



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ



**Вања В. Цветковић**

**КАТАРЗА У ФРАНЦУСКОЈ ДРАМИ  
ПРВЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА  
С РЕАКТУАЛИЗОВАНИМ  
МИТСКИМ СИЖЕОМ**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ниш, 2023.



UNIVERSITY OF NIŠ  
FACULTY OF PHILOSOPHY



**Vanja V. Cvetković**

**CATHARSIS IN FRENCH DRAMA  
WITH THE REWRITTEN GREEK MYTH IN  
THE FIRST HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY**

DOCTORAL DISSERTATION

Niš, 2023.

## Подаци о докторској дисертацији

Ментор: Проф. др Нермин Вучељ, ванредни професор,  
Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

Наслов: *Катарза у француској драми прве половине 20. века  
с реактуализованим митским сижеем*

Резиме:

Ова докторска дисертација настоји да испита да ли је и у којој мери катарза, као главни ефекат и суштина хеленских трагедија, према Аристотеловој дефиницији из списка *О песничкој уметности*, присутна и у француским драмама прве половине 20. века које реактуализују грчке митове, а које се, према одређењу Жерара Женета (Gérard Genette) датом у *Палимпсестима* (*Palimpsestes*, 1982), могу сматрати „трансформацијама” (« transformations ») хеленских трагедија управо због сличности на сижеем плану. Наша је намера да проверимо да ли та сличност постоји и на нивоу идеја и, коначно, гледе самог ефекта који производе.

Главни корпус истраживања чини шест репрезентативних драма петорице најзначајнијих француских аутора одабраног периода, а које су, на основу митова које обрађују, груписане у три тематске целине које прате четири митске личности:

- 1) Едип – Андре Жид, *Едип* (André Gide, *Œdipe*, 1930); Жан Кокто, *Паклена машина* (Jean Cocteau, *La Machine infernale*, 1934);
- 2) Антигона – Жан Кокто, *Антигона* (Jean Cocteau, *Antigone*, 1922); Жан Ануј, *Антигона* (Jean Anouilh, *Antigone*, 1942);
- 3) Електра и Орест – Жан Жироду, *Електра* (Jean Giraudoux, *Électre*, 1937); Жан-Пол Сартр, *Муве* (Jean-Paul Sartre, *Les Mouches*, 1943).

Све ове драме настале су на основу дела старогрчких трагичара, те ћемо се, у оквиру компаративне анализе, осврнути и на трагедије: Софокло, *Краљ Едип* и *Антигона*; Есхил, *Жртва на гробу*; Еурипид, *Електра*.

Како нови комади трагичке митске сижее из 5. века пре н.е. измештају у друштвено-политички контекст Француске у време два светска рата, потребно је испитати како кризно доба поспешује митолошку инспирацију аутора и на који начин утиче на изградњу нових значења митова. Тако ће истраживање заћи под окриље митокритике и митоанализе, како би дефинисало књижевни мит и потом пратило његов развој из грчких трагедија, уз кратки осврт на трагедије француског класицизма у 17. веку, до француских драма из прве половине 20. века.

Истовремено, треба проверити колико су се, након више од две хиљаде година, изменили човекови духовни и интелектуални погледи, односно, сâм доживљај света који су преносиле хеленске трагедије. Тако ћемо увидети на који се начин у модерном тренутку доживљава трагичност, у смислу „трагичке визије” и „трагичке философије”, у којој је мери присутна и да ли

је, нарочито због измењених верских осећања у модерном добу које тежи атеизму, одржива у античком одређењу као последица судбинске фаталности или се, пак, и она сама трансформише.

На тај начин ћемо, и на основу сижејног, и на основу садржинског плана, испитивати да ли су одабрани комади из француске драмске књижевности прве половине 20. века доиста трансформисане трагедије. Коначну пресуду даће управо присуство или одсуство катарзе која би, као суштина трагедије, морала постојати у њеним трансформацијама. Да ли ће и њен облик бити трансформисан и на који начин, остаје да испитамо тако што ћемо је, у свакој анализираној драми, тражити следећи шест карика теоријског ланца који ћемо претходно исплести: структуралистичко тумачење, естетицистичко, емоционално-психолошко, когнитивно, етичко и дидактичко.

Научна област:

Филолошке науке

Научна  
дисциплина:

Француска књижевност и култура

Кључне речи:

Катарза, трагедија, француска драма прве половине 20. века, мит, књижевни мит, реактуализације митова, Жид, Кокто, Жироду, Ануј, Сартр.

УДК:

821.133.1.09-2"19"

CERIF  
класификација:

Н 004 Филологија; Н 470 Француска књижевност

Тип лиценце  
Креативне  
заједнице:

Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)

## Data on Doctoral Dissertation

Doctoral Supervisor:	prof. Nermin Vučelj, PhD, Associate Professor, University of Niš, Faculty of Philosophy
Title:	<i>Catharsis in French drama with the rewritten Greek myth in the first half of the 20<sup>th</sup> century</i>
Abstract:	<p>This doctoral dissertation seeks to examine whether and to what extent catharsis – as the main effect and essence of Hellenic tragedies according to Aristotle’s definition of tragedy in <i>Poetics</i> – is present in the French dramas of the first half of the 20<sup>th</sup> century with the rewritten Greek myth. Especially with regard to the characteristics of the plot, these French plays can be seen as "transformations" of Greek tragedies, as defined by Gérard Genette in <i>Palimpsestes</i> (1982). Our intention is to investigate whether this similarity also exists at the level of ideas and whether the tragedies and their transformations have the same cathartic effect.</p> <p>The main corpus of the research consists of six representative plays written by the five most important French authors of the selected period. Based on the myths they deal with, they are divided into three thematic units that tell the stories of four mythological characters:</p> <ol style="list-style-type: none"><li>1) Oedipus – André Gide, <i>Oedipus (Edipe)</i>, 1930); Jean Cocteau, <i>The Infernal Machine (La Machine infernale)</i>, 1934);</li><li>2) Antigone - Jean Cocteau, <i>Antigone</i> (1922); Jean Anouilh, <i>Antigone</i> (1942);</li><li>3) Electra and Orestes - Jean Giraudoux, <i>Electra (Électre)</i>, 1937); Jean-Paul Sartre, <i>The Flies (Les Mouches)</i>, 1943).</li></ol> <p>All these plays were based on the works of ancient Greek tragedians, therefore, within the framework of comparative analysis, we will consider the following tragedies: Sophocles, <i>Oedipus the King</i> and <i>Antigone</i>; Aeschylus, <i>The Libation Bearers</i>; Euripides, <i>Electra</i>.</p> <p>Since the new plays shift the mythical storylines from the 5<sup>th</sup> century BC to the socio-political context of France during the two world wars, it is necessary to understand how the mythological inspiration of the authors emerged from the crisis and in what way it influenced the construction of new meanings of the myths. Therefore, the research will follow the lead of myth-criticism and myth-analysis to define the literary myth and then understand its evolution from the Greek tragedies to the French dramas, with a brief overview of the tragedies of the French 17<sup>th</sup> century.</p> <p>At the same time, we must examine how much the spiritual and intellectual views of man, i. e. the very experience of the world that the Hellenic tragedies convey, have changed after more than two thousand years. In this way, we will see how the core idea of tragedy is perceived in modern times; we should understand to what extent the Greek "tragic vision" or "tragic philosophy" is present in the French plays and whether it is maintained in the ancient concept, as a</p>

consequence of fate, or rather transformed due to the changes in modern religious beliefs.

In this way, we will determine both at the level of form/structure and at the level of content/ideas, whether the selected French plays from the first half of the 20<sup>th</sup> century can really be considered transformed tragedies. The final judgement will be made by the presence or absence of catharsis, which should be present as the essence of tragedy in its transformations. It therefore remains to investigate whether the cathartic effect is transformed and in what way, by analysing its presence in the selected plays. This should be done on the basis of the six interpretations that we had previously identified as key to explaining ancient catharsis: structural, aesthetic, affective and psychological, cognitive, ethical and didactic.

Scientific Field:	Philological sciences
Scientific Discipline:	French literature and culture
Key Words:	Key word 1, Key word 2, Key word 3
UDC:	821.133.1.09-2"19"
CERIF Classification:	H 004 Philology; H 470 French literature
Creative Commons License Type:	Attribution – Non Commercial – No Derivs ( <b>CC BY-NC-ND</b> )

## ИЗРАЗИ ЗАХВАЛНОСТИ

Највећу захвалност дугујем ментору, проф. др Нермину Вучељу, који ме је драгоценим саветима и прецизним усмеравањима наводио кроз вишегодишњи процес настајања ове дисертације. А, као мом првом универзитетском професору француске књижевности и културе, захвална сам му и на свему претходном што ме је за тај подухват припремило.

Нарочите изразе захвалности упућујем проф. др Драгану Жунићу без чије „веселе естетике” моја мисао о катарзи не би имала исто уобличење.

Захваљујем се управнику Департмана за француски језик и књижевност Филозофског факултета у Нишу, проф. др Ивану Јовановићу, и драгим колегама на показаном разумевању и подршци.

Хвала пријатељима који су били уз мене.

Најзад, безмерна је захвалност коју осећам према својој породици. Хвала вам што сте ме трпели, храбрили и помогли ми да истрајем. Ова дисертација је и ваша.

*Гаги*  
(1953–2021)

« *Le temps des hommes est de l'éternité pliée. Pour nous, il n'existe pas.* »

Jean Cocteau, *La Machine infernale*

\*

„Људско време је пресавијена вечност. Оно за нас не постоји.”

Жан Кокто, *Паклена машина*



## САДРЖАЈ

### **I ДЕО: ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР**

<b>1. УВОД</b> .....	13
<b>2. О МИТУ</b> .....	24
2. 1. Промишљање мита .....	24
2. 2. Структура, садржај и функција митова .....	28
2. 3. Мит и књижевност .....	36
2. 4. Књижевни мит .....	44
2. 5. Мит у књижевности .....	53
<b>3. КЊИЖЕВНИ МИТ ОД ГРЧКЕ ТРАГЕДИЈЕ ДО ФРАНЦУСКЕ ДРАМЕ</b> .....	63
3. 1. Рађање трагедије из мита .....	63
3. 2. Друштвено-политички контекст и духовна струјања Атине у 6. и 5. веку старе ере .....	67
3. 3. Трагичка обрада мита .....	74
3. 4. Од појединачног ка општем .....	85
3. 5. Француска класична трагедија .....	91
<b>4. ФРАНЦУСКА ДРАМА ПРВЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА И РЕАКТУАЛИЗОВАЊЕ МИТСКИХ СИЖЕА</b> .....	100
4. 1. Кратка историја модерног француског позоришта од 17. до 20. века .....	100
4. 2. У освит 20. века .....	104
4. 3. Драмске реактуализације митских сижеа .....	115
4. 4. Мит, трагедија и трагичност из другог угла .....	129
<b>5. КАКО РАЗУМЕТИ КАТАРЗУ?</b> .....	137
5. 1. Уводне напомене .....	137
5. 2. Проблем значења појма .....	141
5. 3. Интерпретације појма кроз историју .....	149
5. 4. Систематизација интерпретација .....	153
5. 5. О сажалењу и страху .....	159
5. 6. Изазивање сажалења и страха .....	171

5. 7. Прочишћавање „таквих афеката” .....	186
---	-----

## **II ДЕО: АНАЛИЗА КОРПУСА**

<b>6. ЕДИП</b> .....	194
6. 1. Од изворног до књижевног мита .....	195
6. 2. Едип у француској драми прве половине 20. века .....	204
6. 3. Жидов <i>Едип</i> .....	215
6. 4. Старо и ново .....	220
6. 5. Едип као жидијански јунак .....	227
6. 6. Катарза као позив на (само)преиспитивање .....	244
6. 7. Коктоова <i>Паклена машина</i> .....	252
6. 8. Новине .....	257
6. 9. Фаталност и њена „паклена машинерија” .....	266
6. 10. У потрази за катарзом .....	272
<b>7. АНТИГОНА</b> .....	279
7. 1. Од изворног до књижевног мита .....	279
7. 2. Коктоова <i>Антигона</i> .....	285
7. 3. Сажимањем до трагичне брзине .....	299
7. 4. Катарза као трагични немир .....	309
7. 5. Анујева <i>Антигона</i> .....	312
7. 6. Механизам улоге .....	320
7. 7. Антигоново „не” .....	329
7. 8. Креонтово „да” .....	343
7. 9. Модерна трагичност и катарза .....	349
<b>8. ЕЛЕКТРА И ОРЕСТ</b> .....	359
8. 1. Од изворног до књижевног мита .....	360
8. 2. Електра и Орест у француској драми прве половине 20. века .....	368
8. 3. Жиродуова <i>Електра</i> .....	372
8. 4. О „игри” и „игри ван игре” .....	380
8. 5. Стари мит у новом светлу .....	390
8. 6. Преко „страха и суровости” до катарзе .....	400
8. 7. Сартрове <i>Муве</i> .....	406
8. 8. Ново у старом .....	412

8. 9. <i>Муве</i> као трагедија слободе .....	421
8. 10. Електра и(ли) Орест .....	428
8. 11. Катарза као ослобођење .....	443
<b>9. ЗАКЉУЧАК</b> .....	452
<b>ЛИТЕРАТУРА</b> .....	458
1. Корпус .....	458
1. 1. Француске драме .....	458
1. 2. Грчке трагедије .....	459
1. 3. Секундарни извори .....	459
2. Митологија .....	460
3. Мит и трагедија .....	464
4. О катарзи .....	467
5. Историја књижевности и теорија драме .....	471
6. Француско позориште 20. века и митови .....	474
7. О Анују .....	479
8. О Жиду .....	480
9. О Жиродуу .....	481
10. О Коктоу .....	483
11. О Сартру .....	485
12. Философија, естетика, критика .....	486
13. Речници и приручници .....	488
<b>БИОГРАФИЈА АУТОРА</b> .....	490

## **І ДЕО: ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР**

## 1. УВОД

*„И чим се упитамо зашто би и данас требало да постоји трагедија, почињемо да примећујемо како је трагедија и нешто много више од једног књижевног рода који настаје и нестаје, и да према њеној судбини не можемо бити сасвим равнодушни, зато што постављајући питање о трагедији, ми, у ствари, постављамо и нека пресудна питања не само о судбини модерне драме него и о судбини човека.“*

(Јован Христић, „Питање трагедије“)

Катарза је, стотинама година након што је Аристотел, у спису *О песничкој уметности*, записао да је циљ трагедије да „изазивањем сажаљења и страха врши прочишћавање таквих афеката”, опстала као омиљени предмет филолошких, књижевнотеоријских, естетичких, философских, етичких, чак и теолошких, психоаналитичких, па и чисто медицинских разматрања, те је све до данас задржала статус неретко покретане теме бројних интердисциплинарних полемика. Само један део Аристотелове реченице узбудио је духове до те мере да је о њој исписано на хиљаде страница стручне литературе, премда поменутом феномену још увек није одређена јединствена и коначна дефиниција. Ето првог изазова за ово истраживање које, у домену филолошких, књижевнотеоријских и естетичких расправа, настоји расветлити случај славне аристотеловске одреднице, притом отварајући простор за нове дебате: може ли се о катарзи говорити у једном ширем контексту који превазилази оквири класичне трагедије, те испитати да ли такав или сличан ефекат „прочишћавања” производе и француске драме с реактуализованим митским сижеом из прве половине 20. века које се, према одређењу Жерара Женета (Gérard Genette) у *Палимпсестима* (*Palimpsestes*, 1982), могу сматрати „трансформацијама” (« transformations ») хеленских трагедија?

Истовремено, како се античке трагедије и њихове модерне француске трансформације преклапају на сижејном плану, јер у основи имају старогрчке митове, ваља нам испитати какву је функцију мит, као део хеленске усмене традиције, имао у изградњи формалних и значењских карактеристика трагичког књижевног жанра и, посебно, саме катарзе као његовог циља, а онда треба проверити да ли су и у којој мери исте карактеристике и катарза, као њихов крајњи исход, задржане у двадесетовековној драми. Због тога је потребно утврдити с којом се намером француски драмски аутори у првој половини 20. века, који је у литератури означен као период „ремитологизације”,

илити као период процвата „неомитолошког” правца, односно, „неохеленског” покрета, враћају грчком књижевном наслеђу и на који га начин обрађују. Једино ћемо тако моћи установити како су то они „трансформисали” трагедију, те испитати да ли су са њом трансформисали и катарзу. То ће нам омогућити да реактуализујемо изазовно питање које се намеће још откако је у 18. веку грађанска драма почела замењивати класичну трагедију, а на које је Џорџ Стајнер (George Steiner) званично дао потврдан одговор студијом *Смрт трагедије* (*The Death of Tragedy*, 1961) – да ли је у 20. веку трагедија доиста мртва?

Промишљања на ову тему заснована су на теоријској литератури која пружа основу за методолошки оквир под којим ће се спровести каснија анализа одабраних драма. Стога је докторска дисертација подељена у два главна дела: I део, Теоријско-методолошки оквир, и II део, Анализа корпуса. Први део осмишљен је као ход кроз историју настанка мита и његове употребе у драмској књижевности, све до уласка у француску драму прве половине 20. века, да би се потом фокус усмерио на дефинисање изворне трагичке катарзе и на тај начин припремио простор за потрагу за овим феноменом у оквиру одабраног корпуса. Због тога ће дијахронијски и синхронијски приступ у истраживању битни једнако и паралелно заступљени.

Након Увода, који чини прво поглавље, очекује нас поглавље „О миту” које, у пет потпоглавља, настоји да дефинише мит и, ради јасноће и кохерентности елаборације, а на основу консултоване литературе из које се посебно издвајају студије Мирча Елијадеа (Mircea Eliade) и Елезара Мелетинског, установи поделу митова према структури, садржају и функцији. Таква подела је неопходна како би се испратио прелазак мита у писану књижевност и уочио његов снажан утицај на развој књижевног стваралаштва јер је још тада, када је записан први усмени мит, настао феномен „књижевног мита” (« *mythe littéraire* »), према терминологији Пјера Албуија (Pierre Albiou), који ће теоријски бити одређен много касније, почев од шездесетих година прошлог века. За то су заслужне две гране књижевно-митолошких проучавања – *митокритика* (*mythocritique*), која, предвођена француским стручњаком за компаративну књижевност, Пјером Бринелом (Pierre Brunel), предлаже компаратистички приступ проучавању мита у књижевности, и *митоанализа* (*mythanalyse*), која, према настојањима антрополога Жилбера Дирана (Gilbert Durand), поред књижевног, тежи да сагледа и социолошки, антрополошки и културолошки аспект мита. Наше истраживање, премда остаје ближе Бринеловој парадигми, настаје у тачки спајања ове две дисциплине. С једне стране, оно се отвара ка

транстекстуалности, као новом аспекту међутекстуалних и вантекстуалних односа између књижевних дела коју ће Женет осамдесетих година промовисати у *Палимпсестима*; са друге стране, оно сагледава значај културно-историјског и друштвено-политичког контекста у којем се, под сенкама два светска рата, рађа и зри период француске ремитологизације.

Након што је књижевни мит одређен као акумулативни феномен који подразумева да се сваки мит из усмене традиције, посредством посебне уметничке обраде аутора, пренео у писану књижевност у којој је, потом, сазревао, растао и развијао се кроз дела потоњих писаца, што имплицира да данас митови у књижевности постоје као збирови свих својих обрада и варијаната, долази треће поглавље под насловом „Књижевни мит од грчке трагедије до француске драме”. У њему, кроз пет потпоглавља, пратимо пут којим су грчки митови из усмене традиције ушли, најпре, у хеленску трагедију, а потом из ње прешли у француску драмску књижевност 17, а онда и прве половине 20. века. За призивање и разумевање старогрчке атмосфере било је драгоцено неколико студија наших чувених хелениста, Милоша Ђурића и Анице Савић-Ребац, као и двотомна студија *Mit u tragedija u antичкој Грчкој (Mythe et tragédie en Grèce ancienne, 1972)* француског коауторског пара Жан-Пјера Вернана (Jean-Pierre Vernant) и Пјера Видал-Накеа (Pierre Vidal-Naquet). Потпунији увид у суштину трагедије и феномена трагичног дали су текстови окупљени у зборнику уредника Зорана Стојановића, *Теорија трагедије*, док смо о француској драмској књижевности под Лујем XIV читали у студијама некадашњих универзитетских професора, станфордског – Жан-Марија Апостолидеса (Jean-Marie Apostolides) и београдског – Слободана Витановића.

Четврто поглавље, „Француска драма прве половине 20. века и реактуализовање митских сижеа”, сачињено је од четири потпоглавља која дају увид у историјски, политички, друштвени, културни и духовни живот Француске на почетку прошлог столећа и тако покушавају приближити атмосферу у којој су писци започели ремитологизацију драмске књижевности. Такође, поглавље даје сажети поглед на главна драматуршка струјања тога доба и упознаје нас са његовим најважнијим представницима. Студије страних аутора, попут Жанива Герена (Jeanuyves Guérin), Воласа Фоулија (Wallace Fowlie), Жака Гишарноа (Jacques Guicharnaud), Мишела Лиура (Michel Lioure), Бетине Кнап (Bettina Knapp), Пола Сирера (Paul Surer), Пол-Луја Мињона (Paul-Louis Mignon) и др., али и монографије домаћег специјалисте за француску књижевност 20. века, Михаила Павловића, издвајају имена петорице

најзначајнијих драмских писаца поменутог раздобља – Андре Жид (André Gide), Жан Кокто (Jean Cocteau), Жан Жироду (Jean Giraudoux), Жан Ануј (Jean Anouilh), Жан-Пол Сартр (Jean-Paul Sartre). Иако ћемо у овом поглављу понудити преглед свих нама познатих комада који, у задато време, реактуализују сижее грчких митова, управо ће одабране драме петорице аутора, који су у литератури издвојени као најрепрезентативнији и најзначајнији представници француског позоришта прве половине 20. века, чинити главни истраживачки корпус.

Но, пре него што приступимо анализи корпуса, ваља у последњем, петом теоријском поглављу, одговорити на питање из његовог наслова – „Како разумети катарзу?”. Кроз седам потпоглавља, која проблематизују појам и дају историјски преглед његових интерпретација, а потом се враћају изворној аристотеловској дефиницији како би иманентним приступом проникла у нијансе њеног значења, настојимо одабрати парадигму која би могла послужити као најпрецизнији методолошки оквир под којим можемо наставити даље истраживање. Обиље стране и домаће литературе, која се бави објашњењем и дефинисањем катартичког процеса, груписали смо у шест основних тумачења: структуралистичко, естетицистичко, когнитивистичко, емоционално-психолошко, етичко, дидактичко, док су медицинске и психоаналитичке или психијатријске интерпретације остале одбачене. Но, ваља напоменути да ова тумачења нису строго одвојена и међусобно искључива, те да феномен катарзе, баш као што чине одређени аутори (Ђурић, Петровић, Белфиоре, Ногрет, Оксенберг Рорти, Дестре и др.), треба сместити у интерпретативни многоугао.

Тако, из вишесмерних визура, приступамо другом делу дисертације, анализи корупса. Њега чине француске драме са реактуализованим митским сижеом прве половине 20. века, односно, женетовски речено, француске „трансформације” конкретних старогрчких трагедија Ешила, Софокла и Еурипида. Из тог се разлога компаративна анализа „нових” и „стarih” драма, које су им служиле за узор, намеће као основни метод, премда ће, поред дијахронијског, бити значајан и синхронијски аспект који ће сваку анализирану драму посматрати у контексту епохе у којој настаје. Услед многобројних драмских реактуализација грчких митова из поменутог периода француске књижевности, главни корпус је, као што је раније поменуто, сведен на дела петорице најзначајнијих аутора – Жида, Коктоа, Жиродуа, Ануја и Сартра, и то на драме које реактуализују најпознатије и у обрадама најзаступљеније грчке митове.

Због тога су у корпус ушле драме са митским сижеима који прате две чувене, „уклете” породице из грчке митологије, односно, њихове најпознатије представнике:



породичну линију Лабдацида, односно, Едипа и његову кћи Антигону, и фамилију Атрида, тј. братско-сестрински пар Ореста и Електру. Како су Едип и Антигона припадници различитих генерација, те се, и поред кратког преклапања, њихове животне приче временски размимоилазе, митови о Лабдацидама биће подељени у два поглавља – шесто поглавље, „Едип” и седмо поглавље, „Антигона”. С друге стране, како су Електра и Орест и временски и мотивацијски везани једно за друго, те учествују у истим догађајима, миту о Атридама биће посвећено једно поглавље, осмо по реду – „Електра и Орест”. Основни истраживачки корпус се, дакле, на следећи начин тематски и структурално распоређује око четири митске личности:

- драме око Едипа:

1930: Андре Жид, *Едип* (André Gide, *Œdipe*);

1934: Жан Кокто, *Паклена машина* (Jean Cocteau, *La Machine infernale*);

\*

(Софокло, *Краљ Едип*)

- драме око Антигоне:

1922: Жан Кокто, *Антигона* (Jean Cocteau, *Antigone*);

1942: Жан Ануј, *Антигона* (Jean Anouilh, *Antigone*);

\*

(Софокло, *Антигона*)

- драме око Електре и Ореста:

1937: Жан Жироду, *Електра* (Jean Giraudoux, *Électre*);

1943: Жан-Пол Сартр, *Муве* (Jean-Paul Sartre, *Les Mouches*);

\*

(Есхил, *Жртва на гробу*; Еурипид, *Електра*).

На тај начин ћемо други део дисертације организовати у три поглавља која, по редоследу, десет, девет и једанаест потпоглавља, тако да свако поглавље садржи по две драме за анализу. Неизоставно, у разматрање ћемо узети и друге, мање познате или мање значајне наслове које се уклапају у тематски и временско-просторни оквир истраживања, те ћемо се осврнути и на комаде: Анри Геон, *Едип или сумрак богова* (Henri Ghéon, *Œdipe ou le crépuscule des dieux*, 1938); Жан Кокто, *Краљ Едип* (Jean Cocteau, *Œdipe-roi*, 1925); Андре Сиарес, *Трагедија Електре и Ореста* (André Suares, *La Tragédie d'Électre et Oreste*, 1905); Маргерит Јурсенар, *Електра* (Margueritte Yourcenar, *Électre*, 1943). Ту су и два закаснела Анујева комада – *Едип или Хроми краљ* (*Œdipe ou le Roi boiteux*, 1986) и *Био си тако драг док си био мали* (*Tu étais si gentil quand tu étais petit*, 1972) – која, премда објављена са неколико деценија размака у

односу на временски распон истраживања, завређују пажњу јер тематски затварају круг митских реактуализација у драмском стваралаштву поменутог аутора који, највећим бројем својих дела, припада првој половини 20. века.

Свако поглавље почеће кратким подсећањем на различите варијанте одабраног мита како би се прецизирао митски сиже на основу којег хеленски трагичари компонују своје драме, да би се, потом, тај шаблон могао препознати и упоредити са обликом који му дају потоњи француски аутори. Изворне митове, као записе из грчке културне традиције, потражићемо у најпознатијој сачуваној енциклопедији грчке митологије, *Библиотека (Bibliothèque)*, која се приписује Аполодору из Атине који је живео у 2. веку п.н.е, али и у много каснијој, светски најпознатијој збирци поетично записаних *Грчких митова (The Greek Myths, 1955)* Роберта Гревса (Robert Graves); ту су и српски *Речник грчке и римске митологије (1979)* Драгослава Срејовића и Александрине Цермановић-Кузмановић, као и француски *Речник грчке и римске митологије (Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, 1998)* Жоела Шмита (Joël Schmidt). Како бисмо пратили настанак и развој књижевних митова у оквиру француске драмске књижевности, консултоваћемо *Речник књижевних митова (Dictionnaire des mythes littéraires, 1988)* Пјера Бринела и *Енциклопедију књижевних јунака (1998)* групе руских аутора; као веома важне студије за појединачне књижевне митове и њихове драмске обраде, треба издвојити наслове: *Мит о Едуну (Le Mythe d'Édipe, 1974)* Колет Астје (Colette Astier), *Антигоне (Antigones, 1984)* Џорџа Стајнера, *Мит о Антигони (Le Mythe d'Antigone, 1974)* Симон Фрес (Simone Fraisse) и *Мит о Електри (Le Mythe d'Électre, 2019)* Пјера Бринела.

Главни циљ овог докторског истраживања јесте да се, кроз анализу одабраних комада, одреде нова значења која су познати митски сижеи у њима потенцијално задобили, услед новог друштвено-историјског тренутка и тадашњих интелектуално-духовних струјања, те да се тако провери да ли одабране француске драме, као трансформације античких трагедија, трансформишу и саму катарзу као ефекат и крајњи циљ трагичког жанра према Аристотеловом одређењу. При томе се отварају важна питања која су чинила смисаону суштину античке трагедије: човеков положај у свету, његов однос са трансцендентим, постојање фаталности као судбинске предодређености, питање трагичне кривице и човекове слободне воље, његов однос према моралу и хуманистичким вредностима, однос према породици и широј друштвеној заједници, и сл. На тај ће се начин проблематизовати главно питање, последично-узрочно везано за катарзу – питање трагичности која је, према веровању

многих теоретичара (Стајнер, Фергасон), нестала онога тренутка када је хришћанство човеку понудило наду у спасење и живот након смрти, а која се, према убеђењима других аутора (Доменак, Купри), враћа у 20. веку, нарочито у периоду два светска рата када све више људи губи веру у божју помоћ. Специфично је и то да трагедија у старој Грчкој настала у „доба кризе”, како је прецизирао Дивињо, односно, у време великих ратних сукоба који су трајали кроз 6. и 5. век старе ере, а да се управо у „добу модерне кризе” 20. века, односно, у периоду светских ратова, у Француској, која је себе сматрала настављачем грчке културне традиције, врше трансформације античких трагедија. Стога, како сличност између позиције античког и модерног човека постаје све јаснија, ваља проверити на који начин и с каквим циљем двадесетовековне трансформације трагедија стижу до публике, и да ли јој и какву врсту „прочишћења” доносе.

Овако формулисано промишљање о новој, „трансформисаној” катарзи нисмо пронашли као јасно истакнуту и конкретно дефинисану тему у консултованој литератури, премда има многих извора који су на трагу ове мисли. Мимо бројних студија које се баве поетиком или драматургијом конкретног аутора или, пак, темом митова у његовом укупном (драмском) стваралаштву, и краћих научних радова који појашњавају разлоге због којих се француски драмски писци прве половине 20. века враћају грчком миту, ретке су монографије које се баве значењем реактуализованих митова, начинима њихове обраде и механизмима дејства у француском драмском стваралаштву одабраног периода. Стога су, за свеобухватну анализу одабраних драма, нарочито значајне студије Хјуа Дикинсона (Hugh Dickinson) *Митови на модерној сцени* (*Myths on the modern stage*, 1969) и Пјер-Анрија Симона (Pierre-Henri Simon) *Позориште и судбина* (*Théâtre et destin*, 1959). Треба поменути и мање значајну студију Грчка трагедија и модерни свет (*Greek tragedy and the modern world*, 1964), јужноафричког критичара Леа Ејлина (Leo Aylen), која трага за одјецима античке трагедије у драмама неколицине европских драмских писаца.

Постоји више тематских зборника на француском и на енглеском језику који су посвећени реактуализацији митова у одабраном периоду француске драмске књижевности, те ћемо из њих издвојити радове који одговарају корпусу и теми нашег бављења, док примећујемо да у зборницима са митолошким темама у Србији изостају радови који би анализирали драме из корпуса. Ретка и сведена бављења грчким митом у француском драмском стваралаштву прве половине 20. века, у контексту домаћих

истраживања, налазимо у књизи *Митопоетике* Миомира Петровића<sup>1</sup> и у два рада Љиљане Матић.<sup>2</sup>

Неколико доктората одбрањених на страним универзитетима бави се појединачним књижевним митовима или конкретним митолошким личностима кроз историју француске драме, или, пак, одређеним елементима из драмског стваралаштва одабраних аутора, што ће бити назначено у одговарајућим поглављима. Докторска дисертација Жан-Мишела Ђириге Дага (Jean-Michel Djiriga Dago) *Идеолошко читање Софокла, историја једног модереног мита: демократског позоришта (La lecture idéologique de Sophocle, histoire d'un mythe contemporain : le théâtre démocratique, 2013)*, написана под менторством проф. др Флоранс Дипон (Florence Dupont) и одбрањена на Универзитету Нова Сорбона – Париз III, има корпус делимично сличан нашем, али се бави накнадним идеолошким читавањима којима француске реактуализације, према уверењу аутора, криве изворна аполитичка значења Софоклових трагедија. Докторат Едварда Бутројда (Edward Boothroyd) *Париска сцена за време окупације, 1940–1944: позориште отпора? (The Parisian stage during the occupation, 1940–1944: a theater of resistance?, 2009)*, написан под менторством проф. др Кејт Инс (Kate Ince) и одбрањен на Универзитету у Бермингему, такође се бави политичким читањима и то само једног дела нашег корпуса. Апасија Палука (Aparasia Palouka), у докторском раду *Обрада мита у модерној драми (1923–1950): ка типологији метода (The Treatment of Myth in Modern Drama (1923-1950): Towards a Typology of Methods, 2005)*, која је написан под менторством проф. др Роберта Гордона (Robert Gordon) и одбрањен на Колеџу Голдсмит Универзитета у Лондону, бави се начинима на који аутори приступају миту и обрађују га, и то претежно у делима енглеске и америчке књижевности одабраног периода, премда једно поглавље, „Мит као заплет: француски драмски писци

---

<sup>1</sup> Књига *Митопоетике* (2019) настала је из научних радова Миомира Петровића и докторске дисертације *Митска матрица у медијским и уметничким текстовима*, која је написана под менторством проф. др Невене Даковић и одбрањена на Универзитету уметности у Београду 2008. године. Трагајући за дефиницијом мита и успостављањем схеме према којој уметничка дела обрађују „митску матрицу”, Петровић узгредно помиње драме Жида, Коктоа и Жироуда (PETROVIĆ 2019: 69–70), док се детаљније бави резимирањем Сартрових *Мува* по сценама (Ibid, 79–94), а касније изводи семиолошку схему поменутог комада (Ibid, 165–166).

<sup>2</sup> Љиљана Матић најпре 1996. године објављује рад „Антички мит као извориште и инспирација у француској књижевности” који, како сама наводи, даје „сумарни преглед места и улоге античког мита”, и то у поезији неопетраркиста и барокних песника, трагедији класичара, а потом и у драмама из међуратног периода. Ауторка одатле издваја три комада: Коктоову *Паклену машину*, Жироудову *Електру* и Анујеву *Антигону*, чије сижее резимира на неколико страна (МАТИЋ 1996: 539–544). Делимично допуњену верзију рада, под насловом „Антички мит, порекло, видови и савремени облици у француској књижевности”, Матић објављује 2008. године (МАТИЋ 2008).

међуратног периода” (“Myth as Plot: French Playwrights of the Inter-War Years”), посвећује миту у француској драми.

Међу докторатима одбрањеним на универзитетима у Србији, теми ове дисертације најближи је докторат Софије Перовић *Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Семјуел Бекет и Ежен Јонеско)* (2017), написан под менторством доц. др Милице Винавер-Ковић и одбрањен на Филолошком факултету Универзитета у Београду, премда се он теми и корпусу овог истраживања приближава тек преко Сартра, и то само делимично. О проблемима опстанка трагедије у 20. веку писала је Соња Новак, у докторату *Драмске теорије о нестанку трагедије у 20. столећу* (2013), који је написан под менторством проф. др Влада Обрада и одбрањен на Филозофском факултету Свеучилишта Јосипа Јурја Штросмајера у Осиеку, а који за корпус има драмске реактуализације митова не-француских аутора.

Стога изражавамо наду да ће ова докторска дисертација, у оквиру светских проучавања француског позоришта прве половине 20. века и драмских реактуализација митова, понудити нови приступ у анализи јер ће третирати питање потенцијално „трансформисане” катарзе које у литератури, бар у тако конкретном уобличењу, није покретано, док ће домаћа књижевнотеоријска истраживања отворити ка недовољно истраженим француским комадима с прве половине минулог столећа и њиховим идејним дубинама. У Закључку, као последњем, деветом поглављу, треба размотрити да ли је у томе и успела.

Овде ваља дати и неколико напомена о извесним техничким и организационим решењима. Најпре, треба рећи да године, навођене уз наслове драма, јесу године када су оне први пут објављене као драмски текстови, док су године њихових премијера давале накнадно, у склопу елаборације. Такав, можда непопуларан начин смештања драма на временску осу, проистиче из неретко заборављане Аристотелове мисли из *Поетике* да трагедија остварује свој утицај и без „позоришног апарата”, односно, да делује на публику и као драмски текст, и као представа. Због тога драмама из корпуса приступамо надасве као драмским текстовима и у тим ћемо оквирима и трагати за катарзом. Ако томе придодемо чињеницу да је свака драма морала бити записана пре него што је постављена на сцену, одабран начин хронолошког разврставања грађе намеће се као логичан.

У случају драма које су преведене на српски – *Паклена машина* Жана Коктоа, *Антигона* Жана Ануја, *Мувје* Жан-Пола Сартра, у главном тексту рада цитирана су

доступна преводна издања назначена библиографском парантезом са транскрибованим презименом аутора (нпр. КОКТО 2011), док су у фуснотама навођени оригинални цитати на француском, са презименом аутора на француском у библиографској парантези (нпр. СОСТЕАУ 1966). Сличан принцип задржан је и код драма које нису преведене на српски – *Едип* Андреа Жида, *Антигона* Жана Коктоа, *Електра* Жана Жиродуа, а за које смо, у главном тексту рада, понудили сопствени превод, док се оригинални цитати, са библиографским парантезама која садрже презимена аутора на француском оригиналу, такође налазе у фусноти (нпр. GIDE 1958).

Директне цитате из студија на француском или енглеском језику које нису преведене на српски давали смо у сопственом преводу, при чему су оригинални цитати, уз податке у библиографској парантези, навођени у фусноти. Могу се препознати на основу презимена аутора која су остављана у оригиналу (нпр. GUÉRIN 2016; DICKINSON 1969) како би се разликовала од презимена аутора страних студија које су цитиране према званичним преводима, а која су у парантезама навођена у српској транскрипцији (нпр. ELIJADE 2017; VERNAN, VIDAL-NAKE 1993). Презимена домаћих аутора, при чему мислимо на ауторе који пишу на српском, хрватском или некадашњем српскохрватском језику, у библиографским парантезама навођена су латиницом како би се уклопила уз латинична презимена страних аутора, те како би, абecedним редоследом, а према темама студија, могла бити пописана и разврстана у Литератури. Цитати из студија домаћих аутора или они из домаћих превода страних студија, без обрзира на то да ли су студије објављене на ћириличном или латиничном писму, давани су на ћирилици како би се уклопили у писмо којим је написана дисертација, при чему је задржаван оригиналан екавски, односно, ијекавски изговор.

Наслови цитираних извора из примарне и секундарне литературе давани су према званичним преводима, у случају када они постоје; у супротном, наводили смо сопствени превод. У оба случаја, када се први пут помене неки извор, у загради је дат оригинални наслов на страном језику и година првог издања (нпр. *Историја француске књижевности од 1789. до наших дана (Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours, 1936)*). Имена и презимена страних аутора који су преводно приступили код нас, навођена су у српској транскрипцији. Када се неки аутор први пут помене, његово име и презиме у загради је забележено у оригиналу (нпр. Албер Тибодет (Albert Thibaudet)). Имена и презимена страних аутора чија дела нису преводљена код нас, давана су према

правилима транскрипције која прописује Правопис Матице српске, док су, при првом помињању, њихови оригинални облици такође навођени у загради.

Након презимена аутора и године издања, у парантезама се могу појавити латинична слова „a”, „b”, „c”, како би се разликовали извори у случају када је исти аутор исте године објавио два различита дела (нпр. GALSTER 2001a; GALSTER 2001b), или два тома исте студије (нпр. CLAUDE 1992a; CLAUDE 1992b), или, пак, када је приређивач у књигу сабраних дела сместио различита дела једног истог писца (нпр. SOFOKLO 1990; SOFOKLO 1990a). Ако се један исти извор, након што је већ једном цитиран, изнова цитира у оквиру истог пасуса, у библиографским парантезама означен је скраћеницом „Ibid”, са евентуалном изменом гледе броја цитиране стране (нпр. Ibid, 13).

Код свих електронских издања књига у којима није назначена оригинална пагинација, број странице у библиографској парантези дат је према ПДФ-читачу и стога је обележен астериском (нпр. GENETTE 1982: 12\*). Када извору недостаје неки од основних података, то је јасно назначено у парантези (нпр. BUNJEVAC [s.a.]) или у попису литературе (нпр. Београд: В.И., 1933). У Литератури су пописани наслови свих поменутих извора из примарне и секундарне литературе, без обзира на то да ли су експлицитно цитирани, или је на њих само упућено као на додатну литературу.

Након што смо предочили методолошке оквире и техничке нормативе у оквиру којих трагамо за катарзом у француским драмама прве половине 20. века са реактуализованим митским сижеом, ваља кренути редом кроз обраду теме, најпре у теоријском делу, од мита, преко трагедије, до француске драме, а онда и у апликативном, од Едипа, преко Антигоне, до Електре и Ореста. Пут пред нама је изазован, али чудесан.

## 2. О МИТУ

*Митови су универзалне и безвремене приче које одражавају и обликују наше животе – они истражују наше жеље, наше страхове, наше жудње и дарују нам приповести које нас подсећају на то шта значи бити људско биће.*

(Карен Армстронг, *Кратка историја мита*)

### 2. 1. Промишљање мита

Мит је стар колико и само човечанство. Он је свеprisутан и трајан, само је временом мењао облик како би испратио еволуцију људскога духа: превалио је вишемиленијумски пут, од облика мишљења и форме осмишљавања стварности, преко светих прича које су биле саставни део магијских ритуала примитивног човека, а потом и симбола, алегорија и песничке грађе, па све до културолошког и социолошког феномена као главног предмета проучавања бројних модерних друштвено-хуманистичких наука – антропологије, етнологије, теологије, историје религије, психоанализе, социологије, философије, науке о књижевности и др. Изникавши из примитивних времена и сазревши у антици, мит је све до појаве хришћанства заузимао важно место у човековом духовном животу и битисању. Но, то не значи да је хришћанство сасвим искоренило мит, већ да је најстарије митове о постанку света – космогонијске и оне касније, о античким боговима и херојима – јуначке, заменило библијским.

У књижевном стваралаштву кроз епохе, мит је у мањој или већој мери бивао присутан као извор сижеа, ликова, тема, мотива и сл., док је, како објашњава Мелетински (Елеазар Моисеевич Мелетинский) у *Поетици мита (Поэтика мифа, 1976)*, у домен књижевно-философских проучавања и теоретисања ступио тек у 18. веку када је Вико (Giambattista Vico) објавио *Нову науку (La Scienza Nuova, 1725)* којом је створио прву озбиљну философију мита (MELETINSKI 1983: 15). Отада су се, нарочито кроз 19. и 20. век, низале бројне теорије, методе, школе које су настојале да одреде сопствени приступ миту, објасне га и дефинишу. Међутим, те су дефиниције углавном биле једностране јер су настајале у оквиру затворених философских система. Из тог разлога ни дан данас немамо једну објективну, јединствену и заокружену дефиницију мита коју безрезервно можемо узети за коначну. Ипак, ваља поменути најважнија имена и теорије у проучавању мита и његовог односа према уметности, односно, књижевности.



У коауторском раду троје припадника чувене Тартуске школе семиотике – Лотмана (Юрий Михайлович Лотман), Минцове (Зара Григорьевна Минц) и Мелетинског, насловљеном *Књижевност и митови*, читамо да је романтизам имао важног удела у разумевању односа *уметност и мит*: у 19. веку настала је „митолошка школа која је из мита изводила различите жанрове фолклора и положила темеље упоредног проучавања митологије, фолклора и књижевности” (LOTMAN, MINC, MELETINSKI 1986: 273). Ниче (Friedrich Nietzsche) је 1872. године објављивањем дела *Рођење трагедије из духа музике (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik)* указао на значај ритуала за порекло уметничких видова и жанрова, а руски научник Веселовски (Александр Николаевич Веселовский) је ношен истом мишљу почетком 20. века разрадио „теорију првобитног синкретизма врсте уметности и родова поезије” (Ibid). Тридесете године минулог века изнедриле су ритуално-митски приступ књижевности за који је нарочито значајно име Џејмса Џорџа Фрејзера (James George Frazer). Непосредно од Фрејзеровог инсистирања на приоритету ритуала над митом, бележи Мелетински, потиче „кембричка школа”<sup>3</sup> која је у тој мери радикализовала значај ритуала да је почела његова догматизација у којој је до крајњих граница занемарена сазнајна, садржајна и приповедна природа митологије (MELETINSKI 1983: 35). Јунг (Karl Gustav Jung) је теоријом архетипова значајно проширио моогућност истраживања ритуално-митских модела у новој књижевности, а ту идејну линију наставио је и Нортроп Фрај (Northrop Frye) који је постојаност књижевних жанрова, симбола и метафора утврдио на основу њихове ритуално-митске природе (LOTMAN, MINC, MELETINSKI 1986: 274), те касније развио митску критику која мит одређује као структурални елемент сваког књижевног дела.

С друге стране, као реакција на ритуалистички приступ миту јавио се структуралистички предвођен Клодом Леви-Стросом (Claude Lévi-Strauss). Структуралистичким струјањима приклонили су се многи совјетски научници попут Олге Михајловне Фрејденберг (Ољга Михайловна Фрејденберг), Јурија Лотмана, Елезара Мелетинског, Заре Минцове и других, делом и румунски историчар религије Мирча Елијаде (Mircea Eliade). Но, структуралистичка проучавања мита отишла су у другу крајност: у потпуности је занемарена „света” природа мита, тј. његова веза с

---

<sup>3</sup> Кембричка група аутора је у миту видела најважнији извор развитка митологије, религије, философије, уметности старог света и сл., настојећи да „проблем развитка разних видова културе, укључујући и књижевност, обради у етнолошком и ритуалистичком духу” (MELETINSKI 1983: 35).

ритуалом и религијом, чиме се мит деконтекстуализује и проучава као језички систем облика и значења

„Питање о приоритету у вези са митом и ритуалом слично је проблему односа кокоши и јајета, за које се тешко може рећи које чему претходи”, духовито закључује Мелетински (MELETINSKI 1983: 38). Стога се предност не може дати ни једној од две представљене крајности у митолошким проучавањима – ритуалистичкој и структуралистичкој. Оне из данашње перспективе представљају два избора, два различита правца и две сепаратне стазе, а наше би истраживање само једном од њих требало да крене. Но, како бисмо избегли замку једностраног приступа, те пружили што ширу, објективнију и аргументованију анализу, одабрали смо да се држимо аристотеловског принципа *по средини*: одолевајући екстремима, покушаћемо да изнађемо „средишњи пут” који ће објединити и измирити најважније теорије, те тако понудити најпотпуније могуће одређење мита. Стога ће се наше истраживање изводити под окриљима митокритике (mythocritique) која се, на трагу структуралистичке школе, развила шездесетих и седамдесетих година прошлог века као компаратистички приступ миту у књижевности, али и нешто касније оформљене митоанализе (mythanalyse) која поред књижевног сагледава и социолошки, антрополошки и културолошки аспект мита, те је тако ближа ритуалистичкој струји. На тај начин ћемо интердисциплинарним уланчавањем добити свеобухватнији поглед на мит као философско-књижевни и културно-социолошки феномен.

Осим тога, како објашњава Сретен Марић у предговору за књигу Мирче Елијадеа *Свето и профано (Le Sacré et le Profane, 1972)* насловљеном „Архајски човек и мит”, све досадашње тврдње о природи и функцијама мита јесу једностране и противречне, али „то није само зато што су људске истине по самој природи свог извора релативне и парцијалне, већ и што је и сам мит необузвано разнолик” (MARIĆ 1986: 13). У чињеници да постоји мноштво дефиниција, као и у могућности за бескрајан број тумачења, огледа се слободан и неухватљив карактер мита који му је омогућио да толико дуго опстане међу људима. Марић је то сликовито објаснио неколико редова раније:

„Мени се чини да је разлог што се мит не да ухватити и дефинисати двојак: мит је, више но неки други производ духа, производ маште, а машта скакуће ћудљиво, она је гарант наших непредвидивих слобода. И друго, научници и мислиоци пре свега теже да мит сведу на свој систем. Од К. Милера до Фројда, Јунга, Леви-Строса, мит је присиљаван да се повинује, да буде милеровски, фројдовски, јунговски, стросовски.

Доказ његове слободне довитљивости је и чињеница да је он у многоме то и бивао. Из простог разлога што је мит – митско биће, па може да поприми разне облике, а да остане што јесте и да се, на крају баладе, измигољи из система и опет слободно заигра” (MARIĆ 1986: 12).

Одатле произилази да би најбоља дефиниција мита била управо његова недефинисаност, те наш приступ у овом истраживању не треба разумети као тежњу да мит дефиницијски спутамо. Напротив, настојаћемо да му обезбедимо потребну слободу како бисмо без ограничења могли да испратимо све његове метаморфозе. Мада се трансформише кроз различите облике уметности, нарочито кроз разноврсне књижевне врсте, задржаћемо се на његовим драмским уобличењима јер је, како лепо запажа Жан Дивињо (Jean Duvignaud), у књизи *Социологија позоришта (Sociologie du théâtre, 1965)*, позориште уметност „чији се корени налазе у друштвеном животу и која више но иједна друга уметност уткана у живу потку колективног искуства” (DIVINJO 1978: 1–2). Стога ћемо пратити чудотворно „митско биће” од излегања у усменом предању и долетања у грчку трагедију 5. века старе ере до слетања у француску драму прве половине 20. века, да бисмо га напослетку оставили да безбрижно лети даље, ко зна где. Тако би мит као Марићево неухватљиво „митско биће” у нашем истраживању добио обличје феникса који несметано прелеће простор и време, лети куда му је воља и, чак и онда када помислимо да више не живи, увек успе да се из пепела поново роди.

Марића ћемо послушати и када каже да би била „грдна штета” следити идеју једног од најеминентнијих антрополога 20. века Еванса Причарда, те све што је до данас утврђено на пољу антрополошких проучавања митологије, нарочито оно у вези са религијом, „бацити у старо гвожђе и почети изнова” (MARIĆ 1986: 12). Напротив, наша је тежња да из досадашњих и нама доступних истраживања мита, и то не само из антрополошких, издвојимо оно што би нам помогло да мит боље разумемо, а тиме и одредимо његове главне особености које су омогућиле рађање грчке трагедије и касније васкрсавање истих митских сижеа у оквиру француског драмског стваралаштва. Стога ћемо најпре пропратити развојни пут мита од фантастичних представа до приповедања, да бисмо на првом рачвању – ка „етнорелигијском” или ка „књижевном” – скренули ка другом избору, те најзад на последњој раскрсници – „космогинијски” или „јуначки” – поново изабрали другу могућност.

## 2. 2. Структура, садржај и функција митова

Етимолошки гледано, „мит” је реч грчког порекла – гр. *muthos* и значи „беседа, говор, мишљење” (« discours, propos, avis »), како читамо у *Критичком речнику митологије (Dictionnaire critique de mythologie, 2017)* француских аутора Жан-Лоика Лекелека (Jean-Loïc Le Quellec) и Бернара Сержана (Bernard Sergent) (LE QUELLEC, SERGENT 2017: 2255\*<sup>4</sup>), док га Жан Броаје (Jean Broeyer) описује као „причу из усмене традиције”, „изговорену реч” (« parole ») (BROYER 1999: 55). У Речнику још сазнајемо да је касније, у хомерским песмама и код грчких трагичара, за разлику од *épos*-а који се односио на форму, *muthos* означавао садржину (LE QUELLEC, SERGENT 2017: 2255\*). Слободан Лазаревић, у књизи *Преиначење митског обрасца* (2001), бележи нешто детаљнији запис из етимолошких речника Ј. Б. Хофмана и Е. Бозака: индоевропски корен речи „мит” био је *mai* или *moi*. Атичко *mythizo*, „говорити, причати, размишљати” гласи у лаконском *mousiddo* – дакле, корен речи „мит” означава „простор у коме говор, мишљење и делање још увек нису раздвојени и то не само у призивању бога, него и у свакодневном говору”. Отуда мит није био само прича, „већ и стварност која се доживљава” (LAZAREVIĆ 2001: 13). Клод Калам (Claude Calame) у књизи *Шта је то грчка митологија? (Qu'est-ce que la mythologie grecque ?, 2015)* констатује да је реч *muthos* до краја класичне епохе када је цветала трагедија означавала једну форму аргументованог дискурса који је могао да обухвати и причу, али без импликација да ли је она истинита (CALAME 2015: 12\*).

Међутим, како у наставку бележе Лекелек и Сержан (LE QUELLEC, SERGENT 2017: 2255\*), временом се значење речи *muthos* развијало као супротно у односу на *logos*. Мада су у почетку ове две речи биле скоро синонимне, *logos* је почео означавати „причу, објашњење, резоновање, резон” (« récit, explication, raisonnement, raison »), „истиниту беседу” (discours de vérité), а *muthos* „фиктивну причу” (« récit fictif ») или касније „измишљену причу” (« récit mensonger »).<sup>5</sup> Тек је с Аристотелом реч „мит” постепено напредовала ка свом савременом значењу: чувени грчки филозоф употребљава термин *muthoi* да означи приче за децу (contes pour enfants), док атичку

---

<sup>4</sup> Код свих електронских издања књига у којима није назначена оригинална пагинација, број странице у библиографској парантези дат је према ПДФ-читачу и стога је обележен астериском.

<sup>5</sup> У енглеском издању књиге *Поетика мита* Елезара Мелетинског постоји предговор Гаја Лануа (Guy Lanoue) у коме читамо да је погрешно оно широко распрострањено веровање по коме је Херодот први увео дистинкцију између речи *muthos*, у значењу „легенда”, и *logos*, у значењу „реч”, „истинита прича”. Та разлика је много старија и проистиче из древног веровања племенских заједница да су „мит” (‘myth’) и „чињеница” (‘fact’) два различита, али не сасвим некомпатибилна облика дискурса која се не могу свести под категорије „лажног” и „истинитог” (LANOUE 1998: VII).

„митску” причу (récit « mythique » athénien) назива *mythologèmos*, а уз то осмишљава реч „митологија” (« mythologie ») како би означио скуп измишљених прича које казују ретори док се баве политиком. Европљани су „митске приче” (« récits mythiques ») називали бајкама (« fables ») све до 19. века, настављају аутори, када је реч „мит” у значењу „фиктивне приче” (све до 19. века) ушла и у научни и у народни говор, а тек се деценијама касније ослободила придевске одреднице и тако добила шире значење које носи и данас – „прича” (LE QUELLEC, SERGENT 2017: 2256\*).

Међутим, због широке употребе и многих покушаја дефиниције, још је 1975. године Вилијам Рајтер (William Righter), у студији *Mit и књижевност (Myth and literature, 1975)*, забележио да је реч „мит” постала палимпсест у смислу да се за њу везују бројне асоцијације, те да представља вероватно најпластичнији и најприлагодљивији облик античког концепта прерађеног у модерним временима (RIGHTER 1975: 9).<sup>6</sup> И заиста, нарочито би данас, скоро пола века касније, било узалудно покушавати растумачити сва „остругана” слова са тог замишљеног папируса, односно, било би немогуће представити све познате дефинијске концепте појма „мит”. Стога смо принуђени да направимо одређен избор не само у дефинијама, већ и у аспектима мита које ћемо настојати њима одредити, те ћемо тако владајуће ставове из одабране и доступне литературе користити како бисмо мит дефинисали у односу на оно што препознајемо као његову структуру, садржај и функцију.

Представивши најважније теорија мита у првом поглављу своје студије, в. (MELETINSKI 1983: 14–164), Мелетински све дефиниције мита засноване на различитим схватањима односа који мит успоставља са религијом, уметношћу, ритуалом, легендом, народном причом, подводи под две главне категорије:

1) мит као „фантастичне представе о свету, систем фантастичних богова и духова који управљају светом”; овде мит подразумева „митске представе” (однос према свету, митска слика света);

2) мит као „приповедање, прича о поступцима богова и јунака”; мит као „митско приповедање” (сижеи, догађаји) (MELETINSKI 1983: 174).

Ове две категорије разликују митове по структури. Ипак, не треба разумети да су строго одвојене. Напротив, једна другу одражава јер се „модел света описује у виду

---

<sup>6</sup> Корак даље у изражавању скептицизма при покушајима дефинисања мита чини Марсел Детјен (Marcel Detienne) који, у књизи *Осмишљавање митологије (L’Invention de la mythologie, 1981)*, тврди да је мит „форма коју је немогуће пронаћи” (« forme introuvable »): не може се одредити ни као књижевна врста, ни као посебан тип приче; он је „попут рибе која се раствара у водама митологије” (« poisson soluble dans les eaux de la mythologie ») (DETIENNE 2013: 175\*).

приповедања о постанку појединих његових елемената”; „догађаји из митског времена, доживљаји тотемских предака, културних јунака и сл. представљају особит метафорички код помоћу кога се моделује структура света, природног и социјалног” (Ibid). То значи да је мит настао као првобитна форма мишљења, а да су се онда те представе о свету преточиле у приче којима се он објашњавао.

Филолошкиња и једна од зачетница студија културе у Русији, Олга Михајловна Фрејденберг, у опсежној студији *Мит и античка књижевност (Миф и литература древности, 1978)* бележи: „Систем осмишљавања стварности у првим стадијумима човечанства назива се митотворство” (FREJDENBERG 1987: 39). Она убрзо сучељава два аспекта присутна у митотворној свести које је препознао и Мелетински – мит као представу о човековој стварности, а потом и као приповедање о тој представи. Зато Фрејденберг мит радије одређује као „слику”, односно, као „посебан конструкциони систем сликовних представа изражен речима” (Ibid). Главно полазиште ауторке је да укаже на то да се мит не треба разумети само као „усмено изражена прича” јер првобитни мит у себи није имао никаквих приповедачких функција. Напротив, он је представљао „непосредан облик сазнајног процеса”, те се дефинише много шире јер подразумева „једно опажање света” које је добијало конкретну форму – усмену, стварну или активну (Ibid 39, 40). Ауторка даље објашњава да је мит „конструкциона форма првобитне свести” и „механизам првобитног мишљења” (Ibid 66), те да су усмени митови „само један од метафоричких израза мита” (Ibid 88). Отуд можемо потврдити идеју да је мит слика, структура, облик који се конкретизовао у причи као у једном од могућих облика конкретизације. Сходно томе, Сретен Петровић у књизи *Митологија, култура, цивилизација (1995)* подвлачи да је мит „најстарија и доминантна форма примитивне заједнице”, а да је језик „прикривени, скраћени израз *мита*” (PETROVIĆ 1995: 117). Стога се мит, као и сам језик, постепено развијао у човековој свести као средство за разумевање и именовање појава које је стварало сопствени систем значења.

Митови су, дакле, служили примитивном човеку у процесу рационализације, изградње (само)свести, у поступку (само)откривања и спознаје, настојећи да задовоље његове најраније интелектуалне и духовне потребе. Они су повезивали човекову материјалну, искуствену стварност са оном метафизичком коју је с развојем свести почео наслућивати. Зато је мит настао као део култа, односно, религијског обреда или, прецизније, као прича која објашњава ритуал. Практиковањем ритуала човек је повезивао своју животну енергију са трансцендентним силама које су се

манифестовале у природним појавама изазивајући чуђење, чак и страх, јер им се порекло није могло искуствено утврдити. Уз то, када је човек постао свестан своје смртности, била му је потребна нека врста „контраприче” да се с њоме лакше помири. У том кључу читамо реченицу којом енглеска историчарка религије Карен Армстронг (Karen Armstrong) започиње *Кратку историју мита* (*A short history of Myth*, 2005) – „Људи су одувек били митотворици” (ARMSTRONG 2005: 11).

Наиме, у наставку студије сазнајемо како су археолошка ископавања неандреталских гробова показала да су, због специфичног начина и велике пажње с којом су сахрањивали ближње, првобитни људи веровали у загробни живот – поставши свесни своје смртности, они су „створили неку врсту контраприче која им је омогућила да се помире с тим” (ARMSTRONG 2005: 11). Предмети који су брижљиво бирани и смештани поред покојника указују на то да су најстарији људи веровали да њихов видљиви, материјални свет није једина стварност, већ да постоји „нека врста будућег света”, па стога Армстронг закључује да су се „људска бића од најранијих времена издвајала по својој способности да имају идеје које превазилазе њихово свакодневно искуство” (Ibid).

*Речник књижевних термина* мит дефинише као „свету причу”, „предање у које се верује”, напомињући да мит „исказује колективне представе наивне свести” (ŽIVKOVIĆ 1986: 439). Дакле, мит као „систем осмишљавања стварности” подразумева оно што Слободан Лазаревић у књизи *Преиначење митског обрасца* назива „митопоетским моделом света”: скраћени и упрошћени збир представа о свету једне заједнице, начин схватања света и решавања супротности у њему. Овај модел назива се и „космогинијски”, а митологија у њему није схваћена као систем митова, већ као „посебан тип мишљења, суштински супротан историјском и природнонаучном начину мишљења” (LAZAREVIĆ 2001: 24). На стваралачки одсјај трансцендентног у материјалној стварности указује и Мирча Елијаде који, напомињући да је готово немогуће пронаћи дефиницију мита која би била прихватљива свим научницима, а истовремено довољно приступачна лаицима, у *Аспектима мита* (*Aspects du mythe*, 1981) нуди његову „најмање непотпуну” дефиницију:

„Мит препричава свету причу; приповеда о догађају који се збио у првобитном, чудесном времену ‘почетка свих почетака’. Мит препричава како је стварност, захваљујући деловању Натприродних Бића, настала, макар да је то потпуна стварност, Космос, или само један његов део: једно острво, биљна врста, људски поступак или институција” (ELIJADE 2017: 9).

Дакле, мит је прича која објашњава како је нешто из стварног света почело да постоји, тј. приповеда како су Натприродна Бића створила нешто што се манифестовало у реалности; он открива „стваралачки рад” тих Бића, али и светост (или « натприродност ») њихових дела: мит описује „различита, каткад драматична очитовања светог (или « натприродног ») у овом Свету” која постављају темељ Света и човека онаквог какав јесте – „смртно, полно одређено биће које живи у култури” (ELIJADE 2017: 9). Елијаде нешто касније поентира тврдњом да је човек непосредан резултат митских догађаја и да је њима одређен (Ibid, 14), што би значило да сазревање човека као мислећег бића можемо пратити кроз настанак и развој митова који су несумњиво утицали на његов еволутивни правац.

Митови су се прилагођавали човековим духовним потребама и са њима се развијали, а за кључни тренутак у том међусобном развоју Мелетински одређује „прелаз од прапредака, који су у строгој корелацији са митским временом, ка боговима који управљају светом” јер управо он представља „суштаствен вид преласка од архаичне митологије ка развијенијим формама” (MELETINSKI 1983: 196). Као следећи развојни ступањ свакако би ваљало одредити прелазак са приче о боговима на причу о самом човеку. Тако су се уз богове, као митске личности, почели јављати јунаци који су понекад имали узор у историјским личностима. На тај начин су универзалије представљане у митовима, попут стварања света и човека, постепено замењиване појединачним судбинама јунака. И мада су јунаци типски, моделовани као представници читавог човечанства, ова тематска промена је ипак значајна јер илуструје прелазак с колективне свести на индивидуалну. Стога на овоме месту можемо уочити поделу митова према садржају:

1) космогинијски (тотемске, касније божанске приче о универзалијама попут рађања богова, стварања света и човека и сл.);<sup>7</sup>

2) јуначки (приче о славним прецима и њиховим борбама са митолошким бићима, оснивању градова, великим биткама и сл.).<sup>8</sup>

Мада смо објаснили на који се начин мит од космогинијског развио ка јуначком, те тиме предочили да је са развојем човекове самосвести дошло до удаљавања мита од његове првобитне, ритуално-магијске функције, не треба схватити да је веза ритуала и „новог” мита сасвим изгубљена. Управо супротно: мит се, као део религијског култа и

---

<sup>7</sup> Елијаде тематски разликује *митове о пореклу* и *космогинијске* (ELIJADE 2017: 22).

<sup>8</sup> Француски теоретичар Жан Броаје митове дели на *преисторијске* (*mythes antéhistoriques*) који објашњавају порекло света и рађање богова и *историјске* (*mythes historiques*) који описују рађање градова и њихову друштвено-политичку организацију (BROYER 1999: 57).



ритуала, наставио проучавати у бројним друштвено-хуманистичким наукама – антропологији, етнологији, теологији, историји религије, социологији, и сл., док је наука о књижевности, удружена са философијом, настојала одредити мит као сопствени предмет проучавања. Тако долазимо до поделе митова према функцији:

- 1) етнорелигијски мит као део ритуала, магијског, односно, религијског обреда;
- 2) књижевни мит који је проистекао из приповедања.<sup>9</sup>

Штавише, књижевни мит се развио из етнорелигијског, мада је свој пун развој доживео тек након одвајања од култа што му је дозволило промену форме и богаћење значења. Књижевни мит је приповести из етнорелигијског настојао дати различита значења која превазилазе строге границе религије. Тако је мит постао не само света, већ и профана прича, део човековог свакодневља и друштвене стварности. Митови су се „социјализовали”, како примећује Роже Кајоа (Roger Caillois) у књизи *Мит и човек* (*Le Mythe et l'homme*, 1938), те почели утицати на човеково понашање: као носиоци најтајнијих и најснажнијих стремљења човекове психе, наметнули су одређене притиске и императиве у друштвеном понашању (CAILLOIS 2015: 8\*). То нас доводи до главне функције митова у првобитној заједници, те до објашњења на који су начин допринели изградњи човековог интелектуалног и духовног бића.

Сретен Петровић предочава да се основне функције мита могу препознати у етимологији самог термина „мит”. Ако „мит” (гр. *mythos*) на грчком значи „реч”, онда се његово значење крије у карактеристикама саме „речи” коју у грчком језику означавају три термина – 1) *митос* као исказ о ономе што је откривено, објављено или свето, а у чију се снагу мора веровати; 2) *логос* као истина која се разумом прима, оно што је поткрепљено доказима, аргументима и чињеницама; 3) *епос* као „разглашавање гласа”, тј. форма исказа, начин на који је нешто речено, тачније, поетска димензија језика. Преко ових значењских слојева саме „речи” Петровић објашњава тродимензионални смисао мита, тј. „митоса” – 1) казивање о неком вишем, *Светом* бићу које се само наслућује, интуитивно осећа јер се разумом не може досегнути; 2) носилац садржаја из *Овосветовности*, приповеда неку истину која се може разумом схватити; 3) носилац естетске димензије јер нарочито лепом и брижљиво обликованом формом казивања изазива снажан доживљај, попут доживљаја уметничког дела. То

---

<sup>9</sup> Овде ваља поменути Леви-Стросово раликовање „имплицитне митологије”, у виду представа које се могу извући из анализе обреда, и „експлицитне митологије”, као митског приповедања, на које нас подсећа Мелетински (MELETINSKI 1983: 174).

показује да су се у миту обрли Добро, Истина и Лепота, те да су се ујединиле три најважније људске функције – религијска, сазнајна и естетска:

„С једне стране *мит* посредује димензију *Светог*, он *Објављује* једно тешко схватљиву истину, али излаже и димензију *Световног*, пружа људима „истину” коју они могу разумети; најзад, обе ове истине, обе *реалности* религијску и овоземаљску, божанску и људску, *мит* заодева у рухо *поетског исказа*” (PETROVIĆ 1995: 117).

С обзиром на то да се директно односи на стварност и човека као њеног главног чиниоца, мит се сматрао не само светом, него и истинитом повешћу. Он је представљао саставни део живота првобитних људи који је био под директним утицајем различитих култова и религијских веровања, те је као такав последично утицао не само на њихово религијско понашање, тј. извођење ритуала, већ и на обрасце друштвеног понашања постављањем одређених вредности и узора. Штавише, у друштвима архаичнијим од античког, митологија је била „доминанта духовне културе”, објашњава Мелетински, „начин глобалног поимања који потпуно преовлађује”, те су митови добили „регулативну улогу” у друштвеном животу племена (MELETINSKI 1983: 163). Из опширног излагања Мелетинског можемо извући три основне функције митологије, односно, самога мита – есхатолошку, психолошку и социолошку. Наиме, човек је у то време себе сматрао саставним делом природе, те је преко митова који је објашњавају у ствари дефинисао и себе самог. То првобитно, митско мишљење којим је настојао да „претвори хаос у космос” (Ibid, 171), тј. да изгради сопствено разумевање света, открива прву и основну функцију мита – есхатолошку. Но, ова функција се брзо развија у друге две:

„Митски симболи функционишу на тај начин како би се човеково лично и социјално понашање и поглед на свет (аксиолошки усмерен модел света) узајамно подржавали у оквиру једног система. Мит објашњава и санкционише постојећи друштвени и космички поредак схваћен на начин својствен одређеној клтури; мит тако објашњава човеку самог њега и свет који га окружује да би одржао тај поредак” (MELETINSKI 1983: 171–172).

Мит, дакле, одржава „митолошку равнотежу”, „социјалну и природну хармонију”, „душевну и друштвену уравнотеженост” обраћајући се човековој индивидуалној свести ради „прилагођавања појединца социјуму”, тј. „преображавања његове психичке енергије у корист друштва” (MELETINSKI 1983: 172). Истовремено, Мелетински напомиње да се у етнолошкој литератури, нарочито у оној

психоаналитичког усмерења, препознаје и важност мита за човекову индивидуалну изградњу јер се подвлачи његов значај за решавање „критичних стања, нарочито оних која настају у преломним тренуцима људског живота” (Ibid). На тај се начин све три поменуте функције мита узрочно-последично преплићу и нераскидиво повезују.<sup>10</sup>

Тако долазимо до места које ће „измирити” мит као ритуал и мит као самостални, десакрализован феномен, а које смо најавили у уводном излагању на почетку поглавља. У Предговору Сретена Марића за књигу *Свето и профано* Мирче Елијадеа проналазимо објашњење зашто је религија представљала неotuђиви део живота првобитног човека: „религија је била човеков поглед на свет, критериј вредног и невредног, дозвољеног, а још више забрањеног” (MARIĆ 1986: 14). Марић се овде реферише на Елијадову тврдњу да је мит служио као „узорни модел”, односно, да је његова главна улога била „да ‘фиксира’ узорне моделе свих обреда и значајних људских активности: узимање хране, сексуалности, рада, васпитања, итд.” (ELIJADE 1986: 105). Подсетимо да у *Аспектима мита* Елијаде митове дефинише као приче о „стваралачком раду” Натприродних Бића које објашњавају стварање света и ствари у њему, те да су тако јунаци митова управо богови; у књизи *Свето и профано* прецизира њихову функцију објашњавајући да човек „подражава узорне чинове богова, понавља њихова дела, било да је реч о једноставној физиолошкој функцији, као што је узимање хране, или о некој друштвеној, економској, културној, војној или каквој другој делатности” (Ibid).

Религија се тако повезала са човековим свакодневљем, јер је мит од свете приче прерастао у модел људског понашања, постао је нека врста духовног и моралног водича. Елијаде поглавље о структури и функцији митова у књизи *Аспекти мита* закључује важним запажањем познатог пољског антрополога и етнографа Бронислава Малиновског (Bronisław Kasper Malinowski) које овде преузимамо јер одлично сумира основну улогу мита у примитивној људској заједници:

„Ако се салгедава у ономе у њему живом, мит не представља објашњење које треба да задовољи научну радозналост, већ је он прича која оживљава изворну стварност, а одговара на дубоку религијску потребу, моралне тежње, те друштвене принуде и императиве, па чак и на практичне захтеве. (...) Он изражава, уздиже и кодификује веровања, он чува морална начела и намеће их; он јемчи делотворност обредних свечаности и нуди човеку практична упутства. Мит је, дакле, основни елемент људске цивилизације (...)” (ELIJADE 2017: 20).

---

<sup>10</sup> Сретен Петровић одређује чак десет функција мита, в. (PETROVIĆ 1995: 119–121).

Најзад можемо разумети како је митологија помогла човеку да изгради сопствене погледе на свет, религијско осећање, моралну и друштвену одговорност, те како је изнедрила основне дисциплине његовога духа: многи аутори тврде да је управо митологија изродила религију, књижевност и философију (MELETINSKI 1983: 165; FREJDENBERG 1987: 477; PETROVIĆ 1995: 117).

За потребе нашег истраживања, задржаћемо се само на процесу прерастања митологије у књижевност, док ћемо као главни предмет бављења одредити мит који је по структури приповедање, по садржају јуначки, а по функцији књижевни. Тако дефинисани мит можда би највише сличио свом „приближном” модерном значењу које даје Клод Калам: мит је „традиционална прича са друштвеном вредношћу која се дешава у трансцендетном времену и на сцену поставља ликове са натприродним и самим тим невероватним особинама”.<sup>11</sup> Мада смо узевши у обзир све претходно мит сагледали у глобалном, цивилизацијском контексту, па га у оквиру развоја човековог интелекта и духа дефинисали као *почетак свих почетака*, у наставку ће бити потребно да временски, просторно и тематски сузимо угао посматрања. Стога ћемо прецизније одредити визуру истраживања како би смо се приближили главној теми дисертације, те ћемо се вратити на извориште митских сижеа који су реактуализовани у француском драмском стваралаштву прве половине 20. века – у античку Грчку.

### 2. 3. Мит и књижевност

У књизи *Откривање духа у грчкој филозофији и књижевности* (*Die Entdeckung des Geistes*, 1946) немачки класични филолог Бруно Снел (Bruno Snell) бележи да „европско мишљење почиње са Грцима” (SNEL 2014: 7), док наш прослављени хелениста Милош Ђурић у *Историји хеленске књижевности* (1951) записује да је управо мит „први и основни облик у коме су мислила хеленска племена” (ЂУРИЋ 1951: 248). Ако бисмо Снелово запажање допунили Ђурићевим, одатле би произишло да је европско мишљење почело са грчким митовима. И доиста, код Снела даље читамо како су Грци, најпре преко митова, а онда и развојем поезије и философије на који су они директно утицали, открили људску душу, људски дух у чијој основи лежи једно ново саморазумевање човека (SNEL 2014: 7). Мада је Грчка позната по богатом митолошком

---

<sup>11</sup> « Avec le sens approximatif suivant : histoire traditionnelle à portée sociale mettant en scène dans un temps transcendant des personnages aux qualités surnaturelles et par conséquent fabuleuses » (CALAME 2015: 18\*).

наслеђу, за наше истраживање много је значајнија чињеница да је она цивилизацијска колевка у којој је развитак философије, како тврди Мелетински, отпочео „рационалном изменом схватања митолошке грађе”, те је, природно, „поставио проблем односа рационалне спознаје према митолошком приповедању” (MELETINSKI 1983: 14). Тај „одлучни прекид с наивним прихватањем традиције као светиње” који „наступа са грчким философима 6. в. пре н. е. који су започели рационалистичку критику” (ŽIVKOVIĆ 1986: 439) био је први корак у демистификацији и демитизацији митова, а тиме и први степен на стрмом философском успону.

У *Аспектима мита* Елијаде објашњава како је, с једне стране, култура у античкој Грчкој изнедрила велики број митова који су надањивали и усмеравали прве песничке форме и ликовну уметност, док је, с друге стране, мит бивао подвргнут дужој и помној анализи из које је изашао „радикално демитизован”: „Полет јонског рационализма, који је нашао израза у Хомеровим и Хесиодовим делима, подудара се с разједајућом критиком ‘класичне’ митологије” (ELIJADE 2017: 124). Рационалистичке критике су се углавном односиле на све облике „митског мишљења”, највише на представљање богова и њиховог деловања. Тако се мит (*mythos*) нашао наспупрот логосу (*logos*), а касније и историји (*historia*), те почео тумачити као „све оно што не постоји у стварности”; најзад са Ксенофаном (око 565–470. п. н.е.) који је први одбацио „митологичност” богова код Хомера и Хесиода, појам *mythos* је „изгубио сваку религијску и метафизичку вредност” (Ibid, 5).<sup>12</sup>

С обзиром на то да је остао без свог дословног, првобитно религијског значења, а да је пробуђена критичка свест захтевала „оправдање”, односно, објашњење и нерелигијско тумачење, у миту су се почела тражити „скривена значења”, „подтексти”, *huroñoiai* – „израз *алегорија* почео се користити тек касније”, прецизира Елијаде (ELIJADE 2017: 129). Тако Мелетински додаје да су још софисти алегоријски тумачили митове, док је Платон народној митологији супротстављао философско-симболичко тумачење (MELETINSKI 1983: 14).<sup>13</sup> *Речник књижевних термина* прецизира да је

---

<sup>12</sup> У *Речнику књижевних термина* читамо нешто детаљнија објашњења рационалистичке критике: „Док Ксенофан објављује да су богови замишљени по човекову подобију, Хераклит, Сол и они други философи у име мудрости осуђују песнике због заступања народних веровања и измишљања” (ŽIVKOVIĆ 1986: 439).

<sup>13</sup> У Уводу у *Речник грчке и римске митологије* Драгослава Срејовића и Александрина Цермановић-Кузмановић проналазимо податак да је Платон у *Држави* оштро осудио Хомера и Хесиода, те да је због тога пребрзо проглашен непријатељем мита, иако је његова намера у ствари била да се миту приступа опрезно. Следећи идеју који је Сократ први наслутио, а то је да је мит парадигматичан, да може имати васпитну улогу, Платон се залаже да се у митовима представљају праведни богови и узорни

„алегоричко тумачење” почело од Теагена из Региона (6. в. пре н.е.), а да су отад бројни теолози, философи и филолози настојали да открију „скривене мисли које се налазе иза свега онога што се у миту непосредно казује” (ŽIVKOVIĆ 1986: 439). На тај начин су митови почели изграђивати значења независна од религијско-ритуалног контекста, те су све више добијали призвук философије и контуре књижевних дела.

Паралелно са апстрактним, философским мишљењем из митологије се постепено развијала античка грчка књижевност. Олга Фрејденберг препознаје њен теоријски значај у томе што је успела да митолошкој сликовности садржаној у предуметничком стању да црте поетских форми које су потом задобиле и естетска својства, те је тиме „прва у историји светске књижевности постала уметност” (FREJDENBERG 1987: 220). Колективно осећање света које је било представљено кроз митове остало је присутно и у индивидуалној, уметничкој књижевности која је те исте митове постепено преобликовала у ауторска дела, па стога Фрејденберг закључује да је грчко уметничко мишљење настало из митолошког (Ibid, 477). То не значи да су колективни митови са развојем индивидуалних форми уметности престали да постоје. Напротив, они су и даље били део усмене традиције из које су и поникли, али су, након десакрализације и деритуализације, претварани у уметност.

Међутим, има аутора који тврде да су сами митови од свог настанка у ствари облици најраније уметности. Тако *Речник књижевних термина* помиње да се сами митови понекад тумаче као „старо песништво”:

„Нарочито је Вико у 18. веку широко развио учење према коме су све митове створили песници у времена која још нису познавала апстрактно размишљање. Сматрајући да суштину мита чине песнички карактери, који представљају ‘фантастичне универзалије’, истакао је у својој *Новој науци* да су такве типове ‘деца људскога рода’ изграђивала спонтано, служећи се језиком метафора и персонификација, који бејаше једна врста песништва” (ŽIVKOVIĆ 1986: 439).

---

хероји како би мит служио као образац појединцима у заједници за примерна понашања у животу (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: XII).

Сличан став према миту имао је и Аристотел који је у *Метафизици* напоменуо да митови садрже праве, велике истине, а одатле је произишло мишљење да су митови остаци древне филозофије које ће у 19. веку заступати цењени филолог Кројцер (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: XIII). Слободан Лазаревић такође подсећа да Аристотел у првом поглављу *Метафизике* објашњава да се философија развила из митологије: први су мислиоци настојали објаснити своје чуђење „пред тешкоћама које су се приказале њиховом уму”, а касније и проблеме попут постојања Сунца, Месеца, звезда и свемира, да би притом сазнања до којих су дошли уобличавали у „целовите митолошке системе”. Но, Лазаревић напомиње да овде Аристотел мит не одређује само као облик пред-науке, „већ у њему види архетип сазнања, прву еманацију *logos*-а у људском мишљењу и језику”, те да се ова идеја проширује све до схватања мита као архетипа целокупног људског сазнања – науке, уметности, религије и философије (LAZAREVIĆ 2001: 148).

Овде се претходно поменула констатација Олге Фрејденберг, да је митолошко мишљење изнедрило уметничко, сучељава са идејом да је митолошко мишљење по самој својој природи уметничко, односно, песничко, те да митотворство као стварање светих прича у оквиру првих заједница у ствари представља уметничку креацију из домена најранијег песништва. Но, не треба заборавити да први митови примитивне људске заједнице нису имали никакво метафоричко значење, већ се у њих веровало као у истину, те да се као такви не могу посве сматрати уметничким творевинама. Такође, Речник подсећа и на то да се песништво издвојило из митологије „у тренутку појављивања критичке, научне свести”, те да је „услов сваког уметничког доживљаја” извесна мера критичности, „лако поигравање неверице у егзистенцију предочених ликова” (ŽIVKOVIĆ 1986: 440). Дакле, појава критичког мишљења јесте услов за десакрализацију митова, за потпуно одвајање митске приче од религије и њене „истине”, те трансформацију „светих” прича у профане, а тиме и за настанак уметности.

Веза мита и књижевности нарочито је постала видљива настанком писмености. Међутим, важно је напоменути да нису сви књижевни текстови настали у старом свету били митолошки: троје аутора у заједничком раду посвећеном питању односа књижевности и митова разликује текстове стваране у митолошкој сфери од оних ствараних у сфери свакидашњег живота; тек је конвергенцијом митолошких и историјско-животних наративних текстова дошло до настанка уметничког приповедања које означава почетак историје уметности и књижевности (LOTMAN, MINC, MELETINSKI 1986: 258, 259). Митологија је, дакле, пружала садржаје, али да би се од сирових митова створила уметност било их је потребно прилагодити модерној култури, обрасцима понашања, начину размишљања и оквирима људског делања. Аутори стога објашњавају да се архаична митологија сматрала као нешто што је настало пре културе и што „подлеже регулацији, увођењу у систем, поновном читању” – митолошки поглед на свет и схватање времена требало је подредити развијеној свести и кретању историјског времена, те приче о прародитељским злочинима и ексцесима регулисати у складу са моралним нормама и друштвеним односима што је „допуштало митским сижеима да се испуне разноврсним друштвено-филозофским садржајем” (Ibid, 260, 261).

Слободан Лазаревић у том светлу примећује и то да су митови преносили одређене „дживљаје стварности који у многоме подсећају на књижевно или уметничко дело”, али сматра да су митски садржаји нарочито привлачили ствараоце

јер је „фингирана исказана стварност у миту била добар амалгам за једно ново – уметничко стварање света”; митске теме и садржаји нису за уметника били значајни по томе какву причу причају, већ због тога што су „отварали простор да се другачијом организацијом симбола, речи, линија, боја, геста изгради једно биће у коме се дух на нов начин објективира у материју дела” (LAZAREVIĆ 2001: 18–20).<sup>14</sup> Намеће се закључак да су митови били и нека врста узора према коме се песник односио према стварности, а онда и стварању уметности.

Осим тога, ваља поменути да су постојали и митови који нису произишли из религијске традиције, тј. нису носиоци прича наслеђених из ритуала, већ профаних приповести. Наша велика и за живота неправедно скрајнута класична филолошкиња Аница Савић-Ребац, у постхумно објављеној студији *Античка естетика и наука о књижевности* (1955), бележи да постоје и митови који су „настали директно из животне конкретности, без медија магије, дакле као песничке творевине” (SAVIĆ-REBAC 1955: 48). Ауторка појашњава да није било отворено поље слободној митској имагинацији, не би дошло до „митског реализма”, односно, „до стапања митског и човечанског, и одмах у идућој фази развоја хеленске поезије, до неосетног прелазу колективних митова у индивидуалне песничке симболе – а већ то су они увелико код Пиндара и Ахила” (Ibid, 49). Мада је првобитни мит настао у колективној свести, те је тако производ митотворства као заједничке когнитивне активности, инспирација за уметничко обликовање митског наслеђа ипак је индивидуална и потиче од појединца, „а не од силе анонимне и колективне”, тврди Савић-Ребац позивајући се на Ларокову тезу из студије *Митска мисао* (V. Larock, *La pensée mythique*). Захваљујући индивидуалистичком приступу миту који је поникао из првих обриса индивидуалне мисли хеленскога друштва, митске мисли могле су да „еволуишу ка симболизму и идеализму” (Ibid).

Аница Савић-Ребац је овде најавила идеју да мит треба одредити као почетно књижевни феномен коју ће нешто касније разрадити Нортроп Фрај. У есејима окупљеним у књизи *Мит и структура* (1991), овај канадски књижевни критичар и теоретичар књижевности настоји да мит представи као интегрални део књижевности, односно, као њен структурални елемент, тврдећи да су митови „инхерентно књижевни по својој структури” (FRAJ 1991: 52). Таква *књижевна* природа омогућава миту да се

---

<sup>14</sup> Аутор у наставку схематски објашњава однос између: *архетипа* као базичног памћења, матрице, иконографског решења – *мита* као матрице фингиране у/кроз обред (колективни чин) – *уметности* као фингиране матрице мита у уметничком делу која захваљујући уметнику добија облик фикције (LAZAREVIĆ 2001: 18–20).



„прича и преприча, модификује или обогати, или да се у њему открију различити обрасци” (Ibid). Ове тврдње поткрепљује и запажање Елијадеа, у књизи *Свето и профано*, да је мит „исто што и његова сестра поезија, плод разигране маште, а машта је слобода, слобода духа”, али да то не значи да је мит „празно фантазирање, да је само игра, већ је, као и поезија, духовно савлађивање стварности – помоћу симбола – јединог оружја којим дух располаже” (ELIJADE 1986: 47). Мит је, дакле, већ по својој природи књижевни, уметничко-обликотворни феномен. Он је носилац креативне енергије која се уобличава у различите уметничке форме, те, како закључује Фрај, „оцртава главне контуре и обим вербалног универзума који ће касније заузети и књижевност” (FRAJ 1991: 52).

Управо је, захваљујући чињеници да се у потпуности одвојио од религије, мит постао „чисто књижевни” феномен, и од тада па надаље „увек живи песничким животом приче, а не црквенобеседничким животом неког илустрованог труизма” (FRAJ 1991: 52). Он је „матрица књижевности којој се велика поезија увек изнова враћа”, наставља Фрај и додаје: „Песници који мисле и дубоко брину о пореклу, судбини или жељама човечанства, а свему што спада у ширу област коју књижевност може да изрази – тешко налазе књижевну тему која се не подудара с митом” (Ibid, 53). Временом је мит постао песнички симбол и као такав истрајао до данас. На тај начин су класични грчки митови одолели христинизацији европске уметности и сачували свој пагански свет. Како објашњава Елијаде, „захваљујући алегоризму и еухемеризму, а посебно захваљујући чињеници да су се читава књижевност и ликовна уметност развили око божанских хероја и митова”, митски богови и хероји наставили су да постоје и након демитизације и тријумфа хришћанства (ELIJADE 2017: 130). Митове више нико није схватао дословно, већ метафорички, те су посредством уметности постали део културалног наслеђа: читаво класично наслеђе „’спасено’ је и сачувано од стране песникâ, уметникâ и филозофâ” у уметничким делима од краја антике до ренесансе, па и до 17. века (Ibid, 131). А књижевност је у овом процесу очувања античке традиције имала највећу улогу.

Већ смо објаснили да су митови по природи књижевни, те се отуд ликовна уметност може сматрати само једном од некњижевних манифестација мита (митске приче, сижеа). Осим тога, Елијаде подсећа да је књижевност, односно, „књига, писменост” однела победу над „усменом предајом”, тј. да је писани документ победио над проживљеним искуством које је располагало само докњижевним начинима изражавања (ELIJADE 2017: 131). То је истовремено и победа књижевности над

религијом јер „не поседујемо ниједан грчки мит који се сачувао у његовом култном контексту”. И заиста, „познатији су нам митови као литерарни и уметнички документи, него као извори или изрази неког религијског искуства блиског ритуалу. Сва жива област народне грчке религије измиче и то зато што није утврђена у писаним документима и сведочанствима” (Ibid, 132).

Слично запажање проналазимо и у уводу у *Речник грчке и римске митологије*: приче испредане око грчких и римских богова и хероја „не познајемо у изворном облику, као ‘живи мит’, већ само ‘у редакцији’, онако како су их схватили, одабирали, сређивали и приказивали песници, ликовни уметници, историчари или митографи”, те се „грчка и римска митологија могу реконструисати и прочуавати само посредно” на основу три, по обиму и вредности различита извора: литерарних, митографско-историјских и археолошких (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: XXXVI). Као најглавнији, али не у век и најпоузданији извор, аутори издвајају античку књижевност, сматрајући Хомера и Хесоида за најстарије сведоке грчке митологије. Међутим, они напомињу да је невоља у томе што је митолошка грађа у књижевним делима „увек подређена захтевима естетике, што је прилагођена интересовању одређеног круга читалаца и што је, због тренутних идеолошких или политичких разлога, често слободно преуређивана и допуњавана” (Ibid). И заиста, чак је и текст најпознатије сачуване енциклопедије грчке митологије под називом *Библиотека (Bibliothèque)* која се приписује Аполодору из Атине, Аристарховом ученику из другог века старе ере (мада ју је вероватно записао непознати аутор у првом веку п. н. е.),<sup>15</sup> како је напоменуто у издавачевом Уводу, састављен од обилато коришћених записа из потврђених ауторитета писмене традиције (APOLODOR 2004: 5).<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> У уводној Напмени у француском преводу Аполодорове *Библиотеке*, чији су аутори професори Жан-Клод Каријер (Jean-Claude Carrière) и Бертран Масони (Bertrand Massonie), читамо да је прави састављач ове митолошке збирке заправо непознат. У 9. веку је патријарх Фотиос (Photios) ово дело приписао „Аполодору Граматичару” (« Apollodore le Grammaïrien »), док се у списима јавља име „Аполодора из Атине” (« Apollodore d’Athènes ») (CARRIÈRE, MASSONIE 1991: 7). Међутим, каснија истраживања показала су да тај чувени Атињанин није могао бити аутор *Библиотеке*, као и да се постојећи историјски записи вероватно не односе на исту особу. Стога, закључују преводиоци, треба прихватити чињеницу да не знамо ништа о правом митографу кога многи модерни аутори називају „псеудо-Аполодор” (« le pseudo-Apollodore ») (Ibid).

Ништа мања контроверза постоји и око године када је дело објављено, те се, у зависности од извора, његов настанак смешта у широки период од трећег века старе до трећег века нове ере (CARRIÈRE, MASSONIE 1991: 7).

<sup>16</sup> Поред *Аполодорове Библиотеке*, која на основу изворне грађе даје сажет преглед традиционалних прича о боговима и херојима, аутори Речника наводе и *Хигинове приче* као други сачувани „анонимни митолошки ‘приручник’” који „даје увид у бројне митове који су били садржани у кикличким еповима и у изгубљеним Софокловим и Еурипидовим трагедијама” (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: XLI, XLII). Међутим, судећи по електронским библиотечким каталозима, овај извор није преведен на српски, француски или енглески језик, те нам остаје недоступан.

Узевши у обзир све речено, можемо закључити да су песници колективне митове претварали у индивидуалне уметничке облике, односно, да је рана поезија настала уметничким обликовањем митолошког наслеђа, а потом и његовим симболичким тумачењем. Мит је, као део религијског ритуала, а потом и као тема народне и касније ауторске књижевности, до нас најчешће стизао у писаној форми која је морала подносити различите степене индивидуалне уметничке обраде, те стога никада не можемо тачно разлучити границу између митологије и књижевности. У том духу проналазимо важно питање у *Речнику књижевних термина*: „Где престаје зачарани свет мита, а почиње царство поезије?” (ŽIVKOVIĆ 1986: 439). Одговор даје Аница Савић-Ребац констатацијом да је „тешко рећи где престаје мит а где почиње песнички симбол”, закључујући да је управо то извесна „потврда о слободном настајању великог дела хеленских митова” (SAVIĆ-REBAC 1955: 48), те, усуђујемо се додати, знатан доказ да је мит књижевна творевина.

С тим у вези, Милош Ђурић, у *Историји хеленске књижевности*, напомиње да је „мит, непрестано уобличаван и развијан од непознатих руку, доспео до творца епскога кикла, а ови га ширили у народу”, па да је тако „сјајна поезија, скупљена у имену Хомерову и Хесиодову, освештала најглавније хеленске митове и дала полет многим другима” (ЂURIĆ 1951: 249). Одатле произилази закључак да је мит непрестано кружио између митологије и песништва, колективног поимања света и индивидуалног, усменог предања и писане речи, народне традиције и ауторског стваралаштва, да би га онда на крају песник опет вратио народу кроз уметничко дело. То значи да је исти митски садржај одувек присутан, само да мења форму: прешао је пут од ритуално-религијске, „свете” и „истините” приче до профане, „измишљене” и песнички моделоване – искорачио је из обреда и стигао до уметности. У том светлу, Ђурић подвлачи да се богатство мита не може исцрпсти, те да он „непрестано остаје извор градива за нова уметничка уобличавања”, као и да „сваки нови век налази у њему друго, савременије и дубље добро, које треба изнети на светлост” (Ibid).

На тај начин мит бива непрекидно (ре)актуализован, а свака нова (ре)актуализација шири дијапазон његовог значења. Ову идеју проналазимо код Леви-Строса који у *Структуралној антропологији* (*Anthropologie structurale*, 1958)<sup>17</sup> тврди да је немогуће истражити аутентичну и примитивну верзију мита, да не постоји привилегована, односно, „права верзија мита” којој би све остале биле копије или

---

<sup>17</sup> У периоду 1964–1971. године, Леви-Строс објављује четири тома *Митологија* (*Mythologiques*) који представљају круну структуралистичког приступа миту у антрополошким истраживањима.

деформисани одједи, те да се при анализи мита узимају у разматрање све варијанте које конституишу његово значење: „Мит се састоји од укупне целине својих варијанти” (LEVI-STROS 1977: 225, 227).<sup>18</sup> Жан Броаје такође се позива на ово Леви-Стросово запажање, додајући да митови представљају нарочито богат извор инспирације јер садрже прилично једноставне и познате наративне схеме које, пак, могу изнедрити неограничен број варијанти (BROYER 1999: 55–56). На овом месту се можда најочигледније уочава дубина повезаности мита и књижевности коју смо досад настојали да представимо, те нам на крају само остаје да се са Режиом Боајеом (Régis Boyer) с правом запитамо *Постоји ли мит који није књижевни? (Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ?, 1994).*

#### 2. 4. Књижевни мит

Лотман, Минц и Мелетински, у раду који настоји да одреди релацију између мита и књижевности, њихово узајамно деловање дефинишу као непосредно – „у виду ‘претакања’ мита у књижевност”, али и као посредно – „преко ликовне уметности, ритуала, народних празника, религијских мистерија”, а од 20. века и „преко научних концепција митологије, естетских и филозофских учења и фолклористике” (LOTMAN, MINC, MELETINSKI 1986: 257). То би значило да је мит у свакој сфери људске делатности присутан посредством књижевности, те да би се његов књижевни карактер могао одредити на основу три важна параметра:

1) потиче из приповедне традиције, те се као такав може дефинисати као облик усмене књижевности;

2) не можемо га спознати мимо књижевности, односно, писма, јер су нам данас митови познати само као литерарни и уметнички документи (ниједан није сачуван у чисто изворном облику и култном контексту);

3) служио је као извор сижеа, тема и ликова првим књижевницима и као такав се користи и данас.

Верујемо да су управо ове карактеристике инспирисале Пјера Бринела (Pierre Brunel), француског књижевног критичара, стручњака за компаративну књижевност и зачетника митокритике, а онда и његове блиске сараднике Филипа Селијеа (Philippe Sellier) и Пјера Албуиа (Pierre Albouy) да у књижевна проучавања уведу феномен

---

<sup>18</sup> По аналогiji са морфемама и семантемама у језику, Леви-Строс издваја митему као „велику конститутивну јединицу” мита (LEVI-STROS 1977: 218).

„књижевни мит” (« *mythe littéraire* »). Сâм термин предложио је Албуи у књизи *Митови и митологије у француској књижевности (Mythes et mythologies dans la littérature française, 1969)* где објашњава блискост теме и мита на чијем је трагу, како примећује, био Ремон Трусон (Raymond Trousson) 1965. године у *Истраживањима тема (Études de thèmes)*.<sup>19</sup> Иако блиски, тема и мит се морају диференцирати, како Албуи експлицира: „Предложићемо, дакле, термин *књижевни мит* и разликоваћемо га од теме.<sup>20</sup> (...) Књижевни мит се састоји од приче коју аутор веома слободно обрађује и мења додајући јој нова значења. Када се једно такво значење не дода у постојеће традиционалне елементе, онда нема књижевног мита”.<sup>21</sup> У наставку Албуи наводи примере књижевних митова у француској књижевности, међу којима ваља нарочито приметити Жидовог *Едина* јер улази у корпус овог истраживања.

Бринел у предговору за *Речник књижевних митова (Dictionnaire des mythes littéraires, 1988)*<sup>22</sup> најпре настоји да дефинише мит позивајући се на запажања Жилбера Дирана (Gilbert Durand), Клода-Леви Строса, Мирча Елијадеа и Андреа Жола (André Jolles)<sup>23</sup>, тако правећи јасну дистинкцију између етнорелигијског и књижевног мита. Међутим, он ипак наглашава да књижевни мит познајемо једино посредством књижевности као „истинског чувара митова”,<sup>24</sup> те да је сваки мит, желели ми то или не, књижевни јер стиже до нас сав „обмотан књижевношћу”.<sup>25</sup> Стога се с правом пита: шта бисмо знали о Одисеју да није Хомера, о Антигони да није Софокла, о Арцуну без *Махабхарате*? (BRUNEL 1994: 11).

Такође, ваља нагласити да се књижевни мит „не своди на опстанак етнорелигијског мита у књижевности” (BRUNEL 1994: 13). Како би објаснио како препознати књижевни мит и које све врсте књижевног мита постоје, Бринел се позива

---

<sup>19</sup> Допуњеној верзији овог есеја Трусон је, 1981. године, дао наслов *Теме и митови (Thèmes et Mythes)*.

<sup>20</sup> Према Албуију, тема би означавала појаве митске личности у књижевности (нпр. тема Прометеја у Прустовом *Пронађеном времену* када свог јунака Г. Шарлиса који је везан за хотелски кревет пореди са окованим Прометејем). Она се разликује од књижевног мита о Прометеју за који би такође било неопходно да се митска личност појави, али би се писац нужно морао придржавати саме митске приче.

<sup>21</sup> « Nous proposerons alors le terme de *mythe littéraire* et nous le distinguerons du thème. (...) Le mythe littéraire est constitué par ce récit, que l’auteur traite et modifie avec une grande liberté, et par les significations nouvelles qui y sont alors ajoutées. Quand une telle signification ne s’ajoute pas aux données de la tradition, il n’y a pas de mythe littéraire » (ALBOUY 2012 : 28\*).

<sup>22</sup> Друго, допуњено издање које користимо, објављено је 1994. године.

<sup>23</sup> Бринел одређује три кључне функције мита: 1) мит је прича, тј. динамични систем архетипова, симбола и шема који настоји да се обликује у причу; 2) он објашњава како је нешто настало чиме 3) открива постојање и „стваралачки рад” бог(ов)а (BRUNEL 1994: 8, 9).

<sup>24</sup> « Avouons que la littérature est le véritable conservatoire des mythes » (BRUNEL 1994 : 9).

<sup>25</sup> « Il résulte de ces constatations que le mythe nous parvient tout enrobé de la littérature et qu’il est déjà, qu’on le veuille ou non, littéraire » (BRUNEL 1994 : 9).

на Селијеов чланак из 1984. године „Шта је књижевни мит?“ (« Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? »). Да је књижевни мит настао из етнорелигијског показују три заједничке карактеристике: 1) „симболичка засићеност“ (« la saturation symbolique »), 2) „затворена структура“ (« l'organisation serrée »), 3) „метафизичко осветљење“ (« l'éclairage métaphysique ») (SELLIER 1984: 118–124), премда су за наше истраживање много важније три кључне разлике:

- 1) књижевни мит више ништа не заснива и не успоставља;
- 2) дела која га илуструју су записана и потписана;
- 3) књижевни мит се не узима за истинит.<sup>26</sup>

Овој дефиницији одговара пет облика књижевног стваралаштва, те Селије (SELLIER 1984: 115–118) разликује пет категорија књижевног мита:

1) репризе прича митског порекла (« reprises de récits d'origine mythique »): реактуализација у мањој или већој мери измењеног „сценарија“ из грчког и римског митолошког наслеђа, нпр. мит о Прометеју, Орфеју, Едипу, Антигони, Електри;

2) новорођени књижевни митови (« mythes littéraires nouveau-nés »): они који немају везе са античким митом, већ су настали у оквиру саме књижевности попут Тристана и Изолде у 12, Фауста у 16. Дон Жуана у 17. веку;

3) митови настали на одређеним местима која побуђују машту, али не уобличавају конкретну причу (« catégorie constituée par des lieux qui frappent l'imagination certes, mais qui n'incarnent nullement une situation se développant en récit »): нпр. Венеција као вечита уметничка инспирација којој свако приступа из сопственог угла, а не постоји један конкретни сценарио који се прерађује;

4) политичко-херојски митови (« mythes politico-héroïques »): описују или славне личности попут Александра Великог, Луја XIV, Цезара, Наполеона и сл. или стварне и полуфантастичне догађаје као што су Тројански рат, Француска буржоаска револуција, Шпански грађански рат и сл;

5) митови који се ослањају на библијске приче, али се одликују оригиналношћу која се постепено изграђивала (« mythes littéraires bibliques dont originalité de récits est constituée peu à peu »), као што је мит о Јеврејину луталици.

Режис Боаје одлази корак даље тврдећи да нема мита који није књижевни јер он под овим појмом подразумева сваку причу митолошког карактера, било усмене, било писане традиције, па чак и митове настале у оквиру саме књижевности које су

---

<sup>26</sup> « (...) Le mythe littéraire ne fonde ni n'instaure plus rien ; les œuvres qui l'illustrent sont d'abord écrites et signées ; le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai » (SELLIER 1984 : 115).

осмислили конкретни аутори. Свој став оправдава тврдњом да мит има наративну снагу у себи, да је по својој природи „чиста прича” која објашњава митску слику, односно, представља афабулацију те слике која прати одређену структуру како у писаној, тако и у усменој традицији, истовремено сматрајући да су и ауторски митови настали од слике која је књижевно и философски експлоатисана. То нас доводи до закључка да се, иако је мало вероватно да је све што је књижевно настало од мита, све што је митско мора изразити преко књижевности (BOYER 1994: 161–164).

Овај закључак донекле наговештава и савремену тенденцију у књижевним истраживањима по којој се сваком књижевном тексту одређује макар латентна митолошка позадина. Такво имплицитно, суптилно, чак и скривено присуство митова Жилбер Диран назива „митским декором” (« le décor mythique »),<sup>27</sup> а многи аутори претендују да га „разоткрију” чак и у делима у којима присуство митова није уочљиво.<sup>28</sup> Опсесија митом и свиме што је митско иде дотле да Андре Дабези (André Dabezies) у модерном друштву открива „представе-силе” (« images-forces ») попут Напретка, Раса, Машине и сл. које су способне да изазову колективну фасцинацију сличну примитивним митовима. У том социолошком кључу, мит би и данас представљао основни фактор за друштвену кохезију јер настоји да све подведе под исту динамичку схему (DABEZIES 1994: 1178). Тако се враћамо на почетак – долазимо до повратка миту као форми мишљења, односно, начину осмишљавања стварности који одређује друштвене оквире једне заједнице.<sup>29</sup> Стога Пјер Бринел с очигледним разлогом допуњује дефиницију књижевног мита реченицом да је књижевни мит „све оно што је књижевност трансформисала у митове” (BRUNEL 1994: 14).<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Између осталог, видети: Durand, Gilbert. *Le décor mythique de la « Chartreuse de parme »*. Paris : Editions Corti, 1961.

<sup>28</sup> На пример: Miguet-Ollagnier, Marie. *Métamorphoses du mythe*. Paris : Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1997.

<sup>29</sup> Тенденцију савременог друштва да ствара нове митове преко медија, популарне културе, малограђанског укуса и идеологије испитивао је Ролан Барт (Roland Barthes) у књизи *Митологије* (*Mythologies*, 1957), а данас се овим питањем нашироко баве студије културе.

<sup>30</sup> Ипак, ма колико нас природа мита коју смо досад настојали представити, па чак и сама кованица „књижевни мит”, упућивале на неодвојивост мита и књижевности, било би погрешно закључити да је мит у потпуности одвојен од изворно усменог облика и контекста примитивног друштва. Како напомиње Жорж Димезил (Georges Dumézil) у предговору књиге *Мит и епонеја* (*Mythe et épopée*, 1977), митове не можемо разумети уколико их одсечемо од људи који их приповедају, а поред тога што су веома рано (попут митова у античкој Грчкој) или нешто касније укључени у књижевно стваралаштво, „они нису безразложне драмске или лирске креације, без везе са социјалном и политичком организацијом, с ритуалом, са законом или обичајем; напротив, њихова је улога да све то оправдају, да у сликама изразе велике идеје које би све то организовале и подржале.”

/ « Bien qu'appelés tôt ou tard – très tôt, parfois, comme en Grèce – à une carrière littéraire propre, ils ne sont pas des inventions dramatiques ou lyriques gratuites, sans rapport avec l'organisation sociale ou

Међутим, ми ћемо се књижевним митом бавити у његовом најужем и најконкретнијем одређењу као „репризом прича митског порекла”, као изнова написаном причом (*réécriture*), као реактуализацијом „митског сценарија”. Тај строги смисао Селије одређује као прву категорију књижевних митова која је „једногласно прихваћена као модел, образац књижевног мита”,<sup>31</sup> а француске драме прве половине 20. века с реактуализованим митским сужеом – како смо терминолошки дефинисали корпус у наслову истраживања – јесу њени очигледни представници. Премда, треба подвући да није довољно репризирати „књижевне сценарије” како би се створио књижевни мит (*Ibid*, 117), већ је од највеће важности таквој затвореној структури приче давати нова значења сваком репризом: тако су књижевни митови условљени друштвено-историјским и културолошким околностима. Управо је то место на коме митокритика прелази у митоанализу, где се књижевним проучавањима мита придружују социокултуролошка, а то је, несумњиво, пут којим ће кренути и наша анализа.

Очигледно је да су разноврсност варијација и богатство књижевних обрада одлучујући фактори у правилном разумевању и дефинисању књижевног мита. На то је указао и Албуи рекавши да неки мит васкрсава у одређеној епохи како би указао на њој својствене проблеме, те тако створио потпуно нова значења која се уписују у првобитну вредност мита (ALBOUY 2012: 29\*). Бринел подржава ову Албуијеву идеју напомињући да је могућност значењских варијација мита знак слободе и живота саме књижевности (BRUNEL 1994: 12). Тако долазимо до Албуијеве дефиниције књижевног мита: „Дефинисао бих *књижевни мит* као разраду традиционалног или архетипског елемента, стилем својственом аутору и делу, која развија бројна значења подобна да изврше колективни учинак усхићења и смирења или да изразе неко нарочито комплексно духовно или душевно стање”.<sup>32</sup>

Овом ставу блиско је и мишљење Андреа Дабезија, с тим да он, за разлику од Албуија, акценат не ставља на ауторску слободу при обради мита у књижевности, већ на повезаност аутора са колективом: мит се увек уплиће у однос писца са епохом и

---

politique, avec le rituel, avec la loi ou la coutume ; leur rôle est au contraire de justifier tout cela, d’exprimer en images les grandes idées qui organisent et soutiennent tout cela » (DUMÉZIL 1986 : 10).

<sup>31</sup> « Ce premier ensemble est unanimement reçu comme le modèle, l’étalon du mythe littéraire » (SELLIER 1984 : 116).

<sup>32</sup> « Je définirais *le mythe littéraire* comme l’élaboration d’une donnée traditionnelle ou archétypique, par un style propre à l’écrivain et à l’œuvre, dégageant des significations multiples, aptes à exercer une action collective d’exaltation et de défense ou à exprimer un état d’esprit ou d’âme spécialement complexe » (ALBOUY 2012 : 202\*).



публиком јер преко митских симболичких слика које публика препознаје писац изражава сопствена искуства и уверења (DABEZIES 1994: 1179). Тако се, дакле, на преласку с примитивног мита на књижевни, чисто етнолошком аспекту мита придружио најпре социолошки, а онда и психолошки.<sup>33</sup> Након што је мит изгубио везу са примитивном религијом и почео се прилагођавати новим друштвено-религијским околностима како би представио извесна запажања аутора, престао је да фасцинира публику у оном првобитном смислу, те постао „обична тема којој се враћамо из навике или књижевне традиције”.<sup>34</sup> Управо је то случај са античким митовима у западној цивилизацији који су постали „престижни књижевни модели” (« *modèles littéraires prestigieux* »), закључује Дабези тврдећи да они ипак могу повратити иницијалну вредност фасцинантних модела у одређеним друштвено-историјским околностима (као што је то, на пример, био случај Антигоне за време јачања француског Покрета отпора, о чему ће бити речи касније): „Виталност и актуалност једног мита мери се његовом рецепцијом и варијацијама те рецепције”.<sup>35</sup>

На овом се месту ваља подсетити Леви-Стросове тезе да при анализи мита треба узети у разматрање све његове варијанте јер се једино тако може конституисати његово значење у целини (LEVI-STROS 1977: 225, 227). Одатле произилази да, уколико бисмо се данас бавили тумачењем мита у француској драми прве половине 20. века, што добрим делом и јесте намера овога рада, морали бисмо прибећи митокритици у Бринеловом одређењу као методу који почива на основама компаративне анализе, како то аутор објашњава у књизи *Митокритика. Теорије и токови (Mythocritique. Théories et parcours, 1992)*. Бринелов метод, дакле, подразумева да се трага за експлицитним или имплицитним митским референцама у оквиру једног књижевног текста и да се препознају трансформације и промене којима их је аутор, мање или више свесно, изложио (BRUNEL 2016: 65).<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Три поменута аспекта мита Дабези разматра на уводним странама рада објашњавајући их преко дефиниција изабраних аутора, в. (DABEZIES 1994: 1178–1179).

<sup>34</sup> « Un simple thème qu'on ne reprend plus que par habitude ou tradition littéraire » (DABEZIES 1994 : 1180).

<sup>35</sup> « La virtualité et l'actualité d'un mythe se mesurent à sa 'réception' et aux variations de cette réception » (DABEZIES 1994 : 1180).

<sup>36</sup> Бринел одређује три етапе по којима ваља обавити митокритичку анализу: *појављивање, флексибилност, зрачење (émergence, flexibilité, irradiation)*, а које подразумевају да се у књижевном тексту најпре препознају отворени или латентни митски елементи, да се потом одреди колико су измењени у односу на старије варијанте мита, да би се на крају испитало да ли се и у којој мери елементи најважнијег и најприсутнијег мита у анализираном делу могу пронаћи и у другим делима истог аутора, в. (BRUNEL 2016: 65–76).

Бринелову идеју наставили су и аутори Данијел Шовен (Danièle Chauvin), Андре Сигано (André Siganos) и Филип Валтер (Philippe Walter) уредивши појмовник *Питања митокритике* (*Questions de mythocritique*, 2005), где објашњавају како је за митокритику од суштинског значаја сваки митски елемент у тексту, очигледан или латентан, и да око њега треба организовати читаву анализу дела (CHAUVIN et al. 2005: 6\*). Можемо приметити да се Бринел и његови следбеници углавном држе структуралистичке анализе коју је успоставио Леви-Строс, а која подразумева препознавање *митема* у једном књижевном тексту, те проучавају књижевни мит као акумулацију различитих значењских и формалних варијанти једног мита.<sup>37</sup> Међутим, мада и сâм на трагу митокритике, Дабези се супротставља Леви-Стросовој идеји по којој све варијанте једног мита једнако доприносе изградњи његовог значења. Он, напротив, сматра да неке варијанте заслужују предност што због ваљаног формалног обликовања, што због „митског исијавања” (« rayonnement mythique »), те због способности да изазову одлучујућа прегибања у промени значења античке схеме (DABEZIES 1994: 1185). Стога Дабези одбацује левистросовски приступ као одвише сконцентрисан на структуру текста, тиме превише крут и строго логички, те се залаже за проучавање мита из угла ближег Дирановој идеји по којој се акценат ставља на разумевање значења које је мит добио захваљујући намери аутора, али и контексту саме реактуализације. Како објашњава аутор:

„Треба поћи од неке врсте скале која садржи различите нивое интерпретације једног дела: најпре треба одредити шта је оно што је аутор желео да уради од своје верзије мита, у чему и због чега иновира; потом шта је то што епоха и колективни менталитет изражавају преко његових намера (или несвесног); и на крају шта је то што од утврђене митске схеме пролази кроз актуализацију коју представља нови текст”.<sup>38</sup>

Овде се Дабези позива на Диранов приступ миту, изложен у књизи *Митске фигуре и лица дела* (*Figures mythiques et Visages de l'œuvre*, 1979), који полази од митокритике као проучавања митских елемената у књижевном делу да би прешао у митоанализу која настоји да бројне варијанте мита повеже са историјским,

---

<sup>37</sup> Ваља поменути да група аутора прави термилошку разлику између *књижевног*, тј. *литерарног мита* (*mythe littéraire*) као оног који је књижевност преформулисала кроз многобројне реактуализације, а који смо претходно настојали дефинисати, и *литераризованог мита* (*mythe littérisé*) као усменог мита који је књижевност утврдила записивањем (CHAUVIN et al. 2005).

<sup>38</sup> « Il faut partir d'une sorte d'échelle des niveaux d'interprétation d'une œuvre : d'abord ce que l'auteur a voulu faire de sa version du mythe, en quoi et pourquoi il innove ; ensuite ce que l'époque et la mentalité collective expriment à travers ses intentions (ou son inconscient) ; enfin ce qui, du schéma permanent du mythe, passe à travers 'l'actualisation' que représente le texte nouveau » (DABEZIES 1994 : 1185).

антрополошким, културолошким и социолошким факторима (в. DURAND 1992).<sup>39</sup> Мада се Диран сматра творцем митокритике,<sup>40</sup> правци у којима се развијају његова истраживања опредељују га ипак за митоаналитичка проучавања спољних фактора митских реактуализација,<sup>41</sup> док Бринел и његови следбеници истраживачки курс митокритике управљају ка књижевној компаратистици.<sup>42</sup>

Ток нашег истраживања биће ближи Бринеловој позицији оријентисаној ка самој књижевности,<sup>43</sup> мада је неминовно да ћемо се дотаћи и друштвено-политичких и историјских околности које су и те како биле повод бројним реактуализацијама грчких митова у француском драмском стваралаштву прве половине 20. века, те су у великој мери утицале на формирање њиховог значења. Можда Вероника Жели (Véronique Gély) ипак није сасвим у праву када, у раду „Настанак мита у књижевности” (« Le ‘devenir-mythe’ des œuvres de fiction »), каже да је митокритика строго књижевна дисциплина која занемарује друштвено-историјски контекст настанка и реактуализације мита, те се ограђује од сваке његове везе са другим друштвено-хуманситичким наукама (GÉLY 2008: 69). Бринел је и те како свестан ванкњижевне митске стварности: у *Митокритици* запажа да се, у односу на антериорност која их карактерише, митови смештају *изван текста* (*en dehors du texte*), да су они *пре-текстови* (*pré-textes*), али истовремено и *ван-текстови* (*hors-textes*) с обзиром на то да

---

<sup>39</sup> Разлику између митокритике и митоанализе објашњава и Бринел у посебном поглављу своје студије (в. BRUNEL 2016: 37–50), подсећајући да сам термин *митоанализа* припада Денију де Ружмону (Denis de Rougemont) коме је књижевност служила само као изговор како би се бавио анализом савременог „митоманског” друштва (Ibid, 37).

<sup>40</sup> Дефинишући митокритику према Дирану, аутори *Критичког речника митологије* напомињу да је реч о критичкој књижевној методи инспирисаној радом Гастона Башлара (Gaston Bachelard) о Имагинарном (l’Imaginaire) која настоји да укаже на „митску структуру” (« structure mythique ») којом оживљава једно књижевно дело, те да предочи да се изнова употребљени митови уклапају у „визију света” епохе у којој се реактуализују. Методу којом се врши анализа тих „митских структура” Диран је одредио као митодологију (mythodologie), констатују аутори (LE QUELLEC, SERGENT 2017: 2295\*).

<sup>41</sup> У књизи *Увод у митодологију. Митови и друштва* (*Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, 1996), као и у бројним каснијим радовима, Диран приступа миту као општој материји митокритике и митоанализе, *materia prima*, заједничкој за све проучаваоце – књижевне критичаре, антропологе, етнологе, психоаналитичаре, социологе итд., сматрајући да нема битне разлике међу различитим облицима мита јер их треба разумети као *системску топику* – *topique systématique*, в. (DURAND 1996: 160–161).

<sup>42</sup> У овом правцу развија се и истраживање Жан-Марка Муре (Jean-Marc Moura) који, у раду „Књижевна имагологија и митокритика” (« Imagologie littéraire et mythocritique »), настоји да приближи ове две гране компаратистичких проучавања књижевности примећујући да се еволуцијом митских слика у књижевности представља Други (l’Autre), тј. да се посредством мита у књижевности једног народа може формирати ментална слика о другом народу, в. (MOURA 1994).

<sup>43</sup> Порекло мита, проблем дефинисања појма и преглед савремених метода које помажу у његовом проучавању (митокритике, митоанализе и митодологије) представљени су и у корисној студији насловљеној *Митови и књижевност* (*Mythes et littérature*, PUF, 2002) коју потписују универзитетски професори из Перпињана, Фредерик Монерон (Frédéric Monneyron) и Жоел Тома (Joël Thomas).

првобитни однос не успостављају са писаном речју, већ са животима људи који су их приповедали и са њиховим верским уверењима (BRUNEL 2016: 59).

Осим тога, како би се могло сагледати свеобухватно значење одређеног мита, није довољно у њему препознати универзалије, тј. архетипове као ванвременске вредносне носиоце, већ је потребно сагледати и конкретна значења његових реактуализација у одређеном друштвено-историјском тренутку јер, подсетимо, према Леви-Стросу све варијанте мита конституишу његово значење, а то управо и јесте једна од полазних идеја Бринела и његових следбеника.<sup>44</sup> Но, за потребе истраживања које је ипак лимитираног обима, ову Леви-Стросову тврдњу ограничићемо онако како је то учинио Дабези: даћемо предност оним драмским варијантама мита које су најпознатије, најзначајније и уметнички највредније, те тиме и по форми, и по „митском исијавању”, у предности у односу на мноштво митских варијација у француској драмској књижевности прве половине прошлога века.

Уз то, треба рећи да Макс Билен (Max Bilen), у чланку објављеном у Бринеловом *Речнику књижевних митова*, дефинише термин „митичко-поетско понашање” (« le comportement mythicopoétique ») као „стање које подстиче индивиду (како то обично бива, песника или, боље рећи, уметника) да покуша да путевима имагинације преобрази свој статус како би се ослободио сваке детерминације и могао да живи у реверзибилном времену”.<sup>45</sup> То би омогућило аутору да уметничком уобразиљом измоделује мит тако да открије „неизрециво, тајно, скривено; да трансцендира људску судбину и да се врати до првобитне речи”; књижевни мит би на тај начин постао портал кроз који би публика могла да завири у „свет бесконачног, свет потпуне слободе, безвремености, универзалности и јединства”.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Поред поменутог закључка из *Структуралне антропологије*, ваља споменути и то како Леви-Строс у последњем тому *Митологија* објашњава поступак реактуализације мита: мит по потреби усваја колективни друштвени модус и на тај начин актуализује свој *митизам* (одн. митску природу, митски смисао). На ово запажање позива се и Жели која правилно примећује да се плуралитет рецепција које нуди један књижевни текст обогаћује сваки пут када он „актуализује свој *митизам*”, односно, покрене процес настанка мита. Стога ауторка сматра да је друштво увек присутно у миту, најпре као носилац колективно (не)свесног које се у миту учитава, а онда и као одређујући фактор друштвене реалности у којој се он (ре)актуализује, в. (GÉLY 2008: 87–93).

<sup>45</sup> « Le comportement mythicopoétique pourrait être défini comme un état à la faveur duquel un individu (en l’occurrence le poète, ou plus exactement l’artiste) tente d’accéder, par les voies de l’imaginaire, à une métamorphose de statut qui lui permettrait de s’affranchir de toute détermination et de vivre dans un temps devenu réversible » (BILEN 1994: 354).

<sup>46</sup> Le mythe modelé par l’imagination artistique dans une œuvre d’art permet à l’auteur de « révéler l’ineffable, le secret, le caché ; de transcender la condition humaine ; de remonter à une parole originelle » en devenant ainsi un portail qui permet au public de lorgner sur l’univers « de l’infini, de la liberté absolue, de l’intemporalité, de l’universalité et de l’unité » (BILEN 1994: 354–355).

Ово Биленово запажање можда најочигледније објашњава зашто митови представљају непресушни извор инспирације, или, како Лазаревић примећује, „сталну стваралачку провокацију” (LAZAREVIĆ 2001: 28): ситуирани између митолошког наслеђа, књижевног уобличавања и друштвене стварности, митови јесу огледало човековог унутарњег бића, етичких ставова и њиме условљеног понашања у оквиру заједнице кроз које, ма како они удаљени били од првобитног ритуално-религијског окружења, ипак извирује одблесак трансцендентног. Стога миту ваља приступити као књижевно-естетичком, културно-социолошком, психолошком и трансцендентно-етичком феномену, што ћемо и учинити у наставку истраживања. Јер једино би такав свеобухватни поглед омогућио да сагледамо све његове значењске ширине које га чине насušном потребом сваке људске заједнице.

## 2. 5. Мит у књижевности

Ако се осврнемо на књижевну традицију од настанка књижевности па до данас, приметимо да је грчки мит у књижевноуметничким епохама био или снажно присутан или осетно одсутан.<sup>47</sup> После пада у заборав славне уметности античке Грчке, коју можемо означити као златно доба мита, и „мрачног” средњег века, заокупљеног хришћанским догмама, тек је ренесанса оживела интересовање за античке митове, мада су се због и даље јаког утицаја хришћанства тумачили као „алегоријски израз извесних религијских, научних или филозофских истина” (MELETINSKI 1983: 14–15). Кроз 17. век у књижевности барока користе се мотиви античке митологије помешани са библијским материјалом, док је класицизам с једне стране „завршио процес колонизације античке митологије као универзалног система уметничких ликова”, а с друге ју је изнутра „демитологизирао” претварајући је у „систем одвојених, логички распоређених слика-алегорија” (LOTMAN, MINC, MELETINSKI 1986: 263). Просветитељи у 18. веку углавном су заузимали негативан став према митологији „као према резултату неукости и заблуде”, док је, пак, романтизам у 19. веку мит мешао са националним фолклором придајући му посебан значај као естетском феномену и прототипу уметничког стваралаштва са дубоким симболичким (а не више алегоричким) значењем (MELETINSKI 1983: 19). Реализам се, међутим, оријентисао на демитологизацију културе настојећи да уметност ослободи ирационалног наслеђа

---

<sup>47</sup> О присуству грчких, али и римских, митова у западноевропској књижевности кроз епохе и о снажном утицају ове две културе, в. (HIGHET 1949)

историје у име природних наука и рационализма (LOTMAN, MINC, MELETINSKI 1986: 265). Тек крај 19. и почетак 20. века наговештавају општекултурно интересовање за мит (Ibid).

Тројица аутора бележе да су у том периоду „криза позитивизма, разочарање у метафизику и аналитичке путеве сазнања, критика грађанског света као света без идеала и антиестетског осећања која датира још од романтизма” подстакли уметнике да покушају да оживе и тако врате митски доживљај света, то целовито, преображавајуће, енергично и архаичног искуство оваплоћено у миту (LOTMAN, MINC, MELETINSKI 1986: 265). Тако на прелазу између два столећа настају „немитолошке тежње”, посебно под утицајем Вагнера и Ничеа.<sup>48</sup> Оне су разноврсне по својим манифестацијама, друштвеном и философском карактеру, објашњавају даље аутори, при чему „умногоме одражавају значај целокупне културе 20. века” (Ibid, 266). Ипак, „најспецифичније обраћање митологији” манифестовало се посебно у уметности двадесетих и тридесетих година 20. века, коју ауторски тројац назива „неомитолошком” (Ibid, 267).

Такав „модернистички митологизам” у уметности великим је делом проузрокован „схватањем кризе грађанске културе као кризе цивилизације у целини”, која је потпомогнута бунтом против грађанске прозе, страхом пред историјском будућношћу и предреволуционарним тежњама, прецизни су аутори (LOTMAN, MINC, MELETINSKI 1986: 267). Она је изазвала потребу „да се изађе из друштвено-историјских и просторно-временских оквира ради откривања ‘општељудског’ садржаја (‘вечите’ рушилачке или стваралачке силе које произилазе из човекове природе, из општељудских психолошких и метафизичких принципа”, а управо је митологија представљала „подесан језик за описивање вечитих модела личног и друштвеног понашања, неких битних закона друштвеног и природног космоса” (Ibid). Због тога ће се у поменутом природу појавити специфична дела која ауторски тројац одређује као „романе-митове” и „драме-митове”, при чему у њима мит не представља јединствену

---

<sup>48</sup> Вагнер је творац „неомитологизма”: „сматрао је да народ управо преко мита постаје стваралац уметности, да је мит поезија дубоких погледа на живот заједничког карактера”, те се у свом музичком стваралаштву окреће германској митологији, док је Ниче имао идеју о спасилачкој улози „филозофије живота која митологизује”, те је радо укључивао митове у своја философска промишљања (LOTMAN, MINC, MELETINSKI 1986: 266–267). Синергија ове две идеје изродила је тежњу да се све форме сазнања организују као митопоетске (супротно аналитичком схватању света): мит тако продира у различите сфере мишљења и делања: философију (Ниче, Соловјев, касније егзистенцијалисти), психологију (Фројд, Јунг), нарочито уметност (симболизам, експресионизам, касније Џојс, Ман и др.) „која тежи ка философским и научним уопштавањима, често их узимајући за научне концепције епохе” (Ibid, 267).

линију приповедања, ни јединствено становиште, већ се „сукобљава и сложено повезује или с другим митовима (другачије процењујући то приказивање), или с темама историје и савремености” (Ibid, 269).

На тај начин, према запажању Франка Еврара (Franck Evrard) из кратке монографије *Митови и митологија Грчке (Mythes et mythologies de la Grèce, 1999)*, грчки митови стварају књижевност која их развија, актуализује и трансформише у један плодни и неретко конфликтни дијалог (EVRARD 1999: 35). Треба рећи да је, кроз такав „дијалог”, мит у свим поменутих епохама бивао обликован кроз различите књижевне врсте – еп, лирску песму, трагедију, драму, есеј, а да се притом тек узгредно удаљавао од изворног садржаја. Одређени елементи митских прича прекрајани су, мењани, изостављани, а чак су и неки нови додавани како би се митска маса за моделовање лакше сместила у калуп жанра који највише одговара претензијама епохе и интенцији аутора. Формалне и садржинске промене моделовале су митове у нове верзије старих прича, а број варијација био је неограничен. Тако су митови показали „својство да стварају цело потомство разрада и варијанта”, како запажа Френсис Фергасон (Francis Fergusson) у *Суштини позоришта (The Idea of a theater, 1949)*, одакле произилази да једно књижевно дело које обрађује неки мит није ништа друго до само једно од његових тумачења, тј. варијанти (FERGASON 1970: 36).

Слободан Лазаревић издваја три начина на које уметници стваралачки користе мит:

1) врше *прераду мита* стављајући акценат на његову садржину, стварајући од њега нове сијее и нови поглед на митску садржину;

2) користе се *одразом митског обрасца* показујући интересовање за митску константу у њему;

3) теже *трансформацији митске слике*, најчешће се користећи презентним архетипом као сликом која треба да објасни свет (LAZAREVIĆ 2001: 96).

У свакоме од ових начина „добро познате митске приче изложене су и слободно интерпретиране захваљујући живој стваралачкој имагинацији уметника”, али и добро припремљеном реципијенту који са одређеним предзнањем и очекивањима приступа делу (LAZAREVIĆ 2001: 97).<sup>49</sup> Но, први начин би најбоље могао послужити

---

<sup>49</sup> Идеја о „припремљеном” реципијенту, који захваљујући сазнању преко аналогije, интуициje, дискурзивним путем и транзиторно може да откриje присуство мита у делу (Лазаревић 2001: 97), донекле је слична Јаусовој идеји о *хоризонту (видокругу) очекивања (Erwartungshorizont)* (в. JAUS 1978: 10), или, пак, Изеровој мисли о *репертоару* (в. IZER 2002: 153–154). Како објашњава Антоан Компањон (Antoine Compagnon) у *Демону теорије (Le démon de la théorie, 1998)*, оба ова термина подразумевају

као дефиниција драмских обрада мита у француској књижевности прве половине 20. века које чине основни корпус овог истраживања. За такве драмске комаде који реактуализују митске сижее у француском књижевнотеоријском дискурсу користи се термин *réécriture*<sup>50</sup> који *Француско-хрватски речник* Валентина Путанца преводи као „пријепис написаног текста” (PUTANEC 2011: 870). Међутим, јасно је да се у случају реактуализације митског сижеа не ради о простом препису, тако да овај превод не би могао бити адекватан. У другим консултованим речницима нисмо пронашли превод поменуте именице, али зато јесмо превод глагола од којег је изведена: *récrire* или *réécrire* – „наново (на)писати, исписати, преписати; прерадити; одговорити (писмом), отписати” (PUTANEC 2011: 867); „наново (на)писати, преписати; прерадити” (MARKOVIĆ 1999: 507); „поново писати, преписати, прерадити” (MIHAJLOVIĆ 1984: 246). Тако бисмо се могли приближити значењу речи *réécriture* у контексту књижевног мита које Роберов речник нуди као једно од могућег: „поступак поновног писања текста како би му се побољшала форма или како би се прилагодио другим текстовима, одређеним читаоцима итд.”,<sup>51</sup> а сличну дефиницију Ларусов онлајн речник даје за глагол *récrire* или *réécrire* као „поступак поновног писања текста при чему му се побољшава форма или се прилагођава новој намени”, при чему се именица *réécriture* одређује као „поступак поновног писања неког текста”.<sup>52</sup> Тако би у нашем контексту термин *réécriture* најадекватније било превести као „прераду” или „поновно писање”.

Ове дефиниције заједно са уводним кратким освртом на митске обраде у историји књижевности помажу нам да увидимо како се књижевни мит формирао кроз епохе уланчавањем текстова – од усмене традиције, преко епа и трагедије све до драме с реактуализованим митским сижеом.<sup>53</sup> Из њега израња интертекстуалност у свом најужем значењу какво је одредила још Јулија Кристева (Юлия Кръстева) – она се

---

„скуп конвенција које у неком датом тренутку сачињавају компетенцију читаоца (или класе читаоца), систем норми које дефинишу једну историјску генерацију” (KOMPANJON 2001: 200).

<sup>50</sup> У наслову рада Уте Хайдман стоји облик *réécriture* – « Comment comparer les (r)écritures anciennes et modernes des mythes grecs ? ».

<sup>51</sup> « *Réécriture* (n.f.) – 1. action de réécrire un texte pour en améliorer la forme ou pour l’adapter à d’autres textes, à certains lecteurs, etc. » (ROBERT 1992: 1636).

<sup>52</sup> « *Réécrire* ou *récrire* (v.t.) – 3. reprendre l’écriture d’un texte en améliorant la forme ou en l’adaptant à une nouvelle destination ».

(LAROUSSE dic: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/réécrire/67379>) ; *réécriture* (n.f.) – action de *récrire* un texte » (LAROUSSE dic: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/réécriture/67380>).

<sup>53</sup> Петар Буријан трагедију описује као „увек и наследно интертекстуалну” (“always and inherently” intertextual), што се може рећи и за остале поменуте књижевне врсте које обрађују мит (BURIAN 1997: 179).



учитава у присуству књижевног мита у конкретном драмском тексту.<sup>54</sup> Ту идејну линију прати и Уте Хајдман (Ute Heidmann) која у раду „Како поредити стара и модерна (поновна) исписивања грчких митова?“ (« Comment comparer les (r)écritures anciennes et modernes des mythes grecs ? ») сваку нову књижевну обраду мита одређује као интертекстуални и интеркултурални феномен јер је под утицајем свих претходних обрада, а уз њену се помоћ мит из грчке културе преноси у ону у оквиру које та обрада настаје (HEIDMANN 2008: 151). Но, професорка компаративне књижевности на Универзитету у Лозани не сматра да је реч о простом постојању текста у тексту, тј. о реферисању на ранија дела, о имитацији, позајмљивању од узора, већ тврди да је реч о много динамичнијем и комплекснијем проседеу који би стога уместо „интертекстуалности“, по угледу на Бахтинову теорију о дијалогичности, требало називати „интертекстуалним дијалогом“ или „интертекстуалним дијалогизмом“ (« dialogue ou dialogisme intertextuel »). Ново исписивање мита нуди „један одговор на предлог значења који је дао неки ранији текст или дискурс“,<sup>55</sup> те конституише сасвим ново и независно, само себи својствено значење (Ibid, 156). Нове перспективе мита ће тако зависити од одабира језика на коме ће текст који обрађује мит бити написан, али и од жанра којем ће припадати то књижевно дело у настајању (Ibid, 149).

Слично Ути Хајдман и заговорницама теорије о књижевном миту, Морис Домино (Maurice Domino) однос мита и књижевности одређује према Изеровој парадигми о репертоару као ненаписаном тексту који утиче на разумевање написаног текста – мит се, као ненаписани текст, пре-текст, друштвена дискурзивна форма, текстуализује кроз књижевну обраду мита (DOMINO 1987: 19\*). На Изерову теорију реферише и Данијел Мортје (Daniel Mortier) у раду „Књижевни мит и естетика

---

<sup>54</sup> Словеначки историчар и теоретичар књижевности Марко Јуван прецизира да је Кристева појам *интертекстуалност* сковала, дефинисала и увела у семиотику и науку о књижевности између 1966. и 1974. године кроз бројне расправе објављене у часописима *Какав такав (Tel Quel)* и *Критика (Critique)*, као и кроз појашњења у студијама *Семантике: Прилози за једну семанализу (Sémeiotikè: Recherches pour une sémanalyse, 1969)*, *Текст романа (Le texte du roman, 1970)* и *Револуција песничког језика (La révolution du langage poétique, 1974)*. Јуван још помиње да је појам прецизније одређен у есеју *Бахтин, реч, дијалог и роман (Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman)* који је настао на основу наступа на семинару Ролана Барта (Roland Barthes) 1966. и априла 1967. године, а који је потом објављен у часопису *Критика (JUVAN 2013: 10)*.

Јуван изводи следећу дефиницију *интертекстуалности (међутекстовности)*: „однос између текстова“, „преплитање текстова“, „уплетеност једног текста у другом“, „узајамну повезаност и зависност најмање два текста, постављених у релацију“, „својство текста да успоставља однос са другим текстовима, односно да се у њега уплиће други текст или више других текстова“, „узајамност, односно интеракцију између текстова“, а она и алудира на појмовност, „која теоријски моделује појаве тако да за изходниште узима поменуте значењске димензије приписане текстом“ (JUVAN 2013: 13).

<sup>55</sup> « Je le conçois comme une réponse à une proposition de sens d'un texte ou discours antérieur » (HEIDMANN 2008: 150).

рецепције” (« Mythe littéraire et esthétique de la réception ») појашњавајући да је интертекстуалност књижевног мита, која се односи и на текст и на оно ван-текста, очигледно различита од оне уобичајене „слободније” интертекстуалности и у погледу своје примене и у погледу вантекстовних референци; она је истовремено *подразумевана* (*requisite*) јер је имплицирана самим схватањем књижевног мита, и *ограничена* (*circonscrire*) јер књижевни мит из скупа укупног књижевног стваралаштва изолује подскуп само оних дела која су предодређена да се укључе у интертекстуалност (односно, представљају књижевну обраду неког мита). Због многоструких и специфичних интертекстуалних односа, аутор нешто касније примећује да је књижевни мит „прави рај интертекстуалности”.<sup>56</sup>

Домино, пак, закључује да како обрада књижевног мита никада није изолована појава, већ настаје као део постојеће књижевне традиције и надовезује се на ранија дела, постаје део свеобухватног интертекстуалног феномена који је Женет (*Gérard Genette*) у *Палимпсестима* (*Palimpsestes*, 1982) дефинисао као транстекстуалност (*DOMINO* 1987: 12\*). Ако се присетимо те сада већ чувене дефиниције, увидећемо да транстекстуалност подразумева текстуалну трансценденцију, односно, „све оно што манифестно или тајно доводи један текст у везу са другим текстовима”,<sup>57</sup> па да тако подразумева интертекстуалност, али је истовремено и превазилази јер обухвата и друге аспекте међутекстуалних и вантекстуалних односа.

Треба нагласити да се овде под текстом не подразумевају само писани трагови, већ и приче из усмене традиције и, конкретније за наш случај, митови. Од пет типова транстекстуалних односа, феномен књижевног мита највише би одговарао хипертекстуалности,<sup>58</sup> а то примећује и Мортје (*MORTIER* 1994: 146), као односу у коме се један текст калемити на претходни текст, реферише се на њега али не у својству критичког коментара, већ трансформације (*GENETTE* 1982: 18\*<sup>59</sup>). Наиме, процес

---

<sup>56</sup> « Le mythe littéraire est ainsi un véritable paradis de l'intertextualité » (*MORTIER* 1994 : 146).

<sup>57</sup> « La transtextualité, ou transcendence textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par 'tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes' » (*GENETTE* 1982 : 13\*).

<sup>58</sup> Преостала четири типа су: *интертекстуалност* (*intertextualité*) као саприсуство једног или више текстова, тј. ефективно присуство једног текста у другом; *паратекст* (*paratexte*) као скуп текстуалних елемента који окружују главни текст – наслов, поднаслов, предговор, поговор, напомена, белешке, фусноте, илустрације и сл; *метатекстуалност* (*métatextualité*) као коментар или критички осврт на неки текст који не мора експлицитно бити поменут; *архитекстуалност* (*architextualité*) као скуп општих или трансцендентних категорија – тип дискурса, начин исказивања, књижевни жанр – којима текст припада (*GENETTE* 1982: 13–16\*).

<sup>59</sup> Данијел Мортје помиње да сâм аутор одређене митске реактуализације често ставља до знања да његово дело треба да препознамо као хипертекст (као што је то најочигледније учинио Жан Жироду додавши у наслов своје драме *Амфитрион* 38 број који означава да је исти мит био реактуализован много пута раније). Међутим, Мортје вели да многи „ловци на митове” (« chasseurs de mythes ») сматрају

трансформације подразумева да аутор од постојећег текста – хипотекста – изведе нови „другостепени текст” (« *texte au seconde degré* ») – хипертекст – не позивајући се директно (цитатом или референцом) на њега. Истакнимо да хипертекст није плагијат хипотекста, већ да је у правом смислу речи ауторски, о чему сведоче два чувена хипертекста различитих наслова – Џојсов *Уликс* и Виргилијева *Енеида* која су настала на основама истог хипотекста – Хомерове *Одисеје* (Ibid).<sup>60</sup>

Али, главна разлика међу овим делима јесте, женетовски речено, у начину на који трансформишу хипотекст, односно, ако говоримо у кључу књижевног мита, у односу који заузимају према наслеђеној грађи. Док Виргилије формира *индиректну трансформацију* (*transformation indirecte*), односно ствара *имитацију* (*imitation*) по угледу на грчки извор, трудећи се да причу о Енеји исприча на начин формално и композицијски сличан Хомеру, Џојс причу о Уликсу (одн. Одисеју) прича на сасвим супротан начин: Џојсова *трансформација* је *једноставна* или *директна* (*transformation simple* ou *directe*) и састоји се у томе да радњу Одисеје измести у Даблин 20. века (GENETTE 1982: 18–19\*); он од Хомера узима схему за изградњу радње и однос међу ликовима, али их обликује потпуно другачијим стилем (Ibid, 19–20\*). Управо се у овом поступку може препознати став који су француски драмски писци прве половине 20. века углавном заузимали према грчким митовима и књижевном наслеђу: књижевну традицију користе само као ризницу наративних схема и ликова које постављају у оквиру једног сасвим другог доба и његове естетике. Попут Џојса, мада не тако радикално, реактуализацијом и модернизацијом наслеђених митских сижеа, они једноставним или директним трансформацијама стварају хипертекст који добија потпуно ново значење.

Имитација и трансформација су две врсте *релација* (*relation*) који хипертекст може да успостави са хипотекстом, док према *режиму* (*régime*), тј. функцији, можемо разликовати *игровни*, (*ludique*), *сатирички* (*satirique*) и *озбиљни* (*sérieux*) вид односа. Комбинацијом ове две категорије, релације и режима, Женет је извео табелу са шест типова хипертекста (в. GENETTE 1982: 54\*). Они се разликују у степену и врсти

---

како таква ауторска транспарентност није честа, те под тим изговором вребају и све могуће скривене трансформације (MORTIER 1994: 146).

<sup>60</sup> Притом, не треба заборавити да је и сама *Одисеја* хипертекст неког претходног хипотекста, а вероватно је и он имао неког свог претходника. На ту „загонетну” хипертекстуалност циља и Женет у закључку студије приметивши да никада не можемо бити сигурни да ли је и колико текстова претходило и служило као модел ономе који узимамо за хипотекст. Тај степен хипертекстуалности који осећамо, мада га не можемо описати ни дефинисати, аутор одређује чак не ни као нулти, већ као загонетни епсилон (GENETTE 1982: 596\*).

