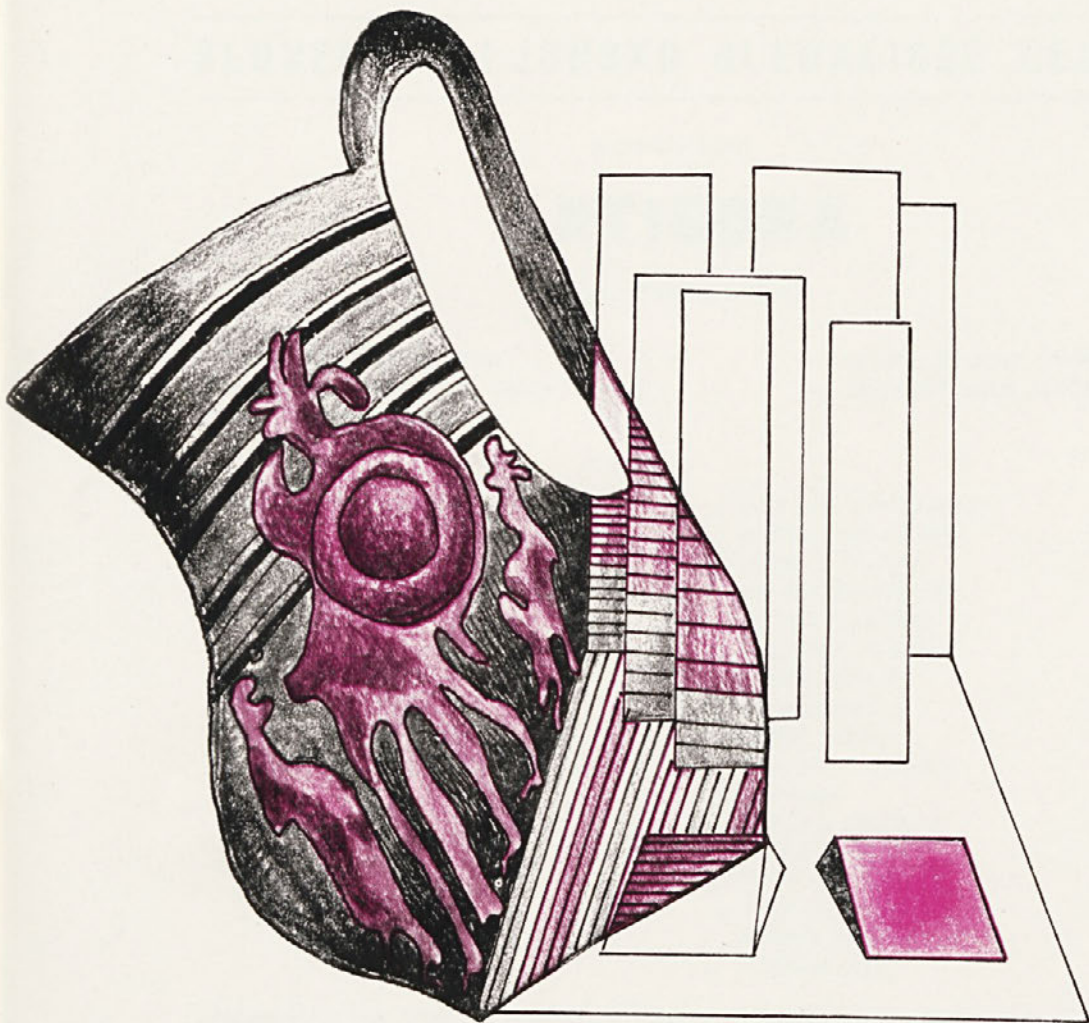




SOFOKLES  
**ANTIGONA**

ANTIGUA  
80000000





---

# SLOVENSKO LJUDSKO GLEDALIŠČE CELJE

---

SOFOKLES

## ANTIGONA

REŽIJA: FRANCI KRIŽAJ

PREVOD: KAJETAN GANTAR  
DRAMATURG PREDSTAVE: JANEZ ŽMAVC  
LEKTOR: MAJDA KRIŽAJEVA

SCENA: AVGUST LAVRENČIČ  
KOSTUMI: MIJA JARČEVA

### O s e b e

ANTIGONA  
ISMENA  
KREON  
STRAŽAR  
HAJMON  
TEJREZIAS  
GLASNIK  
EVRIDIKA  
VODJA ZBORA  
ZBOR TEBANSKIH STARCEV

✓ MARJANCA KROŠLOVA  
✓ LJERKA BELAKOVA  
✓ STANKO POTISK  
✓ BRUNO VODOPIVEC  
✓ BORUT ALUJEVIČ  
✓ BOGOMIR VERAS  
✓ JANEZ BERMEŽ  
✓ JANA ŠMIDOVA  
✓ SANDI KROŠL  
✓ MATJAŽ ARSENIJUK  
✓ IVO BAN  
✓ MARJAN DOLINAR  
✓ PAVLE JERŠIN  
✓ MIRO PODJED  
✓ JOŽE PRISTOV  
MARKO SIMČIČ  
ŠTEFAN VOLF

Vodja predstave: Tone Zupanc — Sepetalka: Sava Subotič — Tehnično vodstvo: Franjo Cesar — Razsvetljava: Bogo Les — Odrski mojster: Franc Klopučar — Slikarska dela: Ivan Dečman — Frizerska dela: Vera Pristov — Krojaška dela pod vodstvom Amalije Palirjeve in Ota Cerčka.







## **PREDZGODBA**

Sinova nesrečnega kralja Ojdipa sta sklenila, da se bosta izognila Usodi, ki je bila prerokovana njunemu rodu. Prekletstvu bosta ušla tako, da si bosta menjaje delila prestol v rodni Tebah. Ko je preteklo prvo leto, pa se Eteokles, ki je prvi zasedel prestol, upre, da bi vladarske pravice predal bratu Polineiku. Ta se je medtem poročil z argejsko princeso. Pregovoril je šest argejskih knezov in se podal z njimi na znani pohod »sedmih proti Tebam«. Preden se prične naša igra, je prišlo pred mestnimi vrati do odločilne bitke. Oba brata si v dvoboju zadata smrtne rane. Usoda, ki je v rokah bogov, se je spolnila. Noč zatem se sovražna vojska umakne, Tebe pa ves naslednji dan in vso noč slavijo zmago in mir. Kreon, stric obeh bratov, prevzame oblast in se vseli v kraljevo palačo, kjer prebivata sestri padlih bratov, Antigona in Ismena.

