Lik Antigone u suvremenoj hrvatskoj drami

Kršlović, Andrea

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:446803

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Image not found or type unknown

Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository

zir.nsk.hr

Image not found or type unknown

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti (jednopredmetni); smjer: nastavnički

Andrea Kršlović

Lik Antigone u suvremenoj hrvatskoj drami

Diplomski rad

Zadar, 2019.

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku

Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti (jednopredmetni); smjer: nastavnički

Lik Antigone u suvremenoj hrvatskoj drami

Diplomski rad

Student/ica:

Andrea Kršlović

Mentor/ica:

Prof. dr. sc. Helena Peričić

Zadar, 2019.

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Andrea Kršlović,** ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Lik Antigone u suvremenoj hrvatskoj drami** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 3. srpanj 2019.

SADRŽAJ:

1. UVOD 1
2. SUVREMENA HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST 2
2.1. Neujednačenost nazivlja „suvremena“ i „postmoderna“ hrvatska književnost 3
3. MIT / MITSKA PRIČA I POPULARNOST MITOLOŠKIH TEMA U SUVREMENOJ KNJIŽEVNOSTI 5
3.1. Aktualizacija lika Antigone u drami 20. i 21. stoljeća 7
4. (NE)POŠTIVANJE ARISTOTELOVIH NAČELA TRAGEDIJE IZRAŽENIH U *POETICI* 10
4.1. Gradnja karaktera 11
4.1.1. Ženski identitet lika Antigone 12
4.2.2. Tragički junak 13
4.2. Jedinstvo mjesta, vremena i radnje 15
4.3. Peripetija i prepoznavanje 17
4.4. Tragička krivnja, patnja i njihova (ne)pravednost 20
5. INTERTEKSTUALNOST, UTJECAJ I CITATNOST 25
5.1. Sofoklova *Antigona* kao prototekst 25
5.2. Ostvarivanje intertekstualnih veza 26
5.3. Citatni odnosi *Kreontove Antigone* sa Sofoklovom *Antigonom* 31
6. *LJUBAV U KOROTI ILI ANTIANTIGONA* 33
6.1. Naglašena suprotnost sestara – Marte i Marije 38
6.2. Dihotomija Antigone i Antiantigone 40
7. *ANTIGONA, KRALJICA U TEBI* 43
7.1. Jezične i stilske osobitosti Marovićeva dramskoga teksta 46
7.2. Marovićev dramski stih 48
7.3. Odnos Mlade Antigone i Antigone 49
7.4. Poigravanje sa završetcima drame 51
8. *KREONTOVA ANTIGONA* 53
8.1. Koncepcija i karakterizacija likova Antigone i Kreonta 56

8.2. Postupak teatra u teatru 58
8.3. Mitska i povijesna Antigona 59
9. *CVITA, VITICA, TICA... (ILI MOJA DVA BRATA I JA)* 62
9.1. Funkcija Cvitinih monologa 64
9.2. Prisutnost određenih simboličkih elemenata 65
9.3. Određenje lika Cvite u odnosu na vrijeme i okolinu 67
9.4. Motivsko-idejna sastavnica 69
10. ZAKLJUČAK 70
11. SAŽETAK 73
12. LITERATURA 75

1. UVOD

U ovome diplomskom radu predstavit će se lik Antigone u suvremenoj hrvatskoj dramskoj književnosti. Poznato je da se za pojavu hrvatske „mitološke drame“ 20. stoljeća uzima dramski ciklus *I bogovi pate* Marijana Matkovića, stoga je prirodan slijed što se nakon te trilogije nastavljaju javljati mitološke teme u hrvatskoj drami. Ovo se istraživanje temelji na dramama objavljenima nakon prve polovice prošloga stoljeća, a budući da se radi o poslijeratnome razdoblju, nije neobično što pisci posežu za mitološkom tematikom jer se tada javljaju pitanja vezana uz ljudsku egzistenciju. Pedesetih i šezdesetih godina cvjeta ovakva tematika u hrvatskoj književnosti, čime je posvjedočila i drama *Ljubav u koroti ili Antiantigona* Drage Ivaniševića, a zanimljivo je kako se osamdesetih godina javljaju još dvije drame koje su vezane upravo uz lik Antigone. Riječ je o tragedijama *Antigona, Kraljica u Tebi* Tončija Petrasova Marovića te *Kreontova Antigona* Mire Gavrana. Što se tiče 21. stoljeća, Helena Peričić 2012. godine objavljuje monodramu *Cvita, vitica, tica... (ili Moja dva brata i ja)* za koju navodi da je nastala prema motivu iz Sofoklove *Antigone.*

Nakon uvoda u suvremenu hrvatsku književnost, okvirno rečeno, u najvažnije značajke i odrednice toga razdoblja, slijedi problematiziranje popularnosti i aktualnosti mitoloških i posebice antigonskih motiva i tema u suvremenoj književnosti; kako hrvatskoj, tako i svjetskoj. Budući da je naglasak na navedenim suvremenim tragedijama, posebno je poglavlje posvećeno Aristotelovim shvaćanjima tragedije jer nas zanima u kolikoj mjeri autori poštuju ili ne poštuju Aristotelova načela te javljaju li se s razlogom određena odstupanja i nepoštivanja pravila. Povlači se i paralela s intertekstualnim predloškom, starogrčkom Sofoklovom tragedijom – *Antigonom.* Analiziraju se i ostale intertekstualne poveznice, kao i citatne relacije. S obzirom na navedeno, težište je ujedno stavljeno i na načine preuzimanja utjecaja iz stranih književnosti. Naposljetku su zasebno interpretirani i analizirani prethodno spomenuti suvremeni hrvatski dramski tekstovi koji uključuju lik Antigone. Fokus je dakako stavljen na Antigonu, česte oprečne pozicije s obzirom na ostale likove, filozofsko-idejnu pozadinu, psihološku i sociološku sastavnicu, kao i aktualizaciju te prilagodbu antičkih mitoloških tema, preciznije antigonskih i antiantigonskih motiva u suvremenosti.

2. SUVREMENA HRVATSKA DRAMSKA KNJIŽEVNOST

Organizatori znanstvenoga skupa Krležini dani u Osijeku 1994. godine raspravljali su o tome kako odrediti granice suvremene dramske književnosti. 1968., odnosno 1971. godina, odabrana je zbog političkih naravi. 1968. godine Zagreb su zahvatili studentski prosvjedi, štrajkovi te pozivi na promjene društvenih, političkih i gospodarskih okolnosti i odnosa. 1971. godina poznata je kao godina Hrvatskoga proljeća, pokreta u kojemu se tražila promjena položaja Hrvatske u Jugoslaviji te liberalizacija ideološkoga, političkog, gospodarskog i kulturnog života. Međutim, nisu to bili jedini razlozi – i zbivanja u kazalištu toga vremena govorila su u prilog ovomu načinu određivanja. U to doba Zagreb postaje domaćin Internacionalnoga festivala studentskih kazališta te pozornica Studentskoga centra postaje Teatar &TD, a početkom sedamdesetih godina osnivaju se prve glumačke družine, od kojih Glumačka družina Histrion još uvijek djeluje. (Senker 2011: 235-236)

Godine 1968. pokrenut je časopis *Prolog* koji je postao važno središte hrvatskoga kazališta i hrvatske dramske književnosti. Prologovci su pridonijeli tomu da se teatar počeo sve više baviti političkim pitanjima i temama, a počeo se i sam određivati kao „politički". Međutim, iz Manifesta *Prologa* krivo se iščitalo da je teatar isključivo politička drama; namjera je bila naglasiti da se teatar bavi politikom kao sferom čovjekova otuđenja. U prikazivanju političke situacije autori često posežu za antičkim junacima, fabulama i motivima. (Senker 2001: 27)

Prijelaz iz šezdesetih u sedamdesete godine donio je politizaciju dramske književnosti kao dio politizacije javnoga života u to doba na našim prostorima. Dramska književnost i kazalište pridonijeli su artikulaciji kako studentskih revolucija, tako i Hrvatskoga proljeća. Senker opisuje razdoblje sedamdesetih i osamdesetih godina kao „eksperimentalni laboratorij" u kojemu se provjeravaju modeli ponašanja i ispituju granice slobode. Kazalište je često bilo jedini prostor u kojem su ljudi smjeli neometano govoriti i igrati se politike. (Senker 2001: 26) Batušić ističe kako su upravo te godine označile ulazak hrvatske književnosti u europski tematski krug koji je koristio antičke ili općenito povijesne teme ne bi li ukazao na egzistencijalne, političke ili nacionalne dileme i probleme tadašnjice. Glavno obilježje takva diskursa upravo je alegorija koja je donijela niz jezičnih inovacija, ali je s druge strane bila ograničena u vidu recepcije. (Batušić 1984: 161)

U skladu s time, Peričić u radu „Ispisati istinu umjesto povijesti“ navodi da je sudbina subverzivnih dramskih djela bila takva da često nisu bila niti objavljena, niti izvođeni jer predstave nisu bile prihvaćene od strane aktualne vlasti. Iz toga razloga su se pobune protiv ideologije često iskazivale putem prikrivenih poruka, kako bi ostavili autora bez negativnih konotacija koje bi se vezivale uz njegovo ime. (Peričić 2014: 186)

2.1. Neujednačenost nazivlja „suvremena“ i „postmoderna“ hrvatska književnost

Ne postoji samo problem određivanja vremenskih granica pojavljivanja suvremene hrvatske drame, već se javljaju i neujednačenosti po pitanju terminologije („postmoderna“ drama – „suvremena“ drama). Adriana Car-Mihec u više se svojih radova dotaknula upravo ove problematike. Navodi kako je „postmoderna“ heterogen i višeznačan pojam koji se veže uz naše doba kada se ne zna kako bi se označilo nešto od novije pojavnosti. Termin „postmoderna“, kao periodizacijski, tipologijski i kulturnopovijesni pojam, javio se šezdesetih godina, a popularnost dostigao sedamdesetih godina 20. stoljeća. Prvi tekstovi koji su se bavili postmodernom dramom objavljeni su u časopisu *Prolog* 1987. godine. Isti se časopis orijentirao prema izrazito suvremenim teorijskim analizama kazališne i dramske umjetnosti te se razlikuje od sličnih analiza i propitivanja kako suvremene svjetske, tako i suvremene hrvatske dramske produkcije. Postmodernizam[1] se u navedenu časopisu gleda kao periodizacijski pojam, ali Darko Gašparović se pita treba li ga odrediti i kao stilsku formaciju, prijelazno razdoblje ili pak svojevrsnu kulturnu dominantu. Pojava i problem političke drame prouzročit će nesuglasice koje će se javljati u periodizacijskim raspravama narednih godina, a koje su vezane uz izbor reprezentativnih djela postmodernoga književnog razdoblja. (Car-Mihec 1999: 52-54)

Branimir Donat preispituje odnos moderne i postmoderne dramske književnosti te analizira mladu hrvatsku dramu – pokušava odrediti granice pojavljivanja novih težnji u razvoju hrvatske drame, te ih naziva postmodernima. S druge strane, Pavao Pavličić podliježe pojmu „suvremena književnost“, a njome obuhvaća cijelo poslijeratno razdoblje hrvatske književnosti. Dakle, ovaj termin koristi kao periodizacijski pojam za označavanje razdoblja hrvatske književnosti poslije Drugoga svjetskog rata sve do trenutka nastanka svojega rada, dok postmodernima imenuje neke književne osobine koje posjeduju dramska djela unutar

[1] Nije se vodilo previše računa o diferencijaciji pojma „postmoderna“ i njegove izvedenice „postmodernizam“.

suvremenoga razdoblja. (Car-Mihec 1999: 58-59) S druge strane, Miroslav Šicel postmodernizam naziva novom tendencijom u suvremenoj književnosti, ali nije jasno je li termin suvremena književnost nadređen ili podređen pojmovima „nova moderna“ i „postmodernizam“. (Car- Mihec 1999: 66)

Senker navodi kako konkretan odabir termina „postmoderna“ i „postmodernizam“ korespondira s dolaskom novoga naraštaja hrvatskih dramatičara koji je obilježio osamdesete i devedesete godine prošloga stoljeća. To je naraštaj koji se uglavnom obrazovao na Akademiji dramskih umjetnosti, na studiju dramaturgije. Prve Gavranove drame – *Kreontova Antigona, Urotnici* te *Noć bogova* dale su naslutiti da se predbrešanovska politička drama vraća na pozornicu. Međutim, Gavran se u svojem daljnjem radu posvetio pisanju kraćih duhovitih tekstova. Ukoliko bi se i dotaknuo neke povijesne ličnosti, to bi učinio najviše iz razloga da ih dovede u trivijalne situacije. (Senker 2011: 244) Autori „mlade hrvatske drame“ okrenuli su se intertekstualiziranju vlastitoga diskursa s predlošcima iz književne tradicije – često preuzimaju određenoga lika te ga dovode u novi, suvremeni kontekst.

Osamdesete godine nisu unijele velike promjene u kazalište, već je nastupilo razdoblje iščekivanja u kojemu je dominiralo kolektivno odlučivanje te sporazumijevanje, i upravo je to razdoblje birokratiziralo hrvatsko glumište. Na početku devedesetih godina bile su uništene kazališne sezone jer su na njih neizmjerno utjecale česte uzbune u gradovima te migracije i mobilizacije. Novi režim nastavio je financirati sva kazališta, ali je dao do znanja da će ih držati pod punim nadzorom. Iako su se u to doba javile financijske teškoće, hrvatska vlast ipak nije ukinula nijedno kazalište u razdoblju od 1990. do 1995. godine. Ali, isto tako, nije osnovala niti jedno novo kazalište. (Senker 2001: 33)

Krajem devedesetih godina dolazi do tematskih i dramaturgijskih pomaka koji se očituju u približavanju realističkoj paradigmi. *„Drama s kraja devedesetih odjednom želi biti kritičkim zrcalom naše urbane poslijeratne svakodnevice koja je brutalna i gruba rugalica neostvarenoj duhovnoj obnovi...“* (Lederer 2004: 62) Sintagma „nova hrvatska drama“ javila se krajem devedesetih godina u tekstovima o recentnoj drami i kazalištu. Nailazila je na otpore, ali svakako opisuje novu generaciju dramatičara koja se formirala u tome razdoblju. Odnos između termina „nove hrvatske drame“ i „nove europske drame“ analizirao se s obzirom na društvene i političke okolnosti u zajedničkom prostoru koji otkriva osjećaj na kojega dramatičari žele, a i imaju potrebu, reagirati. (Lederer 2004: 69)

3. MIT / MITSKA PRIČA I POPULARNOST MITOLOŠKIH TEMA U SUVREMENOJ KNJIŽEVNOSTI

Hrvatska riječ mit izvedena je iz grčke riječi *mythos*, koja je prvi puta zabilježena kod Homera, ali se javlja u širokome rasponu značenja. U tome kontekstu najbolje bi joj odgovarala riječ „priča". *Mythos* se u grčkome kontekstu ne javlja kao poseban oblik mišljenja, već kao ukupnost onoga u razgovorima, kontaktima i slučajevima što dalje prenosi i širi sila – po Platonu to bi bila *pheme* ili glasina. Do mijenjanja značenja riječi *mythos* dolazi kada joj prvi grčki filozofi suprotstavljaju riječ *logos*. *Logos* je povezan s razumom i pravom spoznajom, dok riječ *mythos* ne dobiva više samo značenje priče, već joj se pridodaju atributi izmišljene i lažne, što je u suprotnosti s razumom i spoznajom. U pravilu ne razumijemo što mit zapravo znači, ali smo skloni tomu da prepoznajemo smisao mita. (Solar 1998: 9-11) Jolles navodi kako postoji duhovna preinaka, odnosno pokušaj da se polazeći od sebe pristupi pojavi, a takav obrat značio bi prijelaz od *mythosa* k *logosu*. (Jolles 2000: 100)

Mitska priča ne proizvodi događaje onako kako ih proizvodi svaka priča u književnosti. I događaji u književnosti, odnosno književnoj priči, imaju svoj karakter. Priče u književnosti proizvode virtualne događaje čak iz razloga što njihovi završetci osmišljavaju početke kao nešto što je moglo biti, ali i ne mora. Kod mitske priče situacija je drugačija – ona kaže ono što je moralo biti i nije moglo biti drugačije, stoga postoji samo jedna apsolutna istina. (Solar 1998: 177) Jolles ističe kako mit sadrži drugačiju samostalnost no što je prikazana u legendi ili predaji te mu zbog toga pripadaju i drugačija valjanost te potpunost moći. (Jolles 2000: 108)

Beker ističe Troussonovo mišljenje o tome zašto se i dan-danas poseže za mitskim junacima i pričama o istima. On smatra da proučavanje povijesti i tajni života mitskih junaka znači i upoznavanje nešto od vlastitoga životnog puta, i to najčešće u tragičnome vidu. Mitski junaci predstavnici su čovječanstva i idealne snage tragične sudbine, te u konačnici i ljudske egzistencije. Tako Antigonu možemo pronaći u svakome tko je slijep u svojim nastojanjima da zadovolji pravdu. (Beker 1995: 99)

Solar navodi kako je bitan uvjet suvremenoga mita egzistencijalni interes primatelja. Mit se rađa iz trača, glasine, naklapanja.[2] Kada to naklapanje postaje mitom, onda nas ne

[2] Razlika između mita i trača uspostavljena je na zamišljenoj vertikalnoj osi spoznaje – mit je sveopće znanje „gore", trač je znanje o pojedinačnom „dolje", dok se u sredini kreće znanost. (Solar 2009: 278)

zanima samo iz znatiželje, nego zbog nečega što čini našu svakodnevicu i što je temelj naše životne orijentacije. Neminovan je i utjecaj krize pojedinca i krize svakodnevice na koje utječu brze promjene života, tehnološki napredak, migracije i slično. Međutim, utjecaj navedenoga ne objašnjava okretanje prema mitu, već prema ritualu i autoritetu. Isto tako, autoriteti koji su tijekom vremena sustavno izgrađeni, poput znanosti i religija, moraju djelovati suprotno tendenciji nastajanja novih mitova. Pojačano zanimanje za mit i pojačano pisanje o mitovima u suvremenosti, može se povezati s promjenama u komunikaciji koje uvjetuju drugačiji načini čuvanja tradicije. (Solar 1998: 206-207) Sve veći raskorak između jezika i načina mišljenja znanosti tjera pojedinca da se teško prepusti onomu što ne može razumjeti – ili što može razumjeti, ali uz intelektualni napor. Stoga, jedan od razloga širenja mita jest upravo taj što se usvaja s lakoćom. (Solar 1998: 210)

Andrea Zlatar ističe kako je svaka generacija pisaca ispočetka propitivala ne samo antičke teme, već i mitsko nasljeđe. Poetičko uvjerenje bilo je takvo da se ponovnim oživljavanjem mita ukaže na osuvremenje kao način oživljavanja. Književnost govori o stvarnosti koja je okružuje, a alegorijskim modelom prikazuju se i sumiraju prošlost i sadašnjost, odnosno mit i stvarnost. *„U postmodernoj, međutim, cjelokupno nasljeđe zapadne kulture postaje površinom ogledala u kojemu se pokušavaju razabrati vlastite crte.“* (Zlatar 1996: 128)

Upotreba mitskih motiva i situacija često se shvaća kao analogija sa suvremenom situacijom. Dakako, obuhvaća izmjenu određenih događaja, ali bit ostaje ista. U suvremenoj dramskoj književnosti nisu slučajne sklonosti prema povijesnim i mitološkim temama. Suvremeni dramatičari shvaćaju da je teško tradicionalno obikovati dramski sukob koji bi se odnosio na problem suvremenoga čovjeka. Oni teže da taj dramski sukob proizađe upravo iz vječnih tema, tako da ostaje otvorena i opcija da tragedija suvremenoga čovjeka nije u potpunosti vezana s tragedijom čovjeka iz prošlosti. (Solar 1997: 271)

Sve navedeno upućuje na zaključak da zaista nije u najvećoj mjeri važno iz kojega razloga suvremeni pisci odabiru mitološku tematiku jer je to naprosto nemoguće do kraja dokučiti. Treba staviti fokus na interpretaciju antičkoga mita te na preobražaj mita i mitske priče od antike do danas. U svakome slučaju, aluzije na suvremenost i političke/društvene/kulturne događaje neminovne su, bilo implicitno ili eksplicitno izrečene u književnu djelu. Uzimajući u obzir da danas prevladava užurbani način života, u kojemu monopol drže multinacionalne kompanije i još uvijek autoritarni pojedinci – odabir klasičnih mitoloških tema u ovo doba samo govori o njihovoj snazi i veličini te mogućnosti aktualizacije. Teško da će se ikada literarno stvaralaštvo u potpunosti odvojiti od mitologije jer na koncu ona oduvijek nudi razna rješenja za širok raspon događajnosti, pogotovo

uzimajući u obzir lik Antigone i sveprisutni sukob između ideala i vlasti, pojedinca i kolektiva.

U hrvatskoj književnosti pojava „mitološke drame“ 20. stoljeća započinje pedesetih godina s ciklusom Marijana Matkovića *I bogovi pate*. Kasnije se brojni autori odlučuju upravo za mitološku tematiku; Krleža – *Aretej*, Marinković – *Glorija*, Paljetak – *Orfeuridika*, Fabrio – *Meštar*. Popularizira se i lik Antigone, ali treba naglasiti da iako je neprijeporno riječ o mitološkoj tematici, u tim se dramama više osvrćemo na intertekstualni način ostvarivanja utjecaja iz stranih književnosti, oslanjajući se na prototekst – Sofoklovu *Antigonu*.

3.1. Aktualizacija lika Antigone u drami 20. i 21. stoljeća

Mitski sadržaj konstantno je u procesu kruženja i mijene, a stupanj njegove kvalitete u odnosu na Sofoklov tekst kao predložak varira od samih autora do kulturno-povijesnoga trenutka. Sve dramatizacije mita o Antigoni ujedinjuje sukob pojedinca s vlasti, koja se kod autora 20., pa čak i 21. stoljeća, izravno ili neizravno odnosi na političke konotacije toga vremena. (Muzaferija 2005: 20-21) U tome svjetlu, u gotovo je svim Antigonama naglašen odnos pojedinca i kolektiva.

Antigona (1922) francuskoga književnika Jeana Cocteaua čvrsto se drži Sofoklova dramskoga teksta, ali se u njoj ipak može očitovati piščeva sklonost pobuni. Cocteau se i u daljnjem literarnom radu posvetio mitološkim temama; objavio je drame *Orfej* i *Orfejev zavjet*, a napisao je i tekst za operu *Kralj Edip*. Mitološke motive obrađuje tako što ih povezuje s teorijom podsvijesti te umeće brojne intertekstualne aluzije. (Solar 2007: 83) Drugi Francuz koji je stekao ugled pišući svoju *Antigonu* (1944) svakako je Jean Anouilh. Njegova *Antigona* vjerojatno je najpoznatija u vidu svjetske književnosti, uz, podrazumijeva se, Sofoklovu. Radnja je smještena u okupiranu Francusku u doba Drugoga svjetskog rata. Izazvala je polemiku već zbog toga što je okupacijska vlast dozvolila njezinu izvedbu, gdje se Kreontova pobjeda smatra pristankom na novouspostavljeni red. Zagrebačko dramsko kazalište izvelo ju je 1956. godine u prijevodu Radovana Ivšića. (Detoni-Dujmić 2001: 41) Solar navodi kako je suvremena problematika u ovome djelu samo posredovana prošlošću, uz pretpostavku da se obrisi ljudskih sukoba i stavova mogu uočiti u povijesti. (Solar 1997: 270)

Lik Antigone svoju je popularnost ostvario i u slovenskoj književnosti. Najznačajnija je od tih drama svakako *Antigona* (1959) Dominika Smolea, koja se ujedno smatra njegovim najvećim dramskim ostvarenjem. Osnovni konflikt obrađen u drami jest sukob humanizma s

prakticizmom i hedonizmom. To je poetska drama koja obuhvaća značajke konkretnoga mjesta i prostora, a lik Antigone ne pojavljuje se na sceni. (Detoni-Dujmić 2001: 989) Iako se radnja temelji na Sofoklovoj *Antigoni*, dopunjena je dvjema tezama – o nužnosti nekonformističkog čina i o trajnosti ljudskoga otpora. (Detoni-Dujmić 2004: 19) Tridesetak godina kasnije književnik Dušan Jovanović također objavljuje *Antigonu* (1995). Poznati slovenski filozof Slavoj Žižek za svoju prvu dramu odabire upravo lik Antigone – *Trostruki život Antigonin* (2016). Napisao ju je na engleskome jeziku po narudžbi Zagrebačkoga HNK, a prijevod na hrvatski jezik donijela je Patricija Vodopija. Žižek je svoju *Antigonu* pokušao uklopiti u suvremenost tako što je ostavio isto polazište, ali pri sukobu Antigone i Kreonta priča se razdvaja u tri verzije. Prva je verzija vjerna prototekstu – Sofoklovoj *Antigoni,* a Zbor slavi Antigonu zbog njezina ustrajanja u svojim idealima. Druga verzija prikazuje što bi se dogodilo kada bi Antigona pobijedila i nagovorila Kreonta da ipak pokopaju Polinika, dok Zbor izriče pohvalu pragmatizmu. U trećoj verziji Zbor sudjeluje u radnji, istupa te kori Kreonta i Antigonu zbog njihova besmislena sukoba kojime ugrožavaju čitav grad. U posljednjoj verziji i Kreont i Antigona bivaju uhićeni te osuđeni na smrt. (Žižek 2016: 31) Na kraju treće verzije zborovođa se obraća implicitnomu gledatelju (čitatelju) postavljajući retorička pitanja o tome je li sve ispravno učinjeno i odlučeno sa strane likova, ali odmah daje do znanja da smo prepušteni svojoj odluci i riziku – *„Nitko vam neće pomoći, prepušteni ste sebi.“* (Žižek 2016: 92)

Utemeljitelj epskoga teatra Bertolt Brecht nudi svoju adaptaciju ove tragedije pod nazivom *Sofoklova Antigona* (1948). On je svoju Antigonu, kao i Anouilh par godina prije njega, smjestio u suvremenost – u doba Drugoga svjetskog rata. Drama nije podijeljena na činove, ali sadrži uvod u kojem dvije neimenovane sestre saznaju da se njihov brat vraća iz rata. Međutim, uskoro otkrivaju da im je brat obješen na ulici jer je vojni bjegunac. Druga sestra ga je htjela spasiti i odsjeći uže, dok je prva pred istraživačem zanijekala da ga poznaje. U ostatku drame javljaju se likovi kao i kod Sofokla, a Kreont predstavlja diktatora u nacističkome stilu.

U poljskoj se književnosti sredinom 20. stoljeća javljaju četiri drame koje interpretiraju mit o Antigoni. Janusz Glowacki objavljuje dramu *Antigona u New Yorku* (1992) u kojoj lik Antigone aktualizira i u potpunosti smješta u suvremenost pokušavajući dočarati ostvarenje takozvanoga američkog sna. U ovome se djelu može govoriti o potpuno novoj dimenziji apsurda, uzimajući u obzir Beckettovu ideju da ništa nije tako realno kao ništa. Ova se Antigona objesila na ulazu u Tompkins Square Park, a ideja iza toga jest da New

York pobija sve apsurde, što bi značilo da je antigonska tema napredovala do antiherojstva. (Muzaferija 2005: 27)

Većina prethodno navedenih dramskih tekstova mogu se odrediti kao filozofske drame. U svakome od njih provlače se filozofska pitanja i problemi poput smisla života, potrage za vlastitim identitetom, istraživanja granica čovjekovih mogućnosti – i naravno, sve uokvireno sudbinom pojedinca – likom Antigone. (usp. Batušić, Švacov 1998: 469)

Što se tiče hrvatske književnosti i utjelovljenja lika Antigone u ova dva stoljeća, svakako vrijedi spomenuti dramu *Ljubav u koroti ili Antiantigona* (1957) Drage Ivaniševića, s kojom ujedno i započinje Antigonin val u hrvatskoj književnosti. Dvije su još Antigone nastale osamdesetih godina prošloga stoljeća na našem području. Prva je odigrana *Antigona, kraljica u Tebi* (1981) znakovitoga pjesnika Tončija Petrasova Marovića. Potom Miro Gavran, još u studentskim danima, objavljuje svoju debitantsku dramu *Kreontova Antigona* (1983). Helena Peričić objavljuje monodramu *Cvita, vitica, tica... (ili Moja dva brata i ja)* (2012). Zasad toliko o *Antigoni* i njezinu liku u hrvatskoj književnosti; u idućim poglavljima bit će podrobnije analizirana svaka od navedenih.

