

DAMIAN KUBIK
Instytut Filologii Słowiańskiej
Uniwersytet Jagielloński

NIEOBECNA. NIEMĄDRA. NIEŚWIADOMA. FIGURA ANTYGONY JUGOSŁOWIAŃSKIEJ W DRAMATACH DOMINIKA SMOLEGO, MIRO GAVRANA I DUŠANA JOVANOVIĆA

Jak zauważa jeden ze współczesnych reżyserów teatralnych: „Antygona mogłaby żyć i żyje w każdej rzeczywistości”¹. Istotnie, mimo upływu prawie 2500 lat od jej powstania, *Antygona* nadal dotyka kwestii ważnych dla czytelnika w każdej epoce: mówi bowiem o dramacie, do jakiego dochodzi między ludźmi, o odwiecznym konflikcie ich racji i postaw; o kondycji jednostki wobec potęgi świata; o jej samotności i buncie... Tym samym żyje do dziś właśnie dzięki tej swojej właściwości, która pomaga ludziom w różnych czasach znaleźć odpowiedzi na nurtujące ich pytania i wątpliwości. Stając się patronką buntowników i nonkonformistów, córka Edypa także obecnie zdaje się głośno i wyraźnie wołać NIE w imieniu cierpiących, potępionych i zapomnianych, choć przyznać należy, że – ta powierzchowna, jednostronna i nierzadko pokutująca do dziś – interpretacja roli tytułowej postaci, znacząco spycha na margines perspektywę najbardziej istotną dla tragedii Sofoklesa. W opinii Humphreya D.F. Kitto: „(...) środek ciężkości tego dramatu nie jest wyznaczony przez jedną postać, lecz przez relacje między dwiema postaciami”². Ta – słusznie postulowana przez wybitnego znawcę tragedii greckiej – odmienna perspektywa oglądu sztuki Sofoklesa, uwzględniająca postać Kreona – czyni utwór „tragedią międzyludzką”. Wydaje się, że właśnie ten wątek staje się punktem wyjścia dla współczesnych dramatopisarzy, podejmujących próby dostosowania klasycznego tematu do realiów współczesnych, o czym przekonują dramaty Jeana Anouilha, Janusza Głowackiego, ale także stanowiące przedmiot niniejszych rozważań utwory dramatopisarzy jugosłowiańskich.

¹ B. Tosza, *Rozmowa o Antygonie* [w:] www.teatry.art.pl/rozmowy/rozmowao.html (16 sierpnia 2006).

² H.D.F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Kraków 2003, s. 123.

Prolog, czyli zamiast wstępu

Gdy w wierszu *Mitologia* Michał Sprusiński konstatuje:

Antygona śpiewa
tren ofiarom chaosu.
Na obrotowej scenie mitologii
wszystko się zdarza co się już zdarzyło³,

ma zapewne na myśli żywotność mitu warunkowaną funkcją jego nieprzerwanej aktualizacji. Podstawowy schemat mityczny tragedii Antygony i Kreona wciąż i na nowo przypomina o uniwersalnych rozterkach i problemach człowieka, a przez swą aktualizację wciąż uobecnia to samo napięcie między głosem serca a głosem rozsądku, wciąż prowadzi do problemu tragedii sumień i słowa. „Semantyczna wartość tego mitu ciągle się rozszerza wraz z każdą nową generacją”⁴ – pisze Gordana Muzaferija, wybitna sarajewska znawczyni teatru i autorka monografii na temat twórczości dramatycznej Gavrana, i dodaje:

Treść mitu nieprzerwanie podlega przemianom, a stopień i jakość tych przeobrażeń w stosunku do pierwotnej postaci mitu zmienia się w zależności nie tylko od indywidualnych ograniczeń autora, lecz także od ducha dziejów i modelu kultury, co potwierdza podobne spostrzeżenie niemieckiego reżysera Otto Brahma, który stwierdził, że klasyczne dzieła zmieniają się w czasie wraz z ludźmi, którzy je tworzą⁵.

Reaktywacja Antygony za każdym razem pociąga za sobą konieczność osadzenia jej w rzeczywistości autora, który takiej reaktywacji się podjął. Bądź co bądź dziewczyna w zwiewnej szacie, jaką polski czytelnik zna zapewne z obrazu Antoniego Brodowskiego pt. *Edyp i Antygona*, wygłaszająca patetyczne słowa typu: „Współkochać przyszląm, nie współnienawidzić”⁶, dziś byłaby pewnie posądzona o szaleństwo. Antygona musiała iść z duchem czasów i zmieniać się, choć zmiana ta tyczyła raczej zamiany jednej szaty na inną, bardziej *en mode*. Może jej słowa nie były już aż tak górnolotne, może nie była już postacią pomnikową. Zdarzyło jej się przeklinać, napić wódki... (jak w *Antygonie* D. Jovanovicia). Zdarzyło się nawet, że ani przez moment nie pojawiła się na scenie (*Antygona* D. Smolego), inna z kolei nie chciała się buntować (tu znów *Antygona* D. Jovanovicia)! Zresztą w czasach współczesnych postać Kreona także przechodzi swoistą metamorfozę: Kreon namawia do picia, jest wulgarny (jak u Jovanovicia) albo też jest zbyt pobłażliwy wobec Antygony i... ciągle boli go głowa, co przedstawił Smole. Cóż, chroni swe protegowane. Nikt mu nie zabroni – nadal jest przecież władcą.