KAJETAN GANTAR

## TRAGIČNI KONFLIKT V ANTIGONI

Od velikega grškega dramatika Sofokla (495—406) nam je v celoti ohranjenih le sedem tragedij, to je komaj dobra dvajsetina njegovega pesniškega opusa. Med ohranjenimi sedmimi tragedijami veljata za največji umetnini Kralj Ojdip in Antigona. Težko je reči, kateremu teh dveh del gre prvenstvo: morda je Kralj Ojdip vsebinsko bolj napet, dramaturško bolj dognan in bolj pretehtan v svoji kompoziciji, toda Antigona ima globlje etične korenine, osnovni tragični konflikt je v njej jasneje načrtan, tako da nehoti spominja na kristalno čiste linije Partenona.

Antigona pa je tudi najbolj samonikla Sofoklova dramska umetnina. Lik naslovne junakinje, kot stoji pred nami v Sofoklovi tragediji in kot je nato prešel v zakladnico svetovne književnosti, je pesnikova povsem izvirna pesnitev. Samo ime Antigone je sicer izpričano že pred Sofoklom, in ozadje motiva — dvo boj med bratoma Polinejkom in Eteoklom — je vzeto iz mitičnega izročila. Saj drugače v grški tragediji sploh ni moglo biti: dramska uprizoritev je bila sestavni del atenskega bogoslužja in tragedija je bila v bistvu le odrska interpretacija božje besede, kot se je prelivala skozi mitično izročilo. Toda osnovni konflikt, na katerem je zasnovana Sofoklova tragedija — Kreontova prepoved pokopa državnega izdajalca Polinejka in motiv dekleta, ki kljubuje tej grozeči prepovedi, motiv sestre, ki postavlja ljubezen



do mrtvega brata višje kot državni zakon — ta motiv je Sofoklova povsem izvirna stvaritev, sledov tega motiva ne najdemo nikjer pred Sofoklom.

