

Mojca Kreft

O SLOVENSKI DRAMATIKI
IN GLEDALIŠČU

ali
NEDOKONČANA
ZGODBA
O ANTIGONI

Naključje je hotelo, da sem se v prvih dneh julija 2000, ko sem se ukvarjala s slovensko pesniško dramo pesnikov/dramatikov Daneta Zajca, Iva Svetine in Milana Jesiha, z njihovimi slovstvenimi, dramaturškimi in gledališkimi pesniškimi prvinami in vprašanjem tragičnega v njihovih igrah, odpravljala na Dansko.

Vse bolj me je črvičila misel, da veliko dramskih besedil slovenskih dramatikov, ki so v naši književnosti pustili s svojim literanim delom neminljivo sled, sploh ni bilo uprizorjenih.

Shakespeare je imel večjo srečo kot pa slovenski razumnik-dramatik. V elsinorskem gradu, ko sem hodila po gradbišču in parku ob smrdeči vodi v kanalih, sem se pravzaprav odločila zastaviti si vprašanje: če je bil uprizorjen ves Shakespeareov dramski opus na angleških odrskih deskah in skoraj ves v slovenskih gledališčih - pri nas smo samo v preteklih gledaliških sezonah lahko videli *Vihar* (SNG Drama Ljubljana), *Hamleta* (PDG Nova Gorica) in *Hamleta* (še vedno v repertoarju SNG Drame Ljubljana, prem. v sezoni 94/95), *Antonija in Kleopatro* (MGL), *Glas - Rihard II.*, *Henrik V.*, *Rihard III* (SMG), *Sen kresne noči* (SMG), *Sen kresne noči* (SLG Celje), *Ukročeno trmoglavko* (SLG Celje), *Macbetha* in *Othella* (SNG Drama Ljubljana), pa še kaj v zvezi z Shakespeareom, zakaj potem ne bi mogla biti uprizarjana sodobna slovenska drama, če že ne tista od prej ali od petdesetih dalje, pa vsaj tista, ki je gledališko prezrta nastajala v času po letu 1990, in bi lahko bila (in tudi je) vselej znova zanimiva kot gledališki izziv.

Predvsem me zanima vprašanje tragičnega v sodobni slovenski dramatik in seveda tudi pesniška drama - mimo teorij o poetični drami - tista dramatika torej, ki se navezuje na antično in evropsko mitološko izročilo ali izhaja iz tendenc sedanosti: človekova eksistenca v sodobnem času. Tu se omejujem le na dramska besedila *Ubijalci muh* Matjaža Zupančiča (upriz. v SLG Celje, 2000), *Antigono* Andreje Inkret (upriz. v gledališču Teatron, 2000¹), *Antigono* Krištofa Dovjaka (neuprizorjeno besedilo, izšlo v Mentorju 1995²) in *Ojdipa v Korintu Iva Svetine* (neuprizorjeno besedilo, izšlo v knjižni izdaji 1999³).

Antični in naši mitološki junaki ponovno zaživijo v vsej svoji siloviti enkratnosti, s pravilnostmi, dilemami in iztirjenostmi in zdaj nastopajo kot

¹ Andreja Inkret: *Antigona*, upriz. v KUD Franc Kotar, Trzin, prem. 29. junija 2000, rež. Andreja Inkret.

² Krištof Dovjak: *Antigona*, revija Mentor 16, dramatika, str. 4-27, 1995, št. 9/10.

³ Ivo Svetina: *Ojdip v Korintu*, Maribor, 1999.

posamični junaki v premislek o sedanosti v »slovenskih« mitih o Antigoni, Medeji, Elektri, Oj dipu, Odiseju, Kasandri. Pa tudi v Veroniki Deniški (Oton Župančič), Lepi Vidi (Ivan Cankar), Črtomirju in Bogomili (France Prešeren). Vse te mitološke osebe prej spominjajo na nekakšen nihilističen (izkustveno možen) odnos do sveta, čeprav so v svoji literarni zasnovi prej epski kot lirski, v svojem bistvu pa tragični junaki in junakinje. Veliko pomenijo za človekovo ujetost v prekletstvo neizbežnosti usode, za iskanje odrešitve, kajti njihovega bistva ni mogoče odkriti drugače kot s poezijo; še pomembnejši pa so v aktivnem soočenju s smrtjo. Gre za prepoznanje zavesti o viru zla. To so drame, ki vnašajo mit v naše premišljevanje, in so izrez svojega časa in avtorjeve občutljive pesniške duše.

