treatise *Martin Heidegger in bistvo tragedije* (*Martin Heidegger and the Essence of Tragedy*), which has also been published in *Primerjalna književnost*. He engages with the rich philosophical reception of the first song of the chorus in Sophocles's *Antigone*, which his thoughtful hermeneutic analysis ties to the question of *sacrificialness* as the "original possibility of human existence"

and the “measure of anthropological and existential truth.” Against the problem horizon of Heidegger’s discussion of the relationship between the powerful (*deinón*) and violence in *Antigone*—a discussion that has become highly controversial over the past three decades (especially in light of the stormy reckonings with the philosopher’s political and historical baggage)—Gudovič offers a fresh rethinking of his interpretive framework: Antigone—with all the power of her sacrificial being, which is unveiled by her determined and decisive response to the “first calling,” the “option for brotherhood”—is not just non-violent, she *is non-violence as such*. The wrathful violence of “the ruler’s whim”—which seems to justify itself precisely with an equation of sacrificialness and violence that brooks no appeal (hence with a kind of *hermeneutic violence*)—in the end turns out to be “radically powerless.”

Alen Širca is a comparativist and president of the Slovenian Comparative Literature Association. His study unfolds the rich and turbulent history of the Antigone character from her birth in ancient Greece to the humanist Renaissance, focusing especially on the medieval reception, which has been quite neglected, not only in Slovenian studies of the Antigone myth but also internationally. Širca persuasively demonstrates that this neglect is far from justified, as medieval writers created one of the most unusual and hermeneutically challenging chapters in the 2500-year development of the Antigone mythology. Under the influence of Statius’s *Thebaid*, the Theban motifs became a prominent fixture of the chivalric romance, and in this literary tradition Antigone appeared in a bewilderingly wide range of forms, combining the different characteristics of ancient and medieval female characters in quite bold and arbitrary ways. This dimension of medieval literature reveals its original creativity “which keeps devising new possible receptions of the literature of previous periods and experimenting with new experiences and identities in the frame of its time and place,” while at the same time confronting researchers with “the otherness and difference of the ‘foreign’”—which, contrary to stubborn modern prejudice, “must always be taken seriously.”

In my own paper, I discuss the ending of Sophocles’s *Antigone*, the ingenious portrayal of Creon’s breakdown, remorse, and withdrawal, which is too often overlooked in modern interpretations of this fundamental work of tragedy, focusing as they do above all on the central conflict between Antigone and Creon. A careful analysis of the concluding lines spoken by Creon and the Chorus, both in the original and in the rich tradition of Slovenian translations, and of their broader intellectual-historical context (particularly the Attic under-

standing of the relationship between divine and state law), reveals a challenging theopolitical point that traces the horizon of meaning of Sophocles's entire work. In connection with this finding, the paper develops the concept of negative politics, which provides a framework for understanding the two antagonistic theopolitical paradigms in *Antigone* and how the particular dynamics of the clash between them also foreshadows some recognizable intellectual and social upheavals of (post)modernity.

Translated by Christian Moe

Sofokles: življenje in delo, zbrano v samo sedmih dramah

Aleksandar Gatalica

Beograd, Srbija

<https://orcid.org/0000-0003-1717-4691>

aleksandar.gatalica@gmail.com

Sofokles je bil antični Shakespeare. Ni le vez med starim in novim grškim gledališčem, ampak je z jasnostjo svojega sloga, natančnostjo pesnjenja in popolnoma izčiščeno tragedijo dolga stoletja predstavljal zgled pisatelja za stare Grke in njihove dediče. Kljub temu se je ohranilo skoraj trikrat manj Sofoklovih tragedij kot Evripidovih. Zakaj? Tekstološka analiza pokaže eno od potencialnih razlag: ker je bil Sofokles kanoniziran, so njegove drame v rokopisih hranili le na majhnem številu posebnih mest. Danes je ohranjenih sedem Sofoklovih del in obsežni fragmenti ene satirske igre, ki so mu pripisani z zelo veliko mero gotovosti. Antigona sodi med tiste drame, ki so stoletja veljale za hrbtenico razumevanja Sofokla. Manj znano je dejstvo, da v Sofoklejevi zadnji pisani drami, Ojdipu v Kolonu, srečamo nekakšno proto-Antigono.

Ključne besede: grška tragedija / grško gledališče / Sofokles / *Antigona* / *Ojdip v Kolonu*

Za Sofokla bi lahko brez velikega pretiravanja rekli, da je bil antični Shakespeare. Za to obstajata dva bistvena razloga: prvi, ki ga slišimo najpogosteje, in drugi, ki mu umetnikove biografije skoraj nikoli ne pripisujejo pomembnosti. Prvi razlog, da je Sofokles postal edinstvena, neprimerljiva antična dramska veličina, je tisto, kar je tudi Shakespeara umestilo med elizabetinske klasike. Sofokles – prav tako kot njegov novoveški pendant – staro gledališče povezuje z novim. Medtem ko lahko o Shakespearu brez bojazni rečemo, da je bil veliki most med zabavljaskimi britanskimi ljudskimi odri srednjega veka in reflektivnim, miselnim novoveškim gledališčem, bi o Sofoklu lahko trdili, da je v svojem delu povezal dve obdobji antične tragiške igre. Ko je stopil na antični dionizični oder, je v tragediji še prevladovala drama, podobna nekemu velikemu oratoriju z religiozno tematiko, kakor pri njegovem velikem predhodniku Ajshilu. Ko pa je končal dramo *Ojdip v Kolonu* in leta 406 pr. Kr. zapustil teatersko in življenjsko prizorišče, so se dionizična tekmovanja tragedov že davno preobrazila v sofistične spopade in vsakdanja modrovanja.

Da bi na ta način povezal dve obdobji, mora biti umetnik obdarjen z ustvarjalnim zanosom, odprt za nova gibanja in celo za modo prihodnjih časov, predvsem pa mora imeti srečo, ki ji v opisih ustvarjanja velikih umetnikov pogosto ne naklanjamo pozornosti. Ponavadi rečemo, da umetnik potrebuje iskro talenta, ki se lahko pokaže v samo nekaj letih ustvarjanja ali celo v enem samem delu, pri čemer trajnost procesa ni posebnega pomena. Sofokles pa potrди nasprotno. Ta avtor je namreč – za antične razmere – živel zelo dolgo. Rodil se je leta 496 pr. Kr. in umrl kot devetdesetletnik. Do smrti je bil, kot že rečeno, zelo plodovit pisatelj. V svojem devetdesetletnem življenju je Sofokles eno celo desetletje – med leti 468 pr. Kr. in 458 pr. Kr. – tekmoval proti Ajshilu ter od leta 455 pr. Kr. skoraj pol stoletja proti Evripidu. Tega je na koncu za nekaj mesecev celo preživel in je na tekmovanju leta 406 pr. Kr. svoj zbor odel v črnino, in sicer v čast vrnitvi telesa Evripida, ki naj bi po enem od izročil umrl v makedonski Aretusi, v Atene.

Kar je Sofoklu uspelo narediti v več kot šestih desetletjih umetniškega ustvarjanja, lahko le stežka predstavimo z današnjimi merili življenja in trajanja umetniške kariere. V antiki je bil že petdesetletnik precej star, življenje po dopolnjenih osemdesetih letih pa je zabeleženo le nekajkrat. Zato se je tedaj vse dogajalo sorazmerno hitreje kot v poznejših časih. Zlato obdobje 5. stoletja pr. Kr., stoletja antičnega gledališča, lahko primerjamo z dvema stoletjema razvoja novega teatra. Da bi lahko dosegel tisto, kar se je posrečilo Sofoklu, bi sodobni gledališki umetnik po današnjih kriterijih moral živeti skoraj sto petdeset let. Svoj opus bi moral začeti kot mlad pristaš Schillerja, v zreli dobi nadaljevati kot privrženec Ibsenovega gledališča situacije ter naposled kariero končati v rivalstvu z Ionescom in Beckettom pri pisanju dram, ki sodijo h gledališču absurda.

Življenjepis

Sofokles se je rodil v Kolonu, predmestju Aten, deset stadijev (ali kakšna dva in pol kilometra) severno od prestolnice. Zato se ni imel za prišleka (kot Evripid, domnevno rojen v Salamini), temveč za pristnega Atenca. Temu v prid govori tudi dejstvo, da je bil Kolon, katerega lepoto opeva Sofoklov *Ojdip v Kolonu*, svojevrstno sveto mesto, kjer je bilo po okoliških hribih in poljanah veliko templjev in spomenikov bogovom.

S takšnim – lahko bi rekli pedigriranim – atenskim poreklom, je imel Sofokles od samega začetka pomemben položaj med svobodnimi

atenskimi meščani. Bil je ugleden in svojega znanja ni hotel zadržati zase; zato se je, kot bi danes temu rekli, pridno posvečal tudi pedagoškemu delu. Med njegovimi učenci – in mladimi ljubimci – omenjajo dramatika Iona s Hiosa in heroja Halona.

Veliki pesnik ni bil slaven samo kot umetnik. Nekajkrat je vstopil tudi v politiko in javno življenje. Leta 443 pr. Kr. ga omenjajo kot blagajnika Aten, leta 441 pr. Kr. pa se pojavlja kot eden izmed Periklejevih vojaških svetovalcev (*strategoi*). Leta 413 pr. Kr. je naposled postal del posebne skupine svetovalcev, t. i. *probuli*.

Vseeno se je najbolj posvečal odrski umetnosti. Ustvarjal je skozi celo 5. stoletje in dosegel vse, kar je bilo v umetnosti njegove dobe moč doseči. Ko je po tolikih podvigih in dominantni prisotnosti na odru umrl, je postal atenski heroj; čeprav so si številni avtorji, kot ponavadi, šele takrat oddahnili. Aristofan je v komediji *Žabe* zapisal, da se je Sofokles končno »poslovil« in nato dodal: to je naredil »z lahkoto«.¹

Dramatikova kariera

Sofokles je najbolj znan in najbolj nagrajevan antični dramski pisec. Na dramski oder je stopil leta 468 pr. Kr. in že na svojem začetniškem tekmovanju prejel prvo nagrado ter premagal Ajshila. Napisal je več kot 120 del² in prejel vsaj dvajset dokumentiranih nagrad na dionizijah. Med nagradami je bilo največ prvih, le nekajkrat je bil drugi, nikoli tretji (oziroma zadnji na tekmovanju). Kljub dejstvu, da je bil tako popularen, imamo danes le sedem njegov dram, ki so ohranjene v celoti ali pa neznatno »poškodovane«, in sicer po najverjetnejšem kronološkem redu: *Ajant*, *Antigona*, *Trahinke*, *Kralj Ojdip*, *Elektra*, *Filoktet* in *Ojdip v Kolonu*. Po nenadni najdbi je bila k temu seznamu leta 1911 dodana tudi skoraj neokrnjena satirska drama *Sledilni psi*, čeprav zgodba o atribuciji tega dela še ni popolnoma zaključena.³

Danes lahko s precejšnjo gotovostjo datiramo le poslednji Sofoklovi dramski besedili: *Filokteta*, ki je nastal leta 409 pr. Kr. (avtor je istega leta zmagal), in *Ojdipa v Kolonu*, iz leta 406 pr. Kr. (s to dramo je spet zmagal, tokrat v postumni produkciji svojega vnuka leta 401 pr. Kr.). Nobenega dvoma ni, da je Sofokles večkrat slavil tudi pozneje,

¹ Verzi 80–82. Vsi prevodi, ki nimajo polnih referenc, so avtorjevi.

² Miloš N. Đurić v *Zgodovini belenske književnosti* pravi, da je šlo za 130 dram (288). Albin Lesky piše, da je Sofokles za sabo pustil 123 del (130).

³ Za drugačno filološko stališče, po katerem Sofoklovo avtorstvo ni več sporno, glej Krumreich, Pechstein in Seidensticker 280.

npr. leta 438 pr. Kr., ko je premagal Evripida, ki je takrat nastopil s trilogijo, v kateri je bila *Alkestida* uvrščena med satirske drame. Leta 431 pr. Kr. je zmagal Ajshilov sin Evforion, tretje mesto pa je tedaj pripadlo Evripidu, ki je med drugim uprizoril *Medejo* (gl. Sommerstein, *Aeschylean* 13). Vemo, da je Sofokles osvajal prve nagrade tudi v letih, ko so bile na sporedu njegove (tudi dandanes) najslavnejše drame. To npr. velja za *Antigono*, za *Kralja Ojdipa* pa ne – premagal ga je namreč Ajshilov nečak Filokles (gl. Sommerstein, *Aeschylean* 13, predvsem op. 37, kjer je naveden antični vir) –, vendar ni znano, kdaj točno se je vse to dogajalo in ali sta ti drami sodili v isti trodelni cikel ali v različne cikle. V splošnem je kronologija (in s tem biografija) v tem pogledu izredno nejasna in nezanesljiva, sodbe sodobne literarne zgodovine pa izjemno hipotetične. Poleg naštetih del so znani še naslovi sedemdesetih Sofoklovih dram, katerim pripisujejo ohranjene fragmente: nekaj več kot 2200 verzov, kar je približno enako kot drama in pol. Vprašanje pa je, ali so vsi ti odlomki dejansko Sofoklovi, saj večina poročil o avtorstvu izhaja iz enega vira, le redko iz dveh povezanih virov.

Pri naštetih dramah in omenjenih fragmentih gre za dela, za katerimi so ostale snovne sledi. Naslovov, ki jih omenjajo različni avtorji in od katerih ni ohranjen noben verz, pač pa zgolj opomba, da je »delo napisal Sofokles«, je še veliko več.

Mala tekstološka razlaga Sofoklove dediščine

Ko se je Sofokles poslovil, je bil najslavnejši človek v civiliziranem delu človeštva (tako so namreč Atenci razumeli svojo kulturo). Ta slava je trajala še celo stoletje po njegovi smrti. Po Aristotelovem mnenju (gl. *Poetika* 1453b2) je *Kralj Ojdip* paradigma maksimaliziranja tragičnega efekta. Toda slava, kot vemo, kopni in sčasoma zbledi, še posebno, če po avtorjevi smrti napoči turbulentno obdobje civilizacijskega propada. Dejstva, ki smo jih navedli glede preživetja Sofoklovih dram, so precej neizprosna. Obenem lahko zanesljivo datiramo največ tri pesnikove zmage (leta 401 pr. Kr. in 438 pr. Kr. povsem zanesljivo, leta 468 pr. Kr. zelo zanesljivo); zmaga s tetralogijo, ki je vsebovala *Antigono*, ni bila na nobeno od teh letnic, a ne vemo zagotovo, kdaj je bila. Kako pa je z drugimi dionizijskimi slavji, katerih nagrajenec je nedvomno bil? Kako je sploh mogoče, da ni ohranjenih več del najpopularnejšega antičnega dramatika?

Na ta vprašanja tu odgovarjam karseda na kratko. Dejstvo, da je bil Sofokles ljubljenež žirije, ali tistega dela javnosti, ki ji dandanes rečemo

»akademska«, medtem ko je bil Evripid miljenec ljudstva, je morda prvi možni odgovor na to, zakaj je ohranjenih trikrat več del mlajšega kot starejšega dramatika. Papirusi del nagrajencev so se nahajali v enem, častnem prostoru, pogosto v središču mesta, popularna dela pa so se prepisovala in raznašala po najrazličnejših atenskih krajih, in celo po drugih, oddaljenih polisih. V antiki in srednjem veku so rokopisi najpogosteje izginjali zaradi požarov v knjižnicah. Zato je bilo Sofoklova dela – če skratka predpostavimo, da so bila številna zbrana v enem samem osrednjem prostoru – veliko težje ohraniti kot pa Evripidove drame, ki so bile razsejane povsod naokrog.

Manjši, a neizpodbiten vpliv na to, ali se bo neko delo ohranilo ali ne, predstavlja tudi njegova vsebina in forma izražanja. Vso antično dediščino so v srednjem veku obravnavali kot »poganske posle«; ta dediščina je bila dovolj dobra za pouk grščine in latinščine, vendar ne zaradi samih antičnih virov, temveč zaradi dejstva, da je bila v srednjem veku latinščina uradni cerkveni jezik na evropskem Zahodu ter da je bila Biblija deloma pisana v grščini (ki jo je Vzhodno rimsko cesarstvo prevzelo kot uradni jezik Cerkve). Veliko antičnih dram je bilo v zgodnjem srednjem veku uničenih, ker so bile na nekaterih mestih, kjer so se ohranile (žal tudi v zadnjih prepisanih izvodih), razglašene za heretične. Kakšne so bile – v luči tega dejstva – zadeve glede Sofokla in Evripida?

Na prvi pogled bi se zdelo, da je imel v srednjeveškem sistemu vrednot prednost Sofokles. Organizirani in kanonizirani grški atiški dialekt, urejene misli, spretno načrtovani poduki in skladnost Sofoklovih del bi verjetno vzbudili večjo pozornost srednjeveških sholiastov. Ali pa to vendarle ni bilo tako? Videti je, da se je zgodilo prav nasprotno. Grški viri so bili za srednjeveške preučevalce nekoliko »skrivnostni«. V njih je bilo treba najti neko prerokbo ali skrivnosten božji nauk, zapisan pri poganskih narodih, ki Gospoda niti še niso poznali. V takšnem sistemu razumevanja antičnega izročila je bil sofist Evripid nepreko-sljiva veličina.

Množica sumljivih umevanj, okretnost v rabi stilskih figur, povezovanje nepovezanih stvari, vzpostavljanje skorajda alkimističnih vezi med duhom in telesom – vse to je, paradokсно, Salamincu Evripidu omogočilo, da je nemirno poltisočletje zgodnjega srednjega veka preživel bolj na varnem, vse do enajstega stoletja, ko je bilo v magistralnih prepisih kanonizirano tisto, kar je bilo dotlej ohranjeno.

Morda se je ravno zato zgodilo, da je štiri stoletja pozneje – v času iznajdbe Gutembergovega knjigotiska, ki je za vekomaj zbral vse, kar ljudje in požari od antike naprej niso zmogli uničiti in sežgati – Evripid ostal skoraj trikrat bolj zastopan avtor kot Sofokles.

Toda umetnosti ne merimo na kilogram. Sofokla so v obdobju renesanse in razsvetljenstva takoj prepoznali kot klasika. *Kralj Ojdip* je prva Sofoklova drama, ki je bila postavljena na novoveški oder – v gledališču Olimpico v Vicenzi, konec 16. stoletja.⁴ Tudi druga dela, predvsem *Antigona*, so bila uprizarjana v sami zarji gledališkega življenja v Franciji, Britaniji in nemških grofijah. Lik Ojdipa je Freud uporabil pri opredelitvi slovitenga ojdipovskega kompleksa. Sofoklova *Elektra* je pozneje posodila ime nasprotnemu medspolnemu razmerju, t. i. Elektrinemu kompleksu. *Elektra* je postala inspiracija za Eugenea O'Neilla (*Elektra v črnini*) in Richarda Straussa (*Elektra*), operni oratorij *Oedipus Rex* Igorja Stravinskega pa je še dandanes pogosto na repertoarjih.

Gledališče v Sofoklovem obdobju

V zreli dobi Sofoklovega ustvarjanja je antični teater precej napredoval in se popolnoma osamosvojil od zborske pesmi, iz katere je izhajal. To pomeni redukcijo vloge zbora, njegovo razdelitev na polzbore z zborovodjo in uvajanje tretjega lika v dramo. Prav Sofoklu pripisujejo, da je uvedel tretjega igralca in povečal število pevcev z začetnih 12 na 15, tako da se lahko razdelijo v dve skupini s sedmimi pevci, z zborovodjo na čelu.

Celo na področju odrske tehnike se takrat, po letu 450 pr. Kr., dogajajo velike spremembe, čeprav so dionizije in na njih uprizarjane drame še vedno umetniško, pa tudi religiozno dejanje, ob katerem mora občinstvo doživeti vznemirjenje in predvsem razsvetljenje. Vendar pa je umetniški značaj odrskih prireditev v Sofoklovem času postal vse bolj pomemben. V Atenah se je vse odvijalo v enem gledališču, Dionizovem. Kapacitete – ki jih večina novejših raziskav ocenjuje na približno 17.000 gledalcev – so se povečevale, gradili so se novi avditoriji in vse to je zahtevalo izboljšanje scenskih rekvizitov.

V obdobju po letu 450 pr. Kr. je izboljšano tudi ustje na tragiških maskah, ki so jih morali nositi vsi igralci. Ta ustja imajo – kot so pokazale novejša arheološke raziskave – lijakasto oblikovano odprtino, ki naj bi igralcem služila kot svojevrstni ojačevalec glasu, saj so bili avditoriji vse večji in je moral igralec glasovno doseči tudi zadnje vrste. V času, o katerem govorimo, je patentirana še odprtina na steni, ki je pregrajevala oder. Odprtina (znana kot *ekkyklema*) je imela le en sam smoter: ob pravem času razkriti telo umorjenega tragiškega mučenca.

⁴ *Kralja Ojdipa* se tradicionalno navaja tudi kot prvo (dokumentirano) moderno uprizoritev grške tragedije, a je, kot kažejo novejša raziskave, to v resnici bila Evripidova *Hekaba*, leta 1506 v Rimu; gl. Helou 3–4, Turkeltau 137.

Tudi sama produkcija je postajala odrsko vse bolj zahtevna. S tremi igralci – vsak izmed njih je seveda igral več vlog – so zdaj na odru lahko prirejali resnejšo mizansceno. Kar je bilo še nekaj desetletij nazaj pri Ajshilu navadna pregraja z naslikanim predelom ali kakšno zgradbo ali palačo, je postalo pristni scenski rekvizit, s sklesanimi stebri, okni in frizi. V Sofoklovem času igralec ni bil samo na eni ravni (odrskem parterju), temveč pogosto na dveh ali več. Tipična scena je približno takšna: boginja na piedestalu, tragiški junak na vrhu majhnega podija, h kateremu vodijo tri stopnice, sel pa ob vznožju stopnišča oz. na odrskem parterju. Razvijejo se tudi drugi scenski rekviziti, npr. prva dvigala, najbrž največja antična gledališka iznajdba 5. stoletja pr. Kr. Kdo bi lahko pripomnil, da je vse to zgolj scenska tehnika, ki sploh ne poraja umetniške lepote. Vendar se moramo spomniti grških nazorov o gledališču kot prostoru umetnosti, ki išče predvsem neko znanje (*téchne*). Tega močnega razvoja odrske tehnike seveda niso mogla spregledati niti dramska besedila. Anagnoreza, dramski obrati, dialogi treh likov hkrati (namesto duetov je šlo takrat za tercete, če si lahko izposodimo današnji operni besednjak) – vse to je privedlo do novega dramskega tempa, pospešilo kontrastnost karakterologije in iz drame naredilo bolj igralsko kot ritualno dejanje.

Sofoklov jezik in verz

Grščina, v kateri so napisane Sofoklove tragedije, se v osnovi ne razlikuje od dominantne, lahko bi rekli »paradne« odrske helenske govornice, ki je prisotna pri vseh treh tragedijah. Pa vendar, če nekoliko pozorneje pogledamo pesnikove monologe in replike, takoj opazimo – tudi na ravni jezika – zakaj je Sofokles tako močno zaslovel med sodobniki in poznejšimi rodovi recipientov.

Najprej gre za skladnost določenih dramskih delov. Sofoklovi monologi so, za razloček od Evripidovih, precej kratki. Pri njem ni moč opaziti toliko zemljevidnih ali zgodovinopisnih deskripcij kot pri Ajshilu. Kadar – podobno drugim dramatikom – znova pripoveduje o zločinu, ki ga na atenskem odru zaradi nespodobnosti nikakor niso smeli prikazovati, ne posega po dolgih glasniških monologih. Zato dogajanje v njegovih dramah teče bolj neovirano, liki pa se drug z drugim bolj gibko izmenjujejo. Celotako, ko gre za očitne primesi sofizmov, drobnjakarskih umevanj, je to pri Sofoklu gibkeje vključeno v dramo in je podobno organski, ne mehanski prilogi, kot se to pogosto zgodi pri Evripidu.

To je tisto, kar opazimo na prvi pogled. Če potem svoj pogled dodatno izostrimo in ga usmerimo na same verzze, zlahka vidimo, da so Sofoklovi jambski trimetri, ki prevladujejo v govornih dramskih segmentih, veliko skladnejši kot denimo Evripidovi. Pri Sofoklu lahko zasledimo manj verznihih prestopov. Dolžina njegovih stavkov je najpogosteje idealna – od dveh do treh celih verzov. Sofokles redko končuje misel na polovici stiha, redko poantira prejšnji premislek s padcem v naslednji verz, kar se zelo pogosto dogaja pri raztrganem in romantično zanesenem najmlajšem tragediografu. Občinstvo zato dobi vtis, da je sleherni Sofoklov tekst po metrični lepoti – testamentaren.

To v veliki meri razjasnjuje, zakaj je bil pesnik tako popularen. Antični avditorij, kot vemo, ni cenil niti ni v polnem smislu poznal izvirnosti, ki je od romantike do danes povzdignjena v vrhunski atribut umetnosti. Ker je helenska tragedija zgolj znova pripovedovala mite, ki so bili znani vsakemu izobraženemu Grku, so ljudje gledališče obiskovali predvsem zato, da bi videli, *kako* je oblikovana določena dramatiizacija, ne zato, da bi spoznali nekaj novega o odlomku mita, ki je izpostavljen na sceni. Dionizično občinstvo zato nikoli ni bilo naklonjeno Evripidovemu prenašanju mitov, saj je venomer bolj cenilo *téchne* kot izvirnost pristopa.

V takšnem sistemu vrednot je Sofokles prav neprekosljiv. Ne meri, tako kot Evripid, na vizionarstvo, na domišljijo scenskih podob. Tudi v izbiri slogovnih sredstev je Sofokles najbližji Shakespearu. Njegova izraznost se izčrpa v retoričnem shematizmu, kot da bi šlo za kakšno abstraktno in ne trodimenzionalno upodobitev. Primerov takšne izraznosti je v Sofoklovih besedilih na pretek. Naslednji verzi bi lahko bili vzorec njegovega verbaliziranega kozmosa v malem:

OJDIP

Saj vaša bol velja le enemu,
vsak misli nase zgolj, a duša moja
ječi za mesto, zame in za vas.⁵ (Sofokles, *Kralj 9*)

Podoben primer istega izraznega sredstva najdemo v Antigoninem monologu:

⁵ Verzi 61–64.

ANTIGONA

Na vse, kar vam najdražje je, vas prosim in rotim:
Na vaše otroke, ženo, imetje, na boga.⁶ (Sofokles, *Ojdip* 29)

Vse to – tudi verzna oblika in distribucija besed znotraj metra, in izraznost, ki meri na retorično shematiko – je pri Sofoklu okronano s posebno, lahko rečemo »vladarsko« grščino. Vsi prevajalci iz grščine vedo, da je sintaksa atiškega narečja klasičnega petega stoletja pr. Kr. povsem drugačna od sintakse srbščine, slovenščine ali kakšnega drugega sodobnega jezika.

Avtor tega teksta se na tem mestu ne more spuščati v vse nadrobnosti in odtenke tega izredno »ekonomičnega« jezika, ampak ga lahko bralcu, ki grščine ne zna, približa prek nekaterih primerov. Grki so imeli zelo radi takšne izraze: »*Storivši* to, je njim, *prišedši* v Atene, s svojo avtoriteto sporočil tole«. Tudi kombinacija participskih glagolskih oblik z zaimki je Sofoklu pomagala do slave. Z grškega stališča je Sofokles mojster rabe zaimkov, ki so bili znamenje »velikega sloga«. Prevajalec naleti na celo vrsto zaimkov: od osebnih, povratnih, svojilnih, odnosnih, nedoločnih, vprašalnih, do sestavljenih. Sodobni prevajalec se zato pogosto znajde v zadregi, ko skuša razumeti, kdo je komu kolikokrat in zakaj nekaj naredil, vendar so helenski gledalci to preprosto oboževali.

Dovolj je, da se spomnimo le enega primera. Sestavljeni zaimek *toioútos* (»takšen« oz. »tisti, ki je tako pomemben«) Sofokles uporabi na točno 123 mestih, kar je približno dvajsetkrat v posamezni drami. Tipično rabo tega zaimka najdemo v *Ojdipu v Kolonu*, v 62. verzu: *τοιαῦτα σοι ταῦτ' ἐστίν* (kar pomeni: »tako je pomembno to mesto, kjer si«).

Vse doslej povedano jasno kaže na to, da Sofoklov leksični zaklad ni tako bogat kot Evripidov. Prav to je bila v očeh antičnega gledalca prednost slavnega pesnika, ker je bila za tega gledalca kodirana raba manjšega besednjaka znak pesnikove spretnosti na manjšem in bolj prepoznavnem terenu, kar je bilo vedno cenjeno kot tista famozna *téchne*.

⁶ Verzi 250–251.

Naslovi dram v Sofoklovem času in pozneje

Bralcem je nedvomno že znano, da so naslovi dramskih del najverjetneje poznejši, novoveški pojav.⁷ V antiki so bile drame najbrž igrane tako, da jih je pisec prinesel v gledališče v enem pisnem izvodu, ki je najprej krožil med člani žirije. Kadar je bila trilogija sprejeta za prikaz na dionizijskih tekmovanjih, je verjetno pesnik ta isti izvod vzel nazaj in začel igralske vaje. Na samem tekmovanju so dela napovedovali z vzklicem, in tako je naslov kot umetniška kategorija precej dvomljiv.

Kar danes velja za naslov antične drame, je v glavnem kodiran naziv iz starega ali srednjega veka. Pri Evripidu tako srečemo *Ifigenijo avlidsko* in *Ifigenijo tavridsko* (ki ju danes prevajamo kot *Ifigenijo v Avlidi* in *Ifigenijo na Tavridi*). Popolnoma natančen prevod naslovov dveh Sofoklovih dram se glasi: *Ojdip tiran* in *Ojdip med Kolončani*. Marsikateri prevajalec – ta je moral najprej prevesti naslov dela – je imel veliko težav s prevodom besede »tiran«, ki je v novoveški konotaciji dobila negativen pomen, medtem ko je pri Helenih pomenila preprosto »vladar«. Da so bili glede tega v zadregi tudi Angleži, ki so to dramo v 20. stoletju najpogosteje prevajali, lahko vidimo iz naslednjega pregleda vseh (poslovenjenih) angleških prevodov tega dela v prejšnjem stoletju:

- Kralj Ojdip* (R. C. Jebb; posodobil Moses Hadas, 1967)
- Oedipus Rex* (Fitts, Dudley, Fitzgerald, 1939)
- Kralj Ojdip* (David Grene, 1942)
- Kralj Ojdip* (E. F. Watling, 1947)
- Oedipus Rex* (Albert Cook, 1948, redakcija prevoda 1957)
- Kralj Ojdip* (Theodore Banks, 1956)
- Kralj Ojdip* (Paul Roshe 1958, redakcija prevoda: 1991 in 1996)
- Kralj Ojdip* (Bernard Knox, 1959)
- Kralj Ojdip* (Piter D. Arnott, 1960)
- Kralj Ojdip* (Kenneth Cavander, 1962)
- Kralj Edip* (H. D. Kitto, 1962)
- Oedipus Tyrannus* (L. Berkowitz in T. Bruner, 1970)
- Kralj Ojdip* (Thomas Gould, 1970)
- Kralj Ojdip* (Robert Fagles, 1977, redakcija prevoda 1979)
- Kralj Ojdip* (Stephen Berg in Diskin Clay, 1978)
- Kralj Ojdip* (Don Taylor, 1986)
- Oedipus Tyrannus* (Hugh Lloyd Jones, 1994)
- Oedipus Tyrannus* (Peter Meineck in Paul Woodruff, 2000)

⁷ Tu je treba poudariti, da vendarle ni povsem jasno, kako je bilo zares s tem. V državnem arhivu so jih najbrž klasificirali po naslovih, tako jih poznajo tudi aleksandrinski filologi. O tem gl. Sommerstein, »The Titles« 1–16.

Ojdip je torej vladar Teb, vendar ni kralj, še najmanj pa bi lahko bil car (kot v srbskem prevodu Miloša Djurića). Car je vladarski naslov – etimološko povezan z latinskim »cezar« –, ki pomeni vladarja istega ranga z rimskimi ali bizantinskimi vladarji oz. upravitelja, ki ne vlada samo nad svojim, temveč tudi nad drugimi narodi. Za carje so se razglaševali denimo ruski imperatorji ali srbski car Dušan, »vladar Srbov in Grkov«. Da je v Ojdipovem primeru raba besede *car* napačna, je nedvomno jasno. Ne le, da ni obvladoval drugih polisov, temveč celo na tebanskem prestolu ni bil kralj, pač pa neke vrste zaslužen upravnik.

Kaj je potem treba narediti? Poimenovati Ojdipa *kralj* je nekoliko skromnejše, vendar srbska prevajalska tradicija po takšni rešitvi ni posegala. Sam sem ponudil svojo prevajalsko rešitev: *Gospodar Ojdip*, sledeč neformalnemu, a zelo znanemu naslovu prvega modernega srbskega vladarja, Miloša Obrenovića, v času omejene samostojnosti Srbije v 19. stoletju. Če natančneje razumemo besedo »tiran«, lahko naslov te drame prevedemo kot *Vladar Ojdip*, celo *Namestnik Ojdip*, nikakor pa ne kot *Kralj Ojdip* ali *Car Ojdip*.

O drugih naslovih in dramah

Drugih dram, med njimi je tudi *Antigona*, ni tako težko nasloviti ali prevesti v sodobne jezike. *Antigona*, ki je tokrat v ospredju našega zanimanja, je ob *Gospodarju Ojdipu* najbolj paradigmatičen tekst antične dramatike v novejših časih. *Antigona*, zaščitnica morale in višjega reda, je vse do danes ostala primer žrtve, ki je vzdana v slavo dneva in drugih efemeralij. Ona premaga tako človeško kratkovidnost kot tudi pravne in etične norme, omejene z vsakdanjimi predsodki.

Vse, kar je *Antigona* povedala v drami, ki ji je dala svoje ime, znamo skoraj na pamet. To, kar pa je rekla v zadnji Sofoklovi drami *Ojdip v Kolonu*, je manj znano. Tu naletimo na nekaj, kar bi lahko poimenovali »Antigonin proto-lik«. Ključni moment za zgodbo o prekletstvu, ki pade na Ojdipove naslednike, najdemo v odlomku, v katerem uzurpator tebanskega prestola, general Polinejk – pred svojo silno vojsko iz Argosa – stopi pred Ojdipa in ga roti, naj preide na njegovo stran, kajti »tisti, ki ima na svoji strani slepega Ojdipa, bo zmagal« (glej verze 1458–1478).

Antigona, ki se kronološko, skladno z razvojem mita – čeprav seveda ne skladno s časom nastanka drame, saj je *Ojdip v Kolonu* zadnja Sofoklova drama – prvič pokaže kot sodnica »stoletja in stoletij«, ki

očeta prosi, naj sprejme in posluša uzurpatorja Polinejka, opredeli svoj dramski značaj s temi besedami:

ANTIGONA:

Čuj, oče, moj nasvet, čeprav sem mlada!
Dovoli kralju, da ti svétuje,
kot mu srce veli, kot bogu vseč je,
in daj, da sestri srečata se z bratom!
Ne boj se, da bi s tem, kar ni v tvoj prid,
na silo odvrnil te od tvojih sklepov.
Le kaj ti škóduje, če govor slišiš?
V besedah se izdajo zli naklepi!
Tvoj sin je: in četudi bi naklepal
vseh hudobij najhujše ti brezboštvo,
ni prav da zlo mu z zlom povrneš, oče!
Daj, sprejmi ga! Glej, tudi drugi imajo
otroke slabe, ujezljiv značaj,
pa urok prijateljev jih umiri.
Ne v zdaj, poglej nazaj, kaj tvoj ti oče,
kaj rodna mati zla je prizadela!
Če v to uzreš se, vem, da boš spoznal,
da iz hude jeze rodi se le húdo.
Snovi ne malo ti je za razmislek,
ko trajno ugaslih si oči oropan.
Popusti! Kdor prosi kaj pravičnega,
naj ne prosjači zanj! Če kdo je užil
kaj dobrega, naj to še sam skazuje!⁸ (Sofokles, *Ojdip* 129–131)

Ojdip, Polinejkov oče, vendarle zavrne sina z grobimi besedami in kletvijo, Polinejk pa dojame, da nima druge izbire, kot da skrije to zname-nje pred svojimi vojaki in odide gotovemu propadu naproti, k »vgraditvi svojega imena v tebansko slavo«. Polinejk krene v odločilni, že vnaprej izgubljeni boj, z besedami iz *Ojdipa v Kolonu*:

POLINEJK:

Gorje! Zastonj bila je moja pot!
Gorje, zavezniki! S kakšnim načrtom
sem šel iz Argosa, tega, nesrečnež,
zaveznikom zaupati ne smem,
a tudi odsloviti jih ne morem.

⁸ Verzi 1181–1204.

Molčati moram, vdati se v usodo!
 O, rodni sestri, ki sta slišali
 neizprosno kletev našega očeta,
 pri nebu vaju prosim: če se kletev
 uresniči in če kdaj se vrneta
 domov, vsaj vedve me ne zavržita,
 s častjo pogrebno v grob me položita!⁹ (Sofokles *Ojdip* 147–149)

S temi Polinejkovimi besedami je vse postavljeno in »zaklenjeno«. Usoda je nastavila zanko tako Polinejku kot Antigoni. Scena, prostor, grob, mesto, (ne)dostojen pogreb brata Polinejka – vse to je v nekaj mojstrskih verzih »ljudskega pesnika« Sofokla že opisano in pripravljeno za tisto slavno epizodo tebandske sage, ki je znana kot tragedija *Antigona*.

Sofoklovo edinstveno razumevanje gledališča

Teater, ki ga je v zlati dobi razvil Sofokles, dandanes velja za helensko tragedijo v ožjem pomenu besede. Če je etično-estetsko gibalno te dramske zvrsti *hybris*, se pravi krivda, zaradi katere človek trpi, potem je Sofokles – še posebej v drami *Kralj Ojdip* – tragično krivdo, ki se izvršuje slepo in nevede, pripeljal praktično do popolnosti. Toda Sofokles svojemu junaku – bodisi da, kot Ojdip, naredi prestop z nejevoljo oz. nezavedno, ali pa, kot Antigona, svobodno prevzema lastno krivdo – ne pusti niti najmanj prostora za premislek, predramek ali strah. Za Evripidove značaje pa velja nekaj povsem drugega. Ti so čezmerni, drzni, pogosto v sebi razcepljeni. Vsak Evripidov junak lahko iz drame izstopi in pregrehe ne stori, ne glede na to, da je izhod pogosto lažen ali nedojemljiv. Pri Sofoklu takšnih izhodnih vrat preprosto ni. Na ravni volje – če voljo razumemo kot manifestnost gest, ki lahko dejansko spremenijo junakov svet – Sofoklov tragiški protagonist ne more storiti ničesar. Moralni zakoni v človeku so nezlomljivi, nebo nad njimi neizprosno. Tudi kadar so rokohitrski, kakor Ojdip, ali polni zanosa, kakor Antigona, kadar so dosledni, kakor Kreon, nikakor ne morejo v realnem času izstopiti iz dramske pasti.

Tako pri današnjem kot pri antičnem gledalcu to porodi katarzo, saj je znano, da se velika umetnost od majhne razlikuje po tem, da se v veliki umetnosti vse nujno zgodi tako, kot se, medtem ko se v primeru majhne ali nizke umetnosti, ki je oropana talenta, venomer vprašu-

⁹ Verzi 1399–1410.

jemo, ali je vse v resnici moralo biti tako, zakaj se je tako začelo, in nenazadnje, zakaj se je prav na tem mestu in na ta način končalo.

Prav zato je Sofokles veliki umetnik. V njegovih tragedijah se vse giblje kot deli tanka: gosonice *hybris* poganjajo jeklena kolesa volje junaka, ki preučuje svoj primer tako, da s prstom kaže nase, pri čemer se na koncu vedno kot edina možnost pokaže to, da bogovi zagrmijo iz topa in se junakova drama konča kot tragedija. Temu sosledju se nihče ne more umakniti, še najmanj Antigona. Le en popotnik je deloma dobil priložnost za odrešenje: sam Ojdip. To pa je tema, o kateri bomo govorili v nekem drugem tekstu.

Prevedel Milosav Gudović

LITERATURA

- Aristofan. *Praznovalka tezmoforij. Žabe*. Prev. Andreja Inkret. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003.
- Aristotel. *O pesniški umetnosti*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Študentska založba, 2005.
- Đurić, Miloš. *Istorija helenske književnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1986.
- Helou, Ariana N. *Translation and Performance of Greek Tragedy in the Cinquecento*. Providence, RI: Brown University, 2007.
- Krumreich, Ralf, Pechstein, Nikolaus in Bernd Seidensticker. *Das grichische Satyrspiel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.
- Lesky, Albin. *Die griechische Tragödie*. Stuttgart: Kröner, 1981.
- Prinsky, Norman. *Ancient Times through the Renaissance: Notes and Questions on Drama and Sophocles' Oedipus the King*. Augusta, GA: Augusta State University, 2001.
- Sofokles. *Antigona*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978.
- Sofokles. *Kralj Oidipus*. Prev. Anton Sovrè. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978.
- Sofokles. *Ojdip v Kolonu*. Prev. Kajetan Gantar. Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2010.
- Sommerstein, Alan H. *Aeschylean Tragedy*. London: Duckworth, 2010.
- Sommerstein, Alan H. »The Titles of Greek Dramas«. *Seminari Romani di Cultura Greca* 5.1 (2002): 1–16.
- Turkeltauh, Daniel. »Hecuba«. *A Companion to Euripides*. Ur. Laura K. McClure. Malden, Oxford: Willey Blackwell. 136–151.

Sophocles: Life and Work Collected in Only Seven Plays

Keywords: Greek tragedy / Greek drama / Sophocles / *Antigone* / *Oedipus at Colonus*

Sophocles was the ancient Shakespeare. Not only is he a link between the ancient and the new Greek theater, but with the clarity of his style, the precise verse, and the perfectly refined tragedy, he was for centuries the model of a writer for the ancient Greeks and their heirs. Yet almost three times less tragedies has survived from Sophocles than from Euripides. Why is this so? Textual analysis indicates that this is precisely because Sophocles was canonized and his plays in manuscripts were preserved in a small number of special places. Today, seven plays survive and one that is still uncertainly attributed to Sophocles. *Antigone* is among the tragedies that have formed the backbone of understanding Sophocles for centuries. Less well known is that a kind of proto-*Antigone* exists in Sophocles's last written play: *Oedipus at Colonus*.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.14'02.09Sophocles

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v44.i1.01>

Kralj v kraljestvu zla: lik Kreonta v dramah Dominika Smoleta in Milana Uhdeta

Alenka Jensterle Doležal

Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra jihoslovanských a balkanistických studií, Nám. Jana Palacha 2, Praha 1, 116 38, Česká republika
<https://orcid.org/0000-0002-0777-5701>
alenka.dolezalova@ff.cuni.cz

V razpravi primerjamo dve drami: poetično filozofsko dramo Antigona Dominika Smoleta (1929–1992), ki je leta 1960 imela premiero na Odru 57 in je usodno zaznamovala razvoj slovenske drame, in satirično igro Děvka z města Théby (Prostitutka iz mesta Teb) češkega dramatika Milana Uhdeta (roj. 1936) iz leta 1967, ki so jo samo kratek čas izvajali v praškem in brnskem gledališču, potem pa so jo zaradi ruskega vdora na Češkoslovaško in totalitarnega režima prepovedali. Med dramama ni realne povezave in ne moremo govoriti o možnih vplivih, razkrivajo pa se neverjetno podobna medbesedilna izhodišča in idejne povezave: obe se motivno in tematsko navezujeta na Sofoklovo in Anouilhovo Antigono (ta je imela na Češkem po vojni še večji uspeh kot v Sloveniji). Oba dramatika filozofsko izhajata iz eksistencializma in absurdne dramatike (prav te oznake se pojavljajo tudi pri poznejših analizah njunih dram). Češki filozof Patočka je izpostavil tezo, da v 20. stoletju dominira problem Kreonta in tudi v obravnavanih dramah Kreon postaja osrednji protagonist oz. antagonist. V analizi se osredotočamo na lik Kreonta, ki v obeh dramah postaja glavni »igravec« v dramskem dogajanju in tudi osrednja figura, ki se giblje na območju zla, kar razkriva njegov diskurz in dinamika odnosov z drugimi postavami. Njegova osebnost se v dramskih situacijah pogosto oblikuje v nasprotjih in njegova dejanja izražajo notranji konflikti. Kreon je v obeh dramah zanimiv tudi zaradi političnih konotacij: njegov problem lahko razlagamo kot tipičen problem socialističnega oblastnika.

Ključne besede: srednjeevropska dramatika / Smole, Dominik: *Antigona* / Uhde, Milan: *Děvka z města Théby* / literarni liki / Kreont

V prispevku primerjam dve drami iz šestdesetih let, ki sta nastali z majhnim časovnim razmakom v srednjeevropskem prostoru.¹ Prva je poetična filozofska drama *Antigona* (1929–1992), ki jo je Dominik Smole (1929–1992) napisal leta 1959, leta 1960 pa je imela premiero na Odru 57. Drama je usodno zaznamovala razvoj slovenske drame in bila uspešna tudi na jugoslovanskem prizorišču. Druga je satirična drama *Děvka z města Thěby* (*Prostitutka iz mesta Tebe*) češkega dramatika Milana Uhdeťa (1936) iz leta 1967, ki so jo samo kratek čas izvajali v praškem in brnskem gledališču, potem pa so jo po sovjetskem vdoru na Češkoslovaško leta 1968 in v totalitarnem režimu prepovedali.

Mit o Antigoni je zaradi simbolične, nadčasovne narave in tudi možnih političnih interpretacij eden ključnih starogrških mitov v srednjeevropski dramatikii povojnih socialističnih držav ter v južno- in zahodnoslovanski dramatikii, o čemer sem razmišljala pred skoraj dvajsetimi leti v svoji knjigi z naslovom *Mit o Antigoni*, pa tudi pozneje v številnih člankih (npr. »Antigona v povojni slovanski dramatikii, mit ali politična alegorija?«, »Mit o Antigoni: metafora ali alegorija; Južnoslovanska dramatika po drugi svetovni vojni«, »Mit Antygony w dramacie słowiańskim«, »In the Realm of Politics, Nonsense, and the Absurd: The Myth of Antigone in West and South Slavic Drama in the Mid-Twentieth Century«). Variacije evropskih Antigon na starogrški mit so bile v 20. stoletju politično obarvane in njihov nastanek vezan na vojne razmere: vse od pacifistične in humanistične Antigone W. Hasencleverja iz leta 1917 do Brechtove Antigone iz leta 1948 kot simbola odpora zoper fašistično nasilje (Jensterle-Doležal, *Mit* 249–256).

Prva moderna *Antigona* je Anouilhova iz leta 1944, kjer po besedah Gerharda Giesemanna Antigonina mitska forma »[...] postane simbol za neizmernost v smislu ukinitve meja vseh referenčnih sistemov, ki so za individualizem življenjsko nujni, ko mit postane vzorec za dezorientacijo človeka zaradi izgube njegove psihične in telesne integritete, kot tudi zaradi konfrontacije s kozmičnim prostorom, ki je bodisi prazen bodisi poln demoničnih karikatur« (Giesemann 188–201). Anouilhovo *Antigono* so nekateri v okviru nemške okupacije Francije in povojnih francoskih razmer poizkušali interpretirati samo politično, za obravnavane drame, ki so nastale v njeni senci, pa je bilo bolj kot politične aluzije pomembno njeno filozofsko izhodišče. V drami se večkrat ponovi formulacija *prazen, izpraznjeni svet*; ta svet lahko razumemo kot

¹ Delo je nastalo v okviru projekta na Filozofski fakulteti Karlove univerze v Pragi (Češki republiki) »Places of Clashing: Strategic Regions between Europe, North Africa and Asia« (vodja projekta doc. Daniel Berounský).

prostor, ki so ga – po Nietzschejevih besedah – bogovi zapustili, kot svet konfrontacije z ničem. Podobno filozofsko izhodišče lahko zaznamo tako v Smoletovi kot Uhdetovi drami.

Na začetku našega razmišljanja si zastavimo vprašanje, kdo je v obeh dramah junak našega časa, torej polpreteklega 20. stoletja, Antigona ali Kreon? Ali morda celo Ismena? Če se odločimo za Kreonta, potem se odločimo za analizo kralja, vladarja, ki ima številne podobnosti z vladarji v modernih totalitarnih režimih. Pri analizi dveh dram se osredinjam prav na lik Kreonta, kralja v »kraljestvu zla«, modernega oblastnika in tirana, ki vodi nitke dramskega zapleta in razpleta; lik, ki v obeh dramah dominira in postaja poleg Antigone (in Ismene) glavna oseba v dramskem dogajanju, njen protiigralec. Prav on je usodno povezan z Antigono in njenim dejanjem ter je kriv za njeno smrt.² V obeh dramah se Kreontova osebnost oblikuje v nasprotjih in lahko se vprašamo, ali njegova dejanja izražajo notranji konflikt, ki ga obvladuje v notranjosti. Kreon je v obeh dramah zanimiv tudi zaradi političnih konotacij, ki jih je pri gledalcih vzbujal že takrat, obenem pa ga tudi danes lahko interpretiramo kot tipičen problem socialističnega oblastnika.³ Dramatika sta lahko našla vzor za figuro Kreonta tudi v polpretekli zgodovini, saj so bile po drugi svetovni vojni še vedno žive predstave fašističnih in nacističnih diktatorjev, pa tudi podobe stalinističnega terorja.

Morda še bolj zanimiva je možna zgodovinska interpretacija Antigoninega dejanja pri Smoletu, obdelava motiva pokopa mrtvega brata. S simboliko Antigoninega dejanja je Smole dregnil v nevralglično točko slovenske zgodovine in razkril bolečo travmo iz slovenske zgodovine. Vladajoča struktura je petdeset let prikrivala zgodovinsko resnico: umor več kot deset tisoč domobrancev po drugi svetovni vojni – smrt bratov, ki nikoli niso bili zares pokopani.

² Poleg Kreonta se v novejših dramah poudarja tudi Ismena. Věra Ptačková je leta 1990 zapisala, da se sodobni človek v bistvu identificira z Ismeno: da smo Ismena mi sami (Ptačková 119).

³ Po besedah pričevalcev konkretno politiko Borisa Kraigherja (1914–1967), ki je v povojnem obdobju sodil med najvplivnejše slovenske politike kot član najožjega političnega vodstva (od leta 1948 je bil član CK KPJ oz. ZKJ, tudi član ožjega vodstva ZKJ), Kreon iz Smoletove drame predstavlja slovensko politično vodstvo tega obdobja. Kraigher je bil najmočnejša politična osebnost v Sloveniji v tem času ter se ukvarjal mdr. tudi s kulturno politiko (ustanavljanje in ukinjanje revij). Po besedah Tarasa Kermaunerja je to prepričanje krožilo po kuloarjih (Schmidt 209). Uhdetov Kreon je tipični komunistični vodja; pripada razočarani generaciji čeških oblastnikov v šestdesetih letih, ki so se začeli zavedati, da so izgubili moralno podporo, da se je njihova povezava z ljudstvom izgubila ter da se družba na splošno nahaja v krizi političnih in moralnih vrednot.

V svoji interpretaciji Smoletove drame poizkušam na novo osvetliti Kreonta, ga drugače opredeliti in s tem razkriti njegove konture, ki se do sedaj niso poudarjale – obelodaniti njegovo povezavo z zlom in poudariti vprašanje kategorije zla v dramskem prostoru. Med obravnavanima dramama sicer ni neposredne povezave; čeprav je med njunima nastankoma le sedem let, ne moremo govoriti o možnih vplivih. Razkrivajo pa se neverjetno podobna intertekstualna izhodišča: obe drami se motivno in tematsko navezujeta na Sofoklovo in Anouilhovo *Antigono* (ta je imela na Češkem po vojni še večji uspeh kot v Sloveniji, kjer so jo samo priložnostno igrali). Oba dramatika tudi v filozofski perspektivi izhajata iz francoskega eksistencializma in absurdne dramatike (prav te oznake se pojavljajo tudi pri poznejših reakcijah in kritičnih odmevih na obe uprizoritvi).

V razumevanju figure kralja v raznih kulturah so pogosto poudarjali njegovo simbolično vrednost kot posrednika med »nebo in zemljo«, včasih se je vladar celo spreminjal v simbol gospodarja vsega življenja, človeškega in kozmičnega. Kralj je zastopal tudi božji svet ter zagotavljal ravnovesje in skladnost v svetu, zato so ga ponekod enačili z bogovi (Chevalier in Gheerbrant 261). Kralju so v razpetosti med individualno eksistenco in državno vlogo pripisovali usoden pomen, njegovo posebno poslanstvo pa so upodabljali in ovekovečili tudi v literaturi. Še bolj pogosto kot podoba dobrega vladarja se je v literaturi pojavljala negativna slika tirana, vladarja, ki vlada neusmiljeno in kruto ter postaja brezdušen tiran.⁴ Motiv neusmiljenega oblastnika ima v svetovni literaturi dolgo tradicijo, saj je bil za avtorje zanimivejši kot figura dobrega, pravičnega vladarja.

Tudi Sofoklov Kreon je primer antičnega tirana, ki predstavlja vlado in državo, pravico, ki jo je ustoličila država, očetovsko pravico – s heglovskim izrazom –, Antigona pa zastopa pravico doma ter religioznih predstav in resnic, pravico družine in čustev. Kreontova odločitev, da mora biti eden izmed bratov, Eteokles, pokopan z vsemi častmi, telo drugega, izdajalca Polinejka, pa naj bo izpostavljeno ujedam in drugim živalim, pomeni v Sofoklovi drami začetek tragičnega konca za vse glavne osebe. Pogumno Antigono, ki kljub prepovedi hoče pokopati Polinejka, Kreon obsodi na strašno smrt od lakote in jo da zazidati v votlino. Sofoklov Kreon je še povezan z rodом, družina mu pomeni drugo najpomembnejšo vrednoto, zato konča tragično. Bogovi ga neusmiljeno kaznujejo za njegovo krutost: vsi njegovi najbližji so na koncu mrtvi.

⁴ Glej pogoste upodobitve tirana v svetovni literature (geslo »Tyrannei und Tyrannenmord«, Frenzel 682–700).

Zelo značilne upodobitve tiranov imamo tudi v Shakespearovih dramah: v zavest bralcev se je zarezal neizprosni Macbeth, ki postane krvoločni morilec, samo da bi zasedel kraljevski prestol, tako kot mu napove mračen urok treh čarovnic na začetku.

Kreon v Smoletovi *Antigoni*

Predstavniki »ontološkega nadrealizma«⁵ in poetičnega gledališča Dominik Smole je leta 1960 (krstna uprizoritev *Antigone* v Križankah na Odru 57 v Ljubljani) z originalno upodobitvijo starogrškega mita o Antigoni in njenem dejanju zažarel na slovenskem in jugoslovanskem gledališkem nebu.⁶ Značilnost dramatike ontološkega nadrealizma je bilo prepričanje v obstoj dveh svetov, poetičnega in navadnega; tudi tu Antigonino hotenje predstavlja idealizem drugačnega sveta.⁷ V pozitivni recepciji drame je močno odmevala Smoletova dramska strategija, da se Antigona na odru sploh ne pojavi, kar so kritiki razumeli kot posebno moderen poseg v zasnovano starogrškega mita.⁸ Kontrast med pragmatičnim svetom drugih oseb in Antigoninim svetom se tako še pogloblja z mankom glavne osebe: o njenih besedah in dejanjih se samo poroča, o njej poročajo tako osebe, ki so proti njenemu dejanju, kot tudi Ismena in Paž, ki (delno) stojita na njeni strani.

Smole v zasnovi dramskega dejanja skoraj verno sledi starogrški predlogi. Drama je razdeljena na tri dejanja in skrbno zgrajena. Dogajanje v prvem dejanju se začne s koncem tebenske vojne. Oblastnega kralja čakajo že prve uradne dolžnosti. Ljudstvo terja kazen za izdajalca Polinejka, za Eteokla pa časten grob. Kralj prepove pokop Polinejkovega trupla. Ismena pa se temu upre in na svojo stran pridobi tudi Antigono. Dogovorita se za pokop brata. Stražnik sporoči kralju novico o kršitvi ukaza. Kreon hoče prekriti Ismenino in Antigonino dejanje, zato Pažu ukaže, naj Stražnika ubije, da se novica o njuni neposlušnosti ne bi

⁵ Izraz je definiral Jože Koruza (glej Koruza in Zadavec 149–150).

⁶ Krstna uprizoritev na Odru 57 v Ljubljani je bila 9. 4. 1960 v viteški dvorani Plečnikovih križank, režiser je bil Franci Križaj. Izvedena je bila na številnih odrih po Sloveniji in Jugoslaviji, pa tudi v zamejstvu.

⁷ Med znane pripadnike poetične drame sodita tudi Dane Zajc in Gregor Strniša.

⁸ Drama je bila najprej objavljena v reviji *Perspektive* (1960/1961), leta 1961 je izšla tudi v samostojni knjižni izdaji. Prevedena je bila v številne jezike. Društvo za primerjalno književnost je ob dvajsetletnici drame priredilo v Ljubljani poseben kolokvij o njej, na katerem so nastopili Primož Kozak, Taras Kermauner, Andrej Inkret, Katja Podbevšek, Jože Koruza, Evald Koren, Tine Hribar, Janko Kos, Janez Stanek in Veni Taufer (glej Kozak idr.).

razširila. Prvo dejanje se zaključí s tem, da Kreon sicer dovoli nečakinjama pokop brata, samo ne podnevi. V drugem dejanju Antígona in Ismena od zore do mraka mrzlično iščeta Polinejkovo truplo. Kralj se razjezi, ko izve, da kršita njegov ukaz in iščeta bratovo truplo pri belem dnevu in vsem na očeh. Prekliče dovoljenje za skriven pokop Polinejka in Ismeni prizna Stražnikov umor. Ismena se v strahu pred posledicami, ki jih nosi kršitev ukaza, ukloni Kreontovi volji in se zlomi. Kreon v javnosti proglasi Antígono za noro. V tretjem dejanju Antígona še naprej vztrajno išče bratovo truplo, pri iskanju pa se ji pridruži tudi Paž. Vse to vznemirja dvor in ljudstvo, ki zahteva, da Antígona preneha z iskanjem. Kreon se odloči, da bo o Polinejkovem obstoju odločilo delfsko preročišče: to Polinejkov obstoj zanika. Nekaj trenutkov zatem pride Paž, ki sporoči, da je Antígona našla brata in ga pokopala. Kreon Antígono pošlje v smrt, kljub temu pa bo z njenim poslanstvom pokopa nadaljeval Paž.

Nobeno slovensko dramsko delo po drugi svetovni vojni ni doživelo toliko interpretacij kot prav Smoletovo.⁹ Kritični odmevi so odražali tako razvoj slovenske literarnoteoretične misli kot tudi stopnjo filozofskega mišljenja. Po Inkretovi interpretaciji je Kreon voditelj sveta nič in Antigonina smrt pomeni kritiko nič v zgodovinskem svetu (Inkret 62). Mirko Zupančič poudarja, da sta tako Kreon kot Antígona tragična lika, Kreon je »ujet in uklenjen« v »birokratski in tehnološki mehanizem oblasti«, njegov notranji boj se bije med človekom in vladarjem (Zupančič 87). Čeprav na koncu zmaga vladar, to dejstvo ne zmanjšuje pomena njegove stiske. Kreontovo razpetost so poudarili tudi nekateri drugi teoretiki in kritiki.

Smoletova drama se dogaja v svetu, ki je že izpraznjen bogov, v katerem pa se kljub vsemu še razmišlja o morali in odgovornosti v trenutkih odločitve. Vprašanje eksistencialistične odločitve in izbora se večkrat pojavi na različnih stopnjah drame, pri posameznih osebah so izpostavljeni trenutki odločitev, v katerih se osebe opredeljujejo in tako osmišljajo lastno eksistenco. V tem smislu Vasja Predan izpostavi dvom v oblast: »Tak dvom načne in ogrozi konkretno oblast, ne več metafizike. [...] Sejati dvom je potemtakem enako uporniško in enako sovražno dejanje, kot kršiti ukaze ali ignorirati prepovedi« (Predan 864). Gašper Troha opozarja, da se nezmožnost družbene oblasti za doseganje družbenega konsenza stopnjuje v odprt zaključek drame, ta pa že naznačuje prehod v dramatiko absurda (glej Troha).

⁹ Goran Schmidt je v opombah k drugi knjigi Smoletovih *Dramskih spisov I* vse odmeve na dramo pregledno zbral in označil.

V ospredju je Kreon, »nietzschejanski individuum« in brezdušni oblastnik, ujet v svoji državni funkciji, saj oblast izvršuje tudi preko trupel. V dramskem dogajanju nimamo nekega psihološkega razvoja. Kreon se tako na začetku kot na koncu razkriva kot neusmiljen, ciničen in nemoralen vladar. Že na začetku za opis svoje situacije uporabi metaforo, da kralj stoji na griču brez barv in brez sonca, v kateri se izraža njegovo distancirano, enodimenzionalno in funkcionalno razumevanje sveta: »Ko je človek kralj, ne gleda na svet sam v vrvežu sveta, / ampak se vzpne na grič, ki je brez barv in brez sonca, / da mu pogled je neskaljen in stvaren« (Smole 55). V njegovem osebnostnem profilu lahko poudarimo nečloveškost, pragmatičnost, sprijaznjenost s stanjem stvari, ki prehaja v cinizem. Kreon je vrhunski manipulator, ki ljudi izkorišča samo za doseg lastnih ciljev. Ne čutimo nikakršne povezanosti s sorodniki (tudi on je oče in stric), zanj sta pomembna samo njegova politična funkcija in imperativ kolektiva. Pomanjkanje empatije se razkriva že na začetku, v ukazu, kako naj ravnajo s truploma:

Kreon: »Slavni Eteokles naj še nocoj / najde svoj slavni grob. Duhovni so za to: naj uredi, kar je potrebno, da bo vse v redu, pisano in zanimivo. Ta Polineikus trapasti, nemodri, se pravi ... reči hočem, / Polinejka izdajalca pa treščite onstran zidov, / za žrtje grabežljivih ptic, hijen, podgan, psov, poljskih miši in kar je še takih bitij. Nobeden naj mu ne izkoplje groba. / Njegova duša naj blodi brez odmora in pokoja.« (12)

V ozadju neusmiljenega ukaza pa ne čutimo maščevanja. Kreonta vznemirjajo samo zahteve množice kot osnovne avtoritete. Hoče mir in blagostanje v državi za vsako ceno, tudi za ceno trupel. Že v prvem dejanju odredi Pažu, da umori Stražarja samo zato, ker je ta preveč vedel in slišal. Reprezentira se kot vladar sveta, v katerem ni jasne razlike med dobrim in zlim, ampak je samo večje ali manjše zlo. Kreontova razcepljenost med človekom in vladarjem, ki jo ponavlja pred drugimi, je lažna, je samo maska, ki naj bi prepričala druge, da ima še vedno človeško stran. Ko ne govori lepih laži, se Ismeni razkrije kot nečloveški kralj, ki bi jo lahko v hipu uničil, tako da bi skoval lažno zaroto proti njej. Ustrahuje jo s Stražarjevo smrtjo. Na koncu tudi odvrže frazo o *človeku kralju* ter brez kančka razmisleka in obžalovanja ukaže, da se Antigono umori.

Njegov moralni padec se je zgodil že pred začetkom drame, v njegovih besedah ostaja samo nujnost videza, imperativ množice ter prepričevanje samega sebe in drugih, da on ni »krvavi Kreon izpred tebanskih vrat«. Ubijal in moril je že v preteklosti in s tem nadaljuje. Ne kloni pod težo krivde, vest se mu ne oglašja. Čeprav sprašuje Teresiasa o svoji

moralni odgovornosti, to zveni kot retorično vprašanje: »In če 'kralj' ubija, ni nikoli in v ničemer kriv?« (Smole 22). Tako v bistvu nimamo dvojnosti med človekom in vladarjem (to dvojnost so poudarjali pri večini interpretacij), ampak med videzom in resnico ter lažjo in resnico. Težko verjamemo, da v Kreontu poteka resničen boj med kraljem in človekom (glej Smole 48, 49–50), ki ga izrazi s sanjsko sceno dvoboja njegovih dvojnikov. Dvojnika s tulipanom ni več, izpoved je spreten trik, s katerim hoče prepričati ostale. Zagovarja samo svojo funkcijo. Svoje nečlovečnosti se zaveda, zaznamo celo določeno samorefleksijo. V neusmiljenem tebanskem pravnem sistemu kralj ne more biti usmiljen, saj ta, ki je na prestolu, »pozna le preiskavo, sodbo, kazni, ...« (55).

Smoletov Kreon je govorec, ki v jeziku uporablja adornovski žargon pravšnosti in zaradi imperativa množice prilagaja jezik trenutni situaciji. Vedno zavaja naslovnika glede na zahteve množice in je poln laži, kot na primer v dialogu z Ismeno. Namerno olepšuje in prikriva resnico za dosego svojih ciljev ter tako manipulira z drugimi. Kralj v razgovoru, ki ga ima z Ismeno, sicer govori o nežnih čustvih, ki jih goji do Ismene in Antigone, vendar tudi ta izsek izzvani kot demagogija. S svojim ukazom njunega zajetja in umora okleva le zato, ker dejanja pokopa ne dojema kot pogumno, etično dejanje, ampak kot kaprico mladega dekleta. Ne verjame v višje ideje, zanj je pomemben samo videz. Dejanje pokopa sprejme samo zato, ker misli, da ga ni opazilo ljudstvo.

Njegove besede so ubijajoče, prav Kreon proglasi Antigono za noro, tako da se pretvarja, da to obžaluje: »[...] Antigona iz Edipovega rodu je blazna. / Le to lahko storim, da jo izročim vsem v usmiljenje / in potrpljenje, ker mi bogovi niso naklonili te moči, / da bi pogasil presilni ogenj, ki je v nji« (Smole 40). Odredi umor Antigone in tudi pregon Paža. Njegova sprevržena cinična perspektiva, ki jo narekuje kolektiv, se kaže v dejstvu, da dovoli skrit pokop Polinejka, takoj ko pa je ta vsem na očeh, ukaže ubiti Antigono. Edino resnično čustvo, ki ga zasledimo pri Kreontu, je osamljenost, ki se stopnjuje, dokler na koncu ne ugotovi: »Nimam mere, ker sem kralj / poljane spolzke in hladne kot ledena plošča« (75).

Smoletov Kreon je psihološko dobro zarisan lik negativca, ki ne more postati tragična postava: je samo zloben, naveličan vladar manipulator v izpraznjenem svetu, katerega dejanja vodijo v pogubo. Je predstavnik neke generacije oblastnikov, ki so odvisni od kolektiva, vendar pa je odgovornost na njem kot izjemnem posamezniku, v ospredju je individuuum kot posebitev zla.

Tako interpretacijo Kreonta nam sugerira tudi sam Smole. V Gledališkem listu Drame je leta 1960/61 zanikal Kreontovo razcepljenost med državnikom in človekom: »Če sva že pri tem, kaj je s Kreonovim

dualizmom, ki je bil v ocenah Vaše drame močno poudarjen? *S tem dualizmom ni nič ali skoraj toliko kot nič ...*» (Schmidt 185).

Kreon se lahko razume kot izjemen individuum, oblastnik v oblasti zla, lahko pa ga jemljemo kot prototip zgodovinske osebe. Seveda v dramskem sistemu njegova oseba figurira tudi kot protipol Antigoninemu idealizmu, Antigona in Paž sta na koncu moralna zmagovalca, Kreontovo zlo izgublja svojo ostrino, se omili z Antigoninim prizadevanjem po dobrem dejanju.

Značilna je tudi eksplicitna dramatikova perspektiva, saj je jasno na strani Antigone. V Kreontu kot tipu socialističnega vladarja je dramatik ostro obsodil cinizem tedanjih političnih struktur, v ozadju dramati-kove perspektive ne čutimo nikakršnega usmiljenja in sočustvovanja z njimi, samo jasno, neprikrito obsodbo zla in manipulacije.

Smole je zarisal jasen lik negativca, podobno kot Cankar Kantorja. Pri tem se je Smole lahko zgledoval tudi po velikem vodji Seiduni v Bartolovem romanu *Alamut* (1939).¹⁰ Fascinacijo z negativci in principom zla Smole razkriva tudi v naslednji drami *Krst pri Savici* (1969), kjer ni več Antigone in njenega idealizma, v ospredju dogajanja je samo še Črtomir, Kreontov brat, obseden s podobami zla in smrti.

Kreon v Uhdetovi drami

Uhdetova drama je nastala v kontekstu različnih uprizoritev *Antigone* v češkem gledališču. Pomemben vzor je bila Anouilhova *Antigona*, ki je vplivala tako na Uhdetovo reinterpretacijo mita o Antigoni kot tudi na njegovo razumevanje Kreonta. Igrali so jo 15. januarja 1946 v praškem gledališču Divadlo 5. květa (režija Antonín Kurš). Na Češkem je vzbudila polemične, tudi zelo protislovne reakcije. V našem razumevanju je pomembno, da so poleg politično naglašanih interpretacij češki kritiki te drame poudarjali premoč Kreonta, ki naj bi bil močnejše izdelan lik kot Antigona.¹¹

Teoretik Paul Trens ký je označil češkega dramatika Milana Uhdeta za »intelektualnega dramatika z obširnimi znanjem dramskih teorij« (Trens ký 124).¹² Njegov vzpon je bil povezan z gledališčem Večerní Brno. Na češkem prizorišču se je v šestdesetih letih uveljavil kot avtor

¹⁰ Podobno figuro kralja, voditelja, ki ostane »praznih rok«, je skoraj ob istem času zasnoval Vitomil Zupan v drami *Aleksander praznih rok* (1961).

¹¹ Na primer odmevni kritik Brousil v časopisu *Zemědělské noviny* (17. 2. 1946).

¹² Milan Uhdé (1936) spada v skupino dramatikov, kot so bili Václav Havel, Josef Topol, Pavel Kohout in Milan Kundera.

drame *Král Vávra*¹³ s kar šestimi inscenacijami po republikli. Začel je v obdobju razcveta češkega gledališča v šestdesetih letih, ko so v praškem in brnskem gledališču briljirale tako absurdne igre Václava Havla kot poetične igre Josefa Topola. V Pragi so se v šestdesetih letih začela uveljavljati tudi mala eksperimentalna gledališča z novimi gledališkimi pristopi.

Igra *Děvka z města Theby* (Prostitutka iz mesta Tebe) ni imela srečne usode, saj je bila izvedena tik pred sovjetsko okupacijo: leta 1967 so je igrali tako v Brnu kot v Pragi,¹⁴ po letu 1968 pa je bila prepovedana. Spada med absurdne igre, ki so v tem obdobju prevladovala na češkem odru. Pri kritikih je doživela negativne reakcije,¹⁵ pohvalila jo je samo kritičarka – in pozneje klasična filologinja – Eva Stehlíková. »Autor české Antigony si byl dobře vědom, že mýtus je model konfliktní situace, že mýtus je algebraická rovnice, do níž lze dosazovat ... (Avtor české Antigone se je dobro zavedal, da je mit model konfliktne situacije, da je mit algebraična enačba, v katero je mogoče dodajati ...)« (Stehlíková 5). Natisnjena je bila istega leta v reviji *Divadlo* (maja leta 1967, številka 18), potem pa šele po revoluciji.¹⁶ Kratka igra je sestavljena iz dvanajstih slik. Drama se začena z analitičnim vložkom: Polinejk je umrl pet let pred začetkom drame. (Kreon se je boril za dobro družbe, Polinejk je bil izdajalec. Na smrt

¹³ Že igra *Král Vávra* (Kralj Vávra, prvič objavljen 1965) je absurdna satira na zgodovinsko-politične okoliščine tistega časa. Absurdno izhodišče dramatik prepleta s humorno perspektivo. V ozadju dejanja je irska pravljica, ki oživlja grško legendo o kralju Midasu. Groteskna farsa napada sterilnost in neumnost totalitarnih socialnih struktur in nosi v sebi reminiscence na Jarryjevo igro *Kralj Ubu*, ki so jo igrali leta 1964 v praškem gledališču *Divadlo Na zábradlí*.

¹⁴ Igrala se je v prominentnih gledališčih: v praškem Narodnem gledališču (premiera 5. 4. 1967, režiser E. Sokolovský) in v Mahnovem gledališču v Brnu (premiera 14. 5. 1967, režiser Z. Kaloč).

¹⁵ Dramsko uprizoritev je leta 1967 obravnavalo kar šest kritik, kar kljub vsemu kaže na odmevnost predstave, ki je tematizirala groteskne in travmatične podobe tedanjega družbenega stanja. O njej so pisali: J. Opavský v *Rudem právu* (29. 4. 1967), J. Černý v časopisu *Lidová demokracie* (12. 4. 1967), S. Machonín v časopisu *Literární noviny* (16. 6 (1967): 4), A. Urbanová v reviji *Kulturní tvorba* (15. 6 (1967): 13), M. Smetana v reviji *Divadelní noviny* (22 (1967): 4) in E. Stehlíková v reviji *Divadelní noviny* (23 (1967): 5).

¹⁶ Milan Uhde je tudi v času totalitarnega režima nadaljeval s pisanjem dram. Napisal je številne radijske igre – med drugim tudi s tematiko judovskega genocida (njegova mati je bila Judinja). Že leta 1988 so mu pri založbi Sixty-Eight publishers v Torontu objavili izbor prepovedanih iger. Po revoluciji je izšlo več izborov. Po letu 1990 je imel dramatik uspešno politično kariero, nekaj časa je bil češki minister za kulturo, bil je tudi poslanec in predsednik češke skupščine.

ga je obsodilo tebansko ljudstvo, Kreon ga je dal upepeliti in njegov pepel raztrositi v veter.) Kreon, pripadnik izgubljene generacije, je v dramski sedanjosti vladar, ki je izgubil možnost samostojnega odločanja. V državi vlada tebanski kolektiv. Glavna oseba so mesto Tebe, sprevržena skupnost zločincev in izdajalcev, degenerirana družba, ki je osnovana na zločinu in erotiki.