Da bi herojsko veličino Antigoninega dejanja še bolj stopnjeval, ji je pesnik postavil ob stran lik sestre Ismene. Tudi to ime je vzel iz mitičnega izročila, toda iz nje je ustvaril spet svojevrsten lik — lik dobrosrčnega, a povprečnega dekleta. Ismena občuduje pogum svoje sestre, vendar označuje njeno početje kot blazno. Povprečneži navadno v življenju vselej, kadar se kdo loti kakega velikega in tveganega dejanja, to označujejo kot »blaznost« in »norost«. Povprečneži se navadno zadovoljijo le s pasivnim odporom proti zlu. Toda vprašanje je, ali to zadošča. Ali ni pasivnost že sama po sebi podpiranje zla?

Prvi in osnovni etični imperativ ob soočenju z zlom je akcija proti temu zlu; in v tem smislu je Antigona izrazilo angažirana drama, naslovna junakinja pa nosilec te akcije.

Nemški filozof Hegel je označil Sofoklovo Antigono kot eno najpopolnejših dramskih umetnin (*»vortrefflichste und befriedigendste Kunstwerk«*), češ da je v njej nad vse jasno zarisan konflikt med dvema najvišjima moralnima silama, konflikt med dvema enakovrednima duhovnima vrednotama. Po Heglu je namreč bistvo tragedije ravno v konfliktu med dvema takšnima silama: čim bolj sta dve moralni vrednoti izenačeni, tem bolj tragičen je konflikt med njima, tem popolnejša je tragedija kot tragedija. Takšni najvišji moralni vrednoti sta na primer domovina in družina. Človek je zavezan obema, in kadar pride do spopada med njima, takrat nastane izrazito tragična situacija. Do takšne tragične situacije pride ravno v Antigoni, kjer Antigona zastopa družinsko, Kreon pa domovinsko pravo. Vsak od njiju ima — po Heglu — prav, nobeden od njiju ne more popustiti od svojih načel, zato je tragični konflikt neizogiben.

Vendar se zdi, da je Heglova teza, ki je našla precej privrženecv in naslednikov, v primeru Sofoklove Antigone zgrešena. Ni namreč mogoče trditi, da predstavljata Kreon in Antigona dve enakovredni moralni instanci, Kreon državo, Antigona družino. Ni mogoče trditi, da je tragični konflikt zasnovan na enakovrednem spopadu med državo in družino, ali kot so skušali nekateri pozneje modificirati to tezo, na konfliktu med človeškim in božjim pravom.

Antigona zastopa pravico do pogreba pokojnega brata. To pa je po antičnem pojmovanju sveta in neodtujljiva pravica slehernega človeka, najsi bi bil tudi zadnji izmeček človeške družbe. Noben Kreon in noben oblastnik nima pravice, da bi mu v imenu državnih zakonov ali kakih drugih višjih interesov kratil to osnovno pravico. Človeško telo predstavlja — tudi če si odmislimo Sofoklove verske aspekte — tudi še po smrti tako dragoceno vrednost, da ga ne gre razmetavati za žrtje psom in ujedam. V tem pogledu ima Antigona absolutno prav, in Kreon, ki ji to pravico odreka in jo zaradi tega kaznuje s smrtjo, je absolutno na krivi poti. O moralni izenačenosti dveh vrednot ne more biti besede.

