

PRVA HRVATSKA ANTIGONA

Viktorija Franić Tomić

Drama Drage Ivaniševića *Ljubav u koroti ili Antigona* koja je napisana 1955. jedan je od prijelomnih dramskih tekstova sa stajališta uvođenja novih dramskih tipova. Dramu koja je premijerno izvedena 1957. u Hrvatskom narodnom kazalištu režirao je sam autor. Bila je to sezona za koju Boris Senker s punim pravom kaže da je jedna od najriskantnijih sezona Zagrebačkog dramskog kazališta. Kad i Ivaniševićeva *Ljubav u koroti*, istovremeno je na repertoaru *Antigona* Jeana Anouilha u prijevodu Radovana Ivšića, a aktualnost predložka pojačana je brojnim suvremenim reinterpetacijama mitske priče o Antigoni, njezinoj braći i Kreontu. Aktualnost reinterpetacije mitske priče i Sofoklove tragedije krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina pojava je koja se vezuje za sve južnoslavenske književnosti, što nije neuobičajeno ako uzmemo u obzir povijesne činjenice u znaku totalitarističkih režima koji su obilježili četrdesete i početak pedesetih godina, te potpuno promijenili poredak stvari u književnostima i teatru. Slobodan P. Novak, pišući o utjecaju komunizma i njegovih mitologema na hrvatsku književnost, zaključuje da se »rezultati političkog pritiska na književnost [...] najjasnije vide u nenapisanoj tadašnjoj književnosti, dakle ne u onome što je napisano nego u onome što nije. Teror komunističkog jednonumlja svoj je trag pospremio u šutnju, u smisao riječi koje nisu mogle biti napisane.«¹ Boris Senker u *Hrestomatiji novije hrvatske drame* opisuje specifični model hrvatske »apologetske« drame koja je

¹ Slobodan P. Novak, *Povijest hrvatske književnosti*, sv. III, Split, 2004., str. 76.

predstavljala tendenciju u hrvatskom teatru četrdesetih i početkom pedesetih godina, rezimira da je kazalište u tom vremenu »bilo ne samo jedno od područja u kojima je morao vladati nepoćudni duh kolektivism, nego i djelatnost od koje se zahtijevao predan, izravan i uspješan rad na demonizaciji individualizma i liberalizma«. ²U poljskoj književnosti izlaze četiri drame koje reinterpetiraju mit o Antigoni (1948., 1949./50. i 1959./60.), u Češkoj i Slovačkoj samo tri godine kasnije pišu se tri drame s istim motivom, 1956. godine u Srbiji Oto Bihajli – Merin objavljuje dramu *Nevidljiva kapija*, dok *Antigona* Dominika Smolea izlazi u Sloveniji 1960. godine. Iako je Sofoklova *Antigona* jedno od najcitatnijih djela u svjetskoj literaturi koje je doživjelo brojne poetske i filozofske interpretacije (Racine, Holderin, Hegel, Kierkegaard, Hugo von Hofmannsthal, Hasenclever, Anouilh, Brecht, Claus Hubalek i mnogi drugi) njena mnogostruka reinterpetacija u južnoslavenskim književnostima 50-ih i 60-ih godina zauzima posebno mjesto. Hegelova teorija o grčkim dramama i njegovo razumijevanje Antigone, te isticanje »političkoga značaja« savršen je uzorak, na kojem će južnoslavenski dramatičari stvarati alegorične drame, zaodjevene u antičko sa snažnim političkim aluzijama na povijesnu zbilju, razvijati kritičnost usmjerenu protiv političkog dogmatizma koji je represivno osporavao svaki vid individualizma. Zbog toga neće biti neobično kada se među inim kritikama o Ivaniševićevoj drami nađe i naslov *Još jedna Antigona*, koji sugerira da se *Ljubav u koroti* izvrsno uklapa u korpus južnoslavenskih problemsko-ideoloških drama pedesetih i šezdesetih godina. Međutim, iste te godine Vlado Mađarević ukazuje na važnost podnaslova Ivaniševićeve drame, što je osnovna teza na kojoj autor rješava kompleksnu problematiku, što po Senkeru upućuje na »stanovito odstupanje od mitom zadanih likova i odnosa među likovima«. I doista, za razliku od mnogih tadašnjih reinterpetacija Sofoklove tragedije u kojima je naglašen problem disonantnog odnosa pojedinca i kolektiva, gdje je pred protagonisticu postavljena moderna »antigonovska« dilema: prikloniti se kolektivu i postati tragična žrtva ili se ne prikloniti kolektivu i očuvati svoj identitet, ali pritom biti politički procesuirana, dakle smaknuta od strane modernog Kreonta, utjelovljenog u liku diktatora, satrapskog predstavnika vlasti, Ivanišević odlazi korak dalje i iskorištava »dvostruku narav« teatarskog lika/likova Anti-antigone i Antigone. Naime Ivaniševićeva »suvremena drama u tri čina« samo je naizgled »inverzija Sofoklove tragedije«.

²Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame*, sv. II, str. 8.

Ivanišević smješta svoju dramu u mediteranski krajobraz, malo primorsko mjesto, što će mu omogućiti da u mediteransku – mitsku atmosferu svojega djetinjstva – unese poetske elemente, naturalističke i bizarne iskrice u maniri *Panike u pejzažu*. Naime prva didaskalija i deskripcija interijera koji je egzemplaran prostor dekadencije već opustošene obitelji, upućuje na apsurdan prostor usamljenika, na prostor sjene lišen akcije koju zamjenjuje kontemplacija njezinih aktera. U tom naizgled rutiniranom scenskom opisu i nizanju rekvizita, Ivanišević je oslikao suton interijera kontrastno eksterijeru koji zvoni vriskom dječjih glasova u ekstazi sunca i vitalizma. Panika pejzaža će u ovoj drami dobiti svoju poetsku realizaciju kroz Miličine monologe, njezino opetovanje poetske slike »krvavoga miseca«, sintagme »svaka trava jema uvo, a svaki misec svoj zub«, ali i pjesme ribara u ritmu teških i zlokobnih sedmeraca i osmeraca:

*I ti si meni rekla
Da san crni Moro,
Izađi na prozorje,
Ti moja pijandoro.*

Osim što se služi raznolikim tipovima citatnosti od stilizacije stihova iz pučke tradicije do aluzija na mitske – arhetipske slike, autor u kontrastu svjetla i sjene montira slike mrtve prirode koje će psihološki profilirati likove u sumornoj pustoši postojanja. Naime dekoracija scenskoga prostora nije ništa drugo doli kubističko montiranje, fragmentiran otklon od punine životnoga prostora, a semantičko uslozljavanje se postiže dodatnim rekvizitom reprodukcije Braqueove slike koja upućuje na napuštanje iluzije prostora. Upravo naizgled uzgredan detalj kubizma, odbacivanje tradicionalne perspektive, kombiniranje detalja gledanih iz različitih kutova idejna je potka Ivaniševićeve drame; pokušaj da se iz motrišta različitih perspektiva uhvati prava priroda stvari. Ivaniševiću kao *poeti doctusu* kubistički motiv nije tek sporadični kazališni rekvizit. A. A. Hansen – Löve pišući o odnosu verbalne i slikovne umjetnosti, eksplicite o *imaginativnom* prostoru koji kodira značenjske relacije, na jednom mjestu akcentira: »U kubističkoj je slici (izvan-umjetnički) prostor (trodimenzionalnost) 'preveden' u dvodimenzionalnost slikovne plohe, čime se prvobitna prostorna 'smještenost' fenomena 'automatski' transformira u sintagmatsku poziciju na plohi slike [...]. Pritom se predmetna, tj. referencijalna funkcija elemenata slike (linije, plohe, boje s onu stranu svoje figuralne označenosti) prekriva sintagmatskom proizvodnjom ekvivalencija [...],

