Elementi rituala u izvedbi Sofoklove Antigone

Galinović, Borna

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:146240

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

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

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

BORNA GALINOVIĆ

ELEMENTI RITUALA U IZVEDBI SOFOKLOVE *ANTIGONE*

Pisani dio Diplomskog rada

Zagreb, 2017.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij glume

ELEMENTI RITUALA U IZVEDBI SOFOKLOVE *ANTIGONE*

Pisani dio Diplomskog rada

Mentori: red. prof. art, mr. sc. Ozren Prohić
doc. art. Tomislav Pavković

Student: Borna Galinović

Zagreb, 2017.

Zahvaljujem svojim profesorima i mentorima
red. prof. art, mr. sc. Ozrenu Prohiću i doc. art
Tomislavu Pavkoviću na pomoći pri pisanju
ovog diplomskog rada.

SAŽETAK

Ovaj se diplomski rad bavi analizom izvedbe *Antigone*, ispita prve godine diplomskog studija Akademije dramske umjetnosti sveučilišta u Zagrebu u zimskom semestru akademske godine 2014./2015. Fokus rada usmjeren je na ritualne elemente koji su se mogli prepoznati gledajući ispit. Koristeći pojmove liminalnog i liminoidnog, obrađene su ritualne sekvence koje dolaze do izražaja za vrijeme prizora Zbora te proces rada na njima. Izmjena zborskih dijelova i individualnih prizora pojedinih dramskih lica prati promjenu između liminoidnosti i liminalnosti. Za potpuno razumijevanje ovog rada, potrebno je bilo odgledati izvedbu.

KLJUČNE RIJEČI:

ritual, ritualno, društvo, drama, liminalno, liminoidno, *Antigona*, Sofoklo, Zbor

SADRŽAJ:

1. **UVOD……..……1**
2. **RITUAL KAO DRUŠTVENA POJAVA……..…2**
3. **KAZALIŠTE KAO MJESTO ZAJEDNIŠTVA……...3**
4. **DRUŠTVENA DRAMA…….……6**
5. **RITUAL KAO POKRETAČ RADNJE U ANTIGONI……..….8**
6. **ANALIZA IZVEDBE ANTIGONE……11**
   - **6.1.Prolog……...13**
   - **6.2.Prvi čin……16**
   - **6.3.Drugi čin……...18**
   - **6.4.Treći čin……...20**
   - **6.5.Četvrti čin……....22**
   - **6.6.Peti čin……....…….…25**
   - **6.7.Šesti čin…….....30**
   - **6.8.Sedmi čin…….….32**
7. **ZAKLJUČAK……34**
8. **LITERATURA……..36**

1. Uvod

Rad ću započeti pojašnjavanjem rituala kao takvog. Neću nastojati detaljno obraditi sve što se odnosi na ritual i ritualno, već ću u kratkim crtama objasniti njegovo značenje za formiranje društva, što kasnije vodi do održavanja i učvršćivanja istog. Nakon rituala u široj društvenoj slici fokus prebacujem na kazalište i sam čin odlaska u kazalište kao vrstu rituala. Ovdje ću spomenuti korijene zapadnoeuropskog teatra te neke od principa na kojima ono funkcionira. Preko kazališta dolazim do drame i opisat ću jednu od mogućih vrsta drama, a to je društvena drama. Nakon što pojasnim pojam društvene drame, napravit ću razliku između društvene drame kao književne vrste i društvene drame kao situacije u postojanju nekog društva te dolazim do onoga što je centralni dio ovog rada. Ipak, prije nego što krenem u analizu odigrane ispitne predstave smatrao sam potrebnim napomenuti neke osnove helenske drame, a zatim objasniti događaje koji prethode radnji *Antigone* kako bi povezao problematiku drame s njenom realizacijom. Preko analize odigranoga skrenut ću pozornost na elemente ritualnog i rituala koji su se mogli prepoznati u ispitu te objasniti proces rada na pojedinim sekvencama. Ovo će poglavlje biti objedinjenje svih prijašnjih informacija vezanih kako za *Antigonu*, tako i za društvo koje u ovoj drami nastoji uspostaviti svoje vrijednosti. Neku zajednicu ne čini pojedinac već grupa ljudi, s obzirom na to veliku pozornost posvetit ću upravo grupnom scenskom djelovanju koje je do najjačeg izražaja dolazilo u prizorima gdje je prisutan Zbor.

2. Ritual kao društvena pojava

Od ranih dana čovjekova postojanja antropolozi i znanstvenici ustvrdili su kako se svako društvo, bilo ono više ili manje primitivno, služi određenim naučenim društvenim procesima. Bilo da je riječ o grupnom odlaženju u lov ili prepričavanju lovačkih priča oko naložene vatre - rezultati su isti. Razlozi radi kojih društvo radi to što radi mogu biti razni, ovo-svjetovni ili ono-svjetovni, jednostavni ili zamršeni, a katkada nije niti potrebno jasno odrediti, već se on može očitati iz zajednice kao takve. Mogli bismo reći kako je upravo to razlog postojanja neke zajednice. Ona se očituje i gradi svoj identitet kroz niz prepoznatljivih djelovanja. Kada se određena takva djelovanja uvuku u neko društvo te postaju njegovo neizbrisivo nasljeđe, tada možemo govoriti o tom društvu kao o zajednici koju povezuje isti identitet. Svaki pojedinac jedne takve zajednice pronalazi svoja vlastita obilježja, ne samo kao zasebna jedinka i individua, već i kao dio nečeg većeg i značajnijeg. Victor Turner u svojoj knjizi *Od rituala do teatra* razlaže dva pojma koja su od ključne važnosti za uspostavu i održavanje društva. To su pojmovi liminalnosti i liminoidnosti. Liminalnost se odnosi na one društvene procese koji su prijelazni. Time se naglašava razlika između onih koji bivaju subjektima tog prijelaza i onih koji to već jesu. Jedan od najjednostavnijih primjera današnjice je dodjela diploma. Cijela svečana ceremonija služi u svrhu prijelaza studenata iz njihove prijašnje funkcije u novu izjednačujući ih s nekadašnjim profesorima po pitanju stručne spreme. Liminoidnost, s druge strane, se odnosi na kohezivnu zajednicu u kojoj su svi jednaki. Osoba tada svoje vlastito *Ja* stavlja u kontekst cijele zajednice, kako bi time odredio svoju pripadnost. Zahvaljujući tom prepoznavanju više pojedinaca počinje činiti grupaciju istih društvenih normi te učeći druge, svoje potomke, osiguravaju nastavak tradicije u produbljivanju identiteta kao takvog. Tako su se počela formirati prva društva. Kada bismo krenuli dublje ulaziti u antropologiju, onda bismo zaključili kako je jači društveni identitet porazio onog slabijeg te se društvo počelo širiti, nadograđivati i uređivati u ono što na kraju danas poznajemo. Razne složene rituale zamijenili su neki manje složeni, no potreba za ritualom kao vezivnim tkivom jedne zajednice ostaje neupitna.

„Bellah podsjeća da mnogi evolucijski biolozi drže da se ljudska inteligencija razvila iznad svih ostalih životinjskih vrsta ne toliko zbog toga što se ljudska bića tako tehnološki inteligentna, nego zbog toga što su uspjela razviti vrlo složene zajednice, kao i zbog sposobnosti za zajedničku namjeru i zajedničku pozornost, što im je omogućilo posve novu razinu suradnje.“ (Lukić, 64)

3. Kazalište kao mjesto zajedništva

Kako je već do sada navedeno, ritual je neizbježni dio svake civilizacije, no i on ima svojih užih i širih razmjera. Kada bismo sužavali te razmjere došli bismo do kazališnih predstava. Ugrubo, za kazališnu izvedbu mogli bismo reći kako je ona zbivanje koje se odvija pred očima ljudi koji su svojevoljno došli pratiti njen tijek. Darko Lukić u pokušaju pronalaženja odgovora na pitanje o samoj potrebi za izvedbom, uopćeno, izvedbu svodi na premisu koja glasi: „Ja se pretvaram da sam netko drugi/nešto drugo, a ti (vi) me promatraš/promatrate i pretvaraš/pretvarate se da mi vjeruješ/vjerujete da sam ja uistinu to nešto drugo/taj netko drugi, iako zapravo znate da sam to samo ja, a ne netko drugi/nešto drugo.“ (Lukić, 61)

Kada se govori o dramskom teatru i scenskoj iluziji koju on čini teško je pobjeći od činjenice da izvođač nije on sam, već netko drugi, a da izvedba nije istina, već laž koju nam izvođač nudi. Kao glumac, trebao bi zdušno braniti činjenicu da kazališne izvedbe nisu laž, no smatram kako tu činjenicu nije potrebno braniti jer razlog nazivanja izvedbom laži samo je stvar zabune. Ukoliko provjerimo definiciju laži ona glasi: „Svjesno izrečena neistina ili obmana s namjerom da se koga zavara ili dovede u zabludu.“. (http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=e19mXxY%3D) Nisam siguran kako je cilj kazališnih predstava dovoditi ljude u zabludu ili obmanjivati ih. Štoviše, rekao bih kako kazališne predstave služe upravo suprotnoj svrsi. Gledatelji svjesno dolaze u kazalište gledati predstavu, tako da ne možemo govoriti o obmanjivanju, jer svaki gledatelj zna da je to što se ispred njega događa samo fikcija, dobro uvježbana priča u koju se on uživljava. No, možemo reći da je kazališna izvedba ipak trenutna istina. Glumci se poistovjećuju s licima koja igraju te se poput publike uživljavaju u događaje, ali za razliku od publike glumci nastoje psihofizički istinito reagirati na situacije. Hamlet je to rekao sljedećim riječima:

„Zar nije strašno, što je glumcu tom

Tek priča pusta, tašta slika bola

Toliko mogla dušu zanijeti,

Te od ganuća njenog mu je lice

Poblijedilo, orosile se oči

I sav je smućen bio, glas mu je

Malaksao, a držanje mu cijelo

Sa zanosom se tim podudaralo!

