

Avtorica v članku analizira primer besedila in njegove uprizoritve, ki ju je navdihnila nenadna smrt v ožji ustvarjalni ekipi njenega avtorja. Kanadsko-libanonski dramatik, režiser in igralec Wajdi Mouawad je v solo predstavi *Inflammation du verbe vivre* (*Vnetje glagola živeti*), uprizorjeni v pariškem gledališču Théâtre National de la Colline leta 2015, prepletel antično grško literarno in mitološko izročilo z osebno izpovedjo o izgubi prijatelja in sodelavca Roberta Davreuja, vse to pa nadgradil še z družbenokritičnim prikazom razmer v sodobni Grčiji. Predstava je nastala kot predzadnji del cikla uprizoritev sedmih ohranjenih Sofoklejevih tragedij s skupnim naslovom *Le dernier jour de sa vie* (*Zadnji dan njegovega življenja*), ki jih je Mouawad nameraval režirati v Davreujevih novih prevodih. Proces žalovanja ob smrti, ki je zaustavila projekt, je povezal z dokumentiranjem procesa nastajanja besedila, ki ga je v obliki svojevrstne gledališko-cinematične žalostinke tudi režiral in v njej nastopil. Lik Filokteta je spojil z likom Odiseja, toda ne tistega, ki si v Sofoklejevi tragediji prizadeva, da bi mu s spletko izmaknil lok, temveč tistega, ki pri Homerju po zavzetju Troje deset let išče pot domov na Itako in ki v podzemlju obišče senco Tejrezija.

Ključne besede: smrt, žalovanje, gledališče, tragedija, ep, mit, žalostinka, prerokba, antika, telo, rana, spol

Petra Pogorevc je diplomirala iz primerjalne književnosti in literarne teorije ter angleškega jezika na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Med letoma 1993 in 2007 je delovala kot novinarka, kritičarka, publicistka in prevajalka, leta 2007 pa se je zaposlila v Mestnem gledališču ljubljanskem kot dramaturginja in urednica zbirke Knjižnica MGL. Leta 2017 se je vpisala na doktorski študij na Oddelku za dramaturgijo in scenske umetnosti na AGRFT v Ljubljani.

petra.pogorevc@siol.net

Rana in potovanje -

Sofoklejev *Filoktet* in Homerjeva *Odiseja* v drami in uprizoritvi *Inflammation du verbe vivre* (Vnetje glagola živeti) Wajdija Mouawada

Petra Pogorevc

Mestno gledališče ljubljansko

Zaustavljen projekt in Filoktetova rana

Kanadsko-libanonski dramatik, režiser in igralec Wajdi Mouawad je v svoji solo predstavi *Inflammation du verbe vivre* (Vnetje glagola živeti), nastali v pariškem gledališču Théâtre National de la Colline leta 2015, prepletel antično grško literarno in mitološko izročilo z osebno izpovedjo o izgubi prijatelja in sodelavca Roberta Davreuja, vse to pa nadgradil z družbenokritičnim prikazom razmer v sodobni Grčiji. Predstava je nastala kot predzadnji del cikla uprizoritev vseh sedmih ohranjenih Sofoklejevih tragedij s skupnim naslovom *Le dernier jour de sa vie* (Zadnji dan njegovega življenja), ki jih je Mouawad nameraval režirati v Davreujevih novih prevodih. Prvi del *Des femmes* (Ženske) je leta 2011 zaobjel uprizoritve *Trahink*, *Antigone* in *Elektre*, v drugem delu *Des héros* (Heroja) sta bila leta 2013 uprizorjena *Ajant* in *Kralj Ojdip*, tretji del *Des mourants* (Umirajoči) pa je leta 2015 v predstavah *Inflammation du verbe vivre* in *Les Larmes d'Oedipe* (Ojdipove solze) povezal še *Filokteta* in *Ojdipa v Kolonu*.

Pesnik, pisatelj in prevajalec Robert Davreu je umrl 25. novembra 2013 v Parizu, ne da bi prevedel zadnji dve tragediji, Mouawad pa je proces žalovanja ob njegovi smrti povezal z dokumentiranjem procesa nastajanja besedila *Inflammation du verbe vivre*, ki ga je v obliki svojevrstne gledališko-cinematične žalostinke tudi režiral in v njej sam nastopil. Lik Filokteta je v njem spojil z likom Odiseja, vendar ne tistega, ki si v Sofoklejevi tragediji prizadeva, da bi mu s spletko izmaknil lok, temveč tistega, ki pri Homerju po zavzetju Troje deset let išče pot domov na Itako in ki po nasvetu Kirke v podzemlju obiše senco Tejrezija. V tem članku se bom osredotočila na številne reference iz mitološkega izročila starih Grkov, s katerimi pri obdelavi obeh zgodb

rokuje Mouawad, ter na to, kako jih prenese v izpoved o boleči osebni izgubi in prikaz potovanja po sodobni Grčiji, ki jo pestijo posledice uničujoče finančne krize.

S Filoktetom se Mouawad poistoveti že v prvem dejanju besedila in uprizoritve, ki prikaže okoliščine njunega nastanka in je naslovljen *L'Inflammation (Vnetje)*. Pripovedovalec in protagonist, Mouawadov alter ego Wahid, se iz retrospektive ozre na krizni sestanek ekipe projekta Zbrana dela, ki je malone identičen njegovemu spopadu s Sofoklejevimi tragedijami. Ustvarjalci se morajo na tem srečanju posvetovati, kako bodo nadaljevali delo, kajti smrt prevajalca Roberta je projekt, v katerega se je Wahid spustil tudi zato, ker že dalj časa ni več zmožen pisati, povsem ohromila. Na vprašanje, ali je že kaj napredoval s predlogo, ki naj bi nadomestila prevod, se odzove s povratnim vprašanjem, ali ne bi projekta raje odpovedali.

Nimamo besedila, poleg tega *Filoktet* ni ravno Sofoklejevo najbolj navdihujoče delo. Vse razen Neoptolemove nezmožnosti, da bi izdal Filokteta, in Odisejevega uvodnega govora o razlogih, ki jih za to narekuje Država, mi, priznam, uhaja iz rok. [...] Ta projekt je sam na sebi postal poškodba, odprta rana, ki že ves čas zastruplja naš obstoj. Jaz sem Filoktet. Počutim se, kot da sem na zapuščenem otoku čisto sam s projektom, ki se noče končati, ki krvavi in od mene zahteva, da se izvlečem s prevodom, ki ga ni. Kajti razen tega, da grebem po svoji duši, nimamo besedila! Nimamo besed. Kaj bomo? Uporabiti prevoda Bollacka ali Mazona bi bil absurd, kajti smisel projekta je bil, da Robert prevede Sofoklejev opus v celoti. Toda Robert je umrl in po mojem je mrtev pesnik dober razlog za odpoved predstave. (17)

Analogija je nedvoumna: Wahid se okliče za Filokteta, nedokončani projekt pa primerja z njegovo smrdljivo in gnojno rano spricho ugriza strupene kače, zaradi katere so ga Grki na pobudo Odiseja zavrgli na pusti obali otoka Lemnosa. »Spečemu Filoktetu so na Lemnosu pustili tudi njegov lok in zastrupljene puščice, ki mu jih je podaril Herakles in so bile ključne za padeč Troje, le da tega Grki tedaj še niso vedeli« (Slapšak, *Antična* 415). Deset let kasneje je trojanski videc Hélenos, ki se je znašel v ujetništvu, Odiseju zaupal skrivnost, da Troje ne bo mogoče zavzeti brez Filokteta in Heraklejevega loka, zato je poveljstvo odločilo, naj se Odisej vrne na Lemnos ter lok in lastnika pripelje nazaj pred oblegano mesto. Tudi za Wahida, ki si ne želi drugega kot izginiti, obstaja izhod. Dramaturginja projekta mu položi na srce, naj odpotuje: »Mogoče pa rešitev ni v Filoktetu, ampak v situaciji, ki izhaja iz besedila in Robertove smrti ter se ponuja v raziskavo. Nimaš izbire, sicer bo polom« (Mouawad 19).