Na potrzeby niniejszego tekstu, ale mając na uwadze także perspektywę badawczą, która pozwala na uporządkowanie przestrzenne podjętej tu tematyki,

³ M. Sprusiński, *Sen słoneczny*, Kraków 1972, s. 36.

⁴ G. Muzaferija, *Kreontova Antigona Mire Gavrana (u kontekstu preobražanja mita od Sofokla do Glowackog)* – tłumaczenie własne z chorwackiego [w:] www.openbook.ba/izraz/no10/10_gordana_muzaferija.html (8 czerwca 2007).

⁵ Ibidem.

⁶ Sofokles, *Antygona* [w:] idem, *Antygona, Król Edyp, Elektra*, przeł. K. Morawski, Wrocław 2004, s. 169.

chciałbym – spośród różnorodnych nawiązań do motywów i tematów antycznych – wyodrębnić figurę Antygony, której popularność w literaturze chorwackiej czy serbskiej może stanowić dla badacza swoisty klucz do interpretacji rzeczywistości jugosłowiańskiej drugiej połowy XX wieku.

Zajmę się więc czymś, co nazwać by można *Antygonami jugosłowiańskimi* – dwie z nich powstały bowiem w okresie istnienia Jugosławii i do jej rzeczywistości (politycznej, społecznej i kulturowej) się odnoszą, a ostatnia mówi o skutkach, jakie z tej wspólnej koegzystencji wynikły. Chronologicznie najstarsza jest *Antygon* bez Antygony Dominika Smolego z roku 1961. Słoweński pisarz i dramaturg (1929–1992) był zaliczany do tzw. ontologicznego nadrealizmu, a jego twórczość, nawiązująca do egzystencjalizmu stała się wyrazem sprzeciwu wobec politycznego pragmatyzmu Titowskiej Jugosławii⁷. Z roku 1983 pochodzi z kolei *Antygon Kreona* Miro Gavrana (ur. 1961), chorwackiego autora, uznanego w 1999 za najwybitniejszego dramaturga Europy Środkowej⁸. Sztuka, która wyrasta z doświadczeń młodego wówczas autora, żyjącego w autorytarnym państwie, jest – jak mówi sam Gavran – dramatem odnoszącym się do problemu „politycznej manipulacji typowej dla tamtego okresu”⁹. Nową, jakże dramatyczną aktualizację i wymowę otrzymał mit tebański w czasie niedawnej wojny na Bałkanach w postaci dramatu *Antygon. Słowa jednych w ustach drugich* (1994) autorstwa, mieszkającego i tworzącego w Słowenii, dramaturga i scenarzysty pochodzenia serbskiego, Dušana Jovanovicia (ur. 1939)¹⁰.

Jugosławia była ewenementem na mapie politycznej Europy: państwem zawieszonym między dwoma systemami politycznymi. Posługując się metaforą, można by rzec, że przypominała więzienie albo składała się z takich małych obwarowanych miast – Teb. Jak pokazuje historia, wspólnota tych państw-miast była zbyt ciasna dla zamieszkujących ją narodów. W wieloetnicznym państwie bowiem mechanizm demokracji nie bardzo się sprawdzał: elita jednego narodu chciała kierować pozostałymi narodami. Najważniejszą rolę w federacji jugosłowiańskiej odgrywali Serbowie, przeciwko czemu nieprzerwanie występowali zwłaszcza Chorwaci. W ten sposób, dzierżąc ster rządów, Serbowie zdominowali życie polityczne państwa, w którym, jakby się mogło wydawać, tworzące je narody – zarówno duże, jak i te mniejsze – powinny w tym samym stopniu decydować o wszystkich fundamentalnych sprawach. I tak oto jedni rządzili dru-

⁷ Na temat twórcy zob. http://slo.slohost.net/cgi-bin/stran.pl?id=6&izris=izpisiNovico&st_pod=37&jezik=slo&templ=1 (8 listopada 2008).

⁸ Miro Gavran, oprócz kilkunastu sztuk teatralnych, wystawianych na całym świecie (w tym tak znanych, jak: *Mąż mojej żony*, *Wszystko o kobietach* czy *Szekspir i Elżbieta*), ma w swoim dorobku także powieści (np. *Judyta*, *Poncjusz Piłat*). To także jedyny żyjący pisarz chorwacki, który może się poszczycić amerykańskim debiutem.

⁹ Określenie zaczerpnięte z mojej korespondencji z Miro Gavranem (tłumaczenie z języka chorwackiego mojego autorstwa).

¹⁰ Jovanović był w latach siedemdziesiątych związany z teatrami awangardowymi, co wpłynęło na jego twórczość. W Polsce autor ten jest znany jedynie bardzo wąskiemu gronu czytelników (poza omawianą w niniejszym artykule *Antygoną* ukazała się także jego sztuka *Tajemnica służbowa*).

gimi; ktoś zostawał bohaterem, a innego okrzykiwano zdrajcą. Tragedią jest fakt, że wszystko to rozegrało się jakby w jednej rodzinie. Brat wystąpił przeciw bratu, siostra miłosierdzia nie bardzo zgadzała się z tchórzliwą siostrą, Kreon – jak to Kreon – lubił się trochę pobawić ludźmi, a że przez niego wszyscy się nawzajem pozabijali, to niestety już nie jego wina, jak podsumowuje Tejrezjasz w *Antygonie* Smolego¹¹. Ktoś tę rolę musiał przecież odegrać.