4. (NE)POŠTIVANJE ARISTOTELOVIH NAČELA TRAGEDIJE IZRAŽENIH U *POETICI*

Njemački filozof Friedrich Nietzsche bit grčke tragedije postavlja kao izraz dvaju umjetničkih nagona, apolonskoga i dionizijskoga. Da bismo im se približili na ispravan način trebamo ih zamisliti kao dva oprečna svijeta; svijet *sna* i svijet *opoja*. U svijetu sna svaki je čovjek umjetnik, a nužnost iskustva sna Grci su izrazili Apolonom, bogom koji proriče sudbinu. Putem analogije opoja dolazimo do najdublje čovjekove prirode i nutrine, a tada se zalazi u bit dionizijskoga. S jedne strane dionizijsko (svijet *opoja*) predstavlja umjetničku moć koja proizlazi iz same prirode, bez posredstva čovjeka-umjetnika. S druge strane apolonsko (svijet *sna*) očituje se u uništavanju individuuma, ali se ponovno ne osvrće na pojedinca. Svaki je umjetnik u grčkoj tragediji oponašatelj, on je ujedno i umjetnik sna i opoja; njegovo se jedinstvo objavljuje jedino u metaforičkoj slici sna. (Nietzsche 1997: 29-32)

Grčke tragedije podrazumijevaju poštivanje *Poetike,* odnosno Aristotelovih pravila o dobrome načinu pisanja, bez obzira na stoljeće razlike u njihovu nastanku. Kompozicijski često imaju pet činova, a ispjevane su jampskim trimetrima. Pri tomu Sofoklova *Antigona* poštuje stih, ali se sastoji od 7 činova. Ivanišević svoju dramu *Ljubav u koroti ili Antiantigona* piše u prozi te joj radnju dijeli na 3 čina. U drami se pojavljuju tek četiri stiha pozadinske ribarske pjesme. Gavranova drama podijeljena je na dvije scene, a radnja se odvija u tamnici. Napisana je u prozi, osim citiranih dijelova iz Sofoklove tragedije koji su napisani stihom, u prijevodu Bratoljuba Klaića. Marović, s druge strane, piše stihovanu dramu u šest slika s međuigrom i epilogom. Peričić svoju dramu *Cvita, vitica, tica... (ili Moja dva brata i ja)* oblikuje u dugim proznim monolozima kao monodramu u 13 slika, a u stihovima su samo citirani dijelovi Ujevićeve pjesme i Sofoklove *Antigone*. Da sumiramo, navedeni autori u nekim se pogledima odmiču od klasičnih pravila, bilo to pišući prozom, ili što se tiče forme, gdje se odabiru slike i scene, a ne činovi. Odustajanje i nepoštivanje pravila pisanja tragedije otkriva da nam autori daju slobodniju interpretaciju smisla događaja, što će se svakako odraziti i na sam sadržaj djela.

Od svih nama poznatih grčkih tragičara do Aristotelova doba (4. st. pr. Kr.) Sofoklo je taj kojega Aristotel najčešće spominje, i izgleda da ga najviše cijeni zbog čestih pohvala. Također se Sofoklove drame najčešće citiraju kao primjeri kako bi tragedija trebala izgledati. Stoga nas ne čudi činjenica da mnogi proučavatelji Aristotelove *Poetike* smatraju da je

Aristotel pred sobom imao Sofoklove drame koje su poslužile kao kalup za oblikovanje njegova mišljenja o tragediji. Sofoklo se strogo pridržavao funkcionalnosti teksta te se njegovo literarno stvaralaštvo smatra čistom estetskom igrom. (Dukat 1981: 92) Započet ćemo s Aristotelovom znakovitom definicijom tragedije;

> *„Tragedija je, prema tome, oponašanje ozbiljne i cjelovite radnje primjerene veličine ukrašenim govorom, i to svakom od vrsta ukrašavanja napose u odgovarajućim dijelovima tragedije; oponašanje se vrši ljudskim djelanjem a ne naracijom i ono sažaljenjem i strahom postiže očišćenje takvih osjećaja.“* (Aristotel 2005: 15)

Nadalje Aristotel navodi kako tragedija nije oponašanje ljudi, već ljudskih djela i života. Radnja je „duša tragedije“. Postoje razna tumačenja zašto je Aristotel davao prednost radnji nad likovima. Neki smatraju da je to zbog njegove naravi, dok drugi misle da je to zbog njegove sklonosti prema dinamičkomu. (Dukat 1981: 96) Funkcija likova je samo da nadopune radnju i učine ju zanimljivijom; oni nisu samostalan element drame. Iz toga proizlazi da dramska lica ne sudjeluju u radnji da bi oponašala karaktere, već se karakterizacija uključuje u dramu zbog radnje. (Dodlek 2011: 35) O tomu svjedoči i Aristotelova tvrdnja da tragedija ne može postojati bez radnje, ali može bez karaktera. Istina je da se bez radnje u drami ne bi ništa događalo, ali drama bez radnje itekako postoji uzmemo li u obzir suvremeni teatar apsurda, odnosno antiteatar Becketta i Ionseca. (Dukat 2005: 130)

Aristotel ne opravdava upotrebu postupka *deus ex machina*. Raspleti fabula trebali bi proizaći iz same fabule, a ne pomoću stroja, točnije rečeno božanskim upletanjem u radnju, kao u Medeji. Strojem se dobro služiti samo za prikaz onoga što se dogodilo prije, a da ljudi ne znaju za to, ili za nagovještaj određenih događaja – dakle za sve ono što je praktički van drame. (Aristotel 2005: 31) U drami *Antigona, kraljica u Tebi* dramska se radnja raspliće uz uplitanje više sile. U obje ponuđene verzije završetka pojavi se Sfinga koja je sva u sjaju, te u prvoj verziji ostavlja dojam svojom šutnjom, dok u drugoj verziji održi kratak monolog o nepromjenjivosti povijesti. Dakle, ovdje se radi o zatvorenome svršetku drame i to uz intervenciju lika koji se dotad u radnji nije pokazao i nije u njoj sudjelovao.

4.1. Gradnja karaktera

Aristotel navodi četiri stavke koje su važne pri gradnji karaktera. Prva i najvažnija stavka je da su karakteri dobri, ali moraju biti i primjereni, što bi bila druga stavka. Recimo,

moguće je da žena ima karakternu osobinu muževnosti, ali obrnuto ne bi pristajalo. Iduća stavka je da karakteri moraju biti slični ljudima.[3] Posljednja stavka tiče se dosljednosti. Čak ako je junak nedosljedan, onda treba biti dosljedno nedosljedan. (Aristotel 2005: 30)

4.1.1. Ženski identitet lika Antigone

Ovo potpoglavlje oblikovano je uzimajući u obzir drugu Aristotelovu stavku vezanu za gradnju karaktera koja je prethodno navedena, ostale trenutno ostavljamo po strani. Antigona nije izazvala veliko zanimanje javnosti jedino zbog svojega suprotstavljanja zakonima koje je donio vladar, njezin ujak Kreont. Iako je okosnica radnje pokušaj pokapanja njezina brata Polinika, ističe se važnost ženskoga identiteta i odabrane upravo ženske uloge da odradi taj posao. Aristotel u *Politici*, između ostaloga, navodi i kakav je odnos između muškaraca i žena; *„Uz to, i muško naprama žensku, po naravi je jedno bolje a drugo gore, i jedno vladajuće a drugo vladano.“* (Aristotel 1992: 8) Antičke grčke tragedije izvođene su za sve muško i ostalo slobodno stanovništvo. Zanimljivo je i kako je glumac u grčkoj tragediji uvijek bio muškarac. Tijekom predstave nosile su se maske i glumac je nastupao u više uloga: muškarac, žena, glasnik...

Antigona zapravo predstavlja sve „muške“ (moć, sila, suprotstavljanje) i „ženske“ vrijednosti (obitelj, ljubav, instinkt). Njezina ideja da se suprotstavi vladajućemu zakonu kojega zastupa muškarac učinio ju je simbolom odlučne žene. Ona bez obzira na sve odlučuje ostati vjerna sebi i pronaći put prema vlastitomu identitetu. Ovdje se postavlja i pitanje muške časti koja bi svakako bila ugrožena da se vladar pokori ženi i njezinim prohtjevima. (Roßmanith 2003: 91)

„IZMENA: *I promisli, da mi smo ženski porod slab,*
s muškacima nam nije lako biti boj.“ (Sofoklo 2012: 16)

„KREONT: *Zar ne bih bio žena ja, a ona muž,*
da drzak njezin čin bez kazne ostavim?“ (Sofoklo 2012: 34)

[3] Dukat navodi kako je teško iščitati ovaj dio iz same *Poetike* budući da Aristotel samo kaže da je treća stavka sličnost. Danas se najčešće poima da je riječ o ljudima, ali moguće da se misli i na sličnost svojim mitskim prototipovima. (Dukat 2005: 262)

Marović se u djelu *Antigona, kraljica u Tebi* poigrava mitskom pričom na taj način da Antigonu postavlja kao predstavnicu vlasti, stoga nas ne iznenađuje što se ističe kako ona kao vladarica svojemu gradu i narodu predstavlja odlučnu mušku ruku te zaštitu.

*„*KOR: *Tko je kao Antigona,*
jedina dostojna imena i Tebe
imena koje glasi – UMJESTO MAJKE,
Tebe – kojoj Antigona je naša
muž i zaštita!“. (Petrasov Marović 1992: 142)

Međutim, u dijalogu između Mlade Antigone i Antigone možemo primijetiti kakav je stav Mlade Antigone – ona se zalaže za božanske, a ne zemaljske zakone. Stoga smatra da su božanstva na prvome mjestu, a čovjek je na drugome; u ovome smislu prvo dolazi muškarac pa onda žena. Želi Antigoni ukazati na to da je moguće da ne vlada suvereno i da nisu sve odluke koje donese ispravne;

*„*MLADA ANTIGONA: *Znam vrlo dobro:*
što i zašto i komu.
Učinih što morah: poslušah bogove...,
jer ti si tek čovjek,
da ne kažem: žena,
jer muško ni ja nisam.“ (Petrasov Marović 1992: 164)

4.2.2. Tragički junak

Termin „tragički junak“ ne postoji u Aristotelovoj *Poetici*, već je nastao u 16. stoljeću kada su talijanski komentatori *Poetike* pojam heroja shvatili kao mitskoga stanovnika davnine, te upotrijebili termin „heroj“ kao središnju ličnost drame. Međutim, to ne znači da lik tragičkoga junaka ne postoji prije renesanse. Smatra se da je Senekina tragedija izvor iz kojega je potekla ideja središnjega lika drame i njegove tragične sudbine. Prisutnost termina „tragički junak“ u *Poetici* izvodila se iz dijela u kojemu Aristotel govori o peripetiji; junaci ne smiju padati iz sreće u nesreću. Dakle, Aristotel ne promišlja toliko o tome kakav sudionik treba biti u radnji, već više promišlja o tome kakav treba biti događaj koji se obrađuje. Jedino što mora postojati jest veza između moralnih karakteristika lika i njegove sudbine. (Dukat 1981: 98)

Na početku svake tragedije nalazimo lik čovjeka koji je nadljuskih, junačkih razmjera. Najčešće taj lik treba izvršiti izbor između dviju alternativa. Za Sofoklove tragičke junake kompromis znači izdaja vlastitih vrlina. Stoga je za njih kompromis neprihvatljiv te radije biraju patnju i propast. Kada tragički junak donese odluku, on je se ne odriče, a dramska napetost postiže se pokušajima okoline da utječe na tu odluku. Međutim, tragički junak ostaje dosljedan sebi i tvrdoglavo odbija svih koji ga pokušavaju odvratiti s „pravoga puta". Rezultat toga je njegova sve veća izolacija pa ga okolina počinje smatrati nerazumnim i strašnim. Na koncu tragički junaci ne ostaju samo bez rodbine i okoline, već i bez dostojanstva, časti, pa čak i života. Da bi istaknuo posebnost svojega tragičkog junaka, Sofoklo često uz njega stavlja lik koji je suprotan, kao što je uz Antigonin bok njezina sestra Izmena. Ti likovi ne teže za nečim nemogućim, za razliku od tragičkih junaka koji se suprostavljaju njima zbog svojih natprosječnih sposobnosti. Oni prelaze granice te u svojoj patnji ipak dostižu moralnu pobjedu. (Dukat 1981: 102-103)

Sofoklo jasno dijeli sferu božanskoga i ljudskog. Postupke likova ne pokreće božanska ruka. Svi motivi su u samim likovima, ali to znači i da je čitava odgovornost pri donošenju odluka upravo na njima. Svaka je od Sofoklovih tragedija fokusirana na pojedinca, za razliku od Eshila i Euripida. Dilema tragičkoga junaka sastoji se u tome što treba izabrati između patnje i sigurne propasti ili kompromisa kojim bi izdao svoju narav. Međutim, on odbija popustiti i ne izdaje svoju narav. Iz odlučnosti tragičkoga junaka proizlazi dramska napetost, kao što je u Antigoninu slučaju odanost prema preminulome bratu Poliniku. (Dukat 1981: 105)

Razni su motivi zbog kojih Sofoklovi junaci ne pristaju na kompromis, a za Antigonu je to osjećaj morala i u jednu ruku religioznosti. *„Svi oni vođeni su strašću koja ih čini gluhima za glas razuma."* (Dukat 1981: 106) Rezultat nepristajanja na kompromis je usamljenost u svojim idealima – Antigona ostaje sama u svojoj odanosti prema bratu, čak ju i rođena sestra napušta. Izgleda kao da je junak napušten ne samo od ljudi, već i od bogova. Patnja je već prisutna, a propast se sve više približava, stoga se postavlja pitanje postoji li zaista pravda. U tim trenutcima tragički junaci čeznu za smrću. Junačka upornost ne mora uvijek završiti tragično, u *Antigoni* i *Kralju Edipu* vodit će junaka do propasti, ali u *Edipu na Kolonu* i *Elektri* ustrajnost ih vodi uspjehu. (Dukat 1981: 107) Nietzsche navodi kako junak svojim pasivnim držanjem upravo postiže svoju najveću aktivnost. Ta aktivnost nadilazi njegov život, dok ga je trud u njegovu prijašnjem životu doveo samo do pasivnosti. (Nietzsche 1997: 68)

Svi likovi Antigona u suvremenoj hrvatskoj drami propadaju jer se ne žele odreći svojih ideala. Svakomu liku ideali su zasnovani na drukčijoj osnovi, ali ih, bez obzira na to,

definitivno vode u propast. Ivaniševićeva Antiantigona, Marta, uvjerena je da čini dobro djelo izdajom svojega brata jer je u njoj duboko ukorijenjeno mišljenje da politička ideologija dolazi prije svih i prije svega, a u pozadini se kriju i ljubavni motivi. Iako je stavila ideologiju i svoje prikrivene ljubavne osjećaje na prvo mjesto, ona ostaje sama jer kolektiv nije na njezino djelo reagirao pozitivno, već naprotiv – ostali su zgroženi njezinim bezosjećajnim postupcima. Obje Marovićeve Antigone, Mlada Antigona i Antigona, ne žele pristati na ikakav kompromis. Antigona, sada okorjela vladarica koja čitavu Tebu podređuje svojim prohtjevima, ne želi odustati od takvoga načina vladanja, iako je i sama svjesna da ju to vodi u propast. Čak kada nam se i učini da je Izmena uspjela prenijeti sestrinske osjećaje i smekšati Antigonino srce, tada smrt Mlade Antigone mijenja čitav smjer te se u Izmeni budi bijes. Mlada Antigona, koja je zrcalni lik svoje tete Antigone u mladosti, pokapa svojega brata zbog moralnih ideala (a isto je Antigona učinila u svojoj mladosti) zbog čega je Antigona osuđuje na smrt. Gavranova Antigona sazrijeva u tijeku drame do neprepoznatljivosti crta njezinih karaktera. U drugoj sceni dolazi do njezine potpune pobune i preobrazbe; postaje svjesna svijeta oko sebe i odabire smrt samoubojstvom samo i jedino zato da bi napakostila svojemu ujaku Kreontu. Iako joj on ne nudi ništa drugo negoli smrt, ipak bi joj preostalo još tjedan dana života i postala bi heroinom takvom smrću, ali ona nipošto ne želi odustati od svojega cilja, iako je na koncu on ispao uzaludan. Protagonisticu Cvitu iz drame *Cvita, vitica, tica... (ili Moja dva brata i ja)* uvelike je obilježilo vrijeme u kojemu živi, kao i neprihvaćanje njezine osobnosti od strane vlastite obitelji. Ona je junakinja koja je samo čeznula za pažnjom i ljubavlju, ali je tu ljubav pronašla na krivome mjestu. To vrijeme ujedno je i vrijeme rata koje joj oduzima jedinu dvojicu od kojih je zauzvrat primila osjećaj topline – njezinu braću. Ona ne propada jer je slijedila božanske zakone i zbog njih pokopala svojega brata, što zaista i jest učinila, već je njezina krivnja predodređena u okolnostima u kojima se nalazi te težnjom i čežnjom ispunjenju onoga što ona smatra svrhom života – da se osjeća vrijednom i voljenom. Na kraju uspijeva barem prividno pronaći utjehu (zapravo prihvaća apsurd suvremenosti) iako je cijeloga života upravo u samoći trpjela.

4.2. Jedinstvo mjesta, vremena i radnje

Fabula je oponašanje radnje koja je jedinstvena i potpuna. Bit je pri sastavljanju tragedije fokusirati se na pojedinačne radnje. Pjesnik pri tomu ne mora pripovijedati o stvarnim događajima, nego o onome za što se očekuje da će se dogoditi ili da je moguće po

vjerojatnosti ili nužnosti. Važno je napomenuti da je potrebno da je fabula jedinstvena i da se ne ide u bespotrebne digresije i širinu događajnosti. Stoga, najkorisnije je fabulu oblikovati u općim crtama pa tek onda dodavati epizode. U skladu s time, ističe se da je jedinstvo radnje postignuto kada se prikaže jedna epizoda putem koje se mogu prikazati i prošli, ali i mogući budući događaji. Tragedija mora imati početak, sredinu i završetak, a sve se stavke moraju prožimati prirodnošću događaja i njihova tijeka. Mora imati priču koja nije previše duga i koja se lako pamti. (Aristotel 2005: 19) Ivanišević u drami *Ljubav u koroti ili Antiantigona* poštuje jedinstvo radnje; sve se vrti oko Martine izdaje brata kako bi bila u potpunosti u skladu s političkim svjetonazorom, ali i ostvarila svoj ljubavni san. Svi likovi i pojedine umetnute epizode služe samo pojačavanju glavne linije dramske radnje i ostvarivanju dodatnoga poetskog ugođaja. U Marovićevoj se Antigoni poštuje jedinstvo radnje, iako je moguće da se na prvu ne čini tako zbog složenosti odnosa likova u tome djelu (Mlada Antigona – Antigona, Antigona – Manta, Antigona – Izmena), ali ti likovi su u funkciji ukazivanja na osobine Antigonina lika. Dakle, cijela se radnja vrti oko Antigonine neprimjerene vladavine i nedozvoljavanja pokapanja Telamonova tijela, kao i pronalaska krivca za taj događaj. *Kreontova Antigona* također slijedi jedinstvo radnje jer se čitava dramska radnja okreće oko Antigonina igranja u Kreontovoj predstavi. U tragediji *Cvita, vitica, tica... (ili Moja dva brata i ja)* ne raspoznaju se konkretan početak, sredina i završetak drame kakav se očekuje kod Aristotela, budući da radnja ne teče linearno – u svakoj se slici prikazuje određen događaj. Međutim, cijela monodrama zapravo je prikaz Cvitina života te su sve stavke povezane, iako svaka slika može stajati zasebno. Možemo zaključiti da Peričić ne poštuje u potpunosti jedinstvo radnje, iako slike služe upravo tomu da grade cjelokupnu viziju utjecaja na Cvitin karakter i život.

Jedinstvo mjesta po Aristotelu je ostvareno ako se tragedija pridržava scene kao prostora. Humanisti su ovo pravilo shvatili na način da se događaji u tragediji moraju odviti na istome mjestu te ne smije doći do ikakvih promjena na pozornici. (D'Amico 1972: 34) U Ivaniševićevoj drami poštuje se jedinstvo mjesta jer se radnja u sva tri čina odvija u istoj, maloj primorskoj kući. Radnja drame *Antigona, kraljica u Tebi* odvija se u Tebi, kako joj i naslov nalaže. Međutim, dolazi do promjene prostora; na početku se likovi nalaze pod zidinama Tebe, zatim u kraljičinoj ložnici, a naposljetku se radnja premješta u susjednu dvoranu. S obzirom na to, Petrasov Marović nije u potpunosti ispoštovao jedinstvo mjesta. U *Kreontovoj Antigoni* jedinstvo mjesta je u potpunosti ispoštovano budući da se čitava radnja odvija u tamnici. Peričić u svojoj *Cviti, vitici, tici* poštuje jedinstvo mjesta jer Cvitu stavlja upravo na pozornicu. Pritom se, na zaslonu u pozadini pozornice, javljaju projekcije koje

prate sadržaj određene slike. Naime, ti prizori na zaslonu vode nas na različita mjesta, a Cvita naprosto djeluje na pozornici i prenosi svoju životnu priču gledateljima. Uzimajući u obzir poprilično strogo shvaćanje humanista, ova drama onda ne bi poštovala jedinstvo mjesta jer dolazi do raznih promjena na pozornici.

Jedinstvo vremena postignuto je ukoliko se događaj u tragediji prikaže u granicama jednoga sunčevog ophoda. D'Amico ističe kako se ova Aristotelova napomena mogla odnositi i na trajanje predstave jer je u antičko doba prikazivanje predstave trajalo od izlaska do zalaska sunca. Međutim, danas je uvriježeno mišljenje da se događaj koji je prikazan u tragediji mora dogoditi unutar jednoga dana, uz eventualna sitna odstupanja. (D'Amico 192: 34) *Ljubav u koroti ili Antiantigona* strogo poštuje jedinstvo vremena; vrijeme radnje je između sedam i jedanaest sati navečer. Petrasov Marović također je strogo ispoštovao ovo Aristotelovo jedinstvo; prva slika njegove drame započinje u predsvitanje, a obje su verzije završetka predviđene isto u predsvitanje. Posve je jasno da je riječ o jednome danu, odnosno točno 24 sata. U *Kreontovoj Antigoni* jedinstvo vremena nije dosljedno provedeno jer postoji razlika od sedam dana između prve i druge scene. Peričić ne poštuje jedinstvo vremena budući da svaka slika predstavlja jedan vremenski isječak Cvitina života.

Sve navedeno upućuje na zaključak da jedino Ivaniševićeva drama *Ljubav u koroti ili Antiantigona* strogo poštuje Aristotelova jedinstva mjesta, vremena i radnje, što je izuzetna rijetkost u dramatici druge polovice 20. stoljeća.

4.3. Peripetija i prepoznavanje

Fabula može biti jednostavna i kompleksna. Jednostavna je ukoliko obrat nastaje bez peripetije ili prepoznavanja, dok je kompleksna ona koja se događa uz peripetiju ili prepoznavanje, ili oboje. Peripetija je obrat radnje suprotno od onoga što je bilo rečeno, dok je prepoznavanje obrat iz neznanja u znanje, iz prijateljstva u neprijateljstvo. Najuspjelije je prepoznavanje ono koje dolazi istovremeno kad i peripetija. Moguće je prepoznavanje i po tomu je li netko nešto učinio ili nije. Postoje razne vrste prepoznavanja, od kojih je po Aristotelu ono po znakovima najčešće, ali i najmanje vrijedno. Najkorisnije je prepoznavanje koje nastaje iz događaja putem iznenađenja, a slijedi ga prepoznavanje po zaključivanju. Treći važan dio fabule jest *pathos* koji predstavlja poguban čin kao što su umiranja, bol, ranjavanje. (Aristotel 2005: 25)

U drami *Ljubav u koroti ili Antiantigona* do peripetije dolazi kada se Marija uplete u žustru raspravu između Ognjena i Marte te otkriva da je Marta zaljubljena u njega, dok se prepoznavanje javlja kada i Marta i Ognjen u konačnici shvate da više nema smisla voditi raspravu jer se samo vrte u krug; nemoguće je doći do rješenja jer je cijela situacija već odavno završila. U Marovićevoj Antigoni Mlada Antigona pokušava uvjeriti Antigonu da je ona nekoć bila vođena istim idealima, ali Antigona se kao vladarica ne želi u potpunosti prepustiti tomu, već sve uzima s rezervom, iako je istinski svjesna što čini. U idućoj situaciji čini se da će doći do prepoznavanja te da će Antigona na nagovor svoje sestre Izmene popustiti i osloboditi Mladu Antigonu, no upravo tada dolazi do peripetije – Mlada Antigona počini samoubojstvo, a njezina majka Izmena privlači kletvu na Tebu putem zazivanja svojega sina na osvetu. U *Kreontovoj Antigoni* prepoznavanje se zapravo odvija u tijeku trajanja međuscene, što nije prikazano u djelu. Antigona ima sedam dana da uvježba tekst za Kreontovu predstavu i izgovarajući riječi upravo Sofoklove Antigone ona spoznaje tko je zaista i već tada odlučuje ne pristati na Kreontove zahtjeve. Nama se to drugo Antigonino lice otkriva u drugoj sceni, ali je itekako vidljivo da je prethodno došlo do prepoznavanja. Do peripetije dolazi u drugoj sceni; implicitno se raspoznaje već na početku scene i to kroz njezine promjene ponašanja, te eksplicitno pri kraju scene kada doslovno kaže da neće dozvoliti Kreontu da režira njezin život. U drami *Cvita, vitica, tica... (ili Moja dva brata i ja)* u gotovo se svakoj sceni može zasebno uvidjeti prepoznavanje. Cvita, govoreći o događajima iz svojega života, shvaća u kojim je sve pogledima bila zakinuta. Sagledavajući monodramu u cjelini, do peripetije dolazi kada Cvita odlučuje pokopati svojega poginuloga brata unatoč očevoj zabrani.