Filokteta omenja Homer v *Iliadi*, obravnavata ga *Mala Iliada* in *Ciprski spevi*, za gledališče pa sta ga poleg Sofokleja obdelala tudi Ajshil in Evripid, čigar deli se nista ohranili, vendar o njiju v primerjalni študiji o vseh treh *Filoktetih* piše grški retor Dion Hrizostom. Tisti, ki ima nalogo Filoktetu odvzeti orožje in ga pripeljati pred Trojo, je pri vseh treh avtorjih Odisej. Pri Ajshilu je dejanje osredotočeno na dialog med

Odisejem in Filoktetom, pri Evripidu pa na Lemnos priplujeta trojanska in nato še grška delegacija. A »medtem ko si je Ajshilov Odisej pomagal z zvijačo, da se je polastil Filoktetovega loka, je Evripidov uporabil umetnost prepričevanja (*peithò*) v velikem besednem dvoboju, v katerem se je spopadel s trojanskimi odposlanci« (Vidal-Naquet 123). Sofoklej je v svojo različico, ki naj bi jo napisal kot odgovor na Evripidovo, uvedel lik, ki ga pri Ajshilu in Evripidu ni bilo, to je lik mladega Neoptolema.

Za ugriz kače v mitu obstaja utemeljena razlaga. Grki se na svoji poti proti Troji ustavijo na otoku Hrizu, kjer se na prostem nahaja svetišče istoimenske boginje. »Filoktet napravi dve prepovedani dejanji, s katerima prikliče nase svojo veliko nesrečo: stopi na sveti kraj ali pa nanj samo pokaže drugim in pri tem pogleda boginjo Hrizo, ki je neposvečeni nikakor ne bi smel videti. Filoktet se torej pregreši zoper sveti kraj in zoper Hrizo« (Vrečko 234). Hrizin otok zaradi dvojnega prekrška potone v morje, Filoktet pa deset let vleče za sabo ranjeno nogo; oboje napotuje na svet podzemlja, ki mu po izročilu pripada onečaščena boginja.

Lok Filoktetu zagotavlja preživetje, hkrati pa iz njega naredi lovca, nad katerim visi prekletstvo in je vedno na meji med življenjem in smrtjo, kakor tudi na meji med človekostjo in podivjanostjo; pičila ga je »za ljudi smrtonosna kača«, a ga vendar ni ubila. Spominja na žrtev, posvečeno bogu podzemlja; govori, da bo umrl, napove svojo smrt, a ne more umreti, skratka, če povzamemo, »živ mrlič«, »truplo, senca dima, prikazen«; politično gledano pa [...] družbeno mrtev človek. (Vidal-Naquet 129-130)

Vendar rana ni le kazen, ampak tudi znamenje, da je Filoktet del širšega božjega načrta, ki se lahko razreši samo z njegovo pomočjo. Zgodbo je mogoče primerjati z žrtvovanjem Ifigenije v *Iliadi*, »saj se pred njim ni mogel začeti bojni pohod zoper Trojo, v žrtvovanju Filokteta pa so združeni razlogi, ki preprečujejo njegov konec. Gre torej za žrtvi, ki definirata začetek in konec trojanske vojne, le da je Ifigenija ‚prostovoljna‘ žrtev, medtem ko Filoktet vse do konca ne razume svoje žrtve in bogovom očita najhujše« (Vrečko 235). Enako velja za Ahajce, ki ga zavržejo na obali Lemnosa, oči pa jim deset let kasneje odprejo šele Hélenosove besede; tudi oni v rani vidijo samo kazen, v Filoktetu pa prekrškarja, ki s smradom in vpitjem kali njihove obrede.

Mit o Filoktetu ni edini, ki Lemnos povezuje s smradom. Z otokom v severnem Egejskem morju, za katerega je značilno »najbolj travmatično izmenjevanje ženskih in moških bogov ter ritualov in utrjevanje patriarhalne moči« (Slapšak, *Antična* 413), je povezana tudi zgodba iz časa vladavine kralja Toanta, ki je imel hčer Hipsipilo. Ker ženske v tistem času niso dovolj spoštovale boginje Afrodite, jih je ta kaznovala z neprijetnim telesnim vonjem, ki je od njih odganjal moške in ljubimce. Užaljene ženske so se maščevale tako, da so pobile vse moške v svojih družinah, le Hipsipila je svojega očeta opozorila in mu pomagala pobegniti.

Če vztrajamo pri analogiji med Filoktetovo rano in Wahidovo muko, pri kateri niti za trenutek ne gre samo za ogroženi projekt, temveč za akutno malodušje in z njim povezano nezmožnost pisanja, se je treba vprašati, ali si ni morda tudi on s čim »prislužil« trpljenja, ki je obenem del nekakšnega širšega načrta ali spoznanja.

Uvodne besede v Mouawadovem besedilu oziroma njegovi uprizoritvi se glasijo:

Sestra dvojčica človeštva je, rojena hkrati z njim, ta pozabljena resnica, da je človek bog, kadar sanja, in berač, kadar misli. Jaz, ki sem vse življenje posvetil temu, da bi sledil temu prastaremu zakonu, sem se motil o vsem in zašel s svoje poti. Ker sem verjel, da sem eno s svojimi sanjami, sem se posvečal besedam, ne vedoč, da so ostre kot britev. Ker sem verjel, da sem eno s svojimi sanjami, sem se izgubil v opazovanju obrazov, v lascivnosti teles, v opoju mračnih noči. Opijanil sem se s sijajem narave, se pogubil s trpinčeno poezijo. Uprl sem se luči dneva, da bi občudoval svetlobo, katere vir sem mislil, da sem, izgubil sem se v ognju svojih strasti, se obesil na vrv svojih uporov. (Mouawad 13)

Wahid si očita napuh, ki naj bi ga ob pisanju tako prevzel, da je pozabil na svojo človeškost in si domišljjal, da je zrasel v boga; to je razlog, da že nekaj časa ne more ničesar napisati, Davreujeva smrt pa je njegovo krizo le zaostriila in ne povzročila.