Antigona se vrne z gora, takemu svetu se na začetku postavi po robu in simbolično še enkrat ponovno izvede dejanje pokopa, tako da Polinejka simbolično pokoplje z grudo prsti pri stebru boga Hermesa. Dva vohuna iz Teb, poimenovana Zbor I in Zbor II, jo ujmeta in pripeljeta pred vladarja. Ta je noče kaznovati, temveč zboroma odredi, da jo zasledujeta in varujeta. Antigona k pokopu nagovarja tudi Ismeno, ki pa to odkloni, saj je preveč zaljubljena v Haimona in se zaveda, da junaško dejanje ni zanjo. Situacijo zapleta še ljubezenski trikotnik, saj je tudi Antigona zaljubljena vanj. Antigona je kot junakinja izgubljena in nemočna ter se zaveda močnega pritiska množice. Zbor I in Zbor II prepričata Antigono, da mora maščevati brata, tako da bi umorila Kreonta. V trenutku obupa ga res hoče umoriti, ta se ji celo sam ponudi kot žrtev, a Antigona dejanja ni več zmožna, niti ga ne zmore ubiti niti nima dovolj moči, da bi končala svoje življenje. Na koncu pade v moralno blato tebanske družbe in postane prostitutka.

V svoji drugi igri Uhde nadaljuje z eksistencialno temo o zgodovinskem mestu posameznika, ko se ta spreminja v nemočno lutko.¹⁷ Starogrški prostor *Prostitutke iz mesta Tebe* je – podobno kot Smoletov – izpraznjen, brez bogov, profan, »pust« (kot ga označi Kreon sredi drame, Uhde 89). Tudi tu dobi glavno vlogo množica, pri čemer groteskna podoba tebanskega mesta »naseljenega z zločinci in pokvarjenci« (90) skriva aluzije na tedanjo skorumpirano češko družbo. Čeprav oba dramatika sledita dogajanju v starogrškem mitu, je dojemanje Antigoninega dogajanja v eksistencialni parafrazi antičnega mita Milana Uhdeta bistveno drugačno. Antigona v njej simbolično pokoplje Polinejka že pred začetkom drame, vendar jo pri tem ujamejo, in to poizkuša narediti znova in znova. Star in utrujen Kreon ji poizkuša pomagati in prekriti njeno dejanje in se z njo celo identificira: »Víme, že se hněva jen na svůj davní obraz, kdo se horší nad mladím. (Saj vemo, da se ta, ki se pohujšuje nad mladostjo, razburja samo nad svojo davno podobo.)«¹⁸ (Uhde 82).

¹⁷ V citatih izhajam iz natisa v reviji *Divadlo* (glej Uhde).

¹⁸ Prevodi citatov iz češčine so moji.

Kreon ni več samostojna figura in ni več avtonomni individuum, je samo senca nekega vladarja. V resnici vlada krvoločna množica, degenerirana tebanska skupnost. Do Antigone je Kreon zaščitniški, hoče jo obvarovati pred gnevom Tebe, zagotovi ji celo varnostnika. V sebi še vedno nosi skrb in odgovornost za Tebe, čeprav so te potopljene v moralno blato. V monologu, ki ga nameni Antigoni, razkrije strašno resnico zla in demonov iz mračnih Teb, ki so ga obvladale kot vladarja: »Najmiň stokrat jsem zkušal zastavit ten přival zla, ale vždy marně. (Najmanj stokrat sem poizkušal zaustaviti ta naval zla, a vedno neuspešno.)« (Uhde 90). Tebe so polne krvi, strupa in umazanije. Uhdetov Kreon se v nasprotju s Smoletovim zaveda svojega moralnega padca in odgovornosti, je samo še kip vladarja, zato prosi Antigono, naj ga ubije: »Jsem socha vladaře, / a tu bys marně prosila. (Sem samo še kip vladarja in tu pri meni prosiš zaman.)« (90).

Anigona je v zaključku farse podobno izpraznjena kot on, je samo še kip same sebe in ni več sposobna tako radikalnega dejanja, kot je umor Kreonta, tudi zato ne, ker bi s tem postala del krvavega vrtiljaka. Kreon tako ugotavlja njuno usodno povezavo: »[...] jsme si blizci rodem a snad se naše masky zítra zdvojí čerštvějším poutem. Pomoz mi! (Blizu sva si po rodu in morda se najini maski jutri povežeta s še močnejšo vezjo. Pomagaj mi!)« (Uhde 83).

Razkol med Antigono in Kreontom je prikazan kot generacijski problem, Antigona tu ne oblikuje moralnega protipola. Kreon poudarja, da je bil pred leti tak kot Antigona. Problem nosi čehovsko patino, saj je tudi Kreon v preteklosti hotel spreminjati svet, pa mu to ni uspelo. Tudi on je nosil v sebi poslanstvo, ki naj bi bilo od boga. Še vedno se obrača na bogove, naj spregovorijo, ti pa molčijo: »Dejte mi znamení, ať vím, že přikaz, co ve mně zní, je od vás a je pravý. (Dajte mi znamenje, naj vem, da je ukaz, ki ga slišim v sebi, od vas in je res pravi.)« (Uhde 90). Razdalja med Kreontom in Antigono se manjša, samo vprašanje časa je, kdaj bo Antigona postala Kreon.¹⁹ Na koncu Antigona uporablja celo Kreontove fraze: je samo še okameneli kip same sebe in ima prazno srce (glej tudi Jensterle-Doležal, *Mit* 175).

Uhde v nasprotju z Smoletom sočustvuje s svojim Kreontom, poudarja njegovo tragiko. Kreon je tu utrujen in zlomljen, vendar ni ciničen. Je moralni poraženec, s katerim lahko sočustvujemo. Pripada sicer zlu, a se zaveda, da ni uspel v svojih prizadevanjih zaradi prevelike moči uničujoče, nemoralne tebanske družbe. Kaj se zgodi z njim, je na koncu

¹⁹ Kategorijo minevanja časa in njegove destruktivne vloge poznamo tudi iz ostalih čeških dram iz šestdesetih let, na primer pri predstavniku poetične drame Josefu Topolu.

nejasno, podobno kot je Antigonina zgodba – da morda postane prostitutka – samo nakazana. Na koncu se vsem razkrije pirandellovska igra laži in videza: dejanje in sprememba nista več možna v »tragediji, v kateri se ne umira« (Uhde 94). Uhdetova drama ni več drama posameznika, ampak kritika družbe v krizi. Glava vloge pripada mestu Tebam, ki je skorumpirano in v katerem dramatik poudarja banalni kolektivism ter padeč ljudi v telesne strasti in najnižje nagone.

Uhdetova *Prostitutka iz mesta Tebe* je torzo v primerjavi s Smoletovo dramo. Je krajša, nekatere stvari so samo nakazane, manjka sklenjeno dogajanje. Uhde na majhnem prostoru meša vrsto tem in motivov, tako da dogajanje postaja nepregledno in nelogično. Manjka tudi psihologija oseb in njihova motivacija. Drama je preveč vezana na konkretno politično situacijo nekega časa in prostora. Moti prevelika osredinjenost na definicijo družbenega zla. Dramsko dejanje se v monologih in dialogih, ki se spreminjajo v monologe v obliki blank verzov, ne zgodi in se ne more zgoditi, kar je sicer značilnost mnogih dram 20. stoletja, vendar tukaj še bolj prevladuje družbena kritika, v kateri postave bledijo in izgubljajo svoj pomen, se samo ponavljajo ... Kritiki so igro bolj ali manj skritizirali (Jensterle-Doležal, *Mit* 198–199). Značilno je, da je celo znani češki fenomenolog Jan Patočka²⁰ v reakciji na – po njegovem preveč jedko in preveč moderno Uhdetovo »mini Antigono« – znova interpretiral Sofoklovo dramo o Antigoni kot Kreontovo dramo, saj naj bi bil »Kreon naš prednik, Kreontovo razsvetljensko mišljenje prednik našega [...] razumevanja mita [...] in Kreontov praktični aktivni iracionalizem ravno tako predhodnik našega, naših »mitologij«, prizadevanj za manipulacijo teh strani človeka, ki se nahajajo izven področja razuma in vsebujejo eksplozivne moči« (Patočka 7). Antigonina je tako zavezana smrti, noči, Kreon dnevu (4).²¹

Zaključek

V letih 1959/60 je Jacques Lacan v seminarju *Etika psihoanalize* poudaril, da se obzorje komunizma v ničemer ne loči od obzorja Kreonta, obzorja države. To je obzorje pragmatične koristnosti, ki deli prijatelje od sovražnikov glede na blagor države (glej Jensterle-Doležal, *Mit* 232). V moji analizi se je razkrilo, da sta obravnavani figuri Kreonta zasnovani z drugačnimi poudarki in z drugimi pomenskimi odtenki, a obe

²⁰ Kreonta kot tragičnega, absurdnega junaka je v šestdesetih letih interpretiral tudi poljski filozof in teatrolog Jan Kott (glej Kott).

²¹ Ptačková leta 1990 zapiše, da Kreon odriva proč Antigonino temo (Ptačková 123).

aludirata na realnost socialističnih vladarjev.²² Glede na koncept dramatskih figur in njihovih binarnih, dualnih opredelitev, kot jih je pri analizi dram zastavil Manfred Pfister, v obeh dramah odkrijemo statičen tip dramske postave, saj ostajata obe figuri bolj ali manj nespremenjeni skozi celotno dramo (242). Glede na mesto v komunikacijski strukturi je Uhdetov Kreon bolj enodimenzionalen kot Smoletov, saj ga lahko definiramo samo z nekaj besedami, medtem ko v Smoletovi drami razkriva in odkriva svoj značaj v dialogih in dejanjih skozi celotno dramo (glej tudi Jensterle-Doležal, *Mit* 243–244). Uhdetov Kreon je bolj socialno in zgodovinsko opredeljen tip antijunaka, saj zastopa predvsem predstavnik določene zgodovinske generacije, Smoletov Kreon pa je individuuum z vsemi psihološkimi značilnostmi (tu gledamo tudi dinamiko govora in umestitev v dejanju) in je bolj kompleksna figura (245). Glede na Pfisterjevo definicijo lahko uporabimo tudi nasprotje med zaprtim in odprtim konceptom dramskih oseb: Smoletov Kreon je veliko bolj enigmatičen, okrog njegove figure je mnogo nedorečenega, obkroža ga temna avra zla, je bolj »odprta«, večpomenska oseba kot Uhdetov Kreon (glej tudi Jensterle-Doležal, *Mit* 246–247).

V Smoletovi drami sicer dominira Kreon kot vladar zla, vendar kot protiutež temu zlu stoji protagonistka Antigona, ki hoče delati dobro, hoče izvesti moralno pravilno dejanje. V Uhdetovi drami nimamo niti protagonistov niti antagonistov, posamezniki so nepomembni, dejanje ni več možno, vse osebe duši sprevržena družba, vsi poskusi sprememb in tudi Polinejkovega pokopa izzvenijo v prazno.

Čisto na koncu lahko povzamemo, da vprašanja o življenju, smrti, o odnosu posameznika do družbe ter o smislu dejanja v obeh dramah ne rešuje samo Antigona, ampak tudi Kreon. Prav on rešuje pomembna civilizacijska vprašanja modernega človeka: vprašanje manipulacije z močjo in tudi dinamiko usodnega odnosa v vseh družbenih sistemih, sinergijo žrtve in rablja. Z drugačno formulacijo: tematizira usodno povezavo gospodarja, vladarja in podanika in se osredinja na problem oblastnika. Smoletov Kreon je negativec, ki ga obseda zlo in zato ne more biti tragična oseba, je monumentalna oseba, antagonist, ki včasih zasenči celo Antigono. Njegove korenine lahko iščemo pri Cankarjevem Kantorju. Je tako močno na strani zla, da ne vzbuja nikakršnega usmiljenja pri sprejemniku. Nasprotno pa je Uhdetov Kreon samo eden izmed mnogih poražencev, predstavnik neke generacije, ki je podlegla moči negativne, morbidne družbe. Ohranil je človeškost in se zaveda svoje odgovornosti tako zelo, da si celo želi lastno smrt.

²² 20. stoletje je bilo tudi stoletje diktatorjev, ki so skoraj uničili temelje evropske kulture, tako da sta oba dramatika gotovo našla inspiracijo tudi v zgodovini.

Za oba je ključno vprašanje odnosa do skupnosti. V odnosu do drugega se poudarja razmerje do ljudstva, tebanske družbe. Smoletov Kreon je pod vplivom družbe, čeprav je osredinjen predvsem na svojo pozicijo. Uhdetov Kreont je v razmerju do tebanske skupnosti poraženec, ker kot kralj ne obvladuje več sistema. Tebanska družba je prikazana kot groteskna, zgrajena na umorih in prevari, ob čemer se v tej drami spreminja v ključnega protagonista, v dominantno moč, proti kateri se posamezniki ne morejo boriti, ker je preveč negativna.

Oba dramatika definirata zlo kot pomembno kategorijo v sodobni družbi. Oba upovedujeta, da je Kreontova država zaprto ozemlje modernega nadzorovanja, sodstva, kaznovanja in perfidnega zla, ki ga lahko rešujejo in blažijo samo Antigonina dejanja ali vsaj spomin nanje. Drami sta nastali v času, ko so se zapirale meje *orwellovskih* držav, ko so bile meje vzhodnega bloka meje socialističnih držav, v katerih so posamezniki imeli le malo svobode in v katerih so imeli glavno vlogo različni Kreonti. Patočka je zapisal, da Sofoklova Antigona pripada noči, Kreon dnevu, a iz analize obeh obravnavanih tekstov lahko parafraziramo njegove besede: v obeh modernih *Antigonah* je Kreon izvrševalec novodobne strukture zle in pripadnik noči človeštva, čeprav pri Uhdetu še ohranja človeško podobo.

LITERATURA

- Kozak, Primož, Kermauner, Taras, Inkret, Andrej, idr. »Antigona, 80: Dvajset let Smoletove drame«. Tematski sklop. Ur. Evald Koren. *Primerjalna književnost* 4.1 (1981): 1–40.
- Chevalier, Jean, in Alain Gheerbrant. *Slovar simbolov*. Prevedel Stane Ivanc. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995.
- Frenzel, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag Stuttgart, 2015.
- Giesemann, Gerhard. *Novejši pogledi na slovensko književnost*. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- Inkret, Andrej. *Esej o dramah Dominika Smoleta*. Maribor: Založba Obzorja, 1968.
- Jensterle-Doležal, Alenka. »Mit o Antigoni v zahodno- in južnoslovanskih dramatikah sredi 20. stoletja. Ljubljana: Slovenska matica, 2004.
- Jensterle-Doležal, Alenka. »Antigona v povojni slovanski dramatici, mit ali politična alegorija?«. *Opera Slavica* 6.3 (1996): 20–28.
- Jensterle-Doležal, Alenka. »Mit o Antigoni: metafora ali alegorija. Južnoslovanska dramatika po drugi svetovni vojni«. *Studia slawistyczne*. Ur. Halina Mieczkowska in Julian Kornhauser. Krakow: Universitas, 1998. 153–161.
- Jensterle-Doležal, Alenka. »Mit Antygony w dramacie słowiańskim«. *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*. Slavica Wratislaviensia 122. Ur. Anna Paszkiewicz in Łucja Kusiak-Skotnicka. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003. 249–256.

- Jensterle-Doležal, Alenka. »In the Realm of Politics, Nonsense, and the Absurd: The Myth of Antigone in West and South Slavic Drama in the Mid-Twentieth Century«. *Classics and Communism in Theatre: Greco-Roman Antiquity on the Communist Stage*. Ur. David Movrin in Elżbieta Olechowska. Warsaw: Faculty of Artes Liberales, University of Warsaw, 2019. 227–243.
- Koruza, Jože, in Franc Zadavec. *Dramatika ter knjižna esejistika in kritika. Slovenska književnost 1945–1965, druga knjiga*. Ljubljana: Slovenska Matica, 1967.
- Kott, Jan. *Zjadanje bogów, szkice o tragedii greckiej*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1968.
- Patočka, Jan. »Ještě jedna Antigona a Antigone ještě jednou«. *Divadlo* 18 (1967): 1–6.
- Pfister, Manfred. *Das Drama*. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.
- Predan, Vasja. »Dvajset let Antigone Dominika Smoleta«. *Sodobnost* 27.8-9 (1979): 860–868.
- Ptačková, Věra. »Antigoné, vzpomínka na minulost«. *Svět a divadlo* (1990): 119–128.
- Schmidt, Goran. *Opombe k drugi knjigi Dominik Smole, Zbrano delo, Dramski spisi I*. Ljubljana: Založba ZRC, 2009.
- Smole, Dominik. *Antigona*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1979.
- Stehlíková, Eva. »Diskuse k Uhdeho hře: Obrana Antigony«. *Divadelní noviny* 23 (1967): 5.
- Trenský, Paul. *Czech Drama since World War II*. New York, NY: Columbia Slavic Studies, 1978.
- Troha, Gašper. »Podoba družbenega sistema v slovenski dramatikii«. *Primerjalna književnost* 28.1 (2005): 99–118.
- Uhde, Milan. »Děvky z města Théby«. *Divadlo* 5.18 (1967): 81–94.
- Zupančič, Mirko. »Uvod«. *Antigona*. Avtor Dominik Smole. Ljubljana: Državna založba, 1972. 81–89.

King in the Kingdom of Evil: The Figure of Creon in the Plays by Dominik Smole and Milan Uhde

Keywords: Central European drama / Smole, Dominik: *Antigona* / Uhde, Milan: *Děvka z města Théby* / literary characters / Creon

The topic of the article is the comparison of two plays concerning the figure of King Creon: the paper focuses on the Slovenian poetic-philosophical play *Antigona* by Dominik Smole (1929–1992), which was produced by the Oder 57 in 1960, and the satirical-absurd play *Děvka z města Théby* (*Prostitute from the City of Thebes*) written in 1967 by the Czech playwright Milan Uhde (b. 1936). The latter was performed only for a short time in Czech National Theatre in Prague and Brno and was banned after 1968 because of the Soviet occupation and the new regime. Both plays were written in the same period. There is no real connection or possible influence between them, but still we

can observe the same intertextual connections and philosophical ideas. Both follow Sophocles's play, and both were deeply influenced by Anouilh's *Antigone*. Both plays ground their philosophical perspectives in existentialism and absurdist theatre (these labels also appear in later analyses). This paper focuses on the figure of Creon, who in both plays becomes the main antagonist in the dramatic events revealing the discourse between the individual and the collective. His figure appears in the realm of evil and he puts Antigone's action in question. His personality is marked by opposites and his actions express his inner conflict between obligations to the state and human choices. The figure of Creon is also interesting because of the political connotations in both dramas: his problem can be interpreted as the typical problem of a socialist ruler.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.091

821.163.6.09Smole D.

821.162.3.09Uhde M.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v44.i1.02>

Moč odsotnega: eluzivnost resničnosti v dveh *Antigonah*

Brane Senegačnik

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za klasično filologijo, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
<https://orcid.org/0000-0002-5182-5657>
brane.senegacnik@gmail.com

Kot je dobro znano, bogovi v Sofoklovi Antigoni ne nastopijo (niti prek prerokb), vendar se vse v drami zgodi zaradi njih. Njihova avtoriteta ni sporna, a je prav zato, ker so odsotni, nejasna in eluzivna njihova volja: to odpira prostor Antigoni in Kreontu, da jo razlagata na povsem drugačen način, kar sproži njun usodni konflikt. Ko Tejrezias razkrije, da Kreont nima prav, je že prepozno za Antigono, ki je umrla zato, ker je ostala zvesta svojemu (pravilnemu) razumevanju božje volje (postave), čeprav je v tem ni podpirala nobena zunanja avtoriteta, ne božanska, ne človeška. V Antigoni Dominika Smoleta pa je odsotna naslovna junakinja, in to vse do konca drame, ko jo ubijejo in njeno vlogo prevzame Paž. Smoletova radikalna inovacija nenehoma usmerja pozornost bralca (gledalca) v ozadje dramskega dogajanja, v nevidno resničnost onstran odra: v prepovedano območje izven uradne družbe, kjer se postavljajo bistvena vprašanja o zgodovinski resnici in o tem, kaj človek v resnici je. Drami kažeta analogne poteze v dramaturški zgradbi, zlasti pa v predstavljanju resničnosti: ultimativna resničnost (bogovi pri Sofoklu, človekova resnična identiteta) je v obeh prikrita, vendar bistveno učinkuje na življenje: razkriva se kot temno obzorje in ohranja človeško resničnost odprto. Poleg glavne teme razprava razmeroma nadrobno obravnava tudi motive za (literarno in teoretično) reinterpretacijo kanoniziranih besedil.

Ključne besede: slovenska dramatika / grška tragedija / Sofokles / Smole, Dominik / *Antigona* / literarni vplivi / medbesedilnost / etika / ultimativna resničnost

Dominik Smole o Sofoklovi *Antigoni*

Avtorji in avtorice niso nujno najboljši interpreti svojih lastnih del, vendar pa povsem mimo njihovih razlag ni smiselno iti. Kar zadeva pobude, motive in zglede za nastanek del, so njihove besede še bolj relevantne. Zlasti pa je zanimivo, če se izkaže, da so v soglasju z interpretacijo, ki je nastala povsem neodvisno od njih, ker jih interpret sploh ni poznal. Za tak primer gre pri tej razpravi, katere glavni namen je pokazati,

da dve drami, Sofoklova *Antigona* in istoimensko delo Dominika Smoleta, prikazujeta ultimativno resničnost (in s tem celotno človeško resničnost) na pomembno analogen način. Smoletove besede o njegovem odnosu do Sofoklove tragedije mi niso bile znane, preden sem svoj interpretativni poskus že izoblikoval v vseh bistvenih črtah. Šele ob pripravi besedila razprave sem ugotovil, da je Smole sam poudaril vpliv znamenite antične tragedije na pisanje svoje drame. V teh njegovih besedah sem videl nekakšno vzvratno pritrditev in jih razumem kot dodaten, »zunani« argument za primernost svojega branja, čeprav avtor ni poznal (in v mnogih primerih niti ni mogel poznati) izhodišč slednjega in večinoma tudi v njem navedenih argumentov ne. A to ni bistveno: bistveno je, da je očitno razmerje njegovega dela s Sofoklovim pomembno in da bi si zaslužilo večjo pozornost literarne vede, kot je je bilo deležno doslej.

Smoletove izjave o Sofoklovi *Antigoni* bi se sicer med seboj le težko bolj razlikovale. Leta 1960 je Sofoklovo dilemo – sicer Kreont ali Antigona – označil kot nezadostno za razmere sodobne zgodovine in zatrdil, da ni bila povod za pisanje njegove drame (Smole, »Nevezan pogovor« 252).¹ Ta kategorična, a kratka, nerazdelana, nekako mimobežna sodba seveda ne spodbuja intertekstualnih raziskovanj. Popolnoma drugače pa je sodil leta 1964 v pogovoru za *Borbo*, kjer je bilo odnosu do Sofoklovovega dela posvečenih več vprašanj (Smole, »Antigone pobjeđuju« 253–258). Tudi tu sicer pravi, da mu ni šlo za nadaljnje razdelovanje sofoklovskega antagonizma med glavnima likoma, temveč za analizo situacije, ki jo sofoklovska Antigona ustvarja v družbi. Vendar dodaja, da so vse dileme glede izbire med etičnim in etatističnim, humanim in pragmatičnim, smislom in nihilizmom že pri Sofoklu čiste kot sonce. Na vprašanje, kaj ga je pritegnilo prav pri mitu o Antigoni, odgovori v enem stavku: »Naša sodobna družbena situacija« (254). Pravi tudi, da je od drugih *Antigon* poznal le Sofoklovo, to pa je imel, tako upa, povsem pred očmi pri pisanju svoje drame. Sofoklovo tragedijo je bral in prebral na vse mogoče načine: razlike, do katerih je prišel pri oblikovanju svoje vsebine na to temo, »so popolnoma odvisne od Sofoklovega velikega sporočila« (254). In končno, na vprašanje, zakaj poetična forma, odvrne: »Če se človek že odloči za *Antigono*, potem mora izbrati stih« (258).

Seganje po temah kanoniziranih del je veliko, izzivalno vprašanje, tako za teorijo intertekstualnosti kot za literarnozgodovinsko razisko-

¹ Besedilo Smoletove *Antigone*, interpretacije, kritiške odzive in intervjuje navajam po ponatisu v drugi in peti knjigi njegovega *Zbranega dela* (glej Schmidt, *Dominik Smole. Zbrano delo. Druga knjiga* in *Dominik Smole. Zbrano delo. Peta knjiga*).

vanje motivov. V primeru intertekstualno tako izjemno živega besedila, kot je Sofoklova *Antigona*, se mu je težko povsem izogniti. Zato se zdaj za kratko poslavljamo od Smoletove drame, da bi osvetlili nekaj splošnih vidikov motivacije za vzpostavljanje intertekstualnih navezav na najvplivnejši Sofoklov tekst.

Motivi intertekstualnih navezav na Sofokolovo *Antigono*

Vprašanje o motivih za uprizarjanje in pisanje vedno novih *Antigon*, za nenehno vračanje h kanoniziranemu prototekstu² se zdi danes tako trivialno, da se ga skorajda ne spodobi zastaviti. Nove uprizoritve in besedila pogosto zbujajo obsežno in raznoliko pozornost kritike in neredko postanejo predmet različnih literarnovednih raziskav, vendar se slednje skoraj praviloma ne dotikajo bistva tega vprašanja, torej motiva, ampak več ali manj opisujejo nove načine obravnave, estetske perspektive in etične vidike sodobnih predelav in se ukvarjajo z njihovo literarnoteoretično klasifikacijo. Morda pa to vprašanje v resnici ni tako trivialno: zakaj res segati po slavni, kanonskih temah in na njihovi podlagi ustvarjati *radikalno samosvoja* dela? Gre morda za željo, da bi tematika in dialog s slovitimi kanoniziranimi sogovorniki izborila avtorju čim večji košček prostora pod soncem zgodovinske relevantnosti?

Vprašanje se zdi tem bolj zanimivo, ker so tudi antični tragedi v ogromni večini primerov dramatizirali in preoblikovali že znane zgodbe, mite, ki so krožili v drugačni »prototekstualni« obliki, namreč v obliki epske poezije. To razmerje je specifično in predstavlja poseben problem zaradi ustne tradicije, v kateri je (dolgo časa najverjetneje ekskluzivno, zagotovo pa v prevladujoči meri) obstajala epska poezija, kar pa je za temo te razprave manj pomembno.³ Podobno velja tudi za sekundarna metatekstualna razmerja, oziroma za intertekstualna razmerja med grškimi tragiškimi deli: v mislih imam očitne vplive enega tragiškega dela na drugega.⁴ Poleg tega, da se zastavlja vrsta čisto specifičnih nelahkih

² Izraz uporabljam v najširšem pomenu »besedila, ki rabi kot objekt intertekstualne kontinuitete« (Popovič 226). Oblike intertekstualnih navezav in razmerij so seveda izredno številne in jih je zaradi nenehnega dinamičnega razvoja težko klasificirati, kar ima za posledico tudi določeno terminološko ohlapnost.

³ Gregory Nagy upravičeno opozarja na razliko med bralno in slišno recepcijo: medtem ko (antični in sodobni) bralec in kritik razločujeta med izvornikom in vrivki, pa je za poslušalce rapsod v svojem nastopu *utelešal* avtorja (pesnika), zato so lahko vse morebitne variacije, izpuste in dodatke sprejemali kot pristno avtorske (Nagy 291–292).

⁴ Najbolj ilustrativna primera tega sta prizor v Evripidovi *Elektri* (verzi 503–546), v katerem je očitna racionalistična kritika anagnorizma v Ajshilovih *Prinašalkah pitnih*

vprašanj o možnostih in načinih učinkovanja teh intertekstualnih postopkov,⁵ je predvsem očitno, da so bili le-ti vsekakor zamejeni in zaznamovani s pragmatičnim okvirom: z okvirom, ki je določal njihov namen (obzorje), obliko recepcije in v marsičem tudi njihovo tematiko. Tudi če odmislimo čisto »tehnični«, a nikakor nepomembni, vidik, da grški tragediji niso računali na bralno recepcijo (ki je v sodobnem svetu vsaj praviloma pomembna dopolnilna možnost sprejemanja dramskih besedil), pa nikakor ne moremo mimo dvojega: mimo tega, da sta njihovo dejavnost določala obsežni in razvejani Dionizov kult, v okviru katerega so se uprizarjale tragiške predstave, in – razen v skrajno redkih primerih – mitološka tematika. K temu je treba prišteti še tradicionalno, že vsaj od homerskih časov (8. stoletje) utrjeno prepričanje o pesniku kot moralnem učitelju, ki je v sicer novem družbenem kontekstu demokratične atenske polis določalo tudi položaj tragiških pesnikov.⁶ Pričakovalo se je torej, da bo tudi tragiška poezija imela vzgojne učinke (kot je dobro znano, so prav s takim pričakovanjem povezane ostre kritike tako epske kot tragiške poezije pri raznih filozofih od Ksenofana in Heraklita do Platona).⁷ Zelo pomemben pragmatični vidik pa je tudi njen institucionalizirani središčni položaj v družbeni strukturi; ta središčnost – ki jo lahko razumemo tako v fizičnem kot v simbolnem smislu – je bila seveda vir izrednega političnega, morda je primerneje reči: družbenega vpliva (Croally 63–64).⁸ Zaradi tega okvira, mimo katerega ne more nobena relevantna interpretacija, je grško tragedijo kočljivo povezovati z drugimi historičnimi konteksti, in to velja tudi za umetnost. Zavest o tem okviru je v sodobnem raziskovanju zelo živa; njegove epistemološke koordinate, ki so predvsem historične, kulturne in sociološke, dobro povzema tale opredelitev: »Grški miti na splošno utelešajo in raziskujejo temeljne družbene institucije in z njimi pove-

darov (verzi 164–243) in pa verjetni vpliv Sofoklove *Antigone* na predelano različico Ajshilove tragedije *Sedmerica proti Tebam* (prim. Sommerstein 90–95).

⁵ Za zelo strnjen pregled teh problemov in relevantnih antičnih virov glej Csapo 3–17.

⁶ Ta že davno znani in široko sprejeti pogled literarne zgodovine je v novejšem času na zgoščen in svež način artikuliral in utemeljil Neil Croally (Croally 55–70).

⁷ O Homerju kot učitelju prim. Ksenofan, DK 10; Platon, *Država* 595b10–c1; 606–607; *Ion*, *Hipija Manjši*; o Homerju, Orfeju, Heziodu in tragikih prim. komediograf Aleksis, frg. 140; o pesnikih na splošno prim. Protagora v Platonovem *Protagori* 316d2–9; prim. tudi Platon, *Zakoni* 666d–667a, kjer se očitno pričakuje, da bo tragedija poučevala.

⁸ Vse 5. stoletje (pa tudi pozneje) tragedijo izvajajo v Dionizovem gledališču ob vzhodni Akropoli, kjer so stale vse glavne religiozne zgradbe, v bližini pa je bila tudi agora, središče političnega življenja.

zana prepričanja in vrednote. Grška tragedija pa še posebej preiskuje te institucije in vrednote tako, da dramatizira trenutke skrajne krize, nasilnih konfliktov in čustvenih pretresov, trenutke, v katerih so tradicionalne vrednote ogrožene, družbene vezi pa pretrgane« (Anderson 124). Takšna tematizacija pa tragedijo vendarle reducira: izloča njeno izvorno teološko razsežnost. V tem pogledu je v določeni meri analogna bistveno sekularizirani interpretaciji tragedije, ki jo srečamo v Aristotelovi *Poetiki*.⁹

Ko so torej grške tragedije predstavljene v obzorje literarne zgodovine in jih obravnavamo kot del kanona svetovne književnosti, delujejo bistveno drugače, kot so v svojem izvornem zgodovinskem okolju. Mitične zgodbe, ki so njihovo jedro oziroma počelo, kot bi rekel Aristotel, so neprimerljive z dramskimi besedili v modernem smislu: miti so bili namreč kljub vsem specifikam grške religije, kljub lastni spremenljivosti in racionalistični kritiki, ki so ji bili izpostavljeni v času sofizma, vseeno »svete zgodbe«, ki so, če že ne določale, pa vsaj barvale mentaliteto in identiteto ljudi tedanjega časa in začrtovale kolektivno in individualno miselno, simbolno, etično, bržčas pa tudi emocionalno obzorje. In ki so bile tesno povezane s kultu. V sekulariziranem obzorju sodobnega sveta pa neizbežno postanejo zgolj dramske, literarne oziroma kulturne reference, ki nimajo enakega, celo primerljivega statusa ne, in to tako zaradi obsega in strukture sodobne družbe kot zaradi drugačne konfiguracije zgoraj omenjenih obzorij. Ta nepresegljiva pragmatična različnost je bolj ali manj trivialno dejstvo, podobno kot so trivialno očitne zunanje tematske, motivne in idejne vzporednice.

Slavna umetniška dela pa lahko ustvarjajo okoli svojega položaja v kulturnem kanonu nekakšna odlikovana prazna mesta: dialog z njimi, predelava, preobrazba, parodija, zgolj globoko zakodirane asociacije in naslovne reference in druge oblike intertekstualnih navezav lahko zagotovijo svojski avtorski prestiž in pomen. Včasih se zdi – in prav Sofoklova *Antigona* je tak primer –, da ta prazna mesta tako rekoč zahtevajo od družbeno vplivnih piscev, pa najsi bodo pisatelji, filozofi ali intelektualci, da jih zasedejo v svojem času in postanejo skorajda nekakšni reprezentanti tega mitiziranega (a, kot smo videli, nikoli resnično mitičnega) izročila. To dokazuje neverjetna množica neverjetno različnih dramskih in literarnih *Antigon* kakor tudi intelektualno produktivnih izvajanj pod naslovom interpretacije Sofokolovega teksta. Slednja so še posebej zanimiva: če je namreč pri literarnih besedilih nesporno, da so adaptacije ali celo povsem svobodne variacije

⁹ Prim. Halliwell 403.

prototeksta, pa se ta (filozofska, psihoanalitična in druga teoretična) izvajanja predstavljajo prav kot avtentična branja Sofoklove *Antigone*, čeprav je očitno, da včasih niso posebej skrbna, temveč izredno enostranska in da kdaj tudi brezobzirno reducirajo izvornik ali celo vnašajo vanj docela tujo idejno problematiko.¹⁰ Vendar to ne zmanjšuje njihove odmevnosti, vsaj ko gre za najvplivnejše avtorje: lahko bi rekli, da se kanonska slava Sofoklovega besedila v teh primerih pomnožuje s slavo interpretov, posledica pa je ekspanzija interpretacijskega prostora, včasih tudi onkraj meja smiselnega. Z vidika literarne teorije je nedvomno vznemirljiva npr. Žižkova *Antigona*, ki se naslanja, kot pravi avtor, na že obstoječe prevode in jih kombinira z odlomki iz cele vrste žanrsko najrazličnejših besedil in jih na ta način tako estetsko kot zlasti idejno močno preoblikuje.¹¹ To nekoliko spominja na humanistično prakso dopolnjevanja rimskih dram, ki se niso ohranile v celoti, čeprav je seveda namen Žižkovih posegov in njegov odnos do prototeksta bistveno drugačen: če so humanisti praviloma skušali ujeti duha izvornika (in ga le priložnostno »humanizirati«, uskladiti s svojo idealno predstavo o umetnosti antičnih vzornikov), želi Žižek napisati svojo *Antigono*, ki je nima za umetniško delo, temveč za etično-politično vajo.¹²

Pomembnejši motiv za seganje k antični tematiki je prepoznavanje analognosti zgodovinskih dogodkov in situacij, ki obeta obenem zastrto in izostreno literarno upodobitev sodobne tematike. Kanonizirana umetniška artikulacija često izzove in osmisli sodobno repliko v tem smislu; vendar je tudi vzpostavljanje takšnih dinamičnih analogij polno

¹⁰ S tem mislim zlasti na filozofske interpretacije, ki zgodbo Sofoklove *Antigone* uglašujejo s svojim ontološkim vzorcem (Hegel) ali iščejo v besedilu potrdilo lastnih ontoloških izvajanj (Heidegger, *Uvod v metafiziko* in *Hölderlins Hymne »Der Ister«*) ali pa na filozofirajoče interpretacije kot je Lacanova, ki »predstavlja Antigono kot model čiste želje« (Miller 1; prim. Lacan, *Etika* 241–290). Ta izvajanja so (bila) izjemno vplivna kljub svojim enostranstvom in temu, da v marsičem predstavljajo samo duhovit ali ingeniozen interpretativni *adýnaton*. Če Heidegger občasno zagovarja nemogočo sintakso in pogosto etimološko pretirava, ga daleč presegajo Lacanovo asociativno povezovanje besed, ignoriranje sintaktičnih pravil in preprostih retoričnih figur ter igrivo pretresanje osnovnih slovarskih pomenov, ki ga suvereno prikazuje kot globinsko semantično analizo (zlasti Lacan, *Etika* 276–278).

¹¹ Ker je delo v zelo veliki meri sestavljeno iz Sofoklovega besedila, prevzetega iz že obstoječih prevodov, ki se med seboj nemalo razlikujejo tako po interpretaciji nekaterih spornih mest kot po slogu, je Žižkova *Antigona* v različnih jezikih zelo zanimiva s čisto literarnoteoretičnega vidika: razlike med verzijami v posameznih jezikih namreč ne nastajajo le pri prevajanju Žižkovega besedila, temveč se tudi prevzemajo z različnimi prevodi Sofoklovega besedila.

¹² Žižek, *Antigone* 26; Žižek, *Antigona* 30. To delo je pravzaprav nekakšen *semi-cento*: krpanka iz mnogih elementov, v katero so všiti tudi izvorni pasusi.

pasti poenostavljanja in anahronizmov, neizbežni avtorski odmiki pa včasih postavljajo upravičeno vprašanje o mejah istovetnosti literarne teme. Perspektiva, v kateri sodobne adaptacije ali variacije obravnavajo antične teme, je tako neizbežno zamaknjena. V prisposodbi rečeno: razlike med historičnimi, kulturnimi in idejnimi konteksti povzročajo nekakšno paralakso v percepciji resničnosti.

Ultimativna resničnost: izmuzljiva nedvomnost

To je najbolj zanimivo in problematično (a tudi najbolj razumljivo) pri delih, katerih tema je najgloblja, ki je sploh mogoča: ultimativna resničnost. Čeprav ima morda ta termin danes teološko aromo,¹³ v resnici označuje temeljno in nepogrešljivo temo vsake odgovorno filozofirajoče misli, torej ne le filozofije v ožjem pomenu besede, temveč tudi umetniških del z globljim eksistencialnim zajemom. Ta tema nesporno presega literarnovedne okvire: je skrajno široka in notranje divergentna, saj tako rekoč zajema zgodovino filozofije, v nekem smislu pa tudi zgodovino idejnih podlag posameznih kultur in celo civilizacij. Kljub temu pa je ni upravičeno kar odpisati z obzorja literarne hermenevtike, še zlasti ne v primeru umetniških del, za katera so vprašanja po ultimativni resničnosti vitalnega pomena. Med takšna dela sodita Sofoklova in Smoletova *Antigona*; vsaka na svoj način seveda, a vendar v globokem soglasju, ki ga sicer bogata zgodovina interpretacij ni opazila. To soglasje zadeva koncepcijo (in percepcijo) ultimativne resničnosti: v njej so sile, ki odločilno določajo dogajanje v dramskem svetu. Te sile po eni strani segajo v svet čisto določno in konkretno (z zahtevo po pokopu Polinejka), po drugi strani pa so eluzivne, izmuzljive, neujemljive in celo prikrite, in to do te mere, da lahko družba in posamezniki (začasno) delujejo povsem mimo njih: vendar je takšno delovanje lahko le začasno in ne more obvladati celotnega prostora človeškega bivanja. To, kar je (najgloblje) resnično (pri Sofoklu božji zakoni, pri Smoletu prava resničnost sveta), ni preprosto in nesporno očitno, zato je lahko tudi začasno družbeno zanikano in eliminirano, bodisi s političnimi ukrepi bodisi s konformistično življenjsko prakso. V takšni »ideološki«¹⁴ paralaksi se izgubi. S tem pa se izgubi (v obeh dramah bistveno) obeležje resničnosti: njena odprtost. Odprtost resničnosti pa se v najbolj jasni in ostri obliki kaže v človekovi smrtnosti, ki je neizbrisno

¹³ V tem pomenu ga opredeljuje npr. pomemben filozofsko-teološki zbornik z značilnim naslovom *Models of God and Alternative Ultimate Realities* (glej Diller in Kasher).

znamenje njegove individualnosti, v smrti razodeta enkratnost slehernikove usode je znamenje njegovega ontološkega dostojanstva. Samo s smrtjo se odpira obzorje izven vseh »vidnih« in predstavljivih obzorij, tako rekoč obzorje absolutne nedoločljivosti vsega bivajočega, ki zato ne more biti vključeno v nobeno miselno, zgodovinsko ali kulturno obzorje, je absolutno nezanesljivo in zato izginja iz (javne) zavesti. Toda obenem je ta absolutna nezanesljivost, smrt, tudi edino zanesljivo univerzalno obeležje človeka. Je tisto, kar dopolnjuje sliko vse resničnosti s tem, ko jo odpira na načine nešteti človeških usod. To je vpogled v ultimativno resničnost, ki pa je slepi pogled, pogled v noč Hada ali pri Smoletu »v deželo drugo« (verz 401), ki je morda sploh nikjer ni.¹⁴ Ime za to obeležje človeka je pri Sofoklu *deinótaton*: človek je najbolj nedoumljivo, skrivnostno, in v tem smislu silno bitje. Pri Smoletu sicer človek nima nobenega posebnega imena, vendar je v nekaterih ključnih verzih njegova konfiguracija orisana podobno: je bitje, ki je bistveno zaznamovano z nenehnim iskanjem »druge plati življenja« (verzi 397–401),¹⁵ prave resničnosti, ki se kaže kot nekakšen negativ družbeno fiksiranega in zatesnjene obzorja resničnosti (verzi 415–419).

Ključno pa je, da priznavanje ultimativne resničnosti in neukrotljive drugosti življenja, ki se razodeva individualno prek zavesti o lastni smrtnosti, ni nikakršen beg v onstranstvo in nikakršno abstraktno moraliziranje, kot so zlasti zgodnji kritiki pogosto očitali Smoletovi drami.¹⁶ Zgoditi se tu in zdaj. Ali bolje: mora se zgoditi tu in zdaj. Udejanji se lahko samo v konkretnih družbenih dejanjih, natančneje povedano: v konkretnem opravi, ki pripada simbolnemu redu družbe. To seveda ne pomeni, da s temi opravi simbolni red »uklene« ultimativno resničnost, jo ujame vase, temveč, nasprotno, da se z njimi sam razklene – torej na neki točki zameji, ne pa tudi scela ukine – in tako ohranja in inten-

¹⁴ To ključno obeležje božanskega povsem ignorira Simon Critchley, ki v svoji sicer osvežujoči in prodorno enostavni knjigi absolutno transcendenco bogov nadomesti z neobvladljivostjo povsem določljivih zgodovinskih dejavnikov in omrežij družbenih institucij, ki določajo človekov položaj. Misliti grško tragedijo na ta način naj bi pomenilo vsaj malo vdihniti pristni atiški zrak (Critchley 74). Dejansko pa je vse, kar po tej »sekularizaciji« neobvladljivih sil ostane, posameznikova podrejenost in nemoč. In nismo več v istem svetu. S takšno sploščitvijo transcendence v neobvladljivo imanenco, kjer je tragedija le še uprizarjanje moralne in politične negotovosti, je zrak atiške tragedije nepovratno izpuhtel.

¹⁵ Te misli o človeku so Antigone, v drami jih navede Stražnik, in imajo povsem drugačen strukturni položaj kot besede zbora o človeku v prvi zborovi pesmi pri Sofoklu. Antigona jih govori kot svarilo Ismeni, z njimi jo opozarja, kako težaven in nezanesljiv podvig je pokop brata Polinejka. V poznejšem poteku dejanja in v celoti drame pa vendarle dobijo podobno resonanco kot misli iz Sofoklove »pesmi o človeku«.

¹⁶ Glej zlasti Kavčič, Štih, pa tudi Inkret, *Esej in »Vprašanje«*.

živira stik z njo. Prek teh opravil se ospredje resničnosti, torej vsakdanje (zgodovinsko, družbeno, politično določeno) življenje, ki ga pragmatično ureja red simbolnega, razpre v »nesimbolizabilno« ozadje ultimativne resničnosti. To je zlasti za Sofoklovo tragedijo vitalnega pomena. In to je ravno drugače kot, denimo, v vplivni Lacanovi interpretaciji, ki je seveda povsem vpeta v njegovo teorijo subjekta (»ontologijo želje«), po kateri človek *je* subjekt (še več, Lacan Antigono tam celo uporabi za model te teorije): tam je simbolni red povsem avtonomen glede na realnost (glede na realno oziroma Stvar), povsem odtrgan od nje, da bi lahko tako zagotovil perpetuirano delovanje želje in s tem omogočil trajno življenje človeškemu subjektu želje.¹⁷ Zakaj v Sofoklovem svetu ni potrebno uvesti simbolnega Drugega, v katerega bi človek projiciral želje in ki bi s svojo lastno »manjkavostjo« konstituiral človekovo libidinalno ekonomijo (De Kesel 221)? Zaradi narave »Stvari«: ultimativna resničnost nevidno žari v človekovem tu in zdaj iz nenapisanih božjih zakonov in pobliskava skozi vprašanja in predstave o posmrtnem življenju, ki je (v nasprotju z nekaterimi sodobnimi interpretacijami) izredno poudarjen in pomemben vidik drame.¹⁸ S svojo neizbrisno in obenem eluzivno prisotnostjo ta resničnost ves čas obenem je in ni tu, ves čas se dotika človekovega sveta v celoti in ga zamejuje, obenem pa ostaja ves čas povsem onstran njega in nedosegljiva. Čeprav je usoda Sofoklove Antigone izjemna, in je to zelo poudarjeno od vsega začetka, pa njen položaj na robu dveh svetov (verzi 559–560 in 850–852), ki ga ponazori zaprtje v skalno ječo oziroma grob, vendarle zelo radikalno in boleče simbolizira splošno *conditio humaine*.

V Smoletovi *Antigoni* ni besed o posmrtnem življenju ali pa so povsem nedoločne, priložnostne in mimobežne (verzi 1068–1070), so pa odkrite in velike besede o tem, kaj je svet in kaj je človek; in o tem, kako

¹⁷ »Simbolni red ne izvira iz realnosti, temveč iz označevalcev, ki so odtrgani od realnega in določajo tisto, čemur pravimo 'realnost'« (De Kesel 224). Ker simbolni red, ki ga v *Antigoni* predstavlja zakon, temelji na označevalcih, nima trdne (»realne«) osnove, zato ostaja sam zgolj želja po tem, kar naj bi »realiziral«, s tem pa omogoča človeku, subjektu želje, da postane tudi njegov subjekt. V Lacanovi perspektivi Antigona s svojo avtonomnostjo, se pravi s svojo transgresivnostjo, neupoštevanjem zakona po eni strani zrcali (začasno) »avtonomnost« samega zakona, njegovo neodvisnost od realnega, po drugi pa ga sooča z njegovo lastno breztemeljnostjo.

¹⁸ Relevantnost tega vprašanja je razvidna iz logike celotnega dramskega dejanja *Antigone* in iz številnih izjav, ki brez tega nimajo pravega smisla, povsem neposredno pa Antigona o posmrtnem življenju govori na dveh mestih: verzi 74–76 in 891–899. To zavračanje se večinoma kaže *ex silentio*, s preprostim ignoriranjem vprašanja, včasih pa se pomen posmrtnosti tudi izrecno zanika, kot to stori Griffith, in sicer z zelo težko razumljivim argumentom, da je za to v besedilu malo podpore (Griffith 40, op. 119).

sta prepletena. To vprašanje je neločljivo povezano s Polineikovim¹⁹ pokopom: drugače kot pri Sofoklu oblast (katere ideolog ni toliko Kreon kot Teiresias) njegovega trupla ne ukaže izpostaviti v skrunitev pticam in ujedam, temveč zanika njegov obstoj oziroma razglašča, da sploh ne obstaja. Polineikes tako postane večplastni simbol, v katerem je zajet temelj vse človeškosti: v iskanju njegovega trupla temeljna etična dolžnost, dolžnost pokopa, sovpade z nosilno človekovo željo, željo po samospoznanju, ki je obenem tudi želja spoznati svet. Glas vesti se zliva s klicem duha: temeljno etično opravilo je tudi temeljno intelektualno opravilo. Vendar je to v danih razmerah družbeno prevratno in smrtno nevarno opravilo. Zakaj? Od človekovega odnosa do samega sebe in sveta je odvisno, kako se konstituira družbena podoba resničnosti, torej, kaj v družbi velja za resničnost in kje so njene meje. Od tega je v zadnji analizi odvisno tudi, ali bo družbeno konstituirana resničnost ustrezala ontološki, celotni, »pravi« resničnosti. In kakšna je ta? Od človeka nepostavljena resničnost se v tej drami razodeva le v individualnem, samotnem, tveganem, etično motiviranem iskanju kot težko dosegljiv, odprt prostor bivanja. Njena podoba je nezanesljiva, izmuzljiva, nemerljiva, kratka, nepragmatična. Edina privlačna moč resničnosti je v tem, da je pač resničnost. Oblast, ki vidi svojo funkcijo v popolnem obvladovanju vseh območij življenja, takšne resničnosti ne sprejema, temveč jo prireja koordinatam svoje ideologije in preganja vsakogar, ki jih prestopa. Čeprav v pogledih oblastnikov v Smoletovi drami ni težko prepoznati grobe ideologije dialektičnega materializma, gre za veliko širši družbeni pojav: navzven manj agresiven, a idejno podobno radikalen redukcionizem namreč zaznamuje tudi družbe, ki pripadajo sodobni tehnološki civilizaciji; po drugi strani pa se analogna miselnost izraža tudi v ukrepih Sofoklovega Kreonta. Ali je vsaka oblast nujno taka, je drugo vprašanje, vsekakor ne nepomembno, če pomislimo, kako močno je zaposlovalo zgodnje kritike Smoletove *Antigone*.²⁰ V nekaterih ozirih zagotovo ne: država lahko omogoča izpolnjevanje temeljnih etičnih opravil (pokop mrtvih), s primerno organizacijo svojih institucij lahko upošteva tudi tiste vidike resničnosti, ki jih ni mogoče sistemsko nadzirati, so pa pomembni za življenje celotne družbe, čeprav se razkrivajo zlasti v individualnih izkušnjah (npr. doživljanje življenjskega smisla, vprašanje smrti). A je njen domet tu bržkone omejen:

¹⁹ Imena Sofoklovih likov zapisujem in pregibam po eni od danes uveljavljenih različic, ki jih dopušča pravopis, pri Smoletovih pa ohranjam oblike iz izvornika.

²⁰ Prim. npr. Predan; Kraigher; Kavčič; Rudolf. Grüna pa je Smoletovo »difamiranje normale« tako vznemirilo, da je svoj odnos izostril do izjave: »Iskreno sovražim to *Antigono*« (Grün 253).

odkrivanje resničnosti (etično in intelektualno) je vselej odvisno tudi od individualne bivanjske pobude, ki je svobodna in neizsiljiva in izvira iz posameznikove odločitve.²¹ Ta pobuda pa ne zadeva samo ob zunanjo oviro: ob oblastno represijo, temveč morda še bolj ob notranjo: ob pragmatični hedonizem, ki ga uteleša Haimon in ki ni tuj niti Teiresiu in Kreonu, na koncu pa mu podleže celo Ismena. Oblastni pragmatizem se v nemajhni meri opira ravno na ta praktični in pragmatični hedonizem (izražen v konformističnem razmišljanju in ravnanju). Posebej pa velja poudariti, da eksistencializem Smoletove Antigone (dolgo časa v tej drži vztraja tudi Ismena, v zadnjem delu drame jo prevzame Paž) ni v kreiranju oziroma postavljanju lastnega bistva, temveč v njegovem odkrivanju: človek eksistira pristno samo v tem odkrivanju. To odkrivanje pa ni pot brez konca, ki bi zahtevala nenehno premeščanje cilja, kar bi bilo mogoče le, če bi ta cilj bil fantazmatičen (kot je lacanovski manjkavi Drugi), torej če bi Polineika v resnici ne bilo, temveč je razpiranje obzorja. Ustrezna podoba odprtosti ultimativne (in s tem tudi celotne, »prave«) resničnosti se namreč zdi obzorje: pokop Polineika ga ne bi zaprl, temveč ravno nasprotno, odprl. Podobe resničnosti, ki jih odkriva individualno iskanje, pa niso v *strukturnem, nujnem* nasprotju s skupno, družbeno podobo; če v Smoletovih Tebah vlada nepomirljivo nasprotje med skupnim in osebnim prav, med skupnim in osebnim lepim, je to posledica tega, da ljudje »ne slede resnici vesti v svojih prsih« (verzi 1177–1179).²² Vprašanje resnice je torej etično vprašanje:

²¹ Zato so bila neupravičena pričakovanja in zahteve, da bi morala *Antigona* predstaviti nov družbeni model, ki bi kot tak lahko prinesel novo kvaliteto družbenega življenja. Pri nekaterih površnejših kritikih se to izraža v odkritem razočaranju in negativnih sodbah, nakazuje pa se tudi v bolj kompleksnih in prodornih analizah (Kos 477; Inkret, *Esaj* 551; Inkret, »Vprašanje« 601), seveda na različne načine in z različnim poudarki. Nasproti temu je treba poudariti: etična in spoznavna pobuda posameznika, ki je tudi znamenje njegove enkratnosti in s tem ontološkega dostojanstva, je integralen, če ne vitalen vidik Smoletove *Antigone*. S tem je morda motiviran tudi izbor poetične forme: bolj kot psihološka plastičnost likov se zdi pomembno obzorje sveta, ki ga odstira resničnost posameznikove eksistence, in pesniška govorica deluje v tem oziru siloviteje in bolj neposredno. A obenem je slednja vendar tudi psihološko slikovita na čisto svoj način. Kritika, ki jo neživim, značajsko neopredeljenim, retoričnim Smoletovim likom namenil Štih, ni povsem nepodobna svoj čas vplivni kritiki Sofoklovih likov kot golih dramaturških funkcij v študiji Tycha von Wilamowitz-Moellendorffa *Die dramatische Technik des Sophokles* (484–485).

²² Celotna dolga Ismenina replika (verzi 1175–1197) je natančen izris problematičnega razmerja med osebno in splošno (družbeno) podobo resničnosti in tudi odgovor na to, zakaj je aktualna splošna podoba »neresnična« (pragmatizem, konformizem, represija oblasti). Te besede Ismena seveda govori še pred svojim zlomom ali konverzijo v (sicer nekoliko histerično) oportunistko.

morda zvenijo Ismenine besede o tem, da bi se v etično prebujeni družbi njen prav zliil s skupnim (verz 1180), nerealno, skoraj kot nekakšna somnambulna utvara, vendar pa zagotovo ne izražajo načelnega »zaničanja realnega zgodovinskega sveta in ne po-stavljajo samo-zadostne subjektivitete za temeljno in edino adekvatno možnost sveta« (Inkret, *Esej* 551). Prej kažejo v drugo smer: na nezadostnost posameznikovega iskanja, ki mu preostaja upati proti upanju, zato da bi v svetu ne ugasnilo še tisto nekaj resnice, do katere se mu je dano prikopati.

Dramaturške navezave in kontrasti

Tema ultimativne resničnosti je v dramskem delu navadno izražena skozi druge, ožje, bolj oprijemljive teme, h katerim se rade odklonijo perspektivično zožene replike. Literarna zgodovina ali teatrologija se ponavadi nagiblje k iskanju vzporednic med posameznimi dramami na formalni, jezikovni, tematski ravni in v realnih zgodovinskih okoliščinah nastanka. Tam jih je namreč sorazmerno preprosto opaziti in objektivno demonstrirati. S tem seveda nočem reči, da je to kaj trivialnega, da te ravni ali plasti dramskega besedila niso pomembne za konstitucijo posamezne drame v celoti, nasprotno: prav te so »živo meso« vsakega besedila, po katerem slednje sploh je umetnina in se lahko na umetniški način dotika ultimativne resničnosti. Kar je problematično, je samo skušnjava interpreti, da z njimi scela zameji svoje obzorje, kadar gre za dela, ki so vitalno povezana z vprašanji zadnje resničnosti. Seveda pa ni nujno, da interpret tej skušnjavi podleže: intertekstualnost lahko raziskuje tudi tako, da se ne ujame povsem v mrežo horizontalnih literarnozgodovinskih razmerij. Vsekakor pa interetekstualne povezave ne širijo in poglobljajo zgolj pomenske razsežnosti dela, temveč tudi idejno in naposled celo doživljajsko: po načelih zgodovinskega navezovanja, prisvajanja in kontrastiranja se bogati tako intelektualni kot umetniški potencial besedila.

Neposreden vpliv Anouilhove *Antigone* na Smoletovo »je nedvomen, kakor je razvidno iz pričevanj, člankov, kritičkih in literarnozgodovinskih odmevov« (Schmidt, *Dominik Smole. Zbrano delo. Druga knjiga* 176). Zares sistematično in nadrobno pa ta vpliv – vsaj po mojem vedenju – žal še ni bil raziskan. Tem bolj pa to velja za razmerje s Sofoklovo istoimensko tragedijo. Seveda kritiki in literarni zgodovinarji v študijah o Smoletu omenjajo Sofoklovo tragedijo, vendar izrazito mimobežno in površno, v glavnem povzemajo splošna historična dejstva, izpostavljajo skupno idejo upora oblasti in morda še oddaljenost in drugačnost antičnega sveta. Dejansko pa je tudi med Sofoklovo in Smoletovo

Antigono vrsta povsem očitnih vzporednic in kontrastov (modifikacij) na različnih ravneh (od temeljnih dramaturških prijemov in kontrastiranja značajev do premeščanja in parodije posameznih izjav), kar vse potrjuje uvodoma navedene Smoletove besede o pomenu Sofoklove drame zanj. Predstavitve le-teh bi preseгла okvire te razprave, poleg tega pa to tudi ni njen pravi namen. Vsekakor pa gre za izzivalno in obetavno temo posebne komparativistične raziskave. Tu bom nanizal samo najzanimivejše primere.

Skoraj odveč je omenjati najbolj vidno in izvirno inovacijo: odsotnost naslovne junakinje z odra, ki s posebno intenzivnostjo določa vse odrsko dogajanje. Po pričevanju Smoletovega tesnega prijatelja Tarasa Kermaunerja je bila to »edinstvena zamisel« sociologa Veljka Rusa, po kateri je temeljito spremenil prvotno verzijo, kjer je Antigona »samovšečno in moralistično docirala vsenaokrog«, in jo napravil za odsotno navzoč lik. Kermaunerjeve lastne pripombe in pripombe njegove žene Alenke Goljevšček pa so po tem pričevanju močno pripomogle tudi k preoblikovanju lika Kreonta (Kermauner 175). Ta sprememba je seveda neizbežno prinesla radikalno preoblikovanje Sofoklove dramaturgije v celoti. Zelo očitno se Smoletova ustvarjalna navezava kaže v scela drugačni dramaturški teži in značaju vseh večjih likov: Kreona,²³ Tejresia in Haimona, in v uvedbi novih; Paža, ki dobi v nekem smislu celo ključno vlogo.²⁴ Premeščanja in parodične zasuke najdemo tudi na mikroravni: Kreontove blasfemične besede (pri Sofoklu npr. verzi 560–561 in 777–780) pri Smoletu izgovarja Teiresias (npr. verzi 1137–1139); če je pri Sofoklu Kreont tisti, ki prezirljivo razvrednoti Hajmonovo in Antigonino zvezo s hedonističnim argumentom in reducira ljubezen na fizično spolnost (verz 569), je pri Smoletu tak kar Haimonov lastni pogled (verz 513).²⁵

²³ Smoletov Kreon zagotovo kaže največ Anouilhovega vpliva od vseh Smoletovih likov, tako v celoti, kot v nekaterih pasusih (prim. zlasti verze 623–652), a vendar ima tudi povsem svojo specifično fiziognomijo, prim. denimo veliki monolog o zrcalnih sanjah (verzi 1256–1342).

²⁴ Ta lik je zagotovo prevzel od Anouilha, a ga je močno razširil, mu dal povsem drugačno, bistveno pomembnejšo vlogo. Iz zgolj nakazane možnosti likvidacije nepazljivih stražnikov pri Anouilhu razvije Smole motiv Paževega dejanskega umora po ukazu oblasti, to dejanje pa Paža potisne na pot očitne etične preobrazbe, kar v svetu Smoletove *Antigone* pomeni pot ohranjanja resnice o Polineiku in pot odkrivanja samega sebe.

²⁵ Haimon sicer skozi celotno igro kaže frivolni hedonistični odnos (kljub občasnim pomislekom o lastni votlosti, npr. verz 1748), zlasti kar zadeva erotiko (prim. npr. verzi 499–513; posebej manifestativno v verzih 1035–1056). Tudi njegove skoraj histerične reakcije v drugem delu drame (verzi 1722–1725 in 1761–1780) so očitno samo izraz te drže, soočene z lastno praznoto.

Posebna tema je seveda razširitev in dinamiziranje Antigoninega in Ismeninega razmerja, ki se razvija povsem drugače kot pri Sofoklu. Njuni vlogi v začetnem prizoru, kjer se odločata za ključni pokop brata (pri Sofoklu verzi 1–99) sta tu ravno obrnjeni: Antigonina opozarja na težavnost tega podviga, Ismena pa ji očita brezsrčnost in se polna goreče odločenosti zaroti, da bo sama opravila ta podvig; šele ta njena drža v skoraj mističnem trenutku Antigono etično prebudi v iskalko resnice (verzi 395–419). V velikem delu drame, pred svojim oportunističnim zlomom, je Ismena tista, ki zagovarja Antigonino stvar (pri Sofoklu se Ismena »spreobrne« in pridruži sestri, ko je ta že obsojena na smrt, verzi 536–537 in nasl.). Navsezadnje pa je Smole (verzi 679–680) položil njej v usta – le malce spremenjene – morda najslavnejše Antigonine besede o tem, zakaj je na svetu (prim. Sofokles verz 523):

Zaradi ljubezni in miru sem tu,
jaz prva dvigam roko zoper zlo.

V Smoletovi drami imajo izredno pomembno vlogo poročila: velik del dogajanja – vsa Antigonina dejavnost in pravzaprav vse njeno življenje – poteka izven odrske resničnosti v ožjem pomenu besede; vse, kar izvemo o tem, zvedemo iz pripovedi drugih likov (Stražarja, Ismene, Paža). To je seveda nujna posledica koncepcije Antigone kot odsotno prisotnega lika, in bržčas je le koincidenca, da je Smole tako uporabil eno temeljnih orodij vse grške tragedije: poročilo. Po (nenapisani) konvenciji posebej grozovita ali težko upodobljiva dejanja (smrt, samomor) v Dionizovem gledališču nikoli niso bila prikazana, temveč so o njih dramski liki le poročali. Tako se je iluzionistični prostor resničnosti razširil onstran meja vidnega, in v nekem smislu postal še bolj realističen: resničnost ni le to, kar je vidno, in ne le to, kar je tu in sedaj, temveč ima svoje globoko nevidno ozadje, ki sega onkraj običajnih predstav o prostoru in času. Iz cele vrste tragedij veje to občutje, ali, rečeno v duhu atenske tragiške institucije, prihaja ta opomin. In če Smoletova *Antigona* govori o čem, govori prav o tem.

Vsekakor je zanimivo tudi, da je Smole ohranil zbor, ta izvorni element tragedije, in ga na izviren način umestil v svojo poetično kompozicijo:²⁶ v uvodnih besedah (verzi 4–20) se bržčas kaže pojmovanje tragiškega zbora kot izvenčasovnega lika, ki z višjega razgledišča komentira dogajanje v drami:

²⁶ Prim. Smole, »Pismo«.

Še mi tebanski starci, čeprav do tal upognjenih teles,
zlomljenih kosti in s srci, ki teptala so jih vsa stoletja,
še mi, ki nas le silna teža ponavljanja je ohranila
za žive priče slehernega časa, spet glave dvigamo.

To po izvoru romantično pojmovanje je bilo v času nastanka Smoletove *Antigone* tudi v specializirani literarni zgodovini povsem v veljavi. Podobno še Heidegger v *Hölderlins Hymne »Der Ister«* meni, da lahko tebanski starci v t. i. pesmi o človeku (verzi 332–375) govorijo o človekovem »Unheimischsein« samo zato, ker imajo poseben status (glej Withy, *Heidegger* 175–176). Šele klasični filolog Gerhard Müller je z nadrobno analizo *Filokteta* pokazal, da je Sofoklov zbor tudi dramski lik z vsemi človeškimi značilnostmi in omejenostmi drugih likov (glej Müller). Stvarna resničnost v drami je časovno neopredeljiva, ne moremo reči anahronistična, saj Smoletov namen ni prikazati grško antično družbo (mimogrede, tudi Sofokles slika za svoj čas »sivo davnino« mita):²⁷ liki nosijo seveda grška mitološka imena, a potem je tu še Paž (služba iz drugih zgodovinskih časov), Eteokles in Polinejkes si poženeta kroglo v glavo, nevidni srednji napadalec je zagnal zemljo v mrežo drugih zvezd (primera iz sveta novodobnega športa, nogometa) ...

Nenazadnje pa je prav posebej tesna vez s Sofoklovo dramo pesniška oblika, ki jo je Smole po lastnih besedah pri tej temi *moral* uporabiti in ki predstavlja sama po sebi posebno odliko njegove mojstrovine.

Odsotna prisotnost ultimativne resničnosti

Zgoraj navedene vzporednice verjetno ponujajo motiv za natančnejše intertekstualno branje. Toda tisto, kar je poglobilna tema te razprave, je primer »globinske analogije« med dvema dramama, ki je tako tematska (v smislu vprašanj ultimativne resničnosti) kot dramaturška (v smislu motivacije). Odločilno vlogo v obeh dramah ima to, kar je odsotno: kar se v drami sploh ne pojavi kot lik. Pri Sofoklu so to bogovi, pri Smoletu pa sta odsotna Polinejkovo truplo in naslovna junakinja, in sicer do samega konca drame, ko se njena odsotnost nekako prelije v Paževo. Paž tedaj pobegne, izgine z obzorja dramske resničnosti: čeprav se drama tedaj sklene in dramska resničnost na ta način ugasne, nastane

²⁷ Tudi tu je zelo verjeten vpliv Anouilhove *Antigone*, ki pa se zdi bolj locirana v sodobni svet, še posebej glede na materialno resničnost, kljub nekaterim, pravzaprav redkim, potezam starodavnega sveta (npr. Polinejkovo in Eteoklovo truplo izmaliči težka argejska konjenica).

vtis, da se je Paž izmaknil iz dimenzij zamejenega sveta, ki jih je pred gledalci razgrinjalo dramsko dejanje in ki so jo tudi nekatere replike nekaterih likov – Tejresia, Kreonta in Haimona – posredno označevale kot edino pravo, vredno, resnično resničnost. Nasprotno pa se je Ismena pomaknila s senčne strani na meji širše, ultimativne resničnosti v »oprijemljivi« svet.

Pri Sofoklu je to delovanje odsotnega božjega na različne načine in v različni meri značilno za vse ohranjene tragedije. Najbolj značilna oblika njegove odsotne prisotnosti so prerokbe, ki zaznamujejo dejanje vseh dram. V *Ajantu* (verzi 748–783) sel poroča o napovedi vidca Kalhanta: Ajant bo umrl ravno na dan, ko se dogaja tragedija. V *Trahinkah* je cela vrsta prerokb, katerih uresničenje v nepričakovani obliki prikazuje dramsko dejanje. *Kralj Ojdip* je detektivska samoraziskava naslovnega lika, v kateri protagonist odkrije celo to, da so se zanj usodne prerokbe že zgodile. V *Elektri* Orest izvrši maščevanje nad materjo po Apolonovem naročilu. V *Filoktetu* mora naslovni lik proti svoji volji z nenaseljenega otoka Lemnosa pred Trojo, ker brez njega in njegovega loka Troja ne bo padla: Neoptolem sporoči, da je takšna prerokba napoved vidca Helena (verzi 1437–1447). Ostareli *Ojdip* prispe v *Kolon*, ker mu je Apolon prerokoval, da bo tam našel oddih od muk življenja (verzi 84–95). Samo v *Antigoni* ni nobene takšne prerokbe; imajo pa zato v njej analogno vlogo nenapisani zakoni, ki pa jih – in to je nadvse pomembno – ne oznani preročišče, temveč Antigona, ki zato ni posebej »pooblaščenca« (ne velja za vidkinjo), temveč to počne na lastno pest in zaradi te »božje stvari« celo izgubi življenje (ali pa je vsaj potisnjena v položaj, ko si ga v obupu sama vzame). V Sofoklovih dramah so vse božje napovedi, ki so na neki način tudi zapovedi, nekako potisnjene v ozadje in na neki način skorajda odsotne; bodisi so mnogim likom neznane, bodisi jih napačno razlagajo, včasih jih celo prezirajo (Ajant) ali nočejo sprejeti (Filoktet) ali pa se jim posmehujejo (Jokasta); seveda pa se vedno izpolnijo, z eksplicitnim božanskim posredovanjem ali brez njega.

V Sofoklovi *Antigoni* bogovi torej ne nastopijo, vendar se vse v drami zgodi zaradi njih. Njihova avtoriteta ni sporna, a je prav zato, ker so odsotni, nejasna in eluzivna njihova volja: to odpira prostor za različne interpretacije in predvsem sproži vrsto usodnih konfliktov med liki; temeljna antropološka, etična, politična, celo spolna vprašanja vznikajo v živem duktusu dramskega dejanja, ki ima katastrofalne posledice za posamezne like, zlasti pa za celotno vladarjevo družino. Polis, država, je morda po takšnem delovanju odsotnih bogov (predvsem prek svojega »glasnika« Tejerezija) rešena – tako se ob koncu drame vsaj nakazuje, a

ni jasno izraženo. Z vso radikalnostjo pa se odpira vprašanje negotovega posmrtnega življenja likov, o čemer Antigona eksplicitno govori na več mestih, in ki je tudi v prvi pesmi zbora, t. i. pesmi o človeku, jasno opisano kot človekova meja – in s tem tudi njegovo bistveno določilo. S tem vprašanjem se spremeni perspektiva razumevanja človeka. Od dosežkov človeške vrste, ki se ohranjajo in množijo skozi rodove, se premaknemo k individualni usodi: paradoksnost šele v njej človek sreča tisto, kar je najsplošnejše, najbolj zanesljivo, a obenem tudi najbolj nedoumljivo, pravzaprav absolutno nedoumljivo, ker na paradoksen način zadeva ne le njega, temveč vse, kar je. Zarisuje torej neprestopno mejo, za katero je ultimativna resničnost (človek, *deinótaton* – najspodobnejše bitje, tako postane tudi najskrivnostnejše, najosupljivejše bitje). V besedah o neizbežnosti smrti (verzi 361–362) je uporabljen futur (*epáxetai*): človek »nikoli ne bo našel sredstva, da bi ubežal Hadu.« V kontekstu pesmi to implicira tako njegovo nenehno prizadevanje za to kot tudi neuspešnost tega prizadevanja in tako začrtuje bistvo usode slehernika.

Vprašanje smrti, vzeto dokončno zares, je za človeka najgloblje ontološko vprašanje, vprašanje ultimativne resničnosti. Etična dimenzija Sofoklove drame, ki jo odpira vprašanje Polinejkovega pokopa z vsemi političnimi in drugimi družbenimi razsežnostmi, tega vprašanja ne prekrije. Nasprotno, iz njega se napaja in dobiva svojo bistveno relevantnost. Naj z drugimi besedami obnovimo, kar je bilo povedano že zgoraj: radikalno drugo (skrivnost smrti in zakoni bogov) je na neki način povsem odsotno, omogoča svoje lastno ignoriranje, po drugi strani pa je ves čas tu kot nevidni temelj, ki določa vse bivajoče in vse njegovo dogajanje. Obenem pa prav s tako odsotno prisotnostjo daje mero pristnosti človeškemu bivanju: ne prek mehanizma želje, temveč prek lastne nedoumnosti in odprtosti lahko človek spoznava to skrivnost (in lastno potopljenost vanjo). Zato pa ne zadostuje, če ultimativno resničnost tematiziramo kot nemo, slepo nasprotje slehernega reda (kot nesimbolizabilno realno, Stvar), temveč se prej kaže kot nekakšen deloma razviden red, katerega korenine pa ostajajo človeku – vsaj za časa njegovega življenja²⁸ – nevidne. Kot tisto, kar zgoščeno povzema grška sintagma *métron kai mystérion*: skrivnostni red.

V Smoletovi drami in njegovem svetu bogov v pravem pomenu besede – torej v pomenu sil, ki kot pri Sofoklu vladajo ultimativni resničnosti – ni.²⁹ Ali bi bila sploh mogoča večja distanca od Sofoklovega

²⁸ To zelo jasno izražajo ene zadnjih besed Sofoklove Antigone, verzi 925–928.