Čestiti ljudi ne smiju olako padati iz sreće u nesreću, kao što ni opaki ljudi ne smiju padati iz sreće u nesreću, jer to ne pobuđuje tragičnost. Naime, takve situacije probudit će suosjećanje, ali ne sažaljenje i strah. Dakle, fabula mora biti jednostruka te prijelaz ne smije biti iz nesreće u sreću, već iz sreće u nesreću, i to ne zbog opakosti, nego zbog pogreške čovjeka. (Aristotel 2005: 26) Ivaniševićeva Antiantigona pada iz sreće u nesreću, ali to je bio dugotrajan proces koji se ne u drami ne prikazuje. Naime, nju muči događaj koji se zbio sedam godina prije početka radnje. Nju toliko izjeda savjest i krivnja da potencira razgovor i sukobe s ostalim likovima ne bi li pokušala opravdati svoj čin izdaje brata. Gavranova Antigona već na početku drame pada iz sreće u nesreću i to upravo zbog Kreontove opakosti, što možemo povezati i s nedostatkom tragičke krivnje. Marovićeve Antigone također padaju iz sreće u nesreću; Antigona jer se odlučila držati vlasti, a Mlada Antigona jer nije htjela odustati od božanskih nauka. Na Cvitu je utjecao veći broj događaja. Ne možemo u

potpunosti reći da je ona pala iz sreće u nesreću jer je teško razgraničiti kada je ona uopće bila sretna. Saznajemo da je kao dijete obožavala ljetna jutra nakon završetka škole i tih se dana nostalgično prisjeća, ali kao odrasla osoba sjeća se i detalja majčine nebrige o njoj u to doba. Ne postoji konkretan događaj koji je izazvao Cvitinu nesreću (pa čak niti invaliditet), već je ona jednostavno bila rođena u krivo vrijeme i na krivome mjestu – i to je odredilo njezin život.

Do katarze, pročišćenja osjećaja proizašloga iz tragičkoga užitka, dolazi na kraju drame. D'Amico navodi da se čak i potencijalno loši događaji ne smiju prikazati pred publikom, već se oni odvijaju iza pozornice. To je najispravniji način kojim se postiže katarza. (D'Amico 1972: 35) Određeni dramatičari i danas se drže ovoga pravila. U Ivaniševićevoj drami ne javlja se nijedan događaj koji se ne bi smio prikazati na pozornici jer se ubojstvo Martina brata odvilo prije početka drame, te je ono pokretač cijele radnje. Marović u svojoj Antigoni nudi dvije verzije završetka. U prvoj verziji nesnosan rast Telamonova mrtva tijela ne prikazuje se na pozornici, ali na koncu njegova golema glava ipak razbija zid pozornice te se pojavljuje Sfinga, dok u drugoj verziji završetka ne postoje sporni događaji koji se eventualno ne bi smjeli odigrati na pozornici – već sam Sfingin dolazak i njezin dubokouman govor gledatelje ostavljaju bez teksta. Suprotno od navedenoga, u *Kreontovoj Antigoni* prikazana je Antigonina smrt na pozornici; ona buntovno ispija otrov pred Kreontom te umire u saznanju uzaludnosti svojega čina. Helena Peričić u svojoj drami prikazuje smrt, patnju i ranjavanje. Prikazana je smrt Cvitine braće, opisan je događaj Cvitine nesreće zbog koje ostaje oduzeta, vidimo njezine krvave dlanove, lokvu krvi, krvave maskirne jakne. Štoviše, ti se motivi prikazuju putem gradacije, te su u zadnjoj slici kontrastivno prikazani u usporedbi sa zelenoplavim morem.

Kada se u tragediji koriste bolni čini, treba težiti tomu da tragičan čin izvršavaju ljudi koji su međusobno povezani, kao npr. kada brat želi ubiti brata. Moguće je i da izvršitelji ne znaju identitet svoje žrtve nego da naknadno saznaju za rodbinsku vezu, kao što je slučaj kod Sofoklova Edipa. Moguće je i da izvršitelj u neznanju pokuša učiniti nešto nepopravljivo, ali dođe do prepoznavanja, saznavanja o rodbinskim vezama, prije samoga izvršenja. Međutim, rijetko tko piše na takav način jer on izaziva zgražanje i nema tragičnosti. Ipak, to je prepoznatljivo kod Sofokla glede Hemona i Kreonta. (Aristotel 2005: 29) Ivaniševićeva Antiantigona – Marta izvršava tragičan čin jer osuđuje svojega brata na smrt, Marovićevu Mladu Antigonu osudila je njezina teta Antigona, dok je Gavranovu Antigonu osudio vlastiti ujak. Cvita je obilježena neispravnim odgojem nezainteresiranih roditelja i utjecajem bliže

okoline na slijed zgoda i pojava u njezinu životu. Iz navedenoga proizlazi da su svi likovi povezani tragičnim činom ujedno povezani krvnim srodstvom, i to izuzetno bliskim.

4.4. Tragička krivnja, patnja i njihova (ne)pravednost

Krivnja sama po sebi nije ni pozitivna ni negativna. Ona se javlja kao posljedica nedosljednoga praćenja određene norme, pravila ili ideala. Zato je postojanje krivnje uvjetovano postojanjem određenoga autoriteta, kojemu se onda pojedinac odupire te je posljedica toga upravo krivnja. Kriznu situaciju u tragediji predstavlja sukob između suprotnosti, i to ne samo ljudskih težnji, već i suprotnosti između zemaljskoga i nadzemaljskog. Priča koja omogućuje zaplet tragedije započinje kada čovjek učini neko nedjelo prema pripadniku iste klase, kao što je Kreontov proglas o zabrani pokopa Polinika. Takav čin može proizaći iz karaktera ili poslušnosti, ali je uvijek učinjen u neznanju okolnosti i posljedica koje slijede. (Musa 2004: 65)

Grijeh i krivnja javljaju se daleko prije grčke tragedije, još u Svetome pismu te u Homerovim epovima *Ilijadi* i *Odiseji*. Tijekom godina mijenjala su se stajališta o krivnji i grijehu, odnosno odgovornosti i kazni. Suvremena je književnost prihvatila subjektivistička stajališta, ili slično tomu – etički determinizam. Dakle, modificiraju se etička stajališta tako što im se rijetko kada pristupa u religioznome smislu. Čovjekova krivnja i grijeh uglavnom se promatraju sa psihološkoga stajališta. Ti su elementi ostali uključeni u literarno stvaralaštvo, isto kao što su oduvijek dio ljudskoga života, samo što u suvremenoj književnosti postaju dio situacije i ljudske sudbine te su uvjetovani ljudskim samoodređenjem. (Šimundža 1974: 268)

U dramama Ionesca i Becketta čovjek djeluje kriv zbog svojih propusta, ali u dubljem sagledavanju izvire da čovjek nije ničemu kriv, već je kriv položaj u kojem se on nalazi. Često se osjećaju izdaja, nasilje društvenih sustava, utjecaj rata i slično, ali ispada da nitko nije kriv jer nema nekoga tko bi uspostavio ravnotežu i čuvao red. Treba imati na umu da se krivnja često sagledava kao nešto što je sastavni dio čovjeka, pa tako i njegova položaja. (Šimundža 1974: 271) Grčki su tragičari smatrali da čovjek ne može pobjeći od predodređene mu sudbine. Izgleda da se suvremeni autori također drže toga – čovjek nije u mogućnosti u potpunosti mijenjati sebe, svijet u kojem živi pa tako niti svoju sudbinu. Iz toga proizlazi da je uvijek prisutna neizbježnost tragedije. Ali, isto tako treba uzeti u obzir da pojedini autori naglašavaju i važnost donošenja odluka likova jer putem tih izbora oni, u jednu ruku, određuju svoj životni put.

I danas je važno proučavanje Aristotelovih načela vezanih uz tragediju i tragičnost jer je patnja dio stvarnosti oduvijek i zauvijek. Izdržljivost u patnji i ustrajnost u svojim idealima su vrline te predstavljaju suočavanje s patnjom i takvim tipom stvarnosti. Grčka tragedija nije usmjerena promicanju ljudske sreće. Biti smrtnik znači uvijek iznova patiti zbog neusklađenosti vrijednosti, uvjerenja, zakona i odgovornosti s drugima. Antigona ne može istodobno biti odana građanka i dobra sestra. Antigona i Kreont misle da postupaju ispravno te se pozivaju na pravednost, jedino što nemaju isto uvjerenje o tome što je pravedno. Svi junaci mogu opravdati svoj čin, ma kakav on bio, tvrdeći da je pravedan i da ništa nije učinjeno kako ne bi trebalo biti. Ljudi su uvijek ograničenoga znanja jer su smrtni, te je njihovo ponašanje određeno strašću. Za čovjeka je nemoguće riješiti jedan problem bez da se otvori drugi, kao što nije moguće ni ostvariti pravdu bez nanošenja nepravde. (Musa 2004: 66-67)

Edip je prokleo Antigoninu braću, ali vrijedi li ta kletva i za nju? Ako vrijedi, zanima nas na koji se način očituje i ostvaruje. Antigonina tragička krivnja je u tome što se odbija pokoriti građanskim zakonima jer beskompromisno želi slijediti božanske zakone. Nju ne zanima vlast niti politika, već ljubav i moral. Iako se njezina sestra Izmena ne želi suprotstaviti vlasti i utoliko pružiti pomoć Antigoni, ona ipak ima želju oplakati svojega brata; ali ta njihova zajednička želja (Izmene i Antigone) propada jer su osuđene da štogod žele učiniti ujedinjene bude nemoguće te izbija sukob. Upravo u tome leži njihova zajednička tragička krivnja. (Čudić 2017: 106)

U posljednjim životnim trenutcima, u samoći, sve Antigone odlaze u smrt s osjećajem uzaludnosti žrtve te se sve više osjeća prisutnost ironije nepisanoga morala. S druge strane, Kreont uvijek nastavlja kraljevati kao da se ništa važno nije zbilo. (Muzaferija 2005: 25) S obzirom na to ističe se kamijevski doživljaj apsurda jer lik Antigone osjeća da će umrijeti uzaludno, što se posebice izravno ostvaruje u *Kreontovoj Antigoni*. I u Marovićevoj drami Mlada Antigona, kao tipičan tragički junak, pri kraju se svojega života pita o uzaludnosti odanosti i žrtve jer joj slijedi smrt. U drami *Ljubav u koroti ili Antiantigona* čak i okorjela komunistkinja Marta u jednome trenutku shvati da je njezin čin bio uzaludan i da se nije smjela u potpunosti uzdati u političku ideologiju; *„Sve je uzalud. Onda kao i sada. I to je ono strašnije.“* (Ivanišević 1981: 374) I Cvita se pita o smislu života i svih ljudi koji prolaze kroz život te moli Boga za znak kako bi uvidjela da je sve prožeto smislom, iako ga ona trenutno ne vidi. Čak i Cvitin herojski čin pokapanja poginula brata ostaje uzaludan jer ga nitko nije primijetio pa tako niti reagirao na njega.

Kao što je već spomenuto, Aristotel daje prednost radnji nad likovima jer je obrat u sudbini osnova scenskoga zbivanja. Drama u kojoj se ništa ne događa i u kojoj nema razlike između početka i kraja zapravo nije tragedija. Međutim, obrat u sudbini mora biti nečime motiviran. Aristotel ističe kako je za tragediju prikladan čovjek koji se ne ističe niti vrlinom niti manom. Taj čovjek u nesreću pada zbog određene pogreške, a ne zbog zla koje je počinio. Koristi pojam hamartia[4], koji se najčešće prevodi kao tragička krivnja ili tragička pogreška. Budući da je taj pojam poprilično nejasan u samoj *Poetici*, razni su ga proučavatelji tijekom godina pokušali razjasniti na različite načine. (Dukat 1981: 66) Kod Aristotela se hamartija koristi u tri osnovna značenja. Kao sinonim za hamartemu predstavlja pojedinačnu pogrešnu radnju koja proizlazi iz toga da počinitelj nije bio dovoljno upućen u određene okolnosti, bez obzira na to je li on te okolnosti mogao izbjeći ili ne. Drugačije značenje ima kada se odnosi na pojedinačan pogrešan čin gdje je čin učinjen svjesno, ali nenamjerno, primjerice djelo počinjeno u afektu. Treće značenje koje nosi hamartija jest nedostatak u karakteru. Razlikuje se od obične pogreške, a uključuje razne vrste ljudskih slabosti. (Dukat 1981: 67) Hamartija ili tragička krivnja u radnji tragedije izaziva pad tragičkoga lika iz sreće u nesreću, čime se ujedno postiže svrha tragedije. Zato je to jedan od ključnih pojmova Aristotelove *Poetike,* uz katarzu.

Za lik Antigone krivnja je neophodna jer upravo ona pokreće čitavu tragediju. Tragičku krivnju kao nedostatak u karakteru možemo primijetiti kod Marovićeve Antigone. Naime, ona osuđuje Mladu Antigonu jer je pokopala svojega brata Telamona. Ne možemo reći da Antigona nije bila upućena u određene okolnosti budući da se njoj identična situacija dogodila u mladosti – pokopala je svojega brata Polinika, ali joj se tadašnji vladar Kreont na kraju ipak smilovao. Ne drži vodu niti to da je taj čin učinila svjesno, ali nenamjerno, jer je dugo vagala koja je pravilna odluka, što se posebice očituje u njezinu duljemu monologu. Ona je u dubini svoje duše osjećala da bi bilo ispravno da pomiluje Mladu Antigonu, ali se kao vladarica Tebe odlučila na to da je pogubi kako bi zadržala autoritet i kredibilitet u narodu.

Pojam patnje usko je vezan uz tragičku krivnju. Patnja ne mora nužno biti okajavanje krivnje, može biti i izraz milosti bogova. Kod Eshila je patnja nužna jer je ona sredstvo prevladavanja mračne mitske prošlosti te put čovjekova oslobođenja – dakle nudi određenu dozu optimizma. Kod Euripida patnja je rezultat slučaja i nemoguće ju je izbjeći. Patnja dolazi sama, a ljudi se upliću u nju bez ikakve nade u bolje sutra. (Dukat 1981: 75-76) Problem patnje i krivnje kod Sofokla nameće se intenzivnije nego kod ostale dvojice

[4] Hamartija je pogrešno uvjerenje koje može dovesti do pogrešne radnje – hamarteme. Oba se izraza u grčkome jeziku mogu koristiti i za pogrešku i za zločin. (Dukat 1981: 66)

spomenutih grčkih tragičara. Njegova dramska koncepcija usmjerila je gledatelja na čovjeka koji je u centru zbivanja. Taj lik je junačkih dimenzija i nadilazi čovjeka u fizičkome, moralnom (lik Antigone), emocionalnom ili intelektualnom smislu. Sva radnja vrti se oko njega i oko patnje koju izazivaju sukobi s okolinom. Međutim, nije lako odrediti koji je točno uzrok patnje Sofoklova tragičkoga junaka. (Dukat 1981: 78)

Pjesnici Corneille i Racine također su pisali o tragičkoj krivnji. Corneille hamartiju ne smatra niti pogreškom niti krivnjom, već je u njegovoj tragediji vrlina junaka uzrok njegove katastrofe. Racine smatra da tragički lik mora imati određenu nesavršenost; on nije niti potpuno nevin niti kriv, a patnja je više kazna bogova nego posljedica nekoga čina. Sveukupno, u francuskome se klasicizmu na tragičku krivnju gleda u moralnome smislu; ona predstavlja ili pogubnu strast ili karakternu manu. (Dukat 1981: 71)

Možemo zaključiti da se u antičkoj tragediji termin krivnje nije odnosio na grijeh, već na suprotstavljanje i bunt pisanomu ljudskom zakonu, za razliku od nepisanih božanskih pravila. U *Kreontovoj Antigoni* dolazi do obrnutoga slijeda – naime, prva se javlja kazna, a pobuna slijedi tek nakon bezrazložne kazne. Antigona se tijekom cijele prve scene pita što je to skrivila da mora ispaštati ovakvu sudbinu; *„Njegov odani general rekao je da će me ubiti za dva tjedna – a ne znam ni zbog čega, ništa nisam učinila, nikakvog suđenja nije bilo, nikakvih razloga ne vidim...“* (Gavran 2001: 7) Antigona se misli zašto pati kada je pravedna, odnosno kada nije kriva; *„Zar kazna dolazi prije krivnje?“* (Gavran 2001: 8) To nas pitanje dovodi do toga da u ovoj drami zapravo i nema krivnje – Antigona nije učinila zabranjeno djelo tako što je pokopala svojega brata i ujedno uvrijedila vladara. Ona ispašta jer joj je netko drugi, u ovom slučaju Kreont, nametnuo ulogu koju mora odigrati i na taj način postati junakinjom. (Peričić 2008: 91)

Jan Kott, promišljajući o odnosu apsurda i grčke tragedije, upozorava na mišolovku kao metaforu života – slobodna volja postoji, ali svejedno je smrt neizbježna. Upravo tako se kretala i preobrazba mita kod modernih autora. Gavranova Antigona se već na samome početku drame nalazi u tamnici, a da nije ništa skrivila. Novina ukidanja tragičke krivnje i uvođenja smrtne krivnje bez konkretnoga grijeha i počinjena zla predstavlja preslikavanje kafkijanske atmosfere. (Muzaferija 2005: 27) Miru Gavranu, stoga, pripada posebno mjesto, budući da je već kao student semantiku mita preobrazio u semantiku apsurda tako što je ukinuo krivicu, a zadržao kaznu. (Muzaferija 2007: 29)

Za razliku od Sofoklove Antigone – kod Marte, Antiantigone, krivnja je stvarna. Marta svoju tragičku krivnju ispašta dugim i usamljenim životom, za razliku od Antigone koja je svoj život okončala samoubojstvom i na taj način postala besmrtna. Marta pokušava pronaći opravdanje i objašnjenje za svoje postupke, a to čini tako da ih pokušava učiniti

ispravnima i zakonitima. Manipulira ljudima i događajima oko sebe jer je to jedini način da svoju krivnju preobrati u vrlinu. Antigona svojim postupcima jest junakinja, dok je Marta u iščekivanju da postane isto. Kreont Antigonu osuđuje na smrt, dok Marta sama sebe usmjerava prema propasti, a da nije ni svjesna toga. (Gotovac 1993: 329) I Marta i Ognjen pokušavaju svoje postupke vezane uz Ivanovu smrt opravdati time što su postupali u skladu sa svojim uvjerenjima. Oboje misle da su u pravu, stoga bi se njihovi postupci trebali smatrati opravdanima. Hegel smatra da je smisao vječne pravednosti u tome da i Kreont i Antigona trpe nepravdu jer su jednostrani i pristrani, ali su i zbog toga oboje u pravu. (Roßmanith 2003: 92) Upravo je takva situacija očigledna kod Marte i Ognjena.

Cvita se od rođenja nije uklapala u svoju sredinu. Osjećala se izopćenom, zanemarenom i neprihvaćenom. Ali, ona nije htjela ostati u sivilu kao njezina sestra Izmena, odlučila je tragati za ljubavlju i ostajala je „svojom“ iako ju ni najuža obitelj takvom nije prihvaćala. Nije htjela šutjeti kao njezina majka i sestra, već je odlučila biti dosljedna sebi i ostati glasna. Nju ne zanima šutnja, nju zanima život i pjevanje na sav glas. Upravo ta karakterna osobina ujedno je uzrok njezinoj tragičkoj krivnji. Cvita odbacuje sve autoritete koji joj nalažu da se mora ponašati na određen način i odlučuje stvoriti svoje vrijeme u kojem postoji mogućnost njezina samoostvarenja. Međutim, autoriteti se ne mogu u potpunosti odbaciti i ona ne može pobjeći od toga što joj je otac u državnoj vojsci i što ju je dopala nebrižna majka. Bijegom od vlastite obitelji ta ju ista obitelj u potpunosti obilježava – od njezine stalne potrebe za prihvaćanjem, do invaliditeta te u konačnici potpune samoće zbog smrti braće.

5. INTERTEKSTUALNOST, UTJECAJ I CITATNOST

Fenomen intertekstualnosti star je koliko i kultura, ali se potreba za njegovim određivanjem i teoretizacijom javila tek u suvremeno doba. Intertekstualnost je omogućila da se na stara pitanja ponude novi odgovori i da se stari problemi sagledaju iz novoga ugla te putem novih termina. Jedan od intertekstualnih fenomena svakako je fenomen citatnosti. (Oraić Tolić 1990: 5) U svjetskoj književnosti oduvijek postoji oslanjanje na određeni starovjekovni hipotekst, bilo biblijski, grčki ili rimski. To nije inovacija koja se javlja u suvremenosti, već kontinuitet koji je pristuan od antike, a posebice od helenističke književnosti do danas. I Sofoklove se tragedije mogu shvatiti kao intertekstualna veza mita s podtekstom. (Peričić, Mišković 2009: 106)

5.1. Sofoklova *Antigona* kao prototekst

U narednim poglavljima naglasak će biti stavljen na analizu suvremenih hrvatskih dramskih djela koja obrađuju lik Antigone, što će reći da su se gotovo svi intertekstualno povezivali sa Sofoklovom tragedijom; bilo to likovima zastupljenima u njoj, odnosima među njima ili motivsko-idejnom sastavnicom djela. Stoga će ovo potpoglavlje služiti kao podsjetnik na Sofoklovu *Antigonu,* koja je poslužila kao prototekst za nastanak novih književnih djela.

Sofoklo je živio i stvarao u „zlatno doba“ Grčke, u 5. stoljeću prije Krista. Osamnaest puta odnio je prvu nagradu kao dramatičar, dok je Eshil osvojio trinaest puta, a Euripid samo pet. Jedna od najznačajnijih stvari koju je Sofoklo uveo u dramu jest treći glumac. On sve više pokušava uvjeriti svoje čitatelje pa u svojim dramama koristi govorničke odlomke, potanke rasprave i dokazivanja. Nadalje, on mitološke junake čini sve više „ljudima“, odnosno „čovjekom“. Sada se u njima javljaju dvojbe, krize, promjene, za razliku od nekadašnjega Eshilova tragičnoga junaka koji od početka do kraja drame ostaje isti. Također, razbija okvir metra te dopušta različitim likovima da govore u istome stihu. Osim navedenoga, pokušava od kora učiniti „osobu“. (D'Amico 1972: 44-45)

Radnja *Antigone* vrti se oko Kreonta koji je preuzeo vlast nad Tebom nakon smrti Eteokla i Polinika. On zapovjedi da Polinik, koji se borio protiv domovine, ostane nepokopan, za razliku od njegova brata Eteokla. Tko god pokuša prekršiti tu zapovijed bit će kažnjen smrću. Antigona, sestra obojice navedenih, ne može se pomiriti s time da joj brat ostaje lišen

vječna mira te se odlučuje pokopati ga. Tada dolazi do glavnoga sukoba; Antigona izabire nepisani božanski zakon umjesto građanskoga, ljudskoga zakona kojega predstavlja njezin ujak Kreont. Kada su je zatvorili, ona počini samoubojstvo. Shrvan time ubije se i njezin zaručnik – Kreontov sin Hemon, a zatim i njegova majka Euridika. Tada Kreont shvati da je odupiranje božanskomu načelu odvelo grad u propast. (D'Amico 1972: 46)

Sofoklove paradigmatske tragedije su *Antigona* i *Kralj Edip*. Dramaturške teorije koje se oprjedjeluju za pristup drami ne kao narativnoj strukturi, koju određuje sukob jakih sila, pozivaju se na sukob Antigone s Kreontom oko Polinikova ukopa. Postoje razna tumačenja toga ukopa koja se razlikuju i isključuju. Najčešće se Antigona smatra pozitivnom junakinjom jer se buni protiv Kreontove politike i odluka. Senker ističe kako postoje tumačenja gdje se Antigonin i Kreontov etos smatraju jednakovrijednima, a tragedija nastaje jer se ta dva etosa ne mogu pomiriti. Treće, najrjeđe tumačenje je da se u *Antigoni* očituju sukobi između civilizacije, koju utjelovljuje Kreont – i barbarstva, koje utjelovljuje Antigona koja prihvaća samo krvno srodstvo. U svakom slučaju, Antigona i Kreont dva su suprotstavljena lika. (Senker 2001: 496)

Antigona je s jedne strane predstavljena kao djevojka koja se junački usprotivila oholomu činu njezina ujaka Kreonta, nimalo se bojeći smrti i zagrobnoga života. S druge strane, neki smatraju da je Antigonin karakter izrazito oštar, posebice u usporedbi s njezinom sestrom Izmenom. Optužuje se i sam kraj djela kada se Antigona gotovo ganula sama nad sobom. Ona je svojevoljno postigla svoje junaštvo, ali na kraju primjećujemo Antigoninu nesigurnost, što je tipičan Sofoklov patetični učinak. Njezin antagonist, Kreont, također je prikazan s oštrim karakteristikama, koji na kraju biva nesiguran te na Tiresijina proročanstva naređuje da se Polinik pokopa, a Antigona oslobodi, ali za to već bude kasno. (D'Amico 1972: 46)

5.2. Ostvarivanje intertekstualnih veza

Julija Kristeva uvodi pojam intertekstualnosti kako bi obilježila *„aktivan odnos teksta kao mreže znakovnih sustava sa sustavima označiteljskih praksi njegove kulture.“* (Biti 2000: 224) Putem korištenja i upisivanja različitih kodova ona želi opovrgnuti samodostatnost teksta na kojoj inzistiraju strukturalisti. Ideja o intertekstualnosti potekla je od Bahtina koji smatra da su sve pojave u međusobnome odnosu te iz toga razloga intertekstualnost na tome mjestu ima svoje uporište. Barthes smatra da se neovisno o načinu svaki tekst nalazi u dijaloškome odnosu

prema drugomu tekstu, ponajviše uzimajući u obzir dijalog, dvoglasne riječi, tuđe riječi, raznorječja. (Beker 1995: 51) Bahtin polemizira s formalizmom i usredotočuje se na riječ, za razliku od Kristeve koja se uredotočuje na tekst, odnosno uzima ga kao temelj transformacije drugih tekstova. U jednome se tekstu međusobno prožimaju i neutraliziraju iskazi koji potječu iz drugih tekstova. Čale-Knežević naglašava da se termini intertekstualnost i dijalogičnost ne odnose na pojavu namjernih citata i na tehniku kolaža, ili eventualno kombiniranje dijelova drugih tekstova. (Biti 2000: 224-225)

Nastavno, Beker navodi kako se pojam intertekstualnost sve više približuje terminu utjecaj, iako oni ne označuju isto. Weisstein smatra kako utjecaj pretpostavlja uključenost dvaju djela; prvo je djelo od kojega se polazi, dok je drugo ono djelo na koje se vrši utjecaj. Postoje različite vrste utjecaja – utjecaj jednoga autora na drugu književnost, te utjecaj književnoga roda ili vrste, filozofske škole ili povijesnoga događaja. (Beker 1995: 44) Utjecaj ima sklonost prema prepoznatljivomu izvoru, što bi uključivalo i razne varijante citiranja, pa bi ujedno ulazilo i u kategoriju citatnosti. U teoriji utjecaja tekst mora djelovati kao stabilan izvor na koji se cilja, bilo da se to djelo citira ili da se na njega upućuje, tako da se i posuđivanje smatra usmjerenom autorskom radnjom. (Biti 2000: 224) Beker ističe kako intertekstualnost uključuje anagram, adaptaciju, prijevod, parodiju, imitaciju i sve ostale načine prerade nečijega rada. (Beker 1995: 48) Uzimajući u obzir pojam utjecaja, pojam intertekstualnost više nas upućuje prema posredovanomu podrijetlu te anonimnosti. (Beker 1995: 58)

Banov-Depope navodi da je intertekstualnost termin koji se u analizi književnoga teksta može uključiti samo ako se ti tekstovi promatraju u kontekstu. To ne mora značiti da će se promatrati samo u odnosu prema drugim književnim tekstovima, nego i prema nizu kulturnih fenomena. Smatra da se intertekstualne veze mogu ispravno razumjeti tek ako se gledaju kao kulturni fenomeni, a nikako ako se svedu samo na uočavanje utjecaja pojedinih djela i autora na nastanak književnoga djela. Ukoliko književnost shvatimo kao kompleksan intertekstualni kompleks, onda književnim tekstovima treba pristupati iz pozicije kultura kao otvorenih sustava, a takva perspektiva zahtijeva širu analizu književnih fenomena. (Banov-Depope 2011: 6)