Vprašanje, ki ga zastavljam tudi sebi: zakaj smo torej nekatera slovenska dramska besedila kot besedne/slovstvene umetnine, ki bi lahko v kontekstu gledališke uprizoritve dobile svojo celovitejšo upodobitev, vsebino, zvočnost besede in dialoga, prostor, likovnost, skratka bile prepesnjene v scenski prostor, preprosto spregledali? Shakespearjevih dram/tragedij pa ne.

Spraševanje o izvorni slovenski dramatik, o različnostih dramskih pisav, še vedno ponuja možnost »popotovanja« skozi že raziskane dramske / dramaturške segmente, hkrati pa razkriva nove postopke in videnja, ki morda to samospraševanje potrjujejo. Drugačno, morda še bolj empirično zaznavanje, a hkrati estetski užitek omogočajo igre slovenskih pesnikov dramatikov in dramatikov prozaistov. Naj navedem samo nekaj imen živečih književnih ustvarjalcev: Rudi Šeligo, Dušan Jovanović, Drago Jančar, Peter Božič, Dane Zajc, Ivo Svetina, Veno Taufer, Milan Jesih, Matjaž Zupančič, Boris A. Novak ..., in seveda mlajšo generacijo dramatikov, ki v to nedorečenost med uprizorljivim in neuprizorljivim ter razmerje med hotenim/nehotenim šele vstopa.

K tem imenom je treba dopisati še režiserske/gledališke poetike Mileta Koruna, Mete Hočvarjeve, Dušana Jovanovića, Janeza Pipana, Vita Tauferja, Tomaža Pandurja, Damirja Zlatarja Freya, ki tudi v dramsko gledališki priredbi izbranih dramskih snovi, ki jih vznemirjajo, izpričujejo vizijo svojstvenega gledališkega prepoznavanja, ko razkrivajo pogubnosti, ki se jim človek predaja in ga ugonablja: družbi, nagonom, čustvom... Pri takem režijskem postopku poskušajo ostajati analitični in hkrati racionalni: *Idiot* (Korun), *Filio* (Frey), *Ifigenija* (Hočvarjeva)... itd. Tako kot njihovi dramski junaki, individualisti, so tudi oni sami s svojimi režijskimi poetikami izvorni in neponovljivi. Njihov gledališki »rokopis« prav v teh gledaliških uprizoritvah zastavlja tudi današnje vprašanje o tragičnem, ki je zasnovano v romanu Dostojevskega *Idiot*, v pripovedi o Filiju Berte Bojetu, v Evripidovih dramah o *Ifigeniji* v *Avlidi* in *Ifigeniji* pri *Tavrijcih*. (Komedijski in satirski izpuščaji.)

V slovensko dramatik in gledališko poetiko, ki jo selektivno, posamično ali pa tudi pregledno razčlenjujejo raziskovalci različnih teoretičnih smeri (usmeritev), povezanih z literaturo, literarno teorijo, teorijo drame in gledališča ter teatrologijo, je vendarle vraščena slovenska in evropska misel, povezana s tem istim svetom, ki ga živimo, vendar je v marsikateri igri presežena s svojo shakespeare, aristotelovsko in platonovsko poetiko kot

ostro zarezo v literarno, filozofsko, estetsko in dramaturško misel konca dvajsetega stoletja. Izročilo in sodobnost, ki zaznamujeta dramatikovo vznemirljivo sedanjost.

Mitsko zgodbo v dramsko pesniški in tragični obliki pesnik/dramatik oblikuje po svoji duši, po svoji notranji in ustvarjalni moči ter tako tudi določi pravila in obliko dramskega besedila (Ivo Svetina, *Ojdip v Korintu*).

