

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Špela Stramšek

ANTIGONA – PSIHOANALITSKA INTERPRETACIJA

Diplomsko delo

Ljubljana, 2004

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Špela Stramšek
Mentor: doc. dr. Peter Stankovič
Somentorica: izr. prof. dr. Eva Bahovec

ANTIGONA – PSIHOANALITSKA INTERPRETACIJA

Diplomsko delo

Ljubljana, 2004

KAZALO

1. UVODNE BESEDE	4
2. DOMET GRŠKE TRAGEDIJE	6
2.1 GLEDALIŠČE NASPROTI DRUŽBI	6
2.2 <i>KÁTHARSIS</i> IN <i>TRAGOS</i>	8
2.3 MIT IN PREDZGODBA	9
3. ANTIGONINA TRAGEDIJA KOT TRAGEDIJA ŽELJE	11
3.1 GRAF ŽELJE	11
3.2 APLIKACIJA GRAFA ŽELJE NA OJDIPOVO IN ANTIGONINE ZGODBO	17
3.3 HEROIČNO DEJANJE V LUČI <i>VEDNOSTI, KI SE VE</i>	20
4.4 PRELOM MED KLASIČNO IN MODERNO TRAGEDIJO	21
4. ANTIGONINO DEJANJE KOT ETIČNO DEJANJE <i>PAR EXCELLENCE</i>	24
4.1 ANTIGONINO DEJANJE V LUČI KANTOVEGA ETIČNEGA DEJANJA	29
4.2 ANTIGONINO DEJANJE V LUČI LACANOVEGA <i>PASSAGE À L'ACTE</i>	30
4.3 GON SMRTI	31
4.4 TRADICIONALNO IN MODERNO ETIČNO DEJANJE	33
5. KREONOVA <i>HAMARTÍA</i>	35
6. MED-DVEMA-SMRTIMA	38
6.1 ANTIGONINA <i>ÁTĒ</i>	38
6.2 SUBLIMNO V ANTIGONI	39
6.3 TOŽBA, <i>KOMOS</i>	43
7. HVALNICA ČLOVEKU	47
8. SKLEPNE BESEDE	50
9. LITERATURA	52

1. UVODNE BESEDE

Pod drobnogled smo vzeli *Antigono*¹. Ta klasična Sofoklesova stvaritev², ničkolikokrat interpretirana, vzeta pod drobnogled velikih filozofskih imen, nam je povsem spontano prišla pod roke. Pričelo se je z nedolžnim branjem Jacques Lacanovega seminarja *Bistvo tragedije: Komentar Sofoklove Antigone*, ki pa je, navsezadnje, preraslo v veliko zanimanje in čisto veselje do psihoanalize. Na delu imamo nek prelom z ustaljenimi pojmovanji Antigoninega početja. Zakaj je pokopala svojega brata? Ker se postavi na stran družine in brani čast sorodstva in ker ji hišni bogovi pomenijo več kot državni zakoni ali zato, ker jo na Polinejka veže incestuozna ljubezen? Je Antigonina drža res strogo feministična drža, ker se ne pusti zatirati moškemu vladarju? Izpostavlja se tudi njeno moralnost, predvsem v navezavi na njeno podelitev posebnega statusa družini oziroma sorodstvu. Pridevniki tipa »visoka moralnost« in »absolutna čistost« se nanašajo predvsem na njen stavek »Ne da sovražim – da ljubim, sem na svetu.« (v. 524), skratka, na njeno ljubezen in predanost umrlemu bratu. Prelom, ki se tu ustvari, bazira na postavki, ki postavi etično daleč stran od klasičnih moralnih postavk. Tako pokop brata figurira kot etično dejanje ne zaradi bratske ljubezni, temveč zaradi njene želje, njene strasti, ki jo vleče v storjeno. *Antigoni* je bila že zgodaj podeljena tako umetniška kot etična vrednost. Kar bomo storili mi, je zgolj to, da jo bomo poskusili pogledati v neki drugi luči, v luči psihoanalize.

V pričujoči diplomski nalogi bomo skušali čimbolj nazorno umestiti fenomene klasične grške tragedije s pomočjo psihoanalitskega konceptualnega aparata. Vseskozi bomo upoštevali Lacanov nauk »če naj odmerimo domet nekega teksta, ga moramo pač analizirati« (Lacan, 1988: 267), poskusili bomo torej čimbolj podrobno analizirati sam tekst tragedije, analizo teksta podkrepiti s teoretičnimi koncepti in posamezne pasuse umestiti v te koncepte.

¹ ANTIGONA, ANTIGÓNE, ANTIONH. Stathis Gourgouris govori o polivalentnosti grškega imena Antigona: predpona *anti-* pomeni tako »v opoziciji do« kot tudi »kompenzacija nečesa«; *gonē* izvira iz *genos*, sorodstvo, in istočasno pomeni pomlad, generacijo, rojstvo. (Butler, 2000: 88)

² Sofokles se je rodil okoli leta 495 pr. n. št. v Kolonu očetu Sofilosu, lastniku tovarne orožja. V mladih letih se je ukvarjal s športom in glasbo. Leta 468 pr. n. št. je premagal starega mojstra Ajshila. Zaradi ugleda, ki ga je užival, je opravljal pomembne politične funkcije. Štiriindvajsetkrat je prejel prvo nagrado za svoje umetniško delo. *Antigona* je nastala leta 442 pr. n. št., *Kralj Ojdip* leta 429 pr. n. št., tragedija *Ojdip v Kolonu* pa je njegova zadnja stvaritev, uprizorjena šele po njegovi smrti. Umrli je jeseni leta 406 pr. n. št. v Atenah.

Temeljni fenomenom tragičnega klasično-grškega gledališča, katarzo, bomo postavili v vlogo retroaktivne fiksacije pomena. Katarzični občutek, ki te »zadane« ob koncu tragedije naj bi pomenljivo vplival na, kot prvo, subjektivni sprejem, in kot drugo, teoretsko interpretativno pot.

Jacques Lacan vseskozi poskuša slediti neki razsežnosti, ki je lastna Antigoni, to je razsežnost želje. Gre za: kako, na kakšen način Antigona uteleša pradavni etični problem: »Ali sem ravnal v skladu s svojo željo?«, katerega Lacan spremeni v maksimo »ne popusti glede svoje želje«. Predpostavili bomo, da je za Antigonino vprašljivo existenco, ki kulminira v določenem storjenem dejanju, kriva njena ekonomija želje. Pogledali si bomo, ali za njeno željo velja Lacanov izrek »*ne popusti glede svoje želje*«.

Antigonino dejanja bomo motrili skozi optiko etike. Predpostavili bomo, da njeno dejanje ne ustreza zgolj ustaljenim interpretacijam, ki mu pripisujejo visoko moralno – družinsko zavest, da te in podobne interpretacije povsem presega. Tako bomo rekli, da njeno dejanje spada v register kantovega etičnega dejanja, ki zanika vsakršno moralno zunanjost in nenazadnje tudi vsakršno notranjo moralnost. Predpostavili bomo, da se njeno dejanje umešča v tradicionalno etično dejanje, kot ga je koncipiral Slavoj Žižek. V zvezi z njenim dejanjem bomo predpostavili tudi to, da z njim vstopi na stran moškosti.

Antigona naniza kar nekaj drznih in pogumnih stvari: psihični upor proti oblasti, lastnoročni pokop, nato ponovitev tega fizičnega upora, zanikanje lastne sestre, odpoved vsem malim sladkostim življenja, podelitev vrednosti smrti, prestop v moško pozicijo, prepustiti se smrtni kazni in samomor. Smo na ravni realnega. Kako vse te nore, drzne, histerične Antigonine poteze pridobijo status sublimnega? Predpostavili bomo, da Antigoni podeli status sublimne podobe položaj med-dvema-smrtima. Predpostavili bomo tudi, da je podelitev sublimnega statusa Antigonini podobi pogoj njene »slave«.

Pri »razvpiti« prvi zborovski pesmi – stajanki, t.i. *hvalnici človeka* bomo izhajali iz predpostavke, da ni vse tako, kakor izgleda na prvi pogled. Pravo naravo hvalnice bomo spoznali šele, ko bomo skušali ovreči Gantarjev prevod nekaterih verzov s pomočjo Lacanovega in Heideggrovega neposrednega prevajanja. V prvi vrsti nam bo namen pokazati, kako in zakaj je Gantarjev prevod zgrešen, upravičiti to, da ga ne moremo »jemati resno«.

2. DOMET GRŠKE TRAGEDIJE

Antični dramatik Ajshil je z uvedbo drugega igralca (poleg zbora in vodje zbora) vdihnil življenje dialogom in dejanjem in tako postal oče klasične tragedije. Generacijo mlajša Sofokles in Evridip sta koncentrirala dramsko dogajanje, zaplet in razplet tako nastopita hitreje, tempo poteka dejanja je hitrejši. Človeka sta postavila v središče pozornosti.

»Ajshil je ustvaril tragedijo z vso njeno psihično globino in pomenom. Obenem jo je spremenil v izraz nekega novega, tragičnega pogleda na bivanje in s tem tragični mit iz golega dogodka povzdignil v organ splošnega, eksistencialnega osvetljevanja bivanjskega brezna.« (Weber, 2000: 145)

Tragično doživljanje kozmosa postavlja pod vprašaj obstoječe napisane in nenapisane etične in moralne kodekse. Sama vsebina in tematika tragedije povečuje subjektovo psihično moč in voljo vztrajati pri svojih načelih, ne glede na izid in posledice. Subjekta pri njegovih dejanjih vodi neka nepojmljiva notranja sila. Pri čemer je subjektov dobrobit in njegova lastna usoda sekundarnega pomena. Klasična grška tragedija subjektu torej dopušča akcijo zunaj konformističnega vsakdana, subjekt je svoboden v svojih dejanjih, posledice nosi na svojih plečih. Po drugi strani pa klasične tragične zaplete obvezno preveva usoda, *fatum* (Schelling v Steiner, 1996: 2-3), nevidna moč, ki je nedostopna naravnim silam, in pomeni imperativ samim bogovom. Alfred Weber to silo imenuje tisto demonsko, »ki je po svojem bistvu v marsičem uglašeno z usodo, saj je prisotno v bogovih, nad bogovi in za njimi, izza ljudi in v ljudeh plete strašne mreže, pri čemer sodelujejo tudi sami bogovi, ustvarja klobčič grozot, ki porajajo nove grozotne situacije, v katerih mora brat ubiti brata, sin mater« (Weber, 2000: 145).

2.1 GLEDALIŠČE NASPROTI DRUŽBI

Antično gledališče³ je bil prostor, kjer se je družba soočala z globljimi konflikti skupnosti, ki so se lahko artikulirali – preko podob, pesmi, plesa – in so se s tem ozavestili in na ta način razrešili. Politični teater je bil v funkciji spominjanja tistega, kar je bilo zadušeno in prepovedano. Antigona in Kreon posedujeta strukturo dramskega karakterja, ki se reprezentira z osebnim zanosom, patosom. *Pathos* pa je osnovna sestavina v tragični strukturi.

³ Iz neobjavljenega predavanja prof. Lehmana, ko je imel v Ljubljani seminar na temo Antigone.

V gledališču so ženske vloge imele moč, vpliv, pomembnost. Brez ženskega dejavnika ni bilo dramatične zgodbe. Obstajalo je veliko neskladje med nemo vlogo ženske v atenskem družbenem in političnem življenju in njihovo izrazito upravičenostjo, da se pojavijo in govore – skozi moške igralce – na gledališkem odru⁴. Pomembnost ženskih likov (ženske vloge so največkrat blazne, iracionalne in čustvene) se kaže tudi v tem, da naslovi antičnih tragedij nosijo imena glavnih junakinj, ki so v središču dogajanja. One so povzročiteljke, pospeševalke, kvarilke, uničevalke. Njihovo trpljenje in njihova dejanja, ki vodijo v propad, pospešijo trpljenje in propad moških. Lahko bi rekli, da nema vloga antične ženske v družbi povzroči pojav druge skrajnosti, gledališko ovekovečenje ženske nerazumljive nravi, ki jo kaže kot spletkarsko, zlobno, čarovniško.

Od vseh kultur pred našim štetjem je grška najbolj radikalno zahtevala podvrženost ženske. Tako je bilo že od prvih začetkov atenske mestne države. Ženske niso bile državljanke, a je bila mestna kultura vseeno prepojena z ženskostjo. Poroča je bila vnaprej dogovorjena. Poročni dan je bil eden najbolj žalostnih v življenju ženske, v navadi je bilo, da je dekle žalovalo, ko jo je mož odvedel v novi dom, kjer so jo zaprli, ji odvzeli okno v svet. Imela je le eno nalogo, rojevanje moških potomcev. Med poročnim obredom je ženin zgrabil nevesto za zapestje, ta kretnja bolj spominja na ugrabitev kot zapeljevanje. Grki so imeli ženske za rojevanje in gospodinjstvo; ljubezen, prijateljstvo in spolne užitke so našli v družbi moških⁵. Ženske so bile neizobražene in zaprte pred svetom. Moškemu niso mogle dati tovarištva, intelektualnega in erotičnega izziva. Obstajale so še drugačne ženske, prostitutke in hetere. Moškim so dajale ljubezen, seks in pogovor. Atene niso poznale romantične ljubezni. Realna podoba antične ženske je torej dokaj klavrna. Sofokles pa ženski lik osvobodi družbene razvrednotenosti, postavi ga na oder in mu podeli neko brezčasno vrednost, odveže ga realnega. Antigona zaseda osrednje mesto, ona je tista, in ne moški, ki si upa storiti nekaj nemisljivega in tudi nezaslišanega. Antigona je ženska, a videli bomo, kako preko svojega dejanja zasede moško pozicijo.

⁴ Ne pozabimo, da so na odru moški igrali ženske karakterje.

⁵ Starogrška civilizacija je prva odkrito sprejela homoseksualnost.

2.2 KÁTHARSIS IN TRAGOS

Klasična definicija tragedije po Aristotelu se nanaša na njen končni smoter, *télos*: »(S) tem, da zbuja sočutje in grozo, doseže očiščenje takšnih občutij« (Aristotel, 1982: 69). Lacan citira Aristotelove besede: »(D)' *eléou kai phóbou peráinousa*, se pravi, ne prek groze in sočutja, temveč prek tega, da prekoračimo vsako grozo in sočutje.« (Lacan, 1996: 113) Tragedija ima za svoj smoter katarzo, očiščenje občutij groze in sočutja. *Kátharsis* v izvornem, prvotnem pomenu pomeni očiščenje, saj je *katharòs* nekdo, ki je čist. Tragedija prinese katarzo, pomiritev z ugodjem. Vrnitev k ugodju povzroči vdor »neke druge razsežnosti, razsežnosti želje, ki občasno ogrozi ravnovesje psihičnega aparata« (Lacan, 1988: 244). Katarza kot ključni moment tragedije zahteva radikalen konec, kjer junaka čaka smrt. Klasična grška tragedija nam jo v večini primerov tudi ponuja. A v *Kralju Ojdipu* imamo opraviti z junakom, ki na koncu ne umre. Alenka Zupančič – teoretičarka psihoanalize – pravi, da je »tak konec netipičen, saj se zdi, da je z njim oslavljen moment katarze« (Zupančič, v 1996: 179). Lacan katarzo definira z Antigono. Sublimna podoba Antigone med-dvema-smrtima privlači našo željo, a nas hkrati zastraši, tako da si ne upamo pogledati naprej. Antigona se s simbolno smrtjo vpiše v polje med-dvema-smrtima, ki v nas gledalcih s končnim sublimnim prizorom smrti vzbudi katarzični občutek. Končni učinek oziroma posledica pa je fascinacija z Antigono.

Po francoski revoluciji se filozofska in umetniška misel po svoj navdih vrača v antiko. Antični duh postavi primarne forme mišljenja novoveškemu človeku. Sofoklesova *Antigona* postane »talisman evropskemu duhu«, filozofski sistemi postanejo tragični sistemi. *Antigoni* Hegel pripiše status ene najsublimnih in dovršenih iger. Romantika povzdigne Sofoklesa nad ostale grške tragičarje. Sofokles žanje občudovanje in oboževanje (Steiner, 1996: 1-8).

Prve formulacije⁶ bistva tragičnega so se rodile v srcu nemškega racionalizma. Poglejmo si Goethejeve poudarke: Vse tragično temelji na nekakšnem nerazrešljivem nasprotju. Čim nastopi razrešitev ali postane vsaj mogoča, tragičnost izgine. Hegel stavi na tragični boj nasprotij, kjer obe alternativni uničujeta druga drugo in se na najvišji stopnji stapljata v sintezi. Prikaz takšne rešitve je imel Hegel za najvišji cilj tragedije, njegovo paradigmatično

⁶ »Prva celovita teorija tragičnega v zgodovini je nastala šele v 19. stoletju. V srednjem veku, ko je krščanstvo iz jasnih ideoloških razlogov zavračalo tragično interpretacijo življenja, za njen razvoj ni bilo pogojev.« (Dukat, 1996: 186)

uresničitev pa je videl v Sofoklovi *Antigoni*. Nasprotno Schopenhauer, ki misli, da razrešitev ni možna, tragičnost najde v spopadu med posameznikom, ki je nosilec višjih moralnih vrednot, in realnostjo zgodovinskega dogajanja. Po Schopenhauerju razlikujemo tri vrste tragike: tisto, ki nastaja z delovanjem zla v svetu, z usodo določeno tragiko in tragiko, ki nastaja s spopadom enakovrednih nasprotnih sil (Dukat, 1996: 167-169).

2.3 MIT IN PREDZGODBA

Lacan definira mit kot »poskus, da bi temu, kar izhaja iz strukture, dali epsko obliko« (Lacan, 1993: 74). Lacan mit in tragedijo obravnava kot formulo. Tako je Antigona predvsem figura želje, figura, ki konceptualizira koordinate želje. Lacanov ovinek v tragedijo je prvi poskus matematizacije psihoanalitičnega izkustva. Lacan se opre na tragično izkustvo, da bi artikuliral nekaj, kar se v simbolno vpisuje prek svojih učinkov in ne neposredno.