a to aktualizira one *značenjske potencijale* (podcrtala V. F.) koje konvencionalni (ikonografski) *vokabular* slikovnog jezika u krajnjem slučaju prekriva kao konotativnu eventualnost – ili pak posvema potiskuje.«³ Pritom, Hansen – Löve pod *imaginativnim* misli na onaj tip predočavanja što ga konstituira nesvjesno/podsvjesno jezično mišljenje koje restituira arhaisko –mitsko mišljenje. Ivanišević je svoju poetsku i dramaturški intoniranu virtuoznost pospremio u sporadične rekvizite, a idejno-problemsku okosnicu razrješenja antigonovske dileme relativizirao upravo preko epizodnih lica i njihovih poruka.

Dramom profilira svega pet likova, a već će Vlatko Pavletić uočiti da je »drama komponirana prema modelu trokuta što se javlja u više kombinacija; tako točke prvoga trokuta obilježavaju dvije sestre Marta i Marija, te Ognjen, ratni komandant, a mirnodopski liječnik, u kojega su obadvije sestre zaljubljene; dok drugi trokut nastaje ako uzmemo u obzir smaknutoga brata Ivana, koji nije nazočan nego predstavlja 'tematsko lice' jer ga neprestano spominju ostali akteri i jer je mrtav – još uvijek utječe na njihove međusobne odnose«.⁴

U prvom činu uvodi se lik dvorakinje Milice, epizodno lice koji će osvijetliti temeljne odnose među ostalim likovima, ali i unijeti natruhe naturalizma u realistični okvir drame. Ona govori isključivo dijalektom i predstavica je jedne ideologije, koja približava ovu dramu njezinom antičkom uzoru. Milica je zagovornica božanskih načela koja u ovom dramskom predlošku dobivaju novu dimenziju/ semantički potencijal jer su prometnuta u sredstvo makinacija crkvene dogme. Inače, Milica će oživjeti naturalističku sliku mediteranskog pejzaža svojim živim monologom kao što je slika vrišteće djece na osunčanoj obali u proljeće, zvonik podno kojega se smjestila zlokobna jednokatnica ljudskih tragedija:

MILICA: Još ga i tuče! Bacili te u more! S leđa u more! *Odrana li se uče sve s leđa, sve s leđa!* Jozice, hajde kući, Jozice! Prehladit ćeš se ludo dite! Bože moj, ta dica, Bože moj, pustite ga! I doma! Kući! Evo će brzo Zrdavomarija! Oh i dica krenula u politiku! Pa su došli kanibali, Bože prosti, kanibali. (*Zvonjava zvona u daljini.*)

³ A. A. Hansn – Löve, »Intertekstualnost – intermedijalnost«, u: *Intertekstualnost & intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zagreb, 1988., str. 42.

⁴ Drago Ivanišević, *Izabrana djela*, PSHK, prir. V. Pavletić, Zagreb, 1981., str. 31-32.

U Miličinim stilskim krhotinama pejzaža Ivanišević traži kolerate duhovnih stanja, dok s druge strane, preko ovog epizodnog lika umeće mause-trap lišen tjelesnosti, u kojem su oslobođene riječi i njihova dramatska realizacija. Milica, slušajući prepiranje djece »čiji je tata četnik, a čiji ustaša« postaje vidno uzrujana nazivajući okrutnu i nerazumnu djecu »kanibalima«. Autor je ingeniozno prebacio svoju kritiku na svijet djece mimikrijski je začahurivši u infantilno i poprativši je humornim elementima (ublažavanja) jer Milica govoreći nazalno riječ »kanibali« izgovara »hanibali«. Treba napomenuti da Ivanišević stilemom opetovanja Miličinog »kanibali« pridaje značajni naturalistički ritam, koji vodi dramske situacije do usijanjanja i pojačava ih. Uvijek je u pozadini Miličino »kanibali« i kada ona to ne izgovara. »Kanibali« preuzima ulogu kora u antičkim dramama, taj »kanibali« je i postmodernistički jer je u funkciji »glazbe« koja u pozadini akcentira dramatične krivnje i ekskulpacije; krivnja se prenosi na sve likove, ali se istovremeno i poništava.

