



# Eksistenca literarnih likov in neverbalna motivacija v Sofoklovi tragediji ter dramska klima

Brane Senegačnik\* in Sergej Valijev\*\*

Metodološka in teoretična izhodišča pričujočega članka sva izoblikovala v predhodni razpravi »Eksistenca literarnih likov in neverbalna motivacija v Sofoklovi tragediji«. <sup>1</sup> V tej razpravi sva obravnavala problematiko bralne recepcije dramskih likov in v fenomenološki perspektivi osvetlila jezikovno zasnovanost dramskih likov. Opozorila sva, da takšen kvazirealen status dramskih likov vabi oziroma izziva bralca k ustvarjanju hipotez o njihovem psihičnem življenju, vzgibih in motivih za spremembe sodb, prepričanj in ravnanj. V središču raziskave so bili nejezikovni dejavniki teh sprememb: dejavniki, ki ne delujejo kot neposredno izražen jezikovni argument (npr. odločilna vest, nov podatek, avtoritetna izjava – npr. vidca, logično sklepanje), temveč lahko nanje sklepamo oziroma jih pripišemo drugim vidikom dramske resničnosti. Opazimo lahko zlasti tri vrste takšnih nejezikovnih dejavnikov motivacije za spremembe sodb, odločitev in ravnanj, in sicer značajske poteze, dramsko klimo in neverbalne (vizualne, avditivne, olfaktivne ...) izkušnje. V pričujoči razpravi teoretična izhodišča prenašava na konkretno analizo dramskih besedil, in sicer bova ob izbranih primerih iz *Antigone* in *Trahink* prikazala učinkovanje dramske klime na spremembe sodb, odločitev in ravnanj.

\* Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, branko.senegacnik@ff.uni-lj.si.

\*\* Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 2, 1000 Ljubljana, sergej.valijev@zrc-sazu.si.

1 Senegačnik in Valijev, »Eksistenca literarnih likov«, 5–27.

V prihodnje bova v posebnem članku ob izbranih primerih iz *Kralja Ojdira* in *Filokteta* obravnavala še učinkovanje značajskih potez in neverbalnih izkušenj.

## DRAMSKA KLIMA

Z izrazom dramska klima označujeva družbeno, pa tudi duhovno ozračje dramskega dogajanja, v katerem se zunanje in notranje okoliščine sinergetično prepletajo in prežemajo in vplivajo na psihološko stanje likov.<sup>2</sup> To ozračje nastaja pod vplivom dogodkov v drami (»odrskih in »zunajodrskih«) in razkrivanja dogodkov iz »predodrskega« časa in njihovega pravega pomena, fizičnih in psiholoških stanj različnih likov, njihovih jasno ali zastrto izraženih etičnih sodb, spoznanj, prepričanj in stališč, in se izraža kot motivacijski dejavnik, ki ga lahko utemeljeno pripišemo psihološkemu ozadju pomembne odločitve kakega lika. Pri tem je pomembno tudi, na kakšnem družbenem položaju in v kakšnem medsebojnem razmerju so ti liki, pa tudi, kakšna je njihova značajska interakcija. Bistveno je, da tu ne gre za delovanje posameznih elementov dramske resničnosti (izjav, psihičnih ali fizičnih potez in stanj, družbenih okoliščin), temveč za delovanje kompleksne celote teh dejavnikov: ta se kaže predvsem kot vpliv razpoloženja, ki preveva javni prostor in sodoloča odnos do osrednjih vprašanj in likov (to razpoloženje je lahko jasno izraženo ali pa zgolj nakazano ali celo sluteno). Vendar dramske klime ne moremo preprosto izenačiti z aktualnim javnim mnenjem v sodobni družbi; sodoloča jo namreč tudi zavest o religioznih postavah, ki so lahko, četudi po svojem bistvu določajo temelj skupnosti, v nekem trenutku izrinjene iz javnosti ali prilične določeni politiki; ta zavest se lahko izraža individualno, izven prostora javnosti, včasih pa jo lahko slišimo (ali vsaj slutimo) v javno izraženi zadržanosti ali negotovosti posameznih likov glede politično uveljavljenega reda. Za dramsko resničnost v grški tragediji je bistveno, da nima le družbene in psihološke, temveč tudi religiozno razsežnost. Učinki dramske klime se tako lahko kažejo v intimnem dvomu ali javno; slejkoprej pa tudi intimni prizori postanejo javni in vplivajo na dramsko klimo, ki se lahko v teku drame dinamično spreminja in ima (lahko) v različnih

2 Za izraz dramska klima, kot ga uporablja tu, prim. Senegačnik, »Dramaturška funkcija stranskih likov«, 51, kjer označuje »celoto dejavnikov duhovnega sveta drame«, in 55: »kompleksno celoto dramaturških in idejnih silnic, ki se razvijejo ali izrazijo v teku odrskega dejanja«.

fazah različnih vpliv na dejanja posameznih likov. Ta vpliv želiva ponazoriti z nekaj primeri iz *Antigone* in *Trahink*.

## ANTIGONA

V *Antigoni* lahko opazimo pomemben vpliv dramske klime na Antigonino sestro Ismeno. Sama dramska struktura Sofoklove tragedije in zasnova Ismeninega lika sta takšni, da slednji nima svojega dramskega obstoja zunaj Antigoninega obzorja. Pomenljivo je, da so edine Ismenine besede v drami, s katerimi ne nagovarja neposredno svoje sestre, izrečene v krajšem dialogu s Kreontom (562–76), ki pa je v resnici vključen v dialog Antigonina – Kreont – Ismena in zadeva Antigonino usodo (532–82).<sup>3</sup> Antigona je, nasprotno, sicer vpeta v več odnosov, najbolj pa njen značaj pride do izraza v odnosu s Kreontom in z Ismeno. Ismena je torej v drami navzoča kot lik, dramaturško odvisen od Antigone, hkrati pa je tisti lik, ob katerem se razkrivajo bistvene črte protagonistke. Dvodelnost *Antigone*, zgrajene okrog razmerij Antigonina – Kreont in Antigonina – Ismena, je utemeljena v skupnem središču, ki je vprašanje pokopa Polinejka. Antigonin značaj se torej razvija in razkriva prek teh dveh razmerij, notranjo enotnost pa mu zagotavlja skupno jedro obeh razmerij.