Kategoria *Antygon jugosłowiańskich* pozwala zatem patrzeć na rzeczywistość jugosłowiańską jak na pewnego rodzaju spektakl, w którym z góry narzuconym rolom rządzących i rządzonych towarzyszy wymiennosc ról. Podziały nie pokrywają się tu jedynie z terytorialnymi: podziały przebiegają przez sumienia ludzi, stawiają członków jednej rodziny po dwóch stronach barykady, rozdzierają duszę jednostki.

Inter arma clamant tantum Antygonia: Antygonia w czasach wojny i totalitaryzmu

Połączenie Sofoklesowej tragedii odzwierciedlającej odwieczny konflikt między jednostką a władzą, wolą a prawem, śmiercią a życiem ze stuleciem totalitaryzmów, nieposzanowania jednostki i śmierci, wydaje się szczególnie. Ramy konfliktu zbrojnego i totalitarne ideologie stwarzają wręcz naturalną przestrzeń funkcjonowania zaktualizowanego mitu tebańskiego. Spójrzmy zresztą, co pisze na temat popularności *Antygoni* sam Gavran: „Myślę, że *Antygonia* jest tak popularna we współczesnej literaturze, ponieważ dzięki niej najłatwiej wyrazić relację jednostki w stosunku do władzy”¹². Trudno się oprzeć wrażeniu, że tragedia *Antygoni* jest rodzajem pretekstu do mówienia o losie jednostki, która występuje przeciw narzuconej władzy. Mit zatem staje się w pewnym sensie przykrywką dla przedstawienia niewygodnych z politycznego i ideologicznego punktu widzenia poglądów i myśli. Idźmy jednak dalej: „Atrakcyjność *Antygoni* tkwi w tym, że moment dziejowy wymaga od młodej bohaterki, by ta ustosunkowała się do rzeczywistości, wybierając drogę, którą będzie musiała podążać”¹³.

Mit o *Antygonie* zakłada także pewne przebudzenie, dojście do stanu, kiedy wreszcie można i trzeba powiedzieć NIE. Jak zobaczymy, widoczne to będzie zwłaszcza w dramacie Gavrana, który przedstawia *Antygonę* dojrzewającą do sprzeciwu (gdy ją poznajemy, nic przecież nie rozumie, żałuje jedynie, że nie może korzystać z życia). Wojna, konflikt między braćmi i wreszcie próba stworzenia nowego powojennego ładu zmuszają każdą z *Antygon* do sprzeciwu, do buntu. Ich głos, nasycony otaczającym je cierpieniem i niesprawiedliwością, przerywa szcęk oręża, przypominając o słowie NIE – a więc tej wykładni świata, która wraz z TAK powinna współtworzyć rzeczywistość.

¹¹ Por. D. Smole, *Antygonia*, przeł. M. Krukowska [w:] *Antologia współczesnego dramatu jugosłowiańskiego*, oprac. O. Łakićević, Łódź 1988, s. 309.

¹² Niniejszy fragment pochodzi z mojej korespondencji z Miro Gavranem.

¹³ Ibidem.

Sztuka Smolego jest poszukiwaniem człowieczeństwa w okresie największego zagrożenia dla każdego człowieka – w okresie totalitaryzmu. Wtedy bowiem najłatwiej zasady postępowania określane mianem ludzkich zdeprecjonować, zawiesić czy po prostu zanegować. Zawsze znajdzie się przecież usprawiedliwienie, bo podczas wojennej zawieruchy najważniejsze staje się przeżycie – nieważne jakim kosztem. Antygona, która przez cały czas trwania akcji jest nieobecna na scenie, szuka – szuka celu życia, szuka samej siebie. Podobnie Ismena, ale tylko na początku. Później zostaje poddana swoistej indoktrynacji i zmienia cel poszukiwań. Milsze jej sercu stają się szczęście i spokój, tak dawno nieodczuwane z powodu wojennej zawieruchy. Paradoksalnie negatywnymi postaciami są tu Tejrezjasz i Hajmon, którzy w greckim pierwowzorze przeciwstawiają się Kreonowi. Prezentują oni odmienną postawę wobec rzeczywistości – zmęczeni wojną pragną korzystać z życia, a to, co się stało podczas konfliktu, jest dla nich nic nie znaczącą przeszłością. Antygona szuka Polinika, bo ma świadomość tego, że dopóki go nie pochowa, dopóty nie będzie mogła normalnie żyć. Reszta bohaterów z czasem zaczyna twierdzić, że Polinik nie istnieje i że jest tylko chorym wymysłem Antygony. Gdy jednak udaje jej się go znaleźć, zwycięska większość za wszelką cenę pragnie ją za to ukarać.