Pavličić navodi da književni tekst stupa u odnos s drugim tekstovima samim time što pripada književnosti, ali ujedno i pripada književnosti upravo zbog tih veza. Veze mogu biti raznovrsne, ali su važniji uvjeti koje takve veze moraju ispunjavati. Prvi je uvjet da odnos književnoga teksta prema drugim tekstovima mora biti vidljiv. Može se raditi o sličnostima, aluziji na određeno djelo, citatima i slično, ali mora postojati mogućnost da se ta veza uoči i

razumije. Drugi uvjet podrazumijeva da intertekstualni odnos mora biti ostvaren određenim sredstvima. Važno je da su ta sredstva zajednička oboma književnim djelima među kojima se upostavlja odnos. Prema tomu, nije dovoljno da jedno djelo samo spomene naslov drugoga djela, već je potrebno da se oba djela služe sličnim stilskim, kompozicijskim ili nekim drugim postupkom, ili da jedno djelo parafrazira ili citira drugo djelo. Treći je uvjet ispunjen ukoliko u vezi postoji značenje. Novo djelo mora dobiti novu dimenziju samim time što uspostavlja odnos s nekim drugim djelom. (Pavličić 1988: 157)

Što se tiče tematologije, bitno je istaknuti Van Tieghemovu podjelu na izvore tematoloških radova. Prvi izvor obuhvaća impersonalne situacije, kao što su sukob oca i sina. Drugi izvor su tipovi, određeni karakteri i sudbine, primjerice lik škrtca u književnosti. Treći, ujedno i najvažniji izvor, podrazumijeva legende – područje na kojemu djeluju mitski i povijesni junaci iz *Biblije*, antike ili određenih nacionalnih književnosti. Iz ovoga su područja najbrojniji likovi koji se pojavljuju u raznim različitim varijantama svjetske književnosti, kao što su antički Prometej, Uliks, Antigona. (Beker 1995: 97) Brumel, Pichois i Rousseau nude drugačiju podjelu izvora tematoloških radova. Dijele ih u tri skupine; osobna tematika, tematika epohe i vječna tematika. Vječna je tematika ona u kojoj su najistaknutije mitološke teme, a mit je posebice pogodan za tematološke rasprave budući da obiluje konstantama koje se ponavljaju u mitskim pričama, ali i ostalim književnim djelima. (Beker 1995: 98) Nadalje, važno je još spomenuti i arhetipske simbole koji imaju identične vrijednosti za velik broj ljudi. Arhetip predstavlja obrazac koji se obnavlja u književnim djelima, a može predstavljati i određenoga pojedinca ili njegovu osobnost, kao što su Prometej, Edip, Antigona. (Beker 1995: 104)

Helena Peričić u djelu *Tekst, izvedba, odjek* navodi načine ostvarivanja utjecaja iz stranih književnosti. Po njezinu mišljenju ističu se četiri metode, odnosno načina; intertekstualni, mitološko-religijski, metonimijski i citatni. Intertekstualni način obuhvaća primarni tekst koji autor odabire iz svjetske književnosti kao predložak za nastanak novoga, sekundarnoga djela. Mitološko-religijski način predstavlja autorovo preuzimanje likova ili fabula koje pripadaju mitologiji i njihovo uvrštavanje u svoje djelo. Motivski ili metonimijski način tiče se odabiranja ključnih motiva koji su bitni za određene povijesne događaje, povijesne osobe, njihove živote, kulturu u kojoj je dramski tekst nastao i slično. Posljednji način ostvarivanja utjecaja jest citatnost kojom se upućuje na izravni tekst kao stabilan izvor, odnosno tekst koji je citiran. Valja istaknuti kako je moguća i kombinacija dvaju ili više navedenih načina. (Peričić 2008: 81)

Ivaniševićeva drama *Ljubav u koroti ili Antiantigona* već svojim naslovom sugerira da će u djelu biti riječi o junakinji koja je suprotna Sofoklovoj Antigoni. Međutim, ne možemo reći da se tu eksplicitno radi o intertekstualnome načinu ostvarivanja utjecaja iz stranih književnosti, zato što je njegovo djelo građeno na drugačijoj osnovi. Ipak, možemo komparatistički usporediti Antigonu i Antiantigonu te ujedno shvatiti da su obje trpjele i patile zbog slijepoga praćenja svojih ideala, makar oni bili različiti. Nadalje, u navedenoj drami možemo primijetiti izravnu, potpunu citatnost. U razgovoru između Marije i Zorana, kada ga ona naziva lijepim, ali glupim, on joj na to odgovara: *„Alas, poor Yorick! Ubogi, ubogi Joriče!“* (Ivanišević 1981: 345), što je zapravo citat kratkoga dijela replike Shakespeareova Hamleta iz petoga čina, kada pronađu lubanju i on otkrije da je riječ o Yoricku.

U Marovićevoj drami *Antigona, kraljica u Tebi* primjećujemo mitološki, intertekstualni i citatni način ostvarivanja utjecaja. Mitološki i intertekstualni načini prisutni su iz već gore navedenih razloga, iako je primarno riječ o intertekstualnome načinu budući da je Sofoklovo djelo poslužilo kao inspiracija za nastanak novoga djela te se preuzima idejna okosnica priče i motiv pokapanja poginuloga brata. Neizravnu, nepotpunu citatnost možemo uočiti u Antigoninu monologu koji nas neodoljivo podsjeća na monolog Shakespeareova Hamleta, posebice na njegovu poznatu rečenicu *„Biti ili ne biti?“*. Oba se junaka pitaju trebaju li poslušati razum ili srce.

> „ANTIGONA: *Biti il vladati?*
> *Biti il činiti se da si,*
> *biti tek pred drugima,*
> *tako da i drugi jesu?*
> *Imat vlast samo, a sve manje biti,*
> *il biti, a ne imat vlasti?“* (Petrasov Marović 1992: 150)

Dvojnost imena oca i sina Hamleta također nas asociraju na ovu dramu gdje se javlja sukob između stare i Mlade Antigone – stara Antigona predstavlja tetu koja je smetnja, kao što je i stric u *Hamletu*. (Detoni-Dujmić 2005: 20)

U djelu *Kreontova Antigona* primjećujemo intertekstualni, mitološki i citatni način ostvarivanja utjecaja iz stranih književnosti. Mitološki način sekundarno je prisutan jer su glavni junaci, Kreont i Antigona, preuzeti iz mitologije. Važniji je intertekstualni način jer je Sofoklova tragedija *Antigona* poslužila kao prototekst za nastajanje novoga djela. Gavran se u posveti *Kreontove Antigone* zahvaljuje Sofoklu, Anouilhu i Smoleu na suradnji. Na taj način

ističe da ih doživljava kao aktivne sudionike u njegovu dijalogiziranju s tradicijom te njihove Antigone doživljava kao prototekstove na koje se i on može nadograditi. Tako ističući autoreferencijalnost, Gavran upozorava da njegovo djelo zalazi u intertekstualnost. Na metatekstualnoj razini *Kreontovu Antigonu* možemo promatrati uzimajući u obzir prototekstove već navedenih trojice autora. Citatnost se očituje na više mjesta u navedenoj drami kada se izravno citira Sofoklova *Antigona*, aludirajući na novonastalo Kreontovo dramsko djelo. (Muzaferija 2005: 162)

U drami *Cvita, vitica, tica... (ili Moja dva brata i ja)* ističu se mitološki, intertekstualni i citatni način ostvarivanja utjecaja. Mitološki jer su likovi preuzeti iz mitologije, ali ipak prvenstveno intertekstualni jer je drama nastala prema motivu iz Sofoklove *Antigone* – radnja kulminira pokopom brata. Cvitina sestra zove se Izmena, dok su joj braća Niko i Teo; Niko predstavlja Polinika, a Teo Eteokla. Javljaju se i druge intertekstualne poveznice. Već u prvoj slici primjećujemo nostalgično buđenje uspomena te vraćanje u sretno djetinjstvo putem asocijacija, u ovome slučaju mirisa lipe i sladoleda, što nas podsjeća na Proustov motiv kolačića madeleine i upravo lipinoga čaja u romanu *Combray; „Zato mi i dan-danas, ta ista vrsta sladoleda na štapiću prelivena finom zamrznutom i orošenom čokoladnom glazurom, u trenutku kad ga vadim iz one plastične vrećice – zamiriše po lipi, i po tim danima...“* (Peričić 2012: 1323) Pri opisivanju supruga gospođe Blaženke autorica se koristi sintagmom „glembajevski ogrtač“ kako bi ukazala da on postaje simbolom osobe koja ga nosi; ukazuje na prestiž, ugled i moć zagrebačke gospode, ujedno prikazane i u Krležinoj drami *Gospoda Glembajevi*. Na osnovi prikaza prihvaćanja tuđih mišljenja za koja je Cvita znala da su neispravna, ali im je ipak povjerovala kao dogmi, koristi usporedbu sa starozavjetnom knjigom *Biblije* u kojoj Abraham bespogovorno i bez ikakvoga pitanja žrtvuje svojega sina Izaka. Time nam ukazuje na uzrok svoje krivnje i tragičke sudbine. Pristala je na ono za što je znala da nije u skladu s njom jer ni sama nije znala je li imala svoju vjeru u Boga i u određena načela. Što se tiče citatnosti, prisutni su izravni, pravi citati lirske pjesme *Visoki jablani* Tina Ujevića, te Sofoklove tragedije *Antigone*. Putem vanjskih signala saznajemo da je riječ o citatima jer na dva mjesta u drami Peričić navodi kako slijedi Cvitina recitacija Ujevićeve pjesme te se stihovi razlikuju od ostatka proznoga teksta svojom izdvojenošću i time što su pisani stihovima i kurzivom. Kada Cvita dva puta recitira dio Kreontove replike, onda nije navedeno tko je autor, ali se po kontekstu itekako shvaća da je riječ o Sofoklovoj *Antigoni*, pogotovo jer je netom prije spomenut motiv želje za pokapanjem brata te usporedba Tea s Eteoklom. Ti su stihovi također izdvojeni od ostatka teksta te su napisani stihom i u kurzivu, u prijevodu Bratoljuba Klaića.

5.3. Citatni odnosi *Kreontove Antigone* sa Sofoklovom *Antigonom*

Oraić Tolić nam već nazivom poglavlja *Citatnost – eksplicitna intertekstualnost* nudi obrazloženje citatnosti kao svojstva intertekstualne strukture. U citatnome suodnosu tuđe djelo postaje građa vlastitoga postupka, stoga motivacija može teći u dva smjera. Prvi je tip ilustrativna citatnost koja podrazumijeva da je tuđi tekst uzor vlastitomu tekstu tako da motivacija ide od tuđega prema vlastitomu. On se smatra upotrijebljenim ukoliko neki tekst citira tuđi tekst tako da imitira njegov smisao i ako su citati drugoga teksta važniji od onih u vlastitome tekstu. Drugi tip je iluminativna citatnost gdje je situacija obrnuta u odnosu na prethodno navedeno – tuđi tekst nije uzor vlastitomu/novomu tekstu, tako da citatne motivacije ili nema ili ide od vlastitoga prema tuđemu. Pod njime se podrazumijeva da citatni tekst kreira nov i neočekivan smisao te uzima citate iz tuđega teksta samo kao povod za stvaranje nepredvidivih značenja te je položaj citata unutar vlastitoga teksta nebitan. (Oraić Tolić 1990: 45) Miro Gavran u *Kreontovoj Antigoni* koristi iluminativni tip citanosti. Sofoklova *Antigona* svakako mu je poslužila kao uzor i predložak za stvaranje vlastitoga djela, ali Gavran koristi citate Sofoklova djela na kreativan način, i to kako bi Kreontu dodijelio autorstvo tragedije *Antigone*. Preuzeti su određeni dijalozi koje i u Gavranovu djelu izvode upravo Kreont i Antigona. Gavran od Sofokla preuzima izravne citate, a od Anouilha i Smolea preuzima ideje putem građenja asocijacija. Citati iz Sofoklove *Antigone,* koja prema Gavranu zapravo pripada Kreontu, čine osnovu umetnute radnje koja se kao fikcija preklapa sa zbiljom okvirne radnje. Citati Sofoklove *Antigone* javljaju se prvi put kao čitaća proba te drugi put kao proba upamćenoga teksta popraćena komentarima Kreonta i Antigone, koji promišljaju o tekstu i predstavi. (Muzaferija 2005: 162)

Prema Oraić Tolić citati se mogu dijeliti na četiri glavna načina. Prvi način je po citatnim signalima kojima se vlastiti tekst ograđuje ili se pomoću njih upućuje na postojanje citata tuđega teksta u vlastitome. Citati se mogu dijeliti na prave, koji uključuju vanjske signale – i šifrirane, koji uključuju unutarnje signale. Vanjski su signali oni poput navodnih znakova i drugačijega tipa slova te uključivanje točnih podataka o prototekstu iz kojega potječu citati – navođenje naslova citiranoga teksta ili imena njegova autora. (Oraić Tolić 1990: 16) Gavran u svojem djelu nije izričito koristio vanjske signale – citati Sofoklova djela napisani su istim fontom kao i ostatak teksta, jedino što su vjerno prikazani u stihovima, za razliku od Gavranova teksta koji je pisan u prozi. Ali, treba uzeti u obzir da na kraju drame stoji napomena da su citati Sofoklove *Antigone* preuzeti iz prijevoda Bratoljuba Klaića.

Idući je način po opsegu podudaranja između citata i prototeksta – citati mogu biti potpuni, nepotpuni i prazni. (Oraić Tolić 1990: 18) U *Kreontovoj Antigoni* riječ je o potpunim citatima jer se fragment tuđega u cijelosti može pridružiti izvornomu kontekstu. Sljedeća kategorizacija citata je po vrsti prototeksta iz kojega su preuzeti. Mogu biti intrasemiotički; kada prototekst pripada istoj umjetnosti kao i vlastiti tekst pa se citatni suodnos uspostavlja na relaciji književnost-književnost. Nadalje postoje intersemiotički; prototekst pripada drugim umjetnostima, te transsemiotički; prototekst uopće ne pripada umjetnosti. (Oraić Tolić 1990: 21) Jasno je da je u Gavranovu djelu korišten intrasemiotički citatni odnos jer oba djela pripadaju književnoj umjetnosti. Posljednja podjela citata obuhvaća njihovu semantičku funkciju koju oni obavljaju u sklopu teksta. Mogu se podijeliti na referencijalne; koji su orijentirani na prototekst, i autoreferencijalne; koji su orijentirani na tekst. Referencijalni citati osnovna su značajka znanosti jer upućuju na smisao prototeksta iz kojega su preuzeti. U Gavranovoj *Antigoni* očito je riječ o autoreferencijalnim citatima jer upućuju na smisao teksta u koji su uključeni. (Oraić Tolić 1990: 30)

6. *LJUBAV U KOROTI ILI ANTIANTIGONA*

Rijetko koji autor povijesti hrvatske književnosti spominje Dragu Ivaniševića kao išta drugo doli pjesnika. Frangeš navodi tek da se javlja kao dramatičar i novelist, ali da je lošiji nego u svome pjesničkom radu. (Frangeš 1987: 346) Prosperov Novak, osim Ivaniševićeva pjesničkoga opusa, ne samo da spominje i dramu *Ljubav u koroti ili Antiantigona*, već nudi i osnovne značajke i činjenice o njoj. Drama je objavljena 1955. godine, a praizvedena je u Zagrebu 1957. godine. Naziva ju jednom od najboljih hrvatskih drama toga vremena, koja je progovorila o mijenjanju ratnih ideala. (Prosperov Novak 2003: 395) Drago Ivanišević jedan je od prvih hrvatskih dramatičara koji su javno počeli sumnjati u „nametnutu" istinu, koji su počeli postavljati vrlo neugodna pitanja ne bi li naglasili pravo ljudi na greške i na vlastitu osobnost i karakter, što će se itekako odraziti na sadržaj njegove drame *Ljubav u koroti ili Antiantigona.* (Senker 2001: 118)

Zagrebačko kazalište od 1956. do 1958. godine izvodi Anouilhevu *Antigonu* u prijevodu Radovana Ivšića, a usporedno se javlja Ivaniševićeva drama, koja je ipak slabije izvođena. Nije neobično zašto se pobuđuje interes za Antigonom u hrvatskoj drami pedesetih i šezdesetih godina, i nadalje. Prve poslijeratne godine prošle su u znaku drama kojima je svrha bila otklanjanje tereta rata te nuđenje snage vjere i slobode, u kontekstu toga da se kazni svakoga tko ne pristupi političkoj ideologiji s potpunim predanjem – a one koji su bivali osuđeni nije se smjelo sažaljevati zbog izricanih najstrožih kazna i protjerivanja. Desetak godina nakon rata počele su se pojavljivati drame u kojima su se postavljala pitanja o pravu na sve ljudske osjećaje koji ne brinu za politiku ili ideologije te koji ne postoje u vezi s društvenim interesima. (Senker 2001: 118)

Ivanišević je objavio dvije verzije drame *Ljubav u koroti ili Antiantigona.* Konačna verzija pruža još realističniji prikaz ambijenta i poslijeratnoga okružja, a likovi su govorom lokaliziraniji. (Pavletić 1983: 174) Kalup je ostao identičan u odnosu na prvu verziju – ista dramska situacija, isti likovi te podjela na tri čina. Ono što je novina jest to što je većina dijaloga prerađena i nadopunjena. S obzirom na navedeno drama djeluje promišljenije, produbljenije i životnije. Ivanišević je dodao razna dijalektalna obilježja, pa u novoj verziji Milica govori isključivo čakavskim govorom i koristi samo izraze koji priliče njezinu karakteru i određenju.

> „MILICA: *Evo, djevojke moje, večeru. Imate po nekoliko ribica i malo sam vam salatice začinila. A što nisi prostrla, je li, nevaljalice?*" (Ivanišević 1958: 22)

*„*MILICA: *Evo, divojke moje, večera. Imate po nekoliko ribica i malo san van salatice začinila. Sad, poslin one dice, i tice bi... E, kanibali, prokleta dičurlija, Bože prosti. A što nisi prostrla, je li, nevaljalice?“* (Ivanišević 1981: 335)

Psihološki motivirane značajke možemo pronaći i u dijalozima Marte i Marije, kada Marija u svoj govor sve više unosi ikavicu. I kasnije u drami nailazimo na čakavicu, točnije miješanje standarda i čakavice, i to kada Zoran pokušava zavesti Mariju. (Pavletić 1983: 196) Ognjen u verbalnome okršaju s Martom prelazi na dijalekt, ali se vrlo brzo vraća standardnomu jeziku. Marija, Marta i Zoran ponekad znaju upotrijebiti poneku riječ ili uzrečicu na talijanskome jeziku, primjerice *basta, capito.* Javljaju se i pejorativni izrazi u verbalnome sukobu između Marije i Marte, dok Zoranu nisu strani vulgarizmi.

Djelo je napisano u prozi, osim par izdvojenih stihova ribarske pjesme koja se čuje u pozadini. Radnja ove drame odvija se u rano proljeće 1950. godine, a smještena je u mediteranski krajolik, malo dalmatinsko mjesto. Ivanišević donosi opširne didaskalije, za razliku od Gavrana i Marovića. Već prva didaskalija i opis interijera upućuju na prostor usamljenika. Poetskim opisima pejzaža Ivanišević u kontrastu svjetla i sjene prikazuje slike mrtve prirode koje se odražavaju i na svijest likova. Franić Tomić navodi kako je riječ upravo o kubističkom montiranju pri dekoraciji scenskoga prostora. (Franić Tomić 2008: 256)

Drama je formalno zatvorena, sastoji se od 3 čina, te u njoj praktički nema dramskoga zbivanja i svaki je čin sadržajno otvoren i nudi mogućnost nastavka. Prema tomu, ovdje se radi o otvorenome kraju drame. Na svršetku drame ne razrješavaju se dramski sukobi jer su oni zapravo ponovno otvoreni nakon dugih sedam godina, i tu se više nema što razriješiti. Kraj drame ne donosi nam praktički ništa novo; priča ne završava jer se načelno odavno sve okončalo. Sve je ili rečeno ili nagovješteno, ali nema katarze. Franić Tomić kaže da su već u prvome činu vidljivi osnovni dramski sukobi koji će preobraziti semantiku mita u semantiku apsurda. (Franić Tomić 2008: 261)

Naslov drame glasi *Ljubav u koroti* – ljubav u žalosti, ljubav u crnini. Ovaj gotovo paradoksalan, oksimoralan naslov upućuje nas kako na temu drame, tako i na ton, raspoloženje, pa čak i na vrijeme odvijanja radnje – počinje u sumrak i završava kasno u noć. S druge strane, upućeni u radnju drame, možemo iščitati da se simbolika naslova ne očituje samo u Martinoj težnji za ljubavlju brata, već u tome da nam Marija predočava sliku vremena u kojemu dogma ukida svaki vid slobode. Prvim podnaslovom, *Antiantigona,* Ivanišević nas upućuje na antički predložak – Sofoklovu *Antigonu.* Drugi podnaslov sugerira nam da je riječ o suvremenoj drami. Pavletić navodi kako se tim podnaslovom *Suvremena drama u tri čina*

uskladio s aktualnošću prikazanoga dramskog zbivanja u drami 1950. godine. (Pavletić 1983: 172)

Gotovac navodi kako se Ivaniševićeva drama odvija na dvije usporedne linije, ali u različitim smjerovima. Na jednoj je strani Marta (Antiantigona), dok su na drugoj strani svi ostali likovi. Marta daje intenzitet cijelomu događaju, ali ona ne pokreće otvoreni sukob. Mjerilo svim likovima daje događaj koji je prethodio drami. Na sceni se nalazi pet živih osoba i jedan mrtvac – Ivan, koji unatoč tomu što nije živ utječe na sve ostale osobe. Sofoklova Antigona, postajući svjesna svoje skorašnje smrti, iznosi činjenicu o njezinu bratu Poliniku, za kojega također možemo tvrditi da je „živi mrtvac". Iako se ni on ne pojavljuje na sceni, ipak doista utječe na ishod cijele situacije; *„(...) i mrtav meni živoj donio si smrt."* (Sofoklo 2012: 55) Žižek u predgovoru svoje Antigone, kojega je nazvao *Trči, Antigono, trči*, navodi kako je upravo Antigona „živi mrtvac" i to ne zbog toga što se umiješala u sudbinu, već zbog toga što se javno zauzela za položaj za kojega nema mjesta u javnome prostoru. (Žižek 2016: 28)

Na početku drame Marta sjedi pred portretom brata Ivana. U prvome činu upoznajemo se i s dvorkinjom Milicom koja će razdaniti sve odnose među ostalim likovima. Zagovornica je božanskih načela, ali je i praznovjerna. Na nebu uočava mjesečinu koja ju podsjeća na prošlu nevolju, ali i nagovještava iduću. Mjesec se konstantno vraća u svoj prvotni oblik te stoga ima oznaku beskonačne periodičnosti. Stoga nije neobično da naglašava mogućnost ponovne nesreće. Isto tako, mjesec i noć simboliziraju maštu koja proizlazi iz podsvijesti – dakle onu koja se potiskuje. Nesreća s Ivanom pokušava se potisnuti i zaboraviti, ali mjesec signalizira novu nepriliku. (Chevalier, Gheerbrant 2007: 445)

> „MILICA: *Gledaj ti tu krvopiju, sav je crljen, ka da se krvi napija! Eh, sotono! Uvik o zlu snuješ!"*
> (Ivanišević 1981: 336)

> „MARIJA: *Kakav mjesec! Ne vjerujem u te stvari, ali ih ne volim. Ne volim ništa što je tajanstveno, tamno, volim svjetlo, i ja sam kao Milica, voda, zemlja, ali svjetla, svjetla. Bježim od mraka."*
> (Ivanišević 1981: 363)

Uz pomoć lika Milice Ivanišević uvodi naturalističke elemente poput slike vrišteće djece na proljetnoj obali te prikaz zvonika ispod kojega se smjestila ljudska tragedija. Milica djecu naziva „kanibalima" zbog njihova nerazumna prepiranja čiji je otac ustaša, a čiji partizan. Međutim, Ivanišević humoristički pristupa tomu jer Milica nazalno izgovara tu riječ tako da ona zvuči poput „hanibali". Miličino ponavljanje izraza može se sagledati kao

staračko obilježje, zbog kojega više toga zapravo govori sebi, a ne drugima. (Franić Tomić 2008: 258) Kod Ivanišević se javljaju epizodna lica, već spomenuta Milica, i Zoran. Takvih lica nema kod Sofokla, ali Pavletić navodi kako su vjerojatno preuzeta po uzoru na Jeana Anouilha, koji je u svoju Antigonu uvrstio dadilju, a krase ju iste osobine kao i Milicu. (Pavletić 1983: 187)

Drama započinje sukobom sestara. Marta doznaje da njezina mlađa sestra Marija voli Ognjena i da im je uskoro predviđeno vjenčanje. Svjesna je da je Marija neodoljiva djevojka, stoga postaje spremna na sve ne bi li ju odvratila od braka, budući da je i ona zaljubljena u Ognjena, i to od prvoga dana. Doduše, Marta nije Ognjenu svoju zaljubljenost otkrila tada kada je ona bila na vrhuncu jer je morala sebe uvjeriti da čini najispravniju stvar, kao istinska komunistkinja, tako što predaje svojega brata izdajnika u ruke Ognjenu, koji će ga na kraju i pogubiti. Također je sebe morala uvjeravati da osjećaji prema Ognjenu nisu prevagnuli u odluci da izda svojega brata Ivana, ne bi li se na taj način približila voljenomu. Marta je voljela svojega brata, ali je bila zgrožena što je zagazio u izdaju, a treba istaknuti da je i u drugome redu bila zaljubljena u Ognjena. (Pavletić 1983: 176)

Po podnaslovu *Antiantigona* Ivanišević̀eva se drama može smatrati inverzijom antičke tragedije *Antigone*. Marta je odala partizanima brata Ivana jer se priklonio neprijateljskoj strani. On je postupao potpuno u suprotnosti s njezinim idealima, i onome što ona smatra najsvetijim. Postao je špijun i namjestio zamku partizanima, ali je sam upao u nju zahvaljujući svojoj sestri Marti. Marta na savjesti nosi smrt svojega brata, a tješi se jedino time da je žrtvom brata spasila njihove ideale. Da su ti ideali zaista zajednički i beskrajni, svi bi ostali ljudi pred njom trebali osjećati strahopoštovanje. Ognjen, njezina ljubav, i Marija, njezina mlađa sestra, zaista ostaju nijemi pred njom sedam godina – ali ne zbog njezina junačkoga djela, već zbog njezine neljudskosti i hladnoće. Oni u njoj vide osobu kojoj su ideali važniji od života. Nakon dugih sedam godina ponovno progovaraju, dotiču se prošlosti, budućnosti, a sadašnjost predstavlja samo prolazni trenutak krize. Na koncu Marta ostaje sama, Ognjen i Marija je napuštaju. (Senker 2001: 118-119)

Marta je na koncu izgubila svoj mir i spokoj, ali da nije bilo situacije s vjenčanjem između Marije i Ognjena, pitanje je kada bi i bi li uopće, ona samoj sebi otkrila svoje pravo lice. U najnapetijem, trećem činu, Marta napada Ognjena ne toliko zbog toga da bi pobijedila, već zato da bi sebe zaštitila. Ona osjeća da je poražena još od Ivanove smrti jer je Ognjen nije dočekao onako kako je ona zamislila, preciznije rečeno nije je gledao kao junakinju. S vremenom je shvatila da je Ognjen kao čovjek bio zgrožen njezinim činom, dok ga je kao komandant morao prihvatiti sa zahvalnošću. U Sofoklovoj *Antigoni* sve se vrti oko dva

potpuno suprotna lica, Kreonta i Antigone, dok kod Ivanišević nema tako jasne polarizacije, već su ljudi prikazani realistički. Ognjen je zastupnik vlasti, ali je ujedno i nositelj antigonske misli, stoga je ipak sukobljen s određenim državnim pogledima. (Pavletić 1983: 184)

> „MARTA: *(...) Ali vikao si blago, kao na djevojčicu, i nije ti ni palo na pamet da me izvedeš pred sud zbog toga, no u očima, u očima sam ti čitala: osuđena. Bila sam osuđena. Zavazda. U očima ti je bila potvrda presude kojom si me osudio kad sam ti prvi put ono o njemu govorila, kad sam te upozorila što kani učiniti. Između mene i tebe srušio se most: osuđena.“* (Ivanišević 1981: 373)

Kada je Marta spoznala da je izgubila i brata i nesuđena ljubavnika, pokušala je na neki način spasiti brata – tražila je uslugu od Ognjena da poštedi Ivana. Pri tomu je bila nasmijana i nosila je ljubicu, koja je kršćanski je simbol poniznosti i poslušnosti. Međutim, taj je simbol iskorišten samo kako bi se intenzivirao kontrast između poniznosti i prebacivanja odgovornosti za svoju pogrešno donesenu odluku. Proizlazi da je Marta krivicu prebacivala na Ognjena ne bi li sačuvala svoj razum. On je pred njom krivac, u svakome slučaju, i to zato što nije bio onakav kakvime ga je ona zamislila – zagrižen komunist koji smatra da se sve, i pod svaku cijenu, mora podrediti političkomu svjetonazoru. K tomu, on na koncu odabire Mariju, malograđanku koja bi ga za tren oka iznevjerila i okrenula leđa ideji koju on zastupa. Uzimajući to u obzir, Marta izlazi barem kao idejni pobjednik u sukobu s Ognjenom. (Pavletić 1983: 177)

U djelu se javlja sukob između viđenja morala, putem kojega Ivanišević uvodi relativnost istine. To nas dovodi do toga da dosljednost ili nedosljednost ideologiji može imati jednaku tragičnost za ishod. Marta traga za humanizmom, a sebi ujedno prišiva epitet neljudskosti, dok Ognjenova nedosljednost između riječi i djela njemu pridodaje kontekst prilagodljivosti situaciji. (Franić Tomić 2008: 259) Marta smatra da sve ono što se u sadašnjosti podudara s njezinom idejnom i etičkom slikom svijeta ima smisla, a sve ostalo vidi kao izdaju i pogrešku. *„Ona nije od sukoba. Ona je od diobe. Njena dramatičnost nije ukriženost, nego paralelnost događajnih linija. Ona započinje i radi kao razlika. Članovima te razlike ona ne daje dovoljno naboja da bi se mogle približiti i sudariti.“* (Gotovac 1983: 327) Marijini, Ognjenovi i Zoranovi motivi upereni su prema budućnosti, prema nepoznatomu. (Gotovac 1983: 326)

Porast dramske napetosti vidljiv je i u Martinoj fokusiranosti na nož, koja se javlja u trećem činu. Budući da se pod utjecajem krivnje osjeća njezino gubljenje razboritosti i neuravnoteženost u donošenju ispravnih odluka, taj nož kod čitatelja dodatno budi sumnju na mogućnost njezina samoubojstva. Nož se općenito povezuje sa smrću, osvetom i žrtvovanjem,

što je očigledno i u ovome djelu. Marta je tražila nož ne bi li, navodno, razrezala knjigu o botanici. Priča o nožu prekida se kratkom stankom i Marijinim komentiranjem već spomenuta krvava mjeseca, koji je također važan simbol. U porastu dramske napetosti, kada Ognjen odluči otići iz kuće, Marta očajnički hvata nož, ali ipak ga spušta i zazove Ognjena. Kada drugi put odluči otići, ponovno uzima nož, ali shvati da to nema smisla te ga baca na pod. Marta se u trenutcima izgubljenosti i nekontrole okreće svim mogućim resursima samo da bi postigla svoju nevinost u očima drugih ljudi; doslovno bi sve učinila da razriješi situaciju s Ognjenom da od te opsjednutosti naprosto poludi.