Čustveno intenziven odnos med Antigono in Ismeno v »predodski« resničnosti, na katerega namiguje uvodni dialog, doseže točko preloma z Ismeninim omahovanjem glede odločitve za pomoč pri Antigoninem pokopu Polinejka. Ko se za to z državnim zakonom prepovedano dejanje ne odloči oziroma ko se za to ne odloči nemudoma, Ismena v Antigoninih očeh preneha obstajati kot sestra, kot »njena φίλη, kot njen človek ali draga sestra«.<sup>4</sup>

Sprememba Antigoninega razpoloženja do sestre, izvedba bratovega pokopa, s čimer izpolni božjo postavo, njeno prijetje in preteča ji smrtna kazen so konglomerat različnih dejstev, za katerega smemo domnevati, da prav kot tak, kot celota spodbudi Ismeno k preklicu prvotne izbire, ki je bila sicer tudi na začetku vse prej kot trdna (prim. 78–79). Takšno domnevo lahko utemeljimo s tem, da Ismena etično soglaša s sestro, pa tudi z njeno globoko, že kar eksistencialno navezanostjo na Antigono in občutljivostjo za sestriino usodo).<sup>5</sup> Prav

3 Glede atribucije verza 572 glej naslednje poglavje.

4 Senegačnik, »Dramaturška funkcija stranskih likov«, 55.

5 Prim. 82: οἱμοι ταλαίνης, ὡς ὑπερδέδοικά σου; 99 τοῖς φίλοις δ ὀρθῶς φίλη; 548: καὶ τίς βίος μοι σοῦ λελιμμένη φίλος;

počasnejše motivacijsko učinkovanje te celote, »zorenje« Ismenine odločitve, je tisto, kar imenujeva učinek dramske klime.

Sprememba Ismenine odločitve zori skrita pred pogledi drugih dramskih oseb in gledalcev, v času njene odsotnosti s prizorišča, v katerem pa se vendarle z njo dogaja nekaj bistvenega, o čemer pa izvemo le po Kreontovih besedah (492–95):

Pravkar sem jo videl,  
vsa zmešana divjala je po hiši.  
Pregrešna vest, ki zlo v temi naklepa,  
se kot zasačen tat vnaprej izda.

Ismena je bila torej na tem, pred pogledi skritem »zaodrskem« kraju najbolj dovzetna za delovanje dramske klime, okoliščin dramskega dogajanja. Slednje je v *Antigoni* postavljeno v povojne Tebe, kjer ljudstvo sicer raja v občutenju olajšanja ob vrnitvi miru,<sup>6</sup> v hvalnicah Bakhu pa ni slutiti groze, s katero se je usojeno soočiti tragični junakinji Antigoni, pa tudi njeni sestri Ismeni, groze ob zavedanju, da mrtev brat leži zavržen, nepokopan in ožigosan kot »izdajalec«, njegov pokop pa je prepovedan z državnim zakonom. »Zunajodrška« preteklost, zaznamovana z vojno in smrtjo, poraja vzdušje »odrske« (in »zaodrske«) sedanjosti, vzdušje skrajne napetosti, kot je razvidno iz dialoga med Antigono in Ismeno v prologu (1–99).

Toda niso samo zunanje okoliščine tiste, ki v Ismeni spodbudijo spremembo. Dramska klima se ne omejuje zgolj na zunanje pogoje dramskega dogajanja, ampak zadeva celoto njegovih zunanjih, fizičnih, ter notranjih, psiholoških in etičnih okoliščin. Dramska klima je torej družbeno, pa tudi psihološko in duhovno ozračje dramskega dogajanja, v katerem se zunanje in notranje medsebojno prepletata in prežemata in vplivata na psihološko stanje likov – in s tem tudi na njihovo dojemanje realnosti, etične sodbe in odločitve. V »zaodrju« se Ismena pod vplivom strahu, da bi z nepokopom Polinejka kršila božjo postavo, in skrbi za usodo svoje sestre odloči, da mora slediti Antigoni. A sprememba Ismenine odločitve se zgodi prepozno. Oklevajoče se je soočila s svojim lastnim bistvom – zato ji ne pripada venec tragične junakinje, kot ga nosi Antigona v svoji tragičnosti. Zaradi svojega netragičnega značaja ne more biti nosilka dramskega konflikta, težko pa bi ji odrekli plemenitost, predvsem pa toplo človeškost, ki se zaveda lastnih meja, in je na koncu koncev pripravljena tudi na skrajno žrtev, na smrt za večno etično postavo, za to, kar je v

6 Prim. prva zborova pesem, 100–61.

časteh pri bogovih (77: τὰ τῶν θεῶν ἔντιμ'). Njena narava se tako v svoji večplastni razsežnosti razkrije prav pod učinki dramske klime.<sup>7</sup>

Podobno lahko interpretiramo Kreontovo navidez neargumentirano spremembo odločitve, da obsodi na smrt obe sestri. Ta sprememba je sicer zelo pomembna tudi za dramaturgijo celotne *Antigone*, z njo povezano dogajanje pa razkriva nove vidike značaje obih nečakinj in strica, vpletenih v usodni »trikotnik«. Kreont obsodi Ismeno na smrt že v verzih 488–90, in sicer na podlagi golega sumničenja: zgolj zato, ker je videl njeno »blaznenje« v hiši (to, kar se je dogajalo z Ismeno, torej poznamo le po Kreontovih besedah), sklepa, da je njen nemir izraža slabo vest zaradi skrivnega snovanja prepovedanega Polinejkovega pokopa. V tem trenutku je Kreont razsrjen zaradi Antigonine »trme«, s katero je odkrito in javno izrazila, da prezira njegov odlok (450–70): zdi se, kot da se je v tem stanju njegova oblastna volja še okrepila in je s tem dobil spodbudo, da razširi kaznovalni ukrep. Zanj značilno je, da sklepa na podlagi splošnih, abstraktnih stališč (493–4);<sup>8</sup> njegova obtožba oziroma obsodba pa ni utemeljena v dejstvih, saj Ismena očitno ni sodelovala ne pri snovanju pokopa ne pri njegovi izvedbi in je ravno to vir njenega blaznenja (492: λυσσῶσαν αὐτήν). Pozneje, na »zaslišanju«, Kreont izhaja iz te nerealne predpostavke (431–5), Ismena pa »prizna« dejanje, ki ga sicer ni storila, in se tako moralno konsolidira z Antigono (s pomembnim pristavkom: če se slednja s tem strinja), obenem pa se inkriminira. Disput, v katerem Antigona sestro zavrne, Kreont interpretira kot znak, da sta obe blazni (561–2), pri tem pa ju vendarle razlikuje: Antigona je takšna že od rojstva, Ismena pa je zblaznela šele sedaj (561–2, τὴν μὲν ἀρτίως / ἄνοον πεφάνθαι) zaradi druženja s sestro (565). Ismena je torej, kot kaže, zanj vendarle »lažji« primer in bržčas ima zato tudi na tej točki njeno krivdo za nekoliko manjšo.<sup>9</sup> Kljub temu potrди tudi Ismenino smrtno obsodbo. Kako natanko poteka zaključek tega prizora, je težko določiti, in sicer zaradi različne atribucije verzov 574 in 576 v različnih izdajah, k temu pa sodi tudi problem atribucije verza 572, ki je sploh eden najznamenitejših tovrstnih problemov v grški