Jovanović natomiast ukazuje wojnę w całym swoim okrutnym wymiarze. Najbardziej wymowna staje się chyba scena pojedynku między Polinikiem i Eteoklem, komentowana niczym walka zapaśnicza. Gorzka prawda, jaka z niej wypływa, ukazuje bratobójczą wojnę jako spektakl, któremu wszyscy się przyglądają, nie bardzo wiedząc, co zrobić i jak pomóc. Wszyscy czekają już tylko na wyłonienie zwycięzcy, ale ten istnieje tak naprawdę tylko w oczach postronnego widza. Nawet rodzina jest podzielona w swych sympatiach dla walczących: po walce bowiem Antygona oddaje cześć Polinikowi, a Ismena – Eteoklowi. W pewnym sensie dramat ten również akcentuje poszukiwanie, ale właśnie: poszukiwanie czego? Czyżby odpowiedzią była jedna z końcowych scen?

KREON: Słyszałaś o zakazie?

ANTYGONA: Tak.

KREON: A jednak go złamałaś?

ANTYGONA: Tak.

KREON: Dlaczego?

ANTYGONA: Kreonie, musi kiedyś nadejść koniec nienawiści.

KREON: Dlaczego?

ANTYGONA: Dlatego!

KREON: Dlaczego?

ANTYGONA: Dlatego!

KREON: Dlaczego?

ANTYGONA: Dlatego!

KREON: Dlaczego!

ANTYGONA: To jest dżuma!

KREON: Nie rozumiem, dlaczego nienawiść miałyby nagle zniknąć z powierzchni tej ziemi?

ANTYGONA: (ze zdziwieniem) Dlaczego?

KREON: Tak, dlaczego? Cały czas o to pytam – dlaczego?

ANTYGONA: A ja cały czas odpowiadam!¹⁴

Scena ta zbliża się do teatru absurdu, gdzie wykrzywienie języka i jego specyficzne ukształtowanie było pochodną rozdartej osobowości bohatera i eksplikacją nurtujących go problemów. Rozmowa Antygony z Kreonem uwydatnia słabość języka, który nie potrafi skutecznie pośredniczyć w wymianie ich myśli. Wydaje się zatem, że Antygona szuka porozumienia, które jest tak potrzebne po wojnie, ale szuka też (s)pokoju, który położyłby kres nienawiści. Jej dążenia jednak rozbijają się w konfrontacji z murem obojętności i niezrozumienia. Przyjdzie jej umrzeć wraz ze swoimi niespełnionymi ideami.

Beztraska i szczęśliwa w swoim nieznośnie lekkim bycie Antygona z dramatu Gavrana zostaje niejako wciągnięta w plan Kreona, który *de facto* prowadzi do tragedii¹⁵. Gavran ukazuje Kreona jako despotę obsesyjnie dopatrującego się spisku na swoim dworze, myślącego tylko o tym, jak utrzymać swą władzę. W tej paranoi, która wszędzie każe mu szukać wroga, kryje się źródło ludzkiej tragedii, która wkrótce w pełnej postaci ujawni się na scenie. Właśnie obsesja podpowiada władcy napisanie dramatu, który „ustawi” niejako wszystkie wypadki na jego dworze tak, jak on sobie tego życzy. Antygona natomiast stara się – choć bardzo nieudolnie – wyjaśnić Kreonowi, że jego tragedia nie jest jej tragedią. Nie ma zamiaru uczestniczyć w jego tragicznym scenariuszu, który przewiduje dla niej jedynie bunt i śmierć. Antygona odmawia uczestnictwa w tragedii, napisanej przez Kreona, która jest sztuczna, może nawet wyssana z palca, która jest wymysłem chorego rozumu. Chce bowiem żyć swoim życiem i w swoim świecie. Odnosząc to do rzeczywistości jugosłowiańskiej, można stwierdzić, że Antygona odmawia uczestnictwa w tworzeniu totalitarnego państwa, choć sama nie wykazuje żadnej inicjatywy wobec konieczności zmiany świata, w którym żyje. Rzeczywistość Kreona – z całym bagażem jego obaw i obsesji – jest jej tak daleka, że nie chce z nią wchodzić w żaden kontakt. Woli żyć gdzieś na uboczu, udając, że to wszystko jej nie obchodzi. Jednak Gavran ukazuje na przykładzie córki Edypa, że neutralność w czasie zagrożenia jest tylko złudzeniem. Antygona zostaje więc paradoksalnie wciągnięta w tragedię, której nie rozumie. Jak mówi Kreon: „(...) staniesz ponad wszystkimi, będą cię podziwiać, tworzyć o tobie legendy, pisać dramaty, staniesz się pojęciem, pewnego dnia imię Antygona będzie znaczyć więcej niż tylko imię”¹⁶.

¹⁴ D. Jovanović, *Antygona. Słowa jednych w ustach drugich*, przeł. J. Pomorska, „Dialog” 1994, nr 4, s. 76.

¹⁵ W tym miejscu należy zwrócić uwagę na zastosowaną w dramacie konstrukcję „teatru w teatrze” i powiązaną z nią grę słów. Antygona i Kreon odgrywają poszczególne sceny z dramatu napisanego przez władcę Teb. Jesteśmy świadkami podwójnej gry, podwójnego aktorstwa, podwójnych ról i kwestii. Bohaterowie dramatu są świadomi tylko jednego teatru. Widz czy czytelnik dostrzega to jednak w podwójnej perspektywie. Słowo „tragedia” (bądź też „dramat”) może mieć w kontekście sztuki Gavrana dwojakie znaczenie: jest to, po pierwsze, dzieło stworzone przez Kreona (i będące zarazem rodzajem scenariusza, planu, którego celem jest utrzymanie władzy), a po drugie jest to tragedia w sensie potocznym, a więc rodzaj niekorzystnego wydarzenia, sytuacji, kończącej się czymś cierpieniem lub śmiercią.

