

Teatralizirani pekel zmagovalcev Smoletove *Antigone*, Hiengovega *Osvajalca* in Zupančičevega *Elektrinega maščevanja*

TOMAŽ TOPORIŠIČ

Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo,
Trubarjeva 3, SI 1000 Ljubljana, tomaz.toporisc@agrft.uni-lj.si

DOI: <https://doi.org/10.18690/scn.18.2.96-111.2025>

1.01 Izvirni znanstveni članek – 1.01 Original Scientific Article

Prispevek se posveča trem dramam, v katerih so avtorji posegli po antičnih mitih in zgodovinskih dogodkih, da bi spregovorili o sodobnih etičnih dilemah. Izpostavi Smoletovo *Antigono* (1960), Hiengovega *Osvajalca* (1970) in Zupančičevo *Elektrino maščevanje* (1988). Vse tri drame zaznamuje badioujevska »strast do realnega«. Smole tematizira nasprotje med posameznikom in državo v duhu povojne kritične generacije. Hieng opozarja na nevarnosti kolonializma, fanatizma in zgodovinskega nasilja. Zupančič pa oživilja mit o Elektri in tematizira nemoč resnice v času ideološke otopelosti. Kljub različnim estetikam vse tri drame povezuje potreba misliti mit in zgodovino na nov način.

The present contribution focuses on three dramas whose authors turned to ancient myths and historical events to address contemporary ethical dilemmas. The dramas under scrutiny are: *Antigone* (1960) by Dominik Smole, *The Conqueror* (1970) by Andrej Hieng, and *Electra's Revenge* (1988) by Mirko Zupančič. All three plays are marked by a Badiouan "passion for the real". Smole explores the conflict between the individual and the state in the spirit of a post-war critical generation, Hieng draws attention to the dangers of colonialism and fanaticism, While Zupančič revives the myth of Electra to confront the impotence of truth in an era of ideological numbness. Despite bearing different aesthetics, all three dramas unite in their need to rethinking myth and history in a completely new way.

Ključne besede: povojna slovenska dramatika, antični mit, parafraza, Dominik Smole, Andrej Hieng, Mirko Zupančič

Key words: post-war Slovenian drama, ancient myth, paraphrase, Dominik Smole, Andrej Hieng, Mirko Zupančič

Uvod:¹ Tri igre o sodobnih etičnih dilemah ter strasti do realnega

BALTASAR: Ne, vse je bilo videti prazno in nesmiselno.

CAETANA: Strah, moj lepi Baltasar ... Ja ... Ja ... – Ampak: ta občutek, ta tesnoba, a je to zgodovina?

BALTASAR: Slutnja!

CAETANA: Česa ...? Da je vse brez haska ...? (Hieng 1971: 56)

Ko je leta 1960 najprej na Odru 57, potem v ljubljanski Drami doživela uprizoritev ena največkrat interpretiranih dram druge polovice 20. stoletja, je sprožila spraševanja o protislovnosti dveh etik, države in posameznika, ki jo nosi v sebi že Sofokles, druga polovica 20. stoletja pa jo samo še poudarja. Zgodba Smoletove *Antigone* je do neke mere botrovala tudi nastanku prve »lacanovske« variante te »praigre« izpod peresa Slavojja Žižka, ki je antično zgodbo in njene odslikave v sedanjosti povezal z Brechtom in Lacanom. Antigona je bila izrazito aktualna tudi v času vojne v Bosni, ko jo je Dušan Jovanović obdelal skozi tematiziranja krize etike v času razpada Jugoslavije in bratomorne vojne v Bosni. V istem obdobju jo je avtorsko in stilistično dognano obdelal tudi Krištof Dovjak v *Antigoni* (1994). Če je Smole v času Odra 57 in »kritične generacije« povojnih levičarskih intelektualcev kot vodilno ime nove slovenske dramatike, gledališča in kulture na začetku šestdesetih let v dialogu s Sofoklom tematiziral problematiko subjekta in svobode v času po drugi svetovni vojni in njenih etičnih posledicah, se je tematizacije nadvse podobnih tematik v navezavi na kritiko kolonializma ter verskega fanatizma, v svoji nenavadni, »zgodovinski« igri *Osvajalec* deset let kasneje lotil njegov mlajši sodobnik Andrej Hieng, katerega stoletnico rojstva praznujemo letos. Če je bil Smole prav z *Antigono* pomemben akter nove slovenske dramatike, ki je doživela vzpon v petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja s t. i. kritično generacijo, njen duh pa so utelešali predvsem trije fenomeni: eksistencialistična dramatika, dramatika in gledališče absurda ter poetična drama, je Hieng v času, ko sta bili ustanovljeni dve novi eksperimentalni gledališči, Glej in Pekarna, ki sta označili obrat od literarnega k performativnemu, prav tako postavil na oder igro o odru življenja in zgodovini, mitosu in sedanjosti. Igra sicer na prvi pogled ni pomenila velikega oziroma vidnega preloma znotraj slovenskega gledališča in dramatike, a je enako uspešno kot *Antigona* tematizirala sodobni čas.

¹ Prispevek posvečam stoletnici rojstva Andreja Hienga in Mirka Zupančiča. Nastal je v okviru raziskovalnega programa UL AGRFT *Gledališke in medumetniške raziskave* (P6–0376), ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

Verjetno ni nikakršno naključje, da je Hiengovega *Osvajalca* krstno postavil na oder Mestnega gledališča ljubljanskega prav Dušan Jovanović, predstavnik nove generacije performativnega obrata, ki je utelešal tako sodobno dramatiko kot sodobno režijo. Hkrati pa je iz pričevanja Draga Jančarja, enega najbolj cenjenih in daljnosežnih dramatikov generacije, ki je sledila Hiengu in Smoletu, jasno razvidno, da je prav ogled *Osvajalca* na začetku sedemdesetih let močno vplival na mlajšo generacijo literatov, gledališčnikov in intelektualcev. Jančar je za gledališki list druge uprizoritve igre leta 2008 v ljubljanski Drami, prav tako v režiji Dušana Jovanovića, izpostavil, da sta se ob prvi uprizoritvi igre leta 1970 med gledalci v dvorani razširila »nemir in nervozna moč«, ki je gledalce pripeljala do tega, da v igri »ne gre za Špance, ampak za nas. Za očete, ki so se pogreznili v svoj znameniti nesmisel«, v katerem »sploh nič ni bilo več mogoče« (Jančar 2008: 79).