Po drugi strani pa lahko tudi presodimo, kakšen je Kreontov »prav«, kakšno pravo zastopa Kreon. Pri

dedičih Heglove teze zasledimo trditev, da je Kreon glasnik »domovine«, da zastopa interese »države«, da je nosilec »državnega prava«. Toda kakšna je ta država, ki jo zastopa Kreon? To lahko najlepše razberemo iz Kreontovega razgovora s sinom Hajmonom (v. 732 ss):

Kreon: Mar to dekle ni zagrešilo izdajstva?

Hajmon: Meščani Teb pa niso tega mnenja.

Kreon: Meščan me bo učil, kako naj vladam?

Mar nisem ja z v tej hiši gospodar?

Hajmon: Država ni last enega moža!

Kreon: Kaj ni država kraljeva posest?

Hajmon: Samo v pustinji lahko vladaš sam.

Z drugimi besedami, Kreon gleda na državo kot na svojo zasebno posest, kjer je njegova beseda edini zakon. Tu srečamo prvič v zgodovini jasno formulirano znano absolutistično načelo: »L' état c'est moi«. Edina dolžnost državljanov je pokorščina (v. 675-6):

A kjer cvetê država, prvi temelj  
blaginje je pokorščina.

Oblastnika je treba ubogati v vsem (v. 666-7):

Le komur dana je oblast, ga ubogaj  
v vsem — naj je majhno, naj je prav, naj ne.

Po Kreontu je torej treba oblastnika ubogati tudi tedaj, kadar nima prav. Kreontov zadnji in odločilni argument je oblast in sila: kdor ima oblast, ima vedno prav, tudi takrat, kadar nima prav. Nesmiselno je trditi, da je Sofokles soglašal s takšno logiko oziroma da je takšno miselnost predstavljal kot enakovredno tistemu pravu, ki ga zagovarja Antigona. Kreon kot izrazit absolutist sploh ni avtentičen glasnik države, zato tudi njegova »država« ne more predstavljati enakovredne moralne instance tistim nenapisanim zakonom, na katere se sklicuje Antigona. Sofokles ni bil človek pustinje, ampak človek urejene družbe, *zōion politikón*. »Samo v pustinji lahko vladaš sam!« Ta verz lahko smiselno dopolnimo z nasprotjem »pustinja«: samo v pustinji lahko vladaš sam — ne pa v obljudeni oikumeni, ne pa v grški *pólis*, še celo ne v atenski *pólis*, kjer je osnovno načelo vladavine enakopravnost vseh državljanov in njihovo dejavno vključevanje v vodenje državnih poslov. Pri Atencih ima vsak državljan ne samo pra-

vico, ampak tudi dolžnost »sovladati«, kot ugotavlja Perikles v svojem nagrobnem govoru v čast junakom, padlim v prvem letu peloponeške vojne: »Mi edini imamo človeka, ki se ne meni za politično upravo, ne za miroljubnega meščana, temveč za javnega trota« (Tukidides II 40, 2).

Zanimivo je, da je Heglova teza o moralni enakovrednosti Kreontove »državne« pozicije, podkrepljena s trditvijo, da greši tudi Antigona, ker pretirava s svojo fanatično nepokorščino, našla najbolj plodna tla ravno v nemški filozofiji in ravno v Hitlerjevem času, se pravi, ravno v tisti državni ureditvi, ki je tudi sama razglašala državljansko pokorščino (**Gehorsamkeit**) za najlepšo čednost in krepost. Zanimive so besede, ki jih je eden vodilnih nemških klasičnih filologov, W. Schadewaldt, zapisal še leta 1959: »Čeprav je Kreontov ukaz krivičen, je vendar utemeljen v zakonu. Antigona prekrši zakon v imenu prava, toda s tem se pregreši zoper zakonitost in se mora pač sprijazniti z dejstvom, da jo zadene kazen.«

To, kar dela Antigona, bi res lahko označili kot »državljsko nepokorščino« ali, če bi hoteli uporabiti sodobno terminologijo, kot »revolucijo«. Toda Antigona svoje »revolucije« ne izvaja v imenu nekih družbenih zakonitosti ali političnih načel, namen njene »revolucije« ni rušenje ali ogrožanje obstoječega družbenega reda, temveč uveljavljanje najosnovnejših človečanskih pravic, tistih pravic, ki so utemeljene v večnih, nenapisanih zakonih (**ágrapha nómina**), kot jih sama označuje (v. 453-7):

Vem, da razglas minljivega človeka  
nima moči, da omaje neomajne  
in nenapisane bogov zakone.