Gremo k mitu, kjer nas najbolj zanima mitološko ozadje prekletstva, ki ga nasledi Antigona. Kadmos, ustanovitelj Teb, ubije zmaja, ki čuva Aresov studenec. Zato mora osem let služiti Aresu. Za tem se kot vladar Teb poroči s Harmonijo, hčerjo Aresa in Apolona, ter ji podari obleko, katere se drži poguba. Božja jeza zaradi ubitega zmaja se odraža v prekletstvu kraljevega doma, ki se vleče skozi generacije. Prekletstvo in pogubo nasledijo njuni potomci, generacijsko si imena sledijo takole: Polydors, Labdakos, Lay in Ojdip (Stoll, 1887: 265).

Predzgodba se prične, ko Tebanski kralj Lajos prejme od boga Apolona prerokbo, da ga bo sin ubil, če mu ga bo rodila žena Jokasta. Kljub božjemu svarilu se mu rodi sin. Izroči ga svojemu služabniku, naj ga vrže divjim zverem. Služabniku se dete zasmili, zato ga izroči pastirju korintskega kralja Poliba. Polibos ni imel lastnih otrok, zato dečka posinovi. Nekega dne Ojdip sliši, da je podtaknjen očetu, zato se odpravi v Delfe. Preročišče mu napove, da bo ubil očeta in se poročil s svojo materjo. Ojdip ostane prepričan, da sta Polib in njegova žena njegova prava starša. Kralj Lajos odpotuje v Delfe, njegov voznik udari popotnika (Ojdipa) in vname se pretep, v katerem Ojdip ubije svojega očeta, kralja Laja. Kmalu zatem v Tebe pride ljudožerska pošast Sfinga, ki je ugonobila vsakega, ki ni znal rešiti njene uganke: zjutraj hodi po štirih, opoldne po dveh, zvečer po treh – kaj je to? Ojdip razvozla uganko: otrok se plazí, odrasel hodi po dveh, starcu je palica za tretjo nogo. Kot rešitelj se poroči s kraljico Jokasto, ki mu rodi štiri otroke Eteokla, Polinejka, Antigono in Ismeno. Čez nekaj let Apolon pošlje nad mesto kugo, ker v njem živi morilec kralja. Ojdip uvede preiskavo, ob kateri spozna, da je

ubil lastnega očeta in se poročil z lastno materjo. Jokasta se obesi, Ojdip se oslepi in odide v izgnanstvo. Antigona ga vodi in hrani, mu prinaša informacije iz tujine. Vladavina pripada sinovoma, ki naj bi vladala vsak po eno leto, vendar Eteokel prelomi obljubo, zato Polinejk najprej poprosi očeta, naj mu vrne vladavino, vendar ga le-ta prekolne. Tako s tujimi zavezniki napade Tebe. V medsebojnem spopadu umreta oba brata. Vlado prevzame Jokastin brat Kreon, ki Eteokla pokoplje z vsemi častmi, Polinejka pa ukaže nepokopanega pustiti ujedam.

3. ANTIGONINA TRAGEDIJA KOT TRAGEDIJA ŽELJE

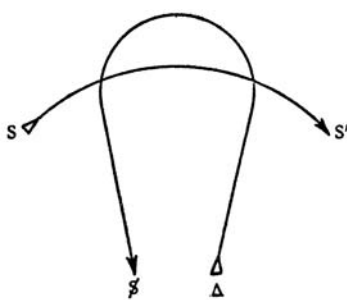
Antigona je po Lacanu predstavljena kot tragedija želje. Koncept želje je Lacan podal z grafom želje⁷, ki je artikuliran v štirih nadgrajujočih se zaporednih oblikah. Podrobneje ga bomo predstavili, saj igra ključno vlogo pri razumevanju želje. Lacan namreč v *Antigoni* vidi »žarišče, ki definira željo« (Lacan, 1988: 246). *Antigona* personificira željo, je »figura želje, figura, ki konceptualizira koordinate želje« (Zupančič, v 1996: 172). Lacan nakaže, da je žarišče najti v njenem dejanju, ki se umesti v prostor, ki ga determinira njeno na smrt obsojeno življenje.

»*Antigona* s svojim tragičnim dejanjem pojasni, v čem je njena moč, da razprši vse ostale podobe, namreč prav v mestu, ki ga zaseda v vmesnem prostoru med dvema simbolno razlikovanima poljema (...) to mesto je v *Antigoni* izrecno artikulirano kot neka meja« (Lacan, 1988: 247).

Gre za mejo druge smrti, ki se ji *Antigona* približa s tem, da je obsojena na strašno trpljenje: živa bo zaprta v grobnico.

3.1 GRAF ŽELJE⁸

Prva oblika grafa želje: Imamo označevalno verigo, niz označevalcev ($S \rightarrow S'$), ki jo prešije v retroaktivni smeri neka mitična, pre-simbolna, realna intenca (\hat{A}).



1. oblika

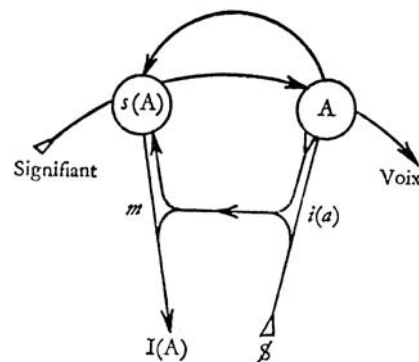
Nizu lebdečih označevalcev v točki vdretja intence v verigo neki označevalec retroaktivno fiksira pomen verige; z drugimi besedami, za nazaj podeli smisel, pomen. Produkt prešitja je

⁷ Lacan razvije graf želje ob analizi *Hamleta*, le ta je njegova artikulacija.

⁸ Oprli se bomo na razlago grafa želje Slavoj Žižka.

subjekt (\$) (Žižek, v 1988: 121). Skratka: vektor ($S \rightarrow S'$) seka drugi vektor, ki se začne z neko mitično predbolno intenco, iz katere po tem, ko je šla skozi označevalec, izide subjekt (\$). »Subjekt v nekem naključnem nizu označevalcev prek točke prešitja prepozna Pomen (svoje eksistence), in prav trenutek prepoznanja Pomena, ki kot da je bil vselej že tu, je trenutek subjektivacije.« (Zupančič, v 1996: 205) V razmerju označevalca in označenca gre za kontingenten proces proizvodnje pomena in ne za postopno, linearno grajenje pomena.

Druga oblika grafa: Na mestu točke prešitja imamo Drugega kot sinhroni kod: točka prešitja fiksira pomen predhodnih elementov, jih retroaktivno podredi nekemu kodu. Označenec $s(A)$ pa je nosilec proizvedenega smisla.



2. oblika

Iz gibanja označevalcev se izloči glas kot brezpomenski objekt, izmeček, odpadek. Subjekt (\$) je predstavljen v izhodišče vektorja; kot rezultat vektorja na levi pa imamo simbolno identifikacijo $I(A)$. Gre za identifikacijo subjekta z neko označevalno potezo (I) v velikem Drugem, v simbolni ureditvi (A). Ta poteza zastopa subjekt za neki drugi označevalec, npr. učitelj, žena. Med simbolni učinek prešitja (smisel) in simbolno identifikacijo se vrine nova raven: raven imaginarne identifikacije, razmerja imaginarnega jaza (m) do svoje podobe $i(a)$. Razlika med imaginarno in simbolno identifikacijo⁹: imaginarna identifikacija je identifikacija z idealizirano podobo, ki jo vidimo v svojem idolu in »v kateri smo si všeč«, simbolna identifikacija pa je »identifikacija s samim mestom, od koder se gledamo, da se vidimo v obliki, v kateri smo si všeč« (Žižek, v 1988: 125). Če si najstnica za svojo vzornico postavi npr. Britney Spears in se zato, da bi ji bila čimbolj podobna, oblači tako kot ona, poje njene

pesmi in obiskuje plesne vaje, da bi plesala kot ona, imamo opravka z imaginarno identifikacijo. Ključno vprašanje pa je, za koga oziroma za čigav pogled igra vlogo seksapilne, erotične najstnice. Poglejmo histeričarko¹⁰. Pri poudarjeni feminilnosti igrane vloge gre za očetno ali moško simbolno identifikacijo: »simbolno je identificirana z očetovim pogledom, za katerega igra svojo vlogo, od koder se gleda, da si je v tej vlogi všeč«. (Ibid.) Lacanova poanta je, da je histeričarkina želja v tem, da vzdržuje očetovo željo (Lacan, 1996: 40). Najstnica tako s svojo igro seksualne naivke vzdržuje željo moškega. Na tem mestu podajmo Lacanov izrek: »Človekova želja je želja Drugega.« (Ibid.) Lacan – na nekem drugem mestu – govori o problemu človeške želje:

»(N)ikoli ne izgubimo izpred oči tega določila, da je želja subjekta, kot vas učim, želja Drugega z velikim D. Želje ni mogoče umestiti in tudi ne razumeti drugače kot v tej temeljni alienaciji, ki ni povezana zgolj z bojem človeka s človekom, temveč z odnosom do govornice. (...) Želja na mestu, kjer je Drugi, želja, da bi bili lahko na tem mestu – in želja neke drugosti. Da bi zadostili raziskovanju tega (...), kar želi ta drugi, ki nas pride poiskati, (...) moramo biti zmožni predstavljati ne objekt, na katerega meri želja, temveč označevalec. (...) Zasedati moramo prazno mesto, kamor je poklican ta označevalec.« (Lacan, v 1996: 104)

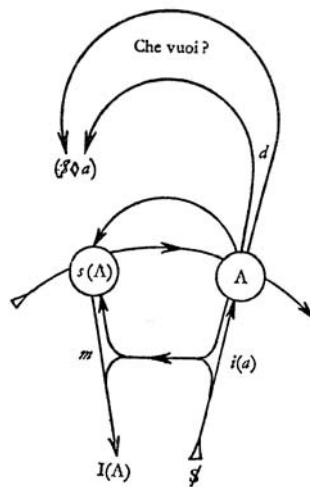
Lacan o želji tudi pravi: »A četudi želja samo prevaža k vselej kratki in omejeni prihodnosti tisto, kar ji ostane od neke podobe iz preteklosti, pa Freud zanjo pravi, da je neuničljiva.« (Ibid.: 34) Kar pomeni, da uhaja času. Želja, ki uhaja času, je v Antigoinem primeru nosilka Ojdipove dediščine. Antigoino poslanstvo je poslanstvo želje. Če sledimo mitu – in Lacanu – še nazaj, vidimo, da se je želja rodila v prekletstvu, ki je usodno zaznamovalo celo rodbino. Očetova pogubna dediščina se prenese na naslednjo generacijo. Tako Zbor se naslavlja na Antigono: »Ubogi otrok, ali moraš res ti/ s trpljenjem poplačati grehe očetov?« (v. 857-858) Ona odgovarja: »Dotikaš se najbolj skeleče rane,/ zloglasne usode,/ usode bridke, ki zadela je/ preslavni rod naš Labdakidov!« (v. 859-862)

⁹ Poanta, ki si jo bomo ogledali pri četrti obliki grafa je, da se »krožno gibanje med simbolno in imaginarno identifikacijo nikoli do kraja ne izide« (Žižek, v 1988: 128).

¹⁰ Psihoanaliza se je vzpostavila prav z obravnavo histerije, t.j. analizo histeričnih simptomov.

Izvršiti simbolno identifikacijo¹¹ pomeni vzeti nase simbolni mandat, kar je natanko to, kar Antigona stori. Antigona vzame nase očetovo dediščino prekletstva, to je njeno poslanstvo, njeno breme.

Tretja oblika grafa: Tu imamo opraviti z razliko med izjavo in izjavljanjem, na način: na ravni izjave praviš to, toda kaj hočeš s tem povedati? Krožno gibanje med simbolno in imaginarno identifikacijo se nikoli do kraja ne izide. Zmerom preostane neka zev, ki jo Lacan ponazori z vprašanjem »Che vuoi?« – to praviš, toda kaj s tem hočeš?



3. oblika

Pri izjavljanju gre za to, da govorec vzame izjavo nase, s čimer se doseže določen presežek same izjave. Antigono izjavlja, da je storila dejanje, s tem vzame izjavo nase. Gre za razliko med izjavo in izjavljanjem, kot jo je koncipiral Benveniste. Izjava je tisto v govoru, kar je moč ponoviti, medtem ko je izjavljanje nekaj več, je presežek izjave: govorec namreč vzame izjavo nase. Na nivoju vprašanja »Kaj mi hočeš s tem povedati ali zakaj mi to praviš?« zasledimo željo, tisto željo, ki ni zahteva: nekaj zahtevamo, toda kaj s to zahtevo hočemo, želimo?

»Che vuoi?«, »Kaj hočeš povedati?«, prevprašuje resničnost, ki je resničnost izjavljanja. Presežek izjave je njena resnica na ravni izjavljanja. Ko na ravni izjave nekaj rečemo, nas

¹¹ Histerik pa, po drugi strani, ni zmožen izvršiti simbolne identifikacije. Histerično vprašanje »Zakaj sem to, kar praviš, da sem?« je izraz nezmožnosti subjekta, da bi brez zadržka vzel nase simbolni mandat (Žižek, v 1988: 131).

raven izjavljanja, ki je inherentna vsaki izjavi, podredi vprašanju, kaj hočemo s to izjavo povedati, kaj je torej v naši izjavi več od te izjave same, koliko je nas kot subjekta v tej izjavi, kaj je torej njena resnica, ki je kot presežek prav resnica subjekta. Lacan v *Štirih temeljnih konceptih psihoanalize* (Lacan, 1996: 128-131) paradoks lažnivca razreši tako, da pokaže, da se mora sleherna laž za svojo učinkovitost postavljati kot resnica. Tudi če na ravni izjave lažemo, na ravni izjavljanja povemo prav to, da je res, da lažemo, da je naša resnica, da smo lažnivci. Raven izjavljanja je raven resnice, ki legitimira tako sleherno resnično kot sleherno lažno izjavo in ta resnica je resnica, ki jo prevprašuje »Che vuoi?«, presežek, ki ga ne moremo zvesti na vsebino izjave.

Na konec puščice, ki ponazarja vprašanje »Che vuoi?«, Lacan umesti fantazmo ($\$ \langle a \rangle$). Fantazma nastopi kot odgovor na »Che vuoi?«, na željo Drugega, na manko v Drugem; s fantazmo skušamo zapolniti zev, luknjo vprašanja z odgovorom; fantazma je konstrukt, s katerim zapolnimo manko v Drugem. »(F)antazmatski konstrukt je način, kako se izognemo neznosni situaciji, ko Drugi od nas nekaj hoče, pa te želje Drugega ne moremo prevesti (...) v poslanstvo, s katerim bi se lahko simbolno identificirali.« (Žižek, v 1988: 131)

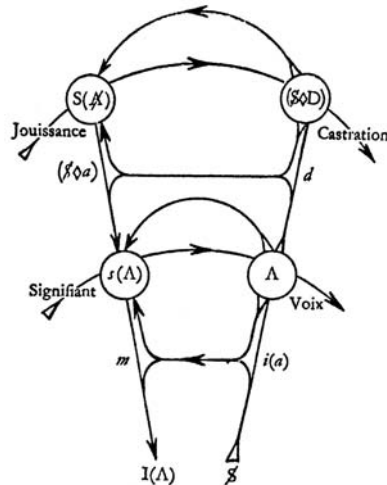
Funkcija fantazme ni samo ta, da maši praznino v Drugem. Fantazma je tista, ki daje koordinate našemu želenju, ki konstruira okvir, znotraj katerega sploh lahko nekaj želimo. V tej vmesnosti je paradoks¹² fantazme: je okvir, ki koordinira naše želenje, hkrati pa je obramba pred »Che vuoi?«, željo drugega (Ibid.: 134).

Vodilo psihoanalitične etike je »ne popusti glede svoje želje«. »Želja, glede katere ne smemo popustiti, ni želja, oprta na fantazmo, marveč želja Drugega onstran fantazme. Ne popusti glede svoje želje pomeni prav radikalno odpovedati se vsemu bogastvu želja, oprtih na fantazmatske scenarije.« (Ibid.: 134) Kaj se zgodi z željo potem, ko prekoračimo fantazmo? Lacanov odgovor je nagon-pulzija: onstran želje je le še nagon.

»Antigona gre do kraja, 'ne popusti glede svoje želje', in je v tem vztrajanju v 'nagonu smrti' oziroma biti-k-smrti grozljivo brezobzirna, izvzeta krogu dobrodušno-obzirnega vsakdanjega čustvovanja. Drugače povedano, sama Antigona je tista, ki v nas, navadnih patetičnih dobrodušnežih, nujno vzbudi vprašanje, kaj pravzaprav hoče, vprašanje, ki nam preprečuje, da bi se z njo identificirali.« (Ibid.: 135)

¹² Žižek zaostri paradoks: »(S)ama želja je obramba pred željo: Želja, strukturirana skozi fantazmo, je obramba pred željo Drugega, pred to čisto, trans-fantazmatsko željo (željo smrti v čistem stanju).« (Ibid.: 134)

Četrta in tudi zadnja oblika grafa želje: Dodan je novi vektor užitka (*jouissance*), ki se križa s simbolno strukturacijo želje. Graf se v svoji končni obliki deli na dve nadstropji, nadstropje pomena in nadstropje užitka.



4. oblika

Spodnje nadstropje pripada pomenu: kako se skozi križanje verige in intence porodi učinek pomena. Zgornje nadstropje pa je nadstropje užitka: kaj se zgodi, ko v polje Drugega trči pre-simbolni, realni tok užitka; kaj se zgodi, ko je pre-simbolna intenca, telo kot utelešeno uživanje, ujeto v mrežo označevalca. Uživanje, ki gre skozi mrežo-sito označevalca, je podvrženo kastraciji, užitek je iz telesa evakuiran, telo preživi kot razkosano, omrtvičeno¹³. Evakuiranje se nikoli ne izteče do kraja: ostajajo otoki uživanja, erogene cone¹⁴ – kateri del telesa bo erogen, je odvisno od načina simbolnega razkosanja, in ne od fiziologije¹⁵ prežete z uživanjem (Ibid.: 138).