Ivo Svetina pa se v nekaterih svojih dramskih besedilih poglobljeno »sprehaja« po še drugačnih razporejanjih dramskih snovi. Naslanja se na skušnjo vzhodno-zahodnega razumevanja sveta in vznemirljivost duše s kapilarnim prepredanjem mita in misli, ki pomeni tragičen način zaznave te vzhodnjaške filozofije in mističnosti (*Šeherezada, Tibetanska knjiga mrtvih, Vrtovi in golobica*).

Verjetno ne smemo zanemariti še naslednje misli: »dokončevanje« ti-sočletja z intenzivnim umetniškim ustvarjanjem poraja iskanje vzporednic s časom pred več kot tisočletjem, ko so nastajale danes ponovno vrednotene poetike z različnimi razlagami in razčlenjevanji.

Pravzaprav se še ne zavedamo dovolj, da v pisanjih o gledališču, dramatik, pri gledališki kritiki še vedno zelo nedosledno uporabljamo dramsko in gledališko terminologijo, povezano z gledališkim dogajanjem, dramskim snovanjem, teatrološko mislijo, teorijo drame in zgodovino drame. Posebno poglavje predstavlja gledališka kritika.

Kolikor je že bila izpisana in dorečena (Vasja Predan, Andrej Inkret, Veno Taufer, Aleš Berger, Lojze Smasek, Rapa Šuklje), je prav pri nekaterih drugih, predvsem mlajših recenzentih zadnja leta v svoji koeksistentnosti z gledališčem/gledališko uprizoritvijo in dramskim besedilom/literarno predlogo izgubila svojo vrednostno oceno, saj pogosto niha med poročilom o gledališkem dogodku in v precejšnji meri tudi zelo poljubnim pisanjem kot nujnim stranskim pojavom gledališkega dogodka. Predvsem to velja za sprotne časopisne, radijske in televizijske recenzije, vključno z ocenami gledaliških uprizoritev na teletekstu slovenske nacionalne televizije.

Naslednje vprašanje: raznovrstna dramaturška terminologija in precej neenotna uporaba izrazoslovja sicer pri raziskovalcih ne povzročata večje zmede, toda pri uporabi novih pojmov ne vemo vselej natančno, kaj pojem označuje, zato vendarle prihaja do večjih metodoloških in teoretičnih odstopanj. Torej: zavezati se bomo morali, da bomo natančni v izrazoslovju, ki ga pri teoretičnem in kritičnem pisanju ne bomo smeli več poljubno uporabljati, če želimo dobiti ustrezno sodobno in pomensko natančno dramaturško misel.

To natančnost v uporabni dramaturški teoriji v novejšem času zelo precizno vpeljujejo Andrej Inkret,⁴ Mirko Zupančič,⁵ Janez Vrečko,⁶ Denis Poniž,⁷ Taras Kermauner.⁸

⁴ Andrej Inkret: *Drama in gledališče*. Študije. 29. zvezek. Literarni leksikon, Ljubljana, 1986.

⁵ Mirko Zupančič: *Problemi tragedije*. Maribor, 1987.

⁶ Janez Vrečko: *Ep in tragedija*. Maribor, 1994; *Atiška tragedija*. Maribor, 1997.

⁷ Denis Poniž: *Tragedija*. Študije. 42. zvezek, Literarni leksikon, Ljubljana, 1994.

⁸ Taras Kermauner: *Rekonstrukcija in reinterpretacija slovenske dramatike*, vse knjige.

Tudi tukaj gre za »poetiko« teoretične in uporabne dramaturške misli, pa najsi bo zapisana strogo razumsko in raziskovalno ali celo esejistično in memoarno.

Naslednje vprašanje, na katero že dalj časa iščem odgovor ob prebiranju o slovenski dramatik, pa je vprašanje, zakaj slovenski dramatik tako pogosto segajo po antični mitološki snovi/zgodbi/mitu.