Ljubav u koroti je drama gubitka. Najviše toga svakako je izgubila Marta. Zoran je izgubio nadu da će osvojiti Mariju i zadovoljiti svoje potrebe njezinim tijelom. Iako je Zoran epizodni lik, važan je jer je putem situacije s njim Marija shvatila da je svi samo iskorištavaju i da ju nitko istinski ne ljubi – a ona je na koncu težila samo za ljubavlju. Izgubio je i Ognjen budući da je ispao konformist te je ostao bez uzvišenosti koja bi pripala revolucionaru. Marija je izgubila ljubav starije sestre te je na pragu gubitka slobode u kojoj je dubinski uživala, i to jer je pred zasnivanjem braka. Povijest je izgubila jednoga heroja i jednu sveticu. Jedini koji je nešto dobio jest život – a dobio je prosječne ljude koji ne mogu od sebe učiniti nešto veće i trajnije. (Pavletić 1983: 180)

6.1. Naglašena suprotnost sestara – Marte i Marije

Učiteljica Marta, zaslijepljena revolucionarnom, komunističkom ideologijom, sama je odlučila izdati svojega brata Ivana; prijavom ga je praktički osudila na smrt. Otkrila je partizanskoj jedinici bratovljeve planove o zasjedi te je on uskoro osuđen na smrt. Ona u svojemu bratu ne prepoznaje Polinika, prema tomu ona propušta priliku da iskaže sestrinsku ljubav na način da žrtvuje svoj život. (Čudić 2017: 104)

> „MARTA: *(...) Dok je Ivan živio, bio mi je neprijatelj. Sve što je radio, bilo je upereno protiv onog što mi je bilo najsvetije, protiv onog najintimnijeg u meni, protiv mog uvjerenja, i ja sam, logično, željela njegov zator, njegovu smrt. Ali kad je umro, kad su ga...“* (Ivanišević 1981: 330)

> „MARTA: *(...) Njegovom smrću ja sam, u ime ideala, postala dvostruki ubojica, neka! Njegova je krv pala na me i ja sam se zauvijek utopila u toj krvi, koja, jao, nije moja, ni po čemu nije srodna mojoj krvi, ali sam, prolivši njegovu, spasila i svoju i njegovu čast, no, kroz to, sebi nanijela propast.“* (Ivanišević 1981: 382)

Marta i Marija sestre su koje su potpuno različite te se jedna pored druge ponašaju kao da se zaista ne mogu pomaknuti. Marta je zaokupljena svojim idealima i krivicom, a Marija želi živjeti opušteno, bez previše razmišljanja o životu i o svojim postupcima. Ivanišević im daje biblijska imena koja svakako upućuju na neku drugu svijest. (Gotovac 1983: 328) Marija je Martin antipod; predstavljena je kao mlada djevojka sklona hedonističkomu uživanju u životu.

> „MARIJA: *Ja, ja u bunilu? Izvan sebe? U svijetu sam, u svijetu, u životu, duboko! Ja sam mlada, volim život, veselim se životu. Pjevam i volim plesati, volim se osjećati pijana od života. Volim, volim, volim...“* (Ivanišević 1981: 325)

Često ju se identificira s Izmenom, ali to je Ivaniševićeva varka. Ona je prividno zaigrana i luckasta, ali zapravo je središnje lice koje donosi sve temeljne istine i iznosi autorova stajališta o političkoj manipulaciji ljudskim životima. Kroz svoju bezbrižnost indirektno govori o tome kako uvriježene dogme guše čovjekovu slobodu i individualnost. (Franić Tomić 2008: 260) Mariju nitko ne shvaća ozbiljno zbog njezina ponašanja, a ona samo želi ljubav i sigurnost koju od drugih ne dobiva – svi je samo žele iskoristiti za ono što njima odgovara. Ona je lutka koja pleše kako drugi pomiču konce, a kada želi izbjeći takav daljnji život, onda nailazi na prepreke. Drugačija je od ostalih i upravo je zbog toga izolirana; u takvome društvu nema mjesta za pojedince koji iskaču iz mase. Na koncu je Ognjen ipak odabire za partnericu te zajednički odlaze od njezine sestre Marte koja ujedno predstavlja okorjelu političku ideologiju i vlast.

> „MARIJA: *(...) Živim, hoće mi se života, služim ovoj kao što bih služila i drugoj vlasti. Vlasti mora biti, pa neka bude, i ja ovoj vlasti služim...“* (Ivanišević 1981: 330)

U verbalnome okršaju Marte i Marije također se osjeća Martino prebacivanje krivnje na Mariju. Prvo, Marta često ponavlja određene konstatacije kako bi sebe uvjerila u njihovu istinitost i pritom izaziva Mariju samo da bi je povratno osudila, i to radi jedino zato da bi se ona mogla obraniti od optužbi da nije niti zaplakala za pokojnim bratom. Drugo, namjerno navodi sve što je Marija pogrešno napravila u životu, posebno se osvrćući na njezin razvratni život, ne bi li je prvenstveno osramotila, a potom i odvratila od bračnoga života. Prebacivanje krivnje očituje se i kroz Martino konstantno upadanje u riječ, kako Mariji, tako kasnije i

Ognjenu. U sukcesiji replika dolazi do djelomične simultanosti replika kada jedan lik upada drugomu u riječ i prekida njegov govor. Takvo upadanje u riječ ujedno upućuje i na oblik jezičnoga ponašanja te Martu karakterizira u njezinu nastojanju da konstantno bude dominantna. (Pfister 1998: 218)

6.2. Dihotomija Antigone i Antiantigone

Gotovac navodi da *Ljubav u koroti* radi po načelu mimohoda; ide po shemi naprijed – natrag, prošlost – budućnost. Ne pokreće junaštvo i ne priziva smisao, stoga ju ne smatra tragedijom, iako prevladava tragični osjećaj života. Ova drama prije svega svjedoči o nemogućnosti sukoba. (Gotovac 1983: 330) Tragični sukob proizlazi iz suprotnih motiva negoli u Sofoklovoj *Antigoni.* Marta žrtvuje svojega brata kako bi svoje ponašanje uskladila s kolektivom kojemu pripada. Međutim, ta „antiantigonska" žrtva dovodi ju u tragični sukob jer je izazvala sudbinu, kao što je inače slučaj u grčkim tragedijama. Proizlazi da je Marta isprva postupila antiantigonski, ali je kasnije na antigonski način pokopala brata. Ivanišević dramski sukob rješava na klasičan način, ali s modernim preokretom. (Pavletić 1983: 181)

U prvome podnaslovu (*Antiantigona*) primjećujemo oprečnost – ne radi se o junakinji poput Antigone, već je riječ o Antiantigoni. Antigona se sukobljava s vlašću i nametanjem vrijednosti koje nisu u skladu s njezinim idealima i uvjerenjima. Marta kao Antiantigona također se suprotstavlja stvarnosti koja nije u skladu s njom, ali u ovome slučaju ispada da se cijeli svijet mora pokoriti upravo njezinu pogledu na svijet; ona nasilno pokušava u svima i u svemu tražiti samo svoje ideale. Upravo zato ona je lice antiantigonske svijesti. (Gotovac 1983: 329) Franić Tomić ističe i autorovo korištenje igre riječi; tvorbom riječi Antiantigona dolazi do podvostručenja prvoga sloga anti–. Prvi dio riječi označava da je nešto protivno, suprotno, stoga podvostručenost sloga anti– dovodi do poništenja imena Antiantigone. (Franić Tomić 2008: 262) Posve je razumljivo da protagonistica Marta nije Antigona – što već uočavamo u podnaslovu drame, a ta se činjenica dodatno potvrđuje i u autoanalizi u posljednjem činu.

> „MARTA: *Rekao si da izigravam Antigonu. Pravo si rekao, nisam ja Antigona. Ja sam nešto drugo, Ognjene, nešto drugo. Ali i ja sam bila rođena za ljubav, i ja sam se borila za ljubav!"* (Ivanišević 1981: 379)

U verbalnome sukobu s Ognjenom Marta sebe drži Antigonom koja je osudila brata ne bi li održala ljubav među ljudima, dok je on izdao ideale i odbacio je. Na samome kraju drame, Marta skida crninu s portreta svojega preminuloga brata i govori Ognjenu što je za nju bila ljubav u koroti; *„(...) Ovo je bio vanjski znak moje najsvojije dosadašnje korote za mojom živom ljubavi, ali ne za ovim mrtvacem. Od sada ćemo ja i on bez korotnog vela gledati svijet.“* (Ivanišević 1981: 379)

Marta za Ivana kaže da je *„slučajno moj brat“* (Ivanišević 1981: 373), ali ne razmišlja o tome da se krvno srodstvo neće moći tako lako izbrisati iz njezine savjesti. Sofoklova Antigona u ovome se vidu u potpunosti razlikuje od Marte; *„Ni stid ni sram kad svoja poštuje se krv.“* (Sofoklo 2012: 35) Kako kaže Weissman, Antigonina odanost Poliniku uvelike je određena iracionalnom predanošću svojoj obitelji. Obojica braće, Polinik i Eteoklo, okrenula su se protiv oca Edipa kada je oslijepio, dok je Antigona ostala s njim. Naime, Antigona je napustila Tebu s ocem i postala njegova pratilja na putovanjima. Njezina daljna odanost braći može se odrediti samo kao nerazumna predanost obitelji. Jednako tako je važno istaknuti da Antigona u Sofoklovu djelu spominje i kako će lako pronaći drugoga muža i roditi drugo dijete ukoliko joj jedno umre, ali da drugoga brata ne može dobiti jer su joj roditelji preminuli. (Weissman 2004: 97) Na taj način naglašava važnost i nezamjenjivost krvnoga srodstva.

Marta nije tragična ličnost zato što je prepustila brata sudcima koji su u konačnici donijeli odluku o njegovu smaknuću, a nije ni tragična zato što u doba mira još uvijek vjeruje u ideale. Tragična je upravo iz toga razloga što u susretu s Ognjenom nakon niza godina otkriva kako još u vrijeme Ivanova života nitko nije dijelio njezine ideale. Antigona je žrtvovala Hemonovu ljubav zbog ispunjenja svoje dužnosti prema poginulomu bratu, dok je Marta svjesno prijavila brata jer je očekivala ljubav za nagradu. (Pavletić 1983: 183) Ne možemo Martu u potpunosti smatrati Antiantigonom. Ona jest Antiantigona ukoliko uzmemo u obzir ljubav prema bratu i njezinu izdaju istoga. Po svoj prilici, nju karakterizira ljubav prema političkoj ideologiji i slijepo vođenje tom idejom, kao što je i Antigona vođena ljubavlju prema bratu i vjerom u božanske zakone. Obje beskompromisno slijede svoje ideale, što je prije svega glavna odlika lika Antigone, bez obzira na to što se njihovi ideali itekako razlikuju. Kao što i sama Marta kaže, ona se rodila za ljubav, i zbog toga je išla do kraja kao i Sofoklova Antigona;

> „MARTA: *(...) Ja sam zagazila u krv borbe i stala na stranu pravednih. Ja sam stala na stranu živih, kojima pripada život, a ne na stranu mrtvih, kojima patri smrt. Radi ljubavi sam stala, ponavljam, radi ljubavi sam se borila, za braću, ne za jednog brata!...“* (Ivanišević 1981: 379)

Ostaje otvoreno pitanje je li se Ivanišević pozvao na Sofoklovu *Antigonu* da bi dokazao kako u svim vremenima dolazi do istih sukoba među ljudima ili ju je iskoristio prvenstveno kao paravan. Kritička je javnost uvijek negativno reagirala na sve što odstupa od standardnoga i „normalnog“, stoga je antičko pokriće Ivaniševiću dobro poslužilo kao svojevrsni štit. Određene je sudionike revolucije na sceni prikazao kao sasvim obične ljude koji se zbog svoje nepromišljenosti, neznanja ili strasti nalaze u neugodnim i banalnim situacijama. (Pavletić 1983: 173) Senker ističe kako je rečenica *„Sa frazom si se borio, sa frazom si ubijao i pobjeđivao“* mogla skupo stajati Ivaniševića jer je to fraza koju Marta govori Ognjenu – koji ujedno predstavlja *„vojsku političkih kameleona“*. Spasilo ga je to što je tu rečenicu pripisao Marti, ženi koju je izgrizala ljubomora i osjećaj grižnje savjesti. (Senker 2001: 119)

7. *ANTIGONA, KRALJICA U TEBI*

Tonči Petrasov Marović, nama poznatiji kao pjesnik, objavljuje dvije drame na početku osamdesetih godina prošloga stoljeća, a obje se mogu promatrati kao političke drame. Riječ je o dramama *Antigona, kraljica u Tebi* (1981) i *Temistoklo* (1984). U *Antigoni* Marović istoimenu junakinju predstavlja u potpuno drugačijemu svjetlu no Sofoklo. Marovićeva Antigona predstavlja bunt, oličenje vlasti i moći. Samoj drami naziv je dvosmislen jer bi moglo pisati i *kraljica u tebi,* s izravnim obraćanjem čitatelju ili čitateljici, što nas ujedno asocira na silu koja leži u svakome od nas. (Peričić 2014: 196) Marović također ističe navedeno u replikama između Antigone i šefa polisije, dodatno naglašavajući riječi velikim tiskanim slovima;

„ANTIGONA: *O čemu razgovarahu?*
ŠEF POLISIJE: *O TEBI!*
ANTIGONA: *O meni il o mom gradu-državi?“* (Petrasov Marović 1992: 155)

Ovo djelo nosi podnaslov *Apokrifna tragedija u šest slika s međuigrom i epilogom*. Prosperov Novak Marovićevu *Antigonu* naziva njegovim najboljim scenskim tekstom. Marović koristi priču o Antigoni kako bi progovorio o raspadajućem društvu, te upravo tome u monološkome društvu suprotstavlja skepticizam. (Prosperov Novak 2003: 472) Marovićeva drama ne premješta mitsko naslijeđe u suvremenost, već premješta nasljeđena svjetonazorna i strukturna mjerila preuzetoga predloška. To je razvidno već od podjele likova na zbor i reduciran broj agonista do rasporeda prizora, te podudarnih Sofoklovoj *Antigoni* zasebnih dijaloga protagonista i antagonista. U drami se isprepleću fantastika i mitologija, prije svega u obliku zlokobnih orlova i božanskih poruka te nepokopanoga mrtvaca koji raste do divovskih razmjera. (Detoni-Dujmić 2008: 19) Orao predstavlja glasnika božanstva, u ovome slučaju Zeusova. Nepokopani Telamon na Izmenin zagovor pretvara se u golemo biće, svojevrsnoga giganta kojega mogu pobijediti samo udružene snage bogova i ljudi – zato se u dramsku radnju na koncu umiješa i Sfinga.

Antigona, kraljica u Tebi zamišljena je kao svojevrsni nastavak Sofoklove *Antigone*. Marović s prototekstom ostvaruje više motivskih analogija: izjednačavanje vlastodršca i grada, zamjenjivost života i smrti, proročko sljepilo i vidovitost te rječitost i zašivena usta. (Detoni-Dujmić 2008: 20) Lik Mante možemo promatrati u vidu shvaćanja Božjega usuda i

pravde. Manta nosi smisao pravde i upravo zbog toga nastrada – pravda nje kao proročice i Antigone kao vladarice nije na istoj razini. Kada progovara sa Zeusovim orlom o Antigoninoj vlasti, šef polisije ju zatvori jer se miješa gdje joj nije mjesto. Manta uvjerava Antigonu da ona nije niti vlast niti sama Teba. Za sebe kaže *„Kroza me Bog gleda i Bog govori“* te *„Ako sam glas njihov, onda sam i glas Grčke, što znači svijeta sva, pa i Tebe, grada-države, kako ju ti nazivlješ.“* (Petrasov Marović 1992: 144) Takvo ponašanje ljuti Antigonu jer smatra da je ona vlast čitave Tebe. Zato naređuje da se Manti zašiju očni kapci i usne. No unatoč tomu Manta na kraju drame progovara zašivenih usta. I dalje se čuje njezin glas kao proročice što nam svjedoči o tome da će pravda svejedno stići i pokucati na vrata.

„MANTA: *(...)*
Kao ja sada, usta nezašivenih,
glasa slobodna i bijela,
bijelabijela ko snijeg...
negdje... u nesvezanu svemiru...“ (Petrasov Marović 1992: 180)

Manta prouzroči dodatnu sumnju i dvojbu u samoj Antigoni vezanu uz njezinu vladavinu. Tada započinje dulji monolog ove drame, u kojemu Antigona sama sa sobom raspravlja je li ispravnije poslušati istinu ili se držati zakona, kada izgovara rečenicu *„Biti ili vladati?“*. Ovdje se radi o dijalogiziranju monologa budući da dolazi do takozvanoga „unutrašnjeg dijaloga“ u kojemu Antigona apostrofira samu sebe u drugome licu u kojem se kristalizira oprečnost lika koji rezonira i onoga koji je zaokupljen situacijom u kojoj se nalazi. (usp. Pfister 1998: 201)

„ANTIGONA: *(...)*
Ne sumnjat, ne odustati, Antigono,
stara moja, no – i ne prenagliti se.
Ni odveć mlaka ni odveć jaka volja valja.
Stišaj svoju sretnu snagu,
pomno promisli – pa postupaj.“ (Petrasov Marović 1992: 151)

Marović pišući ovu dramu odustaje od približavanja tema vezanih uz Antigonu suvremenosti, već on odlazi u antičko razdoblje kada je po tradiciji Antigona izbjegla Kreontov bijes i preživjela. U drami se udvostručuje struktura zbivanja, od zabrane ukopa pa do ostvarenja božanske osvete. Tako joj se otvara mogućnost da obznani ritam koji je u ovom

slučaju ukinuo bogove, a na njihovo mjesto postavio svjetovne političke ideologije. (Čale Feldman 2004: 92)

Helena Peričić ističe kako se ne trebamo previše osvrtati na intertekstualni način ostvarivanja utjecaja u *Antigoni, kraljici u Tebi*. Naime, smatra da prebacivanje ili „prevođenje" Sofoklovih kulturnih i ideoloških sastavnica u drugu polovicu XX. stoljeća, udaljava Marovića i od Sofoklove, pa tako i od Anouilhove *Antigone*. (Peričić 2008: 83) S druge strane, čini se da je Marovićevo polazište ipak Sofoklova *Antigona*, i to posebice što se tiče filozofsko-idejne sastavnice djela, gdje prikazuje model pravedne i dosljedne žrtve. (Peričić 2008: 87)

Antigona se odrekla uloge supruge i majke, ali ipak se sukobljava s izazovima obiteljskih vrijednosti s Hemonovom i Izmeninom djecom, posebice s Mladom Antigonom, ali i sa samom Izmenom. I Sofoklova se Antigona odrekla istih uloga, i što joj se smrt više približava, ona sve više žali što će umrijeti nevjenčana i kao djevica.

*„*ANTIGONA: *(...)*
I sad me hvata svojom rukom surovom
i lišava vjenčanja s pjesmom svatovskom,
i nikad neću spoznat materinstva čar..." (Sofoklo 2012: 57)

*„*ANTIGONA: *(...)*
Možda i ne bi da sam mogla ono
što svaka životinja, što gotovo svaka
žena može: roditi..." (Petrasov Marović 1992: 137)

Kor u grčkoj tragediji predstavlja dio osobnosti pjesnika kroz koji izražava svoje stavove i razmišljanja. Kor također obavještava publiku o događajima koji su se dogodili prije radnje koja se trenutno odvija. Uloga kora sve se više mijenjala pa s vremenom kor počinje voditi dijalog s likovima, ali ne sudjeluje u samoj radnji. (D'Amico 1972: 31) Nietzsche navodi da je proces tragedijskoga kora dramski prafenomen; čovjek vidi preobraženoga sebe te postupa kao da je prešao u neki drugi lik. (Nietzsche 1997: 63) Kor je primjer kako se kod Marovića tenzija novoga i starog ostvaruje na različitim razinama. On gubi estetsku funkciju očuđenja i distance od užasa. Pritisnut je iskustvom totalitarističkih režima te upravo zbog toga *„ističe naslijeđenu anonimnost svojega glasa kako bi očitovao prazninu grupnjačke neodgovornosti i poslušničke instinkte amorfne mase."* (Čale Feldman 2004: 93) Iz navedenoga proizlazi da kor u Marovićevoj drami ne predstavlja ono što je predstavljao u grčkoj tragediji. Čak dolazi i do

promjene kora – kada Antigona postaje sve zamišljenija Melanipa okuplja novi kor ne bi li ju raspoložio. Iz toga proizlazi da je njegova najvažnija uloga da ističe važnost dobre i uzorne Antigonine vladavine i da se pobrinu o tome da ne posustane od svojih namjera. Laskaju joj i hvale fizički izgled, a kada posumnja u vladavinu nakon razgovora s Mantom, ohrabruju je da čini suprotno – da vlada i djeluje. Međutim, Antigona se prema koru odnosi s nepoštovanjem, štoviše tjera ga od sebe kada joj takav govor ne odgovara.

„KOR: *Izgledaš i jesi*
sebi ravna,
od svih nedostižna,
al nama bliska,
neprestano nova,
neprestano ista,
otkad te znamo
sebi i nama sukladna,
Antigono!
Skladna!
Sudbinska!“ (Petrasov Marović 1992: 142)

7.1. Jezične i stilske osobitosti Marovićeva dramskoga teksta

Grčka tragedija podrazumijevala je visoki stil, dok u Marovićevoj drami primjećujemo i pojavu niskoga stila, koji se dakako javlja uz visoki. Drama započinje prikazom stražara koji griju ruke na vatri i čuvaju Telamonovo tijelo. Kod Sofokla Kreont nije dozvolio pokopati Polinikovo tijelo, dok kod Marovića Antigona ne dozvoljava da se pokopa Telamonovo tijelo, a kada dođe do toga, bori se da sazna tko je to učinio i naredi da se tijelo ponovno iskopa i izloži zvijerima. Dakle, u odnosu na prototekst, Antigona sad preuzima Kreontovu ulogu. U cijeloj toj situaciji prevladava ironija, tako da s vremenom Marović visoki stil prebacuje u niski, koristeći psovke i namjerno iskrivljene riječi, odnosno govor pojedinaca. Spominju se razni pejorativni izrazi: *krmad, sita prasad, krmeljivci, prolivodina, prasad jednoglasna, bukvane, budalo, izdajice jezičava, zvijer, stara nezasitnica, stara prasica, škopiteljka duša.* Nastavno, kada Mlada Antigona i Izmena uvide da više nikako ne mogu doprijeti do Antigone, onda počinju koristiti deminutive – *tetice, sestro moja jedina i draga* – dok su do tada koristile isključivo pejorative. Antigoni izuzetno smeta kada se likovi ne izražavaju pravilno i u skladu s jezičnom normom, stoga već na početku drame, kada joj zapovjednik

kaže *brojutro*, daje do znanja da neće prihvaćati takvo izražavanje. Međutim, to je ne sprječava da ona sama koristi pogrdne nazive kada je takvo ponašanje razljuti.

„ANTIGONA: *Ne kaže se – pod voljom snage,*
nego – pod snagom volje, bukvane!“ (Petrasov Marović 1992: 133)

Suprotno tomu, za Antigonin se lik koriste samo uzvišeni i oplemenjeni nazivi od strane likova koji joj se ne žele suprotstaviti – šef polisije, zapovjednik, kor i slično. Razni su epiteti za Antigonu prožeti kroz čitavo dramsko djelo: *božanska kraljica, dalekosežna kraljica, najmudrija, najsnažnija, najpravednija, dalekovidna, najdalekovidnija, najdalekovidnija vladarica naša, jedinstvena vladarica, štit naš tvrdi, draga, dobra, sveta Antigona*. U djelu se javljaju i stalni epiteti, karakteristični za epiku: *ružobraza zora, feb Apolon, Zeus svenazočni*.