A sve to ni za što – za Hekubu!

Jer što je njemu Hekuba il što je

On Hekubi, da tako za njom plače!“ (Shakespeare, 65)

Kazališne predstave funkcioniraju putem prepoznavanja. Gledatelj u izvedbi prepoznaje emocije i situacije. Kada bih krenuo dublje u analizu razloga za izvedbu, ušao bih u beskrajnu raspravu analitičara, antropologa, filozofa, i tako dalje. Cilj mi je baviti se načinom kako kazališna predstava stvara jednu zajednicu koja egzistira za vrijeme trajanja predstave, a postojanje te zajednice održavaju i podupiru izvođači svojim nastupom. Mogli bismo reći kako je i sama predstava vrsta rituala, no - što je to ritualno u njoj samoj? Činjenica da ljudi dolaze u kazalište gledati predstave ima duboko ukorijenjene razloge više u samom čovjeku nego u civilizaciji kao takvoj. To se može objasniti na sljedeći način. Korijeni zapadne civilizacije i kulture nalaze se u antičkoj Grčkoj, a time i potreba za izvedbom i samim činom odlaska u kazalište. No, i na suprotnoj strani svijeta događa se potpuno isti obrazac. Indija, Kina i ostale zemlje dalekog istoka na svoj su način, kroz narodne epove prepričavane danas poznatom tehnikom teatra sjena, vukli su ljude u prostore, koji tada sigurno nisu nazivani kazalištem, ali koji su svakako bili označeni kazališnim obrascem. „Već su najranija antropološka istraživanja uočila i u prošlosti i sadašnjosti nedvojbeno postojanje „kazališnih“ elemenata u svim društvima, i izdvojila tri ključna čimbenika kazališta: publiku, igranje uloge i jezik. Gotovo je svaka ikad poznata kultura uvijek imala publiku koja gleda predstave neke vrste (najčešće obrede, ceremonije i rituale), u kojima netko (šamani, vračevi, svećenici) preuzima ulogu nekog bića ili pojave, a takvi su obredi namjerno i organizirano ponavljani, poput suvremenih kazališnih predstava.“ (Lukić, 12)

Da je kazalište nastalo iz obreda, o tome nema sumnje. Dionizijske se svečanosti u antičkoj Grčkoj označavaju kao začetak zapadnjačkog teatra. Kazalište je počelo obredom, no je li ono uistinu obred? Turner piše: „Obred za razliku od kazališta, ne pravi razliku između publike i izvođača.“ (Turner, 238) To je istina, no razlika je uvijek prisutna. Uvijek postoje oni koji vode obrede kao i oni koji aktivnije ili pasivnije sudjeluju u njima. To što netko ima čast biti vođa, ne znači da bi uopće mogao biti vođa bez onih koji ga slijede, to jest prate. Nije li time glumac poput nekog „šamana“ ili „vrača“ vođa kazališne ceremonije u prostoru koji je prije dolaska publike pomno namješten i uređen za potrebu izvođenja rituala kazališne predstave?

Danas postoje razni oblici teatra kao što postoje i razni oblici kazališnih predstava. Kazalište je samo jedno od mogućih mjesta gdje se predstava može odvijati kao što je i svima poznata konvencija odvajanja publike od glumaca samo jedna od mogućih opcija u postavljanju predstave. Kao primjer uzeo bih ipak tradicionalni zapadno europski tip teatra temeljen na izgovorenoj riječi sa uobičajenim odnosom pozornice i publike.

Publika u predvorju čeka ulazak u kazališnu dvoranu. Nakon ulaska prihvaća se konvencija sjedenja u mraku i promatranja događaja na sceni, no koji je razlog prihvaćanja te konvencije? Kako publika sudjeluje u kazališnoj predstavi i što dobiva tim sudjelovanjem? Krivo bih rekao kada bih publiku sveo na pasivne promatrače. Ona je puno više od toga. Njihovo sudjelovanje očituje se kroz njihov, za početak, čulni angažman. Cijela dvorana svoju audio-vizualnu pažnju centrira u jednu točku, scenu. Pritom izvođač/glumac djeluje pod tim uslovima reagirajući na scenske podražaje dok publika prepoznaje te reakcije pa i sama reagira, ali u sigurnosti svog zamračenog mjesta. Pažnja uprta u scenu daje izvođaču važnost dok događaji i situacije prikazane na njoj pružaju publici jasne i prepoznatljive elemente društvene svakodnevice. Bilo razlog odlaska u kazalište emotivno pročišćenje, kritičko sagledavanje društvenih obrazaca ili puka zabava, ono je tu i ono okuplja ljude.

Sudjelovanje više ljudi u nekom obredu daje tom obredu veći i jači kulturno – društveni značaj. No, ono što daje najveći značaj je ponavljanje istog obrasca više od tisuću godina. Bili razlozi odlaska u kazalište dijametralni u antičkoj Grčkoj i danas, oni ipak egzistiraju, a time grade i učvršćuju društvene temelje i vrijednosti. Kako je kazalište društvena pojava, tako i ono što se prikazuje u njemu mora imati neke značajke tog društva. Ako smo već naglasili kako kazalište funkcionira po principu prepoznavanja, to znači da mora postojati i nešto prepoznatljivo u njemu, a tu dolazimo do same izvedbe. „Drugim riječima, drame potiču i sadrže refleksivne procese stvarajući kulturne okvire u kojima će ta refleksivnost imati legitimno mjesto.“ (Turner, 194, 195)

4. Društvena drama

Do sada sam spomenuo društvo i rituale koji to društvo čine te odlazak u kazalište kao još jedan ritualni obrazac kako današnjice, tako i prijašnjih povijesnih razdoblja. Razlog odlaska u kazalište je zasigurno različit od osobe do osobe, no sama priroda onoga što se prikazuje u njemu pobuđuje u ljudima interes za kazališnim predstavama. Ako govorimo o kazališnoj izvedbi kao o vrsti rituala, onda u izvedbi mora postojati nešto prepoznatljivo za gledatelje, nešto vezano za njihovu egzistenciju, a razumljivo na društvenoj razini.

„Srodnost kazališta i života kojega je ono zrcalo, čini ga najboljim oblikom komentara, ili >>metakomentara<< sukoba, jer život jest sukob u kojem je natjecanje tek jedna od vrsta. (Turner, 223)

Dajući, prije predstave, glumcima upute kako da glume Hamlet govori o glumi na sljedeći način:,

„Njezin je cilj bio uvijek, a jest i sada, da u neku ruku drži prirodi ogledalo, tako da pokaže vrlini njene prave crte, ludosti njenu vlastitu sliku, a samom vijeku i ljudskom društvu njegov lik i otisak.“ (Shakespeare, 75)

Iako Hamlet u djelu govori o glumi, u biti se ovaj mali pasus odnosi više na dramu, doli na samu glumu. Iz razloga što je gluma praktično uprizorenje onoga što u drami piše, a drama je ta koja postavlja društvene i moralne norme.

Svako razdoblje povijesti ima svoje društveno uređenje, a time i svoje društvene drame. Iako ću nešto kasnije objasniti što je to točno društvena drama, smatram potrebnim napomenuti kako je kultura poput nekog fluida poprimala obličje razdoblja. Drama nije uvijek u potpunosti vjerno prikazivala povijesno razdoblje u kojem je pisana već se često mijenjala ovisno o moralu i životnim pogledima koje je određeno doba nametalo ljudima. Tako je primjerice visoki stupanj religioznosti prisutan u srednjem vijeku, ljudima putem predstava, na prepoznatljiv način prikazivao iskupljenje grijeha te kaznu koja slijedi onoga koji se ne pokaje. Kako je tadašnje društvo poimalo religiju kao bitnu značajku socijalne kohezije, tako je i drama pronašla svoju refleksiju upravo u religijskim motivima. Gledajući iz pozicije takvog društvenog određenja, potpuno je razumljiv poriv za pisanjem liturgijskih drama. One su okupljale ljude oko zajedničkih ciljeva, pobuđujući u njima bitno identične osjećaje i komentare.

Što je to potrebno kako bi neka drama postala društvenom? Iako je sam pojam društvene drame nastao tek u 19. stoljeću, njena je tematika prisutna još od antike. Društvena je drama ona drama koja se bavi društvenim uređenjem te odnosom pojedinca spram tog uređenja. Gotovo je svaka drama društvena iz razloga što na ovaj ili onaj način prikazuje elemente momentalnog društvenog uređenja. Čak i u onim dramama gdje nema jasnog odnosa pojedinca sa društvom, taj pojedinac često biva simbolom društvenog statusa ili žrtvom društvene nepravde. Ono što je svakako neizbježno u društvenoj drami jest prekršaj društvenih pravila i normi. Bitno je napomenuti kako postoji znatna razlika između društvene drame kao književne vrste i društvene drame gledano antropološki. Društvena se drama kao književna vrsta bavi društvenim dramama kao liminalnim situacijama nekog društva.