Vprašanje se navezuje seveda na slovensko dramsko literaturo, ki sloni na mitološkem antičnem izročilu: dokazljiva je teza, da jo pišejo izvrstni pesniki in prozaisti z izjemno intelektualno in izpovedno močjo, v silovitem in izčiščenem jezikovnem slogu, z védenjem o pesništvu, epiki, liriki in dramatik, poznavanjem različnih poetik, v silovitem dramskem zamahu, pa naj gre za pesniško dramo, dramski diskurz, dramo/tragedijo...

Zatorej naslednje vprašanje:

V času, ko imamo (vsaj po statističnih podatkih) zelo močno gledališko produkcijo, nobena institucionalna ali neinstitucionalna skupnost ne posveča tem dilemam posebne pozornosti. V kontekstu gledališkega repertoarja je najbolj izcizelirana misel, ki jo izpričuje že vse sezone ljubljanska Drama z umetniškim vodenjem režiserja Janeza Pipana, tako da slovensko dramatik samoumevno umešča v »svoj« gledališki repertoar kot umetniški, estetski dogodek, v katerem se reflektirata čas in svet, in jo smiselno komponira v soodvisnost gledalčeve kritične percepcije, tako da postaja kar najbolj legitimna duhovna substanca.

Pa vendarale bi bilo potrebno, da tudi drugi gledališki ustvarjalci vrnemo slovenski dramatik vsaj nekaj: pogostejše uprizarjanje. V času, ko so moderne najrazličnejše fundacije, bi tudi mi lahko ustanovili nekakšno fundacijo za uprizarjanje izključno slovenske dramatike. Ne glede na to, koliko ponovitev in gledalcev bi imela in kako dolgo bi živela.

Svoj čas so to funkcijo vendarale opravljali Oder 57, Gledališče Pekarna, Eksperimentalno gledališče Glej, »gledališka praksa« režiserjev Slovenskega mladinskega gledališča je že razpostavljena v drugih gledališčih, a njena legitimiteta še vedno ostaja tam, v Mladinskem gledališču.

Ali nismo gledališčniki zatorej tisti, da o tem premislimo mimo gledaliških repertoarjev?

Bomo sledili *Odiseji 2001* ali slovenskemu Sizifu/dramatiku, ki bo svoje besedilo »nosil« od gledališča do gledališča v kontekstu tega časa in prostora.

Torej, ko sem se odpravila v Elsinor/Helsinborg, me je še vedno spremljala misel na slovensko pesniško dramo. Kmalu nato je izšla knjiga Mirka Zupančiča *Shakespeareove variante tragičnega*.⁹

Tam je Zupančič zapisal naslednjo misel: »Aristotel si pravil o tem, kaj je tragedija in kako naj bo napisana, ni izmislil, ampak je vse te stvari zapisal šele potem, ko so znani in neznani dramatik to literarno zvrst že oblikovali in so sami določili njena pravila in merila. Niso pa ta pravila in merila ponovljiva, kajti vsak čas si piše svojo zgodbo in tudi način, kako

⁹ Mirko Zupančič: *Shakespeareove varinte tragičnega*, Društvo 2000, Ljubljana, 2000.

jo bo povedal. In prav v tej vednosti je skrit Shakespearov genij. Le kaj naj bi počel z enotnostmi kraja, časa in dejanja, ko pa dogodki v svetu tečejo zunaj te volje. In kdo ali je tisto, kar si lahko nadene naziv tragičnega? Shakespeare je pogledal v zgodovino in v svoj čas in je pustil, da se mu tragedija piše kar sama...»

Mogoče je v tej misli skrit odgovor na vprašanje, kaj je tisto pravo, kar je tragično pri slovenski dramatik napisani v zadnjega pol stoletja, še posebej pa v zadnjih desetih letih.

Torej: odgovor na to, zakaj slovenski dramatik tako pogosto posega po snovi iz grške mitologije in jo »preliva« v dramo/tragedijo/pesnitev/epopejo, bi lahko našli v: Antigoni, Orestu, Medeji, Ojdipu, Elektri, Kasandri... Je to razkroj neke civilizacijske dobe, je to antiteza posledicam tistega, kar so pretekla stoletja ali celo 20. stoletje zaznamovala v slovenstvu?

Mogoča je tudi drugost odgovora: slovenski pesnik/dramatik in dramatik/prozaist se ozirata v zgodovino in »uporabljata« antični mit za izpoved v svojem in o svojem času, ko dramatik ne ostaja le posamičen opazovalec, temveč se giblje znotraj tega dogajanja in določa samega sebe.

Zgodbe o Medeji (Rudi Šeligo, Dane Zajc in Vinko Möderdorfer), Odiseju (Veno Taufer), Elektri (Mirko Zupančič), Antigonah (Dominik Smole, Dušan Jovanović, Krištof Dovjak, Andreja Inkret), Kasandri (Boris A. Novak), Ojdipu (Ivo Svetina) so zatorej mitske zgodbe, iz katerih slovenski dramatik črpajo teme za svoje tragedije.

Zvrstnost in tematika seveda sama po sebi ne odgovarjata na to vprašanje, verjetno pa nanj odgovarja dramsko besedilo kot literarna zvrst in umetnina. Nobena od teh dram/tragedij ni samo bralna drama, temveč so to drame, ki nastajajo v povezavi s časom, imajo svoj aktualni odzven, v katerih podobe sveta ne določajo več kultne množičnosti različnih ideologij, temveč izhodiščna določljivost z grško civilizacijo, torej s tradicijo.

Zatorej so tem bolj zanimive po volji dramatika/pesnika štiri slovenske *Antigone*: Dominik Smole (1960), Dušan Jovanović (1992), Krištof Dovjak (1995), Andreja Inkret (2000). Vse so bile napisane v občutljivem družbenem in političnem času, ko ne gre več za neprizadeto miselno in estetsko razsežnost, temveč za razsodnost, ki naj spregovori o slovenstvu v kulturnem polju »mitoloških smrti«.

To so tudi pesniške drame, čeprav k temu v celoti navaja samo domneva, da je slovenski pesnik/dramatik/prozaist najprej ustvarjalec drame kot celostne literarne umetnine, šele nato pesnik/dramatik ali prozaist/dramatik.

In vendarle bi za vse navedene mitske antične teme in njihove avtorje, na katerikoli ravni lahko zatrdila, da pišejo tudi pesniško dramo in tragedijo. Ne sicer po definiciji, kot jo vzpostavlja literarna teorija, temveč je to zaznavno v strukturi pisanja, metafori in dramatikovi poetiki.

Pravzaprav sta k takemu razmišljanju navedla razglabljanje Gregorja Strniše, ko je nasprotoval trditvi, da so *Ljudožerci* samo poetična igra, so namreč tudi tragedija, ki je povezana s kozmosom in zvezdami, ter zapis Tarasa Kermaunerja, ki je v spremni besedi k Jovanovičevi *Antigoni* zapisal: »Jovanović si upa nasprotovati Smoletovi *Antigoni*. Najvišje jo ceni; a ker

ceni tudi sebe, si predpiše edino mogočo nalogo: napisati *Antiantigono*, ki ni vrhunec Sloga, *Oblike*, *Skladnja*, *Moralne zmage*, vsakršne lepote (jezika, duše, verzov), ampak posmeh *Popolnosti*, ob tem pa resničnejša resnica.«

Jovanovičeva Antigona potegne črto pod račun; odvrne se od fantazem k bridki stvarnosti.

Antigona Andreje Inkret se prav tako v skopih, a izbranih besedah odvrne od Antigone mita s tem, da jo kot karizmo o mitu postavi med gledalce, kjer opazuje-gleda dogajanje, ki se vrši okoli nje. Rahlo razposajeno, celo farsistično in z ironičnim dotikom. Pravzaprav natančno ve, kje se srečata zgodovinski mit in sedanjost. Njena Antigona gleda in vidi smrt. Odvrne se od Sofokleja, ko »obračunava« s tradicijo, a se k njej vrne tisti trenutek, ko Sofokleja citira. Torej *Antigona za Antigono*.

Zelo podobno se zgodi Krištofu Dovjaku pri njegovi *Antigoni*. Če je dramatik z mottom navezan na *Antigono* Dominika Smoleta, ker jo vzpostavlja kot najvišjo vrednoto, je v izpeljavi dejanja navezan na zgodovinski mit in demitizacijo Smrti. Žara v Antigoninih rokah je lahko pepel, ki ga posujemo čez zgodovino, sedanjost, vsejemo v prihodnost. Ostro zarezuje v podjetniško družbo z nihilističnimi podčrtavanji smrti. Asociativni svet Dovjakove *Antigone* je krut, brezkompromisen, je obračun s pritlehnostjo, a ostaja v kontekstu evropskega duhovnega izročila.

Nobena od štirih *Antigon* ne pomeni dokončne rešitve vprašanj o smrti, bratomorni vojni, ljubezni in umoru. V tem izvirnem mitu o Antigoni so se prepoznali pesniki/dramatiki.

A vendarle v vseh slovenskih *Antigonah* usoda /absurdnost bivanja/ v zmagoslavju smrti odpira »grob« zmagoslavju krvoskrunstva, ubijavskosti in zločina. Njihova podoba sveta ni optimistična.

(O dramah Dominika Smoleta glej: *Interpretacije* 5, Nova revija, Ljubljana 1996.)

Če bi uporabili Aristotelovo definicijo tragičnega, potem se nam zastavlja vprašanje, ki ga raziskuje Svetlana Slapšak v knjigi *Za antropologijo antičnih svetov*,¹⁰ kjer povzema in poskuša interpretirati Jeana-Pierra Vernanta in Pierra Vidala-Naqueta¹¹ v zvezi z razmerji med mitom in tragedijo ter se sooča z vprašanjem, kaj po Aristotelu sploh je tragično.

Do kod pravzaprav sežejo interpretacije v dramski in gledališki teoriji ali teatralogiji ali antropologiji?

V geslu o gledališki antropologiji v *Gledališkem slovarju* (Dictionaire du Théâtre)¹² predstavlja Patrice Pavis spoznanje, da je »antropologija v gledališču odkrila področje izjemnega eksperimenta, saj lahko opazuje ljudi, ki z igro uprizarjajo druge«.

»Ko si antropologija zastavlja nalogo preučevanja različnosti človekovih manifestacij, zelo pogosto prihaja do ugotovitve, da kljub razli-

¹⁰ Svetlana Slapšak: *Za antropologijo antičnih svetov*, ŠOU, študentska organizacija, Ljubljana, 2000.

¹¹ *Grška tragedija in zgodovinska antropologija*, knjižna zbirka Prevodi, študentska organizacija Univerze v Ljubljani, Ljubljana, 1994.

¹² Patrice Pavis: *Gledališki slovar*, Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, zv. 124, str. 253-260, Ljubljana, 1997, prev. I. Lampret.

kam obstaja nekakšna podstat, ki je skupna vsem, da, denimo, obstajajo skupni miti na zelo različnih krajih«. (str. 257)

Nato se v zvezi s temi vprašanji naslanja na domneve ali univerzalnost misli Grotowskega in Levy-Straussa, ki ga prepoznavamo tudi v etnoloških študijah, medtem ko Divignonovega »gledališča« senc ne najdemo nikjer.

Če si je slovenski dramatik, izbral antični »klasični« mit za obravnavo svoje dramske snovi, tega zagotovo ni storil brez razloga. Najverjetneje je v tem uvidel možnost izpovedi v dramski obliki predvsem zato, ker posamezni junaki korespondirajo z njim samim, družbo in časom. Gre najverjetneje za variante tragičnega in poetičnega. Gre torej za ugodje in neugodje pesnika/dramatika in ugodje ali neugodje, ki ga čuti bralec/gledalec ob branju ali gledanju posamezne drame/tragedije.

Če Krištof Dovjak svoji *Antigoni*¹³ »na pot« posveti citat iz Smoletove *Antigone*: »Lovi zvezde, če jih moreš! Zidaj svet na novo, če ga moreš! zvezdo uloviš: pri priči bo izgubila svoj sijaj, nov svet sestaviš, sesul se bo pod težo najbolj črne zmede«. (Teiresias), potem najbrž ni naključje, da dramatik sprevidi tragično usodo v človeku, ki se mu svet sesuva pred njegovimi očmi. Antigona in žara s pepelom sta metafori za najbolj nedopovedljivo, celo ironično vzpostavljeno predsmrtje in zasmrtje, ki ju Ivo Svetina v svojem *Ojdipu na Kolonu* vzpostavlja kot stanje. Andreja Inkret pa v besedilu o *Antigoni* ne prizanaša ironiziranju in vzpostavitvi vprašanja o razmerju med *Antigono* mitom in *Antigono* gledalko, kot možnim tragičnim razmerjem med preteklostjo in sedanostjo. A stanje smrti je.

Ali je tudi patetika sodobnosti, razkrajajoče se civilizacijske dobe preteklih stoletij metafora, ki jo prenašamo v naslednje stoletje in tisočletje in jo zaslutimo v *Antigonah*?

Pravzaprav z ničimer iz preteklosti nismo opravili. Ne z Medejami (Dane Zajc, Vinko Mödernorfer, Rudi Šeligo), ne z *Antigonami* (Dominik Smole, Dušan Jovanović, Krištof Dovjak, Andreja Inkret), ne z Elektrami (Mirko Zupančič), ne z *Ojdipi* (Ivo Svetina), ne z *Odiseji* (Veno Taufer) ali ne s *Kasandrami* (Boris A. Novak)... Miti živijo svoje dramsko življenje naprej. Evropska sodobnost je prevevana s preteklostjo in kar najbolj vsesana vanjo, je slovensko duhovno izročilo in sodobnost.

Andreja Inkret v svoji *Antigoni* piše: »Težka, bratomorna vojna, v kateri sta si nasproti stala *Ojdipova* sinova, *Eteokles* hrabri in *Polinejkes* pridanič, je zdaj pri kraju!«¹⁴

In pred koncem, preden povzame Sofoklove verze, položi Ismeni v usta besede: »*Saj je čisto lahko, Antigona! Vzameš lopatko, na njo naložiš malo zemlje, vržeš zemljo na truplo, eno lopatko za mamico, eno za očka, eno za Hajmona, še za Kreonta eno. Pa je. Polinejk je pokopan. In potem si junakinja! Pišeš zgodovino! Kreon te prime, a ljudstvo te na tihem hvali. Ti ničesar ne zanikaš. Pogumno zreš vladarju v oči. Vpiješ: ne da sovražim,*

¹³ Krištof Dovjak: *Antigona*, Mentor št. 9/10, str. 4-27, Ljubljana, 1995.

¹⁴ Andreja Inkret: *Antigona*, računalniški izpis, Ljubljana, 2000, besedilo je bilo uprizorjeno junija 2000.

da ljubim, sem na svetu!...« In zadnji stavek: »Veš, da moraš umreti, a tvoje ime je zapisano v zvezdah... Tam v daljnih zvezdah piše: I, S, M.«

Smrt pomeni nositi tudi krivdo. In zato je nizogibna. Smrt ni pesniška. Smrt je dejstvo. A *obstaja stanje predsmrtja, stanje smrti in stanje zasmrtja*. Kot se zdi. In tako ima razmerje med antičnim mitom in tragedijo v najnovejši slovenski dramatiki veliko skupnega: nasproti antičnemu junaku/junakinji »stoji« slovenski dramatični pesnik, ki s pomočjo davnega izročila izpisuje svojo moderno misel o tragediji. Njegova dramska umetnina je preprosto dobra, uprizorljiva, sodobna. Pa če to hočemo ali ne.

Dušan Jovanović pravi v svoji *Antigoni* takole: »Ko izstreliš naboj v nekoga, se svinec zarine vanj in ga ubije. Smrt pa se vrne tja, odkoder je prišla: vate, v svoj dom! V tebi prebiva, ti si njen delodajalec. Iz hiše tvojega mesa hodi poljubljat...«¹⁵

Mit o Antigoni je lahko tudi mit o času, mit o smrti in o tragediji. »Smrt se slej ko prej pojavi, pa naj bomo nanjo pripravljeni ali pa ne. Smrt je tudi najbolj vidna, kadar je javna, torej tako zanimiva in posebna, da se prebije iz siceršnje (množične) anonimnosti. V literaturi (dramski umetnosti) je smrt zmeraj več kot zgolj smrt. Za seboj pušča neko sporočilo in pomen, nemara tudi opomin.«

»Smrt je smrt, toda njen pomen v (zgodovinskem) bivanju človeka je odvisen od tistega, ki jo zapisuje, in od tega, kako jo zapisuje. Zgodovina se dela 'sproti'. Enkrat bolj, drugič manj natančno, polagoma pa se le združuje v večje enote, ki jih ni mogoče zbrisati. So posamezniki/individui, ki označujejo epohe, in so seveda epohe, ki rojevajo sebi primerne osebnosti.«¹⁶

Torej če je epoha antičnega mita in zgodbe o Antigoni živela pred stoletji, potem njen mit živi še danes. V evropski in slovenski kulturni zavesti. Antigona je lahko tudi mit o delu slovenstva, ki z resnimi ali pa ironičnimi očmi zre na svet, ki ni po njegovi podobi. Morda je imenovati se Sreča, da se slovenski dramatik vrača k temu mitu.

Kreon pravi: »Česa se bojiš, Antigona, saj veš, da so skalnati grobovi zgodovina...«, in med drugim Antigona iz nekega drugega prostora in časa »spregovori« s Sofoklovimi verzi: »Mrtvi vedo, kdo delo je opravil; ne maram ga, kdor le z besedo ljubi.«¹⁷

Dovjakova Antigona živi v sodobnem svetu, zdi se, da je ta tolikanj bolj strahovit, ker nikjer ne more ustvariti harmonije. Antigona: »... Kaj si iskal, Polineik? Boljši svet? To si hotela? Svet brez vijakov, ki v gumico vpeti čakajo, da jih nekdo položi v krzno, v podkožje, v meso, do kosti, mimo scefраниh žil, ki izpustijo kri. Svet brez vijakov, svet brez umirajočega, nemega krika življenja ovijajočih se živčnih končičev...«¹⁸

Njen Polineik je dojenček v žari.

¹⁵ Dušan Jovanović: *Antigona*, Balkanska trilogija, CZ, Ljubljana, 1997.

¹⁶ Mirko Zupančič: *Shakespearove variante tragičnega*, Društvo 2000, Ljubljana, 2000.

¹⁷ Andreja Inkret: *Antigona*; računalniški izpis, Ljubljana, 2000.

¹⁸ Krištof Dovjak: *Antigona*, revija Mentor, št. 9/10, Ljubljana, 1995.

In Jovanovičeva *Antigona*, za katero Taras Kermauner pravi, da »sodi med najbolj grozljive slovenske drame - ob Strniševe *Ljudožerce* - med najbolj cinične, najbolj pretresljive«.

Antigona: »Živim zato, da ljubim.«

Kreon, ki sklepa dramo/tragedijo o Antigoni, skorajda ukaže: »*Grob razkopljite, njo odvedite! Odvesti dam v kraj jo zapuščen in živo skrijem jo v skalnat grob. Tam spoznala bo, da usluge mrtvim so le trud izgubljen.*«

Sklep: Antigona piše zgodovino. Slovenskega duhovnega in stvarnega časa. In denimo, da piše tudi zgodovino slovenskega gledališča. Staro zgodbo z vsemi njenimi preskušnjami prenašamo v novo stoletje in tisočletje. Dvom ostaja. Kamorkoli bomo odvedli Antigono, njena dejanja bodo ostala in nikoli ne bo spoznala, da so usluge mrtvim izgubljen trud.

To dokazujejo Sofoklejeva, Evripidova, Racinova, Hölderlinova, Ha-senclaverjeva, Cocteaujeva, Anouilhova, Brechtova, Głowackega, in še katera Antigona iz novejšega časa.

Tudi zaradi nikoli dokončane zgodbe o Antigoni, zaradi znamenitih Hamletovih besed »*biti, ne biti*,« razmišljam o gledališču.

Tudi naključnosti najverjetneje ni. In boljšega sveta?

20. STOLETJE