

შექსპირული ალუზიები ჯუნა ბარნსის პიესაში „ანტიფონი“

ჯუნა ბარნსმა მისი უკანასკნელი ნაწარმოები „ანტიფონი“ 1958 წელს გამოაქვეყნა. პიესის რედაქტორი, ტომას სტერნზ ელიოტი, კრიტიკულად უყურებდა ბარნსის ექსპერიმენტულ წამოწყებას, რომლისთვისაც დრამატურგია სულაც არ ყოფილა უცხო სფერო: „გრინვიჩ ვილიჯში“ გატარებულ 1915-1921 წლებში, ბარნსი აქტიურად იყო ჩართული თეატრალურ საქმიანობაში. იგი ექსპერიმენტული თეატრალური დასის, Provincetown Players-ის წევრად ითვლებოდა და მონაწილეობას იღებდა მსახიობების, ინტელექტუალებისა თუ მწერლების მიერ დადგმულ სპექტაკლებში.

ჯუნა ბარნსმა „ანტიფონზე“ მუშაობა 1937 წელს დაიწყო. 1954 წელს ტ.ს. ელიოტმა საკუთარ თავზე აიღო პიესის სრულყოფა, 1956 წელს კი ტექსტი უკვე მეოთხედ გადიოდა საფუძვლიან რედაქტირებას. ავტორისა და რედაქტორის მეგობრულ, თუმცა ამავედროს მკაცრ ურთიერთდამოკიდებულებაზე მეტყველებს ლინდა ქურის სტატიაში წარმოდგენილი ბარნსისა და ელიოტის წერილები: *“And Tom, do take mercy on the author who has been twenty months in a fairly gruesome state of tension”*, რასაც ელიოტმა შემდეგნაირად უპასუხა: *“It seems to me what is needed is much more drastic cutting, twelve to fifteen pages. Don't cut anything in the beginning, and don't cut anything at the end, but I feel sure there are pages in the middle which can be disposed of. I know it is painful to sacrifice what one feels to be good lines, but you had to cut a good deal.”* (Curry, 1991, pp. 286-87). სამმოქმედებიანი ტრაგედია, რომელიც ჯუნა ბარნსის შემოქმედების უკანასკნელი აკორდი და ყოველივეს შეჯამებაა, შექსპირული ალუზიებითაა დატვირთული.

ტრაგედიის მოქმედების ადგილია ინგლისი, 1939 წელი,¹ „ბერლი ჰოლი“, სადაც მკითხველი ჰობსების ოჯახის შეკრების მომსწრე ხდება. ყველასგან მიტოვებულ საგვარეულო სახლში შეკრება რა თქმა უნდა სიმბოლურია და როგორც პავლინა რადია აღნიშნავს მის სტატიაში, იგი ერთგვარი „ზღურბლისმაგვარი სივრცეა, საიდანაც ტრანსფორმაციის დაწყება შესაძლებელი“² (Radia, 2017, p. 154). ჰობსების ტრაგედია ოჯახის „უფროსის“, ტიტუს ჰობსის პერსონაში მდგომარეობს. ტიტუსის პროტოტიპი მწერლის მამა უოლდ ბარნსია, რომელიც როგორც ფსიქოლოგიურად, ისე ფიზიკურად ძალადობდა ჯუნაზე. წინარე ნაწარმოებების მსგავსად, ბარნსი

¹ აღნიშნული წელი გარდამტეხი იყო ბარნსის ცხოვრებაში, რადგან მან სწორედ 1939 წელს დატოვა პარიზი და სცადა თვითმკვლელობა. მალევე, ალკოჰოლიზმისა და ნერვული შეტევების შედეგად მოხვდა სანატორიუმში.

² ციტატები ქართულ ენაზე, რომელთაც არ აქვთ მითითებული წყარო, თარგმნილია ავტორის მიერ.