Obema igrama, Smoletovi *Antigoni* in Hiengovemu *Osvajalcu*, je skupna badioujevska strast do realnega, oziroma, če uporabimo interpretacijo Rada Rihe: »Ključ za celotno razumevanje 20. stol., zapiše Badiou v svojem *20. stoletju*, je strast do realnega« (Riha 2009: 14). Obe drami v svoji strasti do realnega prikazujeta izrazito negativno sliko sveta, ki je hkrati sodoben, zgodovinski in mitološki. Strasti do realnega je zavezana tudi tretja igra, ki jo je napisal njun sodobnik Mirko Zupančič in bo tudi predmet naše primerjalne obravnave, *Elektrino maščevanje*: zanimiv poskus obuditve tragedije v »ubožnem času« poznega socializma, leta 1988.

Smoletova *Antigona* kot moderna tragedija v Lacanovem smislu

»Zato sem tu, da zvem, kdo sem.« (Smole: *Antigona*)

Začnimo s Smoletovo *Antigono*, danes že klasično dramo vsestranskega ustvarjalca, literata in kulturnika, novinarja na Radiu Ljubljana, svobodnega književnika, v sedemdesetih letih tudi umetniškega vodje v Slovenskem mladinskem gledališču, predvsem pa sodelavca *Besede*, *Revije 57* in *Perspektiv*, okoli katerih se je zbirala t. i. kritična generacija. Večji del njegovega ustvarjanja je posvečen dramatiki, vrh pa nesporno pomeni *Antigona*, poetična drama v svobodnih verzih, ki je leta 1960 doživela uprizoritev v kar treh slovenskih gledališčih: krstno je bila postavljena na eksperimentalnem Odru 57 (režija Franci Križaj),² nato pa istega leta še v SNG Drami

² Dramaturga predstave sta bila Janko Kos in Taras Kermauner; Kreona je igral Jurij Souček, Ismeno Iva Zupančič, Teiresiasa Branko Miklavc, Haimona Brane Ivanc in Paža Danilo Benedečič.

Maribor (režija Miran Herzog) in SNG Drami Ljubljana (režija Slavko Jan).³ Leta 1961 je izšla v knjižni izdaji in bila nagrajena kot najboljšo dramsko besedilo na Sterijevem pozorju (festivalu jugoslovanskih gledališč v Novem Sadu). Ta igra, o kateri je Vladimir Kralj v *Pogledih na dramo* leta 1963 izpostavil, da »tako idejno bogatega in stilno dovršenega dramskega besedila nismo slišali na Slovenskem že od Cankarja dalje« (Kralj 1963: 356), je do danes kljub izjemni izpostavljenosti znotraj slovenske dramatike naletela na relativno skromno število uprizoritev.

Pa vendar je bila uprizoritev *Antigone* na Odru 57 iniciacijsko dejanje nove slovenske dramatike in gledališča, o katerem je Dane Zajc (kot izpostavlja urednik Smoletovih zbranih del Goran Schmidt) zapisal, da se od leta 1960 ni nikoli več zgodilo to, kar se je takrat zaradi *Antigone*, saj je bila z njo inicirana neka generacija ustvarjalcev. Šlo je za neponovljiv dogodek, v katerem je Zajc izpostavil predvsem sporočilo *Antigone* o Odru 57 in kritični generaciji, ki je hotela biti samosvoja in je stremela k individualnosti ter tako prihajala v konflikte s takratno oblastjo. (Smole 2006: 205–206)

Smoletova *Antigona* je že tipična moderna tragedija v Lacanovem smislu, ki vpisuje svet brez bogov, svet, v katerem je »bog usode mrtev« (Zupančič 1996: 136). Avtor v njej izhaja iz Sofoklejeve *Antigone*, vendar pa je v obdelavo antičnega mita (podobno kot Jean Anouilh v navezavi na 2. svetovno vojno v *Antigone*, prvič uprizorjeni v okupiranem Parizu leta 1944) vnesel številne novosti in posodobitve na ravni zgodbe, dramskih oseb, filozofskih spoznanj, poetičnega izraza ter tako oblikoval izvirno in samosvoje delo.

Zanimivost in hkrati daljnosežna poteza avtorja je, da se v njegovi drami *Antigona* kot dramska oseba nikoli ne pojavi, a vse preostale dramske osebe o njej nenehno govorijo: opisujejo njena dejanja, počutje, vedenje in navajajo njene misli. Brane Senegačnik v izvrstni študiji *Moč odsotnega: eluzivnost resničnosti v dveh Antigonah* skozi medbesedilno analizo nakaže, da Smole zelo natančno bere Sofokla (ob njem pa tudi Anouilhovo verzijo *Antigone*) in ugotovi, da natančnejše branje med grškim prototekstom in Smoletovim metatekstom lahko najde »globinsko analogijo«, ki je tako tematska (v smislu vprašanj ultimativne resničnosti) kot dramaturška (v smislu motivacije):

Odločilno vlogo v obeh dramah ima to, kar je odsotno: kar se v drami sploh ne pojavi kot lik. Pri Sofoklu so to bogovi, pri Smoletu pa sta odsotna Polinejkovo truplo in naslovna junakinja, in sicer do samega konca drame, ko se njena odsotnost

³ Dramaturga sta bila Bratko Kreft in Lojze Filipič. Nekaj igralcev je bilo istih kot pri krstni uprizoritvi – Kreona je ponovno igral Jurij Souček, Ismeno Štefka Drolc, Teiresias sta bila Stane Sever in ponovno Branko Miklavc, Haimon Boris Kralj in Paž Ali Raner. Uprizoritev je prejela štiri nagrade na 6. Sterijevem pozorju v Novem Sadu leta 1961: za najboljšo besedilo (Dominik Smole), za sceno ter za vloge Kreona in Paža.

nekako prelije v Paževo. Paž tedaj pobegne, izgine z obzorja dramske resničnosti: čeprav se drama tedaj sklene in dramska resničnost na ta način ugasne ... (Senegačnik 2018: 59)