Njih zakon ni od danes, ne od včeraj,  
na vek velja, nihče ne ve, od kdaj.

To so tisti nenapisani zakoni, ki niso plod začasne konvencije, ki niso nastali po enkratnem dogovoru (**théseis**), temveč so že po naravi (**phýseis**) od prapočetka vsajeni v človeška srca. In tem zakonom mora človek brezpogojno prisluhniti, tudi če pride zaradi njih v navzkrižje s trenutno politično zakonodajo. Po besedah Miloša Djurića v takšnih moralno-konfliktnih situacijah »ni odločilno to, kar veleva zakon, temveč to, kar pravno čutijo naprednejši državljani«. Dosledna aplikacija kodificiranega prava, ki je v vsakem

primeru samo nepopoln proizvod človeškega uma, lahko privede tudi do največje krivice, kot se je pregnantno izrazil Ciceron v znani krilatici: **Summum ius — summa iniuria**.

Osnovno načelo nenapisanih zakonov, na katere se sklicuje Antigona, opredeljuje junakinja sama v nadaljevanju (v. 523): »Ne da sovražim — da ljubim, sem na svetu«. Kreontov svet je svet sovraštva, njegova vladna deklaracija, ki jo razglasi ob prevzemu oblasti, temelji na sovraštvu do državnih sovražnikov, ki ne ugasne niti po smrti. Kreon vedno in povsod vidi in sluti okoli sebe same sovražnike, usta so mu polna besed do sovražnikov, ki jih odkriva povsod — zunaj mesta, znotraj mesta, v sami kraljevski palači, med najožjimi svojci. Svet Antigone pa je svet ljubezni, svet predanosti umrlim svojcem, svet piete-te do padlega nepokopanega brata. Ni mogoče, da bi bila ljubezen enakovredna moralna vrednota sovraštvu. Torej tudi s tega vidika teza o spopadu dveh enakovrednih moralnih vrednot ne drži.

V zvezi z značajem Antigone so se pojavile še nekatere druge interpretacije, ki niti ne bi bile vredne omembe, če se ne bi tako trdovratno ponavljale v strokovni literaturi. Takšna je npr. teza o patološkem značaju Antigone. Zlasti ameriški filologi radi opozarjajo na nenormalnost Antigoninega razmerja do zaročenca Hajmona: Antigona nikjer ne govori o svojih erotičnih čustvih do Hajmona, vedno le o ljubezni do svojega brata; rajši gre z bratom Polinejkom v smrt kot z zaročencem Hajmonom v življenje. Patološko naj bi bilo na njenem značaju dejstvo, da nikjer ne razodeva svoje ljubezni do zaročenca, obenem pa se boji, da bo odšla s sveta kot devica; to namreč razberejo kritiki iz Antigonine zadnje pesmi (v. 813-6): »Niso še prižgali svatovske mi bakle, niso še zapeli svatovskih mi pesmi. Smrt me bo objela v noč poročno.« Še posebno sptakljivi se zdijo tem kritikom verzi 905—912, s katerimi Antigona opravičuje svoje tveganje za brata:

Jaz tega ne bi tvegala nikoli  
ne za otroka, če bila bi mati,  
ne za moža, če mrtev bi trohnel ...

Antigonin odpor do seksualnosti naj bi bil — po teh freudovskih interpretacijah — dedno pogojen pod vplivom incesta lastnih staršev.

K temu lahko pripomnimo, da erotika v starogrški tragediji pred Evripidom sploh ne igra nobene vloge. Tudi v drugih Sofoklovih tragedijah bi zaman iskali erotičnih prizorov.