²⁹ Beseda »bogovi« se sicer v drami večkrat pojavi, vendar sploh nima primerljivega pomena s tem, kar označuje pri Sofoklu. Včasih se zdi komaj kaj več kot medmet (verza 751 in 1493), včasih del pomensko izpraznjene fraze (verza 1692 in 1696);

sveta? Kar je tu odsotno, je človek: človekovo truplo. Le-to pa ni odsotno samo v smislu nečesa, česar ni tu (kar torej *je* nekje drugje: *ab-esse, ap-eīnai*), temveč je zavestno, hote potisnjeno na ali že čez rob vsakršnega obstoja.³⁰ Na podoben način je odsotna Antigona, ta, ki ne verjame, da ga ni, ki ga išče navkljub očitkom, da išče nekaj, česar ni in da v svoji blaznosti to pravzaprav »ustvarja«. Je socialno/odrsko mrtva. Podobno zase trdi Sofoklova Antigona, ki zatrjuje, da je njena duša že davno mrtva (verz 561), vendar po drugi strani pravi, da bo morala v zagrobnem svetu živeti neprimerno dlje kot na zgornjem; pozneje v paroksizmu bolečine, ko jo vodijo v kamnito ječo-grob, pa toži, da ne pripada nobenemu svetu, ne živim, ne mrtvim (verzi 850 in nasl.). Iz tega medprostorja, »neprostora« potem pobegne s samomorom. Na ta način je izvor ali težišče dramskega dogajanja postavljeno v odsotno: ali ni to očitna sugestija, da je tam tudi nevidno težišče vse resničnosti, kot jo uprizarja Smoletova drama? Vendar njegova Antigona tudi sama noče živeti v t. i. resničnem svetu (pragmatičnem svetu »moralne večine«), kakršnega opisuje Teiresias (verzi 321–327):

Svet je to, kar je,
kar vidiš, čutiš in otiplješ s prsti.
Poleg tega, reči hočem, mimo tega, pravzaprav ...
nad tem, je svet vse, kar je skladno z našo pametjo,
normalno, bi dejal, spodobno ter urejeno nam v korist.
Lahko bi rekel: svet je družba. Ne: svet je človek. Še bolje:
svet sem jaz.

Antigona vseskozi zavrača takšen svet, ki je kljub deklarirani »skupnosti« in vključujočnosti v bistvu privatističen (verzi 1966–1968):

Ti nisi vse – ga slišite, mi pravi – in svet
ni tvoje dopolnilo. Kako si majhna in nebogljen
ob tem, kar je bilo, kar je in bo.

Njena vera, o kateri govori Stražnik, ga tako rekoč neposredno zanika (verzi 415–419):

komajda kdaj nakazuje kaj več (verz 1562), a se iz takšne omembe ne razvije nikakršna tema. Poročilo glasnika, v katerem bogovi sporočajo, da Polineika ni (verz 2196), seveda zarisuje izredno važno vprašanje, ki pa izzveni v prazno: bržčas si je treba predstavljati delfsko preročišče kot religiozno institucijo oblasti, katere funkcija ni stik z ultimativno resničnostjo, temveč ravno nasprotno, preprečevanje tega stika.

³⁰ To je pravzaprav Teiresiasova »mantra«: prim. verze 931, 1867, 1906 in 2010.

Nisem le, kar sem, in svet ni samo to,
 kar vidim, čutim in otipljem.
 Zakoni drugi vodijo življenje,
 zato sem tu, da jih spoznam,
 zato sem tu, da zvem, kdo sem.

Ta svet v odsotnost potisnjene resničnosti, zanikani svet, katerega slutnja poganja vse dejanje drame, je vendarle predvsem odprt svet. Njegova privlačnost in moč je, kot že rečeno, prav v odprtosti: ta je znamenje resničnosti, ki je na svoj način močnejša od vsega. Odprtost, ki je obenem zaveza in svoboda. Živeti v tej odprtosti pomeni živeti etično. Vendar ne le, da to ni preprosto, temveč je neznosno težko. Zakaj? Zato, ker odprta resničnost kljub svoji navidezni nemoči razkriva, da je pragmatično obvladani in osmišljeni svet iluzija. Ljudje postajajo oportunisti in konformisti predvsem zaradi iskanja ugodja, še zlasti čutnega ugodja, socialne varnosti in miru. Sofoklovi Tebanci molčijo iz strahu pred Kreontovim tiranstvom (verzi 504–505 in 690–691), Smoletovi pa »žive, se vesele, kopičijo užitke / in prav neradi slišijo za smrt«, najboljšo jim je takrat, ko jih nihče ne vznemirja (verzi 1207–1209). Slutnja resničnosti onkraj koordinat pragmatičnega obstoja kljuva prav v njihovo največje ugodje: v gotovost njihovega omejenega obstoja, v njihov samozadostni, zakrknjeni hedonizem. Čeprav tiha, skoraj nezaznavna, ta slutnja razpira meje domnevno objektivnega sveta in mu spodmika temelj. To sproža različne oblike zavračanja: Antigona je v resnici slepa, če pa vidi, vidi drugačen svet, svet, v katerem Polineik je, ni pa »normalnih« Tebancev, »normalnih« ljudi. »Jaz ne vzdržim tega, / da nekaj je, kjer mene ni,« plastično izrazi stisko tega v jedru nasilnega subjektivizma Ismena (glej verze 1810–1814). Od tod njen notranji kaos, njena skoraj panična zahteva po znanstvenem dokazu, da Polineika ni (verzi 1923–1948), a tudi pomisleki, da morda Antigona vendarle ni blazna in ima prav (verzi 2056–2073); od tod Haimonov histerični klic, da je treba Polineika znova ubiti (verz 1907), želja, da bi spet našel red, mir, radost in svobodo (verzi 1871–1873 in 1883); in od tod tudi Teiresiev cinično pragmatični nihilizem (verzi 2035–2046).

Podobno kot Sofoklova junakinja nima jasnega vedenja o posmrtnem življenju (verzi 897–902), tudi Smoletova ne more vedeti, kakšna je skrivnostna dežela, kjer je Polineik. Kar ve, je le to, da je daleč od »tega sveta«, še več: da je »druga plat življenja« (verzi 397–401):

Zelo je dolga pot do brata, čez ostro trnje vodi
in čez hude kamne. In cilj? Kdo ve,
če sploh je trdni in dokončni cilj?
Daleč čez črto tega mesta kaže kažipot,
V deželo drugo, na drugo plat življenja.

Kakor je iz Sofoklove »pesmi o človeku« (verzi 332–375) jasno, da se ultimativni resničnosti življenja, smrti, človek približa le sam, mora tudi v Smoletovo drugo deželo, na drugo plat življenja, človek sam. To je Paževo prelomno spoznanje, potem ko se obrne k tisti plati, Ismena pa se obrne v drugo smer in ga zapusti (verzi 1660–1662):

Zbogom, gospa. Odití moram torej sam.
Zmeraj sem vedel, da moram sam.
Vse moram brez pomoči in sam, le v tem je odkupnina.

In ko tik pred koncem Antigono usmrtijo (v zaodrju), se tudi požene *tja*, a tokrat pokliče še druge – morda za to, da bi vztrajali vsak na svoji poti k resničnosti v nevidnem občestvu samot (verzi 2239–2240):

Za njo! O ponižani, šibki, v temo zročí!
Za njo, z njeno vero in po njeni poti!

Po tej poti, tako lahko sklepamo iz zadnjih besed drame (izreče jih Teiresias), je tudi ušel. Zdi se torej, da se ta pot ne konča pri Polineiku, a tudi ne more mimo njega.³¹ Koga pa doseže Pažev klic, o tem igra molči.

LITERATURA

- Anderson, Michael J. »Myth«. *A Companion to Greek Tragedy*. Ur. Justina Gregory. Malden, MA, Oxford, Victoria: Balckwell Publishing, 2005. 121–135.
- Critchley, Simon. *Tragedy, the Greeks, and Us*. New York, NY: Pantheon Books, 2019.
- Croally, Neil. »Tragedy's Teaching«. *A Companion to Greek Tragedy*. Ur. Justina Gregory. Malden, MA, Oxford, Victoria: Balckwell Publishing, 2005. 55–70.
- Csapo, Eric, in William J. Slater. *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor, MI: The Universtiy of Michigan Press, 1994.

³¹ Prim. Ismenino repliko (verzi 2056–2073), sestavljeno iz vrste samih vprašanj, ki ponovno postavljajo pod vprašaj njeno novo, oportunistično življenjsko usmeritev: v njih se sprašuje o tem, ali ni morda pot do prave človeškosti etično odgovorno prodiranje v globljo resničnost, pot k tistemu, »kar raste s svežim cvetom / in iz *zmeraj nove* zemlje« (verzi 2066–2067, poudarek je moj).

- De Kesel, Marc. *Eros and Ethics. Reading Jacques Lacan's Seminar VII*. Albany, NY: State University of New York Press, 2009.
- Diller, Jeanine, in Asa Kasher, ur. *Models of God and Alternative Ultimate Realities*. Dordrecht, Heidelberg, New York, NY, London: Springer, 2013.
- Griffith, Mark, izd. *Sophocles. Antigone*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Grün, Herbert. »Mariborska Drama. Prerojenje zavoda?«. *Nova obzorja* 5–6 (1961): 250–255 (=Schmidt, *Dominik Smole. Zbrano delo. Druga knjiga* 244–254).
- Halliwell, Stephen. »Learning from Suffering«. *A Companion to Greek Tragedy*. Ur. Justina Gregory. Malden, MA, Oxford, Victoria: Balckwell Publishing, 2005. 392–412.
- Heidegger, Martin. *Gesamtausgabe 53: Hölderlins Hymne »Der Ister«*. Frankfurt ob Majni: Vittorio Klostermann, 1993.
- Heidegger, Martin. *Uvod v metafiziko*. Prev. Aleš Košar. Ljubljana: Slovenska matica, 1995.
- Inkret, Andrej. *Esej o dramah Dominika Smoleta*. Maribor: Založba obzorja, 1968. (=Schmidt, *Dominik Smole. Zbrano delo. Druga knjiga* 549–551).
- Inkret, Andrej. »Vprašanje o odsotni Antigoni«. *Primerjalna književnost* 1 (1981): 12–15 (=Schmidt, *Dominik Smole. Zbrano delo. Druga knjiga* 600–602).
- Kavčič, Vladimir. »Abstraktnost 1960«, *Naši razgledi* 25. 2. 1961: 4 (=Schmidt, *Dominik Smole. Zbrano delo. Druga knjiga* 498–502).
- Kermauner, Taras. *Perspektivovci*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1995. (=Schmidt, *Dominik Smole. Zbrano delo. Druga knjiga* 175–176).
- Kos, Janko. »Resnica današnje drame, III«. *Perspektive* 8 (1961): 1042–1052 (=Schmidt, *Dominik Smole. Zbrano delo. Druga knjiga* 462–477).
- Kraigher, Dragana. »Končna postaja – osveščenost!«. *Tribuna* 11. 5. 1960: 5 (=Schmidt, *Dominik Smole. Zbrano delo. Druga knjiga* 222–225).
- Lacan, Jacques. *Etika psihoanalize*. Ljubljana: Delavska enotnost, 1988.
- Miller, Paul A. »Lacan's Antigone: the Sublime Object and the Ethics of Interpretation«. *Phoenix* 61.1/2 (2007): 1–14.
- Müller, Gerhard. »Chor und Handlung bei den griechischen Tragikern«. *Sophokles*. Ur. Hans Diller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967. 212–238.
- Nagy, Gregory. »The Earliest Phases in the Reception of the Homeric Hymns«. *The Homeric Hymns. Interpretative Essays*. Ur. Andrew Faulkner. Oxford: Oxford University Press, 2011. 280–333.
- Popovič, Anton. »Aspects of Metatext«. *Canadian Review of Comparative Literature* 3 (1976): 225–235.
- Predan, Vasja. »Smoletova Antigona«. *Ljubljanski dnevnik* 12. 4. 1960: 3 (=Schmidt, *Dominik Smole. Zbrano delo. Druga knjiga* 214–217).
- Rudolf, Branko. »Smoletova Antigona«. *Delo* 9. 11. 1960: 6 (=Schmidt, *Dominik Smole. Zbrano delo. Druga knjiga* 238–240).
- Schmidt, Goran, ur. *Dominik Smole. Zbrano delo. Druga knjiga*. Ljubljana: Založba ZRC, 2009.
- Schmidt, Goran, ur. *Dominik Smole. Zbrano delo. Peta knjiga*. Ljubljana: Založba ZRC, 2010.
- Smole, Dominik. »Nevezan pogovor z avtorjem *Antigone*«. Nepodpisano; najverjetneje je spraševal Lojze Filipič. *Gledališki list Drame SNG v Ljubljani* 3 (1960/61): 74–76 (=Schmidt, *Dominik Smole. Zbrano delo. Peta knjiga* 249–253).

- Smole, Dominik. »Antigone pobjeđuju uvijek i uprkos svemu. Pogovor vodil Feliks Pašić«. *Borba* 12. 1. 1964: 10 (=Schmidt, *Dominik Smole. Zbrano delo. Peta knjiga* 253–258).
- Smole, Dominik. »Pismo Zorku Simčiču« (=Schmidt, *Dominik Smole. Zbrano delo. Peta knjiga* 353–358).
- Sommerstein, Alan H. *Aeschylean Tragedy*. London: Durkworth, 2010.
- Steiner, George. *Antigones. The Antigone Myth in Western Literature, Art and Thought*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Štih, Bojan. »Kreona ali Antigona«. *Naša sodobnost* 6 (1961): 557–565 (=Schmidt, *Dominik Smole. Zbrano delo. Druga knjiga* 478–490).
- Wilamowitz-Moellendorff, Tycho J. W. von. *Die dramatische Technik des Sophokles*. Berlin: Weidmann, 1917.
- Withy, Katherine. *Heidegger on Being Uncanny*. Cambridge, MA, London: Harvard University Press, 2015.
- Žižek, Slavoj. *Antigona*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2015.
- Žižek, Slavoj. *Antigone*. London, Oxford, New York, NY, New Delhi, Sydney: Bloomsbury, 2016.

Power of the Absent: Elusiveness of the Real in the Two *Antigones*

Keywords: Slovenian drama / Greek tragedy / Sophocles / Smole, Dominik / *Antigone* / literary influences / intertextuality / ethics / ultimate reality

Sophocles's *Antigone* famously never introduces gods on stage (even in the form of prophecy), and yet everything happens through their agency. The authority of the gods is never called into question; their absence, however, makes their will elusive and unclear, which enables Antigone and Creon to interpret it in completely different ways and causes their fatal conflict. When Teiresias reveals that Creon is wrong, it is too late for Antigone, who dies because she remains true to her (correct) understanding of the divine will (law), although unsupported by any, either divine or human, external authority. In Dominik Smole's *Antigone*, by contrast, it is the heroine herself who is absent until the very end of the play, when, after her death, the Pageboy takes over her role. Smole's radical innovation persistently draws the reader's (audience's) attention to the background of the dramatic action, to the invisible reality beyond the stage: to the forbidden region outside society where the key questions of historical truth and of the quintessence of human existence arise. There is a striking analogy between the two *Antigones*, both in terms of dramaturgy and representation of reality: both plays present the

ultimate reality (gods in Sophocles, true human identity in Smole) as hidden yet effective. This ultimate reality reveals itself as a dark horizon and keeps the reality of human existence open. In addition to the central theme, the paper discusses a number of questions about the motivation for reinterpreting canonical texts.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.091

821.14'02.09Sophocles

821.163.6.09Smole D.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v44.i1.03>

O veličini in dostojanstvu žrtve: antropološki nauk Sofoklove *Antigone*

Milosav Gudović

Beograd, Srbija

<https://orcid.org/0000-0003-1760-337X>

zvontisine@gmail.com

Članek je posvečen tolmačenju izbranih antropoloških vidikov Sofoklove tragedije Antigona. Avtor na podlagi začetnih verzov prve stajanke zbora tebanskih starcev interpretira pomenski splet izraza to deinón in superlativnega to deinótaton, v katerem Sofokles zgosti svoj nauk o človeku. Članek nadalje tematizira antagonistično držo naslovne junakinje, njen upor proti vladarskemu ukazu oziroma prepovedi pogreba sovražnika Polinejka. Antigona se kljub temu ukazu odloči za skrivni pokop brata in s tem stopi v obrambo sakralnega reda pred samovoljo tirana. Avtor v članku zagovarja stališče, da sta Antigonin prepovedani pokop Polinejka in samožrtevna smrt paradigma tragičnega herojstva in Sofoklovega razumevanja antropološke veličine in nenasilne sile. V drugem delu članka avtor obravnava temeljno nasprotje med sovraštvom in bratstvom kot notranji antagonizem, ki vzgibava celoto dramskega dogajanja v Antigoni. Odločitev za bratstvo, proti sovraštvu, se kaže kot prva poklicanost človeka in prvorazredni etično-antropološki kažipot.

Ključne besede: grška tragedija / Sofokles: *Antigona* / filozofska interpretacija / žrtev / sveto / bratstvo / Hölderlin, Friedrich / Heidegger, Martin / filozofija tragedije

Tradicija tragiške umetnosti in njenih teoretskih odmevov je bila od nekdanj tesno povezana z vprašanjem o človeški usodi. Izrazit primer tega miselnega naboja najdemo v starogrški drami, posebej v zarezah, ki jih je v našem zgodovinskem samospoznanju pustil pesnik Sofokles. Naše hermenevitično prizadevanje, *sympósion*, gostitev v literarnem izročilu, se tokrat osredinja na eno samo dramsko igro – *Antigono*. Na njene premene v zgodovini interpretacij in odrskih, motivskih preoblikovanj.

Izhodišče in ogrodje miselne vaje, h kateri želim pritegniti bralčevo pozornost, je prva stajanka zbora, ki odstira jednat in pregnanten antropološki nauk. Pogosto razlagani začetek te pesnitve se glasi:

Marsikaj je silnega,
A nič ni silnejše kot človek.

V teh verzih vidimo zgoščeno neko apologijo človeka pred neizmernimi silami antično pojmovane narave, *phýsis*. Sofoklove besede nas lahko zazibajo in vzbudijo pomislek, da je privilegij, ki ga pesnik dodeli človeškemu bitju, neomejen, ogromen, ter da tega neobzdanega bitja ne more nič ustaviti in ukrotiti, ker vase zajema in v sebi zbira vse moči in vso oblast nad naravo.

Toda hermenevti nismo poklicani k zibanju v lagodnih predsodkih, k zbiranju zlahka nastopajočih sklepov. Tako citirani verzi kot cela tragedija *Antigona* današnje tolmače poučujejo, da je treba vedno znova iskati zibelko misli o človeku. Ta zibelka ni prostor nedolžnega lagodja, iz katere zrasli izstopamo, da bi postopoma lahko svobodno hodili in spoznavali resničnost. Hermenevtika tragedije nas pelje po obratni poti. Tolmačiti Sofoklovo pesništvo pomeni učiti se hoditi nazaj *k zibelki*, k začetkom kulture, ki ne prinašajo spokoja in sna o človeški sili, temveč vzbujajo najvišjo *budnost* vpraševalcev. Pot nazaj, k antičnim vzorom, ni ne retrospektivna ne retrogradna. Nova in nova branja mita o Antigoni, razlaga idejnih in estetskih plasti, ki jih ta mit v sebi skriva, nam daje vpogled v morda neminljive načelne boje in pogosto zamegljene meje našega sebstva.

Prevod in interpretacija prve stajanke zbora iz Sofoklove drame nista enostavna zadeva. Kako naj razumemo besedo *to deinón*, ki smo jo slišali od tebanskih starcev? O kakšni silnosti govori pesnik? Ko pesem preberemo ali poslušamo prvič, se nam začetna verza kažeta kot oris sveta: veliko bivajočih stvari in pojavov je prežetih s silo, *marsikaj* v sebi skriva ali razkriva véliko moč. Nobeno svetno *kaj* se ne more meriti s človekom. Človek vse prekaša, prav zato, ker se ne more umestiti v red stvari, ker lahko vse reči – saj je edini obdarjen z jezikom – *imenuje*. Stvari, ki jih izkuša, so močne, vendar nobena nima *izkustva*. Nobena ne »obiskuje«, ne gradi in ne živi teatra sveta.

Že naslov pričujočega članka napoveduje in naznanja možno smer tolmačenja zbornih verzov. Pridevnik *deinón* je pri Sofoklu znamenje *temeljnega* momenta svetovnega izkustva, okušanja grenkih sadov sveta. Po tem momentu se človek razlikuje od vseh reči. Gre za žrtev. Čeprav *marsikaj* na svetu obstaja in traja v času, ne more nič razen človeka *biti* žrtev v pristnem in polnem smislu. Najvišja sila je atribut žrtvenosti eksistence. Toda ni vsaka eksistenca žrtvena: le tista duša, ki se je dvignila nad močnim mletjem splošnega kajstva, nad sivino slepih ukazov in pravil ter je spregledala z očmi svobode v usodi, si lahko zasluži ime žrtve. Zaradi tega je žrtev redka in vzorna.

Ne smemo pozabiti, da je zbarski nauk tebanskih starcev vendarle kontekstualno omejen. Besede zbora niso *samo* generalizacija, pač pa tudi napotujoči spomin na *konkretno* dušo, ki ji je usoda namenila to, kar si je ta duša zase tudi izbrala in tako dosegla višjo spravo. Marsikaj je silnega, a se v primerjavi (ali ob srečanju) z Antigonino žrtvijo izkazuje kot slabo, nemočno, lažno. Drama *Antigona* je mitsko ogledalo Aten, junakinja uprizorjenega mita pa je *ogledalo gledalca*. V njem naj bi našel in prepoznal mero sebe samega. Samo-žrtvenost kot mero antropološke in eksistencialne resnice.

Premislek o žrtvi je neizogibno povezan z njeno veličino in dostojanstvom, z njeno eminentno vlogo v svetovnem tolmunu. Ko tematiziram antično dramsko igro, v kateri pride žrtev *kot* žrtev na svetlo prazničnega, Dionizovega dne, ne poudarjam veličine in dostojanstva kot lastnosti med drugimi lastnosti, ki jih ponavadi in sicer pripisujemo pojmu žrtve. Prav obratno: poudarek postavljam na to, da sama žrtev *sodi* k veličini in dostojanstvu človeka, da sta veličina in dostojanstvo, če jima manjka ta žrtvena prvina, nekaj nezadostnega, trhlega in minljivega. Zbarska pesem nas poučuje, da je žrtev, skupaj z zmago, bistvena, a žal pogosto pozabljena, izvorna možnost človeške eksistence.

V jezikovno posredovanem svetu je marsikaj močno in veliko. Ravno tako je močen tudi semantični korpus besede *to deinón*. Današnjim bralcem, ki nismo deležni prvotnega prostranstva politeističnega polisa in si le v spominu, s hermenevtične razdalje, lahko oživljamo pojave antičnega herojstva, ta semantika dopušča, da se ogledujemo v njej in da tu iščemo ključ za antropološko perspektivo tragičnega helenstva. Dovolj je odpreti grško-slovenski slovar in opaziti, da je ta beseda res mnogoznačna: *deinós* je tisti, »kogar se je treba bati«, »strašen, grozen, grozovit«, ampak tudi »častitljiv«, »spoštovan« (Dokler 166). V zvezi *deinón ti kállos* slišimo »čudovito lepoto« (prav tam). Takoj je torej razvidno, da v pomenskem razponu te besede najdemo neko dvojstvo, ambivalenco nečesa, kar zbuja tako spoštovanje in občudovalno privlačnost kot srhljiv strah in odbojnost. Ali ni s tem pomenskim razponom predstavljen tudi cel razpon človeštva? Sofoklov genij pravi, da noben košček svetnega kajstva ne more prekositi človeške duše in da je prav *to* mera njegove silnosti na zemlji. Genij grškega jezika in hermenevtična osmislitev na njegovi sledi pa nam kažeta, da je človek med vsem drugim bivajočim naravnost neprekosljiv zato, ker lahko v sebi ob-enem nosi privlačno in odbojno silo; ker silnost silnega, z vso ambivalenco in borbo nasprotij – ki je, če verjamemo mračnemu Heraklitu, prisotna v slehernem segmentu logosne Celote – najde dovršeni, popolni izraz le v *antropološki* dramati bitih.

Antigonin antagonizem

Vsak posameznik je močnejši kot bivajoče reči, ne glede na njihovo, pogosto združeno, pošastnost in lepoto. Toda posameznik se lahko odpove svoji ne-stvarni biti in si izbere lažjo stezo postvarjenosti. Človek-žrtev je izjemen, ker je močnejši od tistih soljudi, ki so se priklonili redu kajstva in dovolili, da jim kajstvo daje ukaze. Z besedo »človek« ni treba razumeti samo *danosti* razlike napram vsakršni stvarni drugosti, temveč tudi težko dojemljivo *nalogo*. Etika tragičnega herojstva je podvig ločitve od danega proti za-danemu, k spoštovanju hierarhije norm, celo takrat, ko to zahteva spopad z vidno hierarhijo in njenimi pravili. Tudi sama tragedija kot umetniški izraz je močnejša od drugih estetskih fenomenov helenskega sveta zato, ker je poenotila prikaz vzorne in mizerne – v videz potopljene in na videz suverene – sile (razpon obeh pa je razpon človeškega dostojanstva in nedostojnosti). Tudi padev v postvaritev je tragičen, pripada usodnemu toku, a nikoli ne vzbuja vzvišenega sočutja. Prej bi lahko rekli, da ima opominjajočo moč. S tragiškega odra nam opomin izrekajo tebanski starci.

Predanost slepemu tkanju usode sama ni dovolj, da bi bila vpletenost v tragiko *popolna*. Nujna je *silnejša odločitev*, gotovost ne biti suženj zunanjih predpisov, tujih ali lastnih, kajti ti predpisi, prav po meri svoje zunanosti, četudi so lahko še tako močni, nikoli niso vzvišeni kot notranji zakon. Nujen je pogum, naj se ne podleže ničemur razen usodi in njenim zapletom. Izrazita razlika med človekom in rečjo, kakor tudi vseh drugih bivajočih, ki živijo ne-logosno, je v tem, da lahko človeško bitje, kot že rečeno, spregleda z očmi usode, se zanjo odpre in jo prosto »posvoji«. Poudarek je seveda na *možnosti*, ker si samo herojska veličina svoje predivo nujnosti in trpljenja izbere in se mu zavestno podredi, ne glede na ceno.

Že naslov drame *Antigona* namiguje, kdo je nosilec tragičnega dogajanja. Naslovno vlogo, pozornost in spoštovanje mitično prežetega helenskega gledalca zasluži le junakinja, ki se povzdigne nad pisno zakonodajo padlega polisa. *Ona* nosi tragičnost istoimenske tragedije, čeprav so vsi drugi protagonisti, naposled tudi ves kozmični splet, vključeni v neizprosno zgodbo usode. Gadamer je imel prav: tragiška maska ni sredstvo prikrivanja, pač pa razkrivanja in prikazovanja (prim. Gadamer, *Ästhetik* 303). To najpoprej velja za Antigono: čeravno je v svoji izvirni obliki, na helenskem odru, prikazana prek igralske maske, je Antigona kot dramski lik, oziroma simbol živega človeškega lika, upodobitev stare helenske mere vrednosti (in) življenja. Njena tragiška maska demaskira laž in bedo vladarjeve napačne naklonjenosti in

odkriva tragično resnico *to deinón*, vzvišeno človeškost v vzvišeni antagonistični drži.

Antigonin antagonizem se skladno z mitom, ki ga uprizarja Sofokles, kaže v njenem načelnem kljubovanju, v odporu proti ukazu vladarja kot vrhovnega zastopnika logike državne moči. Junakinja namreč krši prepoved pokopa brata Polinejka, izgnanca, ki je začel vojaški pohod proti rojstnemu mestu in v tem pohodu tudi padel. Tebanski vladar Kreont mora kršitev prepovedi kaznovati, ker tako pravijo zakoni, ki polis »ohranjajo« pred anomijo in anarhijo. Odtod izhajata tudi trpljenje in smrt Sofoklove heroine: kdor pokoplje izdajalca, se sam pridruži verigi izdajalstva in se vpiše v zgodovino izdaje. Muhasta drža proti državnim predpisom se po isti logiki degenerirane npravnosti ne sme upravičevati z nobenim individualnim sklicevanjem na običaje, na božansko pravico. Vendar Antigonin upor ni znamenje kaprice, temveč zavesti o tem, da obstaja neka lestvica volj, ki je ni dovoljeno lomiti. Mit o Antigoni nekako upove, kje se antropološka sila dejansko zgosti: človek je v resnici silen (grozljiv in spoštovanja vreden), če se v svojem habitusu obnaša po čezčloveških zakonih. Samo takšno tragiško herojstvo je lahko neumazano gledalčevo ogledalo, se pravi tisto, ki opazovalcu daje moč, da tudi sam, vsaj za kratek čas, spregleda z očmi usode in se spomni bistvene naloge, ki mu jo usoda nevsiljivo dodeljuje. Sledeč notranjemu zakonu, v primerjavi s katerim si Kreontov ukaz sploh ne zasluži imena zakona (prim. Hribar 14), Antigona ravna prestopno, drzno, »hibridno«. Toda notranja zakonodaja duše, tokrat istovetna zvestobi domu in družini, jo zavezuje *zunanjemu* dejanju, povnanjenju tragične odločitve.¹

Antigonina antagonistična drža je žrtvena. Sleherna žrtev pa je tesno povezana s posvečevanjem. Prav povezava žrtve in svetega oddeli tragično (*eo ipso* tragiško) smrt od »navadne«, recimo prometne nesreče. Čeprav slednja nedvomno nosi pečat trpljenja in bolečine pod pajčolanom usode, njena »zgodba« (posebno če je postala časopisna novica) ostaja brez tragičnosti, saj tovrstna nesreča ni heroična. Manjka ji element agona, zoperstavljanja, soočanja z nalogo usode. Tu navsezadnje manjka tudi zavest o trpljenju za sveto in v svetem. Kljub neutolažljivosti, ki v tragediji nenehno prevlada v odmevajočem *gorje mi*, »uteho« in katarzo vendarle daje dramsko predstavljeni *smisel* trpljenja.

Ko omenjam sveto, glavni orientir herojskega, žrtvenega življenja, odgovarjam na hermenevtični izziv Antigoninega podviga iz svojega

¹ Tu nam lahko kljub očitnemu anahronizmu upravičeno pride na misel razlika, ki jo je pozneje vzpostavil Francisco Suárez – med *oblatio interna* in *oblatio externa*.

obzorja razumevanja. Na tem obzorju se pojem svetega pojavlja kot filozofsko-religiološki kaŕipot. V sistemsko teoretsko rabo so sveto v prejšnjem stoletju uvedli neokantovci, zaradi razjasnitve pogojev moŕnosti religioznega izkustva. Najpomembnejša avtorja na tem področju sta bila – iz dveh ŕol novokantovske religiologije – Wilhelm Windelband in Rudolf Otto. Oba sta razvila nauk o svetem kot apriornem principu, prek katerega se končna, zemeljska eksistenca lahko pribliŕa nevidnim predelom onstranstva. In kar je za pričujočo razpravo najpomembnejše: oba sta v svojih istoimenskih ŕtudijah, *Das Heilige*, obravnavala mitsko figuro Antigone. Prvi je izpostavil moment njenega dejanja kot neizbrisne sledi v zgodovini stikov humanitete s Preseŕnim, drugi pa je zbarsko pesem o človeku postavil v red zgodovine samorazkrivanja religioznega *a priori*.

Windelband je v Antigoninem liku, njenem *to deinótaton*, prepoznal vzpon k svetemu in nadčasnemu, znamenje vesti njene dobe. Mit o Antigoni je umestil v koordinate transcendentalne filozofije kulture, ki jo je utemeljil v razkoraku med normo in resničnostjo. Med njima vlada »neizbeŕni antagonizem«, *antinomija* danega in zadanega. ŕrtvena eksistenca naj bi antinomijo posebljala in bila hkrati primer prvenstva zadanega nad danim, viŕje norme nad niŕjo pojavnostjo. Ta premik od pojavnega k normativnemu – tj. oblikovanje pojavnega (vzornega obliča Antigone) kot podobe, ki naj potrdi primat nedojemljive in hkrati neizogibne norme – je bil za Windelbanda temelj resnične, sakralne zgodovine. Vsaka skupnost ali obdobje postavlja svoj zakon, ki izneverja sveto, čeprav se nanj najpogosteje celo sklicuje in se skriva za vidnimi »oblačili« svetega. Vendar pa obstaja nekaj silnejŕega, kot je takŕna odtujena norma; če – naj parafraziram Sofoklove stare Tebance – človek s svojo silnostjo res prekaŕa vse bivajoče, niti ni podvrŕen okosteneli zakonodaji, mrtvi črki na obrabljenem papirju. Predpostavka kulturnega razvoja je antagonizem vzornika, ki daje primer premagovanja antinomične časne biti. Vzorni posameznik je predpostavka pribliŕevanja svetemu. Sam Windelband o tem pravi: »Le izhahajoč iz takŕne predpostavke, lahko govorimo o kulturnem razvoju skozi zgodovino. Sleherni korak, ki ga posameznik naredi, je greh v odnosu do časno določene normativne zavesti, emancipacija posameznika od ozke, omejene in laŕne zavesti njegove srenje« (Windelband 303). V Windelbandovih besedah lahko zaslišimo sled vere v *progressivno* moč ŕrtve. Emancipacija, svoboda v samostojnosti, tu zadeva posameznega človeka, ampak se nikakor ne nanaŕa na njegove sebične interese. Antagonizem napram sploŕnemu zakonu druŕbe je včasih znamenje skrbi za obče dobro, za katero takŕna zavest, ki je uklenjena

v splošnost (abstrakcijo in postvaritev), ostaja slepa. Slepilo izhaja iz konformizma, strahu ali obupa. Napredek ni Nioba, ki objokuje svoje otroke.² Prej je zavestna žrtev ta, ki obžaluje red skupnosti, za katere dobro-bit skrbi. Nemški filozof v isti sapi nadaljuje: »Takšna 'pregreha' je tudi vsako novo spoznanje, ki razbija zgradbo uveljavljenih predstav o svetu – vsaka nravnostna socialna reforma, ki vrednote prevrednoti in ustvarja nove voljne ideale – vsako veliko umetniško delo genija, ki poučuje o novem uživanju sveta in oblikovanju sveta. Iz tega je jasno, zakaj 'grešnika' lomi in preganja občja zavest, ki jo je razbil. Otdod razumemo Antigonino mučeništvo« (Windelband 303–304). Najprej se nam zdi, da je Windelband preprosto podredil antično tragedijo ideji napredka. Bralec lahko dobi vtis, da gre novokantovcu za tipične novoveške smotre, ki so bili mitskemu obdobju povsem tuji. Vendar filozof nikjer ne pravi, da je napredek sam na sebi nekaj svetega, temveč da je vsako veliko dejanje, s katerim se zgodovinski človek z mrtve točke postvarjenosti giblje *naprej*, k resničnim sadovom življenja, že vnaprej obsojeno na to, da bo postalo žrtev utečenih, strahopetnih ali zoprnih pogledov. Če ta odlomek preberemo nekoliko pozorneje, vidimo, da Windelband ni žrtvoval Antigonine žrtve, da je ni postavil v idejni okvir razvoja občje, abstraktne človeške kulture. Podčrtal je prav nasprotno poanto: Antigonino mučeništvo je v koliziji s splošnimi mnenji oziroma s pravili, ki ta mnenja formulirajo kot vladajočo voljo. To je pravi razlog njenega trpljenja in njenih muk.

Emancipacija, o kateri govori Windelband, nima nič skupnega s sekularno avtonomijo od božje volje. Razumevanju Antigonine izbire ustreza neki bolj dobeseden pomen, ki ga najdemo v latinski etimologiji: glagol *emancipare* je zgrajen iz predpone *ex* in osnove *mancipare* (»dati«, »izročiti«). Skladno z Windelbandovo interpretacijo Sofoklove dogradnje mita bi bil pomen mučeništva nekako tak: Antigona se ne emancipira od izročila, marveč zanj. S samostojnim dejanjem proti častihlepnemu vladarju se junakinja prevzaprav vrne pod okrilje izročila. *Ex-mancipare* ima zdaj drugačen smiselni odtенок: pokop izdajalca Polinejka je posvetilni prestop, s katerim Antigona iz-daja polis, tj. iz izročila črpa in skozi lastno smrt iz-postavlja resnico polisa, jo podarja tragični optiki občestva. Z ritualnim dejanjem junakinja gledalcem pred-ochi same korenine politične skupnosti. Antigone zato ne moremo primerjati z žrtvovanim »otrokom« revolucionarnega požirajočega (ne)uma, ki zase rad pograbi pojem emancipacije in napredka.

² Ni naključje, da se Antigona v nekem trenutku spomni zgodbe o Tantalovi hčeri: »Čula sem, kakšne je smrti končala / v Sipila strmih gorah / Nioba, Tantalova hči: / Kot od bršljana odeta / okamenela je v živo skalovje« (Sofokles 45).

Vzorno nasprotovanje hierarhiji, ki naj bi bilo primer zgodovinskega koraka naprej, v Sofoklovi drami izhaja iz avtorjevega (in junakinjinega) oziranja *nazaj*, k zakonu prednikov, k božji pravici in običajem doma. Če želi recipient res razumeti Antigonino usodo, se mora tudi on vrniti k tej ritualni dimenziji, čeravno mu je religiozni aspekt dramske strukture morda neprosojen in tuj. Morda smo se prisiljeni strinjati z naslednjo trditvijo: »Ritualna razsežnost Antigoninega dejanja je za sodobnega bralca *skrivnostna*« (Kocijančič 25). Kljub vsej tej tajinstvenosti se mora naše tolmačenje izogniti sodobnim vidikom in poseči po sakralni dimenziji znotraj same dramske kompozicije.³

Antigonina drža ne potrjuje zgolj antinomije danega in zadanega, s poudarkom na smotru in normi. Njeno žrtveno dejanje (med Antigoninim likom in početjem – po niti tragiške zgradbe dogodkov – ni ne razlike ne dualizma) v sebi nosi dialektično napetost, enotnost nesoglašanja in soglasja. Antigona namreč ne pristaja na prepoved, ampak mirno pristaja na kazen (ki jo, na koncu, nad seboj tudi izvršuje). Veličina tragične žrtve je v tem, da je s svojim nesoglašanjem, uporom, antagonizmom, že vselej spravljena s svojo srenjo. Njeno nesoglasje z vladarsko zapovedjo zavoljo višje norme je soglasje z nastopajočo smrtjo: brez godrnjanja in gneva. Antigonino antagonistično dejanje je že vnaprej spravljeno, zlito z njenim likom, višjim od vsega stvarnega (mrtvega in nemega), prav tako kot je pomirjena tudi s polisom, katerega železna roka grozi njeni posvečujoči roki in posvečeni duši.

Sofoklov genij je iz tega Antigoninega mitskega antagonizma oblikoval veliko umetniško delo. Mit o Antigoni kot žrtvi je pretočil, izlil v delo-žrtev, v sveti, ritualni prinos na slovesnosti v Dionizovo čast. Delo *Antigona* je tudi samo polno antagonizma in antinomičnosti danega in zadanega ter kot sleherna pristna žrtev kaže pot naprej, k prevrednote-nju reda v smeri *zadane* resnice o človeku.

Antagonizem v *Antigoni*

Nasprotni drži žrtve in oblastnika sta del *kalkulabilnega zakona* Sofoklovega umetniškega izraza. O tem je v svojih hermetičnih opombah ob *Antigoni* in *Kralju Ojdipu* pisal Friedrich Hölderlin. Gre za pravilo estetske kohezije, na katero avtor v dramaturškem postopku *računa*.

³ Vsako pristno žrtvovanje je sakralizacija življenja: »Kdor prinaša žrtev, se preobraža in posvečuje, da bi stopil v sveti čas in sveti prostor ritualne drame« (Šijaković 31).

Ritem in povezuje pojavov zahtevata, da se vse dogaja po dveh nasprotnih načelih. Zakoniti notranji tok drame terja konflikt med božjimi in človeškimi zakoni glede spornega Polinejkovega pokopa. Hölderlin vzpostavlja analogijo med filozofskim prikazovanjem idej in antropološko polisemijo tragedije:

Tako kot filozofija namreč vedno obravnava le eno zmožnost duše, tako da prikaz te Ene zmožnosti napravi celoto [*ein Ganzes*], in golo sovisnost *členov* te Ene zmožnosti imenujemo logika; tako obravnava poezija različne zmožnosti človeka, tako da prikaz teh različnih zmožnosti napravi celoto, in zato lahko sovisje *samostojnejših delov* različnih zmožnosti imenujemo ritem, v višjem smislu, ali kalkulabilni zakon. (Hölderlin, *Poetični* 152)

Pojem *calculus* je tu sinonim za notranjo logiko tragedije in se dobro ujema s pomenom besede *ratio*: v ritmu Sofoklovega upovedovanja imata vsak pojav in dejanje svoj *razlog*, svoje mesto v dramski celoti. Pisatelj tragiški in bralčev hermenevtični krog naj bi se dotikala v procesu razvoja tragedije, glede na različne antropološke zmožnosti protagonistov. Drama *Antigona* se razvija po »ritmičnem sosledju predstav« (prav tam), Antigonin *lik* pa se vzpenja do najvišje sile in osupljivosti, *to deinótaton*, »pod vplivom svojega elementa« (prav tam), tj. izpredajoč svojo žrtvenost. Kreont je kot vladar, še posebno v srečanju s prerokom Tezejijasom, naklonjen kalkulacijam – in svojo mentalnost preprosto projicira na druge. Antigona pa je opredeljena za etiko dolžnosti. Maniristično rečeno: skladno s Sofoklovim tragiškim kalkulom, in skladno s svojim bistvom, žrtev nikoli *ne kalkulira*. V Antigoninem dejanju posvetitve bratovega groba ni ne preračunljivosti ne nezavedne napake. Teža hamartije, tragične »zablode« (prim. Senegačnik 172), je na Kreontovih tiranskih, »močnih« plečih. Kakor v Sofoklovi drami obstaja lestev norm in so državni ukazi podrejeni volji bogov, tako tudi v Hölderlinovi teoriji Sofoklove dramatike obstajata višja in nižja raven literarne zakonitosti. Polisu vlada Kreont, a je ta oblast le del hierarhije načel. Dramski celoti vlada *calculus*, ker vse odlomke drži skupaj, v ravnovesju, vendar to ravnovesje nasprotnih sil ni negacija hierarhije. Nad pisnimi zakoni dramske dinamike in estetske prepričljivosti Hölderlin postavlja neki »nepisani« zakon, »živi smisel, ki ga ne moremo preračunati« (Hölderlin, *Poetični* 143). Antigona je s svojo nepreračunljivostjo, z neomajno držo in drznim početjem – ki je v očeh bojazljive sestre Ismene le nepremišljenost, norost (prim. Sofokles 35) – dala primer osmislitve celotnega polisa. Antigonino herojstvo *je* in prebuja vest tebandske skupnosti. Njena anti-nomičnost, dojeta dobesedno, je obramba žive tradicije. V drami *Antigona* je živi smisel »starejši« od

ravnotežja prikaza. Hermenevitično oko tu lahko opazi neki značilni antagonizem *pred* spopadom med Kreontom in Antigono. Neko temeljno nasprotje tudi samo junakinjo sili k tihemu svetemu delu proti svetoskrnskemu ukazu, medtem ko v gledalcu vzbudi sočutje in strah. To nasprotje ni prisotno v zapletu drame, temveč v *bistvenem dvojstvu* tistega, ki kljub svoji odsotnosti – tako iz dramskih replik kot iz sveta živih – dejansko vzgibava ves tragiški zaplet.

Personifikacija izvornega antagonizma v drami ni ne »upornica«
Antigona ne tiran Kreont, *temveč padli zavojevalec Polinejk*. Njegova figura zedinja različne človeške možnosti, funkcije in »vloge«: Polinejk je namreč sovražnik in brat. Kreont, iz svoje smiselne prvine, v Polinejku vidi zgolj sovražnika in krivca za zlo in nečastno početje, napadalca, ki ga je doletela pravična smrt in izguba pravice do pokopa. Za Antigono pa je on najprej in predvsem brat, šele potem vojak, ki je začel pohod na Tebe. (Tukaj se, jasno, kronološki in načelni vidik ujemata le po naključju). Polinejk je brat, čeprav je državni sovražnik. Antigonina odločitev je znamenje poguma – srčne pripravljenosti za izbiro *ene* izmed strani v paradoksalni enotnosti, ki jo Polinejk pooseblja. Antigona se odloči za poslušnost bogovom, ker druge izbire zanjo *ni*. Alternative niti ne more biti, ker je pripravljenost na žrtev od vsega začetka vtkana v njen etos. Odprtost za samožrtvovanje je predpogoj za biti žrtve. Izvršitev božje volje je njen eksistencialni prag. V človeku-žrtvi je dana antropološka veličina in dostojanstvo, se pravi tisto, kar je na zemlji silno (*to deinón*) in v silnosti neprekosljivo, superlativno (*to deinótaton*).

Ustvarjalec teorije o kalkulabilni zakonitosti, Hölderlin, Sofoklovih del ni samo tolmačil, temveč jih je tudi prevajal. Začetna verza prve zbornice stajanke, ki je »svojevrsna hvalnica, ki slavi človekove uspehe«
(Senegačnik 185), se v pesnikovem prevodu v nemščino glasita:

Ungeheuer ist viel. Doch nichts

Ungeheurer, als der Mensch.⁴ (Hölderlin, *Sämtliche Werke* 915)

Helensko *to deinón* Hölderlin posreduje z besedo *ungeheuer*, kar pomeni nekaj strahovitega, neznanskega, ne-ugodnega. Žrtev ni *po godu* vladarski (samo)volji. Izlitje žrtve kljub prepovedi je strašno in veličastno početje. Početje, ki gledalca osupne. Veliko stvari je lahko žrtvovanih, marsikaj lahko preraste v red svetega, red žrtvovanja. Izlita žrtev je na simbolični ravni silnejša od gole stvari, ker prek žrtvenega darovanja človeka izstopa iz brezličnosti in postvarjanja. Žrtvena daritev nekako

⁴ »Veliko je neznanskega, a nič / bolj neznanskega kot človek ne biva.«

prestavi stvar iz množstva indiferentnih objektov in jo preobrazi v simbol. Marsikaj stvarnega, marsikatera reč lahko služi žrtveni simbolizaciji, ampak samo človek zmore *biti* žrtev. V tem počiva njegova iz-rednost. Žrtev, kot že rečeno, ne kalkulira. Žrtev (*se*) žrtvuje. Bit Sofoklove junakinje se izraža pleonastično. Človek-žrtev se po veličini in dostojanstvu »pne« nad vse drugo, ker lahko izlije, podari in *prestane* žrtev. Pri skrivnostnem pokopu brata Antigona izlije žrtev (*sacrificium*) in s svobodno poslušnostjo ukazu bogov in usode izlije tudi samo sebe – postaja žrtev (*victima*). V antropologiji tragedije je *biti* žrtev *to deinótaton*, najgroznejša in najvišja izpolnitev smrtniške misije. Antigona je popolna žrtev, ker se ob kršitvi vladarskega zakona in pokopu Polinejka zavestno in simbolično postavi na žrtvenik. Ne žrtvuje se za brata, temveč za načelo, da ima vsak mrlič pravico dostojno preiti v Had. Antigona izlije žrtev v čast bogovom in s tem stopi v obrambo časti polisa, ki se ji oblast izneveri. Prek sakralnega dejanja se sama posveti, ko gleda v oči nastopajoči smrti in sprejema vso aporetiko človeškega bivanja.

V prejšnjem delu razprave sem pripomnil, da pričujočo interpretacijo Antigoninega podviga deloma določa horizont razumevanja, v katerem se je našla dvojica novokantovskih mislecev. Omenil sem Windelbandovo apoteozo Antigone kot figure konservativne emancipacije. Zdaj je napočil čas, da se ozrem tudi na drugo novokantovsko branje, ki ga je ponudil Rudolf Otto. Ta v religiozno-filozofski študiji *Sveto* Sofoklovo odo človeku tolmači kot pomemben moment *numinoznega*, strašne Skrivnosti. »Sofokles skuša«, piše Otto, »obuditi v zborovski pesmi občutje *pristine* numinozne groze« (63; poudarki so avtorjevi). Avtor v besedi *ungeheuer* na temelju Hölderlinovega prevoda najde attribute svetega: »mysteriuma, tremenduma, majestas, augustuma in energicuma« (65). Sveto v množstvu svojih atributov preseva skozi človeka kot »grozno« bivajoče. Pridevnik »grozno« seveda nima samo negativnega prizvoka. Na to je v svoji fenomenološko obarvani razgrnitvi *Antigone* namignil Tine Hribar (prim. Hribar, *Tragična etika* 26, 136). Po tej enotnosti nasprotij – odbojne in privlačne veličine – je Sofoklova junakinja neprimerljiva z drugimi člani polisa. Tragična žrtev je »grozna« in občudujoče lepa.⁵

Na Windelbandovo in Ottovo reminiscenco se navezuje tudi misel Martina Heideggerja. Njegovih obsežnih komentarjev prve stajanke

⁵ Poleg »groznega«, »osupljivega« in »čudovitega«, »orjaškega« itn. se verigi možnih prevodov *to deinón* pridružuje tudi beseda »zalo«. Prvobitni pomen tega izraza je »hud«, »zloben«, a tudi še »krepek, silen« (Snoj 868; Bezljaj 384). V navezavi na Antigono žrtvovanje lahko rečemo: žalost za bratom se preobraža v *zalost* žrtvene duše, ki v poslušnosti bogovom preмага zlo dehumanizacije.

Antigone tokrat ne bom razlagal, saj sem o tem podrobneje pisal drugje (prim. Gudović 19–40). Bralčevo pozornost bom usmeril samo na nekaj izbranih drobtinic z njegove filozofske mize. V zgodnjih predavanjih o določitvi pojma filozofije Heidegger navaja verze prve vstopne pesmi zbora:

Žarek Sonca, najlepša luč,
kar jih je kdaj ožarilo Tebe,
mesto s sedmerimi stolpi!
Zlatega dneva oko,
naposled si nam zasijalo ... (Sofokles 36)

Za mladega fenomenologa so bili ti verzi priložnost potrditve in radikalizacije novokantovske razlike med naravoslovjem in duhoslovjem. Vzhajanje in soj sonca v drami nista istovetna astronomskemu dejstvu, kajti dramsko uprizorjeno sonce je enkratni *dogodek* (*Ereignis*), in ne naravni potek (*Vorgang*) (prim. Heidegger, *Zur Bestimmung* 74). Celotakrat, ko se drama na odru ponavlja, kadar jo beremo in razlagamo, več tisočletij po njenem nastanku v okviru dionizičnega teatra, njen pojav (in pojavitev sonca v njej) ostaja enkratni in neponovljiv. Heidegger te dogodbene unikatnosti dramskega »zlatega dne« žal ni pretanjeno tolmačil. Prav Antigona, njen pokop brata, je ta žarek sonca, oziroma dogodek, ki je zasijal Tebam in vrgel luč na mitski polis, na veličino človeka, na pošastnost, grozljivost podviga. »Najlepša luč« je, kot nas poučuje Sofokles, obenem najgroznejša: etosna svetloba Antigoninega žrtvenega obreda prinaša žrtveno smrt. Antigonino plemenito delo je sončev žarek, samo sonce pa je v tem kontekstu ime *usode*. Ta človeka lahko oslepi in jo zato imenujemo slepa. Vendar sonce usode človeku lahko odpre vidik, mu da priložnost videti resničnost. Tragedija je umetniško delo o herojstvu, o jasnovidni usodi žrtve.

V *Prispevkih k filozofiji* je Heidegger pisal, da so delo (*Werk*), dejanje (*Tat*) in žrtev (*Opfer*) načini reševanja *resnice* (prim. Heidegger, *Beiträge* 70). Tragiško delo je, če sledimo dosedanjemu interpretativnemu toku, s svojim intimnim antagonizmom predvsem pot artikulacije resnice o človeku. Pletivo dramskega prikazovanja je izoblikovano iz mnogih niti, mnogih dejanj, ki jih Sofokles povezuje v umetniško koherentno celoto, da ne bi zapadli v »arbitrarno agregatno stanje *zgodbe*« (Kocijančič 24). Zgodbe brez nujne povezave prizorov. Dejanj je v delu veliko, a samo žrtveno drzno početje – kljubovanje vladarski volji in slovo od lastnega življenja zaradi izpolnitve pravice mrtvih – ima privilegiirano mesto v mitski zgradbi dogodkov. V Antigonini pogrebni žrtvi

in v *Antigoni* kot žrtvi je zbrana »sila resnice« delo (Heidegger, *Beiträge* 274) oziroma moč umetnine, da upove resnico o človeku, o njegovi veličini in dostojanstvu.

Če ne obstaja nič silnejšega kot človek, kakor nam pravijo modri tebanški starci, v čem je pravzaprav ta superlativna silnost? Iz dosedanje razlage bi lahko sledilo, da je napetost med skrajnostma sovraštva in bratstva tisto, kar človeške odnose izpolnjuje s tragiko. Tragično herojstvo, pristna žrtev, ne žrtvuje, ne prinaša bratstva na črni »oltar« sovraštva. S svojo od-ločitvijo, z oddaljevanjem od zla in maščevanja, žrtev izreka in izpostavlja prvorazredno antropološko nalogo. Žrtev je vrhunsko znamenje človeškosti, saj se v izboru med sovraštvom in bratstvom odloča za bratstvo. Antigona od-ločitev od gnevne duha ni *odločitev proti* vladarstvu, temveč *za* bit polisa, ki naj bi bil pod božjo zaščito. Antigona si svoj »prekršek« izbere spontano, neomajno, ker je njen dramski lik paradigma žrtvenega herojstva. Tudi Ismenina čustva so nedvomno plemenita, a jih nihanje med zakoni doma in zakoni domovine – kljub solidarnosti z Antigono in poskusu *naknadnega* vpisa v zgodbo herojstva – vendarle vrže v netragično ozadje dela.

Herojska paradigma je venomer pod *stigma*. Kdor se odloči za to, da z bratstvom kot vrhovnim načelom volje premaga sovraštvo, tudi sam zlahka dobi žig sovražnika. Takšna je logika obče »zdrave« pameti. Takšna je njena nečimrna obsodba. Kdor se odloči za bratstvo, nikoli ne postane brat hitro in zlahka, kajti bratstvo, za razloček od mučne danosti neprijateljstva, predstavlja komaj dosegljiv cilj in *zadanost*, nalogo človeka. Človek se od vsega drugega bivajočega, od vsakršnega kajstva, razlikuje po tem, da lahko izpolni svojo nalogo ali jo samemu sebi postavi. Polinejkovo bratstvo je *danost* – on je Antigoni najbližji krvni sorodnik, zaradi katerega je prelila tudi lastno kri. Toda bratstvo je hkrati tudi Polinejkova in Kreontova naloga, ki je onadva nista ure-sničila. In ravno zato ju danes v naslovu drame ni, nobeden izmed njiju ni popolna žrtev, čeprav oba podlegata zakonu smrti. V redu usode sta si namreč izbrala – v mejah lastne svobode – princip sovraštva in njegovo notranjo logiko, spletenost maščevanja in smrti. Prerok Tejrezias v zaključnem delu tragedije tiranskega Kreonta skrbno opozori na posledice sovraštva in svetoskrunstva:

V sovraštvu gine sleherna država,
v kateri psi, zveri ali krilate ptice
ostanke trupel pokopavajo,
s trohnobe smradom skrunijo oltarje. (Sofokles 49)

Antigona je s simbolično zaščito pravice padlega brata pokazala pot lahkomišelnim ali trmastim privržencem sovraštva, izhod iz začaranega kroga tega uničujočega čustva in antietosne drže. Kot junakinja, ki sledi zakonu bogov zaradi obrambe pravice odsotnih, mrtvih, Antigona krši *mrtvo* pravo vladarja, ki je bogoborec (*antitheos*). Mrtvilo in jalovost svojih ukazov je sicer Kreont spoznal tudi sam, ko je ob koncu postal priča propadu lastnega dvorskega rodu, ampak niti v tem trenutku ni postal pristna žrtev, ker ni ne uspel ne hotel premagati duha sovraštva. Njegova usoda, njegovo odmevajoče »gorje mi«, zato ni ravnopravni protipol Antigoninemu mučeništvu.

Prva stajanka iz *Antigone* zares pravi, da so pred puščicami smrti vsi enaki in te besede so namenjene vsakemu bralcu in gledalcu drame. Topos neizbežnosti smrti ni ne odvečen ne banalen, banalnosti pa se še posebej izmuzne takrat, ko ga izgovori Sofokles. Ne samo zaradi avtorjevega slogovnega mojstrstva, temveč tudi zaradi tega, ker ta topos določa smrtniški *brezpotni* konec tragično determiniranega življenja. Antigonina emancipacija za izročilo in božjo pravico ni revolucionarna, a njena žrtev pooseblja in poenoti trojstvo, na katero je poznejši razsvetljenski humanizem sekularno prisegel in ga naposled razsul kot neposvečeno prst: heroinina sestrinska žrtvena *svoboda* za smrt, ki je obenem spomin na *enakost* v neizogibni smrtnosti, naj bi v nas zbudila usnuli čut za *bratstvo* kot koren in teleologijo skupnosti. Pred tem smotrom ni tragiškega ravnovesja med neobrzdanim tiranom in sestrinsko zvestobo. Nauk Sofoklove antropologije je očiten: smrt iz sovraštva in smrt zaradi bratstva sta dve ne-enaki, nespravljeni obliči človekove usode.

Naj se v zaključnih vrsticah te razprave vrnem k Hölderlinovi razliki med kalkulom in živim smislom. Polinejkov dvojni položaj brata *in* sovražnika je sprožil cel splet prizorov, izrekov in dejanj, iz katerih je drama oblikovana. Drama kot gledalčevo ogledalo torej prebujata našo recepcijo. Kakšno? Polinejk je odsotno-prisotni brat-neprijatelj, čigar pozicija v tragiški kompoziciji odpira možnost nastopanja za ali proti volji bogov, možnost zoperstavljenih etičnih in antropoloških načel. Vendar položaj recipienta ni istoveten položaju dramskih junakov. Recipient je poklican iz(za) tragiških pojavnosti razbrati živi smisel, ki je seveda izražen v zgradbi dogodkov. Smisel pa ima antropološki značaj: če je človek v resnici *to deinótaton* – najsilnejše, najčudovitejše bivajoče –, je takšen po meri svoje naravnosti. Od naravnosti, naklonjenosti je odvisen tudi naš prevod mnogopomenskih verzov iz Sofoklove pohvale človeštvu. Zanimivo in legitimno prevajalsko rešitev daje Kajetan Gantar:

Mnogo je nedoumljivih skrivnosti
in vendar – ni globlje skrivnosti kot človek. (Sofokles 39)

Skrivnostna ritualna dimenzija v drami je s tem prevodom dodatno podčrtana. Stopnjevanje bivajočega je pri Sofoklu stopnjevanje misterija. Marsi-kaj je in tudi ostane skrivnost, celo če nam je najbliže in sooblikuje naše izkustvo. Toda najgloblja skrivnost je človek sam. V skrivnosti, v globini, globlji od vsake gole misterioznosti, ki zbuja intelektualno in drugo rado-vednost, je shranjena veličina in resnica človeka. Resnica njegove veličine. V tej globini počiva dostojanstvo, ki smo mu kot ljudje obvezani. Prva antistrofa prve zbornice stajanke oriše mejo človeštva: brez izkustva in brez izhoda smrtnik navsezadnje pade v nič. Na tem nauku slonijo tudi besede slovenskega dramatika Dominika Smoleta, ki v svoji moderni *Antigoni* pravi:

Človek je nič, čemu naj si taji svoj nič?
Kdor misli, da je več, neizogibno in za zmeraj pade. (101)

Veličina žrtve je v odprtosti za to ničelno dimenzijo človeka, ki jo je v zapisu *Pomen tragedij* poudaril tudi Hölderlin (prim. Hölderlin, *Poetični* 111). Tragično trpljenje ni zgolj padec, ampak *vzpon* v nič. Ali bolj natančno zapisano: v Nič, kajti ta dimenzija, h kateri se herojska eksistenca povzpne, si zasluži veliko začetnico. Antigona s pokopom brata simbolično v-niči prvenstvo sovraštva, zaradi najgloblje skrivnosti človeka, ki nas (kot recipiente) zavezuje k bratstvu. Najgloblja skrivnost terja najvišjo žrtve in s tem tudi žrtvovanje predsodka, da je človek nekaj »več« kot goli nič. Živi smisel Sofoklove drame, ki se mu je z zgodovinske razdalje so-ustvarjalsko približal Smole, lahko iščemo v nauku, da razkritje pristne silnosti človeka – njegove veličine v globini skrivnosti – nujno predpostavlja odpoved utečeni in razširjeni ideji, da je človek, z vsemi svojimi zmožnostmi, znanji in dosežki, *sam na sebi* nekaj velikega in močnega.

Sledeč živemu smislu *Antigone*, gledalec kot v zrcalu vidi dva nasprotna antropološka *principa*: bratstvo in sovraštvo. Da bi skozi sočutno vživljanje v zbornici »definiciji« človeškega bitja lahko prepoznal tudi lastni lik, mora recipient osmisliti in sprejeti razliko med bratstvom in sovraštvom kot nekaj svojega. Mora jo posvojiti. Posvojitev Sofoklove antropološke naloge je torej fundamentalna recepcija njegovega dela. Polinejk nam, recipientom ni ne brat ne sovražnik, ker nismo deležni imaginacijskega časoprostora mita. Nobeden izmed nas ni ne Antigona ne Kreont, a smo pred imaginacijskimi igrami in po

njih vsi postavljeni pred antropološko in etično *izbiro* med bratskim in sovražnim eksistencialnim stališčem.

Zaradi emancipacije za izročilo in sveto, o kateri nas poučuje Antigonin žrtveni obred, smo zavezani tudi emancipaciji od *krvnega* pojmovanja bratstva, kajti to je pogosto, na tragiškem odru ali zunaj njega, tesno povezano s sovraštvom ter zato nikakor ni prava alternativa uničujoči sili zla. Treba je namreč stopiti v alegorezo, in ne ohranjati spolne in biološke dobesednosti bratstva. Antigonin etos nas sooča z možno etično alegorezo bratskega razmerja, ki celo v liku sovražnika – kolikor ta ni že speljan na golo reč in tako že pred umorom umorjen – vidi najbližjega bližnjega in z njim ravna, kljub danosti sovraštva, *kot da* bi bil brat. Antigonina žrtev, po kateri se zgledujemo ob vrnitvi k načelu bratstva, je nenasilno silna. Še več: Antigona kot žrtev (tranzitivno) *je* nenasilje. Prav zato jo zaslepljena tiranska oblast doživlja kot nekaj nasilnega, kot vzrok in poreklo lastnega srda. In obratno: pred odločitvijo, se pravi pred zavestjo, ki se je odločila postati to, kar že je – žrtev –, se nasilje vladarske samovolje kaže kot radikalno brezsilno. Izvorno herojstvo ni boj proti sovražniku, temveč vstaja proti sovraštvu v sebi. Takšna drža je težko dojemljiva (če jo smrtniki sploh lahko dojamemo) in tragična, ker od človeka zahteva, da samega sebe, v notranjem spopadu principov in usmeritev volje, privede v položaj (potencialne) žrtve. Vendar nedojemljivost ideala, živega smisla, nikdar ne upravičuje prirojene nagnjenosti duše, da zbeži v spokojno luko ugodnega maščevanja. Primanjkljaj bratstva, odprtosti za drugega kot Misterij, nikakor ne pomeni, da je etično upravičeno pasti v sovražni obup in mizerijo. Neuresničenost zadane antropološke veličine – prepoznavanja nespoznavne, globoke skrivnosti Niča v človeku – nikdar ne upravičuje ničeve, žalostne in nedostojne logike čistih računov.

LITERATURA

- Bezljaj, France. *Etimološki slovar slovenskega jezika*. Knj. 4: Š-Ž. Ljubljana: ZRC, 2007.
- Dokler, Anton. *Grško-slovenski slovar*. Ljubljana: Knezoškofijski zavod sv. Stanislava, 1915.
- Gadamer, Hans-Georg. *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage*. Tübingen: Mohr-Siebeck, 1993.
- Gudovič, Milosav. »Martin Heidegger in bistvo tragedije«. *Primerjalna književnost* 36.3 (2013): 19–40.
- Heidegger, Martin. *Beiträge zur Philosophie*. Frankfurt ob Majni: Klostermann, 1999.
- Heidegger, Martin. *Zur Bestimmung der Philosophie*. Frankfurt ob Majni: Klostermann, 1989.

- Hölderlin, Friedrich. *Poetični fragmenti*. Prev. Aleš Košar. Koper: Hyperion, 2012.
- Hölderlin, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1943.
- Hribar, Tine. *Tragična etika svetosti*. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- Kocijančič, Matic. »Kdo *ni* pokopal Polinejka? Skrivnost dvojnega pokopa v Sofoklovi *Antigoni*«. *Primerjalna književnost* 41.1 (2018): 9–27.
- Otto, Rudolf. *Sveto. O iracionalnem v ideji božjega in njegovem razmerju do racionalnega*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: Hieron, 1993.
- Senegačnik, Brane. »Humanistična branja Sofoklove *Antigone* in humanistično razumevanje humanega«. *Primerjalna književnost* 41.2 (2018): 169–189.
- Smole, Dominik. *Antigona*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1972.
- Snoj, Marko. *Slovenski etimološki slovar*. 3. izd. Ljubljana: ZRC SAZU, 2016.
- Sofokles. *Antigona*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Slovensko narodno gledališče Drama, 2017.
- Šijaković, Bogoljub. *O patnji i pamćenju*. Beograd: Čigoja, 2012.
- Windelband, Wilhelm. »Das Heilige. Skizze zur Religionsphilosophie«. *Präludien: Aufsätze und Reden zur Einleitung in die Philosophie und ihrer Geschichte*, Bd. 2. Tübingen: Mohr, 1924. 295–345.

On Greatness and Dignity of the Victim: The Anthropological Lesson of Sophocles's *Antigone*

Keywords: Greek tragedy / Sophocles: *Antigone* / philosophical interpretation / victim / the Sacred / brotherhood / Hölderlin, Friedrich / Heidegger, Martin / philosophy of tragedy

This article is devoted to the interpretation of certain anthropological aspects in Sophocles's tragedy *Antigone*. Starting with the initial verses of the first song of the Theban elders' chorus, the author examines the semantic fabric of the expression *to deinón* and the superlative *to deinótaton*, in which Sophocles condenses his teaching about man. The article also examines the antagonistic attitude of the main heroine, her rebellion against the royal decree forbidding the burial of Polynices, the enemy. Despite the prohibition, Antigone decides to bury her brother and, thus, to defend the sacral order from tyranny. The author takes the position that Antigone's forbidden burial, the outpouring of sacrifice, and ultimately death itself, are a paradigm of tragic heroism and Sophocles's understanding of anthropological greatness and non-violent force. In the second part of the article, the author addresses the fundamental opposition between enmity and brotherhood as an internal antagonism that triggers the dramatic action of *Antigone*. The decision in favor of brotherhood,

against enmity, proves to be the first vocation of man and a seminal ethical-anthropological guidepost.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.14'02.09Sophocles:1

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v44.i1.04>

Lik Antigone v predmoderni literaturi

Alen Širca

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo,
Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
<https://orcid.org/0000-0001-6292-344X>
alen.albin.sirca@ff.uni-lj.si

Razprava tematizira lik Antigone v evropski literaturi, in sicer od antike do konca srednjega veka. Po obdobju klasične grške tragedije (Ajshil, Sofokles, Evripid) je Antigona kot literarna figura doživela najizrazitejšo predelavo v rimski dobi, v Senekovi tragediji Feničanke in Stacijevem epu Tebaida. V obeh delih je Antigona kljub dokaj aktivni vlogi zaznamovana s stoiškim determinizmom. V srednjem veku je Antigona precej marginalen literarni lik. Nanjo naletimo predvsem v bolj ali manj svobodnih adaptacijah Stacijeve Tebaide, kot sta srednjeveško irsko prozno delo Togail na Tebe (Uničenje Teb) in francoska epska pesnitev Roman de Thèbes (Roman o Tebah). Na sporadične omembe Antigone pa naletimo tudi pri Danteju, Boccacciu in Christine de Pizan. Razprava ugotavlja, da gre v srednjeveški literaturi pri tematizaciji Antigone pogosto za preplet dveh mitoloških likov (in izročil), tebanske in (veliko manj znane) trojanske Antigone. Takšna literarna contaminatio (kontaminacija) obeh Antigon je najvidnejša v Chaucerjevi epski pesnitvi Troilus and Criseyde (Troil in Kresida). Razprava se na koncu dotakne tudi humanistične recepcije Antigone in opozori na hermenevtični problem literarne recepcije Antigone na splošno.

Ključne besede: antična književnost / srednjeveška književnost / tragedija / literarni liki / Antigona / Sofokles / Evripid / Seneka / Stacij / Dante Alighieri / Chaucer, Gottfried / literarna recepcija

Lik Antigone je ena izmed redkih literarnih snovi, ki jo lahko preiskujemo v skoraj neprekinjeni literarni recepciji, ki traja že poltretje tisočletje. Zato je odlikovana tema, ki lahko pokaže, kako se – čisto preprosto rečeno – spreminja čas; je dokument, ki na eni strani razkriva epohalne prelome in menjave občinstva, njihovega okusa, agende, preference, estetiške ideologije, senzibilitete itn., ter na drugi strani silnice kontinuitete in skoraj nespremenljive konstante človeškega duha. Pričujoča razprava si zadaja nalogo, da trasira en del te dolge zgodovine recepcije mita o Antigoni, in sicer na način »panoramske«, »longitudinalne«

študije, ki v duhovnozgodovinski perspektivi odkriva in interpretira poglobitne postaje literarnih izobličenj Antigone od grške tragedije do konca srednjega veka oz. začetka humanizma v 16. stoletju. Kot bomo videli, gre pri tem vedno že za apropiacijo dolge verige apropiacij oziroma, boljše, za hermenevitično razgrnitev dolge vrste ustvarjalnih prilastitev antičnega mita, ki jih je naplavila (literarna) zgodovina. Zanimala nas bo torej Antigona kot lik, oseba, v konkretnih (in ohranjenih) literarnih delih, ne pa tudi v drugih umetnostih, folklori, arheoloških ostankih ipd. Poleg tega bo največ prostora namenjeno srednjeveški recepciji Antigone, saj je ta v literarnozgodovinskih študijah najmanj poznana in raziskovana.¹

Antigona v grški tragediji

Čeprav je Antigona oz. mit o njej kot del širšega sklopa tebanskega mita najverjetneje obstajal pred nastopom grške tragedije, pa se samo ime pojavi šele v začetku 5. stoletja pr. Kr. Prvič jo omenja starogrški zgodovinar in genealog Ferekid Atenski, ki je deloval nekje ob koncu 6. in začetku 5. stoletja. Vsekakor šele s Sofoklovo tragedijo *Antigona* (441/442 pr. Kr.) dobimo njeno prvo literarno upodobitev in obenem tudi najizvirnejšo in najbolj edinstveno obdelavo tebanskega mita, ki takoj postane tudi klasična. To delo, ki ga navadno prištevamo k Sofoklovi tebanski trilogiji (skupaj s *Kraljem Ojdipom* in *Ojdipom v Kolonu*) prinaša izrazito tematsko novost, saj ni pred Sofoklom, kolikor je znano, nikjer omenjene Kreontove prepovedi Polinejkovega pokopa in, posledično, Antigonine nepokorščine temu zakonu ob sklicevanju na nenapisane in neovrgljive božje zakone (*ágrapta kaspalê theôn nómina*, verzi 454–455, Sophocles 88).² To, kar je izjemno pomembo, čeprav nekatere sodobne interpretacije na to pozabljajo, je, da je Sofoklova tragedija – in to kljub temu, da bogovi v njej neposredno ne nastopajo – temeljno zaznamovana z ritualno-religioznim obzorjem stare Grčije. To pa, kot opozarja Matic Kocijančič, vodi do spoznanja, da je skrivnost temeljna razsežnost te drame, kar je nadalje tudi ključno za njeno ustrezno literarno vrednotenje: »Ritualna razsežnost Antigoninega dejanja je za sodobnega bralca skrivnostna. Če jo sprej-

¹ To je razvidno že iz dejstva, da zaenkrat ni, vsaj kolikor mi je znano, nobene sintetične študije oz. monografije o srednjeveški recepciji Antigone. Pričujoča razprava je lahko seveda le skromen korak v smeri te dopolnitve.

² Prim. Gantarjev prevod: »... neomajne / in nenapisane bogov zakone« (Sofokles 41).

memo kot tako, imamo pred seboj eno izmed največjih dramskih del vseh časov, če pa želimo skrivnost izkoreniniti, moramo – kot so pokazali najradikalnejši poskusi odgovora na postavljeno vprašanje – pozabiti tradicionalne razlage tega dela, mu odvzeti vsaj eno od temeljnih razsežnosti in izmaličiti njegovo sporočilnost« (Kocijančič, »Kdo« 25).³

Gotovo je morala Sofoklova Antigona s svojo drzno nepokorščino moški kraljevski avtoriteti po eni strani šokirati atensko občinstvo, po drugi pa je bila zaradi svoje plemenitosti in neomajne vdanosti htonični religioznosti verjetno tudi izjemno fascinantna. A to ne more docela izčrpati skrivnostnosti in paradoksnosti tragedije: to je zadosten razlog, zakaj je lahko postala – kot to radi rečemo danes – »takojšnja klasika«.

O popularnosti Sofoklove dramske upodobitve Antigone med drugim govori tudi dodatek k Ajshilovi tragediji *Sedmerica proti Tebam* (*Heptà epì Thébas*), v kateri je tebanski mit sicer prvič obdelan v okviru tragedije. Dandanašnji je konsenz večine raziskovalcev, da se je ta tragedija izvorno končala pred nastopom Ismene in Antigone, tako da je treba imeti konec drame, kakršna se je ohranila, za dodatek neznanega avtorja, ki je bil kakih petdeset let pozneje dodan prvotnemu Ajshilovem besedilu. Avtor tega dodatka prikazuje Antigono in Ismeno, ki žalujeta za obema bratoma, nato pa Antigona napove, da ne bo spoštovala odloka o prepovedi pokopa Polinejka, ki ga naznani glasnik (Ajshil 61–67). Konec te drame torej po mnenju večine poznavalcev spada že v recepcijo Sofoklove *Antigone*, se pravi v čas, ko je Sofoklova tragedija že postala klasična (Griffith 7).⁴

Tudi Evripid, tretji veliki traged grške klasične dobe, je vključil Antigono v svoje delo, in sicer v tragedijo *Feničanke* (*Phoînissai*), ki je nastala ok. leta 408 pr. Kr. Drama je dobila ime po zboru žensk iz Fenicije, ki jim je tebanska vojna preprečila pot v Delfe in zaradi svojih mitskih vezi s Tebami sočustvujejo s tebansko dinastijo. Evripid je sicer napisal tudi tragedijo z istim naslovom, kot ga ima Sofoklovo delo (*Antigona*), a se razen nekaj fragmentov ni ohranila.