- 7 Zlasti v novejšem času njen lik uživa precej kritičnih simpatij, najgloblje utemeljena pozitivna sodba o njej je bržčas v Lefèvrovi sistematični klasifikaciji Sofoklovih likov, glej Lefèvre, *Die Unfähigkeit, sich zu erkennen*, 73, 110–12.
- 8 Takšno mišljenje v splošnih abstraktnih kategorijah odseva tudi v njegovem jeziku (ki je v tem pogledu jasen kontrast Antigoninemu), prim. Griffith, *Antigone*, 36–7; Dalfen, »Gesetz ist nicht Gesetz«, 5–26.
- 9 Kreont sicer govori o nerazumnosti obeh sester, a ima ta lastnost zanj vsekakor tudi moralno in pravno razsežnost.

tragediji. To je pravzprav posebna tema, ki je tu seveda ni mogoče izčrpano obravnavati, glavno pa je, da za naše vprašanje ni odločilna: v 769 namreč Kreont nesporno potrdi smrtno obsodbo obeh sester. Toda le za najkrajši možni dramski čas: kajti že v naslednji repliki prekliča smrtno obsodbo Ismene v odgovor na vprašanje zbora, če res namerava dati usmrtiti *obe* sestri (*Antigona* 769–771); sedaj Ismeno oprosti, ker ni *dejansko* sodelovala pri pokopu oziroma se *ni dotaknila* (μη̄ θιγοῦσαν) mrliča. Vendar v teh zborovih besedah ni nobenega *argumenta* proti obsodbi Ismene, temveč so zgolj vprašanje, ki morda v zelo zastrti obliki izraža zadržek, komajda nestrinjanje ali blago kritiko, in sugerira ponovni premislek. Pri tem sta zanimiva tako nenadnost spremembe (brez vidnega neposrednega motiva) kot vljudnost Kreontovega tona.<sup>10</sup>

Gledano v psihološki optiki, se zdi, da ima zborova zadržanost večji učinek na Kreonta sedaj, po njegovem napornem besednem spopadu s Hajmonom (635–780). Ta je sledil spopadu z Antigono (441–525), neposredno za katerim je sicer še razširil kaznovalni ukrep na Ismeno, a je pri tem – tako se pokaže v 771 – najverjetneje šlo za izbruh jeze, ne za trdno odločitev. Kreont je jezljiv<sup>11</sup> in to očitno vpliva na njegove odločitve, po drugi strani pa so zato le-te nestabilne. Tudi če verzov 574 in 576 ne pridelimo zboru, je ta podvomil o upravičenosti Kreontovega razglasa že dolgo prej, z mislijo, da je prvi pogreb Polinejka delo bogov (278–9). Čeprav te besede Kreont vehementno in posmehljivo zavrne, so vendarle kamenček v nizu zelo različnih kritik njegovega odloka o prepovedi Polinejkovega pokopa (le-te se raztezajo od zborovih zadržanih pomislekov do Antigoninega odkritega prezira), s katerimi se sooča tako rekoč neprestano od začetka. Zato se ne zdi povsem brez osnove domneva, da ima takšna dramska klima, takšno vzdušje, določen psihološki vpliv nanj in »podtalno« načenja trdnost njegovga prepričanja.

10 Prim. Griffith, *Antigone*, 253: »With remarkable docility and politeness, Kreon retracts his sentence on Ismene.«

11 Prim. njegov odziv na pomisel zbora, da bi bil »prvi pokop« Polinejka lahko božje delo (280–1); ali njegov ukaz stražarjem, naj privedejo Antigono (ki jo imenuje μίαισμα, »nesnaga«), da bo usmrčena pred ženinovimi očmi – torej pred očmi njegovega sina! (760–1) To se sicer ne zgodi, zato ker Hajmon nenadoma odide, Kreont pa iz replike v repliko spreminja svojo odločitev (v tako težki zadevi!): najprej ponovi, da bosta usmrčeni obe sestri, potem oprosti Ismeno, in končno spremeni obliko usmrtitve. Morda bi smeli odraz njegove jezljivosti videti tudi v tonu, v katerem zapreti stražarjem Polinejkovega trupla (304–12).

Kreont po oprostivni Ismene tudi spremeni obliko Antigoneine usmrtitve: namesto javnega kamenjanja (36: φόνον δημόλευστον ἐν πόλει) jo čaka zaprtje v skalnat grob (πετρώδει ζῶσαν ἐν κατώρυχι 773–4) na samotnem kraju. Čeprav bi težko rekli, da to kaže na bistveno spremembo v Kreontovem stališču glede temeljnega vprašanja drame, še več, prav njegove besede o Hadu (777–80) so vrhunec blasfemije, v določenem smislu vendarle naredi korak nazaj. Zaradi strahu pred javnostjo ali zaradi moralnih vzgibov? Je torej kot netipičen Sofoklov junak sposoben racionalne kalkulacije?<sup>12</sup>

Kar zadeva Antigono, je sprememba usmrtitve predvsem religiozno motivirana; Kreont noče preleti njene krvi, da ne bi s tem nakopal oskrumbe mestu: a zakaj o tem ni razmišljal prej? Od kod prav zdaj takšna skrb za mesto? Tudi sedaj ga namreč nihče ni na ta vidik izrecno opomnil – so ga k temu morda vendarle počasi napeljale različne oblike nasprotovanja, ki jih je srečeval eno za drugo, torej dramska klima?

Enako velja za njegov strah pred javnim mnenjem: zakaj se ga ni bal že tedaj, ko je izdal svoj razglas? Že ob svojem prvem nastopu Kreont pokaže, da išče politično oporo pri starešinah, ki jih markantno označi kot izbranice in jih tako na neki način izdvoji iz celote polis oziroma ljudstva,<sup>13</sup> v katerem pa ima po lastnih besedah skrivaj delujočo opozicijo<sup>14</sup> – slednji pred prijetjem Antigone pripiše prvi Polinejkov pokop (289–303). Zakaj torej bi ob koncu tretjega prizora javnemu mnenju (opoziciji) začel pripisovati večji pomen? Kaj se je zgodilo vmes? Zbor mu takoj ob njegovem nastopu izrazi lojalnost predvsem zato, ker spoštuje oblast samo na sebi, že zelo kmalu pa zastrto namigne, da bi bilo lahko Kreontovo izvajanje oblasti v nasprotju z voljo bogov (278–9), s čimer izzove vladarjevo srdito reakcijo na robu žaljivosti (280–1). Tudi v nadaljevanju kaže zbor tako spoštovanje do zakonov države kot tradicionalno vero v božanski red, s tem pa ostaja v neodločeni poziciji,<sup>15</sup> in zato ni tako zanesljiva opora Kreontovi avtoritarni politiki, kot je ta bržčas sprva domneval (po Tejrezijevem nastopu se položaj obrne: Kreont se tedaj celo podredi nasvetu vodje zbora, glej 1099–100).

12 Griffith, *Antigone*, 252.

13 ὑμᾶς δ' ἐγὼ πομποῖσιν ἐκ πάντων δίχα / ἔστειλα ἰκέσθαι, 164–5.