Seveda drži, da Antigona ni »normalen«, ni povprečen ženski značaj. Ravno zato so poznejši interpreti Antigoninega motiva še močnejše podčrtali poteze ženske povprečnosti na značaju Antigonine sestre Ismene, tako da je ob tej foliji Antigona še bolj zažarela v svojem nadpovprečju: tako je sodobni francoski dramatik Anouilh iz Ismene naredil svetovljansko lepotico in radoživko, naš Dominik Smole pa nosilko egoizma in nečimrnosti, ki se ima za »središče vsega: jaz sama sebi sem edino, ves svet okoli je le moje dopolnilo«.

Pogosto je slišati tudi ugovor, da ima Antigona sicer prav, da pa s tem svojim »prav« pretirava, da gre v svojih stališčih predaleč, da zahaja v fanatizem. Odgovor na to je preprost: Kreon predstavlja tiransko oblast, sfanatizirano nasilje in sovraštvo. Ali človek sploh lahko pretirava s svojim odporom proti nasilju in sovraštvu?

Zdi se, kot da je usoda Antigone nekakšna mitična predigra tega, kar se je v Atenah odigralo nekaj desetletij pozneje, ko so v imenu državnih zakonov obsodili in usmrtili Sokrata. (Antigona je bila uprizorjena l. 442, Sokrates obsojen in usmrčen l. 399). Zanimivo je, da so tudi na Sokrata leteli podobni očitki — da pretirava, da gre predaleč, da je ekstremist in fanatik, da bi lahko le z majhno mero zmernosti in oportunizma rešil svojo eksistenco.

Znano je tudi, kako je Sokrates takšne očitke zavračal: da gola eksistenca ni najvišja vrednota, da ne gre za to, da bi človek za vsako ceno rešil golo kožo. Človek mora bolj kot lastno življenje ljubiti najžlahtnejšo substanco svojega jaza, človek mora predvsem za vsako ceno ohraniti svojo identiteto, tudi za ceno lastnega življenja. Stališča Antigone in Sokrata so si v tem pogledu, v vrednotenju življenja, presenetljivo podobna. V teh dveh likih je grška etična misel dosegla svoj najvišji vzpon; razlika je le v tem, da je eden vzet iz zakladnice mitosa in pesniške fantazije, drugi pa iz neposredne zgodovinske resničnosti.



Gombrowicz:  
Ivona, princesa Burgundije.  
Režija: Dušan Jovanović.  
Premijera: 2. marca 1973.  
B. Grubar, J. Smidova in I. Ban.



B. Veras, J. Tomažičeva,  
Z. Belakova, M. Dolinar,  
J. Šmidova, P. Jeršin,  
S. Krošl, B. Grubar,  
N. Božičeva.



J. Šmidova, I. Ban,  
B. Grubar.

**J. Šmidova, B. Veras,  
I. Ban, M. Krošlova,  
L. Belakova, M. Dolinar,  
J. Pristov, S. Krošl**



**S. Krošl, N. Božičeva,  
P. Jeršin**





Veleblagovnice

nai

Ljubljana  
Kočevje  
Škofja Loka  
Velenje

---

12. maja bo gostovala pri nas Drama Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane z dvema Molièrovima komedijama, s Scapinovimi zvijačami in z Improvizacijo v Versaillesu. Na to prvo letošnje gostovanje ljubljanske Drame vas vljudno opozarjamo in vabimo, da si že zdaj rezervirate svoj sedež v dvorani.

29. maja ob 20. uri bo na sporedu ena najlepših pesnitev ruske revolucije, »Rdeča konjenica« Izaka Bablja v izvedbi Marjana Dolinarja, ki podarja recital obiskovalcem našega gledališča. Vsi, ki bodo predložili pri blagajni svoje abonentske izkaznice, bodo imeli prost vstop k njegovemu večeru. Uprava gledališča vljudno vabi.