¹⁶ M. Gavran, *Antygona Kreona*, przeł. K. Brusić [w:] idem, *Antygona Kreona i inne dramaty*, przeł. K. Brusić i A. Tuszyńska, oprac. S. Nikčević, Kraków 2003, s. 29.

Wszystko stanie się dla niej jasne dopiero później, gdy pozna już dzieło Kreona i zrozumie głębszy sens sztuki. Wtedy to świadoma tragiczności ludzkiego losu sama może zdecydować o swoim życiu. Rozmowa z Kreonem od momentu, gdy po raz pierwszy spotyka się z nim w lochach po uwięzieniu aż do tragicznego finału, gdy dziewczyna obnaża cały fałsz wuja, staje się motorem przyspieszonych zmian w podejściu Antygony do życia. Na końcu sztuki mogłaby za Antygoną Sofoklesa powiedzieć o swoim prawdziwym współuczestnictwie w tragedii, na które sama się decyduje i którego jest całkowicie świadoma. Ale nawet to nie przynosi jej zwycięstwa.

Konflikt Antygony – Kreon jako rozbitcie wspólnoty

W jakimś sensie wszystkie te trzy sztuki – przez odniesienia do rzeczywistości jugosłowiańskiej – mówią o rozkładzie wspólnoty. Kreoni, którzy po bratobójczej wojnie obejmują władzę w państwie, tworzą nową rzeczywistość. Tejreżysząc w sztuce Smolego mówi: „Świat to jest to, co istnieje, co widzisz, czujesz, czego dotykasz palcem. (...) Świat jest wszystkim, co zgodne jest z naszym rozsądkiem, normalne, rzekłbym, przystojne, a dla nas użyteczne”¹⁷. Wyłomem w tym nowym porządku staje się sprzeciw Antygon, których głos rozbija niby jednolity i niby urządzony świat; świat powstały na gruzach, *świat, którego nie ma*¹⁸. Antygoną mówi NIE, bo wie, że to, co proponuje Kreon, jest sztuczne i fikcyjne. Znamienna wydaje mi się nieobecność Antygony u Smolego, która jest niejako wyrazem niemego sprzeciwu wobec polityki władcy. Antygoną przez swą nieobecność zdaje się „mówić” czy wręcz „krzyczeć” do Kreona¹⁹: nie mówię z tobą, bo nie ma o czym i tak nie dojdziemy do porozumienia – mam inne podejście do pewnych spraw. Kreon wie, jak wobec kogoś takiego postępować: „Kto zaś od podstaw świat zmienia, na ład ów nie zważając, kto przyjęte prawa depce, kto znieść chce status władcy, kto w wyobraźni swej buduje świat z księżycą (...), jest wrogiem i król wobec niego musi być surowym”²⁰.

U Gavrana Antygoną może mówić otwarcie do Kreona; przyznaje, że nie rozumie, „jak ktoś taki mógł stworzyć coś tak dobrego”²¹, czym niejako potwierdza, że plan Kreona jest *de facto* dobrą literaturą. Jego dekret jest formą zafałszowania rzeczywistości i próbą utworzenia nowej władzy w przestrzeni my – oni. Potwierdzenie tego wniosku znajdujemy w sztuce Jovanovicia, gdzie

¹⁷ D. Smole, op. cit., s. 242.

¹⁸ Jest to podtytuł jednej z polskich adaptacji tragedii Sofoklesa w reżyserii M. Lisa-Orłowskiego (Wrocław 2002).

¹⁹ Warto zwrócić uwagę, że w finale tragedii Sofoklesa nie została zachowana równowaga między słowem Antygony a słowem Kreona. Antygoną działa, ale milczy. Posłaniec mówi nawet, że ta cisza jest bardziej męcząca niż wybuch krzyku.

²⁰ D. Smole, op. cit., s. 255.

²¹ Antygoną mówi dokładnie: „Podoba mi się twoja sztuka, jest wspaniała. Nie mogę zrozumieć, jak takie zwierzę jak ty, mogło stworzyć tak dobre dzieło” (M. Gavan, op. cit., s. 34).

Polinik zauważa: „Jest nas dwóch i nawzajem się wykluczamy. Tak zostało urządzone, że musimy nawzajem zadawać sobie rany i tak jest sądzone, że musimy zniknąć z powierzchni tej ziemi!”²². Trudno się oprzeć wrażeniu, że konflikt między braćmi Antygony rozstrzyga się na korzyść Kreona, który przejmuje władzę w państwie i ogłasza zakaz, według którego Polinik jako zdrajca nie może być pogrzebany. Kreon zatem, jak określa to Antygona, przydaje braciom formuły: „ten, który atakuje” i „ten, który broni”²³. To ostre rozgraniczenie czy też rozróżnienie na bohatera i zdrajcę²⁴ nie jest już tak łatwe do zaakceptowania dla Jokasty: „Jednego syna mam po tej, a drugiego po tamtej stronie muru, stąd dwa punkty widzenia na tę samą sprawę”²⁵. Jovanović tak prowadzi linię podziału w swym dramacie, że tragedia staje się niemal absurdem. Wszystko jest „podziurawione”, podziały krzyżują się w samych bohaterach, nie ma tu nic pewnego. Cały świat runął. Tragicznie rozdarta Jokasta, Antygona popierająca Polinika i Ismena kochająca jedynie Eteokla, Kreon płaczący się w swoich niezliczonych rolach, które musi odegrać – są symptomami rozpadu wspólnoty, rozszczępienia rzeczywistości na tysiące nieprzystających do siebie części.