„Bilo da je riječ o velikim aferama poput Dreyfussove ili slučaja Watergate, odnosno borbi za seoskog poglavicu, društvena se drama najprije očituje kao lom norme, prekršaj pravila morala, zakona, običaja ili etike na nekom javnom popришtu. Taj lom može namjerno, štoviše proračunato izazvati osoba ili partija kao prosvjed ili izazov utvrđenom autoritetu – primjerice Bostonska čajanka – ili može nastati iz preusijanih osjećaja.“ (Turner, 145)

Ovim citatom skrenuo bih pažnju na bit ovog rada, a to je Sofoklova *Antigona.*

5. Ritual kao pokretač radnje u *Antigoni*

„Helenska je drama mjesto susreta i sukoba dvaju svjetova: mita i racionalizma prosvjetiteljstva.“ (Švacov, 86)

Kako bismo razumjeli *Antigonu* moram skrenuti pažnju na helensku dramu kao cjelinu, te bitnost podrijetla u njoj. Dva tematska epicentra helenske drame bili su Teba i Arg. Time postoje dva ciklusa rodbinskih veza kojima dramska lica pripadaju. Tebanskom i arigvskom ciklusu. Iako su različiti, ono što im je isto jest njihovo daljnje podrijetlo. Oba ciklusa počinju Kaosom kao ocem. To je ono što određuje nesretne sudbine sviju njih. „...kaos vreba u svemiru da ovaj privremeni Red (riječ je, dakako, o nemjerljivim vremenskim kvantitetima) vrati opet u sveobuhvatno, razorno Sebe. Jedna će neuračunljiva čestica kad-tad iskočiti iz Reda i preobratiti ga u Kaos. I sve će opet početi iz Početka.“ (Švacov, 90) *Antigona* govori upravo o tome. Uspostavljanju reda nakon kaosa te određivanju zakona i pravila u želji postavljanja temelja novog društva. Liminalno društvo nastoji postati liminoidno. Taj prijelazni trenutak iz kaosa u red je ono što čini radnju drame *Antigone.* Uspostavljanje normi, određivanje kazne, učvršćivanje vlasti i tako dalje. „Nesporazumi i sporenja oko tumačenja pravednosti, prava, starine, hijerarhije i same vrijednosne težine zakona u povodu pojedinih ogrešenja, ili radikalnih promjena pogleda na tradiciju, nezaobilazna su tema, usuđujem se reći, svih nama dostupnih antičkih tragedija i većine komedija. Utemeljenje i realizacija prava na život, zaštitu, poštovanje mrtvih, pravo na zasluženu nagradu, čak i na vlastito mišljenje, sve su to moralno-pravna pitanja na koja demonstrativno odgovara helenska drama.“ (Švacov, 72)

Drama čija se radnja odvija netom prije radnje *Antigone* je *Sedmorica protiv Tebe.* Ukratko, nakon Edipovog progonstva iz Tebe na vlast u gradu dolaze Eteoklo i Polinik koji su po dogovoru trebali vladati naizmjence. To nije dugo trajalo pošto je Eteoklo odlučio vladati sam te odbio predati vlast bratu kada je došao njegov red vladavine. Polinik odlazi samo kako bi se vratio sa šestoricom argivskih vladara tražeći osvetu i vlast. Rat bjesni, a Eteoklo postavlja braniče na sedmora tebanska vrata. Kada sazna da je njegov brat Polinik na posljednjim vratima, odluči mu otići u susret. Nakon sukoba dvaju braće Polinika i Eteokla u kojemu se međusobno probadaju te umiru, uslijedio je nastavak rata, iako je razlog dvoboja dvaju braće bio upravo pokušaj sprječavanja krvoprolića. Argivska se vojska povlači, a Teba ostvaruje svoj trijumf. Braća su mrtva, a prijestolje pripada Kreontu kao njihovom štićeniku i rođaku. Kako bi uspostavio vlast i strukturu u ratom oslabljenom gradu zabranjuje pokopati Polinika

koji je uz pomoć šestorice argivskih vladara podigao opsadu Tebe. Time pokušava poslati jasnu poruku te naglasiti novu vladavinu i uspostavu reda. Hijerarhija koja je u ratnom razdoblju bila poljuljana sada pronalazi svoje temelje. Kao svaki dobar vladar Kreont shvaća da su prvi koraci djelovanja njega kao kralja ključni za održavanje mira čemu može svjedočiti replika izvučena iz njegovog prvog obraćanja narodu nakon uspostave reda:

„A kome više znači neki njegov drug

No domovina, taj je čovjek nevrijedan.“ (Sofoklo, 34)

Mogli bismo reći kako je upravo ova rečenica parola Kreontove buduće vladavine, a time i opravdanje uskraćivanja pokopa.

Antigona ne prihvaća takvu odluku te unatoč Kreontovoj zapovjedi odluči pokopati Polinika.

Pokop i zbrinuće umrlog jedan je od, ako ne i najstariji obredni postupak. Upravo radi ne izvršenja rituala Polinikova prijelaza u zagrobni život Antigona podiže bunt protiv Kreonta i time određuje svoju kaotičnu sudbinu.

„Pokopat jednog brata dade Kreont kralj,

A drugom bratu ne da da se naspe grob.

Eteoklu je, vele, kako traži red

I zakoni i pravda, dao vječni stan,

Da mrtvi časte njeg u svijetu podzemnom.

Polinika pak, štono jadan nađe kraj,

Zabranio je kažu, građanima svim

Ukopati i suzom oplakati njeg.

Da nepokopan i ni od kog ožaljen

Ptičurinama gladnim slatki bude plijen…

…A nađe li se tko, da krši nalog taj,

Tog kamenovat ima čitav ovaj grad.

Ovako stoji stvar, i sada ide čas,

Da dostojna se kažeš časnog roda svog.“ (Sofoklo, 28)

Kako vidimo iz priloženog Antigoninog citata sa samog početka drame, ona jasno uspostavlja problematiku i buduću radnju te imenuje svog protivnika. Gledajući razlog sukoba Kreonta i Antigone možemo vidjeti kako je razlika u shvaćanju ono što ta dva lica dovodi u sukob. Dok se želja dostojnog pokopa tiče religijsko tradicijske obredne kulture ispraćaja preminulog, upravo uskraćivanjem istoga šalje se jasan znak. To nesretno obilježje „oskvrnuća" pokojnika traži svoje utjecaje na svjetovnoj razini. Onaj koji ostaje bez pokopa ostaje bez dostojanstva, kako u religijskom tako i u svjetovnom smislu. Nepoštivanjem takvog kulturalnog običaja dotičnog omalovažavamo, osuđujemo i izdvajamo iz slike društva.

Ovdje se javljaju dvije jake problematike. Pravo na vlastito mišljenje te pokop preminuloga u tek započetom uspostavljanju vlasti. S obzirom na sve navedeno nije ni čudo kako je *Antigona* jedan od najomiljenijih drama ratnih razdoblja. Iz kaosa dolazi red, a iz reda kaos. Začarani krug u kojemu se čovjek našao u sredini.

„Može li se promijeniti čovjekov povijesni, duhovni i moralni svijet autonomnim snagama razuma i volje? Što treba činiti, kako djelovati na zajednicu da se prevladaju sile našega kaotičnoga podrijetla? Čega se pritom moramo odreći, kakvu se asketizmu moramo podrediti da bismo kroz nove generacije postigli skladan život zajednice i pojedinca?" (Švacov, 94,95)

6. Analiza izvedbe *Antigone*

U ovom ću poglavlju analizirati izvedbu Sofoklove *Antigone* imajući u vidu ritualne elemente koji se u njoj mogu prepoznati. Objasnit ću odnos tih elemenata pričom i samom radnjom komada te spomenuti improvizacije iz kojih su nastali. Kako sam sudjelovao u izvedbi neću se baviti vlastitim dojmovima i doživljajima, već analizom nastupa i radnji. Ritualni elementi vezani su uz dijelove Zbora tako da će analiza biti uglavnom vezana za Zbor. Iako grčka tragedija u originalu nije bila pisana u činovima, prevoditelj ju je ipak tako strukturirao. Razlog tome je, pretpostavljam, potreba za preciznijim određivanjem cjelina, a također i činjenica kako je većina drama podijeljena po činovima. Svaki se čin sastoji od prizora u kojemu gotovo uvijek sudjeluju dva do tri lica te zborskog dijela koji je podijeljen na dvije strofe i dvije antistrofe. Jedina iznimka je sedmi čin gdje nakon prizora nema zborskog djela već drama prizorom i završava.

Izvedba *Antigone* o kojoj pišem ispit je prve godine zimskog semestra magistarskog studija na *Akademiji dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu*, a rađena je pod mentorstvom red. prof. art. Ozrena Prohića i doc. art. Tomislava Pavkovića te doc. art. Maje Marjančić kao asistentice za scenski pokret. U izvedbi je sudjelovalo sedmero studenata uključujući i mene. Ispit je nastao kao rezultat temeljite analize teksta iz kojeg smo izvukli kontekst i situacije, a kasnije u njih implementirali ritualne elemente. Ti elementi pripadali su dijelovima improvizacijskih vježbi koje smo radili paralelno uz rad na tekstu. Dolazeći do ideje kako bi pojedina scena mogla izgledati i što je njeno značenje s obzirom na cjelinu komada shvatili smo kako se dijelovi vježbi koje smo radili mogu smisleno savršeno uklopiti u pojedine tekstualne cjeline. Na taj način dobili smo konkretizaciju situacija pridodajući riječima fizičku radnju.