Če je pri Sofoklu »delovanje odsotnega božjega na različne načine in v različni meri značilno za vse ohranjene tragedije« (Senegačnik 2018: 60), Smoletova odsotna Antigona paradoksalno usmerja mišljenje in dejanja drugih oseb, zaradi česar je kljub svoji fizični odsotnosti ves čas navzoča. Tako Smole v svoji varianti poetične drame izoblikuje literarno pisavo kot »prostor, v katerem se artikulirajo vprašanja o naravi osebne identitete« (Kraner 2023: 163). Antigoninim prizadevanjem, da si poleg Eteokla pokop zasluži tudi brat Polineik, se sprva pridruži sestra Ismena, za katero pa se izkaže, da zgolj ponavlja Antigonine misli, medtem ko je sama prešibka, da bi vztrajala v iskanju, saj ji ni do neke višje resnice, temveč le do lastne veljave. Ko spozna, da ji dejanje ne bo prineslo slave in časti, temveč sramoto, se od Antigone odvrne in jo razglasi za noro. Kreonova razdvojenost med človekom in na drugi strani vladarjem skozi dramo pridobiva tragične razsežnosti. Teiresias, Sofoklov antični videc, pri Smoletu postane cinični, tuzemeljski dvorni filozof in državni ideolog, za katerega je značilno konformistično in nihilistično razmerje do sveta. Glavni konflikt v drami tako poteka med moralno odgovornostjo posameznika in splošno veljavniimi zakoni družbe. Ta konflikt pa dramske osebe realizirajo, resda ves čas skozi eksistencialistično optiko, ki je zelo drugačna od Sofoklove, a res na različne načine: iščejo, vztrajajo, odnehajo, se prilagodijo.

Smoletova *Antigona* je skozi svojo bogato zgodovino uprizoritev in znanstvenih razmišljanj doživela številne interpretacije, ki bi jih lahko strnili v dve skupini. Prvi v Antigoni iščejo odmeve konkretnega zgodovinskega časa: sprta brata simbolizirata ideološko razdvojenost Slovencev med drugo svetovno vojno in po njej, nepokopano Polineikovo truplo je spomin na zamolčane poveljne poboje, v drami je prisotna kritika takratne komunistične oblasti, takoj po premieri pa so v njej iskali tudi namige na konkretne osebe iz političnih krogov.⁴ Drugi sklop interpretacij, ki je za naše razmišljanje bolj intriganten, se naslanja na vprašanje, kako živeti, da bi človek živel resnično in vredno življenje. Izhaja iz eksistencialistične filozofije, ki v

⁴ Smole je leta 1990 na pisemsko vprašanje Toneta Smoleja, ki ga je zanimalo, zakaj si je izbral ravno temo Antigone, v začetku devetdesetih let odpisal: »Tema Antigona me je zanimala seveda zaradi bratomorne vojne, ki sta jo bila v Sofoklejevi Antigoni Eteokles in Polineik. To so bila leta, ko smo že temeljito premišljevali o vojni 41–45, bratomorstvo minule vojne je močnemu delu takratnih literarnih tridesetletnikov na najrazličnejše načine problematizirala čas, ki je bil za nami in življenje, kakršno je nastalo v njem. Sofoklejeva Antigona je bila pač idealna predloga za varianto moje izkušnje.« (Schmidt 2011: 212–213)

središče postavlja svet brez boga, v katerem pa smo svobodni, da izbiramo in živimo v skladu s svojo izbiro ter s tem ustvarjamo sebe. Človek tako postane človek šele skozi svoja dejanja. Iskanje Polineika pomeni za Antigono iskanje avtentičnega načina osebne eksistence, pa čeprav za ceno lastnega življenja. Tega dejanja ji ne nalagajo bogovi, temveč njena vest, človeškost, ki jo nosi v sebi. Jacques Lacan moderno tragedijo definira kot nasprotje antične tragedije, v kateri je po Heglu moč tragičnih značajev v tem, da to, kar hočejo in izvršijo, tudi so od svojega rojstva do smrti. Moderna tragedija pa nam po Lacanovi interpretaciji odvzame simbolni dolg, v katerem imamo svoje mesto. Krivda, ki nam ostane v modernem svetu, je »tista cena, ki jo plačujemo za to, da je Bog usode mrtev« (citirano v Zupančič 2009: 133).

To misel, ki junakinjo vzpostavi kot nosilko avtorjeve eksistencialistične misli, je v enem izmed intervjujev izpostavil tudi Dominik Smole: »Antigona je tisto, kar vsak zase ve, da bi moral biti.« In če je prav junakinja to, kar vsak ve, da bi moral biti, je njena vloga v sodobni družbi vsekakor središčna. In to v smislu subjekta, ki je uporniški, včasih celo nekoliko anarhičen. Predvsem pa v vlogi subjekta, ki ne pristaja na tradicionalno vlogo ženske v sodobnem, enoumnem svetu.

V prepletu »slovenskih« Antigona se za konec pomudimo še pri dveh zadnjih najbolj odmevnih. Jovanovičevi iz leta 1993 in Žižkovi iz leta 2015. Na Smoletovo in hkrati vsaj še na Sofoklovo, Brechtovo in Anouilhovo *Antigono* se nanaša gotovo tudi ena najzanimivejših Antigona izteka 20. stoletja: Jovanovičeva istoimenska igra, uprizorjena leta 1993, ki je del njegove trilogije o vojni v bivši Jugoslaviji. Jovanovičeva *Antigona* je eksplicitno osredotočena na problem moči in nemoči ženske, hkrati pa seveda tudi polis. Toda z Jovanovičem serija Antigona v slovenskem prostoru še ni zaključena. Zadnja, izjemno zanimiva in enigmatična je verzija verjetno najbolj izpostavljenega slovenskega filozofa lacanovske provenience Slavoj Žižka, *Antigona oziroma Trojno življenje Antigone*, »etično-politična vaja«, brechtovski učni komad, za katerega v izvrstnem predgovoru avtor zapiše, da »se ne pretvarja, da je umetniško delo« (Žižek 2015: 30), ampak izhaja iz »Brechtovih treh učnih komadov (Dajevec, Nejevec, Dajevec 2), za katere je značilno, da se »na odločilni točki dogodki odvijajo v tri različne smeri« (Žižek 2015: 30). Ta slogovno heterogena verzija je zanimiva predvsem zaradi Žižkove trojne »dialektične« reinterpretacije Sofokla, ki se uvršča v serijo filozofskih ukvarjanj s problematiko od Hegla, Heideggerja, Kierkegaarda, Lacana in Hribarja ter Zupančičeve. Pri tem je Žižek prepričan, da »klasično delo lahko ohranimo pri življenju le tako, da ga jemljemo kot 'odprto', kot usmerjeno v prihodnost, ali tako, da se (če uporabim metaforo Walterja Benjamina) vedemo, kot da je klasično delo film, ki ga je mogoče razvijati le s kemično raztopino, ki je bila iznajdena kasneje, tako da šele danes vidimo celotno sliko.« (Žižek 2015: 10)