Kod svih se likova može primijetiti miješanje glagolskih oblika – perfekta i aorista, u zavisnosti od Antigonina raspoloženja te toga koliko je ozbiljna stvar o kojoj raspravljaju. I u Antigoninu govoru dolazi do raznih promjena. Primjerice, kada je ljuta koristi upitno-odnosnu zamjenicu *šta*, a kada je sabrana trudi se koristiti visoki stil te onda koristi zamjenicu *što*. Antigona se mijenja kada je nasamo s nekim ili kad s određenim likom razgovara pred drugima. Čim su u osami mijenja pristup i dozvoljava da joj se obraćaju slobodnije no inače. U tim situacijama posebno dolazi do promjene glagolskih oblika i načina izražavanja. Nakon što joj proročica Manta ukaže na to da griješi jer ne dozvoljava Telamonov pokop, sve više se osjeća Antigonino tmurno raspoloženje i nemir, što na koncu kulminira izlaskom iz susjedne dvoranu u drugu; dakle u četvrtoj se slici mijenja prostor scene. Vrlo je česta upotreba krnjih infinitiva na mjestima gdje bi trebali biti puni, vjerojatno zbog stiliziranosti. Marović također velikim tiskanim slovima ističe pojedine dijelove teksta kako bi naglasio način na koji se likovi izražavaju;

„ANTIGONA: *OB-ijedit ću te i OB-jesit, ne boj se...“* (Petrasov Marović 1992: 132)

„ANTIGONA: *Ne zna SE ili ne znaTE,*
ti ne znaš? (Petrasov Marović 1992: 130)

Također se javljaju pojedine riječi u suvremenome kontekstu, recimo kada Manta završi u tamnici šef polisije koristi izraz *ćuza*. Kor kasnije koristi riječi tamnica i zatvor, a Antigona čak komentira pred šefom polisije koji je on to izraz upotrijebio. Budući da se u

djelu često komentira Antigonina vlast u njezinome gradu-državi, dvosmislen je i naziv novoimenovanoga zapovjednika straže – šefa polisije, koji dakako upućuje na polis, ali i na suvremeni kontekst kao mogući šef policije. Tu dakako ima važnost i sam lik šefa polisije koji je na koncu ipak nepouzdan. Zanimljiva je i Marovićeva tvorba u sintagmi – došli smo do *dna dnice*. Tu nepravilnu tvorbu, i ujedno ironijski izraz, Marović koristi kako bi dodatno istaknuo u koliko se nepovoljnoj situaciji nalazi Teba zbog Antigonine vladavine. Marović ubacuje i žargone te dijalektalne izraze: *piždrili, pačat, odmaglite, huškati, naklapati, jariti, mrca, sinko*. Antigona jednom prigodom u solilokviju sebi kaže *stara moja*.

Kroz cijeli dramski tekst provlači se gradacija smrada raspadajućega Telamonova tijela. Na koncu taj smrad postaje nesnosan, a Manta ga dodatno pojačava stiskajući ostatak Telamonova tijela iz kojega je curila krv. To je ujedno i metafora za Mantino proročanstvo o propasti Tebe i Antigonine vladavine. Marović nerijetko koristi prebacivanje ne bi li istaknuo određene riječi i njihovu simboliku. Osim toga, u idućem citatu prepoznaje se i igra riječi kroz odnos tebi/Tebi koji je već spomenut glede simbolike naslova.

*„*MANTA: *Smrdi i ovdje,*
Al to ne smrdi nesretni Telamon.
To vlast tvoja, Antigono,
istina o tebi,
po svoj Tebi,
glasno i jasno,
smrdi.“ (Petrasov Marović 1992: 149)

7.2. Marovićev dramski stih

Budući da se Marović posebice istaknuo kao pjesnik, njegove drame itekako odišu poezijom i simbolizmom. Njegove prve drame poput *Obrazine* i *Zimskoga prostora* napisane su u prozi, tek u drami *Golubovi i dječaci* stih ima nešto važniju ulogu jer se izmjenjuju vezani i nevezani govor. Pitanje je zašto se Marović odlučio svoje kasnije drame pisati stihom, i to upravo djela posvećena antičkim temama: *Antigonu, kraljicu u Tebi* i *Temistokla*. Većina antičkih tema koje se obrađuju u hrvatskoj književnosti 20. stoljeća ipak su napisane prozom. Isto tako, Marović se smatra istaknutijim kao pjesnik, ali prve drame je pisao u prozi, tako da ni taj argument nije potpuno opravdan. U to doba stih ponovno postaje sve češći u hrvatskoj književnosti; od šezdesetih godina vraća se preko radio-drame. No, Marović se

ističe od ostalih dramskih autora toga vremena koji pišu stihom te Pavličić navodi kako su njegove drame napisane dosljedno i sustavno u upotrebi stiha, što kod ostalih autora nije uobičajeno. (Pavličić 1997: 83)

Stih u *Antigoni, kraljici u Tebi* razmjerno je kratak – prevladavaju stihovi od pet do osam slogova, ali ima i dužih i kraćih. Odmah možemo primijetiti i kako su poprilično veliki rasponi između najdužih i najkraćih stihova. Retci nisu simetrični, ne pokazuju nikakav tip pravilnosti ni što se tiče naglasaka, ni što se tiče broja slogova. Navedeno Marovića također udaljava od grčkoga prototeksta gdje se strogo poštuje izmjena dugih i kratkih slogova. Marović piše slobodnim stihom koji često nalikuje na prozni iskaz, ali nas poneka stilska figura, kao što je inverzija, ipak uvjeri da je riječ o stihovima. Najkraći stihovi imaju po jedan slog, a to su najčešće uzvici ili negacija, dok najduži stihovi nadmašuju dužinu našega heksametra pa dolaze i do 17 ili 18 slogova. (Pavličić 1997: 84)

Činjenica da je ova drama napisana u stihu ukazuje nam i na metametričku funkciju. Maroviću je važno da se njegov tekst razumije s pozornice jer mu je bitan smisao, ali stalo mu je i do toga da se osjeti kako je taj tekst pisan u stihovima. Kada gledatelj shvati da se radi o modernoj drami napisanoj u stihu onda će drugačije poimati tu dramu, čitavu interpretaciju i motivaciju. Na taj način se Marovićev tekst distancira od drugih interpretacija antičkih tema. (Pavličić 1997: 86)

7.3. Odnos Mlade Antigone i Antigone

U ovoj drami nailazimo na dvije Antigone, ali su u ovome slučaju u pitanju različiti likovi, za razliku od *Kreontove Antigone,* gdje se javljaju mitska i povijesna Antigona. Na sukobljenim pozicijama nalaze se Antigona (teta) i Mlada Antigona (nećakinja), a preko tih sudara vide se motivi vrijeđanja bogova te čuda kao iskaza božanskoga suda, kakva se shvaćanja inače odbijaju. (Čale Feldman 2004: 93) Antigoninom promjenom iz stare u mladu javlja se mogućnost sestrinskoga suosjećanja i prihvaćanja vlastite poniznosti, čime bi se moglo iskupiti političko nasilje – no to ipak ostaje neostvarivo. (Detoni-Dujmić 2005: 20) Kao što je već spomenuto, Antigona poprima osobine Kreonta iz Sofoklova djela. Sada je ona predstavnica surove i bezobzirne vlasti koja je jedina ispravna za čitav narod i grad. Prikriveno žali zbog vlasti koja ju je zatekla i žali što nije mogla roditi dijete, ali pred narodom to ne pokazuje. S druge strane, javlja se njezina nećakinja, Mlada Antigona, koja predstavlja junakinju poput Sofoklove.

Mlada Antigona suprotstavlja se Antigoninoj vlasti i teži tomu da se poštuju vječna, nepisana pravila. Ona je pokopala svojega brata Telamona unatoč Antigoninoj strogoj zabrani jer je osjećala da je to ispravno. Istu stvar učinila je i Antigona u svojoj mladosti – pokopala je svojega brata Polinika unatoč Kreontovoj zabrani. Ovom Antigoninom „pogreškom" Marović nam ukazuje na to da se u pozadini ipak kriju duboki osjećaji jer je i ona bila u identičnoj situaciji kao što je sada Mlada Antigona;

*„*ANTIGONA: *(...)*
On reče mi da ne zna
tko je pokopao Polinika... ovaj, Telamona." (Petrasov Marović 1992: 139)

Međutim, ipak se odlučuje čvrsto držati zakona svojega grada-države, stoga je jedina razlika u tome što se Antigoni Kreont smilovao na Tiresijin zagovor, a ona se sad odlučuje osuditi Mladu Antigonu bez obzira na Mantino upozorenje. I u Sofoklovu se djelu Kreont na koncu odlučuje smilovati Antigoni, ali prekasno. Zaključuje se da Mlada Antigona predstavlja duh prošlosti i najavljuje budućnost. Najavu budućnosti također vidimo u situaciji kada se ona objesi o pojas svojega pogrebnog ruha, a njezina majka Izmena zaziva Telamona da čuva svoju majku i da naraste preko sebe i Tebe.

Na početku ne dolazi do prepoznavanja iako je Mlada Antigona uvjerava da je nekoć bila ista kao ona jer Antigona smatra da im je samo ime identično. Međutim, zašto onda Marović kaže „*Nova Antigona – žrtva Stare Antigone."* (Petrasov Marović 1992: 167)? Već na početku drame kada se zapovjednik obrati Antigoni nazove ju *Anti-Antigonom*, što nam tada isprva nije jasno. Ali daljnjim rasplitanjem radnje otkriva se zašto je ona Antiantigona. Htjela ona to priznati ili ne, mijenja se od mlade u staru – odbacuje svoje prvotne ideale i božanske zakone sada kada je dospjela na poziciju vladarice Tebe. Tim stalnim mijenama pozicija i odnosa Marović nam ukazuje na oholost i licemjernost ljudi koji se prilagođavaju životnim situacijama prvenstveno onako kako to njima odgovara. Ali, nudi i svojevrsnu nadu jer to znači da ih neće stići patnja.

*„*MLADA ANTIGONA*: Ti si to bila, gotovo uvijek:*
beznadna i nepravedna.
Kad se samo sjetim
kakva si mogla biti
da si samo htjela." (Petrasov Marović 1992: 165)

„ANTIGONA: *Ipak se nadaš? Barem malo?*
Vjeruješ u staru, negdašnju, nepredvidljivu Antigonu?

MLADA ANTIGONA*: O kad bih imala razloga,*
rado bih povjerovala.
Ali nemam. I žao mi je.“ (Petrasov Marović 1992: 167)

„MLADA ANTIGONA*: Ona Antigona koja je pokopala Polinika*
nije ova koja me kažnjava srmću za isti čin.
Nije i ne može biti.
Ja sam sličnija tebi ondašnjoj
nego si joj sama sada slična.“ (Petrasov Marović 1992: 172)

7.4. Poigravanje sa završetcima drame

Marović nam nudi dva različita završetka drame. Poigrava se krajem tragedije nudeći nastavke u kojima su ukinute sve vrline nekadašnje Antigone jer ih uništava vladajuća moć. Antigona se nađe pred Sfinginom zagonetkom, isto kao i njezin otac Edip koji ju je pobijedio odgovorom „čovjek“ na povratku u Tebu. Zanimljivo je kako Marović koristi upravo Sfingu, s obzirom na idejnu sastavnicu ovoga dramskoga djela, dakle baš u kontekstu Edipova odgovora „čovjek“. Taj nas odgovor ovdje upućuje na sukob između vladara, odnosno vlasti, i ljudi, odnosno čovjeka, ali i na sukobe u samome čovjeku. Egipatska Sfinga bdije na rubu vječnosti – nad svime što je nekoć bilo, ali i što će biti. Prikazuje vladarevu moć koja štiti dobre, ali je nemilosrdna prema neposlušnima. U grčkoj mitologiji postojalo je čudovište Sfinga – napola žena, napola lav, koje je haralo Tebom i postavljalo pitanja prolaznicima. Ukoliko netko od prolaznika ne bi znao odgovor, Sfinga bi ih proždrla. Ona simbolizira izopačenu vlast te posljedice vladavine izopačenoga vladara. Pojavljuje se na početku sudbine koja je ujedno i tajna i neizbježna. (Chevalier, Gheerbrant 2007: 652-653) Upravo iz navedenih razloga Marović odabire Sfingu kao božansku silu koja će se uplesti u dramsku radnju i razriješiti ju. Antigona je svojom vladavinom ugrozila Tebu i sve njezine stanovnike – zato sveznajuća Sfinga dolazi i najavljuje propast posredstvom sudbine. Ona sve zna, stoga je samo njezina pojava dovoljna da upozori ljude.

U prvome završetku dolazi do rasta Telamonova tijela koje se proteže preko cijele visoravni. Njegova ogromna glava probija zid pozornice koja se tada rasklopi. Kada se sve smiri, pojavi se Sfinga kao *deus ex machina* te se spusti na povišeno mjesto i svi šute.

Telamon zapravo dolazi da bi se osvetio, a neprirodan rast njegova tijela ruši sve pred sobom. To je ujedno najava propasti Tebe, a glavna junakinja, Antigona, kao kraljica i vladarica predstavlja samu Tebu. Bez grada nema ni čovjeka, a o tome nam govori i Aristotel u *Politici*. Čovjek je po naravi društvena životinja, a kada je bez grada (savršenoga zajedništva) po svojoj naravi, onda je ili nevaljao ili bolji od čovjeka, tako reći bog. (Aristotel 1992: 3)

Druga verzija završetka također uključuje Sfingu. Sada se ona vraća s cijelom vojskom manjih sfinga. Antigona zapovjedi da se ukopa Telamonovo tijelo, ali to je već učinjeno jer su morali slušati Sfingine naredbe. Tada im Sfinga govori kako se ništa nije promijenilo od njezina vremena nego samo imena, što nam svjedoči o činjenici da se povijest stalno ponavlja i da se na pogreškama ne uči. Pavličić navodi da i u verzijama završetaka možemo pronaći razloge Marovićeva pisanja drame u stihu. Ovakav je završetak moguć jer se upotrebom stiha upozorilo kako je riječ o poetskoj drami u kojoj nisu važna ni klasična, ni modernistička pravila u razvoju drame. (Pavličić 1997: 86)

8. *KREONTOVA ANTIGONA*

Miro Gavran hrvatski je autor čije su drame najviše izvođene te tekstovi prevedeni na velik broj jezika. Jedno vrijeme bio je na čelu već spomenuta Teatra &TD, gdje je pokrenuo scenu Suvremena hrvatska drama. Ugled je stekao još kao student, odmah nakon premijere drame *Kreontova Antigona*, koja je izvedena 1983. godine u kazalištu Gavella. Kasnije se u svome dramaturškom radu ne posvećuje ovakoj tematici i ideologiji. (Prosperov Novak 2003: 654) Senker ističe kako su treći val u hrvatskoj književnosti nakon Drugoga svjetskog rata nagovijestili Miro Gavran i Lada Kaštelan. Lada Kaštelan u svojemu prvijencu *A tek su se vjenčali* (1980) odabire dva muško-ženska para likova koji su smješteni u isti odjeljak vlaka. Miro Gavran pak odabire Antigonu, koja je za razliku od Sofoklove Antigone u prvome dijelu drame bezrazložno zatočena u tamnici te je spremna na svaki kompromis ne bi li spasila svoj život. U Gavranovoj interpretaciji Kreont izmišlja gotovo sve događaje samo kako bi eliminirao neprijatelje i ostao na vlasti s Izmenom. (Senker 2011: 21)

Kao što je već spomenuto, Gavran se na početku drame zahvaljuje svojim suradnicima – Anouilhu, Smoleu i Sofoklu. Već samim naslovom drame Gavran nas upućuje da ova Antigona ne pripada nijednomu od navedenih autora, već da ona pripada Kreontu. Stoga naslov otvara i temu ove drame; riječ je o tragediji antičke djevice koja nema nikakvih razloga i želja za sudjelovanjem u političkoj drami koju osmišljava njezin ujak Kreont. I u Gavranovoj se *Antigoni* očituje borba pojedinca s poretkom, i to totalitarističkim. Ističe se uzaludnost pobune pojedinca u izmanipuliranome poretku svijeta. Međutim, razlozi sukoba ipak su daleko od antičkih, ali mogu se povezati s modernim svijetom apsurda. Gavran antičku priču o Antigoni poništava na način da isključuje priču o pokopu Polinika te daje Kreontu moć kreiranja događaja koja će mu omogućiti vječnu vladavinu, a Antigonu će učiniti junakinjom. (Muzaferija 2005: 22) Iako Gavran tematizira vlast i politiku, on ipak ne piše dramu za politički teatar, već je ona njegov obračun s politikom i političkim teatrom. (Senker 2001: 497) *Kreontova Antigona* otvorila je prostor naraštaju koji je putem dramaturških sredstava počeo preispitivati manipulacije vlasti i koji je prihvatio model prema kojemu *„čovjek nije glumac na sceni svijeta koju piše vlast.“* (Prosperov Novak 2004: 202)

Drama se sastoji od dvije scene odvojene međuscenom, koju je Gavran iskoristio tako da epizira radnju. Međuscena nam otkriva da teče umetnuta radnja; preko zvučnika čuje se Antigona koja uvježbava tekst za predstavu. Radnja se odvija u tamnici, a vremenski razmak između scena je sedam dana. To je vrijeme s razlogom izdvojeno kako bi Antigona uspjela

naučiti i uvježbati tekst za Kreontovu predstavu. Ovdje ne možemo govoriti o zatvorenoj prostorno-vremenskoj strukturi. Izostavljanje nekoga vremenskog razdoblja narušava apsolutnost prezentirane fikcije. (Pfister 1998: 361) Kraj drame nudi zaokret i u njemu se najviše očituje prebacivanje semantike mita u semantiku apsurda. Umjesto da pobjedi pravda – Antigona, ipak pobjeđuje moć – Kreont, koji ju je nadmudrio uzimajući u obzir sve situacije koje bi eventualno mogle uništiti njegovu predstavu. Prema tomu, primjećujemo otvoreni kraj drame. (usp. Pfister 1998: 154)

Kreont i Antigona smatraju se dvama likovima koji su na sukobljenim pozicijama. To možemo uočiti i u ovoj drami na čijem se početku nalazi Antigonina autokarakterizacija u kojoj saznajemo kako je bila sretna do jučer, dok je njezin ujak Kreont nije dao zatvoriti i osuditi na još dva tjedna života. Ono što je zanimljivo je to da Gavran Antigonu pripisuje Kreontu, štoviše naslov nam sugerira da ona njemu pripada. Moguće da je on usvaja nakon smrti njezine obitelji ili ju od nečega ili nekoga štiti. (Senker 2001: 496) *Kreontova Antigona* temelji se na Sofoklovoj *Antigoni*, ali Gavran problem vlasti ne osuvremenjuje, već se poigrava dramskim djelom tako što postavlja Kreonta kao autora Sofoklova dramskoga teksta. (Peričić 2008: 91)

Gavran je Sofoklovu priču o odnosu vlasti i čovjekovih ideala ispripovijedao na kafkijanski način. Antigona, mlada djevojka neupućena u politički život, biva osuđena a da ni sama ne zna zbog čega – baš poput Jozefa K. (Detoni-Dujmić 2005: 370) Na početku nam se dosta toga čini nerazumljivo, a glavno pitanje koje se proteže jest – zašto?; *„Zašto me je moj ujak Kreont dao zatvoriti, zašto ću umrijeti, zašto sam u tamnici, zašto, zašto, zašto?“* (Gavran 2001: 7) Antigona se pita što je skrivila da ju je dočekala ovakva sudbina i što bi mogla učiniti kako bi je izbjegla. Tako se s jedne strane ističe sudbina onih koji su izvan božanskoga svijeta, odnosno u ovom slučaju izvan vlasti (Antigona), dok se s druge strane ističe Kreont koji kroji sudbinu sebi i ostatku naroda jer mu je to u moći.

> „KREONT: *Narod je glup – narod misli samo ono što ja želim, narod čita moje proglase i sluša moje svećenike.“* (Gavran 2001: 11)

> „KREONT*: Moj narod misli mojom glavom, jer mora njome misliti, jer mu ja druge misli ne dopuštam.“* (Gavran 2001: 21)

Po pitanju izbora između bogova i ljudi *Kreontova Antigona* nije nalik na svoj uzor, Sofoklovu *Antigonu*. Gavranova Antigona nije stvarno biće, izmislio ju je ujak Kreont kako bi

od nje stvorio vječnost, ali sve u svrhu toga da učvrsti svoju vlast i slavu. *„Gavranova Antigona osuđena je na Kreonta, kao što je moderna drama osuđena na vlast i na čvrsto definirani odnos s njom.“* (Prosperov Novak 2003: 654) U poslijeratnome razdoblju dolazi do pobune protiv vlastitoga vremena, protiv ograničavanja čovjeka, a posebno čovjekovih misli i slobode. Težište je stavljeno na pronalazak smisla ljudskoga postojanja i opstanka, stoga ne čudi činjenica da se pisci okreću mitološkim temama kako bi ukazali na političku situaciju ondašnjega vremena. Čovjek u ovakvome svijetu ima dvije mogućnosti – prihvatiti situaciju takvu kakva jest, da nije čovjek već glumac koji se pokorava vlasti, ili može nestati iz kazališta, a i sa svijeta.

> „ANTIGONA: *Ne želim glumiti - ne želim više živjeti, gadi mi se ovaj svijet u kojem su sve drame napisane, gadi mi se svijet u kojem su uloge davno podijeljene, sve ove prljave igre i obmane...“* (Gavran 2001: 27)

U drami nailazimo na dva monologa, na početku kada je prisutna autokarakterizacija Antigone u kojoj se žali na svoju sudbinu, te kasnije kada Kreont prepričava svoju dramu, ali taj monolog ima veći stupanj dijalogičnosti. Pfister se poziva na Mukarovskoga ističući kako dijalog ima sematičku promjenu smjera između replika, dok monolog ima jedinstveni semantički smjer, te je kod dijaloga prisutna tendencija za kratkoćom replike, dok je kod monologa prisutna tendencija za dužinom. (Pfister 1998: 198) Uzimajući to u obzir, možemo reći da se ovdje sa sigurnošću radi o monolozima jer aspekti značenja u navedena dva monologa idu u jednome smjeru, osim toga što se od ostatka drame itekako ističu svojom duljinom.

Pfister ističe da prekidanju načela sukcesije kao obrnuti postupak odgovara širenje sukcesije stankama, odnosno šutnjom između replika. Stanke unutar replika i stanke između replika upućuju na oblike narušene komunikacije. I klasična drama poznaje šutnju, ali ona tada ima potpuno retoričku ulogu, dok u modernoj drami nije uvijek tako. (Pfister 1998: 220) Šutnja se kao izravni element često javlja u *Kreontovoj Antigoni*, a prvenstvena funkcija joj je pobuđivanje napetosti. U prvoj sceni do šutnje dolazi isključivo nakon Kreontovih replika, dok se u drugoj sceni većinom javlja nakon Antigoninih. Čitava je druga scena prožeta Antigoninim kratkim, dvosmislenim i provokativnim pitanjima upućenima Kreontu. Ohrabrila se budući da je osmislila na koji će način nadmudriti Kreonta, stoga ga izaziva mudrim pitanjima i konstatacijama, nakon kojih najčešće dolazi do stanki.

„ANTIGONA: *Opet ne shvaćaš – snaga i glasnoća nisu isto, postoji snažan šapat, znaš li to?*
KREONT: *Znam.*
ANTIGONA: *Ali samo u pravih kraljeva.*
KREONT: *Što time hoćeš reći?*
(Šutnja.)" (Gavran 2001: 20)

8.1. Koncepcija i karakterizacija likova Antigone i Kreonta

U čitavoj drami sudjeluju samo Kreont i Antigona. Na početku drame, kada su nabrojana lica, nisu objašnjeni njihovi međusobni odnosi, kako to inače često biva. I dalje je riječ o odnosu ujaka i nećakinje, ali nenaglašavanjem ovih rodbinskih veza Gavran nas upućuje i na Antigonu kao izmišljenu junakinju koja je stvorena samo da posluži svrsi; Kreontovoj predstavi za dobivanje moći i stjecanje ugleda. Budući da su jedini likovi, drama počiva na njihovu dijalogu. Szondi smatra da je dijalog nositelj drame (Szondi 2001: 17), a Solar ističe da je dijalog najprikladnije sredstvo za isticanje suprotnosti, u kojemu dva lika ističu različita stajališta tako što opravdavaju svoja, a opovrgavaju tuđa. (Solar 1997: 231) U drami sudjeluju samo Kreont i Antigona te je čitava drama izgrađena na njihovu dijalogu, a ono što pobuđuje napetost je suprotnost među njihovim mišljenjima jer ona sve više raste te se iščekuje očekivan ili neočekivan završetak. Ipak, treba uzeti u obzir da je nositelj drame u ovome slučaju neslaganje u mišljenjima glavnih junaka, odnosno njihove sučeljne pozicije.

U Gavranovoj je drami problematiziranje kazališnoga čina provedeno na Kreontovim željama da iskoristi teatar za ostvarenje političkih ciljeva – da preuzme potpunu vlast nad narodom i da mu nitko ne bude ravan. Međutim, Muzaferija ističe kako Gavran ipak ne dozvoljava takvu jednoznačnost jer Antigonino nepristajanje na odigravanje uloge nju dovodi do junakinje i žrtve vlastitoga filozofskog stava, što se može prepoznati i u dramama Anouilha i Smolea. Na takav način Antigona je vođena od nemoći do pobune, stoga razlog njezina suprotstavljanja Kreontu više nije pokop brata unatoč zakonu, već je cilj pobjeda nad tiraninom. (Muzaferija 2005: 24-25) Pred Antigonom stoji izbor – može odmah umrijeti ili poživjeti još četrnaest dana ukoliko odluči odigrati ulogu koju joj je namijenio Kreont, a njome može steći i besmrtnu slavu. Antigona očajnički želi živjeti stoga se odluči prihvatiti ulogu. Tom odlukom ona postaje igračka u strahu za vlastitim životom, kojom upravlja redatelj Kreont. (Detoni-Dujmić 2005: 370) Dok Kreont i Antigona vježbaju buduću predstavu i pritom izgovaraju stihove Sofoklove *Antigone*, oni ujedno i komentiraju čitav proces stvaranja te političke predstave i smjenjuju se u ulogama redatelja i glumca.

„ANTIGONA: *Stani ujače. Očito je da si ti jedan od onih neosviještenih umjetnika koji nisu svjesni značenja svoga djela. To kako si sad glumio ne sliči ni na što. Slabo je, papirnato, neuvjerljivo.“* (Gavran 2001: 20)

„KREONT: *Neće propasti - tekst je dobar.*
ANTIGONA: *Od glumaca sve zavisi.*
KREONT: *Od režije.*
ANTIGONA*: Da, od glumaca.“* (Gavran 2001: 24)

Antigona je dinamički koncipiran lik jer se razvija u cijelome tijeku teksta, i to kontinuirano. S druge strane, Kreont je statički koncipiran lik jer se on ne mijenja, već ostaje jednak u cijelome tijeku teksta. (usp. Pfister 1998: 262) Ne pristaje na kompromise i ne udaljava se od svojih uvjerenja. Kreonta možemo smatrati i višedimenzionalno koncipiranim likom. O njemu u tekstu saznajemo puno više informacija nego o Antigoni jer se težište stavlja na to da je on vladar, a ona samo karika koja će u njegovu lancu biti iskorištena za točno namijenjenu ulogu. Iako ne saznajemo na direktnim primjerima kakav je Kreont vladar, iz njegovih replika dolazimo do informacija kako se odnosi prema narodu, kako je došao na vlast i kakve su reakcije na prošle događaje, ali i kakve bi mogle biti na buduće.