Za razliko od Sofokla je Antigona v *Feničankah* stranski lik. Najprej nastopi v drugem prizoru v okviru t. i. teihoskopije (razgledovanja z obzidja), od koder služabniku poroča, katere junake vidi med argejsko vojsko, ki je prispela pred Tebe (verzi 88–201, Euripides 177–182). Potem pa jo srečamo šele v 15. prizoru, ko – precej obotavljaje – hiti z

³ Prim.: »To kompleksno, nestabilno razmerje med božjimi zakoni – zakoni, ki temeljno zavezujejo človeka in jih človek ne postavlja –, voljo ljudstva in legitimnostjo politične oblasti, je ena izmed ključnih teopolitičnih fascinacij antičnih izvirov anti-gonskega mita« (Kocijančič, *Mit o Antigoni* 13).

⁴ Gl. tudi Kocijančič, *Mit o Antigoni* 28–29.

Jokasto na bojno polje preprečit bratomor (verzi 1264–1283, Euripides 228–230). Ta akcija je neuspešna, brata se pobijeta, Jokasta naredi samomor, Antigona pa žaluje za svojimi mrtvimi svojci (19. prizor). V 21. prizoru Kreon prepove pokop Polinejka, Antigona pa se upre in pravi: »Jaz ga pokopljem, kljub prepovedi« (verz 1657, Euripides 244) in napove, da bo šla v izgnanstvo s svojim slepim očetom. V sklepnem prizoru se oba odpravita v Kolon. Očitno je, da se Antigona odpove pokopu Polinejka.⁵

Euripidova Antigona je vendarle bolj kompleksen lik, kot se nemara zdi na prvi pogled, saj na koncu, ko doživi trojno smrt v družini, doživi nenaden razvoj: iz postranskega lika plašne deklice postane aktivna objokovalka mrtvih⁶ in naposled prostovoljna vodnica in skrbnica svojega očeta Ojdipa.⁷ Ena izmed poglobitvenih razlik med Euripidovo in Sofoklovo Antigono je, da je Antigona v *Feničankah* precej manj vpeta v ritualno-religiozno sfero,⁸ zato je njena vloga bolj omejena na raven sorodstvene dolžnosti.

Kakor koli že danes vrednotimo Euripidove tragedije,⁹ je njegov ugled v helenistični dobi zasenčil tako Sofokla kot Ajshila. Euripidove drame naj bi namreč bile bližje ljudskemu okusu oziroma okusu (pol) izobražene publike – ne pa tudi intelektualne elite, ki naj bi bolj cenila Sofokla –, zato se je tudi ohranilo več njegovih dram kot od Sofokla in Ajshila skupaj. O Euripidovi popularnosti med drugim pričujejo tudi številni odlomki njegovih tragedij v raznih antologijah, parodični citati v poznejših komedijah, številne reference pri mitografih, historiografih, filozofih (Aristotel) in govornikih (Demosten) ter nena zadnje mnoge papirusne najdbe. Euripida je povrh favoriziral tudi antični izobraževalni sistem, zlasti pouk retorike, pri katerem niso bile toliko pomembne literarne kvalitete, temveč bolj gnomični izrazi in primeri (eksempli), ki se jih je dalo uporabiti v najrazličnejših kontekstih (Mastronarde 4–7).

⁵ O Euripidovih *Feničankah* gl. tudi Kocijančič, *Mit o Antigoni* 29–30.

⁶ Zimmerman (153) ugotavlja, da Antigona postane aktivna šele takrat, ko napol blazna z razpuščenimi lasmi neutolažljivo objokuje svoje mrtve.

⁷ Ta nenaden razvoj je nekatere moderne filologe napeljal na misel, da naj bi bilo v tragediji več interpolacij in nepristnih odlomkov (gl. Zimmermann 141–142).

⁸ Čeprav je za Euripidovo Antigono dolžnost pokopavanja mrtvih še dojeta kot religiozna zapoved, pa za razliko od Sofoklove nima več absolutne veljave (Zimmermann 155).

⁹ Še vedno je v strokovni literaturi navzoče mnenje iz časa nemške romantike, ki je v svoji idealizaciji grške klasike tragedijo razumela »organsko«: pri Ajshilu naj bi bila zato tragedija še okorna, nerazvita, pri Sofoklu naj bi dobila popolno harmonijo in celovitost, pri Euripidu pa naj bi že zapadla v dekadenco (Mastronarde 11).

Kot bomo videli, je bila prav ta posofoklovska podoba Antigone, ki jo predstavlja tudi Evripid, vse do 16. stoletja daleč najvplivnejša. V poznejši literarni recepciji Antigone lahko zato vse do novega veka prepoznamo velik odmik od Sofoklove izjemno kompleksne dramske upodobitve. Vendar pa Antigona zato dobi nove pomenske plasti, ki so prav tako intrigantne, čeprav na drugačen način.

Latinska Antigona: Seneka in Stacij

Tudi iz rimskega obdobja je, vsaj kar zadeva mit o Antigoni, veliko izgubljenega. Iz časa rimske republike (2. stoletje pr. Kr.) se nam je pod imenom Lucij Akcij ohranil seznam štirih dram, ki vsebujejo odlomke iz tebenskega mita. Ena od njih se je celo imenovala *Antigona*. Delo je razen nekaj fragmentov izgubljeno. Skoraj gotovo pa je, da je bilo v povezavi s Sofoklovo istoimensko tragedijo (Zimmermann 235).

Presenetljivo je, da Antigona v avgustejski literaturi skoraj ni navzoča. Na skop odmev naletimo le pri Properciju, in sicer v drugi kitici osme elegije v drugi knjigi (II, 8, verzi 21–24):

quid? non Antigona tumulo Boetius Haemon
corruit ipse suo saucius ense latus,
et sua cum miserae permiscuit ossa puellae,
qua sine Thebanam noluit ire domum? (Propertius 126)

Z besedami slovenske prepesnitve:

Kaj? Mar ni si nekoč na grobu Antigone drage
Hajmon, tebanski junak, v prsi porinil svoj meč?
Raje pač svoje kosti pomešal s kostmi je dekleta,
kakor da v Tebe odšel sam bi brez ljube domov. (Propercij 42)¹⁰

Pesnik je razočaran zaradi nezvestobe in nevhvaležnosti svoje ljube (Cintije) in zaradi žalosti pomisli na smrt (samomor), zato primerja svojo situacijo s Hajmonovo (Hemonovo), ki se je zaradi ljubezenskega obupa sam zabodel. Vendar primerjava šepa, saj pesnik (Propercij) v nadaljevanju sugerira, da naj ljubljena umre skupaj z njim (to lahko razumemo, kot da jo hoče pesnik umoriti ali prepričati, da bi skupaj z njim naredila samomor): *sed non effugies: mecum moriaris oportet*, »Tudi

¹⁰ Za primerjavo dodajam svoj dobesedni, prozni prevod: »Kaj? Ali ni bojetijski Hemon v Antigonini gomili propadel, zaboden v stran s svojim mečem in je svoje kosti pomešal s kostmi svojega dekleta, saj brez nje ni hotel iti na svoj tebanski dom?«

ti mi, dekle, ne utečeš, z menoj boš umrla« (verz 25, Propercij 42). Kakor koli že, Propercij se vendarle nanaša na ljubezensko zvezo med Antigono in Hajmonom, kar kaže na vpliv Sofoklove *Antigone*.¹¹

Če rimska zlatodobna Antigona skoraj ne obstaja, pa imamo iz časa srebrnodobne rimske literature dve vrhunski deli, v katerih mit o Antigoni dobi novo literarno podobo, zato si ju velja nekoliko natančneje ogledati. To sta Senekova drama *Feničanke* in Stacijev ep *Tebaida*.

Senekova tragedija *Feničanke* (*Phoenissae*), nastala okrog leta 65, se, kot kaže že naslov, opira na istoimensko Evripidovo tragedijo, deloma pa tudi na Ajshilovo *Sedmerico proti Tebam*. Senekove tragedije se že po sami zgradbi precej razlikujejo od grških in tudi *Feničanke* precej odstopajo od Evripidovega zgleda. Vendar ni povsem jasno, koliko je Seneka pri svoji upodobitvi Antigone posegal po izgubljenem gradivu iz helenističnega in rimskega obdobja (von Albrecht 997), koliko pa je njegovo izvirno delo.

Feničanke delujejo precej fragmentarno, ni zbora, prehodi med prizori so abruptni, pa tudi drama sama se abruptno konča, kar daje vtis, da je konec izgubljen. Tragedija je razdeljena na dva dela. V prvem naletimo na dialog med Ojdipom, ki je sam sebe oslepel in odšel v izgnanstvo v Kitajron, in sicer skupaj z Antigono, ki se mu je sama prostovoljno pridružila kot vodnica. Ojdip je spričo svojih zločinov povsem obupan in hoče storiti samomor. Zaveda se, da je povsem kriv (*totus nocens sum*, verz 156, Seneca 356), zato bi rad končal svoje prekletstvo. Svojo hčer Antigono prosi, naj mu pomaga pri samomoru, kajti tako bo morda lahko preprečil vojaški spopad njegovih sinov. Antigona na to ne pristane, na vsak način ga hoče odvrniti od tega. Ker pa ga s svojimi (precej stoiško intoniranimi) argumenti ne uspe prepričati, nazadnje pade pred njim na kolena in tako s solzami doseže, kar ne more z besedami (verzi 306–319). Ojdip vzklikne: *iubente te vel vivet*, »zavoljo tvoje prošnje bom živel« (verz 319, Seneca 368).

Odnos med Ojdipom in Antigono je precej intenziven in kompleksen. Seneka je verjetno prvi avtor, ki nakazuje, da je med njima možnost seksualnega razmerja. Težko bi rekli, da gre za *de facto* incestuoznost, vendar je nevarnost incesta vendarle v zraku. Predvsem je Ojdip tisti, ki se boji, da bi zagrešil incest (Hirschberg 31).¹² Tako na primer hčerino ljubezen do sebe imenuje *amor: quid me, nata, pestifero tenes /*

¹¹ Kot ugotavlja Zimmermann (129), je Sofokles tisti, ki je iznašel lik Hajmona kot Antigoninega zaročenca in je zato domneva, da je ljubezenska zveza med Hajmonom in Antigono obstajala v predtragiški tradiciji, čista domneva.

¹² Za branje, ki to grožnjo incesta prepozna tudi pri Antigoni, gl. Donovan Ginsberg 199–230.

amore vincitum?, »Zakaj se me, hčer, oklepaš s pogubonosno ljubeznijo« (verzi 38–39, Seneca 348). Ojdip se zaradi incesta z materjo zdaj boji novega s hčerjo, zato ji zapove: *discede, uirgo: timeo post matrem omnia*, »umakni se, devica: po materi se vsega bojim« (verz 50, Seneca 348).

V drugem delu si Antigona prizadeva rešiti tudi druge člane svoje družine, zato svojo mater Jokasto prosi, naj sinova odvrne od spopada (verzi 403–406). Antigona tu deluje precej avtonomno, skoraj drzno, materi prigovarja, naj pomiri svoja sinova tako, da vstavi svoje gole prsi med njuna sovražna meča (*nudum inter enses pectus infestos tene*, verz 405, Seneca 376) in naj tako: *aut solve bellum, mater, aut prima excipe*, »ali ustavi vojno ali pa naj jo prva občuti« (verz 406, Seneca 376).

Antigona je v Senekovi drami zgled hčerinskega spoštovanja in vdanosti do staršev (verz 81isl.), je *virgo pia*. Ta sintagma sicer nikjer ni uporabljena neposredno, a jo Ojdip vendarle venomer naziva z *virgo* in se spričo njene krepostnosti nejeverno vprašuje: *aliquis est ex me pius?*, »ali je lahko iz mene kaj hvalevrednega« (verz 85, Seneca 352).¹³ Toda če je kdo *pius* oz. *pia* v Ojdipovi družini, potem je to ona: [*potes*] *sola pietatem in domo / docere nostra*, »samo ti lahko v naši hiši učiš vdanost / spoštovanje« (verz 310, Seneca 366).

Kljub tej eksaltirani morali je Antigona v svoji *pietas* naposled neuspešna, tragični konec je neizbežen, sile fatuma so nadmočne. Ojdip na koncu prekolne svoja sinova. Čeprav se drama abruptno konča – bodisi, da je to bila Senekova intenca ali pa je konec izgubljen –, je jasno, da je katastrofa neizbežna. Senekova Antigona je zato podvržena silam stoiško koncipiranega kozmosa (Zimmermann 251).

Le nekaj desetletij za Seneko je tebanski mit mojstrsko literarno portretiral Publij Papinij Stacij, v svojem epu Thebais (*Tebaida*), ki ga sestavlja 12 knjig daktilskih heksametrov. Ep je bil verjetno napisan že v 80. letih po Kr., izšel pa je v začetku 90. let in je takoj postal velika uspešnica.

Na delo so najbolj vplivali Evripid, Ajshil (morda tudi Sofokles),¹⁴ Senekove tragedije, Vergilijeva *Eneida* in Ovidijeve *Metamorfoze*. Stacij je sicer precej izviren v svoji obdelavi tebanskega mita in vpelje tudi številne nove osebe, vendar se moramo tu omejiti samo na tiste odseke, v katerih nastopa Antigona. Ta je tako kot pri Seneki sicer stranski lik, vendar doživi pomemben razvoj.

¹³ Hirschberg (40) ta odlomek razume tako, da Ojdip spričo dejstva, da Fortuna vedno neomajno deluje zoper dinastijo Labdakidov, ne more verjeti v Antigonino *pietas*, zato ima to za eno izmed zvijač Fortune.

¹⁴ O morebitnem vplivu Sofokla na Stacija gl. predvsem Heslin, »Stacius and The Greek« 1–19.

Na Antigono naletimo šele v 7. knjigi, ko gre skupaj z Jokasto in Ismeno v tabor argejske vojske, da bi v začasnem premirju med obema vojskama Polinejka odvrnile od tega, da bi vstopil v Tebe (knjiga VII, verzi 475–563). Potem pa jo srečamo še v posebni akciji, ko se samo Jokasta in Antigona odpravita na bojišče spravit Eteokla in Polinejka, preden se spopadeta (knjiga XI, verzi 354–382). Tu je njen govor drzen, skoraj besen, in za hip omehča Polinejka, a vendarle naposled ne doseže svojega namena. Erinije oz. furije so močnejše in tako še z večjo silo spet izvabijo na plan morilski bes iz Polinejka in Eteokla. Antigono zatem srečamo po usodnem medsebojnem poboju obeh bratov, ko pride sama na bojišče, da bi ju objokovala (knjiga XI, verzi 580–633). Sedaj jo spremlja Ojdip, saj izvemo, da je Jokasta med tem v palači naredila samomor.

V 12. knjigi pa Antigono nekoliko zasenči vpeljava nove osebe, to je Argije, Polinejkove žene oziroma vdove. Polinejk se tej, potem ko je že ubit, prikaže in ji naroči, naj pokoplje njegovo truplo. Ta na skrivaj prispe na bojišče pred Tebe in začne objokovati truplo svojega moža. Ker je povsem sama, vzkligne: *ubi mater, ubi inchyta fama Antigone?*, »Kje mati, kje slavna Antigona?« (knjiga XII, verz 331, Statius 470). Šele zatem prispe tudi Antigona. Argija je ne spozna, zato ji ta smelo pojasni: *mea membra tenes, mea funera plangis*, »Moje ude držiš, moje truplo objokuješ« (knjiga XII, verz 383, Statius 472). Antigono je sicer sram, ker v svoji sestrski *pietas* (vdanosti) ni prišla prva k Polinejku. V tem lahko razberemo, da je tu *amor* pred *pietas*. Erotična ljubezen med ženo in možem je pred sestrsko ali bratsko vdanostjo in spoštovanjem.

Argija in Antigona tako postaneta družabnici v nesreči in žalovanju (*sociae malorum*). To pa jima, kot ugotavlja Voigt (72), v svetu moških vrednot in moralnem vakuumu bratomorne vojne dopušča, da vendarle postaneta aktivni: in sicer s tem, ko svojo (emocionalno) izkušnjo žalosti povežeta s pravico do ritualnega žalovanja. Prav ta ritualni aspekt, ki je nad zgolj osebno prizadetostjo, podeljuje obema ženskama posebno moč. Ta pa ima v tem, da ju na neki način rešuje iz paralizirane in docela podrejene vloge žensk ob tragičnem izidu vojne v patriarhalni družbi, tudi politične momente. Žensko žalovanje služi za »indikator družbe, ki funkcionira, družbe, v kateri je vrednota individuuma in vrednota njegovih oz. njenih odnosov do drugih spoštovana« (Voigt 80). To politično opolnomočenje se zelo jasno pokaže malo pozneje, ko se obe ovesta, da sta prekršili Kreontov ukaz. Zato tudi lahko izpričata svoj razlog in temelj prekršitve: »*me pietas*«, »*me duxit amor*« (knjiga XII, verz 459, Statius 478). Gre za zavesten upor obeh,

ki pa seveda ima različni gibalni. Argijo vodi erotična ljubezen do moža (*amor*), Antigono sestrska predanost svojemu bratu (*pietas*).¹⁵

Konec epa sicer ni tragičen: argejske ženske uspejo prepričati atenskega Tezeja, da zbere svojo vojsko in porazi samodržnega Kreonta. To mu na koncu tudi uspe. Vendar v luči celotnega epa vseeno prevladuje tragično fatalistično vzdušje, saj so vse osebe v zadnji instanci vendarle podrejene determinizmu usode. Na ravni celote je stoiški pečat dela nespregledljiv.

Kot ugotavlja sodobna filologija, je Stacijev ep izjemno kompleksno delo, v katerem kar mrgoli ambivalenc in paradoksov. Tudi Antigona v njem kaže takšne poteze, saj je razpeta med (relativno) avtonomnostjo ženske, ki lahko vpliva na moške (Polinejka), ima pravico do žalovanja za umrlimi in se je zmožna upreti Kreontovemu ukazu, in tragičnim determinizmom nadmočnih metafizičnih sil (bodisi v obliki furij ali celokupnega fatuma). Takšna ambivalentna podoba Antigone je bila, kot bomo videli, dobra popotnica srednjeveški recepciji.

Srednjeveške Antigone

Zaradi izgube ogromnega korpusa antičnih besedil ob koncu antike (in začetku »temnega« srednjega veka) je srednjeveška recepcija Antigone večinoma pogojena samo z enim tekstom, in to je prav Stacijeva *Tebaida*. Zato se raziskava srednjeveških literarnih upodobitev Antigone skoraj v celoti prekriva z raziskavo srednjeveške recepcije tega epa. Vsak govor, vsak tekst, ki v srednjem veku tematizira Antigono, gre nujno skozi Stacijev sito.

Tebaida je bila skozi ves srednji vek zelo priljubljeno besedilo, kar dokazujejo številne adaptacije tega dela tako v meniškem kot »ljudskem«, viteško-dvorskem kontekstu. Prva omemba iz srednjega veka, ki priča o tem, da se je bralo in preučevalo Stacijeva dela, prihaja iz 8. stoletja, in sicer iz kroga meniških pisarjev, ki so delovali v Yorku. Več rokopisov *Tebaide*, ki ima vsaj dve različni rokopisni liniji, je mogoče datirati v 10. stoletje ali celo še prej, v 9. stoletje. Vsekakor pa je *Tebaida* (pa tudi Stacijeva delno ohranjena *Ahileida*) v 10. stoletju že postala del šolskega branja, tako da je bil Stacij na prehodu v drugo tisočletje poleg Vergilija in Ovidija najbolj citiran antični avtor (Brunhölzl 67–68).

¹⁵ Kot ugotavlja Zimmermann (258), sta tako Argija kot Antigona nekakšno utelešenje *virtus* in *pietas* – torej obeh pomembnih rimskih vrtilin, ki v epu nastopata tudi kot personifikaciji, kot Virtus in Pietas, ki delujeta kot protiutež furijam Tizifoni in Megeri.

Vsaj tri različne predelave oziroma adaptacije Stacijevga epa so se ohranile na Irskem. Najpomembnejše in najboljše je delo z naslovom *Togail na Tebe (Uničenje Teb)*. Gre za skoraj integralen prozni prevod *Tebaide* v srednjeveško irščino (t. i. Middle Irish, An Mheán-Ghaeilge). Tu je treba prevod razumeti v okvirih srednjeveških standardov, kar nikoli ne pomeni modernega, natančnega filološkega prevoda, ampak je pisar prevajalec interpretativno interpoliral besedilo z različnimi viri. V primeru omenjenega besedila z odlomki iz komentarja *Tebaide* iz 4. stoletja, ki ga včasih pripisujejo Laktanciju Placidu, pa tudi – to je bolj presenetljivo – z Ovidijevimi *Metamorfozami* (Miles 58). Delo je sicer zelo težko natančno datirati, saj je tekstna kritika te vrste srednjeveške proze žal še v povojih, kljub temu ga je mogoče širše umestiti nekje med 10. in 12. stoletje.

Kolikor gre za integralen prevod oz. adaptacijo *Tebaide*, je skoraj gotovo, da se v tem irskem tekstu pojavi tudi Antigona. Čeprav je zaradi nedostopnosti besedila nemogoče reči, ali gre za kakšna odstopanja od Stacijevga epa ali ne.

Bolj določno presojo lahko podamo pri eni izmed najbolj znanih visokosrednjeveških adaptacij Stacijevga epa, ki sodi v čas oživitve srednjeveškega zanimanja za antiko (medievalisti danes tej pravijo kar renesansa 12. stoletja). Gre za srednjefrancosko delo *Roman de Thèbes (Roumanz de Thebes)*, ki je nastalo približno sredi 12. stoletja, morda izpod rok nekega pisca na dvoru Henrika II. Plantageneta in Eleanore Akvitanske.

Roman de Thèbes francoska literarna veda uvršča v posebno zvrst t. i. *romans antiques*. Za te je značilno, da adaptirajo antične epe in antično zgodovinsko snov v ljudskem jeziku (francoščini), pri tem pa se opirajo tudi na domačo, francosko herojsko epiko in že nastajajočo viteško-dvorsko kulturo *fin amore*. Gre za žanr, ki razvojno sodi nekam med *chanson de geste* in *roman courtois*, dvorski roman (Edwards 303), po svojem notranjem ustroju pa gre za edinstveno, celo eksperimentalno literarno obliko, ki je vplivala tudi na mnoge druge srednjeveške literarne zvrsti (Battles 20).

Roman o Tebah v osemzložnih rimanih kupletih izvirno preoblikuje antično mitološko in zgodovinsko snov iz tebanskega mita (poglavitni vzor je seveda Stacij) in jo prireja skladno novemu srednjeveškemu fevdalnemu okvirju. Zato deluje anahronistično: kljub antičnim krajem in osebam je ozračje pogosto povsem viteško-dvorsko in ponekod celo križarsko obarvano. Kot tak je bil seveda namenjen predvsem kleriško-dvorskemu občinstvu.

Tako kot pri Stacijevi *Tebaidi* je tudi v *Romanu o Tebah* Antigona stranski lik, vendar ima tu skoraj povsem drugačno vlogo. Tu ni

več sledu o žalovanju nad mrtvim Polinejkom, niti ne o nepokorščini zakonu, saj Antigona nastopa kot prelepa dvorna dama,¹⁶ kateri je vdan in ji služi argejski junak oziroma, bolje, vitez Partonopeks (Parthonopiex). Gre za čisto iznajdbo anonimnega avtorja, ki Antigono vpne v okvir ljubezenskega kodeksa dvorske ljubezni (Battles 36).¹⁷ Njena precej stranska vloga se zaključi tako, da umre od žalosti, ko Partenopeks pade v boju in ga slovesno pokopljejo v Tebah. Za razliko od rimskega Stacija je Antigona v tem delu povsem pasivizirana in marginalizirana.¹⁸

Zaradi izjemne avtoritete Stacija v celotnem srednjem veku niti ne preseneča, da se rimski pesnik – kot literarna persona – pojavi tudi v Dantejevi *Božanski komediji*. Najdemo ga v 21. spevu *Vic*, ko se pridruži Danteju in Vergiliju in da nekakšen *hommage* slednjemu. To, kar preseneti, je, da Dante Stacija naredi za kristjana, ki naj bi ga k tej veri nagnila prav Vergilijeva 4. ekloga, včasih imenovana tudi »mesijanska«. Kako pomemben je za Danteja Stacij, kaže tudi dejstvo, da ga spremlja do zemeljskega raja na vrhu gore v vicah, potem ko se mora Vergilij že vrniti v Limb. Dante s tem Stacija na neki način postavi višje od Vergilija – ta naj bi kljub svojemu neprekosljivemu pesniškemu geniju vendarle razkrival omejenost poganske modrosti in luči naravnega razuma, ki še nista očiščena s krščanskim razodetjem (Heslin, »Stadius in Dante's« 517).

Antigona je v *Božanski komediji* zelo bežno omenjena v 22. spevu *Vic*, ko Stacij vpraša Vergilija, kateri plemeniti pogani prebivajo z njim v Limbu. Vergilij med drugim našteje tudi ženske mitske junakinje iz *Tebaide*:

Quivi si veggion de le genti tue,
Antigonè, Deifilè e Argia,
e Ismenè sí trista come fue. (knjiga XXII, verzi 109–111, Dante, *La Divina* 249)

¹⁶ Pripovedovalec natančno opiše njeno lepoto in jo primerja s »kraljevsko hčerjo« (prim. verze 4045–4084, *Le Roman* 127–128).

¹⁷ Erotika *fin amor(e)* se bolje pokaže pri Ismeni, ki iskreno izpove hrepenenje po svojemu vitezu Atisu: *Ou face bien ou ge foloi, l coucherai moi o lui, ce croi*, »najsi ravnam dobro ali bedasto, bom šla z njim v posteljo, to verjamem« (verzi 4692–4693, *Le Roman* 147).

¹⁸ To delo pa je, poleg *Tebaide*, tudi samo služilo kot predloga drugim podobnim spisom; eden izmed bolj znanih je delo *The Siege of Thebes* (ok. 1422), ki ga je angleški avtor John Lydgate priredil za poznosrednjeveško angleško občinstvo in ga začinil s precejšnjim moraliziranjem. Kar zadeva Antigono, ni v njem ničesar novega.

To se v prepesnitvi Andreja Capudra sliši takole:

Junakinj tvojih ta dolina hrani:
Antigono, Deifilo in Argijo
in Ízmeno, ki še ječi ob rani. (Dante, *Božanska* 110)¹⁹

Antigona, ki je tu zgolj omenjena, se nahaja v družbi s sestro Ismeno, Polinejkovo vdovo Argijo in Deifilo, ženo argejskega junaka Tideja in Argijino sestro. Antigona je torej tu zgolj ime krepostne ženske, ki si je zaslužila svoj košček Limba, in nič več. Čeprav je ta omemba zelo skopa, pa je vendarle poveden sam kontekst: vsi moški iz Limba, ki jih Vergilij našteva, so različni starodavni pesniki (med njimi od grških tragedov Evripid), vse ženske pa so samo iz Stacijeve *Tebaide*, ki so tako na neki način prepoznane kot resnične protagoniste epa in zato tudi povzdignjene na raven najbolj krepostnih antičnih žena. In Antigona je (samo) ena izmed njih.

Na podobne, zelo bežne omembe Antigone naletimo tudi pri Boccacciu. Predvsem v njegovem epu *Teseida* (izšla leta 1339) – na katerega je močno vplival tudi *Roman o Tebah* – in v njegovem znanem traktatu *De claris mulieribus* (*O slavnih ženah*, leta 1362), zbirki biografij zgodovinskih in mitoloških žensk. Čeprav je tu Antigona omenjena v 23. in 27. poglavju, vendarle v oči bije dejstvo, da si samostojnega poglavja pri Boccacciu niti ni zaslužila. Na drobno omembo naletimo tudi v njegovem spisu *Genealogiae Deorum Gentilium* (2,71), v katerem je rečeno, da je Antigona skupaj z Argijo pokopala oba brata in so jo nato umorili – različica, ki je pri Staciju ni (Söffner 85).

Srednji vek je pritegovala tudi neka druga Antigona, morda celo še bolj kot tebanska – trojanska Antigona. Ta je precej minoren lik v antični mitologiji: bila je hčer trojanskega kralja Laomedona in sestra kralja Priama (zadnjega kralja Troje), ki je slovela po svoji lepoti, a vendar tudi ošabnosti. Posebej naj bi bili lepi njeni lasje, zaradi katerih je trdila, da je lepša od boginje Here (Junone). Zato jo je boginja kaznovala tako, da je njene lase spremenila v kače. Kasneje se jo je neki drug bog usmilil in jo spremenil v štorcljo. Poglavitni vir za to so Ovidijeve *Metamorfoze* 6, 93–95 (Hard 139).²⁰

¹⁹ Podajam še svoj dobesedni prevod: »Tam je od tvojega ljudstva videti: Antigono, Deifilo in Argijo, in Ismeno, tako žalostno, kakor je bila.«

²⁰ [...] *pinxit et Antigonem, ausam contendere quondam / cum magni consorte Iovis, quam regia Iuno / in volucrum vertit ...*, »... in upodablja Antigono, kako si je nekoč drznila zoperstaviti soprogi velikega Jupitra, in kako jo je kraljica Junona spremenila v ptico ...« (Ovid 294). Malo pozneje izvemo, da gre za štorcljo (*ciconia*).

Resnici na ljubo v srednjeveški tekstih včasih niti ni mogoče ugotoviti, za katero Antigono dejansko gre. S tem v zvezi velja omeniti vsaj še dve srednjeveški deli. V 12. stoletju naletimo na omembo Antigone tudi v trubadurski liriki, in sicer v delu manj znanega provansalskega trubadurja Arnauta de Mareuila. Ohranjenih je 25 njegovih pesmi v obliki cansa ter pet ljubezenskih pisem. V enem izmed teh med drugimi močno hvali lepoto Antigone (Steiner 195). Tu gre skoraj gotovo za trojansko Antigono, saj je to njen tipičen atribut, medtem ko nikjer v antiki ni govora o lepoti tebenske Antigone.²¹

Steiner (195) omenja, da se Antigona pojavi tudi pri Christine de Pisan, in sicer v njenem delu *Cent histoyres de Troie* (*Sto trojanskih zgodb*) iz leta 1400, sicer bolj znanem pod imenom *L'Épistre de Othéa* (*Othejino pismo*). Gre za didaktično delo iz zvrsti t. i. *miroir de princes*, ki je namenjena moralnemu poduku mladih princev. Delo je zasnovano kot pismo Otheje, povsem izmišljene osebe, trojanskemu Hektorju. Tudi v tem delu je Antigona le bežno omenjena in niti ni jasno, za katero Antigono gre, najverjetneje za trojansko.²²

V srednjem veku smo pogosto priča kontaminaciji (*contaminatio*) mitoloških izročil, ki v eni mitski osebi lahko komprimirajo več drugih, kar pa povzroča številne nejasnosti in dvoumnosti, in lik Antigone ni tu nobena izjema. Takšen primer, pri katerem dejansko ne vemo, za katero Antigono dejansko gre, tebensko ali trojansko (ali celo obe hkrati), se morda najizraziteje pokaže v delu *Troilus and Criseyde* (*Troil in Kresida*) izpod peresa Geoffreyja Chaucerja, enega največjih angleških srednjeveških literatov. Gre za delo, ki se navdihuje pri Boccaccievih pesnitvi *Il Filostrato*²³ – oboje pa je gradivo za Shakespearjevo dramo *Troilus and Cressida*.

Antigona je tudi pri Chaucerju stranska oseba, pojavi se v drugi knjigi, prizor pa velja za Chaucerjevo lastno iznajdbo, saj tega prizora v Boccaccievem *Filostratu* ni. Tu naletimo na Hrizeido oz. Kresido (Criseyde), ki potem, ko je izvedela, da se je Troil na smrt zaljubil vanjo, omahuje med strahom in hrepenenjem po ljubezni. Sprehaja se po svojem vrtu in nato zasliši svoje nečakinjo (*niece*) Antigono, ki zapoje pesem, nekakšno hvalnico ljubezni, in tako pomaga svoji teti, da premaga svoje strahove ter se odloči za ljubezen (knjiga II, verzi 899–903).

²¹ Delo mi žal ni bilo na voljo. Dostopne antologije trubadurske lirike pa te pesmi ne uvrščajo v izbor.

²² Tudi to delo mi ni bilo na voljo.

²³ Ta je spet adaptacija francoskega roman *antique* iz 12. stoletja, *Roman o Troji* (*Le Roman de Troie*), ki ga je napisal Benoît de Sainte-Maure.

Tu ni jasno, ali je zares mišljena Antigona kot Ojdipova hči (in gre tako za nekakšno trojansko-tebansko povezavo) ali pa gre za trojansko Antigono kot hčer (oziroma, po drugi razlagi, vnukinjo) trojanskega kralja Laomedona. Čeprav je lepota izrazit atribut trojanske Antigone, pa to gotovo ni krepostnost in plemenitost, ki jo kaže Chaucerjeva Antigona. Po drugi strani, spet, ni v tem prizoru ničesar, kar bi spominjalo na Ojdipovo hči, ki jo poznamo iz Stacijeve *Tebaide*. Chaucerjeva Antigona v tipično dvorskem prizoru morda še najbolj spominja na prav tako samosvojo podobo Antigone iz *Romana o Tebah*.

Čeprav v tekstu ni dovolj indicev, da bi Antigono zanesljivo postavili v prepoznaten mitsko-historičen kontekst (Battles 125), je vendarle treba poudariti izvorno zasnovo Chaucerjeve literarne upodobitve. Če je bila dvorska ljubezen v srednjem veku tipično »moška zadeva«, pri kateri so izvoljene ženske večinoma pasivne, zreducirane zgolj na ljubezenski »objekt«, je pri Chaucerju drugače. Antigonina malone ekstatična pesem o moči ljubezni, ki ji je tudi sama notranje zavezana, govori o »močnem« subjektu, o dejavnem glasu ženske ljubezni, ki odstopa od srednjeveške konvencionalnosti (Behrman 322–323); še več, v svojem izpovedovanju pristinega čustvovanja se skoraj približa nekakšni protoromantični intimnosti. Chaucer na ta način ustvari lik Antigone, ki je po svoji aktivnosti in avtonomnosti strukturno podobna antični, pa čeprav na poseben, samosvoj način v okviru druge in drugačne dobe srednjeveškega fevdalizma.

Sklep: od humanizma do danes in nazaj

Z renesančnim humanizmom, na začetku 16. stoletja, ko znova postanejo dostopni izvorniki grške tragedije (in nastanejo njihovi prevodi v latinščino ter ljudske jezike), recepcija Antigone doživi nov velik razcvet. Ta zgodba je dobro znana in raziskana, tako da tu samo nekaj kratkih pripomb.

Humanistična Antigona se od »naše«, moderne Antigone, kot jo poznamo vsaj od konca 18. stoletja naprej, vendarle precej razlikuje. Humanizem je ubral samosvojo recepcijsko pot, ki pa po strukturni logiki ni dosti drugačna od srednjeveške. Antigona je v ozračju humanizma pogosto predstavljena v svoji idealizirani predanosti in pobožnosti (*piété*), ki kaže na kristjanizacijo, točneje, na približevanje krščanskemu mučeniškemu liku, kot ga je na sledi Seneki prvi tematiziral že Petrarca v svojih *Familiars* (Söffner 86). Novo odkritje Antigone je, kljub restituciji besedil antične tragedije, podobno kot v srednjem

veku obeleženo s *contaminatio* izročil in neizogibno domestifikacijo. Če se omejimo samo na najbolj znane literarne prikaze mita o Antigoni v novoveški literaturi od humanizma do razsvetljenstva,²⁴ je njihov skupni imenovalec na dlani: osebe iz antične tragedije so koncipirane kot nekakšni liki iz moralitete, kot moralični zgledi, ki jih je treba posnemati ali pa se jim ogibati. Antigona je tako večinoma prikazana kot vzvišen moralni lik, kot nekakšna sveta devica in celo mučenica za višje ideale ter je zato vredna posnemanja.

Kot opozarja Miola v navezavi na Sofoklovo *Antigono*, ki je bila od leta 1502 po dolgih stoletjih znova na voljo, je večina zgodnjenovoveških komentatorjev in prevajalcev čutila globoko nelagodje do Antigone (Miola 222). Humanistična recepcija se je bila le stežka zmožna izviti iz moralično-didaktičnega primeža, zato ni bila kos Antigonini etični paradoksnosti. Antigonin lik iz grške tragedije naj bi bil zato bistveno sploščen: »Mogočni literarni, moralni in kulturni imperativi so takrat zahtevali moralne gotovosti in praktične eksemple iz antične tragedije, in ne etične ambivalence, prikaza univerzalnih človeških konfliktov« (Miola 223).

Vendar je to samo pol resnice oziroma je takšno razumevanje recepcije neke pretekle dobe nujno enostransko, saj ne vključuje zavesti o tem, da je bilo neko besedilo »živo«²⁵ prav v okviru neke druge in drugačne dobe (ki ni »naša«, sodobna). Kritika anahronističnega razumevanja neke pretekle recepcije literarnega dela lahko tudi sama kaj hitro postane anahronistična, če nekritično in nerefleksirano vnaša moderne oz. sodobne interpretativne horizonte v drugo, se pravi preteklo dobo. To se lahko pokaže na primer že v apriornem favoriziranju filološke »eksaktnosti« pri poznavanju besedila, če si potem na podlagi tega nekritično domišljamo, da je to zadostni pogoj za »boljše poznavanje« besedila od tradicije oz. od konkretnih preteklih recepcijskih horizontov. Tudi s podobami Antigone v 20. stoletju in naprej, do danes, ni nič drugače. Po eni strani so te sicer izjemno polifone in pluralistične, po drugi pa se vendarle ni mogoče ubraniti vtisu, da so v

²⁴ Najpomembnejši avtorji in literarna dela, ki tematizirajo mit o Antigoni v tem obdobju so: Robert Garnier, *Antigone ou la Pieté* (1580), Jean Rotrou, *Antigone* (1638), Jean Racine, *La Thébàide* (1664) in Vittorio Alfieri, *Antigone* (1776).

²⁵ Podobno poudarja Senegačnik v zvezi s humanističnimi prevodi Sofoklovih del: »Za humanistične prevajalce *Antigona* (in vsa Sofoklova dramatika) ni bila (zgolj) predmet filološke analize, temveč besedilo, ki (naj) ima poetične, predvsem pa etične učinke tudi v njihovem lastnem času. [...] Verjeli so, da (lahko) prevodi učinkujejo tako, kot je po njihovih predstavah učinkoval izvornik, kar z drugimi besedami pomeni: verjeli so, da so ta besedila (lahko) živa« (Senegačnik 175).

ospredju tiste interpretacije (in domestifikacije), ki v Antigoni prepoznavajo arhetip sodobne neustrasne ženske heroine, neomajne borke za vse ponižane in razžaljene, revolucionarke, utelešenja ženske politične revolte itn. Takšne razlage so povsem legitimne, če se le zavedajo svoje zgodovinske pogojenosti – prav tako kot so zgodovinsko pogojene (in legitimne) podobe Antigone kot stoiške »vdane device«, pasivne srednjeveške dvorske dame ali krščansko-humanistične »svete mučenice«. Vse to so povsem legitimna branja v nenehno – že 2500 let (!) – trajajočem razvoju izjemne zgodbe, ki se ji reče recepcija mita o Antigoni. Pluralizem interpretacij nikakor ni problematičen, problematično je nekaj drugega: namreč to, če kot »strokovnjaki« – filologi, literarni zgodovinarji, kulturni zgodovinarji itn. – povsem nekritično in nehermenevtično relegiramo ogromen korpus recepcijskih odmevov v literaturi nekega celotnega obdobja na smetišče literarne in kulturne recepcije;²⁶ če imamo, na primer, neki srednjeveški »roman«, kakršen je *Roman o Tebah* kratko malo za – nonšalantno rečeno – »bizarnega«, oziroma če v tem (in podobnih delih) ob pomoči razgrnitve najširšega družbenega in literarnega konteksta nikakor ne moremo niti zaslutiti, da gre lahko za »eksperimentalni« roman, ki iznajdeva nove recepcijske možnosti literature prejšnjih obdobj in eksperimentira z novimi izkušnjami in identitetami v okviru svojega prostora in časa. Drugost in drugačnost »tujega«, zlasti zgodovinsko bolj oddaljenega, kot je antika in srednji vek, je pri raziskovanju literarne recepcije vselej treba jemati resno, če se nočemo ujeti v past, ki je vsaj pri raziskovanju vpliva mita o Antigoni tako pogosta, namreč v »projekcijo neustreznih literarnih konceptov v antiko« (Kocijančič, *Kdo* 17). Preiskovanje dolge verige recepcije je zato vedno vaja v tem, da bi razumeli svojo pogojenost. »Čiste«, »izvirne« in »prave« Antigone ni: Antigona je že vedno nepreklicno adaptirana, posredovana z mogočnim plazom tradicije. Povedano z besedami Mee in Foley, ki v navezavi na sodobne literarne in odrske »rimejke« Antigone poantirano ugotavljata: »Antigona je bila vselej že adaptirana. Sodobna tradicija adaptacij, rimejkov in remiksov zgodb, osnovanih na grških mitih, ustreza temu, kar so že v antiki razumeli kot tradicijo v nenehnem razvoju«²⁷ (Mee in Foley 6–7).

²⁶ V to smer nevarno zakorači Fraisse, ko pravi, da Antigona pred 19. stoletjem bolj sodi v hagiografijo kot pa v dramsko zvrst (Fraisse 15–16).

²⁷ »Antigone has always been already adapted, and the current tradition of adapting, remaking, and remixing stories based on Greek myths thus corresponds to what was, even in Antiquity, understood to be a continuously evolving tradition.«

VIRI

- Ajshil. *Sedmerica proti Tebam*. Prev. Alojz Rebula. Maribor: Študentska založba Litera, 2010.
- Dante Alighieri. *La Divina Commedia. Purgatorio*. Izd. Natalino Sapegno. Firenze: La Nuova Italia, 1990.
- Dante Alighieri. *Božanska komedija*. II. del, Vice. Prev. Andrej Capuder. Maribor: Obzorja, 1972.
- Chaucer, Geoffrey. *Troilus and Cryseide*. Prev. in op. Barry Windeatt. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Euripides. *Bakhe, Alkestis, Feničanke*. Prev. Anton Sovrè. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1960.
- Le Roman de Thèbes*. 2. zv. Izd. Guy Raynaud de Lage. Pariz: Honoré Champion, 1969.
- Ovid. *Metamorphoses*. Vol. 1. Izd. in prev. Frank Justus Miller. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1971 (Loeb 42).
- Propertius. *Elegies*. Izd. in prev. G. P. Goold. Cambridge, MA, London: Harvard University Press, 1990 (Loeb 18).
- Propercij. Prev. Kajetan Gantar in Jože Mlinarič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1971 (Zbirka Lirika).
- Seneca. *Tragedies II: Agamemnon, Thyestes, Hercules Oetaeus, Phoenissae, Octavia*. Izd. in prev. Frank Justus Miller. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968 (Loeb 78).
- Statius. *Thebais*. 2 zv. Izd. in prev. J. H. Mozley. Cambridge, MA, London: Harvard University Press, 1928 (Loeb Classical Library).
- Sophocles. *Antigone*. Izd. Mark Griffith. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Sofokles. *Antigona*. Prev. Kajetan Gantar (pregl. in dop. prevod). Ljubljana: SNG Drama Ljubljana, 2017.

LITERATURA

- Battles, Dominique. *The Medieval Tradition of Thebes: History and Narrative in the Roman de Thèbes, Boccaccio, Chaucer, and Lydgate*. New York, NY: Routledge, 2004.
- Behrman, Mary. »Heroic Criseyde«. *The Chaucer Review* 38.4 (2004): 314–336.
- Brunhölzl, Franz. »Statius in MA«. *Lexikon des Mittelalters. VIII: Stadt (Byzantinisches Reich) bis Werl*. Stuttgart: Metzler, 1999. 67–68.
- Donovan Ginsberg, Laura. »Don't Stand So Close to Me: Antigone's *Pietas* in Seneca's *Phoenissae*«. *Transactions of the American Philological Association* 145.1 (2015): 199–230.
- Edwards, Robert R. »Medieval Statius: Belatedness and Authority«. *Brill's Companion to Statius*. Ur. W. J. Dominik, C. E. Newlands in K. Gervais. Leiden, Boston, MA: Brill, 2015. 497–511.
- Fraisse, Simone. *Le mythe d'Antigone*. Pariz: Armand Colin, 1974.
- Griffith, Mark. »Introduction«. *Antigone*. Sophocles. Izd. Mark Griffith. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 1–70.
- Heslin, Peter. »Statius in Dante's *Commedia*«. *Brill's Companion to Statius*. Ur. W. J. Dominik, C. E. Newlands in K. Gervais. Leiden, Boston, MA: Brill, 2015. 512–526.

- Heslin, Peter. »Staius and the Greek Tragedians on Athens, Thebes and Rome«. *The Poetry of Staius*. Ur. R. R. Nauta, H.-J. van Dam in J. J. L. Smolenaars. Leiden: Brill, 2008. 111–128.
- Hirschberg, Theo. *Senecas Phoenissen. Einleitung und Kommentar*. Berlin, New York, NY: Walter de Gruyter, 1989.
- Kocijančič, Matic. »Kdo ni pokopal Polinejka? Skrivnost dvojnega pokopa v Sofoklovi *Antigoni*«. *Primerjalna književnost* 41.1 (2019): 9–27.
- Kocijančič, Matic. *Mit o Antigoni v povojni slovenski književnosti, filozofiji in družbenopolitičnem diskurzu*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2020."
- Mastrorarde, Donald J. *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Miles, Brent. *Heroic Saga and Classical Epic in Medieval Ireland*. Cambridge: D. S. Brewer, 2011.
- Miola, Robert S. »Early Modern Antigones: Receptions, Refractions«. *Classical Receptions Journal* 6.2 (2014): 221–244.
- Mee, Erin B., in Helene P. Foley. »Mobilizing Antigone«. *Antigone on the Contemporary World Stage*. Ur. Erin B. Mee in Helene P. Foley. Oxford: Oxford University Press, 2011. 1–47.
- O'Connor, Ralph. »Irish narrative literature and the Classical tradition, 900–1300«. *Classical Literature and Learning in Medieval Irish Narrative*. Ur. Ralph O'Connor. Cambridge: D. S. Brewer, 2014. 1–24.
- Senegačnik, Brane. »Humanistična branja Sofoklove Antigone in humanistično razumevanje humanega«. *Primerjalna književnost* 41.2 (2018): 169–189.
- Steiner, George. *Antigones: The Antigone Myth in Western Literature, Art, and Thought*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Söffner, Jan. »Antigone«. *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Ur. Maria Moog-Grünewald. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2008. 81–96.
- Hard, Robin. *The Routledge Handbook of Greek Mythology. Based on H. J. Rose's Handbook of Greek Mythology*. London: Routledge, 2004.
- Voigt, Astrid. »The Power of the Grieving Mind: Female Lament in Staius's Thebaid«. *Illinois Classical Studies* 41.1 (2016): 59–84.
- von Albrecht, Michael. *Geschichte der römischen Literatur. Von Andronicus bis Boethius und ihr Fortwirken*. 3. razšir. izd. Berlin: Walter de Gruyter, 2012.
- Zimmermann, Christiane. *Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1993.

The Figure of Antigone in Premodern Literature

Keywords: ancient literature / medieval literature / tragedy / literary characters / Antigone / Sophocles / Euripides / Seneca / Statius / Dante / Chaucer, Gottfried / literary reception

The article examines the figure of Antigone in European literature from antiquity to the end of the Middle Ages. After the period of classical Greek tragedy (Aeschylus, Sophocles, Euripides), Antigone as a literary figure undergoes the most significant adaptation in the Roman era, in Seneca's tragedy *The Phoenician Women* and Statius's epic *Thebaid*. In both works, Antigone is marked by Stoic determinism despite her rather active role. In the Middle Ages Antigone was a rather marginal literary figure. She is encountered mainly in the more or less free adaptations of Statius's *Thebaid*, such as the medieval Irish prose work *Togail na Tebe* (*The Destruction of Thebes*) and the French epic *Roman de Thèbes*. Sporadic mentions of Antigone are also found in Dante, Boccaccio, and Christine de Pizan. The article notes that in medieval literature the thematization of Antigone is often characterized by an interweaving of two mythological figures (and traditions), the Theban and the (much less well-known) Trojan Antigone. Such literary *contaminatio* (contamination) of the two Antigones is most prominent in Chaucer's epic *Troilus and Criseyde*. Finally, the discussion touches on the humanist reception of Antigone and draws attention to the hermeneutical problem of the literary reception of Antigone in general.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.14'02.09

821.124'02.09

82.091"4/14"

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v44.i1.05>

»Nič drugega kot nič«: negativna teopolitika Sofoklove *Antigone*

Matic Kocijancič

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo,
Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
<https://orcid.org/0000-0003-1024-1951>
matic.kocijancic@ff.uni-lj.si

Članek obravnava zaključek Sofoklove Antigone, presunljivo upodobitev Kreontovega zloma, kesanja in umika, ki ga sodobne interpretacije tega temeljnega tragiškega dela – osredotočene predvsem na središčni spopad med Antigono in Kreontom – prepogosto spregledajo. Natančna analiza Kreontovih in zborskih sklepnih replik – tako v izvirniku kot bogati slovenski prevodni tradiciji – ter njihovega širšega duhovnozgodovinskega konteksta (še zlasti atiškega razumevanja razmerja med božjim in državnim zakonom) razkriva izzivalno teopolitično poanto, ki začrtuje pomenski horizont celotnega Sofoklovega dela. V navezavi na te ugotovitve članek razvija pojem negativne politike, s katerim ponudi okvir za razumevanje dveh antagonističnih teopolitičnih paradigem v Antigoni, ki s specifično dinamiko svojega trka napovedujeta tudi nekatere prepoznavne duhovne in družbene pretrese modernosti.

Ključne besede: grška tragedija / Sofokles: *Antigona* / filozofska interpretacija / božji zakoni / teopolitika / negativna politika

Jaz sem bil zmeraj kralj! je vzkliknil oni.
Sgrizel bi ga spet od besa, če bi imel v kaj zagristi.
Pa nisem: bil je namreč nič.
A vedel sem, da se bi lotil me tudi on, če bi imel
se česa.
Pa ni imel: bil sem toliko kot nič.

Dominik Smole, *Antigona*

Mit o Antigoni je eden izmed najbolj razširjenih in prepoznavnih mitov v zahodni literaturi, filozofiji, umetnosti – odrski, likovni, glasbeni in filmski – ter širšem družbenem, zgodovinskem in političnem diskurzu.¹ Temeljna in najslavnejša ubeseditev tega mita je – vsaj z današnje

¹ Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa P6-0239, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

perspektive (za predmoderne čase je, kot bomo videli, to vprašanje bolj zapleteno) – Sofoklova *Antigona* (nastala ok. 442/441 pr. n. št.).² Izraz »mit o Antigoni«, ki ga prevzemam od nekaterih najvidnejših tujih in slovenskih literarnozgodovinskih študij o modernih odmevih in transformacijah antične antigonske motivike (glej Fraisse; Steiner;³ Jensterle-Doležal) ustreza tudi uveljavljeni filološki terminologiji.⁴

Središčna zamisel Sofoklove *Antigone* – in vsaj s perspektive zadnjih dveh stoletij tudi najbolj prepoznaven vidik obravnavanega mita – je Antigonina drzna nepokorščina Kreontu, kralju Teb in njenemu stricu, ki je strogo prepovedal pokop njenega brata Polinejka. Ta motiv sloni na nekaterih ključnih elementih širše in bistveno starejše tebanske mitologije – prepoznavne snovi starogrške književnosti vse od *Iliade* in *Odiseje* dalje –, ki jo Sofokles v *Antigoni* (in drugih dveh tragedijah svoje slovite tebanske trilogije, *Kralju Ojdipu* in *Ojdipu v Kolonu*) obenem posvoji in izvirno priredi: Polinejk je padel v vojaškem napadu na Tebe – svoje rodno mesto –, v katerem je sodeloval z Argejci, sovražniki Tebancev; ubil ga je njegov in Antigonin brat Eteokles, ki je v spopadu tudi sam padel pod bratovim mečem. S tem se je izpolnilo prekletstvo, ki ga je – kot pri Sofoklu izvemo v *Ojdipu v Kolonu* – nad Eteoklom in Polinejkom, svojima sinovoma iz incestnega razmerja z materjo in ženo Jokasto, tik pred lastno smrtjo izrekel osramočeni in izgnani kralj Ojdip, osrednja figura tebanske mitologije in Sofoklove trilogije.

Po sočasni smrti Eteokla in Polinejka je mesto kralja Teb tako pripadlo njenemu stricu Kreontu, ki je Eteokla kot branitelja Teb ukazal pokopati z državnimi častmi, truplo Polinejka pa kot izdajalca prepustiti ujedam in psom. Antigona, prav tako hči Ojdipa in Jokaste, ta ukaz prekrši in – kljub svarilom sestre Ismene, ki se njenemu dejanju ne pridruži – truplu svojega brata nameni spoštljiv pogrebni obred. Stražniki jo zajamejo in pripeljejo pred Kreonta. Sledi sloviti polemični dialog med glavnima protagonistoma *Antigone*, v katerem Sofokles z izjemno dramaturško in karakterno večplastnostjo izriše njuni poziciji, z vrhuncem v Antigoninem sklicevanju na nenapisane, neovrgljive božje zakone (*ἄγραπτα κἀσφαλῆ θεῶν νόμιμα*⁵), ki jih zoperstavi neu-

² Velika večina raziskovalcev Sofokla se glede te datacije strinja (glej Zimmermann 115; Lardinois 55; Cairns 1–3). Vseeno obstajajo tudi odmevne alternativne teorije, najmočnejša o letnici 438 pr. n. št. (glej Lewis).

³ Steiner sicer poleg oznake »mit o Antigoni« (19, 106, 150, 242) uporablja tudi frazo »legenda o Antigoni«, najvidneje v podnaslovu svoje slovite študije *Antigones: How the Antigone Legend Has Endured in Western Literature, Art, and Thought*, nekajkrat pa tudi v besedilu (7, 109, 171).

⁴ Za izčrpano in merodajno filološko opredelitev »mita o Antigoni« glej Zimmermann.

⁵ Verzi 454–455. Izvirno besedilo navajam po Sophocles.

temeljenemu, samovoljnemu povelju (κήρυγμα) Kreonta, »smrtnika« (θνητός).⁶ Antigona Kreontu pove, da se zaveda smrtne kazni, ki jo čaka, vendar se ne boji ponosa nobenega moža (ἄνδρὸς οὐδενὸς φρόνημα δείσασ')⁷ in svoje smrti ne objokuje; boji se bogov in objokovala bi to, da bi truplo »sina njene matere« ostalo brez pokopa.

Ta dialog v prvi vrsti sicer brez dvoma razgrinja nepremostljiva trenja med primatom politične oblasti in hierarhije na eni strani ter osebno zvestobo družinskim in religioznim vezem na drugi, obenem pa je vsakršen poskus strnjene opredelitve tega soočenja neizogibno pomanjkljiv: vprašanje o tem, katere sile in načela pravzaprav poosebljata Antigona in Kreont v središčnem konfliktu Sofoklove tragedije, je namreč – zadnjih dvesto let vzporedno in v sožitju z neizčrpno moderno filološko recepcijo tega dela⁸ – ena izmed klasičnih intrig zahodne filozofije, ki še danes poraja širok horizont raznorodnih interpretacij.⁹

Kljub tej fascinantni pomenski heterogenosti, ki ima brez dvoma oporo v samem tekstu, pa je treba takoj opozoriti na nevarnost izolirane branja središčnega soočenja med Antigono in Kreontom, ki lahko hitro pripelje do hermenevitično neupravičenih vrednostnih enačajev med osrednjimi in manjšimi pomenskimi otenki njunega spora ali celo do popolnega prezrtja Sofoklove sklepne pozicije (takšna branja so v jedru številnih modernih in najsodobnejših ideoloških apropiacij *Antigone*). Če se namreč tej nevarnosti izognemo in soočenje beremo v luči nadaljnjega razvoja ter predvsem udarnega zaključka drame, postane temeljno sporočilo *Antigone* jasnejše – in v številnih pogledih še bistveno izzivalnejše.

Analiza zaključka *Antigone*

Kreont Antigono – kljub nasprotovanju sina Hajmona, njenega zaročenca – obsodi na mučno smrt: ukaže jo živo zapreti v grobnico. Nato Kreonta – in občinstvo *Antigone* – s svojim nenadnim prihodom

⁶ Verzi 454–455.

⁷ Verzi 458–459.

⁸ Za zgodovinski pregled nekaterih temeljnih prepletanj filoloških in filozofskih branj *Antigone* od nemške romantike dalje glej Oudemans in Lardinois, pa tudi Sourvinou-Inwood.

⁹ Za slovenski oris, ki vključuje prevedene fragmente nekaterih najpomembnejših besedil iz te filozofske tradicije – od Aristotela prek Hegla do Heideggerja in Lacana –, glej Hribar. O razmerju med Sofoklovo dramatiko in antično filozofijo glej Wilson. Za uvod v zgodovino bogate tradicije klasičnih filozofskih branj tragiškega korpusa, v kateri je osrednje mesto zavzel Sofoklov opus, glej Kaufmann. Za pregled novejših filozofskih soočenj z mitom o Antigoni glej Wilmer in Zukauskaitė.

preseneti Tejrezias, legendarni tebanski videc. Kreontu poroča o spodletelih obredih, ki pričajo o jezi bogov. Tejrezias te pojave, to »okužbo pólisa«, v prvi vrsti poveže z nepokopanim Polinejkom – »Zato bogovi več ne marajo / molitev naših ne darilnih žrtev / in ptice dobrih znamenj ne žgolijo, / odkar so pile kri ubitega. [...] Spoštuj ubitega, / ne muči trupla! Kakšna bedna slava, / moriti mrtve!«¹⁰ (Gantar 45)¹¹ –, nato pa tudi z Antigonino usodo, v kateri prepozna Kreontovo zrcalno zablodo, kot je razvidno iz zlovešče prerokbe, ki jo Tejrezias izreče ob koncu svojega obiska:

ἀλλ' εὖ γέ τοι κάτισθι μὴ πολλοὺς ἔτι
 τρόχους ἀμιλλητήρας ἡλίου τελεῖν,
 ἐν οἷσι τῶν σῶν αὐτὸς ἐκ σπλάγγων ἕνα
 νέκυν νεκρῶν ἀμοιβὸν ἀντιδοῦς ἔσει,
 ἀνθ' ὧν ἔχεις μὲν τῶν ἄνω βαλῶν κάτω
 ψυχὴν τ' ἀτίμως ἐν τάφῳ κατώκισας,
 ἔχεις δὲ τῶν κάτωθεν ἐνθάδ' αὐθῶν
 ἄμοιρον, ἀκτέριστον, ἀνόσιον νέκυν.
 ὧν οὔτε σοὶ μέτεστιν οὔτε τοῖς ἄνω
 θεοῖσιν, ἀλλ' ἐκ σοῦ βιάζονται τάδε.
 τούτων σε λωβητήρες ὑστεροφθόροι
 λοχῶσιν Ἄιδου καὶ θεῶν Ἑρινύες,
 ἐν τοῖσιν αὐτοῖς τοῖσδε ληφθῆναι κακοῖς.¹²

¹⁰ θεοὶ παρ' ἡμῶν οὐδὲ μηρίων φλόγα, / οὐδ' ὄρνις εὐσήμους ἀπορροιβδεῖ βοάς / ἀνδροφθόρου βεβρωτες αἵματος λίπος. [...] ἀλλ' εἶκε τῷ θανόντι μηδ' ὀλωλότα / κένται: τίς ἀλκή τὸν θανόντ' ἐπικτανεῖν. (Verzi 1020–22, 1029–30); »Ne marajo bogovi več od nas / daritvenih prošnjá ne žganih stegen, / in ptič noben ne daje ugodnih klicev, / ker siti so krvi ubitega. [...] Odnehaj, pravim, in ne bij po mrtvih! / Kakšen pogum – mrliča v drugo biti?« (Sovrè 261–262); »Zato / nebo ne sprejme ne daritvenih prošnjá / od nas, ne použije plamen več mesa / in ptice z žvrgolenjem ne oznanjajo / nam sreče, ker so okúsile človeško kri. [...] Zatorej pusti mrtveca, ne muči ga! / O kakšna hrabrost, mrtvega ubijati!« (Hribovšek 103–105); »Prosilnih žrtev več ne vzamejo od nas / bogovi in od stegen še plamena ne, / in ptič noben ugodnih znamenj ne šumi, / ker je okusil mastno mrtvečevo kri. [...] Umakni mrtvecu se in ne muči ga, / ubiti mrtvega, o, kakšna hrabrost to!« (Golar 46); »Bogovi ne sprejmó več naših prošenj / in ne plamena žrtvene živali, / še ptič več blagih znamenj ne oznanja, / ker pil je mrtvečevo težko kri. [...] Daj mrtvecu pravico, truplu mir! / Moriti mrtve – kakšna borna slava!« (Albrecht 126–127)

¹¹ Slovenske prevode Sofoklove *Antigone* navajam s priimki prevajalcev. Spisek polnih referenc, ki jih navajam na ta način, se nahaja v dodatku »Slovenski prevodi Sofoklove *Antigone*« na koncu članka.

¹² Verzi 1064–1076. »A vedi ti: še preden sončna os / se zavrti, boš plačal sam z nekom / iz svojega rodu, ker si poslal / bogovom spodnjim, kar pripada zgornjim, / sramotno v grob zazidal živo dušo, / in ker brez tega, kar mu gre, brez groba, / brez blagoslova tu držiš mrliča, / ki je bogov podzemeljskih lastnina. / Nad njim pravice

Skratka, Tejrezias oba Kreontova ukaza – tako prepoved pokopa mrtvega Polinejka kot pokop žive Antigone – opredeli kot neupravičeno poseganje človeške oblasti v območje bogov; poseganje, za katerega bodo bogovi neizbežno terjali grozljivo povračilo, če Kreont ne popravi krivic, ki jih je povzročil. Kreont Tejrezia sprva zavrne in jezno odslovi, nato pa se – skozi dialog z zborom, ki se jasno postavi na Tejrezijevo stran (»Pojdi, otmí dekle iz podzemne jame, / pokoplji truplo, ki leži pred mestom!«, Gantar 48) – njegova neomajna oblastniška drža vendarle skrha pod grožnjo prerokovanega prekletstva. Svojim možem ukaže, naj osvobodijo Antigono in pokopljejo Polinejka, ob čemer (z implicitno pritrditvijo Antigonini poziciji) prizna tudi svojo globljo, načelno zмотo, ki je botrovala obema prestopkoma:

δέδοικα γὰρ μὴ τοὺς καθεστῶτας νόμους
ἄριστον ἢ σφύζοντα τὸν βίον τελεῖν.¹³

nimaš ti in ne / bogovi gornji, ki jim ga vsiljuješ. / Zato Erinije prežijo nate, / neba in Hada divje maščevalke, / da vrnejo ti zlo z enako mero.« (Gantar 47); »A vedi ti, da brzih krogov solnčnega / boga ne bodeš mnogo preživel, in že / boš moral mrtveca iz svoje ti krvi / prinesiti v povračilo mrtvecu, zato / ker si zavrgel dušo z zgornjega sveta / in nizko in sramotno jo presadil v grob / in ker bogovom spodnjim kratiš mrtveca, / ki tam leži nepokopan, neposvečen – / a ti do trupla nimaš nič pravice, ni / bogovi zgornji, le vsiljuješ jim ga ti. / Zato preže osvetnice, Erinije, / na te. In to bo kazen Hada in bogov, / da zgrabi in objame isto te gorje.« (Golar 47–48); »A ti, ti vedi to, da sončni voz / dopolnil le še malo bo obtokov, / ko dal boš sam iz svojega rodu / mrliča enega za mrtva dva, / ker si, pahnivši v noč, kar sodi v dan, / zaprl živo stvar sramotno v grob, / a mrtvega, ki last bogov je spodnjih, / držiš le-tu brez groba in posvetitve / ter vsiljuješ ga bogovom gornjim, / čeprav do njega nimate pravice. / A že preže duhovi maščevanja / erinije Hada in bogov njegovih, / da te zapletejo v enako mrežo.« (Sovrè 263–264); »Le pomni me: samo še nekaj kratov bo / to sonce prehodilo svojo zlato pot / in že boš moral v povračilo mrtvecem / mrliča dati sam iz lastnega rodu, / zato ker dušo, živo še, s sveta podiš / in brez časti jo hočeš preseliti v grob, / zato ker samovoljno ne pustiš, da bi / mrlič pokópan bil in tudi posvečen. / Nad mrtvim nimaš ti nobene oblasti / in kar ukazal si, nasilje je nad njim. / Zato te zasledujejo Erinije, / zato pogubo ti in kazen prineso, / da v kratkem sam zabredel v isto boš gorje.« (Hribovšek 109); »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 – last bogov tam gori! – / in jo vkoval sramotno v grob in še, / da si bogovom spodnjim kratil truplo, / ki nisi ga pokopal, ne posvetil, / a ni ne tvoja last, ne last bogov / nadzemskih, ki jim delaš silo s tem. / In že preže, pogin snujoč, za hrptom / ti maščevalke Hada in bogov, / da zgrabijo te in kaznujejo.« (Albrecht 128)

¹³ Verzi 1113–1114. »Čez vse velja – tako spoznavam z grozo – / zvestó držati večnih se zakonov.« (Gantar 49); »Bojim se, da je res modrost najprva, / držati starih šešeg se vse življenje.« (Sovrè 265); »Zelo bojim se namreč, da najbolje je, / postave svete

Trenutek lažnega upanja se – z dodatnim kontrastom optimistično uglasene pete zbornske pesmi – hitro prelevi in stopnjuje v tragični zaključek: glasnik zboru poroča o tem, da je bilo reševanje Antigone neuspešno, saj je v vmesnem času že storila samomor, ob tem razkritju pa si je življenje vzel tudi Hajmon. Medtem ko Kreont objokuje smrt svojega sina, mu glasnik prinese še novico o samomoru Evridike – Kreontove žene in Hajmonove matere –, ki se pred tem v drami ne pojavi. »Zakaj me, mrtvega, še v drugo ugonabljaš?«¹⁴ vpraša Kreont glasnika (Gantar 55). *Morjenje mrtvega* – Tejrezijeva opredelitev prestopka nad Polinejkom – se tako na simbolni ravni zdaj odvije nad samim Kreontom. Še bolj očitna simetrija, ki zaznamuje božje kaznovanje Kreonta, je povezana z resničnimi smrtnimi žrtvami: zgrešeni dejanji proti Polinejku in Antigoni na eni strani, posledična samomora Hajmona in Evridike na drugi. Zlomljeni Kreont na tej točki ugotovi, da ne more več storiti (ali ukazati) ničesar dobrega. Vse, kar mu – ob zlu, ki ga je povzročil – preostane, je odpoved delovanju, umik. Ta sklep podpiše z intrigantno ontološko formulacijo:

(...) ἰὼ πρόσπολοι,
ἄγετέ μ' ὅτι τάχιστ', ἄγετέ μ' ἐκποδών,
τὸν οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδένα.¹⁵

Zbor prikima:

κέρδη παραινεῖς, εἴ τι κέρδος ἐν κακοῖς.
βράχιστα γὰρ κράτιστα τὰν ποσὶν κακά.¹⁶

čuvati do konca dni.« (Golar 49); »Ker groza me je, da je le najbolje / do konca čuvati postave svete!« (Albrecht 130); »Moj strah je velik. Pač najbolje bi bilo, / da zakone do smrti spoštovali bi.« (Hribovšek 113) Pri Gantarju, Golarju in Albrechtu je povsem jasno, katere zakone/postave ima tu Kreont v mislih; Sovrè in (še posebej) Hribovšek (do neke mere upravičeno) dopuščata nekoliko več ambivalence, ki pa je v citatu prisotna le, če ga beremo izven širšega konteksta: filološka analiza, kot mdr. pokažeta Jebb (198) in Cairns (53), potrди, da gre tu nedvomno za Kreontovo priznanje zakonov, na katere se je v njunem soočenju sklicevala Antigona.

¹⁴ Verz 1288.

¹⁵ Verzi 1320–1325. »O dajte, služabniki, / proč me peljíte, / spravite me brž od tod! / Zdaj sem manj / kot nič.« (Gantar 57); »Sluge, čimprej odvedíte me, / spravite brž me s poti, / moža, ki je manj kakor nič!« (Sovrè 273); »O pridite, / sluge, naglo peljite me, peljite od tod, / ker nič drugega več nisem kot nič.« (Golar 56); »Stopite bliže, sluge, / odvedite odtod me, brž odtod! / Jaz nisem nič več drugega kot nič.« (Albrecht 137); »Peljite, sluge, me od tod, / zdaj revež sem do konca strt.« (Hribovšek 131)

¹⁶ Verzi 1326–1327. »Koristen lek, če sploh je lek za zlo: / čim prej odstraniš to, tem manjše zlo.« (Gantar 57); »To res je lek, če je kak lek za zlo; / ogniti zlu čimprej

Kreont torej že sam prepozna, kar zbor še dodatno potrdi: kljub temu da je (bil) prvi v polisu in glava svoje družine, je zdaj – ko je z zoperstavljenjem večnim zakonom okužil polis in uničil rodbino – manj kot nič. Na tej točki ni več nobene javne poteze, ki bi lahko karkoli popravila, razen – in še glede tega je zbor nekoliko skeptičen – v negativnem smislu: v simbolnem samoizničanju, v popolnem umiku, v zanikanju lastne moči.

V sklepnih replikah tragedije sledi izjemno zanimivo stopnjevanje te zamisli. Takoj po zbarski pritrditvi Kreontovi napovedi umika, kralj to napoved preobrazi v poziv k lastni smrti:

ἴτω ἴτω,
φανήτω μόνων ὁ κάλλιστ' ἔχων
ἔμοι τερμίαν ἄγων ἀμέραν
ὑπατος: ἴτω ἴτω,
ὅπως μηκέτ' ἄμαρ ἄλλ' εἰσίδω.¹⁷

Zbor se tokrat odzove z odločnim neodobravanjem:

ἐλλοντα ταῦτα. τῶν προκειμένων τι χρῆ μέλειν
πράσσειν. μέλει γὰρ τῶνδ' ὅτοισι χρῆ μέλειν¹⁸

se, je najbolje.« (Albrecht 137); »Svetuješ dobro, če je v zlu kaj dobrega. / Najboljše je, da se čimprej odstrani zlo!« (Golar 56); »Ukaz tvoj zdaj je moder, če je v zlu modrost. / Najbolje je, da zlo odstrani se čimprej!« (Hribovšek 131) Sovrè edini med slovenskimi prevajalci bere odziv zbora z nekoliko negativnim prizvokom (pri čemer se zdi, da že lovi enega od možnih pomenov naslednje replike): »Ti rad imel še srečo bi v nesreči: / zakaj čim krajše traja ta, tem boljše«. (Sovrè 273)

¹⁷ Verzi 1328–32. »Pridi, o pridi, / usoda, srčno zaželena, / pripelji poslednji mi dan! / Pridi, o pridi, / da več mi ne vzide / jutrišnji dan!« (Gantar 57); »O pridi, pridi, / ura najlepša, / prinesi življenja mi kraj, / ura najboljša, / pridi in daj, / da jutro ne sine mi novo!« (Sovrè 274); »O pridi, pridi, zadnji dan, / nasmehni se mi, dobra smrt! / Kako živim tako naj strt, / pokrij me vendar, grob témán!« (Hribovšek 131); »O pridi že, / zasini usoda moja zadnja, / pripelji poslednji, najlepši dan! / O, pridi, pridi že, / da več ne ugledam drugega dne.« (Golar 56–57); »O, pridi, vzidi! Sini, dan najlepši, / cilj blaženi usode naše zadnje, / poslednji dan! O, pridi, pridi že, / da ne zazrem več jutrišnjega dne!« (Albrecht 136)

¹⁸ Verzi 1334–1335. »Pusti ta dan! Zdaj kliče nas sedanjost! / Stvari prihodnje so na skrbi drugim! / Pokaže proti nebu.« (Gantar 57); »Na to ne misli! Nam je mar sedanjost, / a za prihodnje skrb imajo drugi.« (Sovrè 274); »To je v rokah bogov. Nas čaka delo. / Smrt skrb je teh, ki gre za to jim skrb.« (Albrecht 137); »To pride še, zdaj čaka drugo delo nas, / za ono naj skrbe, katerim gre ta skrb.« (Golar 57); »To bo prišlo pač sámó, zdaj pa treba je, / da vsaj najnujnejše stvari ukrenemo.« (Hribovšek 131)

Kreont pojasni, da je šlo za prošnjo oziroma molitev, ki je bila le iskren izraz želje oziroma hrepenenja po smrti:

ἀλλ' ὣν ἐρῶ, τοιαῦτα συγκατηξάμην.¹⁹

Zbor ga vnovič ostro zavrne:

μή νυν προσεύχου μηδέν: ὡς πεπρωμένης
οὐκ ἔστι θνητοῖς συμφορᾶς ἀπαλλαγὴ.²⁰

Kreont ob zavrnitvi zbora popusti, ustavi klicanje lastne smrti in ga nadomesti s ponovitvijo poziva, naj ga odpeljejo v osamo. V svojem zadnjem odzivu skesano ugotovi, da je sam – četudi nehote – »umoril« (κάκτανον)²¹ Hajmona in Evridiko, ta »umor« pripiše svoji zablodi ter objokuje svojo usodo.