¹³ Razlikovati moramo imaginarno raven in simbolnega raven. Tu govorimo o simbolnem razkosanju telesa, ki ga je potrebo razlikovati od imaginarnega razkosanja telesa. O imaginarnem Lacan govori v *Spisih*, v tekstu o zrcalnem stadiju.

¹⁴ Erogene cone so označene z D – *demande*; simbolna zahteva. Na te cone se veže freudovski nagon (pulzija).

¹⁵ Žižek v oklepaju doda: »(N)ajlepše to potrjujejo tisti histerični simptomi, v katerih se erotizirajo deli telesa, iz katerih se v normalnem stanju užitek evakuira, n. pr. vrat, roka, nos...« (Žižek, v 1988: 139).

Zgornje nadstropje: Spomnimo se zapisa, da se krožno gibanje med simbolno in imaginarno identifikacijo nikoli ne izide. Tisto, kar ostane, vpelje željo in naredi Drugega nekonsistentnega. Fantazma pa je poskus zakriti to nekonsistentnost, ta manko v Drugem (Ibid.: 139).

3.2 APLIKACIJA GRAFA ŽELJE NA OJDIPOVO IN ANTIGONININO ZGODBO¹⁶

Spodnje nadstropje grafa želje ponazarja retroaktivno fiksacijo pomena. Predstavlja usodo Ojdipa v *Kralju Ojdipu*: Ojdip na začetku svoje poti prav nič ne ve, v kaj se spušča. Posledicam njegovih dejanj se pomen podeli za nazaj: navaden sel je tisti, ki mu nehote razkrije resnico. Ojdipu ni uspelo – kljub vloženemu trudu – uteči prerokbi: ubil je očeta in se poročil z rodno materjo. Ko to izve, z grozo pravi: »Gorje! Gorje! Vse je prišlo na dan!/ O sonca luč, naj te še zadnjič vidim! / Rojen, kjer ne bi smel, sem spal, ki z njo/ ne smeš, ubil, kogar nikdár ne smeš!« (Kralj Ojdip, v. 1182-1185) Ojdip se, da bi poravnal s svojo vestjo, oslepi: »Da več ne vidite,/ kaj grdega sem storil, kaj doživel!« (v. 1271-1272) Zupančičeva koncipira njegovo slepoto: »Ojdip je bil slep že prej, vse svoje življenje je preživel v slepoti, in ko se mu končno odprejo oči, si jih izdere in reče, raje bom še naprej slep!« (Zupančič, v 1996: 177) Namesto, da bi račun poravnal s svojo smrtjo, da bi vzel nase vso težo simbolnega dolga¹⁷ in ta dolg izničil s smrtjo, simbolni dolg s svojim ne-dejanjem prenese na naslednjo generacijo. Z njim se spopade Antigona, njegova hči-sestra. Nestrahopetno in zelo odločno se spoprime z družinsko tragedijo. S svojo smrtjo poravnava ne samo Ojdipove grozljive dediščine, temveč tudi preklestvo rodu Labdakidov.

Ojdip se kasneje počuti ogoljufanega in se smili sam sebi. Kreona roti: »Ven iz mesta me izženi!« (v. 15121) Vodja zbora pa pravi: »(B)olje je biti mrtev kot slep!« (v. 1368), vendar se Ojdip z njim ne strinja, prav nič mu ni do tega, da bi šel v Had. Umor očeta se je zgodil povsem brez vednosti in popolnoma spontano, še celo v dobri veri. Ob tem, ko se izrečejo

¹⁶ Tu se bomo opirali na Zupančičevo interpretacijo Ojdipa in Antigone v luči grafa želje, ki jo razvije v tekstu *Mesto tragedije v psihoanalizi: Ojdip in Sygne*.

¹⁷ Lacan pravi: »(S) tem, ko je človeku naložena določena usoda, ki jo predpisujejo sorodstvene strukture, nastopi nekaj (...), kar iz človekovega vstopa v svet naredi vstop v neumestljivo igro dolga.¹⁷« (Lacan, v 1996: 135)

besede, ki letijo na Ojdipa, »ko bi le ne bil rojen¹⁸« (*Ojdip na Kolonu*). Poraja se vprašanje: ali je Ojdip kriv za svoja dejanja? »Krivda v smislu simbolnega dolga se rodi iz tega, da Drugi ve in da je subjektu to znano. Brez te vednosti ni krivde.« (Zupančič, v 1996: 182) Ojdip ni nič vedel, zato ni kriv. Kriv ni zato, ker ne poseduje vednosti. Zato se pritožuje nad krivico, ki se mu je zgodila. Lacan pravi, da je Ojdip »kriv zgolj po tem, da mu je naložen dolg *átē*, ki je tu že pred njim.« (Lacan, v 1996: 135) Zato konča kot izmeček (*Ojdip na Kolonu*). V spodnjem nadstropju se v točki prešitja fiksira pomen prej lebdečih označevalcev: pomen oziroma smiselnost, ki se proizvede kot retroaktivni učinek prešitja, najdemo v Ojdipovi zgodbi in njenih nasledkih. Iz operacije prešitja se izloči nek brezpomenski objekt, v našem primeru je to Ojdip. Ojdip je odpadek, on dejansko živi kot izmeček, saj je izobčen iz mestnega in družbenega življenja.

Ojdip kot izmeček zaseda spodnje nadstropje grafa, v zgornjem nadstropju pa vznikne želja in Antigona. Hkrati se razcepi na en krak, ki konča v fantazmi, in drugi krak, ki vstopa v območje gona. Smo na ravni Antigone in na ravni vednosti. Prav njena vednost pa je, pravi Zupančič, »pogoj za nastop Antigonine tragedije kot tragedije želje.« (Zupančič, v 1996: 203)

Antigona nas postavi pred razcep želje: stopi v območje gona in pri tem deluje kot

»zaslon, ki odbije našo željo in jo ustavi v fantazmi (...) Antigona je subjekt, ki meri na »substanco« užitka, ji gre nasproti (in kot taka deluje kot zadnji zaslon, ki sije v sublimnem blesku), Ojdip pa je sama ta substanca užitka, brezoblični izmeček.« (Ibid.: 204)

Če Antigona dejansko stopi v območje gona, to pomeni, da gre, kot pravi Lacan, onstran želje, kjer ostane le še nagon. Želja, ki je potvorjena v gon je le še slepa zahteva. V tem smislu lahko rečemo, da se je Antigona postavila v območje, kjer je zgolj instrument družinske tradicije prekletstva. Če je tako, in se njena želja dejansko znajde v območju gona, kako bi potem umestili njeno strast za stvar? Dobimo paradokšno situacijo. Po eni strani smo rekli, da gre pri Antigoni za neko subjektivno sledenje želji. Po drugi strani pa se je naša izpeljava končala onstran želje, na delu naj bi imeli nek desubjektiviran gon.

¹⁸ Lacan prevaja *mē phýnai* z ko bi le ne bil, kar pomeni ne bil rojen (Lacan, v 1996: 135). *Mē phýnai* so besede, ki jih izreče Zbor (kot pravi Zupančičeva) in ne Ojdip (kot pravi Lacan).

V *Ojdipu na Kolonu* postane pomembno za Atence in Tebance posedovanje Ojdipovega trupla, ki naj bi prineslo vojaške zmage. Ojdip pravi atenskemu vladarju Tezeju: »Sam te bom sedaj brez vodiča popeljal na mesto, kjer mi je namenjeno umreti. Toda nikoli ne povej nobenemu človeku, kje se skriva in na katerem mestu leži grob.« (v. 1520) (Ibid.: 196) Sel, ki opisuje Ojdipovo smrt oziroma izginotje, svojo pripoved zaključí z besedami, ki dajo Ojdipovi skrivnostni smrti pomenljiv poudarek in ki še posebej zgovorno odzvanjajo v angleškem prevodu: »...and Oedipus – we couldn't see the man – he was gone – nowhere!« (Ibid.: 197) Ojdip je torej »izginil je v nič«. Spomnimo se konca Kralja Ojdipa, kjer je Ojdipova eksistenca zvedena na nivo navadnega ostanka, izmečka. A na koncu svojega bednega življenja izgine brez ostanka. »Tu gre za preobrazbo izmečka, odpadka, v sublimni objekt, v *agalmo*.« (Ibid.: 196)

Spodnje nadstropje nam prinese pomen v registru simbolnega. Z Antigono vstopimo v zgornje nadstropje grafa želje. Zgornje nadstropje se »rodi« v zevi, ki je tista luknja, ki obvezno ostane po operaciji prešitja in ki vpelje razsežnost želje. Ta zev nosi ime »Che vuoi?«. In Antigona je tista, ki s svojo bitjo zbuja v nas nelagodni občutek: Kaj pravzaprav hoče, kaj želi s svojim dejanjem dokazati?

Tu pa moramo ločiti željo, ki jo lahko izrazimo v množini, od želje v pravem pomenu besede. Množina želja funkcionirajo kot pot, ki vodi v fantazmatski konstrukt. Ločimo jo od tiste želje, ki jo najdemo v izreku *ne popusti glede svoje želje*. Če popustimo pravi, neznosni želji, pademo v mrežo, ki jo plete fantazma in se rešimo. Lacan govori o razmerju med Zakonom in željo¹⁹. Gre za to, da si nekaj želimo točno takrat, ko nam to zakon prepove. Želja po Stvari z nastopom Zakona²⁰ mogočno izbruhne, Stvar preko želje uniči življenje in vodi v smrt. Želja postane želja smrti, »zaradi tega razmerja greh, *hamartía*, kar v grščini pomeni manko in neudeležnost pri Stvari, zadobi hiperboličen, pretiran značaj«. (Lacan, 1988: 85)

¹⁹ To temo Lacan podrobno razdela v *Spisih*, v tekstu *Kant s Sodom*.

²⁰ »Oče, Očetovo ime podpira strukturo želje s strukturo zakona – toda očetna dediščina je (...) njegov greh.« (Lacan, 1996: 36) Očetovo ime v funkciji Prepovedi, Zakona podpira željo. In konec koncev sama želja dobi strukturo zakona.

Antigono vodi neka smrtna želja: kljub grožnjam smrtne kazni ostane zvesta želji. Odpove se ugodju²¹ in lastni eksistenci zavoljo pokopa Polinejkovega trupla. »Antigona žene prav do meje dovršitve to, kar lahko imenujemo čista želja, čista in enostavna želja smrti kot takšna« (Lacan, 1988: 286). Pomenljive so tudi besede vodje Zbora: »Têbe (Antigono) je uničilo tvoje lastno hotenje.« (v. 876)

Grški izraz, ki se približa konceptu želje je *philia*. Gourgouris o njej govori kot o razdiralni želji, ki vodi Antigonino vdanost bratu (Gourgouris v Butler, 2000: 88). Lehmann²² pa podeli besedi pomen družinske ljubezni, le ta naj bi bila Antigonina prva in edina vrednota.

3.3 HEROIČNO DEJANJE V LUČI VEDNOSTI, KI SE VE²³

Vednost, ki se ve, je vednost, ki je že tu, ki je že znana. Je vednost, ki je garantirana, na katero se sklicujemo in ki nam jamči za nek odgovor. Ojdip pa prav te vednosti nima. Mitskim junakom ponavadi bogovi prišepnejo pravi odgovor ali jim nakažejo pravo pot, tako da imajo za sabo vednost, ki se ve, vednost, ki jim jamči za uspeh. Ojdip ostane brez pomoči bogov. Zupančičeva potegne paralelo: danes imamo namesto antičnih bogov ugankarske slovarčke, kjer potrdimo pravilnost svojega odgovora. Vednost ugankarskega slovarčka nima kaj dosti veze z resnico. Vednost, ki se ne ve, se pne s presežnim užitkom in z resnico. Vednost kot resnica ima strukturo uganke. Spomnimo se na Ojdipa, ki rešuje Sfingino uganko. Ko suvereno poda odgovor, mu za pravilnost le-tega nihče ne jamči. Vednost kot resnica je izjava, za katero odgovarja edinole subjekt, ki jo izreka. Za resnico mora subjekt zastaviti svojo besedo. Ojdip s svojim odgovorom, s svojo zastavljeno besedo »prestrukturira dano polje vednosti«; vednosti, ki se ve, in zariše nove koordinate: Ojdip sam ni imel Ojdipovega kompleksa, temveč ga je šele ustvaril za nove rodove. V Ojdipovem aktu reakcije ni heroizma, Ojdipova dejanja²⁴ niso dejanja heroja, saj stori le to, da v vednosti, ki se ne ve, prehodi neko pot (Zupančič, v 1996: 200-203).

²¹ »Analitična izkušnja nam dopušča, da opozorimo na omejeno funkcijo želje. Bolj kot katerakoli druga točka človekovega razsežaja želja nekje naleti na mejo. Gre za željo in ne ugodje. (...) Želja pa ima (...) svojo mejo, in prav v odnosu do te meje se kot želja vzdržuje in tako prestopa prag, ki ga nalaga načelo ugodja.« (Lacan, v 1996: 33)

²² Iz neobjavljenega predavanja prof. Lehmana, ko je imel v Ljubljani seminar na temo Antigone.

²³ To temo Lacan obravnava v XVII. seminarju, mi pa si bomo sposodili Zupančičeve interpretacije.

Prav nasprotno od Ojdipa začnjenja svojo prigodo Antigona: natančno ve, v kaj se spušča, ve, kaj jo čaka, če izvrši svoje dejanje. Zato lahko pri njej v polni meri govorimo o heroičnem dejanju. Na ravni Antigone imamo vse: vednost, željo, simbolni dolg in heroizem. Dostop do vsega tega je Antigoni omogočil Ojdip, njen oče, ki jo veže nase preko svojega prekletstva.

Poglejmo si razliko med mestom, ki ga zaseda Ojdip in mestom, ki ga zaseda Antigona: Ojdipova zgodba je pred-etična, je tisto, kar šele omogoči nastop etičnega. Antigona pa, na temeljih, ki jih je postavil Ojdip, manifestira etičnost. »Etiko nosi zvestoba temu dogodku, ki je vselej že pred njo in ki je, če lahko tako rečemo, njeno ekscentrično bistvo: je samo njeno jedro, ki pa se nahaja zunaj nje, jo transcendira.« (Ibid.: 202)

Konec *Ojdipa na Kolonu*: Polinejk, ki želi bratu prevzeti kraljevski stolček, ker je prepričan, da pripada njemu, stopi do Ojdipa. Vendar mu le-ta napove mračno usodo: umrl bo od roke lastnega brata. Kljub temu se odpravi v boj. Antigona ga opozori, naj ne gre v boj, da se ne bi izpolnila očetova prerokba. Polinejk ji odgovori: »Oče prerokuje, kar želi; toda na nas je, da ne popustimo – popustimo glede svoje želje, ki je tu eksplicitno definirana kot želja Drugega.« (Ibid.: 204) Preden Polinejk oddide svoji usodi naproti, sestram zabiča: »O, moji sestri ... ne imejta me za nevrednega groba in pogrebni daritev.« (Sofokles v Zupančič, 1996: 204) S temi besedami se zariše usoda Antigone.

3.4 PRELOM MED KLASIČNO IN MODERNO TRAGEDIJO

Lacanov konceptualizacija preloma med klasično in moderno tragedijo se vpisuje v polje zgodovine želje. Spmembe, ki se odvijajo na ravni zgodovini želje, so pogojene z vednostjo. Razlika med klasično in sodobno tragedijo implicira tudi razliko med dvema tipoma etike (Zupančič, v 1996: 173-207). V moderni tragediji gre za to, da ni več bogov, njihovega posredništva, gre za to, da je »Bog usode mrtev« (Lacan, v 1996: 136).

Kralj Ojdip se umešča na izhodiščno raven v zgodovini tragedije želje. Oče je ubit, ne da bi junak vedel, ne ve niti tega, da je sam zagrešil očetovo smrt. Nihče ne poseduje vednosti, zato

²⁴ Zupančičeva pravi, da se Ojdip »mnogo bolj kot njegov mitski kolegi približa razsežnosti dejanja v pravem pomenu besede.« (Zupančič, v 1996: 200) Približa se mu ravno zaradi manka vednosti, s čimer si pridobi tudi odsotnost kantovsko-patoloških vzgibov.

Ojdip ne nosi bremena krivde in simbolnega dolga. Že v Antigoni se situacija obrne, saj Antigona poseduje vednost. Za nas je zanimiva Lacanova obravnava Talke²⁵. Pri Sygne je situacija potencirana, imamo »vednost o nezadostnosti te vednosti« (Zupančič, v 1996: 174). Sygne poseduje vednost, vendar je ta vednost ne more ubraniti pred tem, da ne bi storila prepovedanega dejanja. Sygne konča tako kot Ojdip, kot izmeček. Zupančičeva povzame: Ojdip in Sygne imata status izmečka, konec njune tragedije ni sublimen, njun subjekten položaj ni položaj »želje in krivde«, njuna etična drža ne spada v »etiko želje« (Ibid.:175). Po drugi strani pa je *Antigona* sublimna tragedija, s sublimnim koncem in s sublimno Antigonino podobo, njen položaj določa simbolni dolg, njena etična drža spada v etiko želje.

Eno je tragedija, ki jo povzroči zla usoda, proti kateri ne moremo nič, razen da v njej razberemo sledove in vpis svoje lastne biti in jo kot takšno sprejmemo, si jo prisvojimo. Hegel pravi, da je moč tragičnih antičnih značajev v tem, da to, kar hočejo in izvršijo, tudi so od rojstva in s celim bitjem. Antični junaki nočejo, da bi jih imeli za nedolžne, za njih je čast, da so krivi (Zupančič, v 1996: 173). Moderna pa nam lahko odvzame simbolni dolg, v katerem imamo svoje mesto. Krivda²⁶, ki nam ostane, je cena, ki jo plačujemo za to, da je Bog usode

²⁵ Gre za sodobno dramo izpod peresa Paula Claudela, glavna junakinja je Sygne de Coûfontaine. Baron Touissant Turelure, zloben, grd, pokvečen, ostuden, tisti, ki je dal odsekati glave vsem osebam družine Sygne de Coûfontaine, izsili Sygnino ljubezen z grožnjo, da bo ubil papeža. Sygne se je že prej zaobljubila bratrancu, ki je ostal brez žene in otrok, ta zaobljuba pa je hkrati zaobljuba družini, kraljevski družini.