Nastajanje novega besedila in Odisejevo potovanje

Wajdi Mouawad v predstavi nastopa popolnoma sam. Pripoved, ki jo z odra posreduje v živo, kombinira z vnaprej posnetimi in montiranimi filmskimi prizori, ki jih je v obdobju med oktobrom 2014 in februarjem 2015 posnel na različnih lokacijah v Parizu in Grčiji. Osrednji scenografski element v predstavi je platno iz čvrsto napetih, rahlo vibrirajočih elastičnih trakov; na njem se vrstijo posnetki, s katerimi je dokumentiral dvojni proces nastajanja predstave in žalovanja za Davreujem. To platno v predstavi istočasno funkcionira kot projekcijska površina in prepustni zid, ki ga izvajalec lahko prestopi. Včasih izgine za njim in se povsem umakne svoji projicirani podobi, toda večinoma vztraja na prizorišču z njo, se igra s perspektivami in dimenzijami ter sam s sabo vzpostavlja vznemirljiv gledališko-filmski dvogovor. Dialogi med nastopajočimi osebami, živalmi in objekti so podani v prizorih, ki jih gledamo na filmskem platnu, okvir zgodbe ter njeni reflektivni in pripovedni deli pa so z odra posredovani v živo. In medtem ko raba okvirne pripovedi, ki se v retrospektivi ozira le na »predzgodbo« v Parizu, v Grčiji pa prestopi v sedanjik, omogoča časovne in prostorske premike v zgodbi ter jo hkrati razširja s prostorom za avtorefleksivne komentarje, vpeljava filmske tehnike ponuja sugestivne vpoglede v okolje, po katerem potuje Wahid, hkrati pa z rabo raznih postopkov in trikov inovativno aludira na njegovo zapletena psihična stanja.

V drugem dejanju z naslovom *Désastre (Katastrofa)* se Wahid s snemalno ekipo odpravi v Grčijo. Na Lemnosu se najprej napoti v Filoktetovo votlino, ki pa je zaprta, saj je dostop do nje nevarno otežen. Kasneje se v hotelski sobi med nevihto premetava po postelji, nato pa vstane in iz kovčka potegne drugo ključno referenčno čtivo drame in predstave, Homerjevo *Odisejo*. V enem najosupljivejših prizorov v predstavi v spodnjem perilu pleza navzgor po projekcijskem platnu, na katerem se v vertikali nizajo heksametri iz *Odiseje*. Gre za odlomek, v katerem Kirka svetuje Odiseju, naj odide v podzemlje in tam poišče senco vidca Tejrezija; ta mu bo pomagala z nasvetom in prerokovala, kdaj se bo vrnil domov. Wahid zdaj ve, kam mora. Napiše poslovilno pismo svojim otrokom in zakoraka v morje. Po samomoru ni več samo Filoktet, temveč tudi Odisej, in to tisti, ki po zavzetju Troje deset let potuje domov.

Svetlana Slapšak opozarja, da se je Odisej obleganja Troje sprva izogibal in je zato hlinil norost, kasneje pa se je v vojni izkazal in vanjo pripeljal tako Ahila kot Filokteta. Njegov opis poda z naslednjimi besedami:

Odisej je junak posebnega kova, mojstrska kombinacija starih kulturnih prvin, mlajših antropoloških lastnosti in nepričakovane individualnosti modernega človeka. Ni junak mita, ki je prešel v književnost in kulturno izročilo, temveč literarni lik, okrog katerega je nastal eden najbolj impozantnih humanističnih mitov. Odisej, delo največjega evropskega pevca zgodb Homerja, je najbolj človeški junak: njegova starša sta bila smrtnika Laert in Antikleja, zavrnil je nesmrtnost, odšel je v podzemlje ter se po številnih pustolovščinah in pridobljeni slavi vrnil k družinski sreči. Najti je znal ravnotežje med slavo in željo po življenju, med junaštvom in politiko, med ljubezenskimi izzivi in zakonsko zvestobo. (Slapšak, *Antična* 473)

Vsebina *Odiseje*, ki sodi med temeljna dela evropske civilizacije, je zajeta v 24 spevov in se cepi na tri pesnitve: o potovanjih Odisejevega sina Telemaha, ki išče očeta, o Odisejevih blodnjah in pustolovščinah ter o njegovi vrnitvi na Itako. Njeno prizorišče se razteza tako v vertikalo – od olimpskih višav do globin mitičnega podzemlja – kot v horizontalo – po vseh tedaj znanih delih obljudenega sveta. Pripoved o deset let trajajočih blodnjah in križarjenjih po morju, na katere je Odiseja obsodil jezni Pozejdon, ker je oslepil njegovega sina Polifema, torej osrednji del epa, kamor sodita tudi epizodi enoletnega bivanja pri Kirki in srečanja s Tejrezijem v podzemlju, je Homer zgostil v ozek štiridesetdnevni okvir. To mu je uspelo zato, ker je uporabil okvirno pripoved, ki jo v tem epu srečamo sploh prvič v svetovni literaturi.

Z rabo okvirne pripovedi je Homer omogočil Odiseju, da o sebi govori v prvi osebi ednine, hkrati pa z bitji, ki jih srečuje na poti, stopa v dialog. To je izstopajoča značilnost *Odiseje*, ugotavlja Kajetan Gantar: »V pesnitvi si nenehno sledijo dialogi, monologi ali tudi razgovori več nastopajočih oseb. Vmesno verzno besedilo med temi dialogi in razgovori bi lahko razumeli tudi kot režiserjeve dramaturške napotke ali

kot pesnikov komentar dogajanja na odru. In tako je od Homerjevega epa do grške tragedije v bistvu samo en korak, meje med epsko in dramsko literarno vrsto so skoraj zabrisane« (Gantar, »Spremna« 136).

Toda kot opozarja Tomaž Toporišič, zadeve niso tako preproste: četudi *Odiseja* vsebuje okvirno zgodbo in premi govor, pa »ne razpolaga s klasičnim tragedijskim obrazcem, ne motivno ne tematsko se ne more pokrivati s pojmom tragedije, zaradi česar njena motivika v klasični Grčiji ni postala predmet tragedije. Prav zaradi svoje drugačnosti, epskosti, pa je lahko izjemno zanimiva za sodobno (Brecht bi dejal epsko) gledališče, ki daje velik poudarek vizualnemu, slikovnemu, podobi« (Toporišič 61).

Takšen primer gledališča je seveda Mouawadova predstava/film, ki si za tematsko izhodišče sicer jemlje Sofoklejevega *Filokteta*, a se spričo specifične gledališko-cinematične zasnove v nadaljevanju že kmalu premišljeno preusmeri k bolj odprtemu, za svoje potrebe strukturno hvaležnejšemu modelu Homerjeve epske *Odiseje*. V bistvu je Mouawad neverjetno iznajdljiv, ko spaja obe predlogi: izkorišča časovne vrzeli med zgodbama, ki jima je skupen lik Odiseja v različnih fazah svoje življenjske usode, hkrati pa išče točke identifikacije ter niza asociacije na lastno zgodbo in sodobnost.

Mouawadov Wahid se vsekakor odpravi na podobno potovanje kot Homerjev Odisej, toda medtem ko se v Homerjevem epu glas pesnika izmenjuje z glasom njegovega osrednjega in vseh ostalih junakov, so v drami in predstavi Mouawada avtor, glavni junak in interpret ena in ista oseba. Ne glede na vse mitološke reference, s katerimi večje operira, namreč avtor ves čas govori o sebi in svoji življenjski izkušnji, rani zaradi izgube in doživetjih na potovanju. In medtem ko je *Odiseja* pisni dokument primera davne pripovedovalske prakse, je drama Mouawada že nastala z namenom, da bo oživela v gledališču, kjer bo avtor/junak/interpret razpadel na dvoje: na tistega, ki bo nastopil na odru, in tistega, ki ga bomo gledali na filmu.

Sodobna Grčija in antični Had

Na začetku tretjega dejanja *Animaux et objets (Živali in objekti)* Wahid prečka reko Aheront na čolnu Herona, ki ga upodobi ostarel mediteranski ribič, in se znajde na letališču Had. Tu ga pričaka taksist Lefteris, ki ga v filmu igra Dimitris Kranias. Kot mu pojasni kasneje, njegovo ime pomeni »svoboda« in je v današnji Grčiji zelo redko; to je najbrž izraz avtorjeve hotene ironije, saj je Lefteris v Grčiji v resnici kar pogosto ime. »Je to Had?« ga vpraša Wahid. »Ja, to je Had,« mu odgovori Lefteris, »ali skoraj Had.« »Kar precej je podoben Atenam,« opazi Wahid. »V bistvu je to prehod med svetom živih in mrtvih,« nadaljuje taksist. »Prehod! Kaj hočeš reči s tem, mar še nisem mrtev?« »Ne, si med življenjem in smrtjo. Odločiti se moraš.« »In ta prehod med življenjem in

smrtjo so Atene?» »Prehod je kraj, kjer si se odločil umreti. Če bi se odločil umreti v Tokiu, bi zdaj imel pred sabo Tokio.« »Kaj torej je Had?» »Ne vem. Nekaj mračnega« (30-31). Wahid si torej še vedno lahko premisli, kajti rešilni avto je že na poti. Le časa za razmislek nima veliko, ker v Hadu ne more ostati neomejeno dolgo.

Dejstvo, da se Atene in drugi predeli sodobne Grčije vzpostavljajo kot analogija z mitološkim Hadom, ima na celoto močan učinek, enako kot odločitev, da smo skupaj s sencami v filmu in samim Wahidom kot sence umrlih razumljeni tudi gledalci, na kar nas Mouawad sproti večkrat opozori med nagovori, ki s svojo humorno neposrednostjo spomnijo na *Pomenke umrlih* starogrškega satirika Lukijana. Filmski Wahid se medtem z Lefterisom vozi v taksiju. Vpraša ga, ali bi ga odpeljal do Filoktetove sence, on pa mu odgovori: »Filoktet je zgodba, fikcija. Tukaj lahko srečaš samo umrle ljudi. Ampak če želiš, te lahko peljem na mesta, kjer boš srečal tiste, ki so jih vsi zapustili. Grčija je polna Filoktetov, zapuščenih na otokih, ker so preglasno kričali. K njim te bom odpeljal.« »To bi mi bilo všeč,« reče Wahid (32).

Wahid in Lefteris najprej obiščeta opustele grobnice grških junakov, ki so jih pokosili Perzijci v bitki za Salamina. »Pridi in poglej,« pravi Lefteris, »tu boš našel tisto, kar je bilo zapuščeno, zavrženo, nekoristno, kar je umrlo samo. Morda ti imajo kaj povedati« (34). Njuna naslednja postaja je ogromno smetišče, ki ga preletavajo velikanske jate ptic ujed. »Ti, ki ne pripadaš niti zgornjemu niti spodnjemu svetu. Poslušaj. Ptice bolečine smo, vsaka od nas je prizadejana bolečina, nikoli ozdravljena, pozabljena, ki se še vedno, četudi vržena sem dol v Had, obrača in kriči in ponavlja svoje ime. Vsaka od nas je odprta rana, ki zeva že od začetka časa« (35). Lefteris je glasnik sodobne Grčije, tiste države, katere ljudje so po letu 2008 zaradi finančne krize in varčevalnih ukrepov utrpeli posledice nepojmljivih razsežnosti.

Katerina Poutpou, socialna delavka z neposrednim uvidom v situacijo in direktorica grške nevladne organizacije Arsis, je v intervjuju z Boštjanom Videmškom o posledicah krize povedala:

Konec leta 2008, ko je v svetu izbruhnila finančna kriza, so nam naši politiki govorili, da v Grčiji ni in ne bo težav. Lagali so nam v obraz. Potem je policist 6. decembra 2008 v Atenah brez razloga ubil šestnajstletnika. Izbruhnili so srditi protesti. Neznanci so istočasno napadli in težje poškodovali sindikalno aktivistko. To je bila izhodiščna točka tega, kar je sledilo. Začel se je napad na družbo. Začelo se je novo obdobje. Ko je bil leta 2010 sprejet prvi varčevalni memorandum, so nam politiki govorili, da moramo razmisliti o Evropi in nas samih. Po mojem mnenju je bil to začetek nove grške in evropske zgodovine. Grčija je bila izbrana kot prva žrtev nečesa, kar Naomi Klein poimenuje doktrina šoka. (Videmšek)

Posledice varčevalnih ukrepov, ki jih je zadolženi Grčiji naložila tako imenovana

»trojka« – Evropska centralna banka, Mednarodni denarni sklad in Evropska komisija – so bile za navadno prebivalstvo naravnost pogubne:

Ljudje, ki so še včeraj imeli veliko, so čez noč izgubili službe. Potem so jim banke zasegle stanovanja, ker niso mogli plačati najemnin ali kredita. Nato so izgubili zdravstveno zavarovanje. Če so bolni, ne morejo k zdravniku. Pokojnine ne bodo imeli nikoli. Številni so končali na ulici. To je drugačna, na neki način hujša revščina. Predvsem v psihološkem smislu. Ljudje se borijo za ohranitev družbenega statusa. Do zadnjega. Delajo se, da še hodijo v službo. Padec je silovit. Spremenili sta se logika in fizika revščine. Trojka je spremenila tudi naš družbeni DNK. (prav tam)

V pokrajini, po kateri s taksijem potujeta Wahid in Lefteris, so posledice finančne krize boleče razvidne na vsakem koraku: sodobna Grčija je država ponižanih in obupanih ljudi, ki se spopadajo z brezposelnostjo in nepredstavljivo revščino, njena mesta in vasi so polna zapuščenih in propadajočih objektov, ki so izgubili svoj nekdanji sijaj in vsebino, njena flora in favna sta podivjali, ker je obupani človek nad njima dvignil roke. V nekem smislu je to dejansko »konec sveta«, kakor je Sofoklej opisal Lemnos v *Filoktetu* ter na njem izpostavil svojega junaka trpljenju. »Ta človek je izenačen z otokom, je zaznamovan s svojo rano in s tem z osamljenostjo, je prav tako kot pusti otok sredi morja, osameli zaznamovanec sredi družbe« (Vrečko 254). Kakor se Filoktet v Mouawadovem besedilu in predstavi/filmu razširi na prebivalce širne Grčije, tako tudi njena pokrajina postaja Lemnos gigantskih dimenzij.

V nadaljevanju se Lefteris in Wahid za nekaj časa razideta, popotniku pa se pridruži Pes Vodnik. Ko mu Wahid zaupa svoje dvome o tem, ali bi se sploh še rad vrnil med žive, mu žival odgovori, da kljub vsemu trpljenju, ki ga je izkusila na Zemlji, ne mine dan, ko si ne bi želela svojega življenja nazaj. »Sreča, hrepenenje, sla, to so zapletene besede. Ne glede na to, ali si človek ali žival, je tisto, kar iščeš, po navadi zelo preprosto. Najbrž je zato tako težko to najti,« pravi Pes Vodnik (36). Wahida najprej odpelje do Bolnega psa, ki da je njegova duša, ta pa ga ogovori v arabščini, njegovem maternem jeziku. »Poglej me in videl boš svoje lastne oči,« mu reče. »Zakaj so tako žalostne?« vpraša Wahid. »Ker te že dolgo nisem videl. Čakal sem nate, ti pa nisi prišel.« »Kje sem pa bil?« »Ne vem. Nisi hotel biti pri meni. Mislil si, da te ne bo nihče maral, če bom jaz tvoja duša« (37). Da bi mu pokazal, kaj ga je pravzaprav odvrnilo od njegove duše, Pes Vodnik odpelje Wahida še do Lačnega psa, ki zaprt v tesno kletko popolnoma podivjan tuli od lakote po vsem mogočem: slavi, moči, nesmrtnosti, priznanju, uspehu, priljubljenosti, udobju, razkošju, ugledu, sijaju, prestižu, denarju, seksu. »Ti sam si pes, lakota in kletka,« reče Pes Vodnik. »Kombinacija vsega trojega pelje v norost. Spremeni kombinacijo in boš spet svoboden« (38).

Prisotnost psov in njihova umeščenost v dramo oziroma predstavo vzbujata tako mitološke kot tudi zgodovinske in aktualne družbene vzporednice. Spomnita na

Kerberja, troglavega psa, ki varuje vhod v Had in sencam umrlih preprečuje, da bi ga zapustile. Spomnita na Astorja, zvestega Odisejevega psa, ki lastnika po vrnitvi na Itako takoj spozna, čeprav se skriva pod preobleko. Spomnita na »pasjega« filozofa Diogena, ki je verjel, da ljudje živimo nenaravno, zato bi nam koristilo preučevanje psov; ti namreč živijo za sedanost, nagonsko ločijo prijatelje od sovražnikov in za razliko od ljudi vselej lajajo po resnici. Spomnita pa tudi na Kanellosa, Thodorisa in Loukanikosa, tako imenovane protestniške pse, ki se so v Atenah od leta 2008 redno udeleževali uličnih protestov, med njimi pa vselej stopili na stran protestnikov in jih, kadar je bilo treba, branili pred policijo. Največja zvezda med njimi je postal Loukanikos, v prevodu Klobasica, znan po tem, da je večje prestrezal pločevinke s solzivcem in jih odnašal stran od ljudi. »Kot potepuški pes si je pridobil veliko simpatij med ljudmi, ki so se poistovetili z njegovim brezdomstvom in ranljivostjo. Njegova prisotnost je sama na sebi postala simbol navadnega človeka, ki se bojuje za svoje pravice« (Zournazi).

Kot pove naslov tretjega dejanja, po živalih pridejo na vrsto še objekti. Pes Vodnik najprej pelje Wahida v odlagališče rabljenih predmetov; tu ga ogovori Stol, ki predstavlja vse stole, na katerih je že ali še bo kdaj sedel. Naslednja postaja je opuščeni butik, kjer mu samotni Čevelj, ki so ga pozabili v lokalu, pripoveduje o svoji usodi:

Slišal sem besedo kriza in vsega je bilo konec. Nikoli nisem spoznal radosti tega, da se odpraviš na sprehod. Vame ni nikoli zdrsnila nobena noga, nikoli nisem bil izpolnjen, nikoli me ni doletela ta sreča, da bi začutil, kako moje usnje ovija žensko nogo. Ne. Ampak če bi se lahko vrnil v življenje, bi to storil zato, da doživim naslednji trenutek: ko žensko, ki ji pripadaš, sleče moški, ki ga ljubi. Začutiti prijem roke, ki te sname s stopala ljubljene osebe in odloži na posteljni rjuhi, ter opazovati, kako se oba skupaj predajata ljubezni. Ja, vse bi dal za ta trenutek. (40)

Sporočilo, ki ga ponovita Stol in Čevelj, za njima pa ga Wahidu še enkrat položi na srce tudi Pes Vodnik, se glasi, da je tisto, kar išče, preprosto. On odgovori: »Če bi lahko spet našel voljo do življenja, dvignil svojo rano kot črepinjo iz stekla in jo v jutranjem soncu obrnil tako, da bi se svetloba razpršila in odkrila vse barve, ki se rodijo skupaj s črkami, pisanimi in govorjenimi! Če se tako sprega glagol živeti, potem z veseljem. Če ne, je bolje, da ostanem nepisem« (prav tam).

Žrtve krize in pomnožitev Neoptolema

Na začetku četrtega dejanja z naslovom *Jeunesse et Poésie (Mladost in poezija)* Wahid z odra nagovori sence domnevno umrlih gledalcev: »Je v tej dvorani slučajno Victor Hugo? Škoda. Rad bi govoril z njim, ga prosil za nasvet. Daje mi vtis človeka, ki pozna vse odgovore. Napisal je namreč stavek: ‚Prihodnost, prikazen v praznih rokah.‘«

Gledalce nagovor zabava, toda sporočilo, ki sledi, napove resen premik v Wahidovem razmišljanju: »Če je prihodnost izginjanje in preteklost zbledevanje, je samo osvetljeni trenutek sedanjosti osvobojen senc melanholiije in obžalovanja. Mogoče pa zato sedanjosti pravimo *darilo*. Sedanjest. Njena svoboda je dar, darilo. In ta preprosta stvar, o kateri je govoril pes, je morda ovita vanjo« (43). Z neprevedljivo besedno igro, ki je v francoščini mogoča, ker za »sedanjost« in »darilo« razpolaga s skupno besedo »*le présent*«, Wahid na posnetku znova sede v taksi, pogovor z Lefterisom pa se vrne na prvotno iztočnico, vsebino Sofoklejeve tragedije. »Sploh nisem razumel Filokteta,« mu pravi. »Neoptolem se v njegovem življenju pojavi kot darilo. Predstavlja si prikazen. Filoktet si. Minilo je deset let. Tako dolgo si zrl v morje, da si postal eden njegovih modrih odbleskov. Dan za dnem si goltal svetlobo, vsega te je požrla jeza. [...] Nato pa nekega jutra pred tabo stoji ponosen mlad moški in gleda vate« (43-44).

Sledi rekapitulacija prizora, za katerega je Wahid že v prvem dejanju dejal, da je edini pri Sofokleju, ki bi ga zares rad postavil na oder; gre za uvodni prizor tragedije, v katerem Odisej utemeljuje Neoptolemu, zakaj naj se Filoktetu zlaže in mu z zvijačo izmakne lok. V primerjavi s predhodnima različicama *Filokteta*, ki sta ju napisala Ajshil in Evripid, je bila uvedba Neoptolema v zgodbo Sofoklejev avtorski izum. Ko so grški vojskovodje od Odiseja zahtevali, naj se izpred Troje vrne na Lemnos in nazaj pripelje božanski lok skupaj z njegovim lastnikom, mu je bilo takoj jasno, da orožja ne bo mogel zahtevati naravnost. Ker je bil prav on tisti, ki ga je zapustil na samotni obali Lemnosa, mu ga Filoktet ne bo izročil prostovoljno, v primeru odkritega spopada med njima pa bi bile strupene Heraklejeve puščice zanj lahko usodne. Odiseju je torej jasno, da bo moral uporabiti intrigo. »Ahilov sin Neoptolem si bo kot sin Filoktetovega najboljšega prijatelja zlahka pridobil Filoktetovo naklonjenost, približal se mu bo s pretvezo, da je iz užaljenosti zapustil grški tabor pred Trojo, da je dezertiral in pobegnil in zdaj pluje domov, kamor lahko vzame s sabo tudi Filokteta, ki v svoji bolečini in zapuščenosti hrepeni po domačem kraju. In ko si bo tako pridobil Filoktetovo zaupanje, bo v trenutku nepazljivosti nesrečnežu izmaknil dragoceno orožje« (Gantar, »Sofoklov« 18-19.)

Toda mlademu Neoptolemu se Odisejev načrt upira: »Nisem rojen, da podlo bi spletkaril, / kot tudi oče moj ni tega znal. / Pripravljen pa sem ga ugnati s silo, / brez spletk: kako bi mož le z eno nogo / se mogel naši sili upirati?« / Kot pomočnik sem ti poslan; ne maram, / da bi veljal za izdajalca. A ljubši / mi časten je poraz kot podla zmaga« (Sofokles 150). Četudi se v nadaljevanju sprva ukloni Odisejevemu načrtu in Filokteta prepriča, da mu izroči v varstvo svoj lok, si kasneje premisli in mu sodelovanje v spletki prizna, Odiseju pa odreče pomoč. Da bi se zgodba sploh lahko iztekla po nareku mita, mora kot *deus ex machina* posredovati sam božanski Heraklej; on je tisti, ki Filokteta nazadnje prepriča, naj se vendarle vrne pred Trojo in s svojim lokom pomaga zavzeti mesto. Kot pojasnjuje Gantar, je Sofoklej svojo

tragedijo uprizoril leta 409 pred našim štetjem, v času, ko se je peloponeška vojna prevesila v svojo zadnjo, najbolj krvavo fazo. »Verjetno mu je lik Neoptolema dozorel iz osebnih doživetij te nesmiselne vojne, v kateri so bili mladi ljudje – kot se pač v vseh vojnah dogaja – postavljeni pred podobno neizprosne dileme, da izbirajo med vojaško disciplino oziroma ‚domovinsko dolžnostjo‘ na eni strani in klicem humanega sočutja, ki se spontano prebudi v človeku ob pogledu na nemočnega, ranjenega in trpečega nasprotnika, na drugi strani« (Gantar, »Sofoklov« 20).

Drugačno razlago Neoptolemove razvidne preobrazbe v *Filoktetu* predstavi Pierre Vidal-Naquet: Neoptolem naj bi na otoku prestal vojaško iniciacijo, se iz mladeniča razvil v moža ter namesto efebskega načina bojevanja »iz zasede, podnevi in ponoči« sprejel »hoplitski spopad iz oči v oči, za katerega bi lahko rekli, da izhaja iz homerskega obdobja« (Vidal-Naquet 121) in ki poleg upoštevanja hoplitskih načel bojevanja predpostavlja tudi aktivno udeležbo v vojni. Na drugi strani pa Janez Vrečko, ki v *Filoktetu* prepozna sestop iz mita v zgodovino, zatrjuje, da je resnica veliko mračnejša: »Vsekakor ne gre za to, da Neoptolem kot efeb v tem tekstu ne bi spoznaval hoplitske morale, gre za to, da je ne prizna več, zato ni več, kar je bil, lahko je samo še to, kar je in kar bo: vojni zločinec, ki z načinom ubijanja in z okrutnostjo dokazuje, da je zanemaril temeljna sporočila hoplitske morale« (Vrečko 291). Neoptolemova nadaljnja usoda pred Trojo ga dejansko kaže kot nasilnega in krvoločnega vojščaka, saj z lastnimi rokami ubije trojanskega kralja Priama in vrže z obzidja njegovega vnuka, Hektorjevega sinčka Astianaksa. Za to je kaznovan z zakonom s Hermino, ki mu ne more roditi otrok, poleg tega pa ga Orest, ki mu je bila obljubljena, v zaroti spravi s sveta.

Tudi v *Filoktetu*, ki ga je leta 1978 napisal Heiner Müller, je Neoptolem karakteriziran kot zločinec, saj pred odhodom z otoka umori Filokteta; njegova različica je »epohalen ritual demistifikacije, ki predvsem opozarja na neizbežnost ponavljanja in na nujnost rednega rituala, ki časti svetost branja« (Slapšak, »Sofoklov« 39). Toda ne glede na vse povedano drži, da Neoptolem pri Sofokleju vsekakor še nastopa kot »pošten in občutljiv mladenič, nasprotje političnega realista Odiseja« (Slapšak, *Antična* 603), in da mu Mouawad v tem videnju dosledno sledi. Wahid in Lefteris se strinjata, da je Odisejevo ravnanje v slogu »cilj opravičuje sredstvo« skrajno problematično, toda obenem mu priznavata, da je kljub temu daleč najpriljubljenejši grški mitološki junak. »Problem z Odisejem je ta, da ima vedno prav,« reče Lefteris. »Odisej je kot Nemčija. Vedno ima prav.« »Res je! Tako bi moral uprizoriti *Filokteta*: grški igralec bi igral Filokteta v grščini, nemški igralec pa Odiseja v nemščini!« se navduši Wahid. Lefteris mu odgovori: »Odisej zahteva od Neoptolema nemogoče, od mladostnika zahteva, da ravna kot odrasla oseba. Normalno je, da pri Neoptolemovih letih zavrneš ponudbo, da bi nekoga izdal, kajti princip mladosti je, da ne ravnaš v skladu z razumom. Odrastemo takrat, ko izdamo svoje sanje« (46).

Toda Wahid se to pot ne strinja s svojim vodnikom:

Večina mladostnikov izda same sebe. Neoptolem je izjema, zato tudi je junak. Upre se brutalnosti odraslih. Večina mladostnikov se zlomi. Odrasli jih zlorabijo za dosego svojih ciljev. To je prastara zgodba. [...] Največ mladostnikov v Evropi danes umre za posledicami samomora. Predstavljam si, da mora biti Had že od nekdaj poln Neoptolemov, teh mladih samomorilcev, mar ne?« »Poglej, tamle jih je nekaj,« pravi Lefteris. »Radi bi ti nekaj povedali. Pojdi k njim in jim prisluhni. (prav tam)

V naslednjih dveh prizorih se Wahid pridruži trem grškim mladostnikom, ki niso prenesli pritiska posledic krize in so naredili samomor. Andreas se je obesil, Katarina si je prerezala žile na zapeljivih, Christos pa se je vrgel pod vlak. »Za nas je bilo življenje mračna zabava,« mu pravijo (47). V naslednjem prizoru ga odpeljejo v diskoteko. V eksplicitnih in mestoma mučnih bližnjih posnetkih ponočevanja, drogiranja, popivanja, plesanja, seksanja in še česa, ki se vrstijo na filmskem platnu, mu razlagajo, kako so živeli in zakaj so se odločili umreti. Wahid jim obljubi, da bo njihovo zgodbo ponesel med žive, še prej pa mora poiskati tisto preprosto stvar, na katero ga je opozoril Pes Vodnik. »Andreas, Katarina, Christos, vi, ki ste Neoptolemi, sublimni heroji mojega časa, vi, ki vidite skozi motnost kamnov, pokažite mi pot tako, kot jo je Tejrezij nekoč pokazal Odiseju,« jih prosi tik pred koncem druženja. Prvi mu odgovori Andreas: »Potovanje, na katero se boš odpravil, da bi našel pot nazaj domov, te bo razžalostilo.« Naslednja se oglasi Katarina: »Filoktet, Poiasov sin, poslušaj me: vrniti se moraš v Trojo. Tam boš bojeval boj, ki ti ga nalaga prerokba. Ko ti bo uspelo, boš zmagovito našel nebo svoje dežele, kjer te čakajo bitja, ki so ti draga.« »Kje je moja Troja? Kako naj jo najdem?« vse tri sprašuje Wahid. Christos mu nazadnje položi na srce: »Obala Troje je znana samo tebi. Moraš se boriti za to, da ohraniš svojo povezavo z jezikom, s tistim jezikom, ki je radostil tvoje srce v davnih časih otroštva. Poezija. Poezija je edina pot« (49-50).

Umrlí prevajalec in Tejrezijeva senca

Ko se Wahid vrne k Lefterisu, ki ga čaka v taksiju, ima samo eno željo: da bi ga odpeljal do sence Roberta Davreuja. Lefteris mu ustreže ter ga odpelje do velikanske in z grafiti povsem prekrte zapuščene stavbe, v kateri prebiva cel kup pesnikov. Tukaj Wahid sreča Gasparo Stampa, Louise Labé, Georga Trakla, Marío Zambrano, Tukidida, Roberta Walserja in Jorgeja Luisa Borghesa. Nazadnje skupaj z njim zagledamo hrbet velikega naslanjača, na katerem sedi skoraj belolas moški. Moški na posnetku se obrne in prepoznamo Roberta Davreuja.

Wahid pripoveduje Robertu, kako so ga on in vsi ostali sodelavci v ekipi pogrešali, obuja njune skupne spomine, mu opiše svoje potovanje in ga prosi za pomoč. »K tebi sem prišel kot Odisej k Tejreziju. Pes me je vodil do mladostnikov in oni so mi svetovali,

naj ubogam pesnikov glas, preden se podam v boj« (53). Pove mu, da išče preprosto stvar, za katero ne ve, kaj je, in ga prosi, naj mu pokaže pot, po kateri mora naprej. »Moj dragi sin,« mu odgovori Davreu, »žêli si zmage v boju, toda vedno le zmage po volji bogov« (prav tam).

Filmski posnetek Davreujevega obraza v bližnjem planu ima na gledalca najprej močan čustveni učinek. Četudi je predstava že prej presunljiva, saj govori o resnih in zavezujočih temah, na katere se gledalec odziva tako emotivno kot cerebralno, se vendarle nič ne more primerjati z nenadno prikaznijo človeka, ki mu je posvečena in zaradi katerega smrti je v bistvu sploh nastala. Toda tik zatem, ko ga presune dejstvo, da je Wahid končno srečal Roberta, gledalca prešine tudi nasprotna misel, da namreč Robertova senca v nasprotju z vsemi predhodnimi ne more več biti stvar odigrane fikcije. Nastopi potujitev, gledalec se zave medija, neizogibno se opomni, da je tisto, v čemer sodeluje, predstava oziroma film ter da je srečanje med Wahidom in Robertom konstruirano, naknadno montirano, zrežirano, z drugimi besedami spodletelo. Ameriška raziskovalka Alice Rayner, ki se v knjigi *Ghosts (Duhovi)* ukvarja s fenomenom duhov v življenju in umetnosti, zlasti v gledališču, ki temelji na prikazovanju, zapiše:

Če so bile sveče in zastori med najzgodnejšimi pripomočki za prizivanje duhov v gledališču, potem je njegovo naj sodobnejše orodje zagotovo film, ob katerem je še toliko bolj očitno, da se za tančico ne skriva nič in da so duhovi produkti zastiranja. Platno je zastor, ki nič ne skriva, kajti za njim ni ničesar. Na dvodimenzionalno površino projicirana svetloba pretvori soj sveč in zastore v tehnološki aparat, ki vzpostavlja grozljivo znano v vidnih podobah, ki niso nič drugega kot raztelesene halucinacije. (Rayner 156)

Wahid želi zdaj pohiteti v Delfe, saj se je odločil nasvet poiskati v tamkajšnjem Apolonovem preročišču. Toda ob prihodu ga v petem dejanju z naslovom *Vie divine (Življenje bogov)* čaka velikansko razočaranje: Apolon je zajeten in zdolgočasen ameriški turist, ki v Grčijo prihaja le še na počitnice, prerokovanje pa ga ne zanima več. Wahid se vrne v Atene in pod Akropolo poišče še Zevsa in Ateno. Najde popolnoma ponižana siromaka brez lastne strehe nad glavo, ki komaj sestavljata en dan z drugim ter ves čas obujata spomine na boljše olimpske čase.

Davreujeva senca, ki nas med gledanjem filma vrže iz okvirov konvencije, tihega dogovora med ustvarjalci in gledalci predstave, da smo vsi skupaj udeleženi v odrski iluziji, ima s svojo *ready-made* pojavnostjo močan učinek deziluzije, ki se pričakovano nadaljuje v duhovitem prikazu detroniziranih grških bogov. Vendar spričo mesta Tejrezija, na katerega je v drami in predstavi pozicionirana, njene besede vseeno vzbujajo težo. To je tisti vedež, ki je

v mladosti videl par kač med parjenjem in je bil za to kaznovan s spremembo spola – sedem let je imel žensko telo. Šele ko je spet videl kači v enakih okoliščinah, se je spremenil nazaj v moškega. Hera je vsa besna, ker je razkril skrivnost ženske seksualne

superiornosti, Tejrezija oslepila. Druga različica mita pa pravi, da je Atena kazen ublažila s tem, da je Tejrezias lahko videl še enkrat več, čeprav je bil slep, in da je smel živeti dlje kot običajni smrtniki. [...] Tejrezias je celo po smrti ohranil to, česar duše umrlih sicer niso mogle – spomin in znanje. Odisej ga je obiskal v podzemlju, da bi mu videl prerokoval, kdaj se bo vrnil domov, in mu razkril usode drugih. (Slapšak, *Antična* 30)

Vidca Tejrezija in efeba Filokteta družita motiva prepovedanega pogleda in kače: drugega je ugriznila kača, ker je pogledal boginjo, prvega pa je zaradi pogleda na kači kaznovala boginja, ki ga je zaprla v žensko telo in mu vzela vid.

Tudi pri Filoktetu imamo opraviti z »nezgodo človeškega telesa«, kakor gledališče v primeru grške tragedije opredeli Froma I. Zeitlin, predvsem pa z žensko izkušnjo, ki je po avtoričinem mnenju pomemben vidik moškega trpljenja v mnogih besedilih grških tragedov:

Kar najbolj zanima občinstvo pri odrski somatiki, je telo v nenaravnem položaju *pathosa* (trpljenja) – ko se najbolj oddalji od svojega ideala moči in integritete. To najbolj opazimo predvsem, ko je privedeno v nemočno ali pasivno stanje – ležeče, zvezano ali ovirano na kakšen drug način, ko je v primežu blaznosti ali bolezni, ko prestaja v presledkih vračajoče se krčevite bolečine in doživlja trenutke zloveščega zatišja, preden ga viharne simptome ponovno ne napadejo. (Zeitlin 10)

Čeprav Filokteta ne omenja izrecno, temveč si za primere jemlje Herakleja, Ajanta in Hipolita, vsebina Sofoklejeve tragedije govori sama zase. V nadaljevanju avtorica misel še dodatno precizira: »Natančneje, tu gre predvsem za trenutke, ko je moški šibak, ko se tudi on nenadoma zave, da ima telo – in potem v brezmejnih bolečinah dojame, da je povsem podoben ženski« (Zeitlin 10). Z drugimi besedami, ženske, ki imajo v atiški tragediji »vlogo čistega drugega« in v funkcionalnem smislu niso same sebi namen, vendarle lahko »služijo za protivzorec ali skriti vzorec moškega jaza« (prav tam 15), četudi so kot v *Filoktetu* odsotne.

Kajti žensko telo je posvečeno v svet najvišjih skrivnosti človekovega rojevanja in umiranja.

»Prav telesnost je tisto, kar jo najmočneje določa v kulturnem sistemu, ki jo povezuje s fizikalnimi procesi rojstva in smrti in poudarja materialno dimenzijo njene eksistence, kot je izpričano v Heziodovem kanoničnem mitu o ustvarjanju prve ženske, Pandore. Moški seveda imajo telesa, toda v sistemu spolnega razločevanja je vloga predstavljanja telesne plati življenja v njeni nebogljenosti in podvrženosti pritiskom prvenstveno dodeljena ženskam.« (prav tam 12).

Ženska je tista, v katere telesu se spočne in zraste novo življenje in ki ga v mukah in krčih iztisne na svet, pa tudi tista, ki se lahko dotika telesa umrlega in ga pripravi za pogreb.

Kot v delu *Miasma* navaja Robert Parker, je bila smrt v stari Grčiji v tesni zvezi s pojmom onesnaženja. Hišo, v kateri je nekdo umrl, je doletelo onesnaženje, zaradi katerega so se morali vsi, ki so vanjo vstopili, podvreči gestam in ritualom očiščenja, samih pokojnikov pa so se smele dotikati samo ženske roke: »Ženske iz hiše so pripravile pokojnika za njegovo razstavitev in ogled; truplo so umile, ga mazile, mu posadile na glavo krono, ga oblekle v čista oblačila, navadno bele ali rdeče barve, ter ga položile na ležišče, postlano z vejami in listjem. Na ta način so ga simbolično očistile, kljub vsemu onesnaženju okoli njega, samo truplo je nosilo krono, emblem čistosti« (Parker 35). Prav tako so bile ženske tiste, ki so pokojnike objokovale; tradicija naricanja žalostink med bdenjem ob truplu v domači hiši in predvsem kasneje med samim pogrebom se je do danes ohranila v nekaterih delih Balkana.

Mouawadov Wahid, ki se ob smrti sodelavca in prijatelja identificira najprej s Sofoklejevim Filoktetom in njegovo rano, nato pa kot Homerjev Odisej, ki v podzemlju poišče Tejrezija, potuje na pot nazaj proti domu, v zgodbi sreča dve ženski. Prva je dramaturginja, ki ji je v drami ime Esther, na filmu pa jo upodobi Mouawadova dejanska dramaturška sodelavka Charlotte Farcet, druga pa je njena mitološka referenca, čarovnica Kirka iz *Odiseje*. Obe ga pošljeta na potovanje, ki ga bo rešilo njegove neznosne stiske, poistovetene s Filoktetovo rano, in v dogajanje prineseta sprožilni moment, ob katerem se prične proces žalovanja dejavno obračati v proces okrevanja in je identičen procesu rojevanja drame oziroma predstave. Podvržen ženski izkušnji trpljenja, četudi zadet zgolj z metaforo rane, namreč Wahid nazadnje najde tisto preprosto stvar, ki jo je iskal od vsega začetka: pisalo. Bogovi, o katerih je govoril Robert, so bili že ves čas v njem samem. »Živeti!« vzklika Wahid, ko ponj prihaja rešilni avto. »Živeti! To je vendar to, živeti! Ni še vse izgubljeno« (59).

- Gantar, Kajetan. »Spremna beseda.« *Odiseja*, Homer, prevedel Kajetan Gantar, Mladinska knjiga, str. 109-146. (Knjižnica Kondor, 263.)
- . »Sofoklov *Filoktet* in njegova aktualnost.« *Filoktet*, Gledališki list SNG Drama Ljubljana, letn. LXXV, št. 7-8, 1995/96, 1996, str. 18–20.
- Mouawad, Wajdi. *Inflammation du verbe vivre*. Leméac/Actes Sud-Papiers, 2016.
- Parker, Robert. *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*. Oxford UP, 1996.
- Rayner, Alice. *Ghosts. Death's Double and the Phenomena of Theatre*. University of Minnesota Press, 2006.
- Slapšak, Svetlana. »Sofoklov *Filoktet* – moška melodrama; Müllerjev *Filoktet* – ali je sarkazem pogubnejši od melodrame?« *Filoktet*, Gledališki list SNG Drama Ljubljana, letn. LXXV, št. 7-8, 1995/96, 1996, str. 36–39.
- . *Antična mitografija*. Beletrina, 2017.
- Sofokles. *Ajant; Trahinke; Filoktet*. Obzorja, 2000.
- Toporišič, Tomaž. *Levitve drame in gledališča*, Aristej, 2008.
- Vidal-Naquet, Pierre. »Sofoklov *Filoktet* in efebija.« *Mit in tragedija v stari Grčiji*, Jean-Pierre Vernant in Pierre Vidal-Naquet, prevedli Suzana Koncut in Agata Šega, ŠOU, 1994, str. 121–136.
- Videmšek, Boštjan. »Za novo družbeno gibanje je potreben čas.« *Delo*, 9. maja 2014.
- Vrečko, Janez. *Atiška tragedija*. Obzorja, 1997.
- Zeitlin, Froma I. »Igrati drugega: gledališče, gledališkost in žensko v grški drami.« *Ženska v grški drami*, ŠOU, 1993, str. 1–34. (Knjižna zbirka Krt, 87.)
- Zournazi, Mary. »In search of Greece's protest dog, Loukanikos.« *Australian Broadcasting Corporation*, 15. okt. 2015, www.abc.net.au/radionational/programs/archived/radiotonic/in-search-of-greeces-protest-dog-loukanikos/6854042. Dostop 3. avg. 2021.