Ono što smatram bitnim za napomenuti je da smo svi konstanto na sceni, osim u prvom prizoru i kada likovi odlaze u smrt. Ta činjenica stalnog bivanja na sceni daje drami jednu društvenu sliku. Nitko nije sam. Svaki korak je nadgledan od strane društva, točnije ljudi koji suegzistiraju s dotičnom osobom. Tijekom prizora u kojima aktivno sudjeluje par lica, ostali pasivno, time mislim ne miješajući se u radnju prizora, promatraju i prate događaj koji se odvija pred njihovim očima. Imajući to na umu u izvedbi se mogu prepoznati tri razine igre. Jedan je zborski, gdje unatoč licu kojeg tumačimo za vrijeme zborskih dijelova svi bivamo Zborom. U *Antigoni* su Zbor tebanski starješine koji predstavljaju javno mišljenje. Oni se javljaju nakon svakog prizora kao referenca na događaj. Ono što govori Zbor ne utječe na radnju komada, već daje neke uopćene istine o čovjeku. U ovoj je izvedbi njegova uloga

povećana time što ga činimo upravo mi, izvođači koji igraju Kreonta, Antigonu, Hemona i ostale. Njegova važnost leži u tome što on prikazuje liminoidnost društva. Nakon prizora koji je liminalan, jer bez liminalnosti nema drame, dolazi liminoidni. To je bitno ne samo kao struktura izvedbe, već i kao značenje koje će proizaći iz rušenja te strukture. Uz to što smo za vrijeme zborskih dijelova svi izgovarali isti tekst imali smo također i isti obrazac kretnji što je pojačavalo liminoidnost. S obzirom na to ti su dijelovi izvedbe, nastali iz improvizacija, najritualnijeg karaktera. Više o tome navest ću u samoj analizi prizora. Druga razina je pojedinac s obzirom na svoju društvenu funkciju. Kreont kao kralj, Hemon kao princ i tako dalje. Društveni status i funkcija brane umješanost osobnog stava u donošenje odluka. Upravo je to razlog zašto Kreont ne želi pogaziti svoju riječ te osuđuje Antigonu na smrt. I na kraju imamo treću razinu što je pojedinac s obzirom na vlastito mišljenje, osobni stav. To se moglo primijetiti u samoj igri. Na primjer kod Kreonta kada nastoji izvući Antigonu pitajući je više puta je li to doista bila ona koja je pokapala Polinikov leš. Zatim nešto jasniji primjeri vidljivi iz same drame; kada Stražar dolazi obavijestiti Kreonta o pokapanju Polinika boji se za vlastiti život te se ne ustručava tako i postupati, a kasnije kada se vraća s krivcem sam sebe obasipa hvalospjevima. Hemon koji se suprotstavlja očevoj odluci imajući na umu ljubav spram Antigone. Izmena koja na početku komada govori Antigoni kako nije pametno suprotstavljati se vlasti. Zborovođa koji pred kraj komada mijenja mišljenje i savjetuje Kreontu da povuče presudu. I na kraju Antigona koja pokreće radnju komada odbijajući poslušati kraljev proglas. U ovim primjerima jasno se može prepoznati osobni stav pojedinog lica spram situacije. Sa svim navedenim smatram kako će lakše biti pratiti analizu komada. Počnimo dakle od početka, točnije od prologa.

6.1. Prolog

Prolog ne postoji u drami već ona počinje „in medias res“ prvim činom, prizorom Antigone i Izmene. Ipak u slučaju naše izvedbe prolog je bio potreban ne samo kao uvod u priču, već i naznaka društva kojim se kroz komad bavimo.

Mrak. U pozadini počinje svirati glazba. Svjetlo se pali, pojačavajući se postupno. Jedan po jedan izlazimo na praznu pozornicu noseći stolac u ruci. Kako glumac izađe na scenu, uspostavi se, razgleda prostor u kojem se nalazi odmjerivši njegovu veličinu, promotri druge i njihove postavljene stolce te postavlja svoj stolac u odnosu na njihove. Iako je lokacija postavljanja stolca bila proizvoljna morali smo imati na umu da stolci u prostoru budu ravnomjerno raspoređeni kako ne bi narušavali prostornu dinamiku stavljajući težinu na određenu stranu. Ako zamislimo svaki stolac kao stup koji drži strop potrebno bi bilo ravnomjerno rasporediti težinu stropa kako ne bi pao. Iako ne treba to doslovno shvatiti jer bi optimalna raspodjela „stupova“ bila simetričnog karaktera što smo nastojali izbjeći, no bitan je princip kojega smo se trudili poštovati. U postavljanju stolaca težili smo asimetriji kako bi kasnije mogli uspostaviti simetriju. Mjesto postavljanja stolca i njegova orijentacija nisu bili definirani, kao što je bio redoslijed izlazaka, što je davalo situaciji dozu improvizacije, a time i svježinu prvog puta. Kada je posljednja osoba izašla na scenu i postavila svoj stolac počeli smo se kretati prostorom promatrajući stolce u prostoru. Njihov razmještaj. Shvativši kako na sceni vlada nered u više navrata pod inicijativom jednoga od nas nastojali smo stolce dovesti u neku vrstu geometrijskog reda, bili oni postavljeni horizontalno u odnosu na publiku ili vodoravno rezultat nam nije bio zadovoljavajući, sve dok nismo uspostavili dijagonalu. Gledajući iz publike od lijeve strane proscenija do desne dubine. Red je uspostavljen, a mi smo zauzeli svoja mjesta.

Stolci su u ovom prizoru bili simbolom liminalnosti i liminoidnosti. Predstavljali su red koji se nastoji uspostaviti nakon kaotičnog ratnog razdoblja, što je prethodilo samoj drami. Jedan po jedan ulazeći na scenu kao individue postavljali smo stolac onako kako smo sami mislili da bi trebalo. Takvo djelovanje dovodilo je do nemogućnosti uspostave reda. Pokušaj grupe individua u stvaranju zajednice neuspješan je bez mogućnosti dogovora i kompromisa. Kako su stolci bili postavljali uglavnom asimetrično, gledajući njihov odnos spram drugih, liminoidnost nije bila moguća. Simetrija stvara liminoidnost. Do tog zaključka smo došli kada smo svi pogledali prema jednoj osobi. Taj trenutak bio je trenutak uspostavljanja privremenog vođe. Kada je vođa uzeo svoj stolac drugi su ga popratili i na taj način uspostavila se linija na

sredini scene, a time i prva liminoidnost čime je poništena prvotna liminalnost stolaca. Gledajući tako postavljenu društvenu zajednicu shvatili smo kako ona nije ispunila naša očekivanja. Vidjeli smo manjkavost te smo ponovnim traženjem vođe krenuli u novi pokušaj. Ovaj su put stolci bili samo zarotirani što je bila varijacija na prethodnu temu. Tek u trećem pokušaju i postavljanju dijagonale postignuta je željena liminoidnost.

Improvizacija koju smo iskoristili kao temelj postavljanja ovog prizora bila je vezana uz način ulaska na scenu. Zadatak je bio ući na scenu bez puno razmišljanja kako bi mi sami privatno ušli, promotriti prostor oko sebe kao da ga gledamo po prvi puta, te zauzeti neku poziciju u njemu. Radeći ovu vježbu pratili smo kretanje i reakcije pojedinca. Po pitanju kretanja promatrali smo brzinu, putanju, širinu i tako dalje, a po reakcijama smo nastojali prepoznati u kakvom se prostoru dotični nalazi. Nakon što smo svi prošli vježbu dodali smo u nju drugačije okolnosti. Umjesto privatnog ulaska sada nam je zadatak bio ući na scenu kao neko lice iz drame. Ovime smo nastojali jedni drugima predočiti različita viđenja istog lica što je poslužilo i za bolje razumijevanje vlastitih lica tražeći sami u sebi razlike između njih. Ponovno smo nadogradili vježbu, ali sada tako što smo ulazili kao lice koje ćemo u ispitu igrati. Istraživali smo te osvještavali kako to lice hoda, gleda, gdje se kreće, kako diše i tako dalje. Prolazeći tako više puta i isprobavajući razne mogućnosti na nama su se počeli formirati prepoznatljivi elementi. Kreont je bio ozbiljan i nije se smiješio, Stražar je bio naivan i zbunjen, Zborovođa zavodljiv i neobičan i tako dalje. Ova je vježba poslužila kao trening i dobra priprema za formiranje tjelesnosti lica pri radu na izvedbi.

Kada smo se umirili na svojim mjestima krenuli smo u sljedeću sekvencu, radno zvanu „čekaonica“. Sjedeći tako na svojim mjestima svatko od nas počeo je proizvoditi neki zvuk. Netko je zijevao, netko šmrcao, grebao noktima kosu, pjevušio i slično. Svi su zvukovi bili povezani s radnjom čekanja. U početku oni su međusobno bili nepovezani, no ubrzo su se počeli ritmički slagati. Nakon što se uspostavila melodija održavali smo je s postupnim tonskim pojačavanjem te ubrzavanjem radnje. Kako je jačina zvuka i intenzitet radnje došao do svog maksimuma nastao je potpuni kaos kakofonije koji završava tako što petero nas ustaje i odlazi sa scene ostavljajući na sceni Antigonu i Izmenu.

Čekaonica je bila nastavak na ulaske stolaca. Kako su se stolci postavili u određenu geometriju i time postigli liminoidnost potrebno je bilo odrediti što dalje s naznakom novooformljenog društva. Čekaonica je predstavljala trenutak zatišja pred izbor vlasti. Svi su iščekivali tko će se uspeti na tron i postaviti prve odredbe. Kako je to proces koji traje, čekaonica je bila direktan prikaz takve situacije.

Ova je sekvenca kao i prethodna nastala iz improvizacije koju popularno nazivamo „ritam mašina“. Svatko je od nas odabrao neku radnju koja proizvodi zvuk, a zvuk je morao biti povezan s radnjom čekanja. U početku su zvukovi bili nepovezani i proizvoljno izvođeni ovisno o fizičkoj radnji i stanju pojedinca. Činilo se kako nemaju nikakvog ritma, no kroz vrijeme trajanje vježbe slušajući druge počeli smo kombinirati zvukove u zajedničku cjelinu. Čini se kako je čovjekova potreba u kaosu tražiti red pa samo tako i mi pronašli trenutke u koje smo mogli ubaciti svoj zvuk stvarajući tako melodiju. Vježbu smo ponavljali više puta koristeći različite zvukove. Na kraju za potrebe izvedbe odredili smo najpraktičnije i zvučnije te ih uvježbali kako bi mogli brže stići do kulminacije.

Došavši do kulminacije i ostavivši Antigonu i Izmenu same na sceni počinje prvi čin drame. Antigona je ostala sjediti dok je Izmena teturala hodajući po stolicama gore – dolje.