„ანტიფონშიც“ განაგრძობს მამის სახელის ირონიულ კონტექსტში მოხსენიებას, როდესაც მის სრულ სახელს - ტიტუს ჰიგბი ჰობსი სალემიდან (Titus Higby Hobbs of Salem) - გვაცნობს. აღნიშნულ სახელში, ტიტუსი უილიამ შექსპირის სისხლიან ტრაგედიას, „ტიტუს ანდრონიკუსს“, უკავშირდება; ანდრონიკუსის ქალიშვილის, ლავინიას გაუპატიურება კი ასოციაციურად მირანდას გაუპატიურებას. თუმცა ამ ორ მოვლენას ის განასხვავებს, რომ „ანტიფონის“ მამა არ კლავს ქალიშვილს. ტრაგედიის განმავლობაში კი არაერთხელ დარწმუნდება მკითხველი, რომ მირანდას ლავინიას ბედის გაზიარება ერჩივნა. მკითხველი ტრაგედიის დასაწყისშივე ხედავს პერსონაჟთა მომაკვდინებელ ნივთს, სპილენძის განგაშის/კომენდანტის/მწუხრის საათის მაუწყებელ ზარს (Curfew bell). იგი პირდაპირ კავშირშია შუასაუკუნეების ინგლისთან, სადაც ზარის ხმა ძილის მაუწყებელი სიგნალი იყო. მე-20 საუკუნეში, მსოფლიო ომის პირობებში კი აღნიშნული საგანი არათუ ძილის, არამედ დამალვის და ფხიზლად ყოფნის მაუწყებელი ნიშანი გახდა. მას სხვადასხვაგვარი დატვირთვა აქვს ლიტერატურულ ტექსტებშიც, რომლებსაც ავტორი კარგად იცნობდა. შექსპირის „ქარიშხალში“ კი, პროსპერო სულებთან საუბრისას მოიხსენიებს ზარს: *„აღმოაცენებთ ხოლმე სოკოს შუაღამისას / და მით ერთობით, მწუხრის ზარი ვიამებთ სმენას“* (შექსპირი, 1971, გვ. 526).

ჰობსების ოჯახის შეკრების ორგანიზატორი, ჯერემი ჰობსი, ტრაგედიის ბოლომდე არ ამჟღავნებს საკუთარ ვინაობას. იგი ჯეკ ბლოუს სახელით ესაუბრება ოჯახის წევრებს და მუდმივი ქარაგმებით ცდილობს მათთვის თვალის ახელას. გარდა იმისა, რომ შექსპირის გმირებისთვის შენიღბვა ჩვეული მოვლენაა, ჯერემის სახე პირდაპირ კავშირშია ჰამლეტთან. ბარნსი ჰამლეტისეული ბრძოლის პაროდირებას გვთავაზობს ჯერემი/ჯეკის მოქმედებებით: იგი ისევე ბრუნდება „ბერლი ჰოლში“, როგორც ჰამლეტი ელსინორში. სახლში დაბრუნება ორივე მათგანისთვის ჩაკეტილ წრეში მოხვედრა და შემდეგ თავის დაღწევისათვის ბრძოლაა, თუმცა თუ ჰამლეტისთვის მამის აჩრდილი ერთადერთი ჭეშმარიტებაა, ჯერემისთვის ტიტუსის არსებობა ყველაზე დიდი იმედგაცრუებაა. ჰამლეტს მამა სიმართლის დასადგენად სჭირდება, ჯერემის კი მამა რეალობის დანახვაში უშლის ხელს. „ანტიფონის“ პირველ მოქმედებაში ნაჩვენებია ჯერემის მონოლოგი ჰამლეტისას არაფრით ჰგავს, რაზეც თავად პერსონაჟიც მიგვანიშნებს: *„ამბობენ, რომ მონოლოგი მოძველდა / ის საკუთარი თავის ქებას ემსგავსება“* (“*They say soliloquy is out of fashion, / It being a kind of talking to your betters*”) (Barnes, 1980, p.93). „ყოფნა არ ყოფნა“ ჯერემისთან ცნობიერების ნაკადად გადაიქცევა: იგი იხსენებს ესავის დაბადების ამბავს, რომლის ქუსლიც იაკობს ეჭირა: *„გამოვიდა პირველი მთლად წითური, თითქოს ბეწვის ქურქით შემოსილი; და სახელად ესავი უწოდეს. მერე მისი ძმა გამოვიდა, ხელი ესავის ქუსლზე ჰქონდა მოჭიდებული; და სახელად იაკობი უწოდეს;“* (დაბადება 25:26); თავს ადარებს სხვადასხვა თევზსა თუ ფრინველს, მათ შორის იუდას თხასაც, როგორც ღალატის