²⁶ Problem krivde zastavi Sigmund Freud z mitom o praočetu. V *Totem in tabu* se Freud vrne k Avstralskim domorodcem s predpostavko, da prav pri njih prepoznamo našo lastno preteklost. Historično rekonstruira izvor družbe s pomočjo mita ter pokaže, da je ravno v zločinu izvor individualnega zakona. Mit govori o ljubosumnem in pogoltnem očetu prvobitne horde, očetu z absolutno močjo, ki ni podvržen nobenemu zakonu, očetu, ki si je v hordi lastil vse ženske. Do njih njegovi ljubosumni sinovi nimajo dostopa, zaradi česar se uprejo in umorijo ter použijejo tiranskega očeta. Vendar si v obžalovanju prepovedo ženske, za katere so morili. Mrtvi oče ima tako še večji učinek, njegova moč prepovedi je s smrtjo še večja. Sinovi si pod težo krivde naložijo prepoved incesta in očetomora. Če je prvi zakon vpeljan kot prepoved užitka (Lacanevega *jouissance*), potem bazira prav na užitku, ki je obscen, perverzen in nereguliran, na užitku prvobitnega, obscenega očeta. Gre za nadjaz, katerega imperativ se glasi: 'Uživaj!', kar je zaradi prvotne samoprepovedi nemogoče. Užitek nam je nedostopen. Ta nadjazovski zakon predstavlja hrbtno stran univerzalnega zakona, ki je ponotranjeni očetovski zakon in se v subjektu izoblikuje kot instanca Ideala jaza.

mrtev²⁷. Lacan pripomne: »(O)d junakinje moderne tragedije se zahteva, da prav tisto krivico, ki jo navdaja z grozo, vzame nase kot užitek.« (Lacan, v 1996: 136) Laca zadevo potencira:

»Ne gre več le za to, da smo krivi prek simbolnega dolga. V najožjem pomenu besede nam lahko očitajo prav to, da nam je naložen dolg. Kratko rečeno, odvzet nam je lahko sam dolg, v katerem imamo svoje mesto, in prav tu se lahko počutimo odtujeni sami sebi. Antična *átē* nas je nedvomno naredila za krive tega dolga, če pa se mu odpovemo – kar zdaj lahko storimo -, nam je naložena še hujša nesreča, namreč to, da celo usoda nima nobenega pomena več.« (Ibid.: 136)

²⁷ »(D)ejstvo, da ni več Usode, ki bi vnaprej določala obrise moje krivde, mi nikakor ne omogoča, da bi užival v nedolžnosti avtonomnega subjekta, osvobojenega vsakega od zunaj vsiljenega standarda krivde: ta odsotnost Usode me prej naredi absolutno krivega – počutim se krivega, ne da bi vedel, česa je dejansko kriv, in ta nevednost me dela še bolj krivega.« (Žižek, v 1996: 163-4) S tem, ko smo zavrnili Boga, smo si nakopali na glavo krivdo kot tako. Poiščimo primero v krščanstvu: če nas ob rojstvu odrešijo izvirnega greha, ki ga prinesemo s seboj, nas ta odrešitev še bolj zaveže h krivdi. Skratka, ob rojstvu nam naložijo krivdo za izvorni greh, takoj zatem nas odrešijo z zakramentom krsta, a v zameno hočejo brezpogojno zvestobo z imperativom »Veruj v enega Boga!«

4. ANTIGONINO DEJANJE KOT ETIČNO DEJANJE *PAR EXCELLENCE*

Antigona je (...) v snovi etike dejansko prelomna točka. Vsakdo se lahko ob vsakem sporu, ki nas razdvaja v našem razmerju do zakona, ki v imenu skupnosti nastopa kot pravičen, vselej skliče na Antigono.

(Lacan, 1988: 241)

Antigona zasuje bratovo truplo. Njeno dejanje je tako neverjetno in nemožno v očeh drugih, da je vodja zbora skeptičen o človeškem avtorstvu: »Gospod, že ves čas me vznemirja misel,/ če ni to morda delo božjih rok.« (v. 278-279) Stražniki storilca ne identificirajo, zato pa razgalijo truplo. Antigona ponovno stori dejanje, le da se zdi, da ji tokrat ni mar, če jo stražarji odkrijejo. Antigonin sloves je posledica njenega drznega dejanja, s katerim se zoperstavi zakonu države, odloku, ki ga je postavil vladar Kreon, z vnaprej jasno smrtno kaznijo za neposlušnost. To, kar je naredila, je naredila le za brata. Le zanj je pripravljena »postaviti vse na kocko«, in ne za vsakega družinskega člana. Tu najdemo indic tega, da imamo pri Antigoni kaj malo opraviti s širšim pojmom sorodstva.²⁸ Antigona ne glede na bratov sloves zločinca²⁹ reče: »Ostati bratu zvest, res ni sramota« (v. 512). Gre torej za brata – »Moj rodni brat, da, istih staršev sin.« (v. 514) –, ki je vezan na istega očeta Ojdipa, očeta s strašno usodo, in v tem, da je, kar je, da je brat, je njegova enkratnost. In samo to opravičuje njeno nasprotovanje ukazu³⁰ (Lacan, 1988: 241-281). In prav iz tega razloga gre naprej k usodni meji, ki jo ponazarja *átē*. Na tem mestu pridejo Antigonine zloglasne besede: »Jaz ne bi tega tvegala nikoli/ ne za otroke, če bila bi mati,/ ne za moža, če mrtev bi trohnel./ Kako naj to misel

²⁸ Tudi Judith Butler v *Antigone's Claim* zaključí, da Antigona ne predstavlja svetosti sorodstva. Njen brat je neponovljiv, to pomeni, da pogoji, pod katerimi zakon postane uporaben, niso ponovljivi. Antigonin zakon je formuliran točno skozi en sam primer uporabe in zato ni zakon v navadnem pomenu besede. Ne da se ga posplošiti ali premestiti. Tako Antigona ne deluje v imenu bogov sorodstva ampak prestopa ukaze teh bogov. (Butler, 2000: 2-10)

²⁹ »Antigona s svojo pozicijo predstavlja (...) radikalno mejo, ki (...) onstran vsega, kar je (Polinejek) mogel storiti dobrega in slabega, (...) radikalno vzdržuje enkratno vrednost njegove biti. Ta vrednost je bistveno jezikovna in govorna ter izven jezika niti ne bi mogla biti zasnovana.« (Lacan, 1988: 241)

³⁰ Tu najdemo »tisto človeško značilnost (...) ki povzroči, da je človek iznašel pogreb«. Ne gre, da bi človeka zavrgli 'onstran zidovja' ter ga pustili psom in ujedam. Človek pripada »registru biti, ki je določena z imenom ter ohranjena z aktom pogreba« (Ibid.: 282).

pojasnim?/ Če mož umre, lahko se najde drugi,/ če sin, za njim rodi se drugi sin;/ a kadar starši ti ležijo v grobu, nikoli več nov brat ti ne vzcveti.« (v. 906-913)

Antigonina refleksija na Kreonov razglas poudarja razliko med človeškimi zakoni in *dike*, zakoni bogov. Na neki točki se zdi, da Antigona uboga hišne bogove, saj reče: »Saj ni bil Zevs, ki dal je tak razglas«³¹ (v. 451). A s tem ne-dobesednim prevodom lahko zgrešimo smisel. Dobesedno – po Lacanu – se glasi: »Kajti nikakor ni bil Jupiter tisti, ki je razglasil te stvari meni.« Antigona torej zanika, da bi ji bil Zevs zapovedal storiti to. Zapovedal ji je le navaden človek. In nadalje pravi (prevod je Lacanov ter se razlikuje od Gantarjevega): »Prav tako nisem tu za *dike*« (v. 452). Po teh besedah se torej desolidarizira tudi z *dike*, s spodnjimi bogovi Hada. Vendar se nekoliko kasneje Antigona sklicuje prav na *dike* bogov: »Za oba zahteva Had pravico isto.« (v. 520) Kreon odgovarja: »A ne, da dobri se enači s podlim.« (v. 521) Antigona se zagovarja: »Kdo ve, če spodaj to ima kak smisel?« (v. 522) Tu se Lacan obrne proti Heglovi interpretaciji, po kateri Antigona zastopa podzemne bogove proti državnim zakonom, družino proti državi. Kajti, kot pravi sama, »Joj, jaz nesrečnica, ki nimam doma/ med živimi in ne med mrtvimi« (v. 851-852) S psihoanalitično interpretacijo Antigone se oddaljimo od tistih interpretacij, ki jo postavljajo v ospredje kot zastopnico sorodstvenih pravic³². Njena odločnost v izpeljavi dejanja ne izkazuje časti sorodstvu v smislu, da ga postavi pred državo³³.

Antigona se znajde na poziciji, kjer gre za

»situacijo neke meje, na kateri se je namestila, na kateri se čuti nedotakljiva in na kateri ni možnosti, da bi kdorkoli izmed smrtnikov mogel prestopiti, transgredirati zakone *nómina* – *nómina* niso več zakoni, *nómos*, temveč so (...) posledica zakonov, ki so *ágropta*, kar (...) dejansko pomeni postavbo bogov.« (Ibid.: 280)

³¹ Cel verz se glasi: »Saj ni bil Zevs, ki dal je tak razglas./ Pravičnost, ki z bogovi biva v Hadu,/ ni takšnih vsilila ljudem zakonov./ Vem, da razglas minljivega človeka/ nima moči, da omaje neomajne/ in nenapisane bogov zakone./ Njih zakon ni od danes ne od včeraj,/ na vek velja, nihče ne ve, od kdaj./ Kako bi mogla v strahu pred človekom/ kršiti ga, da s tem si božjo kazen/ nakopljem?« (v. 451-61)

³² Tudi Slavoj Žižek pravi, da Antigona ni branilka etičnih vrednot družine proti moškim političnim manipulacijam. (Žižek, 1999: 31)

³³ »(N)e gre enostavno za zaščito svetih pravic umrlega oziroma oziroma njegove družine, niti za vse tisto, kar so poskušali ponazoriti z Antigonino svetostjo. Antigono namreč vodi neka strast in poskusili bomo dognati, katera.« (Lacan, 1988: 253)

Judith Butler poleg dvakratnega fizičnega dejanja izpostavi Antigonino verbalno dejanje, ko pred Kreonom zavrne, da bi zanikala, da je ona storilka: »Sorila sem, in tega ne tajim«³⁴ (v. 444). S tem prevzame verbalno obliko ponovnega zatrjevanja suverenosti. Antigona trdi, da ne more zanikati, da je dejanje njeno. Njen verbalni akt priznanja je edini način, prek katerega jo lahko povežemo z dejanjem. Antigona se z lingvistično izjavo trdno oklene svojeg dejanja ter spodbija vsako možnost zmanjšanja lastne vpletenosti in krivde. Tako grobo zavrne sestro Ismeno, ki ji skuša pomagati z delnim prevzemom odgovornosti³⁵.

Butlerjeva³⁶ si postavi vprašanje: Skozi kakšen jezik Antigona prevzame avtorstvo dejanja oziroma odkloni zanikati to avtorstvo? Kako Antigona odgovori na Kreonovo vprašanje »Pa ti – ti, ki oči povešaš v tla – / priznaš ali tajiš? Si to storila?« (v. 442-3). Poglejmo si angleški prevod »Sorila sem, in tega ne tajim« (v. 444), da pridobimo na nazornosti: »*Yes, I confess: I will not deny my deed*« (Greene v Butler, 2000: 8). Antigona odgovori na vprašanje avtoritete, ki jo poseblja Kreon in jo s tem prizna. Trditi »ne bom zanikala mojega dejanja« pomeni odkloniti zanikanje dejanja, ne pomeni pa natančno trditi, zahtevati, lastiti si dejanje³⁷. Prvi del odgovora, »storila sem«, pomeni trditi dejanje in storiti drugo dejanje prav v tem zatrjevanju (Butler, 2000: 2-10).

Antigona v svojem kriminalnem dejanju prevzame jezik države proti kateri se upira. Njena dejanja jo postavljajo na moško pozicijo. Njen jezik se približuje Kreonovemu jeziku, jeziku vrhovne avtoritete. Kreon vzame nase najvišjo oblast samo zaradi sorodstvene linije, ki mu je

³⁴ Odkrito pove Kreonu kaj je storila: »Storila sem in tega ne tajim« (v. 444) in to je, pravi Lacan: »nekaj, kar se potrjuje kot: to je tako, ker je to tako«. Antigona nastopi kot »prezentifikacija absolutne individualnosti« (Lacan, 1988: 280).

³⁵ Ismena: »Vpletena sem, če sestra se s tem strinja;/ ob njej stojim in nosim delež krivde.« (v. 537-538).

³⁶ Judith Butler se v knjigi *Antigone's Claim* loti interpretacije Antigone in njene zgodbe iz druge perspektive. Ne vodijo jo vzvišene predstave o etičnosti Antigoninega dejanja, temveč prej prevprašuje vse dotedanje interpretacije, jih obsodi slepote, ali pa jih reinterpreтира. Rdeča nit se suče okoli feminizma, sorodstva, spola in incesta. Butlerjeva najprej izpostavi Antigonino problematiko v razmerju do feminističnih gibanj in si zastavi vprašanje: Ali lahko postavimo Antigono za zgled politične feministične figure, ki se upira državi skozi niz fizičnih in lingvističnih dejanj? Antigona, ki kljubuje in se upira državi, poseblja ravno nasprotno figuro od sodobnih feministk, ki iščejo podporo in avtoriteto v državi, da bi izvršile feministične politične cilje. (Butler, 2000)

³⁷ Zaplet okoli tega upravičuje le to, da svojega odgovora ni podala v nedvoumni trdilni obliki, »Jaz sem storila dejanje.«

omogočila nasledstvo. On postane nemoški s strani Antigonine kljubovalnosti, trme, izzivanja, njena dejanja razveljavljajo norme, ki ščitijo njegovo mesto v sorodstvu in na oblasti. Kreon in Antigona sta metaforično vsebovana en v drugem na način, ki daje slutiti, da ni enostavne opozicije med njima. Še več, Kreon in Antigona sta hiazmično povezana (Ibid.).

V dveh situacijah – dejanju pokopa in njenem verbalnem dejanju upora – zbor, sel in Kreon Antigoni očitajo, da zaseda moško pozicijo. Kreon, ki je do vratu v škandalu zaradi njenega upora sklene, da, ko bo on živ, ne bo nobena ženska vladala: »Dokler bom živ, ne bo tu nobene ženske vlade!« (v. 526) In če bodo sile, ki so storile dejanje, ostale nekaznovane, bo – kaj bo potem, poslušajmo angleški prevod, saj se je v slovenskem prevodu sledeči stavek »izgubil«: »*Now I am no man, but she the man*« (v. 528) (Ibid.).

Kreon v svojem govoru v tretjem prizoru govori takole: »Tako/ nam je treba braniti red, nikoli/ pred žensko vdati se. Če že je treba,/ bolje, da nas izrine moška pest,/ kot da nas razglase za hlapce žensk!« (v. 677-81) Kreon dvakrat uporabi besedno zvezo »hlapec žensk«, enkrat v strahu, da bi to postal, drugič obsodi sina češ, da je hlapec žensk. Kreon jezno govori Hajmonu, ki je na Antigonini strani in nasprotuje očetu: »Izprijenec! Ti hlapec v službi ženske!« (v. 747) Kreon se boji ženske, ki prevzema vlogo gospodarja, boji se ženske suverenosti. Boji se ženskega gospostva. Ker bi bil s tem ranjen njegov ponos, njegova moškost bi utrpela nepopravljivo škodo. In jo tudi je. Kreon je na koncu igre obupan, uničen in nenazadnje kastriran. Njegova avtoriteta kot avtoriteta tirana je povožena.

Na podlagi Heglove trditve, da Kreon in Antigona »delujeta prej zrcalno kot nasprotnika«, Butlerjeva potegne sklep: če en predstavlja sorodstvo in drugi državo, lahko uprizorijo predstavo le tako, da vsak postane impliciran v posebnosti govora drugega. Ko Antigona drži govor Kreonu, postane možata, in on nemožat, in tako niti eden niti drugi ne vzdržuje svoje pozicije znotraj spola. Motnja, nemir sorodstva destabilizira spol skozi igro (Ibid.).

Antigonino dejanje je dejanje v jeziku. Tudi po njeni smrti njeno dejanje ostane v jeziku. Butlerjeva v tej objavi dejanja v jeziku vidi dovršitev dejanja in tudi moment, ki jo ponese v moški presežek, v precenjevanje samega sebe: ko začne delovati v jeziku, se oddalji od sebe. Njeno dejanje ni nikoli povsem njeno dejanje in čeprav uporablja jezik za prilastitev svojega dejanja in za zagovor moške in uporne avtonomije, lahko izvrši to dejanje le skozi utelešenje norm moči, ki jim nasprotuje. Antigona pride k dejanju po poteh, ki so moške ne le zaradi

tega, ker kljubuje in izziva zakon, ampak tudi, ker vzame nase glas zakona v izvršitvi dejanja proti zakonu. S tem si prisvoji Kreonovo retoriko in moč delovanja. Njena moč se manifestira natanko skozi njeno zavrnitev spoštovanja Kreonovega ukaza in vendarle, jezik zavrnitve prevzame izraze oblasti, katero zavrača. Kreon pričakuje, da bo njegova beseda vladala njenim dejanjem, a ona ugovarja njegovemu suverenemu govoru z zagovarjanjem svoje lastne suverenosti. Dejanje nepokorščine se povečuje s priznanjem v jeziku. To priznanje zahteva žrtvovanje avtonomije v prav tistem momentu, v katerem je izvršeno: ona se zagovarja skozi prisvajanje glasu drugega, svojega nasprotnika, tako je njena avtonomija pridobljena s prisvojitvijo avtoritativnega glasu, ki pripada tistemu, kateremu se upira. Skratka, Antigona prav v odklanjanju avtoritete le-to prevzema (Ibid.: 10-14).