Već u prvoj uvodnoj sceni u kojoj Milica namješta postelje, a vani se igraju i prepiru nerazumna djeca, Ivanišević u podtekstu podcrtava snažne dramske elemente. Mračna i duboka tragedija zaokružena je u svega dva retka, što potvrđuje Zuppinu parafrazu Michaudove postavke da je rečenica mala drama:

MILICA: [...]Opkolili su ga, mali gadovi s leđa, oh! [...] Pa su došli, Bože prosti, kanibali.

GLASOVI DJECE: Četnik, ustaša, četnik, četnik, ustaša!

Čitava drama koja se u akustičnoj pozadini događa s malim Jozicom, Ivaniševićeva je varijanta »teatra u teatru« koja će se prenijeti na scenu te će dijalektički sukob između principijelne Marte i naoko lakome Marije dobiti svoju idejnu realizaciju u podtekstu, gdje će autor ostvariti niz modernističkih dramaturških zahvata. Stilemi koje je uočio Vlatko Pavletić u Ivaniševićevo poeziji integrirani su i u dramu: suprotan motiv intenciji demaskiranja/ metonimija maske u tijesnoj vazi s arhetipom drugog lica i ritualom samoponištenja/ prebacivanje s jedne na drugu ličnu zamjenicu/ prebacivanje s jednog na drugo lice/ igra maski i zrcala. Na taj način Ivanišević u strukturalno konvencionalnu dramu unosi seriju modernih postupaka, obrađuje temu relativnosti istine otvorenim krajem u kojem izostaje ideološka poruka, ali i temu apsurdnosti kroz dvostruku narav dramskih lica Antigone/Antiantigone, odnosno Marte/Marije, odnosno Martina djelovanja/Marijina nedjelovanja.

Lik hrvatske Antiantigone, učiteljice Marte koja izdajom žrtvuje svojega brata, opstojeći nakon toga u sukobu sa samom sobom i svim ostalim likovima, samo je jedna varijanta Ivaniševićeve drame o korodiranju ratnih ideala. Fatalistički zaslijepljena revolucionarnom ideologijom, hrvatska Antiantigona zavedena je dekorativnom retorikom koja se u trenutku velikog iskušenja pokazuje nemoćnom. Naime njezina provedba potpuno dehumanizira čovjeka (bratoubilačka borba), a neprovedba se pokazuje kao isprazni verbalizam, frazeologija i kameleonstvo (Ognjenov značaj). Imamo tako idejno – etički sukob (*moj moral–tvoj moral*)⁵ koji nije ništa drugo negoli autorovo uvođenje teme *relativnosti istine* što vodi do apsurdnog rezimea: dosljednost ili nedosljednost jednoj ideologiji ima jednako tragične konzekvence: traganje za humanizmom Martu maskira krabuljom nečovječnosti, a Ognjenova nedosljednost i distoniranost između riječi i djela pridaje mu epitete svireposti i konformizma:

MARTA: Ja sam išla do kraja, do kraja etike kojoj sam se predala, ja sam žrtvovala brata, istina, brata neprijatelja, ali brata. Ti, međutim duboko u sebi, duboko u sebi gdje se nalaze korijeni ljubavi i mržnje, nisi prihvatio etiku iako si je ispovijedao i propagirao! I ja sam za tebe bila izgubljena. Tuđinka koja sije stravu umjesto ljubavi.