სიმბოლოს. „ჰამლეტის“ გარდა, ჯერემი/ჯეკი თავს თომა ბეთლემელად მოიხსენიებს რასაც ასოციაციურად „მეფე ლირთან“ და მე-17 საუკუნეში დაწერილ ანონიმურ ლექსთან მივყავართ. თომა ბეთლემელის სახე, რომელიც შემდგომში მოწყალების მთხოვნელის, ხშირად ფსიქიურად დაავადებული ან მოჩვენებითი სიგიჟის მქონე ადამიანის აღმნიშვნელ სიმბოლოდ იქცა, პიესაში პერსონაჟის ორსახოვნებაზე მიგვანიშნებს. შექსპირთან თომას სახელს ახსენებს როგორც ედმუნდი, ისე ედგარი, თუმცა სხვადასხვა მიზნით და კონტექსტით: „ედმუნდი: *ახლა მე თომა ბეთლემელსავით თავი ძალად უნდა მოვიწყინო, ოხვრას და კვნესას მოვყვე*“ (შექსპირი, 2019, გვ. 202) და ედგარის პასუხი გლოსტერის შეკითხვაზე თუ ვინ არის ის: „*საბრალო თომა, - მჭამელი ბაყაყებისა...*“ (შექსპირი, 2019, გვ. 274). ანონიმური ლექსში კი საგიჟეთიდან გამოსული თომა თავისი ცხოვრების ისტორიას გვიყვება, რომლის დატვირთული სიუჟეტური ხაზი ერგვარად ეხმიანება ჯერემის პარადოქსულ ცხოვრებას; ხოლო თითოეული სტროფის ბოლოს წარმოთქმული დაპირება - „*საბრალო თომა არაფერს დაგიშავებთ*“ (“*Poor Tom will injure nothing*”)- ჯერემის მიერ პიესის დასასრულს დატრიალებული ტრაგედიით პაროდირდება „ანტიფონში“.

პირველი მოქმედების დასაწყისში ნაჩვენები მირანდა ჰობსის აღწერილობა თანხვედრაშია თავად ავტორის გარეგნობასთან. ელეგანტურად, შავ მოსასხამში გამოწყობილი მირანდა ჯუნას ჩაცმულობას იმეორებს, რაზედაც დანიელა კასელი წერს: „*მისი შავი ლაბადა სიმბოლოა იმ ტექსტობრივი მისტიკისა, რომელიც ავტორს ანაცვლებს: იგი ისევე აჯადოვებს ლიტერატურის კრიტიკოსებს, როგორც ეს ერთ დროს ემილი დიკინსონის თეთრმა კაბამ შეძლო.*“ (Casseli, 2016, p.2) პირველივე წინადადება - „*მირანდა, სამოცს მიღწეული მაღალი ქალი, გალერეის მხრიდან შემოდის*“ (“*Miranda, a tall woman in her late fifties, enters from the cloister*”) ორაზროვან მნიშვნელობას ატარებს, რადგან “cloister” როგორც მონასტერს, ისე განმარტოებულ ადგილს ან გალერეას აღნიშნავს. წარმოდგენილი მონაკვეთის ბუნდოვანება მეტაფორულად ჰამლეტის მიერ წარმოთქმული „*მონასტრის/ბორდელის*“ (*nunnery*) ალუზიას აჩენს; მირანდას პარიზული წლები „მონასტრიდან“ დაბრუნების პაროდიაა. ავტორის მხატვრული სახე ეპოქალური ქალის ხატსაც ქმნის. ის არის ქალი, რომელმაც თავი დააღწია პურიტანულ ამერიკას, მოძალადე მამას და პარადოქსულ ოჯახს. მან პარიზში განაგრძო ცხოვრება და ხელი მიჰყო როგორც სამწერლობო, ისე სამსახიობო კარიერას. საკუთარ თავზე გამოსცადა ძირეული კულტურული ცვლილებები და რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია - მეორედ ხვდება მსოფლიო ომის ეპიცენტრში. საზოგადოებისაგან განსხვავებული ცხოვრების სტილის და არატრადიციული სექსუალური ორიენტაციის გამო ხალხი ქალს გარყვნილის იარლიყს აკერებს. იგი ისეთი უცხო და მიუწვდომელია ოჯახის წევრებისათვის, რომ მის მიმართ მხოლოდ ზიზღს განიცდიან.