Antigona ponavlja uporno dejanje svojega brata, kar jo postavlja v pozicijo substituta za svojega brata. Antigona prevzame nase moškost skozi nadvlado nad moškostjo, moškosti pa nadvlada preko tega, da jo idealizira. Na določeni točki se zdi, da je njeno dejanje osnovano na rivalstvu in superiornosti do Polinejka: »In vendar – s čim bi bolj se proslavila/ kot s tem, da brata svojega pokopljem?« (v. 503-4) Antigona se polasti položaja in posebnosti govora (idioma) tistega, ki mu nasprotuje. Zahteva celo slavo, ki je namenjena njenemu bratu (Ibid.).

Zakaj je Kreonov interes v dotični zadevi tako velik? Kreon sam se odloči za delovanje v dobrobit polisa. V njegovem moralno-političnem prostoru ni mesta za individualna odstopanja. Individualni ekscesi ogrožajo kohezivnost in legitimnost družbene entitete. Sorodstvene vezi so le nek parcialni moment, ki mora delovati konformistično. Kreonova logika je zelo preprosta: Polinejk napade Tebe, v katerih se je rodil in jim bil namenjen vladati. Čeravno je Kreon njegov stric in vladar države, mu ne odpusti njegovega dejanja. Polinejek je v njegovih očeh izdajalec in sovražnik, zato ukaže nespoštovanje njegovega trupla³⁸. Kreon kot dober gospodar deluje v dobro polisa, dobro države ima prednost pred

³⁸ Preklic pokopa sovražnika naj ne bi bila ustaljena praksa v antični Grčiji, Kreonova prepoved pokopa naj bi nasprotovala kulturnemu redu in času (Zeitlin, 1990: 152). Kajetan Gantar – prevajalec *Antigone* – v spremni besedi k *Antigoni* spregovori o odnosu antične grčije do pokopa. Pravica do pogreba naj bi bila pravica vsakega človeka oziroma pripadnika družbe. Po grških zakonih se izdajalcu lahko zabrani pokop v domovini, ki jo je izdal, toda njegova pravica, da je pokopan izven obzidja rodnega mesta, ostane nedotakljiva (Gantar v 1992: 144). Lahko bi rekli, da je bil Sofokles drzen v svojem pisanju, saj je zakoračil onstran moralno legitimnega prostora.

prijatelji in sorodniki: »In komur svojci več pomenijo/ kot domovina, zame je ničvrednej!« (v. 182-183). Prav to mu služi kot imperativ: »Na teh načelih bom gradil oblast!« (v. 191). Zato prepove pokopati Polinejka, nečaka, ker je izdajalec in sovražnik države. Nasprotno ravna Antigona, ki vztraja pri dejanju pokopa ne glede na obče dobro, ki ga uteleša država, ne glede na Kreonov odlok; ozira se le na svojo vest. Človeško oko bi lahko njeno dejanje označilo kot dejanje trmoglavke, kot nekaj nepremišljenega, neumnega, zaletavega. A ji, prav nasprotno od tega, večina pripisuje visoko moralno in etično zavest. Kreon pa izpade barbarsko, prav nič junaško.

4.1 ANTIGONINO DEJANJE V LUČI KANTOVEGA ETIČNEGA DEJANJA

Etično dejanje, za katerega tu gre, ne spada v register dobrega, moralnega ali pravičnega. »Subjekta, če naj bo možno etično dejanje, ne sme voditi ne božja luč ne predstava kakšnega 'profanega' dobrega, temveč čista forma moralnega zakona.« (Zupančič, 1993: 5) Pravo etično dejanje ima korenine v konceptu etičnega delovanja Immanuela Kanta, ki ga pogojuje kategorični imperativ, čista forma moralnega zakona: »Deluj tako, da lahko velja maksima tvoje volje vselej hkrati kot načelo obče zakonodaje.« (Kant, 1993: 33) Kriterij, ali smo ravnali zgolj v skladu z dolžnostjo ali smo ravnali izključno iz dolžnosti, postavlja Kantovo čisto moralno dejanje na pravo mesto. Dejanje, ki ima kakršen koli namen, ki je na kakršen koli način koristno, ni pravo. Pravo dejanje je tisto, ki je samo sebi namen, je onstran načela ugodja, je v službi gona smrti (Zupančič, 1990: 212-216). Dejanje, ki ga storimo v skladu z dolžnostjo je legalno dejanje, medtem ko je dejanje, storjeno izključno iz dolžnosti, v domeni etičnega. Tako lahko umestimo Kreonovo dejanje prepovedi pokopa v dejanje, storjeno v skladu z dolžnostjo, v tem primeru je dolžnost zavarovati mesto; Antigonino dejanje je dejanje storjeno iz čiste dolžnosti, izključno zaradi dejanja samega.

V naših dejanjih nas nekaj vodi – po Kantu *Triebfeder* ali gonilo – in ima funkcijo ohranjanja življenja. Je ravno to, kar etično ni. Etičnega prav nič ne zanima posledični pozitivni življenjski status. Imamo pa nek *Triebfeder*, ki je etične narave. Gre za »notranjo uteho«, zavest o tem, da je človek »ohranil človeštvo v svoji osebi, ga počastil v njegovem dostojanstvu« (Zupančič, 1993: 13), ta uteha pa je

»preprečitev nevarnosti, da bi padla njegova osebna vrednost, potem ko se je že popolnoma odpovedal vrednosti svojega stanja. Je učinek spoštovanja nečesa (...) v primerjavi s čimer in v nasprotju s čimer življenje z vsemi

svojimi prijetnostmi vred vse prej nima nobene vrednosti. Živi le še zaradi dolžnosti, ne pa zato, ker bi mu življenje vsaj malo ugajalo. Takšno je pravo gonilo *lechte Tribfeder/* čistega praktičnega uma.« (Kant, 1993: 158; citat povzet po Zupančič, 1993: 13)

Antigona od momenta, ko izve za Kreonovo prepoved, živi le še zaradi dolžnosti do dejanja. Antigonino dejanje smo postavili v okvir dejanja, storjenega izključno iz dolžnosti. Glede na to, da daje prednost in večjo veljavo božjim postavam kot Kreonovemu odloku, Antigona najprej deluje »v skladu z dolžnostjo« do bogov in do spoštovanja do brata, da mu izkaže nujne časti ob smrti. Ker pa ob tem ne misli nase in na svojo posledično usodo, njeno dejanje preide v register etičnega. Etično nastopi kot dodatek, kot nekoristni presežek.

»Psihoanaliza pozna nek pojem, ki kar najlepše izraža to, za kar gre tu, pojem presežnega užitka, *plus-de-jour*, kot to zapiše Lacan. Kot vemo, je užitek v psihoanalizi definiran kot nasprotje ugodja, je »onstran načela ugodja«, je, grobo rečeno, v službi gona smrti. (...) Definicija užitka je prav to, da ne služi ničemur, še najmanj pa našemu ugodju.« (Zupančič, 1993: 21)

Problem, na katerega naletimo sledeč Zupančičevi interpretaciji Kantovega koncepta čistega dejanja, se nanaša prav na težavnost epistemologije dejanja. Formula kategoričnega imperativa ustreza definiciji dejanja, storjenega izključno iz dolžnosti; medtem ko dejanje, storjeno v skladu z dolžnostjo implicira hipotetični imperativ – »Če hočemo doseči X, moramo storiti Y.« (Zupančič, 1990: 216). Za dejanje, ki je na videz izvedeno izključno zaradi zapovedi kategoričnega imperativa, ne moremo oziroma ne smemo jamčiti, saj nikoli ne vemo, ali obstaja skrito gonilo, ki vleče subjekta, ali za dejanjem ne stoji namen, motiv, ki ga posameznik zadrži zase. Kot pravi Zupančičeva: »Vsi imperativi, ki so videti kategorični, so lahko *prikriti hipotetični* imperativi.« (Ibid.: 217) Naša izpeljava Antigoninega dejanja na podlagi Kantovega koncepta je torej majava. Očitek gre Kantu: konceptualno ne gre do konca, »Dejanje (ohranja) v »varnem« registru nemožnega« (Ibid.: 217). Dejanje, ki ustreza kantovski strukturi pravega etičnega dejanja, vendar gre do konca, je samomor.

4.2 ANTIGONINO DEJANJE V LUČI LACANOVEGA *PASSAGE À L'ACTE*

Lacan je iz dejanja samomora napravil paradigmo pravega dejanja. Sleherno pravo dejanje pojmuje kot samomor subjekta: skozenj se subjekt ponovno rodi, vendar kot drug subjekt; in prav to, da subjekt po dejanju ni več isti, tvori dejanje v pravem pomenu besede. Na delu

imamo neko prekoračitev. Zgodovinsko gledano so vsa delikventna dejanja vsebovala prekoračitev (Miller, 2001: 48).

Z Lacanovim konceptom *passage à l'acte*, konceptom etičnega dejanja *par excellence*, lahko Antigoninemu dejanju pripišemo status etičnega. Antigona se zavestno poda v smrt, dobesedno stopi v smrt. Smrt subjekta lahko razumemo tudi kot simbolno smrt (Žižek, 1990: 69), vendar nujno sledi »subjektivno predrugačenje« (Miller, 2001: 46), ponovno rojstvo subjekta. Antigona izvede dejanje – dejanje je kriminalno dejanje, saj z njim krši zakon – zavedajoč se, da jo bo prav izvedba tega specifičnega dejanja pripeljala v smrt. Antigono vodi gon smrti, njeno dejanje sega daleč onstran načela ugodja. Lacan pravi, da »ugodje obmejuje doseg človekovega razsežaja« (Lacan, 1996: 33). Antigona se znajde v »poziciji življenja, ki se staplja z neizbežno smrtjo, poziciji vnaprej doživete smrti, (...) poziciji smrti, ki posega v življenje, poziciji življenja, ki posega v smrt.« (Lacan, 1988: 247) Ta kraj Lacanovi učenci poimenujejo med-dvema-smrtima. Ta kraj je tudi ključen za razumevanje Antigonine drame.

»Predstava, da je sleherno pravo dejanje dejansko samomor subjekta, je pojmovanje, ki se zdi morda pretirano, vendar pa je treba ob tem vedeti, da je v skladu s Freudom. Vsaj toliko, kolikor je to pojmovanje povezano s pojmom gona smrti. Treba je reči, da je koncept dejanja pri Lacanu povezan s tem pojmom.« (Miller, 2001: 48-49)

Omenimo še eno ključno potezo samomora kot modela dejanja: »(D)ejanje je kot tako zunanje smislu, ravnodušno do tega, kar pride potem. V svojem temelju je dejanje brez vsakega potem, je dejanje na sebi.« (Miller, 2001: 49) Poglejmo Antigono: ona je prav gotovo ravnodušna do svoje zunanosti in prihodnosti.

V luči etičnega dejanja, ki izpolnjuje kantove pogoje čiste forme, definirajmo Lacanovo maksimo etike psihoanalize »*ne popusti glede svoje želje*«: gre za zvestobo želji sami, ki se dvigne na nivo etične dolžnosti, in »*ne popusti glede svoje želje*« konec koncev ne pomeni drugega kot »Stori svojo dolžnost!« (Žižek, 2000: 153)

4.3 GON SMRTI

Epistemološki prelom Sigmunda Freuda, ki ga imenujemo tudi tretji udarec človekovemu narcizmu, temelji na njegovi ugotovitvi, da človek ni sam svoj gospodar, ampak ga

obvladujejo nezavedni procesi v njegovi duševnosti. Eden izmed kontroverznih konceptov, ki jih je izluščil iz nezavednega delovanja človekove psihe, je zagotovo gon smrti.

Freud v *Onstran načela ugodja* izhaja iz otroške igre *Fort-Da*, ki ponazarja tematiko prisile ponavljanja. Poleg obstoja in vladavine načela ugodja – vodijo ga nezavedni miselni procesi – obstajajo težnje, ki so bolj izvirne in so neodvisne od načela ugodja ter segajo onstran načela ugodja. Obrne se na klinične primere potlačenih travmatičnih izkušenj. Travmatični dogodki, pri katerih pride do potlačitve in so vselej specifično subjektivne narave, ne postanejo del preteklih dogodkov in tako del spominov. Ravno obratno: potlačeno nas zasleduje v sedanjosti. Nezavedno potlačeno je subjekt »prisiljen *ponavljati* kot doživetje sedanjosti« (Freud, 1987: 255). Sedaj predpostavimo, da je prisila ponavljanja tista, ki prav nič ne pripomore k dobremu počutju, nasprotno, subjekt čuti pri tem neznosno neugodje (bojazen, strah, grozo, tesnobo), vendar Freud pravi, da je sicer jasno, da kar je zavoljo prisile ponavljanja ponovno doživeto, Jazu prinaša neugodje, toda: neugodje in ugodje, *Lust/Unlust*, sta le dva polarna pojma enega konstrukta, to je, načela ugodja. »(K)ar je za en sistem neugodno, pomeni hkrati ugodje za drugega.« (Ibid.: 257) S prisilo ponavljanja pa se vračajo tudi doživetja iz preteklosti, ki, kot pravi Freud, ne vsebujejo možnosti ugodja. Gre za prisilo ponavljanja, ki sega prek načela ugodja. Prav ta prisila ponavljanja, ki nas vodi v smrt, je za nas zanimiva: Kaj žene Antigono v njeni vztrajni poti, ki strmo pelje v smrt? Odgovor je morda na dlani: gon smrti. »Vnanji izrazi prisile ponavljanja (...) kažejo izredno nagonsko naravo, celo demonično, kadar so v nasprotju z načelom ugodja.« (Ibid.: 272) Ti nagoni so nagoni Jaza, in težijo k ponovni vzpostavitvi prejšnjega stanja, k vzpostavljanju smrti, Freud jih poimenuje nagoni smrti. Nagoni smrti »izvirajo iz oživitve nežive materije in hočejo ponovno vzpostaviti neživost«. (Ibid.: 280) Ni vse tako temno, kajti imamo tudi samoohranitvene nagone, ki so izključno seksualne narave in življenje ohranjajo, Freud jih poimenuje nagoni življenja. Kar je nasprotno ugodju in se giblje onstran le-tega, Lacan poimenuje užitek, *jouissance*.

Zgoraj smo že govorili o *plus-de-jouir*, presežnem užitku, ki je impliciran v etičnem. Užitek kot tak, užitek kot *jouissance* je tisto, kar subjekt doživlja kot neznosno muko, vendar njegovemu nezavednemu predstavlja neke vrste zadovoljstvo, ki pa ni ugodje, pravzaprav je daleč od ugodja. Subjekt svoj patološki simptom doživlja kot trpljenje, kljub temu pa je svojemu simptomu »tako vdan, da ga ljubi kot samega sebe; vdan je svojemu simptomu,

čeprav mu ta prinaša bolečino« (Miller, 2001: 49). *Jouissance* torej ni povezan z ugodjem, temveč z bolečino. Užitek zadovoljuje bolečina, ki pa

»škoduje organizmu, in kolikor se ta užitek osamosvoji, vodi v smrt. S tega vidika heroizem – ki je, kot pravi Lacan, neka sublimacija – ne izključuje volje po užitku, ampak, nasprotno, priča o tem, da lahko človek za to žrtvuje celo življenje. To je, če hočete, triumf gona smrti, obupna potrditev užitka.« (Ibid.: 50)

Etično dejanje, samomor, je za Lacana tisto, kar meri na samo jedro biti, na užitek. Užitek je v službi gona smrti. In ilustracijo gona smrti najdemo v Antigoni: »Moja duša/ že zdavnaj mrtva je, le mrtvim služi!« (v. 560-1) Na drugem mestu se Antigona identificira z Niobo, ki je okamenela v živo skalovje, identificira se torej z neživim bitjem. In pravi: »Tako tudi mene zdaj demon v sen kameniti uspava.« (v. 833-834) Zbora ji reče: »Tebe bo kamen razjedel, a slava,/ ki jo dosežeš, enaka bo slavi bogovski/ v življenju in smrti.« (v. 837-839)

V *Problemih teorije fetišizma* Slavoj Žižek opozori na sledeči obrat v razumevanju gona smrti. Za Freuda je gon smrti primaren, je utemeljen v biologiji in iz njega prihaja prisila ponavljanja. Simbolizacija se zgodi kot nekaj sekundarnega glede na gon smrti. Iz primera, ki ga vzame iz simbolnega, najde prisilo ponavljanja, v kateri najde gon smrti kot nekaj biološkega. Freud utemeljuje gon smrti v naravi. Lacan pa to ravno obrne. Gon smrti izhaja iz simbolizacije. Kajti: mi smo bitja simbolnega reda, smo bitja govornice in ne bitja gona smrti (Žižek, 1985: 151).

4.4 TRADICIONALNO IN MODERNO ETIČNO DEJANJE

Žižek konceptualizira etično dejanje kot tradicionalno in moderno (Žižek, 1999: 27-32). Kratka formulacija bi se glasila: v tradicionalnem etičnem dejanju žrtvujemo vse za Stvar, medtem ko v modernem žrtvujemo Stvar samo.

Antigona, ko se – v četrtem prizoru – poslavlja od »rojakov«, tožeče govori o stvareh, ki jih ne bo nikoli mogla doživeti, o stvareh, ki jih je žrtvovala za Stvar (pokop svojega brata): »Niso še prižgali svatovske mi bakle,/ niso še zapeli svatovske mi pesmi.« (v. 814-815) »Nazaj grem k njima, čez ta mračni prag,/ s prekletstvom, brez otrok, brez sreče!« (v. 867-868) Ne samo, da žrtvuje vse te stvari za Stvar, najprej žrtvuje svoje najdragocenejše, življenje.