„KREONT: *(...) Ljudski strah miriše, ja sam jedan od rijetkih koji ima njuh za ljudski strah.“* (Gavran 2001: 11)

„KREONT: *Naravno, ja se razlikujem od svih drugih ljudi: ne živim poput njih, ne sanjam poput njih, ne mislim što i oni, ne radujem se stvarima koje njihov život uveseljavaju, i znam mnogo više od svih.“* (Gavran 2001: 17)

Druga se scena odigrava na istome mjestu, u tamnici, ali tjedan dana nakon. Međutim, situacija se mijenja. Antigona, koja je u prvoj sceni prikazana kao izuzetno strašljiva djevojka, sada postaje svjesna važnosti svojih izbora te shvaća da smrt za nju nije kazna, nego vlastiti izbor. Ona odlučuje da neće prihvatiti odigravanje Kreontove predstave već će sama odrediti trenutak svoje smrti tako što će ispiti otrov. Međutim, Kreont je sve to predvidio tako se na kraju ipak on najslađe smije. (Detoni-Dujmić 2005: 370)

8.2. Postupak teatra u teatru

U *Kreontovoj Antigoni* primjećujemo jedan cjelovit odlomak koji implicitno govori o radnji Sofoklove drame, ali u novome kontekstu pripisuje se Kreontu te on navodi što se sve zbiva. Time što Gavran Sofoklovu priču ostavlja istovjetnom i ne stvara novu situaciju u koju će dovesti Sofokla i njegovu dramu, on zapravo osporava Sofokla kao autora *Antigone* te ju pripisuje Kreontu. Njegova interpretacija antičkoga mita uključuje vladara tiranina koji smišlja rat kako bi prevario javnost i sebi omogućio vječnu slavu. (Senker 2001: 497)

Kreont smišlja predstavu koja će biti izvedena prema njegovu dramskom tekstu. Napisao je dramu u kojoj će svi iz kraljevske obitelji odigrati svoje uloge. *„(...) U svijetu koji me okružuje sve se odvija prema mojim planovima, po mojim nacrtima, po mojim direktivima – a to je ono što sam cijeloga života priželjkivao: ne biti običan predmet kojim se drugi igraju, nego biti bog koji se igra drugima.“* (Gavran 2001: 16) Jedina koja će uz njega ostati na životu jest Izmena, i to iz razloga jer ga se ona najviše boji. Osmislio je lažni rat s Polinikovom vojskom, u kojem će dok opsada bude u tijeku, njegova tajna policija ubiti Eteokla i Polinika. Svi će se povući, a ostat će samo njihova tijela te će tako svi povjerovati da su se međusobno ubili. Eteokla, koji je branio grad, Kreont će pokopati sa svim častima, dok će zabraniti da se Polinikovo tijelo pokopa. Antigona će tada iz sestrinske ljubavi pokopati brata, ali će biti uhvaćena i dovedena pred Kreonta, a branit će se time što je svjesno odbila naredbu. Tada će Kreont narediti da ju se živu zakopa u grob, ali ona će ispiti otrov te će time potaknuti svojega zaručnika, Kreontova sina Hemona, da se ubije. Na kraju će se Euridika, Kreontova žena, ubiti zbog gubitka sina, dok Kreont ostaje na životu proklinjući svoju sudbinu. Na taj način Kreont će moći nesmetano vladati jer smatra da mu je obitelj najveći neprijatelj; *„(...) Oslobađam se petero najopasnijih protivnika, a u očima naroda tek sam malo kriv i mnogo nesretan.“* (Gavran 2001: 13)

Ovdje primjećujemo teatar u teatru, štoviše u kratkim i jasnim crtama prepričana je radnja Sofoklove *Antigone*, uz manja odstupanja. Čale Feldman navodi kako se umetnuto zbivanje najčešće temelji na fikcionalnome predlošku. To može biti neki autentičan dramski tekst pri kojemu novi dramski tekst uspostavlja eksplicitne intertekstualne veze s njime, bilo preko strukture i značenja, ili preko poetičkih upora. Umetci mogu biti cjeloviti i fragmentarni. Čale Feldman zamjerila je Gavranu što nije čitateljima dopustio da zapravo ugledaju Kreontovu predstavu, ali taj propust nije nastao zbog njegova mladenačkoga neiskustva, već zbog dodatnoga naglašavanja ironije kada na koncu Antigona ispija otrov, a Kreont ipak postaje pobjednik. (Čale Feldman 1997: 56)

Antigona izlazi iz poznate mitske priče i postaje lik koji će zamijeniti njezina plašljiva sestra, dok Antigona umire uslijed strasti i dosljednosti. Upravo ironizacija njezine sudbine njezinu tragediju čini još većom. (Peričić 2008: 93) Što se tiče drame u drami, možemo primijetiti izravnu povezanost između nadređene dramske igre i podređene drame u drami jer imamo identičnost *dramatis personae* – fiktivni glumci, koji izvode dramu u drami, djeluju i kao likovi u nadređenim sekvencama, u ovome slučaju Kreont i Antigona. (Pfister 1998: 324)

8.3. Mitska i povijesna Antigona

Dvojnost Antigonina lika prijelomna je točka smisla teatra u teatru jer je tek kroz dramsku igru Antigona shvatila da je jedini izlaz u otporu i neprihvaćanju Kreontove igre, makar taj otpor bio u potpunosti uzaludan. (Muzaferija 2005: 25) Antigona se kao junakinja razlikuje od Sofoklove po tome što je na početku Gavranove drame opisana kao mlada, pomalo sebična i neiskusna djevojka koja želi sačuvati svoj život na koji god je način to moguće; *„Da, ali ja sam obična djevojka koja je tek počela živjeti, ja nisam toliko luda da zbog principa odbacim život.“* (Gavran 2001: 14) Kaže Kreontu kako mu nitko neće povjerovati u priču o pokapanju brata budući da ona nikad ne bi prkosila njegovoj volji jer o njoj zavisi njezin život. Ona samo želi živjeti i uživati u blagodatima života – u zabavama, jahanju i plivanju; *„Želim živjeti, želim živjeti.“* (Gavran 2001: 9) Toliko je naglašena njezina volja i želja za životom, da joj i Kreont govori neka odustane od priče o životu jer je već mrtva – njezina je sudbina odlučena. Kreont je pokušava uvjeriti da će tim činom koji će joj dodijeliti postići besmrtnost i da će biti vječno živa u svim legendama. Međutim, nju to zaista ne zanima i po tome se itekako razlikuje od Sofoklove junakinje koja dubinski vjeruje da će činom pokapanja svojega brata steći vječnu slavu;

> „ANTIGONA: *(...)*
> *Zar ikada bih mogla veću slavu steć*
> *od ove, što sahranih brata rođenog?“* (Sofoklo 2012: 35)

> „ANTIGONA: *Potpuno mi je svejedno što će ljudi pričati o meni kad me ne bude.“* (Gavran 2001: 12)

Antigona tek u drugoj sceni postaje mitska junakinja, koja se u potpunosti pomirila sa smrću i ne želi više živjeti; *„Blizina smrti – te dvije riječi lijepo zvuče.“* (Gavran 2001: 22) Prisutan

je potpun kontrast u kratkome vremenskom razdoblju, naime radi se samo o sedam dana. Antigona ipak ne pristaje odigrati predstavu zbog naroda, već samoubojstvom ističe svoju pobunu. Ona ne želi javno odigrati svoju ulogu samo zato da bi uništila Kreontovu predstavu, a svega postaje svjesna kada osjeti Kreontov strah. (Senker 2001: 497)

Antigona je prošla preobrazbu od uplašene i kukavne djevojke do hrabre junakinje koja će poduzeti sve što je potrebno ne bi li se suprotstavila Kreontu. Treba istaknuti da Antigona još kao povijesna junakinja ima priliku osjetiti Kreontov strah jer joj se povjerava kako nikomu ne vjeruje i proganja ga osjećaj da će mu netko iz ljute pohlepe oteti krunu. Međutim, Antigona tek kao mitska junakinja uspijeva dokučiti odakle taj strah dolazi i shvaća kako ga može okrenuti protiv Kreonta;

> „KREONT: *Osjećam da je sve ovo previše... previše snažno izgovaraš, kao da su to doista tvoja uvjerenja, ne zaboravi da si tek mlada djevojka, ti si sad govorila kao da nisi od ovoga svijeta, ponašaš se kao polubog, a ipak si običan smrtnik.“* (Gavran 2001: 26)

> „ANTIGONA: *(...) ti više ne živiš, ti strahuješ, i kad nas pobiješ sve, opet ćeš se bojati, i opet ćeš ubijati, i opet ćeš se bojati, nikad nećeš biti miran, nikad spokojan...“* (Gavran 2001: 27)

Na koncu joj Kreont nalazi zamjenu, njezinu sestru blizanku, Izmenu. Kod Sofokla se ne spominje da su one blizanke, ali su obilježene dvostrukom sličnošću kao rezultatom incesta. (Čudić 2017: 106) Kada Antigona pokušava spasiti svoj život, ona moli Kreonta da ubije Izmenu umjesto nje; *„Ubij Izmenu, a mene poštedi – nas dvije smo blizanke, po svemu smo iste, nitko nas ne razlikuje.“* (Gavran 2001: 11) Na kraju upravo ta Izmena postaje Kreontova Antigona, odnosno mitska junakinja, dok Antigona predstavlja povijesnu Antigonu koja umire i biva zaboravljena. Izmena kao mitska junakinja dakako predstavlja djevojku koju je njezina predanost idealima odvela u smrt, dok je povijesna Antigona ona koja je suočena s tekstom i predstavom Kreontove, odnosno Sofoklove *Antigone*. Ovdje možemo istaknuti i modernu varijantu u koncepciji dramskih likova jer dolazi do gubljenja Antigonina identiteta. Već njihovim određenjem kao jednojajčanih blizanki gubi se mogućnost njihova razlikovanja, a Kreontovom zamjenom Antigone Izmenom ta se dva lika stapaju u jedan. Senker navodi kako takvu situaciju nalazimo i u Matkovićevu *Heraklu* gdje na koncu drame umire povijesni Heraklo, reumatičan starac, dok mitski Heraklo, snažni junak, odnosi pobjedu. (Senker 2001: 141)

U vremenu između prvoga i drugog dijela drame Antigona doživljava preokret te se u potpunosti identificira sa svojom ulogom. Upravo iz toga razloga Antigona se u drugome dijelu odlučuje ubiti – samo da napakosti Kreontu i da u konačnici onemogući izvedbu njegove drame; *„Moju smrt nećeš režirati."* (Gavran 2001: 26) Takav nas svršetak drame također podsjeća na Matkovićeva *Herakla*. U toj tragediji vlast preko slijepih pjesnika kontrolira priču o Heraklovoj smrti te javnosti prenosi inačicu Heraklova samoubojstva. U drami nije prikazana Heraklova smrt na lomači, već Iola prenosi priču o tome događaju slijepim pjesnicima kako bi je oni mogli opjevati. Na isti takav način i Gavranov je Kreont spreman na sve opcije koje se mogu odviti – on Antigonu mijenja njezinom blizankom Izmenom, dok će njezino tijelo skriti u grobnicu. Senker navodi da Antigonino samoubojstvo nije ništa razriješilo, već upravo suprotno, ona ne umire kao moralna pobjednica, nego kao izigrano biće. (Senker 2011: 22) Za razliku od Herakla, Antigonina se smrt izravno prikazuje, ona pred Kreontom ispija bočicu s otrovom te umire u saznanju da ju je Kreont izigrao. Gavran nije dopustio da Antigona otkrije narodu Kreontovu laž i političku spletku, već se sva istina otkriva samo između njih dvoje, u četiri oka. Antigona je tako posramljena, a Kreontu nije naređeno, što je i cilj Gavranove postmoderne igre mitom. (Muzaferija 2005: 23)

9. *CVITA, VITICA, TICA... (ILI MOJA DVA BRATA I JA)*

Helena Peričić, osim posvećenosti znanstvenomu radu, autoricom je poezije, priča, dnevničkih zapisa te dramskih tekstova. Njezina zbirka od četiri dramska teksta, *Izići na svjetlo,* objavljena je 2005. godine. Obuhvaća drame *Izgaranje ili ratni profiteri, Izići na svjetlo, Soror Mea* i *Magdalena Francisca Illyrica.* To su četiri drame o ženinome putu i pokušaju izlaska na svjetlo, s time da su dvije junakinje iz prošlosti, dok su dvije iz sadašnjosti. (Nikčević 2008: 216) Peričić često odabire dramske žanrove poput farse, kolaža ili lutkarskoga komada. Ukoliko žanrovski ne odredi dramu, autorica joj naznači dužinu, a sve njezine drame upravo su jednočinke. Nikčević ističe kako na taj način slijedi trend kratkih dramskih djela te da žanrovske odrednice upućuju na to da se radi o svojevrsnome bijegu ili isprici, o čemu svjedoči i sama autorica svojim naznakama o tim djelima. (Nikčević 2008: 224) Peričić se u svojem literarnom radu posvetila ratnoj tematici, međutim ovo će poglavlje biti posvećeno njezinoj reinterpretaciji mitološke tematike u djelu *Cvita, vitica, tica... (ili Moja dva brata i ja),* koje je nastalo prema motivu iz Sofoklove *Antigone,* a objavljeno je u časopisu *Forum* 2012. godine.

Ovu monodramu čini 13 slika. Svaka slika donosi određenu situaciju iz Cvitina života koju ona prenosi publici iz svoje perspektive, s time da događaji nisu prikazani kronološkim redoslijedom. U detaljnim didaskalijama autorica opisuje način na koji se scena mijenja te što se nalazi na zaslonu u pozadini. Peričić uspijeva poštivati Aristotelovo jedinstvo mjesta jer protagonisticu Cvita ne pomiče s pozornice, ali putem mijene slika na zaslonu u pozadini, u svakoj idućoj slici mijenjaju se i vrijeme i mjesto. Epsko komentiranje dramske igre može se odviti putem projekcija, traka s natpisima, naslovima scena i slično. Peričić to postiže posredstvom velikoga platna na kojemu se projektiraju prigodne slike u pozadini pozornice. Te projektirane slike odražavaju raspoloženje i ton koji su Cvitinim monologom izraženi u svakoj pojedinoj slici. Kako dramska napetost raste, tako se intenziviraju i slike koje se prikazuju. Jedino u XII. slici nema prikaza slike na zaslonu – a upravo u toj slici saznajemo da Cvitin brat Niko ostaje nepokopan jer se borio protiv hrvatske vojske. Proizlazi da i odsustvo određenih konstanta u drami utječe na unutrašnju razinu dramske igre. Prikazom ništavila i osvjetljivanjem protagonistice Cvite u toj slici ukazuje se na to da će ona sada postati glavni akter, ali izgleda da uzaludno jer nitko nije doživio njezin herojski čin. Uvijek postoji određena napetost u odnosu između realnoga scenskog prostora i fiktivnog mjesta radnje.

Autorica ta dva prostora povezuje upravo pozadinskim slikama koje se nalaze na scenskome prostoru, a dočaravaju fiktivno mjesto radnje. Peričić također ostavlja širok prostor redatelju eksplicitno mu se obraćajući u didaskalijama i objašnjavajući koje elemente može iskoristiti na koji način. Pritom su autorski tekstovi u didaskalijama izrazito književno oblikovani – nisu samo u ulozi režijskih uputa.

Kao što je navedeno, u svakoj su slici prisutni različito vrijeme i mjesto tako da Cvitu upoznajemo kroz njezine šetnje ljetnim jutrima u djetinjstvu, preko studentskih dana u Zagrebu do boravka u njezinu rodnome mjestu – *„mali, sredozemni, dalmatinski, zatucani grad."* (Peričić 2012: 1324) Peričić dramu piše u skladu sa standardnojezičnom normom, ali za ilustraciju dalmatinskoga grada ponekad upotrijebi neke dijalektalne izraze: *did, matere, cvite, ditetu, tice, lancun, pinija, bez šuga*; o čemu nam svjedoči i prvi dio naziva drame *Cvita, vitica, tica*. Za realno oslikavanje Cvitina neimenovana rodnog grada iskorišteni su odnosi među ljudima i realistički prikaz primitivnosti sredine.

Drama je pisana u prozi, osim određenih citiranih dijelova koji su napisani u stihu, o čemu je već bilo govora. Javlja se poneka riječ napisana podebljanim slovima, a autorica već u didaskalijama otkriva da su riječi podebljane zbog inteziviranja emocija junakinje Cvite, koja u tim trenutcima takve riječi pri izgovoru dodatno naglašava. Bujanje emocija i porast dramske napetosti prikazani su i putem Cvitinih ponavljanja određenih riječi, što se posebno očituje u V. slici: *van, van, van – dragim, dragim, dragim – znala sam, znala sam.* U ovoj se slici, kao i u njoj ponovljenim riječima, da iščitati sva čežnja Cvitina srca – ona želi biti slobodna poput ptice u zagrljaju svojega voljenog, što nam potencira i sam naslov drame. U XII. slici pri kulminaciji dramske radnje, ponovno se osjeća porast dramske napetosti kada Cvita uzima maskirne jakne svoje poginule braće i izgovara: *„Moj Niko. Moj Teo. Moj Niko. Moj Teo."* (Peričić 2012: 1335) Time dodatno naglašava da ne postoji razlika između njezine braće, iako je njihov otac tada dodatno ističe. Za Cvitu oni su oduvijek bili jedno, a takvima su i ostali. Isto tako, kao što su u *Kreontovoj Antigoni* Izmena i Antigona prikazane kao jednojajčane blizanke, Peričić Cvitinu braću, Niku i Tea, također prikazuje kao jednojajčane blizance.

Na pozornici se uvijek prikazuje sadašnjost, ali to ne znači da su drame uvijek pisane prezentom. Iako se Cvita cijelo vrijeme nalazi na pozornici u vremenu koje je oslikano kao sadašnje uz pomoć scenografije, ona gotovo u svim slikama prenosi životne činjenice govoreći upravo u prošlom vremenu – perfektu. Jedino se u posljednjoj slici eksplicitnim obraćanjem publici i zboru djevojaka obraća zapovjednim načinom – imperativom, te upućuje na sadašnjost i novonastalu spoznaju.

Osim prožetosti epskim elementima, u ovoj monodrami prevladaju i realistički te naturalistički elementi (lokve krvi, podizanje krvavih dlanova te krvave maskirne jakne). Cvitina se sudbina može smatrati unaprijed određenom naslijeđem te izravnim utjecajem okoline. Ona svakako predstavlja zarobljenicu svoje sudbine i itekako je obilježavaju sredina i trenutak. Javljaju se realistički prikazi stradavanja, koji su prividno ublaženi korištenjem ostalih stilskih tehnika. Prikaz Cvitina invaliditeta Peričić prividno ublažava lirskim opisom ljeta, dok se opis Teove smrti ublažava upotrebom eufemizma *„Samo je zaklopio oči...“* (Peričić 2012: 1333)

Sve hrvatske adaptacije Sofoklove *Antigone* već nas svojim naslovom upućuju na moguću radnju, ali i vrstu djela. Drama *Cvita, vitica, tica... (ili Moja dva brata i ja)* jedina u sebi ne nosi istaknuto ime lika Antigone (ili negaciju istoga), ali se zato u alternativnome naslovu očituje antigonski motiv. Taj nas dio naslova podsjeća na naslov antologijske Pupačićeve pjesme *Tri moja brata i ja*. Može se dogoditi da autor citira samo određenu konvenciju te ju krši na inovativan način, što je bio slučaj s prethodno obrađenim dramama. Čitatelj i gledatelj očekuje osobitu tematiku barem nakon upoznavanja s činjenicom da je ovo monodrama nastala po motivu iz Sofoklove *Antigone*. Međutim, u prvim se slikama ne može točno razabrati povezanost tih dvaju djela – osim da je riječ o tragičkoj junakinji, no tragička je krivnja potpuno drugačije realizirana i ostvarena. Tek se od XI. do XII. slike u potpunosti očituje povezanost jer tada dolazi do smrti braće i Cvitinoga protestnog pokopa poginuloga Nike, koji je prethodno ostao nepokopan. Ukoliko se određeno očekivanje ne ostvari, to povećava napetost, a može proizvesti i ironiju u kontrastu između očekivanoga i realiziranoga. (usp. Pfister 1998: 80)

9.1. Funkcija Cvitinih monologa

Solar navodi da je monodrama dramska vrsta u kojoj tekst izgovara samo jedna osoba, često uz glazbenu pratnju. Popularizirana je u 18. stoljeću u Njemačkoj i Francuskoj, a u novije se vrijeme javlja kao adaptacija raznih lirskih, proznih i dramskih djela. (Solar 2007: 318) Promijenjena vrijednost mjesta monologa u znakovnome sustavu drame daje za rezultat nastanak monodrama u kojima je cijeli tekst u monologu jednoga lika. Monolog u monodrami nije element forme s neutralnim značanjem. Činjenica da određeni lik koristi samo monološki govor upućuje na razotkrivanje njegove svijesti, ali prikazuje i njegovu izoliranost te sklonost samoopažanju. (Pfister 1998: 205) Monolog se može promatrati kao konvencija koja treba

nadopuniti odsutnost komunikacijskoga sustava u drami. Često služi da bi gledatelju prenio informacije o prošlosti ili o budućim namjerama. U monodrami se prikazuje svojevrsna Cvitina biografija, a naglasak je stavljen na utjecaj okoline koja ju je pokušala oblikovati po svojim pravilima. Cvita zaista je izoliran lik koji je sklon samoopažanju – međutim, ona ga provodi gledajući sebe kroz oči drugih ljudi – a na taj način uočava samo negativne karakteristike, strah, samoću i izdaju.

U drami se javlja i dijalogiziranje monologa. Monološka refleksivnost može se prekinuti apostrofiranjem – obraćanjem nekom božanstvu, biću ili predmetu. Ta suprotna strana ne daje nikakav odgovor, ali dolazi do značenjskih promjena smjera unutar monologa jer lik može zamišljati reakcije toga bića kojemu se obraća ili ishod cijele situacije. (Pfister 1998: 201) Cvita se u XII. slici obraća Bogu ne bi li joj ukazao na smisao njezine patnje. Ona podiže svoje krvave dlanove prema nebu, kao simbol žrtve. U posljednjoj i najkraćoj, XIII. slici, Cvita gleda u modrozeleno more, koje simbolizira boju očiju njezine braće te se eksplicitno obraća gledateljima i ženskoj klapi koja u pozadini pjeva; *„Gledajte ljudi, to modro i zeleno iz očiju moje braće!...“* (Peričić 2012: 1336) Ovdje također uočavamo dijalogiziranje monologa koji svoju apostrofiranu stranu pronalazi u obraćanju publici. Ispunjen je situacijski kriterij monologa budući da se lik ne obraća nikomu na pozornici i komunikacija je još uvijek jednosmjerna. Međutim, na ovaj način govornik napušta unutrašnji komunikacijski sustav i zasniva komunikacijski sustav s epskim posredovanjem. (Pfister 1998: 202) Iako se Cvita obraća publici, dramska iluzija nije razbijena jer Cvita ne izlazi iz svojega lika, već ushićeno želi da i drugi dožive spoznaju koju je ona upravo doživjela. Publiku u ovome kontekstu treba doživjeti kao fiktivne gledatelje, između kojih se u odnosu s likom događa epska komunikacija. Do prekidanja iluzije došlo bi kada bi glumac izašao iz svoje uloge i eksponirao se kao glumac te gledatelje izložio kao kazališnu publiku. (Pfister 1998: 132) Jedina situacija kada dolazi do prekida dramske iluzije jest u X. slici kada se Cvita obraća publici rečenicom *„Međutim, bujnost u mojemu životu prestala je u prošloj slici.“* (Peričić 2012: 1333)

9.2. Prisutnost određenih simboličkih elemenata

U didaskalijama prve slike navodi se da se na pozornici nalazi deblo bez krošnje. Stablo predstavlja simbol života te cikličnost ponovnoga umiranja i rađanja. Ciklus pobuđuje lisnato drveće na kojem se svake godine lišće gubi te se ponovno prekriva njime. (Chevalier, Gheerbrant 2007: 687) Ovdje je stablo prerezano, dakle ne nudi mogućnost nove prilike i

početka. Nausprot takvomu deblu, u pozadini se na zaslonu prikazuje rascvjetala žuta brnistra. Ta brnistra Cvitu podsjeća na bezbrižne šetnje njezina djetinjstva. Cvijet se može pojaviti kao arhetipska slika duše, a značenje mu se utvrđuje prema bojama. U psihoanalizi boja izražava glavne čovjekove psihičke funkcije, a žuta boja je boja svjetlosti, zlata i intuicije. (Chevalier, Gheerbrant 2007: 67) Takav motiv pronalazimo u XI. slici kada Cvita opisuje posljednje trenutke Nikina života tako što uzdiže pogled prema nedostižnomu nebu, a sve je čisto iznad krošnje poput nekadašnjega neba iznad brnistre i rijeke – nema ni dima ni baruta. Prvom kontrastivnom slikom dočarava se oprečnost Cvitine mladosti i odrasle dobi. U mladosti je još bila zaigrana djevojčica željna života, poput cvijeta koji treba procvasti. S druge strane, kao odrasla osoba izmučena životom i tragičnim situacijama, ona postaje poput prerezanoga drveta – nije uspjela zadržati pogled uperen u nebo i uzaludno više puta pruža ruke prema istome ne bi li ga dosegla.

U IX. je slici opisano kako je Cvita postala invalidom neopreznom igrom njezine braće. Ta nam je situacija važna i iz razloga jer je opisani događaj u toj slici prethodio tomu da Cvita odluči ošišati svoju dugačku kosu na vrlo kratku dužinu. Kosa često simbolizira moć, a Cvita je izgubila i moć i bujnost života kada je ostala prikovana za kolica. Protestno reže svoju kosu otkrivajući novi period svojega života; dugačka kosa bi joj samo bila podsjetnik na prošlost. Cvita se u jednu ruku nada i da će probuditi samopoštovanje i potisnuti strahove pred svojim novim licem. Nikako nije slučajno što se to odvilo baš u ljeto 1991. godine jer tada počinje rat koji također obilježava Cvitin lik.

U šesteročlanoj obitelji, u kojoj je Cvita najmlađe dijete, jedino ne saznajemo imena majke i oca. Peričić ih ostavlja bezimenima, kao što su i sami po sebi bezlični. S druge strane, sva ostala imena pomno su odabrana. Protagonistica Cvita nosi ikavsku varijantu imena Cvijeta, koja upućuje na njezin rodni kraj, ali i na potpun kontrast njezina imena i života. Cvitina sestra Izmena očigledno predstavlja poveznicu s Antigoninom istoimenom sestrom. Cvita i njezina braća znali su je zvati nadimkom Izzy, štoviše Cvita se nije ni mogla dosjetiti koje je njezino pravo ime; *„Izidora, Izabela.... Izmena! Da, dali su joj ime Izmena.“* (Peričić 2012: 1326) Imena braće su Teo i Niko (Teo predstavlja Eteokla, a Niko Polinika). Svih pet imena – uključujući ona koja Cvita navodi u nemogućnosti dosjećanja Izmenina imena – upravo su antičkoga grčkog podrijetla. Teo je skraćena verzija imena Teodor, koje znači Božji dar (dok Izidora predstavlja dar), a Nikino ime predstavlja pobjedu. Niko simbolično i odnosi pobjedu jer biva pokopan unatoč očevoj zabrani, i to uz ljubičice, simbol nevinosti, te ciklame, simbol pomirenja.