6.2. *Prvi čin*

Antigona je bezuspješno nagovarala Izmenu da joj pomogne s njenim naumom. Također je Izmena bezuspješno odgovarala Antigonu od pokušaja pokopa brata te joj dodatno rasplamsa strasti i tu scena završava.

Izmena i Antigona ostaju na sceni, glazba počinje svirati, a mi ostali ulazimo na scenu plešući „erotski ples“. Pjesma koja je svirala zove se *Un aeroplano a vela*, a izvodi je talijanski pjevač Gianmaria Testa. Iako smo samu sekvencu nazivali „tulum“, „erotski ples“ je naziv za plesnu radnju koju je svatko od nas izvršavao. Ukratko plesali samo tako što smo pomicali trticu naprijed-nazad dok smo u koljenima imali lagani impuls poskakivanja, poput opruge. Kombinacijom tih pokreta postigli smo cirkularno kretanje trtice gore-dolje. Plešući tako igrali smo se s promjenama prostornih razna/visina; visoka (stajanje), srednja (polučučanj), niska (klečanje), što je sceni dodalo prostornu dinamiku. Takvo plesanje svih nas davalo je jasnu erotsku konotaciju. Iz „erotskog plesa“ u isti glas počinjemo izgovarati tekst Zbora.

„Sunce predrago, nikad još

Takav ne zasja juta sjaj

Gradu Tebi sedmovratnoj.“ (Sofoklo, 31)

Dobar dio teksta smo izbacili jer Zbor prepričava ono što se dogodilo prije početka same drame. Rat između Arga i Tebe. Ostavili smo dio koji spominje braću Eteokla i Polinika te njihovo kaotično i nesretno podrijetlo.

Dio teksta koji najjasnije objašnjava razlog „erotskog plesa“ glasi ovako;

„…Stoga svaki sad rat

Neka u zaborav padne,

U božje hramove hajdmo

I plešimo čitavu noć,

Nek sva se Teba trese,

Bakho nek bude nam vođ.“ (Sofoklo, 33)

Pobijedivši rat cijeli grad sada slavi. „Erotski ples“ je služio u svrhu konkretiziranja teksta kora dajući nama, izvođačima, konkretnu fizičku radnju kojom smo ispunjavali scenu, a i jasnu poziciju iz koje govorimo to što govorimo. Ova je sekvenca plesa nastala iz improvizacije u kojoj smo se, plešući „erotski ples“ i mijenjajući razine/visine, kretali u krug. Kasnije, za potrebe izvedbe, krug je bio napušten kao ideja te smo koristili slobodno kretanje prostorom.

Po završetku teksta Zbora ples se nastavio nešto razuzdanije nego prije i tako trajao sve dok Kreont nije krenuo prema prosceniju i time naznačio ulazak u novi čin.

6.3. Drugi čin

Prizor u kojem saznajemo kako je Kreontova riječ prekršena. Stražar trčeći u mjestu pobjegne od Kreonta. Zaustavi se te odšeta do svojeg mjesta. U trenutku kada je sjeo završava scena te slijedi Zbor.

Zborski dio započinje tako što Zborovođa počinje pjevušiti prvih pet stihova zborskog teksta.

„Mnogo je sila na svijetu tom,

No najjači od sveg ljudski je soj!

Kad morem puše južnjak jak

I hučni svuda diže šum,

Po njemu čovjek vodi brod.“ (Sofoklo, 40)

Stolci se iz dijagonale poravnavaju paralelno sa publikom u prvi plan, a kako uzimamo stolce, jedan po jedan priključujemo se pjesmi. Poravnavanje stolaca sa publikom odaje dojam sudnice što je priprema za scenu privođenja Antigone. Pjevanje je u suprotnosti s onim što se u sceni dogodilo. Netko je prekršio vladarevu riječ pokopavši Polinika i time napravio liminalni čin. Društvo koje je netom uspostavilo liminoidnost već doživljava prvu liminalnost. Kraj scene bio je napet. Kreont je uzrujan radi prekršene riječi dok je stražar uplašen radi burne Kreontove reakcije. Mjesta za pjesmu nema, osim ako je pjesma način smirivanja situacije i ponovno potvrđivanje zajednice. Bitan je kolektivni čin. Kako Zborovođa koji je Kreontov savjetnik započinje pjesmu te se jedan po jedan i ostali priključuju, podržavajući tako Kreonta i novooformljenu zajednicu, potvrđuje se njena liminoidnosti.

Ovo je jedan od pasivnijih zborskih dijelova. Sjedeći smo izgovorili tekst koji govori o čovjekovoj snalažljivosti, pameti i organizaciji, no također smrtnosti.

„…No premda zna za mnogi bolestima lijek,

Od smrti nije nikad pronašao spas.“ (Sofoklo, 40)

Sjedeći tako poput sudaca okrenuti prema publici izgovaramo i zadnje stihove koji pripremaju sljedeću scenu.

„Tko štuje red i božju riječ,

Taj svojoj zemlji bit će stup,

A nepošten je čovjek gradu svome jad.“ (Sofoklo, 41)

Ovaj tekstualni dio je dobar primjer uopćenih istina koje Zbor izgovara, što sam napomenuo na početku ovog poglavlja. Posljednja tri stiha odnose se na poštivanje zakona, no ne govore o nekom određenom, već generalno. Zbor to izgovara kao činjenicu. Iako, moglo bi se reći kako indirektno govore o Antigoni kojoj će u sljedećem prizoru Kreont presuditi. Antigona ne poštujući vladarev zakon narušava liminoidnost društva, a time i red. Unoseći tako nered i liminalnost ona svome gradu jest jad. No, nije samo Antigona ta na koju se može odnositi ovaj pasus. Kreont u silnoj želji da postane stup društva, društva kojeg je on sam na čelu, pokušava uspostaviti red izricanjem zabrane Polinikova pokopa potičući tako Antigonu na bunt koji završava njenim izopćenjem iz društva, što će za njega rezultirati nizom tragičnih događaja i time svome gradu postaje jad. To se potvrđuje, pred kraj drame, u šestom činu u razgovoru s Tiresijom.

Po izgovorenom zborskom tekstu stražar ustaje sa svog mjesta i to je početak sljedećeg čina.

6.4. Treći čin

Scena Antigoninog privođenja i njene smrtne presude.

Nakon što je Izmena neuspješno molila Kreonta da poštedi Antigonu i time završila scenu svi smo, jedan po jedan u dogovorenom redoslijedu, uzimali svoje stolce i odvlačili ih prema sredini scene. Postavili smo ih tako da je svaki drugi bio izbočen, a svaki prvi uvučen što je činilo, geometrijski gledano, pravokutni meandar. „Meandar" je bio i radni naziv ovog zborskog dijela. Svatko je zauzeo poziciju pored svog stolca te smo se istovremeno počeli kretati na znak jednoga od nas. On je bio vođa „meandra". Kretali smo se od jednog stolca do drugog, ali tako da poštujemo uglati meandar. Kako bi prišli jednom stolcu, koji je bio u dubini, mimoišli bi ga te se nastavili kretati prema plićem, to jest publici bližem. Dok smo se tako kretali morali smo paziti na tempo grupe koji je ovisio o tempu vođe. Kada bi se on zaustavio svi bi se zaustavili i onda kada bi krenuo svi bi krenuli. Potrebno je napomenuti kako cilj nije bio pratiti nekoga, već održavanje tempa svih nas. No da bi to bilo moguće morate imati nekoga koga pratite kako ne bi dolazilo do nesporazuma. Ovako smo precizno znali tko je onaj koji će dati znak za usporavanje to jest ubrzavanje. Osim zajedničkog kretanja kroz meandar okretali smo se i oko svoje osi uspostavljajući kontakt očima sa svima s kojima smo mogli. Gledali smo jedni druge obogaćeni iskustvom prethodne scene. Ovo je jedina scena kora gdje smo jedni druge gledali očima lica kojeg smo igrali. Preciznije rečeno u ovoj je sceni to najviše dolazilo do izražaja iako je i ono bilo minimalizirano kako bi se stavio naglasak na kolektivni čin.

Svi pratimo isti obrazac kretanja što čini zajedništvo. Zajednica se potvrđuje. Održava se liminoidnost. Iako meandar po kojem se krećemo i koga kretanjem činimo može simbolizirati labirint. On metaforički ima dva značenja. Jedno je labirint kao referenca na prethodni prizor. Zamršenost situacije u kojoj su se našli Kreont i Antigona. Antigona koja je Kreontova nećakinja i zaručnica njegovog sina Hemona odlučila je prekršiti zakon. On kao vladar morao bi prema njoj postupiti kao i prema svakome. Ukoliko je odluči poštedjeti prekršio bi vlastitu riječ, a ukoliko je osudi ubija svoj rod i sinovu buduću ženu. Ovo prvo moguće značenje labirinata koje nije toliko vidljivo i važno. Drugo puno važnije odnosi se na cijelu zajednicu. Labirint u kojem se našla neka zajednica. Okretanje sviju nas oko svoje osi, osim estetskog faktora, dodaje situaciji dozu nepovjerenja i nesigurnosti. Svi gledaju sve. Zakon je prekršen, kazna je izrečena, no što je ispravno? Poslušati ovo svjetovnu vlast ili božje zakone? Zajednica sama počinje stvarati labirint propitkujući odluke i situacije unutar nje same.

Labirint u tom slučaju predstavlja i zamršenost misaonih procesa koji se odvijaju u svakom pojedincu. Kako gledamo jedni druge s dozom nepovjerenja tako stvaramo mrežu nejednakih mišljenja koja se razlikuju ovisno od osobe koju gledamo. Iako, različitost mišljenja unutar svakog pojedinca ne dovodi zajednicu do liminalnosti jer svi zadovoljavaju isti obrazac kretanja pa čak i Antigona koja je u prethodnom prizoru pokazala svoje neslaganje s Kreontom, a time i većinom. Antigona je prekršivši zakon i braneći svoje stavove poljuljala cijelo društvo. Takvo poljuljano društvo nalazi utočište u traženju objašnjenja. I upravo je to bila motivacija za izgovaranje sljedećeg zborskog teksta.