14 Ali je ta opozicija nastala z njegovo prepovedjo pokopa ali pa je obstajal že od prej, iz časa, ko je vladal Tebam kot regent, ni povsem jasno, za različne interpretacije glej Griffith, *Antigone*, 173; Kamerbeek, *The Plays of Sophocles* 3, 77–8; Müller, *Sophokles: Antigone*, 1967, 76.

15 Prim. Burton, *Chorus in Sophocles' Tragedies*, 87–90.

Antigonine<sup>16</sup> in Hajmonove<sup>17</sup> besede o tem, da ima Polinejkov pokop širšo podporo, ki pa se ne izraža zaradi strahu pred Kreontom, slednji zavrne, in v polemiki s sinom<sup>18</sup> celo razgrne svoj avtoritarni, tiranski koncept vladanja – s prepričanjem in odločnostjo. Nikjer v besedilu sicer ne najdemo dokaza, da so te Antigonine in Hajmonove trditve resnične, a si je glede na razplet drame izredno težko predstavljati, da jih avtor in občinstvo ne bi imela za takšne. Po avtoritativnem Tejrezijevim nastopu so vsi prepričani (nihče, niti Kreont, ne misli več drugače), da je prepoved pokopa v nasprotju z voljo bogov (univerzalnim etičnim zakonom), ki pa je utelešena v tradiciji, v običaju pogrebnega obreda. Bi torej Sofokles hotel prikazati Antigono in Hajmona, ki si za dosego svojih ciljev preprosto izmisli prepričanje ljudstva, ki pa se potem izkaže za skladno z voljo bogov?<sup>19</sup> Zelo malo verjetno, kot je malo verjetno, da bi te njune besede za izmislek imelo občinstvo v gledališču, ki je bilo ena osrednjih institucij demokratične kulture.<sup>20</sup> A Kreont ob koncu tretjega prizora z ničimer ne pokaže ne strahu pred javnim mnenjem ne sočutja (kakor notranjo spremembo jasno izrazi po Tejrezijevem nastopu).<sup>21</sup> O takšnih vzgibih v njem si lahko ustvarimo le domneve, kakor tudi o dejavniki, ki so jih povzročili ali okrepi. Tak dejavnik bi lahko bilo delovanje dramske klime: ozračje, ki nastane, ko se Kreont sooča z vrsto – izredno različno

16 504–5, 509. Te besede se bržčas nanašajo na zbor, ki pa jim v resnici nikoli izrecno ne pritrdi, glej Griffith, *Antigone*, 209.

17 688–700, kjer Hajmon govori, kaj o tem sodi celotno tebansko ljudstvo, db. »ljudstvo iste tebanske polis« (733: Θήβης τῆσδε ὀμόπτολις λεώς).

18 733–9.

19 Cinični Odisej v *Filoktetu* sicer, objektivno gledano, deluje za izpolnitev preokrebe in volje bogov, vendar je tam situacija povsem drugačna: drama ilustrira ravno ultimativno nemoč sofistične μηχανή, etično indiferentnega človeškega uma.

20 To pa nikakor ne pomeni, da vprašanje Polinejkovega pokopa ni bilo pereče in da v sočasni realnosti ni bilo podobnih ukrepov, prim. Griffith, *Antigone*, 29–34. *Antigona* seveda ni preprosta moralčna lekcija, temveč delo, ki odpira mnoga globoka etična (pod)vprašanja. V času svojega nastanka je morda bila res predvsem poseg v žgočo realno problematiko, le ena od replik v drami družbenih nasprotij; toda sporočilo, ki ga prinese njen razplet, je nesporno. To etično sporočilo je v kontinuiteti s poetično tradicijo, ki sega do 24. speva *Iliade*, v katerem Ahil Priamu vrne Hektorjevo truplo, da ga ta lahko pokoplje. Pogostnost te tematike v tragediji (Sofoklov *Ajant*, Evripidove *Feničanke* in *Prošnjice*, nepristni zaključek Ajshilove *Sedmerice proti Tebam*) pa morebiti ne kaže le na privlačnost te literarne oziroma dramske teme, temveč tudi na aktualnost družbenega problema.

21 1095–7; 1105–6; 1113–4.



izraženih – nasprotovanj svojemu razglasu, ima nanj psihološki učinek. Razglasa zaradi tega ne prekličé, pač pa zaradi nekoliko načete psihične trdnosti začne postopoma popuščati: upošteva religiozni kontekst (spremeni način Antigonine usmrtitve) in oprosti Ismeno.

Oprostitev Ismene, ki po tem sicer kar nekako »izhlapi« iz drame, je zelo dramaturško pomembna. Če ima Evridikina smrt, ki se v drami zgodi nekako »mimogrede«, svojo funkcijo v tem, da poveča Kreontovo kazen in gorje (po Hajmonovi smrti, ki pa seveda ni prikazana »mimogrede«), bi je Ismenina smrt ne imela, pač pa bi zastrla tragično Antigonino usodo in ji vzela lesk edinstvenosti. Zato se zdi njena oprostitev tako rekoč nujna po čisto dramaturški plati.

### DRAMSKA KLIMA IN VPRAŠANJE ATRIBUCIJE VERZOV ANTIGONA 572, 574, 576

Hipoteze o psihičnih vzgibih likov so tesno prepletene z dramaturgijo, jezikovnimi, včasih pa celo z besedilnimi vprašanji. To velja, denimo, za zelo zapleteno vprašanje atribucije verzov 574 in 576, pa tudi 572. Verz 574<sup>22</sup> in 576<sup>23</sup> sta prideljena Ismeni ali voditelju zbora, včasih pa celo Antigoni.<sup>24</sup> Tega, kot že rečeno, tu ni mogoče natančneje obravnavati, lahko pa navržemo nekaj misli, da bi pokazali kompleksnost in težavnost problema. Eden od argumentov proti atribuciji Antigoni je, da bi zvenela ta dva verza iz njenih ust manj naravno, naduto ali celo popolnoma neprimerno,<sup>25</sup> zlasti ker bi tedaj o sami sebi govorila v 3. osebi in ker je isti zaimek zanjo v neposrednem kontekstu (566 in 570) uporabila Ismena; čeprav ni nemogoče, da govoreča oseba uporablja zaimek *ἦδε* za označevanje same sebe, naj bi bilo torej vendarle verjetneje, da 574 in 576 izreče Ismena. Opozoriti pa je treba, da uporabi isti zaimek za Antigono tudi Kreont (567) in to s posebnim poudarkom,<sup>26</sup> tako da je ta beseda v neposrednem kontekstu prav posebej izpostavljena in lahko predstavlja predmet jezikovne igre. (Redko katera poteza je tako značilna za Sofoklovo dramatiko in njen tragičnoironični značaj kot igra s pomeni besed.)

22 ἢ γὰρ στερήσεις τῆσδε τὸν σαυτοῦ γόνον;

23 δεδομέν', ὡς ἔοικε, τῆνδε καθαιρεῖν.