9.3. Određenje lika Cvite u odnosu na vrijeme i okolinu

Iako je ova monodrama nastala po motivu Sofoklove *Antigone*, u njezinoj se pozadini ipak javlja ratna tematika. Naime, upravo su situacije prije rata i političke nesuglasice utjecale na odnose u obitelji i na očev posao. Cvitina majka podrijetlom je iz Vojvodine, na što ju je redovito podsjećala susjeda Stanka. Opreka u odnosu istok-zapad rezultirala je na koncu rastankom Cvitinih roditelja. Majka ih je napustila u vrijeme rata jer više nije mogla biti u zemlji koja nije njezina, dok je otac tada prešao iz jugoslavenske u hrvatsku vojsku. Očevo odabiranje hrvatske strane rezultiralo je i njegovim nedozvoljavanjem Nikina pogreba jer se on borio protiv hrvatske vojske. Dolazak rata ujedno je naglasio Cvitinu propast jer joj u ratu umiru voljena braća te ona ostaje usamljena i ponovno zanemarena – čak i buntovan čin pokapanja brata (i to u invalidskim kolicima) unatoč zabrani ostaje nezapažen. Tim paradoksom i apsurdom Cvitina nesretna životna sudbina postaje još tragičnija; ona cijeloga života teži upravo za pažnjom i priznanjem, ali ih ni tada ne dobiva. Osim što vrijeme i prostor utječu na njezinu obitelj (obiteljski odnosi, podrijetlo, očev posao), utječu i na njezinu mladost jer podrazumijevaju određene obrasce ponašanja na koje Cvita ne želi pristati jer nisu u skladu s njezinim duhom. Dolazi vrijeme rata, a Cvita se već u invalidskim kolicima osjeća dovoljno nemoćna.

Prisutna je jasna polarizacija likova. Gotovo da ih možemo podijeliti u dvije skupine; u jednoj bi bila Cvita, a u drugoj svi ostali, s time da su Cvitina braća Teo i Niko poprilično neutralni likovi i mogli bi činiti dodatnu zasebnu skupinu. Cvita se općenito izdvaja se iz svoje obitelji – čak je i njezina sestra Izmena bila nalik mami i posve šutljiva što je Cvitu smetalo. Ona se, poput Ivaniševićeve Marije, osjećala kao da joj sestra prati svaki korak samo kako bi mogla uočiti kada napravi nešto neispravno. I Cvita i Marija opisane su kao mlade djevojke željne života, ali neprihvaćene u društvu zbog svojega karaktera. U Sofoklovoj *Antigoni* Izmena ne želi s Antigonom pokopati Polinikovo tijelo jer ju je strah vlasti i moguće smrti kao kazne. S druge strane Peričić koristi situaciju pokapanja brata kao mogućnost konačne pomirdbe i uspostavljanja balansa između dviju sestara – Izmena (Izzy) shvati da Cvita više ne može nositi teret na svojim leđima te je ona odvodi u šumu kako bi zajedničkim snagama omogućile Niki dostojanstven pokop. Otac je prikazan kao šutljiv, iznimno hladan i nezainteresiran, jedino bi se izvikao na Cvitu kada bi pretjerala u svojoj zaigranosti. Cvita navodi kako roditelji nisu vodili brigu ni o njezinoj sestri Izzy, iako joj se činilo da im je ona draža. Otac čak i pri Cvitinu antigonskom činu pokapanja brata ostaje vjeran svojemu

karakteru pa ni tada ne reagira, štoviše preuzima i ulogu odbjegle majke te samo šuti. Cvitina majka nije toliko obilježena rodnim ulogama i partijarhatom, koliko vremenom u kojem živi.

> *„Ah ta mama... šutljiva, tiha, bezglasna mama otvorena pogleda; bila je majstor u šutnji. Mislim da se malo pribojavala izreći svoje mišljenje, sud; možda su je tako odgojili, možda je tako u ono doba trebalo funkcionirati žensko čeljade.“* (Peričić 2012: 1324)

> *„(...) Iako, ni tata, a još manje mama nisu baš često marili u razgovoru za mene, nisu znali razgovarati, možda ih nisu tako učili, odgajali, kao da je razgovor suvišan, kao da ne služi ničemu, samo riječi riječi riječi...*“ (Peričić 2012: 1326)

Cvita je statički koncipiran lik jer ostaje jednaka u cijelome tijeku teksta, iako se recipijentova slika o njoj može mijenjati s obzirom na raspoloženje u svakoj određenoj slici. (usp. Pfister 1998: 262) Ono što je kod Cvite konstanta je to da se vječno osjeća kao tuđa lutka; objekt koji je potreban ljudima kako bi došli do ostvarenja svojih snova, a u tom cirkusu ona sebe ne uspijeva ostvariti. Također je višedimenzionalan lik jer je karakterizirana većim skupom obilježja; o Cviti saznajemo njezine biografske podatke (dob u pojedinoj slici, podrijetlo, fakultetsko obrazovanje...), psihičko stanje i stalan osjećaj manje vrijednosti, odnose prema drugim ljudima (neuklapanje u širu masu), ideološku orijentaciju (ona je protiv svake političke ideologije, zanima je samo ljubav i sloboda), reakcije na određene situacije u kojima se zatiče... (usp. Pfister 1998: 264)

> *„(...) Ah, **ja** sam bila ta koja je stalno dizala galamu, išla mami i tati na živce, stalno komentirala i kritizirala, nikad ih nisam puštala na miru... nisu se mogli opustiti za stolom, za objedom, dok su kartali, čitali novine... – tako su barem oni govorili...“* (Peričić 2012: 1326)

Samoća i nedostatak pažnje kod Cvite su rezultirali time da se, kao mlada djevojka tek završena fakulteta, dala u zagrljaj političaru koji joj je napravio dijete. Dalje se neželjeno vanbračno dijete ne spominje u drami – stoga možemo pretpostaviti da se ni Cvita na koncu nije uspjela ostvariti u majčinstvu, baš poput Sofoklove Antigone. *„Samoća me ubijala, ali ja sam znala da će se to promijeniti kad-tad...“* (Peričić 2012: 1329)

9.4. Motivsko-idejna sastavnica

Istinska drama treba ostaviti neka pitanja otvorena i ostaviti recipijente s unutrašnjom borbom bez konkretne odluke. Život kakvoga ga Cvita poznaje predstavlja borbu i uzaludno vrtenje u krug. Drugi izlaz bilo bi okončanje života, koje se ipak ne ostvaruje. Ovakav otvoreni tip drame može proizaći iz pokušaja prikazivanja trajnoga stanja u kojemu je nezamislivo bilo kakvo rješenje, već je moguće jedino ciklično vraćanje na početak. (Pfister 1998: 154) Svaka slika u ovoj monodrami zaista može stajati zasebno i iz nje se može razviti sasvim nova priča. U tome svjetlu, sagledavajući slike ove monodrame u drugačijem kronološkom rasporedu, one mogu upućivati na cikličnost jer se ne vidi izlaz iz Cvitine tragične životne sudbine. Međutim, radnja nije u potpunosti ciklički oblikovana jer Cvita ipak na kraju pronalazi određeni smisao. U beskonačnosti mora vidi svoju braću – i tako će ih vječno imati. Let ptica predodređuje ih da budu veza između neba i zemlje. Cviti se pridodaje simbol (p)tice zbog njezine zaigrane, skakutave osobnosti i nemanja mira. Svaka je ptica predodređena da poleti i odleti. Cvita to ne uspijeva, otežana teretom očekivanja drugih ljudi, ali i vlastitim invaliditetom, ali spas pronalazi na Zemlji, i to u prirodi.

Kroz Cvitin se život proteže jobovsko pitanje – zašto pravednik pati? Ona zaista predstavlja tragičnu junakinju koja nije ni po čemu odstupila od dozvoljenih normi, nije nikomu ništa nažao učinila, ona je jednostavno bila svoja i zbog svoje je individualnosti i stradala. Vrijeme rata, stalnih sukoba, nametanja raznih ideologija rezultira time da se pojedinac gubi u masi i postaje samo broj. Štoviše, ukoliko taj pojedinac poput Cvite želi utjecati na okolinu, ali ne uspijeva, mora biti svjestan da time neće ništa postići. Gušenje slobode i svakoga vida individualizma očituje se i u liku Cvite. Sve je u njezinu životu bilo uzaludno i tek pokušaj da se istakne i odstupi od uobičajenoga. Opreka uobičajeno – drugačije prožeta je kroz čitavo ovo dramsko djelo. Čak i kad Cvita napravi čin u kojemu odstupa od rečenoga – kada održi pogreb svojemu bratu Niki – ni tada se apsolutno ništa ne događa. Prevladava apsurdnost i uzaludnost pokušaja promjene; jedino što je stalno i opstaje jest besmisao pokušaja pronalaženja vlastita identiteta i borbe s okolinom. *„Ima li smisla sve što sam htjela, a u čemu nisam uspjela?“* (Peričić 2012: 1334) Iz toga proizlazi da Cvita nije ničemu kriva, krivnja je sastavni dio nje, a zapravo je kriv položaj koji joj je dodijeljen i vrijeme koje ju je dopalo da u njemu prebiva. Pokušava izazvati sudbinu, ali ne dobiva apsolutno nikakav odgovor već se osjeća besmisao pobune pojedinca, što nam govori o prebacivanju semantike mita u semantiku apsurda. Cvita je žrtva vlastitoga vremena i u tome je modelu dosljedno prikazana.

10. ZAKLJUČAK

Od svih Sofoklovih tragedija Antigona je najviše proučavana i prevedena na najveći broj jezika, stoga nas ne čudi činjenica da je više puta poslužila kao predložak – prototekst, jednostavnije rečeno inspiracija, za nastanak novoga književnog djela. O veličini Sofoklova literarnoga stvaralaštva govori i činjenica da se Aristotel, pri pisanju svoje *Poetike*, vrlo često poziva na Sofoklove tragedije kao adekvatne primjere, dok Hegel *Antigonu* naziva apsolutnim uzorom tragedije. Utemeljitelj psihoanalize, Sigmund Freud, svoju kćer nazivao je „moja Antigona“. Lik Antigone je izvan svakoga vremena i prostora te upravo iz toga proizlazi njezina univerzalnost. U hrvatskoj se, kao i svjetskoj književnosti, u 20. i 21. stoljeću javlja znatan broj dramskih tekstova u kojima se javlja ne samo lik Antigone, već i barem okvirna mitološka priča o njezinu životu i djelu, koju je Sofoklo utjelovio još u 5. stoljeću prije Krista.

Na razne načine suvremeni autori interpretiraju lik Antigone te antički mit. Marović se, kao i Žižek, poigrava krajem tragedije, nudeći razna rješenja, u kojima se na neki način oduzimaju određene karakterne osobine lika Antigone. U svezi s time, Gavran se poigrava autorstvom tragedije te na taj način suprotstavlja ideale prikazane u prototekstu s idealima koje promovira apsurdni, suvremeni svijet. Ivanišević i Peričić putem likova Marije i Cvite prikazuju uništavanje personaliteta pojedinca zbog utjecaja okoline te vremena i prostora u kojemu ti likovi žive. Nedvojbeno je da je ovdje riječ o alegorijskim dramama koje su odjevene u mitski ogrtač jer im on omogućuje da prikažu svoje aluzije na stvarnost i politički utjecaj, te da razvijaju kritičnost prema dogmatizmu koji ubija svaki oblik individualizma. Ova se idejna sastavnica očituje u svim prethodno analiziranim dramama. Ivanišević ironijski u svojoj drami prikazuje zaborav ideala i junaštva te propasti uzora baš u doba mira, nakon Drugoga svjetskog rata.

Bez obzira na to koliko su se direktno ili indirektno prethodno analizirane drame osvrtale na Sofoklovu tragediju, nude nam sličnu ideologiju koja je zasjala još u antičko vrijeme. Obrađuju temu vlasti i općega dobra, a u ovim se hrvatskim inačicama često preobražava tko je nositelj vlasti, a tko ideala. Gavran ostavlja Kreonta kao nositelja vlasti, dok u Marovićevu djelu Antigona predstavlja vlast, a njezina nećakinja Mlada Antigona predstavlja opće dobro. I Antigona i Kreont bune se na svoje uloge vladara. Težak im je kraljevski život; Antigona navodi kako ne spava noćima i ne uspijeva oka sklopiti, dok Kreont ističe kako legne u krevet i pravi se da spava. Karakteristika vladara koja im je zajednička je i ta što sve predviđaju – Antigona je svojom oporukom predvidjela što će se

dogoditi ukoliko ju Melanipa otruje, dok je Kreont predvidio da će Izmena odigrati Antigoninu ulogu ukoliko dođe do samoubojstva.

Antigonina željezna volja, neutaživa strast i beskompromisno slijeđenje svojih ideala itekako može poslužiti kao osnova za razvijanje nove mitske priče. Svi su likovi motivirani nečime što izaziva njihovo ponašanje – krajnju prilagodbu ili pak odbijanje autoriteta. Moć u konačnici nije prikazana isključivo kao represivna jer tako druga skupina likova ne bi bila okarakterizirana kao podložna i pokorna. Stoga nije važno je li određeni lik slijepo slijedi ili ne slijedi ideologiju jer jednaka tragika može proizaći iz oba slučaja; Ivaniševićeva Marta i Marovićeva Antigona propadaju upravo zbog beskompromisnoga slijeđenja ideologije, dok Gavranova Antigona i Cvita Helene Peričić propadaju zbog nepristajanja na nametnute im stavove. Junaci koji žele postati velikani i dići svoj spomenik moraju biti svjesni toga da u grčkoj tragediji nije moguće ujedno biti i dobar/pravedan te velik/heroj. Upravo se ova činjenica potvrđuje u hrvatskim adaptacijama antigonske teme. U svim se djelima javlja i motiv izdaje, a najpotresnija je stvar kod izdaje upravo ta što ona nikad ne dolazi od neprijatelja.

Ističe se moralna dimenzija te stalno sukobljavanje likova upravo oko političkih pitanja iza čega se krije reduciranje slobode i narušavanje individualizma svakoga pojedinca. Budući da je prostor hrvatske drame druge polovice 20. stoljeća bio takav da su autori mogli (ili htjeli) izraziti mišljenja vezana uz političku situaciju, eksperimentirajući s antičkim temama i motivima upućuju upravo na političku situaciju ondašnjega vremena, od koje se većina, svakako, i ograđuje. To dakako da ne znači da je uvijek riječ o političkim dramama.

Semantika mita postepeno se pretapa u semantiku apsurda; iako je krivnja ukinuta, kazna se svejedno zadržava. Postavlja se pitanje je li Antigonina propast, preciznije rečeno tragedija – neizbježna? Zaslužuje li ona sve što joj se događa? Je li zaista u tolikoj količini „kriva“ da na taj način mora ispaštati? Bez obzira na to kakvi bi odgovori bili na ova pitanja, jedino na što se Antigona može osloniti jest vjera u božansku pravdu i predodređenu joj sudbinu, jer posve je razumljivo – izlaza iz te situacije zacijelo nema. Kod svih tragičkih junaka naglasak je stavljen na važnost određivanja vlastite sudbine putem izbora, pa tako i kod lika Antigone. Prema tomu, prihvatiti apsurd u jednu ruku znači i nadvladati ga, što se najviše očituje kod protagonistice Cvite u drami *Cvita, vitica, tica... (ili Moja dva brata i ja)*.

Možda je zaista smisao Antigonina života bio upravo u patnji, bez obzira na to je li ju zahvatilo prokletstvo, ili jednostavno nesretna sudbina – jer iz te je patnje i krivnje proizašlo herojstvo i vječna slava. U tome svjetlu, postoji mogućnost da je Antigona ipak pronašla smisao života. Ona jest izgubila bitku i život, ali je dobila smisao. U ovu kategoriju ne bi

spadali likovi Antigona iz hrvatske dramske književnosti upravo zbog apsurda koji na kraju prevladava – iz njihova života ili prouzročene smrti ne proizlazi ništa, svijet samo nastavlja dalje funkcionirati kao da se ništa nije ni dogodilo. Likovi su prikazani samo kao karike u lancu ostvarenja tuđih životnih snova i ideala.

11. SAŽETAK

Lik Antigone u suvremenoj hrvatskoj drami

Svrha je ovoga rada prikazati koncepciju lika Antigone u suvremenoj hrvatskoj dramskoj književnosti, i to uzimajući u obzir djela: *Ljubav u koroti ili Antiantigona* (1957) Drage Ivanišević, *Antigona, kraljica u Tebi* (1981) Tončija Petrasova Marovića, *Kreontova Antigona* (1983) Mire Gavrana i *Cvita, vitica, tica... (ili Moja dva brata i ja)* (2012) Helene Peričić. Naglasak je stavljen na važnost aktualizacije mitoloških tema u suvremenoj književnosti, posebice antigonskih i antiantigonskih motiva. Rad je posvećen i proučavanju ostvarivanja načina utjecaja iz stranih književnosti budući da je riječ o dramama koje se, više ili manje izravno, intertekstualno poigravaju sa Sofoklovom *Antigonom,* kao i s drugim književnim djelima. Budući da je kao prototekst uzeta starogrčka tragedija, posebno je poglavlje posvećeno Aristotelovim pravilima o dobrome načinu pisanja, u sklopu kojega se analizira koliko suvremeni autori poštuju određena Aristotelova načela. Na koncu slijedi podrobna analiza svih navedenih drama, gdje se po svoj prilici fokus stavlja ne samo na interpretaciju dramskih djela, već i na gradnju lika Antigone u svakoj pojedinoj drami, kao i na filozofsku-idejnu sastavnicu, a sve u svrhu toga ne bismo li istaknuli kolika je važnost i univerzalnost Antigonina lika od antike pa sve do suvremenosti.

Ključne riječi: Antigona, suvremena drama, tragedija, mit, intertekstualnost, utjecaj, Sofoklo

Antigone's Character in Modern Croatian Drama

The purpose of this paper is to present the concept of Antigone's character in modern Croatian dramatic literature taking into account the works: *Ljubav u koroti* (1957) written by Drago Ivanišević, *Antigona, kraljica u Tebi* (1981) written by Tonči Petrasov Marović, *Kreontova Antigona* (1983) written by Miro Gavran and *Cvita, vitica, tica...(ili Moja dva brata i ja)* (2012) written by Helena Peričić. Emphasis has been put on the importance of updating mythological themes in contemporary literature, particularly antigonal and antiantigonal motifs. The paper is also devoted to studying the effect of the influence of foreign literature since it is about dramas/plays that are more or less in direct intertextual

relations with Sophocles *Antigone*, as well as with other literary works. Since an ancient Greek tragedy was taken as a prototype, there is a particular chapter devoted to Aristotle's rules on good writing in which it is analyzed how much contemporary authors respect Aristotle's principles. At the end of the paper there is a thorough analysis of all of the mentioned dramas, where the focus is not only on the interpretation of dramas, but also Antigone's character in each drama, as well as the philosophical and conceptual component – all for the sake of emphasizing the importance and universality of Antigone's character from antique to the modern times.

Keywords: Antigone, modern drama, tragedy, myth, intertextuality, influence, Sophocles

12. LITERATURA

Aristotel. 2005. *O pjesničkom umijeću*. Preveo, priredio Zdeslav Dukat. Zagreb: Školska knjiga.

Aristotel. 1992. *Politika: prijevod i sedmojezični tumač temeljnih pojmova.* Preveo Tomislav Ladan. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Banov-Depope, Estela. 2011. *Zvuci i znaci: Interkulturne i intermedijalne kroatističke studije.* Zagreb: Leykam International.

Batušić, Nikola i Vladan Švacov. 1998. „Drama, dramaturgija, kazalište". U: *Uvod u književnost.* Ur. Zdenko Škreb i Ante Stamać. Zagreb: Nakladni zavod Globus.

Batušić, Nikola. 1984. „Suvremena hrvatska drama i kazalište 1955-1975.". U: *Dani Hvarskog kazališta: Suvremena hrvatska drama i kazalište: eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru.* Split: Književni krug Split.

Beker, Miroslav. 1995. *Uvod u komparativnu književnost*. Zagreb: Školska knjiga.

Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije.* Zagreb: Matica hrvatska.

Brecht, Bertolt. 2004. *Collected plays: Eight.* Preveli i priredili Tom Kuhn i David Constantine. London: Bloomsbury.

Car-Mihec, Adriana. 1999. „Postmoderna drama: terminološki aspekti". *FLUMINESIA.* Vol. 11., No. 1-2, str. 49-72.

Chevalier, Jean i Alain Gheerbrant. 2007. *Rječnik simbola: mitovi, snovi, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi.* Preveli Danijel Bučan, Ana Buljan, Nada Grujić, Mihaela Vekarić i Filip Vučak. Zagreb: Kulturno-informativni centar Naklada Jesenski i Turk.

Čale Feldman, Lada. 2004. „Antigona, Antigone". *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost.* Vol. VIII, No. 17/18, str. 90-97.

Čale Feldman, Lada. 1997. *Teatar u teatru u hrvatskom teatru.* Zagreb: Matica hrvatska.

Čudić, Mirna. 2017. „Antigona od antike do postmodernizma – poimanje Sofoklova predloška u Kreontovoj Antigoni Mira Gavrana“. *Croatica et Slavica Iadertina*. Vol. XIII, No. 1., str. 103-110.

Dodlek, Ivan. 2011. „Aristotelovo određenje tragičnoga“. *Metodički ogledi.* Vol. 18., No. 2., str. 31-39.

Dukat, Zdeslav. 1981. *Sofoklo: ogledi o grčkoj tragediji*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.

D'Amico, Silvio. 1972. *Povijest dramskog teatra*. Preveo Frano Čale. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Frangeš, Ivo. 1987. *Povijest hrvatske književnosti.* Zagreb – Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske, Cankarjeva založba.

Franić Tomić, Viktorija. 2008. „Prva hrvatska Antigona“. U: *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu.* Vol. 34., No. 1., str. 254-264.

Gavran, Miro. 2001. *Odabrane drame.* Zagreb: Mozaik knjiga.

Gotovac, Mani. 1983. „Drago Ivanišević: Ljubav u koroti, drama.“ U: *Dani Hvarskog kazališta.* Vol. 10., No. 1., str. 325-331.

Ivanišević, Drago. 1981. *Izabrana djela: Pjesme – novele – Ljubav u koroti.* Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Ivanišević, Drago. 1958. *Ljubav u koroti.* Beograd: STOŽER, novinsko-izdavačko preduzeće.

Jolles, André. 2000. *Jednostavni oblici*. Preveo Vladimir Biti. Zagreb: Matica hrvatska.

Lederer, Ana. 2004. *Vrijeme osobne povijesti: ogledi o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu.* Zagreb: Naklada Ljevak.

Leksikon hrvatske književnosti: djela. 2008. Ur. Dunja Detoni-Dujmić i drugi. Zagreb: Školska knjiga.

Leksikon stranih pisaca. 2001. Ur. Dunja Detoni-Dujmić i drugi. Zagreb: Školska knjiga.

Leksikon svjetske književnosti: djela. 2004. Ur. Dunja Detoni-Dujmić i drugi. Zagreb: Školska knjiga.

Musa, Ivica. 2004. „Grijeh, krivnja i odgovornost u grčkoj i kršćanskoj tragediji". *Obnovljeni život: časopis za filozofiju i religijske znanosti*. Vol. 59., No. 1., str. 61-74.

Muzaferija, Gordana. 2005. *Kazališne igre Mire Gavrana.* Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.

Nietzsche, Friedrich. 1997. *Rođenje tragedije*. Prevela Vera Čičin-Šain. Zagreb: Matica hrvatska.

Nikčević, Sanja. 2008. *Što je nama hrvatska drama danas?*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod hrvatske.

Pavletić, Vlatko. 1983. *Svjedok apokalipse: U srž pisanja Drage Ivaniševića.* Zagreb: Itro August Cesarec.

Pavličić, Pavao. 1988. „Intertekstualnost i intermedijalnost: tipološki ogled". U: *Intertekstualnost & intermedijalnost,* str. 157-197. Ur. Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić Tolić, Pavao Pavličić. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.

Pavličić, Pavao. 1997. „Marovićev dramski stih". U: *Književno djelo Tonča Petrasova Marovića: zbornik radova,* str. 82-91. Split: Književni krug Split.

Peričić, Helena. 2012. „Cvita, vitica, tica... (ili Moja dva brata i ja)“. *Forum*. Knj. 8., br. 10-12. Zagreb: HAZU, Razred za književnost.

Peričić, Helena i Grgo Mišković. 2009. „Intertekstualnost u hrvatskoj drami druge polovice 20. st.: tipologija“. U: *Krležini dani u Osijeku: tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu,* str. 103-116. Zagreb-Osijek: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazalište i glazbe HAZU, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta Zagreb, Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Filozofski fakultet Osijek. Priredio Branko Hećimović.

Peričić, Helena. 2014. „Ispisati istinu umjesto povijesti“ (otpor ideološkom u izboru hrvatskih drama iz druge polovice XX. st.). U: *Poznanskie Studia Slawistyczne (Dysydenci, konstetatorzy, kultura otporu i wspolczesnošć),* (Poznan, Poljska/Poland), 6 (2014), str. 185-203. Ur. Joanna Brodniewicz.

Peričić, Helena. 2008. *Tekst, izvedba, odjek: trinaest studija iz hrvatske i inozemne dramske književnosti*. Zagreb: ERASMUS Naklada.

Petrasov Marović, Tonči. 1992. *Odabrana djela II.: proza, drame*. Split: Književni krug Split.

Pfister, Manfred. 1998. *Drama: teorija i analiza*. Preveo Marijan Bobinac. Zagreb: Hrvatski centar ITI.

Prosperov Novak, Slobodan. 2003. *Od Bašćanske ploče do danas*. Zagreb: Golden marketing.

Prosperov Novak, Slobodan. 2004. *Povijest hrvatske književnosti: suvremena književna republika, svezak IV*. Split: Marjan tisak.

Roßmanith, Sigrun. 2003. „Putovi i stranputice ženskog nalaženja identiteta“. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost.* Vol VII, No. 15-16., str. 90-97. Preveo Dubravko Torjanac.

Senker, Boris. 2001. *Hrestomatija novije hrvatske drame: II. dio 1941-1995*. Zagreb: Disput.

Senker, Boris. 2011. *Teatrološki fragmenti: o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*. Zagreb: Disput.

Sofoklo. 2012. *Antigona, Kralj Edip*. Preveo Bratoljub Klaić. Zagreb: Školska knjiga.

Solar, Milivoj. 1998. *Edipova braća i sinovi: Predavanja o mitu, mitskoj svijesti i mitskom jeziku*. Zagreb: Naklada Naprijed.

Solar, Milivoj. 2007. *Književni leksikon: Pisci. Djela. Pojmovi*. Zagreb: Matica hrvatska.

Solar, Milivoj. 2009. *Nakon smrti Sancha Panze: eseji i predavanja o postmodernizmu*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Solar, Milivoj. 1997. *Suvremena svjetska književnost*. Zagreb: Školska knjiga.

Solar, Milivoj. 1997. *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.

Szondi, Peter. 2001. *Teorija moderne drame 1880-1950*. Preveo Ivan Katić. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.

Šimundža, Drago. 1974. „Pitanje krivnje i grijeha u suvremenoj književnosti". *Crkva u svijetu: prinosi*. Vol. 9., No. 3., str. 263-277.

Zlatar, Andrea. 1996. „Antičke teme u mladoj hrvatskoj drami". U: *Krležini dani u Osijeku 1995: Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*. Priredili Branko Hećimović i Boris Senker. Osijek - Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku, Pedagoški fakultet Osijek, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, HAZU.

Žižek, Slavoj. 2016. *Antigona.* Prevela Patricija Vodopija. Zagreb: Fraktura & HNK.

Weissman, Philip. 2004. „Sofoklova Antigona: psihologija usidjelice". *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*. Vol. 7., No. 15/16, str. 96-103. Prevela Ivana Barbarić Straža.