Zbor temu pristavi še sklepni nauk tragedije:

πολλῶ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας
πρῶτον ὑπάρχει. χρὴ δὲ τὰ γ' εἰς θεοὺς
μηδὲν ἄσεπτειν. μεγάλοι δὲ λόγοι
μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων
ἀποτίσαντες
γῆρα τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν.²²

¹⁹ Verz 1336. »Samo iz srca mi prošnja je privrela.« (Gantar 57); »Le to, po čemer koprnim, sem prosil!« (Albrecht 137); »Saj le o tem govoril sem, kar si želim.« (Hribovšek 131); »Le tega prosil sem, po čemer hrepenim.« (Golar 57); »Za kar sem prosil, to je želja vseh.« (Sovrè 274)

²⁰ Verzi 1337–1338. »Ne prosi več ničesar! Ni nam dano / odmerjene usode prema-kniti.« (Gantar 57); »Opusti prošnje! Nikdo umrljiv / ne skrije se odmerjeni usodi.« (Sovrè 274); »Zdaj pusti vse želje! Kar je usojeno / človeku, to pač preložiti se ne da.« (Hribovšek 131); »Ne prosi zdaj ničesar, ker odločene / nesreče smrtnik rešil se ne bo nikdar.« (Golar 57); »Ne prosi več! Komür je sojeno / trpeti, bo trpel do konca dni!« (Albrecht 137)

²¹ Verz 1340.

²² Verzi 1348–1353. »Razsodnost / je prvi, največji vseh blagrov. / Nikdär se ne pregreši čez bogove! / Ohole besede / vračajo prevzetnežem udarce, / ki jih na starost izučé / razsodnosti.« (Gantar 58); »Največja vseh dobrin je sprevidnost, / in zoper božje naj zakone / nikdo ne greši! / Besede ohole pa tepó prevzetne / z ostrim bičem in učijo / pameti še starce!« (Sovrè 274); »Na svetu sreče ni, če ni modrosti. / In z bogom se ne pravdaj, človek-črv: / napuh tvoj silni silni srd bo strl / in te učil modrosti še v starosti.« (Albrecht 138); »Da srečen si, treba ti najprej / modrosti. A napram bogovom nikdar / ne greši, ker silen udar doleti / za silne besede ošabneža. / Pokorec se težko / se [sic] učí na starost modrosti.« (Golar 57); »Za srečo treba je najprej modrosti. / In greh se kajpak delati ne sme. / Prevzetneže, ki zviška govoré, / na stara leta udarci izučé.« (Hribovšek 133)

Interpretacija sklepnega prizora *Antigone*

Kaj se pravzaprav zgodi v tej sklepni izmenjavi besed med zborom in Kreontom? Zakaj je ključna za ustrezno vrednotenje konflikta med Antigono in Kreontom (in kot bomo videli v nadaljevanju, tudi za analizo poznejše – tudi slovenske – recepcije antigonskega mita)? Kot rečeno, Kreont najprej napove svoj umik iz javnosti – in s tem prizna poraz svoje politične in osebne integritete v luči pričujoče katastrofe –, kar zbor pozdravi. Pomembno je, da Kreont to napoved poda v obliki ukaza – »služabniki, proč me peljite« –, tj. s stališča avtoritete; gre za glas, ki ukaže lasten umik. Po pozitivnem odzivu zbora Kreont spremeni tako ton kot vsebino svojega poziva; zdaj naslovi usodo in kliče lastno smrt. Reakcija zbora je tokrat izrazito negativna. Če Kreontovo repliko (ki bi jo sicer izolirano lahko razumeli – kot nam pozneje v zadregi sugerira sam – kot skrušen molitveni izraz hrepenenja po smrti) beremo v navezavi na prejšnjo, se v njej skriva možnost razumevanja, da gre za poskus ukaza lastne smrti – tj. da je lasten umik, ki ga je zapovedal izvršiti služabnikom, zdaj opredelil kot smrt, kot »umik« iz življenja. To je opredelitev umika, kateri zbor nasprotuje. Ta protest bi po eni strani lahko razumeli le kot mnenje, da mora Kreont v polnosti prestatiti kazen, ki ga je doletela, in da je smrt pravzaprav nekakšno neupravičeno zmanjševanje te kazni (tako ga med slovenskimi prevajalci še posebej izrazito tolmačita Albrecht in Golar). A v tem odzivu zbora lahko obenem razberemo tudi prepoznanje drugega problematičnega vidika Kreontove replike, njegovo vnovično – in poslednjo – skušnjava po vzpostavljanju oblasti nad področjem smrti (oziroma – širše – usode), nad tistim, kar pripada bogovom in njihovim večnim zakonom.²³

Skratka, Kreont, ki je na tej točki v veliki meri vendarle že prepoznal upravičenost kazni bogov, poskuša v tem sklepnem sosledju dogodkov ponovno vzeti vajeti v svoje roke – četudi v smeri, ki jo morda sam razbira iz kazni bogov – in pri tem celo ponovno obvladovati smrt (červno lastno) s pozicije oblasti:²⁴ še zadnjič poskuša – vsaj tako ga očitno razume odklonilni zbor – *igrati boga*.

²³ Jebb to, kar tu (v odzivu zbora na Kreontovo pojasnilo, verzi 1337–1338) *ne* pripada – in *ne sme* pripasti – Kreontu, prevaja kot »ordering of the future«, ukazovanje/odrejanje prihodnjega (Jebb 235).

²⁴ To izvrstno ujame svobodni prevod pesnice Anne Carson, najprej s potujitvenim preoblikovanjem Kreontove napovedi umika in klicanja lastne smrti, s katerim prevajalka poudari, da gre za poziv glasu razosebljene oblastniške avtoritete – »take Kreon away [...] I want Kreon's death« (odpeljite Kreonta stran [...] hočem Kreontovo smrt), še bolj pa z nadaljevanjem, kjer zbor na Kreontovo pojasnilo – »to die is my only prayer« (umreti je moja edina molitev) – odgovori: »then don't pray at all / you don't get to run this« (potem sploh ne moli / tega ne vodiš oz. tega ti ni dano voditi) (Carson 44).

V zbornem dvojnem grajanju Kreontovega smrtnega poziva oziroma »želje« se nahaja radikalno stopnjevanje – in po Tejrezijevi opredelitvi dvojnega Kreontovega prestopka proti bogovom še tretji konkreten svarilni proti-primer²⁵ – nauka o zamejenosti človeškega gospodovanja, ki se s tem zaključkom dokončno potrdi kot temeljno sporočilo Sofoklove *Antigone*. V njej gre predvsem za zamejenost minljivega, spremenljivega, dogovornega človeškega reda, ki lahko preživi in uspeva le, če si ne drzne nasilno posegati v večno, nespremenljivo, nezapisano, božje. Ta vidik mita o Antigoni odmeva tudi v – najverjetneje pozneje dodanem (glej Cairns 9) – zaključku Ajshilove *Sedmerice proti Tebam*, kjer prva polovica zbora, ki se pridruži Antigoninemu pokopu Polinejka, svojo odločitev utemelji z besedami: » ... kar ima država za pravično, / je danes takšno, jutri drugačno« (67). Sofoklova *Antigona* torej snuje neki vzorec razumevanja političnega, ki bi ga lahko imenovali *negativna politika*; legitimno politično delovanje mora imeti najprej pred očmi, kaj *ni* in v kaj *ne sme* posegati – v prvi vrsti mora identificirati nujne točke svojega (samo)omejevanja; točke »umika«. Te točke določa kompleksno razmerje, ki ga Sofokles zarisuje med zakoni polisa in božjimi zakoni.

²⁵ Vsi trije primeri so – kot napove že znamenita prva zborna pesem, ki prav tako opredeli smrt kot večni protiudarec človeškemu stremljenju po popolnem obvladovanju sveta (verz 360) – povezani s smrtjo kot najvidnejšo mejo med območjema človeških in božjih zakonov. Če torej združimo pomen zaključka *Antigone* s predhodnim Tejrezijevim svarilom, lahko vidimo, da je Kreont prvič kršil božje zakone, ko je prepovedal Polinejkov pokop; drugič, ko je ukazal živ pokop Antigone; tretjič – kar prepreči zbor – pa bi bil v sorodni zablodi, ko bi ukazal lastno smrt: ko bi ponovno poskusil obvladovati, kar more in sme odmeriti le usoda onkraj človeške moči. Prvi primer je jasen in – vsaj s stališča prevladujočih normativnih etičnih načel – danes ni pretirano kontroverzen, druga dva pa sta, če ju poskušamo motriti kot zasnutka načelnih vprašanj, izzivalna tudi za našo sodobnost. Gre pri Tejrezijevi razgrnitvi zgrešenosti pokopa žive Antigone (v kateri je pravzaprav zakodirano širše vprašanje smrtno kazni, legitimnosti vsakršnega zakona, po katerem je moč »zazidati v grob živo dušo«) in pri zborni zavrnitvi Kreontovega klicanja lastne smrti za obstranska motiva, ki le začinata osrednjo dilemo okrog Polinejka, ali pa je vse tri primere vredno misliti kot dopolnjujoče in morda na neki bistveni ravni celo enakovredne elemente širše Sofoklove poante? Ob takšnem branju se v *Antigoni* razkriva kritika vsakršnega poskusa poseganja državne oblasti v območje smrti – s tem se morda spogleduje Hribovškov svobodni prevod Tejrezijevega svarila: »Nad mrtvim nimaš ti nobene oblasti ...« (109) –, celo vsakršnega poskusa sistemskega razpolaganja s smrtjo, ne glede na to, ali njeni apologeti postopajo z retoriko kaznovanja (prvi in drugi primer) ali izkazovanja usmiljenja (tretji primer). V tej luči zaključek Sofoklove tragedije s svežo, udarno močjo vstopa tudi v najnovejše bioetiške in biopolitične polemike.

Božji in državni zakon

Vprašanje o pomenu in legitimnosti zakonov je eno izmed temeljnih vprašanj *Antigone* in nobena druga atiška tragedija mu ne posveča toliko pozornosti (glej Harris 42). Osrednja stališča, ki jih Sofokles zavzame glede tega vprašanja, so skladna z nekaterimi bistvenimi načeli atenske demokracije v 5. stol. pr. n. št. Državni zakoni za Atence tistega časa niso legitimni sami po sebi, temveč jim legitimnost daje predvsem njihovo spoštovanje dveh temeljnih smerokazov atenskega življenja, na eni strani t. i. božjih zakonov (ki jih Grki pogosto, kot v *Antigoni*, imenujejo tudi *nenapisani zakoni*) in na drugi strani demokratično izražene volje ljudstva. Demokratični vidik te formule je v Sofoklovi tragediji pomemben – sklicevanje na aktualno javno vrednotenje njenega osrednjega problema, pokopa Polinejka, najdemo tako v Antigoninem kot v Hajmonovem nasprotovanju Kreontu, in ne nazadnje tudi v eni izmed poglavitnih funkcij zborā, a vseeno drugoten: od prvih Antigoninih opredelitev Kreontove zablode do zaključka drame je jasno, da se srž tragedije nahaja v oblastnikovi kršitvi božjih zakonov.

Božji zakoni se za Grke artikulirajo v starodavnih modrostih, običajih in obredju. V tistem torej, kar preživi preizkus časa in s tovrstnim izkazovanjem nespremenljivosti – približevanjem večnosti – izpričuje voljo bogov. Ti zakoni ne potrebujejo zapisa – so nezapisani –, ker predstavljajo neizbrisljivo ogrodje skupnosti; oblikujejo, potrjujejo in prenašajo se v vsakodnevnem, v prvi vrsti družinskem in religioznem življenju polisa. Pri tem ne gre za prepričanje, da ti vidiki tradicije s svojim izražanjem božjih zakonov *posedujejo* voljo bogov in z njo razpolagajo, temveč gre predvsem za prepoznanje ene izmed najmočnejših točk *stika* z voljo bogov v ozkih mejah človeškega horizonta. Božji zakoni niso last tradicije, temveč je tradicija njihov medij: skozenjo fragmentirano pronicajo v človeški horizont.

Pri tem tudi ne gre – kot bi lahko to vprašanje zaobrnilo tendenciozno sekularno branje – le za enega izmed vidikov demokratične volje ljudstva, ki bi se izražal skozi tradicionalne skupnostne obrazce (*vox populi, vox dei*), temveč je demokratično občestvo glede božjih zakonov pred podobnim, na neki način še usodnejšim preizkusom kot oblastnik: legitimnost demokratičnih stališč, ki jim mora politična oblast ob snovanju svojih zakonov in odlokov – med drugim – prisluhniti, je prav tako odvisna od spoštovanja volje bogov, h kateri lahko najmočnejše pristopa z motrenjem in upoštevanjem božjih zakonov.

To kompleksno, nestabilno razmerje med božjimi zakoni – zakoni, ki temeljno zavezujejo človeka in jih človek ne postavlja –, voljo

ljudstva in legitimnostjo politične oblasti, je ena izmed ključnih teopolitičnih fascinacij antičnih izvirov antigonskega mita.

Četudi se pri Sofoklovi *Antigoni* ljudstvo nazadnje odločno postavi na Antigonino stran, je skozi razvoj stališča zbora moč razbrati omahovanje »javnega mnenja« glede osrednjega problema drame. Zbor sprva ne nasprotuje Kreontu. Sprememba pozicije zbora se odvije skozi postopno prepoznanje božjega neodobravanja Kreontove prepovedi, ki ga sprva sproži vtis o vlogi bogov v čudežnih razsežnostih Antigoninega uspešnega pokopa Polinejka in nazadnje dopolni Tejrezijevo pričevanje. (Napetost med javnim mnenjem in božjimi zakoni je še bolj radikalno zastavljena v *Sedmerici proti Tebam*, kjer je odločitev o prepovedi pokopa Polinejka na videz demokratična in je tudi končna pozicija javnosti glede Antigoninega upora bistveno bolj ambivalentna.) V tem smislu je v *Antigoni* zbor nosilec pozitivnega modela, ki ga nasproti Kreontovi samovolji postavi prav Tejrezias: »Nam vsem ljudem / je skupno, da se motimo. A mož, / ki si zdravilo za svoj greh poišče / in ki ne vztraja trmasto v zablodi, / še ni nesrečen«²⁶ (Gantar 45). Sofoklova poanta torej ni v tem, da mora biti sfera političnega odločanja v polnosti podrejena zakonom, ki jih izpričujeta sferi družinskega in religioznega življenja; vse sfere človeškega življenja so po njegovem uvidu podvržene možnosti – in celo neizbežnosti – zablode, ki jo lahko premaguje le neizčrpno motrenje lastne omejenosti, vendar se to motrenje na najbolj avtentičen način udejvanja onkraj političnega horizonta, v horizontu tradicije.

Ostra, konfliktna razmejitev med religiozno in politično sfero, ki zaznamuje pomemben delež najodmevnejših modernih interpretacij *Antigone*, je – kot opozarja Harris (279) – vsaj z institucionalnega vidika problematična in anahronistična: v Sofoklovem prostoru in času je bila politična oblast močno vpeta v religiozne razsežnosti življenja polisa. V starogrškem svetu bi sploh zaman iskali jasno razmejitev med političnim in religioznim v slogu poznejših zahodnih razločevanj med Cerkvijo in državo; državna zakonodaja je vključevala zakone, ki so povzemali to, kar je tradicija opredeljevala kot božje zakone, odrejala specifične vidike ustreznega religioznega obredja ipd. »Zakon«, ki nasprotuje božjim zakonom ali jih krši, za Grke 5. stol. pr. n. št. ne more biti legitimen in zato sploh nima statusa zakona. Harris s pozornim branjem razkrije, da je srž Antigonine retorične strategije ravno v tem, da Kreontovi odločbi izpodbija status zakona in jo konsistentno imenuje z drugimi izrazi; Antigona se tako izkaže tudi kot »pravnica« (41).

Nekateri izmed najpomembnejših božjih zakonov v grškem svetu zadevajo pokopavanje umrlih. V sklopu teh nezapisanih zakonov pose-

²⁶ Verzi 1023–1026.

ben problem – ki ga lahko v grški literaturi zasledujemo od Homerja naprej – predstavljajo umrli nasprotniki v vojaških spopadih.

Grki so glede tega izoblikovali uveljavljeno prakso, ki jo potrjujejo številni zgodovinski dokumenti: politična – in vojaška – oblast ni dolžna pokopati svojih sovražnikov, lahko celo prepove pokop na domačih tleh, ne sme pa onemogočiti, da bi bili nasprotniki pokopani. V skladu s tem načelom se je formiral običaj, da vojske po spopadih dopustijo nasprotni strani odvoz in pokop svojih umrlih (glej Pritchett). V tem kontekstu bi lahko Kreontov prestopek razumeli kot sočasno antitezo uveljavljenim atenskim religioznim in političnim načelom, ki teh dveh sfer grškega življenja ne postavlja (vsaj ne nujno) v opozicijo.

Vseeno pa je tovrstno rahljanje polemičnega naboja *Antigone*, ki se omeji na zgodovinski institucionalni vidik, nedvomno prekratko: iz Sofoklove tragedije je namreč povsem razvidno, da se je njegov čas zavedal (in se ni bal resno misliti) usodnih paradoksov, ki tičijo v nebrzdanem podrejanju religioznega stremljenja politični moči. Kot domiselno pokaže Paulo Alexandre Lima v svoji študiji *Religious Conflict in Sophocles' Antigone*, lahko zato k temu problemu ustrezno pristopamo le z intrigantnim obratom, kakršnega ob analizi poznejšega razvoja zahodne zgodovine zasledujejo tudi sodobne filozofske genealogije religioznih izvorov sekularnih političnih ideologij (glej npr. Agamben). Pri soočenju med Antigono in Kreontom res ne gre za konflikt med strogo religiozno in strogo politično pozicijo – ali celo med *božjim* in *človeškim* –, temveč gre v temelju za konflikt *dveh religioznih pozicij*, »dveh različnih poti človeškega razumevanja in poskusa utelešenja božjega« (Lima 2), ki imata usodne, drastično raznolike posledice za vrednotenje vlog religioznosti in politične moči v življenju polisa – in pravzaprav v življenju vsakršne večje skupnostne tvorbe, tudi moderne države.

Antigona religiozne temelje svojega projekta jasno opredeli že v uvodnem dialogu z Ismeno, pa tudi v večini naslednjih replik. Pri Kreontu se religiozni izvor njegove pozicije izriše skozi interakcijo z zborom, ki že njegov prvi nastop napove s *teopolitično* formulacijo: »Toda, glej, Kreon Menojkejev sin, / kralj naše dežele prihaja, / novi glavar nam po novi usodi bogov!«²⁷ (Gantar 12). Kreontu ta opredelitev godi in ji takoj pritrdi: »Možje! Bogovi spet so nam vzravnali državno ladjo, v vihuri razmajáno!«²⁸ (Gantar 13).²⁹

²⁷ Verzi 155–157.

²⁸ Verzi 162–163.

²⁹ Metafora države kot ladje – ki jo v še bolj vplivni (a poznejši, ok. 375 pr. n. št.) antični ubeseditvi srečamo pri Platonu (*Država*, 488a–489d), v grški literaturi pa najbolj izčrpno v Ajshilovi *Sedmerici proti Tebam*, četudi je posejana skozi vso

V Kreontovi perspektivi državna oblast kot vrh hierarhije človeške skupnosti neposredno izpričuje voljo bogov in je njen najmočnejši ter najjasnejši izraz v svetu. Država je namreč ladja, celo »rešilna ladja«, ki jo »vzravnaajo« bogovi, oblastnik pa – v skladu s transcendentno-imanentno hierarhijo, ki se kontinuirano *spušča* iz sveta bogov v svet ljudi – prevzame njeno krmilo. Vse druge dimenzije človeškega (in ne-človeškega) življenja, ki potujejo na tej ladji, so v Kreontovi simboliki podrejene ladijskemu kapitanu, najbolj zaslužnemu za to, da ne potonejo. Ta krovna struktura zahteva popolno predanost – in s tem relativizacijo, razgradnjo in podreditev – vseh drugih, v tej prizmi *manjših* struktur: »In komur svojci več pomenijo / kot domovina, zame je ničvrednej!«,³⁰ »država / nam je rešilna ladja – če potone, / z njo utone sleherno prijateljstvo«³¹ (prav tam).

Kreont to poanto utrdi s sklicevanjem na skrb za vsesplošno blaginjo, pri čemer s svojim poudarjenim sklicevanjem na Zeusa implicitno sugerira, da se v vladarjevem opredeljevanju in odmerjanju blaginje neizpodbitno zrcali izraz volje in skrbi vrhovnega božanstva: »Jaz ne bi – Zevs vsevidni mi je priča! – / molče opazoval, kako meščanom / grozi nevarnost, da jim stre blaginjo. [...] Na teh načelih bom gradil oblast!«³² (prav tam).

antično literaturo od Homerja naprej (glej Hecht in Bacon 72) – je ena od najprepoznavnejših metaforičnih stalnic antigonskega mita, ki jo z veliko vnemo posodablajo in preoblikujejo moderne *Antigone*, mdr. Anouilhova in Smoletova. Prim.: »Mora biti vendar kdo, ki reče ja. Mora biti vendar kdo, ki vodi barko. Povsod vdira voda, polna je zločinov, budalosti, bede ... Krmilo opleta v prazno. Moštvo je dvignilo roke, misli le še na to, da opleni podpalubje, častniki si že zbijajo majhen udoben splav in zalogo vode, samo zase, da si spravijo kosti na kopno. In jambor hrešči in veter zavija in jadra se bodo razcefrala, in vsi ti bebcji bodo crknili, skupaj in hkrati, ker mislijo samo na svojo kožo, na svojo dragoceno kožo in piškave zadevce. A se ti zdi, da je zdaj kaj časa, da bi se človek delal finega, premišljal, ali je treba reči »ja« ali »ne«, in se spraševal, ali bo moral nekega dne drago plačati in bo potem lahko še človek? Primeš kos lesa, se povzdigneš pred vodno gmoto, zarjoveš ukaz in ustreliš v gručo, v tistega, ki je najbolj spredaj. V gručo! Nima imena. Kot val je, ki se je zgrnil na premec pred tabo; veter ti biča obraz, in kar pade v množici, nima imena. Mogoče je tisti, ki ti je sinoči prijazno pritaknil cigareto. Nima več imena. In tudi ti ga več nimaš, ki se oprijemlješ krmila. Le še barka ima ime, in nevihta.« (Anouilh 64–65); »Ljudje žive, se vesele, kopičijo užitke / in prav neradi slišijo za smrt. / Takrat jim je najboljše, ko jih nobeden ne vznemirja, / siti so teh večnih prekucij, menjav in opominov, / radi bi v miru speljali svojo barko v grob.« (Smole 62–63) Za izvrstno in izčrpno analizo širše pomorske metaforike v Sofoklovi *Antigoni* glej Goheen 44–51.

³⁰ Verzi 182–183.

³¹ Verzi 188–190.

³² Verzi 184–186, 191.

Ta teopolitična pozicija, v kateri lahko prepoznamo stične točke s številnimi vodilnimi političnimi ideologijami skozi vso svetovno zgodovino, potrebuje preslikavo in prikrojitev avtoritete bogov – avtoritete, ki jo črpa iz polja religioznosti – za vzpostavitev in utemeljitev lastne moči, obenem pa se v končni realizaciji tako opredeljene moči skriva neizbežni nastavek popolne razveljavitve božjega in religioznega: v sistemu, kjer oblastnikova roka nepreklicno izpričuje božjo voljo, ni več smiselnega mesta za božje in religiozno onkraj državnega. Božjo voljo lahko namreč v takšni shemi najvidneje razbiramo iz pozicij države, stik z božjim je v največji možni meri realiziran v državni moči. Najpristnejši tradicionalni aspekti človeškega stremljenja k božjemu postanejo – če jih ni mogoče apropiirati v shemo *državotvornosti* – redundantni, moteči, celo sovražni.

V tej strukturi se razkriva shizofreno razmerje odnosa med voljo do moči in religioznostjo: volja do moči prepozna v božji avtoriteti, kakršno izpričuje avtentična religioznost, presežno moč, ki ji vzbuja ljubosumje. Prvotna strategija te ljubosumne moči je ustvarjanje vtisa o zavezništvu z božjim, predstavnštvom božjega, kanaliziranje že obstoječih religioznih tokov v strugo lastne krepitve. V trenutku, ko doseže kritični prag prepričljivosti svoje izmenljivosti z božjo voljo, se njeno ljubosumje usmeri v željo po totalizaciji tovrstne psevdopresežne oblasti, v zasledovanje uničenja in s tem popolne okupacije izvira človeškega religioznega stremljenja, na katerem parazitira. Ta mehanizem se nikjer v zgodovini ni odvijal bolj očitno in množično kot v totalitarizmih 20. stoletja, ki so se ideološko vzpostavljali skozi politično imanentizacijo tradicionalnih religioznih eshatologij, obenem pa so z vsemi razpoložljivimi sredstvi poskušali uničiti tradicionalno religioznost.

Pri Kreontu je ta shizofrenost povsem razvidna. Kot sem že orisal s citati iz njegovega uvodnega nastopa, vladar nesporno in vseobsežno legitimnost svoje oblasti – oblasti *nad živimi in mrtvimi*, glede česar mu zbor na začetku prikimava: »Oblast imaš, da zakon uveljavljaš / nad mrtvimi in nami, ki smo živi«³³ (Gantar 14) – utemelji s sklicevanjem na avtoriteto bogov (predvsem Zevsovo). V trenutku, ko v polnosti razkrije pravi obraz svoje neustavljive oblastniške sle – ob surovi zavrnitvi Tejrezijevega posredovanja –, pa postane Kreontova retorika eksplicitno blasfemična (glej Knox 108) in usmerjena prav proti Zevsovi avtoriteti: »A njega [Polinejka] mi ne boste v grob zagrebli! / In če bi ga uplenili božji orli, / da ga pred tronom Zevsovim požro, / ne bom se bal skrunitve in ne bom / pogreba mu dovolil.« (Gantar 45)

³³ Verzi 213–214.

Kreont tej šokantni formulaciji sicer doda pojasnilo, ki bi ga – vsaj v Gantarjevem prevodu – lahko razumeli kot poskus obrambe lastne pobožnosti: »Dobro vem, / da ni ga, ki bi smel boga skruniti (prav tam).«³⁴ V grškem izvorniku pa Kreontova poanta ni v tem, da se bogov ne sme skruniti, temveč v tem, da jih noben človek sploh ne *more* (oziroma dobesedno *nima moči*, σθένει) skruniti oziroma omadeževati (ἐὺ γὰρ οἶδ' ὅτι θεοῦς μαιίνειν οὔτις ἀνθρώπων σθένει).

V širšem kontekstu Kreontove replike ta poanta – še posebej močno v prepletu s predhodnim blasfemičnim izrekom – učinkuje tako, da relativizira možnost človeškega nespoštovanja bogov ter s tem tudi smiselnost in kredibilnost *božjih zakonov*, ki so jih povozili Kreontovi odloki. Rečeno drugače: bogovi se ne ubadajo s takšnimi malenkostmi, kot je človeško ravnanje – za to je tu država, »ladja«, ki so jo bogovi »vzravnali« in krmilo v polnosti zaupali oblastniku (prve poteze te retorične strategije Kreont nastavi že ob spraševanju zбора, ali gre pri pokopu Polinejka za »delo božjih rok«, kjer v odgovoru zabrusi, da bogovom ni mar za njegovo truplo).³⁵ V tej relativizaciji se skriva zadnja šahovska poteza volje do moči v orisani partiji z religioznostjo: človek ne more več kršiti božjih zakonov, temveč zgolj državne, tj. Kreontove. Ne more skruniti bogov; tisto, kar *more* skruniti – in zato tisto, česar *ne sme* –, je država. Stik med intimnim motrenjem božje volje ter etičnim ustrojem človeškega delovanja je razveljavljen, njegove tradicionalne artikulacije razvrednotene, njihova simbolna in strukturna moč pa vpeta v vsenadvladujoč projekt deifikacije in sakralizacije državne oblasti.

Kakšen je torej Antigonin odgovor? Opredelimo najprej še enkrat jasno, kaj Antigonina teopolitična pozicija *ni*: ne gre za predpostavko, da religiozna tradicija poseduje zakone, ki bi jih morala državna oblast v polnosti implementirati in uveljavljati s svojimi represivnimi vzvodi. To bi bila le ena od možnih poti do kreontske pozicije, ena od variacij prvega koraka v orisani težnji volje do moči, da si podredi sfero religioznosti. Nasprotno, v Antigoninem uporu lahko razberemo jasno antitezo Kreontovim teopolitičnim predpostavkam: vrhovi človeške družbene hierarhije nimajo in ne morejo imeti nikakršnega prednostnega stika z božjim, temveč so pri tem kvečjemu najizraziteje omejeni in preizkušeni, ker so ob skušnjavi naraščajoče družbene moči izpostavljeni nevarnosti pozabe človeške omejenosti in zmotljivosti. Ustrezno človeško zasledovanje božje volje zato v bistveno večji meri pripada

³⁴ Verzi 1039–1044.

³⁵ Verzi 282–283. O blasfemičnih razsežnostih tega odziva glej Schweizer 88.

avtonomnim onkrajpolitičnim sferam, ki morajo ostati onkraj političnega in jih mora politična oblast obenem upoštevati in spoštovati. Temeljni zakoni, ki zavezujejo človeka v vseh njegovih razsežnostih – božji zakoni –, namreč niso nekaj, kar se lahko postavi od danes na jutri, predpiše na podlagi politične volje ali celo tiranske samovolje, saj »razglas minljivega 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« (Gantar 24).³⁶ To ne pomeni, da državna oblast nima svoje avtonomne in pozitivne vloge v skupnosti; pomeni pa, da mora ta vloga izražati služenje nedržavnemu oziroma onkrajdržavnemu, ne gospodovanje nad njim.

Tudi v zaključku Ajshilove *Sedmerice proti Tebam* je ta napetost med zasledovanjem volje bogov in samovoljnim uveljavljanjem človeške oblasti povsem očitno izražena: potreba po ustreznem žalovanju, ki je skupna vsem ljudem, je nespremenljiva – in v tem se dotika božjega –, medtem ko so državni odloki spremenljivi, *zdaj takšni, jutri drugačni*. Lahko so manj ali bolj pravični – in to pravičnost določa ravno spoštovanje večnih zakonov –, nikdar pa ne morejo biti izenačeni z njimi, ne morejo torej zaobjeti božjih zakonov v polnosti. Tudi tu gre za umetnost približevanja, kjer pa je – še zlasti z gledišča Sofoklove *Antigone* – obenem jasno, da pri nekaterih najpomembnejših vidikih življenja, ki jih urejajo božji zakoni, država sploh nima kaj iskati, temveč lahko legitimno postopa le tako, da se v polnosti umakne. A tudi glede tega omejenega približevanja grška tragedija opozarja, da gre za izjemno krhko razmerje, ki v času krize, kakršno npr. opisuje tebanska situacija, hitro podleže zlu in se obrne stran od božjih zakonov ali jih celo eksplicitno prekrši. Umetnost približevanja in uglaševanja mora zato vselej spremljati večšina samoomejevanja.

Sklep

Strnimo: *Antigona* je drama o ostri zamejenosti človeškega gospodovanja nad svetom in o nujnosti zavedanja te zamejenosti, brez katerega posameznik in njegova skupnost drvita v vsesplošno katastrofo. Politična oblast kot najmočnejši – in s tem v resnici najbolj krhek, ranljiv – družbeni izraz človekovega stremljenja h gospodovanju, lahko polisu legitimno služi le tako, da, prvič, ne posega samovoljno in nasilno v tiste sfere življenja, ki najpristneje izražajo to

³⁶ Verzi 454–458.

zamejenost – sfere religiozne in družinske tradicije, v katerih se izrišuje *danost*, ukoreninjena v transcendentni večnosti –, in, drugič, da ob snovanju svojih *smrtniških* pravil in odlokov (zlasti ob vprašanih, ki se dotikajo polja božjih zakonov) strahospoštljivo prisluhne tako tej *dano-sti* kot – ob kompleksnejših dilemah, ki v skladu z nujnostjo zavedanja človeške zamejenosti razkrivajo tudi nujnost zavedanja človeške nevednosti in zmotljivosti – njenim iskrenim zasledovalcem (Antigona), njenim najbolj predanim in uglednim motrilcem (Tejrezias) ter širšemu, demokratično osnovanemu približevanju njenemu pomenu (Hajmon, zbor). Razsežnost življenja, ki najmočneje izraža tovrstno zamejenost človeškega gospodovanja in vedenja – ter nujnost njenega zavedanja –, je smrt. Sofokles jo postavi v središče svoje tragedije. To izpelje na dveh prepletajočih se nivojih.

Prvi nivo je teopolitičen: v *Antigoni* poskuša oblastnik samovoljno in represivno odrediti odnos polisa do smrti, s čimer izraža zasnutek teopolitične paradigme, ki politično oblast postavi na mesto kvazitranscendentne avtoritete, po kateri se morajo ravnati in (pre)oblikovati vse pore skupnostnega in intimnega življenja. Antigonin upor izraža nasprotno teopolitično paradigmo, po kateri je politična oblast, ki je na videz najmočnejša sila v polisu, lahko legitimna in vitalna le v svojem *samoponižanju*, v skromnem in nepopustljivem samoomejevanju, v priznavanju in spoštovanju onkrajpolitičnih sfer življenja, v pristnem izražanju dejstva, da se temeljna Resnica človekovega bistva, smotra in položaja v svetu nahaja onkraj njegovega vedenja in moči. Gre torej za radikalno preobračanje vzgiba po gospodovanju v princip služenja. Trk teh dveh teopolitičnih paradigem pa tudi napoveduje eno izmed središčnih dinamik modernih duhovnih in družbenih pretresov (ter njihovih umetniških in miselnih tematizacij, nenazadnje tudi v bogati moderni antigonski tradiciji).

Drugi nivo je eksistencialen (in – kot je pokazal Heidegger³⁷ – tudi ontološki): prva zborna pesem nam razkriva, da je drama, ki jo Sofokles izriše na nivoju konflikta med uveljavljanjem ekspanzivne politične samovolje in zasledovanjem avtentične religiozne in etične dolžnosti, v resnici le zrcalni družbeni izraz temeljne osebne, bivanjske drame, ki se odvija v vsakem človeku; Kreontova *ὑβρις* ne predstavlja pošastnega ekscesa človeške eksistence, temveč njeno izhodiščno tragično pozicijo. Želja po popolnem gospodovanju svetu, človeškemu in onkrajčloveškemu – ta temeljni človeški vzgib, ki neizogibno vodi v lažni, sprevrženi način

³⁷ Za strnjen prikaz Heideggerjeve filozofije tragedije, utemeljene v njegovi interpretaciji Sofoklove *Antigone*, glej Gudović.

intimnega in skupnostnega prebivanja, ujet v simbiotično nihanje med pozabo smrti in domišljanjem o njenem obvladovanju –, je, v manjši ali večji meri, prevladujoče duhovno stanje vsakega izmed nas.

Eksces, četudi pozitiven, je v tej analogiji drugje: Antigona je simbol tiste izjemne, nedoumljive in redko udejanjene sile – prav tako v vsakem izmed nas –, ki se zmore tej zablodi upreti.

LITERATURA

- Agamben, Giorgio. *Altissima povertà*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2011.
- Ajshil. *Sedmerica proti Tebam*. Prev. Alojz Rebula. Maribor: Študentska založba Litera, 2005.
- Anouilh, Jean. *Antigona*. Prev. Aleš Berger. Ljubljana: Slovenska matica, 2019.
- Cairns, Douglas. *Sophocles: Antigone*. London: Bloomsbury, 2016.
- Carson, Anne. *Antigonick (Sophocles)*. New York: New Directions, 2015.
- Fraisse, Simone. *Le mythe d'Antigone*. Pariz: Armand Colin, 1974.
- Goheen, Robert Francis. *The Imagery of Sophocles' Antigone*. Princeton: Princeton University Press, 1951.
- Gudović, Milosav. »Martin Heidegger in bistvo tragedije«. *Primerjalna književnost* 36.3 (2013): 19–40.
- Harris, Edward M. *Democracy and the Rule of Law in Classical Athens*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- Hecht, Anthony, in Helen H. Bacon. »Notes on the Text«. *Seven Against Thebes*. Aeschylus, prev. Anthony Hecht in Helen H. Bacon. New York: Oxford University Press, 1973.
- Hribar, Tine. »Antigona«. *Nova revija* 45 (1986): 64–106.
- Jebb, Richard C. *Sophocles: The Plays and Fragments, Volume 3: The Antigone*. New York: Cambridge University Press, 2010.
- Jensterle-Doležal, Alenka. *Mit o Antigonii v zahodno- in južnoslovanskih dramatikah sredi 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica, 2004.
- Kaufmann, Walter. *Tragedy and Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Knox, Bernard M. W. *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- Lardinois, André. »Antigone«. *A Companion to Sophocles*. Ur. Kirk Ormand. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012. 55–68.
- Lewis, R. G. »An Alternative Date for Sophocles' Antigone«. *Greek, Roman and Byzantine Studies* 29.1 (1988): 35–50.
- Lima, Paulo Alexandre. »Religious Conflict in Sophocles' Antigone«. *Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias* 35 (2016): 267–287.
- Oudemans, Th. C. W., in André Lardinois. »Existing interpretations of Sophocles' Antigone«. *Tragic Ambiguity: Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone*. Ur. Th. C. W. Oudemans in André Lardinois. Leiden: Brill, 1987. 107–117.
- Pritchett, W. Kendrick. »Burial of the Greek War Dead«. *The Greek State at War, Part IV*. Ur. Pritchett, W. Kendrick. Berkeley: University of California Press, 1985. 94–97.
- Schweizer, Harold. *Suffering and the Remedy of Art*. Albany: State University of New York Press, 1997.

- Smole, Dominik. *Zbrano delo, 2. knjiga. Dramski spisi I: Antigona*. Ljubljana: Založba ZRC, 2009.
- Sophocles. *Vol 1: Oedipus the King. Oedipus at Colonus. Antigone*. Prev. Francis Storr. London: William Heinemann, 1912 (Loeb 20).
- Sourvinou-Inwood, Christiane. »Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles' *Antigone*«. *Journal of Hellenic Studies* 109 (1989): 134–148.
- Steiner, George. *Antigones*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Wilmer, S. E., in Audrone Zukauskaitė, ur. *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Wilson, Emily. »Sophocles and Philosophy«. *Brill's Companion to Sophocles*. Ur. Andreas Markantonatos. Leiden: Brill, 2012. 537–562.
- Zimmermann, Christiane. *Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1993.

SLOVENSKI PREVODI SOFOKLOVE *ANTIGONE*

- Sofoklej. *Edip Kralj – Antigona*. Prev. Fran Albrecht. Ljubljana: Slovenska matica, 1941.
- Sofokles. *Antigona; Kralj Ojdipus*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992.
- Sofokles. *Antigone*. Prev. Ivan Hribovšek. Ljubljana: Družina, 2014.
- Sofokles. *Kralj Oidipus; Oidipus v Kolonu; Antigona; Filoktetes*. Prev. Anton Sovrè. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1962.
- Sophokles. *Antigone*. Prev. Cvetko Golar. Ljubljana: Zvezna tiskarna in knjigarna, 1924.

“Nothing More Than Nothing”: The Negative Theopolitics of Sophocles's *Antigone*

Keywords: Greek tragedy / Sophocles: *Antigone* / philosophical interpretation / divine law / theopolitics / negative politics

This article deals with the ending of Sophocles's *Antigone*, the ingenious portrayal of Creon's breakdown, remorse and withdrawal, which is too often overlooked in modern interpretations of this fundamental work of tragedy, focusing as they do above all on the central conflict between Antigone and Creon. A careful analysis of the concluding lines spoken by Creon and the Chorus, both in the original and in the rich tradition of Slovenian translations, and of their broader intellectual-historical context (particularly the Attic understanding of the relationship between divine and state law), reveals a challenging theopolitical point that traces the horizon of meaning of Sophocles's entire work. In connection with this finding, the article develops the concept of negative

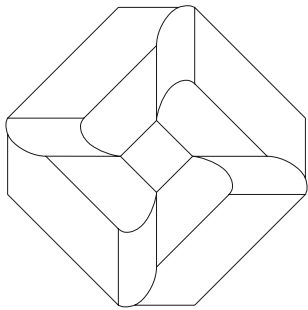
politics, which provides a framework for understanding the two antagonistic theopolitical paradigms in *Antigone* and how the particular dynamics of the clash between them also foreshadows some recognizable spiritual and social upheavals of modernity.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.14'02.09Sophocles:1

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v44.i1.06>

Razprave / *Articles*



Ritem in metrum

Vid Snoj

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo,
Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
<https://orcid.org/0000-0001-9128-9919>
vid.snoj@guest.arnes.si

Članek izhaja iz grškega razumevanja pesništva, ki je postalo norma v antiki in to ostalo tudi globoko v poantične čase. V skladu s tem razumevanjem je pesnjenje umerjanje oziroma spravljanje besed v mero (gr. métron) in pesništvo umetnost metričnega vezanja govora ter s tem tvorjenja verzov, tj. verzifikacije. Zdi se, da je ritem v grško-rimskem pesništvu zajet v mero, ki je bila kvantitativna mera, trajanje zlogov. Vendar se je že v antični metriki začel ločevati od metra, čeprav mu je kot sistemski strukturi hkrati ostajal podrejen. Ko pa je razlika med dolgimi in kratkimi zlogi, na kateri je temeljil kvantitativni verzifikacijski sistem, v pozni antiki postala neslišna, se je začelo osvobajanje od metra v znamenju ritma. »Ritem« je v srednjem veku opisoval ustroj pesmi v ljudskih jezikih poantične Evrope in se v renesansi uveljavil kot prvotna oznaka za silabični verzifikacijski sistem. Toda posnemanje metra se je v evropskem pesništvu nadaljevalo in demetrizacija izmenjavala z remetrizacijo. Zato moderna verzologija ponazarja razvoj evropske verzifikacije z gibanjem morskih valov, ki ni enakomerno kakor v naravi: metrum je v upadu in v naraščanju ves čas ritem. V podobi, ki jo naslika, dokončno osvoboditev ritma od metra predstavlja prosti verz. Kljub temu pa se članek na koncu vrne na začetek z opozorilom, da rhythmós prvotno ni meril na nič slišnega, ampak na zvečine vidno hipno obliko nečesa neobstojnega. Na tej podlagi nazadnje tudi poskuša opredeliti, kaj je pesniški ritem.

Ključne besede: starogrška poetika / evropsko pesništvo / verzifikacija / metrum / ritem

Oddaljenemu p ogledu se ritem v grškem in, pozneje, tudi v rimskem pesništvu, ki se je ustrojilo po njem, kaže nekako zajet v metru (iz gr. *métron*, »mera«).¹ Videti je, da je antični pesniški govor z metrom ali mero vezani, umerjeni govor, ki je postal tudi predmet posebne

¹ Razprava je nastala v okviru raziskovalnega programa P6-0239, ki ga je iz državnega proračuna sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije. Prvi spis o ritmu in metru v slovenščini je leta 1917 objavil Oton Župančič v *Ljubljanskem zvonu*. Ta razprava se na Župančičev spis navezuje z naslovom, ki ga ponavlja z njim, sicer pa je širša po zajetu snovi in se od njega razlikuje tudi po tematskem fokusu.

discipline, metrike, katere začetki segajo v klasično obdobje grštva.² Toda »ritem« je beseda z več pomeni. V zgodovino grškega pesništva oziroma njegovega preučevanja je kmalu stopil v enem izmed teh pomenov, kot nekaj, česar ni mogoče imeti za popoln metrum in kar se razločno, a nejasno odmika ter celo odstopa od njega. V zgodovini evropskega pesništva, ki od grštva naprej velja za umetnost vezanja besede ali tvorjenja verzov, verzifikacije, pa se je nazadnje uveljavil v pomenu nasprotja metru, kot osvobajanje od njega.

Zgodovina evropskega verza (in verzologije) se v grobem spleta v zgodbo o metru in ritmu, katere dinamiko narekujeja enkrat zavračanje, drugič spet posnemanje grško-rimske verzifikacije. Mihail Gasparov v svoji veliki sintezi o evropski verzifikaciji ugotavlja, da ima ta povrh razvoj, ki »teče valovito« (Gasparov 236). Derek Attridge pravi nekaj takega tudi o zgodovini angleškega verza, namreč da je pogosto razumljena »kot vrsta valov v naraščajoči plimi«, ki so v resnici »zapovrstni valovi metričnega rahljanja« (Attridge 167). Spet nekaj podobnega bi bilo z verznozgodovinskega gledišča mogoče reči za verz v drugih poklasičnih evropskih jezikih. Verzologija zna razvoj evropske verzifikacije pogosto prikazati s podobo valovanja, v kateri se vračanje metra izmenjuje z dviganjem ritma. Lahko bi celo rekli, da je takšen razvoj glede na našo privajeno, stoletja staro predstavo o ritmu, v kateri ga povezujemo z gibanjem morskih valov (prim. Benveniste 352), sam ritmičen, vendar s pripombo, da je v tej podobi oseka venomer vračanje brez vrnitve nazaj in plima, kljub osekam, napredovanje: metrum se umika, na plimnem valu pa jezdi ritem.

Naj dolgo zgodbo povem na kratko in naj jo začnem z navadno, a globoko zakoreninjeno predstavo o pesništvu. Kadar dandanašnji, ko pesmi za razloček od svojih antičnih prednikov raje beremo kot poslušamo (oziroma jih poslušamo po tiho med branjem), zagledamo pred sabo besede, postavljene v vrstice, ki se, ne da bi na strani tekle od leve proti desni nepretrgano do konca, končujejo prej in so poleg tega bolj ali manj enake dolžine, kadar torej takšne vrstice, še preden jih preberemo od besede do besede, zajamemo s pogledom, pomislimo: to je pesem, opravka imamo s pesništvom. Naša prva pomisel, ne da bi nam bilo treba sploh kaj razmišljati, je: pesništvo je neko besedje v približno enako dolgih vrsticah, krajših od potiskljive širine strani.

To predstavo o pesništvu pravzaprav upoveduje že latinska beseda *versus*, »obrat«, in sicer zgornjeje od grške *stíchos*, ki pomeni kratko malo »vrsto« ali »vrstico«. *Versus* izhaja iz glagola *verto*, »obrnem« ali

² Pregled antične metrike podaja Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (58–79).

»obrnem se«, vendar ne tako, da bi šel stran, ampak tako, da pridem nazaj, se vrnem na začetek. Obrat, ki ga naredim, ni odvrnitev v to ali ono stran, ampak je zavrtljaj. Verz je torej *turn*, ki je *return*: vrstica, ki se obrne – in s tem vrne. V grščini ima pomen takšnega obrata beseda za kitico, *strophé*.

Obračanja in vračanja vrstic v prozi ni. V njej spremljamo lomljene vrstic, ki je povsem mehanično in ustreza formatu vsakokratnega materialnega nosilca, s tem da je dolžina vrstice odvisna od velikosti strani in širine roba v knjigi. Vrstica v prozi načelno venomer teče naravnost naprej, zato so Rimljani prozni govor imenovali *oratio prorsa*, »govor naravnost«. Cicero v *Govorniku* pravi, da je pesnik od govornika »bolj vezan [*astriictior*] z verzom« (Cicero 354). V nasprotju s proznim govorom, ki se na materialnem nosilcu sicer lomi, a glede na svoj notranji pogon teče naravnost naprej v nedogled, je pesniški govor omejen, vezan z verzno mero, *oratio astricta*. Ker pa pesniška vrstica, ki se za razloček od prozne obrne in z obratom vrne, za nameček vsakič znova prinese umerjen govor, prav na to, namreč na samo mero verza – metrum –, meri poznejša baročna preoznačitev pesniškega govora v *oratio ligata*. Ta izraz govori, da je pesniški govor vezani, in sicer metrično vezani govor.

Grški pojem pesništva ni zajemal vse literature, kot jo razumemo dandanes, ampak samo govor v vezani obliki. V Platonovih dialogih naletimo na različne opredelitve pesništva, tisto pa, ki povzema široko sprejeto razumevanje te umetnosti med Grki in mu daje filozofsko utemeljitev, beremo v *Simpoziju*. Kot svečenica Diotima razlaga Sokratu, je *poiesis* v temelju ustvarjanje, ki mu pripada nič manj kot ontološko dostojanstvo, vendar je ime *poiesis*, »pesništvo«, v grškem jeziku pridržano samo za neki poseben del ustvarjanja:

»... veš, da je ustvarjanje [*poiesis*] nekaj obširnega, kajti vsak vzrok, ki kar koli vodi iz nebivajočega v bivajoče, je *ustvarjanje*, tako da so tudi vsa udejanjevanja, ki sodijo v področje veščin [*téchnai*], stvaritve [*poiéseis*] in njihovi izdelovalci [*demiourgoi*] so vsi ustvarjalci [*poietai*].«

»Res je, kar praviš.«

»In vendar veš,« je dejala, »da jim ne pravimo ustvarjalci, ampak da imajo druga imena. Od vsega ustvarjanja je ločen en del, ki se ukvarja z muzično umetnostjo [*mousiké*] in (pesniškimi) merami, in ime celote se nanaša nanj. Samo ta del se imenuje ustvarjanje/pesništvo [*poiesis*] in tisti ljudje, ki imajo delež v temu delcu ustvarjanja, so ustvarjalci/pesniki [*poietai*].« (205b–c)³

³ Glej Platon, *Zbrana dela* 1,515–516. Besede izvirnika vstavljam iz Plato, *Symposium* 186.

Beseda *poiesis* tu spregovarja v dveh pomenih. V širšem pomenu se nanaša na vse večšine ali umetnosti oziroma na njihovo delo, na ustvarjanje kot privajanje v bivanje, v ožjem pa meri na eno samo. To je tista umetnost, ki besedam navadne govornice daje mero in jih z umerjanjem spravlja v vezano obliko: pesništvo. Tudi besede, ki jih metrično veže pesnik, tudi verzi, ki jih s tem nareja, so nekaj, česar prej ni bilo in kar šele prek njega pride v bivanje. Pesništvo je pri Platonu v najožjem pomenu umetnost izdelovanja verzov, verzifikacija.

Ta opredelitev pesništva se ujema z zgodnejšo opredelitvijo sofista Gorgije, po kateri je pesništvo govor z metrično zgradbo ali preprosto, kot pravi sam v slavilnem govoru o Heleni, »govor, ki ima mero [lógos échon métron]«. ⁴ Ker je Platon v svojih dialogih sicer nadaljeval Sokratovo filozofsko polemiko s sofistiko, ujemanje Platonove opredelitve z Gorgijevo še toliko bolj kaže na *grško* razumevanje pesništva. V nasprotju z obema, Gorgijo in Platonom, pa Aristotel na začetku *Poetike* trdi, da metrum ni prepoznavno znamenje pesništva: ljudje sicer »povezujejo mero s pesnjenjem«, vendar »nimata Homer in Empedokles razen mere nič skupnega« (1447b). ⁵ Čeprav Empedokles rabi metrum kakor Homer, za Aristotela kljub temu ni pesnik, ampak je *physiológos*, »naravoslovec«. Čeprav je delo *O naravi* (*Peri phýseos*), ki ga ima tu v mislih Aristotel, napisal v heksametrih, to delo, v katerem s štirimi počeli zgodnjih jonskih mislecev, zemljo, zrakom, ognjem in vodo, ter z dvema vzrokoma njihovega spreminjanja, ljubeznijo in sporom, razgrinja izvor, ustroj in tek vsega, kar biva, ni pesniško. Zakaj ne, če pa Empedokles to počne v verzu Homerjeve epike, herojskem heksametru?

Pesništvo za Aristotela ni nikakršno umerjanje besed v verze, nikakršno izdelovanje verzov. Tako kot že za Platona, še zlasti v *Državi*, je tudi zanj v temelju *mímesis*, »posnemanje« ali »prikazovanje«, vendar hkrati prikazovanje, ki z besedami ustvarja, proizvaja oziroma izdeluje nekaj drugega. To je razvidno predvsem iz njegove obravnave tragedije, ki jo je sam imel za kraljico pesniških zvrsti in ji je v *Poetiki* namenil daleč največ prostora.

Aristotel v tem delu, ki ga lahko imamo za prvo evropsko teorijo pesništva sploh, kot najpomembnejši sestavni del tragedije prepozna *mýthos*. Ta v pomenu, ki mu ga da, ni več stara zgodba o božjem in človeškem, ampak novo uzgodbenje oziroma preuzgodbenje te zgodbe. Stari mit je snov, novi pa nastane z obdelavo v starem mitu sporočenih

⁴ Navedeno po poslovenjeni Diels-Kranzovi izdaji *Fragmenti predsokratikov*. V slovenskem prevodu Borisa Vezjaka je to »govor v stihih« (Diels in Kranz 109).

⁵ Aristotle, *Poetics* 30. Prim. slovenski prevod, Aristoteles, *Poetika* 62.

dejanj, ki iz njega izloči tisto, kar si je pri delovanju kakega človeka navzkriž. Tragiški mit je *mimesis tēs práxeos*, »prikazovanje dejanja« (1450a),⁶ katerega končno delo so smiselno v celoto povezana dejanja ljudi, ki s svojo sovisnostjo razkrivajo njihove značaje. Vendar mit kot *izdelujoči prikaz dejanja* ni samo sestavni del tragedije. V njem se navsezadnje na odlikovan način razodeva generično bistvo celotnega pesništva (prim. Halliwell 105),⁷ ki se sicer znatno manj kakor v dramskem ali epskem kaže tudi v lirskem pesništvu, v katerem je prav tako navzoča, a ne da bi se razvila, mitska prvina.

Pesnik, pribije Aristotel, mora biti prej »ustvarjalec [*poietēs*] zgodb kakor mer« (1451b),⁸ prej izdelovalec novih zgodb iz starih kakor umerjevalec besed ali stihotvorec, in Empedokles ni pesnik zato, ker v herojskem heksametru govori o dogajanju sveta brez dejanj mitskih herojev, skratka brez človeškega dejanja. To, da je pesništvo izdelovanje verzov, je samo mnenje ljudi. Pesništvo je navsezadnje izdelovanje dejanj. Kljub temu pa je v antiki (in pozneje) prevladalo razumevanje, ki je bilo za Aristotela samo ljudsko mnenje, namreč da na pesništvo naletimo povsod tam, kjer obstaja metrum – v verzih.

Grško razumevanje pesništva je postalo norma. Kakšen je torej metrum, grškemu pesništvu lastna mera?

V grškem verzu ali stihu jezik s svojo naravno stihijo stopa v mero, ki je kvantitativna mera, trajanje zloga. Primerjalna historična metrika oziroma verzologija, zasnovana na začetku 19. stoletja, je dognala, da je grški kvantitativni verz nastal iz indoevropskega silabičnega verza. Osnovna enota prvotne indoevropske verzifikacije je bil zlog. Število zlogov je bilo približno enako, s tem da njihova razporeditev ni bila določena glede na trajanje, kaj šele na naglas, ampak je obstajala samo močna težnja, da predzadnjo pozicijo v verzu zasedejo bodisi sami dolgi bodisi sami kratki zlogi (prim. Gasparov 12–13).

Takšen prvotni silabični verz z zgolj nakazanim kvantitativnim koncem je grški verz preobrazil z metrizacijo in regularizacijo, umerjenjem in upravljenjem. Umeril ga je z utrditvijo kvantitet, časovnih vrednosti zlogov, se pravi z ustalitvijo dolžin in kračin. Umerjanje zlogov (in s tem besed po dolžinah in kračinah) je potekalo od konca verza proti začetku. Merska enota je sčasoma v grški metriki postala stopica, sestav

⁶ Aristotle, *Poetics* 48. Prim. slovenski prevod, Aristoteles, *Poetika* 70.

⁷ Na to, da je rodovni pojem pesništva pri Aristotelu določen prav s prikazovanjem dejanja, napotuje že njegova trditev z začetka *Poetike*, da »prikazovalci prikazujejo delujoče [*mimoúntai hoi mimoúmenoi práttontas*]« (1448a).

⁸ Aristotle, *Poetics* 60. Prim. slovenski prevod, ki ima tu za *mýthoi* »mite« in za *métra* »verze« (Aristoteles, *Poetika* 76).

dveh ali več dolžin in/ali kračin, ali tudi par stopic, dvostopičje (kot enota na primer v jambskem trimetru, verzu tragedije, ki obsega šest jambov, štejeta dva jamba). Vendar se je v grškem verzu na samem začetku vzpostavilo načelo dveh kračin za dolžino, ki ga je Antoine Meillet, vélika avtoriteta na področju indoeuropeistike v 20. stoletju, opazil pri delu že v Homerjevem daktilskem heksametru in ga označil za »grško novost« (Meillet 57).

Ta novost, izenačitev dolžine s kračinama v trajanju, je bila izredno pomembna. Po eni strani je pomenila opustitev izosilabičnosti, enakega števila zlogov, kot osrednjega načela pri graditvi verza, po drugi pa je omogočila ne le zamenjavanje zlogov, ampak tudi stopic. V grškem verzu je namreč z roko v roki z umerjanjem šla težnja k enakomernemu izmenjavanju dolžin in kračin ter s tem k pravilnosti. Ta težnja se je najprej uveljavila v jonski epiki in potem še v dorski zborni liriki, ki je ljubila simetrijo. Nasprotno ni umerjanje v eolski monodični liriki nikdar seglo s konca verza povsem na začetek, ampak sta tam ostali dve poziciji, ki ju je lahko zasedel bodisi dolg bodisi kratek zlog. Zato je ta lirika, čeprav mlajša od Homerjevih epov, bolj vezana na indoevropsko dediščino.

Toda grški verz kljub težnji k pravilnosti ni zapadel v enoličnost. To, da bi se enakomerno izmenjavanje dolžin in kračin spreverglo v drdravo mehaniko, je preprečevalo prav načelo dveh kračin za dolžino. Mehanična pravilnost, ki bi jo povzročilo vrstenje ene same ves čas iste stopice, bi ubila vsak ritem. Grški verz pa ni poznal samo ancipitov, z zlogovnim trajanjem nedoločenih pozicij, ki so zapolnljive bodisi z dolgimi bodisi s kratkimi zlogi, in anaklaz, predstavitev oziroma zaobrnitev kvantitete (– U v U – in narobe), ampak ob takšnih znotrajstopičnih premenah tudi zamenjavo stopic samih – in upravljenje v skladu z imenovanim načelom je zadelo stopično menjavo. Pravilo, ki so se ga glede heksametra, najstarejšega kvantitativnega metra, držali Homer in njegovi nasledniki, je na primer bilo, da se daktil (– UU) zamenjuje s spondejem (– –), ne pa, recimo, z anapestom (UU –), in to ne glede na njuno enakotrajnost. Prvotno nenapisana pravila so določala, s katero drugo stopico se lahko v kakem metru menja kaka stopica.

O metru grškega in, pozneje, rimskega pesništva, ki je pod vplivom grškega metriziralo stari italški saturnijski verz, lahko na splošno rečemo, da je v mero zajet, z umerjenjem zlogov po trajanju urejen ritem. Vendar ritem kljub temu niti v antiki ni bil razumljen kot popolnoma enak metru. Že nekateri antični preučevalci verza so ga začeli povezovati s tistim odmikom od natančnega umerjenja zlogovne dolžine, ki sam po sebi ne dovoljuje vzpostavitve matematične sorazmernosti.

Preučevalci so se v resnici razdelili v dva tabora, metrike in ritmike. O mnenju ritmikov, da je trajanje dolgega zloga v daktilu nedoločljivo, poroča Dionizij iz Halikarnasa v spisu *O sestavljanju besed*: »Ritmiki pa pravijo, da je dolgi zlog v tej stopici krajši od popolne dolžine, in ga, ne da bi mogli povedati, za koliko, imenujejo 'nesorazmernega' [*álogon*]«. ⁹ Po drugi strani je verjetno, da je bila večina pétega pesništva – lirskega za razloček od epskega grškega pesništva, ki se je recitalo – zato »podajana v racionaliziranem ritmu« (West 25). Dandanes se domneva, da so bili v racionaliziranem oziroma usorazmerjenem ritmu, kot ga je ubiralo petje, dolgi zlogi usklajeni z notami, ki so imele dvakrat ali trikrat večjo časovno vrednost od not, s katerimi so bili izenačeni kratki zlogi.

Ritmiki pa niso poudarjali le različne nejasnosti zlogovne dolžine, ampak so zagovarjali tudi zamenljivost stopic s (približno) enakim trajanjem brez omejitev. Ritem je tako postal več od odmika v nedoločljivost, kar zadeva trajanje zlogov. Postal je odstop v umerjenem govoru, ki hodi oziroma teče stopično, od pravilne menjave stopic.

Horacij v eni izmed svojih od o Pindarju pravi, da kakor divja gorska reka vali navzdol nove besede *numerisque fertur / lege solutis*, »in nosijo ga zakona / rešeni ritmi« (Horace 222). Z »ritmi« pri tem meri na mogočni tok Pindarjevega govora, ki se ne ozira na menjavo stopic v skladu s pravili. Za »ritem« rabi besedo *numerus*, »število« ali »štetje«, prvotni prevedek za grški *rhythmós* v latinščini, ki ga je šele sčasoma spodrinila sposojenka iz grščine *rhythmus* (navadno je sicer ravno narobe, namreč tako, da sposojenko nadomesti drugemu jeziku lastna, po tuji skovana ali bolj ali manj srečno izbrana izvorna beseda). V resnici je *rhythmós* z *numerus* v latinščini najprej dobil neposrečen sinonim: že beseda sama, namesto da bi kazala na mero, določeno z zlogovnim trajanjem, in na urejeno, s pravili skladno menjavo stopic, daje izstopiti številu zlogov v vrstici, čeprav ritem, ki odstopa od metra, zato še ne pomeni prehoda (oziroma vrnitve) od metričnega verza k silabičnemu, v katerem umerjanje zlogov po trajanju ni več v veljavi. V ritmih se stopice kratko malo menjavajo mimo pravil oziroma brez reda. Prav v tem smislu Kvintilijan v *Šoli govornišva* trdi, da so metri in ritmi – *numeri*, ki jih sam sicer že izrecno enači z *rhythmi*, a jim v rabi daje prednost pred njimi – oboji iz stopic, umerjenih s trajanjem zlogov, le da »ritmi sestojijo [samo] iz časovne dolžine, metri pa tudi iz reda [*numeri spatium temporum constant, metra etiam ordine*]«. ¹⁰

⁹ Glej Dionysius of Halicarnassus, *On Composition* 128.

¹⁰ Glej Quintilianus 186; dodatek in poudarek sta moja. Prim. slovenski prevod, ki ima za *spatium temporum* »časovne enote« in za *ordo* »zaporedje« (Kvintilijan 698).

Metrum so že v antiki prav tako iskali v Bibliji. V nekaterih bibličnih knjigah, na primer v *Jobovi knjigi*, *Knjigi psalmov* ali *Knjigi pregovorov*, so ga najdevali helenizirani Judje, ki so pisali v grščini, in za njimi kristjani z grško izobrazbo, ki so znali hebrejsko. Na iskanje metra v Bibliji je vplivalo grško razumevanje pesništva v pomenu umerjenega govora, čeprav staro semitsko pesništvo po modernih dognanjih ni pripadalo kvantitativnemu, ampak toničnemu verzifikacijskemu sistemu, ki temelji na umerjanju zlogov po naglasu. V pozni antiki je to iskanje povzel Hieronim, prevajalec krščanske Biblije iz obeh izvirnih jezikov v latinščino, čigar prevod se je postopno uveljavil kot *editio vulgata*, splošno razširjena in vse do reformacije edino rabljena izdaja Biblije na krščanskem Zahodu. V uvodu v *Jobovo knjigo* ob sklicevanju na svoje judovske in krščanske predhodnike, na Filona Aleksandrijskega in Jožefa Flavija ter na Origena in Evzebiju iz Cezareje, pravi takole:

Pri Hebrejcih je govor od začetka knjige pa vse do Jobovih besed v prozi. Toda od besed, ko Job pravi (Job 3,3):

*Naj izgine dan, ko sem bil rojen,
in noč, ko so rekli, spočet je bil človek,*

pa do mesta pred koncem knjige, kjer je zapisano (Job 42,6):

*Zato sam sebe grajam
in se kesam v prahu in pepelu,*

so tu heksametrski verzi, ki tečejo v daktilih in spondejih ter zaradi lástnosti jezika [*propter linguae idioma*] pogosto prav tako vsebujejo druge stopice, ne z enakim [število] zlogov, ampak z enakim trajanjem (*non earumdem syllabarum, sed eorumdem temporum*). Včasih se od vrstic, rešenih metričnega zakona, dobi tudi sladek in zvončkljajoč ritem [*quoque rhythmus ipse dulcis et tinnulus fertur numeris lege metri solutis*] ...¹¹

Ne samo da Hieronim v besedah *fertur numeris lege metri solutis* dopolnjujoče citira Horacija o Pindarjevem pesniškem furorju oziroma metričnem besnenju, s tem da *lex* izrecno imenuje *lex metri*, »metrični zakon«. Poleg tega tu *rhythmus* izstopi iz sinonimije z *numerus*: *numeri* so metričnega zakona rešene vrstice, ki dajejo ritem. Toda to spet in še zdaleč ne pomeni osamosvojitve ritma v nasprotje metru. Hieronim ugotavlja, da ritem v *Jobovi knjigi*, tako kot že pri Pindarju in Horaciju, nastaja povsod tam, kjer se daktili ne menjajo le s spondeji, ampak tudi z drugimi stopicami. O teh stopicah, ne da bi jih poimenoval, pravi, da so ne glede na to, koliko zlogov imajo, enakega trajanja s heksametrskima stopicama. Čeprav torej ritmični tok prinaša kršitev metričnega zakona in prekoračitev glede na red, na pravilnost stopične

¹¹ Hieronim, »Praefatio« 1140.

menjave, je ritem vendarle samo *odstop od metra znotraj metra*. Metrum mu po umerjanju z zlogovnim trajanjem ostaja nadrejen. Vrh tega je ta lastnost biblične metrike v Hieronimovih očeh utemeljena v vrhovih grške in rimske lirike, zato je njegovo pisanje postalo poglobitveni vir spekulacije o obstoju metra v Bibliji na krščanskem Zahodu, ki se je ohranila vse tja v renesanso.

Razumevanje ritma v pomenu osvobajanja iz primeža metra se je pojavilo šele pozneje. V pozni antiki so dolžine in kračine prenehale biti slišne. Čeprav si moderni verzologi niso edini glede tega, v katerem stoletju, domnevajo, da se je to zgodilo zaradi prozodične spremembe, natančneje, zaradi spremembe naglasa. Ta je bil v grščini prvotno slišen v višini tona, ne da bi imel kako vlogo pri graditvi verza, ker pa se je po novem začel izkazovati v jakosti in trajanju, je razlika v trajanju zlogov, na kateri je temeljil kvantitativni verz, postala nezaznavna (prim. West 162). V starih pesniških besedilih so dolžine in kračine v svoji izvorni metrično-muzikalni podobi onemele in spevnost pesniškega govora se je nepovrnljivo utišala.

Prav tako v pozni antiki so se namnožile sodbe o razliki med metrom in ritmom. Te sodbe je v zgodnjem srednjem veku merodajno povzel angleški benediktinec Beda Častitljivi, ki je slovel kot največji učenjak svojega časa na krščanskem Zahodu, v spisu *O metrični umetnosti*: ritem je »sestavitev besed, ki ni umerjena z metričnim sistemom [*metrica ratione*], ampak je s štetjem zlogov [*numero syllaborum*] steh-tana po sodbi ušes, kot so spevi ljudskih pesnikov«. ¹² Tu se *numerus* pomenljivo pojavi v opredelitvi ritma. Po tej opredelitvi ritem nastaja s spravljanjem besed v mero, vendar brez metričnega *lógos*a ali *ratio*, brez sistema, ki bi ga bilo mogoče razbrati v umerjenju dolžin in kračin, ampak samo s *štetjem* zlogov, tako, da jih v vsakem verzu nanese enako (ali vsaj približno enako) število. Ritem ni brez vsake mere – čeprav to ni več kvantitativna mera, ne več trajanje, ampak število zlogov –, vendar je »brez razloga« oziroma *extra rationis*, »zunaj sistema« klasične metrike. Takšen ritem Beda opaža v pesmih, ki so v srednjem veku začele nastajati v ljudskih jezikih.

Razpuščanje metričnega sistema in vračanje k silabičnemu se je sicer začelo že v srednjeveškem grškem in latinskem »ritmičnem« pesništvu ter je vzporedno z njim potekalo in se nadaljevalo v pesništvu v ljudskih, zlasti romanskih jezikih poantične Evrope. Verzi, utemeljeni na štetju zlogov, so obveljali za »ritmične« v jezikih, ki se ravnaajo po drugačni prozodiji, se pravi intonaciji, naglaševanju in izgovarjavi, kakor

¹² Beda Častitljivi, *De arte* 173.

klasična grščina in latinščina. A ker je bila graditev verzov zgolj z enakim številom zlogov oslABLJENA, je dodatni gradnik postalo zvočno ujemanje verzovnih koncev, rima, ki je v pesništvo prišla iz proze. Ta se od takšnega ujemanja, od sozvočja besednih koncev, navadno postavljenega na konec povedi, ali homojotelevta, ki se v antični retorski prozi pojavlja poljubno pogosto oziroma dokler se ga »govornik ne naveliča« (Averincev 314), razlikuje samo po tem, da je v ne več kvantitativni verzifikaciji postala pravilo. Na tesno zvezo rime z ritmom ne nazadnje napotuje besedna sorodnost, v kateri se »rima« kaže kot popačenka ali skvarjenka (fr. *rim*, ang. *rhyme*, nem. *Reim* itn.) iz »ritma«.

K uveljavitvi ritma nasproti metru pa je postopno prispevala tudi Biblija. Hebrejsko pesništvo je z metričnim izrazjem prvi začel opisovati Filon v 1. stoletju. Raba tega izrazja oziroma sploh sklicevanje na obstoj metra v Bibliji za prepoznavo pesništva v njej je vsekakor spričevalo normativnosti, ki jo je grško razumevanje te umetnosti doseglo že v antiki. Vendar je judovska navezava na grško predstavo o pesništvu imela še drug, zmagoslaven obraz. Helenizirani Judje so namreč že veliko pred Filonom začeli zatrjevati judovsko prvenstvo, tudi kar zadeva pesniško metriko. Izročilo Grkov samih, ki izhaja od Herodota, in sicer da njihova modrost prihaja iz Egipta, so povezali s tem, da se je v Egiptu mudil Abraham, prvi judovski očak ter prejemnik Božje obljube o ljudstvu, ki da bo izšlo iz njega, in o deželi, ki da jo bo to ljudstvo prejelo v dediščino.¹³ Abraham je bil po njihovi sodbi *prótos heuretés*, »prvi najditelj« in učitelj modrosti, in judovski postavodajalec Mojzes, ki je svoje ljudstvo več rodov pozneje popeljal iz egiptovske sužnosti spet nazaj v obljudljeno deželo, učitelj pevca Orfeja (prim. Hengel 165–167). Tako je za judovsko najdbo ob modrosti obveljal tudi metrum, ki naj bi ga Grki skupaj z modrostjo dobili od Judov v Egiptu. Razlago, da je Mojzes pred Platonom in Orfejem, ali celo, da je David (po izročilu avtor psalmov, ki nikdar ni bil v Egiptu) pred Homerjem, torej da sta grška filozofija in pesništvo judovskega izvora, so od njih pozneje prevzeli krščanski pisci.

Spet drugačna je bila razlaga srednjeveških judovskih komentatorjev Biblije. Po mnenju mnogih izmed njih je pesništvo starih Hebrejcev v obljudljeni deželi imelo metrum, a ga je izgubilo iz zgnanstvom v Egiptu. Razlog za izgubo metra so videli prav v dolgotrajnem izgnanstvu. Vendar je z obžalovanjem izrekana teza o tej izgubi, ki je spet in spet napotovala na iskanje metra v Bibliji, dobila odmevno protitezo. Juda Halevi, po sodbi številnih poznavalcev največji judovski pesnik

¹³ O Abrahamu v Egiptu primerjaj 1 Mz 12,10–13,1.

pobibličnih časov sploh, v filozofskem dialogu *Kuzari* trdi, da so se biblični pisci namenoma izogibali rabi metra in da njegova odsotnost v Bibliji ni pomanjkljivost, ampak prednost. Za Halevija ni bilo nikakršne »nuje, da se v hebrejskih spevih najde kaka druga struktura (razen [*te'amim*], ki se ravnajo po 'pomenu')« (Kugel 191). Nasprotno: prednost bibličnega pesniškega načina je, da v besede s [*te'amim*], »naglasí«, prenaša tančine mišljenega, ne da bi izbiro besed narekovalo prilagajanje metru in bi se zaradi njega kalil pomen sporočila v pesniški besedi. Dolžina pesniških vrstic v Bibliji, priznava Halevi, je resda izrazito neenaka, vrstičje, ki ga v verze izgrajujejo pomenopredvodni naglasí, je nepesniško na oko. To je bilo v resnici očitno od mrtvomorskih rokopisov najprej, najstarejših ohranjenih rokopisih bibličnih knjig, v katerih se že pojavlja stihografija oziroma verzni zapis, s tem da hkrati vidno izpostavlja skladenjsko in pomensko, pa tudi zvočno ujemanje vrstičnih parov (ali polvrstic, ki sestavljata vrstico), ki je značilno za staro semitsko pesništvo na Bližnjem vzhodu, pozneje pa je dobilo oznako *parallelismus membrorum*, »paralelizem členov«, ali, prav zaradi prepoznavne navzočnosti v Bibliji, »biblični paralelizem«. Toda neenaka dolžina vrstic, pristavlja Halevi, se izravnava s petjem, ki nekatere zloge golta in druge razteguje.