промена које су у оквиру њих извршене, мада је неретко тешко одредити тачну границу међу њима. Касније, познати теоретичар разликује и две подврсте озбиљних трансформација: *хомодијегетичке* (*homodiégétiques*), које подразумевају да другостепени текст остане у свету изворног текста, да задржи имена ликова, њихов идентитет, породичне релације и сл. (нпр. митолошка Антигона остаје Антигона и код Софокла и код Ануја), и *хетеродијегетичке* (*hétérodiégétiques*), које су много слободније гледе свих поменутих елемената (нпр. Одисеј код Џојса постаје Леополд Блум) (Ibid, 473–474\*). Хомодијегетичким озбиљним трансформацијама припадају све класичне трагедије које задржавају ликове и теме из митова, али и модерне француске трансформације старогрчких трагедија, како прецизира Женет наводећи, поред осталих, и ове наслове: Жиродуова *Електра*, Коктоова *Паклена машина*, *Антигона* и *Краљ Едип*, Анујева *Антигона* и Сартрове *Муве* (Ibid, 474). Овом низу придодајемо и Жидовог *Едипа* и тако жанровски одређујемо комплетан корпус истраживања.

Кључна измена која се догађа у трансформацијском поступку, јер је узрочно-последично повезана са свим осталим, односи се на промену значења хипертекста. Природно је да ће оно зависити од воље и намере аутора (мада не треба заборавити ни улогу читаоца који у постструктуралистичким теоријама кроз процес читања уписује значење текста), али ваља се запитати који још фактори утичу на његову изградњу и постоји ли могућност за неком врстом њихове генерализације и систематизације. Одговор лежи у самом карактеру интертекстуалне повезаности дела са друштвом и историјом у оквиру којих настаје, а у које се неизоставно уписује. Како објашњава Кристева, у књизи *Семотије: Прилози за једну семиоанализу* (*Sémiotikè: Recherches pour une sémanalyse*, 1969), текст треба анализирати мимо жанровских категорија и то као скуп различитих текстуалних организација које су смештене у општи текст (културу) којој припадају, а која истовремено њима припада (KRISTEVA 1969: 65–66\*). Текст, дакле, није независтан и аутономни систем, већ неодвојиви део актуелне друштвено-историјске и културолошке стварности.

Из тог разлога Кристева одређује *идеологему* (*l'idéologème*) као интертекстуалну функцију која се појављује на различитим нивоима структуре самог текста, протеже се читавом његовом путем дајући му историјске и друштвене координате (KRISTEVA 1969: 66\*). Ауторка појашњава да се идеологема не односи на интерпретацију текста у одређеном идеолошком кључу у току анализе, већ подразумева промишљање текста у друштву и историји: „Идеологема једног текста је централно место на коме сазнајна рационалност трансформише исказе (на које се текст не може свести) у једну целину

(текст), а онда је умеће у друштвени и историјски текст”.<sup>61</sup> Искорачивши из строгих структуралистичких оквира ка семиотици која се бави мултидисциплинарном уланчавању текста са контекстом у коме настаје, Кристева се приближила Бахтиновој теорији о дијалогичности. Тим „интертекстуалним дијалогом” (HEIDMANN 2008: 150) који текст води са контекстом осветљени су социокултуролошки и историјски аспекти у конституисању значења текста.

Ова запажања односе се на било коју врсту књижевног текста, али се удвостручују када је реч о реактуализацијама митова, тј. о текстовима који се укључују у изградњу књижевних митова. Они су интертекстуални најпре због своје везе са извором од ког преузимају сиже (као хипертекст неког хипотекста или хипотекстова),<sup>62</sup> а онда и као ауторски, аутономни књижевни текстови који су производи књижевне традиције у чији се континуитет уписују и потом као део друштвене и историјске стварности унутар које изграђују значење. С друге стране, мада сâм књижевни мит потпада под окриље интертекстуалности, он превазилази њен друштвено-културолошки и историјски карактер. Мортје вели да је књижевни мит подређен времену и истовремено способан да га се ослободи: његова историчност потврђује се у чињеници да је свако дело које га конституише обележено претензијама своје епохе и аутора, док се у исто време брише пред могућношћу да може бити реактуализован у било ком наредном периоду од стране било ког аутора у оквиру било које културе (MORTIER 1994: 147–148). У књижевном миту се, дакле, спајају прошлост из које је поникао, садашњост у којој се реактуализује и будућност која отвара простор новим реактуализацијама. Но, и поред очигледне атемпоралности, Мортје исправно примећује да митови у књижевности нису увек живи, већ да, напротив, „мит може да умре”.<sup>63</sup> Историја мита није нужно континуирана, него садржи прекиде с обзиром на то да се мит с времена на време „препушта мањим или дужим периодима сна”, те га

---

<sup>61</sup> « L'idéologème d'un texte est le foyer dans lequel la rationalité connaissante saisit la transformation des énoncés (auxquels le texte est irréductible) en un tout (le texte), de même que les insertions de cette totalité dans le texte historique et social » (KRISTEVA 1969: 66\*).

Под „друштвеним и историјским текстом” или „општим текстом” (« le texte général ») Кристева подразумева културу у оквиру које настаје једно књижевно дело.

<sup>62</sup> Женет помиње да су модерне реактуализације митова карактеристичне као *вишеструки хипертекстови* (*hypertexte multiple*) јер се аутор при њиховом писању може послужити већим бројем претходних обрада истог мита – нпр. постоје најмање три грчке *Електре* које могу служити као хипотекст једној модерној (GENETTE 1982: 87\*).

<sup>63</sup> « Un mythe peut mourir » (MORTIER 1994: 147).

довитљиви аутор описује као „Успавану лепотицу књижевности”.<sup>64</sup> А коме би онда у овој бајци припала улога принца који једини може пробудити уснулу драгу? Не треба нам много времена да се досетимо одговора: друштвено-историјском тренутку.

Једино у сплету историјских, политичких, идеолошких, друштвених и уметничких околности постоји довољна снага да се мит реактуализује у оквиру драмске књижевности једног народа јер само уз помоћ њих може остварити потенцијал у изградњи новог значења. Тако долазимо до идеје Жана Дивињоа који је у студији *Социологија позоришта: колективне сенке (Les ombres collectives – Sociologie du théâtre, 1965)* уочио да је „позоришна пракса у својој бити друштвена” (DIVINJO 1978: 4) јер позориште представља „вид испољавања друштвеног живота” (Ibid, 2). Према Дивињоу, чије ћемо постулате детаљније разрадити у наставку, социополитичке прилике одређене епохе подстичу одређену стваралачку праксу, те условљавају естетске и поетичке карактеристике драмског дела, али истовремено утичу и на сâм садржај и његову интерпретацију.

Стога ће наше истраживање настојати да уочи сличности у друштвеној и политичкој историји између античке Грчке у 5. веку старе ере и Француске у првој половини 20. века јер оне у некој мери морају постојати, чим су оба књижевноисторијска периода понудила велики број митских реактуализација кроз трагедију, односно, драму. А како се историјски догађаји и пратеће друштвене појаве не дешавају случајно и саме од себе, већ су производ ангажовања и делања људскога духа и интелекта, неминовно је да испитамо и духовна, интелектуална, идеолошка и философска струјања два поменута периода јер ћемо једино тако моћи сагледати сва текстовна и ван-текстовна уланчавања одабраног узорка из француске драмске књижевности, те разумети поступак изградње књижевног мита. На тај ћемо се начин бавити његовом историчношћу као конститутивним елементом тог интертекстуалног феномена, али не у смислу успостављања редоследа догађаја, већ пратећи развој идеја.

---

<sup>64</sup> « Car l’histoire du mythe n’est pas nécessairement continue : elle s’accommode de périodes de sommeil plus ou moins longues. Le mythe, c’est la Belle au bois dormant de la littérature » (MORTIER 1994: 148).

### 3. КЊИЖЕВНИ МИТ ОД ГРЧКЕ ТРАГЕДИЈЕ ДО ФРАНЦУСКЕ ДРАМЕ

„Хеленска култура, која је већ толико пута оглашавана за мртву, непрестано [је] жива моћ, јер духу гроба нема, тако да она и данашњем човеку може отворати јасне духовне видике и још из богате ризнице својих идеја давати, као што се то дешавало и у прошлим временима, допуну, задахнуће, подстицај, смисао за истину и дубок доживљај као семе за ново стваралаштво.”

(Милош Ђурић, „Фридрих Ниче и хеленска култура”)

#### 3. 1. Рађање трагедије из мита

Филип Селије бележи да се књижевни мит у Грчкој појавио са трагедијом (SELLIER 1984: 118). И не само у Грчкој, додали бисмо, већ и у европској књижевној историји, ако узмемо у обзир тврдњу Милоша Ђурића да је хеленска књижевност „не само једина сасвим оригинална него и у времену од пет векова једина европска књижевност” (ЂУРИЋ 1951: 12), као и чињеницу да смо модерно схватање самог појма књижевности наследили управо од Грка коју Томас Александер Слезак (Thomas Alexander Szlezák) износи у књизи *Шта Европа дугује Грцима* (*Was Europa den Griechen verdankt*, 2011). Слезак објашњава да је грчка књижевност почела од Хомера: иако он сâм свакако није разликовао појам књижевности у данашњем значењу, нити је, пак, тај појам од настанка па до данас остао садржински непромењен, Хомерови епови служили су не само као песнички узор потоњим ауторима (од грчких трагичара до модерних европских писаца) од кога се касније изродила драма, већ и као модел на основу кога се стварала теорија књижевности.<sup>65</sup> Стога, присећајући се Хомерових чувених епова који још у 8. или 7. веку старе ере описују догађаје и подвиге славних личности грчке митологије, увиђамо како Селијеова тврдња да је књижевни мит настао појавом трагедије у 5. веку постаје упитна.

Штавише, поменимо запажање Уте Хајдман која, како би показала интертекстуални карактер књижевних митских обрада, бележи да су чак и оне најраније – трагичке обраде Софокла и Еурипида – имале узор у претходницама – у делима Хомера и Есхила (HEIDMANN 2008: 151). Подсетимо се још да Аристотел у

---

<sup>65</sup> Теорија књижевности развила се захваљујући Платону, Аристотелу и другим раним философима који су на примеру Хомеровог стваралаштва настојали објаснити појам мимезиса, однос стварности и начина на који је опажамо уопште, а не само у стварању и при рецепцији књижевних дела, естетичке и етичке циљеве аутора и очекивања читалаца и сл. Тако смо добили чврсту теоријско-идејну основу којој се сви мислиоци радо враћају, в. (SLEZAK 2012: 19–57).

*Поетици* за Хомера каже да је „богодан песник изнад свих других” (ARISTOTEL 1966: 32) на кога се треба угледати и у погледу садржаја преузетог из митологије и у погледу начина компоновања радње.<sup>66</sup> Између осталог, Хомера истиче и његово „ванредно уметничко схватање, било по развијеном разумевању уметности, било по урођеној генијалности” које му омогућава да одабере само одређене и за компоновање јединствене радње кључне догађаје из Одисејева живота (Ibid, 16), као и да, попут иконографа, сликајући портрет, односно, карактер неке личности, покаже њене индивидуалне црте и тако постигне сличност, али ипак и пролепша лице које црта (Ibid, 23). На овим местима Аристотел објашњава поступак уметничке обраде мита који користи Хомер, што јасно указује на то да се са његовим песништвом рађају први књижевни митови, па тек одатле преносе у потоње трагедије.<sup>67</sup>

Управо то примећује и позната француска хеленисткиња Жаклин де Ромији (Jacqueline de Romilly) која, у есејима постхумно окупљеним у књизи *Размишљања о грчкој трагедији* (*Réflexions sur la tragédie grecque*, 2018), истиче да је Хомерово дело извршило изузетан утицај на стварање грчког позоришта (DE ROMILLY 2018: 131\*), док Милош Ђурић наглашава да је Платон с правом Хомера назвао „првим од свих трагичара и њиховим учитељем и вођом” (ЂУРИЋ 1951: 277).<sup>68</sup> И аустријски класични филолог Албин Лески (Albin Lesky) у књизи *Грчка трагедија* (*Die griechische Tragödie*, 1938) запажа да из мита који нам се најпре предочава у уобличењу путем епа „сазнајемо једну од основних снага хеленског бића” која је тек у трагедији „добила свој најпотпунији израз” (LESKI 1995: 66). Отуд закључујемо да је еп, дакле, најстарији књижевни мит, а да трагедија представља његово поновно уобличење. Селије примећује да је трагедија због краткоће и снажних формалних карактеристика најпогоднија за адаптацију строге митске структуре (SELLIER: 1984: 118),<sup>69</sup> а уску повезаност и компатибилност мита и трагедије нарочито истиче употребом термина

---

<sup>66</sup> Још је Хомер „био прави песник племенитих и озбиљних дела – јер он је једини не само одличан песник био, него је и драмска подражавања донео”: његов *Маргим* аналоган је комедији, а *Илијада* и *Одисеја* трагедији (ARISTOTEL 1966: 7–8).

<sup>67</sup> Ваља рећи да Аристотел помиње како су и први комедиографи узимали садржај из митологије: „Уметност обделавања митова створили су првобитно Епихарм и Формид. Та новина дошла је са Сицилије; а од атинских песника први је био Кратет који је почео обделавати опште градиво и митове, напустивши јампски правац” (ARISTOTEL 1966: 8–9).

<sup>68</sup> Више о улози Хомера у изградњи грчке књижевности и културе у студији Феликса Бифијера (Félix Buffière) *Хомерски митови и грчка мисао* (*Les Mythes d’Homère et la pensée grecque*, 1956), в. (BUFFIÈRE 1956).

<sup>69</sup> Аутор додаје и да је етнорелигијски мит по природи кратак, те да се најбоље уобличава у краћој књижевној врсти као што је позоришни комад. Штавише, етапе драмске радње (увод, заплет, перипетија и расплет) карактеристичне за античку и класичну трагедију нуде савршени степен сложености у који се може уткати књижевни мит (SELLIER 1984: 123).



„мит-трагедија” (« mythe-tragédie ») којим у наставку рада одређује Софокловог *Едина* (Ibid).<sup>70</sup>

Из поменутих разлога, Милош Ђурић у *Историји хеленске књижевности* као два основна елемента који су одредили битно обележје трагедије наводи управо мит и култ бога Диониса (ЂУРИЋ 1951: 245),<sup>71</sup> док Слободан Лазревић дитирамб означава као „прелазни облик од ритуала ка позоришту” (LAZAREVIĆ 2001: 28). Присетимо се Аристотела и теоретичара књижевности који су на његовом трагу: трагедија је настала из импровизација „оних који су зачињали дитирамб”, а тек се касније „издигла из незнатних митова и из смешна говора, јер се преобразила из сатирске песме” (ARISTOTEL 1966: 8). Овде нас не треба зачудити што Аристотел као предформу трагедије наводи две различите песничке врсте – дитирамб и сатирску песму. Како објашњава Албин Лески, мада су многи критичари ову тврдњу употребљавали као аргумент да одбаце поузданост Аристотелових навода, она у ствари представља само привидну противречност јер „морамо претпоставити да је било дитирамба који су певали сатири” (LESKI 1995: 47–48). Објашњавајући настанак и еволуцију дитирамба и сатирске игре, Лески у наставку доказује своју хипотезу и тиме потврђује ваљаност Аристотелових запажања (Ibid, 48–54). На сличном је путу и Милош Ђурић који напомиње да је Арион<sup>72</sup> од дитирамба најпре створио сатирску песму, из које се потом развила трагедија,<sup>73</sup> онда када је увео обичај да бога Диониса песмом слави његова

---

<sup>70</sup> Интересантно је поменути и термин „митодрама” (« mythodrame ») који проналазимо у *Критичком речнику митологије*, а који је 1917. године дефинисао Екилбек (Équilbecq): супротан од „психодраме”, еквивалентан је немачком термину *Märchendrama* и подразумева „ритуалну театрализацију митова и епопеја” (la théâtralisation rituelle des mythes ou épopées). Но, овај термин није заживео (LE QUELLEC, SERGENT 1989).

<sup>71</sup> Готово идентичну реченицу проналазимо и код Леског: „Међутим, два основна елемента на које наилазимо већ у рано доба заувек су грчкој трагедији дали њено битно обележје: Дионис и мит” (LESKI 1995: 57).

<sup>72</sup> Зденко Леших наводи да је Арион у традиционалну обредну песму – дитирамб, који се изводио уз наизменично иступање хора и хоровађе праћено песмом и свирком, први унео нешто од позоришне игре јер је маскирао чланове хора у Дионисове пратиоце и дао им задатак да глуме, због чега се ритуал трансформисао у театар (LEŠIĆ 2008: 397).

<sup>73</sup> Мада је гледиште да се трагедија развила из дитирамба општеприхваћено, Зоран Стојановић у тексту *Питање трагедије* подсећа да је почетком 20. века, под утицајем теорија о важности религиозног и друштвеног менталитета у развоју институција и веровања које је Фрејзер изложио у делу *Златна грана*, „настанак трагедије доведен у везу с култом мртвих и култом хтоничних божанстава, или пак са драмским приказивањем смрти и васкрсења духа вегетације, оваплоћеног у Дионису, док су извесни наглашавали аграрни карактер Дионисовог култа и у *tragoidia* видели ‘песму бербе’” (STOJANOVIĆ 1984: 12). Правдајући наведене различне ставове самом природом Диониса као несталног божанства са хиљаду лица, Стојановић запажа и да „није мало оних који тврде да између Дионисовог култа и трагедије нема никаквих веза”, истичући чињеницу да „нема ниједне трагедије која би приказивала страдање Диониса, а сâм бог јавља се само у Еурипидовим *Баханткињама*” и то далеко од народног предања, „у лику страшног бога, виновника језовитих и неподношљивих приказа”. Он још указује и на тврдњу теоретичара да су „развој Дионисовог култа и развој трагедије ишли у супротним смеровима: док је Дионис постепено губио везу са погребним култом и свој вид хтоничног божанства замењивао са

пратња, тј. сатири који су „напола људи, напола коњи; ћелави, тупоноси, дебели и округли као мех, с брадом, с коњским ушима, репом и ногама, а у пренесеном смислу, због браде и блудности, зову се τράγοι = јарци”. Отуд је, закључује Ђурић, „и постала реч трагедија (τράγος + ᾠδή), тј. песма коју певају људи преодевени у сатире” (ЂУРИЋ 1951: 246).<sup>74</sup> Као што и етимологија показује, сва три ентитета – мит, Дионисов култ и трагедија удружена су у нераскидиву целину.

Међутим, претходно смо установили да трагичке представе нису представљале јединствен случај књижевноуметничке обраде мита. И мишљење Анице Савић-Ребац изнето у *Хеленским видицима* потврђује ранију тезу да Селије није у праву када каже да је књижевни мит рођен с трагедијом: наша чувена хеленисткиња указује на то да је у Атини у 6. веку херојски мит већ био исцрпљен кроз епску поезију, те да му је „требао један нови импулс да би опет постао плодан” (SAVIĆ-REBAC 1966: 14–15). Ауторка не прецизира какав је тачно импулс имала на уму, али на наредним странама можемо пронаћи делимично објашњење: тај се импулс може разумети као велика духовна промена која се догодила у преображају из мистичке у трагичку мисао, као и у оснивању сасвим посебног односа човека и божанства који се изградио над проблемом „божанске правичности и људске одговорности”, а који су још Хесоид и орфичари

---

све наглашенијим видом божанства вегетације, бога вина, дотле се трагедија све више усредсређивала на страдање и смрт” (Ibid, 13).

И Освалд Шпенглер (Oswald Spengler) на другачији начин објашњава настанак трагедије: она се развила из „*threnosa* (naenia)”, свечане тужбалице над мртвима. Није познато када је из веселе игре на свечаности у славу Диониса, која је такође била задушна свечаност, настао „тужбалички људски хор”, док је сатирска игра скрајнута. Тек је Есхил успостављањем другог „представљача” остварио у потпуности суштину античке трагедије – „тужбалици као датој теми постављено је за основу видљиво обликовање велике људске патње као садањи мотив. Фабула предњег плана (*mythos*) није ‘радња’, већ повод за хорске песме које, и сад као и пре, чине праву *tragoedia*” (ŠPENGLER 1984: 161–162). Аутор у наставку представља идеју да су се представе страдања и трагичност развиле из патетичног тона тужбалице.

Премда, не треба превише полемисати на ову тему. Боље је сложити са Корин Куле која тврди да питање порекла трагедије није толико важно колико се чини: не треба се интересовати за везу трагедије са мрачном прошлосту, него за новину коју она доноси и иновацију коју представља; много је интересантније посматрати је као тачку раскида са претходним књижевним жанровима него као њихов наставак (COULET 1996: 11–12).

<sup>74</sup> У *Теорији књижевности* Зденко Лешић објашњава да етимологија саме речи „трагедија”, гр. *tragōedia*, од *tragos*, „јарац” и *oda*, „песма”, управо упућује на такво њено порекло: јарац је био култна животиња повезана с Дионисовим пратиоцима пастирима (LEŠIĆ 2008: 397). Аутори у „Уводу у читање грчких трагедија” додају и то да су дитирамб наизменичним певањем изводили „зачињач (стваралац)” дитирамб и хор од педесет кружно постављених извођача који су били прерушени у сатире, похотне шумске демоне, Дионисове пратиоце (TOPALOVIĆ, BRKIĆ 1990: 7).

И Лески помиње тумачење по коме трагедија носи име „песме костимираних певача – јараца”, али и она по којима се односи на „песму која се пева да се освоји јарац као награда” или „песму приликом жртвовања јарца” (LESKI 1995: 52). За још етимолошких расправа, в. (LESKI 1995: 50–57).

Претпоставци да је јарац био жртвена животиња у оквиру позоришних фестивала противи се Корин Куле тврдећи да нема поузданих античких извора који би је потврдили, као и да је једина жртвена животиња у тим приликама била свиња (COULET 1996: 11).

„унели у душе” (Ibid, 18). Нови религијски погледи и духовна расположења, праћени значајним променама у атинском друштву и државној организацији, изменили су и песничку слику света која је свој одраз почела налазити у трагедији.

Тесна повезаност религије, државе и уметности ће се кроз развој трагедије показати као неминовност. Мада је култ бога Диониса, уз дитирамбе и сатирске песме певане у његову част, у старој Грчкој присутан и раније, нарочито се „у 7. и дубоком 6. веку осећа моћан покрет који је све до већег важења издизао култ Диониса, неодољивог бога природе и живота”, вели Ђурић (ЂURIĆ 1951: 247). „Тај покрет се развио из склопа унутарње снаге дионисијске<sup>75</sup> религије и збивања политичке природе”, прецизан је Лески (LESKI 1995: 59). А та важна политичка збивања односе се на зачетке и каснији процват демократије.

### 3. 2. Друштвено-политички контекст и духовна струјања Атине у 6. и 5. веку старе ере

У *Историји хеленске књижевности* читамо да је трагедија настала у време ослобођења грчког друштва од тираније, „у време постанка младе робовласничке државе у облику демократске републике”,<sup>76</sup> те да је она нарочито обележена социјално-економским и социјално-политичким приликама, али и развитком унутрашњег живота атичко-хеленског човека (ЂURIĆ 1951: 247). Мада је власт племства ослабила, успостављање потпуне владавине народа није био једноставан процес. Зато се као међуфаза наметнула владавина тирана, „снажних личности племићког рода које су умале против својих сталешких припадника и, подржане од демоса, освојиле власт” (LESKI 1995: 59). И Ђурић (ЂURIĆ 1951: 245–246) и Лески (LESKI 1995: 59) истичу да се негативно значење појма „тиранин” изградило тек касније, а да су први тирани у ствари били мудри и благотворни владари који су се ослањали на мишљење народа и владали у његовом интересу. Исто тако, обојица опажају да се на основу те чињенице

---

<sup>75</sup> У консултованој литератури писаној на српском језику, као и у преводима стране литературе на српски језик, присутни су различити облици присвојног придева изведеног од властитог имена Дионис (ређе, Диониз): „дионијски”, „диониски”, „дионисијски”, „дионизијски”. У *Правописном речнику* Милана Шипке (ŠIPKA 2010: 215), али и у *Речнику српскога језика* Матице српске (RMS 2011: 268), као еквиваленте проналазимо облике „дионизијевски” и „дионизијски”, те ће једино ти облици придева алтернативно бити коришћени у докторској дисертацији (мимо директних исписа из извора где ће бити задржани облици које су аутори употребили).

<sup>76</sup> О историјско-политичким дешавањима у старој Грчкој од 1200. до 500. године старе ере говори Алфред Вебер (Alfred Weber) у поглављу „Социолошка динамика” у књизи *Трагично и историја* (*Das tragische und die Geschichte*, 1959) (VEBER 1987: 189–213), док о истом контексту само на почетку 6. века Милош Ђурић у *Историји хеленске књижевности* детаљно елаборира у првим деловима поглавља о трагедији, в. (ЂURIĆ 1951: 245–248).

може закључити зашто је дошло до стварања нове религије чији је представник био Дионис „који није припадао боговској аристократији на Олимпу, него свим људима, нарочито сељацима” (ЂУРИЋ 1951: 246).<sup>77</sup>

Лески наводи још један разлог због кога се рођење трагедије смешта у Атину, инсистирајући да се оно, и поред ранијих претрагичких форми,<sup>78</sup> увек треба везивати за 6. век старе ере. Наиме, међу најзначајнијим атинским тиранима стоји Пизистрат<sup>79</sup> који је створио најраскошније међу дионизијским свечаностима – градске Дионисије,<sup>80</sup> те се као његово дело памти то „величанствено уобличење светковине у склопу државног култа”, прецизира Лески. Истовремено, управо је под његовом владавином, у једној од прве три године олимпијаде 536/5–533/2, први пут под окриљем државе изведена једна Теспидова трагедија (LESKI 1995: 60). Дакле, захваљујући постепеном буђењу демократије, а онда кроз Дионисије под окриљем култа „нове религије” као носиоца новопробуђене свести народа, трагедија је, од 6. века старе ере редовно извођена на позоришту смештеном на јужном обронку Акропоља, чиме је постала важан део државног и друштвеног живота Атине. Професорка Корин Куле (Corinne Coulet) у књизи *Грчко позориште (Le Théâtre grec, 1996)* објашњава да је античка трагедија истовремено политичка и књижевна творевина која је доживела тако велики успех јер је, за разлику од лирске поезије и епа који су претходно били резервисани за аристократију, била прва књижевна врста писана за грађане који су је, уз то, сами и играли (COULET 1996: 12).

Ипак, мада су још стари Грци Теспида сматрали оцем трагедије како напомиње Куле (COULET 1996: 12),<sup>81</sup> Ђурић наглашава да то што он створио „још није била

---

<sup>77</sup> Код Леског (LESKI 1995: 59–60).

<sup>78</sup> О Ариону као „творцу трагичког начина” и првим сценским облицима из којих се развила трагедија, в. (LESKI 1995: 60).

<sup>79</sup> У неким изворима транскрипција имена овог државника је „Писистрат”.

<sup>80</sup> У „Уводу у читање грчких трагедија” читамо да је пролећна светковина у част бога Диониса (март–април) била најдужа и трајала је шест дана, док се током последња три дана одвијало такмичење тројице трагичких песника. Сваки је наступао са по једном театрологијом састављеном од три трагедије и једне сатирске игре, а последњег дана су судије одређене жребом бирале најбољу театрологију (TOPALOVIĆ, BRKIĆ 1990: 9).

Више о Дионисијама и контексту у коме су се одвијале у чланку Сајмона Голдхила „Велике Дионисије и друштвена идеологија” (“The Great Dionysia and civic ideology”), (GOLDHILL 1990), а о другим светковинама у античкој Грчкој које су такође биле посвећене Дионису, али нису подразумевали извођење трагедије, кратко код Карин Куле (COULET 1996: 15–16), детаљније у књизи Ерика Чапоа и Вилијама Слејтера (Eric Csapo and William Slater) *Контекст античке драме (The Context of Ancient Drama, 1994)*, (CSAPO, SLATER 1994).

<sup>81</sup> Лески с правом примећује да је стваралаштво „оца трагедије”, како су га историчари књижевности прозвали, изван државних празника било далеко старије (LESKI 1995: 67). И не само то – треба се запитати можемо ли икада са сигурношћу тврдити да нико пре Теспида и Ариона није написао

права трагедија, него је носило више ‘сатирски’ карактер”. Тек је на преласку из 6. у 5. век старе ере, тачније, после слома тираније Пизистратових синова, а потом и велике Клистенове реформе<sup>82</sup> којом је означен постанак младе робовласничке државе у облику демократске републике, „трагедија добила свој природни облик и усталила се”. Ђурић закључује да се на тај начин трагедија постепено – од Теспида до Есхила – развила као „последница развитка социјално-економских и социјално-политичких прилика и унутрашњег живота атичко-хеленског човека” (ЂУРИЋ 1951: 247). Но, развитак трагедије треба испратити и на формалном плану.

Још је Аристотел забележио да се трагедија након много усавршавања и преображаја усталила у облику који највише одговара њеној природи. Након Теспида, њему су посебно допринели Есхил који је увео другог глумца и тако „главну улогу доделио дијалогу”, а потом и Софокле који је увео трећег глумца и сценографију (ARISTOTEL 1966: 8). То би значило да је трагедија тек у 5. веку добила пуно формално обликовање кроз стваралаштво Есхила, Софокла и, додајмо, Еурипида.<sup>83</sup> а управо су јој њихова дела омогућила да оствари и свој пуни садржинско-семантички потенцијал.

Како је позориште од самих почетака представљало место грађанског сусрета са ауторитетима религије и државе, Алфред Вебер у оваквој атмосфери препознаје добру прилику за политизацију трагедије: водеће личности и богаташи организовали су градске светковине са намером да „подвргну свом утицају политичке инстинкте народа”, да, преко религиозне и митске основе трагедије, продру до још непросвећене народне свести, да се обрате њеном смислу за заједницу и дају му импулс и смер. Тако се трагедија претворила у „ствар народне демократије”, читамо даље, и постала укључена у „напетост душевног, духовног и политичког живота у време ратова са Персијанцима” (VEBER 1987: 240–241). У том светлу, Жан-Пјер Вернан (Jean-Pierre

---

ниједну трагедију или, прецизније, „трагички облик”. О овом питању надахнуто полемише Лески у поглављу „Претходници мајстора” (Ibid, 67–74).

<sup>82</sup> „Развитак трагедије пада у време кад је јаки демократски покрет ситних земљорадника и занатлија омогућио Клистену да, око 508-е, родовској властели зада коначни ударац тиме што је целу Атику поделио на десет територијалних округа и тако уништио поделу грађана према родовским филама и фратријама. Његовом реформом добила је права и власт народна маса, многи странци и ослобођени робови, тако да је држава постала народнија него ли икад пре [...], а организације родовске аристократије сведене су на положај приватних савеза, лишених политичке власти” (ЂУРИЋ 1951: 247).

<sup>83</sup> О пореклу трагедије слично се изјашњава и Лешић: Теспис (или Теспид) творац је трагедије. Он је костимиран, уз пратњу хора, „изигравао митске ликове”. Есхил уводи другог глумца и тиме формира дијалог између ликова. Трећег глумца уводи Софокле чиме се тежиште драмске радње с хора преноси на ликове и односе међу њима. Ипак, хор је имао велику улогу све док његову песму Еурипид у својим позним трагедијама није одвојио од радње и претворио је у засебне лирске уметке чисто рефлексивног карактера (LEŠIĆ 2008: 397–398).

Vernant) и Пјер Видал-Наке (Pierre Vidal-Naquet) у првом тому студије *Mum и трагедија у античкој Грчкој (Mythe et tragédie en Grèce ancienne, 1972)* помињу Луја Жернеа који је успео да покаже да је „истинска материја трагедије друштвена мисао својствена граду-држави, особито правна мисао у пуном саздавању” (VERNAN, VIDAL-NAKE 1993: 13–14). Стога аутори нешто касније констатују да „трагедија није само један уметнички облик; она је и једна друштвена установа, коју је градска држава, успостављањем трагичких такмичења, установила поред својих политичких и правосудних органа”, па тако „сама градска држава постаје позориште” (VERNAN, VIDAL-NAKE 1993: 23).

Слезак такође коментарише овај у духовноисторијском смислу јединствен феномен који се догодио у античкој Грчкој: настанак нове државне форме – демократије, условио је настанак нове песничке форме – драме (SLEZAK 2012: 131).<sup>84</sup> Према овом аутору, драма јесте „песништво демократског, атинског полиса” и то у троструком смислу: 1) најпре преко подражавања, односно, мимезиса, које према Аристотелу представља антрополошки универзалан феномен, а драми омогућава да ликове из митолошког наслеђа представља гледаоцима као да су стварни и као да су им савременици; 2) драмске светковине чиниле су врхунац културног живота града у оквиру државног култа бога Диониса; 3) и трагедија и комедија експлицитно рефлектују демократске процесе полиса, те тако „доприносе образовању политичке јавности, коју је произвело демократско државно уређење, а оно је посредством песништва задобило додатну форму рефлексивности” (Ibid, 132).

Жаклин де Ромији тврди да се почетак и крај трагедије смештају у атински 5. век: она настаје након победе над Персијанцима и траје све до уништења Атине у Пелопонеском рату. Очигледно је и да ова ауторка подвлачи повезаност трагедије са историјским и политичким околностима називајући је „производом Државе”, те стога и тврди да се трагедија „рађа и умире са великим временом атинске демократије” (DE ROMILLY 2018: 15\*<sup>85</sup>). Но, интересантно је да Де Ромији, за разлику од Леског, као прву сачувану трагедију наводи Есхилов комад посвећен бици код Саламине из 472. године старе ере (Ibid). Мишљење да је Есхил, а не Теспид, творац трагедије изражава и Алфред Вебер: „Не само зато што је тек он удахнуо драмски живот, стварну

---

<sup>84</sup> Слезак употребљава термин „драма” како би означио књижевни род који обухвата трагедију и комедију, сматрајући да обе врсте на различите начине представљају актуалне друштвене прилике.

<sup>85</sup> Осим тога, тројица највећих грчких трагичара – Есхил, Софокле и Еурипид стварају управо у 5. веку старе ере који се узима за златно доба грчке трагедије. Ипак, Слезак подсећа да из 5. и 4. века старе ере познајемо имена двадесеторице аутора, али да су сачувана дела само петорице: поред тројице великана, ту су и два анонимна аутора која су написала *Окованог Прометеја* и *Рес* (SLEZAK 2012: 145).

садашњост, представама извођеним већ од 534, будући да је увођењем другог глумца први пут слушаоцима предочио праву радњу која се почела одигравати између та два глумца, хоровађе и хора”, већ зато што је, што је много важније, „створио трагедију са свом њеном психичком дубином и значајем” (VEBER 1987: 214).<sup>86</sup> Вебер касније наставља да је Есхил први надмашио домете трагедије као средства за јачање хеленске духовно-политичке силе, те да је она код њега прерасла „у творевину која у стари велики мит трагичног јунака као култ пројцира не само осећање сад већ политичке хеленске заједнице, него пре свега и духовни поглед најнапредније, сад већ немитске, чисто људске хеленске средине” (Ibid, 241).

И Идит Хамилтон (Edith Hamilton) почетак *Грчког пута* (*The Greek Way*, 1930) у истоименој књизи смешта у 5. век старе ере. Она вели да је Атина пет стотина година пре Христа „закорачила у свој кратки и величанствени процват генијалности, који је тако уздрмао свет ума и духа, да је променио чак и данашње струје нашег ума и нашег духа”. Због онога што је тада створио „мали грчки град током једног до два столећа”, ми данас „мислимо и осећамо на друкчији начин”, изричита је Хамилтон, закључујући да „шта је тада остварено на пољу уметности и мисли никада није превазиђено, веома ретко је достигнуто, а печат тога је остао на читавој уметности и мисли Западног света” (HAMILTON 2013: 9).

Следећи ово мишљење, као и сва претходно наведена њему сродна, можемо закључити да је грчка трагедија у савршеној усклађености форме и садржаја рођена са Есхилом почетком 5. века старе ере, док је врхунац доживела са Софоклом и Еурипидом крајем столећа. То је био период класичног грчког доба, од 500. до 400. године старе ере,<sup>87</sup> а његови представници су, према речима Алфреда Вебера, ова тројица Атињана који су били најистакнутији међу мноштвом других и „као пороци се уздижу у историји” (VEBER 1987: 81).<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> И Слезак означава Есхила као „творца трагедије”, иако запажа да он није створио нову форму јер је тај књижевни облик постојао већ сто година после Солона (SLEZAK 2012: 144), атинског државника и књижевника (648–558. п. н. е) који је познат по елегијама са актуалним политичким тенденцијама. Есхилов допринос је у томе што ју је „уздигао на такав ниво према којем је морало да се равна свако песништво са вишим захтевима” (Ibid).

<sup>87</sup> Вебер трагедију смешта у три историјска периода: доба „такозваних маратноских бораца негде до 461.”, „тридесетогодишња Периклова епоха”, и потом доба од Периклове смрти до атинске катастрофе 404. године старе ере (VEBER 1987: 245).

<sup>88</sup> Од великог броја комада, остале су сачуване свега тридесет и две трагедије – од Есхилових деведесет (по имену познатих седамдесет девет), сачувано је само седам: *Хикетиде* (у неким преводима *Прибеглице*, *Прибегарке*), *Персијанци*, *Војевање седморице на Тебу* (*Седморица против Тебе*), *Везани Прометеј* (*Оковани Прометеј*), *Агамемнон*, *Хоефоре* (*Покајнице*, *Жртва на гробу*) и *Еумениде* (ЂURIĆ 1951: 276), од Софоклових сто тридесет (по имену познатих сто четрнаест) такође седам: *Ајант*, *Електра*, *Цар Едип* (у неким преводима *Краљ Едип*), *Антигона*, *Едип на Колону*, *Трахијанке* и

Узевши у обзир скромни број сачуваних дела тројице трагичара у односу на импозантни број написаних, можемо оправдати сумњичавост Идит Хамилтон: „Тек сићушни део свега што су Грци учинили стигао је до нас и немамо начина да сазнамо располажемо ли оним најбољим. А било би чудно да располажемо” (HAMILTON 2013: 10). Но, Јован Христић нас одлучно разуверава, у раду „Проблем трагедије”, тврдећи да сачуване драме и имена тројице трагичара нису дошли до нас случајно, нити је, пак, случајно што су од осталих трагичара који су писали у великом веку грчке трагедије до нас дошла само имена, понеки наслов и понеки одломак: „Иако је много шта вредно нестало, оно што је остало без сумње је вредније, ма колико се наша релативистичка схватања тешко мирили са том чињеницом” (HRISTIĆ 1984: 435–436). Стога, и поред неоспорних губитака, историја „ипак уме да сачува и оно без чега се не може и чија вредност не мора увек изнова да се потврђује и доказује”, закључује Христић (Ibid). А у делима ове тројице трагедиографа најјасније се сагледава духовна надмоћ Грка, пише у наставку Идит Хамилтон заборављајући раније исказани релативизам.<sup>89</sup>

Северноамеричка класична филолошкиња потом истиче да се питање трагедије није тицало само писаца, већ и читавог грчког народа из 5. века старе ере, оних људи који су „до те мере осетили у себи склоност према трагичном да су се окупљали, чак и до тридесет хиљада њих, да гледају позоришне представе”, а грчки песнички геније препознао је њихову претензију и кроз трагедију „допро и открио оно што је у њима почивало најдубље”. Из тог разлога је трагедија особито грчко остварење – Грци су је „први појмили и уздигли до врхунаца” (HAMILTON 2013: 171). Како смо видели, трагедија је постала део јавне манифестације, организоване под окриљем државе којој су присуствовали најшири слојеви атинског друштва, те је задатак трагичара био јасан: није се могао задржавати на представљању појединости које би интересовале само припаднике одређеног дела публике, већ је морао да тежи ка универзалном проналазећи најефикаснија средства којима би допрео до свих гледалаца – „требало је

---

*Филоктет* (Ibid, 297), док је од укупног броја Еурипидових драма који није коначно установљен, али се сматра да није испод осамдесет осам (подаци варирају између седамдесет пет и деведесет две), сачувано свега осамнаест: *Алkestида*, *Андромаха*, *Бакхе*, *Електра*, *Ифигенија на Тауриди*, *Ифигенија у Аулиди*, *Ијон (Јон)*, *Медеја*, *Орест*, *Прибеглице (Хикетиде, Прибегарке)*, *Рес*, *Тројанке*, *Феничанке*, *Хекаба*, *Хелена*, *Херакле (Махнити Херакло)*, *Херакловићи (Хераклова деца)*, *Хиполит* (Ibid, 323–324).

Према Веберу, бројеви се разликују и код других трагичара: Есхил је написао од осамдесет до деведесет комада од којих је сачувано седам, Софокле сто тринаест од којих је сачувано седам, а Еурипид деведесет два од којих је сачувано осамнаест (VEBER 1987: 259).

<sup>89</sup> И Идит Хамилтон означава Есхила, а не Теспиду, као првог писца трагедија (HAMILTON 2013: 172), док Лора Свифт подсећа како Есхилу и Софокле у Аристофановим *Жабам* одаје исто признање (SWIFT 2016: 13).



да гане све, и то одмах”.<sup>90</sup> Универзалност се постизала одабиром нарочите форме – дијалогом између ликова и учешћем хора, и представљањем познатог садржаја – мита (DE ROMILLY 2018:17\*).

Због тога је било неопходно да се митови, као непроцењив доказ грчких друштвених и религијских вредности присутних у друштву у оквиру којег и за које су трагедије и биле писане, како примећује Брајан Викерс (Brian Vickers) у књизи *Ка грчкој трагедији: драма, мит, друштво (Towards Greek tragedy : drama, myth, society)*, употребе као главни материјал за изградњу трагичких заплета (VICKERS 1973: 165). Митови су представљали старе и у народу добро познате приче, с лако схватљивим и не претерано комплексним сижеима које су могли разумети и духом најпростији гледаоци, те су с те стране нарочито погодвали за сценско представљање.<sup>91</sup> Зато значај мита за трагичког песника треба сагледати и у томе што је мит представљао опште добро народа коме се песник преко трагедије обраћао, што је као лична и најдража народна баштина посредовао између обичног народа и високог песништва образованих људи, напомиње Лески (LESKI 1995: 64–65).

Отуда Слободан Лазаревић закључује да је веза драме и позоришта са грчким митом двострука: најпре због тога што се позориште развило „из оргастичких крвавих светковина у част бога Диониса”, а онда и због тога што су грчки трагичари одговоре на битна питања човековог постојања – „шта човек јесте, шта га одређује, колике су му моћи, где је смисао његовог живота – тражили у многобројним космогонијским, теогонијским и херојским митовима” (LAZAREVIĆ 2001: 28). А мотиви и теме изворних митских предања, како нас је овај аутор подсетио на почетку студије, „нису обична и дневна питања живота, већ најсложенији проблеми и егзистенцијалне апорије о пореклу и смислу постојања света и човековом положају у њему” (Ibid, 13). То значи да се са рођењем трагедије из мита митски свет претворио у сценски конструкт, а да су митови постали повод за постављање важних животних питања. „Због своје алотропне универзалности”, завршава касније Лазаревић, „митови су били стална стваралачка провокација за старогрчке трагичаре, и то је друга, до данас остала важна веза драмске

---

<sup>90</sup> « La tragédie obéit même à des contraintes plus urgentes et plus ambitieuses : il lui faut émouvoir tout le monde, et tout de suite » (DE ROMILLY 2018: 16\*).

<sup>91</sup> Петар Буријан (Peter Burian) у тексту „Мит у митос: обликовање трагичког заплета” („Myth into mythos : the shaping of tragic plot”) подсећа на ваљано запажање старогрчког комедиографа Антифана: „Трагедија је на сваки начин благословена уметност јер су њени заплети познати публици и пре него што ико проговори. Песник само треба да подсети гледаоце. Потребно је само да кажем „Едип” и сви ће знати наставак: оца Лаја, мајку Јокасту, њихове синове и кћери, шта ће Едип доживети и шта је урадио” (BURIAN 1997: 183).

уметности и митова које су створили стари Грци” (Ibid, 28). Овде лако можемо закључити да, иако се грчки човек у духовном и интелектуалном смислу удаљавао од оквира старе религије и митског начина размишљања, његова потреба за митом није јењавала. Остала је једнако снажна, можда чак поставши и израженија захваљујући популаризацији трагедије.

Ипак, неопходно је нагласити да мит није био трагичан сам по себи. Иако је преносио приче које су се тичале људског делања и страдања, оне су тек посебним књижевним обликовањем и постављањем на сцену позоришта на обронцима Акропоља почетком 5. века постале суштински трагичне. Особити карактер трагичких представа, како у другом тому студије *Мит и трагедија у античкој Грчкој (Mythe et tragédie en Grèce ancienne, 1986)* објашњавају Вернан и Видал-Наке служећи се Плутраховим терминима, огледа се у спајању и развијању *mythos*-а, тј. „повезаног заплета који приповеда неку легендарну повест” и *патетике* „са свом прописаном озбиљношћу и величанственошћу” (VERNAN, VIDAL-NAKE 1995: 20). Стога, бићемо слободни да извршимо инверзију тврдње коју француски професори износе у првом тому студије и рећи да *мит није трагедија*.<sup>92</sup> Он то постаје тек након специфичне књижевне обраде.

### 3. 3. Трагичка обрада мита

Митови у којима је трагедија проналазила свој садржај, а које Милош Ђурић одређује као приче о боговима и херојима „забележене у Хомеровим, нарочито у кикличким и сродним епопејама, затим у Хесоидову *Каталогу жена* и хорској лирици” (ЂУРИЋ 1951: 277), нису по себи били тенденциозни, а ни трагични. Трагедиографи, почев од Есхила, правили су их таквима, и то од доба када су примитивна веровања почела бити потискивана од стране новог схватања живота и ствари „створеног друштвеним и просветним развитком после Хомера и озбиљном борбом за унутрашњу и спољашњу слободу у првих педесет година атичке демократије”, појашњава Ђурић (Ibid). Зато се, према мишљењу француских аутора, трагедија јавља онда када се „мит почиње посматрати оком грађанина” (VERNAN, VIDAL-NAKE 1993: 24).

Одатле произилази да употреба мита прати развој трагедије, а са њим и демократије, како запажа Жаклин де Ромији (DE ROMILLY 2018: 17\*), док Слободан Лазаревић примећује да се мит, иако му је прва појава у обреду, у ствари „рађа тек његовом појавом као профана прича у заједници, кад губи свој сакрални карактер,

---

<sup>92</sup> „Трагедије нису митови, разуме се” (VERNAN, VIDAL-NAKE 1993: 5).

своју тајну за непосвећене” и кроз трагедију почиње да се приказује целокупној заједници (LAZAREVIĆ 2001: 28–29). Осврћући се у том светлу на трагедију, Вернан и Видал-Наке као један од три плана на којима је изменила хоризонт грчке културе<sup>93</sup> наводе план друштвених установа – „могло би се рећи да је трагедија град који себи прави позориште, који себе поставља на позорницу пред целокупним грађанством” (VERNAN, VIDAL-NAKE 1995: 25–26).

Ричард Бакстон (Richard Buxton) у књизи *Митови и трагедије у контекстима античке Грчке* (Myths and Tragedies in their Ancient Greek Contexts) указује на то да су митови обрађивани у трагедијама бирани с посебном пажњом јер су са трагедијом постали носиоци правне и политичке мисли полиса (BUXTON 2013: 148).<sup>94</sup> Политичко освешћивање грађана ојачано је приказивањем познатих митских прича које су аутори уређивали тако да преносе одређене идеолошке поруке које је публика требало да препозна и правилно протумачи.<sup>95</sup> Као што каже Бакстон: „Град изнова прича мит, на другачији начин, како би чуо сопствени глас у давној причи”.<sup>96</sup> Социополитичко освешћивање грађана постављало је нови изазов пред трагедиографе који су сада морали да послушају интересовања публике како би се преко сценских приказивања митова укључили у креирање и усмеравање друштвене мисли. За разлику од комедије која кроз сатиру и критику директно коментарише свакодневне догађаје и исмева водеће политичаре, трагедија то чини на посредан начин, приказујући давне догађаје из митова који се нису одиграли у Атини. Лора Свифт у књизи *Грчка трагедија: теме и контексти* бележи да се мит „одигравао у такозваном ‘херојском добу’ чија је тачна хронологија у односу на савремени свет била нејасна” што је омогућавало да се створи одређена дистанца, а са њом и „безбедан простор да се истраже потенцијално болне идеје”.<sup>97</sup> Тако, објашњава Слезак, захваљујући просторно-временском измештању, трагедија остварује могућност да говори о потребама полиса „на померен, квазиапстрактан начин”; у њој се приказује „митска древна историја Атине у смислу нове политичке стварности” (SLEZAK 2012: 120).

---

<sup>93</sup> Преостала два плана су план књижевних форми и план људског искуства (VERNAN, VIDAL-NAKE 1995: 26) о којима ће бити речи касније.

<sup>94</sup> Сродну идеју износе и Вернан и Видал-Наке (VERNAN, VIDAL-NAKE 1993: 14).

<sup>95</sup> Више о односу мита и политике у различитим временима и поднебљима, као и о модерним покушајима политизације грчких митова, у зборнику радова Мит и политика (*Mythe et politique*), в. (JOUAN, MOTTE 1990).

<sup>96</sup> “The city retold the myth all over again, in a different city way, so as to hear its own voice in a tale of long ago” (BUXTON 2013: 148).

<sup>97</sup> “Myths took place in the so-called ‘heroic age’, whose exact chronology relative to the contemporary world was vague. This creates a sense of distance, and so offers a safe space to explore painful ideas” (SWIFT 2016: 26).

У том контексту француски професори Вернан и Видал-Наке предочавају да свет трагедије стоји између два света – између света мита „који се сада схвата као да припада једном минулом, али у свести људи још присутном времену” и савременог тренутка обојеног „новим вредностима које је тако брзо развила држава Писистрата, Клистена, Темистокла и Перикла” (VERNAN, VIDAL-NAKE 1993: 5). Аница Савић-Ребац у студији *Античка естетика и наука о књижевности* износи слично запажање: митови су за трагичаре били носиоци старог система вредности, превазиђених друштвених односа, религијских веровања, етичког понашања и сл., те су их они „модернизовали”, односно, прилагођавали савременим околностима трудећи се да продубе „смисао тог старог митског дела у смислу свог доба” (SAVIĆ-REBAC 1955: 118). Сретен Марић придружује се идеји да трагедија настаје на великој прекретници човековог духа и начина мишљења, те запажа да митови служе само као „подлога” преко које трагичари тумаче актуалну проблематику, због чега се у трагедијама „чак и не ради о миту као таквом, него о његовом тумачењу” (MARIĆ 2008: 10).

Питер Буријан тврди да је мало трагичара који само препричавају приче на познат начин: како би успели да превазиђу очекивања публике, изненаде је и гану старим митским причама, они их у свакој новој драматизацији мењају и изнова обликују. Промене се најчешће тичу мотивације и карактеризације ликова, неретко и места и редоследа догађаја, мада се кључни елементи приче ипак морају задржати.<sup>98</sup> Можда најекстремнији пример промене митског сижеа јесте Еурипидова трагедија у којој Антигона не само да се спасава смртне казне, већ и бива срећно удата за Хемона коме рађа сина (BURIAN 1997: 184–185). Слично запажање о слободи „поетског уобличавања” која омогућава трагичарима да мит могу прекројити за своје потребе проналазимо и код Марића: он наводи пример Софокла који је измислио Едипово самокажњавање о коме у легенди о Едипу нема ни помена (MARIĆ 2008: 10). Због тога Буријан оправдано примећује да трагичаре треба називати иноваторима и, штавише, митотворцима (BURIAN 1997: 184–185).

Жаклин де Ромији зато и вели да је још од Хомера, преко лиричара, а нарочито код класичних трагичара, било јако важно изабрати одговарајуће митове како би могли задобити жељене вредности: „Требало је изабрати, одбацити сувишно, реконструисати”, прецизна је нешто касније Де Ромији (DE ROMILLY 2018: 35\*), поентирајући потом да су трагичари из 5. века старе ере „одабрали, очистили и

---

<sup>98</sup> О самом поступку изградње трагичког заплета, в. (BURIAN 1997).

трансформисали” изворне митове и хиљадама свесних или несвесних интервенција створили „трагичке митове” (Ibid, 48\*). Мит је до те мере трансформисан кроз трагедију да је остао само окосница приче, тек скица којој су контуре давали ауторски додаци – придодати или измењени догађаји, ликови, изградња мотивације и психологије ликова и сл. У том светлу и схватамо запажање ове француске ауторке да када говоримо о грчким митовима заправо говоримо о митовима у књижевности (Ibid, 27\*), односно, књижевним митовима како смо их у претходном поглављу дефинисали, јер су до нас стигли модификовани и развијани кроз књижевна дела, нарочито кроз класичну трагедију (Ibid, 33\*). Де Ромији прецизира и то да трагички мит не настаје једноставном мењањем значења постојеће митске приче, већ тако што аутор саму причу са намером управља и модификује користећи је као посебан језик којим изграђује одређено значење (Ibid).

Посматрајући трагичке обраде митова из тог угла, можемо разумети због чега сваки комад представља јединствену уметничку творевину, уникатно ауторско дело, чак и онда када обрађује раније толико пута прерађени мит. Разумљиво је да нас трагедија с познатим митским сижеом не може изненадити неочекиваним следом догађаја, али је неопходно да нас узбуди јер на том ефекту почива трагичко дејство. На пример, и пре него што чујемо делфско пророчанство, сви добро знамо да ће Едип убити свог оца и оженити се својом мајком, а опет сваки пут задрхтимо пред тим узнемирујућим догађајима. Жаклин де Ромији управо у томе препознаје посебну карактеристику грчке трагедије која почива на потреби да се унапред наговести крај, било преко приказивања познате митске приче, било преко пролога који на почетку објашњава мање познате митске догађаје: како је крај увек познат, суштина трагичког ефекта није у изненађењу, већ је у смислу и тумачењу радње (DE ROMILLY 2018: 225–228\*). Сличан разлог наводи и Свифт: то што је митска прича била позната гледаоцима омогућавало је да се минимално време утроши на објашњавање ко су ликови у трагедији, док је, с друге стране, публика уживала да посматра шта песник може учинити са њеним омиљеним јунацима (SWIFT 2016: 26). Додатно, Жан Дивињо вели да је писање трагедије необично причање митске приче, односно, „поетизовање онога што мора да се догоди”: успоравање, одлагање краја или неког догађаја који је известен и свима познат, изазива напетост и узбуђење, а песник додатно изграђује причу дајући разлоге одређеним поступцима ликова чиме одговара на питање да ли је ланац тих догађаја одиста био неминован (DIVINJO 1978: 325).

Осим тога, не треба заборавити да митске приче и ликови нису скамењени, пише Лора Свифт, а треба бити и свестан чињенице да су детаљи о њима и развој догађаја варирали у односу на географско подручје, као и на тип медија преко којег су митови преношени (SWIFT 2016: 29). „Важно је да се ослободимо идеје да постоји један ‘исправан’ начина да се исприча мит”, закључује ауторка, „или да има нечег необичног у томе што су их трагичари прилагођавали својим потребама”.<sup>99</sup> Зато Буријан објашњава да су „наративни обрасци” (“story patterns”) флексибилни, те да писац задржава одређену слободу у изградњи приче, а да се код гледалаца ствара тензија јер имају одређена очекивања у погледу њеног развоја. Та очекивања постају изневерена онда када аутор направи извесна одступања у сижеу, па изненади гледаоце променом одређених елемената митске приче или развоја догађаја. „Изневеривање очекивања” (“disruption of expectations”) према Буријану јесте од велике важности за изградњу трагичке радње јер отвара простор у коме познати мит може да оствари ново религијско, етичко, друштвено и политичко значење (BURIAN 1997: 190).<sup>100</sup>

Тој идеји треба додати запажање Брајана Викерса да су трагичари митове трансформисали како би искритиковали традиционални систем вредности и дотадашња тумачења (VICKERS 1973: 303), те познату причу изградили на сасвим новој идеолошкој основи. Критички приступ миту који подразумева да аутор самостално одлучује о садржају и његовој етичкој вредности која ће бити пренета кроз трагедију, развија се паралелно са еволуцијом човекове (само)свести и његовим духовним развојем. Најбоље се огледа у критичком ставу који трагичар заузима пред стубовима атинског друштва – пред односом човека према боговима и пред његовом визијом грађанско-демократског живота. Познаваоци и тумачи хеленске књижевности сагласни су у идеји да се новооткривени отклон према религији и њему саобразни политичко-социјални идеали у 5. веку старе ере експоненцијално могу испратити кроз дела тројице трагичара.<sup>101</sup> Олга Фрејденберг подвлачи да је са моделовањем митова трагедија почела нудити проблеме етике и стварати песничке алегорије коришћењем видљивих форми стварности, те да се постепено од приказивања стварности прешло на

---

<sup>99</sup> “It is important that we rid ourselves of any idea that there is a ‘correct’ way to tell a myth, or that the tragedians were doing anything unusual when they adapted one to suit their ends” (SWIFT 2016: 29).

<sup>100</sup> И овде препознајемо обресе Јаусове теорије о *хоризонту очекивања* (в. фусноту бр. 49) као предуслову који упућује публику на одређен облик рецепције књижевног дела (JAUS 1978: 10), мада је јасно да антички реципијент своје искуство и естетске оквире од којих је тај предуслов сачињен, углавном изграђује на гледању, а не читању трагедије.

<sup>101</sup> Њихове морално-религиозне и социјално-политичке погледе резимира Милош Ђурић на следећим страницама: Есхил (ЂУРИЋ 1951: 277–282; 282–289), Софокле (Ibid, 297–299; 299–309), Еурипид (Ibid, 330–336).

њено тумачење (FREJDENBERG 1987: 228–229). И не само то, додају Вернан и Видал-Наке: иако укоренења у друштвену стварност, трагедија ипак није нудила њен пуки одраз, већ је била повод за њено преиспитивање (VERNAN, VIDAL-NAKE 1993: 23).

Имајући у виду раније објашњење да је развој трагедије пратио развој демократије, читамо Ђурићеву констатацију да се на формалном плану развоја нарочито издваја једна промена: „приснија веза трагедије са демократско-државним животом отпочиње онда када се место професионалних певачких еснафа појављује хор атичких грађана” (ЂURIĆ 1951: 247). Немачки књижевни критичар и песник Аугуст Вилхелм Шлегел (August Wilhelm Schlegel) објашњава да је због пробуђеног републиканског духа било неопходно увести јавност у трагедију како би њена радња могла бити потпуна, а то је учињено управо увођењем хора који представља „општи национални дух” и „опште људско саучествовање”. Тако је хор, закључује Шлегел, идеализовани посматрач који кроз лирски израз стварном гледаоцу „саопштава његова лична осећања и тиме га узноси у регионе размишљања” (ŠLEGEL 1984: 78). Тако је преко хора *demos* ступио на сцену и добио право да реплицира хероју.

Вернан и Видал-Наке објашњавају да хероју, као лику из славног и давно прошлог доба туђег положају савременог грађанина, сада противтежу чини хор као представник грађанске заједнице чија је улога да „својим бојазнима, надама и судовима изрази осећања гледалаца” (VERNAN, VIDAL-NAKE 1993: 13). Шпенглер (Oswald Spengler) стога и каже да је хор заправо „паратрагедија јер би без њега *ethos* био немогућ”, односно, да се карактер у трагедији развија преко става који заузима у односу на хор (ŠPENGLER 1984: 164). На тај начин, настављају француски професори, кроз размену реплика између хероја и хора долази до сукобљавања старог и новог духовног поретка, до ревидирања етичких ставова и, најзад, до конституисања нове друштвене мисли својствене становницима грчког полиса у 5. веку старе ере. Одатле произилази тврдња да се „трагедија ипак дистанцира од митова о херојима, којима се инспирише, и врло их слободно транспонује. Она их преиспитује. Херојске вредности, древне религијске представе, суочава она с новим начином мишљења, које обележава наступање права у оквиру државе”. Хероји, као људи племенитог рода који „на плану вредности, друштвених обичаја, облика побожности, људских понашања”, за државу заправо представљају „управо оно што је она морала да осуди и одбаци, пртив чега је морала да се бори да би се успоставила, али представља и полазиште у њеном конституисању, с којим остаје дубоко солидарна” (VERNAN, VIDAL-NAKE 1993: 13).

С тим у вези, аутори „Увода у читање грчких трагедија” веле да су трагичари за ликове позајмљивали хероје из традиционалних извора јер су тако добијали на уверљивости, али да су ипак имали велику слободу у обради мита (TOPALOVIĆ, BRKIĆ 1990: 9). У прилог томе Ђурић примећује да је „трагедија апсолутизам својих јунака, који је извор њихове пратрагичности, разбија о снагу друштвеног живота и с највиших индивидуалистичких висина преноси га у жагор друштвене ширине и слободну приређеност и сарадњу друштвених снага” (ЂURIĆ 1951: 248). У атмосфери ослобађања атинског народа од тирана, у позоришту као одразу друштвеног организма морало је доћи до тријумфа слободарског духа. Човеково ослобађање од ауторитета државе и религије подразумева преиспитивање њихових апсолутних права, самог поретка света и Зевсове правде, а тиме се осветљава и проблем веће или мање одговорности човека за своје делање, веле француски аутори (VERNAN, VIDAL-NAKE 1993: 32–33). Услед оснаживања нове друштвено-ангажоване мисли, измењених моралних ставова и односа према боговима, атински грађанин се удаљава од традиционалног интерпретативног оквира херојских митова и наслеђених вредности. Као што је развој човекове самосвести, психологије и духовности утицао на развој и садржинско обликовање митова, што смо настојали објаснити у претходном поглављу, тако сада можемо приметити да се сличан процес догодио на еволутивном путу трагедије – митови које је обрађивала бивали су све удаљенији од изворног контекста, а настојање да се кроз трагедију прилагоде новим духовним тежњама и друштвено-политичким идеалима постајало је све јаче.

Шлегел коментарише да су стога трагичари у духу нових демократских вредности „републиканизирали оне херојске породице и то на тај начин што су њиховим збивањима додавали или главаре из народа или друге личности које су представљале нешто слично” (ŠLEGEL 1984: 78). Али, временом је то престало бити довољно. Трагички хероји морали су сасвим сићи са пиједестала на који их је митолошка традиција поставила. Мада је Шлегел обара, интересантно је запазити тезу да су песници-републиканци за главне личности трагедије које пате и страдају намерно бирали монархе као би се наслађивали њиховим мукама и тако извршили неку врсту одмазде (Ibid, 80). Сигурно је да нам грчки трагичари из сасвим другог разлога приказују пропаст краљевских породица: они хуманизују хероје преко патње која је заједничка краљу и обичном човеку. Зато Шлегел бележи да нам трагичари „у краљу приказују човека” и да кроз његов „сујетни сјај” у ствари „показују душу растрзану страстима” (Ibid, 81) која лежи у свакоме од нас. Баш као што опажа Рафаел (David



Daiches Raphael), гледајући страдање јунака, схватамо да је он „човек попут нас самих” и у њему препознајемо „сопствене људске слабости” (RAFAEL 1984: 353). Трагедија тако постаје огледало човековог духовно-емоционалног живота.

Стога, као што смо видели на почетку овог поглавља, многи аутори означавају Есхила, а не Тесписа, као творца трагедије. Вебер појашњава да је његов допринос у еволуцији трагедије то што ју је претворио „у израз једног новог, управо трагичног виђења постојања, којим је трагично чињеничко стање мита одвојено од његове пуне чињеничности и уздигнуто на висину органа сасвим општег, данас бисмо рекли егзистенцијалног осветљавања безданâ постојања” (VEBER 1987: 214). Мит сам по себи није био трагичан, већ га је Есхил начинио таквим: код њега је све постављано као проблем, наставља Вебер, и све је доведено у питање, а великани који страдају пред налетима судбине представљени су као узвишени представници човечанства. Они су „репрезентанти оног великог уобличеног у човеку”, „оног што надилази нешто обично, чиме су учесници и хор усхићени, па тако настаје повод за провалу оног битног за човека, његове патње и његове проблематике”. На тај начин представљање патње и страдања ликова који су носиоци „топлог, људског *ми*” постаје повод за трагично виђење бивствовања (Ibid, 215).

Мада је трагично присутно и пре настанка трагедије, нарочито код Хомера,<sup>102</sup> Лески објашњава да је еп за њега био тек предигра; кулминацију доживљава у

---

<sup>102</sup> Према Веберу, трагично виђење бивствовања јавља се у тренутку преласка са колективне на индивидуалну свест, онда када је човек престао да прихвата силе судбине такве какве су, проистекле из његових митских и магијских представа, почевши изражавати жељу да их докучи и добије одговор на питање смисла свог бивствовања и делања (VEBER 1987: 51–52). Трагично, дакле, представља „тумачење бивствовања које у једном одређеном тренутку, и само на једном једином месту, произишло из тока историје”, али је потом „добило ранг и продужило да дејствује као нешто важеће што, иако није филозофски поткрепљено, ипак, има метафизичко место у начину оријентисања људи у погледу своје егзистенције” (Ibid, 23). Временом се феномен трагичног одвојио од трагедије и књижевних форми уопште, те је, у значењу које је и данас присутно, постао општа „ознака судбинских токова” (LESKI 1995: 9).

Мада је, очигледно, трагичност као суштина трагедије постојала од зачетака ове књижевне врсте, Флоранс Дипон (Florence Dupont), у предговору за књигу *Грчке трагедије на модерној сцени: позоришна утопија (Les tragédies grecques sur la scène moderne : une utopie théâtrale, 2004)* ауторке Патрисије Васер-Легање (Patricia Vasseur-Legangneux), вели да ће тек немачка идеалистичка философија (Кант, Фихте, Шелинг и Хегел) осмислити концепт трагичног као апстракцију која је у потпуности независна од сваке материјалне форме (DUPONT 2004). Стога Џорџ Стајнер (George Steiner), у студији *Антигона (Antigones, 1984)*, каже да са Француском буржоаском револуцијом долази до круцијалне промене у философији јер су од тада сви велики филозофски системи стварани као трагични: од Фихтеа и Хегела, преко Маркса, Шопенхауера, Ничеа, Фројда, Хајдегера, мислиоци кроз различите метафоре промишљају теолошко питање првобитног пада (STEINER 1990: 2–3).

Све до тада се придев „трагично” (фр. *tragique*, гр. *tragikos*, лат. *tragicus*) односио на материјалне елементе који су сачињавали изведбу – трагични костим, трагични песник, трагични глумац, трагични стихови и сл; тек ће крајем 18. и почетком 19. века придев „трагично” означавати „визију света који је поробљен Судбини”. /« Ce n'est donc qu'avec le début du XIX<sup>e</sup> siècle que le tragique qualifie toute vision déchirée d'un monde asservi au Destin » (DUPONT 2004: 12).

трагедији поставши неодвојив од њене форме (LESKI 1995: 9) која, додајмо, представља специфичну обраду митског наслеђа. Она подразумева да се прича из мита уметнички обради тако да кроз трагедију „осећајно доживимо чин због кога је радња те приче ушла у легенду”, вели Дивињо, као и да се из колектива на сцену издвоји једна „изопачена личност” која је кривац, можда и злочинац, али је пре свега носилац индивидуализма јер свесно пред гледалиштем преузима на себе одговорност (DIVINJO 1978: 323–324). Тако је трагедија старе Грке учила индивидуализму, личној одговорности, чак и вољи, што представљала преседан у њиховом схватању сопства. Због тога француски професори кажу да је „изум” трагедије у вези са настанком трагичне визије – новог начина на који човек себе схвата и поставља у односе са светом, другим људима и боговима (VERNAN, VIDAL-NAKE 1995: 96).

Но, са развојем трагедије, од Есхила, преко Софокла, па до Еурипида, развијала се и мењала идеја о трагичности, односно, њихов „трагички поглед на свет”, „трагичка визија” или „трагика философија”. Жаклин де Ромији, у „Гркој трагедији”, прецизира да је код Есхила трагедија заснована на проблему кривице и испаштања пред божјом правдом, код Софокла се односи на усамљеног хероја који носи врлину неког идеала и улази у сукоб са боговима, да би код Еурипида попримила облик страсти која мучи човека и утиче на његово расуђивање (DE ROMIJI 1984: 517). Нешто је одређенији Јован Христић, у раду „Проблем трагедије”: трагичност зависи од начина на који доживљавамо човека и његово положај у свету. Есхил човека посматра као део племена, обележен је породичним проклетством и наследним злочинима; Софокло човека развија као херојску личност која по сваку цену жели потврдити своју индивидуалност; Еурипид представља човека заточеног у свету мржње и суровости (HRISTIĆ 1984: 434). Тако еволутивни пут трагичности прати развој човека од слуге богова, преко хероја који им се супротставља, па до слободне индивидуе која се води сопственим осећањима. Средишња етапа јесте кључна јер представља прелаз између два екстрема.

Хероји, као највећи међу људима, имали су задатак код Софокла да одреде човеково место у свету тако што ће одмерити његове снаге наспрам божијих, објашњава Слободан Лазаревић у књизи *Преиначење митског обрасца*: херој се због оног божанског у себи не задовољава осредњим и на њему не остаје, „већ по диктату

---

Међутим, за разлику од француског језика који познаје само један облик придева – « tragique », у српском језику се та важна значењска разлика може фино изразити дистинкцијом између придева „трагичко”, као оно што се односи на трагедију као књижевно-сценски спектакл и њене материјалне елементе, и придева „трагично”, који се односи на философску апстракцију посебног виђења света и човековог положаја.

своје изузетности он прекорачује границу која му је одређена и стиже у простор који му није додељен” и тада бива кажњен (LAZAREVIĆ 2001: 29). Јунак је *hamartion*, *adion* – кривац, преступник, безаконик, безбожник који промишљено изабрао да почини прекршај, веле француски аутори (VERNAN, VIDAL-NAKE 1993: 42), те је његова трагична кривица или *hamartia* – грех-љага, душевна болест, бунило које шаљу богови, али која је ипак почињена са његовом намером и одговорношћу (Ibid).<sup>103</sup> Тако трагедија поставља питање човекове одговорности и представља јунака у тренутку доношења одлуке да одмери снагу са божанским силама, да искуша судбину.

Али, сукоб између човека и богова, односно, слободне воље и судбинске предодређености, тј. фаталности, који је у основи трагичног, не може бити срећно разрешен. Трагичност не признаје никакво решење, милост или искупљење, те јунак неминовно страда и бива кажњен због своје прекомерности и охолости – *hybris*-а. Да би уопште било трагедије и „трагичног узбуђења”, према Полу Рикеру, потребно је да јунак искуша чврстину своје слободе супротстављајући се судбини. Али, иако нам се чини да човек тако успорава дејство немилосрдне судбине, те да је борба неизвесна, она то није – судбина је неумољива и коначно мора сломити и најславнијег међу нама (RIKER 1984: 329–331).<sup>104</sup>

Ту долазимо до сазнања да насупрот трагичног јунака који је, како примећује Фрај, у есеју „Мит јесени: трагедија”, у књизи *Анатомија критике: четири есеја*,

---

<sup>103</sup> Међутим, Грлић је мишљења како Аристотел јасно показује да „у трагедији не може бити индивидуалне казне” према којој би страдање јунака означавало извршење неке индивидуалне правде за њега, већ да је реч о о извршењу „више, судбинске, неотклоњиве правде чије жртве могу бити управо најправеднија лица” (GRLIĆ 1974: 73). То би онда значило да трагичност не зависи нужно од неке погрешке коју јунак чини, већ да је трагична кривица, заправо, кривица без кривца, „нехотична, невина кривња” јер је последица трагичног сплета околности које није скривио онај који страда, „већ је судбински, неотклоњиво, наиндивидуално увјетован” (Ibid). Овоме треба придодати запажање Жан-Мари Доменака (Jean-Marie Domenach), из књиге *Повратак трагичног (Le Retour du tragique, 1967)*: кривица може бити и наслеђена, попут породичног напита; јунак некада греши потпуно несвесно, готово интуитивно, јер му је грех у крви (DOMENACH 1973: 25).

Доменак стога нешто касније закључује да трагедија осцилира између два наизглед контрадикторна екстрема: између света хероја, који су узвишени и спремни да страдају због слободе и части или су, додајмо, кажњени због одређеног свесно начињеног преступа, и света тешке и строге фаталности у коме су грешке несвесне, а казне незаслужене (DOMENACH 1973: 42).

Но, ваља се сетити и онога што подразумева грчки концепт *nemesis*, а то је, како објашњава Нортон Фрај, у есеју „Мит јесени: трагедија”, у књизи *Анатомија критике: четири есеја (Anatomy of Criticism: Four Essays, 1957)*, освета људи, духова, божанства, божанска правда, случај, судбина или логика догађаја: немезис подразумева успостављање равнотеже, коју је јунак претходно нарушио, а које не дотичу морални квалитети присутне људске мотивације (FRAJ 2007: 249).

<sup>104</sup> Стајнер, у *Антигонама*, бележи да је Шелинг први у поступањима ликова из грчких трагедија пронашао решење за човекову трагичну позицију: мада је унапред поражен од стране супериорнијих судбинских сила, херој им се ипак луцидно супротставља дефинишући тим отпором своју човечност (STEINER 1990: 2–3). Тако ће се посткантовске теорије у метафизици и психологији развијати на шелинговим категоријама „слободе”, „судбине”, динамике човековог „ја” и његовог „супротстављања” (Ibid, 3).

„веома велик у поређењу са нама”, ипак „постоји још нешто, нешто осим њега, у поређењу са чим је он мали”. А „то нешто може се звати Богом, боговима, судбином, случајем, срећом, нужношћу, околностима или чак било којом комбинацијом наведеног, али шта год то било, трагички јунак је посредник између њега и нас” (FRAJ 2007: 247). Тиме долази до идентификације публике са ликовима јер схватамо да су они, изложени истим дилемама и патњама, репрезенти читавог човечанства, а да је њихова кривица универзална. Стога Џорџ Стајнер, у студији *Смрт трагедије* (*The Death of Tragedy*, 1961), и вели да су хероји тек наизглед бољи од нас, јер заправо представљају типове обичних људи, а њихов пад је пример човековог подношења судбине; зато трагедија приказује „универзалну драму човековог пада” (STEINER 1979: 20–22).

Управо из тог разлога Шпенглер тврди да се античка трагика не односи на особене личности, већ на „опште положаје”, те да се реч *ethos* погрешно преводи као „карактер” у смислу својства нашега „ја” или својства које одређује догађаје, а да се у ствари односи на појам чији се смисао једва може тачно пренети, те једино описати као „улога”, „став”, „гест” (SPENGLER 1984: 158). Зато је од највеће важности „улажење у игру”, односно, изградња схватања публике да је оно што се приказује на позорници „на некој равни која није реалност и која се мора дефинисати као равна позоришне илузије”, пишу Вернан и Видал-Наке, поентирајући реченицом да је свест о фикцији саставни део драмске представе јер се истовремено јавља „као њен услов и као производ” (VERNAN, VIDAL-NAKE 1995: 100).

Олга Фрејденберг сматра да кључни тренутак за настајање трагедије није у самој „обradi материјала”, већ је у „промени карактера мишљења које је преводило тај материјал у сасвим нову категорију” (FREJDENBERG 1987: 507). Руска филолошкиња даље објашњава да драма настаје у тренутку у коме обредна радња почиње да се „претвара у ‘представу’ саме себе, то јест када постаје сиже за ‘приказивање’ онога што је та обредна радња непосредно ‘показивала’”; „драма настаје када се уместо реалних лица, догађаја и места радње појављују фиктивна лица, сиже и декорације” (Ibid, 507–508). Одатле произилази да је промена односа мита и стварности од изузетне важности за рођење драме. Мит више није представљао суштаствену истину која би се кроз обредне ритуале приказивала публици, нити је задатак трагедије и даље био „да саопштава истину и да пресликава стварност”, вели Бруно Снел: „Управо супротно, сматра се да је ‘обмана’ прикладан поступак драмског писца” (SNEL 2014: 120). Тако је створена фикција.

### 3. 4. Од појединачног ка општем

Иако је трагедија, платоновски речено, постала „сенка сенке”, то не значи да се удаљила од „истине” да би почела приказивати „лаж”. Штавише, познато је још од Аристотела да је неадекватно користити категорије истинитог и лажног када је реч о књижевном стваралаштву јер песник, за разлику од историчара, не треба да говори о ономе „што се истински догодило”, већ о ономе „што се могло догодити” (ARISTOTEL 1966: 16). Стога фикцију која је створена након што се мит одвајањем од ритуала претворио у сиже не треба разумети као поступак песничке инвенције, као измишљање, већ искључиво као специфичан начин перцепције дела, „као начин на који се урања у дело” (« une façon de s’immerger dans le cadre d’une œuvre », објашњава Шарл Делатр (Charles Delattre) у уводу у зборник *Мит и фикција (Mythe et fiction)* (AUGER, DELATTRE 2010: 9\*).<sup>105</sup>

Подразумева се да се поступак „урањања” истовремено односи и на аутора и на реципијента јер обојица приступају делу „као да” је истинито, мада су свесни да није. Тако је са трагедијом створен концепт подражавања стварности који ће Аристотел много касније теоријски одредити као *мимезис*. Фрејденберг бележи да је трагички аутор, почев још од раног Есхила, претворио драму у „мимезис стварности”, излажући догађаје „као” објективно, „као” у животу. „Ту још не постоји жеља да се гледалац ‘превари’, да се принуди да поверује како се пред њим налази аутентичност”, појашњава ауторка, већ „мимезис има карактер објективне ‘уметничке истине’ која јесте измишљотина, сагласна стварности” што је чини „могућном стварности” (FREJDENBERG 1987: 508). То значи, дакле, да нам трагедија нуди мит као илузорну ситуацију, као „стварност преломљену кроз уметникову свест” (Ibid, 509).

Тек незнатан број античких трагедија садржи грађу која није узета из мита или историје, а данас готово да су заборављене трагедије које имају сасвим „измишљене” радње.<sup>106</sup> Шта су то митови пружали драмским песницима, те су им се тако радо враћали? „Позајмљивањем из традиционалних извора песник је постизао да његови ликови добију на уверљивости”, одговарју аутори „Увода у читање грчких трагедија” (TOPALOVIĆ, BRKIĆ 1990: 9). У *Поетици* читамо да је разлог због којих је мит

---

<sup>105</sup> Овај зборник, посвећен односу мита, имагинације и фикције, објављен је под уредништвом Данијеле Оже (Danièle Auger) и Шарла Делатра, у знак сећања на тада недавно преминуле чувене француске хеленисте Пјера Видал-Накеа и Жан-Пјера Вернана, в. (AUGER, DELATTRE 2010).

<sup>106</sup> У „Регистру имена с објашњењима и напоменама” Милоша Ђурића који следи након његовог превода *Поетике*, читамо да прва таква трагедија коју и сâм Аристотел помиње као трагедију са „измишљеном” радњом, јесте Агатонов *Антеј* (ARISTOTEL 1966: 43).

сигурно уточиште за трагедије то што оне треба да приказују оно што се „према законима вероватности могло догодити”, а оно што се „истински догодило” било је испричано у миту, те је несумњиво одговарало критеријуму могућег (ARISTOTEL 1966: 17). Ако се присетимо чињенице да је све до појаве критичког мишљења мит за старе Грке био готово неодвојив од стварности,<sup>107</sup> схватићемо због чега је за песника који је поникао у таквој атмосфери мит, према речима Леског, представљао „свету повест највеће реалности”. Он је песника повезивао са народом и пружао му неопходну (мада, морамо додати, непоуздану) чињеничну основу – „легитимацију стварне егзистенције”, потврду одређених појединости и црта потребну како би изградио ликове који би изражавали и наглашавали ствари од општег значаја (LESKI 1995: 64–65). Сетимо се још да Аристотел инсистира на томе да трагедија треба да приказује опште, а не само појединачно, без обзира на то да ли ће песник приказати „позната” имена и догађаје, или, пак, (ређе) „измишљене” који морају остати у оквирима могућег и вероватног (ARISTOTEL 1966: 16–17).

Најбољи пример за разумевање ове идеје јесте потпуно различита рецепција једине две историјске трагедије. Вернан и Видал-Наке позивају се на Херодотово извештавање да је Фринихово *Заузеће Милета*, написано само две године након насловног историјског догађаја у коме су Персијанци сломили славни јонски град, изазвало такво узнемирење код публике да су сви гледаоци бризнули у плач, а „песник би кажњен са хиљаду драхми глобе зато што је подсетио на националну несрећу [...] и би изречена забрана да ма ко убудуће изводи ту драму” (VERNAN, VIDAL-NAKE 1995: 100–101). С друге стране, Есхил је сасвим успешно у *Персијанцима* представио пораз који је грчка војска претрпела осам година раније у бици код Саламине у којој је и он сам учествовао. Тајна његовог успеха крије се у просторно-културном одступању: за разлику од Фриниха, он није приказивао временски одвише блиске несреће грчког народа, већ персијског, и то мудро користећи формално-сценска решења како би створио посебну „климу предања” у којој се трагички јунаци, иако реалне личности, асимилију са светом некадашњих јунака. Тако трагедија не баца светлост на истинитост скорашњих догађаја, већ су они на позорници измештени у „неко веома удаљено другде” и представљају „одблесак једне одсутности која се приказује као да је ту” (Ibid). Временско-просторни оквири за трагедију не важе. Она, како прецизира Де Ромији, мора приказивати догађаје из неке нереалне и неодређене епохе јер митови из

---

<sup>107</sup> „Чинило се да се истина и лепота, срећа и спокојство, циљ делања и обрасци живота могу налазити само на земљишту где се врзу богови и хероји, и да друге историје и нема” (ĐURIĆ 1951: 249).

којих узима садржај не представљају стварност, већ неку давну и вероватно измишљену прошлост (DE ROMILLY 2018: 19\*). Снел стога вели да драма „одузима миту положај дела стварности”: „све чврсте везе са стварношћу, историјске или савремене, изгледа да су пресечене, а мит се преокреће у један издвојени организам који опстаје једино захваљујући драмској игри” (SNEL 2014: 123).

На примерима две познате историјске трагедије уочавамо две веома важне одлике трагичког жанра због којих је једна успела, а друга није. Најпре, за разлику од историје која се мора држати чињеница, трагедија не представља оно што се доиста догодило, већ на основу историјског догађаја у овом ретком случају, а најчешће на основу митских предања, гради сценарио који набија трагичношћу и значењем – општим, а не појединачним, како нас учи Аристотел. Француски аутори објашњавају да се у трагедији користе „опште позната имена и судбине узорних ликова да би се изградио сценарио, склоп уређених призора, тако да се види зашто постоји пуна вероватност или потпуна нужност да одређени лик предузме одређени начин делања чији ће резултат бити такав и такав”. Тако трагедија с пуном слободом преуређује „материјал из легенде<sup>108</sup> сходно властитим мерилима” и подешава напредовање заплета по поменутих правилима вероватности и нужности. Захваљујући, дакле, „слободи којој јој обезбеђује фикција *mythosa*, она допире до општег” (VERNAN, VIDAL-NAKE 1995: 102) – а управо је то њена друга значајна карактеристика. Због тога Фринихова драма није имала успеха попут Есхилове: он није успео да приказивање појединачног историјског догађаја уздигне на приказивање општељудске несреће и патње које би тако добиле универзалну вредност.

С тим у вези, Ричард Бакстон појашњава да у трагедији акценат није на самим догађајима, већ на њиховим узроцима: трагедија испитује природу херојства, све недаће и дилеме јунака које готово увек подразумевају страдања читавих породица (BUXTON 2013: 123). Но, ти страшни догађаји немају вредност индивидуалног, већ универзалног: „Драматизујући искуства индивидуалаца изван уобичајених оквира

---

<sup>108</sup> Ово није прво термилошко оклевање присутно у литератури када је у питању детерминисање извора из ког трагедија црпе садржај – је ли то легенда или мит. *Критички речник митологије* решава дилему у оквиру одреднице „легенда” (*légende*): главна разлика између легенде и мита јесте то што легенда увек има неку историјску вредност и везује се за историјске личности, док су ликови у митовима вечни, „изнад времена”. Овде се мисли на универзални карактер митова који, за разлику од легенди, нису нужно везани за конкретно географско подручје или временску епоху и у њима се могу појавити и надљудска бића (богови, духови, људи-животиње и сл.) (LE QUELLEC, SERGENT 2017: 1898–1903\*).

Под одредницом „мит” (*mythe*) проналазимо и следеће објашњење: мит је праузор и има универзалну вредност. Када је изгуби, деградира у причу или легенду (LE QUELLEC, SERGENT 2017: 2258–2259\*).

њихових живота, трагедије представљају радње које су истовремено екстремне и репрезентативне – баш као што хор у *Цару Едипу* несвакидашње догађаје који су задесили главног јунака одређује као ‘парадигму’ људског постојања’.<sup>109</sup> Овде је кључно запазити алузију на стих из Софоклове драме у којој хор Едипову судбину назива „парадигмом људског постојања” јер показује да је и сâм аутор био свестан да су митски догађаји само пример на основу кога се поима реалност и разумева људски живот.

У том светлу ваља прочитати Снелово опажање да драма представља „митску истину” или „митску стварност” коју аутор одређује као „догађај испуњен ‘значењем’, значењем које би могло увек поново да оживи” (SNEL 2014: 123). Шпенглер бележи да се реч *mythos* погрешно преводила као „радња”, а да у ствари значи „безвременски догађај” (ŠPENGLER 1984: 158). Сличног је мишљења и Жаклин де Ромији која објашњава да су митови приче које имају „ванвременску вредност” (« *valeur intemporelle* ») и нуде „људску слику коју треба интерпретирати” (« *une image humaine à interpréter* ») (DE ROMILLY 2018: 19\*). Управо ћемо, уколико се вратимо на анализу (не)успеха две историјске трагедије, захваљујући овим опажањима још једном увидети разлоге због којих је Фринихова драма тако лоше дочекана.

У *Критичком речнику митологије* проналазимо дефиниције мита као приче чија је важност и оригиналност у томе што може бити персонификована. Међу њима је и Бидуова која одређује мит као „један посебан текст”, као „неку врсту просторно-временске дигресије која користи речи и синтагме из обичног језика, али семантички удаљене од свакодневних значења”.<sup>110</sup> Ова дефиниција најављује идеју Маргерит Јурсенар (Marguerite Yourcenar) о миту као „универзалном језику” (« *langage universel* ») коју проналазимо развијену код Жаклин де Ромији: управо је преко мита језик трагедије остао „привилеговани израз многих великих људских ситуација” (« *l’expression privilégiée de beaucoup de grandes situations humaines* ») (DE ROMILLY 2018: 49\*).

Наравно, то не значи да се публика у потпуности идентификује са ликовима и њиховим судбинама, те да је Рафаел у праву када, покушавајући да обори

---

<sup>109</sup> “By dramatizing the experiences of individuals driven out of their usual frameworks for living, tragedies depict actions which are simultaneously extreme and representative — just as the chorus of *Oidipous Tyrannos* can characterize the utterly extraordinary events surrounding Oidipous as a ‘paradigm’ of human existence” (BUXTON 2013: 128).

<sup>110</sup> « Le mythe est donc un texte particulier, une sorte de digression spatio-temporelle, utilisant les mots et les syntagmes du langage ordinaire, mais sémantiquement décalés par rapport à leurs acceptions courantes » (LE QUELLEC, SERGENT 2017: 2259\*).



аристотеловску теорију катарзе о чему ће касније бити речи, површно, мада духовито, опажа да „највероватније нико од Софоклових гледалаца није претпостављао да му прети опасност да каквом необичном случајношћу убије оца и ожени се мајком као што се то случило са Едипом” (RAFAEL 1984: 343). Управо супротно; због тога што је Едипов случај „истовремено екстреман и репрезентативан” треба га разумети као симбол изненадне људске патње и неправедне судбине, те његову ситуацију сагледати мимо специфичности породичног оквира у којој се развија. Баш као што француска хеленисткиња у трагичким описима Пада Троје препознаје рушилачку снагу свих ратова, а у Хекабиним крицима разарајућу бол свих мајки над мртвом децом (DE ROMILLY 2018: 49\*). Тако је, аристотеловски речено, мит кроз трагедију превазишао појединачно и почео приказивати опште, те је постао симбол. То се, према Џилберту Мерију кога цитира Сретен Марић, догодило тек када је дошло време „песника и мислиоца у чијим су очима истина и алегорија одвојене једна од друге” (MARIĆ 2008: 10). Из тог је разлога важно у развоју трагедије издвојити као кључан тренутак када су аутори почели стварати фикцију, тј. *подражавати*, уместо *приказивати* стварност, али и онај када су гледаоци тога постали свесни и отпочели критички тумачити представљено.

Тако су митови у трагедијама добијали нова значења која су, као што смо настојали показати, укоренења у друштвеној стварности, али се никада нису уско на њу односила. Она су превазилазила границе пуког одраза стварности, а тиме и свако идеолошко и временско-просторно ограничење, чиме су досезала до висина универзалног и општељудског. Бакстон тврди да је главна карактеристика трагедије универзалност њеног садржаја која произилази из карактеристичне обраде мита, те закључује да „нема митова који су сирови: све их је скувао контекст”.<sup>111</sup> Али, истовремено, аутор наглашава да је, премда важна, идеологија у трагедији у другом плану – флуидна је и суптилна, не треба да се доказује и пориче, већ само да се препозна као потврда реципрочне повезаности трагедије и друштва (Ibid). Ово запажање можда најбоље одговара на неретко постављано питање које Вернан и Видал-Наке извлаче из Марксових ставова, формулисаних у „Уводу” за *Критику политичке економије*, у вези са грчком уметношћу уопште, нарочито са епом,: „Како је могуће потврдити историјски карактер трагичких дела и жанра, констатујући притом њихову постојаност кроз векове, њихову надисторичност?” (VERNAN, VIDAL-NAKE

---

<sup>111</sup> “No myths are raw: all are cooked by the context” (BUXTON 2013: 160).

1995: 91). Могуће је тако што историјски контекст треба схватити само као тренутни повод за писање трагедије који она брзо превазилази прерастајући у симбол од ванвременске вредности. А то успева тако што историју замењује философијом.

Сретен Марић с правом примећује да су сви велики песници мислиоци – не философи, већ мислиоци, „јер *реч* увек *мисли*” (MARIĆ 2008: 10). Међутим, старогрчки трагичари нису били само песници-мислиоци, већ и философи, наставља он цитирајући поново Џилберта Мерија: „Есхил је, као и Еврипид, вели Мери, песник идеја, што значи да је један од оних који црпе своју инспирацију великим делом из својих философских веровања или спекулација”. Његове философске претензије огледају се у томе што „у сваком миту или легенди коју обрађује, он види сукоб, а у сваком сукобу он продубљава питања, све док она не постану један од вечних проблема живота” (Ibid, 11). У овој реченици најбоље се може сагледати поступак којим су трагичари успевали да митове подигну на ниво симбола и тако у њих упишу нарочиту философску позадину. Стога су морали бити пажљиви при одабиру митова који би им то омогућили, али и у самом поступку обраде. Де Ромији вели да су песници елиминисали најстрашније елементе из старих прича, бирали најхуманије међу њима и задржали само оне које могу да се тичу сваког човека (DE ROMILLY 2018: 27–30\*). Одатле, према Бенјаминовим (Walter Benjamin) речима, треба да пође „философско одређење трагедије”, које произилази из уверења „да се трагедија не може схватити као обично позоришно уобличење мита”, већ „као тенденциозно преобличавање традиције” (BENJAMIN 1984: 170–171).

У том духу можемо закључити да су митови у трагедијама садржински мењани и формално обликовани на различите начине, уз коришћење разноврсних изражајних и сценских средстава, а све у циљу остваривања нарочитог друштвено-политичког, идеолошког и етичког смисла који би се уздизао ка универзалном и ванвременском значењу и тиме досегнуо у срж проблема људске егзистенције уопште којима се бави философија. Вернан и Видал-Наке подвлаче да је сваки човек, свако друштво, свака култура која садржи напетости и сукобе подвргнута истим силама као и античка Грчка, те да трагедија предлаже гледаоцу „једно испитивање широког распона: о људској судбини, њеним границама и њеној неизбежној коначности” (VERNAN, VIDAL-NAKE 1995: 103–104). Управо је та философска особеност грчке трагедије омогућила ауторима да већ исцрпљени садржај мита увек изнова користе и значењски осмишљавају. Како сликовито објашњава Милош Ђурић:

„Трагедија узима мит као целину преносећи га на виши степен херојског духа, или облагорођује савремен живот сводећи га на митске паралеле. Исто митско градиво, познато како просту тако и образовану човеку, један уметнички нараштај предаје другоме и сваки од њих налази у њему готово формулисане садржаје, снаге, циљеве, идеале, који су били актуални у свима областима живота, у јавном постојању, у политичком животу, у изграђивању моралних појмова. То градиво је као организам у коме се душа непрестано преображава и обнавља. Та обнова била је утолико лакша што мит, поред све типичности својих ликова, није био канонски затворен, тако да је сваки трагичар, према својој стваралачкој индивидуалности и својим религиозним и етичким схватањима, извлачио из њега нову норму живота, а понекад указивао и на актуалне интересе, прилике, проблеме и расположења свога времена” (ЂURIĆ 1951: 249).

Овај цитат није случајно најдужи у овом поглављу – намерно је задржан у обиму који истиче његову важност круцијалну за разумевање наше теме. Мада је класична грчка трагедија трајала мање од једног века, према Буријановој процени негде око седамдесет година јер није преживела атински губитак Пелопонеског рата (BURIAN 1997: 205), она је оставила неизбрисив траг у историји светске књижевности, поставила изузетне висине у оквиру естетике и понудила значајне одговоре на питања философије чије нове дубине откривамо сваким поновним читањем. Како опажа Џорџ Стајнер, античка трагедија представља „оно најплеменитије што је досад сковао људски дух” (STEINER 1979: 17). А што је најзначајније, Ђурићеве речи прочитане у кључу наше теме значиле би да је трагедија, као нарочита обрада „митског градива”, кроз дела Есхила, Софокла и Еурипида, предата у наслеђе генерацији француских аутора из прве половине 20. века са једним озбиљним изазовом – да то исто „митско градиво” реактуализују. Но, не треба заборавити да су у том подухвату имали велике претходнике.

### 3. 5. Француска класична трагедија

На нашем аналитичко-компаративном путовању из 5. века старе ере у прву половину 20. столећа, треба се накратко зауставити на једној битној међустаници, а то је 17. век француске књижевности класицизма који, кроз обновљену трагедију, враћа живот хеленским митовима. Наравно, то није био први контакт Француске са грчким наслеђем. Књижевноуметничке и културне везе старе Грчке и Француске сежу још у доба средњег века, али постају важне и видљиве тек у ренесансном 16. веку. Мидхат

Шамић, у првом тому едиције *Француска књижевност*, вели да античка књижевност и култура у француском средњем веку „нису живеле пуним животом”, те да је грчка књижевност била позната, уколико је уопште и била позната, једино по латинским преводима и прерадама, а не на изворном, грчком језику” (DŽAKULA 1976: 102). Међутим, Римски Корсаков, у студији *Историја француске књижевности: од најстаријих времена до револуције 1789*, бележи да је *Заробљена Клеопатра* (*Cléopâtre captive*, 1552) Етјена Жодела (Étienne Jodelle) била „први пример француске трагедије у класичном стилу, тј. у духу подражавања античким драмским писцима” (ANISIMOV, MOKULJSKI, SMIRNOV 1951: 283). Супротно Шамићу, Корсаков сматра да је Жоделова трагедија „почетна тачка књижевног развитака, који је, у крајњој линији, довео до класицизма 17. века” (Ibid). Њене поетичке композицијске одлике „дају формалног разлога да се комад назове првом француском класичном трагедијом” (Ibid, 285).

Књижевноуметничка епоха класицизма је поетичка начела изградила на основу грчких и римских узора, те не чуди што се управо трагедија изнова појавила као омиљена књижевна врста. Совјетски теоретичари пишу да је класицизам почео ницати крајем тридесетих година 17. века, те да је био „обележен печатом рационалистичке мисли”, а да је трагедија као „основни жанр новог стила” приказивала „узвишене хероје и идеализоване страсти” (ANISIMOV, MOKULJSKI, SMIRNOV 1951: 389). Витановић вели да класицизам доживљава стваралачки врхунац у шездесетим и седамдесетим годинама 17. века (DŽAKULA 1976: 227) када су трагедији сјај подарили Пјер Корнеј (Pierre Corneille) и Жан Расин (Jean Racine) које, према Стајнеру, сваки образовани Француз с правом сматра највећим песницима света и који једини поред Грка заслужују да се њима бави проучавање трагедије (STEINER 1979: 41).<sup>112</sup> Док је Корнеј тек спорадично био инспирисан грчком традицијом<sup>113</sup> – у пет углавном неуспелих комада,<sup>114</sup> од којих четири обрађују грчки мит: *Медеја* (*Médée*, 1635), *Андромеда* (*Andromède*, 1650), *Едип* (*Edipe*, 1659), *Освајање златног руна* (*La Toison*

---

<sup>112</sup> Корнејеве и Расинове претече у драмском стваралаштву у Француској предмет су докторске дисертације Снежане Петрове *Прве француске класичне трагедије између 1634. и 1640. године и њихови извори* (*Les premières tragédies classiques françaises entre 1634 et 1640 et leurs sources*, 2000).

<sup>113</sup> Корнеј у својим најуспешнијим делима пажњу усмерава на изградњу херојске личности користећи ликове из шпанске (*Сид*), римске (*Хораџије*, *Сина*) и хришћанске (*Полијект*) традиције.

<sup>114</sup> Пети комад *Агесилај* (*Agésilas*, 1666) инспирисан је историјском личношћу овог спартанског краља.

*d'or*, 1660),<sup>115</sup> Расин, како прецизира Слободан Витановић, у чак шест од укупно дванаест комада колико је написао (једанаест трагедија и једну комедију) обрађује грчке теме (DŽAKULA 1976: 264). Одатле се могу издвојити четири трагедије инспирисане митовима и написане по узору на своје хеленске претходнице – *Тебауда или Завађена браћа* (*La Thébaïde ou les Frères ennemis*, 1664), *Андромаха* (*Andromaque*, 1667), *Ифигенија* (*Iphigénie*, 1674), *Федра* (*Phèdre*, 1677).

Француски класичари су се дивили великим античким песницима и држали их за ненадмашне узор, те су настојали да кроз трагедије створе дела њих достојна. Такав креативни проседе може се одредити као подражавање узора, али не у смислу плагирања, већ, како објашњава Витановић, као „стваралачко такмичење с њима, подстицај за стварање оригиналних дела” у којима је увек осетно „скривено присуство ауторове индивидуалности и његовог унутрашњег света” (DŽAKULA 1976: 230). Овај поступак добрим делом подсећа на Вергилијево *имитирање* Хомера које је Женет поменуо као изразито сложен процес који подразумева да аутор-имитатор мора да влада вештином која ће његовом делу дати исте оне карактеристике којима се толико диви у узорном делу (GENETTE 1982: 19\*). Но, за разлику од *Енеиде* коју Женет наводи као пример индиректне трансформације хипотекста, а која је написана преузимањем Хомерове композиције и једног дела садржаја, француске класичне трагедије и по форми и по садржају много више личе на своје узор, грчке трагедије, од којих су преузеле чак и наслове. У том смислу оне се ипак приближавају француским драмама прве половине 20. века као *озбиљним трансформацијама* или *транспозицијама*, па их тако кроз анализу одређује и славни француски теоретичар. Међутим, главна разлика између класицизма и драмског стваралаштва у Француској у првој половини 20. века није у поступку трансформације грчких трагедија као хипотекстова у хипертекстове, већ у приступу миту.

Како класицизам представља књижевноуметничку епоху у којој разум, самодисциплина, осећај за склад и одмереност воде стваралачки поступак, лако разумемо раније поменути примедбу руских аутора да је класицизам „демитологизирао” грчку митологију претворивши је у „систем одвојених, логички распоређених слика-алегорија” коме приступа само као „универзалном систему уметничких ликова” (LOTMAN, MINC, MELETINSKI 1986: 263). Класицизам, дакле,

---

<sup>115</sup> *Психа* (*Psyché*, 1671) је трагедија-балет инспирисана грчком митологијом коју је написао Молијер уз помоћ Корнеја и Филипа Киноа (Philippe Quinault), али се углавном помиње само као Молијерово дело јер је он написао већину прозних реплика које је Корнеј преобликовао у стихове.

обуздава распламсалу митску уобразиљу, те митове користи као готове схеме за изградњу заплета, мада у њима ипак препознаје алегоријски потенцијал. Но, он се због актуалних социополитичких прилика није могао одвише слободно транспоновати. Наиме, у 17. веку у Француској посебно су били изражени међусобно зависни ауторитети монархије и католичке цркве који су сразмерно учествовали у вођењу државних послова и контролисању свих сфера друштвеног живота. У првој половини столећа, од 1617. године на престолу Француске седи Луј XIII чија ће владавина „добити пуно обележје тек 1624.” када је његов први министар кардинал Ришеље дошао на чело државне управе (DŽAKULA 1976: 168). У другој половини века снаге су слично подељене: Мазарен је преузео улогу свога ментора Ришељеа, а Луј XIV је наследио свог оца с тим да је након Мазаренове смрти 1661. успоставио потпуну апсолутистичку владавину преузивши све државне послове узео у своје руке (Ibid, 193). Укидањем Нантског едикта 1685. године Луј XIV додатно је оснажио верску нетолеранцију и потврдио неприкосновени ауторитет католичке цркве.

Монархистичка контрола позоришта кроз 17. век је, према Жан-Мари Апостолидесу (Jean-Marie Apostolidès), била присутна на два нивоа: 1) преко захтева за сценским представљањем краљеве личности и 2) реорганизацијом глумачких трупа које у почетку нису смеле слободно наступати, да би касније потпуно биле укинуте; 22. октобра 1680. године када је краљевим прогласом основано званично државно позориште – Француско позориште (Comédie française) у коме је наступао само један ансамбл чиме је свако друго сценско извођење у престоници постало забрањено (APOSTOLIDÈS 1985: 27–28). Треба додати да је још кардинал Ришеље „веран тежњи да у све области јавнога живота уведе ред и успостави надзор власти” скупу писаца који се једном недељно окупљао у кући књижевника Конрара ради дискусије о питањима књижевности, морала, историје, одлучио да да званични и институционализовани карактер, те је тако 1635. године оформљена Француска академија (DŽAKULA 1976: 193–194). Иако су начелно три основна задатка Академије<sup>116</sup> могла позитивно да утичу на образовни и духовни развој друштва, њеним оснивањем је заправо најављено успостављање апсолутне контроле власти над књижевношћу која је вршена строгом цензуром. Витановић објашњава да након коначног конституисања апсолутне монархије „ниједна књига није могла бити

---

<sup>116</sup> Задаци Академије били су: „1) утврдити књижевни језик изразом речника и граматике, 2) утицати на развој књижевности објављивањем реторике и поезике, 3) доносити књижевне судове о делима која су јој дата на процену” (DŽAKULA 1976: 194)

објављена пре него што би цензори утврдили да у њој не постоји ништа што би могло да вређа религију, ауторитет монархове личности, друштвени и политички поредак”, а да су се аутори излагали опасности да због евентуалног прекршаја буду сурово кажњени (Ibid, 228).<sup>117</sup>

Међутим, Апостолидес вели да позориште француског 17. века ипак није било чист инструмент монархистичке пропаганде, те да су писци тек индиректно помињали личности краљева. То су чинили довијајући се на различите начине, најчешће представљајући их кроз ликове њихових претходника: на пример, у Корнејевој трагедији *Атила* (*Attila*, 1667), Луј XIV фигурира као Меровеј, други франачки краљ (APOSTOLIDÈS 1985: 29). Овде можемо увидети да је један од разлога због којих су трагичари посезали за (псеудо)историјским и митолошким наслеђем могућност да се тематски и временски наводно изместе из актуалног тренутка, те да кроз старе приче и ликове представе стварност и личности свога доба. Дивињо објашњава да је бирање разних временских и просторно удаљених ситуација било смишљено: један велики песник попут Расина успевао је да ситуације из давних времена „приближи савременом животу песничким језиком, фиксирајући њиме разна осећања и страсти које су гледаоци одмах могли да схвате” (DIVINJO 1978: 435).

Зато Апостолидес каже да је француско класично позориште мање личило на место на коме су се величале краљевске личности Луја XIII и Луја XIV, а више на међупростор између монархове власти и националне елите (APOSTOLIDÈS 1985: 28) која је била у гледалишту. Мада аристократија није имала утицаја на самодржачку власт краља, у њеним је рукама био друштвени живог читавог двора, те се тиме нужно морала наћи и у позоришту. У наставку узбудљиве студије читамо да је за време Луја XIV позориште постало место окупљања дворске елите на коме је врло важно било бити виђен, те да аристократе нису оклевалe да резервишу читаву лођу на период од целе године и опреме је по свом укусу (Ibid, 40). Таква публика диктирала је позоришна правила: од свечаног и отменог тона који је прелазео у извештаченост док су изговарани грандиозни стихови, преко узвишеног држања глумаца до садржаја који би је морао ганути. Како вели Дивињо, „и ток приказиваних комада био је саображен ономе што је та мала група људи очекивала да види на позорници” како би задовољила своју изричиту жељу или како би изградила представу „за коју је она сматрала да треба и мора да је изгради о себи самој ако хоће да личи на оно што је замишљала да треба да

---

<sup>117</sup> Уз казну новчаном глобом или затвором која је постојала од раније, непослушни писци су сада ризиковали да „живот заврпе као сужњи на каквој галији” (DŽAKULA 1976: 228).

буде” (DIVINJO 1978: 473–474). Отуд и долази захтев да се теме и личности трагедија узимају из митологије или историје – Дивињо запажа да се у њему најјасније огледа изједначавање племства и позоришта извршено у версајском двору (Ibid, 474). Из тог су, дакле, разлога пред очима француских дворана васкрсавале митолошке личности племенитог порекла са којима су се могли идентификовати захваљујући специфичној обради хеленске грађе: трагедиографи француског 17. века су психологију, обичаје и нарави племића из свог доба представљали кроз ликове њихових славних предака.

Актуалност класичног театра у погледу обраде грчких митова потврђују конкретни примери из Корнејевог и Расиновог опуса. Група совјетских теоретичара, у студији *Историја француске књижевности: од најстаријих времена до револуције 1789*, у Корнејевој *Медеји* препознаје „много нових, оригиналних црта”, до тада непостојећи јако изражен лични интерес главне личности, неке галантне елементе, па чак и благо комични тон (ANISIMOV, MOKULJSKI, SMIRNOV 1951: 394). С друге стране, Стендал (Stendhal) у теоријском спису *Расин и Шекспир (Racine et Shakespeare, 1823–1825)*. вели да је Расин био актуалан (тј. *романтичан*, у Стендаловом одређењу као супротности *класичном* као онемо што је превазиђено) јер је у трагедијама понудио праву слику страсти и изванредне достојанствености која је у то време била у моди, па се тако у *Андромахи* Пилад Оресту, и поред великог пријатељства које га веже, увек обраћа са „господине” (STENDHAL 2005: 33). У том светлу, Снежана Петрова, у раду „Развој трагедије и анализа трагичких страсти” (« L’Évolution de la tragédie et analyse des passions tragiques »), примећује да су француски аутори из периода класицизма иновативни јер су почели развијати драму као „потрагу за собом” (*recherche de soi*), што би значило да људска драма више „не долази с неба”, као што је то био случај код античких писаца, већ је много више људска, животна, стварна, односно, веродостојна (PETROVA 2017: 548). Осим тога, чак и под притиском опресивне власти и строге нормативне поетике, велики писци француског класицизма успели су задржати извесну слободу у погледу разматрања питања морала и психологије, запажа Витановић, те су у трагедијама настојали представити човекову личност и судбину мимо актуалне социјално-политичке сфере (DŽAKULA 1976: 228). Међутим, према Стајнеру, упитно је колико су у томе заиста и успели.

Немачки књижевни критичар и филозоф у студији *Смрт трагедије* примећује да је делокруг француског класицизма у контексту европске књижевности ограничен, те да је француска класична трагедија пре национална него универзална својина (STEINER 1979: 43). Он сматра да је специфична друштвено-политичка клима



последично утицала на њена својства и језички израз који је задавао великих потешкоћа у преводу: „Француски језик и француски начин живота, с њим тијесно повезан, укључују опсег помпе и упорабе великих ријечи који друге културе не дијеле. Француско свечано држање постаје енглеска надувеност и немачка бомбастичност” (Ibid). Ово запажање указује на то да француска трагедија за разлику од своје грчке претходнице не успева да прекорачи временске и просторне границе. Њене личности имају изражену и продубљену психологију, али остају типично француске. Оне нису типови попут античких хероја, већ изграђене индивидуалности у којима се савршено огледа духовна и интелектуална клима француског 17. века. Стога њихова патња, сукоби, речи и поступци остају на затвореном плану појединачног и културолошки ограниченог. Како објашњава Тјери Молније (Thierry Maulnier), у *Уводу у француско песништво*, а на чију се мисао позива Стајнер, француско песништво користи грађу коју је усавршила и прерадила ранија књижевна традиција, песништво „које се збивало раније”; то је „умјетност која се обраћа другој умјетности” чији је медиј „строго чист и апстрактан немајући испод себе богато тло мита и архаичког осјећаја” које би јој обезбедио универзалност (Ibid, 42).

И поред тога што је трагедија француског класицизма очигледно била зависна од друштвено-политичке стварности, не можемо рећи да је та зависност иста као у случају античке трагедије у 5. веку старе ере. Мада Стајнер тврди да је чврста моћ у Версају хијерархијски расподељена између краља и аристократа око које се окретало коло друштвеног живота Француске у 17. веку сличила атинским друштвено-државним приликама у време настајања трагедије (STEINER 1979: 136), не треба заборавити да је у античкој Грчкој трагедија створена као грађанска реакција на такав распоред снага. Подсетимо да је она била прва књижевна врста писана за грађане (COULET 1996: 12), носилац демократских идеја и слободарског духа, те се родила и умрла „са великим временом атинске демократије” (DE ROMILLY 2018: 15\*). Стога би пре требало прихватити став Жан-Мари Апостолидеса који каже да, за разлику од грчког театра, француско класично позориште није представљало друштвену институцију (APOSTOLIDÈS 1985: 9). Док се грчка трагедија обраћала грађанству као много ширем делу друштвене заједнице, француска трагедија 17. века остаје затворена у версајским аристократским круговима. Вероватно је то главни разлог због којег није имала већег и дугорочнијег домета.

Уз то, ваља разумети да је хришћанство, у општем случају француске класичне трагедије – католицизам или, када је реч конкретно о Расину – јансенизам, умногоме

променио човекову перцепцију света и његовог места у њему. За разлику од античке трагедије која се, као што смо видели, развијала заједно са „новом религијом” дионијског култа (ĐURIĆ 1951: 245) која је помогла човеку да се усуди да преиспита божанске ауторитете, те да се ухвати у коштац са силама судбине чак иако је предодређен да страда, француска трагедија настаје у периоду када је хришћанство човека измирило са Богом. Основица трагичке радње у антици јесте нерешиви сукоб појединца са бесним, неумољивим и често неправедним силама судбине које управљају његовим животом и доводе га до страдања, док у хришћанском 17. веку тако нешто не постоји.

Трагичност античког јунака произилази из његове неминовне пропасти и изостанка милости или бар покушаја искупљења, вели Стајнер, те је као таква неодржива у хришћанском свету у коме је „Бог тај који дели правду” и прихвата покајање (STEINER 1979: 14). Стога је трагичност христијанизованих ликова из грчког мита неаутентична: хришћанска религија се заснива на идејама о патњи, трпљењу и страдању као предусловима за готово извесну Божју милост, а смрт се не перципира као трагична јер после ње почиње нови живот. Осим тога, не треба пренебрегнути чињеницу да се у хришћанској Европи владар перципирао као Божји изасланик на земљи, а да је култ владарске личности у Француској нарочито ојачан за време владавине Луја XIV што потврђује већ надимак по коме је остао запамћен – *краљ Сунце (le Roi Soleil)*, те да су се божанска сила у трагедији и (ин)директно присутни краљ морали разумети као правични.<sup>118</sup>

Тако долазимо до закључка да је због свих поменутих разлога трагедија у француском 17. веку остала ускраћена за политичку и друштвено-ангажовану обојеност при реактуализацији грчких митова, те да се њена величина не огледа у сфери философског, већ психолошког и естетског. Иако су грчки митови обрађени у француској класичној трагедији модернизовани у погледу изградње ликова, они за ауторе у јасно изграђеним друштвеним, државним и религијским оквирима 17. века нису представљали провокацију као што је то био случај у 5. веку старе ере када су се тек будиле човекова самосвест и критичка мисао. Стога су се француски писци према хеленском књижевном наслеђу више односили као према правилнику за исправно

---

<sup>118</sup> Краљ, Бог и отаџбина јесу политички елементи којима је проткана француска класична трагедија, о чему елаборира Ален Купри (Alain Couprie) у студији *Читати трагедију (Lire la tragédie)*, 1998, в. (COUPRIE 1998 : 136–145).

морално поступање и правну регулацију,<sup>119</sup> неголи као према збирци филозофских идеја и порука.<sup>120</sup>

То не треба схватати као слабост француске класичне трагедије, већ као њену специфичност: она је такав нарочит приступ садржајима из традиције повезала са неговањем савршенства форме и на тај начин остварила циљ уметности преузет из антике и настављен кроз ренесансу који подразумева спој лепог и морално корисног (*dulce et utile*). Њене главне карактеристике јесу бирани изрази и нарочита стилизација поетског језика, психолошка дубина и изражена моралност ликова, као и симетрија у композицији и поштовање донекле радикализованих норми античких поетика. Међутим, те су карактеристике истовремено и ограничавајући фактори који је удаљавају од општости, универзалности и интелектуалности са којима је мит обрађиван у хеленској трагедији, а које ће се у француској драмској књижевности поново појавити тек у првој половини 20. века.

---

<sup>119</sup> Апостолидес објашњава да су француски аутори прилагођавали савременој ситуацији грчке и римске трагедије под утицајем римског права које су изучавали (APOSTOLIDÈS 1985: 28).

<sup>120</sup> Мада, Витановић, у *Француској књижевности I*, напомиње да ће непосредно уочи и одмах након другог светског рата Корнеј пробудити интересовање неколицине писаца надахнутих егзистенцијализмом који ће у њему видети својеврсног претечу (DŽAKULA 1976: 223).

## 4. ФРАНЦУСКА ДРАМА ПРВЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА И РЕАКТУАЛИЗОВАЊЕ МИТСКИХ СИЖЕА

„Митови, сами по себи, немају живот.  
Они чекају да их ми отелотворимо.”

(Албер Ками, *Лето*)

### 4. 1. Кратка историја модерног француског позоришта од 17. до 20. века

Уколико наставимо да пратимо развојни пут књижевног мита кроз француско драмско стваралаштво, приметимо да је у епохама након класицизма, а до почетка 20. века, направљен извештајан прекид.<sup>121</sup> Драматуршки назови просветитељства, романтизма, реализма, натурализма, симболизма, све до модерних праваца на преласку 19. у 20. век, нису показивали веће интересовање за реактуализацију грчких митова.<sup>122</sup> Стајнер запажа да је после 17. века развој рационалног емпиризма онемогућио да основни концепти трагедије остану одрживи у модерном друштву. Аутор објашњава да су се грчка и елизабетанска публика преко маште, мита и религије упуштала у свет надреалног и трансценденталног, те да су божанска милост и казна као врховни регулаторни принцип, судбинска предодређеност, разни религијски обреди и вештичји ритуали, били присутни у позоришту од Есхила, преко Шекспира, па све до Расина (мада су већ у његово доба западали у све већа искушења). Али, такве концепције постале су потпуно неодрживе у модерном друштву које су предводили велики умови попут Декарта, Њутна и Волтера, закључује немачки теоретичар (STEINER 1979: 137–138).

Стога, онда када је у 18. веку класичну трагедију сменила Дидроова *грађанска драма (drame bourgeois)*,<sup>123</sup> акценат се са митолошког и псеудоисторијског садржаја

---

<sup>121</sup> Премда Љиљана Матић, у раду „Антички мит, порекло, видови и савремени облици у француској књижевности”, бележи да је грчки мит присутан у свакој епохи француске књижевности готово од њеног настанка, те да је постао део њеног националног наслеђа (МАТИЋ 2008: 213, ауторка се ипак задржава на миту у француском књижевном стваралаштву у 16. и 17. веку, односно у делима неопретраркиста, барокних песника и класицистичких трагичара, а онда прелази на међуратно позориште 20. столећа. Из тог периода издваја и резимира три најрепрезентативније драме: Коктоову *Паклену Машину*, Жиродуову *Електру* и Анујеву *Антигону* (в. Ibid, 225–232).

<sup>122</sup> О митолошким темама присутним кроз историју француске књижевности, в. (ALBOUY 2012).

<sup>123</sup> Ваља напоменути да је грађанска драма имала своје претходнике у осамнаестовековној *плачној* (негде и: *плачљивој*) *комедији (comédie larmoyante)* Нивела де ла Шооса (Nivelle de la Chaussé)

пренео на приказивање реалности и „истине”.<sup>124</sup> Дидро и његови теоријски следбеници веровали су да позоришна уметност треба да постане „грађанска школа етике и политике”, како напомиње Нермин Вучељ у раду *Дидактички театар епохе француског просветитељства* (VUČELJ 2012: 165). Тако је позориште од аристократске разоноде постало одраз грађанског живота у коме осећања трагичног и комичног нису строго одвојена, као што је то био случај на класицистичкој сцени, при чему су теме које су занимале публику превазилазиле митолошке и псеудоисторијске оквири.

Из тог разлога, створена је драма као књижевна врста „у којој се елементи трагедије и комедије мешају најчешће у циљу озбиљног приказивања тема из свакодневног живота” (ŽIVKOVIĆ 1986: 133). Како примећује Албер Тибодет (Albert Thibaudet), у *Историји француске књижевности од 1789. до наших дана* (*Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, 1936): „Логички, није било време ни за комедију, ни за трагедију, него за драму, како ону на сцени тако и ону на улици” (TIBODE 1961: 71). Појава драме је главни догађај у историји позоришта, примећује Мишел Лиур (Michel Lioure), у студији једноставног наслова *Драма* (*Drame*, 1963), не само због тога што означава крај ере класичног театра у коме су трагедија и комедија строго одвојене, већ због тога што је драма изменила сензибилитет и укус гледалаца који је од тада заинтересованији за истину него за уметност, отворенији ка емоцији него ка дивљењу (LIOURE 1968: 33). Такође, појам стиха, који је вековима био недељив од појма трагичке драме, све више потискује идеја „трагедије у прози”, додаје Стајнер (STEINER 1979: 165).

У центру драмских збивања била је грађанска класа као покретачка снага политичког живота Француске која ће крајем 18. столећа изнедрити револуцију. Драма приказује свакодневни живот, савремене обичаје и друштвене односе. Просветитељски театар тежи обнови грађанске функције коју је позориште имало у древној Атини, а која је занемарена за време Старог режима (Ancien régime), нарочито у време апсолутистичке владавине Луја XIV које се поклапа са процватом класичарског

---

која је створена по узору на енглеске позоришне комаде, а која је за теме имала интимне невоље и сукобе унутар породице. Његове комаде је, бележи Џакула у другом тому едиције *Француска књижевност*, одликовала „претерана патетика, наметљиво морализаторство, извештачени заплети и плитки стихови”, мада га то није омело да оствари велику популарност и наклоност публике (DŽAKULA 1978: 50).

<sup>124</sup> Дидрова драмска начела изложена су у *Разговорима о „Ванбрачном сину”* (*Entretiens sur « Le Fils naturel »*, 1757) и у расправи *О драмској поезији* (*De la poésie dramatique*, 1758), да би онда његове идеје преузео Бомарше у бројним расправама, а онда и Мерсје у *Новом есеју о драмској уметности* (*Nouvel Essai sur l'art dramatique*, 1773).

позоришта 17. века. Док је за време краљевања Луја XIV позориште било намењено аристократији, у немирним временима револуције у 18. и, касније, у првој половини 19. века, оно добија све запаженију грађанску функцију – постаје место друштвеног окупљања и политичког разговора нижих слојева друштва, центар грађанског живота који је уобличавао друштвену свест и изграђивао моралну одговорност заједнице. Тибодје објашњава да је Француска република, пустошећи и шаљући у изгнанство Књижевну републику – елитистички скуп писаца, интелектуалаца, углађених и образованих људи који су диктирали укус, књижевне навике, атмосферу, друштвена правила и сл. – отворила „шири пут књижевности за народ”, те да је Књижевна република постала Књижевна демократија: „народ пева, народ чита, народ слуша” (TIBODE 1961: 65). Позориште у Француској тако се почело враћати својој изворној функцији, као место грађанског окупљања и политичког живота, какву је имало у древној Хеллади.

Ипак, напори просветитеља да њихова теорија о грађанској драми практично заживи прошли су неславно,<sup>125</sup> а једнак неуспех доживеће и драмски писци из наредне, романтичарске генерације у 19. веку.<sup>126</sup> Након романтичарског дебакла, француско позориште крајем 19. века запада у кризу: с једне стране, одбацује класичну трагедију, а с друге не успева да изнедри адекватну грађанску драму. Укус публике био је подељен између уметнички култивисаних и образованих гледалаца, који су тражили озбиљне комаде, и простог, обичног света, који је тежио лакој забави. Тако је постојала подела и између уметничког театра и популарног *булеварског позоришта* (*théâtre de boulevard*) које је било намењено пучкој забави, примећује Жанив Герен (Jean Yves Guérin) у студији *Позориште у Француској од 1915. до 1940. године* (*Le Théâtre en France de 1914 à 1950*, 2016), мада сматра да је погрешно те две позоришне струје строго одвајати. Оне нису на бојном пољу, већ садејствују, вели аутор – пре су сличне

---

<sup>125</sup> Вучељ оцењује да су драме 18. века прошле неславно због подилажења сентиментално-сладуњавом укусу публике и инсистирању на морализаторском карактеру комада (VUČELJ 2012: 174). Истовремено је и друштвено-идеолошки пандан драми, француска буржоаска револуција, изневерила очекивања и, уместо у демократији и владавини права, завршила у Робеспјеровом терору и, касније, Наполеоновој диктатури и царству (DŽAKULA 1978: 156–157).

<sup>126</sup> За неуспех романтичарских драматурга можемо проналасимо објашњење код Жака Бонија (Jacques Bony), у књизи *Читати романтизам* (*Lire le romantisme*): „Реализације драматурга романтичара нису на висини њихових великих амбиција: васкрснути историју, дубоко мешати жанрове, изражавати дуалност човековог бића – све ово исувише се често своди на употребу мелодрамских рецепата у корист заплета који, мада с ликовима другог ранга, ипак поставља проблеме блиске онима које је обрађивала грађанска драма” / « Les réalisations des dramaturges romantiques ne sont pas à la hauteur de leurs grandes ambitions : ressusciter l’histoire, mêler intimement les genres, exprimer la dualité de l’être humain, se réduisent trop souvent à l’utilisation des recettes du mélodrame au service d’une intrigue qui pose, malgré le rang des personnages, des problèmes proches de ceux que traitait le drame bourgeois » (BONY 2001: 107).

и комплементарне него конкурентне, те, и поред разлике у квалитету, не треба једну занемарити зарад друге, већ их треба заједно разматрати (GUÉRIN 2016: 14–16). Та два поларитета наставила су да постоје и кроз 20. век.

Осим тога, 19. век, нарочито у својим последњим деценијама, а услед победе позитивистичког погледа на свет, „изражава сумњу у потребу постојања позоришта”, примећује Мирјана Миоциновић, те се на позориште постепено почело гледати као на безразложну уметност (МИОЋИНОВИЋ 1975: 7). Као реакција на позитивистичку осуду, али и као тежња да се позориште реформише и уметнички уздигне, крајем 19. века у Француској започиње „покрет за стварањем новог, модерног позоришта и сценског израза”, пише Бранко Џакула у *Француском позоришту III/1*, а он ће се јавити у оквиру две опречне струје: натурализма и, касније, симболизма (DŽAKULA 1981: 121).<sup>127</sup> Међутим, и ови покушаји да театар поврати стару славу остаће јалови – плодно тле за натурализам је роман,<sup>128</sup> а за симболизам поезија.<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> Из деловања овог покрета нарочито се издваја покушај Андреа Антоана (André Antoine) да оснује „Слободно позориште” (« Théâtre libre ») 1887. године, које ће се избором комада, режијом, игром, декором, и натуралистичким настојањем да прикаже „истину” живота путем истинитости њеног сценског приказа, разликовати од постојећег забављачког, рутинерског или академског (DŽAKULA 1981: 124). Пол-Луј Мињон (Paul-Louis Mignon), у предговору за студију *Позориште у 20. веку (Le Théâtre au XX<sup>e</sup> siècle*, 1978), за почетак тог „позоришног века” узима управо последњу четвртину 19. столећа када је, захваљујући Антоану у Француској и Станиславском у Русији, редитељ полако преузимао моћ, скретао курс позоришног живота и мењао правила игре драмског стваралаштва (MIGNON 1986: 7).

Антоан ће касније са глумцем Орелијеном Лиње-Поом (Aurélien Lugné-Poe) основати позориште „Дело” 1893. године, које ће бити затворено у узак круг рафиниране елите, херметичност и неприступачност, те тако представљати „праву позоришну кућу за симболисте” (« L’Œuvre »). Претходник „Дела” било је „Уметничко позориште” (« Théâtre d’art ») Пола Фора (Paul Fort), основано 1891, које је прво прихватило симболистичке драме, али није било дугог века (DŽAKULA 1981: 125).

Жак Гишарно (Jacques Guicharnaud), у студији *Модерно француско позориште од Жиродуа до Бекета (Modern French theater from Giraudoux to Beckett*, 1961), бележи да су управо Антоаново „Слободно позориште” и Форово „Уметничко позориште” представљала два основна правца у којима се кретала реформа позоришне уметности: док су у првом тријумфовали реализам и натурализам, у другом је цветало тзв. поетично позориште (GUICHARNAUD 1961 : 6).

Жан-Пјер Саразак (Jean-Pierre Sarrazac), у раду „Нови почетак: одговор постдрамском” (« La Reprise : Réponse au postdramatique »), бележи да је модерна драма рођена после 1880. године и то захваљујући Антоану и Станиславском који су осмислили модерни мизансен и тиме редитељу дали кључно место у драматургији. Традиционална драмска форма почела је показвати своје недостатке, те је било неопходно допунити је не само декором, за који је још Зола рекао да мора имати функцију какву описи имају у роману, већ читавим сценским апаратом који би омогућио да се створи место радње. Тако је мизансен престао бити обична пратња извођачке уметности и почео представљати обавезни елемент креације (SARRAZAC 2007 : 8).

<sup>128</sup> Стајнер примећује да роман није био само показатељ новог, световног, приватног, рационалистичког света средње класе, већ је послужио и као „књижевни облик који точно пристаје фрагментираној публици модерне урбане културе” (STEINER 1979: 137).

<sup>129</sup> Симболисти ће тематски заћи у магловити средњи век, хришћански или оријентални мистицизам, легенде, снове, чак и алхемију, како би створили простор који ће им служити као бег од сурове стварности (DŽAKULA 1981: 124–125), чиме ће постепено припремати простор за повратак античком миту.

Данас, са временске дистанце од неколико векова, можемо приметити да ниједан од поменутих позоришних праваца након класицизма у 17. веку, а пре аванградних позоришних струјања у 20. столећу, мимо обилних теоријских списа и иновативних идеја неће оставити већег стваралачког трага у историји модерног француског театра.<sup>130</sup> Ипак, Пол Сирер (Paul Surer), у студији *Савремено француско позориште* (*Le Théâtre français contemporain*, 1964), сматра да је крај 19. века нарочито значајан јер је у његовој последњој деценији тежња за обновом озбиљног позоришта, захваљујући теоретичарима и редитељима, добила на силовитости која ће истрајати све до тридесетих година наредног столећа (SURER 1964: 10).<sup>131</sup>

#### 4. 2. У освит 20. века

Француска је у 20. век закорачила као Трећа република: она је званично проглашена 4. септембра 1870. године, након пада Наполеона III и рушења Другог царства два дана раније, како је прецизирано у првом делу трећег тома едиције *Француска књижевност*. Мада је прве деценије Треће републике обележила политичка нестабилност установа и програма, те идеолошка подељеност и честа и зачуђујућа регруписања супротстављених политичких струја, али и потреси који све чешће погађају ојачано колонијално царство, Француска је на почетку прошлог века проживела још неколико година еуфорије, мира и просперитета, односно, своју *Лепу епоху* – *La Belle époque* (DŽAKULA 1981: 172–173), или: *Срећно доба*. Овај период обележио је процват уметности, која се све више отвара ка слободнијем изразу, и науке, која се почела занимати за психолоша истраживања, али и једне опште лакоће и радости живљења – *joie de vivre*.

У једној тако идиличној атмосфери, позориште је, вели Бетина Кнап (Bettina Knapp) у *Француском позоришту (1918–1939)* (*French theater (1918-1939)*, 1985), задовољавало свачији укус и било отворено за све друштвене класе: учена публика

---

<sup>130</sup> И заиста, како су се Французи све више окретали прозним жанровима, Мишел Мејер (Michel Meyer), у књизи *Комично и трагично: размишљања о позоришту и његовој историји* (*Le comique et le tragique : penser le théâtre et son histoire*, 2003), пише да је прави творац реалистичног, а тиме и великог дела савременог позоришта, норвежанин Хенрик Ибзен: после Ибзена, савремено позориште неће престајати да истражује љубавне или породичне везе, однос према новцу, положај жена у друштву и сличне проблеме модерног грађанског друштва (MEYER 2007: 270).

<sup>131</sup> Ипак, мада и Гишарно вели да позориште од 1890. године полако враћа своја права, треба истаћи још једну његову мисао, а то је да тежње за оснивањем озбиљног и уметнички вредног позоришта нису сасвим уклониле конвенционално осредње и вулгарне представе; напротив, оне и те 1961. године, док аутор пише поменуте редове, настављају да пуне париска позоришта (GUICHARNAUD 1961: 6).



одлазила је у Француско позориште и Одеон, где је слушала строго декламовање свечаних стихова из класичних и историјских комада Корнеја, Молијера, Маривоа, Мисеа, Бомаршеа и др. које је у школи учила напамет, док је друга врста гледалаца, она која је тежила забави и разоноди, одлазила у булеварско позориште (KNAPP 1985: 2). Међутим, општи дух забаве и лаког ужитка није трајао дуго: „Лепа епоха” завршава се 1914. године, по почетку Великог рата који ће скресати крила уметничком полету с почетка века. Михаило Павловић, у студији *Француско позориште између два рата*, бележи да почетак Првог светског рата означава почетак новог доба и нагли прекид са прошлошћу, а да су људи „који су четири године гледали смрти у очи” у постратном периоду, „са много зрелијим смислом за стварност, са горком и неумољивом луцидношћу” постали спремни да „критички и смело претресу у уметности и друштву уопште, устаљена правила и обичаје” (PAVLOVIĆ 1971: 5).<sup>132</sup> Традиционални свет је срушен, а с њим и све његове тековине, што се нарочито одразило на позориште.

Пол Сирер примећује да је већ пред крај Првог светског рата позориште *Лене епохе*, понекад бриљантно, али углавном површно и непоетично, почело да се урушава: такав манир, у којем је некад уживала монденска публика, постао је смешан и неподношљив (SURER 1964: 11). Да би позориште опстало у измењеној друштвеној реалности, стара драмска пракса морала је бити занемарена. Зато је, објашњава Мирјана Миочиновић у *Француској књижевности III/1*, као противтежа традицији булевара, а ипак савременије тематике у односу на историјско-класични репертоар из *Лене епохе*, отпочела нова реформа озбиљног позоришта и то у оквиру два покрета: *позориштем за народ*, које је настојало да приказује драме са националним обележјима и социјалним фрескама и тако се приближи што већем кругу гледалаца, или *уметничким позориштем* култивисаног укуса које је било намењено малом кругу гледалаца (DŽAKULA 1981: 290–291).<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> Павловић, у првој књизи трећег тома *Француске књижевности*, бележи и то да је у то време био осетан утицај Немаца, не само у књижевном контексту, већ и у погледу опште духовне атмосфере нестабилности, сумњи и немира, поруге и побуне, као и да је нарочит утицај остварио Италијан Луиђи Пирандело: „У време преиспитивања па и негирања устаљених моралних и социјалних вредности, Пиранделово позориште потреса и доводи у сумњу дотадашњу представу о нашем *ја*. Не само у драми него и у роману и поезији, Пирандело показује сву несигурност и променљивост личности, њену сложеност и растрзаност и њену несхватљивост” (DŽAKULA 1981: 177).

<sup>133</sup> Основна начела *позоришта за народ* поставља Ромен Ролан (Romain Rolland) у низу чланака објављених у периоду 1900–1903. И у наредним годинама организоване су бројне активности које је требало да представе „пренесу на улице” и позориште приближе што већем броју гледалаца, за шта је нарочито заслужан Фирмен Жемје (Firmin Gémier), док је кулминацију представљало оснивање „Националног позоришта за народ” или *TNP* (« Théâtre national populaire ») 1920. године (DŽAKULA 1981: 290–291).

Далеко успешнија чинила се концепција „уметничког позоришта” која је јачала противећи се „сенци булеvara” и његовим „меркантилизмом” и „јефтиним, забављачким духом”, вели даље ауторка, а за поменути реформаторску струју нарочито је значајна 1913. година када позоришни редитељ Жак Копо (Jacques Copeau) оснива позориште « Vieux colombier » (DŽAKULA 1981: 291). Френсис Фергасон, у *Суштини позоришта*, бележи да је захваљујући Копоовом „стрпљивом труду” Париз двадесетих и тридесетих година прошлог века имао снажну „театарску активност” која се усредредила на трагање за савременом поезијом позоришта „која би се могла пердити са ремек-делима традиције” (FERGASON 1970: 255).<sup>134</sup>

Такво поређење чини Волас Фоули (Wallace Fowlie), у студији *Дионис у Паризу: водич кроз савремено француско позориште (Dionysus in Paris: guide to contemporary French theater, 1960)*, приметивши да је француско позориште у другој четвртини 20. века повратило престиж какав је имало у време Луја XIV, а који је повезиван са успесима Расина и Молијера (FOWLIE 1960: 11). Заиста, надовезује се Фергасон, француско позориште је у том кратком периоду „живело на висини свога времена”, а у његовом животу су, поред париских уметника, учествовали и бројни уметници из других земаља (FERGASON 1970: 255). Тако је Париз у међуратном периоду постао престоница позоришне уметности.<sup>135</sup>

---

Мишел Лиур (Michel Lioure), у студији *Читати модерно позориште: од Клодела до Јонеска (Lire le théâtre moderne : de Claudel à Ionesco, 1998)*, напомиње да је Жемјеова идеја била да направи од позоришта место окупљања социјалних класа које су биле маргинализоване, друштвену цркву у којој би се људи без обзира на положај и статус могли причестити драмском уметношћу и тако постали свесни своје судбине (LIOURE 1998: 32).

<sup>134</sup> Стога Жермена Бре (Germaine Brée) и Александар Кроф (Alexander Kroff), у теоријским погављима која уводе у антологију француске драме 20. столећа насловљену *Драма 20. века (The Twentieth century drama, 1969)*,<sup>134</sup> бележе да се авангардно или експериментално позориште, које се још назива и „позориштем обновитеља” (« théâtre des animateurs »), развило за време „Лудих година” са идејом да француску драму спаси од рутине, те, захваљујући режисерима, драматурзима и новим, младим глумцима, допринесе развоју неубичајених сценских форми и модерних драмских теорија (BRÉE, KROFF 1969: 3). Ово позориште, настављају коаутори, обраћало се шареноликој публици интелектуалаца, студената и другим образованим и радозналим љубитељима позоришта који су били отворени за нове идеје; представе су се углавном изводиле у мањим позориштима, а неретко су брзо доживљавале неуспех (Ibid).

<sup>135</sup> О представама које су чиниле репертоар париских позоришта у време „Лудих година”, о истакнутим редитељима и рецепцији савремених драма тога доба, у студији Пјера Брисона (Pierre Brisson) *Позориште Лудих година (Le théâtre des Années folles, 1943)*, в. (BRISSEON 1943).

Сасвим друкчије виђење тадашње позоришне ситуације даје Гистав Лансон (Gustav Lanson), у студији *Историја француске књижевности (Histoire de la littérature française, 1951)*. Лансон пише да је после Великог рата авангардно позориште деградирано: његове префињене изведбе, учене речи, декоративни лиризам и психолошка финоћа којима се сладила монденска публика, нестали су заједно са њом. Ново грађанско друштво рођено у ратном вихору тражило је мање компликоване ужитке у концертним дворанама и биоскопима. Људи, који су провели четири године под бомбама или у ратним рововима, добро су знали да има и других драма осим оних које се, са бодлеровском префињеношћу, баве отменим прељубама и психолошким немирима, сматра аутор (LANSON 1963 : 1271).

Копо ће имати следбенике у генерацији својих ученика и сарадника, међу којима су Шарл Дилен (Charles Dulin) и Луј Жуве (Louis Jouvet). Њима ће се придружити још два велика редитеља, Жорж Питоев (Geroges Pitoeff)<sup>136</sup> и Гастон Бати (Gaston Baty), како би основали *Картел (Cartel)* – „једно необично заједништво људи различитих редитељских и глумачких темперамената, различитих књижевних афинитета, заједништво чији је једини циљ одбрана позоришне уметности и морала једне професије које је ‘шачица јефтиних забављача’ (како каже Копо), озбиљно довела у питање” (DŽAKULA 1981: 291). Сирер стога сматра да је 1927. година од пресудног значаја за историју француског театра јер она означава тренутак када су се четворица сјајних редитеља удружила у *Картел* (SURER 1964: 10). Они су тако стали у заједничку одбрану озбиљног позоришта, супротстављајући се лошем укусу све популарнијег комерцијалног театра, додаје Франк Еврар, у студији *Француско позориште 20. века (Le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle, 1959)*, (EVRARD 1995: 25).

Вероватно због великог утицаја *Картела* Павловић инсистира на томе да је улога редитеља и управника позоришта, која је можда чак и већа од улоге писаца, од круцијалног значаја за обнову и успон француског позоришта, а нарочито за настанак француског позоришта између два рата (PAVLOVIĆ 1971: 1).<sup>137</sup> Герен бележи да је Копо 1932. године сањао о томе да прошири *Картел* тако што ће у њему ујединити све редитеље који су, према његовој процени, стварали позоришну праксу коју је називао „театром авангарде” (« le théâtre d’avant-garde»), а која је, на основу листе коју је сачинио, била присутно у чак једанаест париских позоришта (GUÉRIN 2016: 94–95).

И доиста, тридесете године прошлог века поклапају се за златним добом *Картела* који се тада доживљавао као прави позоришни преврат, премда му данашња временска дистанца умањује значај. Кључно име у *Картелу* са којим, према Гишарноу, почиње ера модерног француског позоришта<sup>138</sup> јесте Жан Жироду (Jean Giraudoux) (GUICHARNAUD 1961: 10). Тај „сјајни писац”, чију је прву драму *Зигфрид (Siegfried)*

---

Овде ваља напоменути да Лансон израз „авангардно позориште” неубичајено користи за театарску праксу пре Првог светског рата. Под термин „авангардно позориште” се, управо супротно, у литератури подводе драмске праксе по завршетку Великог рата – од дадаизма и надреализма, преко позоришта „Лудих година”, па све до театра апсурда друге половине 20. века. Наиме, надреалистичке струје су дејствовале као претече експерименталног позоришта које ће Копо крајем двадесетих и тридесетих година 20. века назвати авангардом, а која ће кулминирати педесетих година у позоришту апсурда које се, такође, назива авангардном драмом.

<sup>136</sup> Захваљујући нарочито Питоеву, Французи ће дознати да модерно позориште има велике писце – Чехова и Пирандела, како наводи Мирјана Миочиновић (DŽAKULA 1981: 291).

<sup>137</sup> Више о редитељима из *Картела* и др., в. (KNAPP 1985: 3–11), (SURER 1964: 15–46), (GUÉRIN 2016: 93–117).

<sup>138</sup> Подсећамо да је наслов Гишарноове студије *Модерно француско позориште од Жиродуа до Бекета (Modern French theater from Giraudoux to Beckett, 1961)*.

Луј Жуве поставио 1928. године у позоришту на Јелисејским пољима,<sup>139</sup> сматра се зачетником првог модерног позоришног облика који је представљен широј публици (Ibid, 19). Лансон вели да је Жироду створио „’Жиродуову атмосферу’ – прозачну, благу и нежну” коју ће удисати многи аутори, и извршио озбиљну реформу позоришта.<sup>140</sup> Гишарно појашњава да је значај овога писца у томе што је осмислио оригинални универзум који је највише одговарао потребама за „стварним” позориштем, те је сагласан да тридесете и ране четрдесете године 20. века, у којима ће доминирати Жиродуови комади, треба да понесу назив "Жиродуове године" (GUICHARNAUD 1961: 19). На сличан начин Герен указује на Жиродуову важност насловивши поглавље у својој студији – „Историја, мит и трагедија или Жиродуове године” (« Histoire, mythe et tragédie ou Les années Giraudoux ») (GUÉRIN 2016: 178), док пишчево појављивање у француском позоришту теоретичар нешто касније најављује прилично сензационалним поднасловом „Најзад Жироду стиже” (« Enfin Giraudoux vint ») (Ibid, 184).<sup>141</sup>

Једнаки значај француском драматургу придаје и Михаило Павловић, у другом делу трећег тома *Француске књижевности*, приметивши да је Жироду „освежио” француско савремено позориште, да је „допринео његовом подизању на виши ниво” и

---

<sup>139</sup> Сарадња Жувеа и Жиродуа биће веома плодна: Бетина Кнап бележи да је Жуве научио Жиродуа да пише за позориште, како да прилагоди реплике, створи тензију, развије ликове и сл., док је Жуве, постављајући Жиродуове иновативне комаде на сцену, доживео редитељски врхунац (KNAPP 1985: 127). Пјер Брисон у том духу запажа да је сарадња Жуве-Жироду представљала један од конститутивних елемената позоришног живота у Паризу и да је обележила све најзначајније вечери (BRISSON 1943: 65).