„Blago stvorenju, što ne spozna zla!

A jao si ga onom, kojemu dom

Potrese bog, taj jadan je sam i čitav mu soj…“ (Sofoklo, 50)

Dio daljnjeg teksta je skraćen, no cijela ova pjesma Zbora govori o sudbini koju su nam bogovi odredili.

„…O Zeuse, tko je tako jak,

Da tvoju silnu skrši vlast!...“ (Sofoklo, 51)

Kako je rodbinska sudba spojila Edipa s vlastitom majkom, nagnala Eteokla i Polinika na borbu oko vlasti te ih odvela u smrt, tako i Antigonu sada vuku korijeni njenog kaotičnog podrijetla.

Ovaj zborski dio je zanimljiv iz razloga što ne samo da govori o prošlosti i Antigoninom sudbinskom podrijetlu osuđujući je na smrt od strane bogova, već nagoviješta i Kreontov nesretni kraj. Upravo je Kreont onaj koji je zabranio pokop, a time uskratio bogove za nešto što je po pravu njihovo.

6.5. Četvrti čin

Scena koja prethodi zborskom dijelu je scena Hemona i Kreonta. Slično kao i u prethodnoj gdje Izmena moli za milost, ovdje Hemon, također bezuspješno, moli oca da promijeni svoju odluku. Kreont nepopustljiv u svojoj presudi posvađa se s Hemonom koji bijesno odlazi.

Kako je prizor završio svi smo ostali sjediti u dubini scene otkud smo promatrali događaj. Lagano smo ustajali i krenuli u sekvencu „podrški" i „manipulacija" zvanu „Eros". U parovima smo se od stolaca do sredine scene pomicali tako što smo preuzimali težinu drugoga na sebe koji bi zatim, postepeno, preuzeo i našu. I tako smo, korak po korak, izmjenjujući težinu s partnerom i igrajući se različitim pozicijama preuzimanja težine stigli do sredine scene. Tu smo se svi skupili u jednu živu masu gdje smo nastojali održati princip izmjena težina, no ovaj put bez predodređenog partnera. Znalo se događati kako bi u jednom trenutku neka osoba bila podrška više ljudi.

Ova je sekvenca nastala iz slične improvizacije u kojoj smo morali preuzeti težinu partnera te manipulirajući njegovom težinom kretati se kroz prostor. Nakon par koraka osoba koja je bila nošena počela bi se namještati za preuzimanje težine osobe koja je nju dotada vodila. Dodatna okolnost vježbe i ono što je činilo ovu vježbu kompleksnijom je nastojanje da se ne koriste ruke pri preuzimanju težine već da kreativnošću nastojimo pronaći različite pozicije, a da prijelaz bude fluidan. Tako se postepeno „prelijevala" težina s osobe na osobu. Kada je došao trenutak za izgovaranje teksta smanjili smo intenzitet podrški i manipulacija te smo jednoglasno počeli izgovarati tekst. U ovom zborskom dijelu koristili smo manje govornog intenziteta kako bismo bolje dočarali snenost i erotizam situacije.

Razlog ove sekvence leži u samom tekstu koji, referirajući se na prethodnu scenu oca i sina, pronalazi krivca u bogu ljubavi Erosu.

„O Erose, svuda nalaziš plijen,

Ti nisi nikada pobjeđen,…" (Sofoklo, 57)

Eros je taj koji je Hemona nagnao da se usprotivi očevoj odluci. Hemon gleda Antigonu očima ljubavi, a ne racionalnosti. Umjesto da osuđuje njen čin, on ga, štoviše, podržava.

„Zbog tebe će mnogi pravedni stvor

Napustiti čestite staze put.

I ova smutnja tvoj je čin,

Kad zavadi se s ocem sin,

Jer nevjestinog oka čar,

Uzbuđuje u momku žar,…“ (Sofoklo, 58)

Upravo je ovaj tekst razlog podrški i manipulacija u navedenoj sekvenci. Ovisno o odigranom i izrečenom Eros se u ovom prizoru odnosi na više stvari. Za početak sam Eros znači ljubav. Ta se ljubav očituje u odnosu Hemona spram Antigone, ali i Hemona spram Kreonta i obrnuto. U prethodnom se prizoru Hemon zauzeo za Antigonu braneći njezino pravo na pokop brata, no više od toga nastojeći spriječiti oca u donošenju radikalne odluke smaknuća. Uz to upozorava Kreonta na potencijalnu društvenu liminalnost.

HEMON

„Po strani stojeć ja, odasvud čujem glas,

Da djevojku tu žali čitav narod naš,

Jer ona, od sviju žena najčistiji cvijet,

Za dičan mora čin osramoćena mrijet.“

Ove Hemonove riječi mogu biti samo mudar način za postizanje cilja, ali ako se pogledaju kao iskreno upozorenje i savjet upućen osobi koju voli, osobi koja mu je podarila život, onda je težina njihova izgovaranja puno veća. Ne može se reći kako Kreont ne pokazuje osjećaje prema svome sinu, no ti su osjećaji omeđeni dozom hladnog racionalizma. U želji poštede sina buduće patnje nastoji ga odgovoriti od bilo kakvog pokušaja branjenja Antigone.

KREONT

„I zato neka nikad ljubavna te slast

Sa puta ne zavede, nogo, sine, znaj,

Od zle te žene hladan čeka zagrljaj

U domu tvom.“

S druge strane svoj budući čin opravdava time što u interesu države to jest grada i njegovih stanovnika ne želi prekršiti vlastitu riječ.

KREONT

„Pa kako neću da me lašcem smatra grad,

Pogubit ću je.“

U odnosu Kreonta i Hemona može se prepoznati sukob Polisa i Erosa. Političkog racionalizma i ljudske emotivnosti. Vratit ću se sada na „Eros“ kao sekvencu. Opis prizora sukoba bitan je kao uvod u nju. Težina svađe oca i sina sada se prekida lakim kretnjama i gotovo eteričnim nošenjem tijela kroz prostor. Kako sam već napomenuo, Eros je ljubav koja predstavlja lakoću, slobodu, ljepotu, ono iskreno i nježno u čovjeku. Upravo je takvo bilo naše kretanje. Prepuštajući težinu drugome, osim lakoće, postigli smo međusobno povjerenje. Prepušteni tako jedni drugima na vodstvo. Jednome prepuštanje drugome je teret, no ne vječan iz razloga što teret ubrzo postaje podrška i tako dalje. Takvo naizmjenično kretanje i podržavanje asocira na ideal bračne zajednice. „U dobri i u zlu“, kažu sakramentalne riječi. Doduše, brak je nešto što Antigona i Hemon neće nikada doživjeti. Nakon ovog prizora gdje se značenje Erosa odnosi na život, slijedi scena Antigonina progonstva. Tanatosa ili bolje rečeno smrti.

Ovaj zborski prizor je zadnji liminoidni prizor u izvedbi.

6.6. Peti čin

Za razliku od ostalih, u petom činu nije postojala razlika između prizora i zborskog dijela. Zbor smo uključili u scenu, a zborski tekst izbacili tako da je ostao samo tekst Antigone i Zborovođe te pred kraj scene Kreonta. Sam tekst scene je također bio skraćen kako bi ubrzali radnju te odvojili suvišno od esencijalnog. Scena je bila koncipirana tako što smo svi, po završetku prethodnog čina, uzeli svoje stolce te ih postavili u krug oko Antigone koja je stajala na sredini scene. Postavivši stolce Antigona je počela hodati prema publici, zaustavljajući se na prosceniju, a tijekom hoda Zborovođa govori;

„Ne mogu više ni ja sam

Da kraljev nalog ne pogazim

I potoke suza zaustavim.

Jer gle, Antigona upravlja hod

Do groba, što svima nam vječni je stan.“ (Sofoklo, 59)

U svim dosadašnjim zborskim dijelovima lica koja smo igrali su izgubila značaj te smo govorili zborski kao zajednica ili pojedinac u njoj, ali bez jasnog osobnog stava tog pojedinca. Ovo je jedini dio predstave kada lica poput Zborovođe i Kreonta govore iz svog osobnog stava, a dio su zajednice koja vizualno radi iste kretnje. Iako je kod Kreonta slučaj malo drugačiji jer on napušta krug kako bi rekao što treba, a zatim se vraća u njega.

Sve naše oči uprte su u Antigonu koja se obraća publici tražeći u njima sugovornike i suosjećanje.

„O, gledajte me, ljudi rodnog grada mog,

Gdje putem kročim posljednjim

I zadnji sunčev gledam trak,

Da ne vidim ga nikad već.“ (Sofoklo, 59)

Antigona se izgovarajući tekst vraća u centar kruga. Kako se zaustavila i počela s nama uspostavljati kontakt očima mi smo laganim tempom započeli kružiti oko nje udaljeni

jednakim razmacima jedni od drugih. Ona se okreće u mjestu gledajući nas. Iako gleda potencijalno tražeći dozu empatije svakoga od nas njen tekst je napravljen više u formi monologa nego dijaloga. Održavajući jedno stanje, koje tu i tamo pojačava ili smanjuje, ovisno o težini onoga o čemu govori, obraća se nama ili možda točnije rečeno sebi. Kao da je od trenutka ulaska u krug ostala sama sa sobom u špilji u kojoj joj je zacrtan kraj. Počinje se pozivati na svoj tragični rod spominjući majku, oca te nesretnog brata.

„O majčina posteljo bračna,

U kojoj je rođena mati

Rođenog grlila sina,

Nesretnog oca moga,

I rodila nesretnu mene!