Apsurdnost svijeta i apsurdnost ideja najviše će se izraziti preko drugog lica Antiantigone – Martine sestre Marije. Ona je Martin antipod, koju je kritika nasumice profilirala kao ispraznu i površnu hedonistički motiviranu malograđanku zbog njezinih često variranih ispada: »Ja sam mlada, volim život, veselim se životu. Pjevam i volim plesati, volim se osjećati pijana od života (*Plešući*) Volim, volim, volim«. Njezina identifikacija s antičkom Izmenom vješta je autorova varka, jer ispraznost je koprena na Marijinu licu; koprena iza koje se krije otužna i nimalo isprazna fizionomija. Marija igra Ludu; površna je, zaigrana, neozbiljno doživljena, a da pritom iznosi temeljne istine, nazivajući pojave pravim imenima, progovarajući o odnosu pojedinca i dogme te akcentirajući pitanje sveobuhvatne političke manipulacije ljudskim životima. Ona je središnje lice drame, iznosi autorova stajališta koja su istovremeno zakrabuljena osporavateljskom gestom jednog od

⁵ Petar Selem, »Ustuk pjesničkog«, u: *Kutija od vremena*, Zagreb, 1978. [kritika iz 1961.]

lica što demantira značaj njezinih prosudbi, poništava je kao ravnopravnog sudionika lažiranih agona teksta. Dok se ostali likovi gube u beskonačnim monodramskim varijacijama podmetnute problematike, Marija, braniteljica individualnosti u ulozi Lude sasvim slobodno iznosi ideju koja je ujedno i autorov umjetnički credo: igre bogova dehumaniziraju čovjeka, izobličuju i ogoljuju te ga svode na mehanizam uhvaćen u beskraj pustinje ljubavi. Ili drugim riječima, okamenjene dogme dehumaniziraju čovjeka i lišavaju ga njegove elementarne potrebe za slobodom. Nije se Ivanišević sasvim slučajno poslužio klasičnom formom, on je klasiku ludistički zaogrnuo. Pogledajmo dijalog između Marije i Milice:

MARIJA: ...ali, virujte u misec... To in triba reć, tvojim pivačiman, virujte u misec, je li?

MILICA: ...u sve oko sebe, dite moje.

MARIJA (*kao za sebe*): Nitko nije više od mene vjerovao u stvari oko sebe. (Zaustavimo se načas nad rečenicom koju autor stavlja Mariji usta. Nigdje nije razjašnjena provenijencija ovoga rezigniranog stava – on je iznesen i odmah prekinut Miličinom osporavateljskom gestom.)

MILICA: I ti, ti to govoriš, *moja ludice*?

MARIJA: Sad i ti? *Dakle, svi me smatrate površnom i praznom i, kako ti kažeš u svom crkvenom govoru, smatrate me izgubljenom ovcom.*

MILICA: Mala?! Ko to: svi?

MARIJA: Eto, Marta, ti...

MILICA: Ti si draga, ma, znaš, ne bi tribala...

MARIJA: ...bit ludica, luda, je li?

MILICA: Nisan to mislila.

MARIJA: To kažeš, a misliš, jesi, *ludica si, luda. Po tebi bih morala bit u Marijinoj kongregaciji, da pivan u crkvenom koru ka netaknuta divica, ili da sam nika ćudoredna uškopljenica u partiji, inače sam...*

MILICA: ...nisi, nisi. I ne spominji sotonu i njegova dila. Ali malo bi mogla mislit. Nije naodmet mislit, nije. (*Ivanišević opet maskira, razblažuje težinu izrečenih refleksija*) Ajme, moj Bože, moj Bože. Čudni ste mi Vi, dico moja. Svi ste dobri, dragi, mili. Ali Marta previše misli.