Pri Smoletu postane očitno, da je Antigona (če spet uporabimo Žižkove besede) »unheimlich figura, ki načenja harmonijo tradicionalnega univerzuma« (Žižek 2015: 25). Sofokla torej v dialogu s Smoletom lahko in verjetno tudi moramo brati skozi današnji čas, a ne aktualistično-politično, ampak »filozofsko«. Ali, kot misli odsotne Antigone izreče Stražnik:

/n/sem le to, kar sem, in svet ni samo to,
kar vidim, čutim, otipljem.
Zakoni drugi vodijo življenje,
zato sem tu, da jih spoznam,
zato sem tu, da zvem, kdo sem.
(Smole 2009: 27–28)

**»Nočem, da bi bila moja volja v nedogled podrejena volji drugih« –
*Elektrino maščevanje kot novodobni poskus obuditve tragedije***

Kot zanimiva primerjava se na tem mestu ponuja pozna drama teatrologa, dolgoletnega profesorja na Akademiji za gledališče (UL AGRFT), igralca in dramatika Mirka Zupančiča, katerega stoletnico rojstva praznujemo v letošnjem letu. Zupančičev poskus novodobne tragedije je že z naslovom označen kot parafraza delov mitske zgodbe o Atridih, iz katere so črpali veliki Ajshil, Sofokles in Evripid. Avtor je kot poznavalec klasične tragedije obsojen na več kot dobro poznavanje vsaj vseh treh predhodnic (drugega dela Ajshilove znamenite trilogije *Oresteja*, *Prinašalke pitnih darov*, in pa Sofoklove in Evripidove tragedije *Elektra*). Ključ za uspešnost oziroma izvirnost njegove tragedije mora biti (podobno kot pri Smoletu) tesno povezan z uspešnostjo njegove tehnike renovacije večini bralcev in gledalcev že znane tematike. Zupančičeva odločitev za parafrazo je bila nekako v duhu časa, v katerem je igra nastala. Spomnimo se samo na nekaj sočasnih besedil, ki vsa napotujejo na tehniko parafraze: od Jančarjevega *Zalezujoč Godota* in Jovanovičevega *Viktorja ali dan mladosti*, obe predelavi dveh klasik modernizma in avantgarde 20. stoletja, Becketta in Vitracca. In pa *Medejo* Daneta Zajca, ki je (podobno kot Smoletova *Antigona*) Zupančiču blizu zaradi antičnega obnebjaja protobesedilnih predlog.

Vsi trije avtorji novodobnih tragedij kot parafraz, Smole, Zajc in Zupančič (ob njih pa vsaj še Dušan Jovanović), črpajo po eni strani iz mita, na drugi strani pa iz antičnih tragedij. Nobeden pa se ne odloči za očitnejšo aktualizacijo prototekstov, npr. v smislu Heinerja Müllerja in njegove *Medeje materiala* ali pa *Medejo* Krištofa Dovjaka, slovensko aktualizacijo, ki bi jo bilo ob neki priložnosti vsekakor zanimivo primerjati z Müllerjevo. V Smoletovem in Zajčevem primeru je svet tragedije poetiziran, prevzame formo poetične drame ali pesniške igre. Prototeksti ju zanimajo toliko, kolikor v

njih obstajajo vzporednice z njuno lastno poetiko. Mirko Zupančič se igre s prototeksti loteva nekoliko drugače. Na eni strani se odloči za prizorišče Ajshilove ali Sofoklejeve tragedije, se pravi kraljevsko palačo. Nadaljnja dramska obdelava pa je v pretežni meri prevzeta po Sofoklejevi predlogi, ki pa je že avtorsko selekcionirana, a s spremembami, ki so na prvi pogled nepomembne.

Nasploh je Zupančičevih intervencij manj kot pri Smoletu in Zajcu. Opazna je sicer odsotnost zbora, avtor pa zares konsekventno preseka z odvisnostjo od tega ali onega prototeksta šele v drugi polovici drugega dela drame, v neposredni bližini vrha tragedije. *Elektrino maščevanje* upošteva konflikt med Elektro in Klitamnestro ter Orestov namen maščevanja. Zupančič obstoječi mit avtorsko in pomensko spremeni šele tik pred razpletom, ko naj bi Orest umoril Klitajmestro in Ajgista. Slednji Oresta sicer ujame in ga obsodi na smrt, a Orestu uspe narediti samomor. Klitamnestri, ki si ves čas želi smrti in jo tudi pričakuje, pa hčerka Elektra podari življenje in tako izvede svojevrstno maščevanja. Zupančič antični mit reinterpreterira tako, da nihče ne umori nikogar, tudi Ajgista požro živali: psi. Svojo intervencijo v mit komentira skozi repliko Starec: »Zgodilo se je drugače, kot smo pričakovali, zgodilo pa se je vse, kar se je moralo zgoditi« (Zupančič 1997: 42).

Zupančič namerno poruši bralčev horizont pričakovanja. Prototeksti oziroma mit, ki mu je vse doslej dovolj zvesto sledil, se umaknejo v ozadje, v ospredje pa pride avtorjeva inovacija oziroma renovacija sižerja in fabule. V spremstvu stražarjev se nenadoma pojavi Aigist in poln volje do moči, ki mu vliva prepričanje vase, izjavi:

AIGIST: Vldal! Moril in ljubil, tudi prizanašal (...) Le kaj bi z raznimi Agamemnoni in pa Oresti, ki trepetajo pred usodo izmišljena in viteško sekire in meče dvigajo tja v prazen nič. Svet pripada meni. (Zupančič 1997: 35–36)

In res se zdi, da je tako. Toda Zupančič zdaj v intenzivnem ritmu zaostruje konflikte, dogajanje obrača v nepredvidljive smeri, metatekst postane rezultat preigravanja prototekstov, njihovega sprevračanja v nasprotja. Ko se zdi, da je Aigistova zmaga dokončna, ko si Orest že junaško vzame življenje in hoče nad Elektro in Klitamnestro spustiti dresirane pse, pokončati še njiju, ga ti psi nepričakovano napadejo, ga ne pokončajo takoj, umira počasi. S tem pa še ni konec nepredvidljivosti. Piladova retrospektivna pripoved ob koncu drame razkrije, da je Aigista poleg volje do moči obvladovala tudi ljubezen do Elektre. Zupančič na tem mestu še enkrat poudari povezanost tematike volje do moči s tematiko neobvladljivega erosa, polaga Aigistu v usta besede, ki so zelo blizu romantičnega pojmovanja tragedije in tragičnih junakov.