24 Verz 574 Ismeni pripisuje rokopisna tradicija in številni sodobni izdajatelji (npr. Lloyd-Jones in Wilson, Griffith); voditelju zbora: Boeckh (za njim npr. Jebb, Kamerbeek); Antigoni: Dawe, *Studies on the Text of Sophocles*, 107–8. Rokopisna atribucija 576 je deljena: v nekaterih (poznejših) rokopisih je prideljen Ismeni, v drugih voditelju zbora. Za atribucijo Antigoni velja isto kot v primeru 574.

25 West, *Tragica* 3, 108; Sommerstein, *Tangled Ways of Zeus*, 202, op. 5.

26 ἀλλ' ἦδε μὲντοι μὴ λέγ'· οὐ γὰρ ἔστ' ἔτι. »Nikar več ne govori ›ona‹: nje ni več!«

Je res povsem neverjetno, da bi se Antigona navezala na dialog tako, da bi govorila o sebi v 3. osebi? Takšen način bi po eni strani lahko deloval zajedljivo<sup>27</sup> in bil zato povsem uglašen s tonom njenih besed v tem delu drame (zajedljivost ali celo sarkazem preveva njena prejšnja dialoga s Kreontom, zlasti pa z Ismeno), po drugi pa bi izražal njeno distanciranost od sogovornikov in od sveta živih (prim. 559–60). Te domneve so seveda subjektivne, toda ali niso vsaj do neke mere takšne tudi tiste o nenaravnosti oziroma neprimernosti teh besed iz njenih ust?

Pri vprašanju atribucije 576 je seveda nujno upoštevati tudi Kreontov odgovor (577): καὶ σοὶ γε κάμοί (sc. δεδογμέν'). Ta odgovor se sintaktično navezuje na 576 in kaže različne nianse Kreontovega značaja, odvisno od tega, kateremu liku pridelimo 576. δεδογμέν' je brezosebni izraz, ki v 576 pomeni »odločeno je« in ima za logični subjekt seveda Kreonta (kar je tudi povsem realna interpretacija). Kreont s svojim odgovorom doda kot logični subjekt še tisti lik, ki izgovori 576, pri tem pa lahko pomen glagola δεδογμέν' ohrani ali pa ga (s sarkastično igro pomenov) spremeni v »se zdi prav« (oziroma v kontekstu: »pravično«), odvisno od sogovornika. Če 576 pridelimo Antigoni, je ta odgovor sicer ciničen, a vendar tudi v neki meri logičen, saj je Antigona s svojim kršenjem vladarjevega odloka »soodločila«, da bo obsojena na smrt.<sup>28</sup> Glede na njeno interpretacijo obsodbe (450–70) pa lahko – čeprav seveda ne brez posmehljivega prizvoka – Kreont trdi celo, da ji je na neki način tako prav (glej zlasti 463–4). Če ga pridelimo Ismeni, pa ima samo izrazito sarakstičen ton. Seveda tedaj δεδογμέν' ne more imeti istega pomena kot v 576, saj Ismeni ni mogoče pripisati, da je (v prenesenem smislu) soodločila o Antigonini usodi (kvečjemu o svoji, kolikor se je s svojo podporo Antigoni v Kreontovih očeh inkriminirala, a pogovor seveda teče o Antigoni).<sup>29</sup> Če pa je odgovor namenjen zboru, je predvsem avtoritaren, saj Kreont zboru ne pove nič manj kot to, kaj je on sam, zbor, sklenil. S tem mu ne le pripiše svojo odločitev, temveč njegovo mišljenje tako rekoč utopi v svojem, njega samega pa povsem suspendira z mesta realnega sogovornika z lastno presojo, hotenjem in vrednotami. Je mogoče, da zares verjame v zborovo

27 Primerjaj *Ajant*, 1150–8, kjer Tevker opiše prizor dveh mož v tretji osebi in ga potem v zajedljivem tonu obrne nase in na Menelaja.

28 Dawe, *ibid.*

29 V predstavnem svetu *Antigone* Ismena sploh ne more biti udeležena v sodni (in politični) oblasti, zato ta glagol ne more biti uporabljen v pomenu »sodno odločiti«, če Kreont odgovarja njej (ali Antigoni), razen če bi ga interpretirali kot povsem »odtrgan« sarkazem, ki bi bil predstavljen kvečjemu v komediji, tu pa je izključen.

absolutno lojalnost?<sup>30</sup> Že zelo kmalu se je pokazalo, da nima pravega temelja za takšno prepričanje (prim. 278–89), a tega ne moremo povsem izključiti. Ni pa dvoma o naslednjem: odnos, ki ga izraža ta odgovor do tistega, ki izreče repliko 576, je v kričočem nasprotju z odnosom, ki ga kaže Kreont do zbora po Tejrezijevem nastopu (1099); če torej 576 pripišemo zboru, ta sprememba podčrtuje globoko spremembo, ki jo doživi njegov lik v celoti: Kreont s konca drame je spoznavno, etično in psihično diametralno nasproten Kreontu z začetka. Tudi ta dramaturška niansa bi lahko bila argument za to, da je odgovor v 577 naslovljen na zbor.

Nenazadnje pa je za naše tukajšnje izvajanje pomembno, da so tudi izjave zbora izrazito nedosledne; v mnogo manjši meri sicer kot Kreontove, a vendarle nespregledljivo.<sup>31</sup> Vse te spremembe in nihanja se seveda dogajajo zaradi dramskih dogodkov – mnoge tudi pod vplivom vzdušja, ki izraža iz njih: pod vplivom dramske klime.

Morda vprašanje atribucije nobenega verza v grški tragediji ni tako pomembno za pomen celotne drame kot vprašanje atribucije 572.<sup>32</sup> Čeprav se je v zadnjih desetletjih oblikoval skorajda konsenz glede pridelitve Ismeni,<sup>33</sup> morda to vprašanje nikoli ne bo povsem zadovoljivo razrešeno. Tu bi želeli opozoriti na to, da – neodvisno od atribucije – vpliva na intepretacijo 570, s tem pa zelo diskretno sugerira tudi razumevanje odnosa med Antigono in Hajmonom.

Verz 572 je reakcija na Kreontov splošno artikulirani stavek, »da se mu gnusi, da bi imeli sinovi (moralno) slabe žene«, pri čemer ima v mislih seveda Hajmona in Antigono (morda pa tudi Ismeno).<sup>34</sup> Zakaj bi s tem žalil/prizadel/razvrednotil (ἀτιμάζει) Hajmona? Ismena je v 570 zavrnila Kreontovo zanikanje Antigonine individualnosti v 569: na Kreontovo nesentimentalno misel, da »so še druge njive, ki jih lahko Hajmon orje«, odvrne s težko prevedljivim izrazom οὐχ

30 Griffith, *Antigone* 218. Glede prve »lojalnostne« izjave zbora (211–4) se interpreti sicer močno razhajajo: za ene izraža zadržanost in pomisleke (Jebb, *Antigone*, 49; Kamerbeek, *Antigone*, 68), za druge po popolno podvrženost (Müller, *Antigone*, 61–2; Burton, *Chorus in Sophocles' Tragedies*, 86–7).