Miličinim opetovanjem sintagme »Marta previše misli« odvrća se čitateljeva/gledateljeva pozornost od interpretativne Marijine domišljatosti i veoma čvrstih argumenata koji dokidaju obmanu i demistificiraju svijet utemeljen na lažnim vrijednostima. Marta izgovara tako često citirani monolog: »Rekao si da izigravam Antigonu. Pravo si rekao, nisam ja Antigona. Ja sam nešto drugo Ognjene, nešto drugo [...] drevna Antigona [...] čekala je ishod bratoubilačke borbe, da na kraju, usprkos svima, pokopa nepokopanog brata, neprijatelja. Ja sam zagazila u krv borbe i stala na stranu pravednih. Ja sam stala na stranu živih, kojima pripada život, ne na stranu mrtvih, kojima parti smrt.« što zavodi čitatelja/gledatelja da na tom mjestu iščitava/ razrješava složenu antigonovsku problematiku. Kao što su »Ivaniševićeve pjesme dosljedno oblikovane u skladu s iskustvima modernog pjesništva o mogućnosti, i potrebi, totalizacije individualnog iskustva«,⁶ slučaj je i s njegovom dramom. »U neposrednoj je vezi s tim Ivaniševićevo prebacivanje s jedne na drugu ličnu zamjenu i njihova ambivalentna uporaba, tako da pod 'ja' ne smijemo podrazumijevati pjesnikovu/dramatičarevu osobnost, dok naprotiv pod 'on' često moramo između redaka čitati psihodokument o piscu što na sebi opservira druge, a na drugima sebe. Ovakvom skrivalicom Ivanišević postiže stanovitu napetost i tamo gdje je inače ne bi bilo.«⁷

Premda je drama građena prema strogim uzusima Aristotelove dramaturgije i podijeljena na tročinsku radnju, ona ima sve odlike aktovke/aktovki. Makar je formalno čvrsto građena, zatvorena tektonska drama u njoj gotovo da i nema dramskog zbivanja i svaki čin je jednako sadržajno otvoren i nastavljiv kao i posljednji. Već u prvom činu, u ekspoziciji tema drame, eksponirani su osnovni konflikti koji će kroz metonimiju maski preobraziti semantiku mita u semantiku apsurdna. Svi likovi su osuđeni na samoću i propast, jer iako se ukida krivica, kazna se zadržava.

Sam alternativni podnaslov Ivaniševićeva je »letristička« skrivalica: razlaganjem riječi na slogove dobivamo podvostručnost prvog sloga anti-. Kako prvi dio riječi anti znači koji je aktivno protivan, koji djeluje u suprotnom smjeru, podvostručenošću sloga anti dolazi do značenjskog poništenja imena/ pojma Antiantigone. Naime, po R. Lachmann, igri je riječi, tamo gdje nastaje kao

⁶Drago Ivanišević, *Izabrana djela*, PSHK, prir. V. Pavletić, Zagreb, 1981., str. 27.

⁷Ibid.

skraćena dodira s tuđim tekstom, nužno i šifriranje: »Kao kontaminacija ona isprepleće dvije tekstualne sfere, označava prekid u semantičkom kontinuumu. Kontaminacija, kršenje ne samo norme svakodnevnoga govora nego i norme kanoniziranog književnog jezika, znači slikovito ingeniozno spajanje dvaju semantičkih polja [...] s ciljem da se iz toga izvuče daljnja semantička korist. U igri riječi predočeno je 'sačinjavanje smisla' iz smisla.«⁸ Upravo je Ivanišević sematički potencijal kalambura mitskoga antigonovskog arhetipa podvostručio u kontaminaciji apsurdna.

Iako je temeljni impetus dramske Ivaniševićeve intencije želja za demaskiranjem, u njegovoj je drami kao i u poeziji primjetan suprotan motiv očitovan metonimijom maske u tijesnoj vezi s arhetipom drugog lica i ritualom samoponištenja, što se najintenzivnije očituje preko lika Marije, »2. lica« i njezinog ritualnog samoponištenja:

MARIJA: Nije važno, Milice, ča ja govorim. Ja buncam, kao uvijek. Ja nisam pametna kao Marta. Samo je Marta pametna, a ja sam daščica na uzburkanom moru. Daščica treba da nađe, kako se to kaže, sigurnu luku, Milice. Ne, nisam ja pametna. Oni su pametni. Svi osim mene! I oni od kongregacije i oni od partije. Svi. Lijevo, desno, jedan-dva, jedan-dva. Sve poredani u dvoredove... I lijevo i desno! Sve što oni rade, to je pametno. Oni su za red kad hoće da je red, za nered su kad hoće da bude nered. I tako te sile, ako hoćeš živjeti među njima, sile te da izvršavaš točno što oni hoće. E, pa neka bude red! Neka bude, s njihovim blagoslovom, red. Ni ljubiti ne možeš bez njihovog reda. Dakle, dobro, neka bude red!

Upravo se u ovom Marijinom izlaganju krije simbolika naziva ovoga dramskog predloška, jer ljubav u koroti nije u Martinu očitovanju i deklamatorskom skidanju flora s bratovljeve slike, gdje fatalistički vapi za tzv. živom ljubavi među braćom koja se pokazuje nakaznom i destruktivnom. Marija predočava pregnantnu sliku otužna vremena utemeljenu na kontrapunktovima svjetovne (utilitarističke dogme) i crkvene dogme u kojoj se dokida svaki vid slobode, »da se ni ljubiti ne može bez njihova reda« što je korelativ za poetsku sintagmu »ljubav u koroti«. Korelativ za svijet je kozmička drama gdje opstoje samo marionete, figure na nitima koje

⁸Renate Lachmann, »Intertekstualnost – intermedijalnost«, u: *Intertekstualnost & intermedijalnost*, ur. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zagreb, 1988., str. 84.

po svojim ulogama predočavaju presjek kroz dogmom omeđenu društvenu zajednicu. In tiranos motiv inaguiran je u militarističku sliku svijeta ostvarenu ritmom koračnice Marijina očitovanja: »Svi. Lijevo, desno, jedan-dva, jedan-dva. Sve poredani u dvoredove... I lijevo i desno! Sve što oni rade, to je pametno.«

LITERATURA

- Ljerka Krelius, »Antigona«, *Narodni list*, 24. veljače 1957.
- Vlado Mađerević, »Prodor domaće drame«, *Republika XIII/1957*, 2-3.
- Augustin Stipčević, »Pet domaćih drama«, *Teatar*, III/1957, 2-3
- Davor Šošić, »Još jedna Antigona«, *Studentski list*, 11. ožujka 1957.
- Petar Selem, »Ustuk pjesničkog«; u: *Kutija od vremena*, Zagreb 1978.
- Branko Hećimović, »Uvod u suvremenu hrvatsku dramsku književnost ili u traženju bitnih osobina i strujanja«, *Vidik XX/1973.*, 16-17-18.
- Dalibor Foretić, »Drago Ivanišević, Ljubav u koroti«; u: *Nova drama*, Novi Sad–Rijeka, 1989.
- Vlatko Pavletić, »Drago Ivanišević«; u: Drago Ivanišević, *Izabrana djela*, PSHK, knj. 125, Zagreb, 1981.
- Mani Gotovac, »Drago Ivanišević, Ljubav u koroti, drama«; u: *Dani Hvarskog kazališta. Hrvatska dramska književnost i kazalište od predratnih revolucionarnih previranja do 1955*, Split, 1983.
- Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame (1941 -1995)*, Zagreb, 2001.
- Vlatko Perković, »Motiv Antigone i njegovi povijesni ishodi«, *Krležini dani*, Osijek, 2005.

THE FIRST CROATIAN ANTIGONE

S u m m a r y

This paper throws light on the trans-textual orientation of the first Croatian re-interpretation of the mythic tale of Antigone. The writer of this text, Drago Ivanišević, made his name in Croatian literature as a surrealist poet. Into his drama *Love in Mourning or Anti-Antigone* of 1955, the author instilled a rich semantic potential. Into the structurally conventional drama, Ivanišević put a series of modern procedures, working out the topic of the relativity of truth with an open ending in which there was no ideological message, rather the theme of the absurdity of life through the double nature of the dramatis personae of Antigone/Anti-Antigone.