**ZA LETOŠNJI 12. SVETOVNI DAN GLEDALIŠČA, 27. MAREC, JE NAPISAL MEDNARODNO  
POSLANICO ZNANI ITALIJANSKI GLEDALIŠKI IN FILMSKI UMETNIK LUCHINO VISCONTI**

Zdi se mi, da se je danes v gledališču iz nekega globokega evolucijskega procesa rodila želja po resnici in popolnosti, ki daje gledališču vrednost pričevanja na ravni tistega, kar se lahko primerja z velikimi obdobji. Če resno razmišljam o zgodovini gledališča v tem stoletju in po vsem svetu, ugotavljam, da se je v gledališču poleg teoretičnega, poetičnega in tehnološkega razvoja zgodilo tudi to: gledališče je bilo najprej v ozadju in je skoraj izginilo pred močnimi napadi sredstev množičnega komuniciranja, potem pa, ko je raziskalo svojo stvarnost in svojo resnico, je spet našlo samo sebe. Izplavalo je iz svojega zatona, da bi ponovno odkrilo svojo istovetnost oziroma da bi postalo prostor, kjer se soočajo človeške vrednote in odnosi.

Bistvene slabosti gledališča — njegova nestalnost, njegova neuničljivost, kar še posebej velja za gledališko predstavo, ki ni nikoli ista in je izpostavljena nevarnosti popačenja že od premiere naprej, kar me spravlja v bes, me muči, po drugi strani pa mi prinaša olajšanje v primerjavi z dokončno in nespremenljivo filmsko kopijo — vse te slabosti se seveda končujejo s ponovno utrditvijo gledališča (v tem se strinjam s Camusom) kot sredstva, čigar definicija je »človeško«.

Kajti če gledališče registrira in prikazuje spremembe v človeku in trenutno stanje njegovega vsakdanjega življenja in vedenja, hkrati tudi spodbuja človekovo prizadevanje, da bi prerasel samega sebe. Na eni strani gledališče prikazuje naše življenje in tisto, kar je v njem najgloblje, najnevarnejše, tragično in skrivnostno, na drugi strani pa prečiščuje bistvo življenja in zmeraj znova ustvarja zmeraj novo podobo človeka iz legende in mita, zato da bi človek s svojo udeležbo v tem procesu dojel pomen bivanja.

Danes so nekatera druga sredstva množičnih komunikacij, s katerimi se je moralo gledališče boriti — kar je seveda napačna razlaga — v precejšnji meri prevzela nase tisto, kar je zabava, razvedrilo, beg. Gledališče je — tako pravimo — zdaj vsega tega oropano in osiromašeno. Nasprotno — gledališče je obogatelo in se s tem okrepilo. Osvobojeno teh svojih manjših nalog se je gledališče znova lotilo (sam sem vedno sodil, da se mora) velikih, življenjsko pomembnih nalog.

Kajti če so odkritja in razlage nenavadnih in eksotičnih pojavov vse številnejše, ali če od danes naprej sociološko sodijo k drugim umetnostim in drugim tehnikam — potem vse to, kar danes pomeni živeti drug ob drugem, se shajati in pričakovati neki bistveni dogodek ali neko upanje, terapijo, morda rešitev, gotovost nekega resničnega in neomajnega odnosa med ljudmi, pa tudi pričakovanje neke skrivnostne vzvišenosti — vse to pripada gledališču.

Zato ljudje danes prihajajo v gledališče (ki je, kot je nekdo dejal, postalo katakombi), da bi se srečali s seboj in s svojo usodo, da bi preizkusili svoje zaupanje in svoja čustva v igri, ki ima dvojno moč resničnosti in imaginarnosti.

Gledališče, ki je bilo, kot vse kaže, odrinjeno prav na rob, se spet vrača v središče kolektivnega doživetja.

Zato je danes vstop v gledališče neko »drugačno« dejanje, ki pomeni lasten izbor, predvideva razumno pričakovanje čistosti in popolnosti. In ta vrnitev h kolektivnemu viru čustev in k resnici pomeni dejanje ponižnosti in ljubezni.