31 Prim. Griffith, *Antigone*, 162–3.

32 Davies, »Who speaks at Sophocles *Antigone* 572?«, 19.

33 Sommerstein, *Tangled Ways*, 202, ki pa sam (statistično) utemeljeno zavrača nekatere od tradicionalnih argumentov za takšno atribucijo in navaja nove, ki pa niso brez subjektivnih potez in to zavestnih (uvaja jih z »it may be«, 207). Za seznam starejših avtorjev, ki podpirajo atribucijo verza eni ali drugi sestri, glej Hester, »Sophocles the Unphilosophical«, 30, op. 1, in isti, recenzija k J. C. Kamerbeek, 158.

34 Griffith, *Antigone*, 217.

ὥς γ' ἐκείνω τῆδέ τ' ἦν ἡρμουςμένα: »ne tako, kot je bilo usklajeno/urejeno med njima.« Ključen je pri tem pomen gl. ἀρμόζω, ki lahko pomeni »zaročiti« ali pa – bolj primarno – uskladiti, »harmonizirati«, pasivno torej »biti skladen«. Hajmon in Antigona sta zaročena, a to je nadomestljiva zveza. Ne vemo, na čigavo pobudo je zaroka nastala, je pa vsekakor legalno primerna; par je legalno skladen, saj je Hajmon bratranec Antigone, ki je dedinja brez živega očeta in brata<sup>35</sup> in je zato zanjo najprimernejši ženin.

Seth Benardete meni, da Ismena meri prav na to,<sup>36</sup> vendar v legalnem smislu njuna zveza ni edinstvena; vsaj ena oseba je, ki lahko v tem pogledu nadomesti Antigono: Ismena. Kako bi lahko na to »pozabila«? Če Antigona v svojih zadnjih besedah imenuje sebe »edini ostanek kraljevske rodbine« (941), si to lahko razložimo tako, da Ismena zanjo nič več ne šteje,<sup>37</sup> pa Ismena teh legalnih okoliščin preprosto ne more ignorirati. Preveč so očitne, da bi jih občinstvo in še prej seveda avtor ne videli. (Povsem brezpredmetno je razmišljati o tem, ali je morda tudi Ismena zaročena in zato Antigona ostaja v *legalnem* pogledu edinstvena možnost Hajmonove zakonske zveze. O tem ni v besedilu prav ničesar, zato moramo takšna vprašanja preprosto odmisлити.) Edinstvena skladnost Antigone in Hajmona je torej lahko le drugačna: ujemata se značajsko, etično. To pa pomeni: če Kreont označi za etično slabo Antigono (sicer posredno, s splošno oznako »slabe ženske«), je takšen tudi Hajmon, ki se z njo ujema. Tedaj ni dvoma, da svojega sina zares

35 Griffith, *Antigone*, 217.

36 Seth, »Reading of Sophocles' *Antigone*: II«, 23.

37 Griffith, *Antigone*, 283. V resnici se je od nje distancirala že ob koncu prologa in potem v drugem prizoru (531–60). Res pa je, da kljub temu do nje ne more biti povsem brezčutna (prim. 551); čeprav Antigona samo za trenutek razkrije, da jo posmehovanje sestri boli, s tem nakaže kompleksnost notranjega dogajanja. V zaključnem delu njene vloge sledi znameniti preobrat, kjer prej vzvišena herojinja toži nad svojo prezgodnjo in nezasluzeno smrtjo, ki jo je prej štela za dobiček (461–8). Čeprav se svojim odločitvam in sodbam ne odpove, se vendarle izkaže, da za njeno neprebojno trdnostjo utripata živa človeška bolečina in negotovost; in morda smemo v prenapeti rezkosti mnogih njenih replik v prvem delu videti tudi nekakšen obrambni mehanizem. Na njeno psihično spremembo seveda vpliva potek dogodkov, v katerem se prej »teoretična« smrt (zanjo le plemenito in dobičkonosno dejanje), povsem približa in postane realnost. To napovejo že Kreontove (značilno formulaične) besede v 580–1, ki se v neki meri potrdijo. Skratka, spremeni se ozračje, dramska klima, in iz junakinje izvabi prej še neslišane, le za hip nakazane (551) tone.

žali, in tedaj je verz 572 zelo utemeljena reakcija, ne glede na to, iz čigavih ust pride.<sup>38</sup>

### TRAHINKE

Trahina, dogajalni kraj *Trahink*, se pravi njena zgodovina ali notranja družbena dinamika – ostaja ves čas v ozadju dramskega dogajanja in slednjega ne kroji neposredno. Dramski zbor je sicer sestavljen iz trahinskih deklet, in te na nekaterih mestih vplivajo na Dejanejro, vendar je pri tem njihova trahinska identiteta povsem postranskega pomena. Čeprav so značilnosti Trahine v drami le bežno orisane, dobimo o njej vtis mesteca nekje na robu civilizacije.<sup>39</sup> Vendar takšna izbira dogajalnega kraja ni brez pomena, saj je s tem Sofokles v dramsko dogajanje vdahnil občutek nahajanja na mejah človeškega sveta. Ta občutek se potrdi in izostri, ko iz Dejanejrinih ust slišimo zgodbe o dramski preteklosti. V dojemanju dogajalnega kraja se tedaj pomešajo drobci sedanosti in preteklosti, drobci tega in drugih krajev, in naenkrat uzremo v temi preteča mitološka bitja in neobvladljive, iracionalne sile v človeku samem. V tem okolju se Dejanejrina pripoved o polčloveških kentavrih Aheloju in Nesosu spaja z okoljem in v njem postaja še bolj grozeča. Prav tako velja za nedavno preteklost in sedanost, ko slišimo o Heraklovih izbruhih strasti in besa in vidimo posledico njegovega brutalnega zmagoslavja v Ojhaliji – skupino ujetnic z lepo Iolo na čelu. Trahina je torej prikladno prizorišče občutenja prvine divjosti. Občutje prodora nečloveškega in protičloveškega v človeško doseže vrh v Dejanejrinem usodnem dejanju, ko s kentavrovo krvjo, z nečloveško, protičloveško rečjo, natre hiton, ki sicer tako značilno pripada človeškemu svetu.<sup>40</sup> Nekaj pošastnega prežame in razžre to, kar je človeško, in Trahina je primerno prizorišče za takšno dogajanje.

Toda kar dramsko klimo izoblikuje še izraziteje od te divjosti, je Dejanejrina napetost zaradi bližajoče se odločitve glede Heraklove usode. Približal se je namreč čas odločitve, ki jo je naznanjala preokba, odločitve o tem, ali bo Herakles pri svojem zadnjem podvigu

38 Navsezadnje bi bil lahko to tudi Antigonin »medklic« iz ozadja, umeščen med Kreontova verza 571 in 573, ki bi tvorila enotno repliko; 573 bi se lahko nanašal na prejšnjo Ismenino govorjenje o zakonu med Antigono in Hajmonom in ni nujno, da bi se z njim odzval na 572. Za kaj takega v grški tragediji sicer ni paralel in ta hipoteza iz več razlogov ni verjetna, ni pa docela nelogična.