Izpelje pa še en preobrat. Elektra, ki je že v naslovu poudarjena kot tista, ki se maščuje, ne ubije matere, čeprav jo ta roti, naj ji vzame življenje. Ob

bratovi drami se v njej dokončno zaostri konflikt med njeno lastno voljo in voljo bogov. Starcu kot zagovorniku grškega mita zabrusi: »Nočem, da bi bila moja volja v nedogled podrejena volji drugih.« (Zupančič 1997: 38) Zupančičeva Elektra se odloči za popolnoma bogokletno dejanje. Namesto da bi se podredila volji bogov in ubila svojo pregrešno mater, izjavi: »Če mene so prevarali bogovi, bom še jaz njih. Zapuščam jih, naj sami končajo svojo igro. Živi!« (Zupančič 1997: 39) Ko ji starec ob koncu drame namigne, da so, kot kaže, bogovi prav njo izbrali za kraljico, se dokončno upre, noče sprave, noče, da bi šle stvari svojo pot naprej po volji bogov.

Avtor se s tem dokaj radikalno odmakne od prvotne motivike in tematike prototekstov, na podlagi katerih je gradil prvi del drame. *Elektrino maščevanje* postane v njegovi interpretaciji mita maščevanje nad samovoljo bogov, posameznikovo vztrajanje pri svobodi odločitve, pa naj bo ta še tako iluzorna. Njegova tragedija se pomakne v horizont romantične zahteve po avtonomnosti in suverenosti subjekta. (S tem se seveda odpira novo polje, recimo sekundarnih, referenc, ki pa so za razmerje prototeksti-metateksti lahko odločilne, npr. estetika bratov Schlegel, Friedricha Theodorja Vischerja in drugih nemških mislecev v dobi romantike.)⁵

Zupančičeva renovacija klasičnih prototekstov tragedije tako v metatekst vnaša novodobni kontekst. Svet, v katerem se gibljejo klasični junaki, je določen tako z novodobno kot s klasično grško metafiziko. Parafraza klasičnega mita se je iztekla v njegovo priličenja sodobnosti, ki je še najbolj očitno v končnih miselno-ideoloških poudarkih. Če doba po moderni uveljavlja pravico do različnosti, potem lahko kot eno teh različnosti pojmuje tudi Zupančičevo »romantiziranje« klasične teme grške dramatike. *Elektrino maščevanje* na specifičen način kaže na to, da je možno tudi po modernizmu pisati literaturo, ki je na neki način predmodernistična, ki hote ali nehote ignorira horizont metafizičnega nihilizma in poskuša biti nekakšen skorajda anahronističen krik »romantičnega« subjekta po avtonomnosti.

Hiengov *Osvajalec* kot teatralizirani pekel »tragikomedije«

Usmerimo se zdaj k Andreju Hiengu in njegovemu *Osvajalcu*. V izvrstni knjigi esejev o sodobni slovenski prozi, ki je pod naslovom *Družbena razveza* izšla leta 1982, natančneje v eseju s slikovitim, kar nekoliko srhljivim naslovom *Teatralizirani pekel*, napisanem leta 1980 ob robu romanu *Obnebje*

⁵ To romantično pojmovanje tragedije je povezano z Zupančičevimi teatrološkimi razpravami o tragediji in njenih sodobnih različicah, npr. v knjigi *Problematika tragedije* (Maribor: Obzorja, 1987) in *Teoretske osnove meščanske drame v 18. stoletju* (Študentska organizacija Univerze, 1996).

metuljev, Taras Kermauner zapiše misel, ki je lahko plodno izhodišče za bralčev in interpretov pristop tako k romanesknemu kot dramskemu opusu Andreja Hienga:

Hiengov opus podaja družbo brez milosti, svet v krizi. Takšne so tudi drame: od Osvajalca prek Lažne Ivane do Večera ženinov. Edini slog, ki ni slepilo ciničnih komedijantov, je danes pisanje literature. Umetnost je zadnji atol potapljajoče se kulture, harmonije. Barbarstvo – sodobni kaos Leviatana – umetnosti ne pozna. (Kermauner 1982: 390)

V španski *tetralogiji*, t. i. »igrah o Špancih« (*Osvajalec*, *Burleska o Grku*, *Gluhi mož na meji* in *Cortesova vrnitev*), Andrej Hieng to družbo brez milosti in svet v krizi (ki je v skladu s pisateljevo izjavo, da osebe v svojih delih opisuje po resničnem življenju, si jih ne izmišlja, ampak jih glede na svoje ustvarjalne nazore samo odbira iz množice ljudi, ki jih srečuje v življenju in ki pritegnejo njegovo pozornost (Hofman 1978: 63), pač svet njegove sodobnosti in njegovih sodobnikov) prevaja oziroma predstavlja s tehniko, ki je dvojna. Je hkrati postavitev v preteklost, zgodovino in pa postavitev v geografski prostor, ki ni slovenski, je oddaljen.

Kot je v razpravi *Zgodovinska drama na Slovenskem in njena družbena vloga pod komunizmom* zapisal Gašper Troha, so bile Hiengove drame »napisane v obdobju poostrene ideološke kontrole«, a so bile paradoksalno »uspešne po vsej Jugoslaviji. *Cortesova vrnitev* je dobila prvo nagrado na natečaju RTV Slovenija l. 1967, na 12. tednu jugoslovanske radijske igre je bil Cortes najboljša igra po mnenju žirije in kritikov, Hieng pa je dobil tudi nagrado za najboljše besedilo festivala« (Troha 2007: 98).

Tako kot za Hienga je tudi za Smoleta značilno, da tako v *Antigoni* kot v *Krstu pri Savici* posega v zgodovino ali celo mitos, ki sta daljna v obeh smislih besede, zaradi časovne preteklosti in zaradi zemljepisne oddaljenosti.

Vendar pa se skozi zgodovinsko perspektivno oba avtorja dotikata etičnih, psiholoških in političnih vprašanj sodobnosti. Na videz nenavadna in s slovensko preteklostjo nepovezana snov španske zgodovine v celotni tetralogiji, mogoče še najbolj očitno v *Cortesovi vrnitvi* in *Osvajalcu*, ki zaključuje cikel, tako pri Hiengu spregovori o svetu v krizi, ki je hkrati svet v zgodovinskem ogledalu, ki ga postavlja dramatik; in pa svet ogledala sedanjosti, v kateri gledalec, bralec, režiser, avtor sam, ugleda samega sebe.

Zato v uvodu v *Osvajalca* Hieng zapiše: »Ta igra /.../ je po vnani formi zgodovinska, vendar pa bi hotela govoriti o našem času.« (Hieng 1971: 6) O tem, kaj je to, kar Hieng označi s pojmom »naš čas«, v zapisu *Spomnim se tistega večera* izrazito slikovito spregovori Drago Jančar, ko zapiše, da Hieng piše o času, ko so »slovenski konkvistadorji še blodili po deželi, pogreznjeni v močvirje, generali /.../ pa nekdanji borci, kakršna sta Pedro

in Pablo v *Osvajalcu*, ki so v nočnih barih govorili 'A smo se za to borili?', metali steklenice ob tla, segali po ženskah, včasih jokali, včasih streljali v strop in lestence« (Jančar 2008: 78). In Jančarjevo generacijo je *Osvajalec* dobesedno »prestrelil«, saj so še dobro poznali »nekatero bojvniške med njimi, Haceta, Kijeva, Vitomila, Ahaca« (Jančar 2008: 78). In potem nadaljuje s stavkom, ki jasno potrjuje, da je Hieng v svoji igri povezal čas španskih konkvistadorjev z medvojnimi in poveljnimi časi:

Moč in nemoč, kolikor je bila španska, je bila to tudi slovenska zgodba, zgodba njenega veličanstva slovenske zgodovine, kot jo je zapisal Kocbek: zgodovina, slepi nemir človeštva. /.../ Danes vse to razločno vidim, jasno povezavo med Pirjevčevimi filozofskimi stavki, Kocbekovi verzi in Hiengovo špansko konkvisto in njenimi posledicami. (Jančar 2008: 78–79)

Silvija Borovnik je tako v knjigi *Slovenska dramatika druge polovice dvajsetega stoletja* zapisala, da igra »prikazuje totalno nasilje, ki postane samo sebi namen in ki začne razjedati tudi najbolj zveste privrženec«, ter dodala, da »Hiengov španski cikel pomeni protest zoper vse vrste fanatizma« (Borovnik 2005: 55).

In enako velja za Smoletovo *Antigono* in *Krst pri Savici*. Oba sta zgodovinska ali celo mitska, toda skozi mit in zgodovino govorita o času nastanka iger, hkrati pa vsakič tudi o času, v katerem so bile igre uprizorjene.

Vzemimo kot primer še en citat iz *Osvajalca*, ki hkrati govori tudi o Smoletu, Zupančiču in njunih dilemah:

FELIPE: Zakaj smo vse tisto prestali?! Zakaj smo zavzeli to deželo, če zdaj kar puščamo, da nam gnije pred očmi?! Muhe lovimo ... Po hodnikih tavamo ... Kam nam odteka leta? (Hieng 1971: 3)

Hienga zanima predvsem problem človeka in vojne, nesmiselnih žrtev, umorov, nesmislov osvajanja. Zanima ga institucija neke zgodovinske državne oblasti, ki jo razkriva kot skrajno »nemoralno in krvoločno, hladno in preračunano, daleč od kakršnekoli etike, celo od najneznačajnejših človeških občutij« (Kitičič 1980: 95).

In, kot natančno ugotavlja Gašper Troha, »končno spoznanje igre – svet ni pravičen, družbena utopija ni uresničljiva in vse nasilje je bilo neupravičeno – odraža popolno deziluzijo socialističnega projekta, ki jo je Hiengova generacija doživela ob aferi *Topla greda* in propadu liberalizma« (Troha 2007: 98). Iz tega lahko sklepamo, da so se avtorji v sedemdesetih letih zaradi radikalnega zmanjšanja politične svobode ponovno morali vrniti k postopku, ki jih je uporabljala starejša generacija takoj po vojni, npr. Vitomil Zupan v *Stvari Jurija Trajbasa*. Če so hoteli odkrito kritizirati anomalije političnega trenutka, v katerem so živeli, so morali uporabiti enega od klasičnih prenosov: dogajanje so premestili v zgodovino. Toda Hieng je

prenos opravil tudi zaradi dodatnih razlogov. Želje po kritiki imperializma, evropocentrizma, kar je v današnjem času po vsej verjetnosti še bolj aktualno kot v času nastanka *Osvajalca* in drugih njegovih zgodovinskih iger sedemdesetih let.

Veno Taufer zato ob krstni uprizoritvi *Osvajalca* leta 1970 ugotavlja, kako nikakor ni naključje, da Hieng v to zgodovinsko državno oblast časa konkvistadorske ekspanzije prenese »sedanje imperialistične travme«. Pri tem po Tauferjevem mnenju – in prav tu je zanimiv ključ za sodobna spraševanja o aktualnosti oziroma neaktualnosti Hiengovega *Osvajalca* v času globalizma, neokolonializma in dekolonializma pomilenija ipd. – nastane nekaj podobnega kot pri Petru Shafferju v *Kraljevskem lovu na sonce* in predvsem Arthurju Kopitu v *Indijancih*, igri o in ob Williamu Codyju oziroma Buffalo Billu: Človek se »ne more izogniti, da ne bi začutil pekoče aktualnosti sodobnega nasilja zahodne civilizacije, recimo v Vietnamu, v katero je slovenski človek vključen enako usodno« (Taufer 1977: 4).

Hiengova etična pozicija je – tako kot deset let pred njim Smoletova in več kot dvajset let pozneje tista Jeana Baudrillarda ob vojni v Bosni – pozicija nekoga, ki ga sodobna civilizacija s svojimi anomalijami, npr. atomsko bombo, vojno v Vietnamu, ne more pustiti indiferentnega. Tako kot slovenski dramatik Odra 57 in francoski poststrukturalist je tudi Hieng prepričan, da je zavezan stojični dolžnosti (če ta v sodobnem svetu še sploh lahko obstaja), da ne sublimira, ne abstrahira, se od realnosti ne distancira popolnoma, ampak skozi igro označevalcev svoje dramatike pokaže na dejstvo, da je tudi sam podvržen pravilom igre civilizacije 20. stoletja.

Zgodovina, ki jo opisuje, in sodobnost, ki jo živi in jo bere ter interpretira skozi to zgodovino, je seveda plod nečesa, kar lahko poimenujemo totalna ideologizacija (katoliške cerkve, španskega dvora, ameriškega kongresa, hladne vojne in njenih posledic). Hieng kaže na dejstvo, da se nahajamo znotraj sveta, v katerem se – kot za devetdeseta leta prejšnjega stoletja trdi Baudrillard – vse odvija znotraj pripovedi ideologije, ki ne služi nikakršnim smislom, saj teh ni več.

Ne smemo pozabiti, da je Hiengova drama nastala v obnebhju političnih pretresov v povojni Jugoslaviji, na Madžarskem (1956), v Nemčiji (Berlinski zid, 1961), na Češkoslovaškem (1968), v Koreji, Vietnamu ...

FELIPE: Ne, to ni tisto. ... Nekaj se je zgodilo z nami, nekaj strašnega in nerazumljivega ... Tišči nas v temo ... Kdo nas tišči? Ne, vidim ga! Čutim ga! Razbijam si glavo, rad bi odkril razloge za vse, kar se je zgodilo med nami ... Če ni nič stalnega na svetu ... (Hieng 1971: 102)

Hieng kot da bi skozi zgodovino *Osvajalca* in zgornje Felipejeve besede govoril Baudrillardovo izjavo iz intervjuja s Caroline Bayard in Grahamom Knightom iz 1995, naslovljenega kot *Vivisekcija devetdesetih*:

Pisal sem o pronicanju zla, o transpojavljanju zla v svetu, ki se definira kot novi svetovni red, iz katerega naj bi bilo zlo vsaj teoretično izbrisano. Znajdemo se znotraj virtualnosti dobrote, pozitivnosti, medtem ko, v nasprotju s tem, od povsod pronica zlo. In to je transpojavljanje zla. Zlo ni to, skozi kar nekdo lahko vidi, ampak to, kar vidi skozi vse, kar pronica, transpirira tudi v dobro. In v tem posebnem času opazimo perverzno spremembo vseh pozitivnih učinkov, vseh političnih konstrukcij (zgradb), ki na koncu, s pomočjo perversnega in magičnega učinka, postanejo zlo. /.../ In zla ne razumem kot trpljenje, bolečino. Definiram ga prej kot negativnost, diabolično naravo stvari, ko se obrnejo v svoje nasprotje, tako da nikoli ne dosežejo svoje končnosti, niti ne sežejo onstran končnosti in postanejo monstrozne. (Baudrillard 1995: nepaginirano)

Zato ni čudno, da je Taras Kermauner, verjetno največji poznavalec sodobne slovenske dramatike, v eseju *Osvajalec je poraženec (List iz dnevnika, odlomki)* Hiengovi dramatiki ob rob zapisal, da so njegovi »junaki vsi tragični, ponesrečeni, izgubljeni, nazadnje klavrno smešni. Tragedija se prevesi v grotesko« (Kermauner 2008: 22). To grotesko pa je stvar baudrillardovske »negativnosti, diabolične narave stvari«.

Veno Taufer je v kritiki predstave v režiji Dušana Jovanovića zapisal, da je šlo pri krstni uprizoritvi za stik dveh različnih konceptov angažirane umetnosti takratnega časa. Na eni strani klasične dramske pisave Andreja Hienga, ki je črpala iz tradicije evropske novodobne drame, nikakor pa ni bila – povedano z besedami Tarasa Kermaunerja – *ludistična*, ampak je ohranjala »visoki, skoraj zadržani slog«, »dramsko gradnjo«, v kateri je »slog v nemajhni meri njegova resnica« (Kermauner 1982: 389). Na drugi strani pa modernističnega, ritualnega gledališča oziroma performansa, ki je izhajal iz postavk Richarda Schechnerja in ameriške gledališke avantgarde šestdesetih let prejšnjega stoletja in ki ga je Jovanović radikalno udejanjil samo leto pred krstno izvedbo *Osvajalca* v razvpiti in prelomni predstavi *Pupilija, papa Pupilo in Pupilčki* skupine Pupilija Ferkeverk (gl. Toporišič 2006).

In tako se je zgodil še en pomemben prelom znotraj zgodovine slovenske literature in gledališča, ko sta se združili v kreaciji dve generaciji, Hiengova in Jovanovićeve, v recepciji pa se jima je pridružila še nova generacija, tista Draga Jančarja.

Zaključek: »Umetnost je zadnji atol potaplajoče se kulture ...« (Kermauner 1982: 390)

Vprašanja, ki jih vztrajno sprožajo branja Smoletove *Antigone*, Hiengovega *Osvajalca* in Zupančičevega *Elektrinega maščevanja*, so torej v enaki meri usmerjena na fabulo in siže vseh treh dramskih predlog kot tudi na možnosti odrskega branja teh predlog v sedanjem trenutku:

- Kakšne reakcije danes v bralcu in gledalcu lahko sprožajo ti potoki prelite krvi, ta postapokaliptični svet, ki ga sprožata zgodbe Antigone, Ismene, Kreona ter dvojice oče in sin: Don Felipe, veliki vojščak, osvajalec in Baltasar, sin v senci karizmatičnega očeta?
- Kakšna je danes ta groteskna, dvajsetostoletna, postkolonialna ponovitev zgodbe o Elektri, kot jo zapiše Zupančič?
- Kakšna bi lahko bila njihova odrska utelešenja v družbi simulakra (Baudrillard), v kateri dominira vseprisotni spektakel, ki je s svojo estetiko *telecityja* tehnološko dovršene površine zamenjal vsebino. V dobi »transpolitičnega, transhistoričnega in transekonomskega« (Baudrillard), v kateri se je angažirano gledališče prisiljeno zavesti dejstva, da kot tradicionalni, klasični nosilec pomenjanja ostaja v ozadju, kot »voyer in udeleženec fenomena *cultura in extremis*« (Gomez-Peña 2001)

Odgovori na zgoraj skicirana vprašanja so seveda vedno tudi stvar uprizoritev in pa intimnih branj. Npr. Jovanovičevega drugega branja Hiengovega *Osvajalca*, sedemintrideset let po krstni izvedbi. In pa interpretacije Sebastijana Horvata, ki nastaja v letu stoletnice Hiengovega rojstva in bo premiero doživela oktobra 2025. Vedno novih in novih branj Smoletove *Antigone*, v različnih obdobjih, od poznega socializma do postsocializma, od Francija Križaja, Mete Hočever, Matjaža Zupančiča do Janeza Pipana in Luke Marcena. In pa naša intimna branja (saj ponovnih uprizoritev ni bilo) Zupančičeve tragedije *Elektrino maščevanje*?

LITERATURA

Jean BAUDRILLARD, 1995: Vivisecting the 90s. *Ctheory*. <http://www.egs.edu/faculty/baudrillard/baudrillard-vivisecting-the-90s.html> (11. 9. 2025).

Silvija BOROVNIK, 2005: *Slovenska dramatika druge polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.

Guillermo GÓMEZ-PENÁ, 2001: The New Global Culture. *The Drama Review* 45/1, 7–30.

Andrej HIENG, 1971: *Osvajalec*. Maribor: Založba Obzorja.

Branko HOFMAN, 1978: *Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Drago JANČAR, 2008: Spomnim se tistega večera. A. Hieng: *Osvajalec*, Gledališki list SNG Drama Ljubljana, sezona 2007/08, predstava 10, 77–79.

Taras KERMAUNER, 1982: *Družbena razveza: sociološko in etično naravnani eseji o povojni slovenski prozi*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Taras KERMAUNER, 2008: Osvajalec je poraženec. *Osvajalec*, Gledališki list SNG Drama Ljubljana, sezona 2007/08, predstava 10, 20–23.

- Božica KITIČIĆ, 1980: *Literarna ustvarjalnost Andreja Hienga*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Vladimir KRALJ, 1963: *Pogledi na dramo*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Tina KRANER, 2023: Prizadevanje ženskih likov za ohranjanje nacionalne identitete v izbranih romanih sodobnih slovenskih pisateljic. *Slavia Centralis* 16/1, 162–174.
- Rado RIHA, 2009: Dozdevke in dejanje. *Filozofski vestnik* XXX/7, 7–20.
- Goran SCHMIDT, 2011: *Dominik Smole* (monografija). Ljubljana: Založba ZRC.
- Brane SENEGAČNIK, 2018: Humanistična branja Sofoklove Antigone in humanistično razumevanje humanega. *Primerjalna književnost* 41/2, 169–189.
- Dominik SMOLE, 2006: *Zbrano delo. Dramski spisi I. Antigona*. Uredil Goran Schmidt. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev, 224). Maribor: Litera.
- Dominik SMOLE, 2009: *Zbrano delo, druga knjiga*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Veno TAUFER, 1977: *Odrom ob rob*. Ljubljana: DZS.
- Tomaž TOPORIŠIČ, 1989: Zakaj Elektrino maščevanje? *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* 1, 11–15.
- Tomaž TOPORIŠIČ, 2006: Ranljivo telo teksta in odra. Performativni obrat in njegove sledi v slovenskem gledališču po letu 2000. *Sodobne scenske umetnosti*. Ljubljana: Maska. 142–155.
- Gašper TROHA, 2007: Zgodovinska drama na Slovenskem in njena družbena vloga pod komunizmom. *Primerjalna književnost* 30/posebna št., 91–100, 209–219.
- Mirko ZUPANČIČ, 1988: Elektrino maščevanje: Tragedija. *Sodobnost* 36/8–9, 723–751.
- Mirko ZUPANČIČ, 1997: *Tri drame*. Novo mesto: Dolenjska založba.
- Alenka ZUPANČIČ ŽERDIN, 1996: Mesto tragedije v psihoanalizi: Ojdip in Sygne. *Claudel z Ločenim*. Ur. Alenka Zupančič Žerdin. Ljubljana: Analecta. 171–273.
- Slavoj ŽIŽEK, 2015: *Antigona*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

THE THEATRICALIZED HELL OF SMOLE'S *ANTIGONE*, HIENG'S *THE CONQUEROR*, AND ZUPANČIČ'S *ELECTRA'S REVENGE*

The survey delves into the post-World War II Slovenian theatrical landscape, specifically focusing on how three playwrights—Dominik Smole, Andrej Hieng, and Mirko Zupančič—used ancient myths and historical events to address pressing ethical issues of their time. These authors thus sought to offer a fresh perspective on age-old narratives, reshaping them to reveal the cracks and disillusionments in the modern world. In his *Antigone* (1960), Dominik Smole shifts focus from traditional familial loyalty and divine justice to a more existential conflict between the individual and the state. The play, as a result, becomes a metaphor for the post-war struggle to reclaim individual autonomy within a system that is becoming increasingly indifferent. Andrej Hieng's *The Conqueror* (1970) follows another trajectory but still operates within a similar political and ethical framework. He delves into the dangerous realms of colonialism, fanaticism, and the perpetual cycle of violence. The third play, Mirko Zupančič's *Electra's Revenge*

(1988) revives the Greek myth of Electra. It serves as a powerful commentary on the erosion of moral clarity in society. Although all three plays are distinct in their aesthetics and thematic focus, they nevertheless share a common thread, namely wrestling with tensions between myth, history, and contemporary reality. By reimagining ancient narratives, they expose fractures in modern society and urge audiences to reconsider the ethical and political dilemmas of their time. Ultimately, these works demonstrate a profound engagement with the past as a means of confronting the uncertainties of the present. They are not merely exercises in reinterpretation but rather serve as urgent calls to reexamine the moral and political landscape of the post-war world, encouraging a new, more critical engagement with the forces that shape contemporary life. Through their unique remakes of myth and history, Smole, Hieng, and Zupančič invite us to rethink the role of the individual in a world where ethical and political disorientation seem to be the norm.