Ja k njima sad prokleta idem

I nevjenčana k tom.

O jao, brate moj!

Ti zlosretan i crn priredio si pir

I mrtav meni živoj donio si smrt.“ (Sofoklo, 61)

Referirajući se na Edipovu tragediju, Antigona se ovime priključuje u svoje rodoslovno stablo preranih smrti uzrokovanih njihovim odlukama. Kako sam u ranijem poglavlju spomenuo, kada sam govorio o grčkoj tragediji, važnost rodoslovlja ovdje igra veliku ulogu, a ovaj dio teksta to ponajbolje objašnjava. Kaos je praotac njenog roda, no činjenica je da bez kaosa nema ni reda. On će se ustvrditi tek na kraju drame. Imala Antigona izbora ili ne, Kreont je svoju odluku donio.

Zborovođa kao i Zbor u gotovo svim slučajevima komentira neki događaj ili scenu bez da se miješa, to jest, daje ikakvu inicijativu promijeniti nešto. Glasno izgovore ono što se već dogodilo. Pa „inspiriran“ time Zborovođa, svojom zadnjom replikom u ovoj sceni, kao da opravdava Kreonta, daje razlog Antigoninoj smrtnoj presudi.

„Poštovanje mrtvih zakon je svet,

No štovati valja i vladarsku vlast

I slobodno nije oduprijet se njoj.“ (Sofoklo, 61)

Zajednica, poput morskih pasa koji kruže oko svog plijena, sada kruži oko osobe odbačene iz društva. Točnije, ovaj cijeli proces je proces izbacivanja. Liminalni ili prijelazni proces iz jedne društvene pozicije u drugu. To potvrđuje Kreont koji se u jednom trenutku odluči izdvojiti iz kruga odlazeći prema prosceniju.

„…I što se tiče nje, ne peče savjest nas,

Jer uz nas tu života nema više njoj.“ (Sofoklo, 62)

Ovim riječima je Kreont, kao da se sebi i drugima opravdava, svoj osobni stav proširio na javno mišljenje. Izgovorivši to vraća se u krug.

Antigona za cijelo to vrijeme drži svoj tempo okretanja u mjestu. Kada bi netko drugi progovorio, ona bi utihnula ili se stišala gotovo do nečujnog, a onda po završetku tuđeg teksta ponovno govorila glasnije. Kako tekst odmiče, tako se postupno ubrzava tempo kruga, a Antigona nastavlja svoj monolog.

„O grobnico, o bračna ložnico, ti dom

Pod zemljom iskopan i vječno zatvoren

Za mene si, i u te sada polazim.“ (Sofoklo, 62)

Sada se već krećemo brže te dižemo sekvencu na novu razinu, a to je kruženje oko stolaca. Svaki drugi stolac iza kojeg se nađemo zaokružimo tako što uđemo u krug kojeg čine stolci i ne skrećući pogled s Antigone napravimo mali kružić/obruč oko njega. Kada hodajući u nazad izađemo iz nutarnjeg kruga nastavljamo se kretati u vanjskom, pa tako opet do stolca kojeg zaobilazimo. Ulazak u nutarnji krug te približavanje Antigoni na trenutak zakloni Antigonu od publike. Osim što je takvo, sada već u bržem tempu pa bih mogao reći i nasilno, probijanje ne samo oduzima Antigoni osobni prostor zatvarajući je od publike scenski, već ju i simbolično zatvara u špilju, što i jest Kreontova presuda. Još k tome sam čin približavanja Antigoni daje joj konkretnu radnju na koju se mogla referirati izgovarajući prethodno spomenuti tekst.

Sada, gotovo pred kraj njenog života u drami, Antigona spominje upravo ono o čemu sama drama govori, a to je uspostavljanje normi reda, zakona i morala.

„A kakav to prestupih božji zakon svet?

I kojem da se bogu jadna obratim

I pomoć ištem, kad čin mi pobožan

Ocjenjuje se tu ko bezbožnost i grijeh.“

Suprotstavila se loše izrađenom sustavu te dovela u pitanje poštivanje vladareve riječi iznad riječi božje/moralne. Nešto što bi trebalo biti liminoidno ovdje je liminalno. Kao i sam prizor. Do sada su svi prizori imali svoj liminalni dio nakon kojeg je sjedio zborski, liminoidni. Ovo je jedini prozor koji nema ništa liminoidno. Na kraju sam prošlog čina napomenuo kako do kraja izvedbe više neće biti liminoidnosti, a ovo je prizor koji ju je izbacio. Kada je Antigona prisilno napustila društvo tada se i to društvo počelo raspadati.

Kako se u međuvremenu tempo kruženja pojačavao, uslijedila je i predzadnja faza što je bilo samo trčanje u krug, a ubrzo nakon nje kao završna gradacija scene „poskakivanje“. Svaki treći korak bio bi skok. Svi smo se kretali u istom tempu, a time imali odskok i doskok jednak. Doskok je akustički stvarao buku pošto nas je šestero odjednom udaralo o scenske daske. Dok smo tako skakali Antigona je ponovno izgovarala tekst o nesreći svoje obitelji te na riječ „smrt“, što je bila zadnja riječ tog pasusa, svi smo se zaustavili ukopavši se o tlo. U dubini scene, između dva zastora, pali se crveno svjetlo u koje Antigona odlazi, a za njom i Hemon.

Ovaj je zborski prizor obilježen znakom kruga. Krug je u geometrijskom smislu savršen lik. On je dio ravnine omeđen kružnicom koja se sastoji od skupine točaka sve jednako udaljene od svog središta. Uzimajući to u obzir, krug predstavlja bitnu simboliku u ritualnom smislu. Svaka civilizacija u svojoj kulturi posjeduje oblik kruga kao oblik savršenstva, nečeg nepromjenjivog, stalnog i beskonačnog. Božanstva, nebesa i čovjekov duh obilježavaju se simbolom kruga. Ritualno značenje koje krug posjeduje očituje se u njegovoj čestoj primjeni u izvršavanju rituala. Šamani, na primjer, stoje u centru kruga dok ostali sudionici oko njega čine kružnicu. Na taj način daje se važnost onome koji stoji u sredini, a potiče se jednakost onih koji ga okružuju. U slučaju naše izvedbe taj centar bila je Antigona. S dramaturške strane može se iščitati više razloga takve postave. Antigona je centralna točka kruga, time je fokus sviju nas bačen na nju. Na taj način izolirana je on nas ostalih koji činimo kružnicu

naznačujući time liminalnost i različitost. Kako je sam njen prizor posljednji, čineći tako vrhunac Antigonine tragedije, postavljanje nje u centralnu točku daje joj najveću važnost. Ovo su posljednji trenuci njenog života. Duša koja se sprema otići u zagrobni život. U odnosu na to nije slučajno da smo kretali u smjeru kazaljke na sat. Na taj smo način odbrojavali njene posljednje sekunde. Onoga trenutka kada se krug zaustavi i sat staje, a time i njen život među nama kao zajednicom. No, osim navedenoga, ona kao centar kruga predstavlja duhovni stup društva. Tu je u suprotnosti s Kreontom koji je materijalni. Kao simbol materije, a time i nečeg nesavršenog uzima se kvadrat. Iako kvadrat nismo činili sami, gledajući tlocrtno stolci oko kojih smo u određenom trenutku počeli kružiti čine kvadrat. Krug oko kvadrata simbolizira objedinjenje duha i tijela. Kreontov polis je ovo-svjetovni, materijalni, a Antigona je ono duhovno u njemu. Ovo je trenutak kada društvo počinje uviđati Antigonino pravo, a time dolazi do izražaja moguća jednakost i potpuna liminoidnost. To je ono o čemu ova drama i govori. Uvođenje demokracije, što uvjetuje slobodu djelovanja.

Krug u izvedbenom smislu povezan je s ritualom prijelaza Antigone u novu društvenu poziciju. Ovaj liminalni čin obilježen kruženjem oko subjekta prijelaza, kako sam ranije već spomenuo, podsjeća na kruženje životinja oko svog plijena. Kako se tempo ubrzava, a mi počinjemo skakutati krug se pretvara u kolo. Kolo je vezano u narodne plesove i ono je čvrsti dokaz identiteta neke zajednice. Time se ova naša zajednica obilježava pojačavajući liminoidnost nas koji sudjelujemo u njemu.

Svjetlost se ugasi, zastor iza kojega su Antigona i Hemon izašli se navuče te nova scena može započeti.

6.7. Šesti čin

Iako je u ovom činu tekst koji je Zbor imao u potpunosti izbačen, to ne znači da Zbor nije bio prisutan.

Na prosceniju smo namjestili dva stolca na koja su sjeli Kreont i Zborovođa, a ostatak nas je sjedio raspoređeno iza njih.

Ova se scena odvija između Kreonta i Tiresije u kojega se „transformirao“ Zborovođa. Kako su oni razgovarali, mi koji smo sjedili iza njih prisluškivali smo taj razgovor. Iako je narod/Zbor slušao vlast, on nije nužno podržavao takvu odluku. Barem ne iz osobnog stava, koji se često izgubi u masi. Prisluškivanje scene daje dojam Kreontove zatvorenosti. Kako su sve dosadašnje scene bile javne, ovo je jedina scena gdje je Kreont nastojao pobjeći od ostatka ljudi. On i Tiresija su sami, nesvjesni da ih netko promatra i sluša. Tiresija je vidovnjak, šaman. Funkcija šamana u nekoj zajednici je poticanje zajednice da se kroz rituale, predvođene najčešće samim šamanom, učvrsti njen identitet. U ovom prizoru Tiresija ne nastoji izvesti takav ritual, ali nastoji uvjeriti Kreonta u neispravnost njegove odluke.