39 Prim. Knox, »Sophocles and the Polis«, 7.

40 Segal, *Sophocles' Tragic World*, 60–61.

umrl ali pa od tedaj naprej srečno živel brez muk (155–74). Ta napetost se do skrajnosti zaostri, ko Dejanejra izve resnico o Ioli, saj se s tem spoznanjem Dejanejrino življenje grozeče približa prepadu, odrinjenosti od ljubega Herakla. Če slednjič ravna, kot ravna, je to tudi zato, ker meni, da se čas za njeno rešitev nezadržno izteka: ali bo srečo s Heraklom dosegla zdaj ali pa je ne bo nikoli. To je ozračje, v katerem se odloči tvegati. Nahaja se v tragični brezizhodnosti, kjer mora delovati ne glede na svoj strah, da bi postala kot one predrznice, ki jih sovraži (583). Potisnjena je v položaj, v katerem ne more ne delovati, saj v vsakem primeru Eros slavi zmago nad njo.<sup>41</sup> Pomembna okoliščina tega položaja je dramska klima, ozračje skrajne nujnosti in časovnega pritiska, ki mu je primešana prisotnost mitoloških bitij in iracionalnih sil. Njihovi igri je Dejanejra izročena na milost in nemilost – in to prav ona, ki je nežna in krotka bolj kot vse druge Sofoklove junakinje.<sup>42</sup> V takšni dramski klimi – v ozračju bližajoče se usodne odločitve in v ozračju nenehno pretečih sil zunaj človekovega nadzora – se Dejanejra, ta sicer prej vselej pasivna in toku dogodkov izročena ženska, odloči za dejanje. In na zorenje te odločitve dramska klima pomembno vpliva.

Potem ko je Dejanejra, kakor je zahtevala, od Lihasa »izvedela vso resnico« (453: »ἀλλ' εἶπέ πᾶν τᾶληθές«), slednjemu ob koncu prvega prizora naroči, naj jo počaka, da mu iz palače prinese dar (495–96), ki naj ga on izroči njenemu možu. S tem je v dramaturški zasnovi *Trahink* ustvarjen prostor – in čas – za polno učinkovanje dramske klime, in to prav v trenutku, ki je za dramski zaplet bistven. Med prvo zborovo pesmijo Dejanejra v notranjosti palače preudarja, kaj storiti. Čeprav je ne vidimo in ne slišimo, vemo, da se z njo in v njej dogaja nekaj zelo pomembnega za dramsko dogajanje. Predstava, ki si jo bralec ustvari o tem, kako Dejanejra v samotnih notranjih prostorih tehta o svojem dejanju, je, seveda, zgolj predstava, vendar – in to je bistveno – predstava, ki je dramaturško upravičena, celo nujna, če želimo razumeti smisel Dejanejrinega ravnanja. To, da dramska klima na Dejanejro najbolj učinkuje v trenutkih njene tišine in odsotnosti, med zborovo pesmijo, je resnično mojstrska poteza Sofoklove dramaturgije. V dramski zasnovi je ustvaril prostor, kjer mora biti junakinja na samem sama s seboj, kjer mora v svoji zavesti prisluškovati glasovom raznih želja in strahov, naposled pa izstopiti iz pasivnosti, pretrgati to mnogoterost glasov in v odločitvi za dejanje slediti enemu izmed njih. Da povsem sama tega ne zmore

41 Senegačnik, »Deianeira and Her Guilt«, 38–39.

42 Perrotta, *Sofocle*, 480.

in da se za nasvet in končno potrditev obrne na zbor, je imenitna poteza na portretu njenega značaja.

Dejanejra je verjetno že med pogovorom z Lihosom prišla na usodno misel in se spomnila Nesosove krvi, ki jo je dolga leta skrivala v najtemnejšem kotičku palače.<sup>43</sup> Toda zgolj s tem njena odločitev v nobenem primeru še ni bila zapečatenata. Ne samo, da bralec ne more vedeti, kakšen bo dar, ki ga bo prinesla, ampak zlasti ona sama še ni docela odločena, ali naj resnično pošlje *oni* dar. S svojim naročilom in odhodom v »zaodrje« si Dejanejra, umaknjena pred pogledi drugih, pridobi čas za »zaodrsko« tišino, za trenutek notranjega motrenja in spraševanja. Vendar – in to je v popolnem skladju z njenim značajem – odločitve noče sprejeti povsem sama, temveč svoje misli prej razgrne zboru. Vpogled v njen razmislek dobimo v njenih besedah v začetku drugega prizora (545–51), ki se zdijo nekakšen notranjemonološki odmev tega, o čemer je prej, v času odsotnosti s prizorišča, tehtala sama pri sebi:

Vendar: katera ženska mogla z njo bi  
pod isto streho si moža deliti?  
Lepota ena, vidim, se razcveta  
in druga vene: rosni cvet oko  
opija, od velega korak se odvrta.  
Zato bojim se, da bi Herakles  
ne bil moj mož, a mlajše bil bi možki.

Dokončno se Dejanejra za usodno dejanje odloči s svojim εἰσόμεσθα, izvedeli bomo (594), kot odzivom na znamenite zborove besede, ki so dale povod zelo različnim interpretacijam (592–93):<sup>44</sup> ἀλλ' εἰδέναι χρὴ δρῶσαν· ὡς οὐδ' εἰ δοκεῖς / ἔχειν, ἔχοις ἂν γνῶμα, μὴ πειρωμένη.

Dejanejrin umik v notranjost palače med prvim in drugim dejanjem je torej več kot zgolj dramaturški prijem, ki uvaja prehod med prizoroma. Ta prehod je namreč tudi vsebinsko pomenljiv, saj se Dejanejra v »zaodrski« tišini globlje zave svojega spremenjenega življenjskega položaja, tega, da jo lepa ujetnica Iola, ki je še maloprej zbujala njeno iskreno sočutje, izriva z mesta življenjske sopotnice »najmočnejšega med ljudmi«. O tem se je dokončno seznanila po Lihasovih besedah ob zaključku prvega prizora, v »zaodrski« tišini pa – in nadaljevanje drame faktično dokazuje, da ne gre za interpre-

43 Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, 211, Kamerbeek, *The Trachiniae*, 117.

44 Za pregled nekaterih interpretacij tega mesta prim. Valijev, »Tragična lepota«, 17–18.

tacijsko fikcijo – to spoznanje zadobiva celovito obliko v okrepljenem zavedanju usodnosti tega spoznanja za njen življenjski položaj. Nenadno spoznanje je preveč šokantno, da bi se ga mogla Dejanerja v hipu, neposredno po tem, ko je slišala Lihasove besede, ozavedeti v celoti. Besede tu potrebujejo tišino, da razvijejo svoj polni smisel in pomen. Dokončno odločitev, da bo odposlala hiton, Dejanerja sicer sprejme šele po omenjenih zborovih besedah, vendar je gotovo, da se je Dejanerja prav med odsotnostjo s prizorišča pomembno nagnila k odločitvi, ki se bo izkazala za usodno.