Po drugi strani so se poantični krščanski komentatorji sklicevali na metrično hipotezo o Bibliji, kot jo je predvsem v uvodu k *Jobovi knjigi* ubesedil Hieronim. Na podlagi njegove trditve o obstoju enakotrajnih stopic, ki da se v tej knjigi ob spondejih menjavajo z daktili, so domnevali, da je bila prvotna hebrejska stopica drugačna od grške, še več, da je v Bibliji nekoč obstajal metrum na način sistema, ki zdaj ni več znan niti Judom. Od tod so sklepali, da biblični verz ni bil metričen na grško-rimski način, ampak podoben verzu pesmi, nastajajočih v barbarskih jezikih poantične Evrope. Tako je drugačnost biblične »metrike« od klasične omogočala uveljavljanje »ritmike«. *Rhythmus* je v srednjem veku opisoval ustroj pesmi v neklasičnih jezikih, v latinščini renesančnih učenjakov pa je začel »označevati posebno vrsto pesništva z rimami in enakim številom zlogov v vsaki vrstici« (Kugel 239). Postal je oznaka za pesniški red, ki se v temelju razlikuje od grško-rimskega, in s tem prvotno poimenovanje za to, čemur dandanes s tehničnim izrazom pravimo »silabični verzifikacijski sistem«.

Toda ritem v podobi razvoja, kot jo slika preučevanje evropske verzifikacije, ne prihaja šele za metrom. Če tu zdaj naredimo korak nazaj in v pogled zajamemo »širšo sliko«, glede na to, da je pred metričnim verzom obstajal silabični verz in da se je ta v renesansi začel kratko malo imenovati »ritem«, ob neizogibni zameglitvi razlik med prvotno

indoevropsko in poznejšo evropsko silabiko, ki jo s sabo prinaša takšen pogled, lahko rečemo, da je ritem tudi *pred* metrom. Poleg tega verzno-zgodovinska podoba od pojavitve metra naprej kaže valovanje, ki ga prispodoba morskega valovanja z enakomernim dnevno-nočnim naraščanjem in upadanjem ne izčrpa popolnoma. Ob vračanju metra se zmeraj znova vrača tudi ritem – in vrača se na valu napredka.

Rekonstrukcije skupnega indoevropskega verza so seveda hipotetične. Gasparov na hipotetičnost opozarja še zlasti v zvezi z grškim pesništvom, saj se v grškem verzu od prve, čiste silabične stopnje v nasprotju z indijskim verzom ni ohranilo nič (prim. Gasparov 48). Vendar teza, s katero povzema rekonstrukcijske napore indoevropceistov, kljub temu stoji: metrum je že razcvet grške verzifikacije. Tudi z gledišča pesništva kot umetnosti izdelovanja verzov Homer ni začetek. Homerjeva rožnatoprstna zarja je vzšla izpod visoko večje verzifikatorske roke.

Razvojna podoba evropske verzifikacije, ki jo razprostre Gasparov, je v osnovnih potezah tale: grški verz je za razloček od indijskega, ki je dosegel samo silabometrično stopnjo in nikdar čiste metrične, metriziral prvotni skupni indoevropski verz, metrizaciji je sledila resilabizacija grško-rimskega verza v romanskih jezikih ter resilabizaciji tonizacija silabičnosti v germanskih in slovanskih (ne pa tudi v romanskih, ker ti pred pojavitvijo metra v antiki niso poznali toničnega verza). Drugače rečeno: za umerjanjem zlogov po trajanju je (spet) prišlo umerjanje po številu in za tem, ob številu, še po naglasu. Silabotonični verzifikacijski sistem v primerjavi s silabičnim premore pomemben gradbeni dodatek: verz se v silabičnem sistemu vrača z bolj ali manj enakim številom zlogov, v silabotoničnem pa z bolj ali manj enakim številom naglašanih in nenaglašanih zlogov.

Silabotonični verz je nastal z združitvijo romanskega silabičnega in starogermanskega toničnega aliteracijskega verza, s tem da je začetni soglasniški stik zamenjal končni samoglasniški in soglasniški stik, aliteracijo rima. Ta verz se je prvič pojavil v pesništvu *Minnesängerjev* nekje na prelomu 12. in 13. stoletja ter se z avtoriteto verznega sistema dokončno uveljavil na začetku novega veka, v 17. stoletju. Silabotonika je zaradi močnejše, z naglaševanjem okrepljene graditve verza prevladala nad silabiko. Razširila se je skoraj po vsej Evropi, iz nemškega ne samo v angleško in pesništvo drugih germanskih narodov, ampak tudi v rusko pesništvo in pesništvo slovanskih narodov.

Pri tem pa se je v pesništvu po Evropi ves čas v valovih vračalo posnemanje metra. Demetrizacija klasičnega antičnega verza v grškem in latinskem »ritmičnem« pesništvu ter pesništvu in ljudskih jezikih je sprožila remetrizacijo že v srednjem veku, še preden je pripeljala do

vzpostavitev novega verzifikacijskega sistema. Najmočnejši val posnemanja se je, spodbujen z italijanskim humanizmom, dvignil v renesansi in zajel pesništvo v vseh ljudskih jezikih, ki je stremelo k literarnemu omikanju teh jezikov. Toda poskus, da se poustvari antična kvantitativna stopica, je bil obsojen na neuspeh. Umerjanje besed po dolžinah in kračinah, ki niti v klasičnih jezikih niso bile več slišne, je bilo popolnoma arbitrarno in umetno opravilo. Uspeh je dosegla šele silabotonična stopica, vendar kot poustvaritev kvantitativne stopice v drugem verzifikacijskem sistemu, in sicer prek zamenjave zlogovne dolžine z naglasom. Kot je v svoji poetiki, prvi v nemščini, zapisal barokist Martin Opitz, ki je ob svojem času veljal tudi za največjega nemškega pesnika, ni tako, »da lahko na način Grkov in Latincev jemljemo v pošteve določeno dolžino zlogov [*eine gewisse gröÙÙe der fylben*], temveč moramo iz akcentov in tona spoznavati, kateri zlog je treba postaviti visoko in katerega nizko«, se pravi, kateri zlog je treba naglasiti in katerega ne, česar doslej ni dosledno upošteval »še nihče, niti jaz sam ne« (Opitz 38). Odtlej slišimo ritem grškega verza, a samo skoz naglas.

Posnemanje metra v nekvantitativnem verzifikacijskem sistemu se je nadaljevalo tudi v novem veku. Po drugi strani je osvobajanje od metra potekalo v znamenju ritma, ki se je pojavljal celo kot geslo proti takšnemu posnemanju in se na koncu dolgega izmenjavanja remetrizacije z demetризacijo sprostil v tako imenovanem *vers libre*, »prostem verzu«. Ta mednarodni verz, v katerem nam verznozgodovinska podoba moderne verzologije daje videti dokončno osvoboditev ritma od metra (oziroma njegovega posnemanja v nekvantitativnem verzifikacijskem sistemu), se je razmahnil v vseh evropskih jezikih in je po Gasparovu zadnja stopnja, ki jo je v svojem razvoju dosegla evropska verzifikacija. Njegovi začetki v nemščini segajo v drugo polovico 18. stoletja k Friedrichu Gottliebu Klopstocku, v čigar *freie Rhythmen* sta opuščena tako posnemanje metra kakor tudi rima, in v angleščini v drugo polovico 19. stoletja k Waltu Whitmanu, ki je svoj verz oblikoval predvsem ob pomoči bibličnega paralelizma kot skladijsko-pomensko-zvočnega sredstva. V 20. stoletju pa se je sintaktični prosti verz, v katerem se vrstica praviloma ujema s povedjo, razvezal v asintaktičnega, ki v vrsticah kontrapunktično ustavlja ali pohitruje navadni govorni tok, pogosto z opuščanjem ločil. Po sodbi Gasparova je takšno sproščanje besedne vezave v prostem verzu, ki se ne ravna več niti po skladijskih enotah, hkrati tudi že uničevanje ritma, saj »občutenje razlik med ritmičnimi variacijami slabi ali izgine« (Gasparov 220).

Facit zgodbe, ki jo Gasparov, tako kot številni drugi moderni verzologi, začne z indoevropskim verzom in njegovo metrizacijo v grškem

verzu, torej je: *ritem, metrum, ritem*. Vendar je na koncu ena od možnosti tudi uničenje ritma. Na koncu koncev je slepa ulica: opustitev verzne vrstice, raztresenje besed in, ob razpustitvi besed, celo razsutje črk po knjižni strani, ki smo mu priče v konkretni poeziji in letrizmu.

Ritem, metrum, ritem: zdi se, da se zgodba o ritmu in metru s tem konča. Treba pa je narediti še en korak nazaj. Kaj *prvotno* sploh je ritem?

Naša predstava, da je ritem v prvotnem pomenu gibanje morskih valov, je napačna. Kot v svoji besednoarheološki ekspertizi opozarja francoski jezikoslovec Émile Benveniste, grški samostalnik *rhythmós* izhaja iz glagola *rheîn*, »teči« – in ne teče morje, ampak reka. Vrh tega Grki s to besedo sploh niso označevali valovanja. Niso je rabili za tekočo vodo, »celo za 'ritem' ne« (Benveniste 353), če imamo pri tem namesto gibanja valov v mislih gibanje govora. Niti ritem ni bil v temelju nič slišnega (in s tem časnega).

Ravno narobe: *rhythmós* je v najstarejši rabi »oblika«, in sicer nečesa spremenljivega, tistega, kar v temelju ni (oziroma ni videti) trdno. Pri predsokratiku Demokritu je na primer vidna oblika, po kateri se zaradi različne razporeditve atomov razlikujeta zrak in voda, in pri liriki oblika, ki jo poprime značaj kakega človeka. V nasprotju z drugimi grškimi besedami za »obliko«, kot so *schêma*, *morphé* in *éidos*, »označuje obliko v trenutku, ko je bila prevzeta od tistega, kar je gibljivo, gibajoče se, tekoče« (Benveniste 358). To je zvečine vidna hipna oblika nečesa, kar nima organske gostote ali trdnosti niti obstojnosti, oblika črke, kot se izpiše pri pisanju, obleke, kot se ta ali oni trenutek naguba pri nošenju, značaja ali celo razpoloženja, kot vznikne v človeški duši, a se lahko vsak trenutek spremeni. Benveniste poudarja, da je *rhythmósu* pomen »ritma« dal šele Platon. Ritem je pri njem postala oblika gibanja, ki jo zariše človeško telo. Še več: *rhythmós* je Platon povezal z mero in tako poimenoval urejeno gibanje telesa pri plesu (prim. npr. *Fileb* 17d), od tod pa se je ta beseda prenesla na takšno gibanje glasu in tonov v glasbi ter glasu in besed v pesništvu. Ritem je bil prej mera telesnega gibanja kot govora. Govorna mera je postal iz mere noge.¹⁴

¹⁴ V zvezi s prenosom besede »ritem« na področje pesništva primerjaj odmevno tezo o plesnem izvoru daktilske stopice, ki jo je postavil Thrasybulos Georgiades v delu *Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache* (114–121). Po njegovem je bilo predvajanje Homerjevega epa prvotno skladno s stopanjem plesalcev v kolu (*syrtós*), tudi če ti niso plesali epa samega. Ta teza, po kateri je pevcu ritem dajal ples, se opira na notranji in zunanji dokaz: na osmi spev *Odiseje*, v katerem se Odisej mudi na otoku Fajakov in ti plešejo ob Demodikovem spevu (v. 246 isl.), ter na nepretrgan obstoj starega daktilsko umerjenega ritma od antike naprej, ki ga je ohranil *syrtós kalamatianós*, dandanes najbolj razširjen grški ljudski ples.

In kaj je tedaj *pesniški* ritem? Lahko bi rekli, da je naravni ritem jezika oblika, ki v kateremkoli trenutku nastane v njegovem gibanju. *Grosso modo* so to vse oblike govornega jezika, vsaka (katerakoli) oblika, ki in kot se pojavi ter potem izgine, tudi vsaka v govorni stihiji ponovljena oblika, ki jo odnese njen tok. Pesniški ritem pa nastane s ponovitvijo oblike – popolno ponovitvijo ali njeno variacijo –, ki obstane. Vstane, če uporabim Heglov diktum, *s padcem oblike v čas* (prim. *Vorlesungen* 3,155) in je, kot pravi pesnik, »oblika, vrezana v ČAS« (Pound 198). Pesniški ritem je v ponovitvi dana in prepoznana oblika sredi govora, ki se giblje in tekoč spreminja v času.

Še enkrat: potrebna je ponovitev. Treba je, da se v besednem vzorčenju prepozna neki vzorec ali oblika *kot to, kar se je vrnilo*. Ponovitev je pogoj možnosti pesniškega ritma. Ta se umeri s ponovitvijo in teži k ponavljanju. V ponovitvi je že ritem in je mera. V njej ritem stopi v tako ali drugačno mero.

Pesniški ritem vznika tudi v prozi. Tam, kjer obstojne ponovitve ni, pa je stihija navadnega jezika, vrvež, gubanje oblik, nenehno obličjenje, neskončna proza vsakdanjosti.

LITERATURA

- Aristoteles. *Poetika*. Prevedel Kajetan Gantar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.
- Aristotle. *Poetics* / Longinus. *On the Sublime* / Demetrius. *On Style*. Grški izvirniki z angleškim prevodom. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015 (Loeb 199).
- Attridge, Derek. *Poetic Rhythm. An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Averincev, Sergej. *Poetika zgodnjebizantinske literature*. Prevedel Pavle Rak v sodelovanju z Matejo Komel Snoj. Ljubljana: KUD Logos, 2005.
- Beda Častitljivi. *De arte metrica. Venerabilis Bedae, Anglo-saxonis presbyteri, opera omnia*. Zv. 1. Izd. Jacques-Paul Migne in fratres Garnier, Pariz 1904 (PL 90). 149–175.
- Benveniste, Émile. *Problemi splošne lingvistike I*. Prevedla Igor Žagar in Bernard Nežmah. Ljubljana: Založba ŠKUC in Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1988.
- Cicero. *Brutus* / *Orator*. Latinski izvirnik z angleškim prevodom. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014 (Loeb 342).
- Diels, Hermann, in Walther Kranz. *Fragmenti predsokratikov*. 3 zv. Izd. Gorazd Kocijančič. Prevedli Dašo Benko idr. Ljubljana: Študentska založba, 2012.
- Dionysius of Halicarnassus. *Critical Essays I. On Literary Composition*. Grški izvirnik z angleškim prevodom. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007 (Loeb 466).
- Gasparov, Mihail Leonovič. *Očerk istorii evropejskogo stiha*. Moskva: Fortuna Limited, 2003 (2., dopolnjena izdaja).
- Georgiades, Thrasybulos. *Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache*. Hamburg: Marion von Schröder Verlag, 1949.
- Halliwell, Stephen. *Aristotle's Poetics*. London: Duckworth, 1998 (2. izd.).

- Hegel, Georg W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik I–III. Werke*. Zv. 13–15. Izd. Eva Moldenhauer in Karl Markus Michel. Frankfurt na Majni: Suhrkamp, 1994 (4. izdaja).
- Hengel, Martin. *Judentum und Hellenismus. Studien zu ihrer Begegnung unter besonderer Berücksichtigung Palästinas bis zur Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr.* Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1969.
- Hieronim. »Praefatio s. Hieronymi in librum Job«. *Sancti Eusebii Hieronymi Stridonensis presbyteri opera omnia*. Zv. 9. Izd. Jacques-Paul Migne in fratres Garnier, Pariz 1890 (PL 28). 1138–1142.
- Homer. *Odiseja*. Prevedel Anton Sovrè. Ljubljana: Založba Mihelač, 1991.
- Horace. *Odes and Epodes*. Grški izvirnik z angleškim prevodom. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015 (Loeb 33).
- Kugel, James L. *The Idea of Biblical Poetry. Parallelism and Its History*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- Kvintilijan, Mark Fabij. *Šola govorništva*. Prevedel Matjaž Babič. Ljubljana: Zupančič&Zupančič, 2015.
- Meillet, Antoine. *Les origines indo-européennes des mètres grecs*. Pariz: Presses Univ. de France, 1923.
- Opitz, Martin. *Buch von der deutschen Poeterey (1624)*. Izd. Richard Alewyn. Tübingen: Niemeyer, 1963.
- Plato. *Lysis / Symposium / Gorgias*. Grški izvirnik z angleškim prevodom. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015 (Loeb 166).
- Platon. *Simpozij. Zbrana dela*. Zv. 1. Prevedel Gorazd Kocijančič, Celje: Mohorjeva družba, 2004. 74–91.
- Platon. *Fileb. Zbrana dela*. Zv. 1. Prevedel Gorazd Kocijančič, Celje: Mohorjeva družba, 2004. 434–485.
- Pound, Ezra. *ABC of Reading*. London, Boston: Faber and Faber, 1991.
- Quintilianus, Marcus Fabius. *The Orator's Education*. Latinski izvirnik z angleškim prevodom. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014 (Loeb 124–127).
- Sveto pismo stare in nove zaveze. Slovenski standardni prevod iz izvirnih jezikov*. Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije, 1997 (2., pregledana izdaja).
- West, Martin L. *Greek Metre*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- von Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich. *Griechische Verskunst*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1921.
- Župančič, Oton. »Ritem in metrum«. *Ljubljanski zvon* 37.5 (1917): 277–279.

Rhythm and Metre

Keywords: ancient Greek poetics / European poetry / versification / metre / rhythm

The starting point of the paper is the Greek understanding of poetry, which became the norm in antiquity and has maintained such a status well into post-antiquity. According to this understanding, poetizing is a measuring or a putting of words into a measure (Gr. *metron*), while poetry is an art of metrical speech binding and thus of versification. The rhythm in Greco-Roman poetry seems to have been captured in a measure that was a quantitative measure, the duration of syllables. But already in ancient metrics rhythm began to separate from meter, although it remained subordinate to it as a systemic structure. When in late antiquity the distinction between long and short syllables, on which the quantitative system of versification was based, became inaudible, the liberation from the meter began under the sign of rhythm. "Rhythm" in Middle Ages described the structure of poems in the vulgar languages of post-antique Europe and established itself in the Renaissance as the primary term for the syllable versification system. However, the imitation of the meter continued in European poetry, with demetrification and remetrification alternating. Therefore, modern versiology illustrates the development of European versification with the movement of sea waves, which is not equable as in nature: the meter is in decline, while the rhythm is steadily increasing. In the picture it paints, the final liberation of rhythm from the meter is represented by the free verse. Nonetheless, at the end the paper returns to the beginning with the warning that *rhythmos* originally did not refer to something audible, but to the mostly visible momentary form of something unstable. On this basis it finally tries to define what a poetic rhythm is.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 801.6

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v44.i1.07>

The Concretization of the Literary Work of Art: Elements for a Comparison between Roman Ingarden and Wolfgang Iser

Sazan Kryeziu

University of Gjakova "Fehmi Agani", Faculty of Philology, Department of English Language and Literature, Ismail Qemali St., n.n, 50 000, Gjakova, Kosovo
<https://orcid.org/0000-0003-0137-9932>
sazan.kryeziu@uni-gjk.org

The notion of concretization introduced by Roman Ingarden in his seminal work The Literary Work of Art makes the reader the one responsible for the creation of the literary work of art as an aesthetic object. Prior to the act of reading, 'the work itself,' in Ingarden's analysis, is a structure of various strata: the stratum of verbal sounds, the stratum of meaning units, the stratum of schematized aspects, and the stratum of represented objectivities. The reader concretizes the work, turning the schematic formation into an accomplished aesthetic object. Concretization is accomplished by adding determinations to the schemata of the text on all strata. By way of their psychic operations readers fill in places of indeterminacy and establish the world of the literary work of art. Wolfgang Iser takes up Ingarden's concept of places of indeterminacy to develop his own position. Iser recasts the concept of indeterminacy in the form of gaps or 'blanks' which allow for more functions and forms than those stated in Ingarden's analysis. For Ingarden, the process of reading moves in one direction: from the real world to the imaginary (intentional) world. For Iser the process of reading is two-directional: the reader fills in the blanks of the imaginary world using the memory traces collected in his or her mind that derive from the life-world. An attempt to clarify the main points of Ingarden's phenomenology of reading, may, therefore, elucidate Iser's contribution. In addition, the notion of concretization has seen many criticisms (R. Wellek, G. Poulet, S. Fish, D. Barnouw among others), and the topic deserves renewed attention.

Keywords: literary theory / phenomenology of reading / places of indeterminacy / concretization / Ingarden, Roman / Iser, Wolfgang

The confrontation with Roman Ingarden (1893–1970) and Wolfgang Iser (1926–2007) that we are about to undertake has been made necessary by the emergence of a problem resulting from Ingarden's conception presented in his *The Literary Work of Art* (1931), in that, the work of art as a purely intentional intersubjective object finds its fulfillment as a 'polyphonic harmony' through the experience of the reader's thinking and phantasy (its concretization). For Ingarden, a text does not have a fully determined content (that is, it is not complete), first of all, in the sense that it contains 'variables' or 'schematic views' that readers are asked to fill in or 'concretize'. Readers attempt to picture the characters and the events present in the text. The natural attitude of the reader, for Ingarden, tends toward the elimination of spots or 'places of indeterminacy' (*Unbestimmtheitsstellen*) by way of concretization. Second, a text is incomplete in the sense that the world of the art work is an intentional correlate of a sequential chain of sentences which intends a unity for such a world to be intended. Taking up Husserl's theory of temporality and applying it to the sequence of sentences in a literary text, Ingarden contends that each sentence points beyond itself, thus by opening up a perspective it calls for the reader to put it into the play of her expectations, and by doing this she will be able to modify them, yet not to fulfill them. This changing process of the horizon of expectations forms the so called 'image-building concretization.'

In *The Act of Reading* (1978), Wolfgang Iser takes up Ingarden's concept of structural indeterminacy to develop his own position. Iser recasts the concept of indeterminacy in the form of gaps or 'blanks' which allow for more functions and forms than those stated in Ingarden's analysis. Blanks occupy an important place in the communicative function of a literary work, since they "induce the reader to perform basic operations within the text" (Iser, *The Act* 169). By filling in, completing, or removing blanks on several levels, the reader thus creates or co-creates the literary work, or to follow Iser, "the asymmetry between text and reader stimulates a constitutive activity on the part of the reader; this is given a specific structure by the blanks and the negations arising out of the text, and this structure controls the process of interaction" (169-70). Iser's conception of indeterminacy in literary works has been criticized most forcefully by Stanley Fish, among others. Another important concept in Iser's *The Act of Reading* is that of the 'wandering viewpoint,' the treatment of which will also occupy part of our discussion. Taking his cue from Husserl's analysis of the interplay of retentions and protentions, Iser's 'wandering viewpoint'

expresses the idea that the text cannot be perceived all at once, and that, by operating within the literary text, we can travel with the text as our reading progresses.

Notwithstanding the illuminating theories of these phenomenologies of reading brought forward by Ingarden and Iser, we will also discuss the following problem: if the reader is guided, stimulated or reinforced to adopt a position in relation to the text (Iser, *The Act* 169), then does this reading strategy of the “disappearing text bring about the disappearance of the reader, too?” (Barnouw 1979). Contrary to this view, my thesis assumes that what modernist theorists and literary critics call disappearance of text and reader in the act of reading, is in fact a radical transformation of the reader, put differently, the transformation of text has brought about the reader’s transformation. But in order to be able to make some sense of this thesis in the concluding part of the paper, we should first present and confront Ingarden and Iser’s theories on the phenomenology of the act of reading.

I.

Phenomenology tries to determine that one cannot describe an object in its wholeness if that object is observed from one perspective only, but rather it is necessary to observe it from multiple perspectives if we want to have the closest descriptions possible. In the same way: many perspectives are integrated in a unit of meaning which is recognized as the material object. Thus, in a literary text, the multiplicity of perspectives does not coincide with the same potency on the intentional object. The artist’s imagination cannot incorporate all aspects of the material object to the text; therefore, many places or gaps are left to be filled by the reader’s concretization of the work.

Ingarden’s preoccupation with the issue of concretization began once he finished analyzing in great detail the problem of the structure of the literary work, and before moving toward the problem of aesthetic value qualities. The first question that Ingarden raises is: how does a literary work appear during reading, and what is the immediate correlate of this reading? (Ingarden, *Literary* 332). And he provides the answer directly, positing that concretization is “precisely what is constituted during the reading and what, in a manner of speaking, forms the mode of appearance of a work, the concrete form in which the work itself is constituted” (332). Apart from the traditional distinction between the work of art and its material foundation, Ingarden differen-

tiates two additional objects within the intentional mode of being: the work of art itself and its concretization, which for Ingarden is the real aesthetic object. This proposition is Ingarden's fundamental discovery in the field of aesthetics: that the art work is a 'schematized object' created by the artist with the intention of reaching its fullness of existence and realization, and thus becoming an aesthetic object for the observer. This proposition of Ingarden is contrary to Husserl's theory according to which even non-intentional phenomena (material entities) are considered as intentional, because they are immanent through the perception of the observing subject.

Yet, instead of indicating what a concretization of a literary work of art actually is, Ingarden, first of all, sets himself the task of describing the properties of the concretization of a literary work and points out the relationships, on the one hand between the concretization and the literary work, and on the other between the concretizations and the subjective experiences in which they are constituted (Ingarden, *Literary* 332). Since the schematization of a literary work is of a very diverse yet complex structure of heterogeneous elements brought about in various combinations, we therefore deal with various possible concretizations that are its substantiated forms. It should be pointed out that both the literary work of art and its concretizations are different from the experiences of apprehension. As emphasized by Ingarden: "there would be no concretizations if such experiences of apprehension were not effected, since concretizations are dependent on the latter, not simply in their mode of existence, but in their matter as well" (335).

The literary work of art is a schematic formation, and some of its strata, especially the objective stratum, contain some blank spots, appearing on the basis of a complex chain of sentences. The represented objects in a literary work of art are intended as real objects hence they might be taken to be part of the same ontology as the real objects. This does not stand, however, because represented objects in a literary work are objects represented intentionally (that is, they are only projected as concrete entities), and as such they can have only those properties that arise from the text. Thus, we can access a text only from the ideas or things constituted in the text: if an object property is not mentioned, it remains undetermined and undeterminable, therefore, intentional objects represented in the literary work of art are said to contain a series of spots or 'places of indeterminacy.' As Ingarden puts it in *The Cognition of the Literary Work of Art*:

We find such a place of indeterminacy wherever it is possible, on the basis of the sentences in the work, to say whether a certain object or objective situation has a certain attribute. If, for instance, the color of Consul Buddenbrook's eyes were not mentioned in *Buddenbrooks* (and I have not checked to see), then he would be completely undetermined in this respect. We know implicitly, through context and by the fact that he is a human being and has not lost his eyes, that his eyes are of some colour, but we do not know which...I call the aspect or part of the portrayed object which is not specifically determined by the text a 'place of indeterminacy.' (50)

Hence, reading, in a sense, consists of making more complete the schematic aspects in the text. This completion (or realization), according to Ingarden, may be achieved *in conjunction with* concretization.¹ The theory of concretization enables the reader to relate the abstracted model of the material object created by the artist to the original object of which it is a model. First, we must remember that represented objects are not affected by schematization or any potentiality of its aspects, rather schematization and potentiality appear on other strata of the literary work, that of meaning creation and appearances, which according to Ingarden, are 'held in readiness' (*Parathaltung*) by the literary work and become a reality in the reader's perception. But, as noted by Szczepańska, we must be careful not to identify a concretization with the work itself, "as it is often mistakenly interpreted by theorists or scholars" (Szczepańska 33). Rather, the reader's perception of an individual literary work always assumes the form in which it expresses

¹ In an instructive and illuminating account, Jeff Mitscherling (1997) observes: "The term 'concretization' has often been employed by Ingarden's commentators and critics—and indeed sometimes by Ingarden himself—in a confusing and inconsistent manner. We have to distinguish three terms: (1) realization (or actualization), (2) concretization, and (3) aesthetic object. These terms do *not* refer to the same object or activity. They are properly to be employed as follows: (1) That which exists potentially may be 'realized'. This realization may be achieved in conjunction with concretization, but they are different activities; the 'schematized aspect held in readiness,' for example, is 'realized' when it is no longer held in readiness but has become present, and it is by virtue of its concretization that this aspect has achieved its presence. (2) Concretization refers to the 'filling out' of that which is given only *schematically* in the work; both the individual (schematized) aspects of a work and the work as a (schematic) whole are said to be 'concretized' by the subject who apprehends them. (3) Regarding the use of 'aesthetic object,' we merely have to be careful not to confuse it with either the realization of possibilities or the concretization of the work" (Mitscherling 160). As Ingarden explains in *The Literary Work of Art*: "It is not the concretization itself which is the aesthetic object, but rather the literary work of art taken precisely as it is expressed in a concretization in which it achieves its full incarnation" (372).

itself in the given concretization. For, if we do not turn our attention to the work itself, but to a given concretization, then we cannot be aware of the difference between the work and its concretizations. Hence, the work is only 'expressed' and 'developed' in concretizations, but each such development, as Ingarden explains "(as long as it is not a mere reconstruction of the work) necessarily goes beyond it" (Ingarden, *Literary* 337).

The idea that for each reading experience there can be a concretization, arises from the fact the objects of properties in a work of art remain undetermined and as such they require imaginational experience, creativity and skill. Since concretizations are said to be the activity of individual readers, they allow a vast number of variables. Further, what one reader apprehends in reading a literary work is not identical with that of another reader of the same work. Even the same reader may have different experiences of the same work. Accordingly, by assuming an aesthetic attitude toward the work (that is, growing intellectually and emotionally), we may become more able in realizing the aesthetic possibilities of a literary work. We must be attentive, however, not to confuse the use of the word 'concretization' with the word 'concretion' of the work of art. As noted by Holub: "Ingarden employs the word concretization to designate the result of actualizing the potentialities, objectifying the sense-units, and concretizing the indeterminacies in a given text" (Holub 26). On the other hand, a concretion "although *conditioned in its existence by corresponding experiences* in the reader, it is codetermined by the literary work" (26).

If Ingarden's aestheticism is examined closely, three main propositions will always occur: (i) that the work of art is an intentional object, (ii) the work of art consists of different strata, (iii) the perceiver (observer, reader, listener) will perform an act of concretization in order to relate the intentional object to the material object. If during the concretization process the strata are to be neglected, then this will result in incorrect apprehension and interpretation of the meaning of the work of art. The third stratum of the represented objects is of particular importance as regards the establishment of the meaning of the literary work, which also determines the 'metaphysical qualities' of a literary work of art. It is in this stratum that the artist establishes the larger context of meaning and constructs his representative objects for the reader to decode, since the reader who does not have full access to the artist's strategy of meaning in every instance, will therefore be able to apprehend the implied purpose of the artist. Yet, in Bundgaard's view: "these are questions that follow directly from Ingarden's approach, but which

he has not himself developed in any particular way; probably because such a problem is semiotic, rather than ontological” (Bundgaard 176).

However, a literary work of art cannot be said to constitute an aesthetic object if its constitutive elements are not concretized. Hence we can distinguish three components of the aesthetic object: first, there is the existence of the material object, second, the abstracted model of the material object as created by the artist, and third, the perceiver who is encouraged to apply his own experience in order to relate the intentional object to the material object through the process of concretization. In Hans H. Rudnick observation, “it is also obvious at this point why Ingarden cannot accept Husserl’s transcendental idealism which does not permit such a direct relation to the material object” (Rudnick 111).

The reader on his part begins the concretization process by using the ‘fictitious realm of the state of affairs’ offered to him by the third stratum, as the ‘orientation space.’ In this way, the reader, using all of his life experience, can fill in those gaps left incomplete by the artist’s imagination in the literary text. Applying all his personal and interpretative engagement, as we already pointed out, the reader will be able to make sense of the meaning of the work of art. Yet the *real* meaning is concealed by the material object. So, it is the task of the reader to discover the *real* meaning, by attempting to discover the ‘schema’ offered to him through the presented objects in the art work. Meaning speaks to the reader by way of the particular schema contained in the text. Regardless of the multiplicity of aspects of reality, the task of the reader lies in his ability to see them within perspective and context. However, we must remember that such a subjective access to the text is not an assurance that one has thoroughly apprehended the work of art, for as we noted, a work of art always presents itself from a multiplicity of perspectives to the reader, and that the reader on his part can use merely a particular perspective as access to the text. Since one’s experience is always emotionally and intellectually different from the experience of other readers, the observation of the intentional object is therefore of particular importance as regards the validity and depth of concretization.

The manifold aesthetic value qualities are constituted in the various strata of the literary work of art. And it is precisely by reason of this considerable diversity that they form a *polyphonic harmony*. Further, it is because of this diversity of aesthetic value qualities that, as Ingarden shows, “does not permit them to merge into a fused sphere of homogeneous elements such as we find in the previously distinguished strata of the work” (Ingarden, *Literary* 371). The work of art is this polyphonic

entity consisting of various strata, merging into a harmonious structure, yet although “this harmony has its own completely new, derives ‘*Gestalt*’ qualities, it is still a polyphonic harmony, an aesthetic expression (if we may use this term) of the stratified structure of the literary work” (371–372). Again, the strata are interrelated and organized in such a way that they provide the reader with a ‘schema’ which orients him in the course of the concretization. Ingarden rejects the division of the work of art into form and content. For him, the work of art as an organic unity draws its life from the polyphonic harmony between the various strata and the reader’s concretization. He also refutes the Formalists viewpoint according to which poetic language is merely a part or subdivision of linguistics. Ingarden does not deny the importance of linguistics, and what is more, he sees poetics and linguistics as intersecting phenomena. However, unlike linguistics, poetics treats the literary work of art in terms of artistic categories following a principle of its own: the figurative language, which presents itself to the reader and demands concretization from him.

A literary work of art achieves its full incarnation only if it attains *adequate* expression in a concretization, or to put it in Ingarden’s own words, only in the *concretization* it can attain “a full establishment, an intuitive exhibition, of all these qualities” (Ingarden, *Literary* 372). Or to put it in more precise terms: “the literary work of art constitutes an *aesthetic* object *only when it is expressed in a concretization*” (372). From this we come to understand that the aesthetic object parallels the objective work of art with the subjective concretization. The aesthetic object is said to be an organic unity of the physical object (the work) and the psychological subject (the reader). The text invites the reader to concretize its nature left open by the artist’s imagination. If the concretization is incorrect, then the aesthetic judgment will also result in incorrectness. However, as Rudnick puts it “this is not to be considered as a weakness in Ingarden’s system, but rather eloquent proof of the flexibility of his system. The observer cannot judge the aesthetic value of a work of art as such; he can only judge the work of art on the grounds of his personal concretization” (Rudnick 116).

One literary critic who failed to see these distinctions in the thought of Ingarden is René Wellek. In his important book *Discriminations: Further Concepts of Criticism* (1970), Wellek mistakenly transforms Ingarden’s distinctions into ontic distinctions. This is incorrect, because the strata are characterized only on the basis of their component, that is, artistic values. According to Wellek, the existence of a ‘material’ or structure exists only at the moment when these structures become

aesthetically valid. This ‘moment’ corresponds with Ingarden’s moment of aesthetic concretization. Ingarden, like Wellek, sees every material (the *structures* of syntax, meaning or representation) as very important to the aesthetic effectiveness or value, but it is the aesthetic concretization that determines the multiplicity of materials in establishing the value structures of the complete aesthetic object. It must be noted that all these aesthetic attitudes of the literary work of art are related to the creation of an aesthetic object (aesthetic concretization). And an aesthetic concretization on the other hand must also be authentic or as faithful as possible to that work. Menachem Brinker, in an attempt to clarify Ingarden’s exposition of the aesthetic concretizations, offers a comparative evaluation of them from three different points of view:

One, an ‘effective’ concretization succeeds in realizing a comparatively greater number of aesthetic values or a greater unity between these values (a richer polyphonic harmony). Two, concretization which is ‘closer to the work’ is one that avoids filling those indeterminacies in the text that are meant to stay ‘empty’ and completes the other schematic structures in a way which is closer to the ‘spirit of the work’ (which is not, of course, the only way open to the reader). Three, a concretization that ‘does justice to the work’ is one that is either ‘effective’ or both ‘effective’ and ‘close to the work.’ (Brinker, “Two Phenomenologies” 133)

But the question that might be raised is this: how would such an *adequate* concretization of a literary text be possible if the schematic structure of the work allows multiple realizations or completions? First, we must not forget that concretizations differ with regard to their aesthetic value qualities. Ingarden himself states that in order for an aesthetic experience to be faithful to the given work it has to realize a specific set of conditions. For Ingarden, a concretization is ‘effective’ and ‘closer to the work’ at hand than another work, if it comprises such fulfillments that ‘does justice to the work,’ yet equally ‘permitted’ would be those which are introduced by other works as well. In Ingarden’s formulation, “[t]he aesthetic experience is ‘adequate’ when it leads to the constitution of a concretization which is the exact embodiment of the ‘idea’ indicated in it” (Ingarden, *Cognition* 394). And when he contends that one concretization is of *greater effectiveness* than another, what he actually means is that it “contains a greater number of aesthetic values and a higher total aesthetic value; but the condition must be fulfilled that the aesthetic values appearing in the concretization must belong to the domain of values which lies within the scope of the possible realizations of that work of art” (368).

However, these criteria are not without their problems. For instance, Ingarden argues that it is not impossible that, despite the equality of the value, for each criterion to have more than one concretization equally close to the work. Likewise, with regard to the criterion of effectiveness, “two aesthetic experiences of the same literary work of art which take different courses can also lead to the constitution of two concretizations having a qualitatively different but equally high aesthetic value because the same places of indeterminacy can be filled out in very different ways and, as a result, can constitute different aesthetically relevant qualities” (Ingarden, *Cognition* 374–75). But the problem is that, if we follow these criteria, how would one decide which concretization is the *most* adequate one? It seems that *one adequate concretization* of the literary text cannot be confined to any founded set of criteria, no matter how precise or strict they may be. For a multiplicity of equally adequate concretizations of the same work, as we already indicated, may always differ among themselves as regards their aesthetic value. No matter how many properties of an aesthetic object we have determined, there are always more to be found, because one and the same work of art authorizes its perceivers to always pass varying judgments.

II.

Iser approves of Ingarden’s phenomenology for rejecting the notion of the contemplator of the art work. Ingarden substitutes this notion of classical aesthetics with the notion of concretization by making the reader the one who is responsible for the constitution of the literary work of art. The literary work of art itself is a schematized object consisting of various strata: the stratum of verbal sounds, meaning-units, schematized aspects, and the stratum of represented objectivities. The reader concretizes the work, turning the schematic formation into an accomplished aesthetic object. Yet, in Iser’s view, Ingarden’s ideas are still under the influence of classical aesthetics, since for Ingarden the objectivities represented in the work of art are ‘purely intentional’ owing their existence to the artist’s intentionality, which provides a schematic basis for their being, and to the reader’s intentionality, which brings these schemes into full being. Whereas in *The Cognition* Ingarden tries to build up the art work as a schematic formation existing independently of any aesthetic concretization.

Iser’s main criticism is opposed to Ingarden’s notion of ‘polyphonic harmony.’ According to Iser, the role of the reader would be too

narrow if we view it as the reconstruction of a ‘polyphonic harmony’ existing in the work itself as Ingarden posited. With Ingarden’s ‘places of indeterminacy’ the reader is confined within a narrow horizon of activity. In addition, a reader’s concretization to the constitution of an aesthetic object is different from another aesthetic object constituted by another reader for the same work. In Iser’s view, Ingarden failed to realize that gaps or blanks are the dynamic elements of the literary text. Textual indeterminacies are of great importance because they set in motion the process of reading and sustain it. And if the role of textual indeterminacies is misconstrued, then the whole way according to which the overall meaning of the fictional work is constituted, will be misconstrued, too.

Yet Iser follows Ingarden in arguing that meaning is not inherent in the text, but rather emerges in the interaction between reader and text. And he goes a little bit further in allowing for the openness of the text. The text, says Iser, is no longer a fixed object but open to an active process to be dismantled and assembled by the mind of the reader. However, if a work is no longer autonomous but dependent on the reader for its reconstruction, the first question that comes to our mind is: how is this activity conducted and what happens to the reader in all this process?

Iser’s *The Act of Reading* attempts to answer these questions by revealing how reading sets in motion a series of activities that depend on human mind and how a text’s potentiality reaches its fullness and realization during the reading process. Initially, he argues that the structures of the work “do not fulfill their function until they have affected the reader” (Iser, *The Act* 21). Iser recasts the phenomenon of textual indeterminacy in the form of ‘blanks’ or ‘gaps’ (*Leerstellen*) since they point to the necessity of the reader to constitute the meaning of the text. These gaps are encountered both at the thematic level and at the level of textual strategies. A literary text is said to be a result of the interaction between the text and the reader. In order to clarify the nature of this process, Iser uses the concept of ‘the implied reader’ which has “its roots firmly planted in the structure of the text” (34). As noted by Iser, ‘the implied reader’ “designates a network of response-inviting structures, which impel the reader to grasp the text” (34), however this reader is only “a construct, and in no way is to be identified with any real reader” (34). In his interaction with the text, the reader is invited to remove or complete the *gaps* on a number of levels, from simple plots to complex themes in the text which emerge against an implicit horizon. By ‘implied reader’ we must understand the role assigned to

the real reader by the instructions of the text. For Iser, a literary text is an act of communication which generates “the imaginary correction of deficient realities” (85). This function of literature is offered by considering certain novels (like Joyce’s *Ulysses*), which Iser calls ‘systems of perspectives.’ These ‘systems of perspectives’ orient the reader toward ‘the text’s repertoire’ (through a selection of social, historical or cultural aspects). This is how Iser illustrates his technique of ‘the text’s repertoire’ in Joyce’s *Ulysses*: “The repertoire of this novel both reflects and reveals the rules that govern its own communication. The reader is made aware of the basic features of his mode of perception: porous selectivity, dependence on perspective, habitual reflexes. In order to orient ourselves, we constantly and automatically leave things out, but the density of the repertoire in *Ulysses* prevents us from doing this. Furthermore, the successive changes of style, each restricted to its own perspective, indicate the extent to which perception and interpretation depend upon the standpoint of the observer” (84).

With the modern novel, the act of reading seems to have become a technique of deception characterized by negated possibilities of meaning. This strategy depends on the reader’s own efforts, awareness and willingness to configure the text. Following this strategy, as Paul Ricoeur succinctly observes, “reading itself becomes a drama of discordant concordance, inasmuch as the ‘places of indeterminacy’ (*Unbestimmtheitsstellen*)—to borrow Ingarden’s expression—not only designate the lacunae of the text with respect to image-building concretization, but are themselves the result of the strategy of frustration incorporated in the text as such on its rhetorical level” (Ricoeur 169). Yet the organization of the structure of meaning also depends on the strategies of the text which “lay down the lines along which the text is to be actualized” (Iser 85). In this way, however, with the modern novel, reading tends to become “a picnic where the author brings the words and the readers the meaning” (Ricoeur 169).

These textual strategies seem to be supportive of the repertoire, since their function is to establish the structure of comprehension, that is to say, to organize the references of the repertoire so that the reader could fulfill the perspectives offered, “in order for the communication to be successful” (Iser 87), because “the ultimate function of the strategies is to *defamiliarize* the familiar” (87). This process of the ‘*defamiliarization* of the familiar’ by the reader, in Ricoeur’s view “corresponds to that of de pragmatizing on the side of the text and its implied author” (Ricoeur 169). Iser, however, in talking about the textual strategies, is not concerned with the techniques themselves, but rather with the “structure

underlying them” (Iser 87). This examination leads to the discussion on the role of the reader and how his role emerges from the interaction of perspectives. In absence of links between perspectives in the text, the reader therefore is encouraged to fill in the blanks with possible links.

To this interaction process is then added the mobility of the reader’s ‘wandering viewpoint’ according to which, the reader by placing himself within the text, travels with it as his reading activity progresses. The reader assembles the story as an imaginary object using his ‘wandering viewpoint.’ His viewpoint wanders along the perspectives given in the text as he attempts to join them at the aesthetic object created by himself. And while constituting in this way the *overall meaning* of the text, the reader achieves the level of *significance*.² During the process of ‘*gestalt-forming*,’ the act of reading is experienced by the reader as a living event (Iser, *The Act* 128). This participation in the text in which the reader watches himself being involved enables him to become conscious of himself, which is an “essential quality of the aesthetic experience” (134). For the relevance of aesthetic experience, as Iser asserts, lies in the fact that “it induces this observation, which takes the place of codes that otherwise would be essential for the success of communication” (134).

The *world* of the literary texts is varied: not all texts are instructive, some of them are divertive, and as such many of them depend on a much wider range of strategies of participation on the side of the reader – not just strategies that prompt mental processes. One theoretician and literary critic who challenged Iser’s theory of the act of reading is, Stanley Fish. In a diacritical review on Iser’s *The Act of Reading* under the title “Why no one’s afraid of Wolfgang Iser” (1981), Fish raised the problem in a metacritical level by arguing that the problem with Iser’s theory of reading lies in its assumption that some features of text come

² As Menachem Brinker explicates: “The ‘overall meaning’ of the fictional work, a basic textual blank which is constituted by the reader as an imaginary object, is always referential as it points to the limitations of accepted ideologies. Its constitution may change the reader. At the beginning of reading the reader is conscious of himself as standing against the text. But this subject-object duality disappears when he becomes involved in his reading and senses himself as the constitutor of the imaginary object. At the end of the reading process there is a new duality located in the reader himself. The reader who has left his own system of beliefs and norms after realizing that they will not help him find the system of equivalences necessary for the understanding of the work encounters his own empirical self by realizing the difference between the system of equivalences embodied in the overall meaning of the work and his own norms and beliefs. This realization invites the reader to a reshaping of his personality and may cause it” (Brinker, “Two Phenomenologies” 208).

into being through an interaction with the reader's activity, yet in other moments "Iser insists on the brute-fact of the text, at least insofar as it provides directions for the assembling of the 'virtual object'" (Fish 6). Thus the objective structures which Iser assumes that determine or pave the way to the reader's response may be valid only for certain practices of reading. Readers are encouraged to fill in the *gaps*, but in Fish's view "gaps are not built into the text, but appear (or do not appear) as a consequence of particular interpretive strategies, then there is no distinction between what the text gives and what the reader supplies; he supplies everything; the stars in a literary text are not fixed; they are just as variable as the lines that join them" (7). The reader or author cannot supply everything, and even the "adventures of the reader's *wandering viewpoint*", according to Fish, "will be the products of an interpretive strategy that demands them, and therefore no one of those components can constitute the independent given which serves to ground the interpretive process" (7).

In Fish's estimation, Iser's theory of indeterminacy "loses its force because it would make just as much sense to say that everything is determinate" (11). Textual interpretation cannot be a subjective activity, on the contrary, "there is no subjectivist element of reading, because the observer is never individual in the sense of unique or private, but is always the product of the categories of understanding that are his by virtue of his membership in a community of interpretation" (11). In fact, what Fish rejects is the theory of indeterminacy on the same basis that he rejected determinacy. Since readers always operate within an interpretive structure, and given that we are always dependent on certain conventions, indeterminacy is therefore impossible. However, Fish does not say that the analysis of a literary text is impossible if following Iser's model. A textual interpretation may be conducted using a distinction between what is given in a text and the reader's contribution. But any such account might in itself be merely the result of an eventual interpretive strategy which would be valid only within a particular system of comprehensibility or accessibility.

In a response entitled "Talk like Whales" (1980), Iser had actually replied to Fish's first critique and had clarified his terms by setting up the following distinction: "The words of a text are given, the interpretation of the words is determinate, and the gaps between the given elements and/or interpretations are the indeterminacies" (83). By way of this explanation, Iser wants to distinguish between our interplay with the text and our interplay with the real world. The real world is given through the senses, "whereas the literary text is only perceivable

through the imagination” (72), indeterminacy goes into the ‘gaps’ between interpretations and the given elements. The literary text, on the other hand, enables us to produce a world, that is to say, the real world is the result of interpretation. Jonathan Culler, however, thinks that this response of Iser’s is “clearly unsatisfactory, since in many cases the interpretation of certain words is quite indeterminate, and often the question of what word one is dealing with is a matter of interpretation, not a given” (Culler 76).

A substantive critique of Iser’s *theory of aesthetic response* which I would like to present here is that of Dagmar Barnouw (1979). Barnouw opens her review by raising a question which might sound a bit hyperbolic: “Is there anything left to read for Iser’s reader?” She focuses on three objections: initially, questioning Iser’s assertion in *The Act of Reading*, that “a theory of response has its roots in the text; a theory of reception rises from a history of readers’ judgments,” Barnouw remarks that “the text disappears increasingly in Iser’s attempts at describing the dynamics of the reading process, what he terms the ‘act of reading’” (Barnouw 1207). As a consequence, “with the disappearing text, the reader whose activity is to be stimulated, guided and reinforced by the text, disappears too” (1207). Secondly, in Barnouw’s estimation, Iser’s understanding of the reading process is insufficient, for “there are very few texts that Iser’s reader can profitably read” (1207). Iser’s theory thus is based on a “very selective reading of very selective texts and speculations about the mechanisms of a reading mind,” and as a result Iser’s concept of the interaction between text and reader can be said to presuppose that kind of the reader “who is not in the habit of reading, the reader as *tabula rasa*” (1207). And third, she remarks that “a theory of aesthetic response that loses sight of both text and reader in its attempts at metaphorical celebration of their dynamic interaction will not (as Iser hopes) facilitate ‘intersubjective discussion of individual interpretations’ nor will it ‘promote reflection on presuppositions operative both in reading and interpreting’” (1207).

For Barnouw, Iser’s concept of the theory of response is merely a ‘corrective’ to Roman Ingarden’s concept of concretization “through an optimal reader” (Barnouw 1208). In Barnouw’s understanding, Ingarden’s concept of optimal reader “presupposes the distinction between a bad/wrong and a good/right reader resulting in an impossibly purged as well as ambiguous concept of an optimal reconstruction of the text” (1208). Though Ingarden is right to “attack the relativistic ‘psychologism’ of critics,” his ‘*remedy*’ nevertheless “will only

add to the problems” (1208). There are of course similarities between Ingarden’s and Iser’s concept of reading and reader, and that Iser “replaces” Ingarden’s concept of “the harmonious complexity of the text with a modern one” in so far as the text for Iser “allows for ambiguities, multiperspectivity, even fragmentation” (1208). However, Barnouw is not right when arguing that Iser’s view is *paradoxical* because it puts “an emphasis on the reader’s role asserting the primacy of the reader’s imagination to which the text will have to submit itself” (1208). For as Iser himself clarified this point: “the literary world...is only accessible to the imagination, whereas the real world is also accessible to the senses and exists outside any description of it” (Iser, “Talk” 83).

Yet, what becomes ‘particularly problematic’ in Iser’s understanding of the act of reading, as Barnouw argues further, is when Iser “predetermines the reader’s ‘significance’ as defamiliarization bringing about an imaginary correction of a deficient reality” (Barnouw 1209). Iser tends to choose for illustrations of his theory only particular texts “with a high incidence of indeterminacies... thereby provoking the reader to engage in an ‘intense’ activity” (1209). In this respect, Iser’s study “fails in its attempts to pin-point the elusive dynamic interaction between text and reader” (1209). Barnouw drives home the point that an “epistemological flaw in Iser’s approach” lies also in the fact that the reader and/or the text remain “highly abstract construct[s]” presented “as if they were going on in a vacuum” (1209).

Following this, Barnouw concentrates on her discussion thesis of disappearance of text and reader in Iser’s theory of the act of reading, though not very objectionably assuming that such conclusion “could be projected as the eventual result of Iser’s concept of the blank and of indeterminacy” (Barnouw 1209). She maintains, though not very enlighteningly, that even when Iser takes up his favorite texts to show *the dynamic process* (i.e. the split between the text and reader) it is again ‘problematic’ for this dynamic process “must first have been envisioned by the author who plotted the strategy of the ‘reverse’ (Fielding’s term) and integrated it in the text” (1212). However, in *The Act of Reading* Iser clearly says that: “The literary text...exists primarily as a means of communication, while the process of reading is basically a kind of dyadic interaction” (66). Barnouw concludes her point by raising a somewhat odd question: “A dialogue between whom? A text reduced to a self-regulatory system of stimuli, a reader who is subjected to such stimuli as if he had been lobotomized?” (Barnouw 1213)

I think that Barnouw has degraded the interaction between reader and text; her thesis cannot stand, because the reader's encounter with a work of art is a willing encounter, and it may even be said that the reader by reason of a certain inward calling pursues such communication forms. Readers identify themselves with familiar elements inherent in the world of fiction, but these elements are reorganized in a new and unfamiliar situation. The reader tries to construct this new situation in the process of reading, for "speech devoid of situation is practically inconceivable... [f]urthermore, speech is almost always directed at an addressee—usually in an attempt to stabilize the variable factors left open by the actual situation" (Iser, *The Act* 62). The reader is surprised when in the process of reading he is encountered with a new and unfamiliar situation, and he continues his reading in order to find a revelatory model in the *world* of fiction.

We might say that a literary text is of a kaleidoscopic nature which constantly changes its pattern to each individual observer. No matter what system of stimuli a reader may be subjected to, he is not lobotomized, on the contrary, he will make himself free to create his own personal world out of the possible worlds inherent in the text. Any literary text, no matter how deceptive, disorienting, ambiguous, lacking, excessive, brings about the freedom of the reader, which results in his transformation. The transformation of the structure of the text of modern and contemporary novel indeed may be claimed to have become the image of a poetics of an open work, but as such it has brought about the transformation of the reader, too. With the modern novel, reading is not only that which is prescribed in the text; it is also that which makes possible to be interpreted in terms of the perspectives it opens up for interpretation. In this context, it might be said that any literary text transforms its reader to the extent that it regulates this transformation. This oscillation between text and reader can perhaps be said to correspond to Heidegger's conception of the 'hermeneutic circle' in his elucidation of *The Origin of the Work of Art* when he asserts that "not only is the main step from work to art a circle like the step from art to work, but every separate step that we attempt circles this circle" (Heidegger 18). We may reconceptualize Heidegger's 'hermeneutic circle' as an iterative process of the reader's transformation being subjected to an open-ended text of fragmentary segments.

Conclusion

To conclude, it may be claimed that for both Ingarden and Iser the object of experience was the text and that readers can be cognizant of everything in the text as well as in their psychic operations on the text. Put differently, appreciation of literature comes from what is given in the text and from what has been stored in the consciousness (memory, perception, awareness) of the reader. The competent reader notices what is relevant, draws connections between what is given and what is lacking in the text, and makes his own decisions about the text's meaning. Namely, literature is processed in terms of our interaction with it. Yet, we should also point out the differences between Ingarden and Iser's phenomenologies of reading: in Ingarden's phenomenology the reader is a 'transcendental ego' concretizing the meaning of the imaginary object's manner of givenness. By way of their psychic operations readers fill in 'places of indeterminacy' and establish the world of the literary work of art. For Ingarden, the process of reading moves in one direction: from the real world to the imaginary (intentional) world. For Iser the process of reading is two-directional: the reader fills in the blanks of the imaginary world using the memory traces collected in his mind that derive from the life-world. Thus, the existing version of the fictive world provides the reader with a new version for the understanding of the real world. As this version of the world is constituted by readers on the basis of the text, it may be concluded that both Ingarden and Iser discovered new worlds for us to see.

WORKS CITED

- Barnouw, Dagmar. "Review of *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response* by Wolfgang Iser; *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* by Wolfgang Iser." *MLN* 94.5 (1979): 1207–1214.
- Brinker, Menachem. "Roman Ingarden and the 'Appropriate Aesthetic Attitude' to the Literary Work of Art." *Poetics Today* 5.1 (1984): 129–148.
- Brinker, Menachem. "Two Phenomenologies of Reading: Ingarden and Iser on Textual Indeterminacy." *Poetics Today* 1.4 (1980): 203–212.
- Bundgaard, Peer. "Roman Ingarden's Theory of Reader Experience: A Critical Assessment." *Semiotica* 194 (2013): 171–188.
- Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982.
- Fish, Stanley. "Why No One's Afraid of Wolfgang Iser." *Diacritics* 11.1 (1981): 2–13.
- Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. New York, NY: Harper & Row, 1971.
- Holub, Robert C. *Reception Theory: a Critical Introduction*. London; New York, NY: Methuen, 1984.

- Ingarden, Roman. *The Cognition of the Literary Work of Art*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973.
- Ingarden, Roman. *The Literary Work of Art: an Investigation of the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Language*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973.
- Iser, Wolfgang. "Talk like Whales." *Diacritics* 10.2 (1980): 57–74.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, MD; London: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Mitscherling, Jeff. *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*. Ottawa: University of Ottawa Press, 1997.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. 3. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1988.
- Rudnick, Hans H. "Roman Ingarden's Literary Theory." *Analecta Husserliana*. Vol. IV. Ed. Anna-Teresa Tymieniecka. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1976. 105–119.
- Szczepańska, Anita. "The Structure of Artworks." *On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessments*. Eds. Bohdan Dziemidok and Peter J. McCormick. Dordrecht: Springer Netherlands, Kluwer Academic Publishers, 1989. 21–54.
- Wellek, René. *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. New Haven, CT: Yale University Press, 1970.

Konkretizacija literarne umetnine: elementi za primerjavo med Romanom Ingardnom in Wolfgangom Iserjem

Ključne besede: literarna teorija / branje / fenomenologija branja / nedoločena mesta / konkretizacija / Ingarden, Roman / Iser, Wolfgang

Pojem konkretizacije, ki ga je v svojem temeljnem delu *Literarna umetnina* uvedel Roman Ingarden, prenaša na bralca odgovornost, da ustvari literarno umetniško delo kot estetski objekt. Pred bralnim dejanjem je po Ingardnovi analizi 'samo delo' večplastna struktura: plast zvokov besed, plast pomenskih enot, plast shematiziranih vidikov in plast upodobljenih objektivitet. Bralec ali bralka konkretizira delo tako, da pretvori njegovo shematsko obliko v dovršen estetski objekt. Do konkretizacije pride, ko se prek bralnih mentalnih operacij zapolnijo mesta nedoločenosti ter nadalje določijo sheme besedila na vseh ravneh, s tem pa vzpostavi svet literarnega umetniškega dela. Wolfgang Iser prevzame ob iskanju svoje lastne pozicije Ingardnov koncept mesta nedoločenosti in predstavi koncept nedoločenosti v obliki zevov oz. 'praznin', ki dopuščajo več funkcij in oblik kot Ingardnova analiza. Medtem ko Ingarden meni, da se proces branja premika enosmerno, od resničnega

proti (intencionalnemu) imaginarnemu svetu, vidi Iser branje kot dvosmeren proces: bralec ali bralka zapolnjuje praznine v imaginarnem svetu s sledovi lastnih shranjenih spominov, ki izvirajo iz resničnega sveta. Poskus, da bi pojasnili Ingardnovo fenomenologijo branja, lahko torej pripomore k osvetlitvi Iserjevega prispevka. Ne nazadnje zasluži tematika svežo pozornost že zato, ker je pojem konkretizacije doživel številne kritike (med drugim R. Welleka, G. Pouleta, S. Fisha in D. Barnouwa).

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

DK 82.0:028

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v44.i1.08>

The Ideas of Dangerous Education: Modification of the Pedagogical Novel in *Oliver Twist* by Charles Dickens and “The Gemini” by Taras Shevchenko

Denys Chyk, Tetiana Semehyn

Taras Shevchenko Regional Humanitarian Pedagogical Academy of Kremenets, Department of Foreign Languages and Methods of their Teaching, 1 Litseynyi Lane, office 55, Kremenets, Ternopil Oblast, 47003, Ukraine

orcid.org/0000-0002-4304-114X, orcid.org/0000-0002-1211-3729

denyschyk@ukr.net, semehynt@gmail.com

The article deals with usage of the pedagogical genre in the novels Oliver Twist by Victorian writer Charles Dickens and the story “The Gemini” by Ukrainian writer Taras Shevchenko. It demonstrates that in the novel Oliver Twist by Dickens and the story “The Gemini” by Shevchenko there are some distinct genre features of the pedagogical novel: in both works, one can observe the development of authors’ experiments—the main heroes are placed in specific pedagogical circumstances. Unlike Shevchenko, Dickens promotes the idea of “noble” heredity, which is important for further formation of personality with high moral and ethical principles of the character that is able to resist the negative impact. Despite the external similarities with biblical motifs and themes, the plot of the novels is based on archaic components: the motif of the amazing rescue of the infant and dual organization of the myth about brothers (twins), where the first represents consistency of Good and the other Evil. In both works, antagonists are infantile individuals who revolt against their loving mothers. The writers construct images of wise mentors without whom ideal characters would not form successfully.

Keywords: English literature / Ukrainian literature / Dickens, Charles / Shevchenko, Taras / Bildungsroman / pedagogical experiment / education / environment / twins / psychomachia

In comparison with Taras Shevchenko's other prose works, his story "The Gemini" ("Bliznetsy"), which was written approximately in 1855 but remained unpublished until 1886, is poorly researched. Perhaps this can be explained by the fact that the text reached its readers in an unfinished draft version and, therefore, is characterized by certain compositional incompleteness.

As to the definition of this literary work's genre, there is a full agreement in Shevchenko's studies: modern scholars (e.g. Sydorenko, Hrytsiuta, Zarva, Kharina) largely interpret "The Gemini" as an education novel (in Ukrainian—*роман виховання*) with a distinct Enlightenment spirit. Sydorenko, a researcher of Shevchenko's prose, defined the genre of "The Gemini" as a version of Enlightenment education novel (Sydorenko, "Povist" 68) but later clarified it as a syncretic combination of features of education, picaresque, ethnological novels as well as documentary genres of autobiography, diary, confessions and memories (Sydorenko, "Bliznetsy" 452). Hrytsiuta identified such features of education novel in "The Gemini" that prove its typological correlation with models of the given genre varieties of the eighteenth and nineteenth century (J.-J. Rousseau, J. W. Goethe, J. Paul, L. Sterne): the linear biographical composition principle, the concept of constant personal spiritual and aesthetic growth; the spiritual mentoring motive; architectonics of the main character image as spiritual and aesthetic centre; constructive role of the author; traditional autobiography (Hrytsiuta 6). Importantly, the researcher observes a typological kinship of the novel poetics not only with classic examples of Bildungsroman (novels by J.-J. Rousseau or J. W. Goethe) but also with the novel *Der grüne Heinrich* (1854–1855) by a Swiss writer G. Keller that corresponds to the Ukrainian author chronologically. However, this relationship is too general and applies to common reference to the genre of education novel because *Der grüne Heinrich* is a classic example of another genre variety—a novel about an artist.

Zarva singles out the following features of Shevchenko's story approaching it to the Enlightenment prose and, accordingly, to the genre of an education novel: anthropocentrism, "appeal to childish and youth years as the period of formation of the heroes' spiritual world," the idea of the necessity of honest labor and training, education, the good of science, emphasis on the role of literature as an important means of people's education and upbringing (Zarva 46–48). Kharina also notes features of education novel in the story "The Gemini": the image of the ideal hero, clear opposition of positive and negative characters, educational promotion of knowledge, love and respect for the

work, focus on issues of upbringing, the introduction of the mentor image (Kharina 28). Slipushko and Shapovalova, following the ideas of Hrytsiuta, term the story educational and define its main idea – “the formation and degradation of a person depending on educational factors” (Slipushko and Shapovalova 29).

The story “The Gemini” shares several distinct features of other sub-genres of education novel as well, in particular pedagogical novel. To confirm this, we decided to compare Shevchenko’s story with the novel of a British writer Charles Dickens *Oliver Twist, or The Parish Boy’s Progress* (1837–1839). *Oliver Twist*, being the first experience of the author in the genre of Bildungsroman and his second major work, presents a genre modification of the pedagogical novel.

Bildungsromans in the works of Dickens are diverse and original and primarily include *Oliver Twist* (1838), *David Copperfield* (1849–1850), *Great Expectations* (1860–1861), *Bleak House* (1852–1853), *Hard Times* (1854) and *Our Mutual Friend* (1864–1865) (cf. Zwierlein 341). Taking into consideration the definition of Bildungsroman suggested by a well-known researcher of this genre J. G. Buckley, Ghosh singles out the following characteristic features in *Oliver Twist*: the idea of progress and development of an individual as the quintessential of liberal narrative, characteristic of Victorian literature; topos of protagonist’s journey from the village to the big city, from innocence to experience, from social repressions and restrictions to maturity (Ghosh 84). However, scholars also note that, compared with the classic model of Bildungsroman in the heritage of Dickens (*David Copperfield*), the second novel of the writer is a certain deviation from the traditional model of the Bildungsroman genre, because we observe secularized allegory *psychomachia*—the struggle of light and darkness for the fate of the soul (Buzard 1226). The same *psychomachia* can be noticed in the story by Shevchenko, and that is why we consider such deviation from Bildungsroman as one of the modification features of the pedagogical novel.

The fact of Shevchenko’s possible familiarity with Dickens’ novel cannot be excluded while conducting the typological comparison of English and Ukrainian writers’ prose works. The Ukrainian writer could have known the Russian translations of Dickens’ education novels *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby*, *The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield* etc., which were quoted by him in some of his stories, as well as other short and long literary works of the British author. In the Russian Empire, readers had the opportunity to acquaint themselves with Russian

translations of *Oliver Twist, or The Parish Boy's Progress* for the first time in 1841 (then Shevchenko studied at the Imperial Academy of Arts and took an active interest in all artistic innovations). An excerpt from Dickens' novel "O tom, kakoe vliyanie imeyut chaynyie lozhki na lyubov i npravstvennost" was first published in the *Literaturnaya gazeta* number 123. Later, the translation of the whole novel appeared in the journal *Otechestvennyie zapiski* (vol. 18–19), and at the end of the year, a separate book with the novel was published in St. Petersburg. In fact, the appearance of the novel in the book form and in a reliable translation caused a positive resonance and the book received favorable reviews from critics (Katarskiy 59).

Jean-Jacques Rousseau, who is considered to be the founder of the pedagogical novel, offers a program of upbringing an ideal citizen and his wife in the work *Émile ou De l'éducation* (*Emil or On education*). Although it is obvious that the proposed program is totally utopian, the novel gained enormous popularity as a guide for teachers. This text is also often called a novel-treatise because the author not only depicts the plot events but mostly justifies his own vision of a purposeful and constant correction of the human nature in order to receive a true citizen-humanist in the end. The emphasis on the pedagogical centre of the text gave reason to the American literary critic Moore to note wittily that this first *Erziehungsroman* has actually more *Erziehung* (from German—education) than *Roman* (from German—novel) (Moore 382).

Besides the key idea of education, scholars point out other distinctions between the pedagogical novel and Bildungsroman. Gaizhiunas admits that in the pedagogical novel, the way of forming of the average character (which is the key idea of educational novel) is only outlined at the beginning and then develops to the patterns of established ethical or ideological author program. As a result, instead of the average character, a positive or perfect character is portrayed (Gaizhiunas 26–27). Thus, the pedagogical novel is a variation of Bildungsroman, in which the development of a certain pedagogical experiment takes place in the foreground: the main character (characters) is placed in specific conditions that have a definite impact on his formation and growth, socialization, and individualization. In his definition of the European Bildungsroman, Moretti named this genre the cultural mechanism that represents the conflict in modern society between two mentioned values—self-determination and socialization—and is trying to reach some consensus on this issue (Moretti 15–16). The educational component in solving this dilemma is crucial for the pedagogical novel. The text represents the experiment description, which must

certify to the reader the undoubted validity of results: the protagonist is not exceptional for his abilities and resources, and anyone, being in analogous conditions, passes the same path of personal development or failure. So, the genre-forming idea of education in *Bildungsroman* is transformed into the subject of external influence on the development of a man, his decisive role in the formation of character and worldview orientation, and the appropriate protagonist's response to the means of pedagogical influence.

Mikhail Bakhtin considered historical treatises *Cyropaedia* by Xenophon, *Les Aventures de Télémaque* (*The Adventures of Telemachus*) by Fénelon, and *Émile ou De l'éducation* by Rousseau to represent classic examples of the didactic and pedagogical novel (Bakhtin 330–331). The texts selected by the scholar also demonstrate main milestones in the development of the pedagogical novel and are predetermined by the chosen type of the learner: a perfect autocrat, an ideal politician and, as it was mentioned above, an ideal citizen. To some extent, the change of pedagogical novel protagonists is a “literary” response to the demands of society at a given stage of civilization. Therefore, “the result of education” is outlined by the goals set before the teachers who must “guide” their students. The initiation motif is very crucial for the pedagogical novel: a hero, formed according to a definite pedagogical idea, begins his “maturity”, which usually presupposes separation from home and faraway journeys. The initiation involves the return to the native community which, depending on circumstances, may be in the form of a triumph or defeat.

Researchers primarily pay attention to the Christian origin of the sphere of images in the novel *Oliver Twist*. The most common is the reception analysis of Puritan in the novel *The Pilgrim's Progress from This World to That Which Is to Come*, which belongs to the famous English preacher, Bunyan. After all, the subtitle of the novel “The Parish Boy's Progress” hints the reader at this famous Christian allegory. Marcus was one of the first to notice that the novel of the young writer is a traditional sequel of parable tradition of the British literature written in Bunyan's manner and is, moreover, a form of a *moralité* or preaching story (Marcus 66–67). Larson tried to specify this observation, carefully analyzing *Oliver Twist* not as a religious and didactic novel, but through the prism of possible biblical sources. It is difficult not to agree with this approach because in comparison with Christianity, Oliver's way is not the way of God searching and overcoming vices and temptations. From the first chapter to the last one, Oliver did not find out what the sin was. Thus, his spiritual development in the novel is much

materialized: the boy regains his fortune, but his spiritual growth is not considered at all. Besides, Larson singles out Jesus' parable about the Good Samaritan as a pretext for most novels of the writer and as a motive of providential rescue that was also used in Bunyan's work. Thus, the parable about the Good Samaritan is a subtext for *Oliver Twist* but not necessarily through the mediation of Bunyan, whose story is only used for spotting the archetype motive of struggle between the good and evil (Larson 48–49). Although Larson does not use a more accurate term to describe the struggle between the good and evil for the human soul, obviously we can talk only about the implementation of the aforementioned allegory *psychomachia*.

The parable of the Good Samaritan is used by Dickens dialectically: as a didactic motive and for the ironic mimicry. Criminals under the direction of Fagin, as well as dishonest public institutions and the church, cover their dishonest deeds with the help of church morality, inverting or completely denying the ideological content of the parable. And, on the contrary to different criminals, gentlemen in the novel show genuine acts of kindness towards poor Oliver similar to the Good Samaritan (Lewis 27). Taking into consideration the sense of the parable, we can consider Nancy in Dickens' novel as a real Samaritan because she comes to help the boy at the time when even the reader hardly ever expects it from a criminal and prostitute.

Researchers in the field of *Shevchenko* study often notice the Christian origin of the story "The Gemini". Highlighting the binary opposition "good—evil" as the semantic core, Hrytsiuta points to its biblical origin, particularly the Old Testament story about Cain and Abel, which is interpreted anew by Shevchenko—without an emphasis on the fratricide motif (Hrytsiuta 7–8). Sydorenko treats the plot of the story as a complex projection of other biblical scenes—about the sons of the Old Testament patriarch Isaac (Esau and Jacob) and the prodigal son (Sydorenko, "Bliznetsy" 456).

The fratricide motif in the stories about Cain and Abel is interconnected with the motif of rebellion—the first murder on the earth is the result of jealousy because Yahweh gave preference to the sacrifice of one of the brothers. However, in Shevchenko's story, there is neither sibling rivalry nor violent struggle for parental affection or inheritance despite the binary opposition "good—evil".

The Old Testament story from Genesis about the brothers Jacob and Esau is based on the idea of unacceptable disregard of God's grace: the hungry Esau sells his birthright to his twin brother in exchange for a bowl of stew and, thus, despises God's will. At the instigation of a

loving mother Rebecca, Jacob tricked his old father and obtained his blessing, which could not be taken back. Here we see a bold rebellion of a woman against a man and at the same time a desperate deed of a mother who, for the sake of her son, is able to intervene in the will of patriarchal society law and the will of God that defines the headship of a younger son and his descendants over the older one. The lost birthright is the loss not only of wealth, but also of spiritual things—the blessing of his father. Selling of God’s blessing for a bowl of stew represents the neglect of higher will as well as the manifestation of the lack of faith in one’s own strength. An important issue concerning this Old Testament story is not Esau’s anger and his persecution of the deceiver but the reconciliation of the two brothers who did not follow the ill-considered and terrible act of Cain and are able to come to mutual understanding despite offenses. Mother’s affection to one of the sons in Shevchenko’s story does not lead to fatal consequences because she completely obeys her husband and openly gives preference to none of her sons. Her affection to one of the twins is a consequence of her understanding of a happy person in the Russian Empire, so she links success exclusively with military service.

We do not agree that “the biblical scheme in the story is realized to the fullest” (Shahinian 73). The parable about the prodigal son implies sincere penitence of the sinner and open forgiveness of his sins. We do not observe this in the story: “the prodigal son” is an outcast, his foster father actually refuses him, and he does not change internally under the influence of difficult circumstances. The abovementioned list of events is not related to the plot of the story in any way: Zosym returns to his native hamlet after his father’s death and invades it, turning this place into a nest for gamblers and drunkards. So, his return as the prodigal son and his forgiveness are absent at all. Paraskeva does not “die with his name on her lips” because she has to endure the cruelty of a drunken son patiently for three years and then go through severe maternal grief—his burial after the brutal murder.

Thus, the ideological basis of the story is not derived from the Old Testament motif about Cain, the story about the stolen birthright, or the New Testament parable about the prodigal son, and that is why its background must be found in other plots, including archaic ones.

Firstly, attention should be paid to the myth about the amazing rescue of the infant. The latter is known to be extremely common in both polytheistic and monotheistic religions. In the works of Dickens and Shevchenko, the main components of the myth outlined by Rank can be traced (Rank 68). The first component concerns the origin: an

infant has a divine origin or is a descendant of a heavenly father and a maiden. Oliver, who was destined to a difficult childhood, is an illegitimate child. His birth story is worthy of thorough analysis.