Dramat Gavrana ogranicza się do konfrontacji Antygony i Kreona. Trudno ich spotkanie nazwać inaczej: nie jest to bowiem zwykły dialog, nie służy on nawet ich wzajemnej komunikacji. Operując pojęciem dialogu, należy raczej przydać mu epitet „głuchy”, co *de facto* najlepiej wyraża jego charakter. Antygona kieruje swe słowa do Kreona, lecz trafiają one w próżnię, nie znajdując w nim żadnego oddźwięku. I na odwrót. Siedząc naprzeciw sobie, zdają się być reprezentantami dwóch postaw, zamkniętych w obrębie jednego świata. Jedna wyklucza drugą, dlatego też Kreon próbuje się pozbyć tej niewygodnej, niepasującej do jego koncepcji wizji świata. Do Antygony jednak taka argumentacja w żaden sposób nie przemawia; nadal niczego nie rozumie:

ANTYGONA: Dlaczego mnie uwięziłeś, dlaczego chcesz mnie zabić, dlaczego mam umrzeć. Nic złego nie zrobiłam, powiedz mi, dlaczego chcesz mnie zabić?

KREON: „Dlaczego, dlaczego?” – ciągle słyszę tylko pytania. Powoli, dowiesz się, każde pytanie ma swoją odpowiedź, a największe pytanie ma największą odpowiedź, nie umiera się przypadkiem²⁶.

Antygona nie może odgadnąć intencji Kreona, który stworzył tak zbrodniczy plan. Nie rozumie jego słów, gdy mówi, że śmierć może jej wiele dać. Poza tym nie pojmuje całego tego planu Kreona, który jest dla niej naiwny i głupi. Jeśli istniała między nimi jakaś wspólnota, to teraz, tu w lochach, gdy Kreon zwierza się ze wszystkich swych obsesji, ulega ona zerwaniu. Ta nieświadomość, w której żyła Antygona, łączyła ją z Kreonem. Teraz, gdy nie ma między nimi

²² D. Jovanović, op. cit., s. 74–75.

²³ Ibidem, s. 68.

²⁴ Znamienny jest fakt, że w sztuce Jeana Anouilha *Antygona*, która również odwołuje się do czasów wojennych, kwestia obwołania Polinika zdrajcą, a Eteokla bohaterem jest dziełem przypadku. Kreon przyznaje w rozmowie z Antygoną, iż ciała jej braci były po walce tak zmasakrowane, że nie sposób było je zidentyfikować. A zatem fakt, że jeden z nich został obrońcą, a drugi najeźdźcą było rodzajem wyboru Kreona.

²⁵ D. Jovanović, op. cit., s. 63.

²⁶ M. Gavran, op. cit., s. 20.

żadnej nici porozumienia, musi umrzeć, niczym brutalnie oderwana od łożyska, w którym wyrosła.

Antagonizm a antygoniczność

Wojna, która ogarnęła była Jugosławię, postawiła człowieka wobec tragicznych wyborów. Sąsiad, znajomy, przyjaciel czy nawet brat stał się nagle wrogiem. Runął świat, a wraz z nim pewien porządek, który nadawał życiu sens i rytm. Wojna jest doświadczeniem egzystencjalnym: nasuwa pytania dotyczące życia i spraw ostatecznych. Co więcej, stawia ona człowieka nad przepaścią. Wojna w człowieku objawia się sprzecznością między sercem a rozumem. Wina zatem staje się napięciem między uczuciem a pragmatyzmem: „Tej winy jest z każdej strony za dużo! Jestem winna, jeśli coś zrobię i jeśli niczego nie zrobię!”²⁷ – mówi Antygona z dramatu Jovanovicia. Komentarz do tych słów odnajdujemy w sformułowanej przez samego Kierkegaarda zasadzie albo – albo, stanowiącej jądro tragedii²⁸. Jakkolwiek czyn pociągał za sobą tragedię. Ten swoisty antagonizm, nieprzystawalność dwóch postaw, czy w ogóle dwóch sposobów widzenia świata, staje się zasadą konstruującą rzeczywistość, którą należy postrzegać jako napięcie między tezą i antytezą. Antygona współczesna próbuje jednak przewyciężyć fatum ciężące nad nią – chce pogodzić sprzeczne z sobą dążenia, ale i to staje się niemożliwe, o czym – jak w sztuce Jovanovicia – uprzedza ją Sfinks: „Potrafisz tylko mówić o pokoju. Pokój wymaga ofiary! Nie ma innego sposobu. A ty byś chciała i jedno, i drugie: braci i pokój. Dlatego na końcu nic nie dostaniesz”²⁹. Wojna, która zrodziła w córce Edypa idealizm, postawiła ją rozdartą nad brzegami przepaści. Dostrzegając, że zwycięstwo jednego z braci oznacza klęskę drugiego, Antygona wygłasza słowa rozpacz: „Klęska zatem nie może być aż tak nędzna, jak nieludzkie może być zwycięstwo; jestem przeciw zwycięstwom i przeciw porażkom. Jestem za pokojem!”³⁰.