Struktura »žrtvovati vse za Stvar« je natanko struktura kantovskega Sublimnega:

»(N)eizmerna neskončnost žrtvovanih empiričnih/ patoloških objektov podaja v negativni obliki gromozansko nedojemljivo dimenzijo Reči, za katero se žrtvujemo. Tako je Antigona sublimna v svojem žalostnem naštevanju tega, kar žrtvuje – ta spisec v svoji gromozanskosti nakazuje transcendentne obrise Reči, ki ji ostaja brezpogojno zvesta.« (Žižek, v 1999: 31)

Če tradicionalno etično dejanje še razumemo, nam je pri srcu ter povzdigujemo njegovo vrednost v višave, pa se nam pri modernem etičnem dejanju malo zatakne. Gre namreč za radikalno dejanje, s katerim prizadeneš sebe na najbolj krut način: žrtvuješ tisto, za kar ti gre, kar ti največ pomeni. V tradicionalnem dejanju na nek grotesken način rešimo sebe pred samim seboj ravno s smrtjo, medtem ko v modernem dejanju ni izhoda, potisnjeni smo v sam pekel. »V moderni etični konstelaciji pa, nasprotno, ukinemo to izjemo Reči: zvestobo Reči izpričamo tako, da žrtvujemo (tudi) Reč samo.« (Žižek, 1999: 31)

Poglejmo si dva primera modernega etičnega dejanja, kjer nam bo prvi služil za izhodišče drugemu¹. Evridipova Medeja¹ je, da bi lahko živela z Jasonom, izdala očeta in ubija brata. Kasneje, ko se Jason odloči, da se bo poročil z drugo žensko, Medeja ubije njegovo novo ženo in svoje otroke, katerih oče je Jason¹. V romanu *Ljubljena* junakinja Setha zbeži s svojimi štirimi otroki iz suženjstva na plantaži. Vendar mora kmalu nazaj v suženjstvo. Da bi svojim otrokom prihranila ničvredno prihodnost, se odloči za radikalno dejanje: najstarejši hčerki prereže grlo, skuša ubiti sinova in grozi, da bo prestrelila glavo svoji najmlajši. Žižek pravi, da »stori medejsko DEJANJE, ko skuša pokončati tisto, kar ji je najbolj dragoceno, svoje potomstvo« (Žižek, 1999: 29) Pri tem dejanju gre za ohranitev dostojanstva svojih otrok, kar gre pravzaprav tudi pri Antigoninem dejanju, ohraniti dostojanstvo svojega brata.

Antigonino dejanje je tradicionalno oziroma predmoderno v smislu žrtvovanja. Žrtvovanje kopice stvari za točno določeno Stvar nosi sublimno lepoto, ki dejanje olepša in povzdigne. Kaj nam od te sublimnosti ostane v modernem dejanju? Nič. Moderno dejanje je grozljivo (Kajzer Soze v *Pet osumljenih* pobije svojo družino), moralno sporno (Setha), junaki nosijo pečat grdosti (Sygne). Moderno etično dejanje, ki ustreza maksimi »ne popustiti svoji želji«, sledi želji na najbolj grozljiv način.

5. KREONOVA *HAMARTÍA*

Kreon je vladar z absolutno močjo, ki na samovoljen način izvaja oblast. Antigonin položaj je podvžen tiraniji³⁹, ki jo izvaja Kreon. Vendar je na koncu tragedije, kot smo videli zgoraj, njegova avtoriteta kot avtoriteta tirana je izničena.

Uvodni prizor je zaznamovan s Kreonovim razglasom, ki deluje povsem racionalno in navsezadnje čisto logično. Polinejku, izdajalcu domovine, se ne sme izkazati posmrtnih časti s pogrebom. Njegovo človeško dostojanstvo naj bo poteptano. Kreon legitimira odlok s tem, da je on izdajalec in sovražnik domovine. Kreonov črno-bel scenarij je v službi obvladovanja in varovanja svoje oblasti, kakor jo kasneje varuje tudi pred žensko. Kreon deluje v dobro svojih državljanov, svojo dogmo skuša postaviti na piedestal »vrhovnega zakona«. Na tej točki imamo opravka s Kreonovo »slepoto«³⁹ glede pravilnosti svojega delovanja. »Dobro namreč ne more vladati vsemu, ne da bi prišlo do nekega ekscesa, katerega usodne posledice nam naznanja tragedija.« (Lacan, 1988: 258) V tem svojem trmoglavem vztrajanju prestopi mejo, ki jo brani Antigona, mejo, ki jo predstavljajo nezapisani božji zakoni *Dikē*.

Izpostavili bomo neko potezo, ki se izrisuje pri Kreonu. Njemu, tako je videti, ta razglas pomeni več kot le »še en«³⁹ razglas. Njegov odnos do odloka odlikuje volja, vztrajnost, trma in nepopostljivost. V četrtem prizoru je še vedno odločen: »Tako jo odvedite proč, zaprite/ obokan grob, kot sem poprej ukazal!« (v. 886-7) »Svetujem ti: opusti upanje,/ da moja volja ne bo obveljala!« (v. 936-7) In še tudi v petem prizoru, ko se pojavi Tejrezijas in ko je situacija skoraj že brezizhodna pravi, da čeprav se vsi spravljajo nadenj, tudi vidci, »A njega mi ne boste v grob zagrebli!« (v. 1040) Polinejek mu je stopil na živce. Polinejek je več kot le »še en«³⁹ izdajalec.

»Aristotel nam (Kreonovo) krivdo opiše z izrazom, ki ga ima za ključnega v tragičnem dogajanju, namreč z izrazom *hamartía*.« (Lacan, 1988: 257) Prevod te besede je zmota, napaka, spregled. Lacan v luči etike interpretira izraz kot *zmota v sklepanju*. Aristotel to

³⁹ »(T)iranijo opredelimo kot klasično formo razmerij gospostva, prignano do skrajnosti, lahko rečemo, da je zanjo značilna radikalna desubjektivacija subjektov/podložnikov v razmerju do gospodarja. Subjekti tu ravno niso subjekti: manjka jim bistvena komponenta subjektivacije, namreč izbira. Enostavno rečeno: nimajo izbire, namesto njih je vselej že izbral gospodar.« (Zupančič, 1996: 207-208)

krivdo opiše z izrazom *hamartía* – zmeta v sklepanju – in ga ima za ključnega v tragičnem dogajanju. Izraza *hamartánò* in *hamártēna* najdemo v Kreonovem govoru, ko se pod udarci usode zlomi: »Odpeljite me proč, ničvredneža,/ ki sem v zablodi te ubil, moj sin,/ in tvojo mater sem ubil, nesrečnež!« (v. 1340-1342)

Zdeslav Dukat govori o tem, kako Aristotel vidi bistvo tragičnega: »bistvo tragičnega *mythosa* (je) nenaden preobrat v usodi povprečnega človeka, ki se zgodi zaradi neke napake (*hamartije*).« (Dukat, 1996: 167) Ta definicija ustreza Kreonu, saj je tragično pri njemu vsebovano v napaki, ki jo le-ta zagreši. Njegova tragična poteza je enostavno ta, da se je zmotil. In prav v tem je njegova krivda.

Zbor pravi o Kreonu, ko le-ta drži sinovo truplo: »Če je dovoljeno reči, ne gre za nesrečo, ki bi mu bila tuja, temveč *autòs hamartón*, za »nesrečo zaradi njegove lastne napake« (v. 1259-60 v Lacan, 1988: 279) Kreon je proti-junak, je *hamartón*, je tisti, ki se je zmotil; tisti, ki je napravil napako. (Ibid.: 270, op. p.17) Proti-junak je tudi zato, ker ni pripravljen radikalno presekati s svojo zmoto, saj po tem, ko je vedno bolj jasno, da mu stvari uhajajo iz rok, ko se reši svoje »slepote«, še vedno okleva: »Hudo je odnehati. A kljubovati,/ v pogibel lastno bresti – spet hudo.« (v.1097-1098) Tisto, kar v Kreonu povzroči – vendar povsem prepozno – ta radikalen preobrat, prepoznanje Pomena, je sinov in ženin samomor.

Kreon prek točke prešitja za nazaj prepozna in pripozna svojo usodno napako. Pred svojim samomorom ga žena Evridika obtoži, da je kriv njene in sinove smrti. In Kreon jokajoče pravi: »Nihče mi te krivde ne vzame« (v.1318) Odgovornost za samomorilska dejanja prevzame nase⁴⁰: »Jaz se te ubil, jaz sam./ Priznam: jaz sam sem kriv.« (v. 1320-1321) Zopet se pojavi dvoumnost glede tega, kdo je odgovoren za neko dejanje. Tako kot Antigona, tudi

⁴⁰ Ugotovimo tudi sledeče sporočilo drame: dejanje je prenosljivo iz storilca. Tega se zaveda stražar, ki je odkril zasuto truplo, ko reče: »Naj najprej sam o sebi ti povem:/ Jaz tega nisem storil in ne vem,/ kdo je.« (v. 239-40) Stražar se zaveda, da ga bodo zato, ker je videl pokopano truplo, povezali z dejanjem, zato prosi Kreona naj sprevidi razliko med poročanjem o dejanju in izvršitvi dejanja. Antigona mora potrditi svoje dejanje – da se ji slučajno ne bi izmuznilo – v jeziku in se tudi boriti zanj, ko se Ismena javlja za vlogo sosterilke. Prenosljivost dejanja je lepo vidno pri Kreonu, ki svoje dejanje, kot prvo, prenaša iz akcije v pasivno jezikovno obliko, in kot drugo, iz storilca na ne-storilca.

Kreon prevzame nase dejanje šele v jeziku. Ko se Kreon zave zmote, pošlje najprej urediti Polinejkov grob, šele nato osvoboditi Antigono. Vendar so prepozni, Antigona je že podlegla »zanki iz tankih niti«. Pomenljivo je tudi dejstvo, da mu vodja zbora takole svetuje: »Pojdi, otmi dekle iz podzemne jame,/ pokoplji truplo, ki leži pred mestom!« (v. 1101-1102) Kreonova reakcija ni nič kaj navdušujoča: »Kako se v duši vse temu upira!« (v. 1106) Fizično dejanje, s katerim bi popravil škodo mu ne uspe. Spodrseljaj se udejanji, Antigona prestopi prag fizične smrti. Kreon uspe popraviti škodo šele v jeziku.

Kreon dolgo časa vztraja pri svojem prav, vendar je prešibak in se na koncu – pod udarci usode – zlomi. »Gorje mi,gorje!/ Od groze drhtim./ Naj mi kdo z mečem dvoreznim/ prsi razpara!/ V obup se pogrezam,/ v brezmejno bridkost.« (v.1307-1312) Zato on ni pravi junak, junakinja je Antigona, ki vztraja vse do konca in še čez.

6. MED-DVEMA-SMRTIMA

»Pravijo, da je jedro tragedije dogajanje. (...) V tragediji v splošnem ni nikakršnega dogajanja. Junak se s tistim vred, kar ga obdaja, umešča v razmerju do tiste točke, na katero meri želja. Kar se v tragediji dogaja, bi imenoval zlomi in padci različnih plasti junakove prisotnosti v času.«

(Lacan, 1988: 263)

6.1 ANTIGONINA *ÁTĒ*⁴¹

Lacan izpostavi nek pojem, besedo, ki naj bi imela ključen pomen za tragedijo. Pravi: »V osnovi dogajanja je na vseh ravneh te verige nekaj, kar – kot beremo – determinira *mérimna*⁴².« In nadaljuje z nam pomembnim podatkom: »Prav *mérimna* Labdakidov je tisto, kar Antigono žene proti mejam *átē*.« (Lacan, 1988: 263) Pomen te besede je blizu sovražnosti, a ne v psihološkem smislu.

*Átē*⁴³ je tisti pojem, okoli katerega se umešča Antigonina subjektivna drama. *Átē* je zanjo božanski zakon, na katerega se opira v svoji preizkušnji. Pomeni njeno izbiro, ki vodi v pogubo. Področje *átē*, v katerega vstopi, je področje med-dvema-smrtima. »Antigonina usoda se odvija prav okrog te meje *átē*.« (Lacan, 1988: 270)

Izraz *átē* »zarisuje mejo, ki je človeško življenje ne bi smelo za dalj časa prestopiti«⁴⁴ (Ibid.: 262), a prav tja si želi Antigona. Meje prestopa zato, ker njena želja meri onstran *átē*, ta specifična želja jo popelje v kraj, ki leži med-dvema-smrtima.

⁴¹ *he átē*, dorsko: *áta* – zmota, nesreča; kazen; poguba; poseb. *Ate* boginja nesreče. Izvedenka iz glagola *aáo* – škodim, preslepim, omamim, zapeljem (Ibid., op. p. 16)

⁴² »*Mérimna* je domala ista beseda kot *mnēmē*, s poudarkom na sovražnosti. Zelo napak bi bilo, če bi *mérimna* prevajali kot sovrašтво, zakaj sovrašтво je psihološki pojem, medtem ko je *mérimna* eden izmed tistih dvoznačnih izrazov nekje vmes med subjektivnim in objektivnim, ki nam jih – strogo vzeto – ponuja označevalna artikulacija.« (Ibid.: 263)

⁴³ Beseda, izraz *átē*, se v tekstu ponovi kar dvajsetkrat in jo brez dvoma lahko prevedemo kot pogubo (Ibid.: 262, 263)

⁴⁴ Lacan pravi: »Ko se *átē* začnemo bližati, stvari stečejo same od sebe.« (Ibid.: 263)

V to se vmešča tudi Antigono stališče do življenja: »Ti si življenje, jaz sem smrt izbrala.« (v. 556), kar leti na Ismeno. In še zgovornejše besede: »Moja duša/ že zdavnaj mrtva je, le mrtvim služi!« (v. 560-561). Lacan izpostavi izraz *ōphelēin*: pomagati, koristiti, priti na pomoč mrtvim. (Ibid.: 270) Antigono življenje je posvečeno mrtvim.

Antigona naveza z *átē* je povezana z verigo nesreče Labdakidov. Ona je prevzela zločin, ki prehaja iz roda v rod na svoja ramena. Zato lahko govorimo kar o družinski *Átē*: »Antigona nadaljuje, ovekovečuje to *Átē* in jo dela nesmrtno.« (Ibid.: 286-287)

Druga zborovska pesem – stajanka je »strogo vzeto spev o *átē*« (Ibid.: 267): »od nekdanj velja nam:/ zemljani v življenju/ za hip ne utečejo roki usode!« (v. 614 – 616) in »Iz modrih ust izvira slavni rek:/ kogar je bog udaril s slepoto,/ vidi večkrat dobro/ v tem, kar je zlo./ Le kratek hip – in že ga doide prekletstvo.« (v. 622 – 626) Izraz *ektòs átas*, ki pomeni izven krivde in kazni; izven nesreče in pogube (Ibid.: 270, op.p.17) zaključuje zgornja dva odlomka, gre za zadnje verze dveh zaporednih kitic. *Ektòs* je »neka stvar, ki se zgodi, ko je enkrat prekoračena meja *átē*.« Tudi stražnik uporabi izraz *ektòs*, ko pravi: »Že zdaj/ sploh nisem upal, da se živ izmažem.« (v. 329 – 330) Izraz *ektòs átas* ima v besedilu »na docela jasen način pomen prekoračitve neke meje« (Ibid.) Gre za to, kaj se zgodi, ko je meja *átē* prekoračena: »ne utečejo roki usode« (v. 615) in »že ga doide prekletstvo« (v. 626) Zbor pravi, da Antigona s svojo željo krši mejo *átē*. *Átē* ni *hamartía*, ni napaka ali zmota.

Druga stajanka poje *pròs átan*⁴⁵, pogubi naproti. *Átas* in tudi *átan* pomeni namreč krivdo, kazen, nesrečo, pogubo. *Pròs átan* gre Antigona, ker je nekaj, kar je onstran meje *átē* za Antigono postalo njeno lastno dobro, dobro, ki ni dobro vseh drugih. *Átē* je kraj, kamor se umešča Antigona in ki Kreonu ne pripada (Ibid.: 279).

6.2 SUBLIMNO V ANTIGONI

Imamo dve smrti. Eno je naravna smrt, smrt kot element življenskega krogotoka, drugo je smrt kot izničenje samega tega krogotoka. To razliko je Lacan konceptualiziral kot razliko med realno(fizično) in simbolno smrtjo. Simbolna smrt pomeni izbris, izključitev subjekta iz simbolne mreže, smrt kot »poravnava simbolnih računov«. Če nekdo, še preden je realno mrtev, umre simbolno, če je izbrisan iz simbolne mreže, dobimo sublimen lik – lepoto mu

⁴⁵ proti krivdi in kazni; v nesrečo (Ibid.: 270, op.p. 19)

podeli prav ta njegov položaj v vmesnem prostoru med-dvema-smrtima (Žižek, 2000: 142-144). Lacan je zgostil je dva pojma, lepo in sublimno: tako nastane koncept sublimne lepote. V zgodovini estetike je sublimno zavzelo mesto lepega, lepo v smislu skladne forme pa je zavzelo kategorijo prijetnega, ljubkega (Zupančič v 1999: 37). Antigona postane zgled sublimne lepote v trenutku, ko jo Kreon izključi iz simbolne skupnosti, ko je že mrtva, čeprav še živa.

Druga smrt implicira distanco do življenjskega krogotoka. Ta distanca je možna šele, kolikor nimamo neposredno opraviti z realnostjo krogotoka življenja in smrti, rojevanja in umiranja. Telo izvzeto življenjskemu krogotoku je sublimno telo: po Lacanu je temeljna Sadovska fantazma ta, da je žrtev neuničljiva, njeno telo ni naravno, ni vključeno v del življenjskega krogotoka. Žrtev trpi in jo lahko neskončno mučimo, ker se nahaja v vmesnem prostoru med-dvema-smrtima. Zato je lepa. Lepo je sublimno telo onstran telesa, podrejenega življenjskemu krogotoku. Sublimna lepota je zmerom vezana na neskončno bolečino, na neskončno trpljenje (Žižek, 2000: 143).

Antigona kljub temu, da na koncu umre, da umre kot samomorilska obešenka – »V mračnem dnu votline/ smo jo uzrli: zanka iz tankih niti/ ji je zadrnila dekliški vrat« (v. 1221-3) – ohrani sublimno lepoto; njena podoba ni podoba Sygne, ki je pred smrtjo opisana s trpečo grimaso, z, od trzljajev popačenim obrazom. Sygne s trpečo grimaso stopi v polje, ki ne vzdrži sublimne lepote, prav s to trpečo grimaso se njena usoda lepega kot sublimnega konča. Pri njej se s tem prestopi neka meja, ki je načrtana s strani Sadovske topologije lepote: kljub drastičnim posegom na telesu, se ohranja status lepega nedotaknjen. Če bi bila Antigona junakinja sodobne tragedije, bi ji bila odvzeta sublimna lepota, tako pa kot antična junakinja etike želje ohranja sublimno dostojanstvo.