„ანტიფონში“, როგორც შემოქმედების ბოლო ეტაპზე შექმნილ ნაწარმოებში, ჯუნა ბარნსი ღიად იწყებს იმ ტრავმაზე საუბარს რასაც მკითხველი აქამდე შეფარვით ისმენდა. მირანდას, როგორც ტრაგედიის პროტაგონისტის სახე, პირველ რიგში შექსპირის „ქარიშხალის“ ალუზიას აჩენს მკითხველში. ბარნსის მიერ შექმნილი პროსპეროსა და მისი ქალიშვილის პაროდული სახეები ერთი შეხედვით შექსპირისეული პერსონაჟების სრულ ანტიპოდებს წარმოადგენენ. პროსპეროს განზრახვა, რომელიც ქალიშვილისა და საკუთარი თავის გადარჩენისათვის უკაცრიელ კუნძულზე გადასახლებას გულისხმობს, იმთავითვე სიკეთისა და მშობლის ინსტინქტის გამოვლინებაა. ამ მოვლენის შედეგად გამოწვეული გარემოებები კი მამის ქმედების მართებულობას ეჭვქვეშ აყენებს. მირანდა, რომელიც თორმეტი წელია იზოლაციაში ცხოვრობს და მამის გარდა ვერავის ხედავს, არ შეიძლება იყოს ჯანსაღი დამოკიდებულების ობიექტი. ცოდნა, რომელსაც შექსპირისა და ბარნსის პერსონაჟი ახალგაზრდა გოგონები იღებენ - მხოლოდ მამებისგან ბოძებული ინფორმაციაა. ტიტუსი, რომელიც სრულიად გაუნათლებელია და პროსპერო, რომლის განსწავლულობაც მირანდასთან მოქცევის კონტექსტში სრულიად უფასურია - განვითარების ერთ საფეხურზე მდგომ მამაკაცებად გვევლინებიან. მარტოობაში მყოფი პროსპეროსთვის ქალიშვილი მისი შვილი და ცოლია, ისევე როგორც ტიტუსისთვის მირანდა. „ქარიშხალში“ მირანდას სურვილი, რომ იცოდეს მეტი, მამის შემდეგი სიტყვებით მთავრდება: *„მეტს ნურას მკითხავ. დაიძინე და დამშვიდდები - / ხედავ, თვალშიც გეხუჭება. ჯობს დაიძინო“* (შექსპირი, 1971, გვ.450), ბარნსთან კი, პირველ რომანში „რაიდერი“, ჯულის დაძინება - გაუპატიურების წინაპირობაა. მამის სისასტიკეზე მეტყველებს კალიბანის ოჯახში გაჩერებაც, რადგან როგორც ვიცით, ურჩხულმა მირანდას გაუპატიურება სცადა, პროსპერო კი მას მაინც ვერ უშვებს: *„სხვა გზა არ არის, / ვერ მოვიშორებთ მას თავიდან: შეშას გვიზიდავს, / ცეცხლს გვიჩაღებს და ყოველგვარ სამსახურს გვიწევს“* (შექსპირი, 1971, გვ. 457). ამ შემთხვევაზე ლუის ა. დესალვო მის სტატიაში მართებულად აღნიშნავს: *„არიელი გვეუბნება, რომ პროსპეროს შეუძლია მომავლის დანახვა. თუ ეს ასეა, მაშინ უნდა ვივარაუდოთ, რომ მან იწინასწარმეტყველა კალიბანის მიერ მირანდას გაუპატიურების მცდელობა, თუმცა არ გააჩერა ან ამჯობინა არ გაეჩერებინა. პროსპერო ნებას აძლევს კალიბანს, სცადოს მირანდას გაუპატიურება იმ მრავალი მიზეზის გამო, რა მიზეზითაც ტიტუსი ყიდის ან აძლევს ქალიშვილს ასაკიან კოკნის „ანტიფონში.“* (Desalvo, 1991, p. 314) ტიტუს ჰობსის მიერ ქალიშვილის ასაკიან მამაკაცზე მითხოვება, მირანდასა და ფერდინანდის სიყვარულის ისტორიის პაროდიაა. პროსპეროც ისე თამაშობს ქალიშვილის ბედით, როგორც ჰობსების ოჯახის უფროსი. ორივე პიესის შემთხვევაში კი ფაბულის პირველწყარო მითოლოგიაში უნდა ვეძებოთ, კერძოდ - პერსეფონესა და ჰადესის ამბავში: მიწისქვეშა სამყაროს ღმერთს, ჰადესს, ძალიან შეუყვარდა ბუნების