TIRESIJA

„I znaj da nalog tvoj uništava nam grad,

Jer žrtvenik je svaki i naš svaki dom

Polinikovom krvlju već obeščašćen,

Što raznose ga psi i ptice zemljom svom.“

Upozorava ga na raspadanje liminoidnosti društva. Jedna je osoba već izbačena radi liminalnosti, no takav čin izbacivanja nije pojačao liminoidnost društva, već upravo suprotno. Potaknuo je i druge na liminalnost. Upravo se ta liminalnost može očitati ne samo u prepirci Tiresije i Kreonta, već i u činjenici kako mi ostali ne sudjelujemo u ovom prizoru direktno već indirektno prisluškujući njihov razgovor. Takvo prisluškivanje pridonosi liminalnosti prizora. Pojavljuje se sumnja u opravdanost Kreontove odluke, a time i nesigurnost u liminoidnost koju je nastojao postići. Društvo koje do sada nije imalo tajni, već su svi bili stalno prisutni, sada doživljava promjenu. Kako Tiresija izgovori svoje zadnje riječi izvođač se ponovno „transformira“ u Zborovođu te ostaje sjediti. Kreont neodlučno razmatra što mu je rečeno, a

kada ga Zborovođa savjetuje da posluša vrača on to i učini. Odlazi sa scene. Znatiželjne oči sviju nas ga poprate te ulazimo u posljednji čin.

6.8. Sedmi čin

Kao i u prethodna dva, u sedmom činu ne postoji tekst Zbora, no ne zato što je pokraćen, već zato što ga nema.

Prizor počinje u trenutku kada Kreont izađe sa scene, a stražar i još jedna građanka priključe se Zborovođi koji već sjedi na svom mjestu. Stražar preskače preko stolca i sjeda na Kreontovo mjesto dok građanka dovlači svoj stolac.

Njih troje sada raspravlja o tome što se dogodilo, poput društva koje se našlo na subotnjoj kavi. Tekst koji je u djelu pripadao Glasniku raspoređen je između njih troje.

U trenutku kada se spominje Euridika koja izlazi iz dvora, Građanka je ustala i otišla do portala te napravila „transformaciju" u Euridiku i približila se kako bi čula o čemu je riječ. Tijekom daljnjeg teksta ponovno se vratila u građanku kako bi prokomentirala ostatak priče, a zatim saznavši za Hemonovu smrt kao Euridika odšetala je do portala gdje je opet napravila „transformaciju" u građanku. Gledajući sa tehničke strane izmjenične transformacije građanke u Euridiku mogu se povezati s Brechtovim V-efektom (fau efekt). On se može prepoznati po tome što glumac/izvođač igrajući neko lice ne dopušta publici potpuno uživljavanje u lik kojeg igra. Onoga trenutka kada bi se u glumcu počela javljati emocija s kojom se publika može empatijom povezati, glumac bi prekinuo scenu ubacujući neki svoj komentar ili često glazbeno pijevni dio (song). Takvo naglo distanciranje od lica i prekidanje emotivne situacije ne dopuštajući publici empatiju bilo je u svrhu objektivnog sagledavanja situacije. Ukoliko se previše uživimo u nečije emotivno stanje počinjemo gubiti trezvenost racionalnog razmišljanja, a time i objektivnost šire slike. Dok je Euridika tako slušala prepričavani događaj, građanka bi povremeno nešto prokomentirala prekidajući tako cjelovitost Euridike kao lica. Glumica je na taj način ublažavala težinu Euridikinog emotivnog stanja skrećući pažnju publike na prepričavani događaj, a ne na Euridikinu tragediju gubitka sina. Euridika je u ovom slučaju lice koje je došlo i prošlo. Prikazana je više kao naznaka nego kao netko kome bi se trebala pridati velika važnost. Puno veća važnost predana je podsmješljivom načinu na koji je taj događaj prepričavan.

Nedugo nakon toga Kreont ulazi sav shrvan. Ukratko mu se priopći da mu je i žena mrtva te on beznadan nestaje sa scene. Scenu završava Zborovođa govoreći, iz viđenog, već svima jasne riječi.

„Prvi uvjet sreće: razborit je um

I bogove poštivat valja dušom svom.

A ohologa stvora preuzetnu riječ

Sudbina će oborit snagom velikom.

Pa kad pretrpi zlo,

Osvijestit će se tad, ma bio već i star.“ (Sofoklo, 80)

7. Zaključak

Ljudi iz raznih razloga idu u kazalište, no u vrijeme tehnološkog napretka gdje su drugi mediji postali čulno atraktivniji kazalište (p)ostaje atraktivno upravo po tome što se ono bavi čovjekom. Uzimajući u obzir sav tehnološki napredak kroz brojna stoljeća, razna društvena strukturiranja i restrukturiranja, otkrića, kako na znanstvenom tako i na sociološkom planu, dolazim do zaključka kako jedina nepromijenjena stvar u cijelom tom kaosu promjena jest biće zvano čovjek. Ono je ishodište svega nabrojanoga, a opet „isti" je kao i nekada. Toliko promjena radi na svijet oko sebe, a toliko malo na sebi samome. Sceni nije potrebna čulna atrakcija, jer je živ čovjek na njoj i više nego dovoljan, kako bi se prikazala sva problematika i ljepota čovjekova duha. Bića koje je centar svake drame. Smatram kako je upravo to bit kazališnih predstava. *Antigona* koja se bavi problematikom postavljanja temelja novog društva još se više bavi pojedincem unutar samog procesa promjene. „Svi smo mi svojevrsne Antigone". Siguran sam kako u svakome od nas postoje trenutci kada se odlučujemo na izvršenje nekog čina ne mareći za posljedice. Naravno, te posljedice nemaju težinu Antigoninih, ali ipak mogu biti sitne svakodnevne stvari koje naglašavaju naš bunt protiv sistema. Svatko od nas u sebi ima liminalnost koja najčešće ne dolazi do izražaja, no kada dođe često ima negativne posljedice za nikoga do li nas samih. Smatram kako je upravo kazalište odgovor na zadovoljenje tih liminalnosti. Publika gledajući liminalne događaje na sceni učvršćuje svoju liminoidnost. Time društvo postaje svjesnije i čvršće. Naravno, ovo je samo jedno od mogućih tumačenja. Mogli bismo također reći kako kazalište ima svrhu potaknuti ljude na liminalnost, no ako pažljivo promotrimo ono što se na sceni dogodilo ubrzo ćemo doći do zaključka kako nitko od nas ne bi volio završiti poput junaka neke tragedije. S obzirom na to prihvatljivijom mi se čini ova ideja zadovoljavanja potrebe za liminalnosti što na kraju rezultira boljom liminoidnosti. Nije li to ono čemu kao civilizacija težimo? Apsolutna demokratičnost i sloboda mišljenja sve u svrsi poboljšanja društvene strukture.

Propitivanje osobnog i društvenog stava, pravo pojedinca na mišljenje, djelovanje, moral, život samo su neka od mnogobrojnih pitanja kojima se drama može baviti. Upravo se iz tog razloga neka djela nazivaju klasicima. Iako su neka od njih nastala prije više tisuća godina, ona i danas imaju aktualnu tematiku. Time ni ne čudi kako je *Antigona* jedna od najpoznatijih antičkih drama. Ona svoju najveću popularnost doživljava upravo u (po)ratnim razdobljima iz razloga što i sama govori o uspostavljanju reda. Osvrnuvši se na izvedbu, mogao bih reći kako je ritualni pristup Zborskim dijelovima u *Antigoni* te ograničenost broja izvođača dalo ovom ispitu jednu dublju i zanimljiviju sferu razumijevanja. Zbor koji je u drami samo

pasivni promatrač radnje te njen ne baš maštovit komentator, ovdje postaje itekako aktivno tijelo. Njegova cjelokupna prisutnost kroz sve scene te činjenica da je on sastavljen od upravo tih istih ljudi koji sudjeluju u scenama daje toj skupini jaku osobnost. Kao pojedinci svaki je drugačiji na svoj način, no kao društvo svi su isti. Mišljenje jednoga od nas, onoga koji donosi odluke, mišljenje je većine. Kako se postupno društvo raspadalo, a sam vođa poljuljao povjerenje svojih pristaša te oslabio svoj utjecaj, tako je i preostalo društvo počelo pojačavati svoj osobni stav. Kao što sam već spomenuo, čovjekov duh je centar svake drame, a time i centar kazališta kao institucije. Obrađujući ritual i ritualno, ne samo da sam proširio svoje horizonte baveći se literaturom kojom se vjerojatno ne bih bavio da nisam uzeo ovakvu temu, već sam produbio svoje razumijevanje kako života društva, tako i kazališta kao njegovog nezaobilaznog suputnika.

8. Literatura

Citirana literatura

Lukić, Darko (2013). *Uvod u antropologiju izvedbe. Kome treba kazalište?*. Zagreb: Leykam international D.O.O.

Shakespeare, William. *Hamlet danski kraljević.* Preveo Milan Bogdanović. Zagreb: 24sata d.o.o.

Sofoklo (1996). *Antigona*/*Kralj Edip*. Preveo Bratoljub Klaić. Zagreb: Školska knjiga

Švacov, Vladan (2014). *Antička dramaturgija.* Zagreb:ArTresor naklada

Turner, Victor (1989). *Od rituala do teatra*. Prevela Gordana Slabinac. Zagreb: August Cesarec

http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=e19mXxY%3D, pristupljeno 22.10.2016.

Korištena literatura

Aristoteles (2005). *O pjesničkom umijeću.* Zagreb: Školska knjiga

Barba, Eugenio/Savarese, Nicola (1996). *Tajna umetnost glumca: rečnik pozorišne antropologije.* Priredile i prevele Aleksandra Jovićević i Ivana Vujić. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti

Dukat, Zdeslav (1996). *Grčka tragedija.* Zagreb: Demetra

Zamarovsky, Vojtech (2004). *Bogovi i junaci antičkih mitova.* Zagreb: ArTresor naklada