Antigonina sublimacija je posledica položaja med dvema mestoma, med življenjem in smrtjo, v prostoru, kjer dobesedno živi svojo smrt. Antigona se meji druge smrti približa s tem, ko je obsojena na živo smrt. Antigonina tragedija se odvija »strogo vzeto onstran dobrega, – (...) druga meja tega področja, meja druge smrti (se) naznanja in tudi prikriva v tem, kar sem imenoval fenomen lepote, ki v Sofoklesovem tekstu zasije v trenutku, ko Antigona prestopi mejo svoje obsodbe, ki jo Kreon ni le sprejel, temveč izzval« (Lacan, 1996: 111). Skratka, v

trenutku, ko vstopi v polje, ki nosi status med-dvema-smrtima⁴⁶, njena podoba zasije v sublimni lepoti⁴⁷. Grobnica postane »prostor prekoračitve, prizorišče sublimnega bleska« (Zupančič v 1999: 42).

»Pomembno ni to, da se smrt zgodi, temveč to, da je smrt kraj – kraj, kjer določene stvari postanejo vidne. (...) Od tod lahko postavimo novo definicijo sublimnega: sublimno kot učinek transformacije meje med dvojim (meje, ki ji edino konsistenco daje prav tisto dvoje, kar ločuje) v kraj, kjer to dvoje posega drugo v drugo ter deluje drugo na drugo.« (Ibid.)

Sublimni blesk najdemo po eni strani v njenem dejanju, ki jo pelje v smrt; po drugi strani pa v kraju »med-dvema-smrtima«⁴⁸, kamor jo to dejanje postavi.

Skušajmo opredeliti status sublimnega. Zupančičeva postavi razliko med navadnim, indiferentnim estetskim občudovanjem na eni strani, ter fascinacijo, ki »zadene« gledalca in angažira njegovo željo na drugi strani. Sublimacijo definira kot »etični moment estetskega« (Zupančič v 1999: 35, 47). Nas zanima to čutno čudo fascinacije, ki je pogoj, da vidimo v določeni stvari nekaj več kot samo neko objektivno postavko lepote. To, kar vidimo več v nekem subjektu, podobi ali stvari pa ni zgolj fizična lepota, je nekaj, kar to fizično lepoto presega. Gre za neko drugo lepoto s posebnim bleskom, ki jo podoba (za nekoga) prevzame, ko »stopi v okno njegove fantazme in postane objekt njegove želje«. To lahko imenujemo »estetski učinek neke določene strukture«. Subjekt, podoba, stvar se transformira v subjekt-objekt fascinacije. (Ibid.: 35-36) Lacan pravi: »Učinek lepega izvira iz razmerja junaka do meje, v tem primeru določljive z neko *Átē*.« (Lacan, 1988: 289)

Antigona je osrednja podoba, ki nosi sublimno lepoto in ta poseben Lacanov blesk, ob katerem sam pravi, da nam zbledijo ostale podobe: Antigonina podoba nam »zaslep(i) pogled v trenutku, ko smo jo uzrli«. (Ibid.: 246)

»(K)atero mesto (...) zaseda ta podoba, ob kateri vse ostale zbledijo, nekako upadejo? Mar ni tako zato, ker nam ta osrednja podoba Antigone, njene lepote (...) s svojim tragičnim dejanjem pojasni, v čem je njena moč, da razprši vse ostale podobe, namreč prav v mestu, ki ga zaseda v vmesnem prostoru med dvema simbolno

⁴⁶ Lacan preko študije de Sada umesti Antigonin status med-dvema-smrtima (Lacan, 1996: 110).

⁴⁷ Tako tudi Žižek pravi, da »Antigonina samomorilska gesta nosi sublimno dostojanstvo« (Žižek, 1996: 162).

⁴⁸ Med – dvema – smrtima je kraj, kjer »smrt ne uspe doseči drugega življenja (kar bi ravno bilo udejanjenje, izpolnitev druge smrti)« (Zupančič v 1999: 43).

razlikovanima poljema – ves njen blesk, blesk, ki ga nihče izmed tistih, ki so vzneseno govorili o lepoti, ni znal izločiti iz svoje definicije lepote, nedvomno izvira prav iz tega mesta.« (Lacan, 1988: 247)

Zupančičeva izlušči, da Antigona postane vidna natanko prek učinka zaslepitve:

»Antigono opazimo, odlepi se od ozadja in postane vidna natanko prek učinka zaslepitve. Podoba *par excellence*, fascinantna podoba je hkrati tista, ki nas zaslepi, vendar pa je ta zaslepitev oziroma ta »vizualni učinek« produkt nečesa, kar samo ni neposredno vizualno, temveč predstavlja nek diskurzivni kontekst ali okvir (...), ki je najpogosteje »etični« oziroma »praktični« v kantovskem pomenu besede.« (Zupančič v 1999: 36)

Fascinacija, zaslepitev, blesk, sublimnost se zgodi v določeni situaciji pod določenimi pogoji. Specifično situacijo kot smo videli zgoraj, figurirata dva okvirja, fantazmatski in etični.⁴⁹

Blesk je povezan s čutnim, vendar z njim ne sovpada, z bleskom je povezano nadčutno. Čutno dojemanje določenega objekta poteka preko vzdražitve čutnih sensorjev. Nadčutno⁵⁰ občudovanje nečesa pa predpostavlja, da neka podoba poseduje blesk.

V zgodovini estetike bolečina in neugodje postaneta integralni del estetskega občutja. Zupančič⁵¹ pravi, da je negativno ugodje ključni pojem sublimnega.

»'Negativno ugodje' je občutek, ki ga izkusi subjekt, ko ga nekaj 'presega' in ko se zave, da je subjekt prav po tem, kar ga presega, da se torej njegova subjektivnost umešča prav v ta presežni element.« (Zupančič, 1999: 38)

⁴⁹ »(S)ublimno (je) konec koncev vselej estetski učinek etičnega (ali »praktičnega«), *blesk* neke situacije«. (Zupančič, 1999: 39)

⁵⁰ Ta pojem nakazuje prehod golega človeškega telesa v umetniško delo, kar pomeni, da najdemo ugodje v kontemplaciji golega telesa, brez želje, da bi se ga dotaknili ali z njim kaj počeli. Estetizacija presežka ali ekscesa kot ena glavnih značilnosti sublimnega priča o neki subjektivaciji, ki jo izsili/ zahteva prav ta eksces. (Ibid.)

⁵¹ Zupančičeva opredeli trdo jedro sublimnega, opirajoč se na Kanta. Postavka Analitike sublimnega je, da je »predmet kot sublimen sprejet z ugodjem, ki je možno le prek neugodja«. (Kant v Ibid.: 37) Zaradi neke zunanje razdirajoče prisotnosti se subjekt razleti in se nato rekonstruira tako, da inkorporira razdirajoči element vase. Ta element pravzaprav predstavlja to, po čemer subjekt sploh je subjekt, a po drugi strani subjektu vselej grozi, da bo razgnalo njegovo že konstituirano subjektivnost. Iz tega naslova je za sublimno značilno gibanje; prebujenje subjekta priključijo specifična psihična in čustvena stanja (nemir, bolečina, veselje, zanesenost, entuziazem). V sublimnem gre za neko subjektivacijo, ki poteka prek afekta, prek občutja, ki ni niti ugodje niti bolečina, in prek nekega dobitka ugodja tam, kjer se ga ne nadejamo (Zupančič, 1999: 38).

Pri Kantu občutek bolečine in neugodja sovpada z občutkom spoštovanja. Spoštovanje in sublimno imata skupno jedro, dokaz za to sta upor in trpljenje čutnega. Neka neznana stvar, ki povzroča negativne občutke je hkrati tudi tista, ki nam omogoča svobodo. Tu se nam kaže sublimni blesk. Antigona se poda naravnost v gnezdo neugodja, ki je posledica določene stvari oziroma dejanja, a hkrati do te stvari, zaradi katere se poda v trpljenje, čuti pomembno spoštovanje.

Temeljna gesta Sublimacije je povzdigniti povsem banalne objekte v dostojanstvo Stvari. S tem odpre možnost redefiniranja kriterijev načela realnosti, ki determinirajo meje načelu ugodja. Stvarem, za katere bi lahko rekli, da so nemoralne lahko sublimacija podeli status sublimnega. Le-ta pa jim podeli določeno vrednost. Sublimacija je sposobna formulirati nove kriterije moralnega oziroma nemoralnega (Zupančič v 2000: 64-72).

6.3 TOŽBA, KOMOS

»*Antigona je svetnica*« (Žižek, v 1988:133). Antigona je, pravi Lacan, predhodnica Kristusove žrtve. Žižek poda definicijo svetnika: »(S)vetnik je v poziciji objekta a, čistega izvržka-izmečka, ki je preстал radikalno subjektivno destitucijo, ne gre se nobenega rituala, ničesar ne zaklinja, zgolj vztraja v svoji neznosni inertni prezenci.« (Ibid.)

»(Podoba Antigone) slepi z neznosnim bleskom, s tem, kar je na njej takega, da nas privlači, in v smislu, da nas obenem zastrašuje, odbija –; slepi nas s tem, kar je v skrajni instanci zavajajočega na podobi te tako srahovito prostovoljne žrtve.« (Lacan, 1988:246)

Antigonin lik personificira grozljivo tujost, a nas ravno zaradi tega privlači. Antigona ne vstopi v polje domačnosti, njena vloga in dejanja nikakor ne zmorejo biti prikupna. Podredi nas misli »Kaj hoče?« in to preprečuje, da bi se z njo lahko identificirali.

»Antigono moramo radikalno iztrgati pojmovanjem, ki jo skušajo udomačiti, zatajiti grozljivo tujost, apatičnost, njnega lika, in zvesti na prijazno zaščitnico družine, s katero lahko sočustvujemo in se z njo identificiramo. Nasprotno je v Sofoklovi Antigoni lik, s katerim se res lahko identificiramo, njena sestra Ismena, prijazna, dobrodušna, čustvujoča, obzirna, kompromisarska, 'človeška'.« (Žižek, v 1988:133)

Antigona je mlado, neporočeno dekle, skozi igro o njej govorijo kot o *he país*, kar pomeni deklica (Lacan, 1988: 249). Na začetku teksta, v prvih verzih je Antigona še čisto prijazna oseba, ki ljubeče in prijateljsko prične pogovor s svojo sestro Ismeno. A je že slutiti njen trd, neizprosen ton: »Ne slutiš zla,/ ki snuje ga sovražnik zoper naše?« (v. 9-10) Kaj kmalu Antigona zaostri pogovor: »To ni šala:/ če kdo prekršil bi ukaz, ga čaka/ javno kaménjanje. Zdaj se izkaže, ali krvi si plemenite vredna/ ali pa zlahtnih staršev hči nevredna!« (v. 34-38) Ne čutimo več sestrške ljubezni, čutimo pa Antigonino zavzeto predanost stvari: zagrebsti mrtvega brata. Je brez strahu, kaj se bo zgodilo, če bo prekršila ukaz: »Če naj zato umrem, bo lepa smrt!« (v. 72). Ismena je nasprotno dovzetna za strah in po tej plati deluje zelo človeško, povprečno. Do te človeške lastnosti pa je Antigona milo rečeno nestrpna. S sestro noče imeti več opravka: »Čeprav bi mi zdaj sama/ hotela pomagati, nočem.« (v. 69-70) Antigona kasneje, ko je že razkrita njeno dejanje, Ismeno zavrne z grobstvo in posmehom⁵²: »zdaj te za sodelavko ne maram« (v. 540) in »ne maram ga, kdor le z besedo ljubi« (v. 544). Izraz *échtra*, sovražnost je oznaka za njen odnos do sestre (Lacan, 1988: 263). Zbor jo opiše kot divjo, surovo: »Očeta trmastega divja kri:/ nobeni sili se ne zna ukloniti!« (v. 472-473). Na tem mestu je uporabljen izraz *ōmós*, ki pomeni da je divja, dobesedno surova, nekultivirana. Zbor pravi, da je Antigona prav tako *ōmós* kot njen oče. (Lacan, 1988: 263) Na nekem drugem mestu jo zbor imenuje *autógnótos*⁵³, kar pomeni, da je samovoljna in trmasta. Antigonina karakteristika in karakteristika njenih dejanj je suverenost, celo grobstvo v tej suverenosti. Antigona pravi: »Mar se norčujete iz mene?/ Zakaj – tako očetnih mi bogov – / zakaj se rogate, še preden se odšla?/ Zakaj me živo zasmehujete?« (v. 840-843) Antigona zameri zboru, da *hybrízeis*⁵⁴, da se ji smeji v nesreči. Za tem sledi njena tožba. Antigona toži: »kako odhajam brez sožalja svojcev« (v. 848), »Sama, čisto sama, zapuščena,/ brez slovesa, brez ljubezni, brez solza« (v. 877-878).

Pred svojo tožbo je hladna, arogantna, groba. V tožbi vse te svoje karakteristike izniči. Zato se zdi ta nenaden prelom psihološko neprepričljiv, mnogi se sprašujejo, če je pisec te žalostinke dejansko Sofokles. Lacanova poanta je v tem, da je psihološko neprepričljiv, ker se ne zgodi na psihološki ravni, marveč ga pogoji sprememba simbolnega statusa Antigone, dejstvo, da se

⁵² Malo prej pa reče »Ne da sovražim – da ljubim, sem na svetu!« (v. 524)

⁵³ Pomen te besede najdemo v opombi prevajalca: kar sam od sebe sklone ali izvoli; svojevoljen, samovoljen, trmast. (Ibid.: 271, op.p. 20)

⁵⁴ *Hybrízein* – biti predrzen, nasilno ravnati; sramotiti, žaliti, mrcvariti. (Ibid.: 284, op.p. 60)

naenkrat znajde med-dvema-smrtima, še živa, a že izključena iz simbolne skupnosti (Žižek, 2000: 144). Kot pravi zbor: »živa odhajaš v smrt« (v. 823) in kot sama pravi: »Sama/ odhajam živa v domovanje mrtvih.« (v. 920-921) Antigona smrt pomeni neživljeno življenje: ni živela, ni ljubila, ni rodila otrok, bila je pod prekletstvom, ki ga je Ojdip naložil svojim otrokom. Ko se približuje grobnici, se sreča z usodo, ki je bila vseskozi njena. Antigona na svoje življenje gleda iz mesta, ki je že onstran, ona je že mrtva in njene besede so zaznamovane s tem izkustvom.

Antigona sprva ni prav nič lepa, lepa postane šele potem, ko jo Kreon izključi iz simbolne skupnosti. V trenutku njene simbolne smrti, ki jo postavi v položaj med-dvema-smrtima zgubi hladno, grobo, arogantno držo in se preda pretresljivi in ganljivi tožbi nad svojo žalostno usodo.

V Antigonini tožbi pride do izraza neka osamljenost, ki se pojavi v besedi *monoúmenos*, ki pomeni, da sem zapuščen, oropan, osamljen; samevam. (Ibid.: 271, op. p. 20) in tudi izraz *áphilos*, ki pomeni brez prijateljev, neljub(ljen)a (Ibid.): »Sama, čisto sama, zapuščena, / brez slovesa, brez ljubezni, brez solza, / zdaj odhajam na poslednjo pot.« (v. 877-879) Lacan pravi, da je tragični junak »vedno izven meja, vedno spredaj ter na določen način odtrgan od strukture«. (Ibid.: 271) To mesto ni zgolj mesto osamljenosti, je bolj radikalno: umeščeno je v področje med življenjem in smrtjo, ki se nahaja na koncu poti in ga zaznamuje film vnaprej doživete smrti.

Zbor reče Antigoni: »Sama, pokorna svojim zakonom,/ živa odhajaš v smrt.« (v. 822-823) Antigona je prekoračila mejo obsodbe, prekoračila je mejo *átē*: živa bo zazidana v grobnico. Ne da bi bila že mrtva, že ni več šteta k živim. »Njena muka bo v tem, da bo zaprta, da bo obvisela v tem področju med življenjem in smrtjo.« (Ibid.: 283) Gre za realizacijo Antigonine *átē*: obsojena je na smrt pred vsako možnostjo življenja.. Ko se približa grobnici, reče: »O grob, poročni hram moj, večna ječa/ pod zemljo! Čez tvoj prag odhajam zdaj/ med drage svojce, ki jih zdavnaj že/ Persefona sprejela je pred mano.« (v. 892-5) Smrt je obravnavana kot poroka s tistimi v družini, ki so že mrtvi.

»(Z)a Antigono življenje v resnici more biti sprejemljivo, (...) živeto, razumno samo do tiste meje, (...) kjer je že onstran; toda od ondod ga more videti. (...) Od tam ga (...) more živeti v obliki tega, kar je izgubljeno. Od

tam se nam podoba Antigone prikazuje z vidika, v katerem Antigona – kakor nam dobesedno reče zbor – izgubi glavo, zblazni.« (Ibid.: 283-284).