ქალღმერთი პერსეფონე და მის მოსატაცებლად დახმარება ზევსს სთხოვა. პერსეფონეს თავიდან ძალიან გაუჭირდა ბნელეთის სამყაროში ცხოვრება, თუმცა ნელ-ნელა შეეჩვია და ჰადესი შეუყვარდა. მითოლოგიური სიუჟეტი თანხვედრაშია ახალგაზრდა ქალიშვილების იზოლირებულ სივრცეში გამოკეტვასთან და რეალობის ბლოკირებასთან. ილუზორული სიმართლე განაპირობებს მომავალში მირანდა ჰობსის ტრავმირებულ პერსონად ჩამოყალიბებას. ასაკში შესული მირანდასთვის სიყვარული კვლავ სიკვდილია, რომელიც მხოლოდ ქალწულს ეწვევა გაუპატიურების შემდეგ:

*„მკლავებითა და ფეხებით მიკრული როგორც მკვდარი
ყასაბის ურიკის სისხლიანი თეთრეულის ქვეშ.
პერიკლეს მსგავსად მეც ვამბობ*

„მკვლელობა ისე ახლოსაა ვნებასთან როგორც ალი კვამლთან“ (With arms and legs stuck forthright as the slain / Under the bloody linen of the butcher’s cart. / So I say with Pericles / ‘Murder’s as near to lust as flame to smoke’) (Barnes, 1980, p.197). აღნიშნული ციტატა სქესობრივ აქტს პირუტყვის დაკვლის შემდგომ მის ურიკაზე განთავსებას ადარებს და ამავდროულად იმოწმებს შექსპირის ტრაგედიას „პერიკლე, მეფე ტვიროსისა“. პერიკლეს სიტყვების დამოწმებით, ბარნსი გვახსენებს შექსპირის პიესის შინაარსს, რომელიც უპირველესად მეფე ანტიოქეს ავისმომასწავებელ გამოცანას გულისხმობს:

*„თუმცა არა ვარ გველი წყეული,
საზრდოდ მაქვს ჩემი დედის სხეული,
ვიდრე მეუღლეს ვპოვებდი, მანამ
ქმარის ალერსი მომაგო მამამ.
მამად მეგულვის, ქმრადაც და ძედაც,
მე ვარ ასულიც, ცოლიც და დედაც;
ახსენ რაც ვითხარ იგავის ენით,
თუ ძვირად გიღირს სიცოცხლე შენი“.*(შექსპირი, 2013, გვ. 9)

საიდუმლო, რომელსაც გამოცანა მალავს მეფე ანტიოქეს და მის ქალიშვილს შორის ინცესტს გულისხმობს, ბარნსი კი, მკითხველს ტრაგედიის ერთგვარ თანამონაწილედ გვაქცევს. თუ შექსპირის პიესის პერსონაჟებს დავაკვირებით, მაშინ აღმოვაჩინოთ, რომ მისი მთხრობელის, ჯონ გაუერის როლს თავად ჯუნა ბარნსი ირგებს; მეფე ანტიოქე - ტიტუს ჰობსია, ხოლო პერიკლე - მკითხველი, რომელიც გამოცანის ამოხსნისა თუ ამოუხსნელობის შემთხვევაში სიკვდილს ვერ გადაურჩება. ანტიოქე და ტიტუსი იმგვარ სიმართლეს მალავენ, რომლის გახმაურება ქალიშვილთან დაშორებას გამოიწვევს, ამას კი არ დაუშვებენ. აღსანიშნავია, რომ ბარნსი პერიკლეს მსგავსი საქციელისკენ მოგვიწოდებს: გაერიდონ ამ ისტორიას და

დაივიწყონ ის, რადგან სინამდვილეში არც მას სურს ხალხისთვის სიმართლის გაზიარება.