Thus, Oliver's future father Mr. Edwin Leeford is deeply unhappy in his marriage since he has to marry by family compulsion. His son Monks demonstrates criminal inclinations from the very early years, whereas his wife cultivates hatred to her son's own father. It was one of the reasons for Leeford to leave his family eventually, but he is unable to divorce with his wife for some mysterious reasons that are not revealed to the reader.

Meeting with the young nineteen-year-old Agnes Fleming becomes fatal for Leeford: he falls in love with Agnes and seduces her. Up to now, he was a victim of circumstances and suffered from coldness of his wife and son, but at this very moment he himself destroys someone's happy family. As a result, Agnes' father is forced to leave his own home with two daughters in order to avoid people's disapproval, but, being convinced of his daughter's suicide, dies of despair. Agnes dies during the birth of her son in the workhouse. It seems that the author should disapprove Leeford's deed leading to the death of two innocent people. Instead, he fully justifies him, shifting the blame for the life failures to his imperious parents, treacherous wife, ungrateful and cruel son, and already mentioned strange circumstances that did not allow divorcing. Besides, Agnes Fleming is not a victim as well, since the author notes unambiguously in the last paragraph of the book:

Within the altar of the old village church there stands a white marble tablet, which bears as yet but one word: 'AGNES.' There is no coffin in that tomb; and may it be many, many years, before another name is placed above it! But, if the spirits of the Dead ever come back to earth, to visit spots hallowed by the love—the love beyond the grave—of those whom they knew in life, I believe that the shade of Agnes sometimes hovers round that solemn nook. I believe it none the less because that nook is in a Church, and she was weak and erring. (Dickens 641)

Describing Agnes Fleming depreciatingly as weak and erring, the writer completely shifts the blame to the poor disgraced woman who sincerely trusted a gentleman and his promises.

We can find the same author's condemnation of the disgraced woman in the story by Shevchenko. Eventually, in the story "The Gemini", Zosym also repeats the offence of an unknown father when deceives the only daughter of an old townsman and widower, Yakilina. He shamelessly lies that due to certain circumstances, he will receive

parental blessings later. Afterwards, despite the marriage made out of military authority compulsion, the young officer does not want to care about his family. Although the fate of Zosym's wife and her infant is truly frightening, Shevchenko, following Dickens, shifts the blame for Zosym's unworthy deeds to the poor woman:

Oh, my poor Yakilino! If (only) you could foresee your mediocrity, your bitter future fate, you would run away into the forest or drown yourself in the rotten Ostr, instead of marrying a noble officer. But you, a simple-minded bourgeois woman, in the depths of your immaculate soul, believed the empty phrase that tender love can tame the fierce beast. But this is just a catchphrase, nothing else. And you, a fool, thought that it was really so. Poor woman, how dreadfully you paid for your innocence! You died, and neither your tender love for a drunken monster, nor even your single golden hope—your firstborn son, your beautiful child—saved you from bitter fate. You both lay on the dirty Astrakhan street until you were cleaned up and buried by the generous police. (Shevchenko 68)

Obviously, only the noble and decent background of Edwin Leeford rescues him from being stigmatized in the end of the novel; he is called neither weak nor lost by Dickens. Besides, Oliver inherits all his noble and positive features from his father. The same probable “noble” origin of twins is also implied by Shevchenko when he writes about their appearance after the cavalry regiment leaves the town of Pereiaslav.

The rejected baby(ies) in most myths and legends is saved either by animals or common people (Rank 61). Immediately after his birth, Oliver gets to the social bottom and is sent to the workhouse where he fully experiences the features of the imperial care about the orphans: his life is worthless, while his death is highly desirable for the Christian society that is eager to get rid of the “extra mouth”, “waste”, and burden for the parish. The twins get to a much better place—a hamlet of the old captain Sokyra, which is a pastoral island of grace and happiness.

Twin myths are extremely popular in the world legends and beliefs, but at the same time, they differ completely—twins can be creators of the new world (gods), misfortune bearers (demons) or, on the contrary, harbingers of not evil but desired events, and are capable of embodying magical actions. It is hardly possible to name ancient religions where this myth does not occupy a prominent place. They are typical of Old Egyptian, Old Iranian, Old Persian, Old Indian, Babylonian, Assyrian, and, of course, ancient Greek and Roman cultures. Probably, the most famous one is the legend about Rome founders—Romulus and Remus, in which the first twin brother kills an opponent in the struggle for power.

Moreover, this legend also includes the myth about an amazing rescue of babies – both twins were nurtured by a she-wolf and raised by shepherds.

Ivanov considered the binary organization of twin myths as a result of the dual organization of ancient communities typical not only for Rome but other societies as well, including Indo-European and Slavonic (Ivanov 234). The dual organization of such myths is based on the principle of reflection, when a cultural hero confronts his opposite in the form of a twin brother (Meletinskiy 192). The principle of reflection is not necessarily associated with twin myths; there is the similar principle in Christianity, where God is contrasted with the devil, who tries to do the opposite. The same principle of reflection in mythology, religion, and literature also concerns the antagonistic confrontation between Good and Evil (Abramian 135–136). In the works of Dickens and Shevchenko, the conflict is founded on the archaic principle of building a dualistic pair of brothers based on the “reflection” scheme: if one sibling possesses all possible virtues, the other has no such features at all.

An attempt to examine the main theme of Dickens’ novel as an exclusively Christian version of the struggle between good and evil through the scheme “Son-Savior—Devil-Antichrist” focused on ancient beliefs seems unconvincing. The correspondence between images of Oliver and Jesus Christ, Nancy and Mary Magdalene, and Fagin and devil is somewhat pondered (Krupenina 153). With certain restrictions, we can roughly interpret the novel as “a novel allegory”, taking into consideration the represented archaic dichotomous pair of Good and Evil. Evil is represented by one of half-brothers Monks and other criminals who serve only as executors of Monks’ sinister intentions. A colorful thief Fagin is in charge of all criminals and is depicted in the anti-Semitic tone presenting Jewish archetype of a villain.

Both texts, which are examples of the pedagogical novels, present some pedagogical experiments. Edwin Leeford from Dickens’ novel includes a demand of high moral qualities for his future junior son on his deathbed will, and in case of an act unworthy of a gentleman his son can immediately lose the right to inheritance. Therefore, his elder son Monks begins the antipedagogical implementation of the experiment in order to direct young Oliver to a criminal path and gain the right to inherit the property. The essence of the experiment is to develop criminal inclinations in a small child who knows nothing about his background, provoke his arrest, and ultimately prove that he cannot claim his father’s legacy.

Bildungsromans also include characters who, using their age advantage, act as false mentors for young helpless creatures, and because of

this, the plot acquires tragic turns (Krasnoshchekova 451). The sly, greedy, and cruel criminal Fagin represents one of such deceivers in *Oliver Twist*. Fagin is a “false teacher” because he commands a gang of minors with the tyrant’s ardor and teaches them the craft of dirty pick-pocketing. Fortunately, despite all Fagin’s and his assistants’ efforts, Oliver does not become a criminal, unlike his elder brother. Due to his inner purity and unchildish persistent judgments about good and justice, the young hero proves the author’s opinion that external purposeful devastating impacts cannot destroy the noble innate inclinations quickly. Also, the boy meets good-natured mentors on his way, who take custody of him and free him from the clutches of the criminal world. Thus, as to his moral traits, he represents the complete opposite to his brother Monks.

Shevchenko’s twins Zosym and Savatii in the story “The Gemini” are also involved in a pedagogical experiment: the first one is sent for training to the cadet corps, and the other—to Poltava gymnasium. The author himself describes it as follows:

The saying fairly goes: ‘What is bred in the bone will not come out of the flesh’. But we will see to what extent this proverb is true. They also say vivid childhood impressions are so lasting that they die only with us, and no upbringing can do anything out of a young man if his childhood was surrounded by rough decorations and the actors alike; on the other hand, childhood spent in the vastness of nature with a loving beautiful mother and a Christian father will form an impenetrable wall around a person and protect him on the road of life from all the abominations of the rotational life. We shall see to what extent one can believe this immutable truth. (Shevchenko 16)

Apparently, the writer wants to demonstrate reasonably that even congenital good inclinations, as well as family Christian education, cannot protect the person of harmful environment effects in the future. This feature distinguishes the work of the Ukrainian writer from the novel about *Oliver Twist*; the latter is based on the heredity theory, predetermined by genetic determinism and popular in the nineteenth century. It presupposes inherited nature of intelligence, moral and ethical inclinations, and even demeanor. As Levontin noted, Oliver was raised in the workhouse with 20 or 30 other small pupils placed in the appalling conditions on the same floor and who could not be expected to become useful members of society in the future. But Oliver does not become similar to one of Fagin’s favorites “Artful Dodger” Jack Dawkins, who feels at ease in the criminal world, although they are peers who received the same “upbringing”. Even the lack of education does not

spoil Oliver's selected vocabulary and perfect pronunciation; according to the writer's plan, his "blue blood" is noticed anyway (Levontin 115).

Significantly, even the character of Shevchenko's story Ivan Kotliarevskyi reveals an interest in the final results of the experiment and writes to his parents in the letter: "Every cloud has a silver lining, a psychic experiment can be conducted on the basis of their different upbringing, and it will show what difference can occur between two people with different upbringing but completely equal organization" (Shevchenko 57). However, Ivan Kotliarevskyi could not be a participant of the described events because Petrovskyi Poltava Cadet Corps was opened in December 1840 (Pavlovskiy 16), after the writer's death. The author could not be a gymnasium teacher as well since he only held the position of a warden at the boarding house for poor nobles, although the training program here corresponded to Poltava gymnasium curriculum (Kyryliuk 46). However, his figure is necessary for the story since Ivan Kotliarevskyi represents a model teacher, a counselor, and a mentor for the youth.

Researchers have already noticed that some of Dickens' Bildungsromans, like *Oliver Twist* and *Our Mutual Friend*, consider the question of education inseparably from the environment impact (Zwierlein 345). However, Dickens, as well as Shevchenko, completely keeps secret the process of moral degeneration of Oliver's antagonist—Monks. Both works show how family education fails under the influence of social environment that can fatally ruin the inner world of people. At the same time, Dickens, as we have already noted, promotes the idea of "noble" heredity which cannot be spoiled by a social environment. However, in case of Monks, who, like Oliver, has "blue blood", an important role is given not to heredity but to inappropriate family education and further influence of criminal surrounding.

Monks', as well as Zosym's, image is partly fragmentary. Dickens endows him with true demonic traits: Monks conceals his identity, real name, and motives for criminal acts; his kinship with Oliver remains unknown till the epilogue. The elder brother has disgusting appearance, so he prefers to meet his associates at dusk in places that correspond to gothic topic. As Mr. Brownlow remarks, from his very cradle, he was sorrow and punishment for his own father, one can add to this destructive characteristic "real creation of hell" and a curse.

There is no mentioning in the novel about the previous Monks' crimes: the main attention is paid to the intrigues he arranges to his half-brother. Ivasheva emphasizes the connection between this story line (the struggle of the embodied evil in Monks with perfect good in

Oliver) and the gothic tradition (Ivasheva 155). Indeed, the opposition of ominous Monks and spotless Oliver is the reflection of the fundamental gothic dichotomy concept of good and evil. However, taking into consideration the immaturity of the protagonist, Dickens endows him with equally charitable companions and allies, who save him in a wonderful way from certain pitfalls prepared by his elder brother and his assistants.

Monks' fear of thunder is quite demonstrative and rather strange for such an avid criminal. Thunder, which rattles during dark Monks' intrigues, has deep symbolism: in ancient times, thunder and lightning manifested gods' anger at the moment of crime commitment. Monks suffers from epilepsy, and he also has a kind of "Cain's seal"—a broad red spot on his neck. Oliver was punished for his brother's sneaky deeds. As Brownlow remarks, Monks' acquired epilepsy is a result of his bacchanal life:

Unworthy son, coward, liar,—you, who hold your councils with thieves and murderers in dark rooms at night,—you, whose plots and wiles have brought a violent death upon the head of one worth millions such as you,—you, who from your cradle were gall and bitterness to your own father's heart, and in whom all evil passions, vice, and profligacy, festered, till they found a vent in a hideous disease which had made your face an index even to your mind—you, Edward Leeford, do you still brave me! (Dickens 585)

So, Monks is punished and soon after he condemns himself to exile. Interestingly, Monks is not punished in a legal way; Brownlow, by agreement with Oliver, gives Edward an equal share of property, and the latter immigrates to the United States where he is destined to die in prison from his terminal illness. And once again, offenses committed by Monks in exile remain unknown for the reader. The same symbolic punishment is given to Zosym: he dies a violent death from the hands of thieves who remain unknown.

Zosym's asocialization in Shevchenko's story develops gradually. Step by step, the writer provides indications that the future officer acquires negative traits. Firstly, in his letter to cadet's parents, Kotliarevskyi mentions their son's request for money, then, the same requests start to appear regularly in Zosym's brief letters home. Unlike his brother, Zosym leads a very limited spiritual life; if Savatii takes an active interest in art and new literature, his brother openly despises them: instead of the print from K. Briullov's painting "Last Day of Pompeii", he buys his brother a primitive lithography, and instead of a booked novelty "Dead souls" by M. Gogol, also sends a cheap pseudohistore novel by R. Zotov "Nyklas-Medvezhia

lapa, ataman kontrabandistov, ili Nekotoryie cherty iz zhyzni Fridrikha II”, which could interest only a very undemanding reader.

Zosym constantly and cynically begs his parents for money, but soon the authority of parents is replaced by the authority of “regimental brotherhood”. Being ashamed of his mother’s frank and tearful letter, informing him about her tries to beg a large sum of money, Zosym quickly invents a story that the letter is sent by his mistress from Poltava. Edward-Monks, like Zosym, meanly exploits immense mother’s love. She is ready to commit a crime for her only son. However, Edward robs and leaves his seriously ill mother alone, gambles away all his money, and goes to the capital, where he plunges in the familiar and comfortable world of crime. Dying, Edward’s mother apparently forgives her ungrateful son; besides, she tries to intervene in her husband’s will again and, guided by intuition, points that his younger brother is alive. Paraskeva Tarasivna also forgives her murdered son; she often recalls him looking at Savatii’s happy wife, and, probably, mentally modeling the same imaginary quiet family happiness for her late Zosym.

Why do both antagonists reject mothers’ love and begin to hate them, although they are ready for everything for their sons? Judging by the texts, Edward and Zosym were favorite sons, but because of excessive care, infantile inclinations with the maternal image in the centre were formed in them. As Carl Jung explains, an infantile individual becomes such infantile because he did not sufficiently free himself from his mother’s dependence and therefore inadequately responds to the environment. Due to this close attachment, he loses his own originality and type and is identified with his parents since he is trying to behave in life as they do (Jung 285). Edward tries to change his father’s will owing to his mother’s desire, although he has been trying to get rid of her guardianship since the age of majority. Besides, his hatred towards father was cultivated by his own mother since the very young age and because of this, his asociality is equally heritable and acquired as a result of such “special” “family” education. But in the end, his attempts to change his father’s will represent the repetition of his hateful father’s way, who unsuccessfully tried to get rid of disgusting marriage bonds imposed by his family.

So, Edward and Zosym consciously reject their mothers, which represents the denial of relationships and restrictions that their souls brought from childhood to adulthood. Such a riot is obvious from the very beginning: excessive maternal care is hanging over the two boys, so after leaving parents’ home they do everything not to come back there once again.

The acquisition of antisocial features by antagonists in Dickens' and Shevchenko's works is not easy to explain. Edward's character is formed under the influence of a loving mother who cultivates hatred towards his own father and lays the foundations of future struggle for inheritance; on the other hand, young Oliver, who is also brought up in the atmosphere of hatred and brutal struggle for survival, remains perfect and noble. So, if Leeford "is educated", Oliver is already born with an arsenal of noble virtues that often do not help him but even hinder to recognize deceit and intrigues on the part of certain villains. It is interesting to note that nine years spent in a workhouse do not make a thief out of him; Oliver steals in desperation to avoid starvation rather than enrich himself.

The same dilemma is seen in the story of the Ukrainian writer. Zosym's moral decline is explained by the influence of the Cadet Corps atmosphere where he studies. So, Shevchenko sharply condemns the imperial system of military education in the story that kills all human features and cultivates sinister instincts and dark traits.

The twins are brought up in the same conditions till their separation with a foster family, and only during the last year before studying, their mother begins to give preference to a future officer Zosym. Finally, the role of the mother in the family tragedy is extremely significant: the initial opinion about identical civic education for both children was changed on her demand. This is because of Paraskovia's misconception about brilliant military life, similar to previously seen opera "Kozak-stikhotvoret" by the Russian playwright Alexander Shakhovskoy that is considered the first Russian *vaudeville*. It is known that during the first performance of the opera on Ukrainian territory in 1817, Kharkiv public reacted extremely negatively, treating it as a personal insult and seeing in libretto a parody on the Ukrainian national life rather than reproduction of unknown to the author realities (Radionova 127). The captain also critically characterizes vaudeville; he is annoyed by his wife's exciting memories about "чепуха на двух языках" ("nonsense in two languages"), and the author himself subjectively sees the continuation of Skovoroda's tradition in the artificial language of the characters' libretto.

Zosym and Savatii's upbringing is based not only on receiving primary education, but also on compliance with Christian and avital customs. Why did then four-year studying in different schools change twins identical in character, who received common family education?

As Shevchenko mentions, the character of young students began to be defined with the help of their letters that were initially identical in content and then started to differ:

Thus, for example, Zosia always wrote rather laconically: that he was almost a beggar among the other pupils but practically the first at the front. However, Vatyа expressed himself more extensively: he described his successes modestly without mentioning his poverty. But he filled the whole pages about his kind and noble patron. It was possible to recognize the costume, habits, occupation, in a word, the daily life of the author of ‘Natalka Poltavka’, ‘Moskal-Charivnyk’ and ‘Revised ‘Aeneid’ from his letters. (Shevchenko 59)

Thus, Zosym demonstrates thirst for wealth (perhaps as a consequence of envy of friends) and self-praise. However, at first, his parents do not respond to his complaints about poverty.

Unlike Zosym, Savvatii has a good and wise mentor, Ivan Kotliarevskiy, during his training. The image of a wise and reasonable leader is one of the genre features of classic Bildungsroman. Thus, we cannot imagine the formation of the abovementioned heroes of educational novels-treatises *Les Aventures de Télémaque* by Fénelon and *Émile ou De l'éducation* by Rousseau without teachers—Mentor (whose name became a synonym of “preceptor”) and the omniscient teacher of young Émile. As we have already noticed, a very important role in the story is given to Ivan Kotliarevskiy since he represents the image of an ideal teacher taking care of his students. Kotliarevskiy is a true genius for Savatii, as well as for his father, and his book *Aeneid* is their favourite book. Shevchenko does not overestimate the role of Kotliarevskiy in the educational sphere. Upon receiving the position of a warden at Poltava boarding house for poor nobles in 1810, the author completely devoted his life to this job and stopped writing new works. Contemporaries note the extraordinary honesty of Kotliarevskiy, whose tasks included not only preparing students for military service but also choosing of the best learners for the continuation of studying at the local university (see Borzenko 106–110). Without such a mentor and without any corrections from parents, Zosym easily falls under a negative influence and begins to commit one offense after another until he becomes an avid drunkard and criminal.

The role of a reasonable mentor-protector in Dickens’ novel is given to Mr. Brownlow, an old bachelor and booklover. Brownlow rescues Oliver from the intrigues of his elder brother, untangles the mysteries related to boy’s origin, and later becomes his guardian. There is no doubt that without the intervention of this wise man, Oliver would have never been able to return his legacy, get rid of his new “friends”—criminals and cope with the intrigues of his brother on his own. A cognominal real figure of London benefactor, John Brownlow, stands behind this image (Colby 124–126) and his activity is similar to long-

term dedicated public service of Ivan Kotliarevskiy. However, only the name and city of residence are common in the “real” and fake Brownlow. John Brownlow, like *Oliver Twist*, was a foundling who grew up and was educated in The Foundling Hospital of London, a philanthropic shelter for foundlings and orphans with a focus on treatment that was established in the first half of the eighteenth century. After some time, Brownlow begins to work at the shelter that provides a dwelling for him, and soon he becomes a holder of a responsible position of a secretary there, devoting nearly 60 years of selfless service to the job. Dickens knew the headmaster of The Foundling Hospital personally, was in correspondence with him, and, except perpetuating his name in *Oliver Twist*, repeatedly mentioned his institution in individual and co-authored works of different genres – articles “Received, a Blank Child”, “A Walk in a Workhouse”, “A Curious Dance Round a Curious Tree”, the Christmas story “No Thoroughfare”, and the novel *Little Dorrit* (Taylor 302–360).

So, we have traced the main genre features of educational novel on the basis of the novel *Oliver Twist* by Dickens and the story “The Gemini” by Shevchenko. The deployment of authors’ pedagogical experiments can be observed in both works where main characters are placed in specific circumstances. The impact of environment, rather than family education, is the most influential factor for the characters that shapes them as individuals.

WORKS CITED

- Abramian, Levon. *Pervobytnyi prazdnik i mifolohiia*. Erevan: AN ArmSSR, 1983.
- Bakhtin, Mikhail M. “K ‘romanu vospitaniia’.” *Sobranie sochinenii*. Vol. 3: Teoriia romana. By Bakhtin, Mikhail M. Moskva: Russkii slovari; Yazyki slavianskikh kultur, 2012. 218–336.
- Borzenko, Oleksandr. *Sentymentalna “provintsiia”: nova ukrainska literatura na etapi stanovlennia*. Kharkiv: Kharkiv natsion. un-t im. V. N. Karazina, 2006.
- Buzard, James. “Item of Mortality: Lives Led and Unled in *Oliver Twist*.” *ELH* 81.4 (2014): 1225–1251.
- Colby, Robert A. *Fiction with a Purpose: Major and Minor Nineteenth-Century Novels*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1967.
- Dickens, Charles. *Oliver Twist*. Web. 24 July 2020. <<http://www.planetebook.com/ebooks/Oliver-Twist.pdf>>.
- Gaizhiunas, Silvestras V. *Roman vospitaniia: dinamika zhanrovoi struktury*. Vilnius: Shiauliaiskii pedahohicheskii institut im. K. Preikshasa, 1984.
- Ghosh, Tanushree. “‘Yet we believe his triumph might surely be ours’: The Dickensian Liberalism of *Slumdog Millionaire*.” *Neo-Victorian Studies* 8.1 (2015): 77–106.
- Hrytsiuta, Nataliia M. *Proza T. Shevchenka v konteksti rozvytku yevropeiskoho romanu vykhovannia*. Kyiv: Avtoreferat dys. kand. filol. nauk, 1993.

- Ivanov, Viacheslav V. "Zametki o tipolohicheskom i sravnitelno-istoricheskom issledovanii rymskoi i indoievropeiskoi mifolohii." *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury*. Vol. 5: Mifolohiia i folklor. By Ivanov, Viacheslav V. Moskva: Znak, 2009. 219–245.
- Ivasheva, Valentina V. *Anhliiskiy realisticheskii roman XIX veka v eho sovremennom zvuchanii*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1974.
- Jung, Carl G. *Libido, eho metamorfozy i simvoly*. Sankt-Peterburg: Vostochno-Evropeiskiy institut psikhoanaliza, 1994.
- Katarskiy, Ihor. *Dikkens v Rossii. Seredina XIX veka*. Moskva: Nauka, 1966.
- Kharina, O. "Tradytzii romanu vykhovannia u tvorakh Ch. Dikkensa ta T. Shevchenka." *Zarubizhna literatura* 11 (2012): 27–29.
- Krasnoshchekova, Elena. *Roman vospitaniia Bidungsroman na russkoi pochve: Karamzin. Pushkin. Honcharov. Tolstoi. Dostoevskii*. Sankt-Peterburh: Pushkinskii fond, 2008.
- Krupenina, Maria. "Roman Ch. Dikkensa 'Priklucheniia Olivera Tvista' kak roman-allehoriia o Bohe i diavole." *Istoricheskaia i sotsialno-obrazovatelnaia mysl* 8.1 (2016): 152–155.
- Kyryliuk, Y. P. *Ivan Kotliarevskiy. Zhyttia i tvorchist*. Kyiv: Dnipro, 1981.
- Larson, Janet L. *Dickens and the Broken Scripture*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1985.
- Levontin, Richard. *Chelovecheskaia individualnost: nasledstvennost i sreda*. Moskva: Progress Univers, 1993.
- Lewis, Linda M. *Dickens, his Parables, and his Reader*. Columbia, MI: University of Missouri Press, 2011.
- Marcus, Steven. *Dickens: from Pickwick to Dombey*. New York, NY: Basic Books, 1965.
- Meletinskiy, Eleazar M. *Poetika mifa*. Moskva: Vostochnaia literatura, 2000.
- Moore, Steven. *The Novel: an Alternative History, 1600–1800*. New York, NY: Bloomsbury Academic, 2013.
- Moretti, Franco. *The Way of the World: the Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, 2000.
- Pavlovskiy, I. F. *Istoricheskiy ocherk Petrovskoho Poltavskoho kadetskoho korpusa. 1840–1890*. Poltava: Tipohrafiia Hubernskoho pravleniia, 1890.
- Radionova, N. V. "Teatr iak osередok multykulturnoho spilkuvannia na Slobozhanshchyni XIX stolittia." *Naukovyi visnyk. Seriia "Filosofii"* 45.2 (2015): 126–129.
- Rank, Otto. *The Myth of the Birth of the Hero: a Psychological Interpretation of Mythology*. New York, NY: The Journal of Nervous and Mental Disease Publishing Company, 1914.
- Shahinian, Marietta. *Shevchenko*. Moskva: Khudozhestvennaia literatura, 1941.
- Shevchenko, Taras H. "Bliznetsy." *Povne zibrannia tvoriv*. Vol. 4: Povisti. By Shevchenko, Taras H. Kyiv: Naukova dumka, 2003. 11–119.
- Slipushko, O. M., and Shapovalova, A. O. *Khudozhnia indyvidualnist Tarasa Shevchenka i svitovyi literaturnyi kontekst*. Vol. 1. Kyiv: LOHOS, 2015.
- Sydorenko, Olexii. "Bliznetsy." *Shevchenkivska entsyklopediia*. Vol. 1: A–V. Kyiv, 2012. 452–457.
- Sydorenko, Olexii. "Povist 'Bliznetsy' v konteksti dukhovnykh poshukiv poeta." *Slovo i chas* 12 (1991): 68–73.
- Taylor, Jenny B. "'Received a Blank Child': John Brownlow, Charles Dickens, and the London Foundling Hospital: Archives and Fictions." *Nineteenth Century Literature* 56.3 (2001): 293–363.

- Zarva, Victoria. "Rosiiski povisti 'Blyzniuky', 'Khudozhnyk' T. Shevchenka kriz pryzmu prosvitnytskykh tendentsii." *Ukrayinska mova i literatura v shkoli: Naukovo-metodychnyi zhurnal* 1 (2010): 46–49.
- Zwierlein, Anne-Julia. "The Biology of Social Class: Habit Formation and Social Stratification in Nineteenth-Century British *Bildungsromane* and Scientific Discourse." *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 10.2 (2012): 335–360.

Predstave o nevarnostih izobraževanja: modifikacije pedagoškega romana v *Oliverju Twistu* Charlesa Dickensa in »Dvojčkih« Tarasa Ševčenka

Ključne besede: angleška književnost / ukrajinska književnost / Dickens, Charles / Ševčenko, Taras / razvojni roman / pedagoški eksperiment / izobrazba / okolje / dvojčka / psychomachia

Prispevek v analizi *Oliverja Twista* viktorijanskega romanopisca Charlesa Dickensa in »Dvojčkov« ukrajinskega pesnika in pisatelja Tarasa Ševčenka naslavlja žanr pedagoškega romana. Analiza pokaže, da besedili vsebujeta izrazite žanrske značilnosti pedagoškega romana: v obeh lahko opazujemo razvoj avtorjevih eksperimentov, ki osrednje junake umeščajo v specifične pedagoške okoliščine. Drugače od Ševčenka Dickens promovira idejo podedovane »plemenitosti«, ki pomembno prispeva k nadaljnjemu oblikovanju osebnosti lika z visokimi moralnimi in etičnimi načeli, ki se zmore upreti vsemu negativnemu. Kljub zunanjim podobnostim med romaneskno zgodbo ter biblijskimi motivi in temami temeljita deli na arhaičnih motivih – skoraj čudežna rešitev otroka in dvojnost mita o bratih (dvojčkih), od katerih prvi upodablja konsistentnost Dobrega in drugi Zlega. Pisatelja tako izgradita podobo modrih učiteljev, brez katerih se idealna lika ne bi mogla razviti v vsej svoji polnosti.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.091

821.111.09Dickens C.

821.161.2.09Ševčenko T.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v44.i1.09>

Poigravanje s kanonom v *Ensel und Krete* Walterja Moersa

Ajda Gabrič

Kamnitarjeva ulica 5, 1291 Škofljica, Slovenija
<https://orcid.org/0000-0002-5562-879X>
ajda.gabric@gmail.com

Nemški pisatelj Walter Moers se v delu Ensel und Krete (Ensel in Krete) z literarnim kanonom poigrava na dva glavna načina: po eni strani z medbesedilnim navezovanjem na starejša besedila, po drugi pa z ironičnim parodiranjem podobe kanoniziranega pesnika kot osebnosti. Članek se pri obravnavi medbesedilnih navezav, ki so značilne za roman, sklicuje na Genettovo teorijo intertekstualnosti in identificira glavna dela, na katera se besedilo navezuje. Predloga, na kateri temelji Ensel und Krete, je Grimmova pravljica Janko in Metka, ki pa služi le kot podlaga za glavno dogajanje. To je predrugачeno tako, da se samonanašalno poigrava z literarnimi konvencijami ter citira in aludira na druga dela nemške in svetovne književnosti. Drugi glavni element poigravanja z literarnim kanonom je poigravanje s podobo umetnika. Pri analizi le-te se prispevek opira na Dovičev model kanonizacije in oriše reprezentacijo fiktivnega avtorja romana, ki predstavlja ironičen odsev klasičnega pesnika. Ta naj bi svojemu bralstvu skozi dela posredoval estetske vrednote ter predstavljal temelj za kult, ki naj bi združeval skupnost. Pri Moersu je fiktivni avtor predstavljen kot arogantna, samovšečna oseba, njegovo kulturno delovanje pa kot banalno. Tako medbesedilno sklicevanje kot poigravanje s podobo pisatelja sta podlaga za ironični humor, ki prežema besedilo.

Ključne besede: nemška književnost / pravljica / Moers, Walter: *Ensel in Krete* / literarni kanon / medbesedilnost / aluzija / parodija

Nemški pisatelj Walter Moers v svojih delih pogosto posega po medbesedilnih postopkih in tako stopa v dialog z različnimi literarnimi tradicijami, predvsem s kanoniziranimi literarnimi deli nemške in svetovne književnosti. V pričujočem članku bo s tega vidika analiziran roman oziroma pravljica *Ensel und Krete* (Ensel in Krete), za katerega je po eni strani značilno medbesedilno navezovanje z aluzijami na dela starejših avtorjev, po drugi strani pa se na satiričen način poigrava tudi s podobo kanoniziranega avtorja.

Ensel und Krete (2000) je po *13 ½ življenjih kapitana Sinjedlakca* (1999)¹ drugo Moersovo besedilo, katerega dogajanje je postavljeno v čudežno deželo Zamonijo. Njegov zaplet je podoben tistemu v znani pravljici *Janko in Metka* bratov Grimm, katere predelava je: bratec in sestra, pri Moersu poimenovana Ensel in Krete, zaideta v gozdu in naletita na hišo nevarne čarovnice. Z literarnoteoretičnega vidika so posebej zanimivi metafikcijski odlomki, ki naj bi jih spisal fiktivni avtor priredbe pravljice in v katerih se razkrivajo njegovi pogledi na lastno ustvarjalnost in druge teme, ter dodana »polovična biografija« fiktivnega avtorja, iz katere bralci izvedo še več o njegovem življenju. Pomembno vlogo v besedilu ima tudi njegova vizualna podoba, saj je avtor besedila hkrati tudi ilustrator. Walter Moers, ki se je, preden je začel pisati romane, uveljavil kot stripar, je knjigo opremil z ilustracijami, ki prikazujejo dogajanje v osrednji pripovedi, dvema portretoma fiktivnega avtorja ter z zemljevidi izmišljene dežele, v katero je pripoved postavljena.² Posebnost grafične podobe besedila je tudi kombinacija različnih tipov in velikosti pisave, tako da so metafikcijski odlomki tudi vizualno ločeni od osrednje pripovedi.

Delo je predelava starejše literarne predloge, s čimer izrecno poudarja vpisovanje v literarno tradicijo. Pričujoči članek bo opisal, na kakšne načine se besedilo sklicuje nanjo in kakšno funkcijo ima to sklicevanje. Posebno vlogo ima fiktivni avtor knjige, ki se predstavlja kot klasični, kanonizirani pesnik, a hkrati to podobo tudi razdira. Pri analizi tega elementa besedila sta ključni vprašanji, katere aspekte podobe kanoniziranega pesnika fiktivni avtor aktualizira in kako jih ironično spreobrača.

Intertekstualnost

Izbrano besedilo je predelava starejšega literarnega dela – pravljice iz zbirke Jacoba in Wilhelma Grimma. Besedilo se poudarjeno navezuje na dela svetovnega in nemškega kanona v oblikah aluzij – rečemo lahko, da je delo izrazito intertekstualno.

¹ Naslove Moersovih romanov, ki so bili prevedeni v slovenščino, navajam v slovenščini – *13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär* je v prevodu Darka Dolinarja postal *13 ½ življenj kapitana Sinjedlakca*. Roman *Ensel und Krete* prevoda v slovenščino (še) ni doživel, zato ta naslov in vsa imena, ki se pojavljajo v njem, navajam v originalu, razen zemljepisnega imena Zamonija (nem. *Zamonien*) zaradi lažje tvorbe pridevnika zamojniški. Vsi prevodi iz nemških virov so moji.

² Z zemljevidi kot posebnim elementom dela se je podrobno ukvarjal Gerrit Lembke (Lembke, »Der Große« 98–103).

Termin intertekstualnost oziroma medbesedilnost se je uveljavil kot del strukturalističnih teorij, in sicer ga je vpeljala francoska teoretičarka Julia Kristeva v navezavi na Bahtinovo idejo dialogizma (Berndt in Tonger-Erk 34). Oblikoval se je »v meddisciplinarni interakciji literarne vede, semiotike, lingvistike, psihoanalize, matematike, logike in filozofije« (Juvan, *Intertekstualnost* 5). V poenostavljeni obliki je izvirno pomenil »'razmerje med teksti', 'preplet tekstov', 'vpletenost enega teksta v drugem'« (11). Besedila namreč ne nastajajo in niso brana v vakuumu, temveč se na neki način vedno navezujejo na prejšnja ali sočasna besedila, bodisi s tem, da se neposredno zgledujejo po njih, bodisi s tem, da jim oporekajo. Teorije medbesedilnosti so se kasneje razvijale v dve smeri: teorije obče intertekstualnosti so se spoprijemale z občimi vprašanji o tem, kaj je tekst in kako se gradi njegov pomen (117), po drugi strani pa so se številni teoretiki posvetili konkretniji vlogi citatnosti kot medbesedilne tehnike, s pomočjo katere »poznejše besedne umetnine priklicujejo, preoblikujejo ali prefunkcionalizirajo predhodne književne oblike, zvrstne in stilne vzorce, zgodbe, motive in teme« (164). Za analizo pravljice *Ensel und Krete* so primernejše druge, saj se to besedilo eksplicitno navezuje na starejša literarna dela, jih citira in nanje aludira.

Ker je besedilo v celoti predelava pravljичne predloge, je najprimernejša teorija naratologa Gérarda Genetta, ki se je osredotočil na »drugostopenjska« literarna dela, torej po njegovi definiciji tista, »katerih struktura, besedilni svet in/ali jezikovni izraz so predelani iz predlog« (Juvan, *Intertekstualnost* 172). Genette je intertekstualnost opisal kot eno izmed oblik nadrejenega pojava transtekstualnosti, ki je definirana kot vse, kar eno besedilo očitno ali na skrivaj poveže z drugimi (Genette 9). Intertekstualnost se po njegovem kaže v medbesedilnih postopkih citiranja, plagiiranja in aluzije – novejšo literarno besedilo se skozi odlomke, ki jih mora bralec znati povezati z vnaprej znanim starejšim literarnim besedilom, povezuje s starejšimi (10). Druge oblike transtekstualnih povezav so še paratekstualnost (vez med besedilom in drugimi z njim povezanimi literarnimi ali neliterarnimi besedili, kot so naslov, predgovor, opombe, besedilo na ovitku ipd.), metatekstualnost (povezava med literarnim besedilom in kritičnim neliterarnim besedilom, ki se ukvarja z njim), hipertekstualnost (odnos med dvema literarnima besediloma, od katerih je eno predelava drugega) in najabstraktnejša arhitekstualnost (pripadnost različnih besedil isti literarni vrsti oziroma literaturi na splošno) (9–15).

Za odgovor na vprašanje, kako se določeno besedilo z izrazito poudarjenimi medbesedilnimi značilnostmi vpisuje v kontekst drugih del,

so pomembne vse od teh oblik. Predvsem inter- in hipertekstualnost se nanašata na vezi med določenim literarnim besedilom in drugimi literarnimi besedili, ki jih prvo citira, se nanje nanaša, jih parodira. To kaže na pretok literarnih konvencij in vplive literarnih tekstov na druge tekste znotraj iste kulture ali med različnimi kulturami. Intertekstualne navezave v novejših besedilih lahko starejša dela prevzamejo resno, jih s tem počastijo in jim dodelijo prostor in prenovitev v mlajših literarnih delih, lahko pa z njimi tudi polemizirajo ali jih prevzamejo parodično v obliki šale. Za analizo dela *Ensel und Krete* je pomembna predvsem intertekstualnost kot mreža citatov in aluzij, s katerimi besedilo stopa v dialog z drugimi literarnimi besedili. Pomen imata še hipertekstualnost, saj je besedilo predelava starejšega dela, in arhitekstualnost, saj podnaslov »pravljica« delo zvrstno določi in s tem na strani bralca vzbudi pričakovanja glede vsebine in oblike besedila, s katerimi se nato poigrava in jih sprevača. Pri obravnavi arhitekstualnosti je pomembno predvsem, da že oznaka literarne vrste pod naslovom besedila vpliva na recepcijo in bralska pričakovanja.

Parodija

V tesni zvezi s pojmom intertekstualnosti je pojem parodije, ki označuje posebno obliko medbesedilnega navezovanja na starejša literarna dela, literarne ali kulturne vzorce ter tradicije. V ožjem pomenu je parodija po definiciji Marka Juvana

besedilo, ki z ironičnim, satiričnim ali zabavnim namenom karikira oz. ob vrednostno znižani tematiki ali stilu uporablja znano (literarno) besedilo – cenjeno, klasično oz. modno, aktualno –, pa tudi vrste, smeri, avtorske idr. stile. (Juvan, »Interesi« 81)

Juvan v splošnem razlikuje dva tipa parodij, in sicer tiste, ki ironično in satirično tematizirajo literaturi lasten diskurz, ter tiste, ki ta diskurz zgolj uporabljajo in ga prenašajo na področja družbenega življenja zunaj literature (83). Za obravnavo Moersove pravljice, ki se izrazito usmerja v tematiziranje literature, njene fiktivnosti ter odnosa med avtorjem in njegovim lastnim delom, je relevanten prvi tip, torej tisti, pri katerem se »interes parodista usmeri [...] v literarno življenje (literarna satira)« (87). Njen namen je, da skuša vplivati na razmerja med udeleženci v literarnem komuniciranju, kar ji uspeva s posnemanjem, pačenjem ali spreminjanjem znanih besedilnih vzorcev (87–88).

Juvan v nadaljevanju loči dve obliki parodije glede na odnos, ki ga vzpostavljata z literarno tradicijo: prve, ohranjevalne ali konservativne, so tiste parodije, »v katerih je mogoče razbrati ubesediljen interes za procese vzpostavljanja, spreminjanja, ohranjanja in/ali problematiziranja nacionalnega literarnega kanona« (Juvan, »Interesi« 90). Za ta tip je značilno, da večinoma parodira sodobna dela, ki se še niso uveljavila v nacionalnem kanonu, saj gre za boj za prevlado in uveljavitev enega od konkurenčnih si vzorcev na literarnem področju ali za vzdrževanje obstoječega stanja, tako da parodist skuša s smešnejem diskreditirati vsakršne odklone od uveljavljene tradicije ali od prevladujočega literarnega vzorca nekega obdobja (91–92). Drugi tip parodij pa Juvan označi za naprednjaškega ali progresivnega; ta je bil po njegovih ugotovitvah v literarni vedi tradicionalno bolj raziskan, predvsem pri ruskih formalistih:

[T]u parodija nastopa kot predhodnica, formalno-raziskovalna avantgarda, ki počisti s kanoniziranimi normami, tradicionalne postopke pa uporabi kor gradivo za odpiranje in podpiranje novih literarnorazvojnih teženj. [...] novatorji prepletajo parodijo z direktno literarno satiro, kadar pa že pretežno parodirajo, to počnejo manj vezano na vzorce predlog, bolj sproščeno in igrivo oz. vrednostno ambivalentno, tako da parodije včasih niti ne opazimo takoj. Tudi s tem neupoštevanjem strogih žanrskih in stilnih razmejitev ter z ignoriranjem načela imitacije (četudi ironične) razkrajajo naprednjaki ustaljeno strukturo kanona nacionalne literature. (99–100)

Ensel und Krete, ki je v prvi vrsti imitacija pravljice bratov Grimm, aludira pa še na več starejših in že kanoniziranih literarnih del, sodi v slednjo, progresivno skupino parodičnih besedil. Pri tem besedilu ne gre za enoznačno smešenje konkurentov v boju za prevlado na literarnem polju, temveč za igrivo komunikacijo z literarno tradicijo, ki le-te ne želi kritizirati ali diskreditirati, temveč jo na sproščen in humoren način obuditi. V tem smislu za Moersovo pravljico velja podobno, kot je Juvan ugotovil za nekatera sodobna slovenska besedila: gre za »politematska parodična besedila, ki mdr. tematizirajo literarni kanon sam, aludirajo na znamenita imena, šolsko klišeizirane interpretacije, preigravajo njegove motivne topose, oblikovne klišeje, ideologeme meščanskih ter realsocialističnih 'velikih pripovedi' itn.« (105). V nadaljevanju članka bom predstavila načine, na katere pravljica *Ensel und Krete* komunicira z literarno tradicijo in s tem vzpostavlja humor, ki prežema vse besedilo, še prej pa je treba nekaj besed nameniti definiciji pojma kanon.

Kanon in kanonizirani avtor

Ensel und Krete citira številna nemška in druga besedila iz nabora del, za katera parodija predvideva, da jih bralec pozna iz izobraževanja v šolskem sistemu – tako imenovana kanonizirana besedila. Kanon je »v prvi vrsti korpus besedil, ki so se s pomočjo različnih selekcijskih procesov obdržala kot vzorna in avtoritativna znotraj neke skupnosti« (Dovič, »Sodobni pogledi« 25). Gre torej za besedila, ki so načeloma znana večini bralcev znotraj nekega kulturnega kroga in ki veljajo za paradigmatična, vzorna, kot ideali neke literarne vrste, sloga ali literarnozgodovinskega obdobja. Marko Juvan opredeli vloge kanona na ravni recepcije, produkcije, vrednotenja ter klasificiranja literarnih besedil:

Kanonska dela funkcionirajo kot prototipi, (a) po katerih sprejemamo, razumemo, doživljamo, osmišljamo pomen in formo literarnih tekstov (torej kot okviri), (b) po katerih proizvajamo nove izjave (pravila in konvencije [...]), (c) po katerih novote vrednotimo, umeščamo v vrednostne kontekste (kot norma), in (č) po katerih besedila klasificiramo v žanrske, tematske in poetološke sisteme. (Juvan, »Literarni« 119)

Hkrati pa pojem kanona ne zajema zgolj književnih besedil, temveč tudi okoliščine, ki so vplivale na kanonizacijo določenega dela: govorimo o »razlogih in mehanizmih, ki so privedli do tega, da je določenemu bralnemu občinstvu prezenten določen izbor besedil, avtorjev, z njimi povezanih komentarjev, razlag, vrednot in sistematizacij, medtem ko ostala slovstvena proizvodnja ostaja v mrtvem kotu njegovega kulturnega pogleda« (118). Isto misel povzema tudi Dovič, ki meni, da je »neizogibno, da kot del literarnega kanona poleg besedil upoštevamo tudi kanonične avtorje, ki so pogosto le pomensko izpraznjeni označevalci čiste avtoritete, ter nize tipičnih kritiških in interpretacijskih zapisov ter sistematiziranih vrednotenj kanoniziranih besedil« (Dovič, »Sodobni pogledi« 25).

V tem smislu ukvarjanje s kanonom pomeni tudi ukvarjanje s kanonizacijskimi procesi, ki manj zadevajo prvine samega literarnega besedila kot njihovega avtorja. Marijan Dovič v članku »Model kanonizacije evropskih kulturnih svetnikov« oriše model kanonizacije, ki se nanaša na »raznolik[e] vidik[e] 'posmrtnih življenj' posameznih umetnikov« (71) od predispozicij oziroma potencialov v delih in življenju umetnika do procesov v literarnem sistemu, za katere so odgovorni drugi akterji in ki vodijo do kanonizacije v kolektivnem spominu skupnosti (72). Za analizo podobe fiktivnega avtorja v delu *Ensel und Krete* so, kot bomo videli kasneje, relevantni predvsem prvi, torej dejavniki,

ki se nanašajo na življenje in dela umetnika samega – Dović to skupino dejavnikov imenuje *vitae* po vzoru religioznih besedil in jo deli na štiri podskupine (74). *Opera* se nanaša na vsebine umetniških del, ki morajo biti prepoznana »kot nekaj prelomnega, utemeljitvenega, konstitutivnega« (74).

V literaturi se na primer ekstenzivno, celo obsesivno samoreferenčno ukvarjanje s toposi umetnika, njegovega posebnega poslanstva, mejnega položaja vidca-preroka in podobno kaže kot vidna poteza številnih kanoniziranih opusov. Kot da bi bili ustrezni motivi za kanonizacijo nekako anticipirani v umetniških delih – s poudarjanjem lastne umetniške pozicije, slavljenjem velikih umetniških predhodnikov, obujanjem ali izumljanjem zgodovinske tradicije, pisanjem (manjkajočih) nacionalnih epopej, in končno, z izrekanjem »pre-rokb« in vizij za prihodnost. (74–75)

Drugo podskupino dejavnikov Dović definira kot tisto, ki zadeva umetnikovo osebnost in (javno) podobo – *persona*. To vključuje vedenje, življenjske stile, fizično pojavo ipd. – posebnosti le-teh so znotraj kanonizacijskih procesov interpretirane »v smislu koncepta *genialnosti*, ki je [umetnikove] kognitivno-kreativne zmožnosti potiskal v bližino iracionalnega, običajnim smrtnikom odmaknjene in nedosegljivega« (75). Tretja podskupina dejavnikov so *aenigma* – ti predstavljajo »transgresije in odklone, vpredene v posameznikov biografski dosje« (75). Četrto pa predstavljajo dejanja (*acta*) in se nanašajo na dejavnosti umetnika na kulturnem področju, npr. ustanavljanje kulturnih ustanov (75).

Razen dejavnikov, ki izhajajo neposredno iz avtorjevega življenja in del, Dović definira še procese, ki (načeloma po umetnikovi smrti) privedejo do dokončne kanonizacije v kulturnem spominu skupnosti. Mednje prišteva *inventio*, ki zadeva ukvarjanje s posmrtnimi ostanki, materialno zapuščino, rokopisi in novimi izdajami del, spomenike v obliki nagrobnikov, spominskih plošč ipd. ter poimenovanja lokacij ali ustanov po umetniku, pa tudi simbolično spominjanje v obliki podob na denarju in v obliki državnih praznikov (76–77). Tretja večja skupina dejavnikov, ki kot *inventio* načeloma nastopi po umetnikovi smrti, se imenuje *cultus* in služi kontinuiranemu ohranjanju spomina na kanoniziranega umetnika: obsega tvorbo sekundarnih besedil, ki se nanašajo na dela umetnika (umetniške predelave in kritični, akademski ipd. komentarji); rituale spominjanja v obliki praznovanj, odkritij spomenikov, podelitev nagrad ali obletnic; ter delo izobraževalnega sistema, ki s kanoniziranim umetnikom seznanja mlajše generacije (77–79). Zadnja skupina dejavnikov, ki jo omenjam le zaradi dopolnitve modela, čeprav za analizo izbranega literarnega besedila ni bistvena, so *virtutes*, ki se

nanašajo na oblikovanje skupnosti preko skupnega čaščenja umetnika in zgodovinskega spomina (79–80).

Aluzije na starejša literarna dela

Že naslov *Ensel und Krete* za bralce, ki so seznanjeni z literarno tradicijo v nemškem jeziku, zveni znano – zvočna podoba naslova močno spominja na pravljico *Hänsel und Gretel*, ki jo slovenski bralci poznajo pod naslovom *Janko in Metka*. Da bi bila medbesedilna navezava še jasnejša, je tekst podnaslovljen kot pravljica in celo v samem besedilu pripovedovalec bralce opomni, da so zgodbo ali pa z njo povezano otroško pesmico nekje zagotovo že slišali:

No, do te točke se vam je tale zamonjska pravljica zagotovo zdela znana, kajne? Ali pa vsaj otroška pesmica z enakim naslovom: *Ensel in Krete sta odšla v gozd ...* Le rahlo posodobljena različica, tole z zvezi z gozdom pisanih medvedov, vas je prepričala, da še niste nehali brati, drž!³ (Moers, *Ensel* 40)

Besedilo samo se na tem in še na več drugih mestih (200, 203, 225) definira kot neposredna predelava predloge, za katero predvideva, da jo bralci poznajo. Osrednje dogajanje sledi pravljčni osnovi: bratec in sestra se izgubita v velikem, nevarnem temnem gozdu, le da pri Moersu ne zaradi pomanjkanja, temveč iz dolgočasje in želje po dogodivščinah – s tem, da izgubljenost v gozdu ni posledica ekonomske stiske, temveč rezultat turistično-luksuzne potrebe po raziskovanju, je izhodiščni položaj pravljice postavljen na glavo (Bauer 406). Po več dneh tavanja in nekaj srečanjih z bolj ali manj nevarnimi čudnimi bitji, živalmi in pojavi se otroka najdeta na jasi, na kateri stoji na videz prijetna hiška. Otroka vstopita, čeprav se bojita, da je hiška morda čarovničina. Pri Moersu se hiša sama izkaže za neke vrste čarovnico, ki ju namerava požreti, iz nje pa ju reši medved Boris Boris. Pravljica se zaključi s humorno spremenjeno zaključno frazo iz pravljice bratov Grimm: »Končana je pravljica, mimo teče miškica, in kdor jo ujame, si iz nje na noben način ne sme sešiti krznene kape ali skuhati juhe, kajti šivanje krznenih kap in kuhanje juh iz gozdnih živalic je od danes naprej za vekomaj prepovedano«⁴

³ »Nun, bis zu dieser Stelle wird Ihnen dieses tamonische Märchen bekannt vorgekommen sein, nicht wahr? Oder zumindest das gleichnamige Kinderlied: *Ensel und Krete, die gingen in den Wald ...* Nur die leicht modernisierte Fassung, die Sache mit dem Buntbärwald, hat Sie bei der Stange gehalten, stimmt's?«

⁴ »Mein Märchen ist aus, dort läuft eine Maus, und wer sie fängt, darf sich auf keinen Fall eine Pelzkappe daraus machen oder Suppe daraus kochen, denn das Pelz-

(Moers, *Ensel* 225). Ravno vnaprejšnje poznavanje snovi in pričakovanih motivov omogoči, da se besedilo zasuka drugače od pričakovanega in da pripovedovalec lahko samovoljno vdira v tok pripovedi ter se norčuje iz svojih bralcev in lastnega besedila.

Čeprav se besedilo samo označi kot pravljica, se v strokovni literaturi zanj pojavlja tudi izraz roman: v uvodu v zbornik o Moersovih besedilih Gerrit Lembke o njem govori kot o romanu (Lembke 28–29); Hans-Edwin Friedrich pa zanj uporabi izraza roman in parodija pravljice (Friedrich 193) in se v nadaljevanju posveča vprašanju, kako se besedilo uprizarja v primerjavi s tradicionalnimi pravljicami. V drugem članku v istem zborniku je besedilo označeno tako kot roman kot tudi kot pravljica (Thiem 217, 231). Bauer v uvodu v svoj članek večkrat uporabi izraz romani za vsa zamonijska besedila, nato pa *Ensel und Krete* v isti povedi označi tako za »zamonijski roman« kot za »zamonijsko pravljico«, v nadaljevanju pa svojo oznako precizira, in sicer gre pri besedilu za umetno pravljico, ki potencirano razgalja dejstvo, da je umetna (Bauer 404). Že neenotnost vrstne oznake namiguje na dejstvo, da gre za literarnovrstno netipično besedilo.

Janko Kos je pravljico opredelil kot kratko prozno ali verzno zgodbo:

Njena posebnost v primerjavi s pripovedko je neverjetnost, čudežnost, nestvarnost likov in dogodkov, vendar pomešanih s stvarnostjo, ki je verjetna, to pa tako, da oboje ni lokalizirano v konkreten zgodovinski čas in prostor. To dvoje je v pravljici splošno in abstraktno kot poseben svet poleg zgodovinsko stvarnega. Tudi junaki pravljic so splošni, ne pa individualno določeni kot v pripovedkah pa tudi bajkah. (Kos 168)

Alenka Goljevšček v svojem opisu pravljice poudarja njeno svobodnost, saj naj bi bila neodvisna od predlog in si bila sposobna izposojati od povsod (Goljevšček 43). Z literarnega vidika je zanjo značilno, da »suvereno ignorira individualnost (njeni junaki ponavadi nimajo niti lastnih imen), prostor (zanjo je pomemben le shematični prostor akcije, konkretni prostor je zanemarljiv), čas (tristo let mine kot en dan), njegovo minevanje (Trnuljčica se zbudi iz stoletnega spanja prav tako sveža in mlada, kot je bila)« (43). Pravljica prav tako samoumevno vzporeja ravni tostranskega in onstranskega.

Za pravljlične like je po Maxu Lüthiju značilno, da v središču dogajanja stoji junak ali junakinja, vsi ostali pa so definirani glede na svoj

kappenmachen und Suppekochen aus kleinen Waldtieren ist von heute an verboten auf immerdar.« (Moers, *Ensel* 225) Prim. pri bratih Grimm: »Mein Märchen ist aus, dort läuft eine Maus, wer sie fängt, darf sich eine große Pelzkappe daraus machen.« (Grimm 104)

odnos do njega ali nje: so njegovi ali njeni partnerji, sovražniki, pomočniki ali kontrastne figure (Lüthi, *Märchen* 27; Lüthi, *Evropska* 74), njihov »smisel obstoja izvira iz njihovega odnosa do junaka« (Lüthi, *Evropska* 105). Avtor opozarja tudi na značilnosti pravljичnega fabuliranja: dogajanje naj bi temeljilo na preprosti dihotomiji problem – rešitev (Lüthi, *Märchen* 25). Dogodki so nanizani epizodično; vsaka epizoda je »v sebi zaključena« (Lüthi, *Evropska* 44). Za analizo izbranega besedila je zelo pomembno tudi, da je slog pripovedovanja skop, omejuje se na dogodke brez slikovitih opisov dogajalnega prostora (Lüthi, *Evropska* 44). Podobno preprostost poudarja tudi Alenka Goljevšček, ki pravljичne like opiše kot površinske in enodimenzionalne, izolirane od vsega, kar ni v neposredni zvezi z osrednjo zgodbo pravljice (Goljevšček 45).

Že ta preprosti opis pravljice zadostuje za ugotovitev, da se *Ensel und Krete* sicer ravna po nekaterih določilih pravljice, vendar jih preoblikuje po svoje in se z njimi poigrava, druge pa prezre in uvede posebnosti, ki delo ločijo od tradicionalnih pravljic. Hans-Edwin Friedrich navaja nekaj značilnosti, ki Moersovo pravljico ločijo od literarne predloge: čaravnica tu ni enoznačna konkretna figura, pomočniki niso moralno neoporečne figure, temveč vsaka na svoj način problematična; porušena je za pravljice značilna dihotomija med dobrim in zlim, pravljica pa je manj shematična, saj so figure natančneje psihološko izrisane, njihova dejanja imajo jasno motivacijo, zaporedje dogodkov je verjetno. Literarna vrsta tematizira samo sebe (Friedrich 197). Druge posebnosti, ki *Ensel und Krete* ločijo od tradicionalnih pravljic, so še: menjavanje pripovedovalčeve drže (osrednja pripoved poteka večinoma s stališča Ensla in deloma Krete, eden od prizorov je pripovedovan iz perspektive volka, Mythenmetzove digresije naj bi prvoosebno pripovedoval sam fiktivni avtor, polovična biografija na koncu knjige pa se predstavlja kot objektivno znanstveno besedilo z opombami fiktivnega prevajalca); jezikovni stil, ki je inovatorski, poln humornih neologizmov in s tem drugačen od načeloma preprostega, parataktičnega sloga pravljic; zasidranost v sicer fiktiven, a geografsko zamejen in natančno opisan svet Zamonije; ter odprti konec, saj Mythenmetz ponudi dva različna konca, enega negativnega in enega pozitivnega (otroka požre čaravnica ali pa ju pred njo reši medved Boris Boris) – vendar pa bralec na koncu zaradi digresij in poigravanja z literarnimi konvencijami pripovedovalcu pravzaprav ne zaupa več, zato se njegova pozornost popolnoma usmeri k samorefleksivnosti literarnega besedila in dejstvu, da se besedilo samo predstavlja kot konstrukt, ki je zaradi avtorjevih komentarjev ves čas v nevarnosti, da se bo le na videz trdno zgrajena fabula vsak trenutek razkrojila.

Pravljice načeloma niso vključene v kanone svetovne književnosti in se ne znajdejo v šolskih berilih, razen v tistih za učence najnižjih razredov. Večinoma so omejene na otroško recepcijo. Ravno dejstvo, da je za to besedilo izbrana oznaka pravljica, katere zakonitosti pa delo v več pogledih krši, nakazuje na dialog z literarnimi konvencijami in bralskimi pričakovanji, ki jih je oblikovala socializacija v šolskem sistemu.

Besedilo se ne sklicuje le na pravljico bratov Grimm, temveč tudi na nekatera druga dela predvsem iz nemške književnosti, pa tudi literature drugih narodov; te aluzije so bolj ali manj opazne. Prvo, zelo očitno, najdemo že na začetku pravljice. Osrednje besedilo se začne šele po več straneh ilustracij, in sicer s fiktivnim citatom istega izmišljenega avtorja, ki naj bi napisal oziroma priredil celo pravljico. Verzi naj bi izvirali iz prvega speva dela »Der Große Wald« (Veliki gozd) in predstavijo situacijo, v katero naj bi zašel prvoosebni pripovedovalec na začetku svojega življenja – znašel se je v temačnem gozdu, v katerem je skrenil s prave poti. V visokem, divjem, zlem gozdu je naletel na tako strašne nevarnosti, da ga ob misli nanje še danes grabi groza, saj je bil tako blizu smrti. Ker pa je imela izkušnja tudi pozitivne posledice, jo bo opisal – s tem je podana napoved prihodnje zgodbe.⁵ Jambski verzi so urejeni v trivrstične kitice s shemo rim aba bcb cdc. Metrična in kitična shema, omemba prvega speva in nakazana situacija so jasen znak, da gre v verzih za aluzijo na začetek prvega speva Dantejeve *Božanske komedije*, ki prav tako naslika podobo pripovedovalca, izgubljenega v temnem gozdu, obdanega z nevarnostmi, ki napove, da bo retrospektivno popisal svojo izkušnjo v sledečem besedilu (prim. Alighieri 7).

Prvi dve deli, s katerima Moersovo besedilo stopa v dialog, sta torej znana pravljica bratov Grimm in *Božanska komedija*. Ti besedili sta zelo različni – kratka pravljica in dolgi ep, prozno in verzno besedilo, preprosto besedilo, zanimivo načeloma za najmlajše bralce in poslušalce, in »vzvišeno«, »odraslo« delo z vrha mednarodnega literarnega

⁵ »Kaum hatt' mein Leben ich begonnen, / Befand ich mich in einem finstren Wald, / Da ich vom rechten Wege abgekommen. // Wie quälend, zu beschreiben die Gestalt / Der hohen, wilden, bösen Waldeshallen, / Die, denk ich dran, erneu'n der Furcht Gewalt. // Zu nah war'n mir des Todes Krallen. / Der Guten wegen, das er mir erwies, / Bericht ich, was im Walde vorgefallen.« (Moers, *Ensel* 11) V mojem prevodu: »Izgubil sem sred temne se goščave, / ko komaj se pričelo je življenje, / saj skrenil sem od steze prave. // Popisati strahove bo trpljenje, / ki mi jih divja hosta je zadala / in še zadaja misel na zelenje. // Že kremplje smrt je k meni stegovala. / Dogodke v gozdu tukaj opisujem, / saj skušnja mi je tudi dobro dala.«

kanona. Bralec, ki se je namenil prebrati fantazijsko pravljico s čudežnega kontinenta, je na njenem začetku soočen z aluzijo na delo, ki je pravo nasprotje tega. Sopostavljanje dveh tako različnih besedil oziroma navezovanje na *Božansko komedijo* v besedilu, ki se predstavlja kot nekaj preprostega, načeloma linearnega in neproblematičnega, je podlaga humorju, ki bralca nato spremlja skozi vse besedilo.

Drugo jasno aluzijo na znano literarno delo najdemo v eni od digresij v trenutku, ko junaka Ensel in Krete bežita pred nenavadno gozdno pošastjo, listnatim volkom. Fiktivni avtor Mythenmetz se spomni, da je tako zver nekoč videl v ujetništvu v zoološkem inštitutu za nevarna bitja v Atlantisu, in navede pesem, ki naj bi jo napisal ob tisti priložnosti: »An einen alternden Laubwolf« (Starajočemu se listnatemu volku). V pesmi predstavi podobo stare zveri, katere listi so uveli,⁶ katere pogled je utrujen, ki je debela okoli pasu. Volkovi zobje so otopeli, njegove noge se tresejo, njegov gobec je primeren le še za zehanje – kljub temu pa se lirski subjekt umakne, ko ga zagleda za rešetkami, saj v volku sluti moč gozda in v njegovih očeh vidi lakomnost.⁷ Pesem o volku, sestavljena iz treh štirivrstičnic, se medbesedilno navezuje na pesem *Panter* nemškega pesnika Rainerja Marie Rilkeja (prim. Rilke 39). Obe pesmi predstavita pogled na zver, ki je ostarela v ujetništvu in od katere je ostala le še senca nekdanje neukročenosti, divjosti in nevarnosti. Rilkejev panter se le še občasno spomni svoje narave in ta iskrica spomina vedno hitro ugasne; Moersovega/Mythenmetzovega volka pa se lirski subjekt sicer še vedno boji kot divje zveri, a opis živali tega strahu ne utemeljuje, saj je volkov opis bolj komičen kot spoštovanje vzbujajoč. Tako iz veličastne pošasti, ki v glavni pripovedi preganja otroka, postane usmiljenja in posmeha vredna pojava starosti. Bralec, ki opazi vzporednice med Rilkejevim besedilom in verzi v pravljici, prepozna aluzijo in ugotovi, da se v domnevno pomembnem, klasičnem literarnem besedilu nenadoma znajde absurdna fantazijska žival – listnati

⁶ Glede na opis in ilustracije gre za volku podobno, pokonci stoječo zver, pokrito z listjem.

⁷ »Nur noch welk sind deine Blätter / Nur noch müde schweift dein Blick / Auch die Hüften sind jetzt fetter / Dennoch weiche ich zurück // Nunmehr stumpf sind deine Zähne / Deine Läufe seh' ich zittern / Und dein Maul dient nur zum Gähnen / Dennoch bist du hinter Gittern // Denn man ahnt die Kraft des Waldes / Und man sieht die Gier im Blick / Die noch immer in dir waltet / Also weiche ich zurück.« (Moers, *Ensel* 74–75) V mojem prevodu: »Tvoji listi so uveli, / truden tvoj pogled je zdaj, / tvoji boki so debeli, / a jaz se umaknem vkraj. // Topi so zobje, ko zehaš, / tvoje šape trepetajo, / z gobcem svojim le še krehaš, / a zaprt si za ograjo. // Slutim namreč moč divjine / in pohlep, ki kdaj pa kdaj / lačno ti pogled prešine, / raje se umaknem vkraj.«

volk.⁸ Razlika med kontekstoma podobno kot pri aluziji na *Božansko komedijo* podpira humor v pripovedi in na tem mestu sprosti napetost osrednjega dogajanja.

Poseben humor aluzijama doda še dejstvo, da se kot avtor obeh fiktivnih citatov predstavlja sam Hildegunst von Mythenmetz, torej domnevni avtor pravljice *Ensel und Krete*. Bralec, ki obe pesmi prepozna kot medbesedilni navezavi, se tudi zaveda, da avtor dejanskih literarnih del, na kateri se pravljica sklicuje, seveda ni Mythenmetz, saj je le-ta fiktivna figura, ki si jo je izmislil resnični nemški pisatelj Walter Moers, temveč sta njuna avtorja Dante in Rilke. Mythenmetz s tem, da v svojo pravljico vpisuje domnevno lastne citate, izda svoje karakteristične lastnosti, ki so značilne za vse digresije – svojo prevzetnost in samozadovoljnost ter ponos na lastno delo, ki ga promovira.

Kot je opisano zgoraj, je Genette kot oblike intertekstualnih navezav opredelil citate, plagiate in aluzije. Pri obeh predstavljenih odlomkih gre za parodični aluziji na dobro znani deli evropske literature; zlasti verzi, ki se navezujejo na *Božansko komedijo*, pa se zaradi zvestega sledenja slogu in vsebini izvirnika približujejo parafraziranemu citatu. Lahko ju pojmujeemo kot fiktivna citata na nivoju zamonijske literature, saj Mythenmetz po lastnih besedah citira samega sebe. Čeprav se fiktivni pesnik pretvarja, da je avtor besedil, ki očitno nista njegovi, pojem plagiata za odlomka ni primeren. Če bi ju imeli za plagiata, bi namreč pomešali nivoja zamonijske in evropske literature.

Aluziji na *Božansko komedijo* in *Panterja* sta najočitnejši, v besedilu pa najdemo še nekaj manj opaznih in manj izpostavljenih sklicev na druga literarna dela, ki imajo prav tako vlogo navezovanja na literarne tradicije in vzpostavljanja humorja. Poleg navezav na konkretna besedila (naslov izmišljenega dela o Hildegunstu von Mythenmetzu »Poezija in umešano jajce« je aluzija na avtobiografijo Johanna Wolfganga von Goetheja *Poezija in resnično*; glej Moers, *Ensel* 247) se nekatere aluzije nanašajo tudi na zgodovinske literarne sloge (»zamonijska ekspresionistika« se sklicuje na ekspresionizem; glej Moers, *Ensel* 236).

⁸ Podoben postopek najdemo tudi v četrtem Moersovem zamonijskem romanu *Mesto sanjajočih knjig*, kjer so v citirano Goethejevo *Popotnikovo nočno pesem* vpisane podobno nenavadne fantazijske živali »nurne« (prim. Moers, *Mesto* 240).

Hildegunst von Mythenmetz kot parodija kanoniziranega literata

Posebnost pravljice so vanjo vstavljeni metafizijski odlomki, ki se oddaljujejo od glavne zgodbe in v katerih do besede pride fiktivni avtor Hildegunst von Mythenmetz, pisatelj juči dinozaver. Že njegovo ime namiguje na njegovo tesno povezavo z literaturo, z zgodbami, saj »Mythenmetz« pomeni toliko kot »klesar mitov«. ⁹ Izmišljeni pisatelj se na način, ki ga Bauer povezuje z odmevi zgodnjemantične schleglovske poetike (Bauer 408), odloči komentirati lastno zgodbo, predvidene bralske reakcije, področje literarne kritike in druge teme, s tem pa zaustavlja tok pripovedi in ga včasih pretrga prav na najbolj nape- tih mestih – v odlomku, ko glavna junaka lovi požrešni volk, večkrat prekine pripoved z dolgimi izvajanji o matematiki, zamonijem šolskem sistemu in svojem sovraštvu do literarne kritike (Moers, *Ensel* 84–92). Z odmiki od linearne toka pripovedi, v katerega se vrivajo daljši odlomki o najrazličnejših temah, se pravljica spremeni v moderni roman, izrazito zaznamovan z esejskimi postopki – postopkom, značilnim za sodobno pripovedništvo, ki rahlja tok pripovedi in usmerja bralsko pozornost proti načinu upovedovanja. Alojzija Zupan Sosič ugotavlja: »V esejskih digresijah v romanu – digresije pa so osnovna oblika organizacije esejskega v pripovedi – se običajno v prvi povedi naznači tema, problem, ki ga bomo raziskovali, potem pa se okrog te problemske osi v obliki koncentričnih krogov nizajo asociacije, variacije, primeri in argumenti, s katerimi se ta razvija in bogati« (Zupan Sosič 62). Pripovedovalec Mythenmetz programatično vpelje novo literarno formo, ki jo po sebi poimenuje »mythenmetzovska zastranitev« (Mythenmetzsche Abschweifung) (Moers, *Ensel* 40). Ta naj bi avtorju dovoljevala, da »po svoji volji komentira, podučuje, se pritožuje, na kratko: zastranjuje« (40). Fiktivni avtor v odlomkih, ki so tudi grafično ločeni od besedila osnovne pripovedi, s humorjem razbija napestost, prekinja pripovedni tok, opozarja na podrobnosti, ki jim bralec sicer morda ne bi posvetil toliko pozornosti, predvsem pa pove veliko o samem sebi – o fiktivnem avtorju in njegovi psihologiji izvemo celo več kot o naslovnih junakih Enslu in Krete.

Mythenmetza lahko beremo kot satirično izkrivljeno podobo ideje klasičnega, kanoniziranega pesnika. Lintvern, ki je v knjigi označen kot najbolj znan in najbolj bran zamonijemski avtor (Moers, *Ensel* 231),

⁹ V slovenskih prevodih zamonijemskih romanov se je zanj uveljavilo ime Blagorad Basnodolski, ki ga je prvi uporabil Darko Dolinar v prevodu *13 ½ življenj kapitana Sinjedlakca* (Moers, *13 ½ življenj* 190).

humorno prekrši oziroma sprevrže več določil, ki jih Dović opredeljuje kot bistvene za kanoniziranega umetnika. Fiktivni avtor, ki se ves čas poudarja kot absolutna avtoriteta nad svojimi liki, dogajanjem v zgodbi in nad bralci, se napihnjeno povečuje in povzdiguje svojo veliko pomembnost za zamonijsko literaturo. Ko prvič pride do besede – ko se prvič oddalji od pripovedi o Enslu in Krete – in se predstavi bralcem kot avtor, izjavi:

Jaz sem Hildegunst von Mythenmetz, in to ime bi vam moralo biti dovolj znano. Verjetno ste morali v zamonijski osnovni šoli na pamet recitirati mojo *Mračnogorsko žerko*, dokler vas niso pekli mandlji. To je pač negativna posledica tega, da kot pisatelj pripadaš življenjski obliki, ki z nekaj sreče lahko doživi tisoč let: sam moraš doživljati, kako postajaš klasik. Predstavljam si, da je približno tako biti pri živem telesu požrt od črvov. A tu ne gre za občutek uspešnega pisatelja.

Za kaj torej gre? Gre za nekaj velikega, seveda: vi, bralec, ste lahko priča izjemnemu trenutku zamonijske literature. Verjetno še niste opazili, a že ste sredi od mene samega izumljene in popolnoma nove pisateljske tehnike, ki jo bom poimenoval *mythenmetzovska zastranitev*.¹⁰ (40)

Mythenmetz se torej predstavi bralcem, iztrganim iz do tedaj varnega linearne poteka znane pravljice, kot živi klasik, katerega dela morajo poznati že učenci v osnovnih šolah. Svojo situacijo sicer predstavi kot neprijetno, vendar je tarnanje o tegobah uspešnega pisatelja le krinka za samohvalo, s katero poudarja svojo pomembnost na literarnem področju. Pripiše si celo pravico do literarnovednega tolmačenja lastnih del, s tem da tehniko pisanja, ki se jo je odločil vpeljati, poimenuje po sebi. Ne želi si biti všečen bralcem, temveč le sebi. Ta prva zastranitev je dolga 13 strani, nato pa so podobni odlomki razpršeni tudi v nadaljevanju besedila. V veliki meri se, kakor je po Doviću tipično za dela potencialno kanoniziranih umetnikov, samonanašalno ukvarjajo

¹⁰ »Mein Name ist Hildegunst von Mythenmetz, und er dürfte Ihnen wohl zur Genüge bekannt sein. Wahrscheinlich haben Sie in der Zamonischen Elementarschule meine Finsterbergmade auswendig aufsagen müssen, bis Ihnen die Mandeln gebrannt haben. Das ist ein Nachteil davon, wenn man als Schriftsteller einer Daseinsform angehört, die mit etwas Glück tausend Jahre alt werden kann: Man muß selber miterleben, wie man zum Klassiker wird. So ähnlich stelle ich es mir vor, bei lebendigem Leib von Würmern aufgefressen zu werden. Aber es geht hier nicht um die Befindlichkeiten eines Erfolgsschriftstellers. Worum geht es denn? Es geht um Großes, natürlich: Sie, der Leser, dürfen Augenzeuge einer Sternstunde der zamonischen Literatur sein. Sie haben es vielleicht noch nicht bemerkt, aber Sie sind schon mittendrin in einer von mir entwickelten und vollkommen neuartigen schriftstellerischen Technik, die ich die *Mythenmetzsche Abschweifung* nennen möchte.«

z Mythenmetzovim položajem kot literatom, vendar tako, da njegove podobe ne povzdigujejo, temveč ga prikažejo v slabi luči, saj se avtor na primer posveti detajlnemu opisu svoje delovne sobe (41–51) in oglašuje lastna dela (122), popolnoma pa ignorira, kaj bi si o njegovem delu lahko mislili agenti kanonizacije, in sicer literarni kritiki (41). Samovšečnost, s katero se predstavlja Mythenmetz, lahko beremo kot satirično zavrnitev ideje kanoniziranega pesnika, ki vodi razvoj estetskega čuta svojih bralcev – ker ga bralec spozna kot nadležnega starca, naveličanega svojih uspehov in nevljudnega do svojih bralcev, se spoštovanje do njega kot vzvišene osebnosti izgubi.