Antygona żyje w dziwnej i niedającej się zrozumieć rzeczywistości. Jej głos jest głosem wołającego na pustyni. Takich jak ona można liczyć w setkach, jeśli nie w tysiącach. Szukają czegoś, dążą do czegoś. Antygona Smolego wciąż szuka swego poległego brata, choć wszyscy twierdzą, że on nie istnieje. Mniejsza o to, może Polinik to tylko pretekst (podobnie, jak w *Antygonie* Anouilha). Szuka czegoś więcej, niż może dać jej świat, bo wie, że to, co widzi, słyszy i czuje, nie jest wszystkim. Musi być przecież coś ponad to:

Jam nie jest tą tylko, którą jestem, jak świat, co nas otacza, nie jest tylko tym, co widzę, czuję, czego dotknąć mogę. Inne zgoła prawa rządzą naszym życiem, jestem tu po to, aby poznać je dokładnie, jestem tu po to, aby zrozumieć, kim jestem³¹.

²⁷ D. Jovanović, op. cit., s. 65.

²⁸ Por. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 3, Warszawa 2002, s. 67.

²⁹ D. Jovanović, op. cit., s. 66.

³⁰ Ibidem, s. 69.

³¹ D. Smole, op. cit., s. 246.

Również Antyгона Gavrana poszukuje prawdy o sobie, ale także o świecie:

Nie chcę grać – nie chcę dłużej żyć, brzydzę się tym światem, w którym wszystkie dramaty zostały napisane, brzydzę się światem, w którym podzielono już role, tymi wszystkimi brudnymi gierkami i spiskami (...) ³².

Te dwa fragmenty można by traktować jako wyznacznik „antygoniczności” – próbę wyjścia poza „antagoniczność” postaw i zasad. Szukając Polinika, Antyгона Smolego próbuje przecież odnaleźć siebie w świecie, którego nie rozumie. Wie wszakże, że pod blichтром i maskami znajduje się to, co dla niej najważniejsze, to, czego szuka. Zgodziłaby się z Ismeną: „Normalny głos świata to fałsz, ślepotą i kłamstwem. Prawdziwym głosem jest głos serca i sumienia” ³³. Mimo że u Smolego Antyгона nie pojawia się na scenie, to jednak jej głos – przytaczany w relacjach bohaterów – jest na tyle silny, że wywołuje w Kreonie i Tejrezjaszu zdecydowane reakcje: „Niech mówi, ale skoro jej słów nie rozumiem – szalona jest, bo niezrozumiała” ³⁴.

Kreon na dowód uczucia do Antygony pozwala jej pochować brata wbrew oficjalnemu zarządzeniu, ale pod warunkiem, że zrobi to w tajemnicy przed ludźmi. Tyle tylko, że taki czyn nie nosiłby znamion „antygoniczności”. Antyгона szuka Polinika, by stać się Antygoną, by jej antygoniczność znalazła potwierdzenie. Na coś takiego nie może się zgodzić ³⁵. A oto jak Antyгона określa sama siebie: „Nie byłabym Antygoną, gdybym usłuchała! (...) Jeśli znaleźć chcę ciało Polinika, muszę go szukać w dzień przy blasku słońca, otwarcie wobec wszystkich!” ³⁶. Czyn Antygony zyskuje sens tylko wtedy, gdy jest jednocześnie sprzeciwem wobec Kreona. Nie może być wynikiem ustępstwa czy też dobrej woli – musi być szokiem dla innych, próbą definitywnego rozwiązania. A zatem: czy na pewno liczy się cel, czy też Antygonie najbardziej zależy na szukaniu i docieraniu do celu? Jego osiągnięcie jest raczej końcem wszystkiego, przynajmniej dla Antygony. Antyгона Jovanovicia nie bardzo wie, jak sobie to wszystko wytłumaczyć: „Moja głowa z trudem to rozumie, a serce nie wierzy. Nie, to nie tak! Głowa wierzy, a serce nie rozumie” ³⁷.

Exodos albo zakończenie

Trzy kobiety. Antyгона. Antyгона. Antyгона. Takie same, choć różne. Ale tak samo umierają: jedna wzięła truciznę (ale Kreon i tak triumfuje), na drugą wydano już wyrok śmierci (choć pewnie jeszcze o tym nie wie, bo przez cały czas jest nieobecna), a trzecia oczekuje na śmierć (dowiadujemy się ponadto, że jest w ciąży). Czy możliwe jest inne zakończenie historii o Antygonie? Naśladowcy

³² M. Gavran, op. cit., s. 45.

³³ D. Smole, op. cit., s. 277.

³⁴ Ibidem, s. 297.

³⁵ Jest to także ciekawy przyczynek do rozważań na temat korzyści, jakie władza totalitarna, ale nie tylko, uzyskuje dla siebie i swoich rodzin.

³⁶ D. Smole, op. cit., s. 265–266.

³⁷ D. Jovanović, op. cit., s. 64.