Da ta tišina in odsotnost s prizorišča nista brez pomena, kaže že njuna umeščenost tik za pretresljivo spoznanje. Bralec je s tem postavljen v položaj, v katerem se ne more ne spraševati o tem, kako se bo na pretres odzvala Dejanerja. Razmišlja o tem, kaj bo storila, kakšen dar bo prinesla, ko se vrne. Z domnevami se izteza naprej, v prihodnost, da bi se mu sestavila slika sedanjosti. Vsega tega pa ne bi mogel storiti, če ne bi čutil skupaj z junakinjo drame, če se ne bi, vsaj deloma, vživel v njen bivanjski položaj, v njeno dramo. Primer zorenja Dejanerjine odločitve v tišini, v kateri je dovzetna za učinkovanje dramske klime, je zato tudi imeniten primer za bralčevo miselno-občutenjsko iskanje in zaokroževanje smisla junakovih sodb, odločitev in ravnanj.

## BIBLIOGRAFIJA

- Benardete, Seth. »A Reading of Sophocles' *Antigone* 2«. *Interpretation* 5.1 (1975): 1–55.
- Burton, Reginald W. B. *The Chorus in Sophocles' Tragedies*. Oxford: Clarendon Press, 1980.
- Dalfen, Joachim. »Gesetz ist nicht Gesetz und fromm ist nicht fromm«. *Wiener Studien* 11 (1977): 5–26 = *Kleine Schriften*, 92–109. Salzburg: F. Berger & Söhne, 2001.
- Davies, Malcolm. »Who Speaks at Sophocles *Antigone* 572?« *Prometheus* 12 (1986): 19–24.
- Dawe, Roger D. *Studies on the Text of Sophocles 3: Women of Trachis, Antigone, Philoctetes, Oedipus at Colonus*. Leiden: Brill, 1978.
- Gantar, Kajetan, in Brane Senegačnik, prev. *Sofokles: Ajant – Trahinke – Filoktet*. Maribor: Obzorja, 2000.
- Griffith, Mark. *Sophocles: Antigone*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Hester, Donald, A. »Sophocles the Unphilosophical: A Study in the *Antigone*«. *Mnemosyne* 24.1 (1971): 11–59.



- . Recenzija: J. C. Kamerbeek. *The Plays of Sophocles 3: The Antigone*. *Mnemosyne* 34 (1981): 177–79.
- Jebb, Richard C., izd. in prev. *Sophocles: The Plays and Fragments 5: The Trachiniae*. Cambridge: Cambridge University Press, 1902.
- Kamerbeek, Jan C. *The Plays of Sophocles 3: The Antigone*. Leiden: Brill, 1978.
- . *The Plays of Sophocles: Commentaries, Part II; The Trachiniae*. Leiden: Brill, 1959.
- Knox, Bernard. »Sophocles and the Polis«. V: *Sophocle: Sept exposés suivis de discussions*, ur. J. de Romilly, 1–27. Ženeva: Fondation Hardt, 1983.
- Lefèvre, Eckard. *Die Unfähigkeit, sich zu erkennen: Sophokles' Tragödien*. Leiden: Brill, 2001.
- Lesky, Albin. *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1972.
- Müller, Gerhard. *Sophokles: Antigone*. Heidelberg: Carl Winter, 1967.
- Perrotta, Gennaro. *Sofocle*. Messina: Giuseppe Principato, 1935.
- Segal, Charles. *Sophocles' Tragic World*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- Senegačnik, Brane. »Deianeira and Her Guilt«. *Živa antika* 1.2 (2003): 23–39.
- . »Dramaturška funkcija stranskih likov v Sofoklovih tragedijah«, doktorska disertacija. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, 2002.
- , in Sergej Valijev. »Eksistenca literarnih likov in neverbalna motivacija v Sofoklovi tragediji«. *Clotho* 4.1 (2022): 5–27.
- Sommerstein, Alan. *The Tangled Ways of Zeus*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Valijev, Sergej. »Tragična lepota: O Sofoklovi Dejanjri«. *Keria: Studia Latina et Graeca* 23.2 (2021): 11–25.
- West, Martin. »Tragica III«. *The Bulletin of the Institute of Classical Studies* 26 (1979): 104–17.

## IZVLEČEK

Pričujoči članek obravnava vpliv dramske klime, v kateri se prepletajo zunanje in notranje okoliščine dramskega dogajanja, na odločitve, sodbe in ravnanja dramskih likov. To ponazarjava s primeroma iz *Antigone* in *Trahinke*. V vzdušju povojnih Teb Ismena omahuje med strahom pred kaznijo in strahom pred božanskim srdom zaradi nepokopa Polinejka. Prav tako lahko vpliv dramske klime opazimo v Kreontovi spremembi odločitve glede Ismenine obsodbe na smrt. Posebno pozornost v članku dobi tudi zahtevno vprašanje atribucije verzov v *Antigoni* 572, 574 in 576, ki pomembno vpliva na razumevanje psihologije junakov. Druga obravnavana junakinja, Dejanejra, strahoma pričakuje prerokovano odločitev Heraklove usode v Trahini, na robu civilizacije. S spoznanjem resnice o Ioli se Dejanejrina psihološka napetost zaostri do skrajnosti in po premisleku, ki zori v njej v zaodrski tišini med prvim in drugim dejanjem, se odloči za usodno dejanje.

KLJUČNE BESEDE: Sofokles, *Antigona*, *Trahinke*, neverbalna motivacija, dramska klima.

## The Existence of Literary Characters and Non-verbal Motivation in Sofocles' Tragedy and the Dramatic Atmosphere

### ABSTRACT

The present article discusses the influence of dramatic atmosphere on decisions, judgments, and actions of drama characters. This is illustrated by means of examples taken from *Antigone* and *The Women of Trachis*. It is in the atmosphere of the post-war Thebes that Ismene is wavering between the fear of punishment and the fear of the wrath of the gods, if Polyneices is to remain unburied. The Influence of the dramatic atmosphere can also be noted in Creon's change of decision regarding the conviction of Ismene. Special attention is paid in the article to the difficult question of the attribution of verses *Antigone* 572, 574 and 576 which have an important impact on the understanding of the psychological motivations of the heroes. It is in the atmosphere of Trachis at the edge of the civilization, where Deianeira, the second heroine discussed in the article, is expecting Heracles' fate to decide imminently as predicted. The truth concerning Iola disclosed, Deianeira's psychologic tension comes to a critical point and she decides to do the fateful deed after having pondered upon it in the "backstage silence" between the first and the second act.

**KEYWORDS:** Sophocles, *Antigone*, *Women of Trachis*, non-verbal motivation, dramatic atmosphere.