Fiktivni avtor tudi ne loči med avtorstvom in instanco literarne kritike, saj meni, da ima sam izključno pravico do presojanja lastnih del. Ena izmed zastranitev je v celoti posvečena njegovemu sovraštvu do literarne kritike, za katero je prepričan, da je nepotrebna in nalašč blati njegove knjige, kritiki pa so po njegovem neuspešni avtorji, ki se želijo maščevati nad uspešnejšimi kolegi:

Kakšne kvalifikacije pa moraš imeti za to, da lahko kritiziraš moje delo? Prebrati moraš eno mojih knjig, to je vse – in večina jih niti tega ni prav naredila. Predstavljajte si razmerje med delom literata in literarnega kritika: knjigo ustvarjam leto, dve, kritik jo v eni, dveh urah takole počez prebere, pri čemer preskoči najboljša mesta, da bi si lahko slabša bolje zapomnil. In misli, da je s tem pridobil pravico, da mojo knjigo izpostavi javni kritiki v *Gralundschem kulturem vestniku*, jo raztrga, ljudem odsvetuje njen nakup in uniči dve leti mojega življenja.¹¹ (89)

Mythenmetz nato osebno obračunava z osovraženim literarnim kritikom Latudo, pri čemer se ne ustavi niti pred ostrimi napadi na kritika in njegovo družino (90–91). S tem dokaže, da sam ne zna sprejemati kritike in da je prepričan, da so njegova dela tako dobra, da jih kritizirajo le zavistneži. Svoja dela hvali kot visoko literaturo in zaničuje besedila drugih avtorjev, ki jih ima za manjvredna; eksplicitno se naveže tudi na razlikovanje med po njegovem mnenju malovredno množično

¹¹ »Welche Qualifikationen muß man schon mitbringen, um meine Arbeit kritisieren zu dürfen? Man muß ein Buch von mir gelesen haben, das ist alles – und die meisten von ihnen haben nicht mal das ordentlich getan. Man stelle sich einmal das Leistungsverhältnis von Literat und Literaturkritiker vor: Ich arbeite an einem Buch ein, zwei Jahre, ein Kritiker liest es in ein, zwei Stunden quer, wobei er die besten Stellen überspringt, um sich die schlechteren besser merken zu können. Damit glaubt er berechtigt zu sein, mein Buch einer öffentlichen Kritik im *Gralsonder Kulturkurier* auszusetzen, es niederzumachen, den Leuten vom Kauf abzuraten und zwei Jahre meines Lebens zu zerstören.«

in visoko elitno književnostjo, saj pri njegovih delih »ne gre za komercialno uprizoritev za bežno zadovoljevanje nizkih množičnih nagonov, tu gre za visoko književnost z večno vrednostjo«, ki naj bi posredovala neomajne vrednote in se kosala z najbolj globokoumnimi miselnimi procesi (54). Na drugih mestih kritizira zamonijski šolski sistem (87–88) in politični sistem v naselju Bauming, kjer se zgodba začne (52, 97), ali pa na več straneh ponavlja le isto nesmiselno besedo »brummli«, da bi tako demonstriral svojo oblast nad bralci in nad zgodbo (59–62). Namesto da bi torej kot pravi klasični avtor v svojih izjavah posredoval etične ali drugačne vrednote ter v svojem pisanju stremel po estetski dovršenosti ter s tem povzdigoval širšo kulturno skupnost, svoje izjavljanje v javnem prostoru izkoristi za samopromocijo, osebno obračunavanje s sovražniki, dokazovanje lastne premoči nad bralci in opisovanje nepomembnosti, ki nimajo veliko zveze z zgodbo. Javna podoba avtorja torej postane izrazito negativna.

O Mythenmetzovem življenju več izvemo iz zadnjega dela knjige, t. i. polovične biografije Hildegunsta von Mythenmetza, ki naj bi jo sestavil fiktivni prevajalec Walter Moers. Ta del romana je zamaskiran kot biografska predstavitev pomembnega tujega avtorja, ki ga knjiga želi predstaviti bralcem prevoda (Friedrich 194), in popisuje Mythenmetzovo mladost, njegove literarne vzpone in padce, njegova prijateljstva ter seveda navaja naslove njegovih izmišljenih literarnih del. Ker se ta del knjige predstavlja kot znanstveno delo, je opremljen z opombami, ki se sklicujejo na domnevne vire in literaturo o pesnikovem življenju in delu. Hkrati pa fiktivni avtor že v uvodu naznani, da je objektivni opis Mythenmetzovega življenja nemogoča naloga in da besedilo lahko ponudi le približek ali fragment (Moers, *Ensel* 231). Mythenmetz naj bi bil namreč – skladno z Dovičevim konceptom *aenigma* – mojster v prikrievanju svojih življenjskih okoliščin pred javnostjo, o njem pa naj bi krožilo veliko legend in ponarejenih listin, dnevnikov, špekulacij ipd. (231, 239, 252, 254).

Posamezne epizode iz Mythenmetzovega življenja lahko beremo kot parodije posameznih aspektov *vitae* klasičnega kanoniziranega pesnika. Tako naj bi mladi pisatelj in njegov prijatelj sestavila politični program, ki sta ga pribila na vrata univerzitetne knjižnice, ki pa je označen kot »zmeden konglomerat nezrelih političnih idej in prenapihnenih izjav« (Moers, *Ensel* 235–236). Nasprotno kot pri klasičnih pesnikih, katerih potencial za kanonizacijo načeloma vključuje tudi kulturno ali politično udejstvovanje (Dovič, »Model« 75), tukaj fiktivni biograf že s formulacijo izrazi nezrelost pesnikovih političnih idej in svoje nestrinjanje z njimi. Parodičnost se še stopnjuje z informacijo, da program sicer ni

imel nobenih političnih posledic, a da je pribijanje manifestov na vrata univerze postalo priljubljena navada študentov (Moers, *Ensel* 236). Od ideje, da naj bi pesnik skupaj z estetskimi širil tudi politične ideje, ostane banalna študentska zabava brez kakršnekoli veljave. Pomembnih posledic ni imelo niti Mythenmetzovo kulturnoorganizacijsko udejstvovanje – okoli sebe naj bi v mladih letih zbral skupino drugih mladih literatov, vendar biografija ne omeni njihovih pisateljskih ali pesniških dosežkov, temveč le to, da so ostali člani krožka posnemali njegov slog oblačenja, način govora in držo pri hoji do te mere, da je moralo delovati že groteskno (235). Vsekakor je bila pesnikova pojava »zanimiv[a] figur[a] z vidika vedenja, življenjskih stilov, pa tudi same fizične pojavnosti« (Dovič, »Model« 75) – pri slednjem ne smemo pozabiti na dejstvo, da je Mythenmetz predstavljen kot lintvern oziroma zmaj, s čimer nas seznanja že ena prvih ilustracij v knjigi (Moers, *Ensel* 5). Mythenmetzovo ljubezensko pesništvo dobi videz preprodajanja drog, s katerimi je zasvojil bogate dame, ki so postale odvisne od njegovih pisem in zanje plačevale velike vsote (237–238). Pisal je romane, v katerih je oglaševal izdelke tovarne svojega mecena in se s tem prodal zakonitostim kapitalizma (240). Njegov pesniški navdih, ki naj bi mu bil dan od nadnaravnih moči, se je izkazal za posledico tega, da je skozi zračnik svoje delovne sobe poslušal banalne pogovore iz sosednje stavbe (242), kar predstavlja ironični odsev ideje pesniške genialnosti. Zaradi lastnih uspehov je postal izredno aroganten in nespoštljiv do vse svoje okolice (241). Hkrati pa je bil večino časa, tudi v obdobjih svojih najbolj čudnih idej, prepričan, da so vsa njegova dela izvrstna in da tvorijo moralno podlago za vso zamonijsko družbo (250). Vsi ti dogodki iz njegovega življenja potrjujejo, da gre pri njegovi podobi za obrnjeno, parodično podobo klasičnega kanoniziranega pesnika, ki namesto da bi svojemu bralstvu posredoval spoznavne, etične in estetske vrednote, služi le samemu sebi in na prvo mesto vedno postavlja lastno pomembnost.

V manjši meri polovična biografija parodira tudi aspekta *inventio* in *cultus* kanonizacije pesnika. Pri prvem gre za omembe iskanja in skrbi za izvirnike Mythenmetzovih besedil, ki naj bi bila izdana v obliki faksimilov in jih fiktivni biograf navaja v opombah:

*S petnajstimi tedni zamude – seznam knjig, ki si jih je Hildegund von Mythenmetz dokazano izposodil od Univerze v Gralsundu, z vsakokratnimi zamudninami in prilogo s faksimili pesnikovih opomb na robu in mastnih madežev, študentska študijska skupina, Univerzitetna založba Gralsund.*¹² (Moers, *Ensel* 234)

¹² *Fünfzehn Wochen überzogen – Die Liste der von Hildegund von Mythenmetz nachweislich ausgeliehenen Bücher aus der Universität von Gralsund, mit den jeweiligen Über-*

Sama polovična biografija ter večina izmišljenih literarnokritičnih in literarnozgodovinskih del, na katera se biograf sklicuje, sta primera sekundarnega korpusa besedil, ki naj bi nastal v teku kanonizacijskih procesov. Podobno kot zgornji primer s faksimiliranimi dokazi o zamudninah in mastnih madežih se njihovi naslovi nagibajo k banalnosti (»*lirični kuharski recepti*«, 231; »*Poezija in umešano jajce*«, 247) ali pa poudarjajo Mythenmetzovo samovšečnost in samopomembnost (»*Aroganca kot stilno sredstvo v življenju in delu Hildegunsta von Mythenmetza*«, 241). Prav tako naj bi avtorjevo ustvarjanje spodbudilo tudi druge pesnike in pisatelje, ki naj bi prevzeli njegove slogovne postopke in tematike, ki jih je obravnaval (235, 245). Omenjen je tudi dejavnik indoktrinacije skozi šolski sistem (235).

Glede na Dovičev model kanonizacije pri Mythenmetzovi podobi v veliki meri prevladujejo dejavniki, povezani z avtorjevo osebnostjo in delom, elementov oblikovanja narodne skupnosti pa ne najdemo. To lahko razložimo z odsotnostjo zgodovinskega konteksta, saj je besedilo postavljeno v fiktivni čas v fiktivni deželi in obravnava fiktivnega avtorja. V ospredju je parodija osebnostnih lastnosti umetnika in v manjši meri kanonizacijskih procesov, nacionalna vloga pa v primerjavi z resničnimi evropskimi klasiki, na katere se nanaša model, za pravljico ni bistvena.

Sklep

V aluzijah na starejša literarna dela v pravljici *Ensel und Krete* se mešata visoko in nizko, kanonizirana in nekanonizirana literatura. Aluzije na kanonizirana literarna besedila so umeščene v nov pravljичni kontekst, zato se zdi, da so ta izgubila svoj posvečeni položaj v nepreštevni množici drugih besedil in so le še posamezni zidaki v mozaiku literature na splošno, ki jih je mogoče in dovoljeno poljubno povezovati z drugimi ter se jim na ljubeč način posmehovati. S tem poigravanjem pa stara dela dobijo tudi novo življenje in aktualnost, čeprav z ironično distanco. Podobno se dogaja z osebnostjo klasičnega literata, katerega pesmi se šolarji učijo na pamet in ki navdihuje dela literarnih zgodovinarjev ter njihovih študentov. Ker je fiktivni avtor Hildegunst von Mythenmetz predstavljen kot izrazito negativen lik, se izgubi njegova vloga podajalca estetskih in moralnih resnic,

ziehungsgebühren und einem Anhang mit faksimilierten Randbemerkungen und Fettflecken des Dichters, Studentenarbeitsgruppe, Universitätsverlag Galsund.

ki naj bi jih bilo najti v njegovih delih, saj ga bralci na noben način ne morejo spoštovati kot osebnosti. Njegove neprijetne karakterne lastnosti – vzvišenost, samovoljnost, samopoveličevanje – ter dejstvo, da je opisan kot lintvern, lahko vodijo le k bralskemu posmehu. Vzpostavljanje ironičnega humora in distance je tako glavna funkcija poigravanja z medbesedilnimi navezavami in banalno odslikavo podobe velikega pesnika in pisatelja. Kot piše Lembke (Lembke, »Hier fängt« 18), lahko mešanje določil elitne in množične literature pri Moersu dojemamo kot odmev Fiedlerjeve postmoderne zahteve po premostitvi prepada med njima. Hkrati pa humor ter aktualizacija klasičnih del v kombinaciji s pravljničnimi elementi omogočata tudi tako imenovani »crossover« – aktualnost besedila tako za odraslo kot za mladinsko publiko (20).

LITERATURA

- Alighieri, Dante. *Božanska komedija*. Prevedel Andrej Capuder. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1991.
- Bauer, Manuel. »Wie wird aus einem Grimm'schen *Kinder- und Hausmärchen* ein Kunstmärchen aus Zamonien? Walter Moers' *Ensel und Krete* und die Transformation eines romantischen Märchenmodells«. *Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Teil 1*. Ur. Claudia Brinker-von der Heyde et al. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2015. 403–412.
- Berndt, Frauke, in Lily Tonger-Erk. *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2013.
- Dović, Marijan. »Model kanonizacije evropskih kulturnih svetnikov«. *Primerjalna književnost* 35.3 (2012): 71–85.
- Dović, Marijan. »Sodobni pogledi na literarni kanon in njegovo družbeno vlogo«. *Dialogi* 39.1–2 (2003): 18–44.
- Friedrich, Hans-Edwin. »Was ist ein Märchen aus Zamonien? Zu *Ensel und Krete* von Walter Moers«. *Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*. Ur. Gerrit Lembke. Göttingen: V&R unipress, 2011. 193–213.
- Genette, Gérard. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Prevedla Wolfram Bayer in Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Goljevšček, Alenka. *Pravljice, kaj ste?* Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991.
- Grimm, Brüder (Jacob und Wilhelm). *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand*. Ur. Heinz Rölleke. Stuttgart: Philipp Reclam, 2009.
- Juvan, Marko. »Interesi parodij, literarni kanon in razvoj«. *Slavistična revija* 42.1 (1994): 81–109.
- Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS, 2000.
- Juvan, Marko. »Literarni kanon«. *Literatura* 3.3–4 (1991): 116–135.
- Kos, Janko. *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS, 2001.
- Lembke, Gerrit. »'Der Große Ompel'. Kartographie und Topographie in den Romanen Walter Moers'«. *Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*. Ur. Gerrit Lembke. Göttingen: V&R unipress, 2011. 87–119.

- Lembke, Gerrit. »Hier fängt die Geschichte an.' Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents«. *Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*. Ur. Gerrit Lembke. Göttingen: V&R unipress, 2011. 15–41.
- Lüthi, Max. *Evropska pravljica. Forma in narava*. Prevedla Alenka Veber. Ljubljana: Sophia, 2011.
- Lüthi, Max. *Märchen. 10., bearbeitete Auflage*. Ur. Heinz Rölleke. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2004.
- Moers, Walter. *13 ½ življenj kapitana Sinjedlakca*. Prevedel Darko Dolinar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2000.
- Moers, Walter. *Ensel und Krete*. Frankfurt: Goldmann, 2002.
- Moers, Walter. *Mesto sanjajočih knjig*. Prevedla Stana Anželj. Ljubljana: Sanje, 2010.
- Rilke, Rainer Maria. *Rainer Maria Rilke*. Izbral in prevedel Kajetan Kovič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998.
- Thiem, Ninon Franziska. »Auf Abwegen. Von (para-)textuellen Abschweifungen in Walter Moers' *Ensel und Krete*«. *Walter Moers' Zamonien-Romane. Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*. Ur. Gerrit Lembke. Göttingen: V&R unipress, 2011. 215–232.
- Zupan Sosič, Alojzija. *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera, 2017.

Playing with Canon in Walter Moers's *Ensel und Krete*

Keywords: German literature / fairy tale / Moers, Walter: *Ensel und Krete* / literary canon / intertextuality / allusion / parody

The German writer Walter Moers uses two main ways to play with literary canon in his work *Ensel und Krete*: on the one hand, by intertextually referring to older texts, and on the other, by ironically parodying the image of the canonised poet as an important person. The paper uses Genette's theory of intertextuality to analyse the intertextual relationships that define the novel, identifying the main works that the text refers to. The source for *Ensel und Krete* is the fairy tale *Hänsel und Gretel* by Grimm brothers. However, it serves only as the source for the main plot, which is then transformed in order to self-referentially play with literary conventions as well as to quote and allude to other works of German and world literature. The other main element of playing with the literary canon is playing with the image of the artist. To analyse the latter, the paper uses the model of canonisation advocated by Dovič in order to outline the representation of the fictional author of the novel, who presents an ironic reflection of the classical poet. The classical poet is

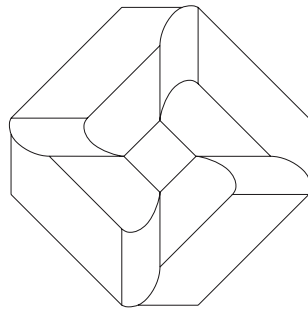
supposed to convey aesthetic values to his readers through his text and represent the basis for a cult which brings together a community. In Moers's text, however, the fictional author is presented as an arrogant, conceited person, and his cultural activity is represented as banal. The intertextual references as well as the play with the writer's image are the basis for the ironic humour that permeates the text.

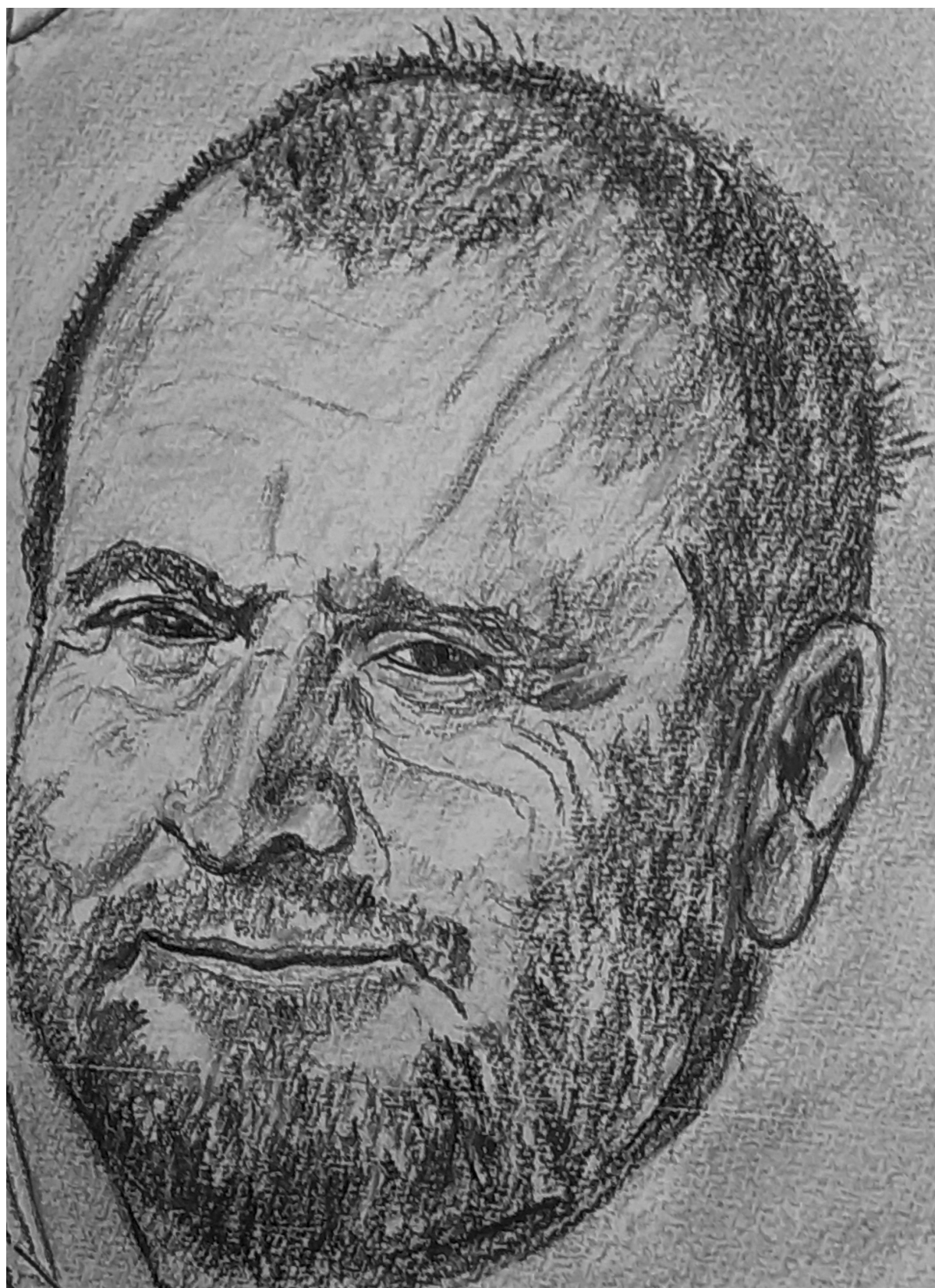
1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.112.2.09Moers W.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v44.i1.10>

Pogovor / *Interview*





Literatura je neskončna zakladnica edinstvenih situacij

Tomo Virk, dobitnik Priznanja Antona
Ocvirka 2020

Tomo Virk – prejemnik priznanja Antona Ocvirka za najboljšo izvirno komparativistično monografijo zadnjih dveh let, ki ga je Slovensko društvo za primerjalno književnost lani podelilo tretjič – je eden izmed vodilnih slovenskih literarnih teoretikov in zgodovinarjev, pa tudi esejist, prevajalec in redni profesor na oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Njegove prve monografije – npr. *Duhovno zgodovino* (1989) in *Kratko zgodovino večnosti* (1993) – zaznamuje svojevrsten preplet literarnih, filozofskih in religioznih vprašanj. Posebej intenzivno se je ukvarjal s postmodernizmom v (tuji in slovenski) literaturi, mdr. že v doktorski disertaciji, v kateri je obravnaval »usodo slovenskega romana v dobi postmodernizma«. V eni od svojih najodmevnejših monografij iz devetdesetih, *Beli dami v labirintu* (1994) – zanjo je prejel nagrado zlata ptica –, je tematiziral »idejni svet J. L. Borgesa«. V kontekstu slovenske literarne in idejne zgodovine pa je še posebej natančno preučeval Bartola in Juga. Že v devetdesetih se je uveljavil kot eden največjih slovenskih poznavalcev metodologije literarnih ved. Leta 2007 je izšlo eno izmed njegovih najambicioznejših del, *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja*, v katerem je predstavil in ovrednotil temeljne smernice sodobne svetovne in slovenske primerjalne književnosti ter obenem podal svojo vizijo njene prihodnosti. Za svoje delo je prejel številne nagrade in priznanja, mdr. nagrado Marjana Rožanca za *Ujetnike bolečine* (1995) in zlati znak ZRC SAZU za znanstveno monografijo *Strah pred naivnostjo: poetika postmodernistične proze* (2000).

Komisija priznanja Antona Ocvirka za leto 2020, ki so jo sestavljali Anja Mrak, Marcello Potocco in Igor Žunkovič (predsednik), je v

obrazložitvi svoje odločitve, da nagrado podeli Virkovi monografiji *Etični obrat v literarni vedi* (2018), zapisala: »Gre za prvo slovensko znanstveno monografijo, ki obravnava enega od pomembnejših pojavov v literarni vedi ob koncu tisočletja, to je zvezo med literaturo in etiko. [...] *Etični obrat v literarni vedi* je napisan jasno, natančno in premišljeno, obenem pa z velikim občutkom za jezik in bralca. Virk nam z značilno duhovitostjo nazorno posreduje literarno teoretske probleme, ki se v besedilih številnih drugih avtorjev zdijo nedoumljiva zagonetka. Prav zato gre za besedilo, ki je ob strokovni dostopno še širši javnosti, s čimer prispeva k najsodobnejšim premislekom o etiki tudi onstran literature in literarne vede, s tem pa nenazadnje k pomenu in ugledu primerjalne književnosti na Slovenskem ter slovenske literarne vede v svetu.«

S Tomom Virkom sva se pogovarjala na slavnostnem dogodku SDPK ob podelitvi nagrade, 7. oktobra 2020 v Prešernovi dvorani SAZU.

Pri etičnem obratu, ki ga obravnáš v svoji monografiji, gre – preprosto rečeno – za izjemno povečanje interesa za etična vprašanja v literarni vedi. Vrhunec tega interesa časovno umeščaš na konec osemdesetih in začetek devetdesetih, odmeval pa naj bi tudi v poznejših desetletjih. Že v uvodu orišeš širše razumevanje zgodovinskega razvoja moderne literarne vede, pri katerem uporabiš prispodobo *nihanja*. Pri zgodovinski menjavi interesov v literarni vedi, pri njenih različnih obratih, naj bi pravzaprav šlo za kompleksen sistem nihlajev – tako na vsebinskih kot formalnih ravneh – od ene skrajnosti do druge. Etični obrat v tej shemi predstavlja enega izmed najmočnejših tovrstnih nihlajev zadnjih desetletij. Kaj naj bi bil torej – če predpostavimo takšno razumevanje kritiškega razvoja v 20. stoletju – nihljaj *pred* tem nihljajem? Od katere »skrajnosti« se je literarnokritiško nihanje premaknilo k interesu za etiko? Je po drugi strani – glede na to, da si svojo raziskavo zasnoval z večdesetletno časovno distanco – v nadaljnjem razvoju literarne vede morda že mogoče zaznati nihljaje v kakšno drugo smer?

Orisana tipologija nihanj je seveda samo ena od možnih tipologij dogajanja in razvoja, ne samo literarne vede, ampak najbrž tudi drugih disciplin, ali pa na splošno humanistike. Če gledam iz tega zornega kota, s temi očali, ki sem jih uporabil v *Etičnem obratu v literarni vedi*, in če se zavedamo, da je to shematizacija, ki seveda izpušča posamezne pojave, jih pušča ob strani, nanje ne opozarja, potem bi rekel: najprej se je treba zavedati, da se je t. i. etični obrat – gre za smer raziskovanja, ki se je

tudi sama poimenovala *ethical literary criticism* – porodil v ZDA. Tudi ta nihljaj je po mojem mnenju povezan z obdobjimi modami razvoja humanistike nasploh, posebej pa literarne vede in primerjalne književnosti v ZDA. Orisano nihanje je zaznavno kot najbolj homogeno prav tam. Vsaj po 2. svetovni vojni so v ZDA prevladovala – čeprav niso bile edine, gotovo pa so bile najbolj privlačne – metode raziskovanja književnosti, ki jih lahko pogojno imenujemo *imanentne*. Zadnja od njih je bila dekonstrukcija. Iz različnih razlogov, ki jih opisujem na drugih mestih, se je potem – spet zelo na splošno – v ZDA pojavil nihljaj k drugim pristopom, ki so bolj *kontekstualistični*. Te pristope manj zanima specifična narava literature nasploh, literarna teorija v tem ožjem pomenu, kot na primer literarno teorijo razume Janko Kos v svoji istoimenski knjigi in je ukvarjanje z njo značilno za imanentne pristope. Novih pristopov je bilo več, za vse pa je značilno ravno to, da poskušajo literaturo razumeti iz bistveno širšega konteksta, ki naj bi literaturi dal neko dodano vrednost in predvsem družbeno težo. Pokazati želijo, da je literatura družbeno pomembna. To bi bil – v tej precej shematski, a vendarle do neke mere ustrezni tipologiji – nihljaj v drugo smer.

Etični obrat razdeliš v dve glavni struji, ki ju mestoma prikazuješ kot precej konfliktni. Prvo poimenuješ *humanistična tradicija*, drugo – in njene podstruje – pa *etike drugosti*. Kaj so pravzaprav glavne razlike med tema dvema usmeritvama? In zaradi katerih podobnosti med njima lahko kljub razlikam govorimo o celovitem fenomenu etičnega obrata?

Mislim, da je to zadnje vprašanje najtežje, najbolj kompleksno. Ampak naj se vrnem k prvemu delu vprašanja. Ko skušamo pregledno predstaviti neko področje, praviloma uporabimo shematičen in sistematičen pristop. Možnih delitev etične literarne vede je več, različni avtorji uporabljajo različne. Jaz sem se za orisano delitev odločil zato, ker se mi je – glede na literaturo, ki sem jo sam uspel pregledati (in je samo majhen delček vse literature iz tega področja) – pokazala kot najbolj smiselna. Imena, ki sem jih obravnaval, nastopajo kot najbolj ugledna in reprezentativna tudi pri večini drugih raziskovalcev te problematike; tu ni bistvene razlike. Ta imena sem uvrstil v dva glavna razdelka. Za prvega – torej za *humanistično tradicijo* – je značilno in zanimivo, da praktično vsi, ki sem jih tu obravnaval, v svojem etičnem kritištvu izhajajo iz Aristotela, predvsem iz njegovega pojmovanja etike. Zanimivo, da bistveno manj iz *Poetike*, čeprav bi lahko po mojem mnenju tudi iz nje.

V drugi struji, ki sem jo poimenoval *etike drugosti*, je imel – vsaj znotraj literarne vede – izjemen vpliv Levinas, vpliv, ki se ga morda ne zavedamo povsem in ki postane očiten šele, ko začnemo pregledovati temeljno literaturo bodisi o etičnem obratu v literarni vedi bodisi o etični literarni vedi. V tem kanonu praktično ni knjige, ki ne bi na prvo mesto postavila prav Levinasa. V zavesti imamo, ali pa bolj poznamo – vsaj v literarni vedi –, dekonstrukcijo. Ampak dekonstrukcija se je napajala pri Levinasu, zato ju tukaj obravnavam skupaj.

Že v uvodnem poglavju – in na več drugih mestih – poskušam definirati, kaj je to etika, ampak mislim, da mi to ne uspe dobro. Tega še danes ne znam narediti. Vendar tudi če etike ne znaš definirati, lahko vidiš, kako so jo definirali drugi, pri čemer opaziš razlike med temi definicijami.

Med tradicionalnim, aristotelskim razumevanjem etike – ki je s svojim pojmovanjem etike kot *dobrega življenja* morda najbližje temu, kar izraz etika zaznamuje v vsakdanjem življenju – in razumevanjem etike v dekonstrukciji ali etikah drugosti je velikanska razlika. Dekonstruktivsko pojmovanje etike se – s svojim poudarkom na (nemogočem) odnosu do drugega in raznih različicah tega koncepta – zdi zelo abstraktno, na prvi pogled celo vprašljivo glede prepričljive povezave z etiko. Ko beremo dekonstruktivske razprave o etiki, se večkrat vprašamo, ali je to res etika, oziroma ali to še ima kakršnekoli podobnosti s tradicionalnim razumevanjem etike. Ampak če se skušamo poglobiti v smisel teh duhovitih (in pogosto na učinek naperjenih) formulacij pri Derridaju, Gayatri Spivak, zlasti tudi J. Hillis Millerju in Paulu de Manu – smisel, ki izhaja nenazadnje iz Levinasove filozofije –, pa vidimo, kaj je etično v dopuščanju drugega, v dopuščanju *drugosti drugega*. S tradicionalnim izrazom bi najbrž lahko rekel, da gre za neko *nesebičnost*. To seveda ni čisto ustrezen prevod, ampak recimo, da je to zame nek povezovalni most med obema etikama. Prva je zelo konkretna, zelo blizu praktičnemu, pragmatičnemu vidiku. Etika nenazadnje tudi za Aristotela temelji na človekovih izkušnjah, na praktičnem razmišljanju – to je *phrónesis*. To ni neko abstraktno, racionalno razmišljanje, to ni univerzalni um. Derrida pa npr. uporablja povsem drugačen diskurz od te praktične pragmatičnosti, a vseeno vidim med obema strujama to skupno točko, celo skupno jedro. Odnos do drugega v dekonstrukciji je veliko preširok in premalo natančen opis za etiko, toda celo v tem opisu lahko vendarle najdemo neko srž tega, kar velja za etično tudi v tradicionalni etiki. Pa naj bo ta aristotelska ali kakšna druga.

Povedal si, da so se glavni trendi glede etičnega obrata izoblikovali v ZDA, prav tako tudi tokovi pred etičnim obratom, ki so delovali kot njegove antagonistične vzpodbude. Vrhunec tega dogajanja si časovno umestil na konec osemdesetih in začetek devetdesetih. Gre za čas, ko si tudi sam začel resneje objavljati in so izšle tvoje prve monografije, ki jih prav tako zaznamuje prepoznaven interes za etična vprašanja v literaturi. Kako danes – iz perspektive poglobljene analize sočasnih globalnih trendov v literarni vedi – gledaš na to obdobje v svojem delovanju in v širši slovenski literarni vedi? Lahko tu zaznamo kakšne paralele? Ali lahko v tem času govorimo o nekem večjem interesu za etična vprašanja tudi v slovenskem prostoru, morda celo o slovenskem etičnem obratu v literarni vedi?

Mislím, da ti trendi k nam niso močneje prodrli. Niti v tistem obdobju niti pozneje pri nas ne vidim ničesar ekvivalentnega etičnemu obratu. Tudi sam takrat nisem imel kakšnih večjih informacij o tem fenomenu. Z njim sem se podrobneje seznanil mnogo pozneje, šele okrog leta 2005. Seveda, literarna veda – tuja in slovenska – se je vedno zanimala tudi za etična vprašanja. Vedno, v vseh obdobjih. Tudi v slovenskem prostoru je to zanimanje občasno naraščalo in padalo, ampak ne na način etičnega obrata, torej promocije tega, da je raziskovanje literature iz etičnega zornega kota posebno raziskovalno področje. Upam si trditi, da tega ni bilo.

Marko Juvan [vprašanje iz občinstva]: »Rad bi zastavil podvprašanje glede tega, kako je z etično literarno vedo na Slovenskem. Strinjal bi se s tem, da vsaj v ožji, institucionalni literarni vedi tega obrata ni zaznati. Mi pa po drugi strani vsekakor prihaja na misel pozno delo Dušana Pirjevca, zlasti recimo študija *Bratje Karamazovi in vprašanje o bogu*, in širša tradicija, ki izhaja iz heideggrovske misli. Tine Hribar in Spomenka Hribar sta zelo močno zastavila temeljna etična vprašanja že v osemdesetih letih, pa še potem v devetdesetih, pri čemer sta oba obravnavala številne literarne primere, npr. Kocbeka, ki je v svojih literarnih delih – še posebej v *Strahu in pogumu* – izrazito tematiziral etične probleme. Gre torej za neko področje z izrazitim zanimanjem za etiko, ki je blizu literarni vedi, četudi ni – strogo rečeno – literarna veda. Kakšno je torej tvoje stališče do te etične misli, ki je na Slovenskem vseeno kar močno prisotna?«

Kot sem prej rekel, pri nas ni bilo ničesar, kar bi bilo ustrezno amerišskemu etičnemu obratu. Obenem sem povedal to, da se je pri nas

literatura ves čas obravnavala tudi iz etičnega vidika. Prav imaš, Marko, pri teh filozofih, ki si jih zdaj naštel, je prisotna močna etična komponenta, tudi ob navezovanju na številne literarne primere, ampak te obravnave niso imele nikakršnega stika z ameriškim obratom v literarni vedi. In jaz sem Matičevo vprašanje razumel tako, torej, če je etični obrat tudi pri nas pustil kakšne odmeve. Mislim, da je bilo to čisto neodvisno. Se pa strinjam, da je ta tradicija gojila najmočnejšo, morda celo edino res vidno – kar za desetletje ali dve – etično obravnavo literature pri nas. Še zlasti pri Tinetu Hribarju, ki je v tej usmeritvi vztrajal še desetletja.

Vseeno je zanimivo, da ta usmeritev doseže enega izmed svojih vrhuncev praktično v istih letih kot ameriški etični obrat. Tine Hribar je svoj etični sistem, pri katerem je bogato črpal iz *singularnih situacij* grške tragedije in slovenske povojne literature, zasnoval prav na prelomu osemdesetih in devetdesetih.

Res je, v istem obdobju, ampak po mojem mnenju iz drugih razlogov. Pirjevec je sicer tu poseben problem, pri njem se zanimanje za etiko prebudi že malo prej. Tudi na tujem so bili že pred tem obdobjem odmevni številni pojavi v zahodni filozofiji, ki jih zaradi močnega vpliva sam umeščam v kanon etičnega obrata. Obravnavam na primer dela Alasdairja MacIntyreja, ki časovno sovpadajo s Pirjecom. Ampak Pirjevec k tem vprašanjem pristopa iz drugih razlogov. Hribar pa spet iz čisto drugih. Tukaj ni prišlo do takšnega ukvarjanja z etično problematiko kot v anglosaškem svetu: ni šlo za poskus sistematičnega raziskovanja etičnih vprašanj v literaturi in za načelno vprašanje, zakaj ima literatura pri etičnih raziskavah posebno vlogo.

Orisan slovenski preplet etičnih in literarnih razprav je v veliki meri izhajal iz aktualnih družbenih tem, ki so pogosto bile – ali postale – tudi aktualno politične: tema Antigone, tema povojnih pobojev in nenazadnje z njima povezana tema svetosti življenja, ki je postala konstanta etičnega angažmaja Spomenke Hribar in Tineta Hribarja. Pri Pirjecu pa gre tudi za neki čisto drug vir. Pri njem naj bi bil sicer temeljni vir Heidegger, pa vendar mislim, da ga je k povečanemu zanimanju za etična vprašanja v zadnjih letih življenja pripeljala predvsem osebna izkušnja, do neke mere gotovo tudi – kot vemo anekdotično – izrazita smrtna slutnja. Motivi te tradicije so bili torej precej drugačni kot motivi ameriškega etičnega obrata. Vseeno je to časovno ujemanje zanimivo. Lahko bi res rekli, da tukaj nismo bili zamudniki: da smo v istem času tudi mi intenzivno razvijali etično

problematiko. Ampak vsekakor ne na soroden transparenten način, z avtorefleksijo, da gre za neki poseben pristop znotraj literarne vede. Tega, mislim, da ni bilo.

Druga zanimiva dimenzija *Etičnega obrata v literarni vedi*, ki jo brez dvoma lahko povežemo s tvojimi širšimi interesi, je velik poudarek, ki ga v njem nameniš prepletu med področjem filozofije in področjem literarne vede. Ta preplet raziskuješ že od študentskih let, v diplomskem delu si npr. obravnaval Pirjevca in Heideggerja. Tudi v tvojih prvih monografijah so ključna srečevanja med filozofijo in literaturo. Ob tematizaciji Borgesovega opusa si zapisal, da gre za paralelo velikemu filozofskemu sistemu. V *Etičnem obratu* eksplicitno poudariš, da v diskurzivnem spoju filozofije z literaturo vidiš eno najobetavnejših možnosti za ustrezno soočanje z etičnimi vprašanji v literarni vedi, predvsem zato, ker etiko razumeš kot nekaj izrazito singularnega. Etika se torej mora ukvarjati predvsem s primeri, ki jih je težko – ali pa že skoraj nemogoče – sistematizirati. Kako torej razumeš edinstvenost razmerja med literaturo in filozofijo v kontekstu etičnega obrata?

V kontekstu etičnega obrata je to razmerje zelo jasno in transparentno. Etičen obrat se je pravzaprav začel kot filozofski projekt, kot nov način razumevanja literature v filozofskih raziskavah etike. Tukaj torej ne gre primarno za moje osebne preference, ki seveda obstajajo, temveč gre za obratno razmerje: prav zaradi teh preferenc me ta tema – kjer sta filozofija in literatura nedvomno v intenzivnem prepletu – zanima.

Tisti avtorji, ki so prvi odmevno opozarjali na to povezavo, so do svojih sklepov prišli na podlagi filozofskih raziskovanj. Njihove raziskave so s področja filozofske etike. Za etični obrat v literarni vedi je ključno, da se je v teh razpravah pokazalo to – kar je pravzaprav ugotovil že Aristotel v *Nikomahovi etiki* –, da v etičnih zadevah preprosto niso mogoče splošne sodbe, posplošitve. Etična sodba – razsojanje o tem, ali je neko dejanje etično ali ne – torej ni odvisna od pravila, od univerzalnega načela, ki bi bilo razvidno vsem. Najprej je odvisna od tega, koliko izkušenj imamo, da sploh znamo ustrezno oceniti situacijo. Predvsem pa je odvisna od konkretne situacije, kar se morda sliši abstraktno, ampak je vseeno vsakemu razvidno. Preprosti šolski primer: če bi bila etičnost odvisna od nekega univerzalnega pravila, bi bila vsaka laž neetična zadeva. Ampak vsak si zlahka hitro zamisli konkreten primer, kjer se zdi bolj etično zlagati. Etičnost dejanja je vedno odvisna od konkretne posamične situacije. Etična sodba prav tako.

In prav zato je obravnavana skupina filozofin in filozofov, ki so se v tistih letih ukvarjali s filozofsko etiko, v ospredje postavila literaturo. Ugotovili so namreč, da je na ravni splošnega, racionalističnega, univerzalističnega filozofskega diskurza mogoče postulirati samo meta-etične teze, torej, racionalno ugotoviti, kaj je predpogoj za etične sodbe, kako lahko te etične sodbe delimo itd. Ampak vse to je sekundarno za filozofa, ki ga resnično zanima, kako neko dejanje določiti, opredeliti ali kategorizirati kot etično. Sklepi teh raziskav so bili podobni: pred očmi moramo vedno imeti neko konkretno, singularno situacijo. V vsakdanjem življenju seveda nimamo vedno dostopa do določenih singularnih situacij; tistih, ki nas zadevajo in za katere izvemo, je zelo malo. Neskončna zakladnica teh situacij pa je literatura. Iz tega spoznanja je vzniknila ta zelo naravna povezava med literaturo in filozofsko etiko. V osnovi gre torej za ugotovitev, da filozofija oziroma filozofska etika preprosto potrebuje literaturo, z njenimi konkretnimi, posamičnimi situacijami, ki ji pomenijo celovit kontekst, na podlagi katerega je potem mogoče presojati posamezna dejanja z etičnega vidika.

Tovrsten oris povezave med obema področjema ustreza predvsem humanistični tradiciji, v etikah drugosti – pa naj gre za Levinasa, Gayatri Spivak ali za tri najslavnejše dekonstrukcioniste – je ta formulacija spet drugačna. Toda ko opisujejo bistvo tega, kaj je literatura – oziroma *literarnost* – in ko opisujejo bistvo tega, kaj je etika, to vendarle opišejo s primerljivimi izrazi. Za njih je to nemogoči drugi, neimenljivi drugi; ključen je odnos do drugega. Večkrat tudi izrečejo enačaj: literatura je etika. Skratka, kljub drugačnim formulacijam gre za sorodna dognanja kot v prvi tradiciji. Obe filozofski struji, ki ju obravnavam, sta po različnih poteh v približno istem času prispeli do literature.

Preplet med filozofijo in literaturo ni edini preplet, o katerem pišeš, je pa vsekakor tisti, o katerem pišeš najbolj pozitivno. Po drugi strani si v kontekstu kanona etičnega obrata izrazilo kritičen do spajanja etike in politike. V prevelikem in površnem zbliževanju teh dveh področij prepoznavaš nevarnost t. i. politične korektnosti, ki temeljna etična vprašanja podreja političnemu aktivizmu. Tu najdeš tudi številne somišljenike znotraj etičnega obrata, ostre besede o tem prepletu je mdr. izrekel vodilni kitajski predstavnik etičnega kritištva, Nie Zhenzhao, ki si mu posvetil samostojno poglavje. Problematika politične korektnosti je v zadnjih letih postala prepoznavna najširši javnosti. Vsaj pred začetkom koronakrize je šlo celo za eno izmed najbolj divjih front kulturnega boja v anglosaškem svetu, predvsem v polemikah o t. i. *cancel culture*. Pri tem je zanimivo, da številni

razlagalci tega nenavadnega fenomena prepoznavaajo njegovo genezo v aktivizmu ameriškega akademskega družboslovja, tudi literarnokritiškega. Je nevarnost, na katero sam opozarjaš, povezana s temi fenomeni? Zakaj je spoj med političnim in etičnim v kontekstu literarne vede problematičen?

To vprašanje, ki sem mu v *Etičnem obratu* sicer posvetil le nekaj vrstic, bi vsekakor zahtevalo podrobnejšo obravnavo. Zakaj sem sploh opozarjal na to – pogojno rečeno – nevarnost? Zato, ker sem pri pregledovanju nepregledne količine del o razmerju med literaturo in etiko naletel na številne razprave, ki so obravnavale – vsaj za moj okus, a ne samo zanj – izrazito politične teme, obenem pa so jim poskušale dati neko višje dostojanstvo (celo nekakšen alibi nevtralnosti ali pa vsaj večje plemenitosti) s tem, da so se razglasile za etično kritištvo, etično literarno vedo.

Seveda sta etika in politika v številnih vidikih tesno povezani. Konec koncev so lahko njun predmet identične teme, npr. trpljenje, ki je lahko etična tema ter obenem tudi politična tema in spodbuda. Na začetku političnega delovanja – ne vsakega, gotovo pa marsikaterega – je neki etičen moment. Vseeno pa mislim, da od etike, ki *postane* politika, ne ostane več kaj dosti.

Zdaj vsekakor posplošujem, gre za opis nekega občutka in pred sabo imam čisto konkretne zadeve. Etično je – kot rečeno – nekaj, kar je povezano s singularno odločitvijo. Etika ni morala. Politično delovanje pa je povezano z moralnim kodeksom. V njem ne gre za nič singularnega, politika mora temeljiti ravno na povezovanju, na posploševanju. Tudi ko se bori za upoštevanje razlik, močnejši v tem boju praviloma zanemari razlike in deluje kot kolektivni subjekt. Že sama tipologija akcije, pa tudi percepcije, je različna. Na eni strani je individualno, na drugi strani pa kolektivno. Mislim, da so še druge pomembne razlike. Sem pa prepričan, da od etike, ki v polnosti postane politika, dejansko ostane samo še parola, prave etike pa ne več kaj dosti.

V zaključku *Etičnega obrata* – v fragmentih pa tudi že v prejšnjih poglavjih – zasnuješ program izvirnega etičnega kritištva, potencialnega literarnokritiškega pristopa, ki bi bil pri soočanju z etičnimi vprašanji uspešnejši od obravnavanih pristopov. Ključen poudarek tega pristopa je ravno v zmožnosti soočanja literarne vede s singularnimi etičnimi situacijami. Ob tem govoriš tudi o možnosti nove knjige, kjer bi tovrstno prakso demonstriral. Med ljubljanskimi literarnokritiški navdušenci se že šušlja, da bo napovedana knjiga kmalu ugledala luč sveta. Bi nam morda razkril kaj več o njej?

Naj se najprej vrnem k prvemu, bolj kompleksnemu delu vprašanja. Literarna veda je zelo širok pojem, je zelo pluralna in ima tudi zelo različne pristope. Meni je najbližje pristop, ki se osredinja na singularno, individualno, recimo mu – zelo pogojno – fenomenološki pristop. Menim, da je ta pristop – zaradi same narave etike, kot sem jo s pomočjo filozofskih tematizacij tega vprašanja orisal prej – posebej primeren prav za odkrivanje in demonstracijo etičnih razsežnosti. Ko literarna veda išče širše strukture in posplošitve, je seveda še vedno literarna veda. Ampak prav za to temo, ki sem jo posvojil za nekaj let ali morda celo za desetletje, se mi zdi bistveno primernejši takšen, bolj esejističen pristop. In zato me seveda prva knjiga nikakor ni potešila. Ne samo zato, ker te obširne teme – kot marsikatero druge – ne moreš izčrpati v eni knjigi, ampak tudi zaradi drugih razlogov. Sprva sem nameraval napisati knjigo z naslovom *Literatura in etika* in iz svoje perspektive razjasniti to razmerje. Nastala pa je dejansko čisto drugačna knjiga, veliko bolj tehnična, teoretična, kot sem želel. In kot taka res ni zadostila moji izhodiščni potrebi. Mogoče mi te knjige sploh ni bilo treba napisati, sem pa moral preučiti snov, ki jo v njej obravnavam, in obenem tudi teoretsko formulirati razmerje med literaturo in etiko. Moja dejanska želja, ki je porodila ta projekt, pa je – in to je tisto, o čemer se menda šušlja, kot si rekel (najbrž miši šušljajo, saj me samo miši gledajo pri delu) – povezana s knjigo, ki jo pripravljam zdaj. V njej želim – ob literarnih primerih od antike do sodobnosti – pokazati, na kakšne načine je etična problematika lahko (in dejansko je) navzoča v literarnem delu. Tam, kjer je to primerno, poskušam pokazati tudi to, kako pomembno – morda tudi nenadomestljivo – vlogo pri tem odigra literatura kot razgrinjalka etičnih vprašanj in problemov. Zdi se mi, da je – vsaj za moj okus – to najbolj ustrezen pristop k tej temi, razmerju med literaturo in etiko.

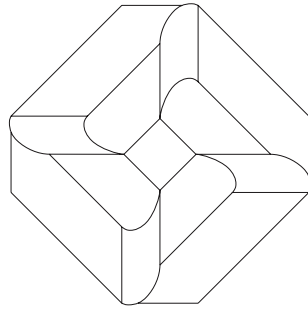
Pogovarjal se je Matic Kocijančič

1.22 Intervju / Interview

UDK 82.0:17

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v44.i1.11>

Recenzija / *Review*



Svetovna primerjalna književnost

David Damrosch: *Comparing the Literatures. Literary Studies in a Global Age*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2020. 386 str.

Blaž Zabel

Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Oddelek za filozofijo, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
<https://orcid.org/0000-0001-6512-1565>
blaz.zabel@ff.uni-lj.si

Naslov te recenzije, »Svetovna primerjalna književnost« se morda zdi nenavaden. Vemo, kaj je to »primerjalna književnost«, literarnovedna disciplina, ki jo včasih imenujemo tudi komparativistika. Prav tako si lahko vsaj nekako predstavljamo, kaj je to »svetovna književnost«, pa čeprav je bilo o tem v zadnjih dvajsetih letih prelito že mnogo črnila. A »svetovna primerjalna književnost«, kaj je to? S tem vprašanjem se v svoji najnovejši monografiji z naslovom *Comparing the Literatures: Literary Studies in a Global Age* ukvarja David Damrosch, profesor primerjalne književnosti na Univerzi Harvard. Povedano drugače, v študiji, ki je nedavno izšla pri Princeton University Press, se eden najslavnejših komparativistov enaindvajsetega stoletja sprašuje o vlogi primerjalne književnosti v času globalizacije, to pa na način, da razpravlja o zgodovini komparativistike ter o zgodovini primerjalnih metod v literarni vedi. Pri tem se posebej osredotoča na tiste zgodovinske vidike, ki so jih raziskovalci v zadnji dveh desetletjih izpostavili kot bistvene za razumevanje transnacionalizacije ter globalizacije, kot so na primer medkulturni vplivi, vznik postkolonialnih študij, razvoj prevodoslovja, svetovni obtok idej itd.

Da se je Damrosch odločil preučiti »razvoj literarnih ved v dobi globalizacije«, ni povsem nepričakovano. Damrosch je namreč tako pri nas kot po svetu najbolj znan po svoji odmevni študiji *What is World Literature?* (2003), v kateri se je ukvarjal predvsem s književnostjo v dobi globalizacije, medkulturno in transhistorično recepcijo literarnih del ter s prevodoslovjem. Če se je torej v monografiji s preloma tisočletja, ki je v komparativistiki sprožila pravo revolucijo, ukvarjal predvsem z vprašanjem svetovne književnosti, pa lahko njegovo najnovejše delo razumem kot nadaljevanje, le da se tokrat namesto na samo književnost osredotoči na vedo, ki svetovno književnost preučuje, torej na »svetovno primerjalno književnost«. A glavna teza njegove najnovejše raziskave je podobna: tako kot je v globaliziranem svetu potrebno razmišljati o svetovni književnosti (torej o literarnih delih, ki

predvsem v obliki prevodov potujejo preko svojih lokalnih okvirov in bralce seznanjajo z drugačnimi svetovi), tako je tudi o komparativistiki nujno razmišljati z vidika transnacionalizacije. Tudi akademske ideje namreč potujejo med različnimi kulturnimi konteksti, raziskovalci razmišljajo o prevodih, o perifernih ali ne-kanoniziranih literarnih delih, se soočajo z vprašanji in pritiski globalizacije, vse to pa vpliva na pojav in razvoj komparativistike kot literarnovedne discipline. Rezultat te raziskave, *Comparing the Literatures* je odličen pregled razvoja komparativistike, ki ponuja povsem svež pogled na preteklost te vede, preko raziskovanja njene preteklosti pa avtor oblikuje tudi svoj odgovor na sodobne raziskovalne izzive.

V prvem poglavju se David Damrosch posveti zgodnjim začetkom primerjalne književnosti. Za razliko od *What is World Literature?*, ki v uvodu obravnava idejo *Weltliteratur* Johanna Wolfganga von Goetheja, se *Comparing the Literatures* začne z njegovim antagonistom Johannom Gottfriedom Herderjem. Avtor razpravlja o različnih vidikih nacionalne in primerjalne književnosti, ki jih je zagovarjal romantični mislec, hkrati pa ponuja svežo tezo o produktivnosti vpliva sočasnih francoskih akademikov (ki predstavlja zanimiv antipod ideji Isaiiah Berlina o anti-razsvetljenstvu). Prav s tem namenom Damrosch v poglavju obravnava še Madame de Staël, ki prav tako predstavlja eno izmed utemeljiteljic komparativistike, posveti pa se njenemu razmišljanju o odnosu med literaturo in družbenimi institucijami. Ker je prvo poglavje namenjeno začetkom primerjalne književnosti, avtor monografije seveda ne more mimo Huga Meltzla in Hutesona Maucalaya Posnetta, pri čemer prvemu pripiše začetek zavezanosti naše vede poliglotizmu, drugemu pa idejo estetske relativnosti. Prvo poglavje je tako odličen uvod v nekaj najpomembnejših in najprepoznavnejših začetkov komparativistike, a posebna dodana vrednost razprave je sinteza najnovjših ugotovitev in tez o delu teh zgodnjih komparativistov.

Če se prvo poglavje ukvarja predvsem z izvori primerjalne književnosti (torej 18. in 19. stoletjem), so preostala poglavja monografije posvečena različnim tematskim vprašanjem. Drugo poglavje tako obravnava akademske migrante, ki veljajo za ustanovitelje ameriške komparativistike. Poseben doprinos tega dela razprave je Damroschev ne-evropocentričen pogled na to tematiko: čeprav v svojem delu obravnava tudi najbolj znana povojna imigranta v primerjalni književnosti, Lea Spitzerja in Ericha Auerbacha (kjer ponuja izvrstno sintezo najnovjših in preštevilnih razprav), pa enakovredno pozornost nameni tudi delu dveh kitajskih (i)migrantov, Hu Shih (znan jezikovni revolucionar, ki se je šolal na univerzi Cornell) in Lin Yutang (kitajski pisatelj

ter odmeven prevajalec), pa tudi delu komparativistke Lilian Furst, ki jo je zaznamovala izkušnja pobega pred nacizmom. Prav marginalnost Auerbacha in Spitzerja, dveh »velikanov« komparativistike, ponuja svež in inovativen pogled na zgodovino discipline, ki so jo v mnogih pogledih še bolj kot »velikani« zaznamovale tudi druge kulture in pozabljene komparativistke.

V tretjem poglavju se Damrosch posveti vprašanju ameriške komparativistike po drugi svetovni vojni, ki se ga loti s politično-historičnega vidika, ter vprašanju političnosti literarnih ved. Najprej razpravlja o komparativistiki v petdesetih in šestdesetih letih, ki jo je močno zaznamovala hladna vojna (Balakian, Welek, Frye, Greene), a zanimivejši del razprave predstavlja drugi del poglavja, ki obravnava delo Edwarda Saida ter Gayatri Spivak. V obeh primerih avtor postreže z zanimivo interpretacijo njune postkolonialne teorije v kontekstu sočasnih političnih dogajanj (predvsem v Palestini) in kulturnih vojn v akademskem prostoru. Četrto poglavje obravnava obdobje prevlade literarne teorije v ameriški komparativistiki, predvsem dekonstrukcije Paula de Mana in Barbare Johnson, pri čemer Damroscha še posebej zanimajo nedavno odkriti medvojni spisi, ki so pokazali na de Manov antisemitizem. Podobno kot v drugih poglavjih avtor bolj znane dekonstruktiviste zoperstavi še kitajski in indijski literarni teoriji (v tem kontekstu pa ponuja zanimivo medkulturno branje del indijskega pesnika in dramatika Kālidāsa).

V nadaljevanju Damrosch obravnava vprašanje poliglotizma, ki predstavlja enega bistvenih vidikov naše vede. Znan je poziv in zahteva številnih oddelkov za primerjalno književnost po svetu, da mora vsak komparativist tekoče znati vsaj še dva ali tri tuje jezike. Da je za primerjanje literarnih tradicij potrebno znanje več jezikov, je teza, ki spremlja komparativistiko praktično od njenih začetkov. Damrosch se v sklopu razmisleka o poliglotizmu posveti razvoju tega koncepta, in sicer od poudarka na aktivnem znanju francoščine in nemščine v ameriški komparativistiki šestdesetih let do utemeljitelja koncepta poliglotizma v komparativistiki Renéja Étiembla, pa do sodobnih prevodoslovnih teorij in vprašanja, ali lahko komparativist pravzaprav primerja več literarnih del v prevodu. Primerjanju preko prevodov je Damrosch, kot bodo dobro vedeli vsi, ki poznajo njegova ostala dela, precej naklonjen.

Še posebej bo slovenske bralce zanimalo šesto poglavje, v katerem avtor raziskuje različne koncepte književnosti in se sprašuje, kaj sploh je literatura. Razpravo otvori podpoglavje z naslovom »A Tale of Two *Knjižnici*« in se začne takole: »Dobra točka, kjer lahko začnemo, se nahaja v Ljubljani. Slovensko literarno izročilo je staro več

stoletij in prestolnica ga hrani v dveh glavnih knjižnicah (*knjižnici*, iz slovanskega pojma za 'knjige')...« (209). Avtor razpravo nadaljuje z opisom Semeniške knjižnice ter NUK-a, nato pa se posveti poeziji Franceta Prešerna in vprašanju nacionalnega pomena tega pesnika. V prihodnosti bo zanimivo spremljati, kako močno bo *Comparing the Literatures* popularizirala slovensko književnost in Prešerna po svetu, s čimer bo mogoče aktivno opazovali vlogo globalne akademske mreže, ki za kanonizacijo perifernih literarnih tradicij potrebuje prav takšne spodbude akademskih centrov. Nato avtor razpravlja še o kanonizaciji, majhnih ter perifernih literarnih tradicijah, globalnem literarnem trgu in podobno. Posebej je zanimiva razprava o odnosih med literaturo in drugimi mediji (predvsem videoigami, sodobno umetnostjo in performansom), pri čemer avtor zagovarja tezo, da mora komparativistika te intermedialne fenomene vzeti resno in jih začeti natančno preučevati.

Zadnji dve poglavji sta posvečeni razpravi o svetovi književnosti in o literarnih primerjavah. Glede svetovne književnosti Damrosch ponuja precej dolgo refleksijo najnovejših tematik in razprav, ki jih na zanimiv način preplete z različnimi literarnimi primeri iz svetovnega kanona (Calvino, Yourcenar, Marquéz, Kadare) ter popularne književnosti (J. R. R. Tolkien, Conan Doyle). Nato se posveti bistvenemu vprašanju komparativistike, torej vprašanju, kaj so literarne primerjave in kako primerjati literature. Pri tem se spopade z nekaterimi novejšimi razpravami v primerjalni književnosti (Pheng Cheah, Emily Apter, Haun Saussy, Natalie Melas, Rajagopalan Radhakrishnan) in v drugih vedah, ki se posvečajo vprašanju medkulturnega primerjanja (Sheldon Pollock, Marcel Detienne), odlično pa v razpravo vključuje tudi ne-Evropske akademske kontekste, na primer, delo kitajskih komparativistov Cao Shunqing in Zhang Longxi. Bralca, ki pozna Damroschevo raziskovanje, ne bo presenetilo, da se tudi v svoji najnovejši študiji zavzema za čim širše literarno primerjanje tako preko prostora (primerjave naj zajemajo čim več različnih kultur) kot časa (zajamejo naj čim daljše časovno obdobje), to tezo pa utemelji še z zanimivim poskusom primerjave literarnih modernizmov po svetu in v različnih časovnih obdobjih.

V zaključku, ki je naslovljen s pomenljivim naslovom »Rebirth of a Discipline«, oblikovan kot odgovor na polemično študijo Gayatri Spivak *The Death of the Discipline* (2003), David Damrosch ponudi svoj pogled na prihodnost primerjalne književnosti. Njegova vizija je optimistična, prihodnost komparativistike pa vidi v pluralnosti sodobnih literarnovednih pristopov. V prvi vrsti te prepozna v bogati interdisciplinarni zasedenosti letnih konferenc Ameriške zveze za primerjalno književnost (ACLA), ki se odražajo tudi v nedavnem poro-

čilu o stanju vede (»State of the discipline report«). Po drugi strani pa izpostavi interdisciplinarnost ter implementacijo novih literarnovednih pristopov v seriji najnovejših komparativističnih študij, ki po njegovem mnenju kažejo na revitalizacijo in svetlo prihodnost naše vede (npr. Edmon, Levy, Ungureanu, Venkat Mani, pa tudi Apter, Cheah, Friedman, Hitchcock, Gupta, Moser, Jay, Casanova, Ganguly, Feng, Bhattacharya in drugi).

Comparing the Literatures je po *What is World Literature?* najpomembnejša knjiga Davida Damroscha in bo v naslednjih letih gotovo močno zaznamovala sodobno komparativistiko. Harvardski komparativist predstavi optimističen odgovor na krizo, v kateri se je primerjalna književnost nahajala nekje od osemdesetih let naprej. Odgovor išče in prepričljivo najde v sodobnejših komparativistični pristopih (postkolonialna teorija, vprašanja globalizacije, prevodoslovje, kulturna hibridnost, intermedialnost, svetovni literarni modernizmi...). Povedano drugače, prihodnost primerjalne književnosti je »svetovna primerjalna književnost«, veda, ki bo upoštevala in preučevala kulturno, historično, intermedialno in socialno večplastnost književnost in literarnih tradicij. A še bolj kot sama teza glede prihodnosti discipline je zanimiva Damrosceva argumentacija, ki ni usmerjena naprej v prihodnost, ampak nazaj v preteklost. Kot odlično pokaže avtor, je namreč zgodovina naše discipline še vedno precejšnja neznanka, a je mnogo bolj interkulturalna, transnacionalna, interdisciplinarna ter politična, kot se zdi na prvi pogled. Morda za prepoznanje tega dejstva potrebujemo nekaj brskanja po preteklosti in je potrebno včasih usmeriti pogled stran od kanoniziranih komparativistov, a preteklost primerjalne književnosti je vedno bila »svetovna«, torej takšna kot bo nedvomno tudi njena prihodnost.

1.19 Recenzija / Review

UDK 82.0

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v44.i1.12>

NAVODILA ZA AVTORJE

Primerjalna književnost objavlja izvirne razprave s področij primerjalne književnosti, literarne teorije, metodologije literarne vede, literarne estetike in drugih strok, ki obravnavajo literaturo in njene kontekste. Zaželeni so tudi meddisciplinarni pristopi. Revija objavlja prispevke v slovenščini ali angleščini, izjemoma tudi v drugih jezikih. Vsi članki so recenzirani.

Prispevke pošiljajte na naslov: marijan.dovic@zrc-sazu.si.

Razprave, urejene v programu Word, naj **ne presegajo 50.000 znakov** (vključno s presledki, povzetkom, ključnimi besedami, z opombami in bibliografijo). Besedilo naj bo v pisavi Times New Roman, 12 pik, enojni razmik. Drugi prispevki – poročila, recenzije ipd. – lahko obsegajo največ 20.000 znakov (vključno s presledki).

Naslovu razprave naj sledijo **ime in priimek, institucija, naslov, država, ORCID iD** in **e-naslov** avtorja oziroma avtorice.

Razprave imajo slovenski **povzetek** (1.000–1.500 znakov) in **ključne besede** (5–8), oboje naj bo v kurzivi tik pred besedilom razprave. **Angleški prevod** povzetka (preveden naj bo tudi naslov razprave) in ključnih besed je postavljen na konec besedila (za bibliografijo).

Glavni tekst je obojestransko poravnani; lahko je razčlenjen na poglavja s podnaslovi (brez številčenja). Med odstavkoma ni prazne vrstice, prva beseda v novem odstavku pa je umaknjena v desno za 0,5 cm (razen na začetkih poglavij, za citati in za ilustracijami).

Sprotne opombe so oštevilčene tekoče (arabske številke so levostično za besedo ali ločilom). Količina in obseg posameznih opomb naj bosta smiselno omejena. Bibliografskih referenc ne navajamo v opombah, temveč v kazalkah v sobesedilu neposredno za citatom oziroma povzetkom bibliografske enote.

Kazalka, ki sledi citatu ali povzetku, v okroglih oklepajih prinaša avtorjev priimek in številko citirane ali povzete strani: (Juvan 42). Kadar avtorja citata navedemo že v sobesedilu, v oklepaju na koncu citata zapišemo samo številko citirane ali povzete strani (42). Če v članku navajamo več enot istega avtorja, vsako enoto po citatu oziroma povzetku v kazalki označimo s skrajšanim naslovom: (Juvan, *Literary* 42).

Citati v besedilu so označeni z dvojnimi narekovaji (» in «), citati v citatih pa z enojnimi (' in '); izpusti iz citatov in prilagoditve so označeni z oglatimi oklepaji. Daljši citati (štiri vrstice ali več) so izločeni v samostojne odstavke brez narekovajev; celoten citat je zamaknjen desno za 0,5 cm, njegova velikost je 10 pik (namesto 12), nad in pod njim pa je prazna vrstica. Vir citata je označen v oklepaju na koncu citata.

Ilustracije (slike, zemljevidi, tabele) so priložene v ločenih datotekah z minimalno resolucijo 300 dpi. Objavljene so v črno-beli tehniki. Položaj ilustracije naj bo označen v glavnem tekstu (Slika 1: [Podnapis 1]). Avtorji morajo urediti tudi avtorske pravice, če je to potrebno.

V **bibliografiji** na koncu članka so podatki izpisani po standardih MLA:

– članki v periodičnih publikacijah:

Kos, Janko. »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca«. *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.

– monografije:

Juvan, Marko. *Literary Studies in Reconstruction. An Introduction to Literature*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.

– zborniki:

Leerssen, Joep, in Ann Rigney, ur. *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe*. Basingstoke in New York: Palgrave Macmillan, 2014.

– poglavja v zbornikih:

Novak, Boris A. »Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu«. *France Prešeren – kultura – Evropa*. Ur. Jože Faganel in Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

– članek v spletni reviji:

Terian, Andrei. »National Literature, World Literatures, and Universality in Romanian Cultural Criticism 1867–1947«. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013). Splet. 21. 5. 2015.

– knjiga v podatkovni bazi:

García Landa, José Angel, in John Pier. *Theorizing Narrativity*. Berlin: De Gruyter, 2008. *eBook Collection (EBSCOhost)*. Splet. 15. 2. 2016.

– drugi spletni viri (URL dodati v primeru zahtevnejše identifikacije):

McGann, Jerome. »The Rationale of HyperText«. Splet. 24. 9. 2015. <<http://jefferson.village.virginia.edu/~jjm2f/rationale.htm>>.

GUIDELINES FOR AUTHORS

Primerjalna književnost (Comparative Literature) publishes original articles in comparative literature, literary theory, literary methodology, literary aesthetics, and other fields devoted to literature and its contexts. Multidisciplinary approaches are also welcome. The journal publishes articles in either Slovenian or (American) English, occasionally also in other languages. All published papers are peer-reviewed.

Articles should be submitted via e-mail: marijan.dovic@zrc-sazu.si.

Articles should be written in Word for Windows, Times New Roman 12, single-spaced, and **not longer than 50,000 characters** (including spaces, abstract, keywords, and bibliography).

The full title of the paper is followed by author's **name, institution, address, country, ORCID iD, and email address**.

Articles must have an **abstract** (1,000–1,500 characters, in italics) and **keywords** (five to eight), both set directly before the main text.

The **main text** has justified alignment (straight right and left margin) and can be divided into chapters with unnumbered subheadings. There are no blank lines between paragraphs. Each paragraph begins with the first-line indent of 0.5 cm (except at the beginning of a chapter, after a block quotation, or after a figure).

Footnotes are numbered (Arabic numerals follow a word or a punctuation directly, without spacing). They should be used to a limited extent. Footnotes do not contain bibliographical references, because all bibliographical references are given in the text directly after a citation or a mention of a given bibliographical unit.

Each **bibliographical reference** is composed of round brackets containing the author's surname and the number of the quoted or mentioned page: (Juvan 42). If the author is already mentioned in the accompanying text, the bracketed reference contains only the page number (42). If the article refers to more than one text by a given author, each respective reference includes a shortened version of the quoted or mentioned text: (Juvan, *Literary* 42).

Quotations within the text are in double quotation marks (“and”); quotations within quotations are in single quotation marks (‘ and ’). Omissions are marked with square-bracketed ellipses ([...]), and adaptations are in square brackets ([and]). Block quotations (four lines or longer) have a right indent of 0.5 cm, are set in Times New Roman 10 (not 12), and are preceded and followed by a blank line.

Illustrations (images, maps, tables etc.) should be provided in separate files at minimal resolution of 300 dpi. They are published in black and white. The preferred positioning of illustrations is marked in the main text (Figure 1: [Caption 1]).

The bibliography at the end of the article follows the MLA styleguide:

– Journal articles:

Kos, Janko. “Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.” *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.

– Books:

Juvan, Marko. *Literary Studies in Reconstruction. An Introduction to Literature*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.

– Edited volumes:

Leerssen, Joep, and Ann Rigney, eds. *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2014.

– Chapters in edited volumes:

Novak, Boris A. “Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu.” *France Prešeren – kultura – Evropa*. Eds. Jože Faganel and Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

– Articles in e-journals:

Terian, Andrei. “National Literature, World Literatures, and Universality in Romanian Cultural Criticism 1867–1947.” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013). Web. 21 May 2015.

– Books in databases:

García Landa, José Angel, and John Pier. *Theorizing Narrativity*. Berlin: De Gruyter, 2008. *eBook Collection (EBSCOhost)*. Web. 15 Feb. 2016.

– Other digital sources (if necessary, add URL to avoid ambiguity):

McGann, Jerome. “The Rationale of HyperText.” Web. 24 Sept. 2015. <<http://jefferson.village.virginia.edu/~jjm2f/rationale.htm>>.

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST ISSN (tiskana izdaja/printed edition): 0351-1189
Comparative literature, Ljubljana ISSN (spletna izdaja/online edition): 2591-1805

PKn (Ljubljana) 44.1 (2021)

Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost
Published by the Slovene Comparative Literature Association
https://ojs.zrc-sazu.si/primerjalna_knjizevnost/index

Glavni in odgovorni urednik *Editor:* Marijan Dovič
Tehnični urednik *Technical Editor:* Blaž Zabel

Uredniški odbor *Editorial Board:*

Marko Juvan, Alenka Koron, Dejan Kos, Vanesa Matajč, Darja Pavlič, Vid Snoj, Alen Širca, Jola Škulj

Uredniški svet *Advisory Board:*

Ziva Ben-Porat (Tel Aviv), Vladimir Biti (Dunaj/*Wien*), Lucia Boldrini, Zoran Milutinović, Katia Pizzi, Galin Tihanov (London), Darko Dolinar, Janko Kos, Aleksander Skaza, Neva Šlibar, Tomo Virk (Ljubljana), César Domínguez (Santiago de Compostela), Péter Hajdu (Budimpešta/*Budapest*), Jón Karl Helgason (Reykjavík), Bart Keunen (Gent), Sowon Park (Santa Barbara), Ivan Verč (Trst/*Trieste*), Peter V. Zima (Celovec/*Klagenfurt*)

© avtorji © *Authors*

PKn izhaja trikrat na leto. *PKn is published three times a year.*

Prispevke in naročila pošiljajte na naslov *Send manuscripts and orders to:*
Revija Primerjalna književnost, Novi trg 2, 1000 Ljubljana, Slovenija.

Letna naročnina: 20,00 €, za študente in dijake 10,00 €.

TR 02010-0016827526, z oznako »za revijo«.

Cena posamezne številke: 10,00 €.

Annual subscription (outside Slovenia): € 40,00.

Naklada *Copies:* 350.

PKn je vključena v *PKn is indexed/abstracted in:*

Arts & Humanities Citation Index, Current Contents/ A&H,
Bibliographie d'histoire littéraire française, ERIH, IBZ and IBR,
MLA Directory of Periodicals, MLA International Bibliography,
Scopus, Digitalna knjižnica Slovenije (dLib), EBSCO, ProQuest.

Oblikovanje *Design:* Narvika Bovcon

Stack in prelom *Typesetting:* Alenka Maček

Tisk *Printed by:* VB&S d. o. o., Flandrova 19, Ljubljana

Izd številke je podprla *This issue is supported by:*

Agencija za raziskovalno dejavnost RS.

Oddano v tisk 16. aprila 2021. *Sent to print on 16 April 2021.*