Sofoklesa już w starożytności próbowali przełamać ten mityczny schemat, ofiarując jej ucieczkę i szczęście u boku Hajmona. To jednak tylko wyjątek. Można zmieniać i poprawiać Sofoklesa czy Szekspira, ale nie da się uniknąć fatum, które ciąży nad bohaterami. Ich przeznaczeniem jest śmierć, która ma pokazać uwikłanie człowieka w sieć zależności, na które nie ma wpływu. Taka jest właśnie Antygona Gavrana, Smolego i Jovanovicia. Mogą decydować jedynie o swej śmierci. Wszystko inne znajduje się poza zasięgiem ich woli. Tu chyba tkwi uniwersalność mitu o Antygonie, który mówiąc o rzeczach ostatecznych – życiu i śmierci, prawdzie i fałszu, sercu i rozumie – odwołuje się do określonej rzeczywistości. Antygona powinna wypowiadać wszem i wobec to, co niewypowiedziane, to, co pozostaje w sferze zbiorowego milczenia. Robić to na przekór wszystkiemu i wszystkim. Takie są przynajmniej nasze oczekiwania względem bohaterki, którą znamy z dramatu Sofoklesa. Tymczasem w przytaczanych tu sztukach jest trochę inaczej. Smole oddaje głos Ismenie, Kreonowi, Tejrezjaszowi i Hajmonowi. Głos Antygony pobrzmiewa jedynie w relacjach, przechodząc w ciszę³⁸ pod naporem oskarżeń i złości reszty. U Gavrana bunt Antygony odbija się jedynie echem od ścian lochów, w których jest sama z Kreonem. Jovanović stawia na scenie właściwie dwie Antygony – oprócz jednej tytułowej, jest także Ismena, która zgodnie ze swoimi racjami grzebie drugiego z braci. Powracając do przytaczanej na początku opinii Kitto o równorzędnej roli zarówno Antygony, jak i Kreona, należy podkreślić, iż to właśnie w drugiej połowie XX wieku prawda Antygony i prawda Kreona stały się komplementarne, tak samo istotne i uzasadnione. Odnosząc się do współczesności, można za A. Jensterle-Doležal zauważyć, że tragedia Kreona jest nie tylko tragedią wodza narodu, ale także tragedią człowieka, który szuka swej tożsamości³⁹.

Przywołane przez nas Antygony są nieco dziwne – chciałoby się rzec bardzo współczesne. Jedną wszystko omija, woli w samotności szukać swego brata, jednocześnie zgłębiając tajemnice własnego „ja”. Druga, nie bardzo świadoma wszystkiego tego, co dzieje się w państwie, nie ma ochoty być aktorką w przedstawieniu swego wuja. Trzecia – jakaś niedojrzała, nie za mądra, a na dodatek pałająca dziwną miłością do brata. Trudno się oprzeć wrażeniu, że mimo wszystkich tych różnic, nie można o każdej z nich mówić z osobna, gdyż każda wnosi coś do obrazu rzeczywistości, z której się wywodzi. Zauważyć należy również, że mit o Antygonie był nad wyraz często wykorzystywany w dramacie jugosłowiańskim w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Do zaprezentowanych tutaj trzech dramatów można dołączyć zatem jeszcze kilka innych, które stwarzają ciekawą i wciąż otwartą perspektywę interpretacji. Mowa tu m.in. o takich dramatach, jak *Ljubav u korotu* Drago Ivani-

³⁸ Za znamienny należy uznać fakt, że R. Brandstaetter napisał tragedię – misterium o Antygonie pt. *Cisza*, w której ogromny pesymizm został podkreślony nie tylko śmiercią Antygony, lecz także jej odejściem w ciszę.

³⁹ Por. A. Jensterle-Doležal, *Mit o Antigoni: metafora ali alegorija. Južnoslovanska dramatika po drugi svetovi vojni* [w:] H. Mieczkowska i J. Kornhauser (red.), *Studia slavistyczne*, Kraków 1998, s. 157–158.

ševicia czy *Nevidljiva kapija* Oto Bihajli-Merina, które wyznaczając ogólne tendencje rozwojowe tamtejszej dramaturgii, dopełniają specyficzną, skomplikowaną wizję kultury Serbów, Chorwatów i Słoweńców. *Antygony jugosłowiańskie* stają się zatem pewną kategorią – kategorią mówienia o czasach totalitaryzmu i wojny oraz o miejscu i roli człowieka w tak urządzonym świecie; zwierciadłem, w którym odbijają się relacje między ludźmi, między rządzącym a rządzonym, między władzą a jednostką.

Summary

UNpresent. UNwise. UNconscious. The figure of *Yugoslavian Antigone* in dramas of Dominik Smole, Miro Gavran and Dušan Jovanović

The article analyses three selected plays of D. Smole, M. Gavran and D. Jovanović – dramatists from former Yugoslavia who tried to actualize Sophocles' tragedy *Antigone*. Beginning from opinion H.D.F. Kitto who proposed to treat that drama as the *interpersonal tragedy*, the most important in the article became problems discussing: Antigone during the war and conflict between Antigone and Creon as the break of the community. All these problems refer to contemporary of each dramatists. The conclusion is confirmation that the figure of Antigone helps authors to talk about the reality of Yugoslavia in the second half of 20th century.