V tretji zborovski pesmi – stajanki, posvečeni Erosu, najdemo besede: »Spet zmaguje bleščéči čar,/ ki sije nevesti iz oči.« (v. 795-6) In nič ni bolj ganjivega kakor *himeros enargés*⁵⁵, vidna želja, ki prihaja iz oči čudovite mladenke. (Ibid.: 284)

⁵⁵ vidno hrepenenje, jasna ljubkost, dražest; vidna želja (Ibid., op. p. 59)

7. HVALNICA ČLOVEKU

Hvalnica človeku, tako Lacan poimenuje prvo zborovsko pesem ali stajanko, ki v Antigoni zaključuje prvi prizor. (glej v. 332-375)

Stajanka se začinja z verzom:

»Na svetu je mnogo neznanskih stvari,
toda nič ni bolj strašnega kot človek« (Lacan, 1988: 275)

Lacan je namreč verz dobesedno prevedel iz grščine, medtem ko se Gantarjev prevod glasi:

»Mnogo je nedoumljivih skrivnosti,
in vendar – ni globlje skrivnosti kot človek« (Sofokles, 1992: 18)

Medtem ko se starejši Zoretov prevod glasi takole:

»Veliko groznega,
a nič groznejšega kot človek ne biva«

In še Heideggrov prevod:

»Raznih vrst je nedomačno, a nič se
vzdigujoč nad človeka ne pne bolj
nedomačnega.« (Heidegger, 1995: 148)

Vidimo, da so si Lacanov, Zoretov in Heideggrov prevod blizu, da so potegnili iz izvornih grških besed surov pomen, katerega niso olepšali, kot je to storil Gantar. Morda je njegov bolj poetičen, vendar zgreši poanto. Človek je torej: »tisto najstrašnejše« in »tisto najnedomačnejše«. Grška beseda, ki na tak način opiše človeka, je *δεινόν*, *deiná*. *Δεινόν* prvič pomeni

»strašno v smislu tistega obvladujočega, nadvladujočega vladanja, ki na enak način izziva tako panično grozo, resnično tesnobo kot tudi zbrano, v sebi nihajočo, obmolknjeno plahost. (...) Drugič pa *δεινόν* pomeni nasilno v smislu tega, kar uporablja silo; z njo ne samo razpolaga, ampak s silo tudi deluje.« (Ibid.: 150-151)

Nasilno se prevaja z ne-domačnim glede na to, kako to nasilno deluje na nas:

»Nedomače ne dopušča, da se udomačimo. V njem tiči nad-vladujoče. Človek pa je najnedomačnejše, ker ne samo, da sredi tako razumljenega ne-domačnega preživlja svoje bistvovanje, ampak ker izstopa, odrine iz svojih najbližjih in najbolj navajenih, domačih meja in kot na-silni prestopi mejo domačega, in sicer prav v smeri nedomačnega v pomenu nadvladujočega.« (Ibid.: 152)

Poglejmo drugi pomenljivi verz (Sofokles, 1992: v. 358): »Vedno izhod si poišče,/ nikdar ne zaide v zadrego«, kar se v izvorniku glasi *érkhte tai áporos ep' audèn*. Prevod po Heideggru se glasi: »Povsod na pot odrine,/ neizkušen brez izhoda nič ne doseže.« (Heidegger, 1995: 149) Povsod si človek drzne iti, in pri tem »je vržen s slednjega tira«. V vsem tem, pravi Heidegger, človek postane najnedomačnejši: »(K)er zdaj je kot ta na vseh poteh brezpotni namreč izvržen iz čisto vsakega odnosa z domačim in se nadenj zgrne poguba, propad.« (Ibid.: 153) Lacan pravi malo drugače:

»To ne pomeni: »On ni brez moči pred ničemer.« Ta *érkhetai* zahteva, da z njim potegnemo nekaj, kar je – *ep' oudèn*⁵⁶ (...) On gre dobesedno proti ničū tega, kar se more pripetiti. K temu gre samo tako, da je namreč *pantopóros áporos*, pretkan in vedno osleparjen in bedak. Ne neha delati neumnosti. To pomeni, da se vedno znajde na tem, da se mu njegove spretnosti in zvijače sprevačajo v nespamet.« (Lacan, 1988: 276)

Heidegger potegne ostrejši komentar kot Lacan, vendar je razvidno, zakaj je Gantarjev prevod povsem neustrezen. Gantar pomen olepša, noče izdati nič motečega, nič takega, kar bi bralcu dalo misliti.

Gremo naprej: »(L)e sredstva, da smrti bi utekel,/ ne najde.« (Sofokles, 1992, v. 360-361). »A iz stiske bolezní/ težko ozdravljivih/ le našel je pot.« (Ibid., v. 361-363) Tako pravi Gantarjev prevod, a poslušajmo zopet Lacana: »(Z)bor pove, da si je človek zasnoval, izmislil neko neverjetno strahovito zvijačo, ki je kaj? – je (...): *phygàs nósön amēkhánön*, kar dobesedno pomeni *beg v neverjetne in nemogoče bolezni*.« Gre za to, da si je človek sam »izmislil, zgradil in proizvedel« bolezni. »Tu ne gre za *beg pred boleznimi*, (...) dodano je ravno, da je bolezen *amékhanos*⁵⁷, se pravi sakramenska zvijača.« (Lacan, 1988: 277) Heideggrov prevod tega mesta se glasi: »(Č)etudi se spreten umik mu posreči/ pred mučnim bolehanjem.« (Heidegger, 1995: 149).

Začetek zadnje kitice po Gantarju: »Kadar spoštuje domače zakone/ in svete pravice bogov,/ je mestu ponos in branik./ A mesta izmeček, če v svoji se trmi/ z nesrečo pajdaši!/<« (Sofokles, 1992, v. 368-369). Heidegger pa takole: »Hodi med zemlje postavo/ in zaklinjanim skladom bogov./ Nad mesto visoko se vzdigne, mesto izgubi,/ komur je nebivajoče bivajoče/ zaradi

⁵⁶ k ničū, proti ničū; *epí* – na, k, tja, do, v, proti (Ibid., op. p. 31)

⁵⁷ za kar ni pomoči; težaven, nemogoč, neverjeten, ki se ne da premagati, nerazumljiv (Ibid., op. p. 35)

drznosti.« (Heidegger, 1995: 149). Imamo nekoga, ki spoštuje tako zemeljske zakone kot zakone, predpise bogov in zato »v najvišji meri deluje v smislu mesta (*hypsípolis*)« (Meier, v 1989: 1582); po drugi strani pa imamo nekoga, ki je predrzen, ki si vse upa, ne ozirajoč se na nesrečo, ki jo prinaša, in je »zoper mesto (*ápolis*)« (Ibid.:1582) Lacan izpostavi besedno zvezo *nómous parerōn*, kar pomeni: neustrezno povezovati, narobe vpletati, vsevprek pomešati zakone⁵⁸. Ker zakoni zemlje in zakoni bogov ne pripadajo istemu redu, bo, če jih bomo pomešali, vse narobe. Tako da Zbor že sedaj reče, da se tistemu, ki meša zakone na noben način ne želi pridružiti, ne želi biti njegov prijatelj in tudi ne imeti iste želje. A kdo meša in zamenjuje zakone zemlje z *dike* bogov? Na prvi pogled se zdi, da je Kreon tisti, ker predstavlja zakone polisa ter jih istoveti z zakoni bogov. Vendar so ti zakoni polisa, ti zemeljski zakoni tisto, v kar se vmešava Antigona (Lacan, 1988: 278). Heidegger iz zadnjih verzov potegne sledečo konotacijo: tisti, ki se »visoko vzpno«, hkrati postanejo »brez mesta in stanu, samotni, o-samljeni, ne-domačni, brez izhoda sredi bivajočega v celoti« (Heidegger, 1995: 154).

Tako nas zbor vpelje in nakaže smer Antigonine usode: Antigona v svoji trmi in drznosti vztraja v svojem dejanju in prav to dejanje jo vrže v Heideggrov koncept ne-domačnega. Ona se v svoji drznosti »visoko vzpne« in posledično ostane »brez mesta in stanu, o-samljena«. V tej osamljeni ne-domačnosti se bliža in dotika Lacanovega koncepta *átē*.

⁵⁸ Gre za Lacanov prevod besede *pareirōn* (Lacan, 1988: 278).

8. SKLEPNE BESEDE

Antigoni smo podelili status tragedije želje ter jo vpisali v polje etike, v katero se vpisuje preko vednosti, za katero se ve. Antigonina pozicija znotraj te etike je jasno začrtana: rodi se v konstelacijo vednosti, rodi se s simbolnim dolgom do svojega očeta Ojdipa in krivdo s koreninami v mitu o Kadmosovem dejanju. Mit nosi pogubne posledice, saj se njegovo prekletstvo prenaša na naslednje družinske rodove. S tem prekletstvom upravlja gon smrti. Antigono vodi prav ta gon smrti, ki naredi iz nje instrument v rokah družinske tradicije prekletstva.

Žal nam je, da so nas jezikovne zapreke odvrnile od tega, da bi lahko prebrali tekst v izvorniku. O tem pravi Lacan, da je »blazno poučno« in tudi sam izhaja in se nanaša na izvornik. Kar pride še posebno do izraza v našem sedmem poglavju, kjer govorimo o hvalnici človeku. Zmotnost Gantarjevega prevoda ali vsaj določen odklon od izvornika nas popelje v območje človeka, ki se mu pripisujejo najstrašnejše, najnedomačnejše in tudi najneumnejše stvari. Naš sklep na to temo je sledeč: prav v tem območju bi se znašla tudi Antigona, če ji ne bi bila podeljena določena vrednost s pomočjo dejavnikov, ki jih bomo opisali spodaj.

V tem tekstu smo tragedijo *Antigona* predstavili v polju, ki se pene nad realnimi posledicami realnih dejanj (*Antigona* kot nora, trmasta in fanatična ženska). Pred očmi imamo sublimno dramo, ki jo usodno zaznamujemo s psihoanalitičnim diskurzom. Zato, da se odmaknemo od čiste, trde in umazane realnosti podob in dejanj, potrebujemo določene dejavnike, ki nam omogočijo pogled iz povsem druge perspektive. Prvi dejavnik: Sofokles s tem, ko dogajanje postavi na oder, podeli norim, fanatičnim, realnim podobam nek status. Prav tako tudi Antigonini smrtonosni strasti, ki eksistira onstran načela ugodja, podeli določeno vrednost prav s tem, ko jo naredi vidno. Moment katarze s svojim specifičnim učinkom na naša čustva je drugi dejavnik na poti k statusu sublimne drame. Katarza kot ključni moment tragedije zahteva radikalen konec s smrtjo. Antigona se s simbolno smrtjo vpiše v polje med-dvema-smrtima, ki v nas gledalcih s končnim sublimnim prizorom smrti vzbudi katarzični občutek. Posledica katarzičnosti pa je fascinacija z *Antigono*. Smo že pri tretjem dejavniku: Njeno umetniško vrednost, Antigonino sublimnost, določa njena umeščenost v kraj med-dvema-smrtima. Moč sublimacije same na sebi je v tem, da lahko podeli določeno vrednost »nemoralnim« stvarem, da prevprašuje in redefinira meje moralnega.

Ugotovili smo, da Antigonino etično dejanje presega Kantov koncept etičnega dejanja ravno na točki, kjer postane očitno, da so strogi Kantovi pogoji etičnega popolnoma nefunkcionalni: ne predpostavijo »skritega« subjektivnega. Lacan preseže Kanta v radikalni zahtevi po predrugačenju subjekta. Prav ta *surplus* Antigoni zagotavlja mesto v kategoriji pravega etičnega dejanja. Opozoriti je potrebno, da v tu obravnavanem konceptu etičnega ne gre za nikakršne moralne konsekvence. Smo zelo daleč od polja moralnih nauk. Lacanovo etično nosi v svojem jedru nekaj neetičnega, nekaj, kar pogojuje nastop etičnega. To neetično doživljamo kot tisto, kar nas šokira, kar nas pretrese. Lacanov paradigmatski primer etičnega dejanja, samomor, meri na jedro biti, na užitek, perverzen, nereguliran *jouissance*, ki je v službi gona smrti. Človek za ta obsceni užitek, ki ga vodi gon smrti, žrtvuje vse, tudi življenje. Antigona tako reprezentira triumf gona smrti. Antigonino dejanje se umešča v polje etike kot *prelomna točka*. Antigonina etika ni etika Kreona kot zastopnika državnega zakonika. Antigona deluje proti tej etiki, deluje proti zakonu, a je vseeno etična.

Na tej točki preidemo h glavni poanti, ki smo ji sledili skozi celotno nalogo. Lacan k Antigonini etiki ne pristopi na način, da bi iskal nek vsebinski vzrok njenemu dejanju. Njena etika je ravno v slepem brezkompromisnem vztrajanju, ki jo pripelje v območje med-dvema-smrtima. Ne gre nam za vsebino, temveč za samo formo vztrajanja mimo vseh argumentov. In prav ta forma napotuje na etično pozicijo brez kantovsko-patoloških vzgibov. Antigonino brezglavo vztrajanje, njena posledična izključitev iz simbolne mreže, iz simbolne skupnosti in manko patoloških vzgibov nujno vzbudijo v gledalcu vprašanje Kaj hoče?, Che vuoi? Vsaka interpretacija, ki skuša Antigoninemu vztrajanju pri dejanju, najti pozitiven vzrok – da stoji na strani družine in sorodstva, da brani človeško dostojanstvo, da to, kar stori, stori v imenu incestuozne ljubezni, in še feministična interpretacija, ki postavlja Antigono za zgled feministične figure, ki se upira moški oblasti – je poskus odgovora na Che vuoi? Odgovor na to vprašanje je fantazmatski konstrukt, s katerim skušamo zapolniti manko v Drugem. To se pravi, da so vse interpretacije, ki poskušajo podati vsebinsko razlago in podeliti neko smiselnost njenemu dejanju, ki poskušajo odgovoriti na ta Che vuoi?, Zakaj je storila dejanje, kaj hoče s tem povedati?, natanko fantazmatski scenariji. Golo formo Antigoninega dejanja uteleša Lacanova maksima etike psihoanalize »ne popusti glede svoje želje«, kjer se dvignemo na nivo zvestobe želji sami, na nivo etične dolžnosti.

9. LITERATURA

1. Aristoteles (1982): Poetika, CZ, Ljubljana.
2. Beseda, dejanje, svoboda (1990), Analecta, Ljubljana.
3. Burkert, Walter (1979): Structure and History in Greek Mythology and Ritual, London: University of California Press, Berkeley, Los Angeles.
4. Butler, Judith (2000): Antigone's Claim, Columbia University Press, New York.
5. Christian, Meier (1989): Antigona, Nova revija 8, št. 92, Ljubljana.
6. Claudel z Lacanom (1996), Analecta, Ljubljana.
7. Claudel, Paul (1996): Talka, Claudel z Lacanom, Analecta, Ljubljana.
8. Dukat, Zdeslav (1996): Grška tragedija, Demetra, Zagreb.
9. Erzar, Tomaž (1999): Družinska skrivnost, Problemi 3-4, Ljubljana.
10. Freud, Sigmund (1994): Das Unheimliche, Analecta, Ljubljana.
11. Freud, Sigmund (1987): Onstran načela ugodja, Metapsihološki spisi, Studia humanitatis, Ljubljana.
12. Freud, Sigmund (2000): Totem i tabu, Stari grad, Zagreb.
13. Girard, René (1989): Totalitaren proces, Nova revija 8, št. 92, Ljubljana.
14. Heidegger, Martin (1995): Uvod v metafiziko, Slovenska matica, Ljubljana.
15. Kant, Immanuel (1993): Kritika praktičnega uma, Analecta, Ljubljana.
16. Lacan, Jacques (1996): Ojdipov mit danes: Komentar trilogije Coûfontainov Paula Claudela, Claudel z Lacanom, Analecta, Ljubljana.
17. Lacan, Jacques (1988): Etika psihoanalize, DE, Ljubljana.
18. Lacan, Jacques (1993): Hrbtna stran psihoanalize, Filozofija skozi psihoanalizo VII, Analecta, Ljubljana.
19. Lacan, Jacques (1994): Spisi, Analecta, Ljubljana.
20. Lacan, Jacques (1996): Štirje temeljni koncepti psihoanalize, Analecta, Ljubljana.
21. Leader, Darian; Groves, Judy (1995): Lacan For Beginners, Icon Books, Cambridge.
22. Miller, Jacques-Alain (2001): O nekem drugem Lacanu, Analecta, Ljubljana.
23. Miller, Jacques-Alain (1990): Jacques Lacan: opombe h konceptu *passage à l'acte*, Beseda, dejanje, svoboda, Analecta, Ljubljana.
24. Salecl, Renata (1993): Zakaj ubogemu oblast?, DZS, Ljubljana.
25. Slapšak, Svetlana (1993): Ženska v grški drami, Krt, Ljubljana.
26. Sofokles (1992): Antigona, prevedel Kajetan Gantar, MK, Ljubljana.

27. Steiner, George (1996): *Antigones*, Yale University Press, New Haven and London.
28. Stoll, Viljem (1887): *Grška mytologija*, založil J. Kranjec, Novo Mesto.
29. Zeitlin, Froma (1990): *Thebes: Theatre of Selfe and Society*, Princeton University Press, Princeton.
30. Zupančič, Alenka (1993): *Etika realnega*, Analecta, Ljubljana.
31. Zupančič, Alenka (2000): *Ethics of the Real*, Verso, London.
32. Zupančič, Alenka (1996): *Mesto tragedije v psihoanalizi: Ojdip in Sygne, Claudel z Lacanom*, Analecta, Ljubljana.
33. Zupančič, Alenka (1990): *Dejanje, svoboda, zlo*, Analecta, Ljubljana.
34. Zupančič, Alenka (1999): *Passage à l' acte ali umetnost kot dejanje*, Razpol 11, Problemi 7-8.
35. Zupančič, Alenka (2000): *Passage à l' acte ali umetnost kot dejanje. Drugi del: Sublimacija in ljubezen*, Problemi 1-2.
36. Žižek, Slavoj (1988): *Graf želje, Želja in krivda, Filozofija skozi psihoanalizo / IV*, Analecta, Ljubljana.
37. Žižek, Slavoj (1999): *Krščanstvo, dejanje in zlo*, Razpol 11, Problemi 7-8.
38. Žižek, Slavoj (1985): *Problemi teorije fetišizma, Filozofija skozi psihoanalizo / II*, Analecta, Ljubljana.
39. Žižek, Slavoj (1990): *Roberto Roselini: dejanje, svoboda, samomor, Beseda, dejanje, svoboda*, Analecta, Ljubljana.
40. Žižek, Slavoj (2000): *The Ticklish Subject*, Verso, London, New York.
41. Žižek, Slavoj (1996): *Versagung: Claudel in Prešeren, Claudel z Lacanom*, Analecta, Ljubljana.
42. Weber, Alfred (2000): *Klasična tragedija*, Nova revija 19, št. 213/214, Ljubljana.