<sup>140</sup> « Mais il a créé un ‘climat Giraudoux’, aéré, léger, délicat [...] » (LANSON 1963 :1277).

<sup>141</sup> Герен овде алудира на конструкцију коју је употребио Никола Боало како би у првом певању *Песничког умећа*, које се узима за кључни поетички текст француског класицизма, објаснио значај Малербове језичке и песничке реформе:

« Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,  
Fit sentir dans les vers une juste cadence,  
D’un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,  
Et réduisit la muse aux règles du devoir.  
Par ce sage écrivain la langue réparée  
N’offrit plus rien de rude à l’oreille épurée » (BOILEAU 1881: 9).

/

„Најзад Малерб стиже, у Француској први  
Стиховима даде правилну каденцу,  
Откри снагу речи, казаних на месту,  
И натера музу правила даштује.  
Језик што поправи овај мудри песник,  
Не увреди више истанчане уши” (BOALO 1971: 256).

Почетак стиха – « Enfin Malherbe vint... » сведочи о дугу који класичари имају према Малербу као творцу модерног песничког израза и основних стилских начела попут „реда, јасности, складности, савршенства” које ће класичари узети за своја основна поетичка начела (в. VITANOVIĆ 2006: 213–215), те у том кључу треба читати и Геренов поднаслов који, у духу превода Слободана Витановића, преводимо са „Најзад Жироду стиже”. Жироду је, дакле, за нову песничку генерацију оно што је Малерб био за класицистичку; он је велики реформатор и иноватор, односно, савремени Малерб.

оногому даље стварање комада „у којима се много говори, а мало казује” (DŽAKULA 1982: 105).<sup>142</sup> Супротно том застарелом маниру, Жиродуове драме представљају отворени философско-интелектуални подстицај за широку и разнолику публику: Бетина Кнап запажа да овај писац позориште доживљава као образовно средство које подстиче људе да мисле о духовним и егзистенцијалним питањима (KNAPP 1985: 124). У томе је његов највећи допринос развоју француског позоришта као отворене, културно-уметничке институције која подстиче духовно-интелектуални развој публике. Управо из тих разлога Мишел Лиур, у студији *Читати француско позориште: од Клодела до Јонеска*, истиче име овог француског драматурга који се удаљио од булеварских тривијалности, али није поклекао ни пред провокацијама авангарде, успевши да публику заведе квалитетом писања и оригиналношћу мисли (LIOURE 1998: 67). С тим у вези, Жермена Бре и Александар Кроф бележе да је Жироду био први велики драматург у међуратној Француској, а да су његов пример следили Жан Кокто, Арман Салакру (Armand Salacrou) и Жан Ануј (BRÉE, KROFF 1969: 19).

Пол Сирер, пак, вели да су четири „мајстора сцене” (« *maîtres de la scène* ») обележила период међуратног позоришта: Пол Клодел (Paul Claudel), чије драме у духу хришћанске вере осветљавају човеков положај и судбину,<sup>143</sup> и три „Жана” – Жан Жироду, који је припремио атмосферу за обнову трагедије и њене суштине, Жан Кокто, „виртоуз чији се таленат непрестано обнавља”, и Жан Ануј, драматург *par excellence* који се сјајно изражава у шаљивој фантазији, интелигентној духовитости и трагичком набоју (SURER 1964: 13). Мишел Лиур бележи и то да је жанровско одређење комада, које је представљало императив у класичном позоришту, сада

---

<sup>142</sup> Павловић овде вероватно циља на „интимистичко позориште” (« *le théâtre intimiste* »), које се још назива и „позориште неизреченог” (« *théâtre de l’inexprimé* ») или „позориште тишине” (« *théâtre du silence* »), а које се појавило по завршетку Великог рата као реакција на стару театарску праксу декламовања дугих монолога или вођења опширних дијалога, појашњава Сирер (SURER 1964 : 148–149) Аутор додаје и то да је интимистичко позориште један од облика психолошког позоришта у коме је акценат на кратким, наизглед безначајним дијалогским репликама које су, у ствари, препуне значења и указују на комплексност човековог духовног живота (Ibid).

Лагард и Мишар (André Lagarde & Laurent Michard) пишу да је ово позориште било актуално у периоду 1920–1925, а да су његови аутори настојали да стварају драме које ће представљати обичног човека и његове свакодневне бриге, с намером да представе човека као енигму каква јесте и донекле покушају да је одгонетну. Посебна пажња поклањала се ономе што је тек наслућено, тишинама у дијалогу, кратким репликама, мрачној атмосфери и унутрашњим дешавањима ликова (LAGARDE&MICHARD 1970: 376). Представници овог позоришног правца су Пол Жералди (Paul Géraldi), Шарл Вилдрак (Charles Vildrac), Жан-Жак Бернар (Jean-Jacques Bernard) и Дени Амјел (Denny Amiel) (SURER 1964 : 148–149).

<sup>143</sup> Цитирајући запажање Клода Роја (Claude Roy) из *Критичких описи (Descriptions critiques)*, Лиур Клодела означава као „човека који је изнова осмислио западну драму” (« *l’homme qui a réinventé le drame occidental* ») (LIOURE 1998 : 48).

потпуно занемарено или чак безначајно, те да се аутори намерно поигравају са жанровским одредницама; тако, на пример, Ануј своје драме назива „црним”, „ружичастим”, „шкргутавим” или „блиставим” комадима (pièces « noires », « roses », « grinçantes », « brillantes ») (LIOURE 1998: 41), у зависности од доминантне атмосфере.

Дакле, примећујемо да је за позориште међуратног периода карактеристично одсуство школа и одређених праваца, што писцима оставља велику слободу. Они, како Павловић виспрено примећује, „уместо некадашње ‘књижевне републике’”, почињу да „живе у ‘књижевној анархији’”, вођени личним склоностима и сопственим уметничким темпераментом (PAVLOVIĆ 1969: 12). Богатство и разноврсност форми, жанрова, тема и тонова примећује и Франк Еврар, који издваја неколико позоришних струја за период 1920–1950: психолошко позориште, булеварско, дадаистичко и надреалистичко, позориште које се враћа миту и, потом, за време и након Другог светског рата, позориште сукоба идеја (EVRARD 1995: 26–42). И наш професор француске књижевности нуди извесну класификацију, премда предочивши њене потенцијалне слабости и несигурности. Павловић најпре примећује да „донекле по страни стоји велико, претежно песимистично дело Жана Ануја” (PAVLOVIĆ 1969: 13), да би касније опазио да Жироду, уз Коктоа, Клодела,<sup>144</sup> Жила Сипервиела и Жана Сермана, треба да буде означен као представник *поетичног позоришта* који, према сопственим речима, настоји да „у нестварности буде стваран”<sup>145</sup> (Ibid, 45).

Жироду се на француској позоришној сцени појавио у правом тренутку, управо онда када је била спремна да га дочека, примећује Гишарно, баш као што је то био случај са Расином у 17. столећу (GUICHARNAUD 1961: 48). Мада се још једна паралела између првенаца француског класичног и модерног позоришта може наслутити и у Гишарновој реченици да је Жиродуово позориште било позориште „складне рекреације” које је „на неки начин прочишћавало гледаочеву душу”,<sup>146</sup> ипак морамо нагласити да Жироду није обновио француску класичну трагедију, нити је, пак, имао таквих претензија. Зато аутори познате едиције француске књижевности, Лагард и Мишар (Lagarde&Michard), напомињу да је погрешно широко распрострањено схватање да је Жироду оживео трагедију. Наиме, иако обрађује митове као омиљене

---

<sup>144</sup> О Клоделу као представнику симболистичког позоришта у студији Мишела Лиура о драми (LIOURE 1968: 89–92).

<sup>145</sup> Павловић овде цитира реплику из Жиродуовог комада *Париска импровизација* (*L'Impromptu de Paris*, 1937) : « Le théâtre, c'est d'être réel dans l'irréel » (GIRAUDOUX 2020 : 11).

<sup>146</sup> “Giraudoux’ is a theater of harmonious recreation, cleansing the spectator’s soul, as it were” (GUICHARNAUD 1961: 48).

теме трагичара и мада посвећује позамашан број страна анализи расиновске трагедије, овај писац је потпуно модеран у идеји да прогна античку трагичност из драмских врста и ослободи човека фаталности, сматрају аутори (LAGARDE&MICHARD 1970: 399).

С тим у вези, ваља поменути и Гереново запажање да се Жироду двоумио око жанровског одређења својих комада: једино је *Жудит* добила одредницу „трагедија”, док је за остале драме аутор у бројним интервјуима нудио све више генеричких назива, играјући се оксиморонима попут „комедија-трагедија” (« comédie-tragédie ») и „трагична комедија” (« comédie tragique ») (GUÉRIN 2016: 193). Оваква жанровска флуидност сведочи о томе да је аутор ближи драми, као мешавини трагичног и комичног која је била незамислива у време великог Расина или, раније, у доба славних старогрчких трагичара. У том светлу може се рећи да двадесети век није тежио обнови трагедије, већ се приклањао драми као огледалу сопствене духовности и интелектуалности која је лебдела између озбиљних, егзистенцијалних питања и бритке духовитости, животне веселости којом су неки аутори, попут Жиродуа, растеривали песимизам.<sup>147</sup> Лео Ејлен (Leo Aylen) који, у студији *Грчка трагедија и модерни свет* (Greek tragedy and the modern world, 1964), бележи да су Кокто, Жид и Жироду, као тројица аутора који су пружили најбоље драмске реинтерпретације митова у двадесетим и тридесетим годинама прошлог столећа, стварали комаде који су више личили на комедију јер нису захтевали од реципијената да ствари схвате одвише озбиљно (AYLEN 1964: 258). Ипак, критичар сматра да је то био само метод да се на, наизглед неозбиљан, а заправо врло дипломатски начин, говори о озбиљним темама, и то тоном који сугерише да нешто није од велике важности, иако то заправо јесте. Стога Ејлен опажа да комаде поменутих аутора, иако делимично обележене булеварском позоришном традицијом, ипак треба сматрати за настављаче софистициране комедије (Ibid, 259).

Лансон додаје да су драматичари са иронијом, подсмехом, сарказом и цинизмом третирали просто понашање скоројевића, а да се њиховом револту придружује и наклоност према фантастичном, чудном и претераном одајући њихову жарку жељу за

---

<sup>147</sup> Треба поменути да је, као реакција на године патње и страдања, у француском међуратном позоришту била присутна и ниска комедија, нарочито у булеварским позориштима, али и фарса чији су се елементи одржали и у конадима Алфреда Жарија и других надреалиста, прецизира Сирер (SURER 1964: 12).

Овим и другим облицима комедије (лакрдија, сатирична комедија, романтична комедија) из поменутог периода посвећено је друго поглавље Сирерове студије насловљено „Комично позориште” (SURER 1964: 47–148), док о представницима комичног и сатиричног позоришта у истоименом поглављу пише Михаило Павловић (PAVLOVIĆ 1971: 149–193).

раскидом и обновом (LANSON 1963: 1272). Нови приступ позоришној уметности најбоље се огледа у иновацијама у погледу декора, костима и сценографије. Старе друштвене конвенције више се нису поштовале ни у понашању, ни у говору ликова, прецизира Лансон; они су стварани на основу психолошких проучавања вишеструкости сопства, маште и несвесног, као испољавања унутрашњих стања аутора међу којима треба издвојити Жана Коктоа „чијој се бриљантној имагинацији потчинио цео Париз *Лудих година* које су уследиле по окончању Првог светског рата”.<sup>148</sup>

Међутим, „Луде године” и поратна еуфорија почев од 1918. године, биле су кратког даха. Општа економска криза, започета „Црног петка”, 24. октобра 1929. године, захватила је и Француску, а њен друштвени суноврат започет услед отпуштања, затварања фабрика, масовне незапослености и јачања агресивних десничарских организација, кулминирао је када је Маршал Петен, након Хитлеровог освајања Париза, 14. јуна 1940. године, склопио примирје са Немачком чиме је Француска званично изашла из рата. То је изазвало бурну реакцију Генерала де Гола који је одбио срамну капитулацију и оформио Национални савет покрета отпора за борбу против Немачке.

Тако се Француска политички поделила између две личности: маршала Петена, који је, као званични премијер Француске, признао немачку окупацију и пристао на колаборацију, и генерала Де Гола који је, уз људе окупљене у тајном удружењу Покрета отпора, наставио борбу против Немачке. То је условило и територијалну поделу Француске на „слободну” зону (Виши, Лион, Марсеј и јужно-источни део), у којој је Петен оформио тзв. Вишијевски режим, тј. владу тзв. Вишијевске Француске (*Régime de Vichy*), и „окупирану” зону (Париз, Нант, Бордо и северно-западни део Француске). Таква подела проузроковала је и велику поларизацију како у друштву, тако и у књижевним круговима: Џакула вели да су нека позната књижевна имена тог доба прихватила „отворену или дискретну колаборацију” Вишијевског режима, али да је знатан број писаца пришао Покрету отпора развијајући илегалну штампу и књижевну делатност, уз највеће опасности и жртве (DŽAKULA 1982: 9–10). Пјер Броден (*Pierre Brodin*), у студији *Француски писци између два рата* (*Les Écrivains français de l'entre deux guerres*, 1943), бележи да су аутори, након што је Петен признао пораз 1940. године, у књижевним делима постављали питања одговорности и савести,

---

<sup>148</sup> « Le Tout-Paris des années folles qui suivirent la Grande Guerre a été subjugué par la fantaisie brillante de Jean Cocteau » (LANSON 1963 : 1273–1274).



али да се, истовремено, преиспитивала и одговорност самих писаца који су својим стваралаштвом идеолошки усмеравали Француску (BRODIN 1943: 11).

Друштвено-политичко ангажовање било је присутно и у позоришту,<sup>149</sup> а нарочито се везује за имена двојице писаца-философа који су, поред антиратних порука за време рата, по његовом завршетку преносили идеје философије егзистенцијализма – Жан-Пола Сартра и Албера Камија. Обојица аутора имају плодно драмско стваралаштво, а Сартр ће развити и драмску теорију тзв. *позоришта ситуације* (*théâtre de situation*). У раду из 1946. године, „Створити митове” (« Forger des mythes »),<sup>150</sup> читамо да позориште ситуација треба да представи свеукупност људског постојања и тако представи модерном човеку портрет њега самог (SARTR 1981a: 402). *Позориште ситуација* се, дакле, обраћа масама јер је дужно да људима говори о њиховим најопштијим проблемима; Сартр сматра да се најбољи примери тако јасних, а опет екстремних ситуација из човековог живота налазе у митовима: позориште, дакле, треба да стрепње модерног човека изрази „путем митова које би свако схватио и најдубље осетио” (Ibid). Нешто касније, Сартр објашњава наслов свог текста уобличавајући га у гесло позоришта за које се залаже, рекавши да је „циљ наших драмских писаца да створе митове, да публици пружи увећану и обogaћену слику њених личних патњи” (Ibid, 403). То је, заправо, циљ егзистенцијалистичке књижевности уопште, а у њој важно место омиљене метафоре и дубокозначних симбола заузимају управо грчки митови.<sup>151</sup>

Отприлике се са егзистенцијалистичким таласом завршава постојање конвенционалних позоришних форми у Француској. Јер, педесетих година дошло је до процвата „једног драгоценог ‘андерграунда’”, како појашњава Миочиновић: обновом „Националног позоришта за народ” (TNP) под управом Жана Вилара (Jean Vilar) и ступањем на сцену четири драматичара – Артура Адамова (Arthur Adamov), Самјуела Бекета (Samuel Beckett), Ежена Јонеска (Eugène Ionesco) и Жана Женеа (Jean Genet), створено је *позориште апсурда* или *антиатеатар*, (још и: *авангардна драма*, *драма апсурда*, *антидрама*, *метатеатар*, *позориште протеста*, *експериментално*

---

<sup>149</sup> Више о овој теми у докторској дисертацији Едварда Бутројда (Edward Boothroyd) *Париска сцена за време окупације, 1940 – 1944: позориште отпора?* (*The Parisian stage during the occupation, 1940-1944: a theater of resistance?*), в. (BOOTHROYD 2009).

<sup>150</sup> Реч је о запису предавања које је Сартр одржао у Њујорку 1946. године, а које је, те исте године, први пут објављено у америчком часопису *Позоришне уметности* (*Theatre Arts*, vol. XXX, 6, 1946).

<sup>151</sup> Сартровски приступ миту, као приче у којој се огледа општи човеков положај, карактеристичан је за целу егзистенцијалистичку философско-књижевну школу, те су митови присутни и у другим жанровима попут есеја, романа, приче и сл.

*позориште, позориште поруге*) чији су аутори као главно полазиште и крајњи циљ поставили раскид са традицијом, како у структурално-формалном, тако и у садржинско-идејном смислу (DŽAKULA 1981: 295).<sup>152</sup> Антидрама је испунила намеру предочену својим називом,<sup>153</sup> те је створила експериментално позориште које представља апсолутни прекид са драмском традицијом зачетом на јужним обронцима Акропоља.<sup>154</sup>

Поглед на општу атмосферу и кретања француског позоришта 20. века, указује на његову јасну квалитативну поделу на „две половине” које одговарају оним хронолошким: прва половина која, и поред свих модерности, остаје под окриљем класичне позоришне традиције, и друга половина која са њом радикално раскида. Дисконтинуитет који постоји између ова два правца омогућава нам да боље разумемо да су драматуршке модерности из прве половине 20. века, иако неретко необичне и понекад можда збуњујуће, ипак умерене и сведене у односу на оне којима ће прибегавати аутори из друге половине столећа. Дrame из корпуса овог истраживања су, стога, на плану форме ипак „класичне”, односно, традиционалне, јер, како примећује Франк Еврар, позоришни ток којем припадају задржао је старе драматуршке принципе функционисања на три рационалне основе – радња, лик, дијалог. Зато поменути универзитетски професор закључује да је француско позоришно стваралаштво прве половине 20. века, у оквиру којег разликује период „Леде епохе” и период 1920–1950, истовремено класично, у погледу стила, и модерно, у погледу идеја (EVRARD 1995: 8).

Дrame из поменутог периода приказују зебње, сукобе и размишљања која су сваком човеку блиска. Овде није нужно реч о филозофском позоришту, сматрају Бре и Кроф, већ је реч о театру који за тему узима недоумице модерног човека којих је

---

<sup>152</sup> Више о театру апсурда, у студијама Мартина Еслина (Martin Esslin) и Емануела Жакара (Emmanuel Jacquot), в. (ESSLIN 1974) и (JACQUART 1974).

<sup>153</sup> У *Француској књижевности III/2*, Миочиновић извучи следеће карактеристике позоришта апсурда као основне: „1) радикално одбацивање такозване ангажоване књижевности, 2) отворен сукоб с реалистичким поставкама и њиховим конвенцијама (психологија, закони узрочности, појам вероватног), 3) раскид с литерарним позориштем, 4) непоштовање традиционалне драмске композиције и технике” (DŽAKULA 1982: 232).

<sup>154</sup> Жан-Пјер Саразак, у раду „Нови почетак: Одговор постдрамском”, напомиње да је, за највећи број теоретичара, криза драме наступила од 1880. године да би достигла врхунац и прешла у терминалну фазу са позориштем апсурда педесетих и шездесетих година 20. века. Његов најрадикалнији представник је Семјуел Бекет, па Дени Генун (Denis Guéroux) с правом пита: „Како писати после Бекета?” (SARRAZAC 2007 : 10). Одговор на ово питање даје Саразак у целокупности својих студија, док посебну поетику постбекетовског позоришта представља у студији *Поетика модерне драме (Poétique du drame moderne)*, 2012). Саразак настоји да побije мишљење Петера Сондија о кризи модерне драме као нечем негативном што прети њеном опстанку (в. SONDI 1995), те да докаже да модерна драма, као „отворена форма”, управо захваљујући тој кризи, започетој још осамдесетих година 19. века, опстаје до данас, в. (SARAZAC 2015).

постао свестан услед великих друштвених потреса, попут ондашњих ратова и револуција (BRÉE, KROFF 1969: 5). Ти проблеми понекад несумњиво залазе у метафизику, настављају коаутори, али они у драмама никада нису апстрактно приказани, већ се драматурзи обраћају нашим чулима, нашој осећајности и нашем интелекту; они „апелују на нашу способност да пригрлимо, проживимо и критички проценимо оно посебно искуство које пружа један позоришни комад”.<sup>155</sup> Еврар стога додаје да су драмски писци у међуратном периоду у потрази за трагедијом која би била по мери њиховог доба,<sup>156</sup> те да се стога враћају митовима (EVRARD 1995: 32).

Иако су митови изгубили религијску вредност због чега се отворио простор за пародију, они и даље подстичу стваралачку машту јер служе као изговор за философску и политичку медитацију над питањима која се тичу друштва, моћи, личне слободе и историје, како закључује Еврар (EVRARD 1995: 32). Међу значајним писцима савремене Француске, како 1950. године констатује Анри Пер (Henri Peyre) у есеју „Шта Грчка значи модерној Француској” (“What Greece means to modern France”), ретки су они који су остали имуни на стару Грчку или се нису вратили хеленским митовима.<sup>157</sup> Грчки митови у француској књижевности прве половине 20. века имају двоструку улогу, сматра аутор, јер служе као одговарајући симболи за исказивање смелих маштарија модерних писаца или, пак, као реквизити који подупиру њихову клонулу инспирацију (PEYRE 1968: 101). Због тога су митови, као веза између прошлости и садашњости, митолошке фикције и друштвене збиље, историјског искуства и актуалних превирања, извор инспирације и омиљена тема француских драматурга из прве половине прошлог столећа.

#### 4. 3. Драмске реактуализације митских сижеа

Француска је, према речима Пјер-Анрија Симона (Pierre-Henri Simon) из студије *Позориште и судбина* (*Théâtre et destin*, 1959), у првој половини 20. века доживела „драмску ренесансу”, и то захваљујући садејству аутора, попут Монтерлана (Henry de

---

<sup>155</sup> « C'est à nos sens et à notre sensibilité autant qu'à notre intelligence que les dramaturges font appel, à notre capacité d'intérioriser, de vivre et d'évaluer cette expérience très particulière qu'est une pièce de théâtre » (BRÉE, KROFF 1969: 5–6).

<sup>156</sup> Еврар циља на то да француски драмски писци траже драмску форму која би била мисаоно дубока, те универзална, а опет друштвено-политички актуална, као што је то била трагедија у старој Грчкој. Не говори о трагедији као књижевној врсти коју модерни аутори настоје да обнове, као што је то био случај у француском 17. веку.

<sup>157</sup> Пер даје преглед омиљених тема и мотива који су француски аутори у првој половини 20. веку преузимали из хеленске књижевности и обрађивали кроз различите жанрове, в. (PEYRE 1968).

Montherlant), Жиродуа, Ануја, Моријака (François Mauriac), Камија, Сартра, Клодела, Салакруа, те редитеља и глумаца; позориште се вратило поетском изразу, митовима, симболима, музици речи, стилизацији глумачке игре и мизансена (SIMON 1959: 10). Но, Жак Ергон (Jacques Neurgon), у раду „Антички митови у савременој књижевности” (« Les mythes antiques dans la littérature contemporaine »), сматра да је модерна ренесанса француског позоришта, која се везује за имена Копоа, Дилена и Жувеа, заправо старија, те да сеже у крај 19. века, када се пробудила „велика књижевност” (« la grande littérature ») (HEURGON 1960: 175).

Поред Анатола Франса (Anatole France), који је одлично познавао античку књижевност, мада према Ергоновом суду, није успевао да проникне у право значење митова, треба поменути Пјера Луиса (Pierre Louys) који је, пишући романе *Taïda* (*Thaïs*) и *Афродита* (*Aphrodite*), први од представника нове генерације показао интересовање за античку традицију и оживео митолошку атмосферу у коју ће, касније, Клодел и Жид сместити нека своја дела (HEURGON 1960: 175–176). Премда није писао драме с реактуализованим митским сижеом, Луисов утицај на позориште је важан, сматра Ергон, због чињенице да је његово интересовање за мит и ново откривање прича заживело „у добу у коме су млади, захтевни песници прекинули са робовањем академизму, свету, актуалности, политици, историји” како би се интересовали „за оно што је суштинско”, те како би, „у стању потпуне огољености, могли себи поставити суштинска питања”.<sup>158</sup>

Штавише, цитирајући Мајкла Гранта (Michael Grant), Хју Дикинсон (Hugh Dickinson), у књизи *Мит на модерној сцени* (*Myth on the modern stage*, 1969),<sup>159</sup> бележи да су се у 19. веку у Француској појавиле „582 имитације, превода или адаптације класичних оригинала, произишле из хеленског сна између 1840. и 1900. године”.<sup>160</sup> У Предговору за књигу *Грчке трагедије на модерној сцени: позоришна утопија* (*Les*

---

<sup>158</sup> « Tout cela, je crois, se tient : la redécouverte de la valeur de la fable a eu lieu à l'époque où de jeunes poètes exigeants rompaient avec les servitudes de l'académisme, du monde, de l'actualité, de la politique, de l'histoire, pour ne s'attacher qu'à l'essentiel, et à se poser, dans un dépouillement parfait, les questions essentielles » (HEURGON 1960 : 176).

<sup>159</sup> Исте године, Анђела Бели (Angela Belli) објављује студију *Древни грчки митови и модерна драма* (*Ancient Greek myths and modern drama*, 1969) која драмске реактуализације митских сижеа из светске књижевности групише у четири тематске групе: *психоаналитичке* (*psychoanalytic*), *религијске и филозофске* (*religious and philosophical*), *бунтовне* (*rebellious*), *политичке и друштвене* (*political and social*). Део ове студије, посвећен Коктоовој *Пакленој машини* у оквиру психоаналитичког приступа миту у модерној драми, преведен је и придодат српском преводу поменутог Коктоовог комада из 2011. године (в. BELI 2011: 107–123).

<sup>160</sup> ”Not that the Greek mythology had been neglected in the nineteenth century: 582 French imitations, translations or adaptations of classical originals sprang from *le rêve hellénique* between 1840 and 1900” (DICKINSON 1969: 2).

*tragédies grecques sur la scène moderne : une utopie théâtrale*) ауторке Патрисије Васер-Легање (Patricia Vasseur-Legangneux), Флоранс Дипон (Florence Dupont) објашњава да се такво интересовање за тзв. „грчко чудо” (« miracle grec »), најпре појавило код немачких интелектуалаца у 19. веку, брзо захватило и остале европске књижевности, а међу њима и француску: велика дела старе Грчке, као колевке позоришта, демократије и философије, постала су нова Библија на чијим се основама развијала западноевропска цивилизација (DUPONT 2004: 9–10). Тако су преводи и позоришна извођења трагедија Ескила, Софокла и Еурипида бивала све чешћа,<sup>161</sup> док су критичари и философи настојали да теоријски оснаже повратак позоришту – први су инсистирали на томе да се нови аутори угледају на старогрчке узор, а други су, почев од оквира немачког идеализма, развијали концепт трагичног, објашњава Дипон (Ibid, 12).

У том светлу, Гилберт Хајет (Gilbert Highet), у књизи *Класична традиција: грчки и римски утицај на западну књижевност* (*The classical tradition: Greek and Roman influences on Western literature*, 1949), примећује да се нешто касније двадесетовековно интересовање за грчку културу, које се огледа у ревитализацији и реинтерпретацији митова, развијало у два правца: у једном готово сасвим књижевном, и то углавном драмском, и другом, који је и сам индиректно произвео доста књижевних дела, али је првенствено психолошки и философски (HIGHET 1949: 23). Такође, Рене Зенон (Renée Zenón), у уводу у студију *Обрада митова у позоришту Жана Жироуда* (*Le Traitement des mythes dans le théâtre de Jean Giraudoux*, 1981), вели да је један од најупадљивијих аспеката савремене уметности велика популарност митолошких тема (ZENÓN 1981: 1). Ауторка сматра да је немогуће не бити очаран изобиљем у којем су нарочито присутни грчки митови: „драматурзи их оживљавају, песници о њима певају, есејисти испитују њихова значења, сликари, вајари и музичари

---

<sup>161</sup> Отран помиње да је од 1897. успостављено правило да се сваке године неколико вечери заредом, на остацима римског позоришта у француском граду Оранж (le théâtre antique d'Orange), изводе драме античких аутора, попут Софоклове *Антигона*, или њихове адаптације, попут *Еринија* (*Les Érinyes*, 1873) Леконта де Лила (Leconte de Lisle) (AUTRAND 2001 : 196). С друге стране, Деметриос Пантелодимос (Démétrios Pantelodimos), у раду „Лабдакови потомци у драмском стваралаштву Жана Коктоа” (“The Descendants of Labdacus in the theatrical works of Jean Cocteau”), узима 1894. годину као ону када се у Француској изнова родила класична драма: то је година када је Жан Мореас (Jean Moréas) објавио своју *Ифигенију* (*Iphigénie*), а када је позориште Оранж установљено као место културног ходочашћа (PANTELODIMOS 1996 : 269).

Међутим, Отран вели да такав покушај оживљавања античке атмосфере – играње представа на отвореном, у античком декору, није био довољан да би трагедија оживела, нити је могао да сакрије недостатак једноставног говора; уз додатке музике и певања, *Оранж* је убрзо постало лирско позориште (AUTRAND 2001 : 196).

се њима инспиришу”.<sup>162</sup> Митови се у савременој уметности користе, тврди Зенон, како би се сагледали разноразни проблеми из веома различитих перспектива, са крајње разноликим покушајима да се разреше (Ibid).<sup>163</sup>

Међутим, и поред тога што је тада тек настала психоаналитичка теорија која је, и сама ослањајући се на грчке митове, имала великог утицаја на књижевно стваралаштво, ваља рећи да она није одвише утицала на књижевну интерпретацију митова. Када је реч о савременој књижевности, Хајет примећује да тек неколицина писаца у митовима види симболе подсвести, те се у својим делима бави психолошким истраживањима, али да већина аутора претендује да користи митове на начин на који су то чинили њихови грчки претходници – уписујући у њих морално и политичко значење које је блиско савременој публици (HIGHET 1949: 525). Мада тај покрет има представнике у неколико земаља, Хајет сматра да је његова база у Француској, јер је његово деловање тамо засигурно најинтересантније, а да је његов зачетник Андре Жид.

Дикинсон бележи да је Жид почео користити мит како у прозним, тако и у драмским делима и тиме остварио снажан утицај: он је дао смерницу и пример писцима своје и наредне генерације (DICKINSON 1969: 31). Михаило Павловић и Рене Зенон Жида означавају као зачетника „обнове античких митова” у француском позоришту прве половине 20. века (PAVLOVIĆ 1971: 11), (ZENÓN 1981: 2).<sup>164</sup> И доиста, овај велики љубитељ и познавалац грчке трагедије 1898. године објављује драму *Филоктет* (*Philoctète*), а наредне 1899. године драму *Лоше оковани Прометеј* (*Le Prométhée mal enchaîné*). Жид у овим драмама под окриљем мита „развија даље проблеме смисла егзистенције, односа између личног и општег, слободе и принуде”, како читамо у *Француској књижевности III/1* (DŽAKULA 1981: 326).

Жак Натан (Jacques Nathan), у *Историји савремене француске књижевности* (*Histoire de la littérature française contemporaine*, 1954), бележи и то да је неуспело приказивање Жидовог комада *Краљ Кандаул* (*Le Roi Candaule*) 1901. године, у

---

<sup>162</sup> « Les dramaturges les font revivre, les poètes les chantent, les essayistes scrutent leur signification, les peintres, les sculpteurs et les musiciens, s’en inspirent » (ZENÓN 1981 : 1).

<sup>163</sup> Аутори колекције *Књижевни путеви* (*Itinéraires littéraires*) примећују да је грчко-латинска митологија била живо присутна у француској књижевности у периоду 1900–1950, и то у свим жанровима: у позоришту (Жироду, Ануј), поезији (Пол Валери (Paul Valéry), Пјер Емануел (Pierre Emmanuel)), прози (Жид), есеју (Ками) (DÉCOTE, SABBAN et al. 1991 : 297).

<sup>164</sup> Ипак, ваља напоменути да се повратак миту није учињавао само у контексту грчког наслеђа. Лиур вели да су се драмски писци 20. века, жељни да изразе идеје, концепте и стање духа свога доба, парадоксално враћали митовима грчке, библијске и средњовековне основе: грчки митови приказивали су трагедију човека заробљеног у тиранији људи или богова, библијски или јеванђељски евоцирали су драме из јудеохришћанске религије, док су средњовековни били отворени ка мистерији и спасењу (LIOURE 1998: 117).

позоришту Дело, ипак нарочито значајно по томе што је у тој драми „први пут употребљен поступак који ће касније постати уобичајен: комбиновање античке легенде и модерних размишљања”.<sup>165</sup> Тако је Жид започео талас реактуализације митских сижеа у Француској,<sup>166</sup> а она ће се у његовом драмском опусу наставити са каснијим комадима: драмом *Едип (Edipe)* из 1930. године и либретом за оперу *Персефона (Perséphone)* из 1934. године.<sup>167</sup>

Како читамо у првом тому двотомне студије *Андре Жид и позориште (André Gide et le théâtre, 1992)* Жана Клода (Jean Claude), Жид се у грчким трагедијама више интересује за садржај, него за форму – оне нуде пример хероја који представља човека у борби са боговима, судбином и сопственим ограничењима, што оставља аутору простор за изградњу једног новог, модерног херојства и продубљене психологије лика (CLAUDE 1992a: 265–266). Дакле, Жид показује иновативност у приступу митолошком тематском оквиру, премда ипак остаје „класичан”: „расиновско ‘савршенство’”, према Клодовој терминологији (Ibid, 277), та истанчаност, јасноћа и прецизност језичког израза која је код Жида присутна и у прозним жанровима,<sup>168</sup> јесу потврда његове тежње да обнови озбиљно позориште, упорно одолевајући надолазећим авангардним драматуршким струјањима и, нарочито, супротстављајући се пучкој забави

---

<sup>165</sup> « On y trouve employé pour la première fois un procédé qui deviendra courant par la suite : la combinaison d’une légende antique et de préoccupations toutes modernes » (NATHAN 1954: 29).

<sup>166</sup> Паралелно, грчки митови су се враћали кроз бројне реактуализације у свеукупној драмској књижевности. Сузан Харис Смит (Susan Harris Smith) је 1986. године, у раду „Драме из 20. века које користе митске теме: списак” (“Twentieth-Century Plays Using Classical Mythic Themes: A Checklist”), представила списак од преко 740 различитих драмских обрада грчких митова у светској књижевности, премда је ту, уз драме, уврстила и слободне преводе античких трагедија, либрета за опере, мјузикле, филмове и радио-драме, в. (HARRIS SMITH 1986). Овај рад настао је као допуна ранијег покушаја Џорџа Буша (George Bush) и Џин Велчер (Jeanne Welcher) да направе сличну листу. Они су, у раду „Списак модерних драма које су засноване на класичним митским темама” (“A Check List of Modern Plays Based on Classical Mythic Themes”) из 1969. године, набројали само 107 комада, в. (BUSH, WELCHER 1969).

<sup>167</sup> Жан Итје (Jean Huetier), у студији која носи име славног писца, бележи да је Жид започео још једну драму с реактуализованим митским сижеом, драму *Ајакс (Ajax)*, али да је од ње одустао јер није могао да се избори са њеном противуречношћу (HÜTIER 1962: 149). Осим тога, Хајет подсећа да се Жид грчком миту вратио и у својим „платоновским дијалозима” *Коридон (Corydon)* (дело носи име пастира из *Идила* старогрчког песника Теокрита) из 1924. године у којима оправдава хомосексуалност, као и у причи *Тезеј (Thésée)* из 1946. године која је писана у форми аутобиографије, а која садржи неке делове његових недовршених *Размишљања о грчкој митологији (Réflexions sur la mythologie grecque)* (HIGHET 1949 : 525).

<sup>168</sup> Жид је себе сматрао стилским класичарем, што је и објаснио у једном делу *Одговора на анкету о ренесанси класицизма (Réponse à une enquête de ‘La Renaissance’ sur le classicisme, 1923)* који Хајет цитира у додатним прибелешкама на крају књиге (HIGHET 1949 : 525, 702). У Клодовој студији проналазимо цитате из Жидовог дневника који, уз пратећа објашњења, сведоче о томе у којој се мери овај писац дивио Расиновим „савршеним” стиховима над којима је неретко и плакао (CLAUDE 1992a: 276–282).

булеварског позоришта које је, како смо претходно предочили, од друге половине 19. века било изузетно популарно.<sup>169</sup>

Но, иако је Жид стилски сав у класицизму, он не заступа обнову спољних одлика класицизма, већ оних унутрашњих, иманентних уметничком савршенству. Стога ваља нагласити да он не спада у групу аутора који се залажу за формалну обнову трагедије. Та неокласицистичка струја била је актуална почетком прошлог столећа и то углавном у ученим круговима буржоазије која је, како објашњава Герен, кроз гимназијско образовање и даље стицала основна знања о античкој култури (GUÉRIN 2016: 182).<sup>170</sup> Отуд не чуди што се вратило интересовање за теме и ликове из грчке митологије, те је, на пример, вагнеровска трагедија Жозефена Пеладана (Joséphin Péladan), *Прометеида (Prométhéide)*,<sup>171</sup> године 1925. доживела премијеру тридесет година након што је написана, а не изненађује ни чињеница да се појављује незанемарљив број превода–адаптација старогрчких трагедија и митова (Ibid).<sup>172</sup> Из тог скупа, Герен издваја комад *Едип, тебански краљ (Œdipe, roi de Thèbes, 1919)* Сен-Жоржа де Буелјеа (Saint-Georges de Bouhélier), који показује велику слободу у адаптацији. Герен додаје и то да је тежња да се обнови класицистичка трагедија потпомогнута од стране књижевних критичара, довела до тога да настају „лажне античке драме” (« faux drames antiques »), „заменске класичне трагедије” (« ersatz de tragédies classiques ») и „шекспировске псеудодраме” (« pseudo-drames shakespeariens »). Аутор сматра да проблем није био у томе што је писцима недостајао таленат, већ је њихова грешка била у томе што су сматрали да је и даље било могуће изнова створити славне моделе антике и класицизма, превиђајући да су они припадали

---

<sup>169</sup> Жид, како прецизира Михаило Павловић, у предавању *Развој позоришта*, које је 1904. године одржано у Бриселу, тежи препороду позоришта, те се противи лакоћи и површности и залаже за позориште „које неће бити потчињено обичној, свакодневној и видљивој стварности” (PAVLOVIĆ 1971: 4). У истом смеру ишле су идеје Анрија Геона (Henri Ghéon), додаје Павловић (Ibid, 3).

<sup>170</sup> Розана Зети (Rosanna Zetti), у докторској дисертацији *Политизација Антигоне у Европи 20. века: од Хегела до Хохута (Politicising Antigone in Twentieth-Century Europe: From Hegel to Hochhuth)*, наводи да су образовне реформе из 1923. године, које су оснажиле хуманистику у жељи да је изједначе са природним наукама, допринеле јачању интересовања за грчко и латинско наслеђе (ZETTI 2018: 113).

<sup>171</sup> Пеладан пише и адаптацију *Едип и Сфинга (Œdipe et le Sphinx)* 1903. године, како читамо код Пантелодимоса, док нове аранжмане *Едипу на Колону* дају Емануел Дезесарт (Emmanuel des Essarts) 1900, Жил Гастамбид (Jules Gastambide) 1904. и Жорж Риволе (Georges Rivollet) 1924. године, а нешто скраћену верзију, састављену од пролога, једног чина и две сцене, 1915. године потписују Оливје Бурнак (Olivier Bournac) и Боје Д’Ажан (Boyer D’Agen) (PANTELIDIMOS 1996 : 270).

<sup>172</sup> Осим тога, Герен наводи да је Пол Мазон (Paul Mazon), еминентни хелениста са Сорбоне, године 1920. превео још четири Есхилове трагедије после *Орестије*, а да се на истом универзитету оформила Група античког позоришта (Groupe de théâtre antique) која је повратила славу Есхиловим *Персијанцима*. Но, и сâм професор на истом Универзитету, Герен сматра да су сви поменути преводи-адаптације биле само „бледи неокласицистичке имитације” (« pâles imitations néo-classiques ») (GUÉRIN 2016: 182).



једном прошлом друштву и превазиђеној визији света (GUÉRIN 2016: 183). Модерно друштво захтевало је друкчији приступ традицији и нешто слободнији позоришни облик који ће представити измењену перспективу човековог доживљаја себе и света.

Тридесете године прошлог века, наглашава Герен, биле су фаталне за „преписиваче” (« copistes ») и њихове комаде који су претходно доживели неколико извођења, попут *Пентезилеје* (*Penthésilée*, 1923) Алфреда Мортјеа (Alfred Mortier), *Александрове трагедије* (*Tragédie d'Alexandre*, 1931) Пола Демасија (Paul Demasy) и *Кирке* (*Circé*, 1922) Алфреда Поазаа (Alfred Poizat) (GUÉRIN 2016: 182).<sup>173</sup> Аутор сматра да је главна слабост тих комада што су лиризам заменили реториком, те да су њихови писци били „наследници Понсара, а не Расина”;<sup>174</sup> недостајала им је „лирска снага коју је Пол Клодел ставио у сопствени превод *Орестије*”.<sup>175</sup>

У светлу обнове озбиљног позоришта и реактуализације грчких митова, треба поменути управо тог Жидовог блиског пријатеља, Пола Клодела, који је недуго након раскида са нобеловцем, 1926. године, написао сатиричну драму *Промеј* (*Protée*). Насупрот мишљењу већине аутора који Жида означавају као зачетника неомитолошког правца у француском позоришту, према мишљењу Жанива Герена управо је Клоделов

---

<sup>173</sup> Жаклин Разгоникоф (Jacqueline Razgonnikoff), у раду „Инсценирања хора у представљањима античких трагедија у Француском позоришту од 1858. до 2005. године” (« La mise en scène du chœur dans la représentation des tragédies antiques à la Comédie-Française de 1858 à 2005 »), набраја још много превода-адаптација грчких трагедија. Међу њима је најстарија адаптација Софоклове *Антигоне* из 1844. године коју су у позоришту *Одеон* поставили Пол Мерис (Paul Meurice) и Огист Вакери (Auguste Vacquerie), потом је уследила адаптација Еурипидовог *Алцеста* 1847. Иполита Лукаса (Hippolyte Lucas) у *Одеону* и адаптација Софокловог *Краља Едина* Жила Лакрое (Jules Lacroix) у Француском позоришту 1858. године, као и многе друге. (в. RAZGONNIKOFF 2009: 36–42). Ту је и Поазаова *Електра* из 1907. године, а из рада Симон Фрес (Simone Fraisse), под насловом „Тема Антигоне у француској мисли 19. и 20. века” (« Le thème d'Antigone dans la pensée française au XIXe et XXe siècle »), сазнајемо да је исти аутор 1925. године превео и Софоклову *Антигону* (FRAISSE 1966 : 287). Деметриос Пантелодимос, пак, бележи да је *Антигона* претходно преведена чак три пута: 1901. године преводи је опат Буске (abbé Bousquet), 1912. др Х. Мирер (Dr. H. Mireur) даје стиховани превод, а нови препев 1919. објављује Ежен Креспел (Eugène Crespel). Аутор још помиње и три адаптације из двадесетих година: 1920. Алфреда Поазаа (за коју Фрес наводи 1925. годину), 1921. Жана Ребула (Jean Réboul) и 1922. Луја Пероа (Louis Perroy) (PANTELODIMOS 1996 : 269–270).

Мишел Отран као нарочито ману поменутих неокласицистичких трагедија наводи употребу александринца који је одавно превазиђен: може се наћи понеки лепа стих, али од њега углавном остаје само празни ритам који евентуално таленат великих глумаца може да замаскира (AUTRAND 2001 : 195). Било је и аутора који су покушали да пишу у слободном стиху, попут Емила Верхарена (Émile Verhaeren) у *Хелени Спартанској* (*Hélène de Sparte*, 1912) и Жила Бое (Jules Bois) у *Крунисаном Хиполиту* (*Hippolyte couronné*, 1904), али се ни они нису прославили, закључује Отран (Ibid).

<sup>174</sup> Франсоа Понсар (François Ponsard) био је француски неокласичар у 19. веку, противник романтизма и упорни настављач класицистичке традиције из 17. века која није била саобразна креативним и духовним струјама тадашњег доба. Кад Герен вели да су поменути аутори наследници Понсара, мисли на то да су њихова дела мање уметничке вредности јер наслеђују овештали класицизам из 19. века, а не на онај аутентични, расиновски, који је своје златно доба имао два века раније.

<sup>175</sup> « Tous ces auteurs ont confondu le lyrisme et la rhétorique : ils ont été les successeurs de Ponsard, non de Racine. Il leur a manqué la force lyrique que Paul Claudel a mise dans sa propre traduction de *L'Orestie* » (GUÉRIN 2016 : 182).

*Протеј*, ако се изузме драмско стваралаштво Жила Леметра, „отворио пут ка новом читању и маштовитој и поетској реинтерпретацији великих грчких митова”.<sup>176</sup> Мада интересовање за грчко културно наслеђе потврђује преводом и постављањем на сцену Есхилове *Орестије*, односно, како прецизира Јехуда Морали (Yehuda Moraly) у раду посвећеном Клоделовој адаптацији *Орестије*, трагедија *Агамемнон*, *Коефоре*, *Еумениде* (MORALY 2014: 193), Клоделово ће стваралаштво, за разлику од Жидовог, ипак обележити библијски мистицизам. Клодел је био католик верник и реакционар, а Жид левичар и коспомолита протестанског одгоја, али не и верник практикант, већ је више био пагански настројен. Но, Павловић напомиње да ће Клодел и Жид остати уједињени у жељи да „у драмским делима неконвенционалне структуре изразе своја схватања света и морала обојена њиховим личним темпераментом” (PAVLOVIĆ 1971: 4). Аутор касније додаје да је Клодел дао пример „антиреалистичког, антиводвиљског и антибулеварског позоришта, пример позоришта у коме се, као што ће касније бити случај код Жиродуа, врши поетски преображај стварности” (Ibid, 181).

У отприлике исто време, потпуно другачији поглед на позоришну традицију и грчко наслеђе показао је Гијом Аполинер (Guillaume Apollinaire). Он је 1917. године објавио провокативни комад *Тиресијине дојке* (*Les Mamelles de Tirésias*), с намером да се наруга до тада популарним псеудореалистичким драмама. Из тог разлога је аутор, како би одредио карактер своје драме, створио неологизам „надреалистички”, напомиње Мирјана Миочиновић (DŽAKULA 1981: 292). Међутим, премда је премало драмске теорије и праксе да би се говорило и о надреалистичком позоришту,<sup>177</sup> овај авангардни

---

<sup>176</sup> « Le Protée de Paul Claudel, pour ne pas parler du théâtre de Jules Lemaitre, a ouvert la voie à une relecture, à une réinterprétation fantaisiste et poétique des grands mythes grecs » (GUÉRIN 2016: 193).

<sup>177</sup> Треба поменути да је Андре Бретон (André Breton), као главни теоретичар надреалистичког правца, тежио да оформи надреалистичку драму која би за циљ имала да изненади, зачуди и, ослобађајући се друштвених конвенција, саблазни. Ипак, овај позоришни облик у основи није имао драмску основу (драмски сукоб, ликове и сл.), већ се углавном сводио на необични дијалог са ефектом изненађења (DŽAKULA 1981: 292).

Но, ваља рећи и то да је авангардна драма имала свог идејног претечу у комаду Алфреда Жарија (Alfred Jarry) *Краљ Иби или Пољаци* (*Ubu Roi ou les Polonais*), који је написан и први пут одигран 1896. године. Већ првом репликом „Гомнарија!” (« Merdre ! ») драма најављује свој шокантни карактер који је скандализовао тадашњу публику, те је прва представа извиждана већ након петнаест минута, како читамо у *Француској књижевности III/1*. У част оца авангардне драме, каснији драмски аутори су 1927. године оформили *Позориште Алфреда Жарија* (*Théâtre Alfred Jarry*) које је својим „смелим асоцијацијама, жестоком сликама и неочекиваним поређењима” (DŽAKULA 1981: 293) настављало тековине антитрадиционалне драматургије и померало драмске тежње дадаизма и надреализма ка позоришту апсурда. Тадашње француско друштво није било спремно за овако смелу драмску форму, те је она морала да дочека свој процват у антитеатру педесетих година 20. века. Такође, како читамо у другом делу трећег тома исте едиције, „састављајући текст од вешто употребљених општих места, Кокто је претходник Јонеска”, те се „уз Жарија са *Краљем Ибијем* и Аполинера са *Тирезијевим дојкама*” сврстава „у прве редове француске позоришне авангарде” (DŽAKULA 1982: 109).

правац је, као и дадаизам пре њега,<sup>178</sup> значајан не само због тога што је допринео оснивању нове драматургије која ће кулминирати са позориштем апсурда, већ зато што је изокренуо ауторски поглед на традицију, развио сатиру, помешао комично и трагично, чикао публику, поигравао се са њеним очекивањима и неретко их намерно изневеравао. Из тог разлога, Лотман, Минц и Мелетински веле да је однос књижевности 20. века према митском наслеђу више ишао у правцу „демитологизације” неголи „ремитологизације”: ремитологизација 20. века неспојива је са уметношћу модернизма, са којом је иначе повезана, „због разноврсних идејних и естетских тежњи уметника који се обраћају миту” (LOTMAN, MINC, MELETINSKI 1986: 273). Тај аполинеровски, враголасти, авангардни и неретко иронични приступ провејаваће и кроз озбиљне, философско-психолошко продубљене комаде којима ће давати свежину.

Управо је Жид при реактуализацији митова први показао склоност ка пародији, подсећа Зенон и наводи мишљење Жана Дивињоа, изнето у тексту „Деградиација митова” (« La Dégradation des mythes », *Lettres Nouvelles*, No. 34, janvier 1956), да је Жидов приступ довео до деградиације митова којој је подлегла наредна генерација писаца коју славни теоретичар осуђује, а нарочито Жан Ануј (ZENÓN 1981: 2). Такође, Хајет каже да је Жид, као вођа „неохеленског покрета” (“neo-Hellenic movement”) у француском драмском стваралаштву, утицао на велики број аутора који су, углавном, задржали његов став према митовима, трансформишући и понекад искривљујући приче на исти начин и делећи бар део духовних погледа. Због тога се, сматра Хајет, и поред временске разлике Жидова дела могу тумачити уз најзначајнија дела каснијих представника овога правца, међу којима аутор издваја драме: *Антигона* (*Antigone*, 1922), *Орфеј* (*Orphée*, 1926), *Паклена машина* (*La Machine infernale*, 1934) Жана Коктоа (HIGHET 1949: 531);<sup>179</sup> *Амфитрион 38* (*Amphitryon 38*, 1929), *Неће бити Тројанског*

---

<sup>178</sup> Током Великог рата и двадесетих година прошлог века, дадаисти су редовно организовали соареје у кабареима приликом којих су протествовали против традиционалних форми и схватања уметности. Тада су, напомиње Миочиновић, коришћени елементи позоришне уметности: дијалог, непосредан контакт са публиком, спојеви ликовног, кинетичког и звучног. Чак је и Тристан Цара (Tristan Tzara), читамо даље, написао неколико „занимљивих и духовитих драмских текстова, интересујући се (...) за алогичности говора, за чињеницу да се говорно општење углавном своди на размену општих места или је до те мере аутоматско да води у општи неспоразум” (DŽAKULA 1981: 292). Но, мада је читав дадаистички покрет био експресиван у својим манифестацијама, он неће изнедрити дадаистичку драму.

Више о дадаистичком и надреалистичком театру код Батине Кнап (KNAPP 1985: 15–84)

<sup>179</sup> Мит о Едипу Кокто најпре обрађује у драми *Краљ Едип* (*Edipe-roi*, 1927) и у ораторијуму *Цар Едип* (*Edipus Rex*) који пише на музику Игора Стравинског 1927. године, а који је преведен на латински. Коктоова дела инспирисана грчком митологијом су и кратка драма *Пенелопино стрпљење* (*La Patience de Pénélope*) из 1910, збирке песама *Софоклов плес* (*La Danse de Sophocle*) из 1912. и *Митологија* (*Mythologie*) из 1934, балет *Федра* (*Phèdre*), на музику Жоржа Орика (Georges Auric), из

*рата* (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935), *Електра* (*Électre*, 1937)<sup>180</sup> Жана Жиродуа; *Еуридика* (*Eurydice*, 1941), *Антигона* (*Antigone*, 1942), *Медеја* (*Médée*, 1946) Жана Ануја<sup>181</sup> и *Муве* (*Les Mouches*, 1943) Жан-Пола Сартра<sup>182</sup> (HIGHET 1949: 531–532).

Слично размишљање проналазимо и код Михаила Павловића, у студији *Француско позориште између два рата*, где као нарочиту појаву издваја обнову античких митова коју је започео Жид, а наставили су је Кокто, Жироду и Ануј,<sup>183</sup> да би је затим прихватили Сартр и Ками (PAVLOVIĆ 1971: 11).<sup>184</sup> Док би, према периодизацији, прва група аутора припадала међуратном позоришту, а друга

---

1950, као и филмови *Орфеј* (*Orphée*) из 1950. и *Орфејев тестамент* (*Testament d'Orphée*) из 1960. године.

<sup>180</sup> Павловић напомиње да је интересовање за грчки мит Жироду показао већ 1919. године, у роману *Еленор* (*Elénor*), док је у каснијем драмском стваралаштву био инспирисан библијском легендом (комед *Јудита/Judith*, први пут игран 1931.) и германском митологијом (комед *Ондина/Ondine*, 1939) (PAVLOVIĆ 1994: 113–116).

<sup>181</sup> Ануј је највероватније 1942. године написао и драмски одломак *Орест* (*Oreste*) који је објављен 1945, а никада није извођен, сазнајемо из студије Ленарда Пронка (Leonard Pronko) *Свет Жана Ануја* (*The World of Jean Anouilh*, 1961) (PRONKO 1961: 255). С обзиром на то да је реч о одломку, а не о драми у целости, овај текст не улази у корпус нашег истраживања.

<sup>182</sup> Ваља поменути и *Тројанке* (*Les Troyennes*, 1965), Сартрову адаптација Еурипидове трагедије, те Жак Деги духовито примећује да „Сартров последњи комад заправо није Сартров” / « La dernière pièce de Sartre n'est pas de Sartre » (DEGUY 2010: 179).

Ипак, у истом раду читамо да је славни философ успео да, уз минималне напоре, преко познатог ратног мита, исприча причу о колонијалном рату који је у то доба потресао Алжир: Сартр се по последњи пут поиграо с митом, те је ужасе Алжирског рата „испричао кроз уста измишљених ликова који нису његови, а који су ипак изговарали његове речи”. / « Sans lui prendre trop de temps, ce travail lui permettra de jouer une dernière fois avec les mythes pour dénoncer les horreurs de la guerre coloniale par la bouche de personnages imaginaires qui ne sont pas les siens mais qui diront ses mots » (Ibid, 181–182). У том светлу, Мишел Отран примећује да је адаптација *Тројанки* показала већу дубину него ли Сартрова чувена драма *Ђаво и Господ Бог* (*Le Diable et le Bon Dieu*, 1951) (AUTRAND 2001: 194).

С друге стране, премда Ками у својим прозним делима показује увек живо интересовање за грчку митологију (нарочито изражено у чувеном есеју *Мит о Сизифу*, 1942), његова једина драмска реактуализација *Калигула* (*Caligula*, 1944) односи се на римски мит о истоименом краљу. Ова драма неће ући у корпус истраживања јер не припада грчком митолошком циклусу којим се бавимо. У фусноти издавача у есеју „Будућност трагедије” (« L'avenir de la tragédie », 1955), објављеном у књизи *Јавна предавања и говори 1936–1958* (*Conférences et discours 1936–1958*, 2006), читамо да је марта 1937. године Ками адаптирао и поставио на сцену Есхилову трагедију *Оковани Прометеј* у „Радном театру” (« Théâtre du Travail ») у граду Алжиру (CAMUS 2017 : 256).

<sup>183</sup> Док Рене Зенон наглашава да Жироду заузима главно место међу драматурзима 20. века који су увели мит у позориште (ZENÓN 1981 : 3), Пјер Албуи, у књизи *Митови и митологије у француској књижевности*, бележи како се чини да је Кокто *Орфејем* из 1927. године иницирао повратак грчким митовима који ће илустровати дела Жиродуа и Ануја, премда вели да је мит о Едипу претходно инспирисао Жида (ALBOUY 2012: 126\*).

<sup>184</sup> Треба рећи да Бетина Кнап групише Коктоа, Жиродуа, Ануја и Клодела као предстванике „митског позоришта” (“mythical theater”). Међутим, ауторка под овим термином не подразумева драме које су засноване на реактуализацији митова, већ мит доживљава у крајње друкчијем много ширем смислу, као драмско причање доживљеног искуства или описивање осећања која су присутна у психологији читавог човечанства, али и самог аутора који их представља (KNAPP 1985: 111). Стога Бетина Кнап у својој одредници обједињује Коктоову драму *Орфеј*, Жиродуево комаде *Ондина* (*Ondine*, 1939) и *Људа из Шажоа* (*La Folle de Chaillot*, 1943), Клоделову *Деобу поднева* (*Partage de midi*, 1906) и Анујевог *Путника без пртљага* (*Voyageur sans bagage*, 1937), иако је само Коктоов комад заснован на митској основи.

послератном,<sup>185</sup> како их и сâм Павловић позиционира (Ibid, 11–13),<sup>186</sup> оне су ипак тематски неодвојиве, а идејно врло блиске, што потврђује и чињеница да Волас Фоули као представнике „позоришта идеја” (“theater of ideas”) групише Жида, Сартра и Камија (FOWLIE 1960: 159–196).<sup>187</sup>

Стога ће поменути драме, без обзира на то како се позиционирају на временској оси,<sup>188</sup> чинити целину у корпусу ове дисертације. Због тога се наше схватање периода „неохеленске” уметности, у контексту француског драмског стваралаштва 20. века, не своди на двадесете и тридесете године тога столећа које Лотман, Минц и Мелетински

---

<sup>185</sup> Можемо поменути и периодизацију француског драмског стваралаштва 20. века коју даје Пол-Луј Мињон, разликујући три генерације аутора:

1) од 1889. до 1939. „Магија речи: од Клодела до Жиродуа” (« De 1889 à 1939. La magie du verbe : de Claudel à Giraudoux »), уз Жила Ромена (Jules Romains), Коктоа, Салакруа, Ануја и представнике интимистичког позоришта (MIGNON 1986 : 135–163);

2) 1940–1950. „Између две генерације” (« 1940-1950. Entre deux générations »), аутори који су се прославили у другим жанровима, па тек онда стигли у позориште попут Монтерлана, Сартра, Камија и песника Жака Одибертија (Jacques Audiberti) и Женеа (Ibid, 164–183);

3) након 1950. „После Другог светског рата” (« Depuis 1950. Suite à une deuxième guerre mondiale »), представници театра апсурда попут Јонеска, Адамова, Бекета, Жана Тардјеа (Jean Tardieu) и Бориса Вијана (Boris Vian), као и неколико аутора из седамдесетих попут Жан Мишела Риба (Jean Michel Ribes), Андреа Бенедета (André Benedetto), Жерара Желаа (Gérard Gelas), Клода Арланка (Claude Arlanq) и Жака Крамера (Jacques Kraemer), (Ibid, 184–216).

<sup>186</sup> Да су два светска рата имала одлучујући утицај на француску позоришну сцену примећује и Жанив Герен, који у својој студији посебно изучава позориште из периода 1914–1918. и оно из периода 1940–1944, напомињући да је у првом периоду преовладало комерцијално, а у другом уметничко позориште (GUÉRIN 2016 : 17).

Но, треба поменути да Мирјана Миочиновић, у другој књизи трећег тома едиције *Француска књижевност*, под термином „послератно позориште” подразумева позориште апсурда које се развијало од педесетих година прошлог века (DŽAKULA 1982: 229).

<sup>187</sup> Фоули као четвртог представника француског „позоришта идеја” наводи и америчког писца Жилијена Грина (Julien Green) који је углавном писао на француском језику и то претежно прозна дела. Аутор помиње Грине три драме: *Југ* (*Sud*, 1953), *Непријатељ* (*L'Ennemi*, 1954) и *Сенка* (*L'Ombre*, 1956), а посебно хвали начин на који је приказао како неке мистериозне силе контролишу човекову судбину, као и приказ љубави као забрањене и неизлечиве страсти какву Французи обично везују за Расинове трагедије (FOWLIE 1960: 191–194).

Међутим, треба нагласити да је *идејна драма* много старија. Лиур бележи да се појавила крајем 19. и почетком 20. века, у делима Франсоа де Кирела (François de Curel) и Ежена Бријеа (Eugène Brieux), и да подразумева комад у коме је дијалог само изговор за излагање моралне или философске мисли (LIOURE 1998: 62). Поред бројних примера, Лиур наводи и Жидовог *Едина* и Жиродуов *Амфитрион 38* као идејне драме које су у великим античким митовима нашле основу нарочито погодну за промишљање људске судбине (Ibid, 62–63).

Но, како саветује Слободан Јовановић у књизи *Француска и енглеска идејна драма (1850–1914): постанак и развој* (1968), ваља направити дистинкцију између „идејног позоришта”, као ознаке за покрет који отпочиње у педесетим годинама 19. века, буја деведесетих година истог столећа (прецизније, као почетну годину Јовановић узима 1894) и траје до почетка Првог светског рата, и „идејне драме” као ознаке за књижевни род који се бави човековим духом, а за полазну тачку узимао мисао и развија је до последњих могућности, комбинујући елементе друштвене и психолошке драме (JOVANOVIĆ 1968: 12–15).

<sup>188</sup> Хронолошко груписање поменутих француских аутора, у студији *Грчка трагедија и модерни свет*, применио је Лео Ејлин, те је тако заједничко поглавље посветио Жиду, Коктоу и Жиродуу, као најзначајнијим ауторима двадесетих и тридесетих година 20. века, а онда је у засебним поглављима обрадио Анујев и Сартров драмски опус, в. (AYLEN 1964). Но, ваља нагласити да се критичар бави и драмама Милера, Геона и Елиота, као и да не анализира само драме које реактуализују грчке митове, већ и оне које имају не-митолошке сижее.

одређују као најинтензивнији период митских реактуализација у уметности уопште (LOTMAN, MINC, MELETINSKI 1986: 267), већ се протеже на читаву прву половину француског 20. века. Штавише, како Ануј, као један од највећих представника француског „неомитолошког” позоришта, седамдесетих година објављује још две драмске реактуализације митова: *Био си тако драг док си био мали* (*Tu étais si gentil quand tu étais petit*, 1972) и *Едип или Хроми краљ* (*Edipe ou le Roi boiteux*, 1986), оне ће неминовно припасти периоду „ремитологизације”, иако превазилазе његов календарски оквир.

Уз то би, поред претходно поменутих комада, попису француских драма прве половине 20. века с реактуализованим сижеом из грчке митологије требало придодати и мање значајне комаде: *Крунисани Хиполит* (*Hippolyte couronné*, 1904) Жила Боа (Jules Bois); *Трагедија Електре и Ореста* (*La Tragédie d'Électre et Oreste*, 1905), *Кресидида* (*Cressida*, 1913), *Поликсена* (*Poluxène*, 1925) и *Минос и Пазифаја* (*Minos et Pasiphaé*, 1950) Андреа Сиареса (André Suarès); *Прометеј* (*Prométhée*, 1924) Шарла Фоа (Charles Foix); *Пазифаја* (*Pasiphaé*, 1928) Анрија де Монтерлана (Henry de Montherlant);<sup>189</sup> *Хекуба* (*Hécube*, 1937) Андреа де Ришоа (André de Richaud); *Едип или сумрак богова* (*Edipe ou le crépuscule des dieux*, 1938) Анрија Геона (Henri Ghéon); *Аријана и авантуриста* (*Ariane et l'aventurier*, 1939),<sup>190</sup> *Алцестова мистерија* (*Le Mystère d'Alceste*, 1943) и *Електра или Пад маске* (*Électre ou La chute des masques*, 1944) и Маргерит Јурсенар (Marguerite Yourcenar); *Прометеј* (*Prométhée*, 1942) Луја Бела (Louis Bayle); *Тезејево путовање* (*Le voyage de Thésée*, 1943) Жоржа Невоа (Georges Neveux) и др.<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> Михаило Павловић, у књизи *Два виђења француске књижевности XX века*, бележи да је ова Монтерланова „драмска поема” објављена 1936. године, иако је настала још 1928. године (PAVLOVIĆ 1994: 102–103). Наш славни романиста Монтерлановом позоришту „људске снаге и слабости” посвећује посебно поглавље у поменутој студији (Ibid, 102–111), што упућује на значај драмског стваралаштва овог француског аутора којим се нећемо подробније бавити јер се тематски не уклапа у оквире нашег истраживања.

<sup>190</sup> Сесил Дод (Cécile Daude) бележи да је реч о кратком скечу који је настао у периоду 1932–1934. иако је први пут објављен 1939. године, а да се након 1945. године појављују делом измењене и допуњене верзије ове драме која коначни облик добија 1960. године под насловом *Ко нема свог Минотаура ?* (*Qui n'a pas son Minotaure ?*) (DAUDE 1998: 363).

<sup>191</sup> Најпотпунији преглед француског драмског стваралаштва овог периода, али и целог 20. века, даје Жанив Герен у *Речнику француских драма двадесетог века* (*Dictionnaire des pièces françaises du vingtième siècle*): абecedним редом представљено је 670 комада које је написало 190 аутора, уз придодату информацију о теми, тексту, честим исправкама и прештампавањима, као и о првим изведбама у Француској и евантуално у иностранству, в. (GUÉRIN 2005).

Такође, треба поменути да су у исто време драмске реактуализације митова биле присутне и у страном стваралаштву. Герен издваја неколико значајних комада: *Пигмалион* Џорџа Бернарда Шоа (*Pygmalion*, George Bernard Shaw, 1912), триологију *Црнина пристаје Електри* Јуџина О'Нила (*Mourning Becomes Electra*, Eugene Gladstone O'Neill, 1931) и *Рођенданска забава* Томаса Елиота (Thomas Stearns

Као што можемо приметити, а што потврђује тврдња Мишела Отрана (Michel Autrand) из рада „Позориште у 20. веку и антика” (« Le théâtre du XXe siècle et l'Antiquité »), француско позориште под окупацијом и после ослобођења и даље је обележено „препородом митова” (AUTRAND 2001: 200). Тај феномен је тешко објаснити, наставља аутор, али га је лако уочити и то у делима најбољих – „од Сартра до Ануја, од нове Електре у *Мувама* до вечне Антигоне”.<sup>192</sup> Са Сартровим *Мувама* завршава се талас митолошке инспирације у француском позоришту. Мада Отран наводи да су комади са митским сижеом и даље били присутни на сцени – од 1. новембра 1951. до 1. јула 1963. године одиграно је 57 представа са митским сижеом, међу којима су биле Расинова *Федра*, античке драме Софоклова *Антигона* и Аристофанов *Мир*, као и Жидов *Едип* и Жиродуов комад *Неће бити Тројанског рата* (AUTRAND 2001: 201), драмско књижевно стваралаштво није забележило нове драмске реактуализације митова.

Исти манир настављен је и у каснијим деценијама (AUTRAND 2001: 202–203), а Отран издваја само две одигране драме из касних деведесетих као дела вредна пажње: *Едип или насиље богова* (*Œdipe ou la violence des dieux*) Жан-Жака Кима (Jean-Jacques Kihm) из 1991. и *Касандрина поетска реч* (*Le Dict de Cassandre*)<sup>193</sup> Жана Лоде (Jean Laude) из 1997. године (Ibid, 203),<sup>194</sup> док од скоријих митских реактуализација можемо поменути два комада савременог писца Лорана Годеа (Laurent Gaudé): *Гневни Онизис* (*Onysos le furieux*) из 2000. и *Медеју Кали* (*Médée Kali*) из 2003. године.<sup>195</sup>

---

Eliot, *The Birthday Party*, 1957) (GUÉRIN 2016: 183), док Дикинсон, поред поменутих О’Нилових и Елиотових драма (DICKINSON 1969: 146–182, 207–218), у корпус своје студије о миту на модерној сцени смешта и драмске поеме *Кула* (*The Tower*) и *На крају једног доба* (*At the fall of an age*, 1933), драму *Крићанке* (*The Cretan Women*, 1954) и адаптацију Еурипидове *Медее* (*Medea*, 1946) Робинсона Џеферса (Robinson Jeffers), као и *Борбу анђела* (*Battle of angels*, 1940) и *Орфеј који силази* (*Orpheus descending*, 1957) Тенесија Вилијамса (Tennessee Williams) (Ibid: 113–145, 278–309). Хајет помиње неколико немачких комада из периода око Првог светског рата: *Електра* (*Elektra*, 1903) Хуга фон Хофманстала (Hugo von Hofmannsthal), *Тројанке* (*Die Troerinnen*, 1914) Франца Верфела (Franz Werfel) и *Антигона* (*Antigone*, 1917) Валтера Хазенклевера (Walter Hasenclever) (HIGNET 1949: 526).

<sup>192</sup> « Le regain qu’y ont connu les sujets à l’antique n’est pas non plus expliqué. C’est une véritable floraison — et chez les meilleurs — qui va de Sartre à Anouilh, de la nouvelle Électre des *Mouches* à l’éternelle Antigone » (AUTRAND 2001 : 200).

<sup>193</sup> Како читамо у Ларусовом онлајн речнику француског језика, « Dict » је за Хајдегера поетска реч, супротна научном или философском дискурсу (LAROUSSE dic : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dict/25346>), а њен српски термилошки еквивалент нисмо успели да пронађемо.

<sup>194</sup> Чини се да је у Отрановом раду дошло до грешке: мада нисмо пронашли релевантне секундарне изворе о поменутих драмама, Кимиња драма се у интернет претрази појављује под другим насловом – *Едип или тишина богова* (*Œdipe ou le silence des dieux*), без назнаке које је године објављена као драмски текст, док се као година објављивања Лодове драме појављује 1982.

<sup>195</sup> Поменуте драме предмет су бављења Небојше Влашкалића у радовима: „Дионис у Њујорку: фрагменти дионизијског мита у *Гневном Онизису* Лорана Годеа” (« Dionysos à New York : Les fragments

Чињеница да су митске реактуализације у потоњем француском позоришту ретке и спорадичне не треба да нас изненађује, с обзиром на то да је антитеатар, почев од педесетих година прошлог века, извршио револуцију не само у формалном, већ и у садржинско-идејном смислу. Време митова као универзалних тема и повода за дубље промишљање смисла живота и човековог постојања је прошло: апсурд је завладао тематским и мисаоним оквирима. Стога, а на основу предложеног списка, закључујемо да неохеленски, неомитолошки или ремитолошки талас, као поетичко-мисаони правац у француском позоришту, обухвата читаву прву половину 20. века, док врхунац доживљава у његовој другој четвртини. Тако се, по аналогiji са насловом Гишарноове студије, која период модерног француског позоришта одређује као период „од Жиродуа до Бекета” (в. GUICHARNAUD 1961), реактуализовање грчких митова у француској драмској књижевности прве половине 20. века може одредити као период „од Жида до Сартра”.

Такође, заједно са Франсоа Жуаном (François Jouan), можемо приметити да драме из тог периода обрађују митове који су одувек били највише експлоатисани у књижевности, а тиме и најпознатији публици: „Увек се враћамо несрећама Атрида и Лабдацида, Тезејевом поступку, Тројанском рату, легенди о Орфеју”.<sup>196</sup> Слично уочава и Ергон приметивши да ратне несреће у 20. веку чине несреће уклетих митолошких породица актуалним, посебно поступке Ореста, Едипа, Електре и Антигоне (HEURGON 1960: 175). Но, митске реактуализације подразумевају да се аутори неретко поигравају са наративном структуром, како читамо у студији *Књижевни путеви*, те да је оригинална прича манипулисана на више начина (DÉCOTE, SABVAN et al. 1991: 297). Такве „деформисане прераде” (« reprises déformées ») показују да су „митске приче савитљиве како по структури, тако и по значењу – не само да једна прича постоји у различитим варијантама, већ дозвољава и различите интерпретације”.<sup>197</sup> На тај начин, модерни аутори старим митовима, и то посредством драмских реактуализација, дакле, осигуравају разноврсност како на сижејном, тако и на значењском плану. С којим циљем?

---

du mythe dionysiaque dans *Onyso le furieux* de Laurent Gaudé », в. (VLAŠKALIĆ 2021) и „Митска слагалица – укрштени митови у делу *Медеја Кали* Лорана Годea”, в. (VLAŠKALIĆ 2020).

<sup>196</sup> « On en revient toujours aux malheurs des Atrides, des Labdacides, à la geste de Thésée, à la guerre de Troie, à la légende d’Orphée » (JOUAN 1952 : 64).

<sup>197</sup> « Les récits mythiques sont malléables aussi bien dans leur matière que dans leurs significations ; non seulement l’histoire racontée connaît toujours des variantes, mais elle autorise des interprétations diverses » (DÉCOTE, SABVAN et al. 1991 : 297).



#### 4. 4. Мит, трагедија и трагичност из другог угла

Дикинсон запажа да се писци свесно враћају миту јер сматрају да ће њихове драме тако бити „чвршће укорене у људско искуство, а тиме и пријемчивије срцу”<sup>198</sup>, док други аутори наводе нешто конкретније разлоге. На пример, Франк Еврар, у сажетом прегледу грчких митова и њиховом књижевном утицају, бележи да су грчки митови фасцинирали француске ауторе међуратног периода који су, чак и у случајевима када нису уводили никаква сижејна одступања, настојали да оснаже и истакну трагичност митских прича, при чему су их актуализовали и профанисали (EVRARD 1999: 36). На тај начин приказивали су бесмисао моралних вредности, неизвесност или, чак, апсурдност човековог постојања у модерном свету, те су, неретко залазећи у тон пародије, митове лишавали светости, а публику религиозних емоција. Драмске реактуализације митова о Едипу, Антигони и Електри су, закључује аутор, постављале важна питања попут човековог односа са друштвеном заједницом и његове личне слободе, приказивале су сукоб супротстављених закона или сукоб разума и насиља, али и човеков отпор према различитим видовима репресије и компромиса због чега су неретко задобијале политичке импликације (Ibid, 37).

Хајет наставља у сличном тону, приметивши да драматурзи бирају митове јер нуде теме које се једноставно могу обрадити с обзиром на то да су довољно снажне и истичу се саме по себи, без непотребног мноштва реалистичких или импресионистичких детаља који би их начинили уверљивим (HIGHET 1949: 532). Потом, аутор уочава да, иако су митске приче једноставних наративних схема, оне су ипак веома сугестивног садржаја и управо се на том плану „неохеленски” аутори удружују са психолозима јер знају да митови носе велики значај за људе свих историјских доби: на пример, митови о Антигони и Оресту за Ануја и Сартра у времену немачке окупације постају симбол отпора, што је омогућило овим писцима да питање супротстављања неправедном, али очито снажном ауторитету размотре не само у много безбеднијем, већ и у много ширем контексту него што би то учинили да су измислили потпуно нов, савремен заплет. Коначно, Хајет закључује да француски интелектуалци који увек радо пркосе боговима с Олимпа, предвођени Жидом и Коктоом, сада налазе одређено олакшање у томе што хуманизују, разоткривају, па чак и вулгаризују одређене, некада неприкосновене елементе традиције (Ibid).

---

<sup>198</sup> “They do so precisely because they believe their dramas will thereby be more deeply rooted in human experience and therefor more appealing to the heart” (DICKINSON 1969: 30).

У овим Хајетовим наводима можемо уочити три елемента за која Зенон констатује да су присутна у свакој реинтерпретацији митова у књижевности, односно, у „свим књижевним делима написаним под утицајем митолошке инспирације” (« toute création littéraire d’inspiration mythologique »): „легендарна основа” (« le fait légendaire »), „личност аутора” (« la personnalité de l’auteur ») и „дух средине којој се обраћа” (« l’esprit du milieu auquel il s’adresse »); нарочито последња два фактора допуштају миту извесну флексибилност у погледу на изворну причу (ZENÓN 1981 : 1). Утицај друштвене средине од пресудног је значаја за изградњу нових значења које стари митови могу добити у драмама 20. века. Хју Дикинсон напомиње да су писци 20. века били принуђени да користе различита средства у односу на античка управо због тога што су писали за један потпуно измењени свет (DICKINSON 1969: 3). Ипак, ваља нагласити и то да су припадници и старе и модерне генерације писаца имали исти уметнички циљ – да изазову емоционално-духовну реакцију публике и подстакну је на размишљање.

Штавише, додатне паралеле гледе духовне климе и опште друштвеног расположења могу се повући између старе Грчке из петог века п. н. е. и Француске у првој половини 20. века. Трагедија је створена онда када су се митови почели посматрати „оком грађанина”, како је приметио француски ауторски двојац (VERNAN, VIDAL-NAKE 1993: 24), односно, онда када је стари систем веровања престао бити одржив услед растућих друштвено-духовних промена које су проузроковали ратови са Персијанцима и, касније, Пелопонески рат; а Французи се грчким митовима интензивно враћају управо у периоду два светска рата који су дубоко уздрамили духовно-религијске темеље двадесетовековне Европе.

Овде препознајемо идеју Ђерђа Лукача (György Lukács), изнету у студији *Историја развоја модерне драме (A modern dráma fejlődésének története, 1911)*, а коју ће наставити Жан Дивињо у *Социологији позоришта*, да трагедија настаје у доба кризе, као последица човековог сукоба са религиозним и друштвеним поретком, те илуструје његову растрзаност између захтева модерног света и везаности за традиционалне норме.<sup>199</sup> А, онда, увиђамо и то да је нова ратна криза столећима касније код француских писаца изазвала потребу да створе сопствену трагедију која би преносила и преиспитивала нове духовно-моралне дилеме. Присетимо се да је преиспитивање

---

<sup>199</sup> Лукач појашњава да је у бити поменутог духовног сукоба човеково разочарање услед тога што старе вредности бледе и нестају, те се етика мора преиспитати због нових погледа на свет (LUKÁČ 1978: 48–49). Дивињо кратко закључује: да није било сукоба модерне свести и старог система веровања, не би било ни трагедије (DIVINJO 1978: 79).

верских назора и њима условљеног понашања присутно већ на преласку 19. у 20. век, онда када је Ниче Бога прогласио мртвим,<sup>200</sup> а да је касније кулминирало потпуним одбацивањем религиозности и преласком у атеизам. Тако је, након што се одрекло хришћанства, модерном добу отворена могућност да је изнова изнађе посматрајући митове „оком модерног грађанина”.

Уз то, жеља за сазнањем и разумевањем сопственог бића и положаја, која се код старих Грка јавила услед ратних потреса, изнедрила је рађање философије: Дивињо вели да је „чудо које се збило у бици код Саламине повукло за собом ‘хеленско чудо’, онако као што се у човеку који је преболео тешку болест јавља преобиле животне снаге које се граничи са еуфоријом” (DIVINJO 1978: 319). Философија се, у жељи да се бави питањима важним за човекову судбину и представи их што већем броју људи, постепено повезала са трагедијом, бележи Жаклин Де Ромији (DE ROMILLY 2018: 83\*). На тај начин је створена суштина трагедије, односно, према Јовану Христићу, „трагички поглед на свет” или чак „трагичка философија”, под којом се подразумева оно што аутор има да нам каже о човеку и његовој судбини (HRISTIĆ 1984: 434).

Више од две хиљаде година касније, иста тежња савременог Европљанина да пронађе одговоре на суштинска питања гледе човековог постојања, која је пред њега поставила светска ратна криза, довела је до рађања егзистенцијализма, философског правца који се нарочито утврдио у Француској. Михаило Поповић, у књизи *Егзистенцијализам и његов друштвени мисао* (1955), објашњава да су ратне страхоте, општа несигурност, страх од економских криза, општа морална и политичка декаденција, изражени нарочито након Првог светског рата, довели до кризе човекове индивидуалне личности, те да је идеја егзистенцијалиста била да од критичног положаја човека 20. века изграде „једну филозофију о човековом бићу уопште која би важила за сва времена и свако друштво” (POPOVIĆ 1955: 3–4).

С тим у вези, Рене Зенон бележи да је кризни период ратова и револуција, с којим се човечанство срело већ почетком 20. века, наметао озбиљна питања: *Чему патња? Шта је зло? Због чега умиремо?*. Ова су питања постепено заокупљала велике књижевне умове попут Жида, Коктоа, Жиродуа, Ануја и Сартра, како наводи ауторка,

---

<sup>200</sup> Чувена је Ничеова реченица записана у *Веселој науци* (*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882): „Бог је мртав! Бог је мртав! И ми смо га убили!” (NIĆE 1984: 147) која означава крај старог верског и мисаоног поретка, али и почетак велике моралне кризе у коју запада човек без Бога.

Неретко се Ничеова мисао о смрти Бога везује и за реченицу из дела *Тако је говорио Заратустра* (*Also sprach Zarathustra*, 1883): „А кад остаде Заратустра сам, овако је говорио у своме срцу: ‘Да ли је то могућно! Овај стари светац у својој шуми још ништа не зна о том, да је Бог умро!’” (NIĆE 1980: 13).

а о њима су стари Грци већ размишљали под окриљима митологије (ZENÓN 1981 : 1–2). Пјер-Анри Симон стога налази да су се француски аутори враћали митовима из два разлога: најпре, због тога што су знали да је преко митова уобразиља старогрчких песника већ дала озбиљне одговоре на питања која је човек непрестано постављао о својој судбини и природи, а онда и због тога што су ти исти проблеми, нарочито након почетка Другог светског рата, опседали западноевропског човека који је постао нестрпљив да их песнички пренесе, поготово кроз драмско стваралаштво (SIMON 1959: 83).

Већ је било речи о митовима као о јединственом тематском моделу за оно што је непромењиво, људско, универзално, те је разумљиво зашто су они непресушни извор инспирације. Како Гилберт Хајет прецизније примећује, митови су „стални” јер се баве „највећим од свих проблема, проблемима који се не мењају, зато што се жене и мушкарци не мењају”; тичу се љубави, рата, греха, тираније, храбрости, судбине и увек се, на овај или онај начин, тичу односа човека према божанским силама (HIGHET 1949: 540). Стога егзистенцијалистичке идеје, и пре него што се егзистенцијализам као философски правац нарочито посредством Сартровог књижевног стваралаштва утврдио у Француској, проналазимо код драмских аутора који се баве реактуализацијама митова, јер они митове користе како би на што очигледнији начин објаснили изазове са којима се сусреће модерни човек. Пјер-Анри Симон у том светлу примећује да, поред Монтерлана, Моријака, Клодела и Салакруа, у драмама Жиродуа и Ануја можемо наћи елементе философије – тезе, доктрине, хришћанску апологетику или атеистичку дијалектику, хуманистички оптимизам или егзистенцијалистичку зебњу. Међутим, иако ове драме могу бити читане у философском кључу, аутор наглашава да их треба разликовати од Сартрових које добијају обличје философских комада са тезом или идејних драма (SIMON 1959: 165).

Но, било је оних који нису разумели философско-уметничке разлоге за повратак миту у првој половини 20. века. На пример, интересантно је да је Салакру, како преноси Лиур, 1946. године био огорчен неактуалношћу и анахронизмом модерног позоришта за које је и сâм писао, запитавши се да ли су аутори који су тада стварали доиста били његови савременици с обзиром на то да се њему, на основу античких наслова њихових драма, чинило да они припадају неком другом времену (LIOURE 1968: 107). Али, Лиур упозорава Салакруа и његове истомишљенике да антички наслови највећих модерних драма, попут *Едипа*, *Електре*, *Антигоне* и *Калигуле*, не

треба да нас заварају јер се оне, заправо, баве специфичним проблемима 20. века. Како закључује:

„Моду античких митова не треба разумети као случајну ренесансу ученог класицизма, већ као последицу непобитног присуства проблема који се тичу судбине, рата, правде и тираније, као и врло модерних потреба хуманизма који је угрожен необуздатим насиљем и опресијом. Античка или историјска фикција модерних драма не раздваја сцену од историјског тренутка, него доприноси томе да се више истакну стрепње и надања савремених генерација.”<sup>201</sup>

На то се надовезује Гилберт Хајет, тврдећи да задатак писца није да изнова исприча познату митску причу, већ да јој да нове импликације, да објасни „чињенице” на необичан и интересантан начин, да ликове обасја неком друкчијом светлошћу и да, коначно, „мењајући вредности, мотиве и последице, нагласи бесконачну неизвесност и комплексност људског положаја”.<sup>202</sup> Зенон додатно објашњава да се експлоатација античких митова у модерном позоришту одиграва на следећи начин: „аутор се дистанцира од теме и савија је према својој уобразиљи; заправо, он, разумом човека 20. века, настоји да у њој пронађе повод за размишљање и игру симбола”.<sup>203</sup> Ово запажање јасно потврђује једна Коктоова мисао из писма Морису Тиријеу: „Митови живе само ако их снабдемо новом крвљу. Опасно је сматрати их недодирљивима”.<sup>204</sup>

Све речено имплицира да су француски драмски писци с прве половине 20. столећа настојали да у, женетовски речено, „трансформацијама трагедија”, а кроз специфичну обраду мита, изнађу сопствену „трагичку философију”, како би рекао Христић. Трагично је, присетимо се Веберових речи, „тумачење бивствовања које у једном одређеном тренутку, и само на једном једином месту, произишло из тока историје”, али је потом „добило ранг и продужило да дејствује као нешто важеће што,

---

<sup>201</sup> « La vogue du mythe antique s'explique moins par quelque gratuite renaissance d'un classicisme érudit que par l'irréfusable présence des problèmes du destin, de la guerre, de la justice et de la tyrannie, par les très modernes revendications d'un humanisme que menace le déchaînement de la violence et de l'oppression. La fiction antique ou historique des drames modernes, loin de couper la scène du siècle, contribue à prêter plus de relief encore aux angoisses et aux espoirs des générations contemporaines » (LIOURE 1968 : 107).

<sup>202</sup> "What can be done, though is to take the story of the (...) fall of Troy, and give it new implications, explain the facts and in an odd and interesting way, cast strange lights on the characters involved, and, by remodeling values, motives and results, to emphasize the infinite uncertainty and complexity of human life" (HIGHET 1949: 533).

<sup>203</sup> « L'auteur prend ses distances à l'égard du thème, le plie à sa fantaisie ; en somme, il cherche plutôt à y trouver, pour l'intelligence de l'homme du XXe siècle, un prétexte de réflexion et un jeu de symboles » (ZENÓN 1981 : 3).

<sup>204</sup> Les mythes « ne vivent que si on les recharge de sang neuf. Il est dangereux de les croire intouchables. » Lettre de Jean Cocteau à Maurice Thiriet, citée par Gérard Lieber dans sa présentation à *Edipe-roi*. In Jean Cocteau, *Théâtre complet*, sous la direction de Michel Décaudin, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 1673 (ANTZENBERGER 2006: 76).

иако није филозофски поткрепљено, ипак, има метафизичко место у начину оријентисања људи у погледу своје егзистенције” (VEBER 1987: 23). То би значило да су писци античких трагедија створили трагичност као посебну тачку гледишта с које су, обрађујући митске сижее, разматрали човекову судбину, те се поставља питање да ли је и у којој мери та визура измењена при модерним реактуализацијама митова.<sup>205</sup>

Међутим, неки теоретичари, попут Џорџа Стајнера, сматрају да је трагедија, а са њом и трагичност у изворном значењу, „умрла” заједно са богом. Поновимо да Стајнер напомиње да је 17. век гранично доба у коме се Бог почео окретати од људи, да би, како је Лаплас објавио два столећа касније, постао само хипотеза за којом рационалан ум више не осећа потребу: „Трагедија је, међутим, такав облик умјетности који захтијева неподношљив терет Божје назочности. Она је данас мртва јер Његова сјена више не пада на нас као што је падала на Агамемнона, Магбета или Аталију”

---

<sup>205</sup> Треба рећи да је овако одређени идејни правац, који ћемо настојати да пратимо у наставку истраживања, у суштој спротности са докторатом *Идеолошко читање Софокла. Историја једног савременог мита: демократско позориште (La lecture idéologique de Sophocle. Histoire d'un mythe contemporain : le théâtre démocratique)*, који је на Универзитету Нова Сорбона – Париз III, под менторством проф. др Флоранс Дипон (Florence Dupont), 2013. године одбранио Жан-Мишел Ђирига Даго (Jean-Michel Djiriga Dago), а који представља један од скорашњих покушаја да се досадашње разумевање старогрчких трагедија и њихових реактуализовања у француској књижевности у потпуности преусмери.

Наиме, Даго најпре настоји да укаже на то да је свака идеолошка, политичка, философска, друштвена и етичка позадина у интерпретацији Софоклових трагедија, присутна још од Аристотела, а тако честа у досадашњој западњачкој култури, у ствари погрешна. Он сматра да је услед опште тежње да се уметност и философија мистификују, која је од романтизма крајем 18. века запосела европску мисао, запостављен суштински карактер трагедије као једног музичко-сценског спектакла. Зато Даго сваку идеолошку интерпретацију античких трагедија, нарочито присутну код немачких филозофа попут Хегела и Ничеа, назива *савременим митом* који свесрдно настоји да поруши, сматрајући да у разумевању трагедије највише пажње треба посветити музици, хору, игри и чисто естетским елементима који су у досадашњој критици и теорији били неправедно запостављани. У том светлу, Даго реактуализовања Софоклових трагедија у 20. веку види као покушај да се од старогрчког театра сценског спектакла, каква су изворно и била дионизијска ритуална извођења, створи театар идеја који је обојен друштвено-политичким и морализаторским порукама савременог тренутка, в. (DAGO 2013).

На путу да, како сâм каже, развије негативно гледиште на драмске реактуализације митова у Француској, пре Дага био је и Марк Ели Бланшар (Marc Eli Blanchard), у раду „Обрнути поглед: Грчка и грчки митови у модерном француском позоришту” (“The Reverse View: Greece and Greek Myths in Modern French Theater”). Своју теорију о „злоупотреби грчких митова” (“the misuse of Greek myths”) ван политичког и религијског контекста какав је имала грчка трагедија, Бланшар показује на примерима Жиродуове драме *Неће бити Тројанског рата*, Анујеве *Антигоне* и Сартрових *Мува*, в. (BLANCHARD 1986).

Уз то, и Апасија Палука (Apsasia Palouka), у поглављу „Мит као заплет: француски драмски писци међуратног периода” (“Myth as Plot: French Playwrights of the Inter-War Years”), у оквиру докторске дисертације *Обрада мита у модерној драми (1923–1950): ка типологији метода (The Treatment of Myth in Modern Drama (1923-1950): Towards a Typology of Methods)*, нешто умереније, али и даље прилично негативно гледа на драмске реактуализације митова у одабраном периоду. Ауторка сматра да је главни циљ француских писаца да поткопају догађаје и вредности које је мит изворно прописивао да би тако преусмерили ток његовог деловања, те поништили обрасце понашања и моралне стандарде који су дуго сматрани за узорне, в. (PALOUKA 2005: 127–179).

(STEINER 1979: 236).<sup>206</sup> Овде теоретичар алудира на измењену свест људи и нарушену духовност која оспорава дејство метафизичког на људску судбину. Стајнерово становиште је на трагу мисли Анрија Гујеа, француског интелектуалца и драмског критичара хришћанске оријентације, који је, у студији *Позориште и егзистенција* (*Le Théâtre et l'existence*, 1952), објаснио да је трагичност чврсто повезана са религијом, односно, са трансцендентним (GOUIER 1997: 34), што би значило да њој нема места у модерном, атеистичком свету. Поред тога, смрти трагедије доприносе и развој рационалног емпиризма и след друштвено-политичких околности које јој нису ишле на руку. У том се правцу развијала идеја Френсиса Фергасона када је, у *Суштини позоришта*, закључио да традиционална драма нема своје место у савременом животу јер је, заједно са позориштем, нестала и целовитост људског живота и делања (FERGASON 1970).

Слободан Лазаревић, пак, напомиње да трагичност није нестала заједно са класичном трагедијом, већ да је добила један шири смисао него што је то трагична судбина појединца који страда: лишена вере у сваку трансценденцију, модерна уметност је „формулисала мисао да је трагично све што постоји, а пре свега, трагичан је положај човека у свету” (LAZAREVIĆ 2001: 36). То је идејни правац који прати студија Жан-Марија Доменака, *Повратак трагичног*, а то је уједно и мисаона основа на којој је заснована философија атеистичког егзистенцијализма која ће провејавати већ кроз француско драмско стваралаштво прве половине 20. века.<sup>207</sup> Поменуте (пред)егзистенцијалистичке струје ће директно утицати на изградњу новог и проширеног схватања трагичности која није нужно зависна од трансценденције. С тим у вези, Ален Купри, у студији *Читати трагедију*, пише да је у француском 17. веку

---

<sup>206</sup> Ниче је, пак, у *Рођењу трагедије*, записао да је трагедија „извршила самоубиство” онда када је Еурипид обичног човека, грађанина и његов свакодневни живот поставио на сцену. Та „грађанска осредњост”, на којој је Еурипид заснивао све своје политичке наде, најавила је крај трагедије и почетак новије античке комедије (НИЋЕ 1983: 78–80). Но, Ничеова мисао о крају трагедије заснована је на изостанку метафизичког, тачније, на нестанку „дионизијског” духа трагедије, односно „духа музике” у којем је настала, а који се препознаје у „метафизичкој радости” у трагичном. Немачки философ сматра да је страдање јунака пружало „метафизичку утеху” јер је указивало на постојање света изнад нашег материјалног, што је давало смисао толикој патњи, али да је оно нестало услед победе „аполонског” начела, тј. рационалистичког, научног, философског духа. Стога Ниче криви Сократа што је трагедија „умрла”, питајући се хоће ли васкрснути онда када Сократ схвати да је његово знање ограничено (Ibid, 102–104).

Такође, како Соња Новак, у докторској дисертацији *Драмске теорије о нестанку трагедије у 20. столећу*, наводи да, осим Стајнерових теза о нестанку трагедије, треба поменути и теорије о трагедији и њеном кретању или нестанку Фридриха Диренмата (Friedrich Dürrenmatt), Нортоба Фраја и Ханс-Тис Лемана (Hans-Thies Lehmann), в. (NOVAK 2013).

<sup>207</sup> У Француској се, поред доминантног атеистичког егзистенцијализма чији је најпознатији представник Жан-Пол Сартр, развијао и много мање популаран хришћански егзистенцијализам који је најгласније заступао Габријел Марсел (Gabriel Marcel).

било трагедије, али да, због доминације хришћанства, није било трагичности, док ће, пак у 20. веку, са Сартром, Бекетом и Јонеском, постојати трагичност без трагедије (COUPRIE 1998 : 105). Је ли она присутна већ у драмама с реактуализованим митским сижеом из прве половине 20. века које би, жанровски одређене као трансформације трагедија, могле донети и очекивану трансформацију трагичности?<sup>208</sup>

Да бисмо могли одговорити на ово изазовно питање, морамо најпре размотрити појам катарзе, као циља трагедије према Аристотелу, а који је узрочно-последично везан за трагичност као специфичну визију људског бивствовања. Јер, како је приметио Милош Ђурић: „Кад год говоре о трагичном, сви теоретичари трагичке уметности полазе од утицаја те уметности на гледаоце и објашњавају ону сврху коју она има да постигне. Што се год о томе расправљало и што се год буде расправљало, све је то изазвао и изазиваће Аристотело, који трагедији намењује катартични утицај” (ЂУРИЋ 1933: 4). Дакле, да бисмо могли разумети да ли се трагедија доиста трансформисала у одабраном периоду француске драмске књижевности, и на који је начин трансформисана кроз комаде са реактуализованим митским сижеима Жида, Коктоа, Жиродуа, Ануја и Сартра, те да би се, потом, могло испитати како такве трансформације утичу на трагичност и катарзу као суштину и циљ трагедије, и да би се, тако, најзад могло одредити да ли су француски драмски писци из прве половине 20. века прави наследници старогрчких трагичара, морамо бити сигурни да доиста познајемо и на прави начин разумемо суштину трагедије и сâм катартички процес који нам је открива. Зато се најпре ваља вратити на извор, на Аристотелов текст *Песничке уметности*, и тамо потражити неопходна разјашњења.

---

<sup>208</sup> У основи слично, али, суштински, сасвим супротно питање поставља студија *Грчка трагедија и модерни свет* Леа Ејлина. Наиме, јужноафрички критичар трагедију признаје само у изворном облику, те је у тој форми, са истим изворним значењима, тражи у драмским реактуализацијама митова у 20. веку, в. (AYLEN 1964). Наравно да га, тако нелогично постављен упит, доводи до закључка да у модерном свету нема античке трагедије.

Ајлин стога закључује да су француске драме са реактуализованим митским сижеом само помогле модерном човеку да боље схвати античку трагедију, али да нису пружиле ефекат који би био аналоган изворном трагичком ефекту јер су засноване на причама које се више не сматрају историјом, нити утичу ни на савремене ставове гледе политике и религије (AYLEN 1964: 277). Аутор сматра да француски писци нису успели да проникну у суштину античке трагедије коју чини њена религијска основа и политичка снага, а која се нарочито исказује кроз учешће хора као гласа грчког народа (Ibid, 218).



## 5. КАКО РАЗУМЕТИ КАТАРЗУ?

„Катарза се појавила из разлога који нам нису потпуно јасни, да би постала један од највећих међу ‘великим’ проблемима на пољу естетике и критике, Монт Еверест или Килиманџаро који се указују на литерарним хоризонтима.”

(Церард Елс, *Аристотелова Поетика: аргумент*)<sup>209</sup>

### 5. 1. Уводне напомене

Излишно је, чини се, спомињати у којој мери и колико дуго питање катарзе занима филологе, теоретичаре књижевности, философе, естетичаре, чак психологе, теологе и остале тумаче Аристотелове мисли. Вероватно ни сâм Аристотел није могао замислити да ће неколико његових речи из *Поетике* тако узбудити духове, те да ће о њој вековима бити испредана не само књижевноуметничка и естетичка, већ и психоаналитичка, религијска, педагошко-моралистичка, етичка, медицинско-патолошка и разна друга објашњења. Она ће овде бити тек успутно представљана, само у мери у којој се директно повезују са истраживањем које је у основи филолошко-поетичко и делом естетичко. То, пак, не значи да настојимо оспорити статус катарзе као интердисциплинарног феномена, већ да само одређујемо курс пловидбе кроз непрегледно море теоријских списа. Јер, као што је рекао Милош Ђурић још 1933. године, а то је скоро читав век раније, литература тумачења катарзе већ је тада била „тако огромна да се човек веома тешко пробија кроз њу, па с муком тражи какав Аријаднин конач који би се пробио кроз лавиринт тих најразличитијих, често и противречних, интерпретација и хипотеза” (ЂУРИЋ 1933: 4–5).

Све те расправе о катарзи *Речник књижевних термина* дели у две групе: „1) испитивање Аристотеловог значења и 2) испитивање природе катартичког процеса у односу на схватања трагедије и уметности уопште у појединим периодима” (ЏИВКОВИЋ 1986: 320). У сажетом прегледу најпознатијих интерпретација који следи, ми ћемо се држати ове систематизације, те најпре применити синхронијски приступ, а потом дијахронијски, односно, прво ћемо говорити о проблемима значења Аристотеловог одређења трагедије из *Поетике* у оквиру којег помиње катарзу, да

---

<sup>209</sup> “*Catharsis* has come, for reasons that are not entirely clear, to be one of the biggest of the ‘big’ ideas in the field of aesthetics and criticism, the Mt. Everest or Kilimanjaro that looms on all literary horizons.”

Цитирани превод овог Елсовог запажања дат је у чланку „Катарза” Тедија Брунијуса (BRUNIUS 1979: 24), који је за *Књижевну критику* 5 са енглеског превела Нађа Ђурђевић.

бисмо онда понудили кратки осврт на тумачења овога појма кроз историју књижевно-уметничких епоха.

Читава се полемика, која је изнедрила толики број теорија, своди на различита тумачења закључног дела реченице којом Аристотел у *Поетици* дефинише трагедију:

„Трагедија је, дакле,<sup>210</sup> подражавање озбиљне и завршене радње која има одређену величину, говором који је отмен и посебан за сваку врсту у појединим деловима, лицима која делају а не приповедају; а изазивањем сажалења и страха врши прочишћавање таквих афеката” (ARISTOTEL 1966: 13).<sup>211</sup>

Управо је „изазивање сажалења и страха”, према Аристотелу, основни циљ трагедије којим се постиже „очишћавање” афеката, односно – *катарза*. О свакој од речи завршног дела дефиниције, „проливане су”, цитира Михаил Петрушевски свог немачког колегу Улриха фон Виламовиц-Мелендорфа (Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff) чија дела нису преведена код нас, „реке мастила а да при томе није постигнуто јединствено мишљење” (PETRUŠEVSKI 1979: 36).<sup>212</sup> За разлику од Виламовица који још крајем 19. века жали што катарза у модерно време није остала „онако незапажена” као што је био случај у антици, те предлаже да се коначно „ослободимо Аристотелове дефиниције” (Ibid), ми јој се радо враћамо не бисмо ли у њеним савременим интерпретацијама открили још који значењски одсјај.

Како би доказали да је Аристотел доиста развио теорију о катарзи, иако је о њој оставио свега неколико речи у *Поетици*,<sup>213</sup> теоретичари у аргументацију неретко

---

<sup>210</sup> Уместо речи „дакле”, коју користи Милош Ђурић, у преводу Здеслава Дуката стоји синонимна синтагма „према томе” и каснија напомена да она имплицира да се „о свим елементима дефиниције која слиједи говорило већ раније, али видјет ћемо да то није тако и одатле је и настало мноштво проблема” (DUKAT 1979: 45). Овај коментар распламсава сумње у вези са постојањем других поетичких текстова које је наводно написао Аристотел.

<sup>211</sup> Нагласила В. Ц.

У докторату ће бити анализирана ова преводна верзију коју Милош Ђурић даје у издању Аристотелове *Поетике* из 1966. године, осим ако није назначено другачије.

Треба рећи да у тексту *Један нов покушај објашњења Аристотелова схватања катарзе* из 1933. године, Ђурић записује нешто друкчији превод дефиниције трагедије: „Трагедија је уметничко дело које отменим говором, посебним за сваку врсту у појединим деловима, подражава необичну и потпуну радњу од извесне величине, а то подражавање посредством лица која делају а не приповедају и изазивањем сажалења и страха врши прочишћавање таквих осећања” (ЂURIĆ 1933: 4). Но, приметна синтаксичко-лексичка разлика у последњем делу дефиниције не утиче на њено значење.

<sup>212</sup> Драган Жунић, у раду „Софоклов Цар Ојдип и трагичка катарса”, додаје да је за Виламовиц-Мелендорфа катарса „философска ујдурдма на коју су већ и гледаоци навикли своја очекивања” (ŽUNIĆ 1979: 46).

<sup>213</sup> Поред поменуте дефиниције трагедије, у „знаменитом малом спису циновскога Стагирина” (ЂURIĆ 1933: 3) се на још једном месту помиње катарза: када Аристотел објашњава технику композиције, као пример наводи Еурипидовог *Ореста*, трагедију у којој главни лик пролази кроз „обред очишћања који га спасе” (ARISTOTEL 1966: 25). Аутори који заговарају религијска и медицинска тумачења наводе управо овај пример катарзе као религиозног очишћења које помаже Оресту да се ослободи кривице од матероубиства, те неке врсте психо-физичког олакшања до кога потом долази. Но,

укључују и одређена места из *Политике* на којима славни философ говори о улози музике у васпитању и образовању омладине.<sup>214</sup> Међутим, музичка катарза односи се на дејство које одређени ритмови и хармоније имају на публику и на уживање које отуда произилази,<sup>215</sup> а које, присетимо се речи из *Поетике*, није својствено трагедији,<sup>216</sup> те као такво није сасвим сродно трагичком. То значи да је друга група аутора у праву када одбацује могућност да запажања о музичкој катарзи из *Политике* могу послужити као објашњења трагичке, мада не смемо превидети да засигурно постоји сличност у самом катартичком процесу, односно, у механизму и циљу деловања две различите уметничке форме – музике и трагедије. На пример, када Аристотел каже да бављење музиком доноси вишеструке користи, а да су то „у првом реду, образовање и прочишћавање осећања” (ARISTOTEL 1975: 230), можемо приметити да се тај исказ уклапа са ставовима изнетим у *Поетици* по питању циља трагедије и уметности уопште.

Штавише, место из *Политике* на коме је споменуто „очишћење” посебно је интересантно због касније напомене која је изнедрила нове несугласице међу теоретичарима: „шта подразумевам под пречишћавањем осећања о коме сада говорим само уопште, објаснићу у расправи о поетици” (Ibid). Можемо претпоставити да је Аристотел то доиста учинио „доцније” – могуће у другој књизи *Поетике*,<sup>217</sup> која је, како напомиње Аница Савић-Ребац, изгубљена вероватно већ у VI веку н. е. (SAVIĆ-REBAC 1955: 197), а у којој је више говорио о комедији, ако је доиста испунио обећање из прве књиге.<sup>218</sup> Или се, пак, можемо сложити са сумњичавим Дукатом који

---

Здеслав Дукат одбацује тај аргумент сматрајући да је такво значење неадекватно контексту, те да нема никакве везе с трагичком катарзом (DUKAT 1979: 48). Осим тога, не треба заборавити да катарза према Аристотелу подразумева деловање трагедије на публику, те да означава процес који се догађа у рецепијентима, а не у ликовима.

<sup>214</sup> Ти се делови најчешће цитирају као аргументи за религијски, а нарочито медицински аспект у тумачењу катарзе. На пример, Аристотел вели да су неки људи подложнији утицају музике, те „ми видимо да њих, пошто су слушали мелодије које су учиниле да буду изван себе, свете мелодије поново враћају у првобитно стање, као да су добили лек и очишћење” (ARISTOTEL 1975: 230). Више о томе у контексту медицинских тумачења код Хауса (HOUSE 1956: 104–108) и Маркса (MARX 2015: 64–65), а за контрааргументе в. Елса (ELSE 1957) и Лукаса (LUCAS 1968).

<sup>215</sup> „Исто то нужно доживљавају самилосни, плашљиви и уопште осећајни људи, а и остали уколико осећају нешто слично, и сви они доживљавају очишћење спојено са уживањем и задовољством” (ARISTOTEL 1975: 230).

<sup>216</sup> „Јер не треба од трагедије очекивати свако уживање, него само оно које је за њу особито” (ARISTOTEL 1966: 21).

<sup>217</sup> У приручнику из естетике, који уређује Дејвид Купер (David Cooper), пише да је Аристотел о катарзи највероватније говорио у раном дијалогу *О песницима* који је данас изгубљен (COOPER 1995: 62).

Англоамерички класични филолог Ричард Јанко (Richard Janko) је, на основу неких античких текстова које је приписао Аристотелу, покушао да реконструише овај изгубљени дијалог (в. JANKO 2011). Критички коментар Јанковог покушаја дао је Малколм Хит (Malcolm Heath), в. (HEATH 2013).

<sup>218</sup> „О епу, тј. о подражавању у хексаметрима, и о комедији говорићемо доцније” (ARISTOTEL 1966:13). Овако Аристотел најављује своје поетичке теме, с тим да је у првој и нама једино познатој

каже да су комедија и јампска поезија остављене за другу књигу *Поетике* која је „изгубљена, ако је уопће постојала” (DUKAT 1979: 44). Неповерљив је и Џерард Елс (Gerard Else) који у обимној студији *Аристотелова Поетика: аргумент* (*Aristotel's Poetics: The Argument*, 1957) износи претпоставку да је нама познати текст *Поетике* вероватно измењени одломак оригиналног дела, па чак и да је дванаесто поглавље неаутентично (ELSE 1957: 360). Интересантно је поменути и став Тедија Брунијуса (Teddy Brunijs) који, у *Речнику историје идеја* (*Dictionary of the History of ideas*), вели да је вероватно мишљење неких аутора да је *Поетика* сачувана само у фрагментима, мада он лично сумња да је Аристотел уопште имао намеру да је објави, већ да је ту реч о књизи бележака којом се користио на својим предавањима као подсетником (BRUNIUS 1973: 266; BRUNIUS 1979: 19).<sup>219</sup>

Зоран Стојановић, међутим, помиње да има и оних који сматрају да је Аристотел осећао да ће за његове савременике бити довољно јасно о каквом је прочишћавању реч уколико његову улогу само спомене у *Поетици* (STOJANOVIĆ 1984: 18). То даље имплицира да велики Стагиранин вероватно није ни претендовао да напише другу књигу *Поетике* у којој би подробније објаснио катарзу, јер се она код старих Грка подразумевала. Сличног мишљења је и Елизабет Белфиоре (Elizabeth Belfiore): Аристотел је о осећањима *сажаљења* и *страха* већ нашироко говорио у другим својим делима, те је сматрао да је боље да у *Поетици* пажњу посвети другим питањима, тактички прихватајући традиционална схватања трагичког осећања присутна у обилној литератури. То би даље имплицирало да његов допринос естетици није наводно изгубљена теорија о катарзи, већ детаљна анализа структуре трагедије преко које бисмо разумели и њено емоционално дејство (BELFIORE 1992: 338).

Но, какво год мишљење имали – да је друга књига *Поетике* изгубљена или да чак није ни постојала, за нас је данас исход исти: немамо никакве додатне изворе о трагичкој катарзи. Због тога је, да бисмо је могли разумети, неопходно сагледати шири естетичко-поетички и философски контекст Аристотелове мисли. С тим у вези, Аница Савић-Ребац каже да онај ко жели да само у *Поетици* пронађе философско објашњење Аристотеловог схватања уметности, не стиже далеко или полази сасвим кривим путем

---

књизи *Поетике* комедија тек кратко споменута, због чега се претпоставља да је друга књига управо њој посвећена.

<sup>219</sup> Превод Брунијусеве дефиниције „катарзе” из *Речника историје идеја* (BRUNIUS 1973: 264–270) проналазимо као чланак овог аутора под насловом „Катарза” без икаквих података о извору, објављен у преводу Нађе Ђурић у петом броју домаћег часописа за естетику књижевности *Књижевна критика* из 1979. године. За потребе дисертације, цитираћемо преводну верзију Брунијусовог текста (BRUNIUS 1979: 15–25), тек по потреби наводећи енглески оригинал.

(SAVIĆ-REBAC 1955: 191). Стога ћемо, по њеном савету, истраживање допунити читањима других Аристотелових текстова, мада је пре тога потребно изнова пажљиво прочитати дефиницију из *Поетике* и сагледати значењску разноликост њених наизглед сасвим сличних превода у домаћој литератури.

## 5. 2. Проблем значења појма

Реч *катарза* (гр. *καθάρσις* [kathársis]),<sup>220</sup> у свом делимично прилагођеном облику, задржана је у научно-теоријском дискурсу да се њоме означава дејство које трагедија има на публику.<sup>221</sup> Теди Брунијус у *Речнику историје идеја*, под одредницом „катарза” (‘catharsis’), бележи да је реч о грчком изразу за „пречишћавање, чишћење и очишћење” (“purgation, cleansing and purification”) који потиче од грчке речи “katharein” која значи „чистити”, „очистити”, а пренесен је у свакодневни, модерни језик из религије, медицине и науке (BRUNIUS 1973: 264; BRUNIUS 1979: 15).

У *Грчко-српском речнику* Александра Балаћа реч је преведена као „чишћење, очишћење”, уз напомену да се са одредницом *τραγῳδία* („трагичка”) односи на „психичко олакшање и надахнуће под утицајем добре глумачке интерпретације” (BALAĆ 2002: 334). Мада почетак ове дефиниције даје једну нову димензију самом поимању катарзе као некој врсти надахнућа, њен други део одмах уочавамо као споран: упркос мишљењу немалог броја аутора (Дидро, Хегел, Шпенглер, Арто, Грлић, Брунијус, Кауфман и др.), Аристотел трагедију није одредио искључиво као сценско-позоришно дело, већ као сценско-књижевно – она једнако делује на људе и као

---

<sup>220</sup> *Правопис српскога језика* (PSJ 2010: 192б), „Речник уз правопис” (PSJ 2010: 342) и други консултовани правописни речници и приручници (RMS 2011: 512, ŠIPKA 2010: 439) дају овај облик именице који је чешће коришћен у научнотеоријском дискурсу и као такав задржан у дисертацији. Премда, облик *катарса* присутан је у немалом броју дела домаћих аутора – (PETROVIĆ 1996), (ĐURIĆ 1933), (ŽUNIĆ 1979), (SAVIĆ-REBAC 1955), као и у српским преводима стране литературе – (DIVINJO 1978, прев. Бранко и Јелена Јелић, KAUFMAN 1989, прев. Јелена Стакић), али и у *Речнику књижевних термина* (ŽIVKOVIĆ 1986: 319).

<sup>221</sup> У консултованој литератури на француском језику, користи се облик *catharsis*, ређе *katharsis*, или његови преводни еквиваленти *purgation, purification*, а у *Лексици Аристотелове „Поетике”* (*Lexique de la ‘Poétique’ d’Aristote*), поред ова два термина, стоји и реч *soulagement* („олакшање”) (WARTELLE 1985: 80).

Ситуација је готово идентична када је реч о изворима на енглеском: употребљава се термин *catharsis*, ређе *katharsis*, или његови преводни еквиваленти *purgation, purification*, док у *Речнику историје идеја* (*Dictionary of the History of Ideas*), као трећу преводну могућност налазимо реч *cleansing* („чишћење”) (BRUNIUS 1973: 264).

Даља анализа ће показати да је избор преводног термина на српски, француски или енглески језик апсолутно зависан од теоријско-философског правца који преводилац заступа.

представа, и као драмски текст,<sup>222</sup> те је стога погрешно закључити да се катарза јавља тек под утицајем добре глумачке интерпретације.

Поред речи „пречишћавање”, у *Школском речнику књижевних термина* Душана Бабића, уз одредницу *катарза* стоји и: „смиривање, оплемењивање, контролисање, ослобађање и сл.” (ВАВИЋ 2012: 89). Као што можемо приметити, сва ова могућа значења речи *катарза* упућују на разнолика тумачења Аристотеловог концепта. Одатле произилази да су проблеми адекватног избора преводног термина и формулисања крајњег дела дефиниције тек наизглед занемарљиви и чисто филолошки; они су суштински и философски. Управо на примерима превода теоретичара са наших простора можемо уочити како преводне недоследности упућују на различите теоријско-философске ставове аутора.<sup>223</sup> Како наводи Данко Грлић у првој књизи *Естетике*, Мартин Кузмић у преводу из 1902. године<sup>224</sup> указује да је катарза „умирење”,<sup>225</sup> Милош Ђурић је преводи као „прочишћавање таквих афеката”,<sup>226</sup> а Густав Шамшаловић синтагми додаје прилог „баш” (GRLIĆ 1974: 66).

Ђурић тврди да термилошке разлике упућују на пет могућих интерпретација термина „катарза” његовог нешто старијег колеге, филозофа Бранислава Петронијевића: 1) „морално очишћење”, 2) „чишћење слично медицинском, а то је

---

<sup>222</sup> У *Поетици* јасно пише да је „позоришни апарат” елемент трагедије који нам пружа забаву, али је „најмање уметнички и најмање битан за песничку уметност” јер „трагедија врши утицај и без јавног приказивања и без глумаца” (ARISTOTEL 1966: 15). Стога трагедија „постиге свој задатак и без мимичких покрета (...) јер већ и само читање показује каква је она”, тако да утицај на публику врши „и кад се чита и кад се на позорници приказује” (Ibid, 38). Штавише, Аристотел даје предност причи, односно, тексту, над представом, тј. извођењем: „осећање страха и сажаљења може се, дакле, изазвати утицајем извођења, али и самим склопом радње”, при чему „изазивање таквих осећања позоришним апаратом показује мању меру уметности, и то више зависи од спољашњих позоришних представа” (Ibid, 21).

Зато, када у наставку рада будемо говорили о *публици*, на уму ћемо имати и гледаоце у позоришту, и читалачку публику. На неким местима ћемо збирним називом гледаоце и читаоце означити као *реципијенте*.

<sup>223</sup> Здеслав Дукат објашњава да тешкоће ствара синтаксичка функција генитива *pathematon* (уз *katharsis*), те да би одговарајући преводи били: „а) осјећаји (ликова на сцени) очишћују (гледаоце) сажаљењем и страхом, б) (ликови на сцени) очишћују осјећаје (гледалаца) сажаљењем и страхом, ц) (било гледаоци, било ликови на сцени) очишћују се од осјећаја сажаљењем и страхом (или: од осјећаја сажаљења и страха)” (DUKAT 1979: 48).

За схематски приказ језичке структуре саме дефиниције и детаљна објашњења у вези са могућностима њеног превода, в. (BATTIN 1975).

<sup>224</sup> Интересантно је споменути да је, према наводима Милоша Ђурића, Кузмићев превод *Поетике* други који се појавио на нашим просторима, а да му претходи превод Армина Павића из 1869. године (Ђурић 1933: 4). Павић је последњи део дефиниције превео овако: трагедија тако опонаша „да побугљују сажаљивање и страх, чишћење тих афекта постигава” (ARISTOTEL 1869: 30–31).

<sup>225</sup> Треба рећи да овај исти аутор у издању *Поетике* десет година касније (1912. године) мења свој превод тако да катарза „сажаљењем и страхом постиже очишћење таквих чувстава” (GRLIĆ 1974: 61), при чему ипак остаје веран медицинској интерпретацији.

<sup>226</sup> Слично Ђурићу, Дукат завршни део Аристотелове дефиниције трагедије преводи овако: „оно [опонашање] сажаљењем и страхом постиже очишћење таквих осјећаја” (DUKAT 1979: 32).

пречишћавање афеката, избацивање из њих онога што је негативно”, 3) „потпуно ослобођавање од афеката, одн. васпостављање нормалне душевне мирноће”, 4) процес који се састоји „у стављању естетичког задовољства поред и изнад афеката”, или 5) „у изједначавању и умеровању афеката” (ЂУРИЋ 1933: 7–8). Духу Аристотелове дефиниције одговарају само друго и треће значење, сматра Петронијевић, те кључно питање своди на следеће алтернативе: „да ли катарзис значи *чишћење афеката* или *чишћење од афеката*” (Ibid, 8).<sup>227</sup>

Како појашњава Сретен Петровић, у раду „Интелектуалистичко-сазнајна интерпретација појма катарсе”, разлика је у следећем: „1) да ли је катарса обуздавање она два осећања, тачније, свођење душевне узбуђености на „праву меру”, али не и њихово уклањање, укидање; 2) или је катарса просто чишћење и радикално ослобађање душе, потпуно одстрањивање ових осећања” (PETROVIĆ 2003: 18).<sup>228</sup> Развој теоријских полемика кроз 20. век заиста би се могао свести на избор између два понуђена одговора: први би више одговарао медицинским, односно, психопатолошким тумачењима (Берк, Вејл, Бернајс, Маги, Минтурн, Милтон, Груб и др.),<sup>229</sup> док су другом склоније етичке интерпретације (Корнеј, Лесинг, Шпенгел, Ничев, Хегел, Цимерман, Марковић и др.).<sup>230</sup> Грегори Скот (Gregory Scott) вели да је Алфред Гудеман (Alfred Gudeman) 1934. године први одредио ова два интерпретативна пута у теорији о катарзи, сматрајући да дотадашњи избор између две преводне варијанте: „прочишћење” (*purgation*) или „очишћење” (*purification*), није довољан (SCOTT 2003: 234).<sup>231</sup> Исту терминолошку разлику помиње и Леон Голден у раду „Катарза” (“Catharsis”) из 1962. године (GOLDEN 1962: 51), као и Валтер Кауфман у књизи

---

<sup>227</sup> Истакла В.Ц.

<sup>228</sup> Петровић у *Естетици* износи сопствени став по овом питању, тврдећи да Аристотел није говорио о радикалном уклањању осећања, већ „свођењу осећања на праву меру”. Петровић тако катарзу објашњава на основу неких Аристотелових запажања из *Политике*, при чему се душа реципијента, услед одушевљења или заноса, „доводи до стања екстазе, које се одмах преображава у средство за постигнуће даљнега и дубљега циља: прочишћавање тих истих осећања” (PETROVIĆ 1996: 152).

<sup>229</sup> Трагови медицинске интерпретације налазе се још у Мађијевом првом нововековном коментару *Поетике* (1546. и 1550), али и код Минтурна (*De Poeta*, 1559. и *Arte Poetica*, 1563) и Милтона (у предговору за *Samson Agonistes*). Почетком 19. века, изложио ју је Тирит (Tyrwhitt) у свом коментару *Поетике* из 1806, док ју је Анри Веил (Henri Weil) 1847. први образложио преко аналогije са музичком катарзом из Аристотелове *Политике*, прецизан је Дукат (DUKAT 1979: 49).

<sup>230</sup> Насупрот медицинском тумачењу стоји етичко које је врхунац достигло са Лесингом, док је данас, уз ретке изузетке попут Ничева, углавном напуштено, упозорава Дукат (DUKAT 1979: 49).

<sup>231</sup> Мада их смешта у добре интерпретативне правце, Сретен Петровић обратно преводи изразе *purgation* као „очишћење”, а *purification* као „прочишћење” (PETROVIĆ 2003: 18).

*Трагедија и филозофија* из 1969. године када коментарише преводе Аристотелове дефиниције на енглески језик које су понудили Груб и Елс (KAUFMAN 1989: 34).<sup>232</sup>

С овим на уму, можемо прочитати и следеће дефиниције из консултованих речника. Прва од две дефиниције катарзе у *Великом речнику страних речи и израза* јесте: „очишћење душе од страсти и успостављање душевног мира, према Аристотеловом учењу о утицају уметности на човека” (KLAJN, ŠIPKA 2008: 599).<sup>233</sup> Ваља поменути и дефиницију Слободана Јовановића из *Речника књижевних израза* по којој је катарза „прочишћење од сажаљења и страха које у гледаоцу изазивају доживљаји главног јунака у трагедији” (JOVANOVIĆ 1972: 66).<sup>234</sup> Предлог „од” који је овде уметнут умногоме мења значење читаве синтагме и упућује на етичку интерпретативну струју.

С друге стране, дефиниција из *Речника књижевних термина* упућује на медицинску интерпретацију: „основно дејство емоционалног пречишћавања које, по Аристотелу, трагедија изазива у гледаоцу”, а будући да нигде немамо њено експлицитно тумачење, „реч је о основној функцији књижевне врсте којој је Аристотел дао првенство” (ŽIVKOVIĆ 1986: 319–320). Уз дефиницију трагедије, у *Речнику* проналазимо неколико речи о катарзи као „некој врсти пражњења, чишћења” од елементарних афеката сажаљења и страха „у конкретном, медицинско-психолошком смислу”, што имплицира да трагедија изазива „психофизичко растерећење”, „осећање олакшања” и „пружа уживање” (Ibid, 825). Идеју о умирењу налазимо и у *Речнику српскога језика*: „успостављање душевног мира, очишћење душе (према Аристотеловом учењу); психичко растерећење, етички преображај” (RMS 2011: 512).

У литератури се као проблематичан поставља и сâм процес трагичког деловања. Сретен Петровић у *Естетици* примећује да постоје различите струје мишљења о томе на који начин трагедија побуђује осећања сажаљења и страха: да ли изазива наизменично, час страх, час сажаљење, и то искључиво за ликове приказане на сцени (Корнеј) или су ови афекти изазвани истовремено – сажаљење за ликове које прераста у страх за нас саме када схватимо да и нас може стићи иста судбина (Лесинг) (PETROVIĆ 1996: 148–149). Опречна мишљења постоје и око питања ко доживљава

---

<sup>232</sup> Брунијус уноси делимичну терминолошку забуну јер термин *cleansing* („чишћење”) користи у контексту спиритуалног и моралног чишћења, а израз *purification* („очишћење”) у значењу религиозног.

<sup>233</sup> Друга дефиниција катарзе која превазилази поетички контекст је: „психичко растерећење и успостављање равнотеже, етички преображај уопште” (KLAJN, ŠIPKA 2008: 599).

<sup>234</sup> Код одреднице *катарза* у наставку стоји: „Данас врховни и истовремено преломни тренутак у развијању једне трагедије” (JOVANOVIĆ 1972: 66).



катарзу. Мада Аристотел јасно говори о дејству трагедије на публику, *Речник* подсећа да је Гете тумачио катарзу „као помирење и испаштање самих ликова” (ŽIVKOVIĆ 1986: 320), док Драган Жунић у раду „Софоклов *Цар Ојдип* и трагичка катарса” указује на могућност да је у овој трагедији и хор доживео неку врсту прочишћења, „катартичку авантуру”, односно, да постоји извесна „хорска” катарза коју је и „сам Аристотел могао имати у виду при сачињавању своје *Поетике*” (ŽUNIĆ 1979: 59). Ваља истаћи да је Церард Елс у коментару Аристотелове *Поетике* из 1957. године навео да се катарза тиче саме радње, тј. заплета и структуре трагедије (в. ELSE 1957: 230), мада ћемо у наставку показати да та тврдња није тако супротна владајућим ставовима као што се чини.

Присутне су расправе и око тога на какве је тачно афекте мислио Аристотел онда када је написао да катарза прочишћава сажалење и страх. Аутори *Речника књижевних термина* нагињу ка медицинско-патолошком тумачењу катарзе и оспоравају адекватност превода: „трагичка кривица изазива јад (потресеност, ганутост — ἔλεος) и језу (страву, ужас — Φόβος) код гледалаца који се са тим лицима поистовећују”, па се на тај начин покренути афекти манифестују „не само у психи, већ и физички” због чега „уобичајени превод ‘сажалење и страх’ није сасвим адекватан” (ŽIVKOVIĆ 1986: 825). Сходно томе, Дукат напомиње да последње речи дефиниције – „очишћење *таквих* афеката” имплицирају да „постоје и неки други трагички осећаји осим страха и сажалења, али о њима нигде нема помена” (DUKAT 1979: 47). Хамфри Хаус (Humphrey House), у књизи *Аристотелова „Поетика”* (*Aristotel's 'Poetics'*, 1956), сагласан је са том идејом и сматра да се сажалење развија ка дивљењу које се потом приближава љубави, док страх прераста у правичну огорченост, а она у мржњу (HOUSE 1956: 103–104). Грлић још вели да има мишљења по којима то што је написано треба узети у најширем могућем смислу, тј. да катарза у ствари прочишћава различите афекте, односно, све страсти гледалаца (GRLIĆ 1974: 71).

Међутим, најрадикалнији су аутори који сматрају да се катарза због непотпуне дефиниције не може објаснити, има и оних који верују како су све досадашње интерпретације производ велике заблуде, или, пак, у потпуности одричу постојање катартичног ефекта трагедије. Михаил Петрушевски тако помиње закључак немачког филолога Алфреда Гудемана, који је донет после дугих година непрекидних студија: немогуће је наћи задовољавајуће решење целокупног комплекса питања у вези с катарзом, а тако ће остати и у будућности (PETRUŠEVSKI 1979: 36–37). Следбеник овога мишљења на југословенским просторима је Антон (Тон) Смердел, наглашава

Петрушевски, који због непотпуне дефиниције одлучно одбија могућност да се питање катарзе разреши и објасни, нарочито одбацујући медицинске и психолошке интерпретације, као и могућност да се у решавање проблема уносе наша модерна схватања (Ibid).

Милош Ђурић нуди *Један нов покушај објашњења Аристотелова схватања катарсе*, у настојању да докаже да је у преписивању завршних речи Аристотелове дефиниције дошло до грешке. Наиме, он тврди да та неправилност потиче још из 16. века када је Тринкавели издао Аристотелову *Поетику* у којој се говори о односу „сажаљења и страха” – *eléou kaí phóbou* према „осећањима” – *pathemátôn*, уместо према „сознању” – *mathemátôn*, како наводно стоји у тексту оригинала (ЂУРИЋ 1933: 15, 34). Тако би онда крај чувене дефиниције трагедије гласио: „(...) и посредством сажаљења и страха врши прочишћавање онаких знања” (Ibid, 40). Ђурић стога покушава да докаже да је словна грешка коју је Тринкавели начинио лоше утицала на сва даља тумачења Аристотеловог текста јер су заснована на овом ренесансном „фалсификованом” издању, те да је потребно у потпуности променити досадашњу перспективу тумачења катарзе.<sup>235</sup>

Много радикалнији покушај да реконструише Аристотелов текст начинио Михаил Петрушевски, такође сматрајући да је дошло до пропуста приликом преписивања. Позивајући се на претпоставку Џерарда Елса да проблематични део дефиниције трагедије представља доцнију интерполацију, Петрушевски у раду „Аристотелова *Поетика* и тзв. трагична катарза”<sup>236</sup> износи тврдњу да је у нама познатој дефиницији трагедије погрешан чак цео последњи израз, те да уместо о „прочишћавању осећања” – *pathemátôn kátharsin*, Аристотел оригинално говори о

---

<sup>235</sup> Како професор закључује, сва остала схватања из „огромне литературе” заснована на Тринкавелијевом погрешном препису јесу неаутентична, те је његова реаристотелизација текста значајна јер „отклања фалсификованог Аристотела и даје прави кључ који отвара право разумевање Аристотелове теорије трагичке уметности” (ЂУРИЋ 1933: 59).

<sup>236</sup> Овом истраживању Петрушевског новијег датума претходи његов рад „Белешки кон текстот на Аристотеловата *Поетика*” (*Жива антика*, XI, 2/54) из 1954. године у коме је такође покушао да докаже своје тврдње. Штавише, како сâм аутор помиње у горе цитираном раду из 1979. године, он је још 1942. дошао до одређених решења које је објавио најпре „у школској 1947/1948. години” (PETRUŠEVSKI 1979: 37), вероватно алудирајући на рад „Дефиницијата на трагедијата кај Аристотела и катарсата”, који је објављен 1948. године у Зборнику Филозофског факултета у Скопју.

То би значило да је идеја Петрушевског, да се катарза односи на прочишћавање саме трагичке радње, старија од Елсове опсежне студије *Аристотелова Поетика: аргумент* из 1957. године која се сматра каменом темељцем структуралистичке интерпретације катарзе засноване на истој хипотези.

Такође, ваља нагласити да Петрушевски није потпуно самосталан у слободи своје интерпретације. Како подвлачи, његова „исправка” „продужетак је критичкога рада и закључака А. Гудемана и А. Смердела а, у неку руку, и наставак филолошког рада Х. Отеа и А. Огродзинског” (PETRUŠEVSKI 1979: 43).

„саставу догађаја, одн. склопу радње” – *pragmáton systasin* (PETRUŠEVSKI 1979: 38). Тако би збуњујућа дефиниција одједном постала „јасна и потпуна, јер сада она тражи најбитнији део трагедије, према Аристотеловом схватању”, тј. односи се на „подражавање једне жалосне и страшне радње која се завршава страхом и сажаљењем”. Аутор према томе закључује да „у Аристотеловој дефиницији трагедије није било ни једне једине речи о некаквој катарзи” као „очишћењу гледалаца” јер би она ту била сасвим депласирана, с обзиром на то да се односи на оно изван драме (Ibid).<sup>237</sup> У том случају, катарза би напустила домен осећања и из њега прешла у домен *techné*, односно, песничке вештине „состављања догађаја и приче”, што и јесте главна тема *Поетике*, инсистира Петрушевски (Ibid, 43–44), али, морамо нагласити, ипак не и једина.

Негативан став по питању катарзе заузео је и Виламовиц-Мелендорф, сматрајући да ни грчки трагичари ни сами гледаоци нису били свесни било каквог утицаја трагедије на публику, подсећа Ђурић (ЂУРИЋ 1933: 5–6). Но, наш хелениста брзо обара ову идеју наводећи стихове из Хесоидове *Теогоније* који приказују „извесну” катарзу (Ibid). Осим тога, чак и када би се потврдило да је заиста реч о заблуди, те се доказало да је оригинална Аристотелова дефиниција имала другачији облик и смисао од оног који јој се приписује, „то не би морало ништа значити за развој естетичког, философско-поетичког духа”, инсистира Жунић коментаришући поменуте покушаје „реаристотелизације” текста *Поетике*:

„Дакле, свеједно је да ли је то уопште Аристотел написао, а ако јесте, да ли је тако нешто написао – нешто је написано, и то је произвело и производи вековну буру мишљења, једну од најплоднијих и најдужих философских, теоријских (па и практичних) буре. За онај дух то је једино важно. Културна историја, историја естетике и поетике знају за проблем трагичке катарсе, и неће га се одрећи све и кад би се сасвим

---

<sup>237</sup> Међу савременим тумачима, на трагу идеје Михаила Петрушевског јесу и Грегори Скотт (SCOTT 2003) и Клаудио Вилијам Велосо (VELOSO 2007). Овај последњи најпре је одлучно критиковао свако етичко и политичко тумачење катарзе, посебно она Пјера Дестреа (Pierre Destrée) и Пјерлуђија Донинија (Pierluigi Donini), изнета у тада недавно објављеном броју *Философских студија* (*Les Études philosophiques*, n° 67, PUF 2003/4) (VELOSO 2005). Две године касније, Велосо постаје много радикалнији, у потпуности одбацује катарзу и залаже се за „прочишћење” саме *Поетике*, предложивши да Аристотелову дефиницију трагедије читамо без икаквог „прочишћења”, „страха” или „сажаљења” (VELOSO 2007: 282).

С друге стране, решење Петрушевског многи су сматрали за одвише слободно и неосновано. Чак и сам Петрушевски помиње настојање бугарског филолога Александра Ничева да обори његову тезу износећи у својим радовима чврсте контрааргументе (PETRUŠEVSKI 1979: 38–39). Као духовити одговор Ничеву и другим ауторима сличног става, можда може послужити иронично запажање Тедија Брунијуса: научници неће брзо прихватити идеју о измени оригиналног текста коју је изнео Петрушевски јер је „скоро претерано елегантна и претерано разумна, да би се у њу одмах поверовало” (BRUNIUS 1979: 25).

недвосмислено утврдило да Аристотел није написао да се суштина трагедије остварује у некаквом прочишћавању (*kátharsis*) осећања сажаљења и страха (или чишћењу душевности од њих), већ можда неких сазнања (*mathemata*) или је пак реч о *саставу догађаја, склопу радње (pragmáton systasin)* трагичке. Ако је и заблуда, драгоцен је и плодна; можемо јој бити захвални” (ŽUNIĆ 1979: 42).

Додајмо још и запажање француске професорке Катрин Ногрет (Catherine Naugrette), изнето у раду „Од катарзе до катартичног: настајање једног естетичког појма” (« De la catharsis au cathartique : le devenir d’une notion esthétique »), према којој је питање катарзе стално присутно у *Поетици*: иако није дата конкретна дефиниција појма, постоји „један озбиљан дискурс, један непрекидан и упоран идејни ток о катарзи читавом дужином Аристотелова текста” који нас подсећа да је реч о самом циљу трагедије, о ономе што Аристотел назива „задатком својственим трагедији”.<sup>238</sup> Ауторка своје запажање аргументује чињеницом да Аристотел катарзу повезује са мимезисом (4. поглавље), позива се на њу када говори о вероватности (10. поглавље), преокрету и препознавању (11. поглавље), када изналази средства неопходна да се изазове катартичко прочишћење (13. и 14. поглавље),<sup>239</sup> као и при крају списа (18, 19. и закључно 26. поглавље) (NAUGRETTE 2008: 78).<sup>240</sup>

Треба поменути и Марту Нусбаум (Martha Nussbaum), која, на трагу Халивелове (Stephen Halliwell) интерпретације, у раду „Трагедија и само-довољност: Платон и Аристотел о страху и сажаљењу” (“Tragedy and self-sufficiency: Plato and Aristotle on fear and pity”),<sup>241</sup> вели да не изненађује што Аристотел само на једном месту у *Поетици* помиње реч „катарза” јер заправо „о њој дискутује кад год говори о сажаљењу и страху и ономе што откривају о човековом животу, кад год расправља о општим човековим могућностима, кад год разматра задовољство учења и философски допринос

---

<sup>238</sup> « Il existe ainsi un véritable discours, un parcours obsédant et insistant de la *catharsis* tout au long du texte aristotélicien, discours certes troué et elliptique puisque en définitive il y manque toujours une définition de la notion, mais suffisamment lancinant pour rappeler qu’il s’agit là du but même de la tragédie, de ce qu’Aristote ne cesse de nommer ‘l’effet propre’ ou ‘le propre’ de ‘ce genre de représentation’ » (NAUGRETTE 2008: 78).

<sup>239</sup> Прецизније, овде је реч о ономе „на што треба нарочиту пажњу обраћати и чега се треба клонити при склапању трагичке приче, и како ће се постићи задатак трагедије”, а то је да склоп трагедије буде такав да подражава догађаје који изазивају страх и сажаљење (ARISTOTEL 1966: 20–21).

<sup>240</sup> Код Дуката, међутим, читамо да је „мало учењака који, као Телфрод, Хардисон или Голден, мисле да се о катарзи говори имплицитно као о функцији трагедије на почетку 4. главе, да њу треба схватити као задатак (посао), трагедије (почетак 13. главе) и да Аристотел мисли на њу кад у 14. глави каже да од трагедије не смијемо тражити сваку врсту ужитка него само ону којој је њој својствена” (DUKAT 1979: 48).

<sup>241</sup> Ова верзија чланка је допуњено и проширено издање истоименог рада који је најпре био објављен у тематском зборнику радова *Есеји о Аристотеловој „Поетици” (Essays on Aristotle’s ‘Poetics’)*, ed. Amélie Oksenberg Rorty, p. 261–290. Princeton University press, 1992).

поезије”.<sup>242</sup> Тако долазимо до закључка да идеја о катарзи умногоме превазилази лингвистичке оквире крајњег дела дефиниције трагедије јер је као поетички и естетички феномен општеприсутна код Аристотела, због чега, ма колико било оспоравана, ипак заузима неоспорно важно место како у драмској пракси, тако и у научно–теоријском дискурсу кроз историју.

### 5. 3. Интерпретације појма кроз историју

„О катартичкој теорији трагедије до Аристотела нема спомена”, вели Здеслав Дукат, напомињући да је једини каснији могући траг код Теофраста (DUKAT 1979: 48). Милош Ђурић, пак, указује на то да је катарза као медицинско, психичко, етичко, мистичко, религиозно и естетичко прочишћавање била присутна у античком теоријском дискурсу и пре Аристотела,<sup>243</sup> а да Тимокле у једном фрагменту у комедији *Диониазусе* износи учење о катарзи свога савременика (Ibid, 52–53). Штавише, неколико страница касније, Ђурић наглашава да „теорију катарсе нису први донели Аристотело и Тимокле, него су је нашли у предању које иде још од Хесиода” (Ibid, 54). Пажњу привлачи и претпоставка Драгана Жунића да је Аристотел теорију о катарзи развио из могућег односа према *Краљу Едипу* (ŽUNIĆ 1979: 43), а на сличном је трагу и Шарл Сегал (Charles Segal), у раду „Катарза, публика и крај у грчкој трагедији” (“Catharsis, audience, and closure in Greek tragedy”), који такође сматра да је Софокле у тој трагедији, кроз реакције хора, представио емоционални процес који ће касније Аристотел одредити као катарзу.<sup>244</sup> Ово запажање могло би се усвојити као основано чим се присетимо да је у *Поетици* управо Софоклов *Краљ Едип* најчешће навођен пример добро написане трагедије.

---

<sup>242</sup> “And this means that it is not such a big surprise that Aristotle does not discuss the *word* again. For on this interpretation, he is discussing the *topic* whenever he discusses pity and fear, and what they reveal about human life; whenever he discusses general human possibilities; whenever he discusses the pleasure of learning and the philosophical contribution of poetry” (NUSSBAUM 1992: 147).

<sup>243</sup> Још је Платон говорио о различитим врстама катарзе (о медицинском, религиозном, телесном, духовном, етичком и васпитном очишћењу), док се код Питагорејаца катарза помиње у религиозном и етичком значењу, код Хипократа и Галена у медицинском, а код Плотина у етичком (ĐURIĆ 1933: 35–37).

<sup>244</sup> Жунић најпре циља на конкретни опис процеса дат у другој антистрофи четврте хорске стајаће песме, а потом описује „целовиту катартичку авантуру хора” (ŽUNIĆ 1979: 43; 49–59). С друге стране, Сегал, поред хора Тебанских старешина, на уму има и реакције главног лика: Едип, наиме, подстакнут хорским тужбалицама, на крају трагедије плаче над судбином своје деце позивајући Креонта да се и он сажали, чиме, имплицитно, усмерава и реакцију публике, в. (SEGAL 1996: 166–168).

Одговор на Сегалово тумачење, у истом зборнику (*Tragedy and the tragic: Greek theater and beyond*, ed. M. S. Silk), објављује Патрисија Елизабет Истерлинг (Patricia Elizabeth Easterling, “Weeping, witnessing, and the tragic audience: response to Segal”, p. 173–182).

И Аница Савић-Ребац сматра да су на Аристотелову идеју утицале предплатоновске теорије, а нарочито сâм Платон од кога је његов славни ученик наследио појам мимесиса, схватаће да трагедија буди страсти и афекте у гледаоцима, али и „оружје које му је сам Платон дао за борбу против своје осуде трагедије: катарсу” (SAVIĆ-REBAC 1955: 198).<sup>245</sup> Наша хеленисткиња вели да „из Платона потиче цела психолошка подлога Аристотелове катарсе” (Ibid, 199),<sup>246</sup> а многи су аутори сагласни у идеји да је Ученик не само наследио, већ, кроз критику Учитеља, и развио многе средишње појмове сопствене теоријске парадигме, нарочито тезу о катарзи.

С обзиром на то да је антика после Аристотела углавном остала нема за питање катарзе,<sup>247</sup> прве теорије о тумачењу тога феномена проналазимо код ренесансних аутора. *Речник књижевних термина* бележи да су интерпретације из тог периода бројне, а као најпознатије издваја Минтуринову (катарза као „уживање и корист”), и Кастелветрову (ŽIVKOVIĆ 1986: 320). Здеслав Дукат објашњава да је Кастелветрова идеја била да гледаоци, који доживљавају сажаљење и страх гледајући представу, треба да очврсну при појави тих емоција у стварном животу које онда за њих више не би представљале извор слабости (DUKAT 1979: 49). Ову морално-дидактичку идејну линију наставили су француски класичари у 17. веку, нарочито Расин и Корнеј, сматрајући да трагедија показује пример погубности претераних страсти, те да тако учи гледаоце да не понављају кобне поступке јунака (ŽIVKOVIĆ 1986: 320, DUKAT 1979: 49). Катрин Ногрет, пак, помиње да то није блиско Аристотелу, те да се ренесансни и класични текстови о катарзи, иако ретки и писани с циљем да се одржи наслеђена идеја, ипак удаљавају од оригиналног концепта: Скалиђеро и Шаплен катарзи додају Хорацијев концепт *utile dulci*, али и идеју о „умирењу” страсти која је супротна од изазивања сажаљења и страха као снажних емоција, а која ће бити

---

<sup>245</sup> Зора Бајић у раду „Философски појмови у делима античких историчара уметности и питање катарзе” пише да се појам катарзе може посматрати „наспрам Платонове тезе о моралној уравнотежености коју онемогућава илузија, *Држава*, 10, и Платоновом појму тзв. корисне насладе, који помиње у свом делу *Закони*” (ВАЈС 2017: 139).

<sup>246</sup> Она је заснована на опсервацији да људи „уживају у тузи колико и у смеху” (SAVIĆ-REBAC 1955: 199).

<sup>247</sup> Поред могућег трага код Теофраста, у литератури се спомиње да је и грчки епикурејски песник и философ Филодем у спису *О песмама* реферисао на Аристотелову теорију о катарзи коју је, претпоставља се, изложио у спису *О песницима*. Реконструкцију Филодемовог, али и наводног Аристотеловог текста уз коментаре дао је Ричард Јанко (в. фусноту бр. 217).

актуална у француском позоришту све до 1670. године када су примећене прве промене (NAUGRETTE 2008: 80–81).<sup>248</sup>

Треба имати у виду да је у француском класичном позоришту важило *правило прикладности* (*règle de la bienséance*) према коме је било забрањено приказивати крваве сцене борбе, насиља и умирања, те да изазивање сажаљења и страха као јаких, силовитих страсти у аристотеловском одређењу, постаје проблематично за трагедије 17. века.<sup>249</sup> Осим тога, ако је, као што је у претходном поглављу било предочено, класицизам као уметнички правац одређен владавином разума, а његова се поетика заснива на реду, складу и одмерености, јасно је да је трагедија требало да „умири” и „пригуши” страсти, а не да их распламсава. Стога је приликом рецепције преовладавало естетско уживање,<sup>250</sup> појашњава Завиш Шуман (Záviš Šuman) у раду посвећеном Корнејевој драмској естетици, мада би оно брзо бивало инструментализовано (ŠUMAN 2018: 58).<sup>251</sup>

У идућем просветитељском и потоњем романтичарском столећу, тумачења катарзе све су богатија: од Дидроове идеје да ће се страсти претворити у врлине,<sup>252</sup> Лесингове судбинске емоције страхопоштовања, преко универзалне људске емоције саосећања и моралне слободе немачких идеалиста, па све до Гетеовог чисто естетског деловања које ће крајем 19. века потврдити и Ниче кроз спајање дионизијског и аполинијског начела (ŽIVKOVIĆ 1986: 320, PAVICE 2004: 155–156) – да споменемо само најпознатија – дошло се до модерних одбацивања сваке идеје о постојању катарзе као циља трагедије. С преласком у 20. век, авангардни уметничко-философски правци захтевали су потпуни раскид са историјом и културним наслеђем, што нужно

---

<sup>248</sup> Ову тврдњу Ногрет преузима из интересантне студије о позоришној естетици француског 17. века и њеном односу према античким концептима: Pasquier, Pierre. *La mimésis dans l'esthétique théâtrale du XVIIe siècle*. Paris: Klincksieck, 1995.

<sup>249</sup> Ногрет подсећа да је Расин у Предговору за *Беренику* предложио нови естетички ефекат трагедије који се више не би заснивао на сажаљењу и страху, већ на „величанственој тузи” (« tristesse majestueuse ») (NAUGRETTE 2008: 81).

<sup>250</sup> Слично вели и Ален Купри, у књизи *Читати трагедију*, када коментарише естетско задовољство, или, према Расину, „задовољство у плакању и ганутости” (« plaisir de pleurer et d'être attendri »): „У томе је парадокс катарзе: будући да морално значење позоришта не треба да изазива досаду, етичко се показује неодвојивим од естетског”. / « Car tel est bien le paradoxe de la catharsis : la valeur morale du théâtre ne devant pas générer l'ennui, l'éthique s'avère inséparable de l'esthétique » (COUPRIE 1998 : 6).

<sup>251</sup> За више детаља о поетици и поимању катарзе у француском класичном позоришту, в. (Forestier 2016) и (PHILLIPS 1980).

<sup>252</sup> Занимљиво је поменути да је пркосни гениј француског просветитељства Жан-Жак Русо и по питању катарзе имао различити став у односу на своје савременике са којима се неретко сукобљавао: он у *Друштвеном уговору*, подсећа Павис, приговара да је катарза „пролазан и јалов осјећај, који не траје дуље од илузије која га је узроковала, тек сјена природнога осјећаја, који ће ускоро угасити страсти, узалудно сажаљење, које се храни покојом сузом, и које никада није потакнуло ни на најбезначајнији чин човјечности” (PAVICE 2004: 155–156).

имплицира категоричко одбацавање Аристотелових учења као застарелих и превазиђених.

Грлић каже да модерна драмска струјања 20. века – експресионистичка (Толер, Чапек), симболистичка драма (Матерленк, Клодел, Лорка), Пиранделов експериментализам, егизстенцијалистичко позориште (Сартр, Ками), епски театар (Брехт), ритуално позориште (Арто) и, коначно, драма апсурда или антитеатар (Адамов, Бекет, Жене, Јонеско) – представљају радикални прекид са с аристотеловском традицијом (GRLIĆ 1974: 89), те настају из негације дотадашње концепције драме. Она је подразумевала, објашњава Мирјана Миочиновић, урушавање „два стуба класичне драматике”: *dramatis persone* и драмског развоја, тј. радње са циљем и последицама (МИОЋИНОВИЋ 1982: 235), са чиме се урушила могућност да трагедија подражавањем догађаја изазове сажалење и страх како је Аристотел саветовао (ARISTOTEL 1966: 21), а онда и да произведе катарзу. Додатно појашњење даје Грлић: „Ако се негира потреба фабуле, негира се, разбијањем јединствености и катарза, чак и начин глуме, потреба за изазивањем саучешћа и страха, немогућност епизодичности, психолошке компоненте драме, кривица без кривње, временска завршеност радње, итд., итд.” (GRLIĆ 1974: 90).

Ово запажање намеће једно важно питање: ако је катарза негирана, шта би онда био циљ савремене драмске уметности? На који начин нови позоришни облици „остварују своју суштину”, односно, како делују на публику? Шта је у основи модерних драматургија, с каквом намерном су стваране? Јесу ли оне доиста у потпуности поништиле катарзу или су је само трансформисале? Да бисмо могли одговорити на ова и још много других питања, те одредити ефекат модерне драмске уметности на примеру француске драме прве половине 20. века с реактуализованим митским сижеом, ваља нам најпре до танчина растумачити античку катарзу. Стога, прво размотримо какве су досадашње интерпретације катарзе, а онда, према аналогiji са насловом рада проф. Милоша Ђурића, Аристотеловом схватању да трагедија „изазивањем сажалења и страха врши прочишћавање таквих афеката” (ARISTOTEL 1966: 13), додајмо сопствени *покушај објашњења*.<sup>253</sup>

---

<sup>253</sup> Мисли се на наслов рада Милоша Ђурића *Један нов покушај објашњења Аристотелова схватања катарсе*, Београд: Б.И., 1933 (Прештампано из Гласника Југословенског професорског друштва, год. 1932/33).



#### 5. 4. Систематизација интерпретација

Прва нит „Аријадниног конца”, који нам помаже да се пробијемо кроз „лабиринт” теоријске литературе, доводи нас до груписања свих постојећих теорија о катарзи у неколико основних. Здеслав Дукат (DUKAT 1979: 48) сматра да се међу модерним читањима *Поетике* могу издвојити четири значења катарзе:

1) „морално прочишћење: претјераности осјећаја сажалења и страха елиминирају се и постиже се у њима права мјера,

2) медицинско очишћење: лијече се патолошка стања нагомиланих осјећаја сажалења и страха,

3) структурално прочишћење: развој радње прочишћује трагички чин од његове моралне окаљаности и тако омогућује гледаоцима да доживе осјећаје сажалења и страха,

4) интелектуално разјашњење: појмови сажалења и страха разјашњују се кроз њихово умјетничко приказивање у драми”.

Готово идентичну поделу са пратећим објашњењима проналазимо и код Сретена Петровића: 1) етичка интерпретација, 2) патолошке интерпретације, 3) структурално прочишћење, 4) интелектуално прочишћење (PETROVIĆ 1996: 148). Теди Брунијус (BRUNIJUS 1979: 19–22), пак, препознаје следеће интерпретације:

1) религијску, која катарзу тумачи као религиозно очишћење душе,

2) медицинску или терапеутску, према којој трагедија на терапијски начин подстиче јављање осећања и доводи публику до емоционалне кризе, после које долази до олакшања и смиреног задовољства,

3) моралну или етичку, према којој катарза води разумном ублажавању страсти или релаксирајућој равнотежи,

4) психолошку или психијатријску, која подразумева мешање бола и задовољства и претварање интензивног узбуђења у опуштеност и смиреност,

5) естетичку,<sup>254</sup> која почива на Хјумовом ставу да истинско задовољство које трагедија пружа потиче од њеног савршенства форме.

---

<sup>254</sup> Пожељније би било да је преводилац Брунијусовог текста ово тумачење означио као „естетицистичко”, као што то чини Сретен Петровић (PETROVIĆ 1972: 83), јер би тиме директно указао да је акценат на искључиво естетској димензији, тј. лепоме и форми. Термин „естетичко” је много ширег домета јер подразумева све интерпретације настале у оквиру естетике, те њему припадају и тумачења која значајно, и чак главно, место у разумевању естетских феномена и дела могу давати сазнајној, етичкој, васпитној, религијској и другој не-естетицистичкој димензији.

Уочавамо да су код Брунијуса, „медицинска или терапеутска” и „психолошка или психијатријска” интерпретација одвојене у две субкатегорије, иако су слично дефинисане. Мада медицинско тумачење обухвата и анализу физичке реакције коју реципијент доживљава (дакле, патолошки аспект),<sup>255</sup> те се повезује са Аристотеловим познавањем Хипократовог учења о животним соковима који утичу на равнотежу у организму (DUKAT 1979: 50),<sup>256</sup> оно се у савременим теоријским токовима приближило психолошком или психијатријском, односно, психоаналитичком. Дукат објашњава да је Бернајзово учење о катарзи као ослобођењу од непожељних нагомиланих осећања, које се узима за најважније и стога најпознатије, у тесној вези са Бројеровом и Фројдовом психопатологијом, као и да је њиме касније била инспирисана психолошка теорија књижевности Ајвора Ричардса која вреднује књижевна дела према вредности психолошких или емоционалних стања која она изазивају код реципијената (Ibid). Одатле произилази да је Брунијус „медицинску или терапеутску” и „психолошку или психијатријску” интерпретацију могао спојити у једно свеобухватно тумачење које бисмо могли назвати психопатолошким.

Премда је неоспорно да трагедија, као и свако друго књижевно и уопште уметничко дело, изазива код реципијента одређена осећања, те тиме извесном мером дотиче његову психологију, наше ће се прихватање тзв. *психопатолошких* интерпретација зауставити само на том уметничко-психолошком сегменту. Бавићемо се, дакле, осећањима у сфери естетског, књижевно-уметничког, док свако друго дејство трагедије које јој поменуте теорије настоје приписати – терапеутско, психоаналитичко, психијатријско, физиолошко или било које друго у основи

---

<sup>255</sup> Медицинско „чишћење” у блиској је вези и са религиозним „очишћењем”, тврди Брунијус, о чему сведочи расплет у Софокловом *Цару Едипу*: богови кугом кажњавају Тебу јер је Едип починио инцест, а она се повлачи чим овај бива кажњен (BRUNIJUS 1979: 15). Говорећи о томе како је старим Грцима терапеутско дејство музике било добро познато и пре Аристотелових навода из *Политике* у вези са музичком катарзом, Дукат закључује да је медицинска компонента повезана са религиозно-органистичком (DUKAT 1979: 50).

<sup>256</sup> Поред овог учења, Брунијус помиње да каснијем Асклепијевом лечењу „постоје студије о прочишћавајућим ефектима које имају пражњење црева, пражњење желуца и месечно прање (менструација)” (BRUNIJUS 1979: 15). Међутим, иако је сâм Аристотел био учени лекар и син личног лекара македонског краља, те као такав сигурно упознат са Хипократовом медицином и термином „олакшање” (DUKAT 1979: 50), сматрамо да је свако довођење физиолошких процеса и тзв. „медицинске” катарзе (sic!) у везу са рецепцијом књижевног дела и разјашњењем феномена трагичке катарзе, у најмању руку депласирано. Као што Милош Ђурић одлучно вели, катартички утицај никако не може бити „медицинско-патолошки, јевтини и плитки, као што узимају Бернајс и његове присталице” (ЂУРИЋ 1933: 58).

Стога са чуђењем и неодобравањем читамо коментар Валтера Кауфмана на завршни део Аристотелове дефиниције трагедије, који би неко други можда сматрао духовитим: „Ако метафора очишћења указује на то да смо претходно патили од затвора онда је то непривлачан начин постављања ствари, али није потпуно лишен истинитости. Платон је о песништву говорио поетичније; Аристотел – у овој реченици барем – више као лекар” (KAUFMAN 1989: 47).

медицинско, сматрамо беспредметним за поетички и естетички контекст овога истраживања. Као што је још Џерард Елс указао настојећи да обори Бернајзово медицинско тумачење<sup>257</sup> назвавши га терапеутским: „Бернајс претпоставља да трагедији приступамо (можда и несвесно) као пацијенти који желе да се излече, да добију олакшање и поврате физичко здравље”, али „о томе нема ни речи у *Поетици*, чак ни назнака да би крај драме требало да излечи или ублажи патолошка стања”. Но, „насупротив томе, очигледно је у свакоме реду текста да Аристотел подразумева нормалну публику, нормалног стања ума и нормалних осећања, те нормално емоционално и естетско искуство”.<sup>258</sup> Осим тога, анализа која следи показује да се већина закључака написаних у оквиру психопатолошких тумачења коси са другим интерпретативним парадигмама које не бисмо смели искључити при анализи одабраног феномена.<sup>259</sup>

---

<sup>257</sup> Поред Елса, и Лукас (LUCAS 1968) је у својим коментарима *Поетике* желео да обори медицинску теорију о наводном терапеутском дејству трагедије на „пацијенте”, а охрабрени овим ставовима, исто су учинили Брајан Викерс, у апендиксу књиге *Ка грчкој трагедији: драма, мит, друштво* (VICKERS 1973: 609–616), и Леон Голден, у значајном раду „Аристотел и публика за трагедију” (“Aristotle and the audience for tragedy”), в. (GOLDEN 1976).

<sup>258</sup> Bernays’ “interpretation, no matter how adapted or refined, is inherently and indefeasibly therapeutic. It presupposes that we come to the tragic drama (unconsciously, if you will) as patients to be cured, relieved, restored to psychic health. But there is not a word to support this in the *Poetics*, not a hint that the end of the drama is to cure or alleviate pathological states. On the contrary it is evident in every line of the work that Aristotle is presupposing normal auditors, normal states of mind and feeling, normal emotional and aesthetic experience” (ELSE 1957: 440).

<sup>259</sup> Како духовито запажа Милош Ђурић, Бернајс је музи доделио улогу болничарке, те његово тумачење катарзе подразумева само медицинско, а неоправдано искључује етичко (ЂУРИЋ 1933: 9). Као илустрација овог навода може послужити запажање Ричарда Јанка (Richard Janko) у вези са Бернајзовом теоријом: ако катарза представља лечење патолошких стања преко уклањања непотребних емоција, онда би најбољу публику за трагедију чинили гледаоци подложни претераним емоцијама које таква стања изазивају, а то се коси са Аристотеловом идејом да трагедија треба да делује на добре и ваљане људе (JANKO 1992: 346), те тиме и са етичким и дидактичким интерпретативним линијама катарзе. Јанко овде алудира на Аристотелове етичке ставове (в. *Никомахова етика*) чије обресе препознајемо и у *Поетици*, нарочито у идеји да трагедија треба да приказује људе који су „бољи него што смо ми просечни” (ARISTOTEL 1966: 22) и тако нас учи врлини.

Управо из тог разлога одлучно одбацујемо и Кауфманову хипотезу да је Аристотел развио теорију о катарзи како би показао Платону да трагедија, према аналогiji са схватањем утицаја музике на слушаоце изнетој у *Поетици*, у ствари чини услугу гледаоцима, и то посебно онима којима недостаје углађеност, јер ће се „смотани и осећајни људи” боље осећати „кад се честито исплачу”, па након одгледане трагедије одлазе кући емотивно растерећени и трезвенији (KAUFMAN 1989: 46–47). Овај заговорник медицинске теорије одлази и корак даље тврдећи како Аристотел наговештава да „емотивни људи, посебно они мање образовани, имају потребу за извесним одушком и очишћењем”, те да им катарза помаже да се у стварном животу понашају с више уздржаности. Савремени немачки филозоф чак сматра да је и такво трагичко дејство краткотрајно – Аристотел и Платон преценили су просечног гледаоца чија је „смелост толико танушна да се може истрошити у једночасовном поистовећивању с Едипом или Антигоном; тад њихов дух, пошто је накратко узлетео, поново слеће на равину Антигоinine сестре Исмене, или Електрине сестре Хрисотемиде, или Едипове супротности Креонта” (Ibid, 109).

Насупрот овој ставу, верујемо да је Аристотел при постављању теорије о катарзи имао на уму „нормалног” и чак идеалног гледаоца ког одређује као „човека по средини”, те веровао да ће дејство трагедије на такву душевност бити дуготрајно и подстицајно. Осим тога, идеја да се катартички процес одвија по моделу „наплачем се и набојим се па ми срцу бива лакше”, како Жунић духовито објашњава

Такође, Брунијусова подела подразумева и два тумачења која Дукат и Грлић не помињу – религијско и естетичко, истовремено остајући ускраћена за два значења катарзе која се јављају код двојице до скоро југословенских аутора – „структурално прочишћење” и „интелектуално разјашњење” или „интелектуално прочишћење”. Но, без обзира на различитост поменутих интерпретација, Брунијус наглашава да оне суштински нису строго одвојене, те да „наша модерна схватања намећу границе тамо где их није било у Аристотелово време” (BRUNIUS 1979: 21). То би значило да тумачења, ма како разнолика била, не треба посматрати као искључива, већ их, напротив, ваља упоређивати и приближавати не би ли се катарза сагледала из једне шире перспективе какву је подразумевала методологија старог Стагирина. Зато је потребно реконструисати „Аристотелово време и културу тог времена” јер једино тако можемо проникнути у бит његове идеје, остајући притом „свесни тешкоће због утицаја наших данашњих схватања и данашње културе на тумачење тих текстова” (Ibid, 22). Модерна тумачења неретко заборављају контекст у коме је Аристотел конструисао теорију о катарзи, те могу бити недоследна његовим идејним назорима, чак и супротна од конкретних записа из *Поетике*.

На недоследност тумачења указује и Сретен Петровић који, у раду „Уз проблем катарсе у Аристотеловој *Поетици*”, вели да су интерпретације катарзе у историји естетике „најчешће чињене из угла тенденциозне естетичке претпоставке истраживача, при чему је Аристотелово естетичко гледиште, изгледа, „исправљано” у жељеном смеру” (PETROVIĆ 1972: 83). И мада стога настоји да понуди један општији поглед на проблем, те катарзу представи кроз етичко, естетицистичко и психоаналитичко разумевање, наш естетичар, чини се, ипак остаје највернији овом последњем.<sup>260</sup> Но, вишезначност појма коју он препознаје, увидели су и други теоретичари: Петровић тако спомиње да Ханс Штих разликује: патолошки, етички и естетички елемент катарзе, док Фрањо Марковић, пак, издваја само два: патолошко-медицински и етички (PETROVIĆ 1972: 87). Треба још поменути и Пјера Дестреа који медицинско тумачење доводи у везу са етичким (DESTREE 2003), Катрин Ногрет која удружује естетско и

---

ставове медицинско-патолошких интерпретација (ŽUNIĆ 2008: 181), не може бити одржива при доживљају уметничког дела јер се тада „ангажовани прималац испуњава вредностима”. Она је присутна при деловању квази-уметности, односно, кича, када се пасивни прималац „празни” од пренапрегнутих емоција, тј. од прекомерних доза осећања, објашњава наш естетичар у наставку *Веселе естетике* (Ibid, 184–185).

<sup>260</sup> Чак му се делимично приближава и приликом „интелектуалистичко-сазнајне интерпретације појма катарсе” у истоименом раду (PETROVIĆ 2003: 58), док га у ширем естетичком контексту расветљава у тексту „Естетика, психологија и психоанализа”, в. (PETROVIĆ 2013).

когнитивно објашњење (NAUGRETTE 2008), Елизабет Белфиоре која спаја психолошку и когнитивну интерпретацију (BELFIORE 1992), као и Амели Оксенберг Рорти која катарзи приписује религијско, медицинско и когнитивно значење (OKSENBERG RORTY 1992). Управо је такав еклектички приступ разјашњењу поменутог феномена модел који нам ваља следити.

У том светлу, може се рећи да је ова дисертација инспирисана Брунијусовим предлогом да ради ваљаног читања *Поетике* призове дух антике, те да настоји оживети окружење у коме је могуће понудити свеобухватну интерпретацију катарзе која ће измирити неколико оних у ново доба непотребно категорички одвојених. Слажући се са Брунијусом и у томе да „ни једно једино тумачење није ни јасније, ни боље, ни вероватније од неког другог” (BRUNIUS 1979: 21), покушаћемо да у катарзи препознамо све оне аспекте који су издвојени као главни у појединачним интерпретацијама и представимо их као стално присутна својства поменутог феномена која садејствују приликом деловања трагедије на реципијенте.

У нашем разумевању катарзе једино ће бити занемарена медицинско-патолошка основа, те ће ова дисертација служити као контра аргумент ставовима теоретичара који у трагедији, према Рафаеловим претераним, мада ипак прилично истинитим речима, настоје видети „средство за чишћење”. Иако сâм аутор несумњиво сматра да је Аристотел говорио о катарзи с медицинског становишта, те иронично примећује да „можда понеко и може да постигне духовно прочишћење поређењем ума с утробом”, он се лично залаже за то да се „естетика ишчисти од физиолошког критицизма” (RAFAEL 1984: 341). Придружили бисмо се овом апелу, с том разликом што, противно Рафаелу, не мислимо да је теорија о катарзи „медицина доктора Аристотела којом се лечи саосећање” (Ibid, 343), нити, пак налазимо да је „доктор” дао повода да „физиолошки критичари” и сами „пацијенти” у његову књижевно-естетичку и философску парадигму учитају медицинску. Јер, као што запажа Амели Оксенберг Рорти (Amélie Oksenberg Rorty), „Аристотелова дефиниција трагедије је, можда, ипак превише позната, позната до те мере да је погрешно читамо замењујући ауторове намере својима”.<sup>261</sup>

Због тога ћемо у наставку покушати да се дистанцирамо од неких савремених читања, те настојати да иманентним приступом при анализи последњег дела дефиниције трагедије из *Поетике* приђемо ономе што би се могло сматрати

---

<sup>261</sup> “Aristotle’s characterization of a tragedy is, perhaps, all too familiar, so familiar that we misread him, replacing his intentions with ours” (OKSENBERG RORTY 1992: 1).

оригиналним, чисто аристотеловским значењем катарзе. До сада смо могли закључити да разнолике теорије о катарзи у ствари представљају различите одговоре на иста питања која стоје у сржи и даље живе естетичке расправе: *Какво је порекло и природа утиска који трагедија изазива?* и *Како он делује на реципијенте?*.<sup>262</sup> У покушају да

---

<sup>262</sup> Напомињемо да због саме природе уметности која је у општеприхваћеном, али не и коначном одређењу, понуђеном у књизи *Весела естетика* Драгана Жунића, дефинисана као „слободна и креативна људска делатност естетскога (чулно-тварнога) објективирања људских духовних моћи у (оригиналним) комуникабилним продукцима (уметничким делима), који – под претпоставком аутономије – својом формом (особеном трансформацијом животне грађе) изазивају у реципијенту нарочиту врсту доживљаја, састављеног од суђења и свиђања” – подвукла В. Ц. – (ŽUNIĆ 2008: 100), али и због јасноће Аристотелових навода да трагедија делује на публику и као драмски текст и као сценско извођење, те да врши исти утицај на читаоце као и на гледаоце (в. фусноту 222), евентуално питање *Код кога трагедија изазива сажаљење и страх?* сматрамо излишним.

Стога најпре одбацујемо све теорије, попут Гетеове, према којима се катарза односи (и) на ликове (в. JANKO 1992: 346), док ћемо претпоставке да се тиче саме радње, тј. заплета и структуре трагедије (в. ELSE 1957: 230), нешто касније довести у везу са реакцијом гледалаца, притом непрестано инсистирајући да Аристотел под катарзом подразумева ефекат који трагедија има на гледаоце и читаоце (на томе инсистира и сâм Елс, в. ELSE 1957: 441). Као крунски доказ овог становишта може нам послужити једно место из *Поетике*: „и без обзира на извођење, прича треба да је тако саздана да онај који само слуша како се догађаји развијају осећа и зебњу и сажаљење због онога што се дешава, као што би то свако осетио слушајући причу о Едипу. Међутим, изазивање таквих осећања позоришним апаратом показује мању меру уметности, и то више зависи од спољашњих позоришних средстава” (ARISTOTEL 1966: 21). Одавде произилази да је и слушалац, а самим тим и читалац, подложен трагичким осећањима сажаљења и страха (односно, „зебње”), те да трагедија засигурно изазива катарзу и док се чита, и док се гледа представљена на сцени.

Ипак, из сопственог искуства можемо посведочити да је гледање представе нарочит доживљај, а тога су били свесни и стари Грци: Сегал бележи примере из дела античких аутора који сведоче о веровању да заједничко плакање и патња остварују посебан осећај људскости међу смртницима (SEGAL 1996: 149). Но, иако аутор настоји да катартички ефекат испита управо на примеру публике присутне у аудиторијуму, јер сматра да је колективно искуство важан део процеса, он признаје да Аристотел извођење представе и заједничку реакцију гледалаца не сматра нимало значајним: теорија катарзе тиче се индивидуе и писаног текста (Ibid, 156–157).

Амели Оксенберг Рорти такође напомиње да Аристотел не ограничава дејство трагедије само на гледаоце, мада сматра да они доживљавају „дубље искуство (*patos*) неке врсте емоционалног повезивања”. / ”Still, the members of an audience of a dramatic performance have the further experience (*patos*) of a certain kind of emotional bonding” (OKSENBERG RORTY 1992: 22). Ауторка под *патосом* у овом контексту мисли на буђење осећаја у публици у оквиру реторичке вештине убеђивања, а не на радњу која доноси пропаст или бол како је овај термин одређен у *Поетици* (ARISTOTEL 1966: 18, 22).

Драган Жунић, пак, у раду посвећеном катарзи, потврђује да је погрешно идентификовати Аристотелову „публику” с „позоришном публиком” и „сматрати да трагедија, драма, изван позоришта, изван приказивања, више није то што треба да буде”. Доказавши своју тврдњу примерима из *Поетике*, Жунић призива и мишљење Дела Волпеа о овом питању: „Драма, дакле, суштински јесте реч, књижевност, поезија (када је уметност), док сценска реализација има, без сумње, велику моћ деловања на душу и фантазију гледаоца али не пружа ништа битно”; стога аутор закључује – „једно је, дакле, слобода нашег теоријског опредељења и схватања, а друго оно што Аристотел каже (ŽUNIĆ 1979: 47–48, фуснота 15).

Сасвим друго питање било би *Ко може доживети катарзу?*. Присетимо се и на овом месту Аристотелових запажања из *Поетике* у вези са људима који су подложнији утицају музике, те катарзу доживљавају „самилосни, плашљиви и уопште осећајни људи” (ARISTOTEL 1975: 230). Мада је ово изречено у вези са тзв. *музичком* катарзом, а не трагичком, многи аутори успостављају аналогију бранећи идеју да су људи „осетљивији” на уметност подложнији катарзи као трагичком дејству. Но, има и оних који, попут Брајана Вickersа, тврде да је катарза попуно индивидуално и субјективно искуство, које они, након много година проведених у позоришту, још увек нису искусили: „И даље чекам катарзу”. / “I am still waiting for a katharsis” (VICKERS 1973: 610).

Како не бисмо залазили у тако уситњене естетичке расправе, катарзу ћемо разматрати као један радије општи и објективни ефекат, те ће реципијент који је доживљава за нас бити просечан човек, без

дамо што прецизнији одговор на ова питања, последњи део дефиниције трагедије разложићемо тако да редом протумачимо и, уз помоћ додатних записа из *Поетике* и других Аристотелових текстова, објаснимо њене кључне елементе: а) природу емоција сажаљења и страха, б) поступак којим су оне изазиване и в) коначно прочишћене.

## 5. 5. О сажаљењу и страху

Већ смо предочили да се теоретичари различитих опредељења споре око тога како превести “*eleos*” и “*phobos*” – два циљна афекта која Аристотел помиње у чувеној дефиницији трагедије.<sup>263</sup> На овоме месту поменућемо само мишљење Валтера Кауфмана које резимира суштину таквих расправа:

„Све ово није пуко цепидлачење око две речи. Посреди је питање шта је трагично. У Аристотеловој одредби, елемент трагичног наступа у облику двеју речи које треба да окарактеришу својство радње и наше реаговање на њу. За радње које побуђују такво емотивно реаговање сматра се да су трагичне; или, боље речено, да се вратимо књижевном контексту, комад на који реагујемо на тај начин јесте трагедија” (KAUFMAN 1989: 45).

То значи да су “*eleos*” и “*phobos*” услови за трагично и означавају емоције много сложеније од простог сажаљења, односно, „самилости”, „саосећања”, „жалости”, „ганутости” и страха, тј. „ужаса”. Стога немачко-амерички филозоф закључује да за ове термине у енглеском језику не постоје адекватни преводни еквиваленти, те да научни дискурс треба да задржи оригиналне грчке речи јер се ни на који начин не сме ограничити дејство афеката на које се оне односе (Ibid, 41–45). Мада смо сагласни са

---

индивидуализованих душевних карактеристика. У том смислу треба поменути мишљење Данка Грлића који, у духу свога става да трагедија делује једино као представа, вели да је Аристотелов идеални „гледалац”, тј. онај који може истински доживети трагедију и естетски у њој уживати, толико спомињани „трећи човек” који није ни превише утучен несрећама свакодневног живота, нити превише заокупљен сопственом срећом (GRLIĆ 1974: 78). Могли бисмо се сложити с Грлићем, с тим што бисмо термин „гледалац” заменили термином „реципијент”, тиме обухватајући и гледаоце и читаоце, те потом закључили да би Аристотелов идеални реципијент био близак ономе „човеку по средини” који је представљен у ликовима као онај „који је нама сличан” (ARISTOTEL 1966: 20).

Дакако, то не значи да треба пренебрегнути чињеницу да трагедију, и уметност уопште, истински могу доживети само људи посебног сензибилитета и узвишеног духа. Идит Хамилтон, можда одвише елитистички, али ипак с правом вели да је приступ „краљевству трагедије” допуштен „само онима који припадају јединој истинској аристократији, а то је аристократија свих страсних душа” (HAMILTON 2013: 176). Како су такве душе ретке, онда би, вероватно, нашег реципијента, којег смо одредили као „просечног човека”, прикладније било назвати „изузетним”.

<sup>263</sup> Премда постоје дебате да ли свака трагедија изазива и осећање страха и осећање сажаљења и јесу ли она увек истог интензитета (в. DE ROMILLY 2011; DE ROMILLY 2018a), ми се нећемо бавити испитивањем појединачних случајева. За потребе анализе која следи биће довољно понудити један општи поглед на трагедију и афекте које она у једнакој мери изазива код реципијената.

овим Кауфмановим запажањем, нећемо послушати његов савет:<sup>264</sup> за означавање афеката о којима Аристотел говори, користимо у преводима на наш језик најприсутније облике – „сажаљење” и „страх”, а њихову ћемо значењску слојевитост изразити описно кроз даљу елаборацију.<sup>265</sup>

Ова осећања дефинисана су у *Реторици*:<sup>266</sup> „Нека сажаљење [ελεος, *misericordia*, самилост] буде бол изазван представом о злу које може уништити или причинити патњу некоме ко то не заслужује; [зло] које би могло задесити или нас или некога нашег, и то онда кад нам се чини да је близу” (ARISTOTEL 2000: 134). А нешто раније и: „Нека страх [φόβος, *metus*] буде болно осећање, или узнемиреност изазвана представом о предстојећем злу које нас може уништити или причинити патњу”, при чему се људи не плаше свих зала, на пример да буду неправедни или троми духом, већ „само оних што им могу причинити велике патње или уништење и то само онда кад изгледа да та зла нису далеко, већ тако близу да се чине неизбежним” (Ibid, 125). Нешто касније, Аристотел каже и то да сажаљење изазивају „све ствари пропраћене патњом и болом, а имају погубно деловање” (Ibid, 134), док је, поред осталог, нужно страшно „оно што нам се чини да има велику могућност уништења или наносења штете, тежећи да се претвори у велико страдање” (Ibid, 125). А, као што знамо, управо су велика страдања главна тема трагедија, док радњу која их приказује старогрчки филозоф у *Поетици* назива *патосом*: „*Патос* је радња која доноси пропаст или бол; то

---

<sup>264</sup> „Одсад ћу, кад будем говорио о Аристотеловим гледиштима, употребљавати “*eleos*” и “*phobos*”, а кад будем приказивао сопствена гледишта, о ганутости и ужасу (KAUFMAN 1989: 45).

<sup>265</sup> За детаљна објашњења ових афеката према Платону, Горгији, Аристотелу, али и индоевропској културолошкој традицији, као и о њиховом присуству у грчким трагедијама, в. Munteanu, Dana La Course. *Tragic pathos. Pity and fear in Greek philosophy and tragedy*. New York: Cambridge University Press, 2012. Преглед најважнијих ставова које је изнедрила научна полемика око значења које Аристотел даје осећањима сажаљења и страха у *Поетици*, али и њихово тумачење према другим Аристотеловим списима, даје Елизабет Белфиоре (BELFIORE 1992: 181–246, 257–278).

<sup>266</sup> За разлику од Милоша Ђурића који сопствено одређење сажаљења и страха заснива на Аристотеловим запажањима из *Реторике* (ЂУРИЋ 1933: 12), Здеслав Дукат помиње да су она значајна за реторички, а ирелевантна за поетички контекст (ДУКАТ 1979: 47). Дукат као да заборавља да сâм Аристотел на неким местима у *Реторици* упућује на *Поетику*. На пример, када каже да је о појму смешнога и о шалама говорио у *Поетици* (ARISTOTEL 2000: 90, 258), или када декламацију одређује као вештину заједничку реторици и поетици (Ibid, 192).

У *Поетици* такође бележи да су „мисли” један од саставних делова трагедије који се односи на ликове и подразумева „моћи говорити исцрпно и прикладно, што је с обзиром на беседе које долазе у трагедији задатак политике (теорије државништва) и реторике (теорије беседништва)”, те да лица у делима старих грчких песника говоре као политичари, а у делима новијих као беседници (ARISTOTEL 1966: 20–21). Све ово указује на то да су за Аристотела поетика и реторика сродне и блиске теорије, те да се две књиге њима посвећене могу упоредо читати ради бољег разумевања одређених концепата, што и чини већина аутора, противно Дукату.



су, на пример, умирања пред очима гледалаца, случајеви превеликог бола, рањавања и друга слична страдања” (ARISTOTEL 1966: 20).<sup>267</sup>

Одредница „таквих”, у синтагми „прочишћавање таквих афеката”, може указивати на врсту трагичких осећања – дакле, односи се искључиво на сажаљење и страх који су поменути у првом делу дефиниције, премда би могла дати повода да се поведе полемика о самој природи тих афеката. Дукат помиње како неки теоретичари сматрају да Аристотел демонстративом „таквих” упозорава „на дистанцу која постоји при гледању представе за разлику од истих емоција у стварном животу” (DUKAT 1979: 47).<sup>268</sup> С друге стране, једна од заговорника психолошког тумачења, Елизабет Белфиоре, вели да нема потребе развијати посебну теорију о естетским осећањима јер су емоције сажаљења и страха које осећамо при рецепцији трагедије исте као оне у стварном животу (BELFIORE 1992: 66).<sup>269</sup> Мада је неминовно да трагедија доиста дотиче и чак потреса душевност реципијента, неретко чак изазива и сузе, очито је да Белфиоре и њени истомишљеници<sup>270</sup> превиђају важну функцију трагедије – она треба да пружи уживање које је за њу особито (ARISTOTEL 1966: 21). То би значило да, уколико одбацимо идеју о естетским осећањима и закључимо да трагедија изазива сажаљење и страх који су потпуно исти као у стварности – базично негативни афекти, одлазак у позориште био би право мучење коме би се ретко ко излагао, а трагедија никада не би могла остварити циљ који јој је Аристотел приписао.

Због тога је „стицање свести о фиктивном” неопходан услов како би се трагедија могла доживети, веле француски професори Жан-Пјер Вернан и Пјер Видал-Наке: „Зато што трагедија на позорницу поставља нешто измишљено, тужни и страшни догађаји које приказује на сцени производе друкчији ефекат него да су стварни”

---

<sup>267</sup> Патос није предуслов за трагедију, прецизира Идит Хамилтон: страдања невиних постоје и у животу, али ти догађаји „од којих се човеку слама срце” нису трагедија, већ патос, јер „нема ту никаквих висова до којих душа треба да се успне, већ само мрачних дубина што терају човека у плач” (HAMILTON 2013: 176).

<sup>268</sup> Иако славни преводилац и тумач Аристотеловог дела сматра да текст *Поетике* не пружа довољно упоришта за такву интерпретацију, те да се демонстратив „таквих” неретко преводи као „тих”, напомиње да је она иначе прихватљива (DUKAT 1979: 48).

<sup>269</sup> Ни савремени естетичари нису сагласни у ставу да ли су осећања које изазива уметничко дело исте врсте и интензитета као она које осећамо у стварности. О томе и другим интересантним питањима у зборнику *Парадокс фикције: огледи из савремене аналитичке естетике*, ур. Александра Костић. Београд: Федон, 2013.

<sup>270</sup> Виљем Маркс (William Marx), у раду „Катарза и трагичко задовољство према Аристотелу” («*Catharsis et Plaisir tragique selon Aristote*»), тврди да су осећања сажаљења и страха која се јављају код гледалаца приликом гледања трагедије стварна, те да их нипошто не треба сматрати „имитацијама” (MARX 2019: 4). Маркс се залаже за медицинско тумачење катарзе, сматрајући је за неку врсту физиолошког уравнотежења («*équilibre physiologique*») (Ibid, 10), а о томе детаљније елаборира у радовима „Катарза” (в. MARX 2015) и „Права аристотеловска катарза: за филолошко и физиолошко читање *Поетике*” (в. MARX 2011).

(VERNAN, VIDAL-NAKE 1995: 102). На тај се начин ствара *естетска дистанца* коју Мари-Ан Загдун (Mary-Anne Zagdoun) у књизи *Аристотелова естетика (L'Esthétique d'Aristote)* одређује као нарочити естетички став који се заузима пред уметничким делом (ZAGDOUN 2011: 53\*). Она подразумева да се због свести о фикцији ствара нека врста емоционалног дистанцирања према посматраном садржају, па отуда не скрећемо поглед пред сценама смрти и насиља, напротив: „Као да има нечег необјашњивог у задовољству које гледаоцима добро написане трагедије причињавају туга, страх, стрепња и друга осећања која су сама по себи непријатна и нелагодна. Што су више ганути и узбуђени, то гледаоци више уживају у представи; а чим нелагодна осећања престану да делују, представа је завршена (НЈУМ 1991: 83).

Мада сâм Аристотел не дефинише експлицитно овај феномен, он га препознаје као посебни доживљај трагедије који произилази отуда што „песник треба да уживање које се рађа из сажаљења и страха изазива подражавањем” (ARISTOTEL 1966: 21).<sup>271</sup> Аристотелов концепт мимесиса<sup>272</sup> јесте предконцепт теорије о фикцији и он осигурава сталну свест гледалаца да је трагедија само „подражавање” живота,<sup>273</sup> те да се ликови и догађаји доживљавају *као да* су стварни. Из тог разлога Кауфман сматра да уобичајен превод термина „мимесис” као „подражавање” или „имитирање” није сасвим адекватан, те да би боље било рећи „замишљање, кобајаги, начини претварања, тобоже” јер ове речи упућују на то да миметички процес укључује имагинацију, а не пуко копирање (KAUFMAN 1989: 37). Баш се из тог разлога ствара естетска дистанца, јер су реципијенти свесни да се све дешава *кобајаги*, те су отуда осећања сажаљења и

---

<sup>271</sup> Аргументација која следи отвара простор да се још једном супротставимо Кауфману, овога пута због тезе да је Аристотела „можда запрепастила парадоксална појава да трагедија пружа задовољство”, па је, да би то објаснио, увео катарзу као „пријатно олакшање” које нам пружа трагедија (KAUFMAN 1989: 47). Ова идеја је неодржива најпре због тога што катарза и трагичко задовољство нису исто, мада има и других аутора који их погрешно поистовећују (в. BELFIORE 1992: 259), а онда и због тога што је Аристотел, како ћемо у наставку показати, имао на уму много комплекснији концепт уживања у трагичном.

О другим врстама задовољства код Аристотела, в. *Никомахову етику*.

<sup>272</sup> Идеја о мимесису потекла је од Платона, али јој је тек Аристотел дао позитивну конотацију какву има данас. Аристотелова концепција мимезиса као подражавања стварности противтежа је Платоновом ставу да је песништво трагичара и осталих миметичких песника „опасно за разум свих оних слушалаца који немају у себи противлек у стварном сазнању” (PLATON 2002: 295). За разлику од Платона који сматра да је уметност „сенка сенке”, односно, да је „троструко удаљена од бића” због чега се уметничка дела „лако [се] могу направити без познавања истине” (Ibid, 299), уметност за Аристотела јесте имитација стварног живота, те остаје у категоријама могућег и вероватног (ARISTOTEL 1966: 16–17), не истинитог.

<sup>273</sup> *Мимесис* или *мимеза* јесте антички концепт који означава „подражавање и одражавање, опонашање, имитирање као однос уметничког дела према стварности” (ŽIVKOVIĆ 1986: 434). Но, треба бити обазрив при употреби термина јер уметност одавно не доживљавамо као „имитацију” овог света, већ као „креацију” новог који може, а не мора, наликовати нашем. Стога, сматрамо да је данас термилошки прикладније користити израз (*уметничка*) *фикција*, јер је идеја о тумачењу књижевних дела као „подражавања” стварности одавно превазиђена, в. (AUERBACH 1968).

страха умеренија и мање „сирова” него у стварности. Трагедија доиста потреса приказивањем несрећа, али у оквиру уметничког доживљаја те несреће престају бити неподношљиво болне, а осећања сажаљења и страха постају уметнички делотворна. Кључ трагичког деловања је, дакле, у уметничкој транспозицији стварности, односно, у уметничкој обради, формалном обликовању садржаја или, још прецизније, у „трансформацији вануметничке грађе”,<sup>274</sup> тј. у давању уметничке форме вануметничком садржају, како појашњава Жунић у *Веселој естетици* (ŽUNIĆ 2008: 79–84). Форма је, а то препознаје још Аристотел, основни елемент уметничког дела и доживљаја.<sup>275</sup>

Жунић нешто касније објашњава да „само захваљујући појму форме можемо објаснити необичну и, на први поглед, грозоморну чињеницу да човек може уживати у трагичноме”: човек, дакле, не ужива у нечијој смрти, већ у „уметничкоме дојављивању” тог догађаја и смислу који доноси (ŽUNIĆ 2008:183). Као што подсећа Данко Грлић, било би смешно и чудно да се пред гледаоцима игра трагедија само да би се у њима изазвало просто сажаљење или страх којих ионако има довољно у свакодневици (GRLIĆ 1974: 79). Стога су осећања сажаљења и страха слична онима у стварноме животу, јер нам се доиста може догодити да нас потресе несрећна судбина ликова или да се заплачемо над њиховим страдањем, али се та осећања ипак разликују од свакодневних јер су саставни део уметничког доживљаја до ког долази посредством форме.<sup>276</sup> Испоставља се, закључује Жунић, да је форма „онај чинилац који омогућава катарсу” (ŽUNIĆ 2008: 183). То би значило да катарза „чини да болна осећања сажаљења и страха постану пријатна”, као што вели Мари-Ан Загдун (ZAGDOUN 2011: 53\*<sup>277</sup>). У том светлу, Доналд Виљем Лукас (Donald William Lucas), у Додатку

---

<sup>274</sup> „Појам трансформације (транс-форма-ција) најприкладнији је за означавање овога чина, јер у себи садржи појам форме”; означава „пре-облик-овање садржине, грађе” (ŽUNIĆ 2008: 79).

<sup>275</sup> То, ипак, не значи да је свака форма уметничка, нити да је форма исто што и уметност јер она обухвата много шири појам, наглашава Жунић (ŽUNIĆ 2008: 80). За однос уметничке грађе и форме, в. (ŽUNIĆ 2008: 72–80).

<sup>276</sup> Добро објашњење даје амерички естетичар и књижевни теоретичар Патрик Колам Хоган (Patrick Colm Hogan) у раду „Ка когнитивној поетици” (“Toward a cognitive science of poetics”). На основу санскритске поетике која је неправедно запостављена у западном свету, аутор прави разлику између појма *bhava*, који упућује на емоције какве осећамо у свакодневном животу, и појма *rasa* који се односи на осећање које се јавља при рецепцији уметничког дела. Главна разлика је у следећем: „Када гледам романтичну драму, ја се не заљубљујем доиста у јунака или јунакињу (на начин на који волим своју супругу), али могу да искусим неку врсту осећања које је повезано са љубављу (у смислу да није повезано са тугом или бесом, на пример)”, због чега би санскритски теоретичари рекли да је то осећање *rasa*, а не осећање љубави само по себи (HOGAN 1996: 166–167).

<sup>277</sup> Исто гледиште према коме „увођењем естетске дистанце потресеност и интензитет сажаљења и страха у стварном животу преобразују се кроз прочишћавање у нешто вриједно а ипак реално” износе и К. О. Милер (К. О. Müller) и Бучер (Butcher), вели Дукат: док се Милер приближава етичкој интерпретацији сматрајући да страх и сажаљење замењује спознаја о једном вечном, неразрушивом

свог превода Аристотелове *Поетике*, катарзу објашњава као поступак којим се сажаљење и страх прочишћавају од своје болне и сирове природе, те постају нешто вредно, а ипак истинито (LUCAS 1968: 277). Форма би, дакле, могла била решење Аристотелове загонетке о катарзи, мада Жунић напомиње да у њој лежи „и велика тајна деловања уметничких дела” уопште (ŽUNIĆ 2008: 183).

И Сретен Петровић катарзу сагледава као „средишни појам Аристотелова разматрања психологије стварања и доживљавања дела” (PETROVIĆ 1972: 92–93), односно, као општи естетички принцип, а не као специфично дејство трагедије. Стога он предлаже да се, ради бољег разумевања катарзе, испита постојање сажаљења и страха и у другим уметностима,<sup>278</sup> а не само у трагичкој, као и да се, на основу Аристотелових разматрања о другим уметничким врстама, сагледа његово шире естетичко гледиште (Ibid, 91). Тиме би се тумачење катарзе приближило тезама Лава Виготског (Лев Семёнович Выготский,) изнетим у *Психологији уметности* (*Психология искусства*, 1968). Према Виготском, афекти које изазива уметност представљају „основу естетске реакције”, те иако их ми доживљавамо „стварно и снажно”, они се заправо „празне у оној делатности маште коју увек захтева од нас примање уметности” (VIGOTSKI 1975: 270). Стога би се катарза као „очишћење” сажаљења и страха у ствари односила на естетски ефекат које у нама изазива рецепција трагедије као уметничког дела. Јер, како Виготски наставља: „Захваљујући том централном пражњењу, ванредно се задржава и пригушује моторна снага афекта, те почиње да нам се чини како доживљујемо само привидна осећања”. Управо се на том „јединству осећања и маште и заснива свака уметност” (Ibid, 271), а тај је принцип код Виготског кључан за разумевање саме уметности као катарзе која почива на „очишћењу” садржине формом.<sup>279</sup>

---

поретку у свету, Бучер каже да се болни елемент осећања сажаљења и страха прочишћава тако да сами осећаји остају чисти чиме отварају простор спознајном ужитку (DUKAT 1979: 49).

<sup>278</sup> Интересантан је рад Зоје Бојић која, на трагу античких записа, покреће питање катарзе у ликовној уметности, в. Бојић, Зоја. „Философски појмови у делима античких историчара уметности и питање катарзе”. *Зборник Матице српске за класичне студије*, бр. 19, стр. 131–145. Главни и одговорни уредник Ксенија Марицки Гађански. Нови Сад: Матица српска, 2017.

<sup>279</sup> Совјетски аутор, тачније, говори о „закону уништавања садржине формом”. Наиме, у поменутој књизи у оквиру поглавља пријемчивог наслова „Уметност као катарза”, катарзу одређује као „општи закон естетске реакције” који објашњава преко сталног антагонизма у коме се налазе осећања изазвана грађом и она изазвана формом. Наиме, трагедија, као и свако уметничко дело, „садржи у себи афект који се развија у два супротна правца и који у завршној тачки, као у кратком споју, бива уништен”, а баш тај процес Виготски одређује речју *катарза* (VIGOTSKI 1975: 269). Дакле, према Виготском, непријатном садржају трагедије дата је пријатна форма, чиме се онда изазива извесна естетска реакција названа катарзом: „доживљујемо сложено пражњење осећања, њихово узајамно преображавање и, уместо мучних доживљаја које изазива садржина приповетке, налазимо осећање дашка, узвишено и просветљавајуће” (Ibid, 270).

Но, мада форми дајемо одлучујући значај при рецепцији уметничког дела, то ипак не значи ни да се залажемо за естетицистичку интерпретацију катарзе. Подсетимо да је она заснована на мишљењу Дејвида Хјума да уживање у трагедији ствара уметничка форма која потискује првобитно негативна осећања страха и бола. Тако би катарза, према шкотском философу, била преображај изворно негативних афеката сажаљења и страха у позитивна, естетска осећања „благе и пријатне туге” и „ослабљеног и ублаженог бола” (НЈУМ 1991: 85–86).<sup>280</sup> Извесно „пражњење”, односно, олакшање, *чишћење*, афеката јесте присутно, али не у смислу њиховог уклањања, већ извесног „претварања” у уметнички пријатна осећања: „Тако фикција трагедије ублажава осећање тиме што уноси ново чувство, а не само тиме што слаби и умањује тугу” (Ibid, 88). То „ново чувство” јесте естетско задовољство изазвано уметничком формом трагедије.<sup>281</sup> Али, било би погрешно заћи у екстремно формалистичко гледиште које води у естетизам, опомиње Сретен Петровић, јер Аристотел у уметности није прогласио за доминантну једино естетску вредност сасвим одвојену од морала и истине (PETROVIĆ 1996: 144), што би значило да није исправно занемарити утицај приказаног садржаја.

Пол Рикер (Paul Ricoeur) вели да се осећања сажаљења и страха јављају само у аури трагичког мита, а да она представљају извештај облик разумевања до кога долазимо преко трагичног призора: управо је стога у трагичном ослобођењу, односно, „естетичка транспозиција страха и сажаљења посредством деловања мита који је постао поезија и захваљујући заносу који долази од призора” (RIKER 1984: 339–340). Овде примећујемо да француски философ циља на уметничко обликовање трагичког садржаја на коме се заснивају естетицистичка тумачења катарзе, али, за разлику од њих, он садржај не запоставља зарад форме. Управо супротно: аутор вели да трагични призор прочишћава сваког ко се приближи узвишености поетске речи (Ibid, 339).

---

<sup>280</sup> Служећи се Фонтенеловим примером голицања као „уживања у болу”, аутор објашњава како трагедија изазива тугу која је „блага и пријатна”, односно „ослабљен и ублажен бол”. Уметничка природа трагедије „ублажава тугу”, односно, сама идеја да је „ све што видимо неистина”, те наше осећање постепено прелази у задовољство. На тај начин, плачемо због несреће јунака коме смо привржени, док нас у исти мах „теши помисао да је то само фикција; и управо та мешавина осећаја чини ону пријатну тугу и оне сузе у којима уживамо” (НЈУМ 1991: 85–86).

<sup>281</sup> Када говоримо о естетском задовољству, мислимо на Кантову идеју о безинтересном допадању које изазива чиста форма неког предмета, у овом случају трагедије као уметничког дела. О томе како естетско задовољство као такво опстаје уз не-естетска својства дела – његов когнитивни садржај, моралну или политичку поруку и сл., а да се притом и само не претвори у не-естетско – расправљали су многи аутори (в. COOPER 1995: 331–335). Разумевање и дефинисање естетског задовољства мењало се кроз историју естетике (в. PETROVIĆ 1996: 37–49). Сретен Петровић каже да је питање естетске дистанце у естетском уживању у ствари само други израз за Кантов појам безинтересног допадања (Ibid, 48).

Дакле, садржај обликован уметничком формом је спој који изазива катарзу, и једино се таквим садејством може остварити пун потенцијал трагедије и сваког другог уметничког дела.<sup>282</sup> Зато је, како напомиње Хаус, катарзу немогуће сместити под окриље чисто естетског као што су многи покушавали (HOUSE 1956: 100).

Гете, на пример, који није у праву када каже да „ако је песник како треба извршио своју дужност, на нов начин свезао чвор и достојно га разрешио, то ће се исто догодити и духу гледаоцем: заплет ће га збунити, расплет ће му дати објашњење, али кући неће отићи ни за длаку бољи” (GETE 1959: 30). Јасно је да познати песник и филозоф овде одбацује етичка тумачења према којима катарза представља „прочишћење” у моралном смислу.<sup>283</sup> Штавише, он експлицитно каже да не треба сматрати да музика и било која друга уметност могу утицати на моралност, те да је нарочито погрешно „кад се од уметности захтева такав утицај” (Ibid, 29).<sup>284</sup> А управо супротно тврди Аристотел. У *Политици* јасно каже да бављење музиком доноси вишеструке користи, а то су „у првом реду, образовање и прочишћавање осећања” (ARISTOTEL 1975: 230). У *Поетици*, пак, пише да човек још од детињства „прва знања кроз подражавање стиче”, те да трагедија, као подражавалачка уметност, пружа стицање знања из ког произилази велико задовољство (ARISTOTEL 1966: 7). Тиме долазимо до закључка да трагичко задовољство није чисто естетицистичко, већ је и интелектуалистичко или когнитивистичко.

Ту врсту задовољства неки аутори називају „миметичким задовољством”,<sup>285</sup> позивајући се на места из *Поетике* на којима Аристотел говори о задовољству „које људи осећају када посматрају творевине подражавања”. Антички филозоф каже да најодвратније животиње и мртваце, које нерадо гледамо у стварности, посматрамо са задовољством онда када су брижљиво насликани, а да то произилази отуда што стицање знања прави велико задовољство: „људи посматрају слике с уживањем, јер

---

<sup>282</sup> Јединство садржаја и форме је неизоставни услов да се створи истинско уметничко дело, а то „јесте нешто што се узима непосредно из Аристотела”, каже Драган Жунић, управо помињући да је општепознат аристотеловски став о односу материје (*hyle*) и облика (*eidōs, morphē*) (ŽUNIĆ 1979: 49).

<sup>283</sup> За њега је трагедија „савршено песничко дело”, при чему је катарза „измирење, разрешење” трагичког заплета (GETE 1959: 28), чиме се делимично приближава структуралним тумачењима.

<sup>284</sup> Најзначајнији следбеник Гетеовог тумачења катарзе јесте Роман Ингарден који га додатно радикализује Грлић резимира Ингарденово становиште: негирајући психологистичко тумачење и значење катарзе, пољски филозоф сматра да је једина права функција катарзе да уметнички троне реципијента, а не да га на било који етички, педагошки или неки други начин прочисти, побољша или оплемени; катарза служи као „инструменат који изванредно открива самосвојно биће уметничког дјела” (GRLIĆ 1974: 84–85).

<sup>285</sup> Сматрамо да је уместо термина „миметичко” задовољство, прикладније користити одредницу „уметничко” јер уметност по дефиницији није „мимеза”, односно, „подражавање” стварности, већ је креација.

при познавању слика добијају неко сазнање и домишљају се шта свака слика претставља, на пример: ово је онај” (ARISTOTEL 1966: 7). Зато Мари-Ан Загдун објашњава да је миметичко задовољство когнитивно задовољство, „засновано на препознавању бића или предмета које је из стварности транспоновано у уметност”.<sup>286</sup> Слично вели и Василиос Бестакос (Vassilios Bestakos) у раду „Опонашање и учење” (“Imitation and learning”): подсећајући нас да Аристотел у *Поетици* каже како је у људској природи да подражава и учи кроз подражавање,<sup>287</sup> професор философије на Аристотеловом универзитету у Солуну тврди да је задовољство које произилази из подражавања чисто когнитивне природе (BESTAKOS 2019: 20).

На тој се парадигми, шездесетих година прошлог века, развила когнитивистичка интерпретација катарзе, чији је зачетник био је и Леон Голден,<sup>288</sup> а према којој катарза представља „интелектуално разјашњење”.<sup>289</sup> Како читамо у раду „Катарза” (“Catharsis”),<sup>290</sup> овај аутор заговара идеју да катарза подразумева прочишћење у интелектуалном смислу, те да се катарза не односи ни на какво „прочишћавање” осећања. Наиме, аутор наглашава да евентуално „олакшање” након што се трагедија заврши настаје онда када престане дејство уметничког дела као главног стимулуса (GOLDEN 1962: 59). Дакле, разлог који омогућава такву врсту олакшања налази се у самом карактеру уметности, објашњава даље Голден: према Аристотелу, трагичка је уметност миметичка, те представља „имитацију” природе, па лако можемо одахнути препознајући догађаје као део фикције; због тога се процес доживљавања емоција које би ти догађаји изазвали у животу „другачије одвија него што се то догађа онда када су оне представљене на страници књиге или у позоришту” (Ibid). За Голдена је, дакле, катарза првенствено интелектуална реакција, а емоционална и свака друга су секундарне (Ibid, 55).

---

<sup>286</sup> « Le plaisir de la *mimésis* est un plaisir cognitif, fondé sur la reconnaissance d’un être ou d’un objet connu dans la réalité et transposé dans l’art » (ZAGDOUN 2011 : 50\*).

<sup>287</sup> „Јер, подражавање је човеку урођено још од детињства, и он се од осталих створења разликује по томе што он највише нагиње подражавању и што прва своја сазнања подражавањем стиче” (ARISTOTEL 1966: 7).

<sup>288</sup> Иако Голден тврди да је његова интерпретација радикално супротна од Елсове (GOLDEN 1962: 53), као главну и не нужно радикалну разлику уочавамо однос према емоцијама: док су код Елса оне веома значајне, јер добро организована структура треба да изазове сажаљење и страх, код Голдена имају секундарну улогу подстрекивача интелектуалног процеса.

<sup>289</sup> Дукат помиње да је гледиште о катарзи као поступку интелектуалног разјашњења догађаја први заступао Хаопт (S. O. Haupt, у текстовима из 1911. и 1915), а да су га, поред Голдена, следили и Мекиан (McKeon), Кито (Kitto), Ентрагло (DUKAT 1979: 51).

<sup>290</sup> Резултати Голденових вишедеценијских проучавања катарзе и других важних елемената Аристотелове поетике, обухваћени су у књизи *Аристотел о трагичком и комичком мимесису* (Aristotle on tragic and comic mimesis, 1992).

Ова интерпретација наишла је на бројне критике: на пример, иако Стивен Халивел и Марта Нусбаум следе ову савремену интерпретативну линију, они сматрају да је Голден дао превелику предност когницији над емоцијама и да његову теорију треба допунити психолошким аспектом. Халивел у књизи *Аристотелова Поетика* (*Aristotle's Poetics*, 1986) пише да је катарза свесно, когнитивно искуство приликом рецепције уметничког дела, али да се афективна димензија Аристотелове теорије не сме занемарити иако искуство трагедије почива на разумевању универзалног које је представљено кроз подражавање (HALLIWELL 2009: 200). Подучена Халивеловом теоријом, Марта Нусбаум вели да медицинско учење подупире когнитивно, те да катарза подразумева разјашњење преко утицаја емоција које „теку” кроз трагедију – након што су трагички догађаји изазвали сажаљење и страх, долази до дубљег разумевања света у коме живимо и, чак, извесне етичке подуче (NUSSBAUM 1992: 150, 159).

Међутим, чини се да тумачења која дају Халивел<sup>291</sup> и Нусбаум непотребно настоје посредовати између когниције и осећања<sup>292</sup> јер превиђају да Голденово тумачење не искључује емоције, већ их само подређује когницији.<sup>293</sup> Осим тога, Загдун исправно објашњава да можемо говорити о естетском задовољству код Аристотела заузимајући когнитивистички став при његовој анализи, исто као и при анализи

---

<sup>291</sup> Халивел, међутим, у раду „Морална психологија катарзе” (« La psychologie morale de la catharsis ») вели да је трагички ефекат психолошке природе јер спаја когницију и афективност, али га треба одредити као естетички – јер се заснива на посматрању трагедије као миметичке уметности, и као етички – јер трагедија подстиче моралност публике (HALLIWELL 2003: 517). Таква „психолошка” вредност катарзе приближава се тезама Виготског о „психологији уметности”, те остаје валидна све док не одлута ка медицинском, психоаналитичком и терапеутском тумачењу.

Нешто радикалнија је Амели Оксенберг Рорти која катарзу назива „психолошким функционисањем” (“psychological functioning”), сматрајући да она представља спој „интелектуалног разјашњења” (“intellectual clarification”) и „емоционалног прочишћења” (“emotional rectification”) (OKSENBERG RORTY 1992: 15). Терминологија не би била спорна да ауторка нешто касније, поред чулног и интелектуалног, трагедији не приписује и терапеутско задовољство које почива на психоаналитичком концепту самоспознаје (Ibid, 15–16). Проблем који овде препознајемо не односи се толико на идеју да преко трагедије учимо о природи својих емоција, колико на касније покушаје психопатолошких интерпретација да кроз трагедију раде психоанализу рецепијената.

<sup>292</sup> Помињани амерички филозоф, Нелсон Гудман (Nelson Goodman), у књизи *Језици уметности* (*Languages of art*, 1968) тврди да емоције у естетичком искуству функционишу когнитивно, „као средство преко којег препознајемо карактеристике које уметничко дело има и изражава”. / “(...) in aesthetic experience the emotions function cognitively”; “Emotion in aesthetic experience is a means of discerning what properties a work has and expresses” (GOODMAN 1968: 248).

Да је при рецепцији књижевног дела реч о когнитивној природи афеката потврђује и развој мисли Патрика Хогана који је, полазећи од когнитивних теорија интерпретације, стигао до афективне наратологије за чији се манифест узима управо Хоганов рад “A passion for plot: prolegomena to affective narratology”, објављен у часопису *Symploke* 2010. године.

<sup>293</sup> Халивел у *Аристотеловој Поетици* и сâм каже да је осећања сажаљења и страха јављају у оквиру когнитивног разумевања миметичког представљања човековог делања и карактера (HALLIWELL 2009: 173–174), што је управо и Голденова идеја која Халивелу, изгледа, промиче.



осећања страха и сажаљења који су у основи естетског задовољства (ZAGDOUN 2011: 53\*). Дакле, осећања код Голдена нису занемарена због преваге интелекта, већ се само сагледава њихова когнитивна природа, неопходна како би се естетско задовољство, које пружа уметничка форма трагедије, повезало са интелектуалним у оквиру уметничког доживљаја трагедије.

Једино се у контексту уметничког доживљаја може говорити о осећањима, те чим аутори психоаналитичких интерпретација искораче из психологије уметности и упуте се ка психологији личности,<sup>294</sup> њихове тезе престају бити одрживе.<sup>295</sup> Нарочито су проблематични ставови појединих психоаналитичара да се човек преко трагедије „прочишћава” од сопствених потиснутих нагона, односно, како објашњава Драган Жунић, да се ради о „идеалном иживљавању табуисаних (зобрањених) страсти као што су оцеубиство и родоскрнављење на плану естетске илузије” (ŽUNIĆ 2008: 181). На пример, Сретен Петровић, објашњава да је свест о естетској илузији потиснута онда када се уживимо у трагедију и идентификујемо са Едипом који је починио два најстрашнија злочина, при чему се ослобађају табуисане страсти публице нагомилане у колективном несвесном и врши се „низ процеса пражњења”. Она израња тек онда кад треба да узмакнемо пред казном, односно, када схватимо да смо преко идентификације с ликом починили прижељкивани злочин, а ипак избегли кривицу (PETROVIĆ 1972: 98–101).<sup>296</sup> Управо супротно: естетска илузија је, као што смо претходно објаснили, примарни услов за уметнички доживљај трагедије или, једноставније речено, само се захваљујући њој не згражавамо над приказима људског страдања.

Ништа мање нису спорне тврдње према којима реципијент, кроз поступања ликова, учи о емоцијама и сопственој психологији. Јер, подсетимо, преображај митолошких ликова у трагичке јесте подразумевао да индивидуална свест искорачи из колективне и почне да испитује границе своје слободе, али поступци Есхилових и

---

<sup>294</sup> Или, још спорније, ка физиологији (*sic!*), в. фусноту бр. 256.

<sup>295</sup> Уз то, Лукас подсећа да треба бити обазрив код оваквих тумачења јер стари Грци нису ништа знали о подсвести, психолошким одбрамбеним механизмима, потискивању осећања и сл. (LUCAS 1968: 290).

<sup>296</sup> То „пражњење” односи се на претпоставку да се гледалац ослобађа сопствених потиснутих нагона тако што кроз процес идентификације са Едипом остварује сублимирану жељу за инцестом и оцеубиством. Постаје свестан илузије, тј. дистанце, тек онда када увиди да је Едип једини кажњен за злочин који су обојица „починили”, те отуд наступа олакшање (*Ibid*). Слично објашњење је и код Пјера Дестреа: захваљујући трагедији долазимо до сазнања о нашим потиснутим жељама и поривима које ликови на сцени уместо нас остварују, те осећамо олакшање јер је неко други уместо нас починио злочине које прижељкујемо, а притом смо успели да се спасимо казне (DESTREE 2003).

Осим што ово тумачење напушта књижевни контекст одвише залазећи у сферу медицинске психоанализе, поставља се питање да ли је оно применљиво и на трагедије у којима није приказано иживљавање главних „зобрањених страсти”.

Софоклових јунака нису мотивисани никаквом психологијом, већ законима Судбине који их доводе до кривице и испаштања, као и моралним вредностима које треба одбранити примером сопствене врлине. Код Жаклин де Ромији читамо да су ликови тек у Еурипидовим трагедијама постали личности вођене страстима и разноликим унутрашњим поривима које „не делају у складу са јасно одређеним идеалом, већ у складу са својим страховима и жудњама” (DE ROMIJI 1984: 523). То значи да су антички хероји тек у завршној фази развоја трагедије почели добијати извесну психолошку дубину која ће, закључује француска ауторка, тек касније у књижевности добити на важности (Ibid). Из тог разлога, можемо закључити да поборници психопатолошких тумачења, у настојању да трагедији припишу некакав „терапеутски” ефекат, у потпуности занемарују контекст у коме је трагедија настала, те њихови закључци представљају само произвољна савремена читавања.

У том смислу, када говоримо о идентификацији са ликовима, не мислимо на поистовећивање које нам омогућава да преко њихових поступака остваримо наводне потиснуте тежње које нам приписују психопатолошки аналитичари. Напротив, више се ради о упоређивању, јер естетска дистанца имплицира извесни емоционални отклон у односу на ликове: када смо свесни илузије, добијамо моћ апстракције. Али, не користимо је да бисмо „избегли оно неизбежно у заплету”, као што погрешно тврди и Амели Оксенберг Рорти у раду „Психологија аристотеловске трагедије” (“The Psychology of Aristotelian Tragedy”) (OKSENBERG RORTY 1992: 2), и тако се спасимо од кривице због злочина који смо „посредно починили”. Сасвим супротно, нас тужни и страшни догађаји погађају, али тичу нас се „из далека, однекуд другде”, објашњавају Вернан и Видал-Наке (VERNAN, VIDAL-NAKE 1995: 102–103). „Својом драмском организацијом – са почетком и крајем, са комбинованим низањем секвенци, повезаношћу епизода спојених у целину, формалним јединством комада”, они „’прочишћавају’ осећања страха и сажаљења која производе у текућем животу”, и тако „уместо да нам једноставно омогуће да их осетимо, тим догађајима дају разумљивост коју доживљено искуство не садржи” (Ibid, 103).<sup>297</sup>

---

<sup>297</sup> Коментаришући различите ставове по питању прочишћења афеката до ког долази у катартичком процесу, Данко Грлић у *Естетици* указује на то да је таква врста „очишћења” или „оплемењивања” омогућена „далеко пре него у стварном животу” јер „у том реалном животу људи мање мисле на друге, мање их жале, пошто су на неки начин увек заинтересирани за властиту добит, властите егоистичке сврхе”. Са друге стране, сугерише аутор, у трагедији људи немају никаквог личног интереса због кога би требало да се заинтересују за судбину јунака, те се стога „најбоље може научити чистом суосјећању с другим” (GRLIĆ 1974: 72).

Тако трагедија остварује циљ – „подражавањем” пружа уживање које се рађа из сажаљења и страха (ARISTOTEL 1966: 21), баш као што је Аристотел рекао. Стивен Халивел објашњава да је трагичко задовољство слично естетском искуству у уметности јер интегрише емоције и когницију: трагичко задовољство долази од наше способности да разумемо и осећамо уживљавајући се у имагинарне могућности које нам уметност представља (HALLIWELL 1992: 255–256). Зато Халивел вели да је трагичко задовољство, које произилази из сажаљења и страха посредством подражавања, комплексни облик тзв. *миметичког задовољства* (Ibid, 255). „Миметичко” задовољство је у ствари уметничко, те се трагичко задовољство, као његова комплексна форма, може поистоветити са уметничким доживљајем који се састоји из естетског, односно, уметничко-емоционалног ужитка, али и когнитивно-сознајног. Међутим, то би онда значило да се катарза не односи на специфични ефекат који једино трагедија у људима изазива, већ би пре имала значење једне опште естетске реакције која се одиграва и приликом рецепције дела других уметности, како ју је Виготски одредио. Мада прихватамо овакво тумачење, ипак морамо даље размотрити шта је у том уметничком доживљају суштински трагичко, односно, како долази до ужитка у специфичном случају трагичке уметности.

## 5. 6. Изазивање сажаљења и страха

Писац *Поетике* јасно каже да се осећање страха и сажаљења може изазвати „самим склопом радње” (ARISTOTEL 1966: 21), као и да тај склоп треба да буде „не прост него сложен, и то такав да подражава догађаје који изазивају страх и сажаљење, јер баш у томе лежи особитост таква подражавања” (Ibid, 20). Знамо да је Аристотел трагедију одредио као подражавалачку, односно, миметичку уметност,<sup>298</sup> рекавши да она представља „подражавање радње и живота”, те да су стога догађаји и прича, односно, склоп догађаја, циљ трагедије (Ibid, 14).<sup>299</sup> Знамо и то да се подражавање радње врши „лицима која делају а не приповедају” (Ibid, 13), те можемо закључити да

---

<sup>298</sup> У почетном делу поменуте дефиниције, Аристотел трагедију дефинише као „подражавање озбиљне и завршне радње која има одређену величину, говором који је отмен и посебан за сваку врсту у појединим деловима, лицима која делају а не приповедају” (ARISTOTEL 1966: 21). Овде старогрчки филозоф трагедију одређује како подражавалачку, односно, миметичку уметност, прецизирајући њена средства (говор) и начин подражавања (лица која делају), с обзиром на то да су то кључни критеријуми на основу којих је одредио разлике међу песничким врстама још у уводном делу текста (Ibid, 5–7).

<sup>299</sup> „Најважнија средства којима нас трагедија осваја” јесу саставни делови приче – преокрети (перипетије) и препознавања (ARISTOTEL 1966: 14), а о њима аутор детаљно говори нешто касније.

осећања сажалења и страха изазива добро организовано подражавање *догађаја* (односно, склоп и садржај трагичке радње) и *лица* (тј. трагички ликови који је врше).

Због значаја који Аристотел придаје склопу радње и вештини њенога компоновања, хипотеза Петрушевског да је дошло до грешке у преписивању оригиналнога текста Поетике, те да је Аристотел, уместо о „прочишћавању осећања” – *pathemátôn kátharsin*, заправо говорио о „саставу догађаја, одн. склопу радње” – *pragmáton systasin* (PETRUŠEVSKI 1979: 38), наилазила је на све већи број присталица: све чешћа су била мишљења да се катарза односи на саму трагичку радњу, у смислу структуралног прочишћења.<sup>300</sup> На тој идејној основи је и Џералд Елс, који се сматра зачетником структуралистичке интерпретације, године 1957. изнео тврдњу да катарзу треба тражити у драмској радњи и у заплету јер се она односи на функцију саме структуре, тј. „склопа догађаја”, а не на неко накнадно дејство приказаног садржаја. Стога се катартички процес, према Елсу, одвија за време развоја трагичке радње, а не односи се само на њен крајњи резултат, односно, тек на завршни ефекат изазван у гледаоцима (ELSE 1957: 230–233). Зато аутор сматра да катарзу треба одредити као „прочишћење трагичког чина” (“purification of the tragic act”) које остварује целокупна структура драме, али изнад свега препознавање (Ibid, 439).

Како Дукат појашњава, „трагички догађаји чисте се од моралне окаљаности и последице тога гледаоци могу слободно доживјети своје осјећаје страха и сажалења према трагичком јунаку” (DUKAT 1979: 51). Дакле, структуралисти не занемарују трагичке афекте, али их искључују из самог катартичког процеса: „катарза је транзициони или операциони фактор у самој структури трагедије који претходи осећају сажалења и, коначно, трагичког задовољства”.<sup>301</sup> Елс у наставку студије настоји оборити веродостојност навода из *Поетике* и њихових најприхваћенијих тумачења, изгледа заборављајући на чињеницу да у дефиницији трагедије каква нам је позната стоји да је изазивање сажалења и страха предуслов за катарзу, односно, за „прочишћавање таквих афеката”. Из тог разлога не можемо прихватити његову хипотезу да катарза претходи осећању сажалења и трагичког задовољства, када она управо одатле произилази.<sup>302</sup> То потврђује управо Аристотел реченицом: „Како песник

---

<sup>300</sup> Петрушевског је инспирисао Гудеман, подсећа Грегори Скот (SCOTT 2003: 234) који такође следи структуралистичку интерпретативну линију.

<sup>301</sup> “This interpretation makes catharsis a transitive or operational factor within the tragic structure itself, precedent to release of pity, and ultimately of the tragic pleasure, rather than the be-all and end-all tragedy itself” (ELSE 1957: 439).

<sup>302</sup> Викерс је указао на додатне, потенцијално проблематичне тезе Елсовог тумачења (в. VICKERS 1973: 609–616).

треба да уживање које се рађа из сажаљења и страха изазива подражавањем, очевидно је да он узроке тога утицаја треба да унесе у саме догађаје” (ARISTOTEL 1966: 21).

Међутим, овај навод истовремено упућује на то колико су догађаји, или ти структура трагедије, значајни за катарзу, што имплицира да не треба одбацити све идеје структуралног тумачења. Напротив, ваља прихватити његову основу: видели смо да према Аристотелу структура трагедије, односно, сам склоп догађаја у чијем вршењу учествују ликови, изазива страх и сажаљење и то за време трајања трагедије,<sup>303</sup> а не на самоме крају. Као што каже Стивен Халивел, реакција публике зависи од структуре трагедије, те овај аутор препознаје „блиску и неопходну везу између трагичких осећања и унутрашњег склопа трагедије”.<sup>304</sup> Сличног је мишљења и Фергасон који бележи да је заплет први принцип трагедије, њена „душа”, тј. формални циљ, а намера или коначни циљ јесте да произведе изван утисак на публику што чини управо преко заплета, те се управо због тога „већи део Аристотеловог излагања о заплету тиче намере или коначног циља трагедије” (FERGASON 1970: 302). Овде примећујемо да инсистирање на важности саме структуре у оквиру катартичког дејства не оспорава могућност других интерпретација којима се ово становиште може употпунити. Брунијус стога с правом каже да структурално тумачење није толико противречно уобичајеним тумачењима са којима може постојати заједно (BRUNIJUS 1979: 18).<sup>305</sup> Штавише, директно је с њима повезано.

У *Поетици* добијамо и детаљна упутства о томе кава радња<sup>306</sup> и какви ликови могу изазвати жељене афекте: „Сажаљење изазива само онај ко незаслужено пати, а страх онај ко је нама сличан” (ARISTOTEL 1966: 20). На ову идеју надовезује се одломак из *Реторике*: „Самилост осећамо и према људима који су нам слични по добу, карактерним особинама, способностима, достојанству и пореклу, јер у свим тим случајевима постоји већа вероватноћа да би се и нама нешто слично могло догодити” (ARISTOTEL 2000: 134). А следећи показују да су сажаљење и страх афекти неодвојиви један од другог: „Страшно је све оно што изазива сажаљење због онога што

---

<sup>303</sup> То потврђује чињеница да препознавање и преокрете означава као „најзначајнија средства којима нас трагедија осваја” (ARISTOTEL 1966: 14), а они јесу развојне етапе трагичке радње.

<sup>304</sup> “(...) close and necessary connection between the tragic emotions and the internal construction of drama” (HALLIWELL 2009: 171).

<sup>305</sup> Међутим, Брунијус у наставку погрешно изводи следећи закључак: „ако је катарза у заплету трагедије, она је у глумцу а и у публици као извору” (BRUNIJUS 1979: 18–19). Катарза се никако не може односити на глумце јер они нису део илузије, већ евентуално на ликове које глумци тумаче, мада је и таква теорија неодржива (в. фусноту 262).

<sup>306</sup> Аристотел предлаже „четири начина изазивања страха и сажаљења и њихов ред по вредности” (ARISTOTEL 1966: 21–22).

се некое догодило или ће се догодити” (Ibid, 126); „Уопштено узевши, може се закључити да човек осећа сажаљење према људима кад им се деси све оно чега се сâм прибојава” (Ibid, 135). Овде је важно закључити да су страх и сажаљење узрочно-последично повезани афекти и да истовремено делују на публику. Ефекат који трагедија изазива представљао би онда помешано осећање сажаљења и страха: док осећамо сажаљење што гледамо људско страдање, истовремено осећамо страх пред оним што се њима догодило, а што и нас може сустићи.<sup>307</sup>

То, дакле, имплицира да и сажаљење и страх осећамо само према људима који су нама слични, односно, приликом гледања или читања трагедије, према ликовима са којима се можемо идентификовати. Стога Аристотел у *Поетици* и каже да у трагедији треба приказивати „човека по средини” који се „не истиче ни врлином ни праведношћу, нити пада у несрећу због своје злоће и свог неваљаштва него због неке погрешке (кривице), а то је лице које ужива знатан углед и живи срећним животом као Едип, и Тијест, и уопште угледни чланови таквих породица” (ARISTOTEL 1966: 20). Међутим, да ли то значи да Аристотел циља на то да само људи племенитог порекла могу осетити катарзу? Наравно да је, насупротив мишљењу неких аутора, одговор одричан. Тачно је да мудри Стагиранин каже да трагички карактери треба да буду племенити, а да је трагедија „приказивање људи који су бољи него што смо ми просечни” (Ibid, 22). Но, ма како ово парадоксално звучало, ствар је јасна: приказивати људе „сличне”, а то је „нешто друго неголи створити карактер племенит и приличан, како што је већ речено” (Ibid), значи приказивати ликове са којима се можемо поистоветити на људској равни и, јер у њима препознајемо себе, постати њихови сапатници, односно, осећати према њима сажаљење. Као што каже Амели Оксенберг Рорти, не морамо да будемо тебански краљеви да бисмо жалили Едипа: гледајући ликове из спољашње перспективе, сагледавамо сопствену судбину (OKSENBERG RORTY 1992: 13–14).

С друге стране, то што су карактери „бољи од нас”, а подносе велике патње, неопходан је услов да би се изазвао осећај страха, јер су, према Аристотеловој тврдњи

---

<sup>307</sup> Амели Оксенберг Рорти прецизно објашњава да, захваљујући свести да учествујемо у илузији, те да нисмо директно угрожени, и сажаљење и страх осећамо најпре за ликове, а да се онда постепено идентификујемо с њима схватајући да би нам се нешто слично могло догодити, те да тек тада почињемо страховати за себе (OKSENBERG RORTY 1992: 14).

Овде бисмо се могли супротставити Корнеју и следбеницима његовог мишљења да трагедија наизменично изазива час страх, час сажаљење и то искључиво за ликове приказане на сцени, радије прихватајући Лесингово тумачење по коме гледалац најпре осећа сажаљење за ликове, а онда и страх за себе сама.

из *Реторике*, страшни „и они којих се плаше моћнији од нас, јер кад могу нашкодити јачима, шта ли тек могу урадити нама”, што значи да страх изазивају „они што су упропастили далеко јаче од нас” (ARISTOTEL 2000: 134). Стога славни филозоф и каже да ретор слушаоце треба да припреми на патњу „подсећајући их како су патњи били изложени и јачи од њих”, док њима слични „трпе или су трпели од оних људи од којих се нису надали у чему се и кад се томе нису надали” (Ibid, 127). На тај начин се „људи слични нама” и „људи бољи од нас” поравњавају на нивоу људске патње као опште категорије. Без обзира на порекло, врлину и друштвени статус, сви људи се изједначавају пред једнако непредвидивим и суровим силама судбине. Додатно, Шопенхауер наводи и то „да се са висине дубље пада”, те да трагедија код обичних гледалаца изазива много јачи ефекат када приказује несреће моћника које се „никаквом спољашњом помоћи не могу отклонити” (ŠOPENHAUER 1984: 91). На тај начин публика посматра како моћ више касте, која је чини супериорнијом у односу на просечне гледаоце, нестаје пред силама судбине јер пред фатумом нема повлашћених.

Штавише, свако делање ликова, па и њихови наизглед слободни поступци, јесу „нешто што покреће судбина”, напомиње Шелинг, јер долазе након судбинских удараца, те нису сасвим произвољни. Најбољи пример за то је Едип који мисли да поступа слободно када убије Лаја, а у ствари поступа по закону нужности, тј. према изреченом пророчанству (ŠELING 1984: 31). Тај закон унутарње нужности, који можемо одредити и као фаталност, изазива страх код публике која је и сама незаштићена пред силама судбине од којих не може побећи. С тим у вези, у *Реторици* пише да све застрашујуће постаје још страшније „кад му је узрок грешка која се не може поправити уопште, или то не зависи од нас већ од наших противника” (ARISTOTEL 1976: 126). Обичан човек препознаје себе у хероју који „пада у несрећу” услед неизбежне „погрешке” или „кривице” (ARISTOTEL 1966: 20), те осећа сажаљење према личности која страда.<sup>308</sup>

---

<sup>308</sup> Рафаел с правом примећује да Аристотел упада у парадокс јер је претходно рекао да сажаљење изазива онај који незаслужено пати, што би значило да се сажаљење изазива невиност ликова, а не њихова кривица. Осим тога, ако је патња незаслужена, онда вређа морално осећање (RAFAEL 1984: 348).

Контрааргумент Рафаелу даје руски теоретичар књижевности, Борис Ејхенбаум, чија запажања потврђује Данко Грлић: трагична радња је одређена аристотеловском „кривицом без кривње” не само зато што тако изазива сажаљење, већ омогућава ужитак код гледалаца: „Трагедија мора супатњом будити уживање. Гине ли јунак једноставно властитом кривицом, тако да његова погибја добија смисао заслужене казне – и супатња и уживање слабе: 'немилосрдни' гледалац захтјева (у праву је!) невинне жртве” (GRLIĆ 1974: 73). Ејхенбаум поентира примером Шекспировог краља Лира: енглески драматург је морао да Лира учини старцем и да позове у помоћ небеске силе не би ли натерао гледаоца да заборави

Истовремено, у трагедији постоји регулаторни принцип вечите правде који кажњава грешнике и даје смисао патњи праведника, те тако прописује богобојажљиво и морално понашање. Тако се метафизика и етика повезују преко наслућивања трансцендентног кроз моралне законе, на чему су нарочито инсистирали философи немачког идеализма.<sup>309</sup> Можда Хегел даје најбоље објашњење: трагедија за тему има божанско, али не као садржину религијске свести, већ као моралност (HEGEL 1984: 44). Према Хегелу, човек страхује од моралне силе која се, ако се он о њу огреши, бива окренута и подстакнута против њега (Ibid, 46). Кроз моралност се божанско представља у својој световној реалности – када се богови преобразе „у реалну стварност и световну појаву” они воде у грех и неправду (Ibid, 44–45). Судбина је, дакле, независна од богова: богови нису моћнији од ње, нити су чудесни, вели Шлегел, већ се у трагедији појављују, уколико се појављују, само као слуге судбине, извођачи њених одлука, а некада се чак, попут обичних људи, сукобљавају са њом (ŠLEGEL 1984: 75). На тој идеји почива и Рикерова идеја о злим и љубоморним боговима (*phthonós*): божанска „завист” не подноси претерано добро коме тежи човек, а које га води ка уживању, јер се из уживања рађа човекова прекомерност и охолост (*hybris*). Зато Рикер сматра да се трагика родила онда када се „тема предодређености за зло” сукобила са „темом херојске величине” (RIKER 1984: 329). У сукобу човека и богова, у тој „тачки кидања” лежи основ идеје о трагичкој погрешци или кривици (*hamartia*).

У *Реторици* стоји да су неустрашиви људи они који се „лепо односе према боговима, посебно ако воде рачуна о њиховим намислима израженим преко знамења и пророчанстава и томе слично” (ARISTOTEL 2000: 128). Трагичка погрешка се огледа у супротном поступању – у супротстављању слободне човекове воље судбинској неумитности, у изградњи индивидуалне свести и одговорности, те у храбрости доношења одлуке која се коси са божанским намислима. Мада је свестан да се судбина не може победити, Шелинг објашњава да јунак ипак показује тријумф слободе јер се, подносећи нужност, бори против ње: он се не предаје судбинским токовима, већ покушава да из њих иступи, што значи да свесно прихвата одговорност и слободном

---

Лирову неразмну одлуку, „иначе би подсмјешљиво ‘сам је крив’ смјеста претворило трагедију у комедију” (Ibid).

<sup>309</sup> Повезаност етике и метафизике наслеђена је од Канта, зачетника ове философске струје, који највишу сврху човечанства види управо у моралном интересу, општем добру коме сваки човек тежи чиме се приближава Бићу: из верске понизности и послушности произилази тежња за добрим владањем у животу, те тако религијско страхопоштовање има етичку вредност (KANT 2004: 116–117).



вољом испашта за кривицу (ŠELING 1984: 29).<sup>310</sup> На тај начин, према овом немачком филозофу, човек постаје већи од судбине јер својом вољом побеђује нужност тако што је прихвата, што „слобода сама себи досуди исход” (Ibid).

Тако нас трагедија не оставља побеђеним и истрзаним, већ исцељеним и, чак, „очишћеним”, вели Шелинг који катарзу дефинише као „равнотежу правде и човечности, нужности и слободе у којој највиша моралност налази свој излаз” (ŠELING 1984: 31). Шилер, у есеју „О патетичном”, показује да је сличног мишљења: лик је трагичан не само зато што пати, већ се његова трагичност и величина огледају у начину на који подноси патњу, односно, у пружању моралног отпора патњи (ŠILER 1967: 40). Стога Хегел и каже да сажаљење осећамо као саосећање са моралном оправданошћу онога ко страда, препознајући катарзу као осећање „измирења” које трагедија изазива пружајући приказ вечите правде (HEGEL 1984: 46).<sup>311</sup> Најјаснији сажетак изнетих идеја проналазимо у једној Шлегеловој мисли:

„Оно што у лепој трагедији наше учествовање у приказима насиља и раздирућих болова претвара у извесно задовољење јесте или осећање достојанства људске природе, пробуђено великим узорима, или траг једног вишег поретка ствари, који је утиснут у на изглед неправилан ток догађаја па се у њима тајанствено открива; или је то и једно и друго” (ŠLEGEL 1984: 77).

Ипак, има аутора који се противе хегелијанској школи мишљења, сматрајући да одвише рационализује идеју о Фатуму. Бредли (Andrew Cecil Bradley) у „Хегеловој теорији трагедије” (“Hegel’s Theory of Tragedy”, 1901) вели да Хегел, а онда и његови следбеници, превиђају да Фатум садржи и елементе случајности и нечег ирационалног (BREDLI 1984: 67), чиме би се могло објаснити страдање врлих и невиних. Но, то ипак не значи да се гледалац мири са таквим поретком ствари, сматра оксфордски професор обарајући Хегелову идеју о катарзи као „измирењу”: „нешто у нама се буну”, не можемо мирно да прихватимо човеково страдање чак ни када разумемо због чега до њега долази (Ibid, 68). Код Рафаела препознајемо слично размишљање: трагедија пружа победоносно осећање „величине човекове душе” о коме је говорио Корнеј («

---

<sup>310</sup> „Највећа мисао и највиша победа слободе вољно носити казну за неизбежан злочин, да би се тако, губитком саме сопствене слободе, ова слобода управо доказала, и још умрети објављујући слободну вољу” (ŠELING 1984: 29).

<sup>311</sup> Ту идеју садржи и интерпретација Фрање Марковића коју Сретен Петровић овако резимира: „сажаљење се прочишћава сазнањем потпуног етичког идеала, који не тражи од нас пуку добровољност, већ и праведност”, док ће се „страх прочистити стицањем поуздања у егзистенцију вечитог етичког узора који и онда када трагично удара по људима, ипак упућује не њихове дужности, и тако их приводи највишем савршенству” (PETROVIĆ 1996: 151).

grandeur d'âme ») јер приказује јунака који изазива дивљење због својих напора да се одупре неумитности. У величанствености јунаковог духа, која је већа од величанствености силе која га обара, лежи „необично задовољство” као „осећање узвишености које производи трагедија” (RAFAEL 1984: 351). Трагичко задовољство, дакле, изазива „тријумф људског духа”, та „духовна победа над природним поразом” (Ibid, 352). Таква је и Ничеова идеја који у *Сумраку идола* (*Götzen-Dämmerung*, 1888) тврди да је погрешно, попут Шопенхаура, сматрати да трагедија показује песимизам Хелена; напротив, она га оповргава потврђивањем живота и воље за живот: упркос ужасу и сажаљењу, опстаје „вечна радост постојања“ – она радост „која у себи укључује и радост у уништавању” (NIČE 1977: 99).

На овом се основу може разумети парадокс трагичког задовољства који је увео Аристотел, мада га није до краја објаснио. Да бисмо дочарали његово дејство, упоредићемо га са Кантовим принципом *негативног допадања* изнетим у *Критици моћи суђења*. Кант *негативно допадање* одређује као осећање које у нама изазива узвишено, при чему „предмет не само да привлачи душу већ је наизменично такође стално одбија”, те „допадање узвишенога не садржи толико позитивно задовољство колико напротив дивљење или поштовање, тј. заслужује да се назове негативно задовољство” (KANT 2004: 103). Присетимо се, Кант каже да је осећање узвишеног примарно негативно осећање: посматрајући силину природе, човек осећа да јој по својој моћи није дорастао и она у њему изазива страх, те се он чак „боји да је погледа”.<sup>312</sup> Али, уколико се налази на безбедној сигурности од страшних природних појава, њихов изглед му постаје „привлачнији уколико је страшнији”, а такве и

---

<sup>312</sup> Мада Кант схватање узвишеног повезује искључиво са доживљајима природе, те вели да се „узвишено у уметности ограничава, наиме, увек на услове сагласности са природом” (Кант 2004: 104), ми ћемо се ипак усудити да *негативно задовољство* које произилази из доживљавања узвишеног потражимо у трагедији јер аутор у спису *О лепом и узвишеном*, који је претходно *Критици моћи суђења*, напомиње да се трагедија разликује од комедије по томе „што се у првој буди осећање узвишеног, а у другој лепог” (подвукла В. Ц.). У наставку објашњава да трагедија изазива узвишено осећање тиме што се у њој: „приказује великодушно жртвовање за добро других, велика одважност у опасности и опробана верност. Љубав је сетна, нежна и пуна поштовања; туђа несрећа боли у грудима гледаоца осећање саучешћа и његово срце чини осетљиво за невоље других. Он је тронут и осећа достојанство своје властите природе” (KANT 2002: 20). Осим тога, и сâм Аристотел на неколико места у *Поетици* трагедију назива узвишеном (ARISTOTEL 1966: 7–8).

Такође, Шлегел упућује читаоце на одељак о узвишеном у Кантовој *Критици моћи суђења* коме, „да би био изврстан”, недостаје обраћање пажње на трагедије старих Грка које аутору изгледа нису биле нарочито добро познате (SLEGEL 1984: 78). И Рафаел доводи у везу осећање узвишеног и „необично задовољство” које трагедија изазива (RAFAEL 1984: 351). Нешто касније напомиње и то да је Чу-Кванг-Циен у тези *Психологија трагедије* из 1933. године истакао како естетичари пре њега, с могућим изузетком Берка, „никад нису ни помислили да постоји блиска веза између осећања трагичног и узвишеног” (Ibid, 354). Мада Рафаел признаје значај Чу-Кванг-Циеновог рада, ипак критикује ово запажање сматрајући да је веза више него очигледна, а има примедби и на Чу-Кванг-Циену методу (Ibid, 354–357).

предмете радо називамо узвишенима „јер они узносе наше душевне моћи изнад њихове обичне средње мере и чине да у себи откријемо једну моћ одупирања која је по својој природи сасвим другачија, а која нам улива храброст да се можемо мерити са привидном свемоћи природе” (Ibid, 115). Човек одлучује да се супротстави природи, без обзира што је свестан њене неизмерности и своје немоћи, чиме открива једну своју моћ „која нас оспособљава да себе просуђујемо као независне од те њене силе”, а на којој се заснива самоодржање. Тако човек који се супротставља сили, па чак и ако јој подлегне, ипак осећа да човечанство у њему остаје непоражено, те увиђа „властиту надмоћност своје намене чак и пред природом” (Ibid).

Сукоб човекове воље за самоодржањем и неупоредиво јаче силе проналазимо управо у поступању трагичких ликова који пркосе судбини која је, баш као и природа, драстично јача. Као и код Канта, при потпуном доживљају трагедије неопходна је најпре „безбедна сигурност” коју производи естетска дистанца, односно, гледаочева свест да га седење у аудиторијуму животно не угрожава, те да гледањем представе учествује у илузији.<sup>313</sup> Тако се гледалац полако ослобађа страха, а сажалење, које је осетио према ликовима као сапатништво према себи сличнима, почиње да прераста у дивљење. Поистовећивање из страха да ће се и њему догодити слично страдање, постаје одушевљење пред узорима чији пример жели да следи. Страх се повлачи пред жељом за окршајем и претвара се у кантовско *негативно задовољство*: све оно што га је раније одбијало (патња и страдање ликова), сада почиње да га привлачи и да му се допада јер осећа потребу да му се супротстави. На тај би се начин преко кантовског принципа *негативног задовољства* могао објаснити аристотеловски парадокс *уживања у трагичном*, па чак и сама катарза јер су осећања сажалења и страха у оквиру тог процеса одиста „прочишћена”, односно, измењена, с обзиром на то да су своје изворно негативне вредности заменила позитивнима.<sup>314</sup>

Но, као што је Кант рекао да се доживљајем лепог не осећа чулно задовољство и не сазнаје објективна предметна стварност, тако је и негативно допадање при

---

<sup>313</sup> Ако желимо да будемо доследни Аристотелу, онда треба нагласити да би се ово осећање морало јавити и при читању трагедије јер, поновимо још једном, „трагедија врши утицај и без јавнога приказивања и без глумаца” (ARISTOTEL 1966: 15). Осим тога, при читању је неопходна дистанца још израженија.

<sup>314</sup> И Шопенхауер деловање трагедије пореди са деловањем динамички узвишеног које нас „уздиже изнад воље и њеног интереса и придобија нас тако да нам се допада призор нечега чему се наш дух заправо опире” (ŠOPENHAUER 1984: 88). Али, за разлику од изложене идеје да је у том осећању кулминација човековог пркоса и воље за самоодржањем, немачки философ сматра да оно произилази из сазнања да свет и живот нису у стању да нам обезбеде ниједно право задовољење, те да води ка резигнацији (Ibid).

доживљају узвишеног, односно, трагичног, више интелигибилни процес. Притом, не треба заборавити да је, вели Рафаел, сама трагедија уметничка форма и да „уживање које она пружа представља естетско уживање” (RAFAEL 1984: 352).<sup>315</sup> Као што смо претходно објаснили, уметнички доживљај трагедије подразумева дејство уметничке форме којом је обликован неуметнички садржај, али истовремено такав, формом обликовани садржај, има посебан утицај на реципијенте који бисмо због претходних запажања могли одредити као високо морално осећање. Дакле, уметнички доживљај обухвата емоционалну, когнитивну и етичку димензију, а управо у њиховом споју треба разумети и трагичко задовољство као специфични уметнички доживљај који се јавља приликом рецепције трагедије.

Такав уметнички доживљај заснива се на естетском искуству које посредује у сазнању онога што се отима предметном сазнању, што се не може појмити и мислити, а што човек „у дубини своје моралне свести” сазнаје као „стварност слободног ума”, вели Ото Ман (ОТО МАН 1984: 306–307). То значи да је естетско искуство, односно, емоционална сфера уметничког доживљаја, у функцији сазнајног и етичког. Најбоље објашњење те везе даје Милош Ђурић који катартички утицај трагедије одређује као „естетичко интелектуалистички и естетичко етички” (ЂУРИЋ 1933: 58). Одредница „естетичко” потврђује раније изнету идеју да естетско искуство посредује у деловању трагедије с крајњим циљем да „даје сазнања која пречишћују” (Ibid, 39) и тако осигура „стицање животне мудрости” (Ibid, 42).<sup>316</sup> На тај начин се полазно естетицистичка

---

<sup>315</sup> Сасвим је супротног мишљења Ђерђ Лукач (György Lukács) који, у *Историји развоја модерне драме (A modern dráma fejlődésének története, 1911)*, вели да осећање уживања „потиче од виђења бола, од унутарњег просећања бола а не од њиховог лепог сликања (нпр. трагични предмети у ликовним уметностима)” (ЛУКАЧ 1978: 53). Марксистички философ сматра да трагедија нуди „опојно интелектуално уживање” које је социолошки обојено, а до кога долази јер представљање погибје јунака и суровости судбине омогућава да животни процеси у трагедији прелазе у свесно, те се човек с њима суочава и схвата њихову неминовност (Ibid, 54).

<sup>316</sup> Рекли бисмо да Сретен Петровић неправедно Ђурићеве закључке сматра погрешним, верујући да је чувени хелениста одбацио аутономне интересе и самоестетичке циљеве трагедије као уметничког дела, те да је циљ трагедије уско одредио тако да „прозрачује ‘сазнање’, наш ум” (PETROVIĆ 2003: 59). Мада Ђурић доиста нарочито не залази у сферу естетике када објашњава катарзу, он утицају трагедије ипак додаје одредницу „естетичко”, чиме у ствари алудира на естетицистичко тумачење које истиче важност уметничке форме.

Да форма посредује при стицању знања, учењу и образовању, Милош Ђурић доказује примерима из саме *Поетике* и осталих Аристотелових књига (*Реторика, Политика, Метафизика, Никомахова етика*), али и из дела других античких аутора који на сличан начин говоре о сазнајном и етичком циљу уметности, потенцијално под Аристотеловим утицајем (Платон, Тимокле, Аристофан, Страбон, Ликург, Плотин и др.). За детаљнија објашњења, в. (ЂУРИЋ 1933: 36–58).

Треба нагласити, пак, да Петровић не оповргава Ђурићеву сазнајно-етичку функцију, већ је само сматра секундарном: испитујући дејство трагедије на публику, наш естетичар објашњава да уметност уопште, а не само трагичка, има своју емотивну функцију, односно, да делује најпре на осећања, а тек после и увек накнадно на етичку сферу у циљу образовања, потом и на чулност (PETROVIĆ 1972: 93).

интерпретација катарзе слива у когнитивну, а потом спаја са етичком и едукативном, односно, дидактичком.<sup>317</sup>

Занимљиво је да су Голден и његови критичари, наизглед са различитих страна, дошли до сличног закључка. Голден катарзу означава као синоним за процес инференције (process of inference) (GOLDEN 1962: 59) односно, ментални процес закључивања заснован на непосредном посматрању, сматрајући да је главни и најважнији циљ уметности да пружи „разјашњење стварности” (“clarification of reality”) чиме „осветљава људско искуство” (“illumination of human experience”) и тако залази у домен философије (Ibid, 60). Гледајући трагедију, уочавамо да је догађаје који изазивају сажаљење и страх изазвала универзална људска судбина, па на тај начин, преко судбина појединаца, стичемо сазнање које је у директној вези са човековим постојањем (Ibid, 56–58). Дукат појашњава да основи Голденових идеја изградила теорија о трагедији као средству спознајног ужитка: „философски увид, стечен кроз драмско збивање, води нас смиреном, бестрасном контемплирању људског положаја у свету” (DUKAT 1979: 49).

Халивел тврди готово исто што и Голден: трагедија кроз појединачне ликове приказује опште, те на индивидуалним примерима учимо о универзалности људске судбине – она „пружа имагинативне могућности да проверимо, прерадимо, проширимо, чак можда и преиспитамо идеје и вредности на којима се заснива наше разумевање човековог положаја”.<sup>318</sup> Нусбаум експлицитно подржава Голденов став да задовољство при рецепцији произилази из учења, с том разликом да до учења долази посредством емоција: кроз емоције сажаљења и страха гледалац добија дубље разумевање света у коме живи, сагледава препреке које среће његова доброта и потребе које имају једно за друго.<sup>319</sup> Ричард Јанко долази до сличног закључка, а то је да трагедија има едукативну, односно, дидактичку функцију, јер преко ње учимо о

---

<sup>317</sup> Већина аутора едукативну или дидактичку функцију катарзе сматра неодвојивом од етичке, па је углавном нарочито не наглашава. Ипак, Стивен Халивел подсећа да је Лесинг изузетак: он је у *Хабзбуришкој драматургији* оштро критиковао дидактичка тумачења, те се његова етичка интерпретација од њих мора јасно одвојити (HALLIWELL 2009: 351).

<sup>318</sup> “Tragedy provides us with imaginative opportunities to test, refine, extend and perhaps even question the ideas and values on which such comprehension rests” (HALLIWELL 1992: 252– 253).

<sup>319</sup> Ауторка у књизи *Крхкост доброте: срећа и етика у грчкој трагедији и философији* (*The Fragility of goodness: luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, 1986), између осталог, детаљно објашњава утицај трагедије на моралност реципијената.

емоцијама и начинима на које треба да реагујемо на ситуације из стварног живота које их изазивају (JANKO 1992: 341).<sup>320</sup>

То би значило да трагедија пружа извесну врсту подуче, те у том светлу читамо реченицу из *Речника књижевних термина* да „Аристотелово схватање катарзе представља само експликацију основног уверења грчких трагичара да се мудрост стиче учењем кроз патњу” (ŽIVKOVIĆ 1986: 320).<sup>321</sup> На основу ове идеје, хришћански егзистенцијалист Карл Јасперс говори о „трагичном знању”, сматрајући да се „катарза душе” тиче самобитности човека: „То је отварање за биће које потиче из доживљаја не само посматрања, већ и властите обузетости, прихватање истине кроз чишћење од оног што скрива, што мути, свега оног што је у првом плану наших животних искустава, а што нас сужава и заслепљује” (JASPERS 1984: 237).

*Филозофски рјечник* додатно објашњава да је катарза, према одређењу у Аристотеловој *Поетици*, подразумевала да „умјетничко дјело (нпр. драма) изазива код гледалаца осјећаје (афекте) сажаљења и страха те их ослобађа од тог стања. Тиме се човек уздиже изнад еготизма јер спознаје да се животне промјене догађају и без наше воље” (FILIPOVIĆ 1989: 166). То би значило да трагедија преко катарзе даје неку врсту просветљења, освешћивања о вишем поретку ствари у односу на који дефинишемо своје место у свету и тежимо исправном поступању из страха да се о њега не огрешимо. Зато Марта Нусбаум каже да су, још пре Сократа и његових ученика, грчки трагичари уз Хомера били главни етички учитељи старе Грчке (NUSSBAUM 1992: 110), а Милош Ђурић трагедију назива „школом морала у најширем смислу те речи” (ЂURIĆ 1951: 252).

Међутим, морално учење не може бити потпуно без изграђене свести о људској и грађанској дужности за коју је трагедија, као што смо објаснили у претходном поглављу, редовито припремала старе Грке. Етичка функција катарзе се, дакле, заснива на сазнајној и даље спаја са етичком и дидактичком, јер пробуђена морална свест рецепијената може остати будна једино уколико задобије практичну примену. Присетимо се да Аристотел под „образовањем” није подразумевао само интелектуално

---

<sup>320</sup> Интересантно је да Јанко критикује Голдена како је одвише занемарио значај емоција, али, истовремено, сматра да они који катарзу виде као разјашњење емоција (дакле, припадници психоаналитичких тумачења) заборављају на практичну мудрост која подразумева да се прикладне емоције осете на прикладан начин (JANKO 1992: 347).

<sup>321</sup> Пол Рикер подсећа на термин *phronēin* у значењу „мудрост која се стиче патњом”, из реплике хора у Есхиловом Агамемнону (RIKER 1984: 337).

сазнавање, већ надасве педагошко усмеравање.<sup>322</sup> У посебном му је интересу, стога, васпитање младих у погледу изградње њихових карактера – *paideia*, вели Марта Нусбаум која у својој интерпретацији катарзе спаја когнитивну и образовну функцију (NUSSBAUM 1992: 146). А циљ Аристотеловог етичког учења, појашњава Оксенберг Рорти, јесте исправно поступање, неговање врлине и достизање моралног блаженства – *eudaimonia* (OKSENBERG RORTY 1992: 18).<sup>323</sup> Аристотелов теоријски идеал у пракси остварују грчки трагичари писањем трагедија које су, редовно извођене на градским свечаностима, директно утицале на етичко поступање атинских становника, нарочито на развијање њихових демократских осећања, друштвено-политичке свести и грађанске одговорности.<sup>324</sup>

Као што смо предочили у претходном поглављу, а што још једном ваља истаћи помињући тврдњу канадског филозофа Жан-Ернеста Јуса (Jean-Ernest Joos), трагедија је створена у време настанка демократије и правне државе, онда када се родио Разум који је човека из света мита полако почео претварати у грађанина (JOOS 1979: 22), при чему су богови из митологије постепено замењивани боговима Државе и философије (Ibid, 44). У таквом преломном тренутку за становнике грчког полиса, трагедија није имала пасивно и позадинско место, пише Пол Картлеџ (Paul Cartledge) у поглављу „’Комплексни комади’: позориште као процес у грчком грађанском животу” (‘Deep plays’: theatre as process in Greek civic life”) у *Кембричком приручнику за грчку трагедију* (*The Cambridge Companion to Greek Tragedy*), већ је чинила главни и активни састојак у изградњи политичке слике, присутан у свакодневной свести Атињана, па чак и у њиховим ноћним сновима (CARTLEDGE 1997: 3). У наставку рада, аутор образлаже како су грчке трагедије имале значајну улогу у образовању неуких становника Атине који су обавезним доласком у позориште<sup>325</sup> у оквиру градских Дионисија учили како да буду активни учесници у демократском самоуправљању које

---

<sup>322</sup> То потврђује и чињеница да Аристотел у *Политици* расправља о томе које хармоније и ритмове треба користити у образовању омладине, а онда испитује и да ли ту поделу треба да примењују и они који се баве васпитањем (ARISTOTEL 1975: 273). Осим тога, „вишеструке користи” које доноси бављење музиком, а које бисмо могли проширити и на деловање трагедије и свих других уметности, јесу „у првом реду образовање и прочишћавање осећања” (Ibid, 274).

<sup>323</sup> В. Аристотел. *Никомахова етика*. Превод са старогрчког Радмила Шалабалић. Предговор написао Милош Н. Ђурић. Београд: Култура, 1970.

<sup>324</sup> Мада не треба заборавити да Аристотел по убеђењу није био демократа (Cartledge 1997: 16), он у *Политици* каже да се грађанин „не може ничим другим боље дефинисати него учествовањем у правосуђу и власти” (ARISTOTEL 1975: 80), а та дефиниција најбоље одговара демократском уређењу.

<sup>325</sup> Одлазак у позориште сматрао се грађанском дужношћу, вели Сајмон Голдхил (Simon Goldhill) у поглављу *Кембричког приручника за грчку трагедију* насловљеном „Публика атенске трагедије” (“The audience of Athenian tragedy”), те је, вероватно за време Перикла, установљен државни Позоришни фонд заштићен Законом, који је грађанима исплаћивао новац како би могли да редовно купују позоришне карте (GOLDHILL 1997: 67).

је остваривано кроз слична масовна окупљања и јавне расправе (Ibid, 19).<sup>326</sup> Трагедија је, дакле, живо учествовала у друштвено-политичком образовању атинских грађана,<sup>327</sup> те тиме вршила једну важну образовну, васпитну, тј. дидактичку функцију коју не смемо занемарити у настојању да дефинишемо катарзу као њен суштински ефекат.

До дидактичке функције катарзе долази и Амели Оксенберг Рорти, али је ограничава тврдећи да она, слично као реторика, подстиче “склоност ка грађанском суживоту” (“common civic philia”) међу гледаоцима у античком аудиторијуму који је доживљавају као непосредно заједничко искуство (OKSENBERG RORTY 1992: 17). Таквог је мишљења и Фергасон који наглашава да Аристотел у *Поетици* „мисли на посебну публику, публику Атине свог времена” (FERGASON 1970: 302). На овоме трагу је и мисао Жан-Ернеста Јуса који пише да би, с обзиром на то да трагедија припада историјској и друштвеној политици свог времена, при одређењу катарзе једино било исправно сагледати њено тренутно дејство на присутну публику – њихове реакције, коментаре, заједнички доживљај (JOOS 1979: 24). Иако је и сâм аутор свестан да би са ове временске дистанце било немогуће извршити такву социолошку и прагматичну анализу, он критикује присталице тзв. *текстуалне* анализе (чак и значајног и до сада често помињаног француског професора Жан-Пјера Вернана), сматрајући да се трагедија треба анализирати као сценски спектакл који припада конкретном друштву и учествује у конституисању његовог поретка (Ibid, 23–25).

Мада смо показали да је трагедија, као друштвено-политичка творевина извођена у оквиру великих Дионисија, била директно зависна од религијског, философског и друштвено-политичког окружења у којем је настала, а који је несумњиво морао утицати како на њену рецепцију, тако и на Аристотелову теорију о њој, Јусов став се једним делом ипак намеће као проблематичан. Он сугерише да је катарза, као ефекат у конкретном временском тренутку, нестала са последњом сценском изведбом у античкој Грчкој, због чега би је онда било немогуће разумети и одредити са данашње дистанце. Аутор не само да заборавља да је Аристотел катарзу одредио и као дејство драмског текста, те јој тиме продужио век трајања, већ превиђа да је трагедија носилац универзалних моралних вредности. Ако би се Јусово полазиште

---

<sup>326</sup> Од Картлеџа сазнајемо да су многи Атињани остајали ускраћени за формално школовање, али да су углавном стицали основну писменост, учили се познавању рачуна и уживању у музици. Зато је демократски начин живљења за њих представљао основно образовање – само присуство јавним окупљањима на којима су се могли чути грађански говори представља учешће у демократском процесу и учење о демократији (CARTLEDGE 1997: 19).

<sup>327</sup> Више о односу позоришта и публике у старој Атини у раду Сајмона Голдхила, в. (GOLDHILL 1997).



узели као истинито, ако су доиста и трагедија и катарза неповратно изгубљене са временом древне Хеладе, како бисмо онда могли објаснити чињеницу да класична трагедија и данас живо занима светску јавност изазивајући увек живе реакције?

Одговор Јусу дају француски професори које овај неуспешно оспорава: мада се људске патње које трагедија приказује односе на „јединствене ликове и догађаје везане за свој историјски и друштвени оквир”, оне ипак „стичу један далеко шири домет и значење” (VERNAN, VIDAL-NAKE 1995: 103). То имплицира да универзалност догађаја и људске судбине које трагедија представља, оно *опште*, прелази оквире 5. века старе ере и траје и данас. Зато, иако се доиста не можемо ставити на место старих Атињана, као што разочарано примећује Јус (JOOS 1979: 25), то не значи да не можемо доживети катарзу. Катарза постоји и данас, само нема исту дидактичку функцију, у смислу социо-политичког освешћивања, какву је некада имала. Она преко израженог моралног осећања задобија вредност општељудског, што значи да прераста функцију уско дидактичког односно, друштвено-васпитног, те опстаје као високо морално осећање човечности изазвано рецепцијом трагедија која је стотинама година и хиљадама километара удаљена од древне Атине.

Истовремено, било би крајње илузорно очекивати од античке трагедије да утиче на нас, савремене људе, на потпуно исти начин као на старе Грке пре више од два миленијума. С развојем цивилизације и мењањима социокултурних фактора, дошло је до промене човекове духовности, његових уверења и вредности, етичких и религиозних назора, али и самог односа према уметности, те је погрешно поредити сопствени доживљавај трагедије са катартичким ефектом какав је ова драмска врста потенцијално имала у Хелади. Брајан Викерс узалудно чека катарзу (VICKERS 1973: 610); она неће доћи, бар не у изворном облику каквом се овај аутор нада. Стога, када Викерс каже да је подстакнут трагедијом, да га она наводи да интензивније мисли и осећа, те да је испровоциран, чак и узнемирен, узрујан, али никако умирен и емоционално стабилан (Ibid, 611), он о античком концепту размишља кроз сопствено савремено искуство. Не треба се чудити што оно није исто као античко, већ ваља покушати доживети трагедију кроз хеленску перспективу и тек онда дефинисати катарзу.

## 5. 7. Прочишћавање „таквих афеката”

„Та реч – катарза, једва се може превести на наше језике и наше осећаје”, вели Шпенглер, сматрајући да је дејство трагедије присутно једино код античке публике, те да се катарза може доживети само „у онтолошком идеалу атараксије” јер претпоставља животно осећање које је нама потпуно старо” (ŠPENGLER 1984: 162). То би значило да, у жељи да разумемо катарзу, треба да пратимо ширу Аристотелову мисао и зајемо у метафизику.<sup>328</sup> Мада не настојимо катарзи приписати религијску функцију која би подразумевала неку врсту обредног прочишћења<sup>329</sup> јер бисмо тиме залутали у мистицизам,<sup>330</sup> ипак нам је важно упознати природу морално-етичког осећања старих Хелена,<sup>331</sup> те сагледати у каквој је душевности трагедија иницијално изазивала осећања сажаљења и страха, а онда и њихово „прочишћавање”.

„Атараксија” подразумева „стање без страсти, душевни мир”, како читамо у *Филозофском рјечнику*, док у философији после Аристотела означава идеал мудрих људи који се код стоика огледао у томе да се човек издигне изнад свих афеката

---

<sup>328</sup> Термин *метафизика* првобитно се односио на наслов Аристотеловог дела које је уследило након *Физике*, а које је расправљало о принципима битка. Тако је метафизика постала део философије који истражује принципе битка и збивања, а протеже се и на питања душе, космоса и бога, појашњава *Филозофски речник* (FILIPOVIĆ 1989: 208).

<sup>329</sup> Премда се не можемо отети утиску да аутор залази у сфере хришћанског (односно, христијанизованог) разумевања катарзе, треба поменути да Зоран Стојановић, у уводном чланку у зборнику *Теорија трагедије*, насловљеном „Питање трагедије”, катарзу назива „неутаживим поривом за обредним чишћењем” који се јавио из специфичног и све компликованијег односа античког човека и богова: због идеје оскрвљења, проклетства и греха, појам се пречишћавања (*katharsis*) „на сложен и неразговетан начин, од нечег сасвим спољашњег, скоро физичког и механичког, преобразио у дубљу идеју о испаштању греха” (STOJANOVIĆ 1984: 17–18).

У религиозно-ритуалном светлу, занимљиво је запажање Ренеа Жирара које преносе Вернан и Видал-Наке, а према коме се катарза кроз трагедију јавља по сличном механизму као прочишћење публике након ритуалног жртвовања јарца у оквиру обреда посвећеног Дионису (VERNAN, VIDAL-NAKE 1995: 24).

Ми ћемо оваква запажања одбацити, најпре јер их не сматрамо адекватним за поетички контекст у коме је Аристотел записао чувено запажање о катарзи као део дефиниције трагедије, а онда и због тога што се косе са идејом коју смо раније представили, а према којој је развој философског духа и одвајање мита од ритуала пресудно утицао на појаву трагедије. Мада је трагедија настала од ритуала, она се кроз њега не може тумачити јер представља блесак новог, критичког духа који преиспитује поредак света који је претходно одредила стара, митолошка свест. Истовремено, ваља нагласити да религиозност није нестала са појавом трагедије, нити је ми настојимо искључити из Аристотелове теорије о катарзи. Напротив, античка религија подразумева веру у ритуални поредак ствари, у откровења и пречишћавајућа својства ритуала, а као таква је неминовно постојала и код Аристотела, али, како објашњава Френсис Фергасон, она није искључивала употребу разума: публика је била дубоко религиозна, али ипак просвећена и скептична, те је „могла слободно да употреби разум а да не изгуби навике осећања и видове свести везане за прастару племенску религију” (FERGASON 1970: 303–304). Философија у античкој Грчкој, дакле, не искључује религију, већ се у односу на њу профилише.

<sup>330</sup> „У мистицизму катарза значи чишћење душе од гријеха” (FILIPOVIĆ 1989: 166).

<sup>331</sup> То осећање могло би се одредити као „трагична теологија” коју Рикер строго одваја од религије. Она представља систем функционисања трансцендентног у трагедији, деловање злих, срдитих и љубоморних богова са којима се човек сукобљава, а који је у суштој супротности са религиозном свешћу која оправдава богове сматрајући их невиним, праведним и добрим (RIKER 1984: 335–336).

(FILIPOVIĆ 1989: 40). Она би, дакле, у контексту катарзе, подразумевала идеју да трагедија треба да умири и емоционално стабилизује реципијента, да осећања сведе на праву меру или их, чак, у потпуности уклони, типичну за поборнике етичке интерпретације, али не и за самога Аристотела. Философ у *Поетици* пише управо супротно: циљ трагедије је да *узбуди*,<sup>332</sup> што онда значи да страсти никако нису „смирене”, јер трагедија није тражила „контемплативну безвољност, нирвану, као врхунац радње и сукоба”, како напомиње Данко Грлић, већ је штавише „инзистирала – не само успркос него *баш због трагичне судбе* – на високом вредновању и сталном оплемењивању вољне, активне, стваралачко интелектуалне и емотивне сфере људскости” (GRLIĆ 1974: 77). Афекти су, дакле, поспешени и оплемењени, никако сведени или укинута. Да бисмо могли говорити о њиховој природи и уопште о страстима као основи Аристотелове теорије о катарзи, ваља нам сагледати шири етички контекст, баш као што саветује Хамфри Хаус (HOUSE 1956: 100).

Присетимо се: опште је мишљење да је Аристотелова дефиниција трагедије, као и читава *Поетика*, одговор Платоновом нападу на песништво које подражава јер „угађа неумном делу душе”, „гаји и залива оно што би требало да се осуши”, „одређује нам за господаре оно што би требало да нам буде слуга” (PLATON 2002: 308–309) – односно, изазива осећања и тиме штетно утиче на резон и морал.<sup>333</sup> У *Речнику књижевних термина* читамо да Аристотел оповргава Платоново мишљење да песништво треба одбацити јер „побуђује страсти уместо да их смирује”, тврдећи да трагедија као уметнички облик „не само да не изазива страсти већ их и пречишћава својим описивањем узрока и начина човековог пада из ‘среће у несрећу’” (ŽIVKOVIĆ 1986: 320). Међутим, иако је готово сигурно да је Аристотел онда када је дефинисао трагедију и одређивао њен циљ на уму имао речи свога великога учитеља, не можемо прихватити образложење из *Речника* да је његова намера била да покаже како

---

<sup>332</sup> Подсећамо, када аутор *Поетике* коментарише да песник у приказивању не мора да буде увек веран и доследан истини, напомиње да су погрешке оправдане, односно, да уметност може да прикаже нешто немогуће уколико тиме испуњава свој циљ, а „циљ је онда ту ако песник на тај начин узбуђује” (ARISTOTEL 1966: 35). Мада, то није и једини циљ: Аристотел у својим другим списима говори и о етичком и педагошком утицају уметности, као што је раније већ било напоменуто.

<sup>333</sup> Изазивање осећања само је једна од „опасности” песништва на које Платон упозорава, а о њој ће овде највише бити речи јер је у директној вези са аристотеловском концепцијом катарзе као „прочишћења” осећања сажаљења и страха. Друге две „опасности” односе се на удаљавање песничких тврдњи од истине и превелико уживљавање публике које може да јој помути разум.

Платонов ставови према трагедији преиспитани су у студији Томаса Гоулда (Thomas Gould) *Древна расправа између поезије и философије (The Ancient Quarrel Between Poetry and Philosophy, 1990)*, в. (GOULD 1990), а нова перспектива његовог односа према песништву, који се не треба схватити као искључив и негативан, дата је у монографији Рамоне Надаф (Ramona Naddaff) *Протеривање песника: стварање цензуре у Платоновој „Држави” (Exiling the poets: the production of censorship in Plato's 'Republic', 2002)*, в. (NADDAFF 2002).

трагедија не изазива страсти, нити, пак, идеју да нас трагедија преко катарзе нас од њих ослобађа. Трагедија *узбуђује*, вели Аристотел (ARISTOTEL 1966:35), што онда значи да страсти никако нису „смирене” и „пречишћене” у смислу „отклоњене”; оне су и те како присутне, чак интензивирани, само их Аристотел другачије разуме у односу на Платона.

Према аналогiji са гледиштем изнетим у *Политици*, по коме „мелодије које очишћују душу пружају истовремено људима радост и не наносе никакву штету” (ARISTOTEL 1975: 230), можемо закључити да су за Ученика „страсти” при гледању трагедије део уметничког доживљаја, естетичка реакција на рецепцију уметничког дела, те их као такве не треба сматрати штетнима и непожељнима. Напротив, како објашњава у *Поетици*, трагедија пружа уживање, и то само за себе својствену врсту уживања (ARISTOTEL 1966: 21) које се, како смо објаснили, састоји из емоционално-естетске и сазнајно-етичке димензије. Осим тога, кроз аристотеловску концепцију мимесиса и одређивање односа према (уметничкој) истини о којима је раније било речи, јасно је повучена граница између уметности и живота, што значи да су страсти које побуђује уметност друкчије од оних животних. Из тог разлога Милош Ђурић цитира неколико места из Аристотела, уверавајући Платона да се подражавање неће претворити у изједначавање (ЂУРИЋ 1933: 23–24), а што је, како смо били утврдили, загарантовано постојањем естетске дистанце.

У то је уверен и Хамфри Хаус који објашњава како Аристотел категорички одбацује Платонову идеју да су све емоције лоше и да је поезија опасна јер побуђује прекомерне страсти у стварном животу: напротив, Аристотел показује да је поезија важна и неопходна у људском животу, а тиме и у држави (HOUSE 1956: 100). Хаус каже да се осећања, нарочито сажаљење и страх, налазе у основи Аристотеловог етичког учења, јер „има ствари које мудар и добар човек дугује страху”, а „лишити човека било ког дела његове емоционалне способности, значило би начинити га бескорисним етичким кодом без икаквог потенцијала за исконску доброту”.<sup>334</sup> То би значило да трагедијом побуђене страсти утичу позитивно на морал реципијента, што потврђује и Милош Ђурић: теорија о катарзи и читава *Поетика* јесу Аристотелов одговор Платону јер представљају песничтво у позитивном светлу, као извор сазнања које нуди и одређену по(д)уку решавајући, попут философије, „чудноватост

---

<sup>334</sup> “There are things that the good and wise man *ought* to fear. To deprive him of any part of his emotional equipment would be to make him a useless ethical cipher without even the potentiality of goodness” (HOUSE 1956: 102–103).

егзистенције” (ĐURIĆ 1933: 27–32). Наш велики хелениста зато сматра да се „прочишћавање” код Аристотела односи на оплемењивање и учење, на стицање сазнања о људској судбини уопште, на богаћење мудрошћу и тиме учење о животу које нас чини бољима, те он трагедију дефинише као „средство за прочишћавање сазнања и преображавање живота” (Ibid, 39–49). Стога можемо закључити да опасност да ће песништво погрешно васпитати младе чуваре Државе и покварити чак и „одличне људе” (PLATON 2002: 308), која је толико бринула Учитеља, овде не постоји.

Напоследку, наглашавамо да Аристотелово „прочишћавање” афеката не подразумева њихово радикално отклањање. Жунџић то овако резимира: „Укратко, смисао уметничке катарсе као прочишћења није буквално чишћење као пражњење од нечега, већ прочишћење као испуњавање бића вредностима” (ŽUNIĆ 2008: 185). Баш као што примећује Оксенберг Рорти, када чистимо собу, ми је не празнимо, већ је доводимо у ред. Слично се догоди и са емоцијама, наставља ауторка: након што их осетимо и интелектуално обрадимо, способни смо да их уредимо тако да уз помоћ мере и логоса буду усмерене ка психолошкој и грађанској функцији (OKSENBERG RORTY 1992: 14). Због раније изнетих опажања, психолошку функцију можемо прихватити само уколико је у служби сазнајне, што би значило да, како вели Грлић, трагедија прочишћава све наше афекте пружајући нам „могућност објективног увида у вриједност сваког од њих” (GRLIĆ 1974: 72). А она долази управо отуда што трагедија приказује „човека по средини”, као представника свеколиког човечанства. Идеја о „човеку по средини”, као философском идеалу, следи из Аристотелове „реалистичке етике која такође трага за средњим вредностима”, а која посматра човека „као динамичку личност, која је усмерена на делатност у складу са врлином и умом, али никако не потцењујући ни снаге своје чулности и афекта, емоције”, објашњава Петровић (PETROVIĆ 1996: 148). Тако се психолошка функција, коју Оксенберг Рорти одваја од грађанске, заправо с њом удружује.

У том духу, Грлић констатује да је сазнање о нашој сопственој природи важно, не ради самоспознаје и личног психолошког напретка, већ ради учења о људској природи као таквој и сагледавању човековог положаја: трагедија „омогућује да спознамо зло као опће зло, судбинско, иманентно како нашој људској природи, тако и свијету, његовој бити” (GRLIĆ 1974: 74). Стога је аутор у праву када катарзу, уместо платоновским „насилним чишћењем”, назива „оплемењивањем”, прочишћавањем „свих наших осјећаја, реалних и својствених сваком човјеку који се с правом зове човјек” (Ibid, 67).

Ваља ипак нагласити да, иако се трагедија, као и уметност уопште, подухвата озбиљних животних тема, она није „нужно смркнута, мрачна и суморна”, како констатује Жунић. „Уметност”, а тиме и трагедија, „опомиње, узнемирава, али нас истовремено испуњава својим мирним формама, ублажује наш сирови живот и измамљује ‘слободно задовољство’” (ŽUNIĆ 2008: 185). А то је, коначно, њено „прочишћујуће” дејство.

Нешто радикалнији Џонатан Лир (Jonathan Lear) сматра да је Аристотел катарзу користио пре као метафору преко које је објашњавао доживљај трагедије, него као термин који се заиста односи на некакво „очишћење” страсти (LEAR 1992: 315–317). Мада овај аутор одлази у другу теоријску крајност приклонивши се психоаналитичким интерпретацијама,<sup>335</sup> на основу претходне анализе можемо се сложити да је термилошка расправа доиста споредна, с обзиром на то да се иза речи „катарза” крије читав један поетичко-философски концепт чије значење варира у односу на теоријску парадигму у оквиру које се чита чувена Аристотелова дефиниција трагедије. Ми смо стога настојали да заузмемо што неутралнији приступ и приближимо се изворној идеји великог философа тако што смо је тумачили из његове перспективе, кроз његове записе, притом се увек осврћући на историјску и друштвено-културолошку атмосферу древне Хеладе. Стога се нећемо залагати за неко коначно решење и одређено значење термина „катарза” какво су предлагале теоријске поставке кроз историју, већ ћемо радије закључити да ову грчку реч не треба преводити, него је ваља користити у прилагођеном облику – „катарза”, с обзиром на то да се не односи ни на какво „прочишћавање” у строгом смислу те речи, већ у научно-теоријском дискурсу већ столећима служи као метафора која упућује на сложени процес деловања трагедије на публику. А, за разлику од Лира који је одбацио сваку традиционалну интерпретацију (медицинску, етичку, когнитивистичку, дидактичку), ми смо из сваког поменутог тумачења настојали да узмемо макар по комадић смисла који се спојио у коначни мозаик интерпретације.

Стога се наше објашњење катартичког феномена не може строго сврстати под један интерпретацијски кључ, већ пре подразумева читав свежањ. Напослетку, можемо рећи да катарза, у духу структуралних интерпретација, зависи од доброг компоновања радње, односно, од самог склопа догађаја у чијем вршењу учествују ликови који својим

---

<sup>335</sup> Лир, у наставку рада, катарзу означава као „олакшање”, сматрајући притом да је реч о процесу отпуштања емоција „у сигурно окружење” након којег долази утеха јер смо кроз животе ликова већ доживели најгоре и више немамо чега да се бојимо (LEAR 1992: 334–335).

поступцима и судбинама изазивају страх и сажаљење и то за време трајања трагедије, а не само на крају. Тако се испуњава формално-садржинско јединство које омогућава да изворно негативна осећања сажаљења и страха постану уметнички делотворна, што делимично укључује естетицистичку интерпретацију. Ипак, иако трагедија уметнички дотиче реципијента, то није њена једина функција. Како смо свесни да је реч о „миметичкој” илузији, трагедију посматрамо са одређене естетске дистанце која је предуслов за когнитивну функцију, а која не искључује емоционални или, условно и искључиво у контексту уметничке рецепције речено, психолошки одговор. Преко посредног доживљавања емоција сажаљења и страха долази до „разјашњења” које прераста у „просветљење”, јер на примеру индивидуалне судбине лика учимо о универзалном човековом положају, врлини и моралном понашању, као што предлажу етичка тумачења, при чему добијамо одређену поуку и, чак, подуку, као што је сугерисано у дидактичким интерпретацијама. Тако би се, дакле, „прочишћење” осећања односило на њихово преобликовање у уметнички доживљај до кога је дошло посредством уметничке форме, јер се једино таквим уметничким обликовањем страшни и тужни догађаји из митова могу гледати, разумевати и тумачити, чиме онда трагедија остварује свој задатак – пружа сазнања и учи нас моралу, те у споју естетичке и етичке сфере производи уживање које је за њу особито.

Но, сасвим је друго питање да ли је таква интерпретација одржива у читањима француских драма прве половине 20. века које реактуализују митске сијее и могу ли се ти комади сматрати и суштинским, а не само жанровским трансформацијама античке трагедије како их је Женет одредио. Наиме, Лагард и Мишар сматрају да је Жироду, као зачетник модерног француског позоришта у првој половини 20. века, својим драмама настојао да протера трагичност и ослободи човека фаталности, чиме је довео до преображаја аристотеловског концепта катарзе: модерна драма нас, за разлику од античке трагедије, не прочишћује од страсти, већ од трагања за трагичношћу која, према Жиродуовом уверењу, постоји само донде док ми у њу верујемо (LAGARDE&MICHARD 1970: 399). Ова мисао поклапа се са ставом који заузимају Стајнер и други, претходно помињани критичари који не верују да трагедија постоји након 17. века – најпре због тога што је хришћанство понудило веру у искупљење и тако одстранило трагичност, а потом и због тога што се у 20. веку човек одрекао бога и на тај начин иступио из домена трансценденције која је, преко фаталности као регулаторног принципа, управљала античким светом и изазивала трагичност као специфичну визију човековог бивствовања под притиском метафизичког света. Стајнер

чак вели да су Жироду, Кокто, Жид, и други „мањи писци” попут О’Нила и Хофменстала, у драмским реактуализацијама митских сижеа, поступали „обијесно лукаво”:

„Привлачујући Медејино, Агамемноново или Антигонине име драматичар поставља машти засједу. Знаде да ће се те узвишене сјене пробудити у нашем духу заједно с пратећим слиједом асоцијација. Оне пребиру по жицама памћења и шаљу величанствене одјеке. К тому, античка је легенда попут злата што га је претходна умјетност уситнила и учинила податним. За пјесника је пола посла обављено прије него што се дигне завјеса. Публици је прича позната, па нема потребе да он гради уверљив заплет. Може се упутити у смишљање опаких или подругљивих варијација на већ готове теме, којих сама присутност даје трагички тон. Исход може бити тренутачно привлачан; може утјешити или узбудити наше истрошене живце. Али, не може избјећи млакост која обузима сваку крабуљну забаву у освит дана” (STEINER 1979: 219–220).

Према Стајнеру, дакле, „лукавство” модерних француских писаца који реактуализују митске сижее, те спајају старо и ново, није успело јер њихови комади нису трагични у бити и не могу узбудити духове на начин на који је то чинила античка трагедија, те, очито, не могу изазвати катарзу. Је ли немачки критичар у праву и да ли Жироду, а уз њега и остали писци одабраног периода, доиста желе да нас ослободе трагичности као што верују Лагард и Мишар? Шта је идејна суштина, а шта циљ њихових драма и да ли успевају да га остваре? Да ли се комади које је Женет назвао трансформацијама трагедија, мислећи на њихово жанровско одређење, односно, формално уобличење, могу назвати трансформацијама трагедија и у идејном смислу? Је ли катарза доиста изостављена или је, пак, само трансформисана? Ово су само нека од питања на која ће усмеравати анализу која следи. Она ће покушати да одреди је ли катартични ефекат, на начин на који је дефинисан у овом поглављу, присутан у одабраном корпусу из француске драмске књижевности прве половине 20. века, истовремено испитујући функцију реактуализованих митова и одређујући њихова нова значења.



## **II ДЕО: АНАЛИЗА КОРПУСА**

## 6. ЕДИП

„Што ће мени вид  
Кад оку моме миља видјет не бјеше?”

(Софокло, *Краљ Едип*)

„Казнио сам ове очи које ме нису умеле упозорити.”

(Андре Жид, *Едип*)<sup>336</sup>

У *Речнику књижевних митова* Пјера Бринела, у чланку Колет Астје (Colette Astier),<sup>337</sup> читамо да је мит о Едипу јединствен показатељ до које се мере митологија прожима са књижевношћу, јер је он, више од свих других изворних митова, помешан са интерпретацијама из књижевних дела која га обрађују, премда су неки аутори накнадно покушавали да раздвоје некњижевни мит од књижевног (BRUNEL 1994: 1085).<sup>338</sup> Легенда о Едипу припада изгубљеном тебанском циклусу кикличких епопеја,

---

<sup>336</sup> « J'ai châtîé ces yeux qui n'avaient point su m'avertir » (GIDE 1958).

<sup>337</sup> Овај чланак у Бринеловом *Речнику* представља сажетак погледа на историју књижевног мита о Едипу које је Колет Астје изнела двадесет година раније, у студији *Мит о Едипу (Le Mythe d'Œdipe, 1974)*. Због тога ћемо два извора читати паралелно, а цитирати селективно.

<sup>338</sup> Колет Астје упућује на дела класичних филолога Мари Делкур (Marie Delcourt) – *Едип или Легенда о освајачу (Œdipe ou La Légende de Conquérant, 1944)*, (в. DELCOURT 1944), и Кароља Керењија (Károly Kerényi) – *Увод у мит о Едипу (Introduction à Œdipus, 1971)*, премда она залазе у поље психоанализе, те изворни мит не представљају у сасвим неутралном окружењу. Штавише, у библиографским претрагама нисмо пронашли поменуто Керењијево дело под тим насловом и годином издања, већ се као једина студија о Едипу овог аутора појављује књига *Едипове варијације: студија из књижевности и психоанализе (Œdipus variations: Studies in Literature and Psychoanalysis)* из 1991. године, написана у коауторству са Џејмсом Хилманом (James Hillman) (в. KERÉNYI, HILLMAN 1991).

Покушај да пронађе изворну варијанту мита анализирајући све познате варијације, а нарочито драмске обраде кроз историју светске књижевности, начинио је Жак Шерер (Jacques Scherer) у студији *Едипове драматургије (Dramaturgies d'Œdipe, 1987)*, премда је, противно сопственој интенцији, оставио простор за накнадна психоаналитичка „дописивања” изворној причи (в. SCHERER 1987). Осим тога, упоредивши Шереров покушај са изванредном и садржински пуном студијом *Антигоне (Antigones, 1984)* Џорџа Стајнера, Мајкл Андресон (Michael Anderson), у критичком приказу, просуђује да оно није одвише успешно: за разлику од Стајнеровог објективног и филолошког приступа, Шерер више нагиње личном и психоаналитичком, избегавајући да помене и анализира неке од важних драмских реактуализација мита о Едипу (в. ANDERSON 1989: 186–189).

Најзначајнији допринос бављења митом и његовим књижевним обрадама кроз критику психоаналитичких теорија о Едиповом комплексу које је поставио Фројд, а које су удалиле мит од изворног значења и контекста, даје француски коауторски двојац Жан-Пјер Вернан и Пјер Видал-Наке, у студији *Едип и његови митови (Œdipe et ses mythes, 1986)*, сачињеној од делова двотомне студије *Мит и трагедија у античкој Грчкој* (в. VERNANT, VIDAL-NAQUET 2006).

У филолошком духу, ваља пренети кратко и мудро опажање Сретена Марића, изнето у студији *О трагедији*, које затвара све потенцијалне расправе о Едиповом комплексу: „Сви су хеленисти (а, уосталом, и Фројд, ако не и сви психоаналитичари) сложни у томе да Едип из Софокловог *Краља Едипа* није имао ни труни свог ‘комплекса’. Оца кога је убио никад од рођења није видео, мајку коју је обљубио такође. Он није никад имао прилике да учини оно што је, по Фројду, неопходно за искристалисање реченог комплекса: да фиксира своје либидинозне жеље на мајку Јокасту и да осети љубомору према оцу Лају. Човек кога је убио и жена с којом је спавао били су за њега странци. Едип је без свог комплекса” (MARIĆ 2008: 11). То је касније увидео и сâм Фројд, преноси Марић који се у

пише Ролан Дерш (Roland Derche), у књизи *Четири песничка мита (Quatre mythes poétiques, 1962)*, а обрађена је у песмама *Тебауда*, која је приписивана Хомеру, и *Едиподија*, која вероватно припада Кинетону из Лакадемона који је живео у 8. веку старе ере (DERCHE 1962: 9). Прве сачуване књижевне записе о Едипу налазимо још код Хомера, тврди група аутора *Енциклопедије књижевних јунака (Энциклопедия литературных героев, 1998)* који у *Илијади* и *Одисеји* препознају одјеке древних епских песама о овом грчком јунаку (STRAHORSKI 2013: 205); Астје прецизира да је реч о IV и XI спеву (BRUNEL 1994: 1086).

Милош Ђурић, у Регистру имена са објашњењима и напоменама, на крају свог превода Аристотелове *Песничке ументости*, бележи да је сâм трагички чин, чији се траг налази у причама многих народа, био обрађен већ у старом кикличком епу *Едиподији*, а да су га касније преузели старогрчки трагичари, премда већина њихових дела није остала сачувана (ЂURIĆ 1966: 52). Стога, под Едиповим именом у *Енциклопедији књижевних јунака*, налазимо и ове четири одреднице: „1) јунак Софоклових трагедија *Краљ Едип* (430–425. пре н. е.) и *Едип на Колону* (405, изведена 401. после пишчеве смрти)”; „2) јунак трагедије Л. Анеја Сенеке *Едип* (?60. н. е.)”; „3) јунак Волтерове трагедије *Едип* (1718)”; „4) јунак трагедије В. А. Озерова *Едип у Атини* (1804)” (STRAHORSKI 2013: 206–209). Сва поменута књижевна дела садрже различите варијанте надалеко познатог мита о Едипу који носи једну од несумњиво најокрутнијих и најтрагичнијих прича грчке митологије. Присетимо се њених појединости.

## 6. 1. Од изворног до књижевног мита

Име Едип (негде: Ојдип), које дословно значи „са отеченим стопалима”, већ вековима упућује на „несрећног тебанског краља који је у незнању убио оца и оженио се својом мајком” (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 127), како га описује *Речник грчке и римске митологије* (1979). Судаћи по изворима, Едипова трагична судбина била је позната и пре његовог рођења: када се тебански краљ Лај обратио пророчишту у Делфима да му објасни због чега нема деце, сазнао је да би дете које би му родила краљица Јокаста<sup>339</sup> постало његов убица.<sup>340</sup> Како се Лај због тога

---

наставку поглавља обрачунава са његовим следбеницима (Ibid, 11–31). Но, трајна је штета коју је психоанализа оставила на читања старогрчких трагедија и каснијих драмских реинтерпретација мита.

<sup>339</sup> Аполодор је, у најстаријој сачуваној збирци митова, забележио да је према неким Лај био ожењен Епикастом (APOLODOR 2004: 95).

отуђио од Јокасте, Роберт Гревс (Robert Graves), у *Грчким митовима* (*The Greek Myths*, 1955), вели да је краљица остала трудна тако што је напила мужа и на тај начин га намамила у своје наручје (GREVS 1995: 321). Речник наводи да се краљ сâм приближио супрузи или у пијанству или свладан пожудом (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 127). Девет месеци касније, када се дете родило, Лај му је „пробушио глежњеве копчама” (APOLODOR 2004: 96), „пробо стопала иглом, свезао их једно уз друго” (GREVS 1995: 321), односно, „сапео и пробоо глежњеве” (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 127), и затим га „оставио на Гори Китајрон” (GREVS 1995: 321), односно, „дао неком пастиру да га тако осакаћеног остави на Китерону” (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 127).

Према Гревсу, суђаје су се смиловале над Едипом, те га је пронашао коринтски пастир који га је одвео у своју домовину где су га усвојили краљ Полиб и краљица Перибоја (чешће: Меропа) (GREVS 1995: 321), а Речник наводи да се сâм тебански пастир смиловао над дечаком и предао га коринтским чуварима краљевског стада који су га потом однели краљу Полибу да га усвоји (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 127), док код Аполдора стоји да су коринтски говедари сами пронашли несрећног дечака и предали га краљици Перибоји, Полибовој жени (APOLODOR 2004: 96).<sup>341</sup>

Жоел Шмит (Joël Schmidt), у *Речнику грчке и римске митологије* (*Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, 1998), пише да је Јокаста била та која је, страхујући од казне јер је прекршила упозорење са Делфа, сапела Едипа и оставила га на Китерону где су га пронашли коринтски чобани и предали своме краљу (SCHMIDT 2005: 138). А Гревс наводи и варијанту по којој Лај Едипа није оставио у гори, већ га је ставио у ковчежић и спустио у море које га је однело до обале Сикиона. Тамо је, надгледајући дворске праље, била краљица Перибоја која је дечака узела из ковчега и сакрила у трску, одглумивши да су је спопали порођајни болови. Како су праље биле заузете

---

<sup>340</sup> Проклетство које прати Лаја последица је тога што је он злоупотребио Пелопово гостопримство, пише у *Речнику грчке и римске митологије*: Лај се, када је протеран из Тебе пре него што је преузео престо, склонио у Елиду, где га је срдечно прихватио Пелоп и поверио му задатак да његовог сина Хрисипа научи да управља колима. Међутим, Лај се тако страсно заљубио у лепог дечака да га је отео. Пелоп је тада проклео Лаја или да остане без потомства, или да погине од руке сопственог сина (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 223).

Иначе, Лај је син Лабдака, родоначелника Лабдацида који порекло води од краља Кадма, оснивача Тебе.

<sup>341</sup> Док извори углавном наводе да су пастири били ти који су онеспособљеном дечаку дали име Едип, Аполдор пише да му је име наденула Перибоја након што му је излечила глежњеве (APOLODOR 2004: 96).

радом, успела је да их убеди да се наводно породила, премда је Полибу признала истину. Но, он је, дуго жалећи што је без деце, радо пристао да дечака одгоји као сопственог сина (GREVS 1995: 321).

Едип је одрастао не знајући за своје право порекло, али је у њега посумњао након што су га вршњаци задиркивали да је усвојен, из зависти јер их је превазилазио по снази (APOLODOR 2004: 96). Гревс пише да му се, конкретно, један млади Коринћанин наругао што нимало не личи на своје родитеље (GREVS 1995: 321), док у Речнику стоји да му је неки Коринћанин, у пијанству или из зависти, директно пребацио да није краљев син већ нахоче (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 127), а Шмит просто записује да је Едип од једног младића чуо да је пронађен као дете (SCHMIDT 2005: 138). Услед пробуђених сумњи, Едип одлази на Делфе да сазна истину о свом пореклу, али тамо не добија никакве информације, већ само упозорење да ће убити оца и оженити се мајком. Како младић сматра да су му посвојени родитељи и биолошки, одлучује да се не врати у Коринт (GREVS 1995: 321; SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 127; SCHMIDT 2005: 138), премда Аполдор вели да му је то наредио Бог (APOLODOR 2004: 96), вероватно циљајући на Аполона.

Према Гревсу, враћајући се пешице са пророчишта, у уском кланцу између Делфа и Даулиде,<sup>342</sup> Едип среће кочију краља Лаја са којом не успева да се мимоиђе. Лај му наређује да се склони са пута и тако пропусти бољег од себе, што овај одбија говорећи да не зна бољег од богова и својих родитеља, те увређени краљ наређује кочијашу Полифонту да несметано продужи. При томе је један од точкава Лајеве кочије пригњечио Едипово стопало, те је овај, разљућен, убио кочијаша копљем, а краља збацио из кочије пред коње који су га, сапетљаног, на смрт прегазили (GREVS 1995: 321). Аполдор је забележио да је и Едип био у кочији док је путовао кроз Фокиду, али да се разљутио јер му је Полифант убио једног коња када није хтео да се склони пред Лајем, па потом убио и кочијаша и краља (APOLODOR 2004: 96). Код Шмита нема много појединости о злочину, тек стоји да је Едип, не знајући да му је Лај отац, ушао са њим у расправу када се враћао са Делфа и убио га пресекавши му узде на колима; тако је испунио први део пророчанства (SCHMIDT 2005: 138). Речник даје нешто другачију варијанту: до сусрета је дошло у Фокиди, у кланцу где се укрштају путеви из Тулиде, Тебе и Делфа, када је Полифонт или Полипет, Лајев гласник,

---

<sup>342</sup> Речник наводи и верзију по којој је Едип срео и убио Лаја пре него што је стигао у Делфе, те је знао да му пророчиште неће дати никакав одговор јер има руке упрљане крвљу. Због тога се вратио у Коринт, да би тек касније сазнао каква га судбина чека (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 127).

наредио младићу да се склони спута. Овога је то разбеснело, па је ударио гласника, а њега је, док је пролазио поред кола, Лај заузврат ошинуо бичем. Обузет гневом, Едип је краља усмртио ударцем штапа, а потом је побио и све његове пратиоце, осим једног који је успео да умакне у Тебу (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 127).

Пут је и Едипа даље одвео до Тебе, где га је на улазу у град сачекала Сфинга, чудовиште са лицем жене, телом, ногама и репом лава, а крилима птице (APOLODOR 2004: 96).<sup>343</sup> Она је већ неко време угрожавала Тебанце боравећи на једној стени у близини града одакле је пролазницима постављала загонетку, убијајући притом сваког ко на њу није умео одговорити: „Шта је то – има један глас, а може бити четвороножно, и двоножно и треножно?” (Ibid), тј. „Које живо биће, са само једним гласом, има некад две ноге, некад три, каткад четири, а најслабије је кад их има највише?” (GREVS 1995: 322), односно, „Које биће иде на две, три и четири ноге, а најслабије је кад иде на три?” или „Које створење хода ујутру на четири, у подне на две, увече на три ноге?” (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 128).<sup>344</sup> Сви извори наводе да је тек Едип дао тачан одговор, рекавши да је то биће човек,<sup>345</sup> због чега се Сфинга убила бацивши са стене. Као награду што је спасио град, Едип је добио руку Лајеве удовице Јокасте и тебански престо. Тако је младић, у потпуном незнању, испунио и други део пророчанства оженивши се својом мајком, појашњава Шмит, а из те инцестуозне везе изродило се четворо деце: Етеокле, Полиник, Антигона и Исмена (SCHMIDT 2005: 138).

Аполдор кратко наводи да се, након што је истина откривена, Јокаста обесила, а да је Едип, ослепивши сам себе, протеран из Тебе, проклињући синове што му нису помогли (APOLODOR 2004: 97).<sup>346</sup> Једнако концизан је и Шмит (SCHMIDT 2005: 139),

---

<sup>343</sup> Гревс бележи да је Сфингу послала Хера као казну што је Лај отео Хрисипа из Писе (GREVS 1995: 322), а у Речнику, поред ове, налазимо и варијанту по којој је Ареј послао Сфингу Тебанцима да би се осветио што му је Кадмо, оснивач града, убио сина (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 128).

<sup>344</sup> Аполдор, Гревс и коаутори *Речника грчке и римске митологије* помињу да је Сфинга убила и Хемона, Креонтовог сина (APOLODOR 2004: 97; GREVS 1995: 322; SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 128), иако ће се он појавити у наставку митске приче као вереник Антигоне, Едипове и Јокастине кћери.

<sup>345</sup> Док не прохода, човек пузи, тј. „хода на четири ноге”, потом стаје на своје две ноге, да би пред крај живота, када остари, добио и „трећу ногу”, односно, штап о који се ослања при ходу.

<sup>346</sup> Едип је, према Гревсу, Етеокла и Полиника проклео јер су га увредили пославши му недостојно парче жртвене животиње – бут, уместо краљевску плећку (GREVS 1995: 323–324). Речник наводи да су Едипови синови, према неким, отац затворили у палату због превелике срамоте и преотели му власт, те да их је он због тога проклео (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 128). Проклета браћа ће један другог усмртили у борби за престо, а њихов сукоб и борба предмет су Есхилове трагедије *Седморица против Тебе* и Еурипидових *Феничанки*. Код Еурипида Јокаста умире тако што себи одузме живот над телима мртвих синова, а ту верзију мита помиње и Речник (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 129).

док други аутори детаљишу о ономе што је претходило: након много година срећне владавине, Тебом почињу да владају куга и глад, те краљ Едип шаље Јокастиног брата Креонта на Делфе како би сазнао шта треба да ураде да би богови спасили град. Креонт долази са поруком да се убица краља Лаја мора пронаћи и казнити, због чега Едип наређује да се злочинац пронађе и проклиње га да целог живота буде несрећник и изгнаник кога нико неће примити у дом, при чему је, у ствари, проклео сам себе. Слепи пророк Тиресија<sup>347</sup> ће открити Едипу да је он сâм Лајев убица, а да је истовремено син тог истог краља и његове удовице која је потом постала његова жена (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 128).

Речник наводи да је Едип најпре сумњао у истинитост Тиресијиних тврдњи, верујући да је у завери са Креонтом како би се овај домогао престола, али да је потврду о свом пореклу добио након што је стари Лајев пастир посведочио да Лајевог и Јокастиног сина није оставио на Китерону, већ да га је предао Полибовим људима. У исто време, из Коринта стиже вест да је Полиб умро и да Едип треба да наследи престо, иако није Полибов биолошки син. Све је ово допринело да Едип коначно увиди страшну истину због које ће се Јокаста убрзо обесити, а он ће, над њеним беживотним телом, златном иглом коју је извукао из њене хаљине, себи пробости зенице да не би гледао своја страшна дела (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 128).<sup>348</sup> Готово идентичну верзију наводи Гревс, с том разликом што је вест о Полибовој смрти стигла у писму које је краљица Перибоја послала Едипу како би га обавестила да је он њихов усвојени син (GREVS 1995: 323).

Слепи Едип напушта Тебу јер га је Креонт, Јокастин брат и нови тебански краљ, одатле протерао. Он ће годинама лутати по земљи праћен верном ћерком Антигоном, да би најзад стигао на Колон у Атици где су га ериније усмртиле у свом светом гају. Тесеј га је сахранио у храму Свечаних у Атини, а Антигона га је достојно ожалила (GREVS 1995: 324).<sup>349</sup> Слично читамо и код Аполдора (APOLODOR 2004: 97), док

---

<sup>347</sup> Гревс бележи да је Тиресију ослепила богиња Атина јер ју је случајно видео како се купа, али да је, дирнута молбама његове мајке, из свог штита узела змију Ерихтонију заповедивши јој: „Очисти уши Тиресији својим језиком, тако да може да чује и разуме језик пророчких птица” (GREVS 1995: 322). Но, аутор помиње и верзију у којој је Тиресију ослепила Хера јер је у једној њеној расправи са Зевсом стао на његову страну, али да га је врховни бог утешио тако што му је дао унутрашњи вид и продужио живот на седам поколења (Ibid, 323).

<sup>348</sup> Сретен Марић, пак, наводи да у првобитној легенди о Едипу нема ни помена о оваквом самокажњавању, већ да га је Софокло измислио и увео кроз сопствену трагичку обраду мита (MARIĆ 2008: 10).

<sup>349</sup> У *Речнику грчке и римске митологије* пише да се Едипу и Антигони на Колону придружила и Исмена која је обавестила оца о сукобу Етеокла и Полиника и пренела поруку да је пророчиште у Делфима казало да ће у борби победити онај брат на чијој страни буде Едип. Стога су браћа затражила

Шмит додаје да је Едип постао заштитник Атињана јер га је Тесеј једини прихватио и сахранио са почастима, те да је његов гроб постао свето место у Атини (SCHMIDT 2005: 139). Овој верзији наклоњенији је и Речник у коме читамо да је Едип Тезеју показао место са кога ће напустити овај свет и које ће убудуће штитити Атину, а да је онда пред Тезејевим очима нестало: „у гају еуменида, он се преобразио у хероја” (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 129). Френсис Фергасон, у *Суштини позоришта*, овако сумира Едипов крај: након што ослепи себе и оде у изгнанство, он „постаје нека врста свете реликвије, као мошти; опасан је али ‘добар лек’ за заједницу у којој се налази. Умире најзад у Атини, у врту посвећеном еуменидама, женским божанствима плодности и моћи” (FERGASON 1970: 33).

Но, аутор примећује да мит, који обухвата неколико генерација, има много наративног материјала, те да не можемо тачно знати које је варијанте приче употребио Софокло: „Митови имају то својство да стварају цело потомство разрада и варијаната. Они су тако сугестивни и изгледа да кажу тако много, а ипак тајанствено, да се ум не може задовољити било којом појединачном формом, већ мора да додаје, тумачи или упрошћава – да своди на појмове схватљиве разуму” (FERGASON 1970: 33–34). Колет Астје, у студији *Мит о Едипу*, појашњава да тако Софоклова трагедија, обрађујући питање Едипове судбине, усмерава мит на три искуствене осе које се тичу: 1) краљевања, мада оно, поред политичке моћи, подразумева и друштвену одговорност и ширу аутономију одраслог човека; 2) зависности или независности гледе пророчанства (што, додајмо, подразумева и заузимање специфичног става према трансценденцији уопште); 3) зависности или независности у односу на породицу (ASTIER 1974: 28–34).<sup>350</sup>

Дерш помиње да, према модерним социолошким тумачењима,<sup>351</sup> митска прича кроз парицид симболизује политичко убиство – краља усмрћује његов следбеник на трону, док родоскрвна веза са мајком представља пакт човека са Земљом која га храни

---

подршку од оца, али их је овај, уместо да им помогне, проклео рекавши да ће један другог убити у двобоју (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 129).

<sup>350</sup> У контексту породичних односа у фамилији Лабдацида, треба поменути да су нарочито необична модерна читања мита и његових драмских обрада која настоје да рехабилитују Јокастин лик иако он, у светлу у каквом га је представила традиција, а нарочито Софокло, и не треба рехабилитацију. Том се темом, кроз анализу француских драмских реактуализација мита из 20. века, бави Александар Готје (Alexandre Gauthier), у докторату насловљеном (*Les réécritures de Jocaste ou la paradoxale réhabilitation d'une « mère coupable »*), в. (GAUTHIER 2009).

<sup>351</sup> Поред социологије и раније поменуте психоанализе, мит о Едипу присутан је и у другим друштвенохуманистичким наукама, попут антропологије, науке о књижевности, философије и др., о чему пише Колет Астје у поглављу „Од књижевности до хуманистичких наука”, в. (ASTIER 1974: 161–190).



(DERCHE 1962 : 10–11). Међутим, чини се да су стара тумачења много јаснија и прихватљивија: Дерш бележи да су Хелени у несрећама Лаја и његових потомака видели проклетство и освету богова, а, у конкретном Едиповом случају, препознавали су свемогућу силу фаталности којој човек не може да побегне упркос свим напорима, али и божју казну која стиже горде људе који прекорачују меру (односно, остварују *hybris*); на тај начин су трагичке обраде мита преносиле моралне и религијске концепте старих Грка (Ibid, 11).

Ето због чега Фергасон с правом констатује да је Софокло очувао „сугестивну тајну мита о Едипу”, притом је приказујући „у савршено јединственој драмској форми” (FERGASON 1970: 34). С тим у вези, Астје примећује да је старогрчки трагичар одабраним деловима Едипове биографије, које је интегрисао у своје трагедије, дао „књижевну структуру” (« structure littéraire ») коју ће користити генерације потоњих драматурга, примећује Астје (BRUNEL 1994: 1087). Таква структура подразумева да је трагедиограф митској причи пружио извесну форму и значење, а, нарочито, „карактер нужности” (« caractère de nécessité ») и логику развоја радње (Ibid). Због тога не чуди што је Аристотел, како нас подсећа *Енциклопедија књижевних јунака*, трагедију *Краљ Едип* сматрао најбољом трагедијом икад написаном, а лик Едипа „најпотпунијим оваплоћењем трагичког карактера” (STRAHORSKI 2013: 207). С тим је сагласан и Милош Ђурић који вели да Аристотел управо из ове Софоклове драме вади толико примера за теорију трагедије; „јамачно ниједан песник није тај предмет обрадио тако уметнички као Софокле” (ЂУРИЋ 1966: 53).

У том светлу, треба разумети да Астје, рекавши да је Софокло „од Едипове биографије створио једну судбину”,<sup>352</sup> циља на то да је сама природа трагедије, која је заснована на (углавном) наследној трагичности и фаталности, од Едиповог случаја створила општи пример судбинске неминовности. Тако, премда крајње специфична, Едипова прича указује на универзалност људског положаја и његову потчињеност вишем поретку ствари. Због тога, вековима касније, остаје привлачна и актуална. Фергасон зато и записује да је Софоклов *Краљ Едип* нарочиту пажњу добио након Софокла и задржао је до данас јер је драма била „подражавана, поновно писана и тумачена у многим генерацијама, не само драматичара већ и моралиста, психолога, историчара и других истраживача људске природе и судбине” (FERGASON 1970: 31). Стога амерички професор закључује да је Софоклова драма архетип, премда

---

<sup>352</sup> « De la biographie d'Édipe, il fit un destin » (BRUNEL 1994: 1087).

предочавајући да постоје два главна, међусобно супротна интерпретативна правца за тумачење ове трагедије – Расинов неокласични приступ и Ничеов рационалистички. На њима се, углавном, заснивају све потоње интерпретације, мада се у 20. веку појављује и трећи правац утемељен на ритуалном приступу миту (Ibid, 31–32).

После затишја у врменима након грчке и римске епохе,<sup>353</sup> интересовање за овај мит изнова је пробудила ренесанса. Након препорода античке књижевности, Ђурић наводи да су, по угледу на Италијане, Французи попут Жана Превоа (Jean Prévost) 1605. године и Николе де Сен-Марта (Nicolas de Saint-Marte) 1614, показали велико интересовање за Едипову судбину (ЂУРИЋ 1966: 53). Шмит, пак, вели да је Едип у 16. веку враћен у позориште, премда као прво значајно дело француске драмске књижевности наводи Корнејевог *Едина* из класицистичког 17. века, тачније, из 1659. године (SCHMIDT 2005: 139).<sup>354</sup> Међутим, аутор сматра да Корнеј због строгоће песничког израза и поетичких начела није успео да пренесе окрутност мита. Штавише, он констатује како је Корнеј кроз драму представио расправу између јансениста и језуита, заузимајући страну слободног арбитра оличену кроз лик Тезеја (Ibid). О Корнејевом *Едипу* изјаснио се и Деметриос Пантелодимос, у раду „Лабдакови потомци у драмском стваралаштву Жана Коктоа”, рекавши да је Корнеј кроз ту трагедију представио навике и обичаје свог времена, али и проблем слободне воље (PANTELODIMOS 1996: 280).

Наредна значајна реактуализација мита о Едипу у француској драмској књижевности била је Волтерова драма *Едип* која се појавила се у доба просветитељства, тачније, 1718. године. Пантелодимос сматра да је Волтер свој први комад, иако пун философских алузија, написао тако да подилази публици слабијег уметничког укуса, те му је донео прижељкивану славу (PANTELODIMOS 1996 : 280). Фергасон сматра да је Волтер, у духу философије свога доба, покушавао да мит схвати

---

<sup>353</sup> Из римске књижевности нарочито треба поменути Сенекину трагедију *Едип*.

А детаљан преглед и појашњења најзначајнијих реактуализација мита о Едипу у светској књижевности након антике, даје Колет Астје, у студији *Мит о Едипу*, у оквиру поглавља „Едиповске судбине: Едип након Софокла” (« Destinées œdipiennes : Œdipe après Sophocle » ), в. (ASTIER 1974 : 84–142).

<sup>354</sup> Реактуализације мита о Едипу у француском позоришту пре Корнеја наводи Неда Сиами (Neda Siami) у докторској дисертацији *Мит о Едипу и његове метаморфозе у француском позоришту од 17. до 20. века које у наслову носе име мита (Le Mythe d'Œdipe et ses métamorphoses dans le théâtre français du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle portant dans leur titre le nom du mythe)*, (SIAMI 2016: 22–24). На том је путу претходно била и докторска теза Мицутаке Одагирија (Mitsutaka Odagiri) *Мит о Едипу у француском позоришту од 16. века до наших дана (Le mythe d'Œdipe dans le théâtre français du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours)*, написана под менторством Пјера Бринела (в. ODAGIRI 1998). Она је 2001. године објављена као студија под насловом *Палимпсестни записи или француске театрализације мита о Едипу (Écritures palimpsestes ou les théâtralisations françaises du mythe d'Œdipe)*, мада је наишла на претежно негативан суд стручних читалаца.

као причу о просвећеној слободној вољи, те да његова драма преноси борбу између „снажног и правичног Едипа и пакосних и врло људских богова, помаганих и подстицаних од поквареног Тиресије” (FERGASON 1970: 35). Волтер од своје драме тако ствара „антирелигиозну расправу са јасним моралним закључком који задовољава потребе дискурзивног интелекта”, закључује драмски критичар (Ibid). Након њега, драмску адаптацију мита пише Антоан Удар де ла Мот (Antoine Houdar de la Motte), бележи Ђурић, у којој аутор подвргава оштрој критици стих у дотадашњој француској трагедији, те свог *Едипа* пише у прози што ће, како примећује наш славни хелениста, оставити велики утицај на даљи развој трагедије (ЂУРИЋ 1966: 53).<sup>355</sup>

Деветнаести век је, под окриљем симболистичког позоришта, изнедрио драму *Едип и Сфинга* (*Edipus et le Sphinx*) Жозефена Пеладана,<sup>356</sup> за коју, према наводима Неде Саиами, постоје две верзије: она оригинална, објављена 1897, и њена скраћена, много познатија варијанта из 1903. године (SIAMI 2016: 63). Колет Астје сматра да је Пеладан њоме показао како конфликт човека и бога, који се манифестује кроз сукоб добра и зла, понекад може да буде разрешен захваљујући божјој великодушности (BRUNEL 1994: 1090). Тако је, због израженог уплива хришћанства, мит о Едипу престао бити трагичан.<sup>357</sup> Тиме је отворен пут много слободнијем приступу миту какав ће заузети 20. век. Он се огледа и у теоријским коментарима које дају Хелдерлин, Хегел или Фројд, наводи Астје, али и у банализацији и пародији које су све присутније у књижевној пракси, почев од Жида и Коктоа.<sup>358</sup> У модерним обрадама, Едип показује недоследност у карактеру и недовољну жељу да сазна истину, а чини се да, због тога што му неки писци одвише лако умањују кривицу, престаје бити трагички херој растрзан између закона и безакоња, могућег и немогућег, човека и бога, закључује ауторка (Ibid, 1088–1089). Но, без обзира на то да ли га сматрали херојем или не, Едип

---

<sup>355</sup> Но, Колет Астје, у студији *Мит о Едипу*, бележи да је Удар де ла Мот објавио две реактуализације мита о Едипу: једну у прози 1730. године, на коју реферише Ђурић, и једну у стиху, и то у класичарском александринцу, 1765. (ASTIER 1974 : 107).

<sup>356</sup> Овај аутор објављује и под псеудонимом Сар Пеладан (Sâr Péladan).

<sup>357</sup> На Пеладана се на идејном плану угледао и аустријски писац Хуго вон Хофманстал (Hugo von Hofmannsthal), који је 1905. године објавио драму истоименог наслова. Од важнијих реактуализација мита о Едипу у светској књижевности ваља поменути и драму Т. С. Елиота *Старији државник* (*The Elder Statesman*, 1959), а више о овим и другим рекатуализацијама у чланку Колет Астје (в. BRUNEL 1994: 1085–1094).

<sup>358</sup> О десакрализацији мита и ироничном приступу који ће у француску драмску књижевност увести Жид са *Едипом* (1930) и Кокто са *Пакленом машином* (1934), а који је у немачку још раније увео Платен (August von Platen) комедијом *Романтичарски Едип* (*Der romantische Ödipus*, 1828), Астје пише у *Миту о Едипу*, в. (ASTIER 1974 : 108–115).

је до данас остао „онај Едип”, како вели Колет Астје, у студији *Mit o Edipy*.<sup>359</sup> Ауторка тиме наглашава колико је мит популаран, али истиче и чињеницу да, како примећује, несреће древног тебанског краља дирају срж модерног бића (ASTIER 1974: 5).

## 6. 2. Едип у француској драми прве половине 20. века

Покушај да Едипу врати херојску величину начинио је француски писац Анри Геон у драми *Едип или сумрак богова* из 1938. године, али га је, парадоксално, начинио хришћанским мучеником.<sup>360</sup> Астје бележи да је Геон приступио миту о Едипу са озбиљношћу с каквом се приступа страницама из Библије, и сматра да је писац искористио трагички израз само како би представио проблеме хришћанске религије (ASTIER 1974: 105).<sup>361</sup> Сличног је мишљења и Лео Ејлин који сматра да је Геон приказао Едипа као паганина незадовољаног боговима сопствене религије, а који се, кроз процес самооткривања, постепено припрема за Бога који тек треба да дође (AYLEN 1964: 316). Премда критичар у извесној мери указује на вредност комада, убрзо закључује да он засигурно није Геоново најбоље дело (Ibid, 318).

Геонова драма, која је данас заборављена, те ју је практично немогуће наћи у продаји или у библиотечким фондovima, представља христинизацију античког мита која је заснована на Библији и делима Светог Павла, читамо у једном од ретких радова посвећених Геоновој драми. У раду „*Едип или сумрак богова* Анрија Геона у светлу (не)познатог бога Светог Павла” (« *Edipe ou le crépuscule des dieux d’Henri Ghéon à la lumière du Dieu (in)connu de saint Paul* »), Џемс Дофине (James Dauphiné) пише и то да је Геонова „трагедија у четири чина и пет слика” (« *tragédie en quatre actes et cinq*

---

<sup>359</sup> Астје француској варијанти Едиповог имена додаје одређени члан « le »: „Едип, или како га данас радо називамо – ‘тај Едип’” / « *Edipe, ou comme on le dit si volontiers aujourd’hui ‘L’Edipe’* » (ASTIER 1974 : 5).

<sup>360</sup> Мит о Едипу је, пре Геоновог комада, у драми Сен-Жоржа де Буелјеа *Едип, тебански краљ* из 1919. године, подлегао извесној христинизацији. Наиме, Герен, који ову драму означава као превод–адаптацију из периода „лажних античких драма” и „заменских класичних трагедија” (в. поглавље 4), појашњава да Буелје у предговору напомиње како није изнова написао Софоклову трагедију, али да је ипак задржао потпуну слободу у адаптацији. Та слобода се, између осталог, огледа у следећем: повећао је број ликова, радња се, у зависности од епизода, дешава на чак тринаест различитих места од Коринта до Тебе, комад поприма фарсични, водвиљски, драмски и трагични тон, гомила замењује хор, а стих је осмерац. Осим тога, због језика на коме је написан, комад оставља утисак да је радњом смештен у средњи век, те је стога извођен као средњовековна мистерија (GUÉRIN 2016: 182).

<sup>361</sup> Астје, у чланку „Едип” у Бринеловом *Речнику књижевних митова*, на неколико места тек успутно помиње ову драму као једну од драмских реактуализација мита, али не залази у дубљу анализу (BRUNEL 1994: 1085–1094). Но, ауторка ипак кратко помиње да је Геон у митској причи пронашао алегорију за тријумф божје милости над грехом, али и слику могућег опроштаја грехова која се назире у *Едипу на Колону* (Ibid, 1090).

tableaux ») наишла на скроман пријем како код публике, тако и код критике која јој је посвећивала ретке анализе и кратке параграфе, а ни данас не завређује више пажње чак ни у академским круговима (DAUPHINÉ 2012: 283–284).

Много запаженије и за историју књижевности значајније драматизације мита о Едипу, у другој четвртини 20. века, даће Жан Кокто и Андре Жид. Кокто се у неколико наврата враћао овој причи, најпре 1927. године када је написао драму *Краљ Едип*, као „слободну адаптацију” истоимене Софоклове трагедије.<sup>362</sup> Герен напомиње да је овај комад настао на основу либрета који је писац био написао за ораториј *Цар Едип* из исте године, на музику Игора Стравинског; Коктоов либрето преведен је на латински, а аутор је, користећи тај сажети превод, „изнова написао” Софоклову трагедију (GUÉRIN 2016: 202). Због тога је у предговору за *Краља Едипа* Кокто и забележио: „Извлачим га из првобитног ораторијума на латинском *Цар Едип*, који је настао у сарадњи са Игором Стравинским”.<sup>363</sup>

*Краљ Едип* је пример Коктоове технике „концизије” (« concision »), која је, како објашњава Жерар Женет у *Палимпсестима*, претходно примењена на Софоклову *Антигону* и Шекспирову трагедију *Ромео и Јулија* (GENETTE 1982: 375\*). И Пјер Дибур (Pierre Dubourg), у студији *Драматургија Жана Коктоа* (*Dramaturgie de Jean Cocteau*, 1954), управо три поменуте драме групише у тематску целину Коктоових првих превода и адаптација грчких трагедија (DUBOURG 1954: 29–31). Исто чини и Тони Андрус (Toni Andrus), у раду „Повратак Едипу: Коктоова поезија поторишта” (“*Œdipus revisited: Cocteau’s poésie du théâtre*”), забележивши да је производ Коктоовог проседеа „скелетна верзија оригиналног ремек-дела” (“a skeletal version of the original masterpiece”), коју аутор ствара како би вратио свежину и сјај старим трагедијама. А тај поступак подразумева да писац скрати изворни текст како би истакао његову поетску снагу коју ће, потом, употпунити низом различитих сценских ефеката (ANDRUS 1975: 722).

Но, док строги и суви стил којем тежи Кокто штети адаптацији *Ромео и Јулије*, јер Шекспирову драму лишава лирских украса по којима је специфична, он, сасвим супротно, годи Софокловим текстовима који су по природи стилски сведени, сматра

---

<sup>362</sup> Кокто драму *Краљ Едип* најпре објављује 1927. године, у дванаестом броју књижевног часописа *Седмични преглед* (*Revue Hebdomadaire* 12, р. 391–414, 1927), а наредне, 1928. године, у засебном издању код париског издавача Плона (Plon), уз драму *Ромео и Јулија*, прецизира Пантелодимос (PANTELODIMOS 1996: 273). Ипак, већина аутора, превиђајући овај податак, наводи 1928. као годину у којој је драма први пут објављена.

<sup>363</sup> « Je le tire du premier travail de l’opéra-oratorio en latin *Œdipus-Rex*, en collaboration avec Igor Strawinsky » (COCTEAU 1928 : 2).

Женет (GENETTE 1982: 376\*). Он због тога издваја *Антигону* и *Краља Едипа* из Коктоовог драмског опуса, дефинишући их као изузетну комбинацију превода и адаптације Софоклових трагедија. Штавише, Женет ове драме одређује као „сажимања” или „контракције” (« contraction ») којима Кокто „само наглашава, преувеличава и у основи актуализује Софоклову изворну сажетост коју буквални преводи тешко могу пренети”.<sup>364</sup> Стога теоретичар сматра да француски писац доводи Софоклов текст до крајњих граница, али да притом задржава његово оригинално значење, што је, вероватно, најбољи начин да се текст преведе (Ibidid).

Овом опажању иде у прилог Коктоово кратко објашњење сопственог креативног проседеа у предговору за драму *Краљ Едип*:

„Усавршавајући систем са *Антигоном* (1922), открио сам још један метод. Није се толико радило о брзом скицирању, колико о поновном затезању старог ремек-дела, исправљању, одстрањивању његових мртвих материја, уклањању патине која временом ствара лажан утисак о осредњим делима, док на ремек-дела никако не утиче, ма шта други о томе говорили”.<sup>365</sup>

Више о овом поступку и природи његових творевина биће речи у наредном поглављу у коме ћемо анализирати Коктоову *Антигону* као најранији, а уједно и најилустративнији пример поменутог проседеа. Како *Краљ Едип*, објављен четири године касније, а први пут одигран тек 1937. године у позоришту Антоан (Antoine), како прецизира Дибур (DUBOURG 1954: 30), и то без великог успеха, додаје Пантелодимос (PANTELODIMOS 1996: 273),<sup>366</sup> представља поновљени поступак те исте „концизије”, било би сувишно о њему овде говорити.

Штавише, ова Коктоова драма је, према Павловићу, била тек „увод и припрема за једно велико оригинално дело” – *Паклену машину*, написану 1932. године (PAVLOVIĆ 1971: 72), а објављену две године касније.<sup>367</sup> Сличног мишљења је и Герен који вели да је *Краљ Едип*, заједно са ораторијумом *Цар Едип*, Коктоу послужио да

---

<sup>364</sup> « La ‘contraction’ opérée ici (et pareillement dans *Œdipe Roi*) par Cocteau ne fait qu’accentuer, exagérer, et au fond actualiser la concision sophocléenne, que les traductions littérales ont plus de mal à rendre » (GENETTE 1982: 376\*).

<sup>365</sup> « En perfectionnant le système avec *Antigone* (1922), j’avais découvert une autre méthode. Il s’agissait moins d’une esquisse rapide que de retendre un vieux chef-d’œuvre, le déridier, débayer ses matières mortes, enlever la patine qui donne le change à la longue sur une œuvre médiocre mais n’ajoute rien aux chefs-d’œuvre, quoi qu’on en dise » (COCTEAU 1928 : 1–2).

<sup>366</sup> Деметриос Пантелодимос, у раду „Лабдакови потомци у драмском стваралаштву Жана Коктоа”, наводи 1936. као годину позоришне премијере Коктоовог *Краља Едипа* (PANTELODIMOS 1996: 273).

<sup>367</sup> Елизабет Сприг и Жан-Жак Ким (Elizabeth Sprigge, Jean-Jacques Kihm), у студији *Жан Кокто: човек и огледало* (*Jean Cocteau: the man and the mirror*, 1968), наводе да је драма написана 1932. године, а објављена 1934. када је и први пут премијерно изведена (SPRIGGE, KIHМ 1968: 125).

напише *Паклену машину* као праву и потпуну прераду Софоклове трагедије; драмски писац, заправо, кроз *Паклену машину* прерађује сопствену прераду дату у *Краљу Едипу* (GUÉRIN 2016: 202). И Шмит је сагласан да *Краљ Едип* представља само „прву скицу *Паклене машине*” (« une première ébauche de la *Machine infernale* ») као потпуне трансформације мита, односно, Софоклове трагедије, која нуди поетичну синтезу ауторове личне интерпретације Едипове судбине (SCHMIDT 2005: 139). И Андре Фрењо (André Fraigneau), у студији *Кокто о себи* (*Cocteau par lui-même*, 1957), вели да нас *Краљ Едип* може нарочито интересовати због тога што представља нацрт по угледу на једно ремек-дело из којег ће се изродити лично ремек-дело Жана Коктоа, *Паклена машина* (FRAIGNEAU 1975: 51). Пантелодимос је истог става: драма *Краљ Едип*, и поред понеких поетских делова, представља безначајну адаптацију Софоклове трагедије, те је њен једини значај у томе што је послужила као скица за Коктоово ремек-дело из 1934. (PANTELODIMOS 1996: 276). Стога ћемо фокус истраживања радије усмерити на оригиналну интерпретацију мита о Едипу какву је Кокто понудио у *Пакленој машини*.

Ипак, морамо се осврнути на оно што „слободну адаптацију према Софоклу” (« adaptation libre d’après Sophocle »), како сâм Кокто одређује своју драму (COCTEAU 1928: 3), чини толико слободном. Као што је додатно прецизирао у Предговору, „*Едип*, то је *Антигонин* метод након позоришног искуства”,<sup>368</sup> те не чуди што је, након предговора, аутор додао две стране текста насловљене „Декор” (« Décor ») (Ibid, 5–6). Визуелни аспект драме је Коктоу, као сликару и синеасти, био веома важан, те стога у „Декору” даје прецизна усмерења упућена редитељу која се тичу сценографије, костима и светла.<sup>369</sup> Такође, посебна пажња посвећена мизансену открива Коктоову драматуршко-поетичку идеју о „поезији позоришта” (« poésie du théâtre »). Дикинсон, у студији *Мит на модерној сцени*, објашњава да се Кокто, још у време Првог светског рата, наметнуо као вођа *театрализма*, редитељско-драматуршког покрета који се јавио као реакција на натурализам и симболизам у позоришту. Супротно од Жида који је тежио књижевном позоришту сматрајући да је вредност једне драме у самом драмском тексту (в. GIDE 1963а), Кокто је, појашњава Дикинсон, драму сматрао антикњижевним обликом који представља само један елемент у целини позоришне представе (DICKINSON 1969: 73). Стога је посебан акценат у Коктоовом драмском стваралаштву

---

<sup>368</sup> « *Œdipe*, c’est la méthode d’*Antigone* après l’expérience du théâtre » (COCTEAU 1928 : 2).

<sup>369</sup> Но, Андрус бележи да је за сценско извођење Кокто изменио упутства дата у „Декору”, те да у пракси није остварио већину својих првобитних замисли (ANDRUS 1975: 723).

дат несвакидашњим не-текстуалним елементима, авангардном, неретко и дрском формално-стилском концепту представе.

Декор Коктоовог *Краља Едипа* традиционално представља древну Тебу и Едипову палату, али се дух модерности огледа у томе што се на сцени налази и рампа иза које леже Тебанци заражени кугом, а чије су протестне поруке исписане по зидовима сценографије (СОСТЕАУ 1928: 5–6). Као најиновативније сценско решење можемо издвојити оно које се тиче хора: наред сцене, у првом плану, налази се ниско постоље од цигле на коме, огрнута црвеним платном, стоји позлаћена статуа младића који лежи наслоњен на лакат, праве главе и отворених уста – глумац, који изговара реплике хора, крије се у пратикаблу<sup>370</sup> и говори кроз отворена уста статуе (Ibid, 5). Ову необичну сценску поставку тумачи Пантелодимос: Кокто некада енергичну кретњу хора тебанских грађана своди на говор непомичне статуе како би показао да смртоносна судбина очекује цео народ (PANTELODIMOS 1996: 273).<sup>371</sup>

Интересантно је и што светло, уместо да се постепено гаси како се представа приближава крају, у ствари постаје све јаче: сцена је на почетку у потпуној тами, да би на крају, док на њој стоји слепи Едип, била осветљена јаком дневном светлошћу (СОСТЕАУ 1928: 6). Светлосни апарат тако симболично прати „просветљење” главног јунака: из таме незнања у којој је починио оцеубиство и родоскрвни грех, Едип, након што себи ископа очи, ступа у светлост истине и врлине. Ово сугерише да Кокто остаје близак традиционалној интерпретацији мита, премда „шарени костими налик циганској ношњи” (« costumes bariolés de style bohémien ») и беле спаваћице Антигоне и Исмене која, чак, држи играчку, „на пример, вашарског коњића” (« par exemple, un petit cheval de bazar ») (Ibid, 6), дискретно сугеришу присуство несвакидашњих, модерних елемената. Новину представља и Пролог (« Le Prologue »), придодати део текста након „Декора”, а пре првог чина (Ibid, 7–9). У фусноти је прецизирано да га пре почетка представе изговара глумац који се, обучен у црно, појављује испред завесе. Он

---

<sup>370</sup> У хрватском прводу *Појмовника театра* Патриса Пависа читамо да је *пратикабл* (фр. *Praticable*, енг. *practicable*, нем. *Podest*): „део декора сачињен од конкретних и отпорних предмета који се користе намјенски, посебице да би се на њих могло ослонити, те да би се по њима могло ходати и кретати као на чврстој сценској подлози”. Данас се користи не само као декоративан, већ као врло функционалан предмет који је постао делатни елемент декора као *позоришне машине* (PAVICE 2004: 282).

<sup>371</sup> Но, ова тврдња престаје бити одржива ако узмемо у обзир то да је Кокто, како преноси Андрус, касније изменио своје првобитне планове, те је, за сценско извођење из 1937. године, уместо кипа младића кроз чија уста говори глумац, на сцени лежао човек у положају статуе, док су поред њега стајала још два члана хора. Кокто се тако ипак вратио традиционалном хорском изгледу и покрету (ANDRUS 1975: 725).



је хоровођа који ће, након изговореног монолога, заузети место у пратикаблу и одатле говорити кроз уста статуе (Ibid, 7).

Хоровођа започиње пролог директним обраћањем публици: „Гледаоци!”, позивајући их да Грчку, коју увек замишљају као бели стуб, сада замисле „спаљену, сушну, под суровим небом”, али и са „каменим зидовима, зидовима од цигле, са гвозденим оградама, канализацијом, приземним собама, тајним вратима, променама и кугом”.<sup>372</sup> Дикинсон сматра да на овај начин Кокто мења тачку гледишта с које посматрамо Грчку: уместо „белих стубова” које подразумева неокласична перспектива, писац предлаже једну нову, „варварску” атмосферу чији описи више подсећају на далеки Оријент, чак и Египат (DICKINSON 1969: 97).<sup>373</sup>

Стара Грчка је даље описана као место „где се међусобно прождиру велике породице у ромској ношњи, чије навике много подсећају на навике подземних инсеката”<sup>374</sup>, као место које је савршено за „богове који воле да граде и постављају замке”.<sup>375</sup> Оваква усмерења, дата у натуралистичком тону, служе како би нам аутор указао на ону мање лепу страну грчких трагедија коју обично превиђамо. Посебно је значајно што хоровођа тако директно истиче окрутност богова који се поигравају са смртницима, а са којима се, а да то није знао, бори и сâм Едип (COSTEAU 1928: 7–8).

Подсећајући нас накратко на Едипов сусрет са Сфингом, хоровођа процењује да „Сфинга не улива никакво поверење”, те му чак личи на мамац који су поставили немилосрдни богови.<sup>376</sup> Божанска „замка” је на сцени представљена кроз необичан сценографски трик описан у „Декору” (COSTEAU 1928: 5–6): средишњи део сцене окружен је високим бочним зидовима, а у задњем делу налази се зид који се, како радња одмиче, постепено приближава бочним зидовима да би се, када Јокаста изговори своју последњу реплику, са њима потпуно спојио и тако затворио пролаз глумцима дајући утисак да су драмске личности које тумаче и физички ухваћене у замку.

---

<sup>372</sup> « Spectateurs ! On se représente toujours la Grèce comme une colonne blanche. Imaginez maintenant un lieu brûlé, aride, sous un ciel farouche. Des murs de pierre, des murs de brique, des grilles, des égouts, des chambres basses, des portes secrètes, des métamorphoses, la peste » (COSTEAU 1928 : 7).

<sup>373</sup> Штавише, египатски бог смрти са главом шакала, Анубис, појавиће се у *Пакленој машини* као верни пратилац Сфинге.

<sup>374</sup> Сличну паралелу, да грчке краљевске породице подсећају на породице инсеката, Кокто је направио и у *Антигони*: припремајући драму за извођење у 1927. години, аутор је прецизирао детаље који се тичу сценских решења, нарочито костима, те је забележио да глумачки ансамбл треба да „подсећа на гадни и величанствени карневал, на породицу инсеката” / « L'ensemble évoquant un carnaval sordide et royal, une famille d'insectes » (COSTEAU 2013 : 13).

<sup>375</sup> « Là s'entre-dévoient de grandes familles en costumes de romanichels et dont les mœurs ressemblent beaucoup à celles d'insectes souterrains. Emplacement idéal pour les dieux qui aiment bâtir et poser des pièges » (COSTEAU 1928 : 7).

<sup>376</sup> « Ce Sphinx n'inspire aucune confiance » (COSTEAU 1928 : 9).

Овде препознајемо одјек Рикерове идеје о злом богу који, из зависти, жели да науди човеку, а нарочито је уочљива у питању: „Али, какав је то црни анђео који прати Едипа, који му везује и одвезује повез преко очију?”.<sup>377</sup> Поимање хришћанске представе „црног анђела” додатно упућује на то да су драмска збивања актуална и у модерном добу. Коначно, на крају пролога, хоровања се поново обраћа публици направивши један метатеатарски коментар: „Ово што ћете видети није позоришна представа, већ казна, чувени спор, парница. Човек на врхунцу среће у једном дану открива да су га изиграли богови без срца”.<sup>378</sup>

Када драмски лик овако изађе из лика који тумачи како би дао коментар о самој драми у којој учествује, препознајемо поступак који спада под окриље *метатеатра*, *театрализма* или *театра* „позоришта у позоришту”. Различити поступци, у оквиру ове необичне технике, којима се разбија „потпуна” позоришна илузија, прославили су италијанског драматурга и нобеловца Луиђија Пирандела. Он је, како пише Томас Бишоп (Thomas Bishop) у студији *Пиранделло и француско позориште (Pirandello and the French theatre, 1960)*, имао снажног утицаја на француске писце почев од двадесетих година прошлог века (BISHOP 1960: XVII), нарочито на Жиродуа и Ануја који ће чак отићи толико далеко да ће у своју *Антигону* из 1942. године увести Пролог као ван-драмску личност која држи уводни монолог у коме редом представља драмске личности док се оне припремају да одиграју трагедију.

Но, из свега поменутог, јасно је да Кокто не циља на ефекат изненађења, па чак и намерно подсећа публику на митску причу како би, према суду Тонија Андруса, био сигуран да његови гледаоци долазе у позориште са истим предзнањем какво су некада имали стари Грци (ANDRUS 1975: 726). Андрус сматра да аутор тако контролише и усмерава реакцију публике, чак и значењску интерпретацију драме (Ibid, 727). Стога, најављујући оно што ће се у драми догодити, Кокто настоји да нам понуди другу перспективу из које треба да сагледамо познату причу. У фокусу није Едипова страшна грешка почињена у незнању, већ окрутност богова који су га довели у ситуацију да је почини.

Тиме као да се одговорност због оцеубиства и родоскрвнућа са Едипа преноси на богове, јер је он означен као жртва са којом су се они поиграли. Пантелодимос стога

---

<sup>377</sup> « Mais quel est cet ange noir qui accompagne Œdipe, qui lui bande et lui débande les yeux ? » (COSTEAU 1928 : 9).

<sup>378</sup> « Ce n'est pas une pièce de théâtre que vous allez voir, mais un supplice, une cause célèbre, un procès. Un homme au comble de la chance découvre en un jour qu'il était joué par les dieux sans cœur » (COSTEAU 1928 : 9).

сматра да је Кокто осиромашао Софоклову трагедију јер су важна питања предестинације, судбине, слободне воље, проблематичног односа човека и богова која су занимала старогрчког трагичара код француског драмског писца сведена на игру, те Едипово страдање представља као последицу божанске махинације над невиним човеком (PANTELODIMOS 1996: 273). Чак је и чињеница да је Едип једини умео да реши Сфингину загонетку, што га је у античко доба чинило јунаком вредним дивљења, у модерној адаптацији представљена као замка у коју се наивно и олако ухватио. Ту препознајемо идеју о „пакленој машини” богова коју ће Кокто развити у својој каснијој драмској реактуализацији мита о Едипу.

Ипак, у *Краљу Едипу*, модерности на идејном плану, најављене у прологу, нису реализоване у самој драми. И поред сажимања, скраћивања или потпуног брисања доброг дела реплика из античке трагедије, а нарочито поред иновативних сценских решења који представљају потпуни раскид са дотадашњом позоришном традицијом и реализмом у драми, Коктоова драма остаје у духу традиционалне интерпретације мита о Едипу која сличи Софокловој.<sup>379</sup> То би значило да је и крајњи катартички ефекат који производи та „слободна адаптација према Софоклу” сличан ономе који је постојао у оригиналној трагедији. Стога би се *Краљ Едип* Жана Коктоа доиста могао сматрати тек уводом у интерпретативну трансформацију мита и формалну адаптацију трагедије какве ће аутор понудити у *Пакленој машини* шест година касније.

Сазревању Коктове идеје да се зли богови обрачунавају са несрећним Едипом допринеће и Жидова драмска актуализација мита о Едипу из 1930. године. „Под Жидовим пером, Едип покушава да се одупре богу који га надјачава”, сматра Жоел Шмит.<sup>380</sup> Према мишљењу овог аутора, Жидов *Едип* је обојен протестантизмом у чијем се духу писац образовао: тема предестинације, која је у срцу мита, живо је интересовала Жида који није веровао да је тебански јунак крив нити одговоран за своје монструозне поступке (SCHMIDT 2005: 139). Но, једна тако претерана индивидуализација, према ставу Колет Астје, одвела је у банализацију јер је Жид, не успевши да античког јунака вине у трагичке висине, Едипа представио уз много кокетерије и ругања, пародирајући античку величину, а то је пут којим је пошао и Кокто у *Пакленој машини* (BRUNEL 1994: 1089–1090).

---

<sup>379</sup> Пантелодимос налази одређене нелогичности и недоследности у тако скраћеном и редукованом Софоклоовом тексту (в. PANTELODIMOS 1996 : 274–276).

<sup>380</sup> « *Œdipe, sous la plume de Gide, tente de se soustraire à un dieu qui l'accable* » (SCHMIDT 2005: 139).

Истим правцем корачаће и Жан Ануј који је, са неколико деценија размака, тачније, 1978. године,<sup>381</sup> написао драму духовитог наслова *Едип или Хроми краљ*. Објавио ју је тек 1986, годину дана пре смрти, у чему Маријан Мекдоналд (Marianne McDonald) види посебну симболику јер сматра да се Ануј, кроз причу о Едипу, суочавао са сопственом смрћу (McDONALD 2002: 75). Поменуто адаптација Софокловог *Краља Едипа*, никада није постављена на сцену, те је убрзо заборављена. Но, критичарка, у раду „Анујев *Едип*: спољно светло и унутарња тама” (“Anouilh's *Oedipus*: Outer Light and Inner Darkness”), износи неосновано мишљење да је то један од најснажнијих, ако не и најснажнији Анујев „класични” комад (McDONALD 2002: 67), упућујући на то да је драмски писац њиме затворио циклус реактуализације митова отпочет још са *Антигоном* 1942. године. Стога се, тематски гледано, ова драма уклапа у ток француског позоришта прве половине 20. века, иако га временски доброно превазилази.

Ануј је изјавио да га је Софоклов *Краљ Едип*, којег је случајно поново прочитао као што често изнова чита класике, задивио, иако никада није могао да до краја прочита један детективски роман: „Оно што је било лепо у време Грка, а што је остало лепо и данас, јесте да унапред знамо расплет. То је то, права ‘неизвесност’... И ја сам се бацио у Софоклову трагедију попут лопова – али попут скрупулозног лопова који је заљубљен у свој плен”.<sup>382</sup> Како нема изненађења гледе самих догађаја, Анујева „крађа” огледа се најпре на плану наративне структуре, на шта посебно упућује напомена дата одмах испод наслова – „према Софоклу” (« d’après Sophocle »), премда ни план значења није у великој мери измештен.

Уз незнатне измене у самој структури драме, Ануј радњу води као истрагу о Лајевом убици која доводи до истине о Едиповом пореклу, а идејно углавном остаје веран основи Софоклове интерпретације мита према којој је Едип представљен као жртва судбине. Присутна је и идеја о злим боговима који се играју са људским животима како би се забавили, те је човек представљен у незавидној позицији у односу на силе које одређују ток његовог живота. Њу у неколико наврата директно сугерише

---

<sup>381</sup> Исте године, Елен Сиксу (Hélène Sixous), француска ауторка из Алжира, објављује либрето за оперу *Едипово име. Песма о забрањеном телу (Le Nom d'Edipe. Chant du corps interdit)*, сагледавајући однос Едипа и Јокасте из угла женских студија и феминистичких теорија. Као једну од познијих и најнеобичнијих драмских обрада поменутог мита у француској књижевности, треба поменути драму *Едип (Edipe)* Владимира Волкова (Vladimir Volkoff) из 1993. године у којој је Сфинга, односно „куја која пева” (« la chienne-chantante »), представљена као рачунар.

<sup>382</sup> « Ce qui était beau du temps des Grecs et qui est beau encore, c’est de connaître d’avance le dénouement. C’est ça, le vrai ‘suspense’... Et je me suis glissé dans la tragédie de Sophocle comme un voleur – mais un voleur scrupuleux et amoureux de son butin » (ANOUILH 2017).

хор који, слободно и иновативно, у директним обраћањима публици, коментарише догађаје и поступке ликова попут каквог свезнајућег приповедача. „И ето, све се остварило”,<sup>383</sup> малодушно говори хор након што Едип открије истину, додајући да је човек у божјој замци – може да се бори до јутра, али на крају увек бива поједен, попут козе у басни (ANOUILH 2017: 86). Ова проактивна интертекстуална референца на Додеову причу *Коза господина Сегена (La Chèvre de Monsieur Séguin, 1866)* сликовито преноси концепт фаталности који остаје веран традицији.

Како нема одступања у главном току радње нити у иницијалној мотивацији ликова, највећу новину у драми представља фина иронија коју препознајемо најпре у инсинуацијама о природи Едипове везе са Јокастом,<sup>384</sup> потом у антиципирајућим коментарима хора,<sup>385</sup> а нарочито у Едиповој крајњој одлуци. Наиме, када схвати да мора да напусти Тебу, уместо да се, у пратњи Антигоне, упути у непознатом правцу како би на крају завршио у гају еуменида на Колону, Едип код Ануја бира да се врати на планину Китерон, на место где су га као бебу родитељи оставили да умре, при чему саркастично поручује: „Морамо слушати родитеље”.<sup>386</sup> Комад се, лишен идеје о искупљењу и „срећној смрти”, тако завршава у потпуном помирењу са судбином на које хор изнова позива публику у свом последњем коментару, притом оценивши да „Несрећа, као у причи о Едипу коју сте управо чули, није увек изванредна”.<sup>387</sup>

Премда Ануј успева да у драмску причу уплете своје омиљене теме среће, компромиса и друштвене одговорности, оне су тек споредне,<sup>388</sup> па слабо осветљавају главно питање човекове судбине која се, у овом тумачењу, своди на прихватање. Али, стоицизам са којим антички Едип прихвата своју кривицу и неправду богова, у модерној верзији је унижен и избрисан иронијом и благим апсурдом, те Анујев Едип не одаје утисак херојске величине. Штавише, његова судбина као да није трагична већ је,

---

<sup>383</sup> « Et voilà. Tout est accompli » (ANOUILH 2017 : 85).

<sup>384</sup> На пример, у разговору на почетку драме, који је уметнут у традиционалну драмску структуру, Јокаста се присећа романтичних сусрета са Едипом рекавши да се том приликом, од снажног мушкарца који би је похотно узимао, претварао у дете које би на крају безбрижно заспало на њеним грудима, на шта Едип наизглед ласцивно, а заправо двосмислено одговара: „Никада нисам желео да изађем из тебе” / « Je n’aurais jamais voulu sortir de toi » (ANOUILH 2017 : 10–11).

<sup>385</sup> „Оно што овај горди човек није знао јесте то да започиње свој последњи лов – лов у коме ће истовремено бити и ловац и ловина...” / « Ce qu’il ne savait pas, l’orgueilleux, c’est qu’il commençait sa dernière chasse – une chasse où il devait être à la fois le chasseur et la bête traquée... » (ANOUILH 2017 : 20).

<sup>386</sup> « Là je mourrai leur victime, ainsi qu’ils l’avaient voulu. On doit obéir à ses parents » (ANOUILH 2017 : 91).

<sup>387</sup> « Le malheur, comme dans l’histoire d’Edipe que vous venez d’entendre, n’est pas toujours exceptionnel... » (ANOUILH 2017 : 93–93).

<sup>388</sup> На њих је своје тумачење сконцентрисала Маријан Мекдоналд, в. (McDONALD 2002: 76–77), која касније чак непотребно залази и у поље психоанализе трагајући за фројдовским теоријама како у Едипу и другим Анујевим драмским ликовима, тако и у њиховом творцу.

једноставно, само то – судбина, због чега драма не изазива традиционална трагичка осећања сажаљења и страха. Катарза стога изостаје, растворена у општој резигнацији.

На основу свих поменутих књижевних обрада мита, можемо уочити да је Едипова „биографија”, према термину Колет Астје, састављена из два дела који сижејно кореспондирају са Софокловим трагедијама *Краљ Едип* и *Едип на Колону*: први део представља Едипа као гордог тебанског краља који „пада са висина” сазнавши за сопствене грехе почињене у незнању, а у другом га видимо као слепог изгнаника који на Колону те исте грехе окајава. Како други део митске приче, чак и у трагичком руху у које га заодева Софокло, оставља наду у искупљење и духовно спасење несрећног краља,<sup>389</sup> не изненађује што већина аутора одлучује да обради први, трагични део Едиповог животописа, јер садржи већи значењски потенцијал.

Фергасон, стога, у Софокловом *Краљу Едипу* као посебну врлину препознаје то што је трагедија сачувала „крајњу тајну мита усредсређујући се на трагично људско биће на нивоу који је испод или претходи било каквој рационализацији” (FERGASON 1970: 36). То даље значи да је Софокле, маестрално приказујући трагање за Лајевим убицом, заправо приказао трагање главног јунака за „својом правом природом и судбином”, како закључује аутор (Ibid). Славни трагичар је тако пружио универзални образац људског бића у настајању. Он је нарочито пријемчив француским драмским ауторима из прве половине прошлог столећа који, у митску причу о Едиповој потрази за идентитетом и о његовом храбрим суочавању са силама судбине које су се на њега обрушиле, уписују животне околности модерног човека. Међуратне године 20. века обележене су духовном и интелектуалном кризом човека који стрепи над непредвидивошћу сопствене судбине која се лако може отети контроли, чему нарочито доприноси све оштрије преиспитивање религијских учења. Тако Едипова лична потрага за истином и смислом постојања прераста у заједничко егзистенцијално трагање читавог човечанства.

---

<sup>389</sup> Идеју да мит о Едипу није трагичан образлаже француски писац и проучавалац књижевности Виљем Маркс у књизи *Едипов гроб. За трагедију без трагичног (Le Tombeau d'Edipe. Pour une tragédie sans tragique, 2012)*. Између осталог, промишљајући суштину и идеју трагедије, Маркс као проблематичну поставља чињеницу да се Софоклова трагедија *Едип на Колону* завршава, можда не баш срећно, али свакако много боље него што је почела (MARX 2012: 63\*).

### 6. 3. Жидов *Едип*

Андре Жид је, већ крајем 19. века, отворио врата митским реактуализацијама у француској драми и тако поставио тематски и идејни темељ за своју и наредну генерацију писаца. Са ауторима који га означавају као зачетника неомитолошког покрета у Француској, чије су драме деценијама служиле као смерница и пример (HIGHET 1949: 531; PAVLOVIĆ 1971: 11; ZENÓN 1981 : 2; DICKINSON 1969: 31),<sup>390</sup> сагласна је и Хелен Вотсон-Вилјамс (Helen Watson-Williams) која, у студији *Андре Жид и грчки мит: критичка студија* (*André Gide and the Greek myth: a critical study*, 1967), прецизира да је Жид својим првим комадима – *Лоше оковани Прометеј*, *Краљ Кандаул* и *Саул*, отворио пут ка десакрализацији мита (WATSON-WILLIAMS 1967: XI). Ауторка нешто касније наводи да се Жид први пут сусрео са грчком митологијом и књижевношћу још као младић, када је, на преласку 1887. у 1888. годину, спремао свој матурски испит (Ibid, 1).

Како се са грчким наслеђем упознавао посредно, преко превода старогрких трагедија Леконта де Лила, који је био у духу француског парнасизма, и Малармеове симболистичке збирке митолошких прича *Антички богови* (*Les Dieux antiques*, 1880), Жид је о њему стицао нешто измењену слику због чега ће му касније многи замерати, пише Вотсон-Вилијамс (WATSON-WILLIAMS 1967: 2–3). Хју Дикинсон, пак, у студији *Мит на модерној сцени*, износи сасвим супротно мишљење, те тврди да су стилски одједи парнасизма и интерпретативна снага симболизма позитивно утицали на Жидов став према грчкој митологији, учећи га да миту приступа као загонетној представи велике философске дубине (DICKINSON 1969: 31). Дикинсон помиње и утицај француских класичних драма Расина, Корнеја и Молијера преко којих је Жид на сцени Француског позоришта упознавао славне личности грчке митологије, а учачава и допринос психоанализе у оквиру које су Фројд и Јунг преко мита тражили кључ ка несвесном (Ibid, 32).<sup>391</sup>

---

<sup>390</sup> Но, Хајет, пак, додаје да се не могу сви француски драматурзи поменутог периода назвати Жидовим ученицима иако заузимају исти став пред митом, мењају га и изобличавају, и деле неке основне духовне погледе (HIGHET 1949: 531). Критичар овде вероватно циља на стилске и формалне разлике које Жидово дело издвајају из модерних токова приближавајући га класичном позоришту, посебно на чињеницу да је код Жида све значење садржано у драмском тексту, а не у његовој репрезентацији, али и на неуједначену идејну пуноћу драмског дела Андреа Жида и његових савременика.

<sup>391</sup> Како би пронашао додатну мотивацију због које се Жид враћа митовима, Дикинсон у наставку залази у приватни простор пишчеве личности: помиње његов лош однос с мајком и у почетку прикривену, а онда и отворену хомосексуалност (DICKINSON 1969: 33–34). Слично чини и Томас Кордл (Thomas Cordle), у студији која носи име Андре Жида, приметивши да су главне црте мита сличне појединостима из животне приче писца који је искористио причу о Едипу за поетичко и критичко

Додатно, Хајет сматра да је Жидову жељу да постане неохеленски писац нарочито поспешило познанство са Оскаром Вајлдом који је и сâм стварао у том духу. Наиме, Жид у есеју *Оскар Вајлд* сведочи како је са само двадесет и две године (дакле, 1891) срео петнаест година старијег ирског писца који му је, својим чудесно привлачним гласом и изванредним избором речи, испричао мит о Нарцису; то је, према Хајетовом суду, за Жида било од одлучујуће важности да се отисне у свет грчке митологије (HIGHET 1949: 525–526).<sup>392</sup>

Памела Ђенова (Pamela Genova), у раду „Андре Жид: мит као индивидуална историја” (“André Gide: Myth as Individual History”), бележи да је десакрализовани мит за Жида временом изгубио и своју иницијалну симболичку вредност, тако му остављајући простора за изградњу новог значења. У том поступку, Жид разматра античке митове како би открио њихов семантички и симболички потенцијал, појашњава ауторка. Он истражује митски наратив како би преобликовао прошло значење митолошких личности и догађаја и кроз њих представио, неретко и критиковао, друштвени поредак и обичаје сопствених савременика; истовремено, Жид кроз поновна читања и обраде митова открива сопствени идентитет и проналази своје место у историји, позивајући и будуће генерације да се укључе у сличан процес самооткривања и самопотврђивања (GENOVA 1995: 63). То потврђује пишево опажање из 1945. године које Ђенова преноси: „Грчка миологија, почев од Троје, губи своју симболичку вредност, али се испуњава психилошком и поетичком вредношћу, у корист драмских писаца. Више нема смисла тражити тајно значење тих прича, оне у

---

обелодањивање личних истина на какво је, у тој фази свог живота, био спреман (CORDLE 1976: 150). То је било доба када је себе темељно спознао, наставља Кордл, те је могао увидети колико је важну улогу „Едипов комплекс” имао у његовој сопственој судбини. Због тога аутор закључује да се Жид лако и природно идентификовао са тебанским краљем, те да је његову ситуацију могао сагледати са сажалењем и хумором (Ibid, 151).

У наставку, Кордл тумачи драму из угла биографске критике (в. CORDLE 1976: 150–156). Иначе, о Жидовом интригантном приватном животу писали су многи биографи, а најзначајнији, Клод Мартен (Claude Martin) то чини у неколико студија, од којих се издваја *Андре Жид о себи* (*André Gide par lui-même*, 1963) јер, поред биографских детаља, садржи фотографије из породичног албума Жидових, цртеже, одломке рукописа и др. (в. MARTIN 1963). Мартен је Жидовом детињству и младости посветио и први том исцрпне биографске студије *Жид или позив среће* (*André Gide ou la vocation du bonheur*, 1998) који обухвата период 1869–1911. у пишевом животу (в. MARTIN 1998), премда други том, који би био посвећен зрелом добу и старости, није објављен.

<sup>392</sup> Није нимало случајно што је Вајлд Жиду испричао причу о Нарцису који се заљубио у сопствени одраз, сматра Хајет. Она је унапред дефинисала специфичност њиховог односа и открила неке заједничке црте у њиховим карактерима: ненадмашиву љубав према чулној лепоти, хомосексуалну страст и хладну самодовољност (HIGHET 1949: 526).

Хајет у наставку кратко даје упоредни преглед књижевног дела ових аутора (Ibid), а о много широј испреплетаности њиховог опуса и нежном пријатељству које су делили пише Џонатан Фрајер (Jonathan Fryer) у књизи *Андре и Оскар* (*André & Oscar*, 1998), (в. FRYER 1998).



себи више немају ничег митског; њихов *патос* вредан дивљења требало би да буде довољан домишљагом песнику”.<sup>393</sup>

Мит о Едипу још од 1896. године опседа Жидов дух, према тврдњама Жермене Брее (Germaine Brée) из књиге *Андре Жид, неухватљиви Протеј* (*André Gide, l'insaisissable Protée*, 1953) (BRÉE 1953: 327), односно, од 1920. године идеја о његовој реактуализацији зри у Жидовим књижевним разговорима са пријатељима, у размишљањима и дневничким записима, судећи по опажањима Жана Клода из првог тома двотомне студије *Андре Жид и позориште* (CLAUDE 1992a: 121–128). Вотсон-Вилијамс бележи, пак, да Едип од 1911. године опседа Жида, а да је његов пријатељ, француски књижевник Роже Мартен ди Гар (Roger Martin du Gar) забележио да је аутор 1920. године имао јасну идеју каквог Едипа жели да створи: „блиставог, поносног на свој успех, активног, несвесног сваке бригае; речју, једног *гетеовског* Едипа”.<sup>394</sup> Но, *Едип* је, као драма у три чина, објављен тек 1930. године.<sup>395</sup> Жан Клод, у другом тому, записује и то да је премијера у Паризу изведена 18. фебруара 1932. године, у позоришту Авенија (théâtre de l’Avenue), а да је за декор, костиме и мизансен био задужен Жорж Питоев (CLAUDE 1992b: 454). Комад је изведен заједно са Метерлинковом фарсом *Чудо Светог Антоана* (*Le Miracle de saint Antoine*, 1920), додаје Клод, напомињући да су драме, пре Париза, игране у другим европским градовима.<sup>396</sup>

Жан Итје (Jean Nytier), у студији *Андре Жид* (*André Gide*, 1962), бележи да је Жид драму лишио гламура, представљајући је у веома једноставном, природном стилу, постављајући је на границу обичности коју ипак не прелази, обогаћујући је волтеровском оштрином и сувим шармом, те да је створена за читање, не и за извођење, што потврђују епиграфи који се налазе на почетку сваког чина (NYTIER

---

<sup>393</sup> « La fable grecque, à partir de Troie, perd sa signification symbolique, mais se charge de valeur psychologique et poétique, pour le profit des dramaturges. Il n’y a plus lieu de chercher le sens secret de ces histoires ; elles n’ont plus rien de mythique ; leur pathos admirable doit suffire au poète ingénieux » (GENOVA 1995: 61).

<sup>394</sup> He was to be an ‘Œdipe rayonnant, fier de sa réussite, actif, ignorant tout souci; un Œdipe *gathéen*’ (WATSON-WILLIAMS 1967: 110).

<sup>395</sup> Већина теоретичара као годину у којој је први пут објављен Жидов *Едип* наводи 1931. Судећи по исцрпној хронолошкој евиденцији која обухвата сва издања и извођења Жидових драма, а коју нуди Жан Клод у студији *Андре Жид и позориште*, *Едип* тада јесте први пут објављен као самостално дело у издању париског издавача Плејада (Éditions de la Pléiade), али је годину дана раније, 1930, први пут објављен у оквиру 25. броја часописа *Комерс* (*Commerce*, automne 1930, Cahiers XXV, p. 7–83) (CLAUDE 1992b: 465).

<sup>396</sup> У Антверпену, Бриселу, Риму, Женеви, Цириху, Лозани, Монтреу и Лиону (CLAUDE 1992b: 454).

1962: 174–175).<sup>397</sup> Стога не чуди што представа није доживела велики успех, те је на друго извођење, које је било у Бордоу, чекала пуних четрнаест година.<sup>398</sup> Клод бележи да критика, одвише привржена сећању на Софокла, није била наклоњена Жиду, замерајући му због анахронизама, тривијалности и комичних елемената који су штетили трагичким елементима (CLAUDE 1992a: 137). Герен додаје да ова „у исто време књижевна, модернистичка и ‘левичарска’ драма збуњује своје прве читаоце”<sup>399</sup> иронијом која пролази готово неопажено, а да различитост тона ствара утисак да је реч о импровизацији (GUÉRIN 2016: 204).

Сличан неуспех доживели су и други Жидови позоришни комади, попут *Саула* и *Краља Кандаула*, вели Жан Итје, сматрајући да драмско стваралаштво заузима другостепено место у Жидовом делу. Штавише, аутор запажа да би се оно из њега лако могло изузети јер је писац све идеје присутне у драмама много садржајније и јасније изразио у својим другим делима, премда би била штета одрећи се тако репрезентативних комада као што су три претходно поменута (NYTIER 1962: 148). Из драмског опуса се, према Итјеу, ипак издваја *Един*,<sup>400</sup> јер је написан као пунозначни драмски текст који наглашава идеолошки карактер и симболичку перспективу ка којој је Жид и раније нагињао у свом покушају „прочишћења” и обнове позоришта (Ibid).<sup>401</sup>

То превиђа Жермена Бре која сматра да „*Един* није добар комад” јер Жид на познату митску причу калеми серију дијалога који одвлаче гледаочеву пажњу и

---

<sup>397</sup> Ову Итјеову тврдњу оповргавају Жидови записи из писама која је слао својим пријатељима из књижевног круга, а која преноси Жан Клод: у писму Мартену ди Гару, само један дан након представе, Жид је написао да је очигледно да је *Един* јако „сценичан, савршено способан да се ‘изнесе’” / « Il apparaît décidément que la pièce est très scénique ; parfaitement capable de ‘porter’ » (CLAUDE 1992a: 135).

Но, сâм драмски текст не садржи дидаскалије које би дале упутства гледе декора, костима и сл. Вотсон-Вилијамс стога примећује да нема сценске илузије, нема спектакла, те да је, уз минимално кретање ликова на сцени, сукоб идеја основ драмског искуства који би морао изнети читаву представу (WATSON-WILLIAMS 1967: 120).

*Един* тако илуструје Жидову идеју о комадима који су „чисто књижевне вредности” (les pièces « de mérite purement littéraire »), у којима много већу важност има садржај и сâм драмски текст неголи „спољни” ефекти под којима се поставља на сцену – богат декор, раскошни костими, лепе и славне глумице, патриотска осећања, чак и порнографско, како је писац предочио у говору „Развој позоришта” (« L’Évolution du théâtre ») одржаном у Друштву Слободне естетике (Société de la Libre Esthétique) у Бриселу 25. марта 1904. године (GIDE 1963a: 146).

<sup>398</sup> Други пут је изведена у Бордоу, у позоришту Трианон (Trianon théâtre), 12. априла 1946. године (CLAUDE 1992b: 454).

<sup>399</sup> « Ce drame à la fois littéraire, moderniste et de ‘gauche’ déconcerte ses premiers lecteurs » (GUÉRIN 2016: 204).

<sup>400</sup> Управо три поменуте драме – *Един*, *Саул* и *Краљ Кандаул* јесу предмет рада „О позоришту Андреа Жид” (« À propos du théâtre d’André Gide ») из 1942. године француског критичара Анрија Ела (Henri Hell) који са много више хвале говори о Жидовом драмском стваралаштву (в. HELL 2009).

<sup>401</sup> Алберт Герард (Albert Guérard), у студији *Андре Жид* (André Gide, 1951), бележи и то да је *Един* послужио Жиду и за неку врсту стилског „прочишћења”: ова драма представља кулминацију пишевог дуготрајног труда да прочисти и поједностави свој стил (GUERARD 1951: 91).

удаљавају трагичну тему: „догађаји су само обични изговори за дијалог и драма је тако убијена пре него што је и почела”.<sup>402</sup> Критичарка стога верује да је ова драма, препуна ироније и сарказма с којима Жид исмева Едипов трагични чин, жанровски негде „између позоришта и сотије” (« à mi-chemin entre le théâtre et la sotie ») (BRÉE 1953: 328). Дикинсон опажа да Жидов *Едип* истовремено садржи елементе трагедије и пародије трагедије (DICKINSON 1969: 67), као и да је много мање драматичан у односу на Софокловог, те да, иако се догађаји у њему много брже одвијају, ствара много мање напетости (Ibid, 61).

Међутим, премда су дијалози у *Едипу* исцрпни, а драма садржи мешавину тонова и елементе који су комични, морамо уочити да је она далеко од водвиља и просте сатире. Како ће даља анализа показати, поменути комични елементи су у функцији трагичких, те *Едип* на најбољи начин показује због чега се Жидов театар може именовати као иронични или критички, како га, на основу Клодових запажања, одређује Нермин Вучељ (VUČELJ 2010: 111). Осим тога, ваља истаћи да овај комад отвара другу фазу Жидовог драмског стваралаштва која „припада четвртој деценији двадесетог века” и „носи боје својствене егзистенцијалистичком поетском таласу”, како је додатно опазио Вучељ (Ibid, 109).<sup>403</sup> Стога морамо разумети да су комични елементи у *Едипу* уведени само ради иронизације која носи дубоку философску и критичку поруку. Због тога Клаус Ман (Klaus Mann), у студији *Андре Жид и криза модерне мисли* (*André Gide and the crisis of modern thought*, 1943), Жидов комад одређује као „драмски есеј” мрачне једноставности која садржи аутентичност тона и озбиљност мисли (MANN 1943: 223).

Ако томе придодемо Клодово запажање засновано на мишљењу чувеног жидолога, Данијела Мутота (Daniel Moutote), да *Едип* нагиње ка трагичкој естетици, и још приметимо да носи специфичан одјек трагичности присутан и у Жидовим прозним делима (CLAUDE 1992b: 10), с пуним разумевањем ћемо прочитати Геренову забелешку да ова Жидова драма представља „позоришну медитацију над трагичним” (« une méditation théâtrale sur le fait tragique ») (GUÉRIN 2016: 204). Такође, аутори су сагласни да је Жид показао велико интересовање за тековине модерне мисли у областима психологије и психоанализе, а Дикинсон објашњава да он управо кроз то стремљење ка психолошком обрађује важна питања судбине, покорности и морала,

---

<sup>402</sup> « *Edipe* n'est pas une bonne pièce » ; « Les événements sont de simples prétextes pour le dialogue et tout drame est tué dans l'œuf » (BRÉE 1953: 327).

<sup>403</sup> Жидови рани драмски радови, објављени крајем 19. века, „у знаку су симболистичког сензибилитета”, прецизира Вучељ (VUČELJ 2010: 109).

користећи се митом као мотивом да открије суштину човековог бића (DICKINSON 1969: 35–36). То би значило да је Жидова почетна интенција – да кроз драмску обраду мита понуди одговоре на важна питања човекове егзистенције – античка, при чему уочавамо да се његова мисао прилагођавала новом времену и актуалним идејним токовима. Тако се аутор поново нашао у споју класике и модерности.

#### 6. 4. Старо и ново

У својој процени да је модерни *Едип* прерада старогрчке трагедије *Краљ Едип*, у којој је Жид све променио – ликове, тон, тачку гледишта, значење, а нешто неповратно изгубио – величину карактера, поетичност израза и узбуђење које доноси дуготрајна потрага за Лајевим убицом, Дикинсон је математички прецизан: вели да је Жид успео да Софоклових 1530 густо збијених стихова „препакује” у четрдесет страница прозе,<sup>404</sup> подељених у три чина (DICKINSON 1969: 61). То значи да нема традиционалне петочинске схеме развоја драмске радње, премда су класична јединства радње, времена и места очувана. Но, француски писац сижејно није оштетио мит, те су све главне митеме и даље присутне и структурисане на исти начин као у трагедији: Едип ишчекује да се Креонт врати са Делфа и пренесе поруку богова, сазнаје да се Лајев убица мора казнити како би престала куга која мори Тебу, убрзо открива страшну истину, Јокаста се убија, Едип себи копа очи и најзад напушта град праћен верном ћерком Антигоном. Међутим, уочљиве су структуралне разлике у односу на трагедију: истрага о Лајевом убиству не траје дуго као код Софокла, те нема Лајевог слуге нити Полибовог гласника који сведоче о томе како је Едип остављен и пронађен на Китерону, већ истину открива Тиресија; изостављен је гласник, те Креонт извештава о Јокастиној смрти и Едиповом саморањавању; Едипов опроштај са децом и Тебом траје много краће; хорске песме су скраћене и проређене чиме је његова улога сведена.

Интересантно је што је хор, дакле, задржан, али је потпуно одсутан из другог чина и има свега петнаестак углавном кратких реплика. Он се најпре појављује као целина (« Le Chœur (*les deux groupes*) »), али убрзо бива подељен у две групе које, како упућују дидасталије, стоје у предњем делу сцене, лево и десно од Едипа (GIDE 1958: 4). Реплике „Хора с лева” (« Le Chœur de gauche ») и „Хора с десна” (« Le Chœur de droite ») углавном се надовезују једна на другу (Ibid, 4), мада „оба хора” (« Les deux

---

<sup>404</sup> У Ларшовом издању (L'Arche éditeur) које консултујемо, драма је написана на мање од 30 страна (в. GIDE 1958).

Chœurs ») понекад говоре углас (Ibid, 6–7).<sup>405</sup> На самом крају, „Удвојени хор” води дијалог о томе шта у том тренутку чине ликови и коментаришу њихове поступке: „– Где иде краљица? – Да се сакрије, побогу! – А где је Едип? – И он се крије. Стиди се”,<sup>406</sup> да би се потом изнова трансформисао у хорску целину означену са „Хор” (« Le Chœur »)<sup>407</sup> и тако изговорио четири реплике до краја драме (Ibid, 27–30).

Одсуство хора из другог чина није случајно. Овај чин представља сасвим нову и иновативну епизоду у случају породице Лабдацида која прати тајне разговоре које воде најпре Полинк и Антигона (GIDE 1958: 14–15) и Исмена и Етеокле (Ibid, 15–16), а онда и Исмена и Антигона (Ibid, 16–17) и Полиник и Етеокле (Ibid, 17–19), а које прислушкују и коментаришу Едип и Креонт. Због тога је хор, који својим учествовањем у драми евоцира античку атмосферу и проноси глас народа, изостављен како би се осетила тематска модерност дискурса, али и како би деликатни породични разговори протекли у потаји, без сведока.

Жид је тако, супротно традицији, посебну пажњу усмерио на Едипово четворо деце, а они су, како опажа Герен, представљени као адолесценти из међуратног периода (GUÉRIN 2016: 204). Бунт младе генерације најбоље је приказан кроз личности Полиника и Етеокла који желе да буду самостални и независни, да се супротставе сваком поретку, да сруше правила и чине оно што су наумили не тражећи ничије одобрење (GIDE 1958: 17). Међутим, чини се да они ипак припадају једној старијој генерацији младих, а то су романтичари из 19. века: Етеокле изјављује да осећа „светску бол” (« mal du siècle ») попут каквог змаја који га изнутра непрестано испитује и прождире сваким питањем (Ibid, 19), што је типично романтичарско осећање.<sup>408</sup>

Штавише, Едипови синови представљају носиоце критичког мишљења који се супротстављају националним митовима и религиозности старог поретка: када Полиник помене како су Тебанци настали из змајевих зуба које је Кадмо посејао, Етеокле га пита: „Да ли ти верујеш у то, Полиниче?”, а онда иронично додаје: „Говоре и да је

---

<sup>405</sup> Лео Ејлен сматра да је овакво сценско решење подељеног хора одвише компликовано и непотребно, с обзиром на то да је хору већ довољно отежано што се изражава у прози (AYLEN 1964: 266).

<sup>406</sup> « Le double Chœur, en dialogue : – Où va la reine ? – Se cacher, parbleu ! – Où est Edipe ? – Il se cache aussi. Il a honte » (GIDE 1958 : 26).

<sup>407</sup> Дидаскалије прецизирају: „Најпре одвојен дијалогом, јединствени хор се изнова формира.” / « Divisé d’abord par le dialogue, l’ensemble du Chœur se reforme » (GIDE 1958 : 27).

<sup>408</sup> Такође, нешто раније, Креонт пита Едипа да ли му је Тиресија, учитељ његових синова, дао да прочита Етеоклова размишљања о светској боли насловљена – „Светска бол, са поднасловом *Наша стрепња*” (« Le Mal du Siècle, avec ce sous-titre : Notre Inquiétude ») (GIDE 1958: 13).

смртница Семела, кћерка Кадма, у својој утроби носила бога Баха”, да би поентирао: „У напредном цивилизацијском добу у којем смо, и откако је наш отац убио последњу сфингу, чудовишта и богови више нису у околини или у пољима, већ су у нама”.<sup>409</sup> Ове метафоре упућују на идеју да модерни човек више није у традиционално подређеној позицији у односу на богове, већ да је постао једнак са њима или, чак, надмоћан. Тако напредно размишљање убрзо потврђује Полиник изјавивши да мање верује у богове него у хероје (GIDE 1958: 19).

Поред тога што уносе дух модерности у драму, Етеокле и Полиник су психолошки продубљени ликови и представљени као носиоци наследне жеље за родоскрвнућем. Инцест је повод за њихове скривене разговоре са сестрама којима изјављују љубав и чак маштају да се њима ожене. На овај је начин мотив инцеста уведен у драму и пре него што се открило да је сâм Едип у родоскрвној вези. Слично, Едип на почетку драме Креонту с дивљењем говори о Јокасти која се увек старала да он буде срећан: „Јокаста је савршена. Каква супруга! Каква мајка!”, признајући да ју је одувек волео готово као син, али, истовремено, и као муж.<sup>410</sup> Овде нам Жид фином иронијом даје да наслутимо оно што већ знамо, а на сличан, деликатан и посредан начин, најавиће и неке будуће догађаје који су нам познати из митске приче и њених трагичких обрада: на пример, Етеокле и Полиник помињу да имају договор да, након што преузму престо од Едипа, Тебом владају наизменично (GIDE 1958: 16), а што је прекршено на почетку Еурипидових *Феничанки* и Софоклове *Антигоне*; Исмена обећава да ће се придружити Едипу и Антигони (Ibid, 29), што се догађа тек у *Едипу на Колону*; Тиресија најављује да ће земља у којој Едип буде почивао бити благословена (Ibid, 29), што је епилог поменуте Софоклове трагедије.

Референце на старогрчке трагедије проналазимо и у епиграфима којима почиње сваки од три чина: у првом је то цитат из Софоклове *Антигоне* (GIDE 1958: 3), у другом је цитат из Еурипидових *Феничанки* (Ibid, 12), а у трећем је цитат из Софокловог *Едипа на Колону* (Ibid, 23). Нарочито пажљив читалац уочиће још једну интертекстуалну везу која се јавља у виду делимично прилагођеног цитата већ на почетку драме. Када се врати са Делфа, Креонт изјављује: „Нешто је труло у

---

<sup>409</sup> « Tu crois à cela, Polynice ? On raconte aussi que Sémélé, fille de Cadmus et mortelle, porta dans son sein Bacchus dieu. Dans l'état de civilisation avancée où nous sommes, et depuis que le dernier sphinx a été tué par notre père, les monstres ni les dieux ne sont plus parmi les airs ou les campagnes ; mais en nous » (GIDE 1958: 19).

<sup>410</sup> « Elle est parfaite, Jocaste. Quelle épouse ! Quelle mère ! Quant à moi qui n'ai jamais connu la mienne, j'ai pour elle un amour quasi filial et conjugal à la fois » (GIDE 1958: 8).

краљевству”,<sup>411</sup> што без сумње упућује на чувену реплику из Шекспировог *Хамлета*: „Нешто је труло у држави Данској”.<sup>412</sup> Овај дискретни, али ипак тачан и алузивни цитат, каквим га сматра Жерар Женет у *Палимпсестима*, јесте пример „контаминације” (« contamination »), традиционалне праксе мешања два или више хипотекста (GENETTE 1982: 418\*).

Утицај књижевног наслеђа уочљив је и у лику Антигоне која се по својој озбиљности, мудрости и религиозности издваја у односу на другу Едипову децу. Смерна, побожна и пожртвована, забринута због очевог богохулног понашања, најпре одлучна да се замонаши, а онда и да буде пратња слепом оцу на путу искупљења, она као да је већ ушла у улогу оне касније Антигоне која ће страдати ради очувања божанских закона и породичне дужности. Ликови је описују као зрелу,<sup>413</sup> чедну,<sup>414</sup> озбиљну<sup>415</sup> и искрену<sup>416</sup>, а она показује побожност<sup>417</sup> и храброст,<sup>418</sup> те, премда учествује у тек неколико сцена у другом (GIDE 1958: 14–17) и трећем чину (Ibid, 27–29), оставља снажан утисак херојске величине. Њу осећају и Јокаста и Тиресија који се диве Антигоновој жељи да се замонаши и лечи оболеле од куге (Ibid, 10), а нарочито је истакнута у поређењу са Исменом која је, као приглупа,<sup>419</sup> наивна,<sup>420</sup> страшљива<sup>421</sup> и

---

<sup>411</sup> « Il y a quelque chose de pourri dans le royaume » (GIDE 1958: 5).

<sup>412</sup> Жан Клод наводи да је Жид гајио изузетно дивљење према Шекспиру, те се често изнова враћао његовим драмама, од којих је неке и превео; међу њима и *Хамлета* (CLAUDE 1992a: 267).

<sup>413</sup> „ЕДИП: Антигона више није дете.” / « EDIPE : Antigone n’est déjà plus une enfant » (GIDE 1958: 5); „ИСМЕНА: Знам да је она старија од мене, али понекад ми се чини да никада није била млада.” / « ISMÈNE : Je sais bien qu’elle est plus âgée que moi, mais c’est à croire qu’elle n’a jamais été jeune » (Ibid, 16).

<sup>414</sup> Креонт је назива чедном девојком, девицом / « vestale » (GIDE 1958: 10), а Едип „врло чистом” / « Antigone très pure » (Ibid, 30).

<sup>415</sup> „ИСМЕНА: Ти се не смејеш чак ни када су сви око тебе срећни” / « ISMÈNE : Toi, même quand tout est heureux autour de toi, tu ne ris pas » (GIDE 1958: 16).

<sup>416</sup> „ЕДИП: Ти која ме никада ниси слагала (...)” / « EDIPE : Toi qui ne m’as jamais menti (...) » (GIDE 1958: 28).

<sup>417</sup> Антигона у разговору са Полиником говори о својој вери (GIDE 1958: 15), касније опомиње браћу да не говоре лоше о оцу јер ће их богови због тога казнити (Ibid, 27), а крајњи доказ њене дубоке побожности јесте чињеница што се на крају сукобљава са Тиресијом, али, како каже, остаје верна богу (Ibid, 29).

<sup>418</sup> При крају драме, када Исмена чује Едипове крике из палате и каже да се боји, Антигона је узима у заштиту: „Дођи уз мене” / « Viens près de moi » (GIDE 1958: 27).

<sup>419</sup> На почетку, Едип позива своје четворо деце да би и они чули поруку коју је Креонт добио на Делфима, при чему каже: „Што се тиче Исмене, она то неће разумети” / « Quant à Ismène, elle ne comprendra pas » (GIDE 1958: 5).

<sup>420</sup> Исмена не схвата да јој се Етеокле удвара (GIDE 1958: 15–16), Антигони говори да осећа радост и поред свих несрећа које су задесиле Тебу (Ibid, 16), па чак изјављује да је њена срећа „крилата ствар” (« une chose ailée ») (Ibid, 17), што указује на то да живи у детињастом идеализму и маштарењу.

<sup>421</sup> В. фусногу 418.

Уз то, када је Полиник посведочио како је видео групу људи оболелих од куге у близини палате, дајући детаљан опис њиховог страшног изгледа, Исмена је пала у несвест (GIDE 1958: 7).

површна,<sup>422</sup> сушта супротност својој сестри,<sup>423</sup> баш као и код Софокла. Такође, већа пажња дата је и лику Јокасте која се сада представљена у сасвим новом светлу, а посебну промену доживљава лик Тиресије о чему ће накнадно бити речи. Креонт и овде игра улогу Едиповог саветника, с том разликом што је представљен као конформистични, безбрижни дворанин који ужива у повластицама племенитог порекла, али нерадо преузима одговорност краљевања. Он је, супротно Едипу, конзервативног става да је религија добра за народ и корисна за оне који владају (GIDE 1958: 9).

Итје примећује да је Жид свим својим јунацима дао модерно, чак и савремено интелектуално и духовно стање, као и да је исплео читаву мрежу идеја новог доба због чега нема дистанце као када читамо класична дела (HYTIER 1962: 175): „Ово је Грчка двадесетог века, ово је Париз, и уз нијансе које варирају спрам ликова, језик одговара говору наше грађанске класе”.<sup>424</sup> Доиста, ликови говоре у свакодневном, фамилијарном регистру, неусиљеним тоном, уз понеки узвик: „побогу”,<sup>425</sup> увреду: „ЕДИП: Када бих знао ко је та свиња...”, или тек ретки анахронизам: лични подаци (GIDE 1958: 3), документа (Ibid, 3), полиција (Ibid, 5). Међутим, као што опажа Итје, значење ове идеолошке трагедије није умањено због тога што је написана у присном, шаливом тону, већ се она због тога, напротив, приближава филозофској трагедији какву је писао Волтер (HYTIER 1962: 176).

Још једно одступање од традиционалног трагичког дискурса уочавамо на самом почетку драме. Прва реплика коју Едип изговара личи на обраћање глумца публици: „Ево ме, присутан сам и потпун у овом тренутку бескрајног трајања; сличан ономе који би искорачио усред неког позоришта и рекао: ‘Ја сам Едип. Имам четрдесет година старости и двадесет година владавине (...)’.<sup>426</sup> Едип тако износи појединости из свог живота, говори о начину на који влада, објашњава како доноси одлуке и у каквом је односу са боговима. У једном тренутку, прекида своје излагање речима:

---

<sup>422</sup> На крају, када Антигона саопшти да ће кренути за Едипом, Исмена изјављује: „Ох! Растужује ме да вас видим што тако идете... Треба ми мало времена да припремим црнину, и придружићу вам се на коњу” / « Oh ! cela me désolé de vous voir vous en aller ainsi... Le temps de me préparer un costume de deuil, et je vous rejoins à cheval » (GIDE 1958: 29).

<sup>423</sup> Исмена се поверава Етеоклу да се стално расправља са Антигоном која је критикује и брани јој да ради оно што воли, те да се чак не усуђује да се смеје и игра пред њом (GIDE 1958: 16).

<sup>424</sup> “This is Greece in the twentieth century, this is Paris, and with the nuances that vary according to the characters, the language is that of our own bourgeoisie” (HYTIER 1962: 175).

<sup>425</sup> « Parbleu » (GIDE 1958: 5, 13) ; « ŒDIPE : Si je connaissais le cochon qui... » (Ibid, 5).

<sup>426</sup> « Me voici tout présent, complet en cet instant de la durée éternelle ; pareil à quelqu’un qui s’avancerait sur le devant d’un théâtre et qui dirait : ‘Je suis Œdipe. Quarante ans d’âge, vingt ans de règne (...)’ » (GIDE 1958 : 3).



„Хајде, хајде! Едипе, не улази у предугачке реченице из којих можда нећеш моћи да изађеш. Реци једноставно то што имаш да кажеш и не отежавај речи, као што не отежаваш ништа друго у животу. Све је просто и све долази где треба. Буди једноставно свој и буди директан попут стреле. Право у мету... То ме доводи до онога о чему сам малочас говорио (...)”.<sup>427</sup>

Клаус Ман опажа да Едип већ на почетку бира да говори једноставним и јасним стилем, чиме упућује на то да ће се драма, у којој је он главни јунак, одвијати без попмезне реторике и нарочите песничке лепоте (MANN 1943: 224). Стичемо утисак да овај необични монолог Едип изговара свестан своје улоге и задатка који има – да се представи публици, те да тражи најједноставнији начин да то учини како би засигурно био добро схваћен. То значи да је Едип истовремено и митолошки јунак, али и драмска личност свесна да је у драми и зна да мора играти улогу која јој је додељена. Ту необичну технику примењивао је италијански драматург Луиђи Пирандело, а Јован Христић, у *Студијама о драми*, у поглављу „Белешке о Пиранделу”, појашњава да се ради о преласку са „театра првог степена на театар другог степена”, односно, о ономе што француски критичар Жено препознаје у Пиранделовом позоришту као истовремено присуство „акције и дискурса о акцији”, „приказивања и размишљања о приказивању” које се може читати на „равни означеног (тема) и на равни означитеља (драмска форма)” (HRISTIĆ 1986: 105).

У оквиру истог драмског поступка, одмах након Едипа, обе хорске групе углас изјављују: „Ми, Хор, који имамо посебан задатак да на овом месту представимо мишљење већине (...)”.<sup>428</sup> Одмах након тога, издваја се Хор с десна који, пре него што ће објавити да Тебу мори куга, рећи Едипу: „Желели смо да то сакријемо од тебе, али радња ове драме не би могла да отпочне уколико ти не бисмо пренели једну јако жалосну вест”.<sup>429</sup> Тако и хор на тренутак одаје да је свестан свог задатка, чиме се накратко разбија илузија саме представе и ствара нова илузија „представе о представи”. Ова техника, која спада у опсег тзв. „позоришта у позоришту”, илити,

---

<sup>427</sup> « Allons, allons ! Œdipe, ne t'embarque pas dans de trop longues phrases dont tu risques de ne pouvoir sortir. Dis simplement ce que tu as à dire et n'apporte pas à tes paroles ce gonflement que déjà tu prétends éviter dans ta vie. Tout est simple et tout vient à point. Sois simple toi-même et direct comme la flèche. Droit au bout... Ceci me ramène à ce que je disais tout à l'heure (...) » (GIDE 1958 : 3).

<sup>428</sup> « Nous, Chœur, qui avons pour mission particulière, en ce lieu, de représenter l'opinion du plus grand nombre (...) » (GIDE 1958 : 4).

<sup>429</sup> « On voudrait te cacher cela ; mais l'action de ce drame ne saurait s'engager sans que nous te fassions part d'une nouvelle très lamentable » (GIDE 1958 : 4).

метатеатра,<sup>430</sup> биће омиљена код француских писаца прве половине 20. века, али како пише Томас Бишоп, тек почев од двадесетих година, јер су Пиранделове драме тек тада представљене у Француској (BISHOP 1960: XVII). Осим тога, потребно је много више метатеатарских трикова да би Жидова драма разбила илузију на начин на који то чине Пирандело и његови следбеници.

Стога овај необични уводни монолог подсећа на типично жидовски проседе „огледања приче у причи”, односно, *mise en abyme*, који је често заступљен у пишчевом прозном делу.<sup>431</sup> Штавише, мада је игра огледала, односно, самоогледање приче као наративни феномен и раније био присутан у књижевности, поменути наративни поступак везује се најчешће управо за Жидово стваралаштво, са најбољом илустрацијом у роману *Ковачи лажног новца (Les Faux-monnaieurs, 1925)*. Преузевши термин из хералдике где означава умножавање основног призора унутар самог себе умањењем појавних димензија, Жид уводи израз *mise en abyme* како би означио „самоогледање приче, сувраћање на другом прочишћеном степену, пресликавање на нижем ступњу, репродукцију приче унутар себе”, објашњава Нермин Вучељ (VUČELJ 2010: 93). Аутор прецизира да овај израз синонимно означава оно што је Волошинов одредио као „исказ о исказу”, а Женет назвао „метадиегетичким причама” (Ibid).

Иако је реч о наративном поступку који ће Жид тек касније усавршити, у *Едипу* препознајемо његове прве обресе: Едипов монолог о сопственом животу јесте први и основни ниво приче, а он се самоогледа у другостепеном дискурсу о начину на који ту причу треба да исприча. Због мешања равни драмске радње и дискурса о тој радњи, Едипова прича има карактеристике „приче о причи”. Уз то, јунак признаје да сâм себи личи на некога ко се обраћа са позоришне сцене, у чему препознајемо одраз „драме у драми”, односно, „позоришта у позоришту”. Међутим, то је тек кратки и изненадни одблесак, јер илузија све до краја драме остаје ненарушена.

Вероватно је, између осталог, Итје и због тога приметио да *Едип* није толико интересантан у драматуршком смислу, колико у идејном: он је одличан пример за проучавање Жидове идеологије (NYTIER 1962: 175). С тим у вези, Џејмс Кларк Мекларен (James Clark McLaren), у студији *Позориште Андреа Жида; еволуција моралног филозофа (The theatre of André Gide; evolution of a moral philosopher, 1953)*,

---

<sup>430</sup> „Метатеатар” је термин који се последњих деценија користи како би се описале различите позоришне праксе: позориште у позоришту, разбијање илузије, брехтовско дистанцирање, укидање драмског кода и сл. Израз је у науку о књижевности први увео Лајонел Абел (Lionel Abel), у студији *Метатеатар. Нови вид драмске форме (Metatheatre. A New View of Dramatic Form, 1963)*.

<sup>431</sup> Термин *mise en abyme* се, у књижевнотеоријском дискурсу, углавном користи у француском оригиналу, а Нермин Вучељ детаљно објашњава начин на који га је Жид сковао (в. VUČELJ 2010: 93).

примећује да је *Едип* вероватно најјаснија синтеза Жидових погледа на морални развој и друштвени прогрес, блиско повезана са пишчевим личним искуствима, али и са актуалним друштвеним тренутком који је сатирично сагледан кроз оштру критику француског друштва и његових институција (McLAREN 1971: 60). Коначно, Итје *Едипа* одређује као „идеолошку трагедију” (“ideological tragedy”) јер сматра да је Жид до те мере драму искористио као илустрацију својих идеја да је створио сопствени Едипов комплекс, сличан Фројдовом, али сасвим супротног значења које се развија у социолошком и философском правцу (NYTIER 1962: 175–176).<sup>432</sup>

## 6. 5. Едип као жидијански јунак

Усагласивши се са већином критичких гласова, Клаус Ман вели да је *Едип* много важнији ради рационалистичке интерпретације античког мита, неголи због својих уметничких вредности (MANN 1943: 223). Поменуто рационализација одвија се на неколико различитих планова, а у фокус ставља индивидуализацију човека у односу на друге појединце, али и у односу на бога. Наиме, Едип се, већ у првој реплици, која поприма дужину једног философског монолога, изјашњава као независни индивидуалац који се за своју срећу и мирну двадесетогодишњу владавину самостално изборио: „Као изгубљено, па пронађено дете, без личних података, без докумената, нарочито сам срећан јер све дугујем само себи. Срећа ми није била дата; ја сам се освојио”.<sup>433</sup> Жид тако користи амбивалентно порекло митолошке личности да од ње створи свог типичног јунака као независног и изузетног појединца који се радује сопственој слободи и судбини, сматра Хелен Вотсон-Вилијамс (WATSON-WILLIAMS 1967: 116).

Међутим, овако изражена индивидуалност којом се Едип одмах издваја из колектива, убрзо бива прикривена лажном религиозношћу. Жидов јунак се, наиме, у духу протестантизма којим је његов творац задовољен,<sup>434</sup> наводно пита је ли му нека виша

---

<sup>432</sup> Да Жидов Едип не пати од Едиповог комплекса, у Фројдовом психоаналитичком одређењу, потврђује и Памела Ђенова, примећујући чак да Жид пародира фројдовске мотиве потиснутих жеља и инцеста (GENOVA 1995: 64).

<sup>433</sup> « Enfant perdu, trouvé, sans état civil, sans papiers, je suis surtout heureux de ne devoir rien qu'à moi-même. Le bonheur ne me fut pas donné ; je l'ai conquis » (GIDE 1958 : 3).

<sup>434</sup> Жид, рођен у грађанској породици, васпитаван је и образован у духу протестантизма чији је утицај лако уочљив у пишчевом животу и делу све до првих романа, пише Катарин Саваж (Catharine Savage) у студији *Андре Жид: развој његове религиозне мисли* (*André Gide : l'évolution de sa pensée religieuse*, 1962) (SAVAGE 1962: 10). Дикинсон бележи да је Жида мајка васпитавала у строгој и пуританској верзији хугенотског протестантизма, од кога је одступио због проблема индивидуалних

сила, којој је нужно подређен, помогла да дође на повлашћену позицију на којој је (GIDE 1958: 3). А онда, схвативши да постаје скромнији уколико боговима додели заслуге, што је пожељно, задовољно прихвата судбину коју су му доделили: „Ко се не би радо предао некој светој сили, чим она доводи догде где сам ја? Бог те води, Едипе; и нико ти није сличан. То себи говорим недељом и празником. Осталим данима немам времена да о томе мислим. Уосталом, и зашто бих?“<sup>435</sup> Коначно, Едип закључује да увек ради онако како га бог саветује (Ibid). Лако учавамо да је Едипова религија много ближа хришћанској неголи паганској којој је изворно, као грчки митолошки јунак, припадао. Стога и говори о „једном богу“ (« un dieu »), премда на једном месту помиње „богове“ (« les dieux »). Међутим, једнако брзо можемо уочити и то да је јунак одвише заслепљен својом личном срећом, или бар оним што мисли да срећа представља, те да се богу приклања само због тога што га је наградио добрим животом и мирном владавином.

Осим тога, када самозадовољно закључи да не постоји ико ко му је сличан, он показује да је у својој срећи себичан и егоцентричан. Управо то му саопштава хор, оптуживши га да се стара само о сопственом добростању: „Нико не сумња у то да си срећан, иако одвише о томе говориш. Али, ми нисмо срећни, ми, твој народ, о, Едипе ; али ми, твој народ, ах! Не, ми нисмо срећни“.<sup>436</sup> Нагла промена тона у свечани и патетични, као и понављање присутно у овом исказу, подвлаче разлику која постоји између задовољног краља и његових несрећних поданика. Истовремено, маска срећног краља, под којом се Едип на почетку представио, постепено почиње да бледи.

Хор наставља своју тужбалицу: индивидуалност коју је Едип предочио у говору грађани сматрају изненађујућом и болном, и чак га оптужују да је он крив за несрећу која је њих задесила; онда, полугласно, Тебанци саопштавају како би волели да понеком жртвом и молитвом приволе богове да их не кажњавају кугом због гордости

---

слобода гледе друштвеног напретка и поступања, сексуалног опредељења и морала (DICKINSON 1969: 33–34).

Тражећи религију која негује критичко мишљење, Саваж објашњава да се Жид временом изопштио из протестантске заједнице и чак пришао паганизму, да би се краткотрајно задржао на католицизму и коначно открио чист спиритуализам који одриче бога, али не и оно што је божанско (в. SAVAGE 1962). Еволуцију Жидове религијске мисли кроз његово књижевно стваралаштво прати Пјер-Анри Симон у књизи *Сведоци човека: човекова судбина у књижевности 20. века*, у поглављу „Андре Жид и бог“ (« André Gide et dieu »), (в. SIMON 1967: 35–62).

<sup>435</sup> « Qui ne se soumettrait volontiers à une sacrée puissance, dès qu'elle conduit où je suis ? Un dieu te mène, Œdipe ; et il n'y en a pas deux comme toi. C'est ce que je me dis les dimanches, et jours de fête. Le reste de la semaine je ne trouve pas le temps d'y penser. D'ailleurs, à quoi bon ? » (GIDE 1958 : 3).

<sup>436</sup> « Que toi, tu sois heureux, encore que tu le dises un peu trop, nul n'en doute. Mais nous ne sommes pas heureux, nous, ton peuple, ô Œdipe ; mais nous, ton peuple, ah ! non, nous ne sommes pas heureux » (GIDE 1958 : 4).

њиховог краља (GIDE 1958: 4). Овако директне оптужбе хора досад су невиђене, примећује Клаус Ман, а нарочито су наглашене и узбудљиве због тога што су уплетене у мрежу самоцитатности и алузија на познату тему (MANN 1943: 225). Доиста, драмска напетост је значајно умањена у односу на Софоклову трагедију јер схватамо да хор већ на почетку зна ко је Лајев убица због ког богови кажњавају Тебу. Тако Жид не оставља много простора за истрагу, поуздавши се у то да је митска прича публици чак и одвише позната, те да на сижејном плану неће бити изненађења. Ипак, управо је преко цитата и алузија на примарни књижевни извор, појачана динамика радње.

Такође, уочавамо да ни хор није на висини своје античке улоге јер се, уместо да брине о краљевом интересу као државном императиву постављеном по вољи богова, интересује само за сопствену добробит. Становници Тебе једнако су егоистични као и њихов владар кога ће се, на крају, чак одрећи жалећи што су га икада срели (GIDE 1958: 27). Али, кулминација њихове бриге за сопствено добро долази на самом крају када чују да ће Едип донети срећу и благостање народу у чијој земљи буде био сахрањен. Стога себични Тебанци покушавају да наговоре краља, којег су претходно одбацили и прогнали, да ипак не напушта Тебу, мада их овај, не марећи за добростање сопствених поданика, неће послушати (Ibid, 29–30). На тај начин Жид преноси егоизам модерног друштва, а Ман примећује да писац истовремено наглашава ванвременски антагонизам у људском понашању: неограничени индивидуализам појединца супротстављен је индивидуализму који друштво контролише и спутава. Тако се традиционални трагички сукоб човека и бога преноси у поље чисто земаљског, сматра аутор, и своди на избор између личне слободе или колективног интереса (MANN 1943: 227).

Овако постављено, доиста би се чинило да трагичност у Жидовој драми произилази из сукоба појединца, којег предводе индивидуалне слободе и личне потребе, и друштва које, пратећи сопствене норме и законе, а опет своје користи ради, те исте слободе и потребе спутава. Међутим, поред поменутих сучељавања хора, као представника колектива, и Едипа, као повлашћене индивидуе, на почетку првог и на крају трећег чина, драма не садржи друге сцене у којима се та два ентитета директно сукобљавају, већ улогу главног Едиповог супарника, као браниоца хорских, односно, заједничких интереса, преузима Тиресија. Он код Жида завређује сасвим друкчији статус у односу на антику, те и на сцену ступа уз Едипове повике:

„ЕДИП: Двадесет година среће...

ТИРЕСИЈА: ...што је у Божјим очима као један дан.

*Тиресија, слеп, обучен у свештеничку одору, у пратњи Антигоне и Исмене, улази непримећено.*

ЕДИП: Боже! Што је овај досадан! Стално се меша у туђе ствари. Ко ти је рекао да дођеш?<sup>437</sup>

У наставку разговора, Тиресија опомиње Едипа да оно што овај назива срећом није право, ни потпуно, јер влада унесрећеним народом: „Едипе, народ пати, а краљ то не може игнорисати. Између напретка неколицине и несреће већине, Бог уплиће тајанствену нит”.<sup>438</sup> Такође, упозорава краља да божје име често узима у уста само због тога што од њега тражи потврду за исправност својих поступака, уместо да тражи суд (GIDE 1958: 6). Уочавамо да је Тиресија задржао своју традиционалну улогу прозорљивог мудраца и изасланика богова, с тим да је наглашено да он дела у интересу народа због чега га хор подржава (Ibid). Ту опет увиђамо, примећује Катарин Саваж, да народ није суштински религиозан, већ да само стаје на страну свештеника из себичне жеље да га спасе од куге. Ауторка стога сматра да хор не заслужује поштовање читалаца, чак се пита треба ли у њему препознати хришћанске капиталисте чија је вера само интерес, односно, „лоша вера” (SAVAGE 1962: 240).<sup>439</sup> Сасвим супротне њима, као представнице „праве вере”, односно, суштинске религије, појављују се Јокаста и, нарочито, Антигона, обе побожне и умерено богобојажљиве.

Истовремено, примећујемо да Тиресијине проповедачке речи имају хришћански карактер: осим тога што говори о Богу, а не о боговима или једном богу-заштитнику као што је био случај у паганским религијама, слепи свештеник упозорава Едипа и народ да се плаше Божје воље јер су пред Богом сви криви, говори о преиспитивању и покајању (GIDE 1958: 6–7), касније, Антигону, која исказује жељу да се замонаши, назива светицом (Ibid, 10), помиње да Бог зна све човекове мисли и тајне (Ibid, 21),

---

<sup>437</sup> « Dieu ! qu'il est embêtant, celui-là ! Tout le temps à se mêler des affaires des autres. Qui t'a demandé de venir ? » (GIDE 1958 : 6).

<sup>438</sup> « Édipe, le peuple souffre et son roi ne peut l'ignorer. Entre la prospérité de quelques-uns et la misère du plus grand nombre, Dieu tisse un lien mystérieux » (GIDE 1958 : 6).

Андре Мороа (André Maurois), у књизи *Од Жиде до Сартра (De Gide à Sartre, 1965)*, примећује да је Жид пришао комунизму јер је у њему нашао све оно што је одувек тражио: хришћански идеал без религије, морал без догматизма, начин да се ослободи свих веза са грађанском класом којој је по рођењу припадао и да се повеже са прогресивном омладином, могућност да потврди сопствену слободу кроз идеју о независности друштва у односу на породицу и религију (MAUROIS 1965: 44). Међутим, ови, данас можемо рећи утопистички идеали распршили су се када се 1936. године Жид упознао са мрачном страном комунизма у Совјетском савезу и увидео да стаљинизам убија слободу, те ће се његово и тако спорадично политичко ангажовање, након посете Русији, сасвим угасити. Мада, закључује Мороа, Жид ће у свом књижевном делу до краја остати ангажовани интелектуалац (Ibid, 45).

<sup>439</sup> Ауторка ће и касније рећи да је приметно да је *Едип* настао у време када су се у Жиду рађале симпатије према комунизму, али да, срећом, ипак није политички комад (SAVAGE 1962: 242).

предочава Едипу да треба да окаје своје грехе (Ibid, 25) и сл. Тако старогрчки слепи свештеник код Жида оличава строги и неретко оспоравани глас католичке Цркве. Он је и обучен као фратар како нам не би промакло да представља институционализовану религију, додаје Дикинсон (DICKINSON 1969: 62). Тиресија се залаже за традиционалне вредности, слепу веру и покорност божјем ауторитету, које су засноване на страху од божје казне. На тај начин успева да влада народом и да задобије њихово поверење, нарочито у тренутку када је завладала куга које се сви прибојавају. Свештеник користи општу пометњу и страх тако да Тебанцима, а и самом Едипу, предочи да их Бог кажњава због тога што њихов краљ у њега не верује: „Не говорим ти у своје име, већ у име Бога ког представљам; потом и у име Јокасте и побожне Антигоне; најзад, у име народа који страхује и види у пошести која га мори казну због безбожништва свога краља”.<sup>440</sup>

Тако се Едип, уз подршку својих синова и делимично разумевање Креонта, као слободни мислилац и, према неким критичарима, чак и либертен, супротставља традиционалној школи мишљења коју заговара Тиресија, а коју, из различитих побуда, следе Јокаста, Антигона и грађани окупљени у хору. Нетрпељивост критичког мишљења према верским догмама вероватно се најбоље огледа у Едиповој реченици којом се руга Тиресији и читавом народу што сматрају да су богови послали кугу као казну: „Народ увек више воли да мистички тумачи догађаје, уместо да их природно објасни (...)”.<sup>441</sup> Едип тако постаје Жидов портпарол који се бори против верског страха и сујеверја, те драма на идејном плану задобија вредности француског просветитељства из 18. века.

Због тога је Едип, вођен рациом и критичким мишљењем, једини који је могао да победи Сфингу: „Схватио сам, ја сâм сам схватио, да је једини одговор како те Сфинга не би појела: Човек. Без сумње, требало је мало храбрости да бих је изговорио. Али, имао сам је спремну и пре него што сам чуо загонетку; а моја снага је у томе што нисам признавао ниједан други одговор, ма које питање да ми је постављено”.<sup>442</sup> Главни јунак је тако представљен као бранилац људских вредности и слободе

---

<sup>440</sup> « Je ne te parle pas en mon nom, mais au nom du Dieu que je représente ; puis au nom de Jocaste et de pieuse Antigone ; au nom du peuple enfin qui s'épouvante et voit dans le fléau qui l'accable un châtement d'incrédulité de son roi » (GIDE 1958 : 10).

<sup>441</sup> « Le peuple préfère toujours à l'explication naturelle l'interprétation mystique (...) » (GIDE 1958 : 7).

<sup>442</sup> « J'ai compris, moi seul ai compris, que le seul mot de passe, pour n'être pas dévoré par le sphinx, c'est : l'Homme. Sans doute fallait-il un peu de courage pour le dire, ce mot. Mais je le tenais prêt dès avant d'avoir entendu l'énigme ; et ma force est que je n'admettais pas d'autre réponse, à quelle que pût être la question » (GIDE 1958 : 10).

мишљења насупрот религијским учењима о божјој супериорности и догамама које заступа Тиресија. Стога и каже да свештеник Тебанце заглупљује својим мистицизмом и моралом (GIDE 1958: 19). Краљ-просветитељ раскринкава црквено лицемерје простим резонавањем: ако је Тиресија толико надахнут Богом каквим се представља, због чега није умео да реши Сфингину загонетку (Ibid, 19–20)?

Катарин Саваж преноси како је сâм Жид једном приликом прокоментарисао ову митску причу: „Едип је натчовек. Спознао је своју величину онда када је победио Сфингу”, а „онај који покреће трагедију јесте представник званичне религије”.<sup>443</sup> Аутор је тако показао да је најважније значење мита садржано у борби индивидуализма и потчињавања религијском ауторитету, закључује Саваж (SAVAGE 1962: 240). У централни сукоб драме су, дакле, смештена Едипова индивидуална потрага за срећом и ортодоксни став колектива предвођен Тиресијом. С тим у вези, Хелен Вотсон-Вилијамс запажа да је хришћански Тиресија наумио да Едипа лиши његове среће, те наводи да је сâм Жид објаснио да се преокрет у краљевом лагодном животу догодио услед утицаја хришћанског морала на његов пагански морал (WATSON-WILLIAMS 1967: 110). Сукоб два морала, вели ауторка, драмски је искоришћен како би се показало да је индивидуална ситуација, која је била повод Едипове личне среће, постала неморална и неодржива чим су је други сагледали (Ibid, 111). Тиме трагички однос опет сводимо на раније поменути антагонизам индивидуа – колектив.

Међутим, Жермена Бре погрешно закључује да је Едипова грешка у томе што, занет својом срећом, није био луцидан, а чак ни довољно интелигентан да увиди истину (BRÉE 1953: 330). Много је исправније Дикинсоново тврђење да је Едип жртва и људи и богова (DICKINSON 1969: 66), јер, као што ћемо настојати да докажемо, управо у садејству ова два ентитета долази до јунакове трагичке кривице. Он је, најпре, жртва мајке која га је довела у замку. Наиме, како Едип постепено повезује догађаје, примећујемо да Јокаста покушава да одгоди тренутак кључног открића јер је све време знала да је он Лајев убица:

„ЕДИП: Дакле, све разумем. Ти си знала... Краљев убица...

ЈОКАСТА: Ћути!

ЕДИП: Убица, то сам ја.

ЈОКАСТА: Причај тише!

---

<sup>443</sup> « Œdipe est le surhomme. Il a pris conscience de sa grandeur par sa victoire sur le Sphinx... Celui qui déclenche la tragédie, c'est... le représentant de la religion établie » (SAVAGE 1962 : 239–240).



ЕДИП: Када сам стигао до Сфинге, једва да сам се осушио од крви једног човека.

ЈОКАСТА: Престани!<sup>444</sup>

Осим тога, када се утврди и то да је Едип ожењен сопственом мајком, она и даље грчевито покушава да задржи „вео који штити њихову срећу” (« le voile qui protégeait notre bonheur ») (GIDE 1958: 26): „Нико неће посумњати. Још има времена. Злочин је заборављен. Он није спречио твоју срећу, него ју је чак омогућио. Ништа се није променило”.<sup>445</sup> Такође, схватамо да се Јокаста претходно удружила са Тиресијом да Едипа приближи богу (Ibid, 11) како би га увукла у слепу покорност предестинацији којој и сама робује,<sup>446</sup> те на тај начин спречила да преиспитује прошлост и дозна истину.

Но, не треба заборавити и то да је Едип олако занемарио околности под којима је преузео престо. Креонт га подсећа да је истрага о Лајевој смрти убрзо прекинута: „Реч ‘правда’ је у твојим устима постала ‘амнестија’”,<sup>447</sup> а Јокаста да ју је, сваки пут када је желела да говори о прошлости, немарно прекидао говорећи: „Не, не причај ми о прошлости, викао си. Не желим ништа о томе да знам. Почело је златно доба. Све ствари постају нове”.<sup>448</sup> То значи да је Едип свесно одбацавао упозорења, те да је, за разлику од античке трагедије у којој је представљен као невина жртва судбине, његова лична одговорност код Жида и те како присутна. Он је постаје свестан тек у тренутку када спозна истину коју, за разлику од Јокасте, не покушава одбацити или сакрити:

„ЈОКАСТА: Зашто желиш да знаш?

ЕДИП: То ми је преко потребно.

ЈОКАСТА: Зар не жалиш због своје среће?

---

<sup>444</sup> « ŒDIPE : Alors, je comprends tout. Tu savais... Le meurtrier du roi...

JOCASTE : Tais-toi !

ŒDIPE : Le meurtrier, c'est moi.

JOCASTE : Parle plus bas !

ŒDIPE : Quand je m'avançais vers le Sphinx, j'étais mal ressuyé du sang d'un homme.

JOCASTE : Arrête ! » (GIDE 1958 : 24).

<sup>445</sup> « Nul ne se serait douté de rien. Il est temps encore. Le crime est oublié. Il n'a pas empêché, il a même permis ton bonheur. Rien n'est changé » (GIDE 1958 : 25).

<sup>446</sup> Јокаста у неколико наврата потврђује своја уверења да бог(ови) унапред одлучују о животима смртника: „Уздам се у тебе, Тиресија, преко ког сазнајемо одлуке Свевишњег” / « Je m'en remets à toi, Tirésias, par qui nous connaissons les décisions du Très-Haut » (GIDE 1958 : 11); „Богови су одлучили другачије” / « Les dieux en ont autrement décidé » (Ibid, 25); „Онда те је неки бог заслепио” / « Un dieu t'aveuglait alors » (Ibid, 26).

<sup>447</sup> « Le mot : justice, devenait dans ta bouche : amnistie » (GIDE 1958: 5).

<sup>448</sup> « 'Non, ne me parle pas du passé, t'écriais-tu. Je n'en veux rien savoir. Un âge d'or a commencé. Toutes choses sont faites nouvelles...' » (GIDE 1958 : 5).

ЕДИП: Не жалим ништа. Срећа сачињена од грешке и незнања ми не треба.”<sup>449</sup>

Тако се Едип храбро суочава са страшном истином и свим последицама које је прате, прихвативши да је одговоран што је раније није дознао. У томе се најзад открива његова херојска величина. Због тога је чак и Жермен Бре, након оштре критике драме, морала признати да се Едип у трећем чину наметнуо као прави грчки херој (BRÉE 1953: 328).<sup>450</sup> Његово херојство долази из надљудске снаге да прихвати своје погубне грешке проистекле из заслепљености сопственом срећом, а кулминира у одважном чину самокажњавања. Едип себи копа очи јер су га издале – нису му помогле да увиди оно што је требало. Тако Жид ствара кључну разлику у мотивацији главног лика коју Дикинсон овако сажима: „Софоклов Едип се ослепео јер је видео оно што није смео видети; Едип Андреа Жида се ослепео јер није видео оно што је требало да види”.<sup>451</sup>

Овде Жид, дакле, у потпуности скида табу са родоскрвнућа, што је било најављено још у другом чину, када Етеокле и Полиник признају да су заљубљени у Антигону и Исмену. Премда их тада Едип саветује да морају поштовати сестре (GIDE 1958: 19), не даје им никакве строге опомене. Инцест који је тада релативизиран, на крају бива сасвим укинут. То потврђује Едипова реакција на сазнање да је Лајев син: „Како! Ништа се није променило? Зар мислиш да ће ишта у мојим измењеним очима моћи да има свој првобитно невини изглед? И пре свега, ја сам син краља а да то нисам ни знао. Нисам ни морао да убијем да бих владао, већ само да чекам”.<sup>452</sup> Он овде показује да му је сазнање о пореклу значајно само због тога што би му раније донело извесне бенефиције, а не због тога што би га спречило да постане убица сопственог оца и да се ожени мајком. Касније ће, чак, затеченом Креонту који покушава да прихвати како му је овај истовремено и зет и нећак, одбрусити: „Зашто ме сад збуњујеш

---

<sup>449</sup> « JOCASTE : Pourquoi veux-tu savoir ?

ŒDIPE : J’ai grand besoin.

JOCASTE : N’auras-tu pas pitié de ton bonheur ?

ŒDIPE : Pitié de rien. Un bonheur fait d’erreur et d’ignorance, je n’en veux pas » (GIDE 1958 : 24).

<sup>450</sup> Међутим, критичарка и даље сматра да је Едип лишен аутентичне херојске величине и да ни на који начин не изазива дивљење, већ да је одвише хировит, бунтован и недоследан док покушава да се обрачуна са боговима који су га довели у замку (BRÉE 1953: 329).

<sup>451</sup> “Sophocles’ Oedipus blinds himself because he saw what he should not have seen; the Oedipus of André Gide blinds himself because he did not see what he should have seen” (DICKINSON 1969: 57– 58).

<sup>452</sup> « Comment ! rien n’est changé ? Penses-tu que rien désormais puisse revêtir, à mes yeux décillés, sa première innocente apparence ? Et d’abord, j’étais donc fils de roi sans le savoir. Je n’avais pas besoin d’un meurtre pour régner, mais qu’à attendre » (GIDE 1958 : 25).

проблемима сродства? Ако су моји синови истовремено и моја браћа, само ћу их више волети”.<sup>453</sup>

Хју Дикинсон сугерише да кључ за разумевање драме лежи у идеји да је инцест, повезан са прошлошћу, а тиме и са традицијом, религијом, породицом, заједницом и срећом, намерно лишен ужаса и представљен готово као морално неутралан чин: Жид на тај начин мит излаже трансвалуацији како би преиспитао све етичке вредности које му је Софокло доделио у својој трагедији (DICKINSON 1969: 69–70). Но, то ипак не значи да Жидов Едип није свестан свог греха, већ само да га другачије сагледава због чега му проналази други извор. Главни проблем није у ужасу родоскрвног сагрешења, већ у томе што је родосквник дозволио себи да буде толико слеп да не види истину.<sup>454</sup> Из тог разлога децу назива „сапутницима своје поспаности” (« *compagnons de ma somnolence* ») (GIDE 1958: 25), јер су они само последица његове изворне грешке: живот је живео без пуне свести о ономе што се догађа, као да је био у сну; затворио је очи пред истином, те их је морао казнити јер нису испуниле свој примарни задатак. А заслепљеност и безбрижно препуштање срећи произашли су из индивидуализма због којег је занемаривао окружење које га је настојало упозорити.

Због тога Клаус Ман сматра да је ово „трагедија екстремног индивидуализма” (“*tragedy of extreme individualism*”) јер краљ Едип заваља Јокасту, породицу, свој народ, па и себе самог (MANN 1943: 224). Он се „само претвара да је срећан и да срећно влада, иако су његова срећа и владавина у потпуности засноване на његовој ‘индивидуалној етици’, или, другим речима, на гомили лажи”.<sup>455</sup> Тако кривица Жидовог јунака лежи у чињеници што се самообмањивао, а онда је тим погрешним путем двадесет година водио своју породицу и тебански народ. Ман појашњава да је стога Едип морао бити кажњен јер је био заслепљен себичним оптимизмом: због тога што је безобзирно жмурио пред свим упозорењима Тебанаца, Тиресије и Јокасте, он мора испаштати тако што ће остати без физичког вида (MANN 1943: 224). То би значило да је колектив победио појединца, односно, да је општи интерес потиснуо лични.

---

<sup>453</sup> « *Que viens-tu m’être dir avec ces problèmes de parenté ? Si mes fils sont aussi mes frères, je ne les aimerai que mieux* » (GIDE 1958 : 24).

На то му Креонт иронично одговара: „Дозволи ми да приметим да је та збрка осећања страшно тешка. Осим тога, ја као ујак имам право на поштовање” / « *Permets-moi de trouver cette confusion de sentiments extrêmement pénible. Au surplus, en tant qu’oncle, j’ai bien droit à quelque respect* » (Ibid).

<sup>454</sup> Прем Дикинсону, Едипова грешка је у томе што се „вратио у прошлост” док је мислио да тежи независној и самотворној будућности, в. (DICKINSON 1969: 70–71).

<sup>455</sup> “*He pretends to be happy and to govern happily, although his happiness and his government rest entirely on his ‘individual ethics’, in other words, on the pack of lies*” (MANN 1943: 224).

Уз то, поред тога што је себе означио као јединог творца сопствене среће, Едип је, након уводног монолога, у неколико наврата изнео своје дубоко уверење да је човек сâм себи довољан, те да је једини одговоран за оно што му се догађа у животу: у разговору са Креонтом (GIDE 1958: 13–14), када саветује синове (Ibid, 19–20), док се расправља са Тиресијом (Ibid, 20). Због тога је и сазнање да није Полибов биолошки син узео као своју предност: „Изронио сам из непознатог; више нисам имао прошлост, узор, ништа на шта бих се могао ослонити; требало је све да створим, домовину, претке... да измислим, да октријем. Нисам имао на кога да личим, само на себе (...). Не познавати своје родитеље јесте позив на храброст”.<sup>456</sup> Едип проналази бројне привилегије за сопствени „статус копилета”: он је човек који није одређен ни породичним везама, ни друштвеним положајем, уочава Вотсон-Вилијамс (WATSON-WILLIAMS 1967: 116). Стога је тебански краљ сматрао самотворним човеком чије слободно постојање ни на који начин није унапред дефинисано, што би значило и да је апсолутно независно и од људи, и од бога.

Тако снажно индивидуалистичка и хуманистичка идеја сугерисана је у решењу Сфингине загонетке: Човек. Апсолутна аутономија човека која је овде сугерисана представља тријумф његове слободе. Међутим, Едипова су уверења пољуљана након страшног открића. Спознавши истину о свом пореклу, те увидевши да је убио оца и да се оженио мајком, Едип је схватио да је узалуд веровао да је побегао од прошлости и да се самодефинисао као „храбро копиле” (“the courageous bastard”), како опажа Итје, те је најзад разумео да је ипак био плен породичног наслеђа (NYTIER 1962: 178–179). Његова грешка је и у томе, додаје Дикинсон, што се препустио двадесетогодишњој летаргији своје срећне владавине игноришући упозорења да нешто није у реду и верујући да је, једном убивши Сфингу, завршио са свим изазовима. Едип је створио само привидни рај заборављајући да човек никада није сасвим безбрижан, наставља аутор, јер је читав живот виђен као непрекидно сучељавање са чудовиштем (DICKINSON 1969: 63). Како је јунак то занемарио, он мора бити кажњен: остаје без физичког вида због тога што није видео да је срећа само опасна замка која човека превари да се препусти лажној сигурности због које изгуби своју снагу и заборави да је његова једина судбина да се непрестано самопревазилази (Ibid), закључује Дикинсон.

---

<sup>456</sup> « Jailli de l'inconnu ; plus de passé, plus de modèle, rien sur quoi m'appuyer ; tout à créer, patrie, ancêtres... à inventer, à découvrir. Personne à qui ressembler, que moi-même (...). C'est un appel à la vaillance, que de ne connaître point ses parents » (GIDE 1958 : 14).

Осим тога, Едипова вера у снагу човекове слободне воље пољуљана је у тренутку страшног сазнања да се старо пророчанство, коме је мислио да је утекао, ипак испунило. То користи Тиресија како би му показао да је Бог заправо све време управљао његовом судбином, те га позива да се покаје што је веровао у супротно јер је то једини начин да му злочин буде опроштен. Мада не показује кајање, Едип прихвата идеју да је божја боља ипак снажнија од човекове:

„ЕДИП: Злочин који ми је Бог наметнуо, навео ме је на њега из заседе. И пре него што сам се родио, замка је била постављена како бих кад-тад морао да упаднем у њу. Јер, или је твоје пророчиште лагало, или нисам могао да се спасим. Био сам уловљен.

ТИРЕСИЈА: Прогони те Бог који једини може да те измири са самим собом и да те прочисти од греха. Немаш другог излаза”.<sup>457</sup>

На овај начин, успоставља се нови антагонизам: слободна воља – предестинација, који личи на изворни трагички сукоб човека и бога. Тако се Жид преко предестинације, као верске догме доминантне у протестантизму, враћа у поље фаталности и судбинске предодређености чиме се приближава традиционалној концепцији трагичности. Едип увиђа да је живео у заблуди, схвативши да он сâм ипак није одговоран ни за један свој поступак: „Нисам, дакле, могао да не урадим оно што сам урадио. Да, наравно, веровао сам да ме води бог! Из тог сам уверења црпио сигурност своје среће. А онда сам чак и у то престао да верујем како бих зависио само од себе. Али, сада се више не препознајем у сопственим поступцима”.<sup>458</sup> Због тога се заслепљеност у којој је живео може разумети као погрешно уверење да је независан од бога и апсолутно слободан у одлучивању и поступању. У том кључу читамо опажање Катарин Саваж да је једна од главних тема драме одбацивање судбине и потраживање човекове слободе: Едип се буни против античке судбине, односно, хришћанске предестинације тако што осмишљава чин који ће је превазићи, иако он подразумева самонасиље (SAVAGE 1962: 240).

Такође, Жидов јунак долази до још једног важног сазнања, а то је да Бог није нужно добар: „Пристајао сам да се покорим Богу онда када ме је водио у славу, али не

---

<sup>457</sup> « ŒDIPE : Crime imposé par Dieu, embusqué par Lui sur ma route. Dès avant que je fusse né, le piège était tendu, pour que j’y dusse trébucher. Car, ou ton oracle mentait ou je ne pouvais pas me sauver. J’étais traqué.

TIRÉSIAS : Traqué par Dieu qui, seul, peut te réconcilier avec toi-même et te laver de ton péché. Il ne t’est pas laissé d’autre issue » (GIDE 1958 : 25).

<sup>458</sup> « Ce que j’ai fait, je ne pouvais donc pas ne pas le faire. Oui, certes, je me croyais guidé par un dieu ! Je puisais dans cette croyance l’assurance de mon bonheur. Et puis, même à cela j’avais cessé de croire pour ne dépendre plus que de moi. Mais à présent je ne me reconnais plus dans mes actes » (GIDE 1958 : 25–26).

и онда када ме је гурнуо у злочин, у злочин чији ми је ужас сакрио... Врло кукавичка издаја Бога која ми се не чини подношљивом”.<sup>459</sup> Тако представљена идеја о богу који намерно гура у злочин и изазива несрећу, наликује на Рикерову концепцију „злог бога” који се свети човеку који тежи добром јер оно води ка уживању, а оно у прекомерност и охолост (RIKER 1984: 329). Тако се сукоб човека и бога код Жида враћа својим античким основама. То је и сâм аутор приметио, како преноси Вотсон-Вилијамс, те казао да опозиција слободна воља–предестинација пада у други план пред сукобом индивидуализма и потчињавања религијском ауторитету. Стога је, вели критичарка, Жид и записао у *Дневнику* да се не морамо бавити детерминизмом, без обзира на то да ли га прихватамо или негирамо, да би драма остала иста: она представља дихотомију између проницљивог противника мистицизма и верника, између онога који настоји да реши загонетку и онога који је заслепљен вером, између онога који човека супротставља богу и онога који се богу покорава (WATSON-WILLIAMS 1967: 113).<sup>460</sup>

Како је први представљен је у Едипу, а други у Тиресији, главни акценат у драми стављен је на њихове вербалне сукобе који представљају новину у односу на традицију. „Едип се понаша на типично жидијански начин када се расправља са заморно разумним свештеником Тиресијом”, примећује Ман, нарочито онда „када брани своју ‘индивидуалну етику’ наспрам строге ортодоксије првосвештеника”.<sup>461</sup> Кључна расправа долази на крају, након што је Едип себи извадио очи:

„ЕДИП: Је ли ово оно што си желео, Тиресије? Да ли си, љубоморан на моју светлост, желео да ме увучеш у своју ноћ? Попут тебе, сада и ја посматрам божанску таму. Казнио сам ове очи које ме нису умеле упозорити. Нећеш више моћи да ме савладаш својом надмоћи слепог човека.

ТИРЕСИЈА: Опет та твоја гордост; она те је, дакле, натерала да себи избијеш очи. Бог од тебе није очекивао ново сагрешење као искупљење за претходне злочине, већ само покајање.

ЕДИП: Дивим се томе што предлагеш покајање, ти који верујеш да нас богови воде и да није било у мојој моћи да избегнем своју судбину. Нема сумње да је и овај мој

---

<sup>459</sup> « Je consentais de demeurer soumis à Dieu, quand il menait à la gloire ; mais point s’il me poussait au crime, un crime dont il m’avait masqué l’horreur... Très lâche trahison de Dieu, tu ne me parais pas tolérable » (GIDE 1958 : 26).

<sup>460</sup> Дикинсон, пак, сматра да је Жид застранио увођењем теме предестинације јер је претходно уложио велики напор да умањи снагу богова. Штавише, он наводи пишчев запис из *Дневника* у коме признаје да жали што је ову тему толико нагласио јер би, да то није учинио, јунакова борба против Тиресије, тј. сукоб индивидуалности и религиозног морала, била још трагичнија (DICKINSON 1969: 65).

<sup>461</sup> “Edipus behaves in a typically Gidean fashion when he quarrels with the tiresomely reasonable clergyman, Theresias, and defends his ‘individual ethics’ against the high priest’s rigid orthodoxy” (DICKINSON 1969: 225).

прилог био планиран, тако да нисам могао да му побегнем. Нема везе! Својевољно сам се жртвовао. Стигао сам до тачке коју нисам могао да превазиђем осим кренувши на себе самог”.<sup>462</sup>

Жан Итје опажа да Едип, као типични жидијански јунак, резонавањем доводи себе до логичке крајности у којој своје слепило разуме као узвишену јасноћу (НУТИЕР 1962: 179). Наиме, Едип јасно говори да је његов чин саморањавања у ствари био једини начин да се ухвати у коштац са судбином, богом, предестинацијом. Он му је послужио као крајњи чин слободне воље и апсолутно ненаметнуте одлуке, чин који је претходно тражио као ослобођење од себе и од бога који га прогања: „Не знам шта ме то херојско и надљудско мучи. Хтео бих да пронађем некакву нову бол. Да пронађем неки луди чин који би задивио све вас, који би задивио мене и богове”.<sup>463</sup> Ове реченице наизглед одишу Едиповом гордошћу, те се чини да Тиресија донекле јесте у праву. Међутим, то што јунак прихвата своју кривицу не треба разумети као да се потчињава божјем ауторитету, нити, пак, чињеницу да се ослепео треба тумачити као чин покајања, као што је Тиресија настојао импутирати. Губитак физичког вида Едипу није пружио духовни вид, као што је то било сугерисано у антици. Код Жида саморањавање представља кулминацију Едиповог бунта и пркоса јер сведочи о покушају да, упркос томе што је сада свестан неминовности судбине, односно, предестинације, самостално о нечему одлучи.

Из истог разлога Жидов јунак самостално одлучује да напусти Тебу. Наиме, иако га, као код Софокла, на то приморава сопствена заклетва да ће се осветити Лајевом убици, као и Тиресијино упозорење да је то божја воља, модерном Едипу Креонт и хор предлажу да ипак остане у родном граду. То чине из себичних разлога, онда када сазнају да ће Едип донети благодет оном граду у ком буде почивао (GIDE 1958: 19–20). Но, Едип одбија ту могућност: „Прекасно је, Креонте. Моја душа је већ напустила Тебу, и све везе које су ме везивале за прошлост су прекинуте. Ја више

---

<sup>462</sup> « CEDIPE : Est-ce là que tu voulais, Tirésias ? Jaloux de ma lumière, souhaitais-tu m’entraîner dans ta nuit ? Comme toi, je contemple à présent l’obscurité divine. J’ai châtié ces yeux qui n’avaient point su m’avertir. Tu ne pourras plus m’accabler désormais de ta supériorité d’aveugle.

TIRÉSIAS : C’est donc ton orgueil encore qui te fit te crever les yeux. Dieu n’attendait point de toi ce nouveau forfait, en paiement de tes premiers crimes, mais simplement ton repentir.

CEDIPE : J’admire cette proposition de repentance vienne de toi, qui précisément crois que les dieux nous mènent et qu’il n’était pas en mon pouvoir d’échapper à ma destinée. Sans doute cette offrande de moi était-elle prévue, elle aussi, de sorte que je ne puisse pas m’y soustraire. N’importe ! C’est volontiers que je m’immole. J’étais parvenu à ce point que je ne pouvais plus dépasser qu’en prenant élan contre moi-même » (GIDE 1958 : 28).

<sup>463</sup> « Ah ! je voudrais échapper au dieu qui m’enveloppe, à moi-même. Je ne sais quoi d’héroïque et de surhumain me tourmente. Je voudrais inventer je ne sais quelle nouvelle douleur. Inventer quelque geste fou, qui vous étonne tous, qui m’étonne moi-même, et les dieux » (GIDE 1958 : 26).

нисам краљ; сада сам само безимени путник који се одриче својих добара, своје славе, самог себе”.<sup>464</sup> На овај начин се Едип изнова рађа као човек који није детерминисан пореклом, титулом ни судбином, баш као онда када је сазнао да није Полибов биолошки син, али и као херој који је стоички поднео ударце судбине и желео да им се одупре последњим слободним чином. Оно што је у антици био Едипов пораз, Жид претвара у јунакову победу: откриће о сопственом пореклу античког јунака води у морални пад и очај, ти исти елементи модерну драмску личност доводе до ослобађања од прошлости и испуњења личности кроз крајњи чин интегрисаног и конструктивног индивидуализма, просуђује Мекларен (McLAREN 1971: 61).

Осим тога, иако је борба са судбином и боговима унапред изгубљена, херојска величина модерног Едипа се управо кроз њу конституише. У том светлу, присетимо се да Шелинг сматра да трагички јунак показује тријумф слободе тако што својом вољом прихвата нужност и тако је побеђује (ŠELING 1984: 29). Жидов се Едип тако приближава херојским висинама својих античких претходника. Истовремено, намеће се и као пример будућим генерацијама: Кордл примећује да је сличан Сартровом Оресту коме ће, неминовно, служити као модел (CORDLE 1976: 155).<sup>465</sup>

Ипак, за разлику од Ореста који је прихватањем одговорности освојио апсолутну слободу, Едип се само понаша као да је слободан, јер зна да прошлост, предестинација и наслеђе имају утицаја на његово делање. Стога, супротно Оресту који је сасвим раскинуо са прошлошћу и религијом пригрливши непредвидиву будућност и не нужно морални живот независног атеисте, Едип, као верник без религије и морални добротинитељ, ипак остаје ограничен сопственом ситуацијом. Због тога више подсећа на Камијевог Сизифа, иако не дели његову љубав према судбини (ничеовску *amor fati*). Поменуто паралеле, које завређују много већи простор неког засебног истраживања, овде стоје само како би показале у којој ће мери Жидове идеје одзвањати кроз различите токове француске егзистенцијалистичке мисли. То ће, након Жидове смрти, потврдити и сâм Сартр, како преноси Пјер-Анри Симон, написавши да је Жид био онај

---

<sup>464</sup> « Trop tard, Créon. Mon âme a déjà quitté Thèbes, et tous les liens qui me rattachaient au passé sont rompus. Je ne suis plus un roi ; plus rien qu'un voyageur sans nom, qui renonce à ses biens, à sa gloire, à soi-même » (GIDE 1958 : 29).

<sup>465</sup> Премда исправно уочава сличност између Жидовог Едипа и Сартровог Ореста, Кордл надаље погрешно поставља паралелизам између ликова који га доводи до нетачног закључка да је Едип на много начина супериорнији јунак у односу на Ореста (в. CORDLE 1976: 155–156). Много је тачније кратко запажање Хјуа Дикинсона: „Жидијански јунак *јесте* своја судбина, као што ће, генерацију касније, сартровски јунак *бити* своја слобода” / “The Gidean hero *is* his fate, as, a generation later, the Srtrean hero *is* his freedom” (DICKINSON 1969: 35).



који је човека 20. века ослободио бога (SIMON 1967: 61). А преко *Едина* је, несумњиво, начинио одлучан корак на путу до потпуног ослобођења.

Такође, не смемо заборавити да Жидов Едип више не дела као појединац, већ да је постао свестан важности међуљудске солидарности. Увидевши докле га је довела индивидуалност због које је претходно градио сопствену срећу независно од колектива, Едип се из себичног појединца трансформисао у представника читавог човечанства.<sup>466</sup> Његова нова функција превазилази стару, те некадашњи тебански владар одбија да остане међу својим народом јер би тако благодет, коју носи његова смрт, остала њихово ексклузивно право. Он напушта Тебу и одлази међу непознате људе: „Ма какви били, то су људи. По цену своје патње, драго ми је да њима однесем срећу”.<sup>467</sup> Овде се може наслутити идеја о „жртвовању најбољег” ради добробити колектива чиме се Жид изнова приближава хришћанству, просуђује Хелен Вотсон-Вилијамс (WATSON-WILLIAMS 1967: 114–115).

Међутим, треба бити обазрив, јер се хришћанска вредност Едиповог поступка огледа само у пожртвованости и бризи према заједници, док јунак до краја задржава веру у земаљску срећу свих људи која се коси са хришћанском идејом да права срећа долази тек након смрти, и то само онима који је заслужије.<sup>468</sup> Јер, подсетимо, Едип јесте оличење паганизма, који, како је Жид објаснио у „Развоју позоришта”, представља тријумф индивидуализма и уверење да човек не може да буде ништа друго до оно што

---

<sup>466</sup> Ово се тумачење коси са ставом критичара који, попут Герарда, сматрају да Едип до краја остаје индивидуалист (GUERARD 1951: 90), или, попут Дикинсона, мисле да главни јунак заступа жидијанску доктрину самоизолације наспрам живота са другима (DICKINSON 1969: 63). Но, аутори превиђају да индивидуализација код Жида има позитивно значење: индивидуалац је човек који има дужност према себи, а, служећи себи и стварајући сопствене законе, остварује корист за читаво човечанство. Поставивши човека за једини и најважнији арбитар, Едип служи за пример целом колективу. Модерни Едип, према речима Жана Итјеа, верује у прогрес, демократију и људске вредности (HUTIER 1962: 177). Осим тога, идеја о самоизолацији није одржива јер Едип, иако напушта Тебу, спремно одлази у сусрет новој заједници.

Такође, индивидуалност има позитивно значење у Жидовом речнику јер се односи на посебност сваког појединца којом се разликује од осталих припадника друштва: Жак Бриго (Jacques Brigaud), у студији *Жид између Бенде и Сартра* (*Gide entre Benda et Sartre*, 1972), бележи да је Жид настојао да интегрише индивидуализам у комунизам, као идеологију заједништва, јер је био против једноличног човечанства које као такво никада не би могао волети. А свако његово дело, које истражује путеве којима људи корачају кроз живот, сведочи о пишчевој љубави према њима (BRIGAUD 1972: 72).

<sup>467</sup> « Quel qu'ils soient, ce sont des hommes. Au prix de ma souffrance, il m'est doux de leur apporter du bonheur » (GIDE 1958 : 30).

<sup>468</sup> Због тога се комад и завршава разменом реплика која показује да се Едип и Тиресија нису измирили: док Едип завештава срећу људима, Тиресије покушава да осујети ту мисију речима: „Не треба желети њихову срећу, него њихово спасење” / « Ce n'est pas leur bonheur qu'il faut vouloir, mais leur salut » (GIDE 1958 : 30), на шта овај иронично одговара: „Остављам теби да то објасниш народу” / « Je te laisse expliquer cela au peuple » (Ibid).

јесте (GIDE 1963a: 152).<sup>469</sup> Дакле, поступање Жидовог јунака радије треба окарактерисати као хуманистичко, као што то чини Мекларен, сматрајући да Жид кроз Едипово саможртвовање и добровољно напуштање Тебе потврђује сопствену веру у достојанство и независност човечанства (McLAREN 1971: 66). Тачније, „дајући свом јунаку друштвену мисију, он потврђује своје уверење да није Провиђење, већ само човек – слободан и неспутан догмама, традицијом и сујеверјем – тај који држи кључ људског побољшања и друштвеног напретка”.<sup>470</sup>

Едип, дакле, више не поступа у своје име, нити у име Тебанаца, већ у име људске заједнице, односно, Човека. Сада као веома звучне и значајне одзвањају његове речи раније упућене синовима:

„Јер, упамтите добро, мали моји, свако од нас у младости, на почетку свог пута, среће чудовиште које пред њега поставља загонетку која нас може спречити да идемо даље. А, иако свакоме од нас, децо моја, ова необична сфинга поставља различито питање, будите уверени да је одговор на свако њено питање исти; да, постоји само један те исти одговор на толико различитих питања; а тај јединствени одговор јесте: Човек”.<sup>471</sup>

Овај кредо, изнова прочитан након преображаја кроз који је јунак прошао, показује да је он најзад прерастао у заступника хуманизма и носиоца опште моралне вредности каквим се још на почетку неосновано сматрао. Истовремено, он сведочи о снази коју човек има и, чак, о његовој надмоћи у односу на бога и на свет. Каква год се морална дилема, оличена у Сфингиној загонетки, нашла пред човеком, оличеном у Едипу, он ће увек знати да је он сâм једини прави одговор, закључује Алберт Герард (GUERARD 1951: 90). Тако Жидов јунак, попут каквог Прометеја, човеку враћа снагу коју су му богови били одузели и тиме потврђује своје херојство.

Због тога Катарин Саваж закључује да Едипово физичко слепило ипак доводи до духовног просветљења, с тим да оно нема никакву трансцендентну вредност, већ симболизује будући долазак новог човечанства које је рођено у патњи и праћено

---

<sup>469</sup> Наравно, Жид, као што и сам прецизира, не заговара повратак паганизму јер зна да би био немогућ, али настоји да позоришту врати велике карактере које је хришћанство ослабило јер се оно супротставља снажним индивидуалним особинама предлажући свим људима исти заједнички идеал (в. GIDE 1963a: 151).

<sup>470</sup> “In assigning to his hero a social mission, he affirms his belief that it is not Providence but only man – free and unfettered by dogma, tradition and superstition – who holds the key to human betterment and social progress” (McLAREN 1971: 66).

<sup>471</sup> « Car, comprenez bien, mes petits, que chacun de nous, adolescent, rencontre, au début de sa course, un monstre qui dresse devant lui telle énigme qui nous puisse empêcher d’avancer. Et bien qu’à chacun de nous, mes enfants, ce sphinx particulier pose une question différente, persuadez-vous qu’à chacune de ses questions la réponse reste pareille ; oui, qu’il n’y a qu’une seule et même réponse à de si diverses questions ; et que cette réponse unique, c’est : l’Homme » (GIDE 1958 : 20).

великодушном Антигоном која се одриче олтара како би бринула о свом оцу (SAVAGE 1962: 242).<sup>472</sup> Ауторка овде неминовно циља на идеју да се Антигона одрекла сопствене жеље да се замонаши јер је, како је признала, схватила да ће богу много боље служити ако буде водила оца, неголи ако буде остала поред Тиресије: „До данас сам слушала тебе како ме учиш о Богу; али, од сада ћу, још преданије, слушати само учење свог разума и свог срца”.<sup>473</sup> На овај начин на крају драме тријумфује Жидов идеал о општој, људској нацији без националности које би је разједињавале, и религији без институционализације, односно, о вери без Цркве (в. MAUROIS 1965: 44).

Сви елементи у разрешењу драме имају извор у маштањима и промишљањима која су обузимала и обликовала Жидов духовни живот, закључује Кордл, те Едип јесте слика самог аутора (CORDLE 1976: 154). И доиста, све досад речено, доводи нас до закључка да је Жермен Бре с правом приметила да Жид користи мит о Едипу ради личне освете религији: њему свака вера смета јер сматра да је окаљана заслепљеношћу, „лошом” вером (BRÉE 1953: 327). У том светлу читамо и коментар Жанива Герена да је митолошки Едип претворен у правог жидијанског јунака у драми која, написана у антирелигиозном тону, представља пишчеву позоришну аутобиографију (GUÉRIN 2016: 204).<sup>474</sup> У истом тону, Анри Ел, у раду „О позоришту Андреа Жида”, примећује да је нарочито у Жидовим драмама уочљиво у којој је мери овај аутор присутан у свом делу, те сматра да *Едип*, као *Саул* и *Краљ Кандаул* пре њега, представља драмску форму континуираног дијалога који Жид води са самим собом (HELL 2009: 416). Но, ваља нам испитати какав ефекат један тако интроспективни дијалог може оставити на реципијенте.

---

<sup>472</sup> Премда је Вотсон-Вилијамс сагласна да је Антигона оличење љубави и бриге за људе, критичарка сматра контрадикторном чињеницу да она на крају постаје пратиља Едипа који се претходно изјаснио као апсолутно независан (WATSON-WILLIAMS 1967: 125). Чини се да ауторки промиче какве је размере попримила духовна трансформација главног јунака и да солидарност израња као једна од најважнијих људских вредности у драми. Због тога и погрешно закључује да је Едипово исповедање вере у будуће човечанство небулозно, док његову веру у снагу појединца и самоостваривање сматра позитивном, али недефинисаном вредношћу (Ibid). Као што смо претходно објаснили, појединац код Жида није усамљени индивидуалац, већ јединствени део општељудске заједнице, што Едипов крајњи одлазак међу непознате људе и потврђује.

<sup>473</sup> « Je t'écoutais m'enseigner Dieu jusqu'à ce jour ; mais plus pieusement encore, j'écouterai maintenant le seul enseignement de ma raison et de mon cœur » (GIDE 1958 : 29).

<sup>474</sup> До сасвим супротног закључка долази Хелен Вотсон-Вилијамс: на *Едипа*, као и на *Персефону*, радије треба гледати као на „прелазна дела” неголи као на потпуна и заокружена дела; ове драме су одвише опште и провизорне да би одразиле одређену философију. *Едип* је, према уверењу критичарке, Жиду послужио тек као припрема за *Тезеја* (WATSON-WILLIAMS 1967: 125).

## 6. 6. Катарза као позив на (само)преиспитивање

Анри Ел с правом Жида пореди са Монтењом, Паскалом и Русоом, закључивши да нам нико други у 20. веку не преноси такву будност духа, такву луцидност која је суштинска за савременог човека чији једини спас лежи у потпуној самоспознаји (HELL 2009: 420). Стога можемо рећи да *Едип*, поред тога што је послужио као духовни одраз самог аутора, представља и позив на интроспекцију упућен реципијентима, а да сâм јунак служи као одличан пример како је треба спроводити. Епифанио Сан Хуан (Epifanio San Juan), у студији *Превазилажење хероја, поновно осмишљавање херојства: есеј о позоришту Андреа Жида (Transcending the hero, reinventing the heroic: an essay on André Gide's theater, 1988)*, вели да је Жид искористио парицид и инцест као главне мотиве за Едипову самоспознају, односно, као покретаче његове потраге за сопственим идентитетом. Због тога је комад сконцентрисан око јунакове унутрашње драме, сматра филипинско-амерички теоретичар, те радњу води Едипов унутрашњи монолог (SAN JUAN 1988: 11). Из тог је разлога, закључује Сан Хуан, француски писац и поставио митску причу тако да Едип, у процесу сократовског самоиспитивања, посумња у своју прошлост и самостално дође до истине (Ibid, 13).

Следећи пример главног јунака и његовог творца који кроз њега преиспитује сопствене духовне и моралне дилеме, и реципијент, према Жидовој идеји, треба да дође до сопствене самоспознаје. Стога Сан Хуан и вели да, када Едип изјави да је, пре него што се обрачунао са Сфингом, осетио да је он сâм одговор на питање које још није ни постављено, у ствари препознајемо глас самог Жида који позива сваког од нас да буде оно што јесте (SAN JUAN 1988: 12). Како је прецизирао Герен преносећи један ауторов запис из *Дневника*: „он не жели да дирне гледаоца, већ да га натера да мисли”.<sup>475</sup> Ово јасно упућује на то да осећања заузимају подређено место у односу на разум, што је још један показатељ да је Жид настављач класичне позоришне традиције. Присетимо се да су осећања, односно, „страсти”, у француском класичном позоришту означена као потенцијално опасна по морал гледалаца, те остају строго контролисана и подређена етичким вредностима. Остајући верни следбеник старогрчких трагичара, а нарочито се угледајући на њиховог француског настављача Расина чије трагедије, прецизношћу стила и финоћом духа изазивају „осећање савршенства” (« sentiment de la perfection ») које, како преноси Клод, у *Дневнику* описује као хармонију која – додајмо:

---

<sup>475</sup> « Il ne veut pas émouvoir le spectateur, mais le faire réfléchir » (GUÉRIN 2016: 204).

баш тим редоследом – задовољава интелект, срце и чула (CLAUDE 1992a: 277), Жид настоји да сличан ефекат изазове код сопствене публике.<sup>476</sup>

„Осећање савршенства” при рецепцији драмског дела упућује на идеју „чистог театра” коју Жид излаже у тексту „Развој позоришта”. Она се, у поменутој расправи о драми, учитава у тежњи ка „чистом”, односно, чисто књижевном позоришту (в. GIDE 1963a: 145–146). Чист театар, појашњава Вучељ, за Жида јесте „класичарски театар, лишен свега што долази из других уметности и других облика сценских наступа” (VUČELJ 2010: 111).<sup>477</sup> Осим тога, француски театар 17. века задржао је и чистоту родова коју су успоставиле трагедија и комедија још у античко доба, док је нарочиту пажњу поклатио чистоти форме – правилима и реду у драмском делу, али и чистоти стила и израза. Поменута класичарска начела, која су интензивно урушавана још од романтичарског позоришта 19. века, Жид је у свом драмском стваралаштву неговао и обнављао, као доследни Расинов следбеник и заклето противник модерних драмских токова.

Премда, не смемо превидети да су на драмско стваралаштво Андреа Жида снажан утицај оставили и писци из потоњих генерација. Жан Клод наводи да су Жидови велики учитељи, који су служили као оријентир у свету позоришта, поред Расина и старогрчких трагичара, били и Шекспир и, нарочито, Гете (CLAUDE 1992a: 300).<sup>478</sup> Жид је оставио позамахан број списа о Гетеу као драматургу, а та се поетичка запажања могу применити и на Жидово драмско дело, сматра Клод, оцењујући да се француски аутор, од свих поменутих узора, ипак осећао најближе немачком писцу (Ibid, 293–294). Гетеов утицај нарочито је уочљив на плану идеја, с обзиром на то да је

---

<sup>476</sup> Наравно, не треба заборавити да Расин у Предговору за *Беренику* бележи да је, по угледу на антику, главни циљ трагедије „да се допадне и да гане” (« La principale règle est de plaire et de toucher »), као и да она изазива „величанствену тугу” (« tristesse majestueuse ») и „задовољство у плакању и ганутости” (« plaisir de pleurer et d’être attendri ») (RACINE 1950: 465–467). То, дакле, јасно упућује на то да осећања нису сасвим избрисана из класичног позоришта. Напротив, осећања и душевна стања увек су у жижи класицизма, али у својој прочишћеној и на суштину сведеној форми.

<sup>477</sup> Ова идеја допуњена је записима из текста „О важности публике” (« De l’importance du public »), транскрипта говора који је Жид одржао на Вајмарском двору 5. августа 1903. године, где писац објашњава да се залаже за ларпурлартизам јер, иако не умањује значај публике, сматра да дело не мора нужно допрети до ње да би остварило свој циљ (GIDE 1963b: 157).

Штавише, Жид идеалну публику којој посвећује своја дела ограничава на „одабрано друштво људи способних да осете емоцију уметности” / « une société choisie, capable de goûter les émotions d’art » (GIDE 1963b: 156). Како појашњава Вучељ: „Као што не жели површног позоришног гледаоца који реагује само на спољне ефекте и који од уметности тражи лаку забаву и разоноду која траје само онолико колико је реципијент изложен одређеном уметничком делу, Жид исто тако не жели ни површног читаоца, већ пажљивог” (VUČELJ 2010: 119). Стога се Жидова потреба за препородом позоришта треба читати у контексту његове опште одбране уметности од површности и масовне културе.

<sup>478</sup> Не треба заборавити ни утицај Молијера у домену комедије ка којој је Жид нагињао (в. CLAUDE 1992a: 294–298). А о Шекспировом утицају на Жида, (в. Ibid, 267–276).

Жид сопствени план форме – узвишеност стила, лепоту израза, језичку прецизност, сведеност, логично и јасно вођење радње, развој осећања који управља следом догађаја и др., изградио према Расину (в. Ibid, 280–282). Међутим, погрешно би било строго одвојити два главна утицаја у Жидовој драматургији јер они тек у садејству стварају сву њену аутентичност, а управо идеја „чисте уметности” повезује ауторове наизглед непомирљиве узоре – Расина и Гетеа.

„Чистота” драмског дела, према Гетеу, припада сфери естетског, односно, препознаје се у чисто уметничком начину на који оно делује на публику. Присетимо се, славни немачки романтичар записао је да је трагички песник извршио своју дужност како треба уколико је „на нов начин свезао чвор и достојно га разрешио”, те да ће се „то исто догодити и духу гледаоцем: заплет ће га збунити, расплет ће му дати објашњење, али кући неће отићи ни за длаку бољи” (GETE 1959: 30). Као што је објашњено у претходном поглављу, Гете овде импутира две интерпретације катарзе – структуралистичку и естетицистичку, чиме остаје близак Расину, а две руши – етичку и дидактичку, због чега се, пак, од њега удаљава. Остаје да утврдимо којим ће путем кренути Расин.

Премда би жанровски пуританци категорички одбили да *Едина* назову трагедијом јер не испуњава формалне услове рода, ваља нам се запитати шта је са оним значењским. Претходна анализа је показала да је Жид, исто као Софокло, употребио мит о тебанском краљу како би, на примеру индивидуалне судбине, показао дубоку истину о положају човека уопште, те је, аристотеловски речено, кроз „појединачно” приказао „опште”. У приказивању несрећне судбине главног јунака који се самокажњава јер није на време схватио да је у замци богова, нити се обазирао на упозорења заједнице, задржан је основни садржински критериј трагедије – трагичност. Сачувана је и њена трансцендентна условљеност из антике, с тим да је, у Жидовом протестантском тумачењу мита, само трансформисана у предестинацију. Дакле, Жидов Едип је, иако представљен као модерни интелектуалац, у истом конфликту са трансцендентним у каквом је био Софоклов јунак. Али, томе је придодато и његово противљење традицији и Цркви, оличеним у Тиресији, као и сукоб његове критички освешћене индивидуалности са празноверним тебанским колективом. То значи да су, у

садржинско-значењском смислу, услови за трагедију испуњени и, чак, допуњени у односу на оригинал.<sup>479</sup>

Такође, ако смо претходно утврдили да, према Аристотелу, сажаљење долази отуда што у трагедији гледамо како страдају „људи слични нама”, а страх из бојазни „да би нам се слично што могло догодити”, онда можемо приметити да се Жид у *Едипу* у основи служи античим рецептивним механизмом. Међутим, детабуизација инцеста, промена мотивације главног лика у чину саморањавања, а нарочито сâм крај драме у коме Едип готово радосно одлази у сусрет непознатим људима којима ће донети обећану благодет, наводи нас да се запитамо да ли осећамо иста трагичка осећања сажаљења и страха и је ли крајњи ефекат који у нама изазива Жидова драма доиста исти као онај који производи неизвесни одлазак у непознато посрамљеног, очајног и прогнаног краља из Софоклове трагедије. Подестимо да Едипово ишчекивање „срећне смрти”, као личног и колективног спасења које је најављено код Жида, изостаје из Софоклове трагедије *Краљ Едип*. Оно се тек делимично остварује у *Едипу на Колону* јер за јунака смрт ту представља само тешко заслужено олакшање од животних мука, а симболише и награду Тесеју што је једини прихватио изгнаног тебанског владара. Одатле произилази да је ефекат Жидовог *Едипа* сличнији оном који производи друга Софоклова трагедија.

Разлоге због којих је Жид својој драми дао готово срећан крај Сан Хуан налази у пишевој намери да кроз медиј драмске уметности пренесе своју философску идеју о прометејској природи човека (SAN JUAN 1988: 16). Критичар сматра да Жид стога жели да „изазове интелектуални одговор на свој дијалектички приступ човековој енигми”.<sup>480</sup> Томе доприноси и строги, интелектуални тон којим одише Жидова „идеолошка трагедија”, како је назива Итје (HYTIER 1962: 176), а који чини да нас чак и најпотреснији тренуци оставе готово без емоција. Ипак, критичар с правом вели да, с

---

<sup>479</sup> Са овим се ставом засигурно не би сложио Џорџ Стајнер који, у *Смрти трагедије*, тврди да су Едипове судбине на модерној сцени „оптужба фриволности и изопачености наше маште”, те да трагички тон модерних драматизација мита произилази из самог присуства античке теме, а не из њеног новог, измењеног значења (STEINER 1979: 220).

Уз то, критичар сматра да Жид Едипа претвара у „раздраженог човечуљка који долази до закључка како је његов брак с Јокастом био зао јер га је одвукао натраг у дјетињство и тако спријечило слободан развој његове личности”, а у тој „збрци” препознаје жидијански мотив блудног сина (STEINER 1979: 220). Иако стоји да је „повратак у прошлост”, односно, сазнање да ипак није умакао својој судбини, Едипа успорило на путу индивидуалног развоја, оно га је, суштински, само преоријентисало јер му је помогло да увиди да није апсолутно независан од судбинске предодређености каквим се сматрао. Стога се чини да Стајнер одвише осорно и надасве површно суди о Жидовом јунаку.

<sup>480</sup> “In effect, Gide wants to evoke an intellectual response to his dialectical approach toward man’s enigma” (SAN JUAN 1988: 16).

друге стране, остајемо задивљени пред величанственошћу не малог броја Едипових изјава (Ibid, 175).

У том светлу, Џејмс Кларк Мекларен записује да је Жид у *Дневнику* признао да његов циљ није да се са Софоклом такмичи, већ да својом модерном интерпретацијом мита код реципијента пробуди радозналост и интелектуални одговор: „У мојим шалама, тривијалностима и недоследностима постоји као стална потреба да упозоравам публику: имате Софоклов комад и ја се са њим не надмећем; препуштам му патетику... ја се обраћам вашем интелекту. Не настојим да вас натерам да дрхтите или да плачете, већ хоћу да размишљате (McLAREN 1971: 60).<sup>481</sup> Исти дневнички запис налазимо и код Сан Хуана који тврди да Жидова генијална трансформација класичне трагедије носи једну личну и дубоку симболику која се директно обраћа интелекту реципијената, уместо да циља на било коју варијанту старог ефекта запрепашћења (SAN JUAN 1988: 16).

Стога, ако, трагајући за катарзом у модерном *Едипу*, кренемо редом кроз тумачења којима смо објаснили овај антички феномен у претходном поглављу, најпре уочавамо да је удружено дејство драме, какво предлажу структуралистичко и естетицистичко тумачење, и овде актуално: Жидова драма је сачињена као структурално јединствена, логички кохерентна и смислена, те представља радњу коју врше ликови који својим поступцима и судбинама изазивају трагичка осећања; на тај начин се остварује формално-садржинско јединство које омогућава да трагичка осећања постану уметнички делотворна. А како је радња махом сконцентрисана око Едипове унутрашње драме, те вођена његовим преиспитивањима, Сан Хуан сматра да се катарза постиже онда када се јунаков унутрашњи конфликт екстернализује кроз драмску форму (SAN JUAN 1988: 10).

Међутим, као спорно би се могло поставити питање илузије која настаје онда када догађаје у драми, односно, у овом случају унутрашњи Едипов конфликт, посматрамо са одређене естетске дистанце. Иако је илузија неминовно присутна, присетимо се да она бива нарушена пиранделовским триковима „позоришта у позоришту”, те да одмах на почетку драме затичемо Едипа који иступа као да је глумац у позоришту, а прати га и хор свестан своје улоге гласа народа. На тај начин, Жид на тренутак умањује дистанцу с које посматрамо дешавања на сцени или о њима читамо,

---

<sup>481</sup> « Il y a dans les plaisanteries, trivialités et incongruités du mien, comme un besoin constant d’avertir le public : vous avez la pièce de Sophocle et je ne me pose pas en rival ; je lui laisse le pathétique... c’est à votre intelligence que je m’adresse. Je me propose, non de vous faire frémir ou pleurer, mais de vous faire réfléchir » (McLAREN 1971 : 60).



као да жели да нас подсети на то да сведочимо о дешавањима у оквиру драмске илузије, а не о нечему што се одиграва у стварности.

Но, иако је на тај начин „потпуна” позоришна илузија нарушена, те је умањен ефекат уживљавања, створена је нова врста „непотпуне” илузије у коју смо увучени истовремено као сведоци драмских догађаја и као сведоци ван-драмских разговора о тим догађајима. Тиме се наша улога удвостручује и, иако само на тренутак, Жид нас подсећа да је задатак позоришта да надвлада стварност удаљавајући се од ње, а не да нас увери да је оно што гледамо на сцени стварно. У томе препознајемо пишчев кредо, изнет у „Развоју позоришта”, да до препорода позоришта може доћи једино уколико се оно поново удаљи од стварности, односно, од баналности драмског реализма у који га је увукла натуралистичка струја (GIDE 1963: 147).<sup>482</sup>

Основа Жидовог театра, дакле, јесте позоришна илузија, а она, као што смо претходно објаснили, у катартичком процесу игра кључну улогу и постоји као предуслов за испуњење његове когнитивне функције. То чини и у *Едину*, где је поменута пиранделовска поигравања не искључују, већ преко ње само додатно контролишу емоције које би преплавиле реципијента када би се „потпуно” уживео у фикцију. Жид нам никада не дозвољава да поштуно саосећамо са ликовима, вели Хелен Вотсон-Вилијамс, те настоји да ограничи емоционално дејство комада (WATSON-WILLIAMS 1967: 124).<sup>483</sup> Ово запажање потврђује да је Жид успео у намери да когнитивина функција катарзе, у смислу интелектуалног сазнања или „разјашњења”, буде надређена емоционалном или, условно и искључиво у контексту уметничке рецепције речено, психолошком одговору реципијента.

---

<sup>482</sup> Тада популарни реализам у позоришту, који је подразумевао да сцена буде блиска свакодневном животу обичних људи, улици и резovima из баналне реалности, те да се, према Брехтовом рецепту, што више смањи дистанца између позоришта и живота, Жид, у „Развоју позоришта” назива „епизодизмом” (« épisodisme ») и категорички одбацује (GIDE 1963a: 147). Веран античким и класицистичким принципима, француски писац верује у изворну снагу театра који ствара фикцију изнад живота, приказује сублимисане животе и еволуцију херојских личности преко којих открива дубоку истину (в. VUČELJ 2010: 111–116).

<sup>483</sup> Штавише, Вотсон-Вилијамс у начину на који Жид контролише емоционални одговор реципијента препознаје зачетке онога што ће Брехт десетак година касније означити као „алијенацију” (WATSON-WILLIAMS 1967: 124), односно „V-efekt”, „ефекат зачудности”, „отуђивања” или „отуђења”, а што подразумева дистанцирање у односу на карактере и збивања како би се омогућило њихово посматрање и боље разумевање (BRENT 1966: 121).

Ово поређење Жида са немачким драматургом можемо сматрати неприкладним, јер критичарка превиђа да је Жидова драматургија настала као рекација на тада популаран реалистички приступ у позоришту који је промовисао управо Брехт. Жид се борио против театра који је „постао банално огледало стварности”, подсећа Вучељ, те цени да „оно што је Брехта узбуђивало, да позоришна сцена буде блиска улици, Жида је одбијало од театра” (VUČELJ 2010: 112).

Како смо објаснили да поступање Жидовог Едипа носи високо хуманистичку вредност, катартичко „разјашњење” прераста у „просветљење”, јер на примеру индивидуалне судбине лика учимо о универзалном човековом положају, врлини и моралном понашању, као што предлажу етичка тумачења. Међутим, за разлику од старогрчких трагичара који су тежили дидактичкој вредности катарзе, која у трагедији упућује на одређену поуку и, чак, подуку, морамо подвући да је Жид био против инструментализације уметности. Бриго сведочи да је француски писац увек оштро одбијао да политизује своје дело и претвори га у друштвено или идеолошки ангажовано, дубоко верујући да би на том пољу уметник увек морао остати независан (BRIGAUD 1972: 64). „Жиду је ово јасно: дидактичко дело није уметничко”.<sup>484</sup> Штавише, у „Развоју позоришта”, Жид признаје да је тешко мењати друштво, те да ваља почети од промене уметности, што представља његова идеја о препороду позоришта, која ће онда утицати на мењање друштва (GIDE 1963a: 152).

Стога, иако одбацимо дидактичку интерпретацију катарзе, немогуће је не приметити да Жидово дело носи снажну хуманистичку поруку и позива све људе на преиспитивање. Едип показује да човек може да тријумфује над богом иако се не може ослободити судбинске предодређености. Његова снага лежи у мудрости да просуди о сопственом положају, луцидности с којом га прихвата и у слободи да одлучи да му се супротстави иако унапред зна да је та битка изгубљена. Човекова морална победа је у томе што слободном вољом прихвата нужност и тако је побеђује. Тако нам Едип одлуком да се ослепи, а онда и напусти Тебу, показује да трагичност наизглед безизлазног човековог положаја може бити ублажена хуманистичким стоицизмом.

На тај начин, грчки митолошки јунак под Жидовим пером постаје јунак модерне трагичности. Као што је сасвим исправно приметио у „Развоју позоришта”, „душа захтева хероизам” чак и у модерном друштву чије навике и морал не дозвољавају хероје. Стога, управо у епохи у којој право позориште није могуће, треба тежити томе да се оживи (GIDE 1963a: 152). У друштву 20. века и даље има хероја који су слични великим књижевним јунацима, вели Жид наводећи светле примере из најзначајнијих дела француске књижевности, али су ти хероји ућуткани и скривени; због тога је задатак позоришта да нам те хероје покаже (Ibid, 153). Тако Жид, смештајући своје позориште под окриље етике, а не одступајући од класичних естетичких норми, у погледу катарзе ипак остаје највернији Расину. Он чак у „Развоју позоришта” цитира

---

<sup>484</sup> « Pour Gide, cela est clair : une œuvre didactique n'est pas une œuvre d'art » (BRIGAUD 1972: 64).

Расинову реченицу из предговора *Бајазиту*, примећује Нермин Вучељ и овако је преводи: „Трагичке личности морају бити виђене другачијим оком него што обично гледамо особе које срећемо. Може се рећи да се поштовање које се јавља за јунака повећава у мери у којој се он удаљава од нас” (VUČELJ 2010: 112; GIDE 1963a: 149).

То би значило да је крајњи циљ жидијанског „чистог театра” суштински аристотеловски, те би се катарза, као „прочишћење” осећања, односила на њихово преобликовање у уметнички доживљај до кога је дошло посредством уметничке форме, при чему би подразумевала и „просветљење”, у смислу пружања сазнања и моралне поруке која, пак, нема дидактички карактер. Тако Жидова драма, или „идеолошка трагедија”, попут својих старогрчких претходница, делује у споју естетичке и етичке сфере. Међутим, иако је механизам деловања античке и модерне драме готово идентичан (изузев дидактичке вредности коју Жид одбацује), њихова идејна раван је сасвим другачија. Мекларен сумира главну разлику рекавши да онде где пресократовски морал Софокла наводи да у Едипу представи човекову индивидуалност која се покорава боговима, Жида дух 20. века наводи да јунака слика као рационалисту и хуманисту који је носилац пишчеве добро познате поруке о независности и самопотврди (McLAREN 1971: 60).

Жид је Едипу подарио критичко мишљење и слободну вољу које му помажу у процесу откривања истине и самоспознаје, при чему у том личном процесу не губи љубав према колективу. Жидов Едип, као и Софоклов, трага за својим идентитетом, али, за разлику од њега, он своју потрагу не завршава онда када сазна истину о свом пореклу. Напротив, он је тек тада започиње јер увиђа могућност да самовољно изгради своје „ја” прихвативши сопствени положај. Стога Едип јесте херој, али, премда екстреман и горд у изградњи своје индивидуалности, он показује да није савршени херој по натчовечанској мери античких богова, већ да је несавршени херој по мери савременог човека.

## 6. 7. Коктоова *Паклена машина*

Када је Жан Кокто, у аутобиографској књизи *Дневник једног незнајца* (*Journal d'un inconnu*, 1953), евоцирао успомене на пријатељство са Андреом Жидом,<sup>485</sup> присетио се следећег његовог опажања: „Сећам се да ми је свог *Едипа*, ког је написао након мојих (*Краљ Едип*, *Антигона*, *Цар Едип*, *Паклена машина*),<sup>486</sup> овако најавио: *Постоји једна права 'Едипемија'*“.<sup>487</sup> Ова формулација најбоље описује расположење у француској драмској књижевности двадесетих и тридесетих година, када је само Кокто створио чак четири дела инспирисана митом о породици Лабдацида.<sup>488</sup> Своју наклоност према овој теми делимично је објаснио у тексту *Грчка у позоришту* (*La Grèce au théâtre*, 1937): „Има у грчком позоришту, а посебно у Едипу, нечег мучног, грозног, неумољивог, величанственог, нечег што изгледа природно на даскама и што нас запањује као трагови крвавих руку на зиду након злочина“.<sup>489</sup>

Елеонор Антзенбергер (Éléonore Antzenberger), у раду „Одступница или подмлађивање митова према Жану Коктоу“ (« L'Arrière-garde, ou le jaunissement des mythes selon Jean Cocteau »), запажа да је повратак грчким митовима био и те како чест у поменутом периоду, што значи да се Кокто са својим реактуализацијама придружио једној тада већ учесталој авангардној пракси која, непријатељски настројена према класичној традицији, одбацује просту адаптацију у корист креације и експериментисања, те се враћа у митолошку прошлост не ради прошлости, већ како би антиципирала будућност (ANTZENBERGER 2006: 76).

---

<sup>485</sup> Интересантно је поменути како Кокто сагледава тај амбивалентни однос наизглед непомирљивих карактера и уметника: „Волео сам Жида, а он ме је нервирао. Ја сам њега нервирао, а он ме је волео“ / « J'aimais Gide et il m'agaçait. Je l'agaçais et il m'aimait » (COCTEAU 1953 : 113).

<sup>486</sup> Чини се да је Коктоа сећање преварило гледи датума, јер је Жид *Едипа* објавио 1930. године, дакле, две године пре него што је он објавио *Паклену машину*.

<sup>487</sup> « Je me souviens que lorsqu'il écrivait son *Œdipe* après les miens (*Œdipe-roi*, *Antigone*, *Œdipus rex*, *La Machine infernale*), il me l'annonça sous cette forme : *Il y a une véritable 'Œdipémie'* » (COCTEAU 1953 : 113).

<sup>488</sup> Ајрин Ејнат-Конфино (Irene Eynat-Confino), у студији *О употребама фантастике у модерном позоришту: Кокто, Едип и чудовиште* (*On the Uses of the Fantastic in Modern Theatre: Cocteau, Oedipus, and the Monster*, 2008), наводи и пето дело које реферише на мит о Едипу, драмску поему у прози из 1926. године, насловљену *Позориште Жана Коктоа* (*Le Théâtre de Jean Cocteau*) (EYNAT-CONFINO 2008: 7).

Ваља рећи да је фасцинација митом о Едипу код Коктоа дуго трајала и да се пренела и у визуелну уметност: у студији *Жан Кокто: човек и огледало*, Елизабет Сприг и Жан-Жак Ким наводе да је Кокто 1954. године насликао слику *Едипов комплекс или Едип и његове кћери* (*Le Complexe d'Œdipe ou Œdipe et ses filles*) (SPRIGGE, KIHМ 1968: 210).

<sup>489</sup> « Il y a dans le théâtre grec et singulièrement dans *Œdipe* quelque chose de dur, d'atroce, d'implacable, de royal qui se trouve à l'aise sur les planches et qui frappe comme les traces de mains sanglantes sur les cloisons, après un crime » (COCTEAU 2016: 459\*).

Истовремено, ауторка поменути контекст назива парадоксалним: с једне стране, то је време процвата психоанализе у којој су веома присутни грчки митови, а која је, нарочито након откривања теорије о Едиповом комплексу, оживела интересовање за породицу Лабдацида,<sup>490</sup> док је, с друге стране, „грчко позориште, упркос свом напретку, изгледало као стара, прашњава дама”.<sup>491</sup> У светлу психоанализе, треба рећи да има критичара који, попут Жака Броса (Jacques Brosse), налазе да је мит о Едипу Коктоова опсесија којој се аутор враћа како би кроз писање ослободио сопствене нагоне. Наиме, у студији *Кокто* (Cocteau, 1970), Брос налази да је инспирација грчким митом код писца почела двадесетих година прошлог века када је био на једном од учесталих одвикавања од опијума. За то време, водио је дневник који ће касније претворити у дело *Опијум, дневник једног лечења* (*Opium, Journal d'un désintoxication*, 1930), у којем је прибележио да има потребу да пише о Едипу и Сфинги, што Брос тумачи као знак да је дезинтоксикација ослободила његова сећања на рано детињство, као и потиснуте нагоне (BROSSE 1970: 62).

Иако је своју жељу делимично утажио драмским ораторијумом *Цар Едип*, а онда и адаптацијом Софоклове трагедије *Краљ Едип* из 1927, она ће потпуно бити задовољена тек 1934. године, када драматург објављује *Паклену машину*. Премда је Кокто одбацивао сличне наводе,<sup>492</sup> Брос упорно тврди како ова драма преноси његов

---

<sup>490</sup> Психоанализа се брзо настанила и у пољу књижевне критике, о чему сведочи студија Андреа Грина (André Green) *Једно око вишка: Едипов комплекс у трагедији* (*Un Œil en trop : le complexe d'Œdipe dans la tragédie*, 1969). У њој аутор проширује иницијалну идеју Едиповог комплекса, коју је Фројд одредио као мржњу сина према оцу и претерану блискост с мајком, на непријатељски однос сина према мајци, мужа према жени, оца према кћерки. Стога Грин, из угла психоанализе, поред Есхилове *Орестије* као прве и основне драмске триологије која реактуализује мит о Едипу, анализира и трагедије које представљају и друге поменуте конфликтне односе унутар породице, попут Софоклове *Електре*, Шекспировог *Отела* и Расинове *Ифигеније на Аулиди* (в. GREEN 1969: 46–47).

<sup>491</sup> « [...] Un dépit de ces avancées le théâtre grec fait encore figure de vieille dame poussiéreuse » (ANTZENBERGER 2006: 75–76).

<sup>492</sup> Нешто касније, Брос наводи Коктоову реченицу из радијског интервјуа са писцем Андреом Фрењоом, из 1951. године, којом побија сопствену тврдњу. Пишчева изјава сведочи о томе да он сâм није имао намера да се бави својом личношћу, али да су, уколико су их психоаналитичари препознали као присутне, морале бити подсвесне (BROSSE 1970: 80). Штавише, аутор вели да га забављају слични радови које сматра нетачним, мада ипак поучним, јер му у њима психијатри указују на делове његове личности и откривају психолошке поступке при писању којих он није свестан (Ibid, 81). Стога духовито и, рекли бисмо, иронично поручује да би један психијатар (или психоаналитичар јер их је, како појашњава Брос, сматрао за представнике истог занимања, те је термине користио синонимно) био и те како потребан како би се објаснила мистериозна нит присутна у *Пакленој машини*, али и у другим његовим делима где је обично занемарена.

Бросу очито промиче Коктоова фина иронија, те своје излагање наставља охрабрен мишљу да је писац сматрао како ће психоаналитичка анализа целине његовог дела, а не једног изолованог случаја, бити не само ваљана, већ и корисна јер ће одгонетнути све скривене поруке његовог несвесног (BROSSE 1970: 81). Да је Кокто био противник уплитања психоанализе у објашњење процеса стварања и интерпретирања уметничког дела потврђује и студија Алмут-Барбаре Ренгер (Almut-Barbara Renger) *Едип и Сфинга: гранични мит од Софокла, преко Фројда, до Коктоа* (*Oedipus and the Sphinx: The Threshold Myth from Sophocles Through Freud to Cocteau*, 2013), прецизније, поглавље „*Ноћ која ме се*

лични Едипов комплекс који је настао као последица пишчеве посебне присности с мајком уз коју је дуго растао сам, као најмлађи од троје деце (Ibid, 61–62).<sup>493</sup> Елеонор Антзенбергер у једној другој биографској појединости види мотив за обраду мита о Едипу, сматрајући да се Кокто преко њега бави питањем порекла и идентитета које га је мучило јер је баш у то време, судећи по записима из пишчевог дневника, његова дугогодишња ванбрачна партнерка Натали Пали (Natalie Paley) открила нежељену трудноћу (ANTZENBERGER 2006: 85).

Избегавајући сличне излете у интимни простор приватног живота, а у светлу драматуршких иновација, треба приметити да је Кокто те 1934. године био одвећ познати иноватор који, како је рекао Герен, старим ремек-делима воли да говори „ти” (GUÉRIN 2016: 200). Његове прве модернистичке интервенције гледе „прашњаве старице” начињене су тачно десет година раније, када је објавио *Антигону* као прву у низу драма које адаптирају старогрчку трагедију. Након *Орфеја* из 1926, исти принцип „концизије” и „слободног адаптирања” аутор је 1927. године применио и на другу Софоклову трагедију, *Краљ Едип*. Но, поменута драма је, као што смо указали на почетку овог поглавља, била само припрема и увод за потпуну и оригиналну трансформацију мита о Едипу коју ће понудити у *Пакленој машини*.

Пишући ову драму, првобитно насловљену *Сфингина смрт* (*La Mort du Sphinx*),<sup>494</sup> Кокто се и тематски и методолошки нашао на добро познатом терену, опажа Ренал Берибе (Renald Bérubé) у раду „*Паклена машина* или *Едип* (и *Хамлет*) према Жану Коктоу” («*La Machine infernale ou Œdipe (et Hamlet) selon Jean Cocteau*»), (BÉRUBÉ 1990: 55).<sup>495</sup> А Сприг и Ким појашњавају да је Коктоова иницијална идеја била да напише неку врсту траги-комичног пролога за изведбу *Цара Едипа* у авангардном позоришту, али да га је пријатељство са Лујем Жувеом приближило комерцијалном театру (SPRIGGE, КИМ 1968: 125). Штавише, аутори наводе да је Кокто управо Жувеу наглас прочитао своју прву скицу *Паклене машине* која је до те

---

*миче је друкчија*: Коктоово удаљавање од Фројда” (“*The night that concerns me is different: Cocteau’s Distancing from Freud*), в. RENGER 2013: 61–89).

<sup>493</sup> О Коктоовом одрастању уз мајку са којом је имао посебно присан однос пише Клод Арно (Claude Arnaud), у биографској студији *Жан Кокто: један живот* (*Jean Cocteau: a life*, 2003), у којој је чак једно потпоглавље насловљено „Едиповско детињство” (“*Oediups’ chlidhood*”), (ARNAUD 2016: 30–38\*).

<sup>494</sup> Ејнат-Конфино бележи да је Кокто, у једној од радних верзија, драми дао продужени наслов: *Паклена машина* (*Едипов живот*) (*La Machine Infernale (Vie d’Œdipe)*), при чему ју је жанровски одредио као мистерију у четири чина. Но, у коначној верзији одбацио је и додатак у наслову, и жанровску одредницу (EYNAT-CONFINO 2008: 6).

<sup>495</sup> Берибе у раду даје интертекстуалне паралеле Коктоових драма *Краљ Едип* и *Паклена машина* в. (BÉRUBÉ 1990).

мере одушевила редитеља да је одмах одлучио да је постави на сцену (Ibid). Тако је *Паклена машина* први пут одиграна у Позоришту на Јелисејским пољима (Comédie des Champs-Élysées), и то 10. априла 1934. године, како прецизира Гишарно (GUICHARNAUD 1961: 265), при чему је сâм Кокто изговарао пролог,<sup>496</sup> док је Жуве тумачио улогу Лајевог пастира (SPRIGGE, КИМ 1968: 124–125).

Џејмс Вилијамс (James Williams), у студији *Кокто (Cocteau, 2008)*, вели да је *Паклена машина* остварила релативно запажен успех, мада углавном у затвореним круговима не допире до шире публике на коју је Кокто рачунао,<sup>497</sup> као и да је имала чак прилично добар пријем код конзервативне критике која је посебно хвалила вешт начин и добар укус с којим је Кокто обрадио тему инцеста (WILLIAMS 2008: 132\*). Коауторски пар, у студији *Жан Кокто: човек и огледало*, бележи да је *Паклена машина*, иако извођена само 64 вечери, утврдила Коктоову позицију озбиљног драмског писца (SPRIGGE, КИМ 1968: 126). Дибур сматра да поменута представа неспорно остаје једно од најлепших сећања на француско међуратно позориште, а да су томе, поред глуме и доброг мизансена, томе нарочито допринели костими које је креирао Кристијан Берар (Christian Bérard),<sup>498</sup> (DUBOURG 1954: 46). Волас Фоули, у студији *Дионис у Паризу: водич кроз савремено француско позориште*, исказује слично

---

<sup>496</sup> Клод Арно бележи да је Кокто своје реплике изговарао тако што је покушавао да продуби и умири глас задржавајући дах, производећи тако мелодраматични тон који је повремено разбијао кратким паузама, наизглед тражећи адекватне речи. Таквим застакљивањима је поспешивао пажњу публике, сматра аутор, и стварао посебну врсту хипнотишућег ефекта (ARNAUD 2016: 118\*).

<sup>497</sup> С тим у вези читамо Арноову прибелешку да је *Паклена машина* привукла пажњу студената и младих глумаца и тако стекла следбенике који су јој се увек радо враћали, али да је, пак, одбила већину гледалаца који не припадају овим групама. Арно вели да је Кокто стога незадовољно констатовао да је његов комад видело хиљаду људи, али да су то све исти људи који сваке вечери долазе да га изнова погледају (ARNAUD 2016: 687\*).

<sup>498</sup> Кокто одаје омаж Кристијану Берару, француском сликару, креатору и сценографу, у посвети *Паклене машине*: „Често сам понављао да једна ствар не може у исто време *бити* и *изгледати*. Овај *credo* није сасвим примењив у театру, врсти чаролије која је довољно двосмислена да *изгледати* влада у њој попут привида на талијанским плафонима. Дакле, та чаролија – чија богатства нико на свету не користи боље од Кристијана Берара – супротставља реализму и стилизацијама осећај за истину по себи” (КОКТО 2011: 5) / « J’ai souvent répété qu’une chose ne pouvait à la fois *être* et *avoir l’air*. Ce credo perd de son exactitude lorsqu’il s’agit du théâtre, sorte d’enchantement assez louche où l’*avoir l’air* règne comme le trompe-l’œil sur les plafonds italiens. Or, cet enchantement, personne au monde n’en exploite mieux les ressources que Christian Bérard, lorsqu’il oppose au réalisme et aux stylisations ce sens de la vérité en soi [...] » (СОСТЕАУ 1966 : 8).

Драму, иначе, посвећује „јединственом уметничком пару, који поседује дар тако редак, хоћу рећи, дар од срца” (« *singulier ménage d’artistes, possédant le génie sous sa forme la plus rare, je veux dire le génie du cœur* »), Мари-Лор (Marie-Laure) и Шарлу де Ноају (Chrales de Noailles). Они су, како читамо у коментару преводиоца Гордана Маричића, мецене француских уметника. Много су новца уложили у уметност; између осталог, и Коктоу су помогли да сними свој први филм *Крв песника (Le Sang d’un poète, 1930)*. Интересантно је што су, како читамо, односи између Коктоа и Мари-Лор били бурни и страсни, те је она чак, у наступу беса, спалила рукопис *Паклене машине* (MARIČIĆ 2011: 5).

мишљење, те констатује да је *Паклена машина* постала вечити класик авангардног позоришта (FOWLIE 1960: 82).<sup>499</sup>

Међутим, иако снага Коктоовог позоришта лежи у сценским елементима, о *Пакленој машини* ваља говорити и као о пунозначном драмском тексту који реактуализује мит о Едипу мењајући његово изворно значење или, женетовски речено, доноси „озбиљну трансформацију” или „транспозицију” Софоклове трагедије. У том контексту, Џорџ Стајнер оштро процењује да се Кокто попут „кратковиде харпије” бацио на две епизоде из мита које је хеленска трагедија, ради своје моралне уздржљивости и техничке рафинираности, оставила нетакнуте (STEINER 1979: 220). Стога се, сликајући сусрет Едипа и Сфинге и прву брачну ноћ између Едипа и Јокасте, Кокто „попео до врхунца лошег укуса” и створио „грубе чекиће” који „мрве трагичку племенитост радње”, како закључује теоретичар (Ibid).

Стајнер, међутим, превиђа да Коктоова намера није била да изнова рекреира „племениту” трагичку радњу, већ да, у духу своје драматургије и авангардног позоришта, подари „траги-комични пролог за *Цара Едипа*” који ће проширити свесност публике и као кључно поставити питање људског положаја. У тој се интенцији Кокто приближава књижевној традицији јер, као ономад трагички песници, француски аутор сада из перспективе модерног доба преиспитује човеков однос са трансцендентним. Он се, дакле, не враћа миту и традицији да би им се наругао или их оспорио, већ да би их начинио изнова актуалнима.

У том светлу, Фергасон сматра да Кокто успева да споји неспојиво – Расина, као неокласичног настављача антике, и Пирандела, као модерног противника традиционалног театра: „Прожет до сржи Расином, он претпоставља да се неокласична традиција може на изванредан начин оживети у његовој публици”, али, истовремено, писац се користи „пиранделовском позорницом”, тј. „позорницом као уметничким медијумом сликара или музичара; позорницом којом се користе Пиранделова лица да би приказала сјајну и коначну слику својих трагедија” (FERGASON 1970: 258). Доиста,

---

<sup>499</sup> Да је Кокто преко *Паклене машине*, „једног од истинских драмских скандала 20. века”, дао несумњиви допринос савременом театру, сматра и Анђела Бели (BELI 2011: 107). Но, у одломку из студије *Древни грчки митови и модерна драма (Ancient Greek myths and modern drama, 1969)*, који налазимо као додаток у консултованом преводном издању *Паклене машине*, Бели тек успутно помиње да Коктоов комад нуди оригиналне концепције у карактеризацији и драматуршким ефектима, сматрајући да се његова главна снага крије у сликању психолошки мотивисаног човека кога „покрећу силе које не разуме, али их мора поштовати” (Ibid). Ауторка у њима препознаје потиснуте нагоне и несвесне пориве на којима је Фројд развио своју теорију о Едиповом комплексу, те тако нуди психоаналитички приступ драми који, узимајући у обзир Коктоове изјаве у вези са Фројдом и психоанализом уопште, сматрамо погрешним.



Кокто нам у поменутој драми пружа необични спој мита и стварности, традиције и модерности, трагедије и комедије, Расина и Пирандела, те би вероватно најбоље жанровско одређење *Паклене машине* било оно које изналази Мари Делкур, у студији *Едип или Легенда о освајачу*, тврдећи да би се комад могао сматрати „неком врстом трагичке фарсе” (« une sorte de farce tragique ») (DELCOURT 1944 : XVIII). Прецизирајмо.

## 6. 8. Новине

Авангардни спој трагедије и фарсе у *Пакленој машини*, Кокто је остварио кроз специфичну сценску стратегију<sup>500</sup> коју Фергасон овако објашњава: главни догађаји радње изводе се „на малој, осветљеној платформи у средишту позорнице” која у први план ставља модерни живот, те све што се на њој догађа „изгледа савремено као новине”; та платформа оивичена је „ноћним завесама” које скривају мрак у коме остаје сачувана стварност митске схеме, тако да се „паклена машина” креће полако иза њих (FERGASON 1970: 259–260). Тако Коктоова „сцена-у-сцени” крије два плана: први, „на платформи”, на коме се игра „мала интрига око задовољства и власти слична онима у комерцијалном позоришту”, и други план, „иза ноћних завеса”, који се догађа у „ширем позорју таме”, односно, у митској бесконачности која превазилази оно прво позорје људског разумног стремљења, како сликовито вели Фергасон (Ibid, 260). Томас Бишоп, у студији *Пирандело и француско позориште*, даје додатно објашњење: Кокто публику узима под своје тако што представља модерног Едипа на митолошкој позадини (BISHOP 1960: 106).

Ако следимо Фергусонову аргументацију, то би значило да су основни догађаји драме, који преносе обичаје и нарави модерног доба, представљени у пиранделовском светлу, а да их заодева митолошка, ванвременска и универзална вредност приче о Едипу која је ближа Расиновом односу према трагедији. Међутим, иако је у формалном смислу, неспоран настављач антике, Расин у погледу идеја ипак не достиже општост којој тежи Софокло. Његове су трагедије одвише омеђене религијско-друштвеним границама француског 17. века, те су много снажније од античких везане за контекст у

---

<sup>500</sup> У француском издању драме, у фусноти пред почетак првог чина, читамо следећа упутства која се тичу сценографије: „Четири декора налазиће се на малој платформи у средишњем делу сцене, окруженој ноћним завесама. Платформа ће мењати угао у складу са потребама перспективе”/ « Les quatre décors seront plantés sur une petite estrade au centre de la scène, entourée de toiles nocturnes. L’estrade changera de pente selon la nécessité des perspectives » (COCTEAU 1966 : 9).

којем су настале. Стога, Кокто својом авангардном драмом на пољу значења превазилази Расина и приближава се најстаријем трагичком узору, Софоклу, ма како парадоксално и потенцијално дискутабилно звучало такво тврђење.

Такође, структурално гледано, Кокто уноси значајне новине у драмски развој радње какав је поставио Софокло. Не поштујући класична јединства времена и места,<sup>501</sup> истовремено одступајући од традиционалне петочинске структуре, радња *Паклене машине* одвија се у четири чина, при чему сваки чин носи засебан наслов: „Дух” (« Le Fantôme »), „Сусрет Едипа и Сфинге” (« La Rencontre d’Œdipe et du Sphinx »), „Свадбена ноћ” (« La Nuit de noces »), „Краљ Едип” (« Œdipe roi »). Догађаји из Софокловог *Краља Едипа* одигравају се тек у последњем чину, а догађаји из прва три чина смештени су у време пре тих дешавања, односно, пре него што је куга, након седамнаест година Едипове владавине, завладала Тебом. Прецизније, први и други чин одвијају се у исто време, у једној ноћи након Лајеве смрти, док је Едип на путу за Тебу, а трећи чин одвија се нешто касније, за време прве брачне ноћи Едипа и Јокасте, да би се тако увели нама познати догађаји из четвртог чина. Дикинсон вели да Кокто задржава језгро Софоклове трагедије као припрему за врхунац сопственог комада (DICKINSON 1969: 99). Стога и разумемо због чега је Кокто предвидео да *Паклена машина* треба да послужи као пролог *Краљу Едипу* – хтео је, дакле, да нас припреми за трагичне догађаје које је представио Софокло. Међутим, иако последњи чин не одступа од драмске схеме античке трагедије, он ипак доноси једну новину у самом епилогу. Али, на то ћемо се вратити мало касније.

Сада најпре треба објаснити Коктоов поступак „додавања” епизода у оригиналну причу о Едипу какву је Софокло поставио. Женет тај поступак у *Палимпсестима* одређује као „екстензију” (« extension ») и појашњава да је заснован на пролептичном настављању приче (GENETTE 1982: 416\*).<sup>502</sup> Кокто, дакле, „растеже” првобитни сиже античке трагедије тако што причу о Лабдацидама „враћа у прошлост”, у време у коме су се нама познати трагични догађаји можда још увек могли спречити. Тиме успева да пробуди пажњу реципијената које изненађује једним таквим ретроактивним „продужетком”.

---

<sup>501</sup> Премда, ако правилу јединства места приступимо мало флексибилније, онако како је то Корнеј учинио у *Сиду*, могли бисмо рећи да је оно испоштовано: радња *Паклене машине* одвија се на различитим местима (зидине, брежуљак на улазу у град, краљичина одаја, палата), али у истом граду, у античкој Теби.

<sup>502</sup> Женет претходно напомиње да Кокто није пионер у овом поступку. Претходно су га користили Корнеј, Волтер и Удар де ла Мот (в. GENETTE 1982: 414–416\*).

Први чин је насловљен „Дух” јер се у њему појављује дух краља Лаја који безуспешно покушава да упозори Јокасту да се Едип приближава и да се не сме удати за њега. Овде препознајмо „спољашње додавање” (« addition extérieure ») у односу на мит, тј. „контаминацију” (« contamination ») – мешање Софокловог хипотекста са Шекспировим, бележи Женет (GENETTE 1982: 418\*).<sup>503</sup> Зиста, снажни утицај *Хамлета* је очигледан: Кокто преузима уводну сцену из енглеске трагедије у којој се пред данским племићем појављује дух његовог оца, покојног краља, и говори му да га је убио његов брат, а Хамлетов стриц, Клаудије, који се потом оженио краљицом што се, у оно доба, сматрало инцестом.<sup>504</sup>

Пре појаве духа, Кокто, баш као и Шекспир, најпре приказује двојицу војника који стражаре на зидинама града и ишчекују поновни долазак „нашег драгог духа краља Лаја” (КОКТО 2011: 14)<sup>505</sup> који се, како нешто касније сазнајемо, појављивао више пута безуспешно покушавајући да преко војника упозори краљицу Јокасту и Тиресију (КОКТО 2011: 16; СОСТЕАУ 1966: 23). Но, за разлику од шекспировске атмосфере која је обавијена мистичношћу и језовитом стрепњом, атмосфера је код Коктоа мање напета и страшна. Сцена се одвија у готово комичном тону који је постигнут употребом анахронизама,<sup>506</sup> жаргонизама,<sup>507</sup> чак и вулгаризама<sup>508</sup> у међусобном разговору војника и њиховим каснијим разговором са командиром који се

---

<sup>503</sup> Ајрин Ејнат-Конфино, у студији *О употребама фантастике у модерном позоришту: Кокто, Едип и чудовиште*, примећује и друге, нешто дискретније интертекстуалне везе *Паклене машине* са западном књижевношћу: Глас у уводном монологу помиње Вагнеровог *Зигфрида*, а Јокастин сан из трећег чина јесте пародија на сан из Расинове *Аталије* (EYNAT-CONFINO 2008: 7).

<sup>504</sup> Пантелодимос додаје да је Сенека такође представио дух краља Лаја ког је призвао Тиресија (PANTELODIMOS 1996: 276), што ствара додатну интертекстуалну везу.

<sup>505</sup> « Notre cher fantôme de Laïus » (СОСТЕАУ 1966: 18).

<sup>506</sup> Стражари са бедема Тебе чују звуке из ноћног провода који евоцира атмосферу „лудих година”: одјекује музика из сиромашних квартова где се људи забављају, плешу, опијају се, воде љубав и проводе ноћ по клубовима (СОСТЕАУ 1966: 15). Преводац Гордан Маричић је француску именицу из фамилијарног регистра « boîte » превео као „крчма”, у реченици: « Ils passent la nuit dans les boîtes » / „Проводе ноћ по крчмама” (КОКТО 2011: 13), вероватно желећи да остане веран античкој атмосфери мита и оригиналне трагедије, при чему је превидео да је реч о анахронизму који је Кокто намерно употребио како би атмосферу у свом комаду начинио модерном.

Касније, војници Сфингу пореде са вампиром (КОКТО 2011: 15; СОСТЕАУ 1966: 20), са митолошким бићем које је од давнина било присутно у народном сујеверју, али чије се име „прославило” и одомаћило у језичкој употреби тек у 18. веку.

<sup>507</sup> Жаргонизми су достојно пренети на српски језик, премда су понекад екстремнији у односу на оригинал: „Хоћеш да рикнеш?” / « Tu tournes de l’œil ? »; „опуштенија” (« distraction »), „буцовани” (« grosses légumes »), „зезуцкати” (« taquiner »), „шљемати” (« se soulever »), „ђускати” (« danser »), „пајтос” (« ami ») (КОКТО 2011: 14; СОСТЕАУ 1966: 18–19); „Батали Сфингу” / « Laisse dans le Sphinx tranquille » (КОКТО 2011: 15; СОСТЕАУ 1966: 20); „Он мисли да га неко ложи” / « Il a cru qu’on se payait sa gueule » (КОКТО 2011: 21; СОСТЕАУ 1966: 34); „Да, матори” / « Oui, ma vieille » (КОКТО 2011: 21; СОСТЕАУ 1966: 35), итд.

<sup>508</sup> „Зар си се зато укењао?” (КОКТО 2011: 14) / « Et c’est ça qui te retourne les tripes ? » (СОСТЕАУ 1966: 18).

изненада појављује, а нарочито контрастом који ствара присуство тако обичних и примитивних људи у очекивано свечаној и узвишеној атмосфери трагедије. Кокто подругљиво представља и самог духа који се, како је једне ноћи признао војницима, појављује баш на бедемима „због канализације” јер само у њој настају испарења која му погодују (КОКТО 2011: 17; СОСТЕАУ 1966: 24).<sup>509</sup> Појава Лајевог духа сасвим је лишена свечаног тона који у *Хамлету* прати појаву покојног данског краља, а тебански краљевски дух врхунац понижења доживљава када га доброћудни војници, по његовој молби да то чине јер ће му тако помоћи да се врати у свет мртвих, терају и вређају називајући га волом (КОКТО 2011: 19–20; СОСТЕАУ 1966: 29–30).

На тренутак се учинило да ће овај „бурлескни или офенбахски чин” (« l’acte burlesque, ou offenbachien »), како га Женет карактерише (GENETTE 1982: 417\*), добити на озбиљности када се војницима на зидинама изненада придруже Јокаста и Тиресије. Међутим, овај пар ликова још је више изложен руглу. Јокаста има „изражен страни нагласак, примерен краљевском роду” (КОКТО 2011: 22),<sup>510</sup> ексцентрична је и под директним Тиресијиним утицајем, како је описује један војник (КОКТО 2011: 21; СОСТЕАУ 1966: 33), а уз то је и неспретна – саплиће се о степенице, а нарочито о дугачку мараму које се прибојава, како признаје Тиресији: „Ова марама ме по цео дан гуши. Једанпут се закачи за гране, други пут се обмота око точка,<sup>511</sup> трећи пут ти нагазиш на њу. То није случајно. И ја је се бојим, а не могу да се одвојим од ње. То је страшно, ужасно! Она ће ме убити!” (КОКТО 2011: 23).<sup>512</sup> Овде је лако препознати и погодити симболику мараме о коју ће се, као у античкој трагедији, краљица на крају обесити.

Исту алузивну функцију има и Јокастин сан који предвиђа њено будуће родоскрвнуће са Едипом: краљица поверава Тиресији како сања да љуљушка детенце које се одједном претвара у лепљиво, живо тесто које жели да јој испуни трбух и бедра

---

<sup>509</sup> Вероватно да тиме Кокто иронично циља на делфијска испарења која су код питаја, Аполонових свештеница из античке Грчке, изазивала визије.

<sup>510</sup> « Elle a un accent très fort : cet accent international des royalties » (СОСТЕАУ 1966: 34).

Интересантно је што преводилац Маричић примећује да је Јокастин страни акценат вероватно инспирисан Коктоовом ондашњом љубавницом Натали Пали, потомкињом руске царске породице. Но, Маричић бележи да је писац изјавио да је однос Тиресије и Јокасте обликован према односу Распућина и руске царице, са којим се упознао читајући њихову кореспонденцију (MARIČIĆ 2011: 22).

<sup>511</sup> Ејнат-Конфино овде препознаје алузију на смрт Исидоре Данкан која је трагично страдала 1927. године тако што јој се ешарпа упетљала у точак аутомобила (EYNAT-CONFINO 2008: 8). Ауторка помиње и то да је Кокто у мемоарима 1952. године забележио да је у Јокастин лик уписао неке особине славне балерине (Ibid, 154)

<sup>512</sup> « Tout le jour cette écharpe m’étrangle. Une fois, elle s’arroche aux branches, une autre fois, c’est le moyeu d’un char où elle s’enroule, une autre fois tu marches dessus. C’est un fait exprès. Et je la crains, je n’ose pas m’en séparer ! C’est affreux ! Elle me tuera » (СОСТЕАУ 1966: 22).

(КОКТО 2011: 24; СОСТЕАУ 1966: 38). Већ у описима необичног сна Јокаста је, супротно традицији, представљена као сензуална жена, а њена пожуда постаје очигледна када почиње да се удвара младом војнику несметано додирујући његове извајане мишице. И ту појединост Кокто уводи како би уплео додатну алузију на инцест који тек треба да се догоди: Јокаста признаје да јој се војник допада јер је подсећа на сина којег је давно изгубила, а који би сада био његових година (КОКТО 2011: 32–33; СОСТЕАУ 1966: 55–56). Штавише, краљица вербализује своју потиснуту жељу: „Сви мали дечаки кажу: ‘Хоћу да одрастем да бих се венчао са својом мајком’. То није тако глупо, Тиресија. Зар постоји брачни пар који би био нежнији и свирепији, поноснији на себе од пара који чине син и млада мајка?” (КОКТО 2011: 33).<sup>513</sup>

Док Јокаста оставља општи утисак неуравнотежене и хировите аристократкиње, Тиресија код Коктоа задржава мирноћу првосвештеника, али му та функција доноси неупоредиво мање поштовања него код Софокла. Краљица га не зове по имену, већ по надимку – „Зизи” који у француском жаргону има опсцену конотацију.<sup>514</sup> Иако војник каже да је Јокаста под Тиресијиним утицајем, поменуто сцена нам показује супротно – Тиресија је тај који се умиљава краљици, брине о њој и испуњава јој сваку жељу.<sup>515</sup> Но, Кокто не пропушта прилику да се наруга размаженој краљици, те сцену развија тако да је стражари не препознају када је сретну на зидинама: као у некој Молијеровој комедији, долази до смешног неспоразума јер млади војник не разуме шта Тиресија покушава да му каже питајући га да ли је видео краљичин портрет утиснут на

---

<sup>513</sup> « Les petits garçons disent tous : ‘Je veux devenir un homme pour me marier avec maman’. Ce n’est pas si bête, Tirésias. Est-il plus doux ménage, ménage plus doux et plus cruel, ménage plus fier de soi, que ce couple d’un fils et d’une mère jeune ? » (СОСТЕАУ 1966: 56).

<sup>514</sup> « Zizi » је именица, настала од ономотопеје, којом се у дечјем говору означава пол, нарочито пол дечака, стоји у Ларусовом речнику, уз додатно објашњење да је то дечји синоним за пенис (LAROUSSE dic : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/zizi/83162>).

<sup>515</sup> Иако персира краљици и обраћа јој се са „госпо” (« madame »), Тиресија јој на једном месту говори „ти” показавши претерану присност и очинску брижност у духу модерних обичаја: „Јагњешце моје, мораш да разумеш овог јадног слепца који те обожава и бди над тобом и који би волео да си у својој соби, да спаваш, а не да, у олујној ноћи, трчиш за духом по градским бедемима” (КОКТО 2011: 24) / « Ma petite brebis, il faut comprendre un pauvre aveugle qui t’adore, qui veille sur toi et qui voudrait que tu dormes dans ta chambre au lieu de courir après une ombre, une nuit d’orage, sur les remparts » (СОСТЕАУ 1966 : 37).

У трећем чину сазнајемо да је Јокаста Тиресијина унука : « TIRÉSIAS : Ma petite fille sera si contente... » (СОСТЕАУ 1966: 141), премда у преводу погрешно стоји да му је нећака: „Моја нећака ће бити тако срећна...” (КОКТО 2011: 72).

Упркос томе, Брос закључује да је Тиресија у ствари бивши Јокастин љубавник, в. (BROSSE 1970: 84).

златнику, те изјављује да не види никакву везу између „краљице, која је сасвим млада, и ове оцвале госпе” (КОКТО 2011: 26).<sup>516</sup>

Коктоова фина иронија тријумфује онда када се појави Лајев дух, због ког су Јокаста и Тиресија и дошли на бедеме, а кога нико не може приметити. И тада се, у молијеровском духу, преплићу реплике из разговора ликова који трагају за краљевим духом и оне „нечујне” које, парадоксално, изговара дух којег они заправо траже. Сцена је доведена до врхунца апсурда на самом крају када стражари поново остају сами, те најзад могу видети духа који је све време ту, мада он ипак не успева да их упозори. Стражари су само успели да чују следеће: „Јавите краљици да се један младић приближава Теби и да ни под каквим изговором не сме...” (КОКТО 2011: 35).<sup>517</sup> Кокто се вешто поиграва са очекивањима реципијената доводећи их до тога да помисле како ће митска прича доживети преокрет, а онда их намерно разочарава доказујући да ликови ипак не могу побећи од своје судбине.

Писац ће сличну технику изиграних очекивања употребити и у трећем чину када се Едип, у јеку свађе, Тиресији унесе у лице и у његовим очима види будућност – срећан живот са Јокастом и њихово четворо деце; али, наједном, очи почињу да га пеку и на тренутак губи вид. Тада узвикује „Ослепоо сам!” (« Je suis aveugle »), а Тиресија му појашњава да је то само тренутна nelaгода и да је кажњен за богохуљење јер не сме унапред сазнати своју судбину (КОКТО 2011: 71; СОСТEAU 1966: 138). Како се ова сцена одиграва за време Јокастине и Едипове прве брачне ноћи, али пре него што несрећни младенци конзумирају брак, реципијенти накратко увиђају варљиву могућност да се догађаји промене и да инцест буде спречен. Међутим, с обзиром на то да је Едипова визија изненада прекинута, публика напрасно схвата да неће доћи до одступања од познатог расплета, те да је преко „погледа у будућност”, који је изазвао краткотрајни губитак вида, заправо антиципирано Едипово самокажњавање.

Трећи чин садржи и друге, много директније алузије на природу Јокастиног и Едиповог односа. На пример, Јокаста кроз прозор своје одаје посматра младог стражара који јој се допао оне ноћи на бедемима. Она признаје Едипу да јој се допао јер је личио на њега, што Едипа изненађује јер мисли да га она никада раније није видела:

---

<sup>516</sup> « Je ne vois pas le rapport que vous cherchez à établir entre la reine qui est toute jeune, et cette matrone » (СОСТEAU 1966 : 42).

<sup>517</sup> « Rapportez à la reine qu'un jeune homme approche de Thèbes, et qu'il ne faut sous aucun prétexte... » (СОСТEAU 1966 : 62).

„ЈОКАСТА: Ја сам му такла рамена, ноге, говорила Зизију: ‘Пипни, пипни!’ Била сам уплахирана... Личио је на тебе. И он стварно личи на тебе, Едипе.

ЕДИП: Кажеш: стражар је личио на тебе. Али, Јокаста, тада ме ниси познавала. Било је немогуће да знаш, да наслутиш...

ЈОКАСТА: Стварно, истина је. Хтела сам рећи да би мој син био његових година. /Мук./ Јесте... Збунила сам се. Сличност сам тек сад уочила. /Отресе ту нелагоду./ Ти си добар, ти си леп, волим те. /После паузе./ Едипе!” (КОКТО 2011: 76).

Видимо да је Јокаста готово интуитивно наслутила да ће осетити родоскрвну наклоност према сину, а чини се чак и да препознаје Едипа као сина којег је давно изгубила. Краљица је саму могућност да је тако нешто истинито „отрела као нелагоду”, а Едип је олако прихватио њено оправдање, што ствара утисак као да је Кокто ликовима пружио шансу да спрече инцест, али да су је они одбацили, те да су тиме сами одговорни за оно што следи. Исти ефекат производи и сцена у којој брижна и нежна Јокаста вели Едипу да устане како би га пресвукла при чему га назива „великом бебом”, на шта овај послушно одговара „Да, мила моја мајчице” (« Oui, ma petite mère chérie »), накнадно се правдајући да је сањао мајку, те да је стога супругу погрешно ословио (КОКТО 2011: 79; СОСТЕАУ 1966: 155).<sup>518</sup> И тренутак када Јокаста уочи ожиљке на Едиповим ногама, који је подсети на њено изгубљено дете, јесте тренутак изиграних очекивања за реципијенте (КОКТО 2011: 80–82; СОСТЕАУ 1966: 157–159).

Такође, предмети у краљичиној одаји пуни су симболике, попут празне колевке њеног умрлог детета на коју Едип наслања главу док спава, или огледала човечије висине у коме се ликови не могу огледати, што сугерише да не виде свој прави идентитет.<sup>519</sup> Симболику носе и кошмари младенаца: Едип сања Анубиса који хоће да га поједе, а Јокасту у сну изнова напада лепљиво тесто (КОКТО 2011: 78–79;

---

<sup>518</sup> Ово је само један од многих тренутака у трећем чину у коме Едип Јокасту подсећа на дете. Он се, неретко, тако и понаша, што она радо прихвата и пристаје да га третира као да је мали. Могуће је да Кокто Јокасту намерно представља као брижну и мајчински настројену жену која се, толико година касније, није одвојила од колевке свог изгубљеног детета како би нагласио да је мучи грижа савести јер је, како нас је Глас на почетку првог чина известио, да би избегла Аполоново пророчанство, она била та која је свезала своје и Лајево тек рођено дете, пробушила му стопала и оставила га да умре на планини (КОКТО 2011: 11; СОСТЕАУ 1966: 11). То је, као што је предочено у уводном делу поглавља, ређа варијанта мита; много је заступљенија она у којој је Лај осакатио дете и осудио га на смрт.

<sup>519</sup> Интересантно је сценско решење према коме се, на крају сцене, Јокаста огледа у раму огледала који је управљен на публику, као да публика постаје њен одраз. Том приликом, она трља образе шакама покушавајући да их подигне (КОКТО 2011: 85; СОСТЕАУ 1966: 166), што илуструје и раније исказану забринутост због старења које жели да успори или спречи, али може сугерисати и Јокастин несвесни покушај да промени сопствени одраз јер јој се не допада оно што види, а то је истовремена улога мајке и супруге.

СОСТЕАУ 1966: 153–154). Уз то, пијанац испод прозора одаје, као да слути истину, узвикује да је нови краљ премлад за краљицу; посебно, олуја која тутњи за време прве брачне ноћи најављује несрећу, а и Едипова уводна свађа са Тиресијом може се узети као лош предзнак.

Други чин, пак, не доноси тако директне алузије, али ипак представља велику новину у односу на традицију. Едипов долазак у Тебу и сусрет са Сфингом у Коктоовој драми заузимају посебно место јер уводе једну од најзначајнијих модификација која се тиче девалоризације главног лика. Едип не наилази на Сфингу случајно, као у миту, већ је тражи не би ли је убио и тако стекао славу и тебански престо. Штавише, он успева да заведе и обмане Сфингу, која се најпре појавила у обличју девојке у белој хаљини,<sup>520</sup> те му је сама одала решење загонетке у нади да ће се и он у њу заљубити (КОКТО 2011: 54–55; СОСТЕАУ 1966: 102–104). Едипова победа над Сфингом је тако, супротно традицији, представљена као превара, као лажни тријумф, јер јунак није надмудрио античко чудовиште, већ је обмануо крхку и нежну жену. Саосећајна, љубоморна и љутита Сфинга која показује слабост заљубивши се у Едипа, а чије касније понашање подсећа на рекацију изигране жене, сасвим је нов мотив.<sup>521</sup> Штавише, откривамо да Сфинга код Коктоа није чудовиште, већ да је то само обличје који узима Немеза, грчка богиња освете и кажњавања по заслуги, под чијим именом Сфинга на крају чина и говори.

Једнако изненађење изазива и то што богиња у улози митолошке звери, пре сусрета са Едипом, вели како је уморна од убијања људи и смрти коју доноси, на шта јој Анубис одговара: „Покоримо се. Тајна има своје тајне. Над боговима има богова. Ми имамо своје, они своје. То је оно што зовемо бесконачност” (КОКТО 2011: 38).<sup>522</sup> Значи да богиња Немеза у обличју Сфинге не терорише Тебу својевољно, већ да само испуњава наредбу врховних богова: „Наши богови су ми дали улогу Сфинге и ја ћу је бити достојна” (КОКТО 2011: 58).<sup>523</sup> Тако су Сфинга и Анубис, примећује

---

<sup>520</sup> Мада је у највећем делу чина у обличју девојке у белој хаљини, Сфинга ће проћи кроз различите метаморфозе, те ће се начас појављивати са крилима, начас без њих, а онда, на крају, представиће се и као девојка са шакаловом главом.

<sup>521</sup> Премда ово мишљење преовладава у литератури, интересантно је становиште Ролана Дерша по коме је Сфинга Едипу открила решење загонетке из велике љубави према човечанству, док се његовој најављеној несрећи касније радовала јер је нервира глупост и незахвалност какву је јунак показао (DERCHE 1962: 63). Ипак, ово тумачење оспорава Анубисова примедба: „Je li to крик пробуђене богиње или вапај љубоморне жене?” (КОКТО 2011: 58) / « Est-ce le cri de la déesse qui se réveille ou de la femme jalouse ? » (СОСТЕАУ 1966: 109).

<sup>522</sup> « Obeissons. Le mystère a ses mystères. Les dieux possèdent leurs dieux. Nous avons les nôtres. Ils ont les leurs. C'est ce qui s'appelle l'infini » (СОСТЕАУ 1966: 70).

<sup>523</sup> « Nos dieux m'ont distribué le rôle de Sphinx, je saurai en être digne » (СОСТЕАУ 1966 : 110).



Пантелодимос, „оружје виших сила, симболи операције fine машинерије која ради и на небу и на земљи”.<sup>524</sup> Но, критичар примећује да, чак и да је Немеза поклекла у свом задатку, то не би спречило судбину да се оствари (PANTELLODIMOS 1996: 277). Сличног је виђења и Лео Ејлен који вели да су Сфингу изиграли богови (AYLEN 1964: 264). Отуд произилази да је и сама Сфинга у (не)милости виших сила, због чега се приближава позицији човека који је увек подређен у односу на божанство. То је нарочито уочљиво када она, нешто касније, покаже сажаљење и разумевање за случајну пролазницу која јој се, не препознајући је, јада јер јој је Сфинга усмртила сина (КОКТО 2011: 43; СОСТЕАУ 1966: 78–79). Хуманизацијом античког чудовишта Кокто умањује религијско значење старогрчког мита. На то указује и сама чињеница да се Сфинга појављује у људском облику, док је њен верни чувар Анупис, египатски бог смрти са главом шакала.<sup>525</sup>

На почетку чина, чак се и сама Сфинга чуди откуда у Грчкој један египатски бог и откуда баш бог са главом шакала, на шта Анупис даје интересантно објашњење: „Кад се појављујемо пред људима логика нас приморава да узмемо онај лик у коме нас они замишљају. У супротном, не би нас ни приметили. Затим: Египат, Грчка, прошлост и будућност немају код нас никаквог смисла. Ви добро знате каквом је послу потчињена моја шакалска чељуст” (КОКТО 2011: 39).<sup>526</sup> Овде је сугерисана идеја да се у смрти – јер таквом „послу” служи Ануписова чељуст којом убија људе који не знају одговор на Сфингину загонетку – сви народи у свим временима изједначавају, као и да богови увек постоје изнад људске логике и њихове пролазности.<sup>527</sup> Стога ће се, на крају чина, Анупис и Сфинга претворити у „две огромне приказе под веловима дугиних боја” (« deux formes géantes couvertes de voiles irisés ») (КОКТО 2011: 60; СОСТЕАУ 1966 : 115) и као такви напустити земљу. Тако је, дакле, религијско значење мита у строгом оквиру старогрчке митологије пољујано, али, уместо да буде укинута, проширено је на један виши верски ниво који превазилази оквире само једне религијске представности.

---

<sup>524</sup> “The Sphinx and her executioner are therefore the tools of higher powers, symbols of the smooth operation of the machinery common to heaven and earth” (PANTELLODIMOS 1996: 277).

<sup>525</sup> Дерш сматра да Анупис и Сфинга чине целину, те да се приказ Сфинге код Коктоа удвостручује кроз присуство Ануписа. Критичар додаје и то да, тако удвостручена, Сфинга вероватно симболизује зло у свету, можда и рат (DERCHE 1962: 63).

На ово се надовезује идеја Ореста Пучијанија (Oreste Pucciani) који, у студији *Француско позориште од 1930. (The French theater since 1930, 1954)*, запажа како *Паклена машина*, између осталог, представља протест против општег зла (PUCCIANI 1954: 23).

<sup>526</sup> « Je répondrai que la logique nous oblige, pour apparaître aux hommes, à prendre l’aspect sous lequel ils nous représentent ; sinon, ils ne verraient que du vide. Ensuite : que l’Égypte, la Grèce, la mort, le passé, l’avenir n’ont pas de sens chez nous ; que vous savez trop bien à quelle besogne ma mâchoire de chacal est soumise » (СОСТЕАУ 1966 : 72).

<sup>527</sup> Дерш чак сматра да Анупис није египатски бог мртвих, већ сама Смрт (DERCHE 1962: 63).

Штавише, за разлику од мита и његових традиционалних обрада, Коктоова Сфинга не умире онда када Едип одгонетне њену загонетку. Напротив, тада страда само њено земаљско обличје, што Едипу омогућава да победоносно унесе њено тело у Тебу и тако пође путем сопствене судбине. А Немеза ће, као непобедива богиња одмазде која се крила у обличју Сфинге, да би у виду сенке напустила земљу, ипак ликовати над Едипом. Када јој је Анубис представио цео „низ епизода” из Едипове прошлости и будућности, те када сазна какву ће страшну грешку Едип починити оженивши се Јокастом, несрећно заљубљена богиња задовољно схвата да ће добити своју освету: „Хоћу да се наслађујем у својој мржњи, хоћу да га гледам како, као лакоумни пацов, трчи из једне клопке у другу” (КОКТО 2011: 57).<sup>528</sup>

Стичемо утисак да је страшно пророчанство, које је од рођења пратило до сада недужног Едипа, наједном постало смислено и правично, те изгледа да ће јунак, уместо незаслужене патње, добити казну какву је заслужио јер је, због своје гордости и жеље да постане тебански краљ, одбио и изиграо заљубљену Немезу.<sup>529</sup> Осим тога, ваља се присетити да га је Сфинга на почетку разговора покушала упозорити да не треба да се ожени Јокастом као старијом женом која би му могла бити мајка, на шта је он арогантно одговорио: „Главна је да она то није” (КОКТО 2011: 48).<sup>530</sup> Ово је још један пример да је Едип одбијао да протумачи упозорења, чиме је, охол, горд и одвише самоуверен, постао, на извештан начин, одговоран за исход сопствене судбине. Или ипак није?

## 6. 9. Фаталност и њена „паклена машинерија”

*Паклену машину* отвара Глас (La Voix), који замењује антички хор, и у дугом монологу налик прологу публику подсећа на појединости митске приче о Едипу. Но, уместо да емотивно саучествује са ликовима као што је то чинио традиционални хор, Глас се држи на дистанци и, унапред говорећи о догађајима, помаже мањкавој ерудицији и лошој пажњи публике, сматра Ролан Дерш, те његова улога више личи на улогу рецитатора у ораторијуму (DERCHE 1962: 60). Уводно излагање Глас започиње

---

<sup>528</sup> « Encore une fois, s'il est visible, je veux repaître ma haine, je veux le voir courir d'un piège dans un autre, comme un rat écerelé » (COCTEAU 1966 : 109).

<sup>529</sup> Волас Фоули, у студији *Жан Кокто: историја песниковог доба (Jean Cocteau: the history of a poet's age, 1966)*, даје интересантно запажање: улога Сфинге је двосмислена јер, с једне стране, као заљубљена, млада девојка покушава да одврати Едипа од инцеста, док га, с друге стране, као Немеза, ипак води ка испуњењу судбине (FOWLIE 1966: 70).

<sup>530</sup> « L'essentiel est qu'elle ne le soit pas » (COCTEAU 1966 : 90).

цитатом из пророчанства: „Убиће свог оца. Ожениће се својом мајком”,<sup>531</sup> тако већ на самом почетку дајући исход драме која још увек није ни почела. Кокто очито не циља на то да ће његов комад изненадити публику; Глас чак унапред износи детаље из Едиповог животописа који потврђују да ће се пророчанство испунити упркос јунаковим напорима да од њега побегне, додајући кратке и суве опасности: „Ето оцеубиства” (КОКТО 2011: 11),<sup>532</sup> „Ето родоскрвнућа” (Ibid, 12).<sup>533</sup> Сузан Винтер (Susanne Winter), у раду „Савитљив и необичан спој: време и простор у позоришту Жана Коктоа” (« Un amalgame élastique et insolite : temps et espace dans le théâtre de Jean Cocteau »), појашњава да се Глас налази изнад нивоа драме, попут хетеродијегетичког наратора у причи, ван сваког временског и просторног контекста. На тај начин, он са дистанце може да појасни услове који одређују драмски код за наредна четири чина (WINTER 2016: 464\*).<sup>534</sup>

Како се чинови одвијају уз извесне временске паузе, њих, на почетку сваког чина, Глас најављује и коментарише. Он упућује гледаоце у дешавања која треба да се одиграју, чак их и, на почетку другог чина, саветује шта треба да замисле како би несметано могли да прате радњу: „Замислићемо, публико, један повратак у прошлост и поново преживети, само на другом месту, тренутке које смо заједно већ преживели” (КОКТО 2011: 37).<sup>535</sup> Винтер каже да нас Глас овде нарочито изненађује јер се његов коментар односи не само на време догађаја који ће бити приказани на сцени, већ и на временску стварност публике (WINTER 2016: 465\*). На тај начин, две временске и просторне осе – „на сцени” и „ван сцене” – стварају неконвенционални спој који руши традиционалну позоришну илузију производећи нову илузију „комада о комаду”. Односно, како закључује Винтер, неуобичајеним спајањем сцене и сале Кокто указује на проблем вештачког конструисања времена и простора у позоришту, али, истовремено, и на комплексан начин на који публика конципира ове две координате (WINTER 2016: 465\*). Такође, гледалац и Глас као да склапају неку врсту савеза

---

<sup>531</sup> « *Il tuera son père. Il épousera sa mère* » (COCTEAU 1966 : 11).

<sup>532</sup> « *Et voici le parricide* » (COCTEAU 1966 : 12).

<sup>533</sup> « *Et voilà l'inceste* » (COCTEAU 1966 : 12).

<sup>534</sup> Винтер бележи да на позоришним изведбама уводни монолог није изговарао глумац на сцени, већ да је пуштан преко аудио-снимка који је наснимио Кокто. Ауторка стога запажа да уводна сцена изненађује својим наративним карактером, али и да истовремено онемогућава драмски модус заснован на присуству ликова на сцени која представља одређено место и сугерише време догађаја (WINTER 2016: 463–464\*).

<sup>535</sup> « *Spectateurs, nous allons imaginer un recul dans le temps et revivre, ailleurs, les minutes que nous venons de vivre ensemble* » (COCTEAU 1966 : 67).

присећајући се тренутака које су „заједно проживели”, чиме гледалац постаје сведок-саучесник у дешавањима која следе.

„Растезање” радње по временској оси, тако да се чиновни не одвијају у континуитету на који смо навикли, указује на дисконтинуитет самог судбинског деловања, примећује још Сузан Винтер (WINTER 2016: 464\*). А ипак, запажа Жан Борш (Jean Boorsch), у раду „Употреба митова у Коктоовом позоришту” (“The Use of Myths in Cocteau’s Theatre”), ми за све време трајања драме осећамо „натприродно присуство богова који прикривено плету мрежу у коју ће заробити своје жртве”.<sup>536</sup> Осим тога, време је људско, а не божанско категорија, као што Анупис подсећа Сфингу,<sup>537</sup> те судбина не мора да жури; стога се пророчанство остварује двадесетак година након Едиповог рођења, а он тога постаје свестан тек седамнаест година касније. Како примећује Глас на почетку четвртог чина, тих срећних „седамнаест година брзо је прошло” (КОКТО 2011: 87).<sup>538</sup>

У том светлу, претходно поменути тренуци изневерених очекивања, у којима се чини да ће радња ипак изменити ток, само су кратка подрхтавања у чврсто сатканом ланцу судбинских догађаја који, и поред временских расцепа, остаје непрекинут. Није било сумње хоће ли се Едипова судбина остварити; било је само питање тренутка. Унапред дат сиже драме и пре њеног почетка брише акценат са самог садржаја, а томе доприносе и „иронична наслућивања” (“ironic foreshadowing”) из каснијих чиновна, како примећује Дикинсон. Уместо да „бомба” на крају драме експлодира директно гледаоцу у лице, Кокто радије бира да припреми публику за своју необичну обраду мита, без обзира на то колико јој је митски сиже познат, сматра критичар (DICKINSON 1969: 99). „Његова тактика је да постепено дође до крајњих чуда. И даље постоји ‘бомба’, али ће њена детонација бити дуга и одложена”.<sup>539</sup>

Осим тога, како је исход догађаја унапред предочен, Кокто добија могућност да акценат са радње измести на сâм механизам њеног развоја. Стога Глас на крају уводног пролога спектакуларно најављује: „Посматрај, гледаоче, навијену до краја – тако да се опруга одвија лагано током целог људског живота – једну од најсавршенијих машина које су подземни богови направили ради математички прецизног уништења једног

---

<sup>536</sup> “At all times we fill the awesome presence of the gods, darkly weaving the net which will ensnare their victims” (BOORSCH 1950: 81).

<sup>537</sup> „Људско време је пресавијена вечност. Оно за нас не постоји” (КОКТО 2011: 56) / « Le temps des hommes est de l’éternité pliée. Pour nous, il n’existe pas » (COCTEAU 1966 : 107).

<sup>538</sup> « Dix-sept ans ont passé vite » (COCTEAU 1966 : 169).

<sup>539</sup> “The tactic is to inch up on the marvels to come. There is a ‘bomb’, but it will have a long delayed detonation” (DICKINSON 1969: 99).

смртника” (КОКТО 2011: 12).<sup>540</sup> Цитирана реченица представља идејно чвориште комада: она објашњава необични наслов који, истовремено, упућује на модерни аспект из ког је драма писана – „машина”, као тековина индустријског и технолошког развоја актуалног у Коктоово време, док је ауторов лични концепт човекове судбине дат у придеву – машина је „паклена” јер је покрећу зле силе које загорчавају човеков живот.

Коктоов савременик, писац Робер Бразиљак (Robert Brasillach), у тексту „Жан Кокто или песник са маскама” (« Jean Cocteau ou le poète aux masques »), синтагму из наслова овако дефинише: „*Паклена машина* је дивна реч која означава најминуциознији и најужаснији поредак, најсавршенију замку коју је фаталност поставила за једног смртника”.<sup>541</sup> Слично томе, Женет механизам „паклене машине” одређује као „трагичку замку” (« le piège tragique »), (GENETTE 1982: 593\*), а ево како она функционише, према појашњењу Гласа са почетка четвртог чина:

„Велика куга у Теби била је, изгледа, први пораз Едипове среће. Богови су – ради функционисања паклене машине – хтели да све невоље прикажу под маском среће. После лажне среће, краљ ће спознати истинску несрећу, право крунисање које ће од тог краља из игре картама у рукама окуртних богова најзад начинити човека” (КОКТО 2011: 87).<sup>542</sup>

То значи, како бележи Бишоп, да човек за Коктоа више није плен непристрасне и следе фаталности, већ је жртва зле, немилосрдне пропасти коју замишља као „паклену машину” (BISHOP 1960: 107). Међутим, Бишоп није довољно прецизан јер заборавља да напомене да су машину покренули подземни богови како би уништили једног смртника. То значи да, уз одјек Рикерове идеје о злом богу, механизам античке фаталности као судбинске неизбежности код Коктоа покрећу окуртни богови, о чему сведочи мото са почетка драме: „Богови постоје: то је ђаво” (КОКТО 2011: 7).<sup>543</sup> Увиђамо да Кокто још једном спаја антички паганизам (богове) са модерним хришћанством (концепт ђавола као силе зла), чиме религијску вредност мита чини примењивом у свим религијама.

---

<sup>540</sup> « Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d’une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l’anéantissement mathématique d’un mortel » (COCTEAU 1966 : 13).

<sup>541</sup> « *La Machine infernale* est un mot admirable pour désigner l’agencement le plus minutieux et le plus terrible, le piège le plus parfait tendu par la fatalité à un mortel » (BRASILACH 2016 : 82\*).

<sup>542</sup> « La grande peste de Thèbes a l’air d’être le premier échec à cette fameuse chance d’Édipe, car les dieux ont voulu, pour le fonctionnement de leur machine infernale, que toutes les malchances surgissent sous le déguisement de la chance. Après les faux bonheurs, le roi va connaître le vrai malheur, le vrai sacre, qui fait, de ce roi de jeux de cartes entre les mains des dieux cruels, enfin, un homme » (COCTEAU 1966 : 169).

<sup>543</sup> « Les dieux existent : c’est le diable » (COCTEAU 1966 : 7).

Иако у последњем чину проналазимо све кључне митеме које је Софокло употребио како би изградио драмску радњу – кугу, поруку пророчишта коју доноси Креонт, трагање за Лајевим убицом, долазак гласника из Коринта, испитивање Лајевог пастира, сазнавање истине, Едипово самокажњавање, Јокастино самоубиство, Едипово напуштање Тебе у пратњи Антигоне – он ипак доноси важну промену у самом епилогу. Наиме, док се Едип спрема да напусти родни град, појављује се Јокаста, „мртва, бела, лепа, затворених очију” (« morte, blanche, belle, les yeux clos »), са дугачком марамом обавијеном око врата (КОКТО 2011: 95; СОСТEAU 1966 : 187). Покојну краљицу може видети само Едип, због тога што је слеп,<sup>544</sup> и, делимично, слепи Тиресија, што сугерише да је њено присуство обавијено велом божанске мистерије у коју могу проникнути само људи са духовним видом, лишени физичког. Тиме је Кокто Едиповом слепилу дао традиционално значење духовног просветљења које је јунаку омогућило да се приближи сфери трансцендентног.<sup>545</sup>

Осим тога, Едип је, жртвујући сопствени вид, окајао своје грехе и тако заслужио божју милост и помиловање, те Јокастин повратак треба разумети као утеху и, чак, као неку врсту награде. Како сама објашњава Едипу, она се на земљу вратила не као његова жена, већ као његова мајка која ће га, слепог, водити кроз свет: „Твоја жена умрла је обешена, Едипе. Ја сам твоја мајка. Твоја мајка долази ти у помоћ... Како ћеш ти сам низ степенице, јадни мој мали?” (КОКТО 2011: 95).<sup>546</sup> На овај начин инцест је из Едипове везе са Јокастом сасвим избрисан, јер, како узгредно подсећа Фергасон, „на небу нема венчања” (FERGASON 1970: 263), те, последично, нема ни греха између сина и мајке. То потврђује и она сама: „Јесте, дете, детенце моје... Кад би само знао: ствари које изгледају грозно људима на земљи, са места где ја живим, имају мало важности” (Ibid).<sup>547</sup> Тиме је јасно предочено да Јокаста долази као представник више духовне сфере која благонаклоно гледа на покајника Едипа.

---

<sup>544</sup> „ЕДИП: Јокаста! Ти! Жива си!

ЈОКАСТА: Нисам, Едипе. Мртва сам. Видиш ме зато што си слеп. Остали ме више не могу видети” (КОКТО 2011: 95) /

« ŒDIPE : Jocaste ! Toi ! Toi vivante !

ЈОКАСТЕ : Non, Œdipe. Je suis morte. Tu me vois parce que tu es aveugle ; les autres ne peuvent plus me voir » (СОСТEAU 1966 : 187).

<sup>545</sup> То потврђује и Јокаста када, на Едипову изјаву да је он и даље на земљи, дакле, у материјалном свету, одговара: „Једва...” (КОКТО 2011: 95) / « À peine... » (СОСТEAU 1966 : 188).

<sup>546</sup> « Ta femme est morte pendue, Œdipe. Je suis ta mère. C'est ta mère qui vient à ton aide... Comment ferais-tu rien que pour descendre seul cet escalier, mon pauvre petit ? » (СОСТEAU 1966 : 187).

<sup>547</sup> « Oui, mon enfant, mon petit enfant... Les choses qui paraissent abominables aux humains, si tu savais, de l'endroit où j'habite, si tu savais comme elles ont peu d'importance » (СОСТEAU 1966 : 188).

Такође, како Јокаста на крају „проговара” кроз уста мале, „поносне” Антигоне и тако наводи Едипа, интересантно је да се личности мајке и кћери на неки начин спајају у јединствени женски лик који преузима улогу Едиповог водича (КОКТО 2011: 97). Тако се Јокаста остварује као пожртвована мајка бринући се и о Едипу и о Антигони, док, пак, Антигона из улоге Едипове ћерке прелази у улогу његове брижне сестре по којој ће остати упамћена. На тај начин проблематични родбински односи у инцестуозној породици Лабдацида постају превазиђени захваљујући снажној илустрацији породичне љубави, брижности и поверења. Родоскрвнуће и сви други злочини су опроштени,<sup>548</sup> те стога Тиресија на крају закључује да трио одлази у славу, премда сумњичави Креонт сматра да је она недостижна због тежине греха којим је њихова породица обележена:

„КРЕОНТ: Претпоставимо да изађу из града, ко ће се о њима бирнути, ко их прихватити?

ТИРЕСИЈА: Слава.

КРЕОНТ: Боље реците: бешчашће, срам...

ТИРЕСИЈА: Ко то зна?” (КОКТО 2011: 97).<sup>549</sup>

Драма се завршава овим Тиресијиним питањем, те стичемо утисак да је оно постављено гледаоцима, односно, читаоцима: на свакоме од нас је да просуди да ли Лабдациде корачају путем славе или, пак, путем бешчашћа и срама.<sup>550</sup> Тиресија је, мало раније, сугерисао исту мисао, рекавши Креонту да Едип и Антигона више нису у његовој власти, већ да су у власти „народа, песника и чистих срца” (КОКТО 2011: 96; СОСТЕАУ 1966 : 190). Као да ће од свих будућих песника, односно, књижевника, који ће кроз своја дела преносити причу о Лабдацидама, и од њихове публике, зависити хоће ли се несрећној породици опростити родоскрвнуће. Интерпретација драме је,

---

<sup>548</sup> Брос има сасвим супротно мишљење, те верује да је ова „замена улога” само допринела томе да се инцест бесконачно понавља, в. (BROSSE 1970: 85).

<sup>549</sup> « CRÉON : Et en admettant qu'ils sortent de la ville, qui s'en chargera, qui les recueillera ?

TIRÉSIAS : La gloire.

CRÉON : Dites plutôt le déshonneur, la honte...

TIRÉSIAS : Qui sait ? » (COCTEAU 1966 : 191).

<sup>550</sup> Међутим, Пантелодимос сматра да ово питање упућује на крајњи агностицизам свештеника који је у току драме показао да ни сâм сасвим не разуме небески поредак (PANTELODIMOS 1996: 280). Контрааргумент Пантелодимосу лежи у чињеници да је Тиресија, од неспретног Зизија из првог чина прерастао у достојног првосвештеника из последњег, те да је из улоге „небеског изасланика” упозоравао Креонта да се не меша у догађаје јер мора дозволити судбини да се несметано одвија.

Фергасон, пак, изражава интересантно мишљење да нас Кокто, кроз карактер Тиресије, преко његових ставова и примедби, позива да „радњу видимо као трагичну радњу у антиком смислу”, те вели да првосвештеник у последњем чину свог краља гледа „кроз људска осећања сажаљења и страха” (FERGASON 1970: 264).

тако, наизглед остављена отворена, премда је очито да Кокто, као прави песник, верује у снагу књижевности, док, као идеалиста, верује у моћ искупљења и доброту човечанства.<sup>551</sup>

#### 6. 10. У потрази за катарзом

У *Суштини позоришта*, Фергасон с правом вели да је и последњи чин *Паклене машине*, као и претходна три, „по облику рационална анализа статичне ситуације”, те преокрет након што се истина сазнала, односно, сâм утисак катастрофе, „не показује се толико кроз Едипову патњу колико се прихвата унапред” (FERGASON 1970: 263). Стога Бразијак сматра да би нас Кокто наљутио да своју драму, као „скраћену верзију” или „резиме резимеа” *Краља Едипа*, није обогатио додатком у четвртом чину који чини да заборавимо инцест и злочине из претходних чинова. Тек тада, када нам прикаже једну „прочишћену” мајку, писац успева да нас потресе и гане, и то по први пут од почетка драме (BRASILLACH 2016 : 85\*). Аутор закључује да Коктоовој „сувој причи”, коју претходно одређује као „ноншалантно тумачење трагедије” (« nonchalant commentaire de tragédie ») (Ibid, 82\*), недостаје више таквих чудесних места, у којима интелигенција и лепота стила бујају кроз емоцију, да би се могла приближити правој трагедији (Ibid, 85\*). Осим тога, морамо приметити да трагичност, као суштинска компонента старогрчке књижевне врсте, мора опстати како би се једна драма могла назвати трагедијом или, бар, неким обликом њене трансформације.

Иако нам већ наслов *Паклене машине* сугерише да је античка фаталност, као принцип судбинске нужности, остала присутна и код Коктоа, не смемо заборавити да фаталност није исто што и трагичност. На то нас подсећа Жан-Мари Доменах, у књизи *Повратак трагичног*, и то управо на примеру *Паклене машине* за коју каже да није трагедија, већ „карикатура трагедије” (« une caricature de la tragédie »). Коктоова драма представља догађаје које је фаталност, као општи принцип узрочности, унапред одредила и који се дешавају готово сами од себе, те потискује трагичност која се отима детерминизму јер подразумева да је слободно поступање личности довело до конкретне несреће (DOMENACH 1973: 38). То потврђује и Клод Моријак (Claude

---

<sup>551</sup> Овде би се могло поменути ретко помињано тумачење по коме је *Паклена машина* симболична прича о рађању песничког позива, в. (BROSSE 1970: 103–104), а које се може пренети на општу поетичку намеру Жана Коктоа коју Радослав Јосимовић, у књизи *Поетика Жана Коктоа*, овако одређује: Кокто је „од Дигаљева прихватио принцип да је први задатак уметника изненадити, што значи ставити ‘паклену машину’ поезије у једно конзервативно друштво (JOSIMOVIĆ 1973: 162).



Mauriac), у студији *Жан Кокто или Истинитост лажу (Jean Cocteau ou La vérité du mensonge, 1945)*, приметивши да се у *Пакленој машини* ради о нечему што је много веће од индивидуалне одговорности; реч је о фаталности која обухвата читав људски род (MAURIAC 1945: 130).

И доиста, чини се да се „паклени механизам” покреће сâм од себе и да мрви Едипа како би се „богови што лепше забављали” када јунак падне са велике висине (КОКТО 2011: 12),<sup>552</sup> док он сâм у развоју догађаја игра споредну ролу. Едип, као ни било ко од ликова, не може да промени пророчанство, нити, пак, може да победи Механизам; он једино може да чека да се догађаји одиграју, свестан да ће исход, ма шта он урадио, увек бити исти. Стога Тиресија, при крају драме, неколико пута опомиње Креонта, који, као практичан човек и рационалист, верује да је човек господар сопствене судбине. Слепи свештеник му говори да се не меша, него да пусти „буру која стиже из дубине векова” да чини оно што мора: „Знам, ово је нечовечно, али круг се затвара. Морамо да ћутимо и да останемо овде” (Ibid, 92).<sup>553</sup> Тако снажно изражени детерминизам нарушава, а можда и сасвим поништава традиционални сукоб фаталности, као спољне неопходности, и унутрашње слободе јунака, опажа Дикинсон (DICKINSON 1969: 100). И доиста, у *Пакленој машини* је све унапред одређено, Едип је наведен да уради све што је урадио, па чак и да себи ископа очи, сагласан је Жак Гишарно, чиме Кокто не ствара традиционалну визију трагичности, већ посебну концепцију судбине која се приближава фатализму (GUICHARNAUD 1961: 60).

Вероватно у томе што човек нема никаквог удела у сопственој судбини Томас Бишоп препознаје модерност Коктоове мисли, те вели да се судбина у његовом комаду, у складу са духовно-интелектуалним струјањима тридесетих година прошлог века, може одредити као апсурдност живота (BISHOP 1960: 107). Сличан став износи и Ролан Дерш сматрајући да Коктоова прилично поједностављена и очајничка философија најављује философију апсурда која ће процветати након Другог светског рата (DERCHE 1962: 66). Међутим, ако узмемо у обзир стално присуство трансцендентног, чак и мистичног у комаду, овакве би тврдње лако могле бити оборене.

Уколико је, на Едиповом примеру, живот код Коктоа представљен као борба човека са злим боговима, он би се доиста могао окарактерисати као бесмислен, али

---

<sup>552</sup> « Pour que les dieux s’amusent beaucoup, il importe que leur victime tombe de haut » (COCTEAU 1966 : 12).

<sup>553</sup> « C’est inhumain, je le sais ; mais le cercle se ferme, nous devons nous taire et rester là » (COCTEAU 1966 : 180).

несумњиво је да у „пакленом” свету ипак постоје „богови изнад богова”, те да њиме ипак влада одређени Логос, као антитеза апсурду, у смислу недефинисане силе која успоставља поредак и одржава равнотежу између земље и неба, људи и богова. Због тога је крај драме умирујућ: богови су остварили своју зловну намеру, али је Едип, ослепивши се, успео да се издигне изнад греха и из сфере људског закорачи ка сфери духовног; кроз њу га води једнако продуховљена Јокаста која се самоубиством искупила за сопствени злочин. У том светлу, Пантелодимос вели да „прочишћена” Јокаста на крају комада задобија улогу Едиповог анђела чувара (PANTELODIMOS 1996: 279).

Овде готово да наслућујемо хришћанску идеју о покајању и искупљењу грехова, а она додатно оповргава Бишопову тврдњу о томе да се судбина код Коктоа изједначава са апсурдом. Као додатни аргумент ваља узети размишљање Клода Моријака према коме Кокто увиђа аспурдност живота, али јој се не предаје. Наиме, Моријак вели да аванградни писац, као и сваки човек који је свестан своје судбине, пати због сопствене пролазности која чини да сва задовољства буду тренутна,<sup>554</sup> док је ход ка срећи тежак и несигуран, при чему се смрт јавља као једина извесност. Међутим, управо због те свести, Кокто много више тежи ка „невидљивом” јер оно повезује човекову земаљску пролазност и вечност о којој сања – на тај начин, човек је охрабрен јер зна да може побећи времену, смрти, ништавилу (MAURIAC 1945: 130). „Веровати у невидљиво значи веровати у вечност”, закључује Моријак.<sup>555</sup>

Дакле, Коктоова вера у „невидљиво”, у „богове над боговима” или „више силе”, односно, у трансцендентно, које остаје опште, религијски недефинисано *au-delà*, јесте лек за апсурд и обећање да ће на крају све ипак бити у реду. То је исто оно брижно, родитељско обећање које Јокаста даје Едипу на самом крају *Паклене машине*, водећи га кроз живот. Поверење које слепи Едип осећа према Јокасти слично је поверењу које Кокто има у „невидљиво”. Крајњи однос добронамерне мајке и слепог сина стога је пун симболике јер се може читати у верском кључу божанске бриге о човеку који „слепо” иде кроз неизвесност сопственог живота или је, пак, духовно слеп.<sup>556</sup> На тај

---

<sup>554</sup> Са овом идејом повезује се тумачење Воласа Фоулија према коме је „паклена машина” заправо временска машина која ствара илузију сати који, када се истроше, изненадно уништавају човека као да је машина напрасно престала са радом. Аутор у тој слици препознаје „теолошки надзор” (“theological surveillance”) над људским животом (FOWLIE 1966: 69).

<sup>555</sup> « Croire à l’invisible c’est croire à l’éternel » (MAURIAC 1945: 130).

<sup>556</sup> Идеју о томе да људи, попут Едипа, често одвећ касно духовно „прогледају”, сугерише Анупис алузивном реченицом на крају другог чина: „Многи људи рађају се слепи, а то примете тек када им нека велика истина избодне очи” (КОКТО 2011: 60) / « Beaucoup d’hommes naissent aveugles et ils ne s’en aperçoivent que le jour où une bonne vérité leur crève les yeux » (СОСТЕАУ 1966 : 115).

начин, уместо традиционалних осећања сажаљења и страха, Кокто даје релативно срећан крај који смирује страсти и проповеда готово хришћанску веру у крајње спасење.

Фергасон вели да је крајња улога Јокасте, „њено нагло и изненадно дејство”, да нас подсети на дату основу целог комада која је остала заборављена у току анализа статичних ситуација из прва три чина; краљичин дух треба да нас подсети „да је прича завршена и пре него што је отпочела, да је њена коначна реалност у божанско-ђаволској машини и у исто тако трагично осуђеним личностима, у дивној целовитости мита”. Тако се Едип „изненађујуће али доследно открива, слично корнејевском или расиновском хероју, у ванвременској *gloire* уметности и духа и као Пиранделова лица у светлости позорнице”. Коктоов Едип, кога смо прихватили као личност, „поново се претвара у легенду”, закључује Фергасон (FERGASON 1970: 264).

Критичар додаје и то да модерни Едип „има вечност савршеног уметничког дела, ако не и природну светост Едипа на Колону” (FERGASON 1970: 264). Заиста, неко би се могао досетити да сличну идеју о крајњем „измирењу” налазимо код Софокла, само у другој трагедији – *Едип на Колону*, где несрећни тебански краљ окончава живот у гају еуменида и најзад добија заслужени мир. Међутим, велика разлика између античког и модерног Едипа јесте у томе што је овај први свој грех признао, прихватио и окајао својевољно ископавши себи очи, чиме је постао трагични херој *par excellence*, док се овај други самоказнио јер је то било неизбежно и унапред утврђено, дакле, учинио је то мимо своје воље.

Стога је погрешно тумачење критичара који, попут Пучијанија, у *Пакленој машини* виде протест човекове слободне воље против детерминизма и сила судбине (PUCCIANI 1954: 23).<sup>557</sup> Чињеница да је трагички херојски чин самокажњавања код Коктоа представљен као механичко жртвовање које је чак више пута у току драме најављивано, од модерног Едипа чини жртву, а не хероја, примећује Гишарно. Стога је, закључује критичар, Коктоов идејни концепт много ближи романтизму него антици, а његов комад више личи на драму или мелодраму него на трагедију (GUICHARNAUD 1961: 61). Истог је мишљења и П. Г. Масон (P. G. Mason) који, у раду „*Паклена машина: Коктоова модерна адаптација легенде о Едипу*” (“*La Machine Infernale: A Modern Adaptation of the Oedipus Legend by Jean Cocteau*”), бележи да Коктоов јунак,

---

<sup>557</sup> На сличном је трагу и анализа Нила Огзенандлера (Neal Oxenhandler) која је, у студији *Скандал и парада: позориште Жана Коктоа (Scandal & parade: the theater of Jean Cocteau, 1957)*, насловљена „Слобода и паклена машина”. На крају овог поглавља, аутор чак прави излишне паралеле Коктоовог и Сартровог поимања слободе (OXENHANDLER 1957: 148–158).

лишен снаге и одлучности херојског карактера, а опет уверен да је човек сâм мера свих ствари, заробљен између трагичке и комичке личности, те да се поменути комад управо у томе удаљава од величанствености класичне трагедије (MASON 1940: 179–180). Томе ваља придодати и чињеницу да је атмосфера у комаду неретко комична, због чега Лео Ејлен чак подвлачи да се Коктоов комад, написан језиком булеварског позоришта, тешко може назвати трагедијом (AYLEN 1964: 263).

Из свега наведеног, чини се да је излишно говорити о трагичким осећањима сажаљења и страха. Иако можда изгледа као да их Едип својим примером побуђује јер се није могао супротставити злим боговима и фаталности која га је унапред осудила, а која може стићи свакога од нас, сâм крај драме доноси велико олакшање и наду у виши поредак који неутрализује свако у основи негативно осећање. Не само да Коктоова драма није трагична већ схватамо да, на крају, ни његов почетни поглед на човеков положај у свету „злих богова” и „ђавола” ипак није сасвим трагичан. *Паклена машина* нам показује како Коктоова вера у „невидљиво” може спасити човека, те у њој нема места трагедији.<sup>558</sup> Стога, ако се уопште усудимо говорити о катарзи, то можемо чинити само уколико под тим термином разматрамо крајњи ефекат Коктоовог комада који није нужно везан за осећања сажаљења и страха. У том случају, дејство комада би се могло подвести под окриље естетицистичке, структуралистичке и когнитивне интерпретације катартичког феномена, евентуално и крајње површно дотичући емоционално-психолошку, али ниједна од њих не би могла бити сасвим одговарајућа.

Естетицистички оквир је можда најизраженији јер се под њим дејство драме приписује самој уметничкој форми, а то одговара Коктоовој идеји о безинтересној уметности и тријумфу поезије. Дикинсон, у том духу, закључује да је „машинска” фаталност код Коктоа у ствари поетичка нужност, те да се Едип морао предати развоју приче који нам је од раније познат. Кокто је заправо употребио мит као алегорију за трансценденцију саме уметности, вели критиричар (DICKINSON 1969: 111–112), а уметност јесте, додајмо, одраз вечности у свету смртних људи. У том духу и Орест Пучијани закључује своје разматрање о *Пакленој машини*, рекавши да је та драма доказ да Кокто дубоко верује у снагу поезије као мистериозног освештања стварности, а да је његов задатак као песника да ствара уметничка дела лепа сама по себи. Аутор стога признаје да би Сартр и Ками могли да доведу у питање Коктоове философске ставове

---

<sup>558</sup> Са овим закључком супротно је мишљење Ерика Бенглија према коме Кокто на примеру Едипове судбине, који од срећног краља постаје несрећни човек, приказује оно „чисто људско, чисто трагично” (BENTLY 1967: 204). Бенгли, пак, не даје позитивну оцену *Пакленој машини*, а њену идејну мањкавост нарочито истиче кроз касније поређење са Сартровим *Муџама*, в. (Ibid, 204–208).

гледе људске слободе, судбине и слободне воље, али да би овај успео одбрани ауторитет песника који посматра свет из перспективе изнад човековог постојања и жели, не само да одреди човеков положај, већ и да га, на извешан начин, излечи (PUCCIANI 1954: 26). Масон даје сасвим супротно тумачење, сматрајући да је Коктоова намера била да се поигра и нашали са старим философским идејама, а да их притом није проширио, те да не може очекивати од нас да његову философију узмемо за озбиљно (MASON 1940: 182).

Онда, какво је значење једна таква реинтерпретација донела изворном миту, пита се напослетку Дикинсон, а онда и одговара: „Једино значење мита јесте да је он уметност; а уметност, упамтимо, је самодовољна, безинтересна; она не значи ништа, она једноставно *јесте*”.<sup>559</sup> Ипак, не можемо се отети утиску да је овакав закључак одвише усиљен, нарочито имајући у виду да је Коктоова првобитна намера била да покаже окрутност злих богова и човека у замци „паклене машине” иако је, чини се, сâм себе оповргнуо крајњим расплетом драме у коме је Едипа наградио „анђелом чуваром”. Зато остаје нејасно какав је циљ имала његова реактуализација античког мита и је ли га уопште остварила. Како примећује Ерик Бентли (Eric Bentley), у студији *Драмски писац као мислилац* (*The playwright as a thinker*, 1946), реинтерпретирати грчки мит није лак задатак за писца који верује у „чисто” позориште и који по сваку цену жели да избегне педантизам, политичку пропаганду и дидактизам (BENTLY 1967: 203).

Можда управо у противуречности у коју залази онаквим крајем треба видети смисао Коктоове драме јер она, чини се, илуструје идеју о модерном човеку какву је писац изградио још 1920. године, према писању Жана Борша (Jean Boorsch) у раду „Употреба митова у Коктоовом позоришту” (“The Use of Myths in Cocteau’s Theatre”), и преноси, истовремено, човекову огорченост према богу, али и снажну потребу за њим и, најзад, његово крајње измирење са богом (BOORSCH 1950: 77). А можда се, ипак, треба сложити са Леом Ејленом да Коктоова реинтерпретација мита „носи одређену снагу, али да сва њена снага лежи у ономе што је остало од Софоклове верзије”.<sup>560</sup> Вероватно је сличне импресије имао и Рилке када је, како преноси Борш, у једном телеграму, вероватно нехотице окрутно, написао: „Реците Жану Коктоу да га волим, њега, коме се једино отварају митови из којих се враћа поцрнео као да је био на

---

<sup>559</sup> “The only meaning of myth is that it is art; and art, remember, is self-justified, gratuitous; it does not mean, *it is*” (DICKINSON 1969: 112).

<sup>560</sup> “There is strength in this play, but all the strength lies in what remains of the Sophocles version” (AYLEN 1964: 265).

мору”.<sup>561</sup> И заиста, чини се да је пишчев повратак миту о Едипу у *Пакленој машини* управо такав: пријатан, забаван и леп као дан проведен на плажи. Допустићемо себи да на крају, насупрот мишљењу многих критичара, па и самог Френсиса Фергасона који верује да је Кокто „успео да изгради драму велике дубине и лепоте, ремек-дело модерног позоришта” (FERGASON 1970: 265), *Паклену машину* посматрамо са лакоћом и уживањем, али ипак свесни да се њени слаби идејни темељи могу лако срушити, попут куле у песку.

---

<sup>561</sup> “Tell Jean Cocteau that I love him, him the only one for whom the myth opens, from which he returns sun-tanned as from the seashore” (BOORSCH 1950: 78).

## 7. АНТИГОНА

„Ал’ не за мржњу, већ за љубав родих се.”

(Софокло, *Антигона*)

„Ја сам овде да вам кажем ‘не’ и да умрем.”

(Жан Ануј, *Антигона*)<sup>562</sup>

У *Енциклопедији књижевних јунака*, уз име „Антигона” стоје четири одреднице: 1) „јунакиња Софоклове трагедије *Антигона* (изведене, вероватно, 442. године пре н.е.)”, 2) „јунакиња трагедије Ж. Расина *Тебаида или Браћа-непријатељи* (1664)”, 3) „јунакиња драме Ж. Ануја *Антигона*” (1942)”, 4) „јунакиња драме Б. Брехта *Антигона* (1948)” (STRAHORSKI 2013: 45–48). Све ове књижевне референце имају заједничку основу у личности из грчке митологије, Антигони: Едипова и Еуриганијина<sup>563</sup> или, према каснијем предању, Јокастина кћи, Етеоклова, Полиникова и Исменина сестра и, како још читамо у *Речнику грчке и римске митологије*, „једна од најузвишенијих јунакиња тебанског мита” (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 1979: 35).<sup>564</sup> Књижевни извори наведени у *Енциклопедији* засновани су на две верзије мита: на оној познатијој, коју је први драмски обрадио Софокле, а потом Ануј и Брехт и, додајмо, Кокто, и на оној коју је представио Еурипид у *Феничанкама* из 409. године пре н.е., а касније прерадио Расин (STRAHORSKI 2013: 45–48).<sup>565</sup>

### 7. 1. Од изворног до књижевног мита

Основа обе верзије је иста: тебанска принцеза Антигона рођена је као најмлађе дете из родоскрвне везе Едипа и његове мајке Јокасте, а након што је Едип сазнао за своју страшну грешку, те у очајању себи избо очи и напустио Тебу, Антигона је као

---

<sup>562</sup> « Je suis là pour vous dire non et pour mourir » (ANOUILH 2004).

<sup>563</sup> Аполодор, у најстаријој сачуваној енциклопедији грчке митологије, наводи Јокасту као Едипову мајку с којом се овај у незнању оженио и изродио четворо деце, мада напомиње да „има и оних који кажу” да су Едипова деца рођена од Еуриганије, кћери Хиперфантове (APOLODOR 2004: 97).

<sup>564</sup> *Речник грчке и римске митологије*, поред Едипове кћери, именује још две личности које се у грчкој митологији појављују под именом „Антигона”: 2) кћи тесалског краља Еуритиона, прва Пелејева супруга (њу на једном месту помиње и Аполодор (2004: 118), а кратко и Шмит (SCHMIDT 2005 : 18)), 3) кћи тројанског краља Лаомедонта, Пријамова сестра (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 35–36).

<sup>565</sup> Пол Жинестје (Paul Ginestier), у студији о Жану Анују, подсећа да су све старогрчке трагедије које обрађују митове о Едипу и Антигони поникле из кикличке епопеје *Едиподија* која је била написана у Лакедемону у 8. веку старе ере, а која је остала изгубљена (GINESTIER 1969: 62).

верна и пожртвована кћи постала пратиља своме оцу који је годинама лутао све до смрти на Колону (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 35), што је Софокле представио у трагедији *Едип на Колону* из 407. године пре н.е. Гревс бележи да су након Едиповог прогонства, док га је Антигона верно пратила, а онда и достојно жалила, њена браћа, близанци Етеокле и Полиник (негде „Полинејк”), били изабрани за сувладаре-краљеве Тебе договоривши се да владају наизменично по годину дана. Међутим, Етеокле, на кога је прво дошао ред, на крају године није желео да уступи престо брату Полинику због наводног негативног предсказања његове судбине, те га је прогнао из града (GREVS 1995: 326-327). Због тога се овај, окупивши војску свога таста Адраста, удружио са Тидејем, својим пашеногом, и са још петорицом знаменитих војсковођа напао Тебу. Овај део мита обрађен је у Есхиловој трагедији *Седморица против Тебе* из 467. године пре н.е, а управо се на том месту раздвајају две верзије каснијег расплета догађаја.

Према верзији коју је следио Софокле, у тој борби браћа су смртно ранила један другог услед чега је власт припала њиховом ујаку, Јокастином брату Креонту, који је након страшног крвопролића забранио да се сахране тела непријатеља Тебе, а међу њима и Полиниково. Антигона није послушала наредбу, те је наложила ломачу на коју је ставила тело брата Полиника.<sup>566</sup> Креонт ју је ухватио у том чину непокорности, па је наредио свом сину Хемону (негде „Хајмону”), иначе Антигонином веренику, да је живу закопа у Полиников гроб (GREVS 1995: 329). Аполодор наводи управо ту верзију мита, помињући Антигону као „једну од Едипових кћери” која је украла и крадомице закопала Полиниково тело, али ју је сам Креонт открио, те је жива закопана у гроб (APOLODOR 2004: 101-102).<sup>567</sup>

*Речник грчке и римске митологије* бележи исту верзију мита с нешто друкчијим расплетом: Антигона је „успела да баца само прегршт земље на Полиников леш, али и због овог поступка, који је довољан да замени праву сахрану, Креонт је наредио да Антигону живу зазидају у гробницу Лабдакида” (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 35). Проналазимо још неколико могућих епилога: Гревс вели да се Хемон претварао да ће извршити очеву наредбу, али да се уместо тога тајно оженио

---

<sup>566</sup> Симон Фрес (Simone Fraisse), у студији *Мит о Антигони* (*Le Mythe d'Antigone*, 1974), вели да све води ка веровању да је Софокле заправо створио мит о Антигони какав познајемо, с обзиром на то да нема доказа да је у еповима који су претходили чувеној трагедији било речи о томе да је Антигона сахранила Полиника противно Креонтовој забрани (FRAISSE 1974 : 11).

<sup>567</sup> Жаклин де Ромији, у књизи *Размишљања о грчкој трагедији*, помиње и ове варијације: Исмена је помогла Антигони да закопају Полиниково тело, а забрану да се то учини није издао Креонт, већ Етеоклов син (DE ROMILLY 2018: 43\*).



Антигоном<sup>568</sup> која му је родила сина (у *Речнику* стоји да се он звао Меон) и мирно живела међу пастирима све док Креонт, много година касније на погребним играма, случајно није препознао свог унука по змијиним ожилку (у *Речнику* је то „младеж у виду змаја“) кога су имали сви Кадмови потомци, те наредио да се дечак убије због чега је Хемон себи и Антигони одузео живот (према *Речнику*, Креонт је наредио да се дечак и његови родитељи убију) (GREVS 1995: 329). У *Речнику*, поред ове, стоји и верзија у којој је Хемон ушао у гробницу да спасе Антигону, али се, видевши да се Антигона обесила, од туге за њом убио (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 35), а њу наводи и Жоел Шмит у свом *Речнику грчке и римске митологије* (SCHMIDT 2005 : 18–19).<sup>569</sup>

Потпуно другачију судбину Антигона доживљава у верзији мита коју је обрадио Еурипид, а потом и Расин: она је покушала да измири завађену браћу, те је као посредника послала вољеног Хемона који у том покушају умире. Креон, након синовљеве смрти, Антигони изјављује љубав и нуди јој да се уда за њега како би заједно владали Тебом, али ће, будући одбијен, извршити самоубиство. За њим се убија његова сестра Јокаста, као разочарана мајка која није могла да заустави братоубилачки рат својих синова, а потом ће истим ножем себи пресудити и њена кћер Антигона која не може да живи без вољеног Хемона кога је сама послала у смрт (STRAHORSKI 2013: 47).

Еурипидова верзија мита мање је прерађивана у каснијој књижевности од Софоклове, те Симон Фрес, у Бринеловом *Речнику књижевних митова*,<sup>570</sup> износи становиште да су књижевни мит о Антигони заправо створиле две Софоклове трагедије: *Едип на Колону* представља Антигону као пожртвовану и брижну ћерку која је свој живот посветила бризи око слепог оца, док *Антигона* представља јунакињу као симбол отпора која говори „не“ установљеном поретку и радије бира смрт него живот

---

<sup>568</sup> Де Ромији пише да је до тог брака дошло и у једној изгубљеној Еурипидовој трагедији (DE ROMILLY 2018: 43\*).

<sup>569</sup> Интересантно је поменути и мање познато предање које проналазимо у *Речнику*, а према коме је Креонт, по Етеокловој жељи, одлучио да свог сина Хемона ожени Антигоном, али је од тога одустао када је чуо да је девојка запретила да ће свог супруга убити прве брачне ноћи (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 35)

<sup>570</sup> Овај чланак у Бринеловом *Речнику* представља сажетак погледа на историју књижевног мита о Антигони које је Симон Фрес претходно била изнела у раду „Тема Антигоне у француској мисли 19. и 20. века“ (« Thème d'Antigone dans la pensée française aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles »), а онда и у студији *Мит о Антигони* (*Le Mythe d'Antigone*, 1974). Због тога ћемо три извора читати паралелно, а цитирати селективно.

у неправедном свету (BRUNEL 1994: 87–88).<sup>571</sup> Ауторка надаље објашњава како ће потоње генерације у зависности од својих погледа на свет и политичких околности бирати да представе ону Антигону која им је ближа, те нуди преглед књижевних дела која обрађују овај мит (Ibid, 88–90). Како сугерише наслов студије Џорџа Стајнера – *Антигоне* (*Antigones*, 1984), овај мит је инспирисао небројано много писаца и филозофа, почев од Есхила и Софокла, преко Гарнијеа, Расина, Алфијерија, Мармонтела, Хегела, Хелдерлина, па све до Коктоа и Ануја, те због великог броја реституција, адаптација и интерпретација не треба више говорити о Антигони, већ о *Антигонама* (STEINER 1990).

Мада је личност Антигоне у уметности била присутна од најранијег доба,<sup>572</sup> Стајнер у овој узбудљивој монографији износи веровање да не постоји књижевно дело које је, попут Софоклове *Антигоне*, изазвало толико филозофско и поетичко интересовање крајем 18. века и кроз читаво 19. столеће (STEINER 1990: 114). То интересовање се може нарочито препознати у филозофским читањима овог класика којима аутор посвећује нарочиту пажњу,<sup>573</sup> али и у чињеници да се после 1789. године појавило око 1530 адаптација и превода, што је од Софокловог текста и Антигонине личности постепено створило „талисмане европског духа”.<sup>574</sup> Уз то, како је почетком века Антигона била одсутна из опера, са слика и из естетичких разматрања, амерички књижевни критичар уочава да је година Француске буржоаске револуције умногоме поспешила уметничко-филозофско интересовање за ову трагедију (Ibid). Разлог томе види у основи трагичког сукоба који уско повезује интимно и јавно, приватан живот и

---

<sup>571</sup> У студији *Мит о Антигони*, Симон Фрес даје прецизније објашњење: прва Антигона је слична Исмени, обе неутешно жале свог оца и плачу над судбином свога рода, док друга Антигона, она која крши закон, постоји као хероина само у контексту те одређене ситуације. Зато је Ремон Трусон у Софокловој трагедији препознао идеални пример „тема ситуације” (« thèmes de situations ») – „Не ствара јунакиња својим индивидуалним карактером ситуацију такву каква је, већ је ситуација одређена тако да од неке обичне девојке створи Антигону” / « Ce n’est pas la personnalité individuelle de l’héroïne qui fait la situation ce qu’elle est, c’est une situation donnée qui d’une quelconque jeune fille fait une Antigone » (FRAISSE 1974 : 15).

<sup>572</sup> На једном месту, Стајнер запажа да је немогуће сачинити исцрпан каталог који би пратио Антигонино присуство у уметности, све од древне *Одисеје* па до филмова који су снимљени седамдесетих година двадесетог века: огроман број драма, текстова, опера, балета, филмова, графичких или сликовних приказа који су инспирисани Антигонином личношћу, али и филозофске, политичке, етичке, чак и правне анализе мита, као и различите варијације Софоклове трагедије, присутни су у европској уметности од средњег века до данас, и не чини се да ће се тај низ икада прекинути (STEINER 1990: 119–120).

<sup>573</sup> Стајнер се детаљно бави Хегеловом, Гетеовом, Кјеркегоровом и Хелдерлиновом интерпретацијом Софоклове *Антигоне* (STEINER 1990 : 21–117).

Делове неких од најпознатијих разматрања о Софокловој трагедији сабрао је приређивач Дон Нардо (Don Nardo) у књизи *Читања Антигоне* (*The Readings on Antigone*, 1999).

<sup>574</sup> « Et cependant, peu temps après, le texte de Sophocle et la figure d’Antigone sont devenus des talismans de l’esprit européen » (STEINER 1990 : 7).

историјски тренутак, а управо је историзација индивидуалног велико наслеђе Француске револуције (Ibid, 11). Тако је Антигона постала симбол побуне и борбе против опресивне власти; постала је и, како тврди Симон Фрес, нарочито за Французе заувек остала „ћерка Револуције”.<sup>575</sup>

Осим тога, Стајнер запажа да трагедија указује на насиље које намећу социополитичке промене, а истовремено велича жену као носиоца тих промена; жена је, управо у време Револуције, почела заузимати значајно место на друштвеној сцени, борећи се за грађанска права, дужности и слободе које је Стари режим ускратио (STEINER 1990: 10–11).<sup>576</sup> Својим бунтовним чином Антигона доиста иступа из оквира друштвене улоге која је још у антици наметнута женама као слабијем полу, а на коју је подсећа Исмена: „Ал’ на памети имат треба: женске смо” (SOFOKLO 1990: 178). Стога се Антиголина непослушност може тумачити као нека врста феминистичке побуне против потчињеног положаја који јој је задат као припадници женског пола, а на коме инсистира Креонт: „Док ја живим, женска не влада!” (SOFOKLO 1990: 183). Симон Фрес бележи да је у америчкој општој енциклопедији из друге половине 20. века, *Collier’s Encyclopedia*, Антигона дефинисана као „поносна, арогантна, мушкобањаста” (“proud, arrogant, unfeminine”), што савршено указује на њену „одбијену женственост” (« la féminité refusée »), односно, на чињеницу да, за разлику од женствене Исмене која поштује правила и прихвата патријархални поредак, Антигона одбија не само да се повинује Креонтовим законима, него и да буде сврстана у субординирани положај. Она себе не доживљава као уплашену и слабу жену каква је Исмена, већ „игра улогу мушкарца” јер је храбра, одлучна и не дозвољава да је сестрина упозорења поколебају, па им се чак и подсмева (FRAISSE 1974 : 51–52).

Но, и без овог феминистичког читања, сасвим је јасно да су још стари Грци ову митолошку личност доживљавали као носиоца револуционарних вредности, а да је с правом то остала и у каснијим интерпретацијама. Ипак, Фрес вели да је кроз 19. век и почетком 20. века, тачније, у периоду 1814–1914, мит о Антигони добијао и противречна тумачења, те да су неки тумачи у њему налазили пример љубави, мирољубивости, чак и хришћанске пожртвованости или, пак, слободног паганизма који је истицао нетолерантне ставове Цркве (FRAISSE 1974 : 104–114). Међутим, *nomen est*

---

<sup>575</sup> « Pour les Français en particulier, Antigone sera toujours la fille de la Révolution » (FRAISSE 1974 : 167).

<sup>576</sup> Стајнер додаје и то да је Антигона оличење сестринства: већ прва реплика у Софокловој трагедији коју ова хероина изговара, указује на то да се она идентификује као сестра [„Исмена душо, сестрице ми рођена” (SOFOKLO 1990 : 177)], чиме потврђује значај те људске везе коју су идеалисти и романтичари нарочито величали (STEINER 1990 : 13).

*omen*: име грчког порекла „Антигона” етимолошки означава „ону која се противи”, те је такво значење мита остало најпознатије и најприсутније.<sup>577</sup> Томе је нарочито допринео 20. век када је, како Шмит пише, Антигона као политичка фигура остварила своје пуно значење: противречност између индивидуалне човекове свести и државног добра и закона, представљена у сукобу Антигоне и Креонта, показује сву своју оштрину и насилност у време пораста фашизма и избијања Другог светског рата, и то у комадима Коктоа (1942), Ануја (1944) и Брехта (1947) (SCHMIDT 2005 : 19). Због тога ће, закључује Шмит, славни француски писац тога доба Малро рећи: „Покрет отпора, то је „не” које Антигона говори Креонту”.<sup>578</sup>

На тај начин се Антигона постепено почела посматрати као представница свих потчињених, она која проноси глас угњетаваних подигнут против моћника, вели Симон Фрес у студији о овој хероини, додајући да до данас њено име упућује на неки проблем у политичком поретку (FRAISSE 1974: 16).<sup>579</sup> Позната хеленисткиња, у раду о Антигони као омиљеној теми у француској мисли 19. и 20. века из 1966. године, додаје и то да прича о античкој јунакињи и даље има одјека у Француској због тога што она симболизује буђење индивидуалне свести, а што представља једну од карактеристика француског националног темперамента (FRAISSE 1966: 288).<sup>580</sup> Остаје да испитамо које су све околности утицале на то да поменута карактеристика буде нарочито изражена у првој половини француског 20. века у којој се појављују нове драматизације старог мита, чему се то модерна Антигона противи и на какве све проблеме указује.

---

<sup>577</sup> Треба поменути да Алексија-Елиза Тзимопоулоу (Αλεξία-Ελίζα Τζιμοπούλου), у докторској дисертацији на француском језику насловљеној *Побуњена хероина и модернизовани грчки мит (L'héroïne révoltée et le mythe grec modernisé)*, која је одбрањена на Аристотеловом универзитету у Солуну 2007. године, препознаје и код других женских ликова из грчке митологије активни или пасивни револт, те своје истраживање заснива на анализи драмских модернизација митова о Антигони, Медеји, Електри, а преко ње и о Клитемнестри, у француском позоришту прве половине 20. века (в. TZIMOPPOULOU 2007).

<sup>578</sup> « La Résistance, dira Malraux, c'est le non d'Antigone à Créon » (SCHMIDT 2005 : 19).

<sup>579</sup> Процесу политизације мита о Антигони у 20. веку, који је довео до тога да се Софоклова трагедија успостави као канонска драма политичког отпора, посвећена је докторска дисертација Розане Зети (Rosanna Zetti) *Политизација Антигоне у Европи 20. века: од Хегела до Хоххута (Politicising Antigone in Twentieth-Century Europe: From Hegel to Hochhuth)*, написана под менторством проф. Дагласа Кернса (Douglas Cairns), одбрањена 2018. године на Универзитету у Единбургу.

<sup>580</sup> Национализација Антигоне није страна Французима, те има оних који су је поистовећивали са Јованком Орлеанком (в. FRAISSE 1974: 47–51).

## 7. 2. Коктоова Антигона

Прво значајно драмско оживљавање мита о Антигони у поменутом периоду француске књижевности начинио је Жан Кокто када је 1922. године објавио драму *Антигона*.<sup>581</sup> Она, према мишљењу Симон Фрес, данас има несумњиво важну историјску улогу јер је имала снажни револуционарни ефекат: обратила се у име младе, бунтовне генерације коју су гушили закони старих (FRAISSE 1966: 275). Осим тога, Коктоове руке су са античке трагедије скинуле прашину, помогле су јој да побегне од старења и узвишено-патетичног стила; тако је отпочела мода обнављања античких митова и прилагођавања старгорчких трагедија модерном укусу (Ibid).<sup>582</sup>

Коктоова *Антигона* је први пут одиграна 20. децембра 1922. године у позоришту Атеље (l'Atelier) код Шарла Дилена, у Пикасовом декору, уз музику Артура Хонегера<sup>583</sup> и у костимима Коко Шанел,<sup>584</sup> прецизира Жанив Герен (GUÉRIN 2016 :

---

<sup>581</sup> Из претходних периода треба поменути две драматизације мита о Антигони: *Антигону или побожност* (*Antigone ou la piété*, 1580) Робера Гарнијеа (Robert Grenier) и *Антигону* (*Antigone*, 1639) Жана де Ротруа (Jean de Rotrou), као и истоимену поему у прози (1814) Пјер-Симона Баланша (Pierre-Simon Ballanche).

О овим и другим ранијим актуализацијама мита у француској и светској књижевности, о различитим читањима Софоклове трагедије, али и о додацима које су потоњи аутори, чија дела не улазе у корпус овог истраживања, уписивали у књижевни мит о Антигони, детаљно елаборира Симон Фрес, в. (FRAISSE 1974; FRAISSE 1966). Овим изворима тематски су блиски: Стајнерова студија *Антигоне* (в. STEINER 1990), зборник радова *Повраци Антигоне: интердисциплинарни есеји*, уредника Тине Чантер и Шона Киркланда (*The Returns of Antigone: Interdisciplinary Essays*, editors Tina Chanter and Sean Kirkland. Albany: State University of New York Press, 2014), као и рад Стефани Урдишен „Антиголина француска генеалогичка” (в. URDICAIN 2017).

Попис дела светске књижевности која су обрадила мит о Антигони од антике до друге половине 20. века даје Милош Ђурић у „Регистру имена с објашњењима и напоменама” на крају свог превода *Поетике* (ЂУРИЋ 1966: 45–47).

<sup>582</sup> Сличног је мишљења и професорка класичне филологије на Универзитету у Коимбри, Марија до Сео Фиалхо (Mária do Céu Fialho), која у раду „Жан Кокто и Едипова кћер” (“Jean Cocteau and Oedipus’ daughter”) записује: Коктоова *Антигона* је подстакла жучну расправу о томе како треба „освежавати” класике, нарочито између Коктоа и Жида који су водили преписку о тој теми; као одговор на ту дискусију, у наредним деценијама, уследио је талас изнова написаних античких текстова или дела инспирисаних грчком митологијом, међу којима се издвајају драме Жида, Жироуа, Сартра и Ануја (FIALHO 2017 : 69).

Међутим, мада је Коктоов комад несумњиво значајан за митолошку оријентацију француске драме прве половине 20. века, ипак је, како смо објаснили у претходном поглављу, Жид тај који је, објављивањем драма *Филоктет* 1898. и *Лоше оковани Прометеј* наредне 1899. године, отпочео период драмских реактуализација грчких митова у француском позоришту.

<sup>583</sup> Хонегерова сценска музика ће се 1927. године претворити у оперу за коју ће мизансен радити сâм Кокто (в. Fulcher, Jane. “French Identity in Flux: The Triumph of Honegger’s *Antigone*”. *The Journal of Interdisciplinary History* XXXVI/4, p. 649–674).

Пажњу привлачи чињеница да Џорџ Стајнер, у студији *Антигоне* која садржи критички преглед најзначајнијих реактуализација овог мита од антике до савременог доба, тек на два места помиње Коктоову *Антигону* и то само као либрето за оперу Артура Хонегера. Строг у књижевном суду Коктоовог дела, Стајнер похвално говори о Хонегеровој музичкој подлози која, иако сјајно прати ритмичност текста и стилски подсећа на музичке елементе грчке трагедије, ипак није могла да у сваком извођењу да живота Коктоовој књизи: ако ово музичко ремек-дело није успело да се наметне на репертоару, „то је можда због тога што је Хонегер остао исувише близу бледе, познате и због тога убрзо

200).<sup>585</sup> Делом захваљујући звучним именима Коктоових пријатеља и сарадника која су гарантовала уметничку иновативност и шик мизансена, комад је изазвао пажњу публике, али је она била краткотрајна. Како читамо у раду Марије до Сео Фиалџо, представа се прво играла само три месеца, те није сматрана великим успехом иако је извођена пред бројном публиком: велики број гледалаца вероватно је био тек последица радозналости и интересовања за заједнички рад креативног триа Пикасо–Шанел–Хонегер; штавише, са истом купљеном картом могла се погледати и представа Езре Паунда (FIALHO 2017: 69).<sup>586</sup> Међутим, млаке реакције савременика не умањују значај овог Коктоовог комада.

Иако француски писац није понудио сопствену интерпретацију античког мита, већ се задовољио превођењем и, према Гереновим речима, „слободном адаптацијом” (« une libre adaptation ») Софоклове трагедије (GUÉRIN 2016 : 200), његова драма ипак носи лични печат аутора и нешто друкчије идеје. Но, блискост са оригиналом је неопозива; чак је и Кокто испод наслова своје драме ставио одредницу „према Софоклу” (« d’après Sophocle »), док је своје намере предочио у краткој уводној напомени:

„Ово је покушај да Грчка буде фотографисана из авиона. Да је сагледамо у потпуно новом светлу. Тако сам желео да преведем *Антигону*. У птичјем лету нестају велике лепоте, а друге, пак, израђају; обликују се неочекивана поређења, отпори, сенке,

---

застареле адаптације Жана Коктоа из 1922.” / « S’il n’a pas réussi à s’imposer au répertoire, cela tient peut-être à ce que Honegger est resté trop près de l’adaptation pâle, familière, et qui a donc vieilli rapidement, de Jean Cocteau (1922) » (STEINER 1990: 186).

<sup>584</sup> Треба додати да су се велика имена тадашње позоришне сцене појавила као глумци: Шарл Дилен играо је Креонта, Антонен Арто Тиресију, док је улогу Антигоне тумачила млада грчка плесачица, Женика Атанасиу (Génica Athanasiou), која је слабо говорила француски и реплике учила фонетски срицане, (FIALHO 2017 : 69). Због тога је имала чудну дикцију, али је, захваљујући својој глумачкој снази, сваке вечери изнова успевала да очара публику, бележе Елизабет Сприг и Жан-Жак Ким у студији *Жан Кокто: човек и огледало* (SPRIGGE, KIM 1968: 87). Њој је Кокто посветио своју драму, како читамо у посвети: „за госпођицу Женику Атанасиу” / « à M<sup>lle</sup> Génica Athanasiou » (COCTEAU 2013 : 9).

Но, овде треба исправити португалску професорку јер је поменута глумица, која је учествовала у оснивању позоришта Атеље, глумила у великом броју позоришних представа и филмова у међуратном периоду и била муза многих познатих редитеља, била румунског, а не грчког порекла (в. Meiffret, Laurence. “Génica Athanasiou. A Romanian Actress in the Parisian Avant-Garde during the Interwar Period”. *Romanian Theatre Seen from Outside the Borders: Artistic and Critical Perspectives. Celebrating the Centenary of Modern Romania (1918-2018)*, Vol. 63 No. 2, 2018).

<sup>585</sup> Интересантан податак налазимо у раду Симон Фрес: Луј Пероа је исте 1922. објавио сопствену адаптацију Софоклове трагедије, али као религиозни и патриотски комад прилагођен псеудокласичарским начелима у који је интегрисао Рашфоров превод из 1809. године. Мада француска професорка вели да је та *Антигона* осредња, сматра да је треба поменути јер добро осликава дух епохе у којој се Антигоново страдање везивало за жртве Великог рата које Француска није престајала да оплакује (FRAISSE 1966 : 275–276).

<sup>586</sup> Клод Арно, у биографској студији *Жан Кокто: један живот*, прецизира да је *Антигона* имала тачно сто сценских извођења (ARNAUD 2016: 384\*).

углови и рељефи. Можда је овај мој покушај у ствари начин да стара ремек-дела одржим у животу. Што смо више с њима, утолико их расејано сагледавамо, али пошто ја надлећем славни текст, свако ће сматрати да га чује први пут.”<sup>587</sup>

Михаило Павловић, у студији *Француско позориште између два рата*, Коктоову драму одређује као „слободни превод” (PAVLOVIĆ 1971: 72), док Елеонор Антзенбергер, у раду „Одступница или подмлађивање митова према Жану Коктоу”, вели да је аутор користио неколико постојећих превода Софоклове трагедије како би остао веран оригиналном тексту, при чему се текст прилагођавао писцу, а не обрнуто. Кокто је упорно одбијао да Антигону види само као „цртеж из музеја”, подсећа Антзенбергер (« dessin fait au musée ») (ANTZENBERGER 2006: 79). Као што читамо у издвојеном цитату, писац је желео да промени угао посматрања и тиме понуди измештени, модерни поглед на античко наслеђе. Његови описи драматизације подсећају на покрете филмске камере која ће, као тековина савремене уметности, на сасвим нов начин кадирати старогрчку трагедију. Уз то, идеја фотографисања из птичје перспективе указује на дистанцирање при писању, на пружање једне шире слике која се неће бавити детаљима. Таква иновација, најпре, подразумева да је изворни текст краћи од оригинала, што је Кокто предочио у почетној напомени у којој је драму одредио као „сажимање” или „контракција” (« contraction »).<sup>588</sup> Сличне термине употребљава и Пјер Дибур (Pierre Dubourg), у студији *Драматургија Жана Коктоа (Dramaturgie de Jean Cocteau, 1954)*: хвалећи Коктоов изванредан превод, аутор износи тврдњу да су *Антигона* и *Краљ Едип*, „сажечи Софокла” (« abrégés de Sophocle »), „нека врста трагичних скечева” (« sortes de sktechs tragiques ») у којима драмска напетост гледаоца не напушта ни на тренутак (DUBOURG 1954: 30).

Поменуте жанровске одреднице сасвим су прикладне<sup>589</sup> јер је скраћивање и те како приметно: у Галимаровом издању драме, у коментару Ерика Лижака (Éric Luczak), читамо да је Коктоов текст готово у пола краћи од Софокловог (LUCZAK 2013: 115). Уз задржану основу радње и драмског заплета, већина сцена, које су код Софокла

---

<sup>587</sup> « C’est tentant de photographier la Grèce en aéroplane. On lui découvre un aspect tout neuf. Ainsi j’ai voulu traduire *Antigone*. À vol d’oiseau de grandes beautés disparaissent, d’autres surgissent ; il se forme des rapprochements, des blocs, des ombres, des angles, des reliefs inattendus. Peut-être mon expérience est-elle un moyen de faire vivre les vieux chefs-d’œuvre. À force d’y habiter nous les contemplons distraitement, mais parce que je survole un texte célèbre, chacun croit l’entendre pour la première fois » (COCTEAU 2013: 11).

<sup>588</sup> „Антигона је створена у Атини 440. године. Ово сажимање представљено је у Атељеу 20. децембра 1922. године” / « Antigone fut créée à Athènes en 440. Cette contraction a été représentée à l’Atelier, le 20 décembre 1922 (COCTEAU 2013: 12).

<sup>589</sup> Премда, Жерар Женет у *Палимпсестима* вели да би израз „сажимање” или „контракција” (« contraction »), којим је Кокто одредио ову драму, био сасвим одговарајућ да већ не упућује на школску вежбу која се односи на сасвим другу технику (GENETTE 1982: 375\*).

груписане у седам чинова и одвојене једном улазном песмом (између првог и другог чина), стајаћим песмама (између осталих чинова) и тужаљкама (на почетку петог и на крају седмог чина),<sup>590</sup> присутна је и код Коктоа, с том разликом што се оне одвијају у континуитету, без поделе на чинове и без додатних међупесама, а неретко су резимиране и сажете, док су реплике скраћене, неке и изостављене. Међутим, то не утиче на саму структуру мита који је у основи Софоклове трагедије и прати њену композицију. Напротив, можемо чак и лакше уочити све главне митеме, ако употребимо израз Левија-Штроса и шесточлану класификацију Симон Фрес: расправа две сестре – Антигоне и Исмене, Антигоново признање пред Креонтом и свечано исповедање вере, Хемонова молба Креонту, Антигонова тужбалица пред одлазак у смрт, Тирезијино предсказање, Креонтови узалудни напори да спречи несрећу коју је сам изазвао (FRAISSE 1974: 18).<sup>591</sup>

Но, Коктоов проседе не подразумева обично скраћивање и резимирање Софоклове трагедије, као што је то случај са обимним делима која се резимирају за потребе младих читалаца или ученика, при чему не знамо ко је аутор резимиране верзије, већ *Антигона* има статус аутономног књижевног дела које је написао Жан Кокто „према Софоклу”, објашњава Женет у *Палимпсестима* (GENETTE 1982 : 366\*, 375\*). Стога познати теоретичар Коктоову драму одређује као „концизију” (« concision ») која, за разлику од простог скраћивања, „хирушког уклањања неких делова” или „ексцизије” (« excision »), „скраћује текст не бришући ниједан тематски значајан део, већ га изнова пише много концизнијим стилем тако стварајући сасвим нови текст који, у крајњој линији, не мора да садржи ниједну реч из оригинала”.<sup>592</sup>

Због тога Кокто има осећај да удахњује нови живот старом миту, закључује Фрес цитирајући пишчеву реченицу из новинског интервјуа 1923. године: „Ја откопавам, сакупљам и уклањам из једне бесмртне драме мртву материју која јој прекрива ону живу”.<sup>593</sup> Конкретно говорећи, ауторова интервенција огледа се, како

---

<sup>590</sup> Софоклова трагедија је овако структурирана у српскохрватском преводу Коломана Раца и Николе Мајнарића који консултујемо (SOFOKLO 1990).

<sup>591</sup> Фрес и овде подсећа да се Софоклова трагедија узима за „језгро основног мита” (« le noyau du mythe principal ») (FRAISSE 1974 : 18), с обзиром на то да су раније поменути важни елементи тада први пут уведени у причу (в. фусноту 566).

<sup>592</sup> « De l'excision, qui peut à la limite se dispenser de toute production textuelle et procéder par simples biffures ou coups de ciseaux, il faut distinguer la concision, qui se donne pour règle d'abrégier un texte sans en supprimer aucune partie thématiquement significative, mais en le récrivant dans un style plus concis, et donc en produisant à nouveaux frais un nouveau texte, qui peut à la limite ne plus conserver un seul mot texte original » (GENETTE 1982 : 375\*).

<sup>593</sup> « Je déblaye, je concentre et j'ôte à un drame immortel la matière morte qui recouvre sa matière vivante », cité in *Mercur de France*, 15 mars 1923, p. 753 (FRAISSE 1974 : 115).



вели Герен, у томе што је он схематизовао и стилизовао Софоклову трагедију (GUÉRIN 2016 : 200), док је избацивањем или сажимањем дугих стихова убрзао темпо радње. Стога се Дибур диви Коктоовој прецизности с којом је из оригиналне трагедије издвојио оно што је суштинско и корисно, те радња ни у једном тренутку не губи главну нит, при чему не дозвољава гледаоцу да дише све док се завеса не спусти попут сечива на гиљотини (DUBOURG 1954: 30). Тако интензиван ритам сâм аутор је описао преко футуристичке метафоре експрес воза који не стаје на успутним станицама, већ без заустављања јури ка крајњем одредишту, а проналазимо је цитирану у раду „Одступница или подмлађивање митова према Жану Коктоу” Елеонор Антзенбергер (ANTZENBERGER 2006: 81).<sup>594</sup> Ова ауторка сматра да је Кокто „реструктурирао” (« travail de restructuration ») Софоклову трагедију како би додатно нагласио одабране кључне моменте појачавши им интензитет, а да је та „екстремна брзина одвијања радње” (« l’extrême vitesse de l’action ») у потпуном складу са духом модерног доба (Ibid, 82).<sup>595</sup>

Коктоово време обележили су развој индустрије, технологије и модернизација машина, попут експрес воза, летелица и аутомобила. Због тога су брзина и покрет владали човековом перцепцијом живота, а она се преко футуризма и кубизма пренела и у уметност. Пријатељство с једним од оснивача кубизма, Паблом Пикасом, несумњиво је утицало на Коктоово ликовно, али и књижевно стваралаштво.<sup>596</sup> Стога ауторову жељу за остваривањем „екстремне брзине” у *Антигони*, коју, поред избацивања дугих

---

<sup>594</sup> Исти цитат, из Коктоове књиге *Младост и скандал. Бела књига и други текстови (La Jeunesse et le scandale. Le Livre blanc et autres textes, 1928)*, Герен наводи у целости: „Сведено, концентровано, распарчано, дело спаљује успутне станице и јури ка крају као експрес воз” / « Réduite, concentrée, découpée, l’œuvre brûle les petites stations et roule vers le dénouement comme un express » (GUÉRIN 2016 : 200).

<sup>595</sup> Роже Лан (Roger Lannes), у студији *Жан Кокто (Jean Cocteau, 1945)* посвећеној ауторовом књижевном стваралаштву, вели да му се Коктоов креативни поступак модернизације *Антигоне* најмање допада, као и да не схвата шта значи прилагодити античку трагедију „ритму наше епохе”. Према његовом мишљењу, сав се Коктоов успех огледа у Софокловим репликама које му је публика приписала и херојском језику захваљујући коме је, након старог трагичара, успео да од античке хероине направи једну светицу (LANNES 1964: 40).

У свом суду о квалитету и иновативности Коктоове *Антигоне* строги су и други критичари и књижевни теоретичари. На пример, Пантелодимос који је скептичан према овако скраћеној верзији античке трагедије јер сматра да је угрожена лепота изворног текста (PANTELODIMOS 1996: 271). Слично размишља и Стајнер који вели да је ова *Антигона* само „бледа и лоша копија” Софоклове трагедије (STEINER 1990: 186). Придружује им се и Гишарно који *Антигону* изоставља са списка Коктоових драма које реактуализују грчки мит (GUICHARNAUD 1961: 48), претходно поменувши да се пишчева најзрелија драмска дела појављују или изводе тек након 1930. године (Ibid, 14), дакле, осам година након објављивања ове драме.

<sup>596</sup> Волас Фоули део студије *Жан Кокто: историја песничког доба* посвећује Пикасовој улози у Коктоовом стваралаштву (в. FOWLIE 1966: 146–158). О блиском, али често бурном односу двојице уметника најбоље сведочи њихова *Преписка 1915–1963 (Correspondance 1915–1963)* коју је 2016. година објавила париска издавачка кућа Галимар.

хорских песама, појачавају и скраћене реплике налик на телеграфске поруке, можемо разумети као извесни поетичко-естетички експеримент. „Концизност је кључна реч за стилизовану верзију Софоклове трагедије где Кокто експериментише са естетиком минимума”, примећује Стефани Урдишен у раду „Антигона француска генеалогичка”.<sup>597</sup> С тим у вези Симон Фрес опажа да је Кокто *Антигоном* задао тешке ударце академизму који је био присутан од пре 1914. године (FRAISSE 1974 : 117). Волас Фоули (Wallace Fowlie) појашњава да је Кокто теми позајмљеној из грчке митологије дао нову мекоћу, али и бржи темпо како би могла да прати „збркану журбу двадесетог века” (“jumbled precipitation of the twentieth century”). Међутим, према мишљењу овог америчког универзитетског професора, *Антигона*, као, уосталом, и остале Коктоове драме, не шаље никакве религијске, идеолошке и филозофске поруке; напротив, оне су творевина „позоришног човека којег су зачарали сцена, осветљење и декор”, те често експериментише исказујући своју дубоку потребу за новином и контрастом (FOWLIE 1966: 57–60). Зато је ова скраћена верзија праћена провокативним, за класични укус чак и скандалозним, мизансеном.<sup>598</sup>

Већ у дидаскалијама на почетку комада стоји ауторова неуобичајена напомена да „екстремна брзина одвијања радње не спречава глумце да говоре разговетно а да се готово и не померају”, те и да „хор и корифеј говоре истовремено, у један глас који прича веома гласно и веома брзо као да чита чланак из новина”, а да се „завеса подиже над Антигоном и Исменом, спреда, које стоје непомично једна поред друге”.<sup>599</sup> Међутим, како опажа Шон Киркланд (Sean Kirkland), у раду „Брзина и трагедија код Коктоа и Софокла” (“Speed and Tragedy in Cocteau and Sophocles”), статичност глумаца не чини саму радњу статичном јер њу не воде глумачки покрети на сцени, већ речи

---

<sup>597</sup> “Conciseness is the key word in this stylized version of Sophocles’ tragedy where Cocteau experiments with an ‘aesthetic of the minimum”” (URDICIAN 2017: 47).

<sup>598</sup> Фрес преноси да је Коко Шанел у почетку глумце облачила у тешке вунене костиме који су били у различитим бојама, што је било сасвим супротно од традиционалних белих туника. Пикасо је декор украсио огромним љубичасто-плавим платном, неравномерно распоређеним по свим површинама, које је на средини имало велику рупу прекривену мрежом из које је говорио хор; по платну је сангвинском или црвеном кредом (чија црвено-наранџаста боја подсећа на боју осушене крви) нацртао грчке стубове (FRAISSE 1974: 116).

Марија Фиалџо помиње сведочења према којима је Пикасо декор украсио стајаћим стубовима, дајући им важно место на сцени, док су између њих биле постављене скице људских глава (FIALHO 2017 : 69).

<sup>599</sup> « L’extrême vitesse de l’action n’empêche pas les acteurs d’articuler beaucoup et de remuer peu. Le chœur et le coryphée se résument en une voix qui parle très haut et très vite comme si elle lisait un article de journal. [...] Le rideau se lève sur Antigone et Ismène, de face, immobiles l’une contre l’autre » (COCTEAU 2013 : 14).

Занимљив податак проналазимо код Симон Фрес: реплике хора и корифеја на премијери комада игварао је сâм Кокто, брзо их декламујући из рупе која се налазила у средишњем делу декора (FRAISSE 1974 : 115).

које се изговарају у великој брзини, а које описују дешавања ван сцене (KIRKLAND 2010: 316). Тако је, дакле, хор задржао античку улогу гласника који гледаоца извештава о догађајима ван сцене, мада уочавамо да су његове реплике краће, живље и мање свечане у односу на оригинал, што је директно допринело флуидности радње.

Ипак, Кокто је сачувао ток и перипетије изворног комада, није елиминисао ниједан лик, али је све улоге умањио, запажа Герен, а посебно је огулио не само културолошке и религијске референце грчког хипотекста, већ и нарочито његов пророчки лиризам (GUÉRIN 2016 : 200). Писац Андре Фрењо,<sup>600</sup> у студији *Кокто о себи*, овако објашњава креативни поступак свог савременика: Кокто јој је дао краћи и, како се надао, ефектнији облик којим ће брже допрети до публике: „Како би привукао пажњу елите, младе генерације опијене модернизмом, Кокто је над заборављеним текстовима извршио операцију аналогну оној која се обавља у салонима лепоте. Исекао је, сузио и затегао ткиво вредно дивљења које су застарели преводи и традиција начиниле млитавим.”<sup>601</sup>

*Антигона* се нарочито „подмладила” за извођење 1927. године,<sup>602</sup> када је хор замењен гипсаним главама петорице младића, како читамо у ауторовој напомени, док су глумци носили провидне маске налик мачевалачким визирима и беле костиме које су облачили преко црних трикоа који су им прекривали руке и ноге; „ансамбл подсећа на гадни и величанствени карневал, на породицу инсеката”.<sup>603</sup> Тако необичну иновацију тешко је објаснити, сматра Хју Дикинсон, али у њој ипак проналази посебну симболику: Кокто покушава да нам истовремено представи ликове из два угла – као глумце, посматране изблиза, који носе маске, а онда и као удаљене људе чији се обриси назире испод тих маски. Удаљавање перспективе постигнуто је представљањем ликова као инсеката – људи личе на инсекте онда када их посматрамо са неке велике висине, постају ситни у нашим очима тек онда када се од њих довољно удаљимо, те се

---

<sup>600</sup> Фрењо је са Коктоом 1951. године снимео низ радијских интервјуа о уметности, поезији, драматургији и, нарочито, о филму. Транскрипција разговора објављена је две године након Коктоове смрти у књизи *Жан Кокто: интервјуи са Андреом Фрењоом (Jean Cocteau : entretiens avec André Fraigneau, 1965)*.

<sup>601</sup> « Pour réveiller l’attention de l’élite, de la jeunesse enivrée de modernisme, Cocteau fit subir aux textes oubliés une opération analogue à celle que l’on pratique dans les instituts de beauté. Il trancha, resserra, retendit un tissu admirable, mais rendu flaccide par des traductions et des traditions surannées » (FRAIGNEAU 1963 : 51).

И сâм Кокто, у тексту *Грчка у позоришту*, на сличан начин описује своју креативну методу: он је са Антигоном и Едипом, до тада школски превођенима реч по реч, поступао као што естетски хирург поступа са лицем једне старице (COCTEAU 2016 : 459\*).

<sup>602</sup> Нову сценску форму *Антигона* ће добити и 1943. године када ће је Кокто поставити као оперу на музику Артура Хонегера, бележи Клод Арно (ARNAUD 2016: 839\*).

<sup>603</sup> « L’ensemble évoquant un carnaval sordide et royal, une famille d’insectes » (COCTEAU 2013 : 13).

чини да је то позиција из које Кокто жели да посматрамо његову представу, несигурно закључује аутор (DICKINSON 1969: 77–78).

Но, како год разумели тај необични мизансен, несумњиво је да он наглашава Коктоову намеру да створи нешто неконвенционално и оригинално: све је било намештено тако да изненади и деконцентрише, објашњава Фрес, због чега је авангарда одушевљено аплаудирала, док су гледаоци класичног укуса остали ужаснути (FRAISSE 1974 : 116).<sup>604</sup> Стога Антигону представљену у овако авангардном мизансену можемо тумачити као ауторову личну побуну против позоришних канона и традиционалног укуса публике, о чему сведочи коментар редитеља и глумца Шарла Дилена који је играо Креонта, а који налазимо у докторату Розане Зети: Софокле је послужио само као изговор за Коктоов мизансен (ZETTI 2018: 114).

Мада је Кокто очито настојао да прати, чак и превазиђе, моду дадаиста и надреалиста, његова побуна свакако не иде против саме антике у смислу радикалног раскида са грчким наслеђем.<sup>605</sup> Напротив, како Елеонор Антзенбергер објашњава, Кокто се разликовао од својих савременика који су настојали да по сваку цену буду „модерни” јер је ценио стил и укус антике сматрајући да их не треба кварити, нити да Софокле заслужује да буде „рециклиран”.<sup>606</sup> Због тога ауторка сматра да је Коктоова прерада Софоклове *Антигоне* друкчија од осталих обрада грчких трагедија јер је одговорила на два главна захтева – понудила је „верност оригиналном тексту, али и персонализацију те адаптације” (« *fidélité à l’encontre du texte original et personnalisation de cette adaptation* ») (ANTZENBERGER 2006: 79). Персонализација ове адаптације најбоље се огледа у савременом декору, маскама, костимима и игри глумаца који су у

---

<sup>604</sup> Герен преноси импресије које је Жид забележио у *Дневнику* 1923. године, а које овде наводимо јер одлично илуструју класичарско згражавање над Коктоовом модернистичком творевином: „Неподношљиво сам патио због ултра-модерног соса у коме је припремљен овај славни комад који остаје леп упркос Коктоу, а не због њега [...]. Они који су аплаудирали јесу они који Софокла сматрају за мајстора-гњаватора” / « *Intolérablement souffert de la sauce ultra-moderne à quoi est apprêtée cette pièce admirable, qui reste belle plutôt malgré Cocteau qu’à cause de lui [...]. Ceux qui applaudissent étaient ceux qui d’abord considéraient Sophocle comme un maître raseur* » (GUÉRIN 2016 : 202).

<sup>605</sup> У раду Марије до Сео Фиалџо, читамо да је Коктоова фасцинација дадаизмом, а онда и надреализмом, била кратког маха јер се његов бунтовни ум није уклапао са групном естетиком. Из истих разлога се касније дистанцирао и од футуризма, а онда и кубизма, да би на крају, жељан естетичке авантуре и непрекнуте иновације, задобио усамљеничку славу „проклетог детета” (« *enfant maudit* ») књижевности, а касније и филма. Тако се овај свестрани аутор, закључује Фиалџо, постепено удаљио од свих школа и покрета и изградио индивидуални уметнички израз, премда задржавајући блиске интер-поетичке односе са тадашњим сликарима, музичарима и плесачима (FIALHO 2017 : 59).

<sup>606</sup> Антзенбергер је става да је Кокто стилски остао веран оригиналном тексту, подвлачећи да „антички стил није кварљива роба”, као да ни Софокло није један од оних аутора који се могу „рециклирати” према прохтевима актуалне моде. / « *Le ‘style’ antique n’est pas une denrée périssable ; Sophocle n’étant pas de ceux que l’on ‘recycle’ selon le bon vouloir de la mode* » (ANTZENBERGER 2006: 79).

контрасту са текстом верном оригиналу, закључује Антзенбергер, чиме је Кокто дао нови изглед античким херојима показујући да „старо може стећи нову младост, а да притом и даље буде старо”.<sup>607</sup>

Такође, и Лижак је у једном од коментара одао омаж Коктоу јер је адаптацијом и скраћивањем Софокловог текста омогућио да комад буде изнова читан и цењен у новом светлу: баш као што је сâм аутор најавио, он је „очистио прашину с мита учинивши га мање дугим и каткад мање тешким”, чиме је своје дело уписао у континуитет позоришне традиције.<sup>608</sup> Али, истовремено, приређивач подвлачи да се не ради о једноставном сажимању оригиналне трагедије, већ је реч о „стваралачком раду” (« travail de création »), а своју тврдњу илуструје следећим примерима: Антигонине и Исменине речи су много дирљивије јер гледаоци у 20. и 21. веку боље разумеју њихову патњу и страхове; у оклевању стражара, који је требало Креонту да пријави да је неко сахранио Полоника, присутан је и комични аспект захваљујући модернизацији језика; због скраћивања реплика, Креонт оставља утисак ограниченог и смешног краља, што је у супротности са античким ликом (LUCZAK 2013: 116).

Ипак, поменуте разлике јесу језичке природе и прилично су суптилне, нарочито због чињенице да нема већих промена у структури дијалога. Готово су све реплике сачуване, примећује Женет, али у краћем и нервознијем стилу (GENETTE 1982 : 375\*). Мада је приметно да је у модерној *Антигони* тон мање свечан у односу на Софоклову трагедију, а језик колоквијалан и савремен, Кокто у томе не претерује. Деметриос Пантелодимос запажа да је Кокто одступио од учених превода намењених за гимназијалце и студенте на Сорбони, те свесно понудио „позоришни конструкт који је колоквијалан, али не пара уши и избегава неприкладне анахронизме”.<sup>609</sup> Зато, иако је, нарочито у Креонтовим репликама, присутан фамилијарни језички регистар, он оставља тек дискретни утисак присности, како између Креонта и ликова с којима разговара као с блиским, непосредно и неформално, чиме додатно истиче свој

---

<sup>607</sup> « Cocteau démontre que l'ancien peut acquérir une seconde jeunesse sans cesser d'être vieux » (ANTZENBERGER 2006 : 81).

Интересантно је да аутор ове иновације није доживљавао као удаљавање од античког контекста, већ је сматрао да оне само доприносе реализму поставке: „Укратко, поставили смо на сцену *Антигону*, а да нисмо марили за устаљени поступак. Интензитет геста, интензитет речи, интензитет декора и костима, сваки од ових елемената доприносио је реализму највише што је могао [...]” / « Bref, nous montâmes Antigone sans nous soucier du comme il faut. Intensité du geste, intensité de la parole, intensité du décor et des costumes, chacun donnait son maximum de réalisme [...] » (COCTEAU 2016 : 459\*).

<sup>608</sup> « Il a dépoussiéré un mythe en le rendant moins long et parfois moins pesant » (LUCZAK 2013 : 116).

<sup>609</sup> “A consciously theatrical construct, it is colloquial without grating on the ear and avoids embarrassing anachronisms” (PANTELODIMOS 1996: 271).

ауторитет,<sup>610</sup> тако и између Креонта и публике; као да је умањена дистанца с које судимо о његовим поступцима јер више не говори као краљ, већ као обичан човек.

Осим тога, Женет с правом вели да Кокто скраћује Софоклов текст само како би га додатно нагласио, преувеличао, како би освежио саму Софоклову концизност, што је вероватно најбољи начин да се његов текст преведе, те сматра да је „изнова написани Софокло више Софокло од самог оригинала”.<sup>611</sup> Једине две речи које теоретичари издвајају као анахронизме<sup>612</sup> јесу реч „анархија” и „анархист” којима Креонт описује Антигоново понашање у разговору са Хемоном: „Нема веће пошасте од анархије. Она руши градове, свађа породице, квари војнике. А ако је анархист жена, то је врхунац”.<sup>613</sup> Фрес појашњава да је Кокто дао буквални превод грчког термина “ἀναρχία”, а да би га у духу традиције требало превести као „непослушност” (« désobéissance ») (FRAISSE 1966: 274),<sup>614</sup> премда се ауторка претходно није двоумила да Антигоново поступање значи као пример „анархистичког захтева” (« une revendication anarchiste ») (Ibid, 271). С друге стране, Пантелодимос сматра да је Кокто намерно одабрао ову реч јер има много јаче значење од оригиналног термина чиме се наглашава Креонтова личност заслепљеног владара који очајнички покушава да задржи своју моћ у тешкој политичкој кризи која је задесила државу (PANTELIDIMOS 1996: 272).

А ако се вратимо на претходну идеју да Антигонову побуну можемо тумачити као Коктоову личну поетичко-естетичку револуцију, долазимо до трећег могућег решења загонетке. У том песничко-анархистичком светлу читамо реченицу из пишчевих белешки из 1926. године: „Антигона је моја светица”.<sup>615</sup> Ово запажање не треба повезивати са религиозношћу, већ са револуционарном храброшћу којом одише

---

<sup>610</sup> На пример, Креонт говори Хемону: „Шта, шта? Зар ће нас један клинац учити правди?” / « Quoi, quoi ? Nous apprendrions la justice d'un gamin ? » (COCTEAU 2013 : 49), Антигони и Исмени: „Ове две девојке су потпуно луде” / « Ces deux filles sont complètement folles » (COCTEAU 2013 : 39), Тиресији: „Шта има, Тиресија?” / « Quoi de neuf, Tirésias ? » (COCTEAU 2013 : 57).

<sup>611</sup> « Sophocle récrit par Cocteau est plus Sophocle que nature » (GENETTE 1982 : 376\*).

<sup>612</sup> Уз Антигонову реплику « Ah ! Thèbes ! Ah ! Ma ville aux belles voitures ! » (COCTEAU 2013 : 54), Лижак даје два могућа објашњења о томе на каква је кола јунакиња мислила: није реч о аутомобилима јер их, наравно, није било у време античке Грчке, већ о коњским запрегама, или је, пак, аутор намерно убацио овај анахронизам (LUCZAK 2013: 54). Међутим, након што смо консултовали Софоклов текст у преводу на српскохрватски, увиђамо да ће пре бити да је реч о коњској запрези јер и у тужбалици античке Антигоне стоји стих „Ао, Диркина / Водо и гају / Колима славне Тебе! Ево вас / Зовем ја за сведоке” (подвукла В.Ц.) (SOFOKLO 1990: 187).

<sup>613</sup> « Il n'y a pas de plus grande plaie que l'anarchie. Elle ruine les villes, brouille les familles, gangrène les militaires. Et si l'anarchiste est une femme, c'est le comble » (COCTEAU 2013 : 48).

<sup>614</sup> У српскохрватском преводу проналазимо термине „непослух” и „неред” (SOFOKLO 1990 : 185).

<sup>615</sup> « Antigone est ma sainte » (COCTEAU 1948 : 36).

Антигоново поступање и тако служи као узор нашем аутору.<sup>616</sup> На сличан начин би ваљало разумети и његово признање из писма Жаку Маритену (Jacques Maritain), које преноси Симон Фрес: „Инстинкт ме увек гура против закона. То је тајни разлог због кога сам превео Антигону”.<sup>617</sup>

Аутор овде вероватно мисли на естетичке законе и поетички ред против којих диже глас као представник позоришне авангарде која је се постепено усмеравала ка антитеатру.<sup>618</sup> Стога се, како суди Радослав Јосимовић у студији *Поетика Жана Коктоа* (1973), у делу Ежена Јонеска може препознати Коктоов утицај, нарочито због чињенице да су оба аутора била фасцинирана позориштем лутака – гињолом (JOSIMOVIĆ 1973: 143–144). Кокто је сматрао, пише даље Јосимовић, да су се људи навикли на „једноставну истину живота у свој својој потресености” коју глумац показује гестом или речју, те да су им у позоришту нужни „јаки спољни шокови, од декора до глумачких спектакуларних гегова” (Ibid, 149). Због тога је у „препорођеној Антигони”,<sup>619</sup> као примеру Коктоовог револуционарног позоришта, акценат на декору, костимима, музици и сценографији, док су реплике кратке и сведене како би она „једноставна истина живота” била што једноставније представљена.

---

<sup>616</sup> Кокто у наставку признаје да му је Антигона досадна док је на Колону, чиме потврђује наше запажање да се он удаљио од религијских врлина, али такође изјављује да жели да изнова драматизује мит о Едипу како би са задовољством посматрао јунакињино прво појављивање (COSTEAU 1948: 36).

<sup>617</sup> « L’instinct me pousse toujours contre la loi. C’est la raison secrète pour laquelle j’ai traduit Antigone » (FRAISSE 1966 : 275).

<sup>618</sup> Но, не треба заборавити да је Кокто остао уметничко-естетички усамљеник након што је раскинуо са представницима авангардних уметничких праваца (в. фусноту 605), због чега се његов анархистички однос према књижевности може тумачити и као побуна против савремених поетичких токова. Овом тумачењу доприноси чињеница да је Андре Бретон, као водећа фигура надреализма, добро разумео Коктоову провокацију, те да је приликом једног извођења *Антигоне* жустро реаговао на Креонтову реплику „Тако треба поступати, а не величати анархисте” / « C’est donc bien agir que de louer les anarchistes » (COSTEAU 2013 : 49). То је изазвало бурну расправу између надреалиста, који су седели у публици, и Коктоа, који је изговарао реплике хора преко мегафона, преноси Фиалхо (FIALHO 2017 : 68).

О вербалном сукобу Бретона и Коктоа пишу и коаутори студије *Жан Кокто: човек и огледало*: за време једне јавне костимске пробе, Бретон и његови пријатељи похрлили су у позоришну салу и изазвали неред на који је Кокто, истим мирним гласом којим је изговарао своје реплике, рекао: „Одлазите, господине Бретон, нећемо наставити док не напустите позориште” (SPRIGGE, КИМ 1968: 210). То је, сматрају аутори, био почетак великог раскола између Коктоа и будућих надреалиста којима ће, парадоксално, припасти и Антонен Арто који је у Коктоовој представи тумачио улогу Тиресије. Надреалистичка група окупљена око Бретона, између осталог, замера Коктоу што његова *Антигона* у великој мери показује да је он и даље безнадежни припадник буржоазије, закључују аутори (Ibid).

Гистав Лансон, у *Историји француске књижевности*, пак, пише како не разуме разлоге због којих се Кокто удаљио од дадаиста и надреалиста кад је своје стваралаштво усмеравао у истом правцу, додајући да нико не може оспорити његову заслугу што је са формама револуционарне уметности упознао високу париску буржоазију којој је и сам припадао (LANSON 1963 : 1275).

<sup>619</sup> Јосимовић запажа да се Софоклова *Антигона* „родила и препородила у Коктоовом духу” (JOSIMOVIĆ 1973: 147)

То, пак, не значи да Кокто оставља простора за дубоку медитацију. Напротив, дуге хорске реплике у којима се у оригиналној трагедији разматрала комплексност човековог положаја (нарочито се издваја прва стајаћа песма, познатија као „Ода човеку”, стихови 332–375) изостављене су у модерној верзији, што оставља утисак „фрагментарне неодлучности и нелагодности” (“fragmentary irresolution and uneasiness”), како објашњава Зети (ZETTI 2018 : 119). Она своје запажање поткрепљује ставовима немачког теоретичара Хелмута Флашара: Коктова *Антигона* је „анатомска редукција” (“anatomic reduction”) која се не бави савременим политичким питањима, али омогућава да се „саме кости поезије” (“the bare bones of poetry”) појаве у њеној „концентрованој монументалности” (“concentrated monumentality”) (Ibid). На сличном је трагу и Герен који каже да Кокто, за разлику од старогрчких трагичара, не жели да буде учитељ својих суграђана, те да митови код њега губе моралну и политичку вредност. Због тога је светост главне јунакиње више естетичке неголи етичке природе – она је фигура самог песника (GUÉRIN 2016 : 201).<sup>620</sup>

У том светлу читамо мото дела за који је Кокто одабрао Баресов<sup>621</sup> цитат: „Плачем над Антигоном и пуштам је да страда. То је зато што ја нисам песник. Нека песници приме Антигону. Ето благотворне улоге тих неморалних бића”.<sup>622</sup> Избор епиграфа указује на то да се Кокто, у име песника, примио незахвалне дужности да

---

<sup>620</sup> Зети преноси и Коктоову тврдњу из писма Жаку Маритену која сведочи о његовој општој незаинтересованости за политику: „Ја... ја се не мешам у политику и... не читам новине.” / « Moi ... je ne me mêle d'aucune politique et ... ne consulte pas le journal » (ZETTI 2018 : 114).

Међутим, Кокто је у накнадним белешкама написаним 1926. године, које читамо у његовим сабраним позоришним делима, ипак поменуо историјско-политички контекст у коме се може тумачити *Антигона*: она подсећа на Шарлоту Корде (Charlotte Corday), француску племкињу и револуционарку из 18. века, која је, остајући уз жирондинце, извршила атентат на јакобинског вођу Жан-Пола Мару (Jean-Paul Marat) чиме је настојала да оконча јакобински терор. Кокто је забележио да је Антигонина побуна одјекнула у тону којим је Шарлота одбрусила јавном тужиоцу Фуқјеу-Тенвилу (Fouquier-Tinville), који је познат као најмрачнија фигура Терора јер је политичке осуђенике слао на гиљотину, да се не каје због онога што је учинила јер је у томе била успешна. Антигонина улога је крик револта и разума, закључио је тада Кокто (COCTEAU 1948 : 35).

У вези са овом интерпретацијом, Џорџ Стајнер кратко помиње да се „ту и тамо” (« ici ou là ») кроз 18. век, међу тумачењима Софоклове *Антигоне*, могу наћи изолована поређења „луде смелости” (« la folle audace ») насловне јунакиње са оном коју је показала Шарлота Корде када је убила Мару из освете (STEINER 1990 : 10–11).

<sup>621</sup> Морис Барес (Maurice Barrès) је француски писац и политичар кога је, попут многих Коктоових савременика, опседала личност Антигоне. Симон Фрес преноси белешке из његовог дневника: током путовања у Грчку, седео је у амфитеатру Дионисовог позоришта и читао „најлепшу од свих књига” (« le plus beau des livres »). Размишљањима о Антигони посветио је бројне странице у својим свескама, у којима Антигони одаје исту почаст као онамад Хегел, вели Фрес (FRAISSE 1966 : 273). Инспирисан Грчком и њеним богатим културним наслеђем, Барес је написао дело путописног карактера *Путовање у Спарту* (Voyage à Sparte, 1906).

<sup>622</sup> « Je pleure Antigone et la laisse périr. C'est que je ne suis pas un poète. Que les poètes recueillent Antigone. Voilà le rôle bienfaisant de ces êtres amoraux » (COCTEAU 2013 : 9).



испуни Баресово завештање – он не може да спаси Антигону сигурне смрти, али јој кроз своје дело може подарити вечни живот.<sup>623</sup>

Тако је Жан Кокто, оживљавајући Софоклову трагедију и чувени мит о Антигони, започео сопствену песничку револуцију која ће кулминирати у његовим каснијим делима. Она се, у домену позоришта, заснивала на стварању потпуног позоришта где би текст заузео тек позадинско место и био у функцији музике, кореографије и сценографије које би преузеле примат, објашњава Фиалхо (FIALHO 2017 : 59\*). Управо је због тога, сматра ауторка, Кокто био одушевљен грчким позориштем као спојем ритма, плеса, певања и говора који мит враћа у живот. Поновно откривање грчке трагедије као целине охрабрило је писца да настави да трага за новом драмском естетиком, а онда је и створи, и тако отвори путеве за ново позоришно стваралаштво, али уједно и оживи специфичне и заборављене аспекте изворног хеленског театра (Ibid, 60). Коктоова намера да изнедри једно тако модерно, а опет извору доследно драмско дело, родила се када је од пријатеља на поклон један стари пастирски грчки штап, како је посведочио у тексту *Грчка у позоришту*; све до тада, древна Хелада била му је досадна (COCTEAU 2016: 459\*). Према Јосимовићу, тај необични поклон био је довољан да песник осети „зов хеленске цивилизације, да се суноврати у архајске лепоте и да из њих снагом своје маште извуче на француску позорницу обновљену поезију једнога Софокла” (JOSIMOVIC 1973: 147).

Уз то, додатно објашњење одабира теме проналазимо и у чињеници коју бележи Розана Зети, а то је да је Кокто погледао „невероватно досадну” поставку Софоклове трагедије у националном Француском позоришту, по тексту Пола Мериса и Огиста Вакерија, а уз музику Камија Сен-Санса (ZETTI 2018: 116–117). Додатно, Фиалхо бележи да је стандардна, крута и старомодна поставка негативно утицала на младога писца коме је нарочито сметао академски формализам, али и одабир глумаца, те је иронично приметио да је глумица која тумачи лик Антигоне толико стара да се њен силазак у Хад чинио сасвим очекиваним (FIALHO 2017: 63). Стога је одлучио да

---

<sup>623</sup> Термин „песник” овде се употребљава у ширем, античком контексту. Њиме се не означава песник-лиричар, што је очигледно јер Кокто не пише песму о Антигони, већ драму. „Песник” овде значи књижевник као творац различитих књижевних родова и врста, какав је био и сâм Кокто. Како објашњава Јосимовић, поезија је за Коктоа „посебан језик”, али „тај језик поезије није само у стиховима”. „Он се налази у прози, у говорном језику. Тај специфични језик поезије Кокто налази у театру, у сликарству, у мизици и у филму. Поезија је дух сваке уметности. [...] Она је флуид, срчаница сваког стварања” (JOSIMOVIC 1973: 71). Због тога Јосимовић и многи други теоретичари говоре о Коктоовој „поезији позоришта”, а не о драмском стваралаштву, о „графичкој поезији” уместо о сликарству или о цртежу, о „поезији романа” пре него о прози, о „кинематографској поезији” наместо филма, па чак и ауторове критичке списе називају „критичком поезијом” и сл.

понути сопствену адаптацију, која ће, поред иновативних језичко-стилских решења, садржати неklasичне елементе у погледу сцене, музике и костима. Зети додаје и то да је Кокто на питање због чега је задужио своју пријатељицу Коко Шанел да изради костиме, одговорио да није могао да замисли Едипове кћери лоше обучене (Ibid, 117). Та духовита опаска најбоље сведочи о монденском духу којим је песник желео да оплемени изворни текст, о париском шику који је настојао да пренесе кроз костиме, о шарму међуратне Француске који је уткао у скраћене реплике и фамилијаризовани језик, о авангардном укусу којим је одисао декор, а који се преносио и кроз необичан начин глуме.

Стога се, већ на основу *Антигоне* као једног од ранијих Коктоових комада, можемо сложити са некадашњим професором Филолошког факултета у Београду да француском драматургу „припада част што је подстакао многе експерименте у области ‘авангардног позоришта’” и што је „открио безграничне могућности новог израза” (JOSIMOVIĆ 1973: 152). Но, Јосимовић свој општи суд о Коктоовом позоришту закључује речима да је аутор оставио једно „свето правило” новом позоришту, а то је да његова снага није у позоришној машинерији и физичком стрип-тизу (strip-tease), „већ у откривању оних подземних токова раздрте људске свести, која – кроз интерпретацију глумаца – доживљава катарсу, или се регенерише у суперсвест немирења и побуне против непоезије живота” (Ibid). Али, морамо се запитати, је ли то случај и са Антигоном као појединачним примером? Ако је изузмемо из групе Коктоовог позоришног стваралаштва, а нарочито ако јој скинемо Шанелов костим, обришемо шминку, склонимо декор и утишамо музику, шта ће остати од модерне Антигоне? Какву ће катарзу изазвати без пратећих сценских елемената? И хоће ли је уопште бити?

Тешко је замислити да би тако авангардна сценска стилизација допринела постизању катартичног ефекта. Штавише, трагедија, подсетимо се Аристотелових речи, своју суштину остварује и само као текст „јер већ и само читање показује каква је она” (ARISTOTEL 1966: 38). Стога би се идеја да се значај Коктоове адаптације огледа у тријумфу декора над текстом, тј. у иновативном начину на који је драма постављена на сцену, могла прихватити само у оквиру драматуршких истраживања. За потребе ове дисертације, која се бави драмом као драмским текстом, а не перформансом, она је излишна. Зато нам ваља испитати да ли комад садржи модерност која се не остварује само сценским ефектима, у чему се она огледа и какав утисак оставља на читаоце.

### 7. 3. Сажимањем до трагичне брзине

Претходно смо предочили да је Кокто из надасве поетичко-естетичких разлога извршио експеримент скраћивања античког текста, а Шон Киркланд прецизира да је његова драма написана на мање од двадесет страна које би, одигране према датим упутствима, дале представу од око тридесет минута (KIRKLAND 2010: 316). Чему толика журба? Одговор је дао сâм аутор у писму Жаку Маритену, а пренео Киркланд: „За нас, смртнике, све је питање брзине”.<sup>624</sup> Амерички философ појашњава ову мисао: за Коктоа брзина није тек случајни елемент у Софокловој трагедији, „она је, на неки начин, сама трагичност, а управо је то оно што нас наводи да размишљамо о коначности човековог постојања и начину на који треба да деламо упркос томе што су људска снага и разумевање ограничени”.<sup>625</sup> Кокто, дакле, препознаје и својим интервенцијама поспешује трагичну брзину античке драме.

У том светлу читамо и ову пишчеву прибелешку коју преноси Еленор Антзенбергер: „Брзина која чуди, а која ми се приписује, налази се код Софокла. Само, наша брзина није иста као античка [...]. Оно што се у безбрижном и мирном периоду чинило кратко, делује бесконачно у савременим потресима”.<sup>626</sup> Ауторка појашњава да та појачана, „бесрамна брзина која изазива вртоглавицу” помаже да се оголи оригинална верзија трагедије, као да се скидају завоји са мумије; то јој не смета јер, према Коктоовим речима, „лепо јој стоји да буде гола”.<sup>627</sup> То би значило да писац настоји да нам раскрије суштину изворне трагедије – њено тело, да отклони све непотребне текстуалне детаље који су око њега обмотани попут завоја, и да нам га покаже у свом стварном, а не улешаном стању, иако тај приказ може изазвати nelaгоду, страх, чак и мучнину. Најзад, ти негативни афекти ипак носе извесну лепоту мада она, за разлику од античке, није нужно естетско осећање.

Ако се подсетимо да се парадокс уживања у трагичном на примеру античких трагедија решава посредством форме, која не-уметнички садржај уметнички обликује,

---

<sup>624</sup> Киркланд не наводи цитат у француском оригиналу, већ само даје сопствени превод на енглеском: “Indeed, for us mortals, as Cocteau says elsewhere, ‘everything is a question of speed’” (KIRKLAND 2010: 317).

<sup>625</sup> “Rather, speed is somehow the tragic itself, and is thus what should give us to think the finitude of the human condition, and the manner in which we are required to act despite the limits of our human power and understanding” (KIRKLAND 2010: 317).

<sup>626</sup> « La vitesse qui étonne et qu'on m'impute se trouve dans Sophocle. Mais notre vitesse n'est pas la même que celle de jadis. [...] Ce qui semble court à une période attentive et calme apparaît interminable à notre trépidation » (ANTZENBERGER 2006: 82).

<sup>627</sup> « Ce sentiment éhonté de vitesse, de celle qui donne le vertige, participe du dépouillement de la version originale, comme si l'on venait de dépouiller une momie de ses attributs. Qu'importe puisque cette 'nudité [lui] va' » (ANTZENBERGER 2006: 82).

морамо се запитати је ли то случај и у Коктоовој драми која трагичност нуди у демаскираном облику. Хоћемо ли се сложити са Пантелодимосом који вели да је упитно како скраћивање античког текста може да истакне или укаже на свежу лепоту оригинала, када такав резиме заправо умањује значај и лепоту изворног текста (PANTELODIMOS 1996: 271)?<sup>628</sup> И заиста, мада нема одвише стилских прекорачења, морамо приметити да је Софоклов текст у Коктоовом концентрованом прозном преобличавању ускраћен за песничку сликовитост, лирски тон и стиховну узвишеност какве налазимо у преводима грчке трагедије на наш језик.<sup>629</sup> Премда сматрамо да је ефекат Софоклове трагедије био у самом тексту, а не у пратећој кореографији, треба поменути и запажање Леа Ејлена да Коктоов текст представља „тек прозно скраћивање Софокла” (“merely a prose abridgement of Sophocles”), те да је изгубио оригинални поетски ефекат који је антички стиховани текст производио у садејству са плесом и музиком (AYLEN 1964: 261). Код Коктоа су избачене хорске песме рефлексивног карактера које су дочаравале античку атмосферу, а кратке реплике ликова лишене су емоционалности до те мере да наликују на телеграфске поруке чиме, неминовно, изазивају мање емпатије код реципијената.

Осим што се брзим разменама кратких реплика не оставља довољно времена да се реципијент уживи и саосећа са главном јунакињом, оваквим језичким поједностављивањем интензивирана је динамика радње. Према запажању Воласа Фоулија, у студији *Дионис у Паризу: водич кроз савремено француско позориште*, Кокто је тако успео да допре до сржи античке трагедије и открије нам њену драмску нужност скривену испод богатства језика и комплексности радње (FOWLIE 1960: 78).<sup>630</sup> У том светлу, Клод Моријак, у студији *Жан Кокто или Истинитост лаж*, примећује да Кокто намерно користи ефекат брзине како би истакао натприродно: људске одлуке и поступци дешавају се тако брзо да су сасвим лишени међусобних узрочно-последичних веза којима су повезани у стварности, те изгледају као директне последице брзе натприродне силе под чијим прекомерним дејством човек остаје готово непокретан (MAURIAC 1945: 126). Због тога су дијалози у драми кратки, те цела радња

---

<sup>628</sup> Према Пантелодимосу је за правилно разумевање и дивљење дубинском значењу трагедије потребан учени коментар и анализа (PANTELODIMOS 1996: 271).

<sup>629</sup> Софоклова *Антигона* код нас је преведена у стиху без риме (превод Коломана Раца и Николе Мајнарића, 1990), док су у Француској претежно доступни преводи у прози (нпр., превод Ж. Бускеа (J. Bousquet) и М. Ваклена (M. Vacquelin) из 1897; Libro, 2005), премда има и стихованих (превод Жана Грожана (Jean Grosjean) из 1967 ; Gallimard, 2011).

<sup>630</sup> Исти поступак Кокто је применио и у *Краљу Едипу* и у *Ромеу и Јулији*, сматра Фоули (FOWLIE 1960: 78).

жури ка крају, који је нужно трагичан, као што човек жури ка испуњењу своје судбине и, неминовно, ка смрти. Присетимо се метафоре експрес воза који жури ка крајњој станици без стајања, као што Коктоова драма жури ка завршетку (ANTZENBERGER 2006: 81), и перпознајмо Антигону као путника у том возу. Она жури да сврши са својим животом, јер добро зна да је смрт неминовна: „Знала сам да моје поступање води ка смрти. Умрећу млада, утолико боље”.<sup>631</sup>

Зато Киркланд сматра да је брзина с којом јунак жури ка смрти неодвојива од трагичности, објашњавајући да је трагичка личност увек у предодређеној журби која га претвара у инструмент судбине (KIRKLAND 2010: 320). Антигону додатно пожурује Креонт, видно нестрпљив да се изврши његово наређење. Мада исти став заузима и у Софокловом комаду, код Коктоа је посебно изражена његова нервоза, чини се да му је Антигона одвише досадила, те његове реплике добијају ироничан и делимично комичан тон. Он прекида јунакињину завршну тужбалицу речима: „Већ си то рекла. Знате, кад би увек требало толико прича и кантата да се умре, никада с њима не бисмо свршили. Хоп! Нека је брзо одведу. Нека је затворе. И нека је тамо оставе”.<sup>632</sup>

Ова нагла упадица, обојена регистром модерног говорног језика, одличан је контраст у односу на Антигону скраћену, али ипак емотивну тужбалицу. Но, она ће се наставити, те ће Креонт поново изгубити стрпљење и припретити стражарима да их то одуговлачење може скупо коштати (СОСТЕАУ 2013 : 56). Исто реагује и у грчкој верзији (SOFOKLO 1990: 188), али се наредна Антиголина реплика разликује. Античка хероина одговара: „Ао мени, ријеч та смрти је сасвим / На домаку веће!” (SOFOKLO 1990: 188), док је модерна много одсечнија: „Моја смрт неће бити дуга”.<sup>633</sup> Мада Креонту промиче смисао ових речи, модерни читаоци са проширеним хоризонтом очекивања добро знају на шта његова нећака алудира: она пркосно најављује да ће извршити самоубиство чим је буду заточили. Тако додатно убрзава трагични расплет своје судбине, а тиме и самог комада.

---

<sup>631</sup> « Je savais la mort au bout de mon acte. Je mourrai jeune ; tant mieux » (СОСТЕАУ 2013 : 34). Исту мисао има и Софоклова Антигона, само је нешто друкчије формулише: „Да ћу мријет, то знала сам – / Та како не? – па да и не прогласи ти. / А прије реда л’ умрем, држим за добит” (SOFOKLO 1990: 183).

<sup>632</sup> « Tu l’as déjà dit. Savez-vous, s’il fallait tant d’histoires et de cantates pour mourir on n’en finira jamais. Hop! Qu’on l’emporte vite. Qu’on l’enferme. Qu’on la laisse là » (СОСТЕАУ 2013 : 55).

Ово је само један пример који показује да је Коктоов Креонт, и поред значајно мањег броја реплика у односу на Софокловог, суровији и бриткији на језику. Тиме се оповргава Лижакново виђење да га је Кокто намерно представио као ограниченог и смешног краља, што је у супротности са античким ликом (LUCZAK 2013: 116).

<sup>633</sup> « Ma mort ne sera pas longue » (СОСТЕАУ 2013 : 56).

Као што Креонт пожурје Антигону, тако ће, на крају, хор пожуривати Креонта. Када схвати да је неправедно пресудио честитој девојци,<sup>634</sup> хор ће усмеравати краља да оде да је спасе. Реплике: „Пожури онда; освета богова галопира” и „Иди. Иди. Иди. Не задужуј никог другог”,<sup>635</sup> које су готово идентичне као код Софокла (SOFOKLO 1990: 190–191), појачавају драмску напетост и интензитет радње. Међутим, краљ неће успети да заустави судбински механизам који је готово све ликове довео до смрти.<sup>636</sup> Но, Креонтова казна није смрт, јер би она дошла као нека врста избављења. Напротив, он ће морати да живи са сазнањем да је крив за смрт троје невиних чланова своје најуже породице. Очајан, на крају тражи да га стражари одведу, али ни сам не зна где јер ће га свуда пратити страшна истина (COSTEAU 2013 : 64, SOFOKLO 1990: 193). Тако је божја казна, коју је најавио Тиресија, стигла Креонта на најокрутнији начин. На то га подсећа хор последњом репликом која звучи као нека врста упозорења или, радије, поуке: „Треба се прибојавати да не увредимо богове. Прекасно је, Креонте, прекасно је”.<sup>637</sup> Сличну реплику хор је изговорио чим је угледао мртвог Хемона: „Одвише је касно”,<sup>638</sup> чиме је у неколико наврата истакнута екстремна трагичка брзина с којом је радња пројурела, а коју нико није могао зауставити.

„Трагичка брзина” илустрација је закона нужности, а то је, у ствари, механизам фаталности који ради брзо, непогрешиво и без престанка, присутан још код старогрчких трагичара. Том старом трагичком принципу хор у *Антигони* даје модерни назив – „божанска машина”,<sup>639</sup> док ће, као што је претходно објашњено, исти антички принцип фаталности у Коктоовој драми из 1934. бити преименован у „паклену машину”. Њега, у Антигонином случају, условљавају три међусобно зависна фактора:

---

<sup>634</sup> Код Софокла су и Хемон и Антигона означени као Креонтова деца, што појачава утисак да је његова пресуда Антигони страшна и неправедна. Трагичној атмосфери доприноси Еуридика која је Креонта назвала „убојцом дјете си” и због тога га проклела (SOFOKLO 1990: 193). Поменути детаљи изостају код Коктоа.

<sup>635</sup> « Mais dépêche-toi donc ; la vengeance des dieux galope » ; « Va. Va. Va. N'en charge personne » (COSTEAU 2013 : 60).

<sup>636</sup> Коктоова „контракција” се, као и оригинална трагедија, окончава са чак три смрти: Антигона се обесила у својој подземној тамници, Хемон се због ње убио, а за њима и Еуридика. Код Софокла је Хемон, пре него што ће се њиме убити, мач најпре потегао на Креонта, али је овај побегао. Како је гласник пренео, није му упутио ни реч, само га је ошинуо очима при чему му се презир видео на лицу (SOFOKLO 1990: 192). Коктоов Хемон чини исту ствар, али пре тога плује оца (COSTEAU 2013 : 62), што посебно наглашава његову огорченост и истиче одлуку да га се одриче.

<sup>637</sup> « Il faut craindre d'injurier les dieux. Trop tard, Créon, trop tard » (COSTEAU 2013 : 64).

<sup>638</sup> « Il est bien tard » (COSTEAU 2013 : 63).

<sup>639</sup> Ваља рећи да хор вољу богова одређује као „божанску машину” питајући Креонта, пре него што се сазнало ко је починилац, да Полиник није можда покопан божјом интервенцијом: „Господару, питам се да то није била божанска машина”. / « Prince, je me demande si ce n'est pas une machine des dieux » (COSTEAU 2013 : 30).

Мада јој је дао модерну формулацију, Кокто је основу ове идеје преузео од Софокла: „ЗБОР: Јест, давно, господару, разум пути ме, / Да л' од бога ти некуд није дјело то” (SOFOKLO 1990: 180).

породично проклетство, osveta богова и јунакињина нарав. То, као и код Софокла, предочава хор:

„Срећни су они који су невини. Фаталност се надвила на ову породицу. Видим како се у кући Лабдацида нове несреће само гомилају на старе. Један бог неуморно их јури. Јупитеру, ти никада не спаваш. Вечно млад, живиш на Олимпу. Али људска врста не може да ужива у непо ремећеном миру. Не може избећи ниједну катастрофу. Јер, бог који нас води ка страдању, мења места добра и зла”.<sup>640</sup>

Овде је јасно сугерисано да је Антиголина трагична кривица наследна, а приметна је и Рикерова идеја о „злом богу” (RIKER 1984) који се окомио на породицу Лабдацида. Јунакиња у обе драмске верзије мита добро зна да је њено страдање подразумевани део породичног наслеђа, што истиче већ у првој реплици: „Исмена, сестро, знаш ли бар за једно зло које смо наследиле због Едипа, а којег нас је Јупитер<sup>641</sup> поштедео?”.<sup>642</sup> Антигона је, дакле, од почетка означена као Едипова наследница, као она која ће испаштати због његовог греха. Дакле, иако Антигона страда сопственим избором, остајући доследна божанским законима и остварујући своју породичну дужност, њена одлука није производ апсолутно слободне воље.<sup>643</sup> На то је изнова подсећа хор:

„ХОР: Сама си крива. Ти си нарушила правду. Још увек плаћаш због Едипа.

АНТИГОНА: Ја сам рођена из инцеста. Ето због чега умирем”.<sup>644</sup>

---

<sup>640</sup> « Heureux les innocents. La fatalité s’est mise sur cette famille. Dans la maison des Labdacides, je vois des malheurs neufs qui s’entassent sur les vieux. Un dieu leur donne la chasse sans relâche. Jupiter, tu ne dors jamais. Éternellement jeune, tu habites l’Olympe. Mais la race des hommes ne peut jouir d’une paix sans mélange. Elle n’évite aucun désastre. Car un dieu nous conduit à notre perte, il change de place le bien et le mal » (СОСТЕАУ 2013 : 47).

Ова реплика хора изведена је из целине друге стајаће песме у оригиналној трагедији (две строфе, две антистрофе), на преласку трећег у четврти чин, након што се Антигона открије као починилац пред Креонтом и не прихвата Исменин покушај да преузме део кривице (SOFOKLO 1990: 184–185); нећемо је наводити због дужине.

<sup>641</sup> Треба напоменути да се код Француза обавезно користе латински називи за грчке богове. Стога, доследан језичкој традицији, Кокто грчког врховног бога Зевса назива именом његовог парњака из римске митологије. С тим у вези, читамо ову пишчеву прибелешку у фусноти: „Позивам се на Ла Фонтена, Мораса, како бих Зевса заменио Јупитером. Јупитер се боље изговара на нашем језику” / « Je m’appuie sur La Fontaine, Maurras, pour remplacer Zeus par Jupiter. Jupiter se prononce mieux dans notre langue » (СОСТЕАУ 2013 : 15).

Именима из римске митологије названи су и други грчки богови, па је тако Хад код Коктоа Плутон, док је Афродита Венера (СОСТЕАУ 2013 : 53), а Дионис Бахус (СОСТЕАУ 2013 : 57).

<sup>642</sup> « Ismène, ma sœur, connais-tu un seul fléau de l’héritage d’Œdipe que Jupiter nous épargne ? » (СОСТЕАУ 2013 : 15). У оригиналу: „Исмена душо, сестрице ми рођена, / Зар знадеш за зло које, што рад Едипа, / Од Зеуса у животу још не снаје нас?” (SOFOKLO 1990: 177).

<sup>643</sup> Иако Антигона дела под окриљем породичних и религиозних начела, кулминација њеног слободног поступања лежи у чињеници да је извршила самоубиство чим је заточена, не чекајући да умре од глади или се угуши.

<sup>644</sup> « LE CŒUR : C’est ta faute. Tu as violenté la justice. Tu payes encore pour Œdipe.

Док антички хор много експресивније изражава исту мисао,<sup>645</sup> она је код Коктоа сведена на три просте реченице, док је из дуге и патетичне жалбе античке Антигоне извучен само кратки, а тиме и ефектнији закључак. И мада је Деметриос Пантелодимос у праву када износи став да је Кокто осиромашео естетску лепоту оригиналног текста, ваља уочити да је писац, обликујући га једноставним дискурсом, оснажио његово филозофско значење. Реченице које изговарају ликови су сведене, а опет значењски садржајне, готово попут максима. Стога поменута размена реплика између Антигоне и хора код Коктоа личи на изношење правних аргумената пред судом.

Такође, и Антигонин темперамент има херидитарни карактер. Пркос и прекомерност наслеђени су од Едипа, што хор на још једном месту наглашава: „У тој непопустљивој природи препознајемо Едипову кћер. Она се супротставља несрећи”.<sup>646</sup> Но, не треба заборавити да је Исмена кћер истог оца, а да је хор одмах посумњао да је Антигона та која је починила злочин: „Антигона! Антигона! Јеси ли се оглушила о наредбу? Јеси ли толико луда да због тога страдаш!”<sup>647</sup> док је код Софокла препознаје као кривца тек након што види да је стражари доводе (SOFOKLO 1990: 182). Тако је Кокто сажимањем друге антистрофе прве стајаће песме и прве наредне реплике хора укинуо ефекат изненађења журећи да Антигону обележи као кривца, као ону која испуњава своју судбину.

Пркосна и горда Антигона се, дакле, у великој мери разликује од послушне, страшљиве и неодлучне Исмене која је одбила њен предлог да заједно сахране Полиника (COSTEAU 2013: 16–17, SOFOKLO 1990: 178), премда ће касније тражити од Креонта да и њу казни.<sup>648</sup> Антигона одбија Исменину жртву речима: „Ти си

---

ANTIGONE : Je suis une fille de l'inceste. Voilà pourquoi je meurs » (COSTEAU 2013 : 54).

<sup>645</sup> „ЗБОР: Ти у смјелости попе се крајњој / Високо правди до високог прага, / Ал' грозно се ето, ој дијете, спотаче. / А муку некакву очинску мучиш. / АНТИГОНА: Ти дирну у најболније срца мога ране, / У тугу тешку очеву, у васколик удес / Племена нашега, / Славних Лабдаковића. / Ао невољо / Брака мајчина! / Загрљају, сина кад рођеног, / Оца мог, јадна мати / Ох загрли и мене јадну породи! / А к њима идем проклета /И неудата боравит. / Ао, брате мој, / Сам сватове ти ено црне дочека / И мртав живу уби ме!” (SOFOKLO 1990: 188).

Можда се у овом примеру компаративног читања Софокла и Коктоа најбоље огледа у којој су мери различити ефекти које комади остварују.

<sup>646</sup> « À ce naturel inflexible on reconnaît la fille d'Édipe. Elle tient tête au malheur » (COSTEAU 2013 : 34). Код Софокла: „Од оца дивљега дивља ти се каже ћуд / У дјевојке. Попуштат не зна невољи” (SOFOKLO 1990: 183).

<sup>647</sup> « Antigone ! Antigone ! Aurais-tu désobéi ? Aurais-tu été assez folle pour te perdre ! » (COSTEAU 2013 : 31).

<sup>648</sup> Најпре Антигона одбија Исменину жртву јер је понуђена прекасно, када је већ сама сахранила Полиника (COSTEAU 2013: 37, SOFOKLO 1990: 184), а не прихвата је ни Креонт јер, како каже, Исмена није дирала леш (COSTEAU 2013: 52, SOFOKLO 1990: 187). Она нема никакве кривице, па стога остаје без казне. Премда, Исменина кривица може се препознати у томе што није помогла сестри када јој је била најпотребнија, нити је сахранила брата, те је чак двапут прекршила кодекс



изабрала да живиш, ја да умрем”.<sup>649</sup> Тако наглашена опозитност међу сестрама неопходна је како би се Антигона издвојила као усамљени херој. Како каже: „Ништа. Ништа. Ништа и нико. Ходам ка казни сасвим сама, нико ме не жали, без мужа, без пријатеља, без охрабрења. Више нећу видети дана. Више нећу видети његово златно око. Више нећу видети сунца.”<sup>650</sup>

Мада се и Софоклова Антигона опрашта од живота готово истим речима,<sup>651</sup> значење кратке модерне тужбалице нарочито је истакнуто почетним понављањем: „Ништа. Ништа. Ништа и нико”, које не постоји у оригиналу. Тиме је наглашена луцидност с којом модерна јунакиња одлази у смрт, истакнута је њена свест да је потпуно сама, одбачена, прогнана јер је, као што вели Симон Фрес, „потребно да Антигона оде до краја своје самоће”<sup>652</sup> како би искорачила из свог људског положаја и закорачила у сфере херојског. У прекомерној самоуверености јунакиње и чину побуне којим она, према Хајдегеровим речима, превазилази оквире наметнутог бивствовања, те улази у борбу за само биће и његово разоткривање,<sup>653</sup> лежи Антигонова величина која остаје несхватљива Исмени. Због тога јој Антигона у уводној расправи поручује: „Остави ме саму да урадим шта морам. Ако не успем, умрећу славно”.<sup>654</sup> У основ јунакињиног поступања овде је уткан и мотив стицања личне славе, премда он у наставку модерне верзије није често истицан као у античкој.

Попут Исмене, и други суграђани ће касније показати чуђење и неразумевање према Антигони. Окупљени у хору, говоре јој: „Умрећеш, дакле, а да ниси ни болесна, ни повређена. Слободна, невина, жива, славна, сама међу мртвима, ући ћеш код

---

породичне дужности. Њена казна је да живи с тим сазнањем посрамљена; због тога је одбијена њена молба да умре са Антигоном која јој се чак подсмева јер је Креонтов послушни слуга (СОСТEAU 2013 : 38).

<sup>649</sup> « Tu as choisi de vivre, moi d'être morte » (СОСТEAU 2013 : 38). Идентичну реплику налазимо код Софокла: „Ти живот себи одабра, ја себи смрт” (SOFOKLO 1990: 184).

<sup>650</sup> « Rien. Rien. Rien et personne. Je marche au supplice toute seule, sans qu'on me plaigne, sans mari, sans ami, sans encouragements. Je ne verrai plus le jour. Je ne verrai plus son œil d'or. Je ne verrai plus le soleil ! » (СОСТEAU 2013 : 55).

<sup>651</sup> „Без суза, пријатеља ме / И без сватовца јадну гле / Сад путем воде готовим! / Више ми није јадници суђено / Сунца зјену гледат свету. / Удес мој неоплакан / Ни један драги не жали” (SOFOKLO 1990: 188).

<sup>652</sup> « Il faut qu'Antigone aille jusqu'au fond de sa solitude » (FRAISSE 1974 : 149).

<sup>653</sup> Хајдегер своју философску мисао развија под окриљем онтологије испитујући човекову потребу за смислом сопственог постојања и дефинисањем суштине свога сопства. У делу *Увод у метафизику* (*Einführung in die Metaphysik*, 1953), на примеру прве стајаће песме из Софоклове *Антигоне*, познатије као „Ода човеку” (стихови 332–375), немачки философ објашњава човеково постојање као борбу против наметнуте позиције неаутентичног постојања, ради разоткривања *бића* – праве, аутентичне суштине човекове (HAJDEGER 1976: 158–181). Кокто, пак, избацује највећи део поменути хорске песме (СОСТEAU 2013 : 31).

<sup>654</sup> « Laisse-moi seule avec mon projet. S'il échoue, je mourrai glorieusement » (СОСТEAU 2013 : 19).

Плутона”.<sup>655</sup> Хор истиче Антигонине особине због којих иступа из заједнице као несхваћени појединац, те одлуком да се оглуши о државне законе постаје „носилац индивидуализма” (DIVINJO 1978: 323–324), *hamartion*, *adion* – кривац, преступник, безаконик који промишљено изабрао да почини прекршај (VERNAN, VIDAL-NAKE 1993: 42). На тај начин искрсава „трагика неразрешиве противуречности”, према Рикеровој одредници. Она није у класичном сукобу божанског и људског, већ се појављује онда када град више није место помирења које разуме и велича Антигонин херојски чин, него реагује као „затворени град који одбацује Антигону уз пркошење и призивање закона неспојивих са његовом историјском егзистенцијом” (RIKER 1984: 337).

У обе верзије, хор на последњу Антигонино реплику, у којој призива суграђане и тебанске главаре да посведоче колико пати и какви је људи кажњавају, одговара подсећањем на судбину Данаје, која је такође закопана жива.<sup>656</sup> У Коктоовој верзији, због краткоће реплика, хор говори строго и одсечно, те његово подсећање више има тон прекора (COSTEAU 2013 : 57). Оно не доноси нимало утехе, као што је то случај код Софокла где хор помиње Данајину судбину како би Антигони показао да је „моћ судбе страховита” и да јој се нико не може отети без обзира на порекло и наклоњеност богова (SOFOKLO 1990: 189), те да се ни Антигона није могла изборити против онога што јој је записано. С друге стране, модерни хор не даје овакву поуку, па стичемо утисак да му ова епизода служи како би Антигони показао да њена казна није тако страшна као што је она доживљава, да је било много страшнијих и неправичнијих страдања. На тај начин не само да је унижена величина њене жртве, већ је показана и индиферентност сведока: док се сирота Антигона опрашта од Тебанаца, они као да више жале за Данајом. Стога, начин на који је Коктоов хор у тој реплици ословио Антигону – „кћери” (« ma fille »), одговара тону строгог оца који прекорева непослушно дете, док у узвику Софокловог хора – „ох дијете, дијете”, препознајемо тон дубоко забринутог родитеља који жали за својом несрећном кћерком.

---

<sup>655</sup> « Tu mourras donc sans être malade, sans blessure. Libre, vierge, vivante, célèbre, seule entre les mortels, tu entreras chez Pluton » (COSTEAU 2013 : 53). Код Софокла: „Па славна и похвалу собом носећ / У мртвачку ево полазиш раку, / Нит болест погубна ошину тебе, / Нит мазду одмазди мача оштрице, / Већ својом ћеш вољом у Хад ми жива / Од смртнијех доиста једина саћи” (SOFOKLO 1990: 187).

<sup>656</sup> Према миту, Данаја је била кћи аргивског краља Акрисија и Еуридике. Због пророчанства које је Акрисију рекло да ће га син његове кћери јединице убити, он ју је с дадиљом заточио у подземну одају од бронзе, али је Зевс, кроз отвор на крову, у виду златне кише оплодио Данају. Тако је рођен Персеј, читамо у *Речнику грчке и римске митологије* (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 102).

На тај начин се продубљује питање кривице: мада је хор експлицитно био предочио да Антигона „плаћа због Едипа”, због божанске казне и фаталности која се сручила на њену породицу, он је друкчијег мишљења у последњим сценама у којима се хероина опрашта са вољеном Тебом, жалећи што одлази у прерану смрт. Након што Антигона своје страдање упореди са херојском смрти Танталове кћерке, хор је подсећа да је она ипак само обична, „сирота” смртница, те да се у великој мери разликује од богиње Ниобе, мимо сличности у начину на који умире (СОСТEAU 2013 : 54).<sup>657</sup> Антигона ову примедбу доживљава као подсмевање: „Ругајте ми се, прави је тренутак; хајде, саветујем вам да то учините. Нису чак сачекали ни да умрем!”.<sup>658</sup> То је кулминација неразумевања од стране суграђана која је потврђена и нешто каснијом, код Коктоа одлучно кратком репликом: „Култ мртвих је леп, али није лепо не слушати господаре. Гинеш због твог поноса”.<sup>659</sup>

Овде хор очито мења страну и показује да не разуме Антигонину одлуку. Такође, не треба заборавити да је хор претходно подржао Креонта када је наредио да се Полиник не сме сахранити: „Браво, Креонте. Ти си слободан, ти заповедаш и мртвима и нама”.<sup>660</sup> Узвиком „браво” потврђена је потпуна сагласност са наредбом, а посебно је интересантан избор придева „слободан” јер може указати да Креонт забрану прописује по слободној вољи, а не по државним законима како је то хор предочио код Софокла. Штавише, код Коктоа се закони уопште не помињу, али хор свеједно беспоговорно слуша краља-тиранина,<sup>661</sup> премда касније ипак показује да жали за тебанском принцезом. Када је видео како Хемон<sup>662</sup> покушава да спаси вољену девојку, хор велича

---

<sup>657</sup> У оригиналу (в. SOFOKLO 1990: 187).

<sup>658</sup> « Moquez-vous de moi ; c'est bien le moment ; je vous le conseille. Ils n'attendent même pas que je disparaisse ! » (СОСТEAU 2013 : 54). Слична примедба је присутна и код Софокла (SOFOKLO 1990: 187).

<sup>659</sup> « Le culte des morts est beau, mais il n'est pas beau de désobéir à nos maîtres. C'est ton orgueil qui t'a perdue » (СОСТEAU 2013 : 55).

У Софокловој трагедији: „Бит побожну нека света је дужност / Ал' онога власт, тко за власт ти мари, / Прекршити никако слободно није. /А тебе суд твоје уништи воље” (SOFOKLO 1990: 188).

<sup>660</sup> « Bravo, Créon. Tu es libre, tu disposes des morts et de nous » (СОСТEAU 2013: 28).

Кокто је прерадио следеће Софоклове стихове: „То теби мили с' сине ој Менекејев, / С душманом и са пријатељем града тог / Урадит. Ти се дашто сваким законом / За мртве служиш смијеш ко за живе нас” (SOFOKLO 1990: 180).

<sup>661</sup> На једном месту хор поново потврђује Креонтово резонавање уз извесно дивљење: „Ако ми старост не мути сасвим разум, чини ми се, о, краљу, да говориш са изванредном мудрошћу”, што би значило да су грађани Тебе сагласни са краљем да Антигону треба осудити. / « Si la vieillesse ne me trouble pas complètement le cerveau, il me semble, ô roi, que tu t'exprimes avec une sagesse exquise » (СОСТEAU 2013 : 48). Истог је мишљења и антички хор (SOFOKLO 1990: 185).

<sup>662</sup> « Ce n'est pas l'opinion des rues » (СОСТEAU 2013 : 49). У оригиналу: „Ал' народ, сав град Теба тако не мисли” (SOFOKLO 1990 : 186).

Хемон, који се противи Креонтовој одлуци износећи притом „мишљење улице”. Упадљиво је то што хор у оба случаја позива на компромис, те саветује и оца и сина да саслушају оног другог. Ипак,

снагу љубави, а онда изјављује: „Чак и ја, у овом тренутку, издајем свог владара и плачем јер видим Антигону како хода ка свом гробу”.<sup>663</sup>

Комплексност човековог положаја и његову растрзаност између божанских и земаљских закона Софоклов хор резимира у чувеној „Оди човеку”. Прва стајаћа песма је код Коктоа сажета у једну реплику хора, а потом је прецизиран парадокс у коме се наша Антигона: „Човек је честит ако поштује законе неба и земље, а престаје да буде чим их више не поштује”.<sup>664</sup> Да ли то значи да је честита Антигона престала бити честита онда када се оглушила о Креонтову наредбу? А, опет, како би могла честито служити боговима да није? Тако остаје нејасно да ли је Антигоново поступање било исправно, односно, због чега је богови кажњавају ако је прекршила закон земље да би испунила онај небески. У недоумици је и сама јунакиња: „Шта сам учинила боговима? Напуштају ме. Ако су на страни мојих целата, то ћу сазнати сутра и покајаћу се због свог поступка; али, ако нису – ах! нека им нанесу исте овакве муке”.<sup>665</sup> Истовремено, зар и Креонт, као чувар земаљских закона, не поступа исправно?

Оваква промишљања доводе нас до закључка да Коктоова драма остаје у истом „парадоксу трагичног” који је одредио Хегел:<sup>666</sup> сукоб између Антигоне и Креонта је сукоб религије и државе, божанских и земаљских закона који се, у античком друштву, једнако морају поштовати, а парадокс настаје онда када поштовање једног закона

---

модерни хор је нешто апсурднији у својој медијацији јер вели: „О, краљу, ако је у праву, послушај га. Ако није, нека он тебе слуша. Ствар је, и с једне и с друге стране, у одличним рукама” / « Ô roi, s'il a raison, écoute-le. S'il a tort, qu'il t'écoute. Le procès est, de part et d'autre, en excellentes mains » (СОСТЕАУ 2013 : 49). Софоклов хор вели: „Ти, краљу, каже л' згодно што, дај слушај га, / (Хемону) / Ти опет оца! Добро оба рекосте” (СОФОКЛО 1990 : 186) чиме самостално пресуђује да је правда на обе стране.

<sup>663</sup> « Moi-même, en cet instants, infidèle à mon prince, je pleure parce que je vois Antigone marcher vers son tombeau » (СОСТЕАУ 2013 : 53). Код Софокла: „А сада се ја над законе и сам / Већ заносим, ово кад гледам, и више / Не могу да уставим потоке суза, / Кад видим Антигону ево, гдје ступа / У одају, гдје нам је починут свима” (СОФОКЛО 1990 : 187).

<sup>664</sup> « Il est un brave homme s'il écoute les lois du ciel et de la terre, mais il cesse de l'être s'il ne les écoute plus » (СОСТЕАУ 2013 : 31).

Исту крилатицу хор износи и код Софокла, рекавши да ваљан човек треба да „закон штуче дома свог и свету правду божју” (СОФОКЛО 1990: 181).

<sup>665</sup> « Qu'est-ce que j'ai donc fait aux dieux ? Ils m'abandonnent. S'ils approuvent mes bourreaux, je le saurai demain et je regretterai mon acte ; mais s'ils les désapprouvent – ah ! qu'ils leur infligent mes tortures » (СОСТЕАУ 2013 : 56).

У Софокловој трагедији: „Где идем. Какав закон божји показих? / Па чему да с' ја несретна на богове / Још осврћем, ког у помоћ да зазивам, / Ко безбожност кад побожност ми коре сад? / Ал' ако се овако мили бозима, / Кад умрем, знат ћу, гријехом да с' огријеших / ја; / Но ако ти ту гријеше, не претпјели / Зла више, нп што мени раде кривично” (СОФОКЛО 1990: 188).

<sup>666</sup> Хегел се питањем Антигонове трагичне кривице и проблемом трагичног сукоба у тој драми бавио у *Основним цртама филозофије права* и у *Предавањима о естетици*, док је у вишетомној *Естетици* пробао да одгонетне суштину трагедије и трагичног. Индикативна је чињеница да се, у *Основним цртама филозофије права*, чувени немачки мислилац залаже за одвајање државе од друштва и одвајање државе од религије, преиспитујући истинске домете тог наслеђа Француске буржоаске револуције.

ономогућава поштовање оног другог+. Као што је приметио Албер Ками, у тексту „О будућности трагедије”, „Антигона има право, али Креонт нема криво” (КАМИ 1984: 268). Обоје, дакле, поступају исправно, а кажњени су не због тога што су остали доследни једној врсти закона, већ због тога што су прекршили ону другу.<sup>667</sup> На тај начин упоредна анализа структуре и садржаја показује да, и поред скраћивања, модерна *Антигона* не одступа од Софоклове сижејне схеме, нити, пак, од њене идејне основе. Штавише, скраћивања су само поспешила брзину развоја драмске радње, те је раније дошла до истог трагичног краја. То даље имплицира да је Дибур Коктоову драму с правом одредио као „скраћену трагедију” (« *tragédie abrégée* ») која представља прву драму ауторовог стваралаштва вођену законом нужности (DUBOURG 1954: 225), а која би, последично, требало да доведе до истог катартичног ефекта какав производи Софоклова трагедија. Да ли је у томе успела?

#### 7. 4. Катарза као трагични немир

Трагички „експрес воз” у Коктоовој *Антигони* стигао је до последње станице, оставивши за собом дим који се постепено слеже, заједно са утисцима рецепијената. Брзина са којом је радња стигла до краја, сведеност и, неретко, штурост реплика, нису оставиле довољно простора за уживљавање. Све се догодило толико брзо да готово нисмо ни стигли да на то реагујемо и о свему промислимо. Како смо остали ускраћени за дугу аргументацију и реплике пуне емоционалног набоја какве смо имали у античкој трагедији, како је свечаност стила готово избрисана, а античка атмосфера тек скицирана, како је психологија ликова недовољно развијена, те се неке њихове реакције и речи чине нелогичним, док је улога хора сведена и ограничена на тек повремене коментаре, чини се да је Кокто изоставио елементе који су при читању Софокловог комада изазивали трагичка осећања и преко њих доводили до катарзе.

Можда због тога што је остала недоречена, те психилошки недовољно развијена као личност, Коктоова Антигона, модерног изражавања, а старомодног поступања, не успева да изазове емпатију рецепијената. Иако главна јунакиња спада у „људе сличне нама”, те се антички концепти дужности и религиозности због којих се жртвује,

---

<sup>667</sup> Ипак, Милош Ђурић, у „Регистру имена са објашњењима и напоменама” након свог превда Аристотелове *Поетике*, бележи да хор на крају Софоклове драме увиђа да Антигона „није лудо радила, него Креонт, јер тријумфује њено начело а не Креонтово, те изриче опомену да не ваља врејати неписане, небеске законе” (ЂУРИЋ 1966: 46). И доиста, стиче се утисак да је правда на Антигоној страни, али не сме се заборавити да хор у последњој строфи поручује и „буд’ разборит!”, што упућује на то да треба поштовати и писане, државне законе.

непосредно након Првог светског рата, могу читати у контексту идеала нације и државе због којих су људи страдали, Антигонине кратке, директне и огољене реплике не успевају да пробуде осећај дубоког сажаљења. Њено резоновање и поступање, лишено емоција, наликује на потезе аутомата који, управљан „божанском машином”, извршава задатак за који је програмиран и готово непромишљено жури да умре.

Међутим, управо тако истакнута „трагичка брзина” с којом се фаталност сручила на Антигону, изазива осећај безнађа јер увиђамо да смо и ми сами под њеним утицајем и да га ни на који начин не можемо умањити или спречити. Отуд се јавља страх „да нам се такво што може догодити”, баш као што је предвидео Аристотел, премда је и његово дејство умањено због недовољне емоционално-психолошке продубљености комада. Такође, не треба заборавити да се западноевропски човек, након ужаса и страдања у Великом рату, препушта осећању равнодушности које умањује, ако не и елиминише, традиционално осећање егзистенцијалног страха од сила судбине. Ратни вихор однео је наду у срећан живот и сличне илузије, те је човек почео прихватати трагичну позицију на какву Коктоов комад указује.<sup>668</sup> Софоклова *Антигона*, изнова сагледана у датом друштвено-историјском контексту и огољена до сржи, прерађена је тако да у новом облику потврди да „паклена машина” ради још од антике и да јој нико не може умаћи, те да је само питање тренутка када ће се устремити на некога од нас. Стога модерно трагичко осећање, ослабљено у дистопијској атмосфери поратне Француске, личи на стрепњу, зебњу или „немир” (“uneasiness”), како га Фиалзо одређује (FIALHO 2017: 69).

Због свега наведеног, катартички ефекат Коктоовог трагичког „сажетка” није јасно уочљив, већ остаје у измаглици.<sup>669</sup> Ако га потражимо пратећи трагове античке катарзе, најпре ћемо приметити да је, како нема идентификације са јунакињом, умањена емоционално-психолошка реакција реципијента. Истовремено, с обзиром на то да су кључни елементи структуре остали непромењени, структуралистичка интерпретација катарзе могла би бити применљива у мери у којој се тиче садејства форме и садржаја. Такође, Коктоова верзија, која нуди врло сведену стилизацију текста

---

<sup>668</sup> Арно сматра да је, приликом сценских извођења, управо због једне тако дубоке резигнираности, Кокто намерно изговарао реплике хора монотоним гласом, гледајући у Антигону као у сопствени одраз у огледалу (ARNAUD 2016: 384\*).

<sup>669</sup> Међутим, Стефани Урдишен сматра да је Антиголина смрт катартична: јунакиња, која је у Коктоовој драми најбоље дефинисана кроз оксиморонски опис хора као „слободна, невина, жива”, преко своје жртве постаје симбол непослушности у комаду који преиспитује положај жене у друштву (URDICIAN 2017 : 47–48). Ови наводи чине се недовољно аргументованим, те би се могло рећи да се критичарка приближава назорима феминистичке критике која инсистира на томе да Антигону по сваку цену представи као боркињу за женска права и равноправност у „мушком” свету.

чиме спречава уживљавање, оснажује естетску дистанцу, при чему је, у стилски огољеном тексту, естетицистичка функција катарзе умањена у корист когнитивне. Уз то, иако су идеје концентроване и додатно упадљиве због једноставности реплика, оне немају наглашену етичко-дидактичку вредност. Зато Коктоова *Антигона*, за разлику од Софоклове, своју публику не доводи ни до какве васпитно-моралне поуке. То нас најзад доводи до закључка да је код Коктоа катартички ефекат, ако је уопште и присутан, ревидиран, скраћен и ограничен, као и сâм драмски текст у односу на оригинал.

Међутим, допринос Коктоове *Антигоне* развоју француског позоришта прве половине 20. века не сме да остане у сенци. Џејмс Вилијамс, у студији *Кокто*, бележи да, без обзира на ограничавајуће заслуге Коктоовог повратка у антику, он ипак представља историјску прекретницу на париској позоришној сцени датог периода (WILLIAMS 2008: 88–89). Модерни француски театар ће, после *Антигоне*, своју пажњу постепено изнова усмерити на класичну драму, и то кроз потоња дела Коктоа, Жида, Жиродуа, Ануја и Сартра, притом се радикално модернизујући у самом том процесу, закључује аутор (Ibid). Истог је мишљења и Симон Фрес која бележи да је историјска улога Коктоове *Антигоне* данас неоспорна: то је револуционарна драма која је инспирисала бројне драмске реактуализације митова које ће се појавити неколико година касније (FRAISSE 1966: 275). Стога критичарка вели да је са *Антигоном* „мода покренута”.<sup>670</sup>

Поврх тога, мада не изазива античка осећања сажаљења и страха, а, онда, последично, не врши традиционално „прочишћавање таквих афеката”, Коктоова *Антигона* ипак узнемирава бриткошћу језика и суровошћу с којом слика човеков положај. У томе се огледа значај Коктоових интервенција у Софокловом тексту које, уопште узев, нису само „козметичке”. Модерни писац, дакле, одбацује све оно што би успорило трагичку брзину радње како би до крајњих граница довео механизам фаталности и нагласио трагичност човекове судбине. Његова *Антигона* стога изазива осећање неспокоја, а управо ће на тој основи Жан Ануј двадесетак година касније изградити сопствену верзију овог мита.

---

<sup>670</sup> « La mode est lancée » (FRAISSE 1966: 275).

## 7. 5. Анујева *Антигона*

Жан Ануј објављује *Антигону* у јеку Другог светског рата, 1942. године, а она први пут бива изведена у окупираном Паризу две године касније, тачније, 4. фебруара 1944. године у позоришту *Атеље*, у режији Диленовог следбеника Андреа Барсака (André Barsacq).<sup>671</sup> Жанив Герен, у раду „О политичком читању *Антигоне* Жана Ануја” (« Pour une lecture politique de l’*Antigone* de Jean Anouilh »), пише да је такав редитељски спој класицизма и модерности створио драму на раскршћу чији успех не застарева (GUÉRIN 2010: 101).<sup>672</sup> Француски филозоф и писац, Габријел Марсел (Gabriel Marcel), у критичким чланцима посвећеним тадашњој француској драмској уметности који су окупљени у књизи *Време позоришта: од Жиродуа до Жан-Пол Сартра* (*L’Heure théâtrale : de Giraudoux à Jean-Paul Sartre*), преноси своје утиске након премијере и прве репризе: представа је изведена пред препуном салом, имала је огроман успех и сви гледаоци били су фасцинирани драмом коју су изводили глумци у модерним костимима, премда је аутор задржао основну тему старогрчке трагедије (MARCEL 1959 : 99).<sup>673</sup> Марсел додаје да је то, без обзира на то да ли нам се допада или не, „једно од најснажнијих и најзначајнијих дела савременог позоришта”.<sup>674</sup> Међутим, мада има и других аутора који *Антигону* називају Анујевим ремек-делом, треба поменути да има и оних који су је сматрали промашајем.

Негативне критике могу се сажети у две главне примедбе: 1) говорни језички регистар и анахронизми које Ануј употребљава умањују узвишеност трагичког тона;<sup>675</sup>

---

<sup>671</sup> Улогу Антигоне тумачила је позната глумица Монел Валентен (Monelle Valentin), иначе Анујева супруга, како читамо у студији Џона Харвија (John Harvey) *Ануј: студија позоришта* (Anouilh : a study in theatrics, 1964) (HARVEY 1964: viii).

Ленард Пронко (Leonard Pronko), у књизи *Свет Жана Ануја* (*The World of Jean Anouilh*, 1961), вели да је и сам Ануј имао изражени глумачки таленат што су тврдили сви они који су имали среће да га чују како чита своје драме. Пронко преноси да је француска књижевница, Луиз де Вилморен (Louise de Vilmorin), изјавила да је Жан Ануј најизванреднији глумац којег је она познавала. Аутор додаје и то да су Ануј и Валентен део глумачког талента пренели на своју кћер Катрин (Catherine Anouilh), која је до те, 1961. године, већ играла у неколико позоришних представа (PRONKO 1961: xviii).

<sup>672</sup> Ово није Анујева једина драмска реактуализација грчког мита. Претходила јој је *Еуридика* 1941. године, а 1946. уследила је *Медеја*. Анализу ове три драме даје Пронко, у студији *Свет Жана Ануја*, у поглављу „Употреба мита” (“The Use of Myth”), в. (PRONKO 1961: 195–210). Подсетимо, седамдесетих и осамдесетих година, Ануј ће се вратити миту у комадима *Био си тако драг док си био мали* (1972) и *Едип или Хроми краљ* (1986).

<sup>673</sup> У Харвијевој студији пише да је *Антигона* у дупке пуном Атељеу доживела 645 узастопних извођења, нека чак и без струје (HARVEY 1964: viii).

<sup>674</sup> « Qu’on l’aime ou non, on ne peut pas ne pas reconnaître que c’est une des œuvres les plus fortes et les plus significatives du théâtre contemporain » (MARCEL 1959 : 102).

<sup>675</sup> У тексту срећемо анахронизме попут хлеба и маслаца, кафе, цигарета, дугих панталона, брзих аутомобила, ноћних барова, итд. Алба Дела Фација Амоја (Alba Della Fazia Amoia), анализирајући *Антигону* у студији *Жан Ануј* (*Jean Anouilh*, 1969), пише да анахронизми у Анујевој драми помажу да се нагласе одређене истине које се временом не мењају (AMOIA 1969: 106).



2) због модернизације идеја и промене јунакињине мотивације изгубљена је изворна трагичност Софоклове трагедије.<sup>676</sup> Ово су главни разлози због којих већина критичара, а са њима и Ендру Ханвик, закључује да је Ануј подбацио јер је комад одредио као трагедију, а он заправо не садржи ништа трагично (HUNWICK 1996: 293). Мада ће анализа која следи настојати да докаже да су овакви ставови погрешни јер трагичност модерне драме уско сагледавају само у односу на антички концепт, превиђајући да она постоји мимо њега, за сада ћемо у одбрану Анујевог дела позвати Жерара Женета и Кете Хамбургер (Käte Hamburger) чији наводи оповргавају ставове критичара. Наиме, Женет, у *Палимпсестима*, објашњава управо на примеру Анујевог драме да анахронизми украшавају текст јер су у намерној дисонанци са тоналитетом радње, па нас тако снажним контрастом изненађују, запањују, забављају или нас, пак, наводе на размишљање (GENETTE 1982: 492\*). Џон Харви, у књизи *Ануј: студија позоришта*, додаје да су вербални, али и визуелни анахронизми (попут митраљеза), свесно изабрани јер стварају утисак извештачености чиме изазивају гледаоца, збуњују га и, хтео оно то или не, појачавају његов осећај саучествовања (HARVEY 1964: 146). С друге стране, Хамбургер, у раду „Антигона” (“Antigone”), пише да је Анујева драма једини значајан комад о Антигони након Софокла, јер она није само представа античке теме, него и њена интерпретација (HAMBURGER 1996 : 253).<sup>677</sup> Овде је предочена главна пишчева намера, а то је да Софоклову *Антигону* напише „на свој начин”.

Управо је то основна поставка у Женетовој дефиницији *озбиљне трансформације* (в. GENETTE 1982: 18–20\*) којом одређује креативни поступак присутан у Анујевој драми (Ibid, 474\*).<sup>678</sup> Женетовски речено, Ануј је узео познати

---

<sup>676</sup> У раду Ендруа Ханвика (Andrew Hunwick), „Трагедија и драматургија: двосмислености у Анујевој *Антигони*” (« Tragédie et dramaturgie : les ambiguïtés dans l’*Antigone* d’Anouilh »), понуђен је преглед владајућих критичких ставова о овој драми (в. HUNWICK 1996: 290–293).

Тамо читамо да су готово сви критичари похвално говорили о Анујевог драматуршком умећу, називајући га позоришним мађионичарем, али да је већина учених представника критике оклевала да га назове озбиљним аутором (HUNWICK 1996: 290). Уз то, Џон Харви напомиње да већина критичара која цени Анујеву техничку виртуозност ипак није задивљена садржајем његових драма – сматрају га танким, репетитивним, пуним очаја и, чак, инфантилним (HARVEY 1964: xi).

<sup>677</sup> Ауторка тврди да је веза између две Антигоне сложена и реципрочно значајна: модерна на потпуно нови начин осветљава класичну, док класична баца светло на модерну дајући јој простора да изгради сопствено значење (HAMBURGER 1996 : 254).

<sup>678</sup> Марија де Фатима Силва (Maria de Fátima Silva), у наслову свог рада Анујеву драму дефинише као „слободан превод” – „*Антигона* Жана Ануја: слободан ‘превод’ Софокла” (‘Jean Anouilh’s *Antigone*: A Free “translation” of Sophocles’). Но, термин „превод” ауторка користи само како би дочарала чињеницу да је Ануј преформулисао античку тему налазећи је потенцијално интересантно да „преведе” актуалне околности кроз преобликовање грчког оригинала, парадигматичног за лично и друштвено пропадање које долази са применом апсолутне, тиранске моћи. Грчка публика је, сматра Силва, познавала и ослањала се на грчки оригинал из 5. века старе ере; значење драме која је написана за Атињане у послератном периоду, када је нови друштвени поредак бивао уопостављен, прилагођен је

хипотекст како би створио хипертекст коме даје потпуно ново и независно значење, а не како би створио *имитацију* по угледу на Софокла. Формално гледано, промене које уводи Ануј су следеће: драма је написана у једном чину, избачене су хорске песме, улога хора је сведенија и измењена, радња не прати класичне етапе драмског развоја, прича се држи исте основе, али у њеном одвијању има извесних одступања, избачен је лик Тиресије, а уведени су ликови Дадиље, стражара и малог пажа, придодат је и Пролог, стил је разговорни, тон природан и неусиљен, декор неутралан, костими неупадљиви.<sup>679</sup> Ануј је инсистирао на реалистичности приказивања, те је због тога декор, као и у многим другим драмама, овде једва сугерисан и сведен. Сваки предмет позајмљен из стварности изазива визуелну транспозицију и тако квари позоришну илузију, појашњава Џон Харви; због тога, све што се нађе на сцени мора бити „налик позоришту” (“theatre-like”) (HARVEY 1964: 153–154), а Ленард Пронко додаје да су из истог разлога дијалози у *Антигони* једноставни, без грандиозности, реторичности и лиризма (PRONKO 1961: 133).

У жељи за реалистичношћу приказивања, Ануј се приближава редитељско-драматуршкој струји театрализма која је на преласку 19. у 20. век кренула из Русије ка остатку Европе. Она почива, пише Харви, на идеји да је уметност ефектнија и истинитија онда када је њен медијум изложен, него када је прикривен. Због тога ће драматичар појачати утисак који оставља на публику тако што ће отворено указати на артифицијелност и театралност једног комада (HARVEY 1964: 2–3). У Француској је ову технику популаризовао Жак Копо, који је настојао да „ретеатрализује театар” и направи простор за дело Жана Ануја који је позориште доживљавао као игру претварања, ону игру коју смо толико волели као деца, а које смо као одрасли престали да се играмо, појашњава Харви (Ibid, 4–5). Анујева „игра” има једноставна правила која су представљена већ у почетним дидаскалијама: „Неутралан декор. Троја сличних

---

истовремено сличним и различитим приликама у Европи четрдесетих година прошлог века (SILVA 2017: 73). Силва стога закључује да је Анујева *Антигона*, у поређењу са Софокловом, ипак својеврсни оригинал (Ibid).

<sup>679</sup> Герен записује да су Барсак и Ануј за време проба ипак одлучили да глумце обуку у свечане хаљине и одела: Креонт и Хемон носили су фрак, Исмена белу вечерњу хаљину, а Антигона црну (GUÉRIN 2010 : 324). Харви додаје да су стражари такође били обучени у смокинге преко којих су носили црне кабанице, а да је редитељ Барсак петнаест година након премијере објаснио како је такав избор костима био чисто естетске природе: није било речи о некаквом унапред испланираном модернизму, већ је црно-бела симфонија костима требало да представу учини визуелно јединственом, као и да остави утисак величанствености и достојанствености ликова (HARVEY 1964: 160–161). Амоја додаје да је избор костима оправдан с обзиром на то да се представа бави револтом против буржоаског поретка (AMOIA 1969: 106).

врата. Кад се завеса дигне, сви ликови су на сцени. Брбљају, плету, играју карте. Пролог се одваја и креће напред” (ANUJ 2018: 15).<sup>680</sup>

Чини се да су ликови на почетку заузети ситним активностима (брбљањем, плетењем, играњем карата), као да воде неки паралелни живот независно од публике и саме представе. Из групе се издваја један лик, Пролог, који најављује извођење драме у којој и сâм учествује као сведок. Овај необични лик је замена за антички хор, те се донекле може сматрати корифејем, вели Стајнер, а говори тужним и нејасно сладуњавим тоном (STEINER 1990: 188): „Ево. Ови ликови одиграће вам Антигонину причу” (ANUJ 2018: 15).<sup>681</sup> У наставку, Пролог ће хијерархијским редоследом представити све ликове, у односу на њихову важност и степен учешћа у радњи, притом дајући кратки опис њихових карактера, резимирајући њихове животе, обзнањујући њихова тренутна размишљања и најављујући поступке који тек треба да се догоде.<sup>682</sup> Осим што је на тај начин умањен ефекат изненађења, мада је упитно колико је уопште и постојао с обзиром на то да је прича о Антигони свима добро позната,<sup>683</sup> разбијена је и илузија као основни елемент драме јер су ликови представљени управо тако – као ликови свесни да играју своје улоге. Због тога на крају уводне реплике Пролог каже: „А сад, кад сте их све упознали, они ће моћи да вам одглуме своју причу”.<sup>684</sup> Тако се ствара ефекат „позоришта у позоришту”, по узору на Пирандела<sup>685</sup> и Брехта,<sup>686</sup> који се у науци о књижевности последњих деценија означава као *метатеатар*. Захваљујући овој иновативној драмској техници, о чијим ће механизмима изградње значења бити речи касније, публика је одмах заинтригирана, затечена, можда и шокирана, те с нестрпљењем чека даље одвијање драме иако добро зна шта ће се са Антигоном

---

<sup>680</sup> « Un décor neutre. Trois portes semblables. Au lever du rideau, tous les personnages sont en scène. Ils bavardent, tricotent, jouent aux cartes. Le Prologue se détache et s'avance » (ANOUILH 2005 : 9).

<sup>681</sup> « Voilà. Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone » (ANOUILH 2005 : 9).

<sup>682</sup> Премда је и Пролог један од ликова на сцени, треба уочити да он ипак заузима дистанцу у односу на ликове које представља, разбијајући тако илузију сценичности, и позиционира се као сведок који представу гледа споља, оријентишући се ка екстра-сценичном, пише Марија де Фатима Силва (SILVA 2017 : 74).

<sup>683</sup> Осим тога, Пролог нас на крају уводног излагања подсећа на догађаје који су, поштујући структуру мита, довели до тога да Креонт Етеокла прогласи херојем, а Полиника остави несахрањеног (ANUJ 2018: 19).

<sup>684</sup> « Et maintenant que vous les connaissez tous, ils vont pouvoir vous jouer leur histoire » (ANOUILH 2005 : 12).

<sup>685</sup> Многи француски писци тридесетих година 20. века потпадају под Пиранделов утицај, међу њима су, поред Ануја, и Жироду и Кокто, бележи Томас Бишоп у студији *Пирандело и француско позориште* (BISHOP 1960: 119). О Пиранделовим драмским техникама и њиховом ширем утицају на француску драму 20. века, в: BISHOP 1960.

<sup>686</sup> Подсетимо, Брехт је шест година након Ануја, дакле, 1948. године, написао сопствену *Антигону*. Силва вели да су ова два аутора рекреирала мит у тренутку када је Европа била у рушевинама: из француске перспективе, Ануј је најавио неминовност ослобођења након Другог светског рата, док је Брехт сагледао немачке последице тог истог конфликта (SILVA 2017: 73).

догодити. На то циља и Пролог, обелоданивши: „Она се зове Антигона и мораће своју улогу да одигра до краја. И, откад се завеса подигла, она осећа да се вртоглавом брзином удаљава од своје сестре Исмене, која чаврља с једним младићем и смеје се, и од свих нас, који овде мирно гледамо, од нас, који вечерас не морамо умрети” (ANUJ 2018 : 17).<sup>687</sup>

Оваквим истицањем контраста између публике и Антигоне посебно је наглашена двострука дистанца: духовно-етичка, која раздваја обичног човека и хероја, али естетска, у смислу „стицања свести о фиктивном”. Иако је, као што смо у претходним поглављима били објаснили, таква двојна дистанца представљала неизоставни елемент античке трагедије, она има посебну функцију у модерној драми јер њену имагинарну реалност поставља као стварност у којој и сами живимо. Због тога се огољавање драмског поступка, које, премда нарушава традиционални концепт илузије, код Ануја не завршава простим указивањем на илузорност и обмањујући карактер драме као фикције, већ се наставља кроз изградњу нове драмске стварности у коју су реципијенти увучени као сведоци-саучесници, односно, „саиграчи”, јер су и у интелектуалном, и у емотивном смислу пристали на његову игру претварања.

У томе је генијалност пишевог приступа, што чињеницу да су сви добро упознати са судбином насловне јунакиње користи као предност своје драме. Антиголина смрт неће изненадити реципијенте, али ће, као што ћемо се уверити, разлози због којих до ње долази бити неочекивани. Како појашњава Силва, Ануј показује поштовање према Софоклу указујући на то да Антигона носи своју традиционалну маску, али, иако признаје да је његов текст фундаментално зависан од античког, он ће успети да изгради сопствено значење (SILVA 2017 : 75). Због тога је Анујева драма значајна, истиче Симон Фрес: она представља „прву оригиналну реинкранацију мита постављену на француску сцену после Револуције”.<sup>688</sup> Оригиналност на плану садржаја и значења узрочно-последично праћена је иновацијама на плану форме и језика, те примедбе критичара, које се тичу нарушавања

---

<sup>687</sup> « Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout... Et, depuis que ce rideau s'est levé, elle sent qu'elle s'éloigne à une vitesse vertigineuse de sa sœur Ismène, qui bavarde et rit avec un jeune homme, de nous tous, qui sommes là bien tranquilles à la regarder, de nous qui n'avons pas à mourir ce soir » (ANOUILH 2005 : 10).

<sup>688</sup> « Son *Antigone* est la première réincarnation originale du mythe montée sur une scène française depuis la Révolution » (FRAISSE 1974 : 119).

концепта античке трагичности и унижавања изворног трагичког тона, можемо одбацити као несувисле.<sup>689</sup>

Но, мишљења критичара нису подељена само гледе уметничко-идејне вредности дела. Комад је изведен пред мешовитом публиком коју су чинили немачки војници и официри, колаборационисти и борци из Покрета отпора, преноси Розана Зети (ZETI 2018: 172). Особеност историјског тренутка, у идеолошки и административно подељеној Француској, дала је повода за политичке интерпретације. Герен примећује да су, истовремено, и присталице Покрета отпора и симпатизери колаборациониста међу тадашњим критичарима, настојали да политички позиционирају комад: док Клод Рој (Claude Roy), у *Француској књижевности (Lettres françaises)*, тврди да је Анујева драма дело једног фашисте, радикалне присталице режима у њему виде скривени позив на побуну (GUÉRIN 2010: 101). Штавише, немали број критичара и данас сматра да Анујев Креонт има одређених сличности са генералом Петеном,<sup>690</sup> док Антигона својим побуњеничким чином представља припаднике Покрета отпора. Али, ми ћемо се суздржати од таквих тумачења.<sup>691</sup>

Сâm аутор је, пише Милан Буњевац у књизи *Анујев каледоскоп*, „у више наврата одлучно порекао да његова дела садрже икакву филозофску или идеолошку поруку и јавно се одрекао намера и идеја које су му с тим у вези у разним приликама и из различитих побуда бивале приписиване”. Због тога је, преноси Буњевац, у једном интервјуу изјавио: „Милије ми је да се бавим човеком који је као *узбудљива животиња* – то је пре мене рекао већ Молијер – него великим проблемима човечанства о којима се данас расправља у свим могућим облицима” (BUNJEVAC [s.a.] : 182). Ако прихватимо

---

<sup>689</sup> Шарл Мазуе (Charles Mazouer), рад „Ануј и грчка трагедија” (« Anouilh et la tragédie grecque ») који садржи сажети преглед Анујевих драма са реактуализованим грчким митовима, закључује врло оштро рекавши да сви ти комади, заједно са *Антигоном*, на њега остављају исти негативни утисак јер деградирају, омаловажавају и уништавају узвишеност античке мисли (в. MAZOUER 2013).

<sup>690</sup> Марија де Фатима Силва наводи да троје критичара – Монферје, Гарсија Сола и Герен, у Креонту препознају Пјера Лавала, колабораторско лице у време немачке окупације, док Антигона и у овом читању остаје представник Покрета отпора (SILVA 2017: 72). Уз то, Ленард Пронко вели да се критичари споре и око тога на чијој је страни Ануј: има оних који сматрају да је писац показао превише емпатије према Креонту, што препознају као подршку Вишијевском режиму, док су они други мишљења да је аутор недвосмислено на страни Антигоне. Пронко констатује да су таква нагађања непотребна јер је Ануј током окупације остао политички неутралан, потпуно задубљен у свој рад (PRONKO 1961: xvii).

Но, оптужбе су се наставиле, а најбоље их умирује Сартр једним важним запажањем изнетим у тексту „Створити митове” (« Forger les mythes »): „И Ануј је својом *Антигоном* подстакао бурне расправе: једни су га оптуживали да је нациста, други да је анархиста. Тако жестоке реакције показују само да наши позоришни комади погађају публику у она места у која треба да је погоде” (SARTRE 1981a: 403). / « Anouilh provoqua aussi des discussions orageuses avec *Antigone* : il fut accusé d’une part d’être un nazi, de l’autre d’être un anarchiste. Des réactions aussi violentes prouvent que nos pièces touchent le public là où il importe qu’il soit touché » (SARTRE 1973 : 63).

<sup>691</sup> Потенцијалним политичким читањима Анујеве *Антигоне* бави се Розана Зети у свом докторату (ZETI 2018: 172–210).

такав став, с разумевањем читамо Геренову примедбу: „Антигона и Креонт су, поновимо то, најпре Анујеви ликови”, што значи да се десакрализована *Антигона* „прво уписује у циклус Црних комада, па тек онда смешта у одређене историјске околности, Црне године”.<sup>692</sup>

И други специјалисти за француско позориште, Бенедикт и Франк Ланот (Bénédicte et Frank Lanot), такође саветују да се треба суздржати од схематизације по којој ће Антигона и Креонт бити сведени на представнике једне од сукобљених страна. У краткој студији *‘Антигона’ Жана Ануја* (*‘Antigone’ de Jean Anouilh*), коаутори објашњавају да „сваки писац ствара дело упркос својој епохи”: иако је, с једне стране, оно засновано на актуалним догађајима, књижевни текст ипак настаје као покушај да се направи отклон према непосредном свакодневљу. Стога *Антигона* није само „дело околности” (« une œuvre de circonstances »), те не рефлектује на упрошћен начин догађаје у оквиру којих је створена (LANOT 2003 : 12).<sup>693</sup> Ову идеју потврђује чињеница да је Анујева драма и данас, скоро осамдесет година након завршетка Другог светског рата, остала једно од омиљених и радо читаних дела француске публике, и не само ње.

Но, то не значи да предлажемо деконтекстуализацију драме. Напротив, настојаћемо да сагледамо њену значењску комплексност у призми историјских околности, али ћемо избећи политизацију. Стога, ова се анализа неће бавити идеолошким читавањима, већ ће трагати за потенцијалном катарзом искључиво као

---

<sup>692</sup> « Antigone et Créon, répétons-le, sont d’abord des personnages d’Anouilh. Enfin et surtout son *Antigone* désacralisée s’inscrit dans un cycle de pièces noires avant de se situer dans une conjoncture historique, les années noires » (GUÉRIN 2010 : 103)

„Црни комади” (« pièces noires ») јесте назив којим је Ануј тематски одредио једну групу својих драмских дела. Михаило Павловић бележи да је, према раположењу које у њима доминира и нарочито према њиховом исходу, аутор све своје комаде објавио подељене на: „црне” (« Pièces noires »), „ружичасте” (« Pièces roses »), „нове црне комаде” (« Nouvelles pièces noires »), „блиставе” (« Pièces brillantes »), „шкргутаве” (« Pièces grinçantes »), „костимиране” (« Pièces costumées ») (PAVLOVIĆ 1971 : 97). У француском издању *Антигоне*, које је објавила париска издавачка кућа Ла табл ронд (La Table ronde), проналазимо податак да је писац код истог издавача објавио поменуте, али и три додатне групе својих комада – „нове шкргутаве” (« Nouvelles pièces grinçantes »), „барокне” (« Pièces baroques ») и „тајне” (« Pièces secrètes ») комаде (ANOUILH 2005: 4). *Антигона* је објављена у оквиру „Нових црних комада”, уз *Језавељу* (*Jézabel*, 1946), *Медеју* (*Médée*, 1946) и *Ромеа и Жанету* (*Roméo et Jeannette*, 1945).

<sup>693</sup> Герен истраживање о политичком читању *Антигоне* закључује наводима да сâм Ануј није желео да буде схваћен као писац-философ или интелектуалац. Он је својевољно одбацивао све учене коментаре филозофа о Антигонином лику, а уметничко позориште којем је дуго припадао одолевало је Сартровом императиву ангажованог позоришта. Осим тога, вештину двосмисла и контрадикторности Ануј је добро изучио од Жироуда, каже Герен, а крунски доказ да је у њу био сигуран, те да није имао никакве скривене идеолошке намере, јесте чињеница да текст није изменио за извођења после 1945. године (в. GUÉRIN 2010: 101–103). После рата, оптуживани писац није настојао да се представи у „бољем” светлу и докаже да је био револуционар, те није одговарао на питања у вези са идеолошким потком својих комада, а суздржао се и од било каквих накнадних објашњења. Из тих разлога је, све до данас, сматран за амбивалентног аутора чија дела изазивају бројне контроверзе и научне расправе.

духовно-интелектуалним ефектом, притом не заборављајући чињеницу да је свако књижевно дело, неминовно, обојено духом времена у којем настаје. Како сугерише Ленард Пронко, морамо препознати да се Ануј ослањао на посебну осетљивост тадашње публике, која је за време представе делила заједничко, готово религијско осећање гледајући Антигонину борбу за освајање индивидуалне слободе (PRONKO 1961: 207). Џорџ Стајнер, у *Смрти трагедије*, вели да је „политичка чињеница дала легенди несмиљену релевантност”, јер „сраз моралности просвјета и моралности реда толико се изравно тицао положаја гледалаца у окупираној Француској те је Ануј могао сачувати значење Софоклове драме нетакнуто”. Но, аутор прецизира да је француски „превод” грчких вредности био дослован само „у том смислу што је био пријевод у актуалну тјескобу” (STEINER 1979: 222).<sup>694</sup> У том кључу читамо Анујево појашњење: „*Антигона* од Софокла, коју сам толико пута читао и одавно знао напамет, била је за мене изненадни шок у време рата, у дану када су се појавиле мале црвене афише.<sup>695</sup> Изнова сам је написао на свој начин, са одјеком трагедије коју смо у том тренутку живели”.<sup>696</sup>

Ипак, ако погледамо датуме, увиђамо да је немогуће да је поменути историјски догађај инспирисао писца: *Антигона* је објављена 1942. године, што је две године пре афере црвених плаката, а премијерно је изведена 4. фебруара, дакле, седамнаест дана пре него што су се афише уопште појавиле. Но, ово Анујево запажање је значајно јер сугерише да је општа атмосфера Другог светског рата у великој мери утицала не само на његов одабир теме, већ и на начин на који је обрађена. Можемо претпоставити да су постојале две врсте реакција Парижана на црвене плакате који су упозоравали да се непослушност кажњава смрћу: они су код једних изазвали револт, осећај за неправду и жељу за побуном по цену живота, док су код других појачали несигурност и страх, уверивши их да треба оборити поглед и прихватити наметнути поредак. Зар у тим претпостављеним реакцијама не препознајемо ставове које су Антигона и Исмена заузеле пред Креонтовом забраном? Штавише, ако сагледамо ширу слику, зар нас

---

<sup>694</sup> Стајнер још додаје да је Анују било неопходно да се служи митским кодом како би успео да изведе своју драму пред непријатељем, сматрајући да она због контекста у коме је написана представља светли изузетак. Све остале драме које спајају старо и модерно су, према овом критичару, промашаји: „У другим су случајевима варијације на класичне теме донијеле ексцентричне и често неугледне резултате. Гдје се на рампу призивају мртви бози, ту је и воњ трулежи” (STEINER 1979: 222).

<sup>695</sup> Тај дан био је 21. фебруар 1944. године када је Париз био облепљен са 15 хиљада „црвених афиша”, односно, немачких пропагандних плаката који су обавештавали јавност да је 23 припадника Покрета отпора осуђено на смрт.

<sup>696</sup> « L'Antigone de Sophocle, lue et relue et que je connaissais par cœur depuis toujours, a été un choc soudain pour moi pendant la guerre, le jour des petites affiches rouges. Je l'ai réécrite à ma façon, avec la résonance de la tragédie que nous étions en train de vivre » (ANOUILH 2005 : 124).

такви опречни ставови неће подсетити на Антигоново „не” и Креонтово „да” – на неприхватање и прихватање правила, око којих Ануј плете идејну потку свог комада? Анлиза која следи треба да покаже да су ово само први од бројних показатеља да се Анујева драма треба читати као „комад-сведок” (« *pièce-témoïn* ») једног доба, како је предложио Габријел Марсел (MARCEL 1959 : 102), односно, као драма којој је „античка маска послужила као истински одраз времена”, како је закључио Стајнер (STEINER 1979: 222).

## 7. 6. Механизам улоге

У погледу структуре, Ануј задржава главне митеме, али додаје две веома важне сцене, док једну свесно изоставља. Комад се отвара разговором између Дадиље и Антигоне која се у зору враћа кући након што је покопала Полиника, премда то сазнајемо нешто касније. Антигона је тако већ у првој сцени представљена као непослушна девојчица која је морала да обави своју дужност, иако она превазилази домете њеног младог и несигурног бића. Њена прва реплика о лепоти сивог света без боје који се полако буди и постаје шарен, а који је посматрала у наводној шетњи, обојена је лирским и меланхоличним тоном. Она сведочи о Антигоновој љубави према лепоти света и животу уопште,<sup>697</sup> мада, како представља одговор на Дадиљино питање одакле долази кући у зору, у њој препознајемо и исприку несташног детета које се правда родитељима након што су га ухватили у несташлуку. Осим тога, увиђамо да Антигона време радије проводи у природи и сањарењу, одбијајући да се суочи са грубом материјалнишћу друштва чиме је, читамо у докторату Розане Зети, додатно истакнута њена детињаста природа и ирационално понашање (ZETTI 2018: 182).

У наставку, тебанска принцеза уверава забринуту дадиљу да се није искрала због љубавног састанка и теши је речима: „Штеди сузе, штеди сузе, можда ће ти још бити потребне, Дадо. Кад овако плачеш, ја опет постанем она мала девојчица. А данас то не смем да будем” (ANUJ 2018: 24–25).<sup>698</sup> Овде је јасно осликана растрзаност између онога што Антигона суштински јесте – плашљива девојчица која воли живот, и онога што мора

---

<sup>697</sup> Жељу за животом Антигона ће касније потврдити Исмени кратком опаском као одговором на сестрину изјаву да не би желела да умре: „И ја бих јако волела да живим” (ANUJ 2018: 27) / « *Moi aussi j’aurais bien voulu ne pas mourir* » (ANOUILH 2005 : 24), а онда и нешто дужим објашњењем како је још као мала показивала љубав према животу јер умела да ужива у благодетима овог света, раном јутру, хладном ваздуху на топлој кожи, влатима траве, игри са животињама и сл. (ANUJ 2018: 30; ANOUILH 2005 : 28).

<sup>698</sup> « *Garde tes larmes, garde tes larmes ; tu en auras peut-être besoin encore, nounou. Quand tu pleurs comme cela, je redeviens petite... Et il ne faut pas que je sois petite ce matin* » (ANOUILH 2005 : 20).



бити – пожртвована сестра и одлучна бунтовница која због породичне дужности одлази у смрт. На овом месту најочигледнији је контраст између Анујеве и Софоклове Антигоне, јер стичемо утисак да је ова прва само обична девојчица која невољно мора играти улогу ове друге, а којој очито није дорасла. То мало касније признаје Дадиљи:

„ДАДИЉА: Шта је теби, голубице, моја мала?

АНТИГОНА: Ништа, Дадо. Само сам још увек премлада за све ово. Али то смеш знати само ти” (ANUJ 2018: 34).<sup>699</sup>

Анујева дрхтава „голубица”, какву затичемо на почетку комада, нимало не сличи Софокловој одлучној хероини, а њен страх и потреба за заштитом истакнута је управо у односу са брижном и мајчински настројеном Дадиљом која јој доноси хлеб са путером и кафу, утопљава је као када је болесна и држи је за руку којом је „спасава од свега”, баш као када је била мала (ANUJ 2018: 33–34; ANOUILH 2005 : 32). Нежна, уплашена, детињаста и забринута за своју кују Љупку – таква је Анујева Антигона у уводној сцени са Дадиљом која је, као и сâм лик Дадиље, уметнута јер доприноси индиректној карактеризацији насловног лика.

Исту функцију има и долазак Хемона који прекида Антигонин разговор са Дадиљом. Сусрет заљубљених вереника, који не постоји код Софокла, дочарава Антигону нежну и женствену страну, додатно откривајући да она, због љубави према Хемону и заједничких планова за будућност, суштински не жели да умре. Нарочито је упечатљиво да је Антигона претходну ноћ нашминкана, намирисана и обучена у Исменину хаљину посетила Хемона „како би више личила на остале девојке”, како би је он пожелео и како би пре удаје постала његова жена (ANUJ 2018: 42).<sup>700</sup> Антигона је овде, потпуно супротно хеленској јунакињи, приказана као тинејџерка несигурна у свој изглед која сумња да се Хемон заиста у њу заљубио, а Симон Фрес сматра да је ноћна посета била Антигонин покушај да би „постала жена”, али да ју је у томе спречио њен лош карактер; чињеница да је на крају побегла од Хемона веома је симболична, сматра ауторка, јер указује на њено егзистенцијално одбацавање љубави (FRAISSE 1974: 68). Одбацавање љубави само је увод у одбацавање живота у целости, те ће Антигона, свесна тешких последица своје непослушности, раскинути са Хемоном, остајући неостварена као жена и жалећи за

---

<sup>699</sup> « LA NOURRICE : Qu’est-ce que tu as, ma petite colombe ?

ANTIGONE : Rien, nounou. Je suis seulement encore un peu petite pour cela. Mais il n’y a que toi qui dois le savoir » (ANOUILH 2005 : 32– 33).

<sup>700</sup> « Je n’étais pas sûre que tu me désires vraiment et j’avais fait tout cela pour être un peu plus comme les autres filles, pour te donner envie de moi » (ANOUILH 2005 : 43).

сином кога никада неће имати (ANUJ 2018: 40; ANOUILH 2005: 39– 40). Пронко стога сматра да је поменута сцена између Антигоне и Хемона уведена како би се појачао хероизам с којим Антигона одбацује љубав, али и како би се нагласио патос њене касније смрти (PRONKO 1961: 203).

Такође, овде можемо уочити како се Ануј поиграва са митолошко-трагичким садржајем: ликове доводи до саме ивице могућности да нешто у причи преокрену, а онда их, баш када помислимо да ће ту границу прећи и избећи антички сценарио, писац враћа у познати ток радње који је, очито, неминован. Тако предосећамо да модерна Антигона ипак неће успети да избегне фаталност своје судбине која је суштинско одређење античке јунакиње, иако, наизглед, покушава да јој се одупре. Она и Дадилу и Хемона припрема на оно што ће уследити, односно, саветује их како да се понашају након њене смрти. Подсетимо, у тренутку разговора, они не знају да је Антигона себи потписала смртну пресуду тиме што је прекршила Креонтову забрану, те њене речи и поступци другим ликовима делују као тренутни хирови. С друге стране, публика, добро зна шта се мора догодити те, иако још увек није обелодањено да је Антигона већ сахранила Полиника, исправно разуме разлоге због којих се јунакиња опрашта са својим најмилијима.<sup>701</sup> То запажа и Женет када пише да Ануј патетично експлоатише тему коју је Софокле обрадио прилично трезвено: француски писац жели да публика осети кнедлу у грлу, те намерно уводи сцену са Дадилџом која не схвата зашто је Антигона моли да брине о њеној куји Љупки уколико јој се нешто догоди – „Дадилџа не разуме, али публика разуме и саосећа”, као и ону са Хемоном који не схвата због чега Антигона неће моћи да буде његова жена – „али ми разумемо и плачемо уместо њега”.<sup>702</sup>

Између поменутих сцена уметнута је Антигонова почетна расправа са Исменом која је на тај начин додатно наглашена. Ова расправа преузета је из оригинала и, као што смо објаснили на примеру Софоклове и Коктоове драме, има функцију да истакне контраст међу сестрама како би се Антигона издвојила као хероина. Но, јаз који раздваја сестре појачан је код Ануја, сматра Симон Фрес. Њихов разговор, вођен

---

<sup>701</sup> Осим тога, иако је сви ликови нису одмах свесни, фаталност је присутна и гледаоцима предочена већ на самом почетку, када Пролог представи Гласника, који се одвојио од осталих ликових и сањари, без жеље да „брбља” са осталима, речима: „Он већ зна” (ANUJ 2018: 18) / « Il sait déjà... » (ANOUILH 2005 : 12).

<sup>702</sup> « C’est à quoi servent essentiellement les premières scènes ajoutées à Sophocle, avec la nourrice et avec Hémon. Antigone demande à sa nourrice de bien soigner sa petite chienne, s’il lui arrivait malheur ; la nourrice ne comprend pas, mais le public comprend, et compatit. Puis Antigone annonce à Hémon qu’elle ne pourra jamais être sa femme : Hémon ne comprend pas, mais nous comprenons et nous pleurons pour lui » (GENETTE 1982 : 524\*)

фамилијарним регистром, одише модерним сензибилитетом који посебно појачава чињеница да је Антигона љубомора на сестру која је лепша од ње.<sup>703</sup> Управо је то разлог због којег је Антигона, за разлику од оригинала, код Ануја млађа од Исмене: представљена је као размажена девојчица која је одувек завидила својој старијој, лепшој, популарнијој и мудријој сестри (FRAISSE 1974: 55–56). Због тога Исменино резонување нема утицаја на хировиту Антигону, премда се, закључује Фрес, првобитна хијерархија у односу две сестре изнова успоставља онда када Исмена покаже страх да прекрши Креонтову забрану, док храбра Антигона исказује бригу и сажаљење према уплашеној сестри коју шаље на спавање како сутрадан не би била бледа и мање лепа (Ibid, 56).

Поред тога, код Ануја је промењено време када се поменута расправа одвија: док код Софокла сестре расправљају пре него што Антигона прекрши Креонтову забрану, код Ануја се та полемика води након што је Полиник покопан. Међутим, Антигона признаје да је починила преступ тек на крају разговора, те Исмена, која је претходно била упозната са Антигониним планом и одбила да у њему учествује, али несвесна да је Антигона већ поступила по свом, покушава да је одговори од чина који би је одвео у смрт рекавши да не треба да умре због рђавог брата који је није ни волео, већ да треба да живи збох оних који је воле (ANUJ 2018: 43; ANOUILH 2005 : 45).<sup>704</sup> Исмена овде прва указује на то да Антигони недостаје праве мотивације, чиме обесмишљава античке идеале породичне дужности, безрезервне сестринске љубави, побожног жртвовања и стицања славе у свету мртвих. Међутим, Антигона је одлучна из једног другог разлога:

„ИСМЕНА: Погубиће нас.

АНТИГОНА: Наравно. Свако глуми своју ролу. Он нас мора погубити, а ми, ми морамо сахранити свог брата. Овде су улоге подељене. И шта ми ту можемо?” (ANUJ 2018: 27).<sup>705</sup>

---

<sup>703</sup> Разлика међу сестрама истакнута је описом њиховог физичког изгледа који даје Пролог: Исмена је „плавокоса, лепа, срећна” (« la blonde, la belle, l’heureuse Ismène »), чак „много лепша од Антигоне” (« Ismène est bien plus belle qu’Antigone »), док је ова представљена као „мала мршавица” (« la petite maigre »), „црномањаста и затворена девојка” (maigre jeune fille noire et renfermée ») (ANUJ 2018: 17 ; ANOUILH 2005 : 9–10). Контраст је у сценском извођењу наглашен избором боја костима које су глумице носиле: док је Исмена имала белу хаљину, Антигони је припала црна (GUÉRIN 2010 : 324).

<sup>704</sup> Фрес сматра да је традиционално бледом лику Исмене Ануј додао посебну живост и доследност јер ју је представио као мудру и разумну девојку која схвата да послушност и компромиси чине живот лакшим, те, не схватајући зашто би неко страдао због принципа, покушава да љубав према срећи и животу пренесе на своју млађу сестру (FRAISSE 1974: 55–56).

<sup>705</sup> « ISMÈNE : Il nous ferait mourir.

Антигона тако још једном потврђује позоришну логику коју је најавио Пролог док је представљао ликове, а према којој свако мора да игра улогу која му је додељена:

„Антигона, то је она мала мршавица, која тамо седи и ништа не проговара. Гледа право преда се. Размишља. Мисли како ће за тили час постати Антигона, како ће изненада изцикљати из мршаве, црномањасте и затворене девојке, коју нико у породици није схватао озбиљно, и сама се дићи против целог света, сама против Креонта, свог ујака, који је краљ. Мисли о томе како ће умрети, како је млада, и како би радо живела. Али, ништа се ту не може. Она се зове Антигона и мораће своју улогу да одигра до краја” (ANUJ 2018: 17).<sup>706</sup>

На тај начин, према Вандромовом мишљењу које преноси Силва, у Прологу препознајемо „два гласа”: глас судбине, који има способност да најави оно што ће се догодити, али истовремено и глас аутора који открива како ће се радња одвијати како би овај иновативни комад довела до краја (SILVA 2017: 75). Милан Буњевац, у студији *Анујев каледоскоп*, у Прологовој уводној реплици препознаје „пиранделовски начин представљања личности” типичан за Ануја (BUNJEVAC [s.a.]: 196),<sup>707</sup> а претходно појашњава тзв. „механизам улоге” који је такође наслеђен од Пирандела.<sup>708</sup> Укратко, овај механизам подразумева да су личности свесне улоге коју играју, а Мајкл Спинглер (Michael Spingler), у раду „Анујева мала Антигона: трагедија, театрализам и романтичарско *ja*” (“Anouilh’s little Antigone: tragedy, theatricalism and the romantic self”), објашњава да је у питању поступак „аутодраматизације” (“self-dramatization”)

---

ANTIGONE : Bien sûr. À chacun son rôle. Lui, il doit nous faire mourir, et nous, nous devons aller enterrer notre frère. C’est comme cela que ç’a été distribué. Qu’est-ce que tu veux que nous y fassions ? » (ANOUILH 2005 : 23–24).

<sup>706</sup> « Antigone, c’est la petite maigre qui est assise là-bas, et qui ne dit rien. Elle regarde droit devant elle. Elle pense. Elle pense qu’elle va être Antigone tout à l’heure, qu’elle va surgir soudain de la maigre jeune fille noire et renfermée que personne ne prenait au sérieux dans la famille et dresser seule en face du monde, seule en face de Créon, son oncle, qui est roi. Elle pense qu’elle va mourir, qu’elle est jeune et qu’elle aussi, elle aurait bien aimé vivre. Mais il n’y a rien à faire. Elle s’appelle Antigone et il va falloir qu’elle joue son rôle jusqu’au bout... » (ANOUILH 2005 : 9–10).

<sup>707</sup> Силва такође помиње да се у начину на који Ануј уводи ликове који су, у тренутку када се завеса подиже, заузети неким својим активностима као да не примећују публику, крије Пиранделова стратегија (SILVA 2017: 74).

<sup>708</sup> Италијански нобеловац, Луиђи Пирандело, вероватно је најбољи практичар метатеатарских поступака. Његове драме, попут оне насловљене *Шест лица траже писца*, препознатљиве су по различитим техникама „позоришта у позоришту”. Посебан поступак „излажења лика из дела” Кено назива *пиранделовским*, појашњава Душица Тодоровић Лакава у књизи *Pirandello in fabula: писца и лица* (TODOROVIĆ LAKAVA 2013 : 17).

Ипак, ауторка предочава да се термини *пиранделовски* и *пиранделизам* могу односити и на парадоксе ван света књижевности јер *пиранделовска драма* живота настаје „из свести о одсуству апсолутне истине, варљивости перцепције, многострукости перспектива, као и о нужности друштвене игре улога”, док се израз *пиранделовске маске* односи на „вишеструке перспективе које човек о себи нуди у интрасубјективној друштвеној игри, али и са којима се ваља суочити и свести рачуне у одређеним, кризним тренуцима” (TODOROVIĆ LAKAVA 2013 : 15).

према коме се акценат са радње, некад састављене од судбински предодређених догађаја, сада преноси на самосвесне ликове који њоме управљају према сопственом нахођењу (SPINGLER 1974: 33).<sup>709</sup> Силва појашњава да су личности на сцени ван стварног времена; они још од антике знају да имају улогу коју морају да одиграју и играју је (SILVA 2017: 74). Међутим, Спинглер настоји да докаже да је јунакова свест о улози коју игра непријатељ трагичности јер штети њеном античком концепту према коме је она условљена фаталношћу и судбинском предодређеношћу. Ову идеју аутор илуструје кроз аргументе које Креонт износи пред Антигону након што је сазнао шта је учинила: Креонт директно умањује традиционалну трагичну визију објашњавајући да нема никаквих екстерних елемената који воде Антигону судбину, већ да искључиво она о њој одлучује (SPINGLER 1974: 33).<sup>710</sup>

Стога Креонт, већ на почетку расправе, разбија наслеђену идеју о породичном проклетству која прати породицу Лабдацида, говорећи да су и Едип и Антигона похлепни и горди, да се осећају лоше „у оном што је људско”,<sup>711</sup> те да су сами изазвали невоље које су их стигле (ANUJ 2018: 60; ANOUILH 2005 : 68). Како вели Спинглер, Креонт у овој дугој реплици прави самосвесну алузију на трагичну традицију из које и сам потиче (SPINGLER 1974: 35), те критикује Антигону и Едипа, који се изговарају породичним наслеђем, представљајући се као модерни владар Тебе који одбија празноверја и „сасвим једноставно” обавља свој посао:

„Е, не може више тако! То су за Тебу прошла времена. Теба сада има право на владаре без мрачне прошлости. Ја се, Богу хвала, зовем једноставно – Креонт. Чврсто стојим на земљи, никоме ништа не узимам и, кад сам већ краљ – а нисам тако амбициозан као твој отац – да сасвим једноставно радим на томе да поредак на свету, ако је то могуће, учиним мало мање бесмисленим (...). И ако сутра неки прљави гласник сиђе са високих

---

<sup>709</sup> Поред Антигонине самосвести, Спинглер наводи још два елемента који у великој мери утичу на модерну драматизацију: 1) хор, који ствара дистанцу између рецепијената и ликова, 2) лик Креонта који дискредитује јунакињине мотиве преузете из антике (в. SPINGLER 1974).

<sup>710</sup> Зети вели да Антиголина жеља да сахрани брата није покренута неким прихватљивим разлозима, те да јунакиња дела вођена неким основним, унутрашњим и потпуно неразумним инстинктом који подрива њен статус одрасле особе (ZETTI 2018: 186). Штавише, ауторка ју је нешто раније упоредила са животињом (ZETTI 2018: 183–184).

<sup>711</sup> Преводаца оставља две варијанте оригиналне Анујеве реченице: « L'humain vous gêne aux entournares dans la famille » (ANOUILH 2005 : 68), и то: „Твоја породица осећа се лоше у оном што је људско. (Твоју породицу притиска све оно што је људско)” (ANUJ 2018: 60). Ово није усамљен случај у коме Гордан Маричић одступа од основног правила књижевног превођења према коме се читаоцу не могу на овај начин остављати алтернативна преводна решења.

Превод Анујеве *Антигоне* на српски понудио је и Дејан Ацовић у 159/160. броју часописа за преводну књижевност *Мостови* (ур. Душко Паунковић, издавач Удружење књижевних преводаца Србије, 2014, стр. 22–57), али он садржи извесне значењске пропусте због којих смо предност ипак дали Маричићевом преводу и поред мана на које указујемо. На пример, поменути реченицу Ацовић преводи погрешно: „Нелагодно вам је у кругу фамилије” (ANUJ 2014: 40).

планина да би ме обавестио да није сасвим сигуран чији сам потомак, најлепше ћу га замолити да се врати там одакле је дошао и за такву ситницу нећу копати по животу твоје тетке нити ћу упоређивати датуме. Драга моја, краљеви се не баве породичном патетиком, они имају друга посла” (ANUJ 2018: 60).<sup>712</sup>

И док Спинглер у овој реплици види крајњи доказ слободне воље, те препознаје Креонтову намеру да Антигони докаже да се трагедија може избећи (SPINGLER 1974: 35), ми ипак уочавамо једну другу врсту неминовности која онемогућује његовој вољи да буде апсолутно слободна и тиме спречи трагедију, а то је подела улога. Како је Креонту припало да игра улогу краља, он то мора чинити до краја, премда указује на то да постоји могућност да одабере начин на који ће то извести. Дакле, он јесте краљ Тебе, али може одлучити на који ће начин владати, тј. хоће ли се, попут Едипа, бавити питањима свог мистериозног порекла, или ће ипак пажњу усмерити на послове. Због тога, иако се чини да оно што Креонт казује Антигони упућује на идеју да Анујеви ликови могу искорачити из традиционалних оквира античке фаталности, они ипак нису и не могу бити сасвим слободни јер су њихова поступања условљена улогом која им је додељена. То ће касније и сâм Креонт рећи Антигони: „Сви знају – ја сам добио негативну улогу, ти позитивну. И ти то осећаш. Али, ипак, немој то превише да користиш, куго мала...” (ANUJ 2018: 64);<sup>713</sup> а потом и: „Моја улога није добра, али је моја, и ја ћу те ускоро погубити. Хоћу само, пре тога, да ти до краја научиш своју. Знаш ли зашто ћеш умрети, Антигоно?” (ANUJ 2018: 71).<sup>714</sup>

Дакле, свако од ликова је дужан да игра улогу коју је добио, ма колико она била тешка и њему, можда, неразумљива. Једино тако може доћи до трагичног сплета

---

<sup>712</sup> « Eh bien, non. Ces temps sont révolus pour Thèbes. Thèbes a droit maintenant à un prince sans histoire. Moi, je m'appelle seulement Créon, Dieu merci. J'ai mes deux pieds par terre, mes deux mains enfoncées dans mes poches (подвукла В.Ц.) et, puisque je suis roi, j'ai résolu avec moins d'ambition que ton père, de m'employer tout simplement à rendre l'ordre de ce monde un peu moins absurde, si c'est possible (...). Et si demain un messenger crasseux dévale du fond des montagnes pour m'annoncer qu'il n'est pas très sûr non plus de ma naissance, je le prierai tout simplement de s'en retourner d'où il vient et je ne m'en irai pas pour si peu regarder ta tante sous le nez et me mettre à confronter les dates. Les rois ont une autre chose à faire que du pathétique personnel, ma fille » (ANOUILH 2005 : 68–69).

На основу дефиниције из *Литреовог речника (Le Littré)* према којој израз « avoir les mains enfoncées dans les roches », тј. „држати руке у џеповима”, означава став онога који нема шта да ради (« *Avoir ses mains dans ses poches, tenir ses mains enfoncées dans ses poches, attitude qui montre qu'on n'est actuellement occupé à rien* » : <https://www.littre.org/definition/poche> ), подвучени део реплике радије се односи на Креонтов нешалантни став који произилази отуда што нема много конкретног посла као краљ, него на чињеницу да „никоме ништа не узима”, као што је предочио преводилац.

<sup>713</sup> « J'ai le mauvais rôle, c'est entendu, et tu as le bon. Et tu le sens. Mais n'en profite tout de même » (ANOUILH 2005 : 75).

<sup>714</sup> У преводу Гордана Маричића који цитирамо погрешно стоји: „Моја услуга (подвукла В.Ц.) није добра (...)” (ANUJ 2018: 71). Очито је реч о пропусту, јер у оригиналу ова Креонтова реплика гласи: « Mon rôle n'est pas bon, mais c'est mon rôle et le vais te faire tuer. Seulement, avant, je veux que tu aussi tu sois bien sûre du tien. Tu sais pourquoi tu vas mourir, Antigone ? » (ANOUILH 2005 : 84).

догађаја, односно, једино тако може бити саме трагедије. Због тога поступци ликова нису вољни, „унутрашњи”, већ су такође условљени „споља”. А „све оно што споља условљава поступке личности, а превазилази моћ њеног поимања и не зависи од њене воље”, означено је као улога, вели Буњевац. Такође, „подразумева се да личност улогу не може да бира нити да је импровизује”, због чега је улога „наметнуто и прописано деловање” (BUNJEVAC [s.a.]: 181). Тако аутор уочава сличност између механизма улоге, која као једна неумитност, неизбежност и неприкосновеност превазилази моћ појединца, са силом која се у „комадима с митолошком тематиком” уобичајено тумачи као судбина (Ibid, 183). Аутор заправо мисли на фаталност која је, као што смо претходно били објаснили, неизоставни елемент старогрчке трагедије као драме са трагичним завршетком.

Но, Буњевац има дилему треба ли улогу разумети као метафору за човекову судбину јер би се тако књижевно читање Анујевог дела пренело на терен фаталистичке философије (BUNJEVAC [s.a.]: 184–185; 191–192). Овакво оклевање ваља сматрати излишним јер нам хор у једном тренутку директно указује на фаталност присутну у Анујевој драми, али то не значи да је и сâм писац фаталиста, већ да се само придржава изворних трагичких концепата. Наиме, када стражар обавести Креонта да је Антигона та која је прекршила забрану и покопала Полиника, хор говори: „И ево – опруга је сада напета. Све ће се одвијати само од себе. То је оно што је згодно у трагедији. Човек мало притисне прстом да би се покренуло (...). После само пустиш да се ствар развија. Можеш бити миран. Све се само окреће. Све је савесно и увек прописно науљено” (ANUJ 2018: 49).<sup>715</sup> Лако препознајемо референцу на Коктоову „паклену машину”, као на механизам фаталности који нужно мора проузроковати трагични след догађаја. Он је неминован, али, како читамо у наставку хорске реплике, за разлику од напетости у драми која настаје јер се несрећа могла избећи, треба да смири човека:

„Трагедија је чиста. Она смирује, нуди сигурност (...). У трагедији, човек је миран. Он, пре свега, осећа поверење. Сви су, углавном, невини! То што у трагедији постоји један који убија и други, који је убијен, само је питање поделе улога. А мимо тога,

---

<sup>715</sup> « Et voilà. Maintenant le ressort est bandé. Cela n'a plus qu'à se dérouler tout seul. C'est cela qui est commode dans la tragédie. On donne le petit coup de pouce pour que cela démarre (...). Après, on n'a plus qu'à laisser faire. On est tranquille. Cela roule tout seul. C'est minutieux, bien huilé depuis toujours » (ANOUILH 2005 : 53).

Преводилац је и овде направио омашку оставивши две могућности за превод израза « donner le petit coup de pouce » : „човек мало притисне прстом/палцем да би се покренуло” (ANUJ 2018: 49). Ми смо пренели само једну алтернативу како текст не би изгубио на квалитету, премда сматрамо да је овакав превод поменутог израза из фамилијарног регистра исувише дослован. Предлажемо као решење: „треба само мало да се погура како би се покренуло”.

наглашавам, трагедија смирује, јер човек зна да нема више наде – те проклете наде – да је напоскон ухваћен као пацов, са целим небом на својим плећима и да му остаје само да виче (...)” (ANUJ 2018: 49–50).<sup>716</sup>

Међутим, треба нагласити да „паклена машина” не ради у служби мистичне античке фаталности, већ да она функционише као драмско постројење. Пјер-Анри Симон појашњава да Ануј не жели да ни у једном тренутку превари гледаоце, те да врло прорачунато разбија илузију како би узвишено и свето античке трагедије заменио ироничним и профаним (SIMON 1959: 156). Зато, након што стражари доведу Антигону да се суочи са Креонтом, хор свечано најављује: „Ево, дакле, почиње. Мала Антигона је ухваћена. Мала Антигона ће сада, по први пут, моћи да буде Антигона” (ANUJ 2018: 50).<sup>717</sup>

На тај начин још једном је огољен механизам трагедије и саме улоге, чиме је изнова постигнуто дистанцирање рецепијената у односу на ликове. То осећање сигурно је поспешено и модернизацијом других елемената, па, с тим у вези, Синглер иронично запажа како гледалац не може да се уживи и да подели трагично искуство када му предавање држи мушкарац у вечерњој хаљини (SPINGLER 1974: 34). И док аутор сматра да је Ануј на овај начин поново показао како трагедија није одржива у модерном свету, ми долазимо до друкчијег закључка: Анујеви ликови заробљени су у драми исто као што је човек заробљен у свету у коме је рођен – нико од њих није могао да бира, што значи да се трагичност ликова налази у томе што не могу одступити од наметнуте улоге, баш као што човек не може искорачити из положаја у којем је рођен. Зато, супротно од Буњевца, треба закључити да драмска улога јесте „компензациона слика људске судбине” (BUNJEVAC [s.a.]: 190–192).<sup>718</sup> А пиранделовска техника огољавања драмског механизма, према наводима Роберта Нелсона (Robert Nelson) у

---

<sup>716</sup> « C’est propre, la tragédie. C’est reposant, c’est sûr... Dans la tragédie, on est tranquille. D’abord, on est entre soi. On est tous innocents, en somme ! Ce n’est pas parce qu’il y en a un qui tue et l’autre qui est tué. C’est une question de distribution. Et puis, surtout, c’est reposant, la tragédie, parce qu’on sait qu’il n’y a plus d’espoir, le sale espoir ; qu’on est pris, qu’on est enfin pris comme un rat, avec tout le ciel sur son dos, et qu’on n’a plus qu’à crier » (ANOUILH 2005 : 54).

<sup>717</sup> « Alors, voilà, cela commence. La petite Antigone est prise. La petite Antigone va pouvoir être elle-même pour la première fois » (ANOUILH 2005 : 55).

<sup>718</sup> Буњевац нашироко расправља о односу стварности и уметничког дела (BUNJEVAC [s.a.]: 190– 193), да би коначно закључио да се улога и човекова судбина не могу поредити јер припадају двема различитим реалностима, те да механизам улоге „указује само на условности позоришне игре, и ништа више” (Ibid, 197). Овај закључак у супротности је са његовим ранијим запажањима која сматрамо ваљаним, а према којима је лик потчињен вољи писца-демијурга, баш као што је човек потчињен вољи судбине (Ibid, 192–193). Штавише, то поређење посебно важи у случају трагедије где је лик подређен не само вољи писца, већ и фаталности као поетичко-философском принципу који нужно води радњу ка трагичном свршетку, а коме је, парадоксално, подређен и сам писац уколико је одабрао да се држи књижевног канона.



књизи *Комад у комаду: како драматичар конципира своју уметност, од Шекспира до Ануја* (*Play within a Play: the dramatist's conception of his art, Shakespeare to Anouilh*, 1958), пружа идеалну прилику драмском писцу да спроведе позоришно истраживање теме под привидом стварности и тако представи сопствену визију света (NELSON 1958: 135).<sup>719</sup> На тај начин се постепено почиње откривати ново значење комада које, као што већ сада можемо приметити, залази у сфере философског.

#### 7. 7. Антигоново „не”

Премда Ануј, попут Софокла, потку свог комада плете око чувеног сукоба Антигоне и Креонта, већ на почетку расправе можемо приметити кључне разлике у односу на оригинал. Иако мора да одигра своју улогу до краја, као што је претходно било предочено, Креонт је представљен као брижни ујак који је Антигони поклатио прву лутку и који, иако нема посебно близак однос са својом сестричином, ипак жели да је спаси. То је могуће све док грађани Тебе не сазнају да је Антигона та која се оглушила о краљеву забрану јер би, у случају помиловања, краљев ауторитет био нарушен. Креонт стога пребацује Антигони да је она намерно прекршила забрану мислећи да је изнад закона зато што је „кћи гордог Едипа” (ANUJ 2018: 59; ANOUILH 2005: 67) и да ће због тога имати посебан третман. Тако је идеја о породичном наслеђу и проклетству, која у антици чини кључни елемент трагичности, сасвим банализована јер је у модерни контекст пренета само у виду потенцијалних повластица које би једна принцеза могла очекивати. Такође, препознајемо и да Креонт више није окрутни тиранин, те да се Антигонова непослушност не може и даље читати као бунт против репресивне власти. Одбацивање ове две основне идеје јесте први корак у демотивацији која уводи у сложени поступак *трансмотивације* (*transmotivation*) о коме Женет пише у *Палимпсестима* (GENETTE 1982 : 525\*).

Трансмотивација ће се постепено развијати кроз Креонтову даљу аргументацију. Како Антигона није устукнула, већ је по трећи пут пошла да сахрани Полиника не одустајући од своје намере, њен ујак ће редом обесмислити сва остале вредности које су у антици чиниле основу њене мотивације: религијско убеђење, сестринску љубав и пожртвованост, породичну дужност. Ти мотиви су испреплетани, а

---

<sup>719</sup> Нелсон ову технику, тако драгу Анују, објашњава на примерима неколико његових комада, али из анализе изоставља *Антигону*, тек на једном месту поменувши да је и у њој присутна (NELSON 1958: 135).

за сваки од њих Креонт даје неколико контрааргумената који се могу груписати у три кључне тачке:

1) десакрализација: ритуално сахрањивање је обесмишљено јер је то само „безначајан пасош” за душу покојника, „сукцесивно мрмљање” и „пантомима” тебанских свештеника који журе на ручак, а Креонт добро зна да ни сама Антигона не верује да ће, уколико сахрана изостане, Полиникова душа заиста бити осуђена на вечно лутање (ANUJ 2018: 62–63; ANOUILH 2005 : 71–72);

2) демистификација: Полиник је склоњен са пиједастала јер је разоткривен као немарни старији брат који није обраћао пажњу на малу Антигону, као „мали будаласт швалер, мали крволок, окрутан и бездушан, добар само у томе да своје аутомобиле вози брже од осталих, да је по баровима највећи распикућа”; он није био ништа бољи од Етеокла јер су те „две мале, бедне сецикесе”, које су се заклале у међусобном поравнавању рачуна, биле планирале Едипово убиство желећи да продају Тебу ономе ко понуди више, а тек је пуком случајношћу Полиник то започео пре Етеокла и тако постао тебански непријатељ, док је овај други слављен као јунак (ANUJ 2018: 71–74; ANOUILH 2005 : 85–89);

3) апсурд: кулминација девалоризације античких начела ступа онда када Креонт призна да су тела тебанских принчева толико била унакажена да не зна који је брат сахрањен са почастима, а који је остављен да трули без гроба, говорећи да му је то сасвим свеједно, али да је изабрао да сахрани тело које је било мање оштећено јер је, „како то бива”, једно од њих морам да прогласи за хероја (ANUJ 2018: 74–75; ANOUILH 2005 : 88–89).<sup>720</sup>

Креонт тако коначно успева да открије право стање ствари и докаже Антигони да је њено поступање ирационално и бесмислено. Она је сатерана у ћошак, те се, попут детета, најзад покорава ујачевој наредби и полази у своју собу (ANUJ 2018: 75; ANOUILH 2005: 90). Но, Креонт тада чини кобну грешку представивши Антигони будућност која је чека, кројену према друштвеним мерилима, односно, дочарава јој свој конформистички концепт среће. Саветује је да се уда и да буде срећна, јер срећа је

---

<sup>720</sup> Призор са бојишта намерно је дат у натуралистичком тону: „Нашли су их загрљене, сигурно по први пут у животу. Они су се међусобно проболи, а после је преко њих прешла аргиска коњица у јуришу. Од њих је, Антигоно, остала каша, били су непрепознатљиви” (ANUJ 2018: 75) / « On les a retrouvés embrassés – pour la première fois de leur vie sans doute. Ils étaient embrochés mutuellement, et puis la charge de la cavalerie argyenne leur avait passé dessus. Ils étaient en bouillie, Antigone, méconnaissables » (ANOUILH 2005 : 89). Ова Креонтова реплика осликава ужасе рата, а Стајнер, у *Антигонама*, вели да је сарказам с којим је изговорена подразумеван, подсећајући на процесну историчара да је после Верденске битке на „ничијој земљи” остављено несахрањено између 250 и 300 хиљада тела војника (STEINER 1990: 156).

„нешто чврсто и једноставно, нешто што се грицка док седиш на сунцу”, а живот је „књига коју човек воли, то је дете, које се игра крај ваших ногу, човек који чврсто држи алат у рукама, кућа, па клупа на којој се увече одмара пред својом кућом” (ANUJ 2018: 76).<sup>721</sup> Чувши то, Антигона застаје мрмљајући реч „срећа”, јер је управо та реч окидач за њену коначну побуну: „Каква ће бити моја срећа? У какву ће се срећну жену претворити мала Антигона? Какве глупости ће она морати да чини, из дана у дан, да би зубима откинула свој комадић среће? Кажите, кога ће морати да лаже, коме да се смешка, коме да се продаје? Кога ће морати да пусти да умре, пошто одврати поглед од њега?” (ANUJ 2018: 77).<sup>722</sup>

Антигона, дакле, након краткотрајног посустајања, коначно схвата да „њена побуна није била уперена против Креонтова закона него против самог живота”, вели Буњевац (BUNJEVAC [s.a.]: 43). Тако њен сукоб са Креонтом, који се у античкој трагедији читао као сукоб божанских и државних закона, Ануј преноси на нови ниво тако што Антигонин индивидуални револт и жељу за апсолутом супротставља друштвеном поретку и компромису које представља Креонт. На тај начин извршена је трансмотивација коју помиње Женет, премда погрешно препознаје да се сукоб и даље води на нивоу индивидуа–држава (GENETTE 1982: 526\*). Ово запажање било би тачно само уколико би се под државом подразумевало друштво и наметнути систем вредности. Јер, Креонт више није бранилац државних закона, као што ни Антигона није заступник божијих. Креонт је представник друштва само у смислу да пристаје на компромис који се налази у његовој основи, а тај компромис је у ствари прихватање живота без илузија младости и проналажење задовољства у малим стварима. Антигона, са друге стране, жели само оно што је право и потпуно, те се бори за идеју о животу и свету какву обликује дечја наивност:

„Сви ви ми се гадите са том својом срећом! С тим својим животом, кога треба волети по сваку цену. Као пси који лижу све што нађу. И она ваша свакодневна срећница, коју човек (има) ако није превише захтеван. Ја све хоћу одмах – и хоћу да то буде целоцелцито – ако није, не треба ми! Ја нећу да будем скромна и да се задовољим једним комадићем, ако сам већ била јако добра. Хоћу да данас будем сигурна у све и да то буде

---

<sup>721</sup> « Tu l'apprendras, toi aussi, trop tard, la vie c'est un livre qu'on aime, c'est un enfant qui joue à vos pieds, un outil qu'on tient bien dans sa main, un banc pour se reposer le soir devant sa maison. Tu vas me mépriser encore, mais de découvrir cela, tu verras, c'est la consolation dérisoire de vieillir ; la vie, ce n'est peut-être tout de même que le bonheur » (ANOUILH 2005 : 92).

<sup>722</sup> « Quel sera-t-il, mon bonheur ? Quelle femme heureuse deviendra-t-elle, la petite Antigone ? Quelles pauvretés faudra-t-il qu'elle fasse elle aussi, jour par jour, pour arracher avec ses dents son petit lambeau de bonheur ? Dites, à qui devra-t-elle mentir, à qui sourire, à qui se vendre ? Qui devra-t-elle laisser mourir en détournant le regard ? » (ANOUILH 2005 : 92).

онако лепо, као што је било онда када сам била мала – или ћу да умрем!” (ANUJ 2018: 79).<sup>723</sup>

Стајнер појашњава да је Антиголина побуна резултат психолошког бунта младих који је онда био у моди, а који је у драми испровоциран очинским ауторитетом с којим Креонт инсистира на срећи и рутини брачног живота. Антигона радије бира смрт него да постане укаљана компромисом грађанског живота, премда тај избор не умањује валидност Креонтових претходних аргумената, нити, пак, сопствену апсурдност, закључује Стајнер (STEINER 1990: 213). Антигона је, дакле, представљена као незрела девојчица која не жели да одрасте и прихвати живот у својој несавршености, те говори „не” компромису на који одрасли морају да пристану, али и самом одрастању.<sup>724</sup>

Инфантилност њеног карактера и баналност мотива симболично је предочена дечјом лопатицом за плажу којом је сахранила Полиника (ANUJ 2018: 47, 56; ANOUILH 2005: 50, 63), а посредно је истакнута и кроз расправу Хемона и Креонта. Хемон се, баш као у грчкој верзији, супротставља оцу након што чује да му је вереница осуђена на смрт, али је његова реакција сада потпуно детињаста: јогунасти Хемон замера оцу што не може да добије оно што жели и што не може да остане дете, већ мора да одрасте и прихвати да је и његов отац остарио, да више није „велика сила” и „снага”, „онај огромни бог” који га је држао у наручју и спасавао од авети кад је био мали (ANUJ 2018: 85; ANOUILH 2005: 103–104). Креонт узалуд покушава да уразуми сина објашњавајући му да мора да прихвати да је детињству крај и да је време да постане човек. Но, попут Антигоне, Хемон одбија да разуме очеве савете, виче као дете и баца му се у наручје (ANUJ 2018: 85–86; ANOUILH: 103–104).<sup>725</sup> Додатно, Ануј намерно наглашава његову инфантилност у чину у коме је у античкој верзији показао

---

<sup>723</sup> « Vous me dégoûtez tous, avec votre bonheur ! Avec votre vie qu'il faut aimer coûte que coûte. On dirait des chiens qui lèchent tout ce qu'ils trouvent. Et cette petite chance pour tous les jours, si on n'est pas trop exigeant. Moi, je veux tout, tout de suite, – et que ce soit entier – ou alors je refuse ! Je ne veux pas être modeste, moi, et me contenter d'un petit morceau si j'ai été bien sage. Je veux être sûre de tout aujourd'hui et que cela soit aussi beau que quand j'étais petite – ou mourir » (ANOUILH 2005 : 95).

<sup>724</sup> Симон Фрес вели да се сукоб Антигоне и Креонта може читати као сукоб генерација, те да Антигона представља младе који не прихватају друштвени поредак и визију живота коју намећу старији оличени у Креонту. Такво читање, да се младост супротставља моћницима на власти, нарочито је било популарно седамдесетих година 20. века у Америци и Француској, вели ауторка, када су се млади радо враћали Анујевом комаду (FRAISSE 1974: 122).

<sup>725</sup> Преводаилац, чини се из нехата, прави велики пропуст којим умањује интензитет расправе између оца и сина у тренутку када Креонт Хемона назива Херманом: „Не, Хермане (подвукла В. Ц.), не, мали мој. Буди храбар! Антигодини сати су избројани. Антигона нас је већ напустила” (ANUJ 2018: 85) / « Si, Hémon. Si, mon petit. Du courage. Antigone ne peut plus vivre. Antigone nous a déjà quittés tous » (ANOUILH 2005 : 102).

пркос, херојство и пожртвованост: када на крају из Антигонине гробнице гледа Креонта „очима детета” пре него што га пљуне, а себе прободу мачем, Хемон у модерном комаду изгледа тако да „никад није био сличнији некадашњем дечачићу” (ANUJ 2018: 97).<sup>726</sup> Фина иронија с којом је гласник пренео ову сцену сведочи о Анујевој намери да банализује античку идеју о херојству и Хемоновој побуни, а преко њега, и о самом Антигоном бунту.

„Антигона представља свет детињства – краљевство идеала које је засновано на субјективним вредностима”, вели Пронко,<sup>727</sup> објашњавајући да је због тога њена побуна без правих разлога и без јасно дефинисаног смера: она се буну само из дубоко усађене потребе да буде оно што јесте (PRONKO 1961: 25). „Мала Антигона” која треба да „постане велика”, дакле, страда у процесу одрастања јер не може да прихвати да је свет одраслих, у који треба да уђе, место у ком су одбачене праве вредности, а негују се лажне. Антигона стога до крајњих граница огољава конформизам на коме је изграђено модерно друштво, не желећи да буде део њега. Чак одбацује и љубав, рекавши да више не воли Хемона ако он „мора постати господин Хемон” који мора научити да каже „да” (ANUJ 2018: 77–78; ANOUILH 2005 : 93). Анујева јунакиња, дакле, не жели да напусти свет дејег идеализма, нити да прихвати живот у коме се мора одрећи његових вредности. Стога Креонту, који покушава да је уразуми, објашњава да је он тај који не разуме јер му она говори „из превелике даљине”, из једног краљевства у које он више не може ући „са својим борама, мудрошћу, трбушином” (ANUJ 2018: 79).<sup>728</sup> Тако се Антигонин деји идеализам сукобљава са Креонтовим компромисним реализмом *с оне стране* краљевства. Креонт је одавно прешао границу рекавши „да” одрастању, политици, одговорности и обавезама које намеће функција тебанског владара. Због тога га Антигона назива „куварем” (« cuisinier ») (ANUJ 2018: 80; ANOUILH 2005: 96), не пристајући да је спасе.

Насловна јунакиња, као и код Софокла, убрзо одбацује и Исменин предлог да са њом подели кривицу, и то управо речима које је изговорила и у античкој трагедији: „Ти си изабрала живот, а ја смрт!” (ANUJ 2018: 81).<sup>729</sup> Тако је наглашена Антигонина

---

<sup>726</sup> Hémon « n'a jamais tant ressemblé au petit garçon d'autrefois » ; « Hémon le regarde avec ses yeux d'enfant, lourds de mépris, et Créon ne peut pas éviter ce regard comme la lame » (ANOUILH 2005 : 119).

<sup>727</sup> "She represents the universe of childhood – the kingdom of ideal judged through subjectively chosen values" (PRONKO 1961: 25).

<sup>728</sup> « Si, je sais ce que je dis, mais c'est vous qui ne m'entendez plus. Je vous parle de trop loin maintenant, d'un royaume où vous ne pouvez plus entrer avec vos rides, votre sagesse, votre ventre » (ANOUILH 2005 : 94).

<sup>729</sup> « Tu as choisi la vie et moi la mort » (ANOUILH 2005 : 98).

индивидуалност, њено издвајање од обичног света и неприпадање заједници, које ће посебно истаћи придодата сцена са стражарем. Наиме, Анујева Антигона, за разлику од Софоклове, не одлази право у смрт, већ чека на њено извршење док Креонт покушава да заустави масу која продире на двор би се уверила да ће правда бити задовољена. Тако оптуженица, коју чува један стражар, пред крај драме добија тренутак да се опрости са публиком и издекламује тужбалицу какву је имала код Софокла. Но, иако ће Антигона поновити један оригинални стих: „О, гробе! О, свадбена постељо! О мој подземни доме!” (ANUJ 2018: 92),<sup>730</sup> њихов свечани тон одудара од опште атмосфере и чини се чак ироничним. Зато пажњу треба усмерити на дидаскалије у којима Ануј описује да је јунакиња „сасвим мала усред велике, празне собе. Као да јој је мало хладно”, као и на чињеницу да понавља да је „сасвим сама” и да се плаши: „И животиње би се стиснуле једна уз другу да им буде топлије. Ја сам сасвим сама” (ANUJ 2018: 92).<sup>731</sup>

Премда је стражар поред ње, он не показује нимало саосећања нити разумевања. Стражар пали цигарету и прича о својој служби, потпуно незаинтересован за Антигону судбину. Интересовање ће показати тек након што га је подмитила да у њено име напише писмо и преда га Хемону. Његови несувисли коментари и молбе Антигони да успори са диктирањем, како би стигао да све забележи, придодају комични тон суштински трагичној сцени, док његова крајња примедба да је то „једно смешно писмо” (ANUJ 2018: 94–96)<sup>732</sup> потврђује колико је неразмевања и разлика између обичног човека, какав је стражар, и идеалисте каква је Антигона. Управо је с том намером Ануј већу пажњу усмерио на стражу: још на почетку, Пролог описује тројицу стражара као просечне људе из народа, који смрде на бели лук и немају нимало маште.<sup>733</sup> Потпуну заокупљеност личним интересима и свакодневним задовољствима

---

<sup>730</sup> Овде можемо препознати готово механичко декламавање стихова о чему говори Марија до Сео Фиалџо, а које упућује на то да је Антигона заточена у својој улози као у некој врсти митолошког детерминизма. Ауторка вели да је то стање у коме затичемо Коктоову јунакињу, премда ће бити уочљиво и у Анујевој драми (FIALHO 2017: 71).

<sup>731</sup> « O tombeau ! O lit nuptial ! O ma demeure souterraine ! ... (*Elle est toute petite au milieu de la grande pièce nue. On dirait qu'elle a un peu froid. Elle s'entoure de ses bras. Elle murmure.*) Toute seule... » (ANOUILH 2005 : 111) ; « Des bêtes se serreraient l'une contre l'autre pour se faire chaud. Je suis toute seule » (Ibid, 112).

<sup>732</sup> « C'est une drôle de lettre » (ANOUILH 2005 : 114–117).

<sup>733</sup> „Најзад, она три човека, црвена у лицу, који се картају шешира забачених на потиљак, су стражари. Нису лоши момци, имају жене, децу и ситне бриге, као и сви људи, али они ће, ускоро, најопуштеније могуће, ухапсити окривљене. Смрде на бели лук, на кожу и на црно вино и немају нимало маште. Они су увек недужни помоћници, увек задовољни собом, задовољни правдом” (ANUJ 2018: 18–19) / « Enfin les trois hommes rougeauds qui jouent aux cartes, leurs chapeaux sur la nuque, ce sont les gardes. Ce ne sont pas de mauvais bougres, ils ont des femmes, des enfants, et des petits ennuis comme tout le monde, mais ils vous empoigneront les accusés le plus tranquillement du monde tout à l'heure. Ils sentent l'ail, le cuir et

они показују када планирају каквом ће се „добром клопом” и пићем почастити када добију унапређење јер су ухватили ону која је по други пут покопала Полиников леш (ANUJ 2018: 52–53; ANOUILH 2005 : 56–59).<sup>734</sup> Њихово присуство у драми је споредно, али ипак веома симболично, те стога управо они отварају и затварају комад на исти начин – картајући се.

Вреди поменути и како Антигона саставља писмо Хемону. Уз пуно премишљања и брисања, она свом веренику, а и свима нама, најпре поручује: „И Креонт је био у праву, страшно је сада, поред овог човека, не знам више зашто умирем. Плашим се...” (ANUJ 2018: 94).<sup>735</sup> Антигоново признање одзвања, јер га стражар понавља неколико пута подсећајући се шта треба да забележи, чиме је појачан утисак који изазива. Док увиђамо да и сама јунакиња схвата да је њена смрт апсурдна, те остајемо затечени услед недостатка смисла и разлога због којих умире, тај у основи негативни ефекат ублажен је благом комиком коју ствара неспретни записничар непрекидним понављањем, а нарочито несувислим коментаром: „’Не знам зашто умирем’...Човек никад не зна зашто умире” (ANUJ 2018: 95).<sup>736</sup> Али, Антигона наједном прекида диктат речима: „Ништа. Прецртај све то! Боље да нико никад не сазна. То је као да ме гледају нагу и додирују мртву. Напиши само: ‘Опрости!’”, а онда додаје: „Опрости, мили мој. Да није било мале Антигоне, сви бисте ви мирно живели. Волим те...” (ANUJ 2018: 95).<sup>737</sup>

Иако од саме Антигоне не добијамо јасно објашњење због чега умире, одговор на то питање нешто раније дао је Креонт: „Она је сама хтела да умре. Нико од нас није био довољно јак да је наговори да живи. Сада разумем – Антигона је саздана да би

---

le vin rouge et ils sont dépourvus de toute imagination. Ce sont les auxiliaires toujours innocents et toujours satisfaits d’eux-mêmes, de la justice » (ANOUILH 2005 : 12).

<sup>734</sup> Овај разговор усхићени стражари воде служећи се фамилијарним регистром пуним жаргонизама, анахронизама, чак и псовки, што оставља снажан утисак савремености и аутентичности због чега као да на тренутак заборављамо да читамо (односно, гледамо) причу о античкој принцези.

Силва додаје да су стражари бескичмењаци који се просто повинују краљевим наређењима, неосетљиви на парадокс дела које морају да изврше. Она помиње и Монферјеово мишљење према којем је Ануј развио лик Софокловог уплашеног и морализаторског стражара у приглупог чиновника који представља карикатуру професионалног војника или милицајца (SILVA 2017: 78). Буњевац за стражаре каже да су „пре свега ограничени, себични, неосетљиви за туђу несрећу”, а још и „сирови, помало непристојни, помало уображени, али све то треба вероватно да их начини што гротескнијим” (BUNJEVAC [s.a.] : 135).

<sup>735</sup> « Et Créon avait raison, c’est terrible, maintenant, à côté de cet homme, je ne sais plus pourquoi je meurs. J’ai peur... » (ANOUILH 2005 : 115).

<sup>736</sup> « ’Je ne sais plus pourquoi je meurs...’ On ne sait jamais pourquoi on meurt » (ANOUILH 2005 : 116).

<sup>737</sup> « Non. Raye tout cela. Il vaut mieux que jamais personne ne le sache. C’est comme s’ils devaient me voir nue et me toucher quand je serais morte. Mets seulement : ‘Pardon’. » ; « Oui. Pardon, mon chéri. Sans la petite Antigone, vous auriez tous été bien tranquilles. Je t’aime... » (ANOUILH 2005 : 116).

отишла у смрт. Можда то она ни сама није знала, а Полиник је био само изговор. Кад је морала да одустане, одмах је нашла други разлог. За њу је било важно да се не покори и да умре” (ANUJ 2018: 83).<sup>738</sup> Дакле, попут Софоклове и Коктоове Антигоне, Анујева јунакиња зна да неизбежно мора умрети. Кете Хамбургер, у раду „Антигона”, појашњава да се јунакињина архаична свест о смрти и судбинској неизбежности у модерној верзији шири у осећање једне мање детерминисаног и мање свесног постојања чији је смрт саставни део, све док осећање да ће умрети не постане егзистенцијално доминантно (HAMBURGER 1996: 260). То значи да ће и ова Антигона тек одласком у смрт остварити борбу за разоткривање сопственог бића и потврду аутентичног постојања о којој је писао Хајдегер,<sup>739</sup> а то може само уколико испуни пиранделовски циљ играња додељене улоге. Харви појашњава да Анујеви ликови представљају индивидуе дубоко везане за улогу, неопозиво су у њој заробљени, а њеног потпуног значења нису свесна од почетка, већ га постепено откривају. Врхунац наступа онда када такав јунак открије, не своју трагичну кривицу, као у случају античке трагедије, већ значење своје улоге преко којег спознаје сопствени идентитет (HARVEY 1964: 90). Због тога Антигона на тренутак посустаје у расправи са Креонтом, помисливши да је њена улога обесмишљена, али, на помен речи „срећа” коначно увиђа да је њена улога, како примећује Харви, сведена на жељу за чистотом и савршенством, тј. идеализмом (Ibid).

У том светлу, Марија до Сео Фиалхо каже да је једини циљ постојања Анујева Антигоне да хода ка сопственој смрти и да игра своју драмску игру као неизбежну судбину (FIALHO 2017: 71). Тако трагика, закључује Харви, израња из унапред предестинираног идеализма јунакиње (HARVEY 1964: 90). Но, Симон Фрес пише да Антигона умире како би тим очајничким чином потврдила своју „врховну слободу” чиме се издиже изнад људске обичности (FRAISSE 1974: 161). Ипак, иако својим поступањем очито превазилази просечног човека, не треба заборавити да Антиголина смрт није наступила због универзалих вредности као у антици, већ је представљена као ствар личног избора – не одустати од тежње за апсолутом. Из тог разлога јунакињина жртва губи колективну вредност коју је имала Софокла. Зато је кључан тренутак у

---

<sup>738</sup> « C'est elle qui voulait mourir. Aucun de nous n'était assez fort pour la décider à vivre. Je le comprends, maintenant, Antigone était faite pour être morte. Elle-même ne le savait peut-être pas, mais Polynice n'était qu'un prétexte. Quand elle a dû y renoncer, elle a trouvé autre chose tout de suite. Ce qui importait pour elle, c'était de refuser et de mourir » (ANOUILH 2005 : 100).

<sup>739</sup> Кете Хамбургер у Анујевом концепту види сличност и са Кјеркегоровом интерпретацијом и трансформацијом античке у модерну хероину (в. HAMBURGER 1996 : 263–265).



коме је признала Креонту да је њена побуна лична, те, на његово питање ради кога то ради, одговара: „Ни за кога. За саму себе” (ANUJ 2018: 63).<sup>740</sup>

С тим у вези, Пронко објашњава да је Полиник за Антигону доиста био само изговор како би потврдила своје аутентично постојање које је у супротности са компромисима које нам живот намеће; она је идеалист, посвећен само себи и сопственим вредностима, тако да је њена побуна веома лична, чак и себична, премда то не умањује величину њене слободе (PRONKO 1961: 25). Штавише, Пронко ће на крају студије рећи да је Анујева Антигона снажније воље од Софоклове јер она нема никаквих спољашњих фактора који је мотивишу, попут религије или породичне дужности, већ је вођена само унутрашњим инстинктом да мора да остане доследна себи и храброшћу да у томе истраје: због тога модерна Антигона представља персонификацију херојеве воље као такве (Ibid, 204).

Теоретичар ова запажање заснива на тврдњи Анрија Перишоа (Henri Perruchot) да је Антигона „сама своја фаталност” (“Antigone is her own fatality”). Наиме, Перишо вели да, иако нема ничег једноставнијег него гледати оно што је Пролог најавио, а то је како трагедија коју води судбина неумољиво жури према крају, насловна јунакиња ипак постаје слободна јер кроз своје делање увиђа сопствени потенцијал: она поступа самовољно и без очигледне мотивације, њени поступци су интуитивни више него рационални, те представља оно што би Бергсон назвао скупом интимних осећања, размишљања и тежњи (PRONKO 1961: 63–64). Модерна Антигона је, према речима Жан-Марија Доменака, одличан пример како трагичност деградира у страст. Наиме, аутор пише да је Ануј од античке хероине направио махниту и страствену девојку за коју је правда опсесија. Она је опседнута чистотом коју, парадоксално, губи пред нашим очима, заједно са митолошком величанственошћу и грандиозношћу какву је имала код Софокла: девица која се бори за правду и љубав постаје махнита побуњеница против моћи, огорчена боркиња (DOMENACH 1973: 36).

Али, треба још једном нагласити да се Антигона не бори против краљеве репресивне владавине, а у име заједничког грађанског идеала, као што је то био случај код Софокла, већ искључиво за властито виђење идеализованог света. Стога Орест Пучијани, у студији *Француско позориште од 1930*, вели да модерна Антигона, лишена више мотивације, остаје у чистом формализму своје одлучности; њу одликује страствена заслепљеност која у себи нема ничег величанственог. Због тога је, преноси

---

<sup>740</sup> « Pour personne. Pour moi » (ANOUILH 2005 : 73).

Пучијани, ондашњи француски редитељ Ибер Жињу (Hubert Gignoux) одбио да Анујеву *Антигону* одреди као драму аутентичне трагичности, рекавши: „Напротив, наша Антигона, чини се, слуша само себе и дела само за себе, при чему ништа не указује на то да она покушава да потврди и пренесе неку истину, нити, пак, да бригу о томе повери бесмртнима”.<sup>741</sup>

С тим у вези, Пјер-Анри Симон, у књизи *Позориште и судбина*, вели да модерну *Антигону* треба посматрати као „трагедију одбијања” (« tragédie du refus »),<sup>742</sup> а исту идеју налазимо и у студији Алена Куприја *Читати трагедију* (COUPRIE 1998: 174). Трагичност је овде постављена на привилегованој оси, сматра Симон, где јунаци страдају јер не могу остварити најбоље од живота (SIMON 1959: 149). Они желе апсолутну срећу, љубав, радост и др., дакле, оно што им свет онемогућава. Због тога, вођени дубоком и насилном страшћу и жељом за апсолутом, прибегавају побуни и смрти, одбијајући несавршен живот какав им се нуди, прецизан је Симон (Ibid). На тај се начин ствара јаз између јунака и колектива који смо раније помињали (в. DIVINJO 1978: 323–324; VERNAN, VIDAL-NAKE 1993: 42), а који омогућава Анују да ипак створи трагичну атмосферу и трагичну јунакињу која, иако мање вредна дивљења од своје античке претходнице, ипак (п)остаје нека врста хероине.

Но, Купри додаје да се трагичност у Анујевој драми не налази у самој Антигоновој личности, већ у сукобу њене воље са Креонтовом, при чему обе стране имају једнако аргументовану логику поступања (COUPRIE 1998: 179). Тако се Ануј приближава „парадоксу трагичног” који је био присутан код Софокла, а који овде, за разлику од античке трагедије, није условљен спољним факторима, тј. бољом богова и државним законима, већ се налази у сукобу два унутрашња принципа, две визије света које бране главни ликови.

---

<sup>741</sup> « Notre Antigone au contraire semble n’obéir qu’à elle-même, rien n’indique qu’elle entende affirmer ni transmettre une vérité, ni confier ce soin aux immortels » (PUCCIANI 1954: 148).

Пронко напомиње да су управо у томе многи критичари увидели Анујеву слабост, критикујући га да се често понавља: Антигона је типски лик сличан ликовима из других пишчевих драма ствараним по схеми – девојчица која тежи ка идеалној срећи и другим вредностима које су неодрживе (в. PRONKO 1961: 172–173). Међу негативним коментарима, својом духовитошћу издваја се онај Филипа Тодија (Philippe Thody) који преноси Ендру Ханвик: Жан Ануј је високу грчку трагедију заменио хистеричом једне адолесценткиње (HUNWICK 1996: 309).

Сасвим супротно виђење има Жак Вије (Jacques Vier) који, у раду „Жан Ануј трагички песник” (« Jean Anouilh poète tragique »), каже да је Антигона, створена као личност сапутника који је дању бунтован и храбар, братски и пријатељски настројен, док се ноћу, под шатором, открива као жена, једна од најоригиналнијих креација Жана Ануја (VIER 1977 : 948).

<sup>742</sup> Као примере „трагедије одбијања”, Симон у наставку студије анализира и *Дивљакињу* (*La Sauvage*, 1934), *Еуридику* и *Антигону*.

Уз то, морамо приметити да Антигонова жртва не изазива дивљење попут оног које је изазивало страдање њене претходнице. Напротив, тешко нам је да се поистоветимо са детињастом јунакињом која је у потрази са апсолутом, при чему показује недостатак искуства који „њено одбијање практично чини беспредметним јер она заправо не познаје стварност и њене рђаве стране”, цени Буњевац (BUNJEVAC [s.a.] : 142). Животно искуство нас учи да је Антигонова побуна неоснована, да су апсолутно и идеално недостижни, те их је тешко доживети као вредности због којих треба умрети. Због тога су нам на крају много ближи стражари који настављају да играју карте као да се ништа није догодило, јер им је „све то свеједно”, јер је то нешто „што се њих не тиче” (ANUJ 2018: 100).<sup>743</sup> Живот се, онако несавршен и пун компромиса какав познајемо, наставио и поред Антигоновог страдања.

Стога је, на примеру Анујеве јунакиње, тешко говорити о изворним трагичким осећањима сажаљења и страха, с обзиром на то да, присетимо се Аристотелових речи, сажаљење осећамо за „људе сличне нама”, а страх „да би се нама слично што могло догодити”. Одлука јогунасте Антигоне не изазива сажаљење, нити, пак, страх, јер је донета свесно и вољно, премда би психолошка и емотивна фиксација јунакиње за свет дечје идеализације могла бити инспиративан повод за самопреиспитивање. Но, као што је рекла, она је „сасвим сама” и умире „за саму себе”, чиме нестаје сажаљење које, према Аристотелу, изазива страдање недужних, а нема ни страха да би нас могла задесити иста судбина јер имамо могућност да је не изаберемо. Стога је фаталност, у античком смислу трансцендентног система који управља јунаковим животом, одстрањена. То нарочито потврђује чињеница да је из комада уклоњен лик пророка Тиресије, али демистификована је и јунакињина богоугодност која води ка борби за божанске, неписане законе, вера у постојање душе, важност сахране као религијског обреда и сл. Антигона је слободна, те је лично она изабрала да буде „сама своја фаталност”, иако је могла да одабере супротно. Због тога пример њеног трагичног страдања не изаива класична осећања сажаљења и страха, а тиме ни традиционални катартички ефекат.

Ипак, било би неистинито рећи да нас је Анујева Антигона оставила сасвим равнодушне. Напротив, она је наставила и појачала оно осећање „немира” које је, како

---

<sup>743</sup> У последњој хорској реплици, преводилац изнова прави пропуст остављајући две могућности за превод једне реченице: „Остали су још само стражари. Њима је све то свеједно. То се њих не тиче (не сврби) (подвукла В.Ц.). Они настављају да се картају...” (ANUJ 2018: 100). / « Il ne reste plus que les gardes. Eux, tout ça, cela leur est égal ; c'est pas leurs oignons. Ils continuent à jouer aux cartes... » (ANOUILH 2005 : 123).

је опазила Фиалџо, двадесетак година раније изазвала Коктоова јунакиња. Зато Хор на крају потврђује Антигонине речи из писма Хемону: „И ето. Истина је, без мале Антигоне, сви они би били сасвим спокојни” (ANUJ 2018: 100).<sup>744</sup> Тако Ануј код рецепијената, уместо традиционалних осећања сажаљења и страха, врло свесно и ингениозно изазива дубоко осећање немира, пише Фиалџо (FIALHO 2017: 71). Иако њен бунт није сасвим разложен, а лишен је и политичког и религијског значења, он ипак изазива нелагоду и наводи на размишљање. Стога је, након што је Исмена, у жељи да и она буде кажњена, обећала да ће сутрадан и она покопати Полиника како би је стража ухватила, Антигона упозорила Креонта: „Чујеш ли је, Креонте? И она би. Ко зна, можда ће то спасти и друге, кад ме буду чули? Шта (још) чекаш да ме ућуткаш, шта чекаш да зовнеш стражу? (...)” (ANUJ 2018: 81–82).<sup>745</sup>

Семе револта је, дакле, ипак посејано,<sup>746</sup> а нелагода изазвана код Креонта и свих других који пристају на компромисе. Антигона је представљена као узбуњивач, као Едипова наследница „која поставља питања до краја” и не либи се да доведе у питање друштвени поредак и вредности на којима он почива. Њен је циљ да оголи апсурдност света и уништи сваку наду да ће се ту ишта променити боље.<sup>747</sup> Креонта и људе сличне њему назива „претендентима на срећу”, говорећи да су „ружни”, да имају „јадна лица” и „лица као кувари” (ANUJ 2018: 80–81).<sup>748</sup> А свет таквих људи не познаје вредности за којима она чезне. Њена жртва губи сву античку узвишеност премештајући се у модерни свет бесмисла, у коме је излишно поступати морално и грађански савесно, у свет отуђености у коме су породична приврженост и сестринска љубав

---

<sup>744</sup> « Et voilà. Sans la petite Antigone, c’est vrai, ils auraient tous été bien tranquilles » (ANOUILH 2005 : 122).

<sup>745</sup> У реченици „Шта (још) чекаш да ме ућуткаш, шта чекаш да зовнеш стражу?”, преводилац прилог „још” потпуно неоправдано ставља у заграду. Опционо додавање или одузимање овог прилога прави готово неприметну значењску разлику, те преводилац непотребно оставља утисак да се колеба чиме умањује стилску вредност реплике која, штавише, у оригиналу ни не садржи поменути прилог: « Tu l’entends, Créon ? Elle aussi. Qui sait si cela ne va pas prendre à d’autres encore, en m’écoutant ? Qu’est-ce que tu attends pour me faire taire, qu’est-ce que tu attends pour appeler tes gardes ? (...) » (ANOUILH 2005 : 98).

<sup>746</sup> Премда, Жинестјеову тврдњу да је Ануј на овај начин сјајно илустровао чувену Камијеву идеју о колективном револту, девет година касније записану у *Првом човеку* – „Буним се, дакле, постојимо” (GINESTIER 1969: 64 – 65), ипак сматрамо претераном.

<sup>747</sup> „Јесам, као мој отац. Ми смо они који постављају питања све до краја. Све док не остане ни најмања нада, ни најмања мрвица наде за коју бисмо се могли ухватити. Ми смо ти који скачу на њу кад је сретну, ту вашу наду, драгу наду, вашу прљаву наду!” (ANUJ 2018: 79) / « Comme mon père, oui ! Nous sommes de ceux qui posent les questions jusqu’au bout. Jusqu’à ce qu’il ne reste vraiment plus la petite chance d’espoir vivante, la plus petite chance d’espoir à étrangler. Nous sommes de ceux qui lui sautent dessus quand ils le rencontrent, votre espoir, votre cher espoir, votre sale espoir ! » (ANOUILH 2005 : 95).

<sup>748</sup> « Ah ! vos têtes, vos pauvres têtes de candidats au bonheur ! C’est vous qui êtes laids, même les plus beaux. Vous avez tous quelque chose de laid au coin de l’œil ou de la bouche. Tu l’as bien dit tout à l’heure, Créon, la cuisine. Vous avez des têtes de cuisiniers! » (ANOUILH 2005 : 96).

обесмишљене, у свет лишеног сваке трансценденције, вредности и идеала. Никакав виши циљ не постоји, те Антигона престаје бити хероина која неустрашиво хрли ка смрти подносећи богоугодну жртву. Замењујући Антигонину античку тогу модерном, лоше испегланом црном хаљином, Ануј симболично указује на унутрашњу промену лика: Антигона нема ничега херојског нити божанског у себи, она је обична смртница која дели егзистенцијалну патњу са милионима других. Њена смрт нема никакву колективну вредност, већ представља себични чин избављења који остаје у границама индивидуалне борбе за идеале и детињасте побуне против одрастања.

Због тога њена побуна неће имати великог одјека. Како хор просуђује на крају, „никад нећемо схватити која грозница ју је тресла”, што значи да је никада суштински нећемо разумети. Но, након што је учинила оно што је морала да учини, Антигона се коначно смирила, а стражари су наставили да се картају. Попут њихове игре, живот се мирно наставио: све се смирило јер су умрли они који су морали да умру, док ће они који су живи полако почети да заборављају њихова имена (ANUJ 2018: 100; ANOUILH 2005: 123). Како Амоја појашњава, без Антигоне све ће поново бити равно и безбојно, те ће лицемери и они који пристају на компромисе неометано моћи да наставе да играју своје улоге (AMOIA 1969: 107). Тиме је још једном показана узалудност Антигонине смрти која ништа није променила, али и крајња бесмисленост вољног страдања у друштву без идеала.

Истовремено, само постојање у једном таквом свету допуњава песимистичну слику човековог бивствовања. На крају преовладава општи утисак који хор описује као „велики, тужни смирај” који пада на Тебу и опустели двор (ANUJ 2018: 100; ANOUILH 2005: 123). Антигонина смрт није донела никакву промену, никакву наду, нити је дала виши смисао човековом постојању, те се комад завршава у мирној, али крајње песимистичној атмосфери. Спинглер вели да је тако постављена антитеза традиционалној искупитељској моћи трагедије. Штавише, према овом аутору, трагичност је претворена у антитрагичност која је толико јака да се чини да је Ануј написао овај комад како би себе и позориште ослободио истрошене форме класичне трагедије. Због тога, Спинглер закључује да је крајњи утисак који оставља Анујева драма сличнији ономе који произилази из модерне црне комедије јер ствара атмосферу сумње, немира и самосвесне анксиозности која показује да су митови, на којима је утврђена наша цивилизација, сада сасвим без енергије, што коначно доказује да је трагедија неодржива у модерном друштву (SPINGLER 1974: 37).

Такође, Терез Малаши (Thérèse Malachy) говори о „девијацији трагичности” («*déviaton du tragique*») у истоименом раду посвећеном Анујевој *Антигони* («*L'Antigone de Jean Anouilh : une déviaton du tragique*»). Ауторка појашњава да је у овој драми Ануј најпре показао неефикасност традиционалне трагичности да би, држећи се наративног развоја самог мита и прилагођавајући га сопственој епохи, изменио трагичну перспективу (MALACHY 1982: 250). То је учинио тако што је традиционални концепт, који је подразумевао присуство трансцендентног – према Анрију Гујеу (Henri Gouhier) – односно, вишу силу која хероју намеће фатални крај,<sup>749</sup> заменио слободном вољом јунакиње: за Антигону нема никакве спољне силе, већ је она господарица сопствене судбине те, попут какве хришћанске мученице, а супротно од Софоклове јунакиње, сама бира да умре; иако јој је Креонт понудио могућност да се спасе, а она ју је првобитно прихватила приставши да се повуче у своју собу, она ипак каже „не” животу јер не пристаје на концепт среће који јој је ујак предочио (MALACHY 1982: 252). Малаши зато закључује да *Антигона* није трагедија, премда се, иако трагичност уступа место апсурду, не може сматрати ни драмом апсурда (Ibid, 253).<sup>750</sup>

Како је Антигона извршила један слободан чин, она је превазишла оквире традиционалног трагичног јунака, а истовремено је прекорачила и модерно одређење антихероја, да би се, наизглед, приближила Сартровом јунаку ситуације. Но, премда ју је и сâм егзистенцијалист тако одредио,<sup>751</sup> морамо се присетити да Антигонин одлазак у смрт није сасвим слободан, већ да је предодређен механизмом њене улоге, извесном врстом драматуршке фаталности која одређује поступање ликова. Да механизма улоге нема, те да је Антигонин избор био апсолутно слободан, трагичност би, као последица фаталности, била у потпуности превазиђена и избрисана. Али, Ануј је ипак задржава захваљујући театрализму који га, вели Харви, удаљава од егзистенцијалистичког

---

<sup>749</sup> Анри Гује, француски интелектуалац и драмски критичар хришћанске оријентације, у студији *Позориште и егзистенција* (*Le Théâtre et l'existence*, 1952), износи тврдњу да је присуство трансцендентног предуслов за трагичност. То илуструје једноставним примером: инцест и парицид у Едиповом случају нису трагични сами по себи, али то постају чим сазнамо да су они у ствари показатељи божанске завере (GOUHIER 1997: 34).

<sup>750</sup> Малаши закључује да би *Антигона* трагичност остварила да је насловна јунакиња пристала да се врати у собу: тако би одустала од борбе, издала сопствене идеале и прихватила да „живи у блату”. Ауторка овде циља на идеју Питера Брука (Peter Brook), из рада „Рећи „да” блату” («*Dire oui à la boue*»), према којој су јунаци театра апсурда они који се не супротстављају Богу, већ су се навикли на свој начин живота, а у томе је, заправо, њихова трагедија (MALACHY 1982: 157).

<sup>751</sup> Сартр је, у раду „Створити митове”, објаснио да је Антигона „јунак ситуације” који у датом контексту представља „голу вољу, чист и слободан избор” («*une volonté nue, un choix pur et libre*»), да је она слободна жена која нема унапред одређеног карактера, већ га изграђује својим поступцима, те бира да своју слободу потврди у смрти (SARTRE 1981a: 399–400; SARTRE 1973 : 57–58).

позоришта: захваљујући детерминизму трагичке улоге, слобода Анујевих јунака само је илузорна (HARVEY 1964: 91).

## 7. 8. Креонтово „да”

Још драстичнију промену од Антигоне, у односу на античко наслеђе, доживео је Креонт. Разуман, брижан и прилично стрпљив, Креонт је у јеку расправе покушао да објасни Антигони због чега је неопходно пристати на компромисе и на наметнуту друштвену улогу: „Али, добри Боже! Покушај и ти да схватиш, начас, будалетино мала! Ја сам стварно покушао да те разумем. Ипак треба да постоје они који ће рећи „да”. Треба да постоје и они који управљају лађом (...)” (ANUJ 2018: 69).<sup>752</sup> Метафором кормилара који управља бродом у који вода продира са свих страна, а на коме је све „препуно злочина, глупости, беде”, Креонт објашњава стање у држави којом влада. У једном тренутку, кормилар пуца у масу како би спречио посаду да опљачка или напусти брод, чиме краљ покушава да дочара својој бунтовној сестричини улогу владара који понекад мора да ради и оно што не жели.<sup>753</sup> Тако се његова реалистична слика одговорног и одраслог човека коси са идеализованом сликом света каквом тежи Антигона. Међутим, она остаје непоколебљива: „Нећу да разумем. То је добро за вас. Ја сам овде због других ствари, а не да бих разумевала. Ја сам овде да вам кажем „не” и да умрем” (ANUJ 2018: 70).<sup>754</sup>

Креонт настоји да објасни да је лако и кукавички рећи „не”, јер „да би човек рекао „да”, треба да се озноји и засуче рукаве, да раширеним рукама зграби живот и урони у њега до лаката. Лако је рећи „не”, чак и ако се мора мрети” (ANUJ 2018: 70).<sup>755</sup> Ове реченице јесу кључни аргументи Креонтове одбране који не само да најављују трансмотивацију о којој смо претходно говорили, већ уједно показују делимично остварену *транвалоризацију (transvalorisation)*: како Женет објашњава, тај поступак

---

<sup>752</sup> « Mais, bon Dieu ! Essaie de comprendre une minute, toi aussi, petite idiote ! J’ai bien essayé de te comprendre, moi. Il faut pourtant qu’il y en ait qui disent oui. Il faut pourtant qu’il y en ait qui mènent la barque » (ANOUILH 2005 : 81).

<sup>753</sup> Метафору о пловидби Ануј је преузео из Софоклове *Антигоне*: Креонт у својој првој реплици, објашњавајући правила своје владавине и службе тебанском народу, која га приморавају да донесе декрет о забрани Полиникове сахране, вели: „Нит икад бих душмана земље узео / За пријатеља, јер знам: она нам је спас; / Под њеним једрима док сретно пловимо, / Вијек пријатеље стечемо. По таквим ја / Начелима за бољак радим града тог” (SOFOKLO 1990: 179).

<sup>754</sup> « Je ne veux pas comprendre. C’est bon pour vous. Moi, je suis là pour autre chose que pour comprendre. Je suis là pour vous dire non et pour mourir » (ANOUILH 2004 : 82).

<sup>755</sup> « Pour dire oui, il faut suer et retrousser ses manches, empoigner la vie à pleines mains et s’en mettre jusqu’aux coudes. C’est facile de dire non, même si on doit mourir » (ANOUILH 2005 : 83).

подразумева да аутор хипертекста заузме супротну страну у односу на аутора хипотекста, те да валоризује оно што је претходно било девалоризовано, и обрнуто (GENETTE 1982: 575). Ануј то чини показујући да је Антигона детињасти идеалиста који улудо страда, а да је Креонт брижни ујак који на све начине покушава да је уразуми и спасе. Међутим, Женет каже да је трансвалоризација тек делимична јер би, да би била потпуна, Софокле морао да у потпуности буде на Антигоновој страни, а Ануј на Креонтовој, што није случај (Ibid). Доиста, као и Софокле, Ануј не показује ко је у праву, те и сам оставља извесни трагички парадокс.

Како уочава Силва, Анујеви главни јунаци једнако су луцидни, лишени било какве илузије о нади, те изазивају узнемиреност док играју своје античке улоге чији су поступци лишени сваког могућег значења (FIALHO 2017: 71). Амоја је сличног мишљења: Антигона и Креонт су лишени наде да ће ишта променити, они чак остају без логичних аргумената, те једино проналазе задовољство у пуком остваривању своје воље (AMOIA 1969: 107). Тако, иако се залажу за два потпуно различита концепта живота и две сасвим друкчије визије среће, Креонт и Антигона, према Пјер-Анрију Симону, ипак говоре истим језиком, веома се добро разумеју и остају слични као нихилисти и очајници који верују само себи, не некој вишој правди (SIMON 1959 : 159). И, премда најпре стичемо утисак да Креонтово „да” одговорног грађанина, који је из осећања дужности прихватио да обавља посао краља, вреди више него Антигоново „не”, као анархистичко одбијање сваког закона, ствари се постепено окрећу у Антигонову корист. Када увидимо да је Креонтово „да” у ствари резигнирано прихватање среће која се може остварити само ако се одрекнемо идеала, Антигоново „не” постаје племенито, премда се више односи на страствено остваривање сопства, неголи на позитивну идеју о неком вишем добру (Ibid, 161). Крајње осећање које повезује главне ликове јесте очај, с тим да се он у Креонтовом случају претвара у млаку резигнацију, а у Антигоновом у узалудни револт. Управо на тај начин, „у заокрету који је Ануј наметнуо идеји античке драме, откривамо боље него било где другде прелаз из трагичности апсолута у трагичност апсурда”, поентира Симон.<sup>756</sup>

На овај начин Ануј врши женетовску трансвалоризацију у ширем смислу, јер мења поступке, ставове и осећања који су ликове карактерисали у оригиналу (GENETTE 1982: 540). Док Антигону девалоризује, скинувши је са античког пиједестала, Креонта валоризује, дајући му снагу и мудрост која изискује да се одрекне

---

<sup>756</sup> « Dans la torsion imposée par Anouilh à la grande idée du drame antique, on découvre mieux que partout ailleurs le passage d'un tragique de l'absolue à un tragique de l'absurde » (SIMON 1959 : 162).



идеала у корист живота и друштва. Стога се не можемо сложити са Симоном да је Креонт сличан „Сартровим гадовима” (« *salauds de Sartre* ») јер се предаје пред очајем постојања, те да је резигнација његов пораз (SIMON 1959 : 159). Иако уважавамо Симонов аргумент да Креонт кроз своју визију среће представља идеју да је мудрост у томе да у себи угасимо жељу за апсолутним и прихватимо мале, осредње облике среће (Ibid, 1960), живети на тај начин не значи препустити се Сартровој „лошој вери” (« *mauvaise foi* »), односно, обмањивати се како не бисмо морали да уђемо у тежак процес остваривања свога сопства, те носили тежину слободног постојања и одговорност сопствених избора.<sup>757</sup> Креонт, напротив, бира тежи пут који подразумева да, свестан тежине и несавршености живота, ипак одлучује да га живи. Стога и каже Антигони да би и сам могао рећи „не”, али да се одједном осетио „као радник који одбија да ради свој посао”, што му се учинило „нечасним”, те да је због тога рекао „да” (ANUJ 2018: 67).<sup>758</sup> Он чак и прихвата Антигонине оптужбе да је гад јер посао који обавља захтева од њега да то буде (ANUJ 2018: 66; ANOUILH 2005 : 77). Тако је Креонт представљен као заточеник сопствене судбине која му је једног дана доделила да се пробуди као краљ Тебе, премда му је Бог сведок да је у животу „све друге ствари волео више од власти” (ANUJ 2018: 67).<sup>759</sup> Већ га је на почетку тако представио Пролог:

„Он је краљ. Изборан је, уморан. Игра тешку улогу – он управља људима. Раније, у Едипово време, кад је био само први човек у двору, волео је музику, лепо увезане књиге, дуге обиласке тебанских антикварница. Али, Едип и његови синови су мртви. Оставио је књиге, старе стварчице, засукао је рукаве и заузео њихова места. Понекад, навече, изнурен, пита се није ли узалудан труд владати људима. Није ли то прљав посао који треба оставити другима. А онда, ујутро, искрсну конкретни проблеми, које треба решити, и он устаје, миран као радник у свитање” (ANUJ 2018: 18).<sup>760</sup>

---

<sup>757</sup> Основне идеје своје егзистенцијалистичке мисли Сартр излаже у есеју *Егзистенцијализам је хуманизам* (*L'Existentialisme est un humanisme*, 1946), а концепт „лоше вере” као тему нарочито развија у књизи *Биће и ништавило* (*L'Être et le Néant*, 1943).

<sup>758</sup> « Je le pouvais. Seulement, je me suis senti tout d'un coup comme un ouvrier qui refusait un ouvrage. Cela ne m'a pas paru honnête. J'ai dit oui » (ANOUILH 2005 : 78).

<sup>759</sup> « Un matin, je me suis réveillé roi de Thèbes. Et Dieu sait si j'aimais autre chose dans la vie que d'être puissant... » (ANOUILH 2005 : 78).

<sup>760</sup> « C'est le roi. Il a des rides, il est fatigué. Il joue au jeu difficile de conduire les hommes. Avant, du temps d'Œdipe, quand il n'était que le premier personnage de la cour, il aimait la musique, les belles reliures, les longues flâneries chez les petits antiquaires de Thèbes. Mais Œdipe et ses fils sont morts. Il a laissé ses livres, ses objets, il a retrouvé ses manches, et il a pris leur place. Quelquefois, le soir, il est fatigué, et il se demande s'il n'est pas vain de conduire les hommes. Si cela n'est pas un office sordide qu'on doit laisser à d'autres, plus frustes... Et puis, au matin, des problèmes précis se posent, qu'il faut résoudre, et il se lève, tranquille, comme un ouvrier au seuil de sa journée. » (ANOUILH 2005 : 11).

Креонт, дакле, помирљиво игра и своју драмску и своју друштвену улогу. Он обавља посао краља без ентузијазма, послушно се предајући једном чисто прагматичном задатку, примећује Симон. Креонт служи држави, али је своје краљевање оголио тако да у њему нема ничег узвишеног, као што ни у држави нема више ничег светог (SIMON 1959 : 158). Тако је нови тебански краљ, како је исправно уочио Симон, прихватио мудрост свакодневне среће коју подржава вршење позитивне дужности (Ibid, 161), али га то не чини дилетантом и скептиком како је аутор претходно приметио (SIMON 1959 : 158). Напротив, Креонт не ужива у послу који обавља, али схвата да мора да га обавља и да је та дужност изнад личних интересовања. Његова зрелост и искуство научили су га мудрости одрицања од идеала и неопходности резигнације. У томе се огледа његова снага, а не слабост, јер он истрајава у несавршеном свету, за разлику од Антигоне која је одбила чак и да покуша. Због тога се ствари изнова враћају у његову корист, те је, како Стајнер примећује, он тај који побеђује у расправи са Антигоном – његове аргументе ништа не може оспорити (STEINER 1990: 212–213).

Наравно, не треба заборавити да избори Анујевих јунака нису сасвим слободни, већ да су условљени механизмом улоге који функционише као модерни принцип фаталности. Јунаци су марионете које морају да играју наметнуту улогу, подсећа Амоја, тако да је Антигонин избор ипак био фаталан (АМОЈА 1969: 108). Исто важи и за Креонта, премда код њега, као одговорног владара, преовлађује и осећање етичке обавезе да се понаша на очекивани начин, сматра Пучијани, те он врло реалистично сагледава човекову позицију и указује на неке важне прагматичне истине, попут оне да неко мора да управља бродом. То, пак, не значи да је Креонтово виђење лишено сваког идеализма, већ да га остарели краљ проналази у земаљским стварима и скромној срећи (PUCCIANI 1954: 146–147).<sup>761</sup> Њему, дакле, Антиголина борба није страна, напротив, савршено је разуме, али је био принуђен да је се одрекне. Стога јој и каже: „Разумем те, ја бих са двадесет година учинио исто то. Зато сам и пио твоје речи... из давних времена, слушао сам малог Креонта, мршаваг и бледог, каква си и ти. И он је исто мислио како све треба да дарује...” (ANUJ 2018: 76).<sup>762</sup>

---

<sup>761</sup> Пучијани ће нешто касније рећи да је мана Креонтове философије у томе што оставља исувише мало места за идеал (PUCCIANI 1954: 148).

<sup>762</sup> « Je te comprends, j'aurais fait comme toi à vingt ans. C'est pour cela que je buvais tes paroles. J'écoutais du fond du temps un petit Créon maigre et pâle comme toi et qui ne pensait qu'à tout donner lui aussi... » (ANOUILH 2005 : 91).

Да разуме Антигонину побуну и страственост младости, Креонт показује и на крају, када саветује свог малог пажа да никада не одрасте (ANUJ 2018: 99; ANOUILH 2005 : 122).

Овде, као и у Прологовим претходно наведеним напоменама да је Креонт некада волео музику, књиге и антикварнице, али да се свега тога одрекао када је постао краљ, треба да увидимо да је он, како би постао одговорни владар, свесно жртвовао лепоту лагодног живота и идеале младости. Он је онај који управља лађом, односно, друштвом, а таква позиција изискује одрицање од личних интереса. Зато, за разлику од Антигоне која иступа у име индивидуалне борбе за идеални и апсолутно слободни живот, Креонт дела у име колектива и у томе је његова величина. Он је тај који у модерној драми преузима улогу хероја који својим поступањима изазива осећања сажаљења и страха.

Наиме, модерни Креонт, представљен као пожртвовани краљ, сушта је супротност античком краљу тиранину. Једна од кључних разлика јесте у томе што модерни Креонт признаје да није желео да ускрати Полинику сахрану, ако ни због чега другог, онда бар због хигијене,<sup>763</sup> што је додатни корак у десакрализацији мита, а не жели ни да погуби Антигону јер је воли и разуме. Како примећује Симон Фрес, Анујев Креонт нема *hybris*, већ је брижан и очински настројен према Антигони коју на све начина покушава да спасе (FRAISSE 1974: 119). Међутим, у тренуку када схвати да су грађани обавештени о Антигоном прекршају и да очекују да буде кажњена, Креонт увиђа да, против своје воље, мора погубити нећаку. Одлука да Антигону казни долази као кулминација осећања о коме говори Фрес, а то је да је код Креонта обавеза владара неупоредиво јача од личних жеља (Ibid, 120).<sup>764</sup> Међутим, тиме што је Антигону осудио на смрт Креонт није починио никакву грешку због које би га, као у античкој

---

<sup>763</sup> Креонт каже Антигони да је невољно забранио Полиникову сахрану, али да је то морао да учини јер је то једини начин да прост народ научи како пролазе они који раде против своје државе:

„Зато што твој Полиник, она оплакана сен и оно тело, које се распада међу стражарима, сва та патетика, која те распаљује – није ништа друго него политички случај. Пре свега, ја нисам нежан, али сам осетљив: волим све што је чисто, опрано, умивено. Зар мислиш да се мени, исто као и теби, не гади оно месо које трули на сунцу? Увече, кад дође ветар с пучине, смрад се простира све до палате. Од тога ми се преврће желудац. Међутим, ја чак ни тада не затварам прозор. Ниско је то – теби могу да кажем – то је глупо, ужасно глупо, али цела Теба мора неко време да осећа тај смрад. Мислиш ли ти да ја твог брата не бих покопао – ако ни због чега другог, а онда због хигијене! Али да би простаци, којима владам, схватили, цео град мора месец дана да базди на Полиников леш” (ANUJ 2018: 66). /

« Parce que ton Polynice, cette ombre éplorée et ce corps qui se décompose entre ses gardes et tout ce pathétique qui t’enflamme, ce n’est qu’une histoire de politique. D’abord, je ne suis pas tendre, mais je suis délicat ; j’aime ce qui est propre, net, bien lavé. Tu crois que cela ne me dégoûte pas autant que toi, cette viande qui pourrit au soleil? Le soir, quand le vent vient de la mer, on la sent déjà du palais. Cela me soulève le coeur. Pourtant, je ne vais même pas fermer ma fenêtre. C’est ignoble, et je peux même le dire à toi, c’est bête, monstrueusement bête, mais il faut que tout Thèbes sente cela pendant quelque temps. Tu penses bien que je l’aurais fait enterrer, ton frère, ne fût-ce que pour l’hygiène ! Mais pour que les brutes que je gouverne comprennent, il faut que cela pue le cadavre de Polynice dans toute la ville, pendant un mois » (ANOUILH 2005 : 77).

<sup>764</sup> То му замера и Антигона која упорно одбија да разуме шта значи бити краљ (ANUJ 2018: 68 ; ANOUILH 2005 : 80).

трагедији, стигла казна. Због тога, како Стајнер додаје, за разлику од Софокловог краља, који је кажњен потпуном изолацијом, Анујев јунак одлази са сцене ослободен на Малог пажа, а тај „контакт са детињством неминовно наговештава један потпунији повратак у живот”.<sup>765</sup> Премда хор, као и код Софокла, закључује драму речима да Креонт „почиње да ишчекује своју смрт” (ANUJ 2018: 100),<sup>766</sup> та најава је блага и умирујућа, за разлику од античке која има тон упозорења и претње.

На овај начин Креонта посматрамо као жртву посла који обавља, што је нарочито истакнуто његовом крајњом реакцијом: након што, баш као и код Софокла, не успева да спречи породичну трагедију, те бива сведок чак три смрти – Антигонине, Хемонове и Еуридикине, Креонт наизглед олако прихвата сазнање да је остао без породице, поверавајући се свом пажу: „Кад је пред тобом посао, ти не можеш скрстити руке. Кажу да је то прљава работа, али, ако је ти не завршиш, ко ће?” (ANUJ 2018: 99).<sup>767</sup> Стога се распитује које су пословне обавезе пред њим тога дана и, као да се ништа није догодило, одлази на Савет у пет (ANUJ 2018: 99; ANOUILH 2005: 122). Зети погрешно карактерише Креонта као беспосленог човека без илузија, циничног и конформистичког владара (ZETTI 188–189). Његов одлазак на Савет не треба разумети као недостатак емпатије и врхунац резигнације, већ као дужност и нужност једног државног чиновника којој су изложени сви који живе и раде у капиталистичком систему, свесни да немају избора и да једноставно морају радити посао који им није увек по вољи.

Тада почињемо осећати сажаљење према Креонту који због посла нема времена ни да отугује, увиђајући да је, иако је краљ, заправо веома сличан нама. Истовремено, страх који се у традиционалној трагедији јавља из бојазни да би нам се нешто слично могло догодити, претвара се у луцидно схватање да нам се то управо и догађа. И сами живимо у свету изгубљених идеала, компромиса и конформизма, принуђени да се суочавамо са различитим потешкоћама, а Креонт нам својим примером показује како то треба да чинимо. Тако долазимо до кључне промене у Анујевој реактуализацији мита и конципирању трагичности у односу на Софокла: Антигона је остала усамљена и несхваћена у својој побуни, а Креонт је тај који је преузео улогу хероја-стоика који изазива дивљење. На тај начин се тежиште трагедије пребацило са Антигоне на

---

<sup>765</sup> « Non seulement l'isolement qui était le châtement de Créon est brisé, mais ce contact avec l'enfance suggère inévitablement un retour plus ample dans la vie » (STEINER 1990 : 213).

<sup>766</sup> « Un grand apaisement triste tombe sur Thèbes et sur le palais vide où Créon va commencer à attendre la mort » (ANOUILH 2005 : 123).

<sup>767</sup> « Ils ne savent pas, les autres ; on est là, devant l'ouvrage, on ne peut pourtant pas se croiser les bras. Ils disent que c'est une sale besogne, mais si on ne la fait pas, qui la fera ? » (ANOUILH 2005 : 121).

Креонта, те је, примећује Ирен Смоларски (Iren Smolarski), у раду „Мит о Антигони код Софокла и Жана Ануја: од светог до апсурдног” (« Le Mythe d’Antigone chez Sophocle et Jean Anouilh: du sacré à l’absurde »), сада он истакнут као трагичка личност. Премда је мит код Ануја десакрализован, ауторка вели да он остаје трагичан захваљујући „јединој луцидности, или свести јунака укљученог у борбу без наде у апсурдном свету”.<sup>768</sup>

## 7. 9. Модерна трагичност и катарза

Неидеализована, чак и сурова слика света коју даје Ануј јесте огледало времена у коме је писац живео. Симон вели да француски драматург ствара у епохи у којој су уништена веровања, идеје, чак и форме, у времену које нови смисао трагичног изналази у свести да судбина притиска човека (SIMON 1959 : 156). Иако се чини да је тај концепт преузет из антике, постоји једна кључна разлика коју препознаје Слободан Лазаревић: модерни писци противурече Аристотеловом схватању да је предмет трагедије човек по средини, па осуђују све људе на зао удес приказујући их као кривце судбине који ни не знају зашто су криви (LAZAREVIĆ 2001: 35). Овде препознајемо идеју модерне трагичности коју Лазаревић сажето објашњава на следећи начин: „Са формирањем критичког погледа на свет и атеизмом, уметност је постала трагична у једном ширем смислу него што је то трагична судбина појединца. Лишена вере у сваку трансценденцију, она је формулисала мисао да је трагично све што постоји, а пре свега, трагичан је положај човека у свету” (Ibid, 36). Управо је на тој идеји заснована философија егзистенцијализма којој је Ануј идејно близак, те Пучијани констатује да је трагедија *Антигоне* трагедија човековог стања, чиме се Ануј приближава егзистенцијалистичком театру.<sup>769</sup>

---

<sup>768</sup> « Le mythe doit son caractère tragique à la seule lucidité, ou conscience, du héros engagé dans une lutte sans espoir dans un monde absurde » (SMOLARSKI 1981 : 54).

<sup>769</sup> Но, Пучијани поглавље закључује тврдњом да Ануј није егзистенцијалист јер дуалност његове философије онемогућава такву класификацију, премда се бави егзистенцијалистичким темама, а његово виђење људског положаја јесте сасвим модерно (PUCCIANI 1954: 150). Осим тога, поменули смо већ да је и сам писац одбијао титулу философа, а то још једном потврђује и Ирен Смоларски рекавши да Анујева намера није била да напише философско дело, с обзиром на то да комад с тезом намеће једну готову мисао, а у овом случају само дијалектичко уланчавање радње, сам органски процес драме преко Креонтовог лика ствара противтежу (SMOLARSKI 1981: 53).

С друге стране, Пронко Ануја упорно повезује са именима Сартра и Камија, преносећи тврдњу Рене-Марила Албереса (René-Marill Albèrès) да је *Антигона*, више него било које друго дело овог драматурга, философска драма јер у њој нису осликане људске страсти, већ људско стање (PRONKO 1961: 165–166). О повезаности других Анујевих драма и егзистенцијализма, в. (PRONKO 1961: 61–75).

У том светлу, Терез Малаши јесте у праву када каже да се Анујева драма удаљава од античке трагичности која је условљена трансцендентним, јер је очито да трансцендентно у свету атеистичког егзистенцијализма не постоји. Штавише, Ирен Смоларски сматра да је Ануј учинио више од десакрализације мита, он је антички „свети ред, ред где божанске и људске вредности чине целину”, трансформисао у „подељени поредак где, с једне стране, стоје идеалне вредности, а с друге потребе самог постојања”.<sup>770</sup> Таква подела код Софокла створила је трагичност, закључује ауторка, док је код Ануја изродила концепт апсурда којим се замењује појам светог (SMOLARSKI 1981: 49). Премда, ауторка превиђа да трагичност није сасвим nestала, већ да је створена модерна верзија трагичности у којој је божански ауторитет замењен друштвеним.

Заправо, Анујева концепција човековог положаја у свету блиска је Камијевој концепцији апсурда. Симон појашњава да, док се код Камија апсурд јавља из човековог захтева за рационалним и смисленим коме се свет руга, на исти начин код Ануја израња ужас пред ругобом, смутњом и промашеношћу света које осећа човек са интимном потребом за чистотом, искреношћу и успехом (SIMON 1959 : 146–147). У тој растрзаности између онога шта човек жели, чему се нада и шта очекује, и онога што му свет заправо нуди, рађа се осећање бесмисла, промашености, чак и очаја.<sup>771</sup> Због тога је модерна трагичност посебна, упозорава касније Симон – она је у изазивању, а не у поштовању, у сарказму, а не у сузама, те се завршава у вртоглавом заносу апсурда, а не у тежњи ка апсолуту (Ibid, 156), те је аутор, понављамо, и назвао „трагичношћу апсурда” (Ibid, 162).

Пучијани препознаје важност Анујевог позоришта управо у томе што оно ствара сопствену концепцију трагичности с којом нас упознаје Пролог, а која подразумева да трагедија није ни грандиозна, ни природна; она не представља увећану димензију човекове стварности, нити наглашава величину његове борбе, као што је то био случај у антици. Напротив, човекова борба је код Ануја патуљастих димензија,

---

<sup>770</sup> « En fait l'on peut dire que, plus qu'une désacralisation, Anouilh effectue un transfert de l'ordre sacré, ordre où les valeurs divines et humaines forment un tout, à un ordre scindé où se tiennent d'une part les valeurs idéales et d'autre part les nécessités de l'existence » (SMOLARSKI 1981 : 49).

<sup>771</sup> Камијева књижевна дела првог циклуса – роман *Странац (L'Étranger)*, 1942), драме *Калигула (Caligula)*, 1938) и *Неспоразум (Le Malentendu)*, 1944) – илустрација су његове философије апсурда која је утемељена у есеју *Mut o Сизифу (Le Mythe de Sisyphé)*, 1942). Мада је апсурд, као философски концепт, постојао и раније, он је полазиште Камијеве философске мисли која га је нарочито неговала и развијала. Како читамо у *Mutu o Сизифу*, апсурд се може разумети као несклад између човекове намере и стварности која га очекује, противречност између човекове стварне снаге и циља који себи поставља, или, пак, као раздор који произилази из супротстављања једног чињеничног стања и извесне стварности, између једног делања и света који га превазилази (КАМИ 2008: 39–40).

готово лишена достојанства, те писац тако ствара модерну и демократску трагедију као слику људског положаја у свету у којој се трагичност учитава свакодневно, на свим нивоима човековог постојања (PUCCIANI 1954: 148).<sup>772</sup> Због тога, закључује Пучијани, критичари попут Жињауа нису у праву када кажу да Ануј није успео да створи трагедију. Управо супротно, Ануј се намерно удаљио од традиционално трагичног тона јер је желео да постави сопствени концепт трагичности, много интимнији и баналнији од античког. Он се уздао у то да „просвећени гледалац неће тражити много елоквенције и реторике како би увидео и разумео основну тему – живот је сам по себи трагедија”.<sup>773</sup>

Трагичност модерног свакодневља јесте, дакле, у човековом положају и друштвеној улози коју, попут пиранделовски устројених јунака, мора да одигра до краја. Таква визија човековог положаја подсећа на ставове егзистенцијалистичких философа, вели Пучијани, али, за разлику од Камија који решење апсурда види у револту, и од Сартра који својим јунацима даје апсолутну моћ слободе, Ануј не даје никакав одговор на апсурд, већ га само констатује. Његове драме су, закључује критичар, мисаоно ипак слабије развијене, те он своје јунаке оставља у стању револта који се чини да је без смисла и правца (PUCCIANI 1954: 147).<sup>774</sup> Но, чини се да Пучијани заборавља да Камијев одговор на апсурд није само револт. Њему претходи „сизифовски пркос” који, појашњава Никола Ковач у књизи *Сукоб бића и идеала: алијенација у дјелу Албера Камија*, лежи у томе што је Сизиф свој субјективни доживљај претворио у објективно сазнање о човековом положају у свету у коме владају насиље и неправда, а тим се сазнањем издигао изнад сопственог положаја. Дакле, он је јунак „који истовремено трпи апсурд као злу коб и који јој се супротставља свим својим бићем” (KOVAC 1975: 91). Због тога је Сизиф трагички херој који носи снагу људског достојанства с којим треба прихватити животну тескобу. Како закључује Ковач, „Сизиф дијели судбину свих угњетених, али он се над њом и

---

<sup>772</sup> Са овим ставом се вероватно не би сложила Идит Хамилтон, према којој дух трагедије настаје када трагично виђење живота замени ниско виђење, онда „када се човечанство види као нешто лишено достојанства и значаја, као обично, ниско и огрезло у туробној безнадности” (HAMILTON 2013: 175).

<sup>773</sup> “(...) He implies that the enlightened spectator will not require eloquence and rhetoric to understand his one essential theme: that life itself is a tragedy” (PUCCIANI 1954: 149).

<sup>774</sup> Вероватно најбољу одбрану Ануја даје Пронко када примећује да није функција драматурга да нас снабде одговорима, већ је сасвим довољно да нам представи човекове невоље на драмско ефектан начин: „Философи и пророци могу да предложе решења. Ануј се задовољио тиме да нам покаже различите улоге које је човек осуђен да игра у свом непријатељском свету” / “Philosophers and prophets may propose solutions. Anouilh has been content to show us the various roles man is condemned to play in his unfriendly universe” (PRONKO 1961: 61).

уздиже”; он је „ослобођен вере и наде”, али је у њему „остао жив само још пркос неподјармљеног духа” (Ibid).<sup>775</sup>

Тако Креонтово стоичко прихватање, које сличи сизифовском пркосу, треба разумети као херојски чин истрајавања пред ударцима судбине, док је Антигоново страдање показатељ слабости и чин предаје. Ове две опозитне позиције подсећају на идеје изнете у „Апсурдном расуђивању”, како Ками насловљава прво поглавље *Mita o Сизифу* у коме разматра питање самоубиства као одговора на апсурд (КАМИ 2008: 11–78). Стога поступања главних ликова можемо читати у кључу Камијеве философије апсурда: Антигона бира смрт као лакши пут до избављења, што је у супротности са Камијевом идејом да самоубиство, као бег од апсурда, није решење – „Реч је о томе да не треба да попустимо” (Ibid, 64),<sup>776</sup> док Креонт храбро истрајава пред свим искушењима тиме илуструјући Камијеву идеју да је решење у „сучељавању” и у „борби без предаха” (Ibid, 41). Креонт даје прави одговор на апсурд који је увек у корист живота, а не против њега, а то је да треба прихвати зло, као и саму чињеницу да човек не може поправити свет. Управо у том кључу треба разумети реплику у којој каже да као краљ има сасвим једноставан задатак: „треба да радим на томе да поредак на свету, ако је то могуће, учиним мало мање бесмисленим” (ANUJ 2018: 60).<sup>777</sup> Ово недовљиво подсећа на Камијеву мисао изречену у *Побуњеном човеку*: чак и да направи идеално друштво, човек не може спречити неправду и патњу, те, колико год се напрезао, „само може да аритметички смањи количину патње у свету” (КАМИ 2021: 353). Креонт, дакле, не може да створи савршено друштво које Антигона тражи, нити урушеном друштву у коме живи може вратити смисао и идеале, али може покушати да умањи његове недостатке и умири патњу своје сестричине тако што ће јој показати да се срећа налази у малим стварима зарад којих треба живети.

На тај се начин Креонт уклапа у Камијеву дефиницију апсурдног човека, а то је:

„Онај који, не поричући вечност, ништа за њу не чини. То не значи да му је носталгија страна, али изнад ње ставља своју храброст и своје расуђивање. Храброст га учи да живи без позива и да се задовољи тиме што има, расуђивање га поучава о његовим ограничностима. Убеђен у своју ограничену слободу, у своју побуну без будућности и

---

<sup>775</sup> Одлично објашњење развоја Камијеве мисли од прихватања апсурда до револта даје и Џон Фоли (John Foley) у књизи *Албер Ками: од апсурда до револта (Albert Camus: from the absurd to revolt, 2008)*.

<sup>776</sup> Ками се, као велики хуманист, изјашњава против самоубиства у корист живота, док се, као атеист, одриче и философског самоубиства каквим сматра религију (в. КАМИ 2008: 38–61).

<sup>777</sup> « (...) Puisque je suis roi, j'ai résolu, avec moins d'ambition que ton père, de m'employer tout simplement à rendre l'ordre de ce monde un peu moins absurde, si c'est possible » (ANOUILH 2005 : 69).



у своју пролазну свест, он наставља своју пустиловину у времену свога живота” (КАМІ 2008: 79).

Доиста, Креонт показује све наведено: он разуме Антигонину младост и жали за сопственом, присећајући се чега је све морао да се одрекне када је постао краљ, храбар је јер се задовољава малим стварима које су му довољне за срећу, а исправно расуђује о својим ограничностима као човека и краља, упорно настављајући да живи у свету апсурда, ограничене будућности и пролазности. Дакле, овај апсурдни човек, живи по мери света без будућности и слабости, мисли јасно и више се не нада (КАМІ 2008: 107). Његова се визија среће не заснива на „прљавој нади”, како је погрешно разумела Антигона, већ на јасној свести о апсурдности света. То Креонта чини правим јунаком који даје драми трагички карактер, а изворном миту враћа снагу, сматра Ирен Смоларски (Ibid, 53).<sup>778</sup>

И заиста, Креонт, који жртвује личне интересе и осећања ради очувања друштвеног поретка, израња као носилац колективне вредности, док Антигонин одлазак у смрт прихватамо као чин личне побуне, притом разумевши да је то у ствари чин посустајања у заједничкој борби против бесмисла; она одустаје не само од живота, већ и од хуманизма.<sup>779</sup> Антигонина смрт нема никакву симболичку вредност, потврђује Смоларски, већ она представља чин апсурдног хероизма у свету који се разуме као апсурдан; „Антигона је у модерној трагедији афирмација једног дубоког нихилизма”.<sup>780</sup>

---

<sup>778</sup> Према Ирен Смоларски нешто раније у раду Креонта назива Kamiјевским апсурдним човеком (SMOLARSKI 1981: 54), ова ауторка изненађује закључком у коме се приклања суду критичара који неповољно гледају на начин на који је Ануј представио његов лик: иако је саздан као бранилац хуманистичког реализма, кроз његово поступање је, у име тих истих људских вредности оличених у закону, оправдана тиранија с обзиром на то да хладнокрвно кажњава побуњенички чин једног детета; на тој се противуречности заснива мит о апсурду који је Ануј створио (Ibid, 54–55). Такво резонување сасвим је погрешно, најпре, због тога што Антигона није дете, јер дете нема довољно развијени духовно-интелектуални капацитет да размишља и дела на начин на који она то чини, а, онда и због тога што Креонт никако није хладнокрван, већ је учинио све што је могао да је спасе и тек је на крају, пред вољом народа који је чекао да се ирзекне казна, био принуђен да попусти. Креонт није тиранин, већ је жртва система коме служи. Прихватајући своју незахвалну позицију, он прихвата и апсурд, те стога постаје апсурдни човек у Kamiјевом одређењу.

<sup>779</sup> Револт, односно, побуна, према Kamiју нешто је сасвим супротно. Она се изриче увек у корист живота и читавог човечанства. Kamiјева философија је хуманистичка, док је Антигоново поступање сасвим супротно.

Побуна је Kamiјев одговор на апсурд и њој је посвећен други циклус пищевих дела – роман *Куга* (*La Peste*, 1947), драме *Опсадно стање* (*L'État de siège*, 1948) и *Праведници* (*Les Justes*, 1949) – док је мисаоно утемељен у есеју *Побуњени човек* (*L'Homme révolté*, 1951). Према Kamiју, човек се, свестан апсурда, буни против свог положаја у свету, своје коначности, али и против места у друштву, приписаног статуса, начина на који га перципирају, друштвеног система и др. Појединац одбија да буде оно што му је наметнуто да буде, те „устаје у одбрану достојанства својственог свим људима” (КАМІ 2021: 28). Ками разликује две врсте побуне: метафизичку и историјску, а обе имају колективни карактер јер сваки човек иступа у име читавог човечанства – „Буним се, дакле, постојимо” (КАМІ 2021: 33).

<sup>780</sup> « Antigone dans la tragédie moderne est l'affirmation d'un profond nihilisme » (SMOLARSKI 1981: 53).

Међутим, не треба се забринути заједно са хришћанским егзистенцијалистом Габријелом Марселом, који је 1944. године изразио забринутост у погледу утицаја једног тако апсурдног страдања главне јунакиње на духовни пад млађе генерације (MARCEL 1959 : 102–103), нити се, пак, сложити са Пјер-Анријем Симоном да је и Креонт нихилиста (SIMON 1959: 159). Иако смо сагласни да мала, црномањаста Антигона, хировита, плаха и детињаста, не испуњава идеал античког трагичког јунака ког Хамилтон одређује као узвишену душу способну да пати (HAMILTON 2013: 178), Креонт се приближава управо тој дефиницији, с том разликом што патњу не показује, већ је храбро носи настављајући да обавља свој посао. Он је, попут Сизифа, носилац Камиевог „херојског песимизма” о коме говори Никола Ковач (KOVAČ 1975: 91).

Закључујемо, дакле, да Анујев поглед на човеков положај у свету подсећа на егзистенцијалистичку визију. Драматург ствара свет без Бога, без идеала и „прљаве наде” у коме су ликови предодређени механизмом улоге, што је пандан човековом рађању и постојању у одређеном друштвеном положају који он није могао да бира. Но, за разлику од Сартрових јунака, који су слободни да делају сасвим самовољно, као Орест, и тако се ослободе наметнуте ситуације, Ануј мисаоно ипак остаје ближи Камиију јер су његови јунаци заробљени у драми коју морају да играју, попут Сизифа који је осуђен да гура камен узбрдо. И док је сваки Антигонин аргумент, због ког наводно страда, оборен, а сама побуна обесмишљена јер смо од почетка знали да њена драмска игра води ка смрти, тако је и Сизифов напор да попне камен на врх брда узалудан јер знамо да ће се убрзо изнова наћи у подножју. Али, постоји једна кључна разлика: Антигона је одбила да пристане на бесмисао, компромис и живот без идеала у коме се срећа налази у малим стварима, те је смрт за њу дошла као неки вид избављења, док је Сизиф апсолутно прихватио апсурдност свог положаја и сваки пут изнова започињао да гура свој камен. У тој се тачки Антигона удаљава од Сизифа, док му се Креонт, пак, приближава постајући прави трагички јунак који подноси тескобу живота. Јер, како Хајет појашњава, и сами живимо животе сличне Сизифовом и, додајмо, Креонтовом, али, за разлику од њега, ми нисмо трагични хероји јер нисмо свесни да је наше поступање узалудно, а да је живот сам по себи апсурдан. Тек „схватити све то и издићи се изнад тога, у томе је права победа”, закључује аутор.<sup>781</sup>

Док би се Сартров Сизиф снагом своје воље супротставио наметнутој казни и једноставно напустио узалудни посао, што би представљало тријумф личне слободе

---

<sup>781</sup> “To realize that, and to rise above it, is the true victory” (HIGHET 1949: 528).

какав је показао Орест, Камијев Сизиф, попут Креонта, нема могућност да побегне из своје ситуације, те је једини начин да пружи отпор то што ће је прихватити. Његова резигнација јесте крајња мудрост метафизичког револта, а стоицизам са којим се носи са свим недаћама изазива дивљење. На основу свега изреченог, у Креонтовом поступању чак бисмо могли наслутити Ничеову идеју о *amor fati* коју Пјер Бринел, у *Речнику књижевних митова*, приписује Сизифу (BRUNEL 1994: 1304), те оптимистично закључити да *треба замислити Креонта срећног*.<sup>782</sup> Међутим, то би онда значило да Креонт, попут Сизифа, прихватањем свог положаја превазилази трагичност, а он то не може учинити јер, на крају свега, преовлађује пиранделовски механизам у коме је он ипак само личност Анујеве драме која своју улогу мора одиграти до краја. Парадоксално, и чак супротно Камијевој идеји да је свест о апсурду први корак у ослобођењу и превазилажењу апсурда, Креонта управо луцидно познавање сопственог стања спречава да га превазиђе.

Но, захваљујући Креонтовом прихватању гесла које је раније био изговорио Хемону – да је човек потпуно сам и да је свет пуст (ANUJ 2018: 86; ANOUILH 2005 : 105), „велики, тужни смирај” који доноси крај драме, онда када су умрли сви они који су морали да умру, појачан је смиреношћу са којом Креонт, попут свих нас, „почиње да ишчекује своју смрт” (ANUJ 2018: 100; ANOUILH 2005 : 123). У идентификацији са ликом несрећног краља, који није бирао своју улогу ни у драми, ни у друштву, али је мора до краја играти, долази до осећања сажаљења и страха која произилазе из схватања да се и сами налазимо у истом незавидном положају. Досадашња анализа требало је да објасни због чега су све та осећања, несумњиво, друкчија од античких, као што је и сама трагична визија човека и његовог положаја у 20. веку промењена у односу на ону из Софокловог доба. Као што сугерише Жак Вије, у раду „Жан Ануј трагички песник”, Ануј није желео да буде Софоклов наследник; он га одбија, преузимајући обавезу да он

---

<sup>782</sup> *Amor fati*, односно, љубав према судбини, као концепт Ниче је преузео од стоика са чијом је философијом често повезивана Камијева идеја о пристајању. Иако је Ками, као дипломирани философ, одлично познавао стоичка учења, ипак не треба заборавити да, за разлику од стоика за које свет има рационални карактер јер њиме влада Логос, за Камија он остаје ирационалан, тиме и човеку несхватљив (а апсурд се јавља управо из човекове тежње да схвати несхватљиво). О томе и о савременим тенденцијама да се Камијево дело уврсти у модерни или постметафизички стоицизам, у истраживању Оливјеа Масае (Olivier Massé) *Албер Ками и уметност философирања (Albert Camus et l'art de philosopher, 2016) (MASSÉ 2016 : 43–73).*

Уз то, иако је Ками био под директним утицајем Ничеа, што је најочигледније у *Миту о Сизифу* где је често цитиран, али и у поглављу из *Побуњеног човека* „Ниче и нихилизам” (КАМИ 2021: 84–100), основна разлика између ове двојице философа јесте што Ниче испитује могућност да живот ипак има неки смисао, а Ками је окренут прихватању његовог бесмисла. Како Ками каже: „Али после тога, кад се открије та пустиња, треба научити да се у њој и опстане. Ту почиње Ничеово изнурујуће трагање” (Ibid, 83).

сам изнова изваја антички лик као трагичку хероину (VIER 1977 : 947). Због тога, не судећи о томе да ли је Ануј успео да оживи хеленску трагедију и у којој је мери остао веран античком тексту, с обзиром на то да му је он дао сасвим нов изглед и значење с којима је трагички фокус пребацио на Креонта, можемо закључити да је француски писац створио нову трагедију прилагођену модерном контексту.<sup>783</sup> Доказ томе јесте катартички ефекат који се остварује на више планова.

Најпре, у складу са структуралним интерпретацијама, Ануј добро компоњује радњу водећи је кроз логичан след догађаја у којима учествују ликови који својим поступцима изазивају трагичка осећања (као што смо објаснили, не нужно сажаљења и страха). За драматизацију кључан је тренутак када Антигона на тренутак попусти пред Креонтовим убеђивањима и пође ка својој соби, а онда се, чувши Креонтову визију среће, заустави и одлучи да ће дефинитивно умрети. Такав преокрет, као „најважније средство којима нас трагедија осваја” (ARISTOTEL 1966: 14), написан је баш по савету великог Учитеља. Њиме Ануј осигурава психолошко-емоционалну реакцију реципијента на коју смо претходно били ограничили психолошке интерпретација катарзе, јер успева да изненади, узбуди, чак и уплаши реципијента који се осећао сигурно мислећи да је на познатом терену античког мита. Промена Антигонине мотивације јесте кључна за расплет који, иако неминован, ипак добија ново значење. Због тога почетни пиранделовски штос, у коме је Пролог унапред изрекао судбину сваког лика, а који јесте нарушио естетску илузију, ипак није умањио дејство самог комада. Зато су осећања које је он изазвао и даље уметнички делотворна, чиме естетичка интерпретација катарзе остаје примењива.

Но, она је, због тако снажне дистанце коју хор одржава све до краја, ипак подређена когнитивној функцији. Јован Христић, у „Белешкама о Пиранделу”, појашњава да интелектуалну вредност пиранделовске драме истиче „скок из театра првог степена у театар другог степена, односно прелаз са акције на дискурс о акцији”. Пирандело је себе сматрао интелектуалним драматичарем, објашњавајући да, док се стара драма заснивала на страсти, „нова драма је израз разума”, те је новост коју је он

---

<sup>783</sup> Наводећи примере из *Антигоне* и бројних других Анујевих драма, Вије на крају рада поставља питање које је, претпостављамо, превасходно усмерено критичарима који настоје да умање или оспоре вредност пиранделовске драме: „Кад неко до те мере поседује осећај за усијање страсти и вербалну каутеризацију, зар не заслужује да га назовемо трагичким песником?” / « Quand on possède à ce point le sens de l'incandescence des passions et celui de la cautérisation verbale, ne mérite-t-on pas d'être appelé poète tragique ? » (VIER 1977 : 953).

увео у драму преображај страсти у разум (HRISTIĆ 1986: 105–106).<sup>784</sup> У случају Анујеве *Антигоне*, „разум” нам помаже да дођемо најпре до разјашњења конфликта између Антигоне и Креонта, а онда и до неке врсте „просветљења” јер сазнајемо о човековом положају у апсурдном свету модерног доба, али и о опозитним ставовима које човек може заузети пред апсурдом.

Међутим, Ануј не нуди један јасно изражени морални став којим би његова драма пружила одређену подuku, а тиме остварила етичку, а потом и дидактичку функцију. Напротив, она позива реципијента да се замисли над сопственом судбином, остављајући му слободу да сам изабере страну. Мада је Антигонин нихилизам предочен као опсан и аутодеструктиван, а њена смрт као непотребна и узалудна, не можемо рећи да је Креонтово прихватање нужно морално. Он се залаже за етику одговорности према послу и друштву, што јесте поучно, али су у његовој перспективи добро и зло ипак релативизовани, вредности унижене, а идеали напуштени. Зато Креонт напослетку ипак не оставља утисак људског достојанства у чију се снагу узда Ками. Он је исцрпљен и не наставља путем побуне до коначног избављења од апсурда.

Истовремено, у тој се истој тачки Анујева драма удаљава од Софоклове јер пружа једну унижену, али ипак реалистичну слику човековог положаја: она показује да живот није вредан идеала, премда је вредан живљења. Анујева трагедија је, баш као и човек сâм, пала са античких висина у сферу баналног свакодневља, али је ипак одлучила да преживи. Стога би „прочишћење”, које она треба да донесе, можда боље било назвати „прљањем” човековог духа јер му показује на како је ниске гране пало човечанство. Зато катарзу у овом случају не можемо одредити као античку категорију споја сазнања и моралног учења који је заоденут уметничком формом, већ само као сазнање које произилази из суочавања са апсурдом и препознавањем позива на његово прихватање који, донекле, делују утешно. Коначно, Ануј није потпуни песимист, нити нихилист, већ је, како сматра Нелсон, трагикомичан или комично-трагичан због тога што кроз своје драме пружа сопствену визију света која је, као и теме његових комада, мешавина *ружичасте* и *црне* (NELSON 1958 : 135). Зато је његова *Антигона* драгоценa, јер настаје као спој антике и 20. века, књижевно-сценске традиције и модерности, старе и нове трагичности, трагедије и комедије, ружичасте и црне, при

---

<sup>784</sup> Претпостављамо да је Христић овде направио пропуст написавши да је новост коју је Пирандело увео „преображај разума у страст” (HRISTIĆ 1986: 106), јер је то сасвим супротно претходном тврђењу да је страст у основи старе, а разум у основи нове драме.

чему поставља veoma важна питања на која ће у својим драмама, неколико година касније, егзистенцијалисти покушати да изнађу одговоре.

## 8. ЕЛЕКТРА И ОРЕСТ

„Ко крвник мајчин у бијез ћу, а бијих чист!”

(Еурипид, *Електра*)

„Ја нисам кривац и не можеш ме натерати да испаштам оно што не сматрам злочином.”

(Сартр, *Муве*)<sup>785</sup>

Вероватно најпознатији сестринско-братски пар грчке митологије, Електра и Орест (негде „Оресто”), у обједињујућем читању књижевног мита о Атридама, могао би се одредити као комплементарни пар ликова: Електрина освета не би се остварила без Ореста, а Орестовог злочина не би било да га Електра није подстакла. Како се поступци, мотивација и *hamartia* једне и друге личности преплићу и уланчавају, драмске реактуализације које се њима баве биће заједно разматране у оквиру овог поглавља. Такву перспективу нуди нам већ први поглед на књижевна дела која обрађују мит о овом пару.

Наиме, у *Енциклопедији књижевних јунака* читамо да је Орест: 1) лик чак шест старогрчких трагедија – Есхилових трагедија *Жртва на гробу* (позната и под насловима *Хоефори* или *Хеофоре*, *Покајнице*) и *Еумениде*,<sup>786</sup> Софоклове трагедије *Електра*, као и Еурипидових трагедија *Електра*, *Орест* и *Ифигенија на Тауриди* (негде и *Ифигенија у Тауриди*), али је и 2) „јунак драме Ж. П. Сартра *Муве*”, „антички јунак, неумољиви осветник” који је „познат сваком Французу од основне школе” (СТРАНORSKI 2013: 463–464). Од поменутих драма, Електра се као личност појављује у три трагедије које Љубжин помиње – у Есхиловој трагедији *Жртва на гробу*, као и у трагедијама Софокла и Еурипида које носе њено име (Ibid, 209–210), премда аутор пропушта да спомене да се Електра, од поменутих драма, појављује и у Еурипидовом *Оресту* и Сартровим *Мувама*.<sup>787</sup> Но, сижејну основу поменутих комада, која познаје

---

<sup>785</sup> « Je ne suis pas un coupable, et tu ne saurais me faire expier ce que je ne reconnais pas pour un crime » (SARTRE 2000).

<sup>786</sup> Ово су други и трећи део Есхилове триологије *Орестија*, једине сачуване триологије античког света. Први део, *Агамемнон*, говори о издаји и убиству Агамемнона који су се догодили по његовом повратку из Тројанског рата, док су Орест и Електра били деца, а у којима они нису учествовали. Трагедија се завршава најавом хора да ће се Орест божјом вољом вратити у Арг и осветити оца, в. (ESHIL 1990a).

<sup>787</sup> Први траг о Оресту и Електри налазимо у *Илијади*, пише Пјер Бринел у књизи *Мит о Електри* (*Mythe d'Électre*, 2019), премда Хомер не помиње Електрино име када наводи да Орест има три сестре – Хрисотемиду, Лаодику и Ифијансу (BRUNEL 2019: 18). Но, то не значи да је Електра изузета из мита јер код Гревса налазимо да је реч о алтернативним варијантама имена Агамемнонових и

неколико варијација због чега је изградила прилично комплексну значењску мрежу књижевног мита, дао је изворни мит о Атридама, те га се, најпре, ваља присетити.

## 8. 1. Од изворног до књижевног мита

У *Речнику грчке и римске митологије* стоји да су Електра и Орест, поред Ифигеније и Хрисотемиде, деца Агамемнона, микенског краља и заповедника грчке војске у Тројанском рату, и његове жене Клитемнестре (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 130, 306).<sup>788</sup> Након што се Агамемнон вратио из рата у пратњи љубавнице Касандре,<sup>789</sup> у завери су га убили Клитемнестра (негде „Клитајмнестра“) и њен љубавник Егист (негде „Ајгист“), који су потом преузели микенски престо.<sup>790</sup>

---

Клитемнестриних кћери: поред Хрисотемиде, ту су Лаодика или Електра, Ифијанса или Ифигенија (GREVS 1995: 357).

Магргерит Јурсенар, у предговору за драму *Електра или пад маски*, претпоставља да су догађаји везани за личности из породице Атрида вероватно били предмет Хомерових каснијих дела, тзв. „спевова о повратку“ из Тројанског рата, од којих је сачувана *Одисеја* (YOURCENAR 2015 : 5\*).

Ипак, Франсоаз Сузини-Анастопулос (Françoise Susini-Anastopoulos), у Бринеловом *Речнику женских митова* (*Dictionnaire des mythes féminins*, 2002), предлаже да прве трагове о имену Електра потражимо код хеленског лирског песника Стесихора из 6. века старе ере, премда су од његове *Орестије* сачувана само два стиха (BRUNEL 2002: 606). Бринел такође означава Стесихорову *Орестију* као први писани извор који након *Илијаде* који помиње Електру, напомињући како се претпоставља да му је претходило лирско дело извесног Ксантоса који је остао заборављен (BRUNEL 2019: 18). Он додаје још неколико извора, те чак даје табеларни преглед првих епских, лирских и трагичких верзија књижевног мита, в. (Ibid, 19).

<sup>788</sup> Електра и Орест потомци су уклете лозе Атрида, чије се проклетство преноси са колена на колена: од прапредака Тантала, који је кажњен да трпи вечиту глад и жеђ јер је смртницима одавао божанске тајне и са трпезе богова крао нектар и амброзију (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 399), и Пелопа, који је проклео синове Атреја и Тијеста јер су убили свог полубрата Хрисипа (Ibid, 330), преко самог родоначелника Атреја који је брату Тијесту, из освете што му је завео жену, припремио гозбу од делова тела његових убијених синова (Ibid, 66), до Агамемнона који је морао да жртвује ћерку Ифигенију како би Аретмида стишала јаку буру којом је, из освете што је убио њену свету кошту, спречавала грчку флоту да крене ка Троји (Ibid, 3–4).

Агамемнону се приписују и многи други грехови, а, у контексту овог поглавља, треба поменути да је он, пре него што се оженио Клитемнестром, убио њеног мужа Тантала и њиховог тек рођеног сина (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 3). То ће бити Клитемнестрин додатни мотив да се освети Агамемнону, в. (Ibid, 211–212).

<sup>789</sup> Касандра је била тројанска пророчица, Пријамова кћер, која је за време Тројанског рата постала Агамемнонова „жена у свему осим по звању“, бележи Гревс, а која му је родила близанце Теледама и Пелопа (GREVS 1995: 358). И Касандра и њени синови страдали су од Егистове и Клитемнестрине руке. Гревс наводи да је Агамемноново неверство било повод због ког му се Клитемнестра осветила, чему се придружује чињеница да је, како би умилостивио богове пре поласка у рат, пристао да жртвује њихову ћерку Ифигенију (Ibid). С друге стране, Егист је, осим што је у међувремену постао Клитемнестрин љубавник, био Агамемнонов брат од стрица чијег је оца, Тијеста, у борби за престо, Агамемнон истерао из Микене (GREVS 1995: 354). Егист је из освете убио свог стрица, Агамемноновог оца Атреја (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 66), а желео је да се освети и самом Агамемнону и преотме микенски скиптар.

<sup>790</sup> Агамемнон умире на необичан начин: док се купао, Клитемнестра му је на галву ставила густу мрежу коју је сама исплела, Егист га је два пута ударио мачем, да би му жена задала коначни ударац одрубивши му главу секиром (GREVS 1995: 359). Гревс примећује да микенски краљ тако страда „главе умотане у мрежу, једном ногом још у кади а другом на поду у просторији за купање – што значи



Електра је, у страху да ће Егист из предострожности убити и Агамемноновог мушког наследника, свог млађег брата Ореста склонила из Микене код рођака Строфија, у подножју Парнаса и близини Делфа, са чијим се сином Пиладом убрзо спријатељио (Ibid, 130). Ту варијанту наводи и Аполодор (APOLODOR 2004: 156). Жоел Шмит, пак, у свом *Речнику грчке и римске митологије*, бележи да је Електра Ореста, који је тада био још мали, сакрила под хаљином и тако га сама однела из Микене, поверивши га старом очевом педагогу (SCHMIDT 2005: 65).

У *Речнику* коауторског дуа Срејовић и Цермановић-Кузмановић, помиње се и нешто друкчији развој догађаја: Орест је, тада ипак нешто старији, био сведок Клитемнестриног и Егистовог злочина, те би и сâм страдао од мајчине руке да га није спасила сестра Електра или стара дојкиња (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 306). Ту верзију мита помиње и Гревс у *Грчким митовима*, додајући још две: према неким изворима, Ореста је сама Клитемнестра послала у Фокиду пред Агамемнонов повратак, док неки други извори наводе да је дадиља Арсиноја или Леодамеја или Гејлиса спасила Ореста тако што је, у ноћи Агамемноновог убиства, свог сина послала у Орестову собу да спава, те је Егист убио њега уместо Ореста (GREVS 1995: 361). Након осам (негде и након двадесет) година, Орест је одлучио да се, у пратњи верног Пилада, врати у родни Арг како би осветио оца. Тамо је, на очевом гробу, срео сестру Електру са којом је сковао осветнички план (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 306; GREVS 1995: 363).

За разлику од Ореста који је напустио Микену након очеве смрти, Електра је остала затворена као слушкиња на Егистовом двору или је, по неким верзијама, против своје воље удата за сељанина који је живео далеко од града (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 130).<sup>791</sup> Гревс пише да је Електра живела занемарена од Клитемнестре, „у недостојном сиромаштву и под сталним надзором”

---

‘ни обучен, ни свучен, ни са сувој земљи ни у води, ни у својој палати, нити ван ње’”, у чему енглески професор и књижевник проналази посебну симболику, в. (GREVS 1995: 360). Аполодор, пак, пише да је Агамемнона на превару убила Клитемнестра тако што му је дала хаљину без рукава и оковратника, те је убијен док ју је облачио (APOLODOR 2004: 156).

<sup>791</sup> Гревс помиње и верзију мита у којој је Електру најпре испросио њен рођак Кастор из Спарте, али је убрзо умро и проглашен је за божанство (GREVS 1995: 362), док Шмит такође помиње да је Кастор запросио Електру непосредно пре Агамемноновог убиства, али да јој је Егист забранио удају из страха да ће родити сина који би му се осветио (SCHMIDT 2005: 65). Тај исти разлог Гревс наводи када помиње да је Електру, након Касторове смрти, просио водећи грчки принц (GREVS 1995: 362). Штавише, Егист је непрестано стрепео да Електра не zatrudни са неким од војсковођа у двору, те ју је удао за микенског сељака знајући да се овај плашио Ореста. По природи частан, сељак никада није искористио прилику које није био достојан (Ibid).

У другим изворима, Електра се, након Клитемнестрине и Егистове смрти, удала за Пилада, Орестовог пријатеља и верног пратиоца, и родила му двојицу синова, Медонта и Строфија (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 131).

(GREVS 1995: 362). Такво поступање још је више распламсало Електрину мржњу према мајци и очуху, те је освета постала једини циљ њеног живота. У *Грчким митовима* стоји и то да је, за разлику од Хрисотемиде која се измирила са судбином, Електра јавно показивала нетрпељивост према краљевском пару, називајући их убицама и прељубницима, те да јој је Егист чак припретио да ће, уколико са тим не престане, прогнати у неки далеки град и тамо је затворити у тамницу где сунчев зрак никада не допире (Ibid). Електра се није уплашила, него се додатно учврстила у својој намери да освети оца. Због тога је Оресту слала поруке да испуни своју породичну дужност, те да се врати у Арг и освети оца, мада *Речник* помиње да су неки говорили како је Ореста на освету подстакао Аполон под чијом је заштитом остао до краја живота (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 130).<sup>792</sup>

Након што је Електра препознала Ореста на очевом гробу по увојку косе који је оставио на Агамемноновом гробу (као у *Жртви на гробу*), по одећи коју му је она сама изаткала, а у којој је као дете напустио Арг (као у Еурипидовој *Електри*), по ожиљку на челу који је Орест задобио у детињству када су он и Електра јурили за јеленом, или, пак, по Агамемноновом прстену као ултимативном знаку распознавања (као у Софокловој *Електри*) (GREVS 1995: 364–365), брат и сестра су испланирали освету. У *Жртви на гробу*, Орест је ушао на двор тако што се представио као гласник који треба да пренесе вест о Орестовој наводној смрти, док је у Софокловој *Електри* додатно обмануо краљевски пар тако што им је показао лажну урну са Орестовим пепелом запитавши где ће бити сахрањена (SOFOKLO 1990а: 267).<sup>793</sup> Тако је, док су се Егист и Клитемнестра радовали мислећи да је Орест мртав, те неће моћи да им се освети, Орест успео да на превару убије мајку и очуха. Гревс додаје да је Орест, стојећи поред мртвих тела, у руци држао још увек крваву мрежу у којој је издахнуо Агамемнон и тако се пред слугама оправдао што је убио Клитемнестру, рекавши и то да је Егист крив пред законом због прељубе (GREVS 1995: 364).<sup>794</sup> Шмит пише да Аргијци нису олако прихватили Орестово оправдање, те да су желели да га казне због матероубиства, од чега га је спасила Електра (SCHMIDT 2005: 65).

---

<sup>792</sup> Аполдор помиње да је Орест, када је одрастао, најпре отишао у Делфе и упитао бога да ли му дужност налаже да се освети очевим убицама, на шта је добио потврдан одговор (APOLODOR 2004: 156).

<sup>793</sup> У Гревсовим *Грчким митовима* налазимо и варијанту у којој је Егиста и Клитемнестру у заблуду довела лажна вест да је Орест случајно убијен у три кочијама за време Питијских игара (GREVS 1995: 365).

<sup>794</sup> Према неким изворима, Орест није лично убио Клитемнестру, већ ју је предао судијама које су је осудиле на смрт (GREVS 1995: 365).

Постоје различите верзије о томе да ли је Орест прво убио Клитемнестру или Егиста и јесу ли га мајчине молбе да јој поштеди живот поколебале, а посебно је потресан детаљ да му је Клитемнестра, молећи да је поштеди, показала обнажене груди које су га отхраниле (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 131). Њега налазимо и у Есхиловој *Жртви на гробу* (ESHIL 1990: 92), и у Еурипидовој *Електри* (EURIPID 1990: 527). Дирљиво је и што Еурипидов Орест, пре него што убије Клитемнестру, заклања лице плаштом јер није способан да гледа сопствени злочин (Ibid, 528). Еурипидова трагедија специфична је и по томе што се једина држи верзије мита у којој је Електра удата за сељанина, те се у њој Клитемнестрино убиство одиграва у кући ван града у којој живе младенци, а у коју је Електра намамила мајку вешћу да се породила. За то време, Орест је отишао на двор и убио Егиста (Ibid, 518–519).<sup>795</sup>

Без обзира на разлике у начину на који је убиство извршено, у свакој митској варијанти Ореста због матероубиства нападају ериније, страшне богиње освете.<sup>796</sup> Оне су биле у служби мајке, појашњава Гревс, те тако у супротности са Аполоном који је био на страни оца. Иако је Аполон Оресту дао лук и рог како би се одбранио од „змијокосих, псетоглавих, крилатих еринија” које витлају својим бичевима, оне су га ипак својим мучењем довеле до лудила. Ослободио их се тек након суђења на коме су учествовале микенске војсковође, а у које су се умешали и богови, једни бранећи култ мајчинства, други очинства (GREVS 1995: 367–371). Сви ти догађаји у којима је Електра верно остала уз брата, као и коначни расплет њихових судбина, сачувани су у различитим митским верзијама, в. (Ibid; SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 307–308; SCHMIDT 2005: 65–66, 142; APOLODOR 2004: 157), а драмски представљени у трећем делу Есхилове *Орестије*, у трагедији *Еумениде*, као и у Еурипидовим драмама *Орест* и *Ифигенија на Тауриди*.

Под окриљем сачуваних трагедија, кроз каснију књижевност постепено су стасавали ликови Електре и Ореста, при чему је Електра задобијала много више

---

<sup>795</sup> Гревс помиње да је у верзији мита у којој Клитемнестра страда у колиби где су је намамили да би наводно видела унуче, Орест убио Егиста у олтару у коме су клали бика: Егист се сагао да разгледа изнутрицу, а Орест га је ударио светом секиром по глави (GREVS 1995: 364).

<sup>796</sup> Ипак, постоји разлика: код Есхила ериније Ореста доводе до лудила (ESHIL 1990: 94), код Еурипида је најављено да ће га Аполон од њих спасити (EURIPID 1990: 528) и тако доказати да су богови подржали његову освету, док се код Софокла они ни не појављују (SOFOKLO 1990а: 272–273), што је сигуран знак да је правда на Орестовој страни.

Осим тога, код Аполдора пише како неки тврде да Ореста нису прогониле ериније, већ Клитемнестрин отац Тиндареј, док други кажу да га је прогонила Еригона, Егистова и Клитемнестрина кћи, али да је у свим случајевима разрешен тужбе (APOLODOR 2004: 157).

пажње. Шмит примећује да су старогрчки трагичари својим драматизацијама мита понудили две Електре: побожну и богодугодну какву налазимо код Есхила, која је, према божјој заповести, осветила Агамемноново убиство, и мудру и слободну, какву представља Софокле, која доноси сопствену одлуку о освети (SCHMIDT 2005: 66). С тим у вези, Љубжин, у *Енциклопедији књижевних јунака*, опажа да „Електрин лик код Есхила нема посебно јарких индивидуалних особина; растворен је у радњи, која се одвија у складу са божјом вољом”. Он је „пун дубоких поетских симбола, усмерених на разоткривања праведности која се крије у тој вољи”, те га, по карактеру, надмашује уобличење које му даје Софокло (STRAHORSKI 2013: 210). „Са Есхилом се радило о одмазди, а код Софокла је реч о правди”, запажа Јурсенар (YOURCENAR 2015 : 8\*), тиме упућујући да су морални и верски ставови аутора у великој мери утицали на изградњу ликова.

Есхилова Електра остала је у позадини, добивши пасивну улогу коментатора, опажа Јурсенар, док је Софокле Електри дао нарочито јак, готово мужеван карактер омогућивши јој тако да истраје у борби за правду, баш као што је то учинио и са Антигоном (YOURCENAR 2015: 7–8\*). За Софоклову Електру Љубжин вели да је велики карактер изражене душевне снаге, одлучна, да гори од жеље за осветом, те да је као таква оставила много већег утицаја на каснију књижевност неголи Есхилова и Еурипидова Електра: „Неподељена симпатија Софокла је његова специфична црта; ни покорност божанском поретку код Есхила, ни безнадежно прозаично, без трага ликована убиство, код Еурипида не остављају тако снажан утисак” (STRAHORSKI 2013: 210). Уз то, друкчија сижејна ситуација у коју је доведена Еурипидова Електра (удата је за микенског сељанина), умањује величину јунакиње јер је представљена тако да више жали због сиромаштва и лишавања, неголи због очевог убиства (Ibid, 211). Бринел, пак, даје следеће запажање гледе три трагичке Електре: Есхилова заточена звер ће код Софокла разбити ланце слепе пожртвованости и прикладности да би, напослетку, подлегла Еурипидовим строгим критикама (BRUNEL 2019: 147).

Без обзира на разлике у сликању карактера, Електрин лик остварио је запажено место како у књижевном наслеђу, тако и у његовим интерпретацијама. Но, иако се у сижејном простору готово увек појављују заједно, те се свих осамдесетак реактуализација из светске књижевности, опере или филма од 1525. до 1970. године, чије наслове Пјер Бринел пописује у студији *Мит о Електри*, баве обема личностима

(BRUNEL 2019: 197–200),<sup>797</sup> приметно је да секундарна литература много мање пажње посвећује лику Ореста.<sup>798</sup> Његова личност је у традицији углавном представљана једнолично, и то у складу са Електриним ликом. Он је побожни осветник и послушни брат са израженим осећајем за правду, премда, примећује Љубжин, Еурипидова трагедија, која правда Клитемнестрино поступање, морално уништава и Ореста и Електру (STRAHORSKI 2013: 211).<sup>799</sup> Али, она је најмање утицала на развој књижевног мита о братско-сестринском двојцу јер, како запажа Љубжин, никада није спадала међу најпопуларнија Еурипидова дела (Ibid). Из тог разлога су личности Електре и Ореста углавном остале одређене према светлу Есхилових и Софоклових трагедија.<sup>800</sup>

У многобројним обрадама мита и преводима страогрчких трагедија кроз историју књижевности, личности Електре и Ореста су, према владајућем моралу и духу времена, добијале додатне, мање или више изражене карактерне посебности које су књижевни мит обогатиле значењем. У том светлу, Јурсенар бележи да је ренесанса додала мелодрамске елементе књижевном миту о Атридама, а барок и класицизам

---

<sup>797</sup> Уп. (BRUNEL 2002: 611–612).

Попис дела светске књижевности која су обрадила мит о Електри и Оресту од антике до друге половине 20. века даје и Милош Ђурић у „Регистру имена с објашњењима и напоменама” на крају свог превода *Поетике* (ЂУРИЋ 1966: 54, 82).

Реактуализацијама мита у светској књижевности у другој половини 20, па све до почетка 21. века, тачније, у периоду 1960–2005, бави се Елке Жизела Штајнмајер (Elke Gisela Steinmeyer) у докторској дисертацији *Жалостиви славуј или громки лабуд? – Рецепција мита о Електри од 1960–2005 (Plaintive nightingale or strident swan? – The Reception of the Electra myth from 1960-2005)* која је 2007. године одбрањена на Универзитету Квазулу-Натал, у Дурбану (University of KwaZulu-Natal, Durban). Дисертација нуди и преглед ранијих реактуализација, од античке књижевности до савремених уметничких форми попут филма и стрипа, в. (STEINMEYER 2007: 238–252).

<sup>798</sup> Зачетник митокритике, Пјер Бринел, Орестову личност изоставља из *Речника књижевних митова* (BRUNEL 1994). Насупрот томе, иако је из Речника изузет и лик Електре, Бринел му посвећује поглавље у *Речнику женских митова (Dictionnaire des mythes féminins, 2002)*, као и читаву студију *Мит о Електри (Le Mythe d'Électre, 2019)*.

Прво издање *Мита о Електри*, код париског издавача Армана Колена (Armand Colin), објављено је 1971. године, да би, допуњено новим предговором, изнова било објављено 1982. године под насловом *За Електру (Pour Électre)*. Но, најновије, треће издање Бринелове студије, које садржи Додатак од тридесетак страна у коме су обрађене не тако популарне драматизације мита о Електри које су понудили Андре Сиарес, Маргерит Јурсенар и Жан Ануј, објављено је 2019. године у издању Оноре Шампиона (Honoré Champion) са првобитним насловом – *Мит о Електри*, како читамо у напомени на крају студије (BRUNEL 2019: 212).

<sup>799</sup> Љубжин објашњава да је Еурипид на страни Клитемнестре јер је „не представља као немилосрдну владарку, већ као уморну жену која тешко носи бреме mužeубиства”, при чему додаје и значајан сижејни детаљ – да је Клитемнестра спасила ћерку од Егиста, који је прво желео да је убије како би био сасвим безбедан, што доводи до тога да је њено убиство заправо морални пораз братско-сестринског двојца (STRAHORSKI 2013: 211).

<sup>800</sup> Јурсенар даје њихово паралелно читање, у светлу анализе главних ликова, в. (YOURCENAR 2015: 8–10\*).

оплеменио личности страшћу и амбицијом;<sup>801</sup> са Кребијоном (Crébillon) *Електром*, 18. век враћа акценат на интригу и уводи хладно резонување, док Електра Леконта де Лила (Leconte de Lisle) у 19. веку преноси унутрашње потресе тадашњег човека (YOURCENAR 2015: 10–13\*). Тако је, наставља ауторка, дискретно уведено интересовање за актуалност које ће кулминирати у митским реактуализацијама у 20. веку. Аутори ће, са узлетом психоанализе од 1925. године,<sup>802</sup> античким херојима доделити одећу, расположење и тикове свога доба.<sup>803</sup> Списатељица закључује да ће модерни човек тада увидети да Орест и Електра не постоје само у оперским либретима и трагедијама, већ да их има у свакој породици. То ће га навести да се нервозно преиспитује да ли би он сâм убио Клитемнестру (Ibid, 13\*).

У светлу поменутих промена, нарочито почев од 20. века, Пјер Бринел подвлачи да је погрешно Електрин лик интерпретирати искључиво у кључу античког мита који Агамемнонову кћер представља као оличење свих врлина. Електра није „чиста”, вели Бринел (BRUNEL 2019: 146). Аутор овде алудира на етимологију Електриног имена због које се придев „чиста” (« pure ») неретко везује за Електрину линост: име Електра етимолошки најпре означава ону која је „јасна, сјајна попут сунца, жута попут ватре или ћилибара” (« claire, brillante comme le soleil, le feu ou l’ambre jaune ») чиме постаје синоним за јасноћу, сјај, чистоту и енергију, стоји у *Речнику женских митова*. Истовремено, етимологија доводи и до другог значења имена: *a-lektra*, она која је лишена брачног чина, те се, у смислу девојачке чистоте, може односити и на Електрино девичанство које такође постаје упитно у модерним верзијама мита (BRUNEL 2002 : 607–608). Стога ће Бринел, у *Миту о Електри*, рећи да је модерна јунакиња заправо испуњена потиснутим жељама, те да ће код Хофманстала

---

<sup>801</sup> За ренесансни 16. и барокно-класични 17. век, Јурсенар не наводи конкретне реактуализације мита о Оресту и Електри, већ његове одјеке проналази у делима која обрађују теме матероубиства, попут Шекспировог *Хамлета*, или мајчиног пожртвовања, попут Расиновог *Британикуса* или *Андромахе* (YOURCENAR 2015: 11–12\*).

<sup>802</sup> Не заборавимо да је Јунг, инспирисан митом, своју психоаналитичку теорију, која објашњава посебну приврженост ћерке за оца, назвао „Електриним комплексом”.

<sup>803</sup> Међутим, не треба заборавити да су још античке трагедије садржале фрагменте актуалности и модерне духовности. Жаклин де Ромији нас, у *Размишљањима о грчкој трагедији*, подсећа да је нови сензибилитет створен већ са Есхиловим позориштем у коме су богови замењени страстима, чиме је акценат са радње премештен на психолошка преживљавања јунака (DE ROMILLY 2018: 6\*). Штавише, ауторка наглашава да су старогрчки трагичари створили драмске личности као оличења одређених идеја због чега су постали симболи човечанства, са посебним даром да оживе у свим временима, све до наших дана (Ibid, 7\*).

и О'Нила<sup>804</sup> показати своју мрачну страну, код Сартра кукавичлук, док ће Жиродуово представљање Електре у истоименој драми остати двосмислено (BRUNEL 2019: 147).

Временом ће се друкчије гледати и на оданост и стрпљење којима је античка Електра окарактерисана. Франсоаз Сузини-Анастопулос, говорећи о трагици сећања и чекања, примећује да је Електрин живот претворен у чекање: она нестрпљиво ишчекује час за ритуални одлазак на очев гроб, паралелно неуморно чекајући Ореста да спроведе освету, чиме показује безсловну посвећеност оцу, а онда и брату (BRUNEL 2002: 609). Њено чекање временом прераста у опсесију којој подређује свој живот. Ауторка примећује да због чињенице да не одустаје од „ужасног чекања” (« terrible attente »), Електра показује „лудост у верности” (« folie dans la fidélité »), те неретко има изливе бунта, љутње, па чак и насиља, праћене јауцима (Ibid). Они доводе до тога да се, у модерним интерпретацијама, Електра све више окреће себи и сопственим потребама. То у први план поставља психологију јунакиње и чини да се чин освете тумачи као лична одлука, чак, додајмо, нека врста ослобођења, а не као традиционално извршење божје воље (BRUNEL 2002 : 609).

С друге стране, Орестов лик, од антике до средине 20. века, неће поднети тако драматичне промене. Бринел каже да је он увек под утицајем Електре која, испуњена зловољом Атрида, временом постаје све окрутнија чиме да би најзад у себи прикупила сву окрутност мита, ког с правом можемо назвати њеним митом (BRUNEL 2019: 147). Постепено, како Орест слаби, Електра је ту да га оснажи, а својом окрутношћу његово постојање претвара у агонију.<sup>805</sup> Штавише, Франсоаз Сузини-Анастопулос, у *Речнику женских митова*, уочава да се Електрина неостварена сексуалност, оснажена у модерним верзијама, понегде развија у инцестуозну наклоност према брату (BRUNEL 2002: 607),<sup>806</sup> а понегде у мајчинску брижност, чиме Орест додатно постаје везан за

---

<sup>804</sup> Бринел реферише на трагедију у једном чину *Електра* (1904) аустријског писца Хуга вон Хофманстала (Hugo von Hofmannsthal) и драму *Црнина пристаје Електри* (1931) америчког књижевника Јудина О'Нила (Eugene O'Neill).

<sup>805</sup> Премда комад мађарског писца Ласла Ђурка (László Gyurkó) *Електра, љубави моја (Électre, mon amour*; орг. *Szerelmem, Elektra*) из 1970. године превазилази просторне и временске оквире нашег истраживања, интересантно је пренети Бринелово запажање о њему: понекад доиста грозна у својој немилосрдности, проклета од стране мајке, напуштена од богова и осуђена од људи, Електра ће, у (тада) последњем познатом комаду који реактуализује мит о Атридама, до те мере излудети Ореста да ће је он, огорчен, на крају убити (BRUNEL 2019: 147). Подсетимо да две године касније, 1972, Ануј објављује драму *Био си тако драг док си био мали*.

<sup>806</sup> Ауторка помиње и то да је Електрина потиснута сексуалност негде приказана као инцестуозна наклоност према оцу Агамемнону, док Жироду еротизацију Електрине личности усмерава ка потенцијалној вези са очухом Егистом (BRUNEL 2002: 607–608).

сестру која га обожава.<sup>807</sup> Узајамна зависност братско-сестринског дуа биће прекинута тек код Сартра који ће, у духу егзистенцијалистичке философије, у *Мувама* много више пажње посветити индивидуалним одлукама сваког лика, третирајући их као појединце. Тамо ће, чак, Орест преузети примат у односу на Електру, добијајући много снажнији карактер који, како оцењује *Енциклопедија књижевних јунака*, „има црте младог француског интелектуалца” (STRAHORSKI 2013: 465).<sup>808</sup>

Маргерит Јурсенар, у предговору који је, након једанаест година, додала својој драмској реактуализацији мита о Електри, забележила је да су готово све модерне интерпретације мита сличне у томе што су као спорно поставиле питање правде којом су Орест и Електра у антици осуђени, те да модерни аутори настоје да одбаце категоричке императиве богова и предака које су њихови представници поставили (YOURCENAR 2015 : 14\*). Ово би могло бити добро полазиште за читање модерних реактуализација мита, јер осећања и размишљања модерног човека морају заћи у метафизику како би се, у односу на њу, (изнова) одредила. Стога нове реинтерпретације мита морају преиспитати узајамно зависне концепте античке правде и трагике, и, према суду Сузини-Анастопулос, потенцијално довести до профанације митолошких личности, али и искривљења саме трагичности (BRUNEL 2002: 606). Томе су, у великој мери, допринели француски драматурзи.

## 8. 2. Електра и Орест

у француској драми прве половине 20. века

Личности Електре и Ореста присутне су неколико француских драма прве половине 20. века:<sup>809</sup> у *Трагедији Електре и Ореста* Андреа Сиареса из 1905, у *Електри* Жана Жиродуа из 1937, у Сартровим *Мувама* из 1943, као и у комаду *Електра или Пад маски* Маргерит Јурсенар из 1944, и, најзад, у закаснелој реактуализацији

---

<sup>807</sup> Треба поменути да су у Анујевој драми Орест и Електра представљени као близанци (ANOUILH 2003: 46), чиме је додатно наглашена њихова повезаност.

<sup>808</sup> Маргерит Јурсенар ће, годину дана након Сартра, отићи корак даље и Оресту у потпуности изменити идентитет представивши га као ванбрачног сина Клитемнестре и Егиста, в. (YOURCENAR 2015). Алузије на то да је Егист Орестов биолошки отац биће присутне и код Ануја тридесетак година касније, у сцени када Клитемнестра говори Егисту да Орест „треба да зна ко му је био отац” / « Il faut qu'il sache qui était son père » (ANOUILH 2003: 78).

<sup>809</sup> Од драмских реактуализација мита о Оресту и Електри у француској књижевности пре 20. века, треба издвојити комаде: *Електра* (1708) Кребијона Оца (Crébillon Père) и Лонжпјерову (Hilaire-Bernard de Longepierre) истоимену драму (1719), Волтеровог (Voltaire) *Ореста* (1750), *Клитемнестру* (1822) Александра Сумеа (Alexandre Soumet), *Ериније* (1837) Леконта де Лила (Lecote de Lisle).



Жана Ануја из 1972. *Био си тако драг док си био мали.*<sup>810</sup> Оне су највећим делом засноване на Есхиловој верзији мита из драме *Жртва на гробу* и тек делимично на Еурипидовој верзији из *Електре* – само Жироду и Јурсенар адаптирају део Еурипидовог сижеа. Софоклова *Електра*, у коју је, како би се нагласила душевна снага и одлучност главне јунакиње, по истом принципу као у *Антигони*, уведен лик Електрине резигниране сестре Хризофемиде (STRANORSKI 2013: 210), остала је искључена из модерних драмских реактуализација. Међутим, Софокле је први уздигао Електрин лик на херојски ниво, те је свака од поменутих античких трагедија, без обзира на то у којој је мери сижејно присутна у познијим реактуализацијама, допринела изградњи књижевног мита о Атридама.

Но, ситуација је нешто друкчија када је реч о француским драмама. Наведени комади не заузимају једнако важно место ни у погледу квалитета, ни у погледу рецепције, нити у погледу иновативности. Жиродуова и Сартрова реактуализација издвајају се у односу на преостале три драме као много популарније како у лаичкој, тако и у стручној публици. Штавише, драме Јурсенар, Сиареса и Ануја су у критици готово скрајнуте – с изузетком студије *Мит о Електри* где Пјер Бринел даје обухватни поглед на њих (BRUNEL 2019: 153–193). Осим тога, поменуте реактуализације мита о Оресту и Електри излазе из примарних оквира овог истраживања, што ћемо објаснити у наставку. Међутим, како се на истраживачком путу посвећеном књижевном миту водимо оном Леви-Штросовом идејом да је свака верзија мита једнако истинита и важна јер конституише укупну целину мита (LEVI-STROS 1977: 225), ваља нам се бар накратко осврнути на поменуте комаде.

Сиаресова трагедија, што можемо наслутити већ по архаичном облику Електриног имена у наслову („Élektre”, уместо „Électre”), настоји да реконструише старогрчку атмосферу и путем формалних решења: свечани тон, хор и три драмска јединства су задржани, премда је број чинова са античких пет смањен на три, и путем идејних оквира: радња се развија под велом фаталности и богова који се уплићу у живот смртника, те ликови делају под окриљем сопствене религиозности и породичне дужности, в. (SUARÈS 1905). То значи да у погледу драматургије нема никаквих модернизација, као и да основни трагички концепти остају непромењени, што сведочи да је Сиарес, „један од заборављених обновитеља трагедије”, како га Бринел назива,

---

<sup>810</sup> У овај комад инкорпориран је *Орест*, незавршена драма чије је фрагменте аутор објавио још 1945. године (у неким изворима, 1942), те се стога о њој може говорити у контексту прве половине столећа. Такође, без обзира на неколико деценија разлике, она ипак наставља Анујеву идејну нит о реактуализацијама грчких митова, започету са *Еуридиком* 1941.

инспирисан Ничеовом идејом о трагичком идеалу, доиста настојао да обнови овај класични жанр у склопу дионизијског култа (BRUNEL 2019: 153–154). Због тога се Сиаресова драма и у идејном, и у формалном смислу смешта изван главног тока француског позоришта прве половине 20. века. Последично, у случају *Трагедије о Електри и Оресту*, катарза би се морала тражити према античкој, а не према модерној парадигми под којом се развија ово истраживање, те би у великој мери личила на „прочишћујући” ефекат старогрчких трагедија.

Драма *Електра или Пад маски* Маргерит Јурсенар представља редак излет прослављене романсијерке и есејисткиње у драмске воде француске књижевности. Поред три драмска облика инспирирана грчком митологијом (в. поглавље 4), ауторка је написала још три дијаложке или монолошке форме, в. (Marguerite Yourcenar, *Théâtre I*, Gallimard, 1971). Штавише, како читамо у белешци Терезе Малаши из рада „Мит у настајању: *Електра* Маргерит Јурсенар” (« Le Mythe en devenir : L'Électre de Marguerite Yourcenar »), иако је поменута драма написана на француском, она је први пут објављена у преводу на енглески језик и у тој форми представљена америчкој публици, да би се тек десет година касније појавила у Француској на оригиналном језику. Те 1954, комад Маргерит Јурсенар објављује издавачка кућа Плон (Plon) и бива постављен на сцену париског Позоришта Матиренових (Théâtre des Mathurins), у режији Жана Маршаа (Jean Marchat). Но, он неће доживети очекивани успех, те ће готово пола века чекати на репризу (MALACHY 2006 : 143).

Стога је о комаду *Електра или Пад маски* тешко говорити у контексту специфичне драматургије, или у оквиру општег идејног тока и друштвено-историјског окружења француског позоришта прве половине 20. века. Терез Малаши, пише да се Јурсенар митовима није вратила како би пронашла заклон у коме би писала о актуалним страхотама Другог светског рата, наглашавајући да је за француску списатељицу грчко-римско наслеђе одувек било извор инспирације (MALACHY 2006: 145). Ипак, Пјер Бринел у њему проналази одличан пример десакрализације и феминизације мита, сматрајући да је Беатрис Дидије (Béatrice Didier) у праву када каже да Јурсенар пише „женским писмом” (« écriture-femme ») како би дала нови живот миту који су до тада искључиво обрађивали мушкарци (BRUNEL 2019: 177–178). Све ово упућује на то да Јурсенар у својој драми предлаже модерно читање мита о Атридама, али, како најављује у Предговору, њен главни циљ је заправо био да оголи митолошке личности, да их представи „без маски” и покаже нам њихов прави

идентитет (YOURCENAR 2015: 15–19\*). Но, чак и у том новом светлу, основна митска прича се ипак одиграла.

Публика бива изненађена открићем да је Орест ванбрачни син Егиста и Клитемнестре, али он ипак чини злочин, сада двоструки парицид јер убија оба своја родитеља. Истовремено, Електра и даље неумољиво тражи да се освети Агамемноново убиство, иако је много више представљена као жена, него као ћерка: удата је за сељанина по имену Теодор кога не воли, док је као млада скривено чезнула за Егистом кога је истовремено и мрзела, да би љубав осетила тек касније кроз везу са Пиладом. Интересантно је да је лику Пилада поклоњена много већа пажња, те је уведен као трећи угао у злочиначком троуглу, као тачка спајања и, истовремено, размимоилажења Електре и Ореста. Он код Јурсенар постаје равноправни саучесник у злочину јер су Агамемнонова деца лишена сваке традиционалне мотивације и идеје о крвној освети, појашњава ауторка, те се тројац међусобно уланчава везом која је ближа од сродничке, од пријатељске, па чак и од љубавничке: саучесништво их нераскидиво повезује до те мере да једни другима наизменично постају богови, фурије, помагачи и фантоми (YOURCENAR 2015: 18–19).<sup>811</sup>

И поред комплексних и потенцијално токсичних односа, тројац напушта Арг прилично оптимистично. Само несрећни Теодор стиже одвише касно – Електра га је већ издала и напустила, Клитемнестра је мртва, а Егист на самрти. Иако Јурсенар валоризује Егиста јер спасава сопствене убице и тако досеже сфере херојског, права трагика се надвија над Теодором који преузима на себе кривицу за злочин који није починио. Његово страдање је трагично јер настаје из неузвраћене љубави и супружничке дужности. За разлику од осталих ликова који су скинули своје маске, честити Теодор је, представивши се као убица, своју маску тек на крају ставио, показавши нам тако да се доброта и невиност морају сакрити од окрутног света у коме за њих нема места. За разлику од поступака осталих ликова који су себични, понекад и апсурдни, тек би Тодорова несебична жртва могла изазвати осећање сажаљења, али не нужно и страха. Уместо катарзе као „прочишћења” драма више оставља горак укус, готово романтичарско патетичан, због неправедног и незаслуженог испаштања једног младића.

Анујева драма необичног наслова, који је, у ствари, реплика коју Егист упућује Оресту (ANOUILH 2003: 109), одише модерношћу до те мере да се у њој губи.

---

<sup>811</sup> Можемо приметити да се Јурсенар приближава Сартровој идеји о „пакленом трију” из драме *Иза затворених врата* (*Huis clos*, 1944).

Најочигледнија модернизација је она у погледу драматургије која се, као што је то био случај у *Антигони*, заснива на пиранделовској техници „позоришта у позоришту”. Ипак, иако је та техника доказано интересантна и посебно делотворна у адаптацијама познатих сижеа, овога пута реактуализовани мит води ка карикатури. Наиме, уз непрестане референце на представу коју треба да одиграју, ликови на сцени, сведени на „механизам улоге”, припремају се да изведу Есхилову *Жртву на гробу*. Због тога, након дугих пауза у којима међусобно разговарају, када за то дође време, у неприродно свечаном тону декламују стихове преузете из античке трагедије. Њихову „представу у настајању” прате музичари који, ишчекујући одређену сцену коју треба музички да употпуне, коментаришу ликове-глумце и ћаскају о сопственим животима.

Премда једна тако банална и комична атмосфера „представе о представи” у којој је трагичност укинута – Егист у једном моменту покушава да смири Клитемнестру речима: „Добро знаш да нећемо стварно умрети. Знаш да ово изнова почиње сваке вечери” – изазива симпатије,<sup>812</sup> она нас у потпуности спречава да трагамо за катарзом. Штавише, Пјер Бринел сматра да је Ануј ослабио мит о Електри и Оресту те, иако не умањује ауторово драматуршко умеће, тврди да његова драма изазива снажан осећај удаљавања. Због тога јетко закључује: „Био си тако драг док си био мали, али, уз осврт на Есхила – био си тако леп док си био антички”.<sup>813</sup>

Ануј је тако прилично неславно затворио поглавље о Атридама у модернијој историји француских драматизација тог књижевног мита. Међутим, његов готово водвиљски комад није наштетио слави коју су Електра и Орест задобили захваљујући претходним реактуализацијама. Међу њима, као прва и најважнија у француском 20. веку, блиста Жиродуова *Електра*.

### 8. 3. Жиродуова *Електра*

„Водећи драматург француског позоришта између два светска рата” (DICKINSON 1969 : 184), „Највећа звезда генерације” (MAUROIS 1965 : 137) или „Бисер књижевног позоришта” (GUÉRIN 2016 : 195),<sup>814</sup> како књижевни историчари и

---

<sup>812</sup> « Et puis tu sais bien que nous ne mourrons pas vraiment, que cela recommence tous les soirs » (ANOUILH 2003 : 101).

<sup>813</sup> « Tu étais si gentil quand tu étais petit, mais aussi – avec un regard en arrière vers Eschyle présent dans le texte – : tu étais si beau quand tu étais antique » (BRUNEL 2019: 193).

<sup>814</sup> Жироду у тексту „Расправа о позоришту”, објављеном у збирци теоријско-поетичких текстова *Књижевност (Littérature, 1941)*, позитивно говори о „књижевним комадима” (« pièces littéraires ») које је ондашња критика, дајући предност представи, сматрала досадним и превазиђеним.

критичари неретко ословљавају Жана Жиродуа који је својим истанчаним стилем и посебним осећајем за игру речи оживео и очувао традицију озбиљног француског позоришта,<sup>815</sup> своју прву драму написао је са само једанаест година.<sup>816</sup> Међутим, убрзо се окренуо прозној књижевности која га је прославила, а драматург је, каже Жорж Леметр (Georges Lemaître), у студији *Жан Жироду: писац и његово дело* (*Jean Giraudoux: the writer and his work*, 1971), постао сасвим случајно: Луј Жуве, тек постављени директор Позоришта на Јелисејским пољима (Théâtre des Champs-Élysées), 1927. године затражио је од Жиродуа да направи драмску адаптацију свог романа *Зигфрид и Лимузинац* (*Siegfried et le Limousin*, 1922), а овај је, уместо договорене једночинке, написао драму у три чина (LEMAÎTRE 1971 : 93).<sup>817</sup> Њен успех изненадио је и самог писца, тврди Леметр, а Жуве је и надаље имао веома значајно место у

---

Драмски писац тако дефинише своју визију антибулеварског позоришта које одликује финоћа језика, стила и тема, а у коме драмски текст има примат над сценским извођењем (GIRAUDOUX 1941: 235–237). Ту идеју позоришне „чистоте” делио је и Луј Жуве, додаје Волас Фоули, те је глумце који су играли у Жиродуовим комадима учио да казују реплике, уместо да глуме (FOWLIE 1960: 62). Последично, мизансен је сасвим занемарен, па дидаскалије у *Електри* не нуде никакве описе сцене, декора, костима и сл.

Ипак, ваља опазити да кроз реплике ликова у првој сцени наилазимо на необичан опис Агамемнонове палате коју Орест затиче по доласку у Арг. Он уочава необичну фасаду, чија десна страна у ствари и не постоји, већ је само привид, како сугеришу еумениде, док Баштован даје рационалније објашњење: десна страна, направљена од простог камена, чини да палата делује као да плаче, док лева страна, која је од аргивског мермера, одаје утисак да се палата смеје, „те се тако догађа да се палата смеје и плаче у исто време” / « Ce qui se passe, c’est qu’en ce moment le palais rit et pleure à la fois » (GIRAUDOUX 2008: 41–42). Овако гротескни опис није случајан, већ на почетку сугерише у каквој ће се атмосфери играти драма: истовремено између суза и смеха, односно, између трагедије и комедије.

Можда је управо оваква појединост навела критичаре да замере Жиродуу што су његови пејзажи одвише шарени и наивни, како је пренео Жак Гишарно у студији *Модерно француско позориште од Жиродуа до Бекета* (GUICHARNAUD 1961: 249).

<sup>815</sup> Хју Дикнсон је, у *Митовима на модерној сцени*, забележио да је Жироду позоришном језику вратио надмоћну драмску вредност, а са њом и дуге говоре и задовољство које пружа реторска виртуозност (DICKINSON 1969: 184).

<sup>816</sup> Премда је Жироду међу критичарима још за живота имао много поштоваоца који су му се дивили као уметнику (Морис Бурде), песнику (Рене Лалу), ангажованом писцу (Крис Маркер), моралисти и философу (Рене Мари Алберес) и у његовом делу уочавали скривену дубину и тајну озбиљност, Жак Боди, у студији *Жан Жироду: легенда и тајна* (*Jean Giraