

# Shakespearov šepet v Smoletovi *Antigoni*

Majda Stanovnik

Kumanovska 1, SI-1000 Ljubljana  
majda.stanovnik@siol.ne

*Prispevek dopolnjuje doslej ugotovljene intertekstualne povezave Smoletove Antigone, predvsem s Sofoklejevo in Anouilhovo, z opozorili na reminiscence iz Shakespearovih dram, zlasti Hamleta. Podobnosti in analogije opaža v njuni ritmični in retorični oblikovanosti, deloma tudi v zgradbi, v kompleksnosti dramskih oseb in v njihovi izraziti sentenčnosti, ironičnosti in paradoksalnosti.*

Ključne besede: literarni liki / medbesedilnost / Smole, Dominik / Antigona / Shakespeare, William / Hamlet

Zgodbo in idejo, temo in moralo antične mitološke junakinje, Ojdipove hčere Antigone, so od Sofokleja do naših dni na različne načine povzemali in aktualizirali dramatik, pisatelji in pesniki iz različnih nacionalnih literatur. Slovenske variante je v razpravi »Antigona v slovenski literaturi: situacija ali junakinja?« analiziral Evald Koren (1986), jih v primerjalnem kontekstu predstavil na mednarodnem komparativističnem kongresu v Parizu (1985) in s tem pripeljal v obzorje literarnih ved onkraj meja slovenskega jezika in književnosti.

K primerjalni raziskavi ga je očitno spodbudila Smoletova drama *Antigona* (1960), ki je bila že predmet njegove zgodnejše študije »Misel, ki zanjo Antigona vztrajno išče smisel« (1981). V pregledu slovenskih del o temi Antigone je brez neposrednega vrednotenja prepričljivo pokazal, da je med njimi Smoletova drama absolutno dominantna. Povezav med njo in dobrih dvajset let starejšim, malo znanim dramskim fragmentom *Vaška Antigona* (1939) Mirana Jarca ni ugotavljal, ker jih očitno ni bilo. Njuno stičišče je le izhodiščna, v naslovu izražena povezava z enim izmed temeljnih del evropske literarne tradicije in njuna pripadnost dramatik, sicer pa sta si po zasnovi in izpeljavi povsem različni. Jarčev fragment samo aludira na Sofoklejevo tragedijo, saj je dogajanje z analogno izbranimi protagonisti v podobnih medsebojnih razmerjih postavljeno v drugo okolje in drugo obdobje: dogaja se na Slovenskem po prvih kmečkih uporih ob koncu 15. stoletja, dramske osebe imajo temu primerna slovenska imena. Smoletova drama je, prav nasprotno, na zunaj prava imitacija Sofoklejeve *Antigone*, saj

ohranja kraj in čas njenega dogajanja, tj. antične Tebe ob začetku Kreonove vladavine po smrti kralja Ojdipa in njegovih sinov Eteokla in Polinejka, ubitih v medsebojnem spopadu. Ohranja tudi Sofoklejeve dramske osebe z njihovimi prvotnimi, tj. grškimi imeni in medsebojnimi sorodniškimi ter hierarhičnimi povezavami. Ob individualnih akterjih nastopa v pomembni vlogi Zbor, značilna kolektivna 'oseba' antične dramatike, ki jo sodobni prevodi Sofoklejeve tragedije v seznamu nastopajočih natančneje označujejo kot Zbor starcev, v Smoletovi drami pa se tako sam označi v svojem uvodnem nastopu (Smole 9, v. [= vrstici] 9, 16).

Dominik Smole je torej svojo *Antigono* nespregledljivo povezal s Sofoklejevo, vendar ta povezava ni niti brezpogojna niti izključna. Kritiki ob njej že od prve objave in uprizoritve omenjajo njeno nazorsko pripetost na sodobno eksistencialistično literaturo in na nekoliko starejšo, z dogajanjem v drugi svetovni vojni izzvano, enako naslovljeno dramo francoskega dramatika in scenarista Jeana Anouilha, ki pa je bolj paralela kot neposreden vzor Smoletove verzije (Kos 367). V Anouilhu je Smole tudi sicer lahko opazil podobno usmerjenega pisatelja, ki je v svojem obsežnem, deloma tudi pri nas znanem dramskem opusu aktualiziral več pomenljivih starih zgodb in tem. Med njegovimi tovrstnimi dramami so poleg *Evridike* (*Euridice*, 1941), *Antigone* (*Antigone*, 1942) in *Medeje* (*Medea*, 1946), torej evokacij Evripidove in Sofoklejeve antične tragedije (pri *Evridiki* povezane s francoskim modernistom Cocteaujem), tudi shakespeareška *Romeo in Jeanette* (*Romeo et Jeanette*, 1945). Enako stara so tudi kritiška opažanja nazorskih stičišč med Smoletom in Cankarjem (Schmidt 177), novo je Schmidtovo odkritje paralel med pripovedjo Smoletovega Kreona o svojih morastih sanjah (Smole 65–69) in Nazorjevo pesmijo *Titor 'Naprej!* v Klopčičevem prevodu (Schmidt 177–178), pomenljivo je bilo v debati na kolokviju »Antigona '80« Korenovo opozorilo na Smoletovo sorodnost z literaturo absurda (Koren, »Misek« 39).

Smoletova *Antigona* je torej izrazito intertekstualna kreacija (Juvan, *Intertekstualnost* 106, 249), demonstrativno oprta na enega izmed stebrov antične dramatike, manj na njegovo moderno francosko aktualizacijo, še manj vidno, vendar razpoznavno pa tudi na siceršnjo sodobno evropsko literaturo in domačo literarno tradicijo. Toda pod njeno antično zunanjščino in nadčasovnim sporočilom naslovne junakinje, da je treba mrtvega brata, čeprav izdajalca, spodobno pokopati, so sodobniki iz domačega okolja takoj opazili aktualno družbeno politično dramo. Za tako je tudi obveljala in prav ta njena razsežnost je bila vse od njenega nastanka deležna največ pozornosti, kakor v »Opombah« h kritični izdaji *Antigone* dokumentira Goran Schmidt. Marko Juvan jo v svoji angleški monografiji o zgodovini in poetiki intertekstualnosti označuje kot »poetično dramo s političnim podtekstom« (Juvan, *History* 26).

V Smoletovem besedilu je za tovrstne razlage dovolj opore, saj že izraziti, čeprav ne preveč poudarjeni in ne preveč na gosto natroseni anahronizmi, vpleteni v Zborove monologe in v replike individualnih dramskih oseb, razveljavljajo antični videz dogajanja. Z vidika današnjega vedenja o družbeni zgodovini in tehnološkem razvoju je v tebenskem ambientu anahronističnih nekaj predmetov, pojmov, poklicev, prostorov in opravil, ki omenjeni vsak zase zvenijo igrivo ali ironično, vsi skupaj pa pomenljivo opozarjajo na sodoben kontekst in sodobno veljavnost stare zgodbe. S takim opozorilom se drama že začne, ko Zbor starcev v zanosno privzdignjenem in hkrati skeptično ironičnem uvodnem nastopu opiše položaj v Tebah s ptičje, pravzaprav kozmične perspektive:

Zbor: Ta naša krogla, ta naš globus, ta naša drobna žoga  
ki jo nevidni srednji napadalec je nezmotljivo  
zagnal v mrežo drugih zvezd, ozvezdij, sonc –  
(Smole, v. 4–6).

Izrazi »krogla, globus, žoga« se zdijo sinonimni nosilci pleonastične anafore, vendar so pomensko niansirani in tudi različno stari. V konstelaciji z »mrežo drugih zvezd, ozvezdij, sonc« kažejo ne samo postptolomejski, ampak tudi postkopernikovski pogled na položaj našega planeta, ki z vidika čedalje boljšega poznavanja vesolja danes postaja vse 'drobnejši'. Poleg tega Zbor za njegovega usmerjevalca in gospodarja ne omenja niti Zeusa niti koga drugega iz njegove družine bogov, ampak iz človeškega okolja vzetega, zaradi svoje »nevidnosti« skrivnostnega, v primeri z božanstvi vsekakor šibkejšega »srednjega napadalca«, tj. vodilnega nogometnega igralca iz današnje priljubljene športne igre, ki pa v stari Grčiji še ni razveseljevala množic. Ravnanje tega anonimneža je izrecno označeno kot »nezmotljivo«, posredno pa hkrati kot nepravilno, saj nogometaš »naše žoge« ni brcnil, ampak jo je »zagnal«, kar je lahko storil le z roko – gre torej za nezmotljivo in hkrati neustrezno ravnanje nevidnega mogočnega, tj. za paradokso anahronistično metaforo.

Pozneje Zbor v sintagmi »tremolo narave« (Smole, v. 343) metaforično uporabi novoveški italijanski glasbeni termin, v stvarnih opisih tebenskega življenja omenja »nov model kočije« (v. 763), »urad« (v. 761) in sintagmo »okoli prvega so krčme polne« (v. 768). V njej so »krčme« povezane s še bolj kričečim anahronizmom – z namigom na sodobni ritem izplačevanja mesečnega zaslužka zaposlenim v podjetjih in ustanovah, kakršnih tedanje suženjsko in svobodnjaško 'delavstvo' pač ni poznalo, kakor tudi ne zapravljanja v krčmah »okoli prvega« v mesecu. Vedež Teiresias kakor že pred njim Stražnik (v. 375) omenja »revolucijo« (v. 430), še prej pa presenetljivo razkrije, da sta Eteokles in Polineikes »drug drugemu pognala kroglo v

glavo« (v. 66) in pozneje, da se kralj Kreon mudi »na seji vlade« (v. 1090). Kreon sam govori o svojem »uradu« (v. 2271), »naslanjaču« (v. 846) in »žarometih« (v. 1461), omenja »krojača« (v. 849) in »vajence pri obrtnikih« (v. 1356). Kreonov sin, Antigonin zaročenec Haimon jim dodaja še »raznašalce časopisa«, »mlekarice« (oboje v. 785) in »sobarice« (v. 793), med svojimi oblačili navaja »hlače« (v. 1005). O »hlačah in krilih« govori tudi Antigonina sestra Ismena (v. 1007, 1017, 1018), ki sicer po Teiresijevih besedah včasih goji abstraktne »nebotične misli« (v. 1205), sama pa omenja konkretne »nebotične stavbe« (v. 1936).

Ob anahronizmih iz današnjega sveta so redkejši in manj opazni, vendar nič manj pomenljivi tisti, ki zvenijo starinsko, čeprav niso iz antičnega, ampak iz srednjeveškega obdobja. Ismena nagovori Kreona kot »kneza« (v. 181), Kreon govori o svojih »knezih« (v. 1837) in »vojvodah« (v. 1843, 1854). Zbor omenja »plat zvona« (v. 346), pomenljivo vlogo imajo zvonovi in zvonjenje s svojimi sporočili v zaključnem prizoru, kjer zapovrstjo opozarjajo nanje Stražnik, Ismena, Haimon, Kreon in Paž (v. 2166, 2203, 2204, 2210, 2212, 2224, 2245). Toda v antiki je izpričana le raba majhnih zvoncev, ki so na bojevnških ščitih z neubranim ropotom strašili sovražnika. »Speva zvonov«, ki bi »Tebam oznanjali in vsemu svetu« (v. 2225) »mir in varnost« (v. 2205) ali jih svarili pred nevarnostmi, v Antigoninih Tebah dejansko ne bi bilo mogoče slišati, ker je zvonove večjega slušnega dosega uvedel in njihovo funkcijo raznovrstnega sporočanja na daljavo uveljavil šele krščanski srednji vek (Wade-Matthews 208). Šele od srednjega veka je znan tudi z viteškim stanom povezani poklic ali položaj paža, ki je v Smoletovi drami edina nesofoklejska oseba – spet gotovo ne po pomoti, ampak kot opozorilo na njegovo drugačnost od drugih oseb, morda celo na to, da jih po miselnosti nazadnje prehitijo za celo zgodovinsko obdobje.

Dominik Smole je Sofoklejevo *Antigono* pač dobro poznal, saj je bila dosegljiva tudi v slovenskih prevodih. Bolj verjetno jo je prebiral v novejšem, dostopnejšem Albrechtovem (1941) kakor v Golarjevem (1924), tudi zato, ker je Albrecht (=Albreht) želel predvsem pesniško približati Sofoklejevo še vedno aktualno sporočilo, ne pa ga zamegljevati s skrbnim filološkim ohranjanjem avtentičnosti njegovega izraza. V »Opazkah« je svoj namen in postopek tudi jasno razložil:

Prevajalcu ni šlo toliko za filološko in metrično točen posnetek izvornika, marveč predvsem za to, da v kolikor mogoče preprosti, poljudni, lahko umljivi, sodobni obliki posname pesniške in miselne lepote izvornika. Iz tega razloga se je prevajalec v formalnem pogledu odločil za peterostopni jamb, ki je slovenskemu občinstvu bližji in lažje govorljiv, kot šesterostopni, ki ga ima izvornik. Znatne svoboščine si je dovolil prevajalec v zborovskih partijah. Zbori starogrških tragedij so obilno prepleteni z elementi iz starogrškega sveta, s podobami,

reminiscencami in aluzijami iz religije in mitologije, ki današnjemu neučnemu človeku prav nič ne povedo, ali pa mu vsaj ne dajejo več prave, žive podobe [...]. Prevajalec se nadeja, da se v svoji težnji, da bi veliko in lepo delo grškega tragika približal čim širšim plastem slovenskega ljudstva, s temi svoboščinami ni pregrešil nad nesmrtnim Sofoklejevim genijem. (Albreht 139–140)

V nekoliko skeptičnem soglasju z Albrehtovo prevajalsko prožnostjo so »Uvodne besede« dr. Joža Glonarja, ki opozarjajo na pomen prevodov in predelav, češ da so Sofoklejeve tragedije »tudi v tej obliki ohranile svojo moč, saj prave umetnosti ni mogoče nikoli popolnoma ubiti« (Glonar 28). Med dokazi njihove vplivnosti omenja, da je nemški kritik H. Rinn opazil analogijo s Sofoklejevo Antigono v Cankarjevi *Šivilji*, da se je Racine razglasil za Sofoklejevega učenca in da je Herder imel Shakespeara za »Sofoklejevega brata«.

Ne glede na to, ali je Smole prebral Glonarjevo spremno besedo ali ne in ali je v njej opazil omembo Sofoklejeve bližnje sorodnosti s Shakespearom ali ne, se zdi, da je to zvezo hote ali nehote v svoji *Antigoni* potrdil in na novo vzpostavil tudi sam (Stanovnik, »Leemingov« 277). O tem, da je vneti bralec leposlovja in redni obiskovalec gledališč Dominik Smole Shakespeara poznal, ne more biti nobenega dvoma. Priljubljeni renesančni dramatik je bil v njegovem času, pred drugo svetovno vojno in po njej, pri nas še veliko bolj znan od Sofokleja, saj so ga v Župančičevih in Borovih prevodih uprizarjali skoraj vsako leto (Moravec) in pogosto tudi tiskali (Moder). Odkritje petdesetih let prejšnjega stoletja, tj. desetletja pred nastankom Smoletove *Antigone*, so bile 'historije' o angleških kraljih in z njimi povezanih brezobzirnih bojih za oblast – *Rihard III.* je prišel na oder ljubljanske Drame leta 1952, prvi in drugi del *Historije o Henriku IV.* 1955 in 1956, *Tragedija o kralju Rihardu II.* 1959. Brez konkretne zgodovinske opore obravnavata zločinsko oblastiželjnost in njene pogubne posledice tudi *Kralj Lear*, uprizorjen l. 1949, in *Hamlet* (1948, 1949), ki je bil takrat kakor že prej pri nas najbolj priljubljeno, največkrat igrano in najpogosteje natisnjeno Shakespearovo delo, vrh tega tudi v naših krajih poznano še po filmski upodobitvi Laurencea Oliviera.

Da so Smoletu Shakespearove drame odmevale v spominu, četudi pri pisanju *Antigone* ni mislil nanje, daje vedeti že njena ritmična, pa tudi grafična oblikovanost. Dotedanji prozaist jo je po Sofoklejevo zasnoval v verzih, ki pa so bolj sorodni variabilnim Shakespearovim, kakršne je poznal iz Župančičevih prevodov, kakor pravilnejšim Sofoklejevim iz Albrehtovega prevoda. Besedilo je že v rokopisu (Svetina [3], nepaginiran faksimile) in nato ob natisu v reviji *Perspektive* konec leta 1960 razčlenil v neenakomerno dolge verzoidne vrstice, ritmično ustrezne prepletanju shakespeareških lakoničnih dialogov z daljšimi opisno pripovednimi replikami in meditativnimi monologi.

Gre torej za splošne paralele in reminiscence s kumulativnim učinkom, nekaj določnejših pa je mogoče razbrati predvsem iz *Hamleta*. Nanj spominja že Smoletovo kompozicijsko ogrodje, namreč učinkoviti začetni in zaključni prizor *Antigone*. V uvodnem nastopu Zbor v verzih oznani konec vojne in optimistično napove obdobje miru z besedami, ki so v nekakšnem paralelistično antitetičnem razmerju s Hamletovo pesimistično prozno izpovedjo Rozenkrancu in Gildensternu v drugem prizoru drugega dejanja. Obakrat je dogajanje po Sofoklejevem vzoru pokazano v globalni perspektivi, pravzaprav v projekciji nekega posebnega ali celo osebnega položaja na ves svet, le da se Smoletovim starcem po koncu vojne svet zazdi spet ubran, prijazen, naraven, medtem ko ga razdvojeni Hamlet vidi »krasnega, čudovitega, veličastnega«, a hkrati kužno gnilega. Hamletovo prozno repliko tu zaradi boljše razvidnosti analognih anafor razčlenjujem v vrstice, podobne Zborovim:

Hamlet: [...] in resnično, tako me vse teži, da se mi zdi  
vsa ta krasna stavba, ta zemlja samo pusto predgorje;  
ta čudoviti baldahin, zrak, vidita,  
ta ponosno prepeti nebes, ta veličastni obok,  
okrašen z zlatimi plameni, ah, se mi ne zdi nič drugega  
ko gnila gomila kužnih hlapov.

(Shakespeare, *Hamlet* 50)

Zbor: Ta naša krogla, ta naš globus, ta naša drobna žoga,  
[...]  
odmev spet daje in tišino hrani, nedra spet odpira  
za šum cvetlic, dreves in za prepih oblakov  
nad osivelimi glavami starcev. [...]

(Smole, v. 4, 7–9)

V podobnem antitetično paralelističnem razmerju sta si zaključna prizora, ki ju poudarja bučna zvočna spremljava, izrecno omenjena v didaskalijah in v replikah nastopajočih oseb. V *Hamletu* se ob napovedanem pokopu njegovega in drugih trupel in s tem prehodu v mirni čas poleže streljanje, preglasijo ga bobni, Fortinbras spoštljivo ukaže, naj v čast ubitemu kraljeviču zaigra vojaška godba in naj sprožijo topove – Hamlet torej posmrtno dobi popolno zadoščenje z napovedjo novih časov pod poštenim vladarjem, drugačnim od zločinskega Klavdija. *Antigona* se konča z zvonjenjem, ki oznani, da je iskanje Polinejka končano. Vsem se zdi, da gre za dobro novico, ki pa si jo razlagajo različno. Ismeni zvonovi sporočajo, da Polinejka ni več in to ji pomeni, da ga Antigona ne more pokopati, zato ji tudi ne grozi več smrtna kazen, Pažu pa naznanjajo, da je Antigoni uspelo doseči cilj in Polinejka vendarle pokopati. Kreon sprejme Pažovo razlago in ukaže Antigono usmrtiti, zvonove pa utišati. Toda ne glede na to zadonijo še močnejše ob Teirezijevem opozorilu, da je Paž še živ, kar pomeni, da v

njem ostaja živa Antigonina upornost. Tudi Antigona torej dobi zadoščenje, ki mu sama ni priča: upanje na spremembe ni zatrto, čeprav Kreon – nasprotno od Shakespearovega s smrtjo kaznovanega Klavdija – ostaja kralj.

Antigona je med Smoletovimi dramskimi liki edina sofoklejska junakinja, čeprav nasprotno od Sofoklejeve nikdar ne pride na oder. Dominantni položaj v drami ji paradoksalno zagotavljajo dejansko nastopajoče osebe, ki imajo tudi sofoklejska imena, toda močno predrugačene vloge in značaje. Antigona jih prav s svojo odsotnostjo vse bolj zaposluje, zato se je venomer spominjajo, se zanimajo za njena dejanja, si pripovedujejo o njih, ugibajo o njenih namerah in nagibih, obnavljajo njene misli in besede in ji sčasoma odrečejo razsodnost. Sestra, zaročenec in vsi drugi z Zborom vred ji v zadregi zaradi njene vse bolj neomajne in zato vse bolj izzivalne nepokorščine kraljevemu ukazu začnejo pripisovati blaznost, tako kakor začnejo bližnji sebi v bran obtoževati blaznosti Hamleta, ki ga vodi sinovska zvestoba umorjenemu očetu tako kakor Sofoklejevo in Smoletovo Antigono sestrska zvestoba ubitemu bratu.

Smoletov Kreon je kot novopečeni kralj sprva enako negotov in nazadnje enako brezobziren kot Shakespearov Klavdij. V nasprotju z njim si oblasti sicer ni prisvojil z bratomorom, si jo pa z zločinom ohranja, saj najprej ukaže ubiti Stražnika in nazadnje nečakinjo Antigono. Smoletova »princeska« Ismena in Shakespearova kraljica Gertruda sta omahljivki, razdvojeni med svojimi oportunističnimi nagnjenji in sestrsko ljubeznijo do Antigone oziroma materinsko ljubeznijo do Hamleta. Smoletov dvorni svetovalec Teiresias ni več Sofoklejev slepi videc, ki nastopi samo enkrat, v predzadnjem prizoru, ampak ciničen, toda stalno prisotni prilagodljivec in koristoljubnež, pravi naslednik Shakespearovega spetkarskega velikega komornika Polonija. Teirezijev in s tem Polonijev posnemovalec je tudi lahkomiselnih hedonist, Kreonov sin in Antigonin zaročenec Haimon, ki nasprotno od Sofoklejevega sploh ne pomisli, da bi Antigoni stal ob strani, kaj šele, da bi si hkrati z njo končal življenje.

Shakespearove provenience je videti Smoletovo vsekakor izvorno izpeljano, osebno zaznamovano prepletanje 'visokega' in 'nizkega' sloga, ki v antiki ni bilo sprejemljivo in tudi za sodobne poetične drame ni značilno. Stalno povezovanje poetično privzdignjenega izražanja s pogovorno, tudi žargonsko leksiko in sintagmami je že na kolokviju »Antigona '80« na drobno analizirala Katja Podbevšek v razpravi »Funkcionalnost jezikovnih sredstev v Smoletovi *Antigoni*« (1981).

Še izraziteje shakespearova pa je Smoletova sentenčnost. Shakespeare je Sofoklejeva vseskozi resnobna, poučna razmišljanja in nauke modificiral s pogostim vpletanjem ironije, sarkazmov, paradoksov in oksimoronov, skratka, retoričnih postopkov, ki jih Tone Smolej in Matej Hriberšek v priročniku *Retorične figure* povezujeta v sklop sentenčnih ali miselnih figur,

med njimi pa ironijo in oksimoron ilustrirata prav z zgledi iz Župančičevih prevodov Shakespeara (Smolej in Hriberšek 73–79).

Dominik Smole je zlasti v Teirezijevih in Haimonovih, pa tudi v drugih replikah po svoje razvil prav tovrstno ironično sentenčnost, psevdomodrijsko razglabljanje o svetu, življenju, človeku in še posebej o položaju in nalogah kralja. Polonij, ki nikomur ne zaupa in zato zalezuje tudi hčer Ofelijo in sina Laerta, se v trenutku neprevidnosti kar naravnost prišteje med »razumne prebrisance«, ki z metaforičnim »ovinkarjenjem po krivih potih« pridejo do cinično paradoksnih »ravnih ciljev«. Teiresias – »zlobni stavec«, kot mu v obraz zabrusi Ismena (Smole, v. 190), se s podobno paradoksalno retoriko mimogrede opiše kot poklicnega hinavca, ki mu pravzaprav nihče ne verjame, a ga vseeno vsi upoštevajo. To mu uspeva s spretnim leporečjem tehtnega videza, ki ga tako kot v Polonijevi repliki podpira inverzni besedni red (Polonij: »razumni mi prebrisanci«, Teiresias: »poklic je moj«):

Polonij: Zdaj pa poglej:

ta vaba laž ulovi krapa resnico:  
tako razumni mi prebrisanci  
z ovinkanjem, krog ogla najdemo  
po krivih potih svoje ravne cilje.

(Shakespeare, *Hamlet* 38)

Teiresias: Poklic je moj že dolgo vrsto let v tem,  
da se pretvarjam, kot da sem, četudi nočem biti.

Ismena: Ti kdo verjame?

Teiresias: Ne, ker ni potrebno.  
Všeč sem jim pravzaprav, če nisem.  
Sicer pa – na neki poseben, svoj način vseeno sem.

(Smole, v. 1112–1117)

Teiresias kljub svojemu očitnemu nagnjenju k sentenčnosti in 'filozofiranju', saj se v dialogu s Kreonom dvoumno sam označi, da ni »ne več ne manj« kot »dvorni filozof«, presenetljivo v isti sapi naznani, da noče veljati za človeka, ki misli – kot da bi si previdno vzel k srcu pripombo Shakespearovega Julija Cezarja o »nevarnem« Kasiju, ki »preveč misli«:

Cezar: Ta Kasij gleda votlo in lakotno;  
on preveč misli: taki so nevarni.

(Shakespeare, *Romeo* 137)

Kreon: Ne sprenevedaj se. Odkrito mi povej, kaj misliš!

Teiresias: Jaz sem le dvorni filozof, ne več ne manj.  
Zato sem tu, in ne da mislim.

(Smole, v. 493–495)



Teiresias že prej posvari Paža z besedami »Tudi misliti nikar preveč« (Smole, v. 316), Kreonu pa pozneje pleonastično zagotavlja, da »nič ne ve«, kar naj bi dokazovalo, da ima »čiste roke«. Shakespearska hiperbolična formulacija se tu v sintagmi »čiste roke« povezuje z antitetično aluzijo na Sartrove *Umažane roke*:

Teiresias: Ne vem ničesar. Nikdar nič.  
 Kot tvoje, so tudi moje roke čiste.  
 Ne vem ničesar. Nikoli o ničemer nič.  
 (Smole, v. 520–522)

Haimon Teireziju s podobnimi retoričnimi zasuki prizna, da je razmišljanje res neprijetno, predvsem pa mu očita, da ga je v nasprotju s svojimi deklarativnimi priporočili k temu spodbudil on sam:

Haimon: Ozlovoljil si me. Pripravil si me do tega,  
 da mislim. Ne vem, kako, a kadar mislim,  
 sem zmeraj žalosten,  
 če pa sem žalosten,  
 ne mislim nič.  
 (Smole, v. 824–828)

Tovrstne paradoksalne miselne izpeljave so analogne Polonijevi zvijač-ni, kralju in kraljici, tj. Klavdiju in Gertrudi namenjeni razglasitvi Hamletove blaznosti, ki je v Župančičevem prevodu ohranila Shakespeareovo sofistično bravuro:

Polonij: Knez moj in knežna, če bi rešetal,  
 kaj bodi veličanstvo, kaj udanost,  
 zakaj dan dan, noč noč in čas je čas,  
 bi s tem le tratil noč in dan in čas.  
 Ker je kratkoča bistrumju duša,  
 ovinki le telo in vnanji lišp,  
 naj kratko govorim. Vaš sin je blazen:  
 blazen, velim; saj če očrtaš blaznost,  
 kaj je to drugega, kot da si blazen?  
 Kraljica: Več jedra in manj umetničenja.  
 Polonij: Prisežem, da prav nič ne umetničim.  
 Da blazen je, je res; da res, je škoda  
 in škoda, da je res: puhla nabuhlost!  
 Bog z njo, saj nočem umetničiti.  
 Recimo torej, da blazni: zdaj nam ostane,  
 da najdemo še vzrok tega efekta,  
 ne, pravzaprav še vzrok tega defekta,  
 saj ta defektni efekt ima svoj vzrok:  
 to še ostane in tako ostane.

(Shakespeare, *Hamlet* 43)

S podobnimi obrati, mimogrede podkrepljenimi celo z rimo (»dan« – »stran«) in paradokсно ironičnimi sentencami, utemelji Antigono dozdevno norost Teiresias v dialogu s Haimonom:

Teiresias: Življenje je blagó, ki nosi znamko povprečne kvalitete:  
Ni najboljše, ni najlepše, a nam je le potrebno za vsak dan.  
Pusti Antigono, ker ona bi ti rekla:  
odkriti je treba njegovo pravo stran.

[...]

Haimon: Naj reče, če pa ne razumem.  
Slaboumna je, ker ne razumem.

Teiresias: I, seveda.

Haimon: Nora.

Teiresias: I, seveda, no.

Haimon: Kaj mogoče ni?

Teiresias: Vsi pravimo, da je. Potem je, kajne?

(Smole, v. 1718–1721, 1729–1735)

Teirezijeva in Haimonova retorika pa se ne zgleduje samo po Polonijevi, ampak tudi po Hamletovi, saj otožni kraljevič kot dozdevni in deloma tudi namerno zaigrani blaznež rad izziva sogovornike z ironično paradoksalnostjo. Šele proti koncu Shakespearove tragedije se pojasni, da se je tega naučil pri davno umrlem, a še ne pozabljenem »kraljevem šaljivcu« Yoricku (Stanovnik, »Hamlet in«) in ga po svoje tudi nadomestil, saj je videti, da je položaj 'pametnega norca' na Klavdijevem dvoru ostal nezaseden. 'Krožno dokazovanje', ki ga radi uporabljajo Polonij, Teiresias in Haimon, spada tudi med Hamletova retorična sredstva. Tako razmišlja npr. že proti koncu prvega dejanja in v drugem prizoru petega, po srečanju z burkaški-ma grobarjema in najdbi Yorickove lobanje:

Hamlet: [...] treba je zapisati,  
da kdo lahko smehlja se in smehlja  
in da je vendar lopov; vsaj na Danskem.

[...]

Ni lopova na vsem širokem Danskem,  
da ne bi bil do vrha pobalin.

[...] Ako bo zdaj, ne bo pozneje; ako ne bo pozneje, bo zdaj; ako ne bo zdaj, bo le kdaj pozneje: pripravljen bodi, to je vse; ker nihče ne ve, kaj zapusti, kaj zato, ako zapusti zgodaj? [...]

(Shakespeare, *Hamlet* 32, 33, 135)

Na Kreonovem dvoru »šaljivec« seveda ni predviden, zafrkljivo govorjenje o resnih zadevah pa je močno razširjeno. Teiresias, Haimon in Kreon razlagajo svoje pojmovanje sveta in človeka, tj. samega sebe, s podobnimi besednimi obrati, čeprav brez Hamletove grenkobe in prizadetosti, z več

polonijevskega cinizma in sarkazma, z lahkotno nekonsistentnostjo, zakrito z zgovorno brezvsebinskimi tautološkimi mašili:

Teiresias: 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 s to 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.

Čas je, da spregovorimo mirno in preprosto.  
 V te naše dni  
 (ki so, priznam, še mene za hip in le za majhno ped  
 potisnili iz starodavnih tirov),  
 v te naše dni  
 je nek igrivi duh nalašč zalučal kamen nerazvidnosti,  
 ukral pa – objesten kakor je – spoznanje o trdnosti stvari.  
 To, kar bilo navek na tvoji desni strani,  
 je poskočilo v levo, tisto na levici si je izbralo desno plat.  
 A kot sem rekel: le v čaru razposajenega duha.  
 Zares je desno še na desni, in ono drugo je zvesto na levi.  
 Sami smo krivi, če smo preveč zares igrali v tej igri.

Kreon: Rad vidim vse, kar si želim, zakaj boli me glava.  
 Ne maram, da ne vidim tistega, kar si želim,  
 kadar boli me glava. Saj zdaj sem vendar kralj.

(Smole, v. 321–328; 1996–2007; 94–96)

Hamlet tudi o posplošenem 'človeku' razmišlja antitetično, medtem ko ga Teiresias brezpogojno razvrednoti, pri čemer pa z zanikanjem potrди svoje svetohlinstvo. Haimon Hamletovo pogojno ugotovitev človeške animaličnosti spelje drugače, a s podobnimi sofizmi; življenje je zanj »tako kakor je, in ne drugačno«, torej »preprosto in veselo« (v. 1233–1234), saj »če življenje ni veselo, je žalostno, kar se le da« (v. 859) – če kdo noče biti zadovoljen le s spanjem in prehranjevanjem, se lahko slepi s prav tako praznimi čustvenimi izbruhi:

Hamlet: Kakšna mojstrovina je človek! Kako plemenit po svoji pameti! Kako nemejen po možnostih! Po podobi in kretanju kako popoln in čudovit! V dejanjih kako podoben angelu! Po svojem razumu kako podoben Bogu! Lepota sveta! Vzor vsemu živemu! In vendar, kaj je meni ta kvintesenca prahu! Človek me ne veseli, ne moški in tudi ženska ne, [...] Kaj je človek,  
 če glavna sreča mu in prid vseh ur  
 je spanje le in jed? Žival, nič več.

(Shakespeare, *Hamlet* 50, 99–100)

Teiresias: Človek je nič, čemu naj si taji svoj nič?  
Kdor misli, da je več, neizogibno in za zmeraj pade.  
A jaz, Ismena, nisem svetohlinec: brez sramu  
pred vami tu povem: vesel sem tega padca,  
ker mi njegove zlomljene kosti  
pričajo z jasnino zlogovanja;  
nič nisi, in prav nobeden ni od tebe višji.  
[...]  
Človek je nič in prav nobeden od drugega ni večji.  
naj Polineikes je ali ga ni, ukaz je dan:  
ni ga – in ga ni.

(Smole, v. 2038–2044, 2248–2250).

Ismena Svet je čudovit, poglejte ga, prostran in neizmeren!  
Haimon: Človek tudi, prosim. Človek je tudi  
čudovit, prostran in neizmeren.  
Rekel bi, da je pravilno in v skladu z zakoni,  
če občudujemo odslej človeka in življenje.  
Stražnik: Koga, kaj?  
Haimon: Človeka in življenje vendar! Tako na sploh ...  
Če komu ni dovolj, da je in spi in pije,  
lahko povrh še vzklika prostranosti življenja  
(Smole, v. 2135, 2137–2144).

Smoletova Antigona preide iz prvotne hamletovske razdvojenosti glede Polinejka v prav tako hamletovski upor, povezan z napani in trpljenjem, upor, ki postane njen lastni, a tudi širše veljavni boj za duhovno prostost. Druge osebe se tako kot o človeku in življenju tudi o trpljenju in prostosti izražajo s ciničnimi reki, aforizmi, oksimoroni. Npr.:

Kreon: Trpeti v duši je hudo, brez dvoma,  
a biti vse dopoldne kralj, je hujše, več.  
(Smole, v. 1824–1825).

Haimon: Z vojske se vrnemo, ranjeni, ubiti,  
Žensk pa nikjer!  
[...]  
Če je človek ubit – sem sodil – je vrhu tega tudi mrtev.  
Smole, v. 506–507, 1349).

Ismena: A vendar – mrtev je, živ človek mrtev.  
(Smole, v. 1500).

Teiresias: Prostost ne prija, ne de nam dobro.  
Najbolj smo prosti, kadar smo odvisni.  
(Smole, v. 2125–2126).

Smoletova topika ima še več stičišč s Shakespeareovo. Hamlet razmišlja o pomenljivosti sanj (Shakespeare, *Hamlet* 63), Kreonova obsesna pripoved o svojih »hudih in neumnih« sanjah (Smole 2009, v. 1256–1342) je v drami prav tako pomenljiva. V *Hamletu* in *Antigoni* je veliko razmišljanj o kraljevem poklicu, položaju in odgovornosti, v obeh delih se pojavi tudi opazno metaforično zrcalo. Hamlet ga poveže s funkcijo gledališke igre, katere namen je, »da drži tako rekoč življenju zrcalo« (Shakespeare, *Hamlet* 68), Smoletov Kreon ga iz moralnega opomnika ironično preobrne v orodje Ismenine nečimrnosti:

Kreon: Preveč si ti res samo ti  
in svet ti služi za zrcalo,  
v katerega naperjaš svoje žaromete zato,  
da tebe samo osvetli v stokrat jačji luči.

(Smole, v. 1459–1462)

Toda pomembnejše od tega se zdi, da je Smole celotno dramo o *Antigoni* zasnoval kot prav tako zrcalno gledališko igro, kakršno opisuje Shakespeare s Hamletovimi besedami, namreč, »da kaže čednosti njene poteze, pregrehi njeno podobo, svojemu času in družbi njeno obliko in od-tisk« (Shakespeare, *Hamlet* 68). Igra v igri, ki jo priredi Hamlet, je stilizirana občutno drugače od siceršnjega besedila. Sestavljena je namreč poudarjeno teatralno, umetelno, v dosledno rimanih jambskih enajstercih, različnih od pretežno nerimanih, ki jih govorijo 'primarne' osebe v tragediji. Z izzivalnim prizorom kraljevega zahrbtnega umora pa izmišljena igra doseže svoj namen – Hamlet s predstavivijo domnevnega zločina, ki ga sluti, mu pa sam ni bil priča, ob reakciji storilca preveri njegovo resničnost.

Na podobno, čeprav manj razvidno dvostopenjsko fiktivnost Smoletove *Antigone* – kot drame in kot osebe – je na komparativističnem kolokvi-ju »Antigona '80« opozoril njegov pobudnik in organizator Evald Koren. Opazil je namreč varljivost Paževega zaključnega opisovanja, kako Antigona kljub pravkaršnji ugotovitvi delfskega preročišča, da Polinejka ni, brata vse-eno pokoplje. Ta opis je dvoumna teihoskopija, pripoved o na videz nepo-sredno opazovanem dogajanju, ki bi ga lahko opazovale in s tem same pre-verile tudi vse druge dramske osebe, hkrati navzoče v istem prostoru palače kakor Paž, tj. Kreon, Ismena, Haimon in Teiresias. Ker tega – seveda po avtorjevi volji – ne storijo, lahko sklepamo, da ima Paževa preverljiva, a ne-preverjena teihoskopija podobno funkcijo kakor Hamletova igra v igri, ki je priključena z domišljijским, izmišljenim prizorom. Nasprotno kakor v Sofoklejevi *Antigoni* in podobno kakor v Shakespeareovem *Hamletu* namreč dejanje v Smoletovi drami ne poteka sklenjeno, 'enotno', saj je glede na nav-edbe dramskih oseb od konca tebanske vojne do Antigonine domnevne

najdbe Polinejka minilo že toliko časa, da nepokopani mrtveci niso več razpoznavni. Paž, ki se je Kreonu v začetku drame nerad, pa vendarle dal zlorabiti za uboj Stražnika, se mu nazadnje upre s tem, da pred pričami nadrobno opiše Antigono pokopavanje Polinejka, ga torej razglasi, čeprav je Kreon prepovedal prav javnost pokopa, ne sam pokop, in čeprav je opisani pokop lahko le še simbolično dejanje. Paž torej ob odsotni, nemi Antigoni ohranja njeno uporno misel.

Korenovo razkrivanje komplicirane, izpiljene literarnosti Smoletove Antigone je opozorilo na moč literarne fikcije, da z domišljijo vodi k spoznavanju realnega sveta in da lahko paradokсно odkriva resnico z uprizorjeno, tendenčno prilagojeno, nestvarno resničnostjo. Zato se je 'nastavljanje ogledala' neki konkretno, lokalno omejeni resničnosti z bogatim, večče uporabljenim instrumentarijem svetovnega literarnega izročila izkazalo za bolj učinkovito, kakor če bi ga avtor nastavljal s posnetkom veristično zasnovanega dramskega dogajanja.

#### LITERATURA

- Albrecht [Albreht], Fran. »Opazke« [uvodni del]. Sophokles [Sofoklej], *Edip kralj. Antigona*. Prev. Fran Albrecht. Ljubljana: Slovenska matica, 1941.139-140. (Vezana beseda 2).
- Glonar, Joža. »Uvodne besede«. Sophokles [Sofoklej] *Edip kralj. Antigona*. Prev. Fran Albrecht. Ljubljana: Slovenska matica, 1941. 5-31. (Vezana beseda 2).
- Juvan, Marko. *History and Poetics of Intertextuality*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2008. (Comparative cultural studies).
- . *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS, 2000. (Literarni leksikon 45).
- Koren, Evald. »Antigona v slovenski literaturi: situacija ali junakinja?« *Primerjalna književnost* 9.1 (1986): 27–31.
- . »Misel, ki zanjo Antigona vztrajno išče smisel.« *Primerjalna književnost* 4.1 (1981): 29–34.
- Kos, Janko. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.
- Moder, Janko. *Slovenski leksikon novejšega prevajanja*. Koper: Založba Lipa, 1985. (Zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev 3).
- Moravec, Dušan (ur.). *Repertoar slovenskih gledališč. 1867–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.
- Podbevšek, Katja. »Funkcionalnost jezikovnih sredstev v Smoletovi Antigoni.« *Primerjalna književnost* 4.1 (1981): 16–23.
- Schmidt, Goran. »Opombe.« Dominik Smole. *Zbrano delo 2*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2009: 167–692. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev 224).
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Prev. Oton Župančič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1956. (Knjižnica Kondor 5).
- . *Romeo in Julija. Julij Cezar. Hamlet*. Prev. Oton Župančič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984. (Knjižnica Kondor 223).
- Smole, Dominik. »Antigona.« *Zbrano delo 2*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2009. 7–112. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev 224).
- Smolej, Tone, in Hriberšek, Matej. *Retorične figure*. Ljubljana: DZS, 2006.

- Sophokles [Sofoklej]. *Edip Kralj. Antigona*. Prev. Fran Albrecht [Albrecht]. Ljubljana: Slovenska matica, 1941. (Vezana beseda, 2).
- Stanovnik, Majda. »Hamlet in grobarja: kraljevič, klovn in kmet.« *15. prevajalski zbornik*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 1991. 7–19. (Zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev 15). Redigiran ponatis: »Hamlet (V,1): prizor iz Shakespeareove tragedije v Šauperlovem, Cankarjevem, Župančičevem in Modrovem prevodu.« *Slovenski literarni prevod 1550–2000*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2005, 212–227.
- —. »Leemingov prevod Smoletove Antigone.« *Prevajanje besedil iz prve polovice 20. stoletja*. Ur. Martina Ožbot. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 2006. 272–294. (Zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev 31).
- Svetina, Ivo (ur.). *Dominik Smole*. Ljubljana: Nova revija, 1996. (Zbirka Interpretacije).
- Wade-Matthews, Max, in Thompson, Wendy: *Glasba. Ilustrirana enciklopedija glasbil in velikih skladateljev*. Ljubljana: Modrijan, 2006.

## Shakespeare's Whisper in Smole's *Antigone*

Keywords: literary characters / intertextuality / Smole, Dominik / Antigone / Shakespeare, William / Hamlet

On its surface, Dominik Smole's play *Antigone* is an imitation of Sophocles' tragedy because it takes place at the same time and place and features characters with the same names and the same family and hierarchical relationships. However, the playwright relativizes this appearance by using diverse physical and verbal anachronisms, altering the personalities of the majority of the characters, modifying the course and duration of the plot, and adding intertextual links. In addition to the points of contact recorded so far, especially those with Anouilh's *Antigone*, this article also establishes reminiscences of Shakespeare's plays, which Smole undoubtedly knew, and especially *Hamlet*. What is reminiscent of these plays is the analogue design of the entire text uncharacteristic of Smole—up to that time a prose writer—using distinctly rhythmized verse lines of varying lengths, continuous transitions from the poetically elevated “high” style into the banally “low” jargon style, and distinct aphorisms combined with irony and paradoxes. Even some of Smole's characters resemble Shakespeare's: the Theban “princess” Antigone, who is guided by her moral commitment to her dead brother just as Hamlet is guided by his commitment to his murdered father, is characterized with insanity just like the Danish prince; the court counselor Teiresias and his impersonator, Creon's son and Antigone's fiancée Haemon, are faithful students of Lord Chamberlain Polonius in word and deed; Ismene oscillates between loyalty to and

betrayal of her sister Antigone just like Queen Gertrude oscillates between betrayal and love of her son Hamlet; and here and there Smole's Creon and Shakespeare's Claudius share the same thoughts about the king's status and responsibility. All of this confirms the multifaceted intertextual inclusion of Smole's *Antigone* within classic European literature as well as its simultaneous completion of the mission that Shakespeare defines through Hamlet's words—namely, that as a metaphorical mirror, a play should remind contemporaries of current social and moral issues. Thus regardless of its manifest antiquity, from its very beginning it has functioned as a play on contemporary moral issues; it has been especially effective because of its unconventional artistic perfection.

September 2010