პიესაში ერთმანეთის გვერდიგვერდ, თითქმის ერთ კონტექსტში მოიხსენიებიან მირანდას ძმები - დადლი და ელიშა. ჯერემისგან განსხვავებით, ისინი ერთ აზრზე მყოფი, საერთო იდეოლოგიის მქონე პერსონაჟები არიან. „ანტიფონის“ მეორე მოქმედების კულმინაციაა დადლისა და ელიშას მიერ ვირისა და ლორის ნიღბების მორგება. მეტამორფოზის პაროდირებული აქტით ძმები დედასა და დაზე სექსუალური სახის ძალადობრივი ქმედების განხორციელებას იწყებენ: „დადლი: *საჯდომზე მოარტყი და ოთხზე დააყენე! / ესაა მისი საყვარელი პოზა!*“ (“*DUDLEY: Slap her rump, and stand her on four feet! / That’s her best position!*”) (Barnes, 1980, p.176). ნიღბების გამოყენება სახის დამალვის ირონიული მცდელობა და ამავდროულად ძმების გარეგნობის მიღმა არსებული რეალური ბუნების გამოვლინებაა. ნიღბის, როგორც სასცენო რეკვიზიტის გამოყენებით ბარნსი „ანტიფონის“ თეატრალურობას უსვამს ხაზს და ამავდროულად მისი ისტორიული კონტექსტის მოდერნისტულ ტრანსფორმაციას წარმოგვიდგენს: თუ შექსპირთან კენტი ლირთან დასარჩენად ინიღბება, ედგარი უსამართლობისგან თავის დასაღწევად, ვიოლა სამსახურისა და სიყვარულისთვის, ხოლო პორცია კეთილი საქმისთვის, - „ანტიფონის“ გმირები ნიღბებს დედისა და დის გასაუპატიურებლად ირგებენ. ვირის ნიღბის გამოყენება „ზაფხულის ღამის სიზმარში“ ფსკერას ვირად გადაქცევის ალუზიაა. ელიშას სახედრად წარმოჩენა ავგუსტას ტიტანიად გარდასახვის საფუძველი უნდა გახდეს, ტიტუსი კი „სამაგიეროს გადახდის“ სურვილით შეპყრობილი ობერონის როლში გვევლინება. თუმცა, ელიშა ვერასდროს მოისმენს ფერიების დედოფლის სიტყვებს: „*მოდო, ჩამოჯექ, ყვავილების რბილ სარეცელზე. / მე კი თავზე ხელს გადაგისვამ, მოგეფერები*“ (შექსპირი, 1970, გვ.82).

მე-20 საუკუნის მოდერნისტულ დრამაში ჯუნა ბარნსმა შექსპირის პერსონაჟთა საკუთარი ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა: მონოლოგის უსარგებლობით დაღლილი, მამის ხატის განდევნით შეპყრობილი და არსებობის სურვილისგან დაცლილი პერსონაჟები გადარჩენის გზას მხოლოდ სიკვდილში ხედავენ. „ანტიფონის“ შექსპირის მაგიასთან აღარაფერი აკავშირებს, ბარნსის გმირები ვერც პილველწყაროს გამეორებით და ვერც საკუთარი ძალისხმევით ვერ ახერხებენ ტრაგედიის კომედიად ქცევას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბიბლია. (1989). საქართველოს საპატრიარქოს გამოცემა

შექსპირი, უ. (1970). *ზაფხულის ღამის სიზმარი*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“. თარგმნა ვახტანგ ჭელიძემ.

შექსპირი, უ. (1971). *ქარიშხალი*. თბილისი: გამომცემლობა „ნაკადული“. თარგმნა ვახტანგ ჭელიძემ.

შექსპირი, უ. (2013). *პერიკლე, მეფე ტვიროსისა*. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა L“. ინგლისურიდან თარგმნა თამარ ერისთავმა.

შექსპირი, უ. (2019). *მეფე ლირი*. თბილისი: გამომცემლობა „პალიტრა L“. ივანე მაჩაბლის და ილია ჭავჭავაძის თარგმანი.

Barnes, D. (1980). *The Antiphon*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Caselli, D. (2016). *Improper Modernism*. New York: Routledge.

Curry, L. (1991). “Tom, Take Mercy”: Djuna Barnes’ Drafts of The Antiphon. In Mary Linn Broe (Ed.), *Silence and Power: A Reevaluation of Djuna Barnes*. (pp. 286-298). Southern Illinois University Press Carbondale and Edwardsville.

Desalvo, L.A. (1991). “To Make Her Mutton at Sixteen”: Rape, Incest, and Child Abuse in The Antiphon. In Mary Linn Broe (Ed.), *Silence and Power: A Reevaluation of Djuna Barnes*. (pp. 300-315). Southern Illinois University Press Carbondale and Edwardsville.

Radia, P. (2017). Djuna Barnes and The Antiphon: From State Politics to Theatre Ideas. *Journal of Modern Literature*, Vol.40, No. 4, pp. 150-165.
<https://www.jstor.org/stable/10.2979/jmodelite.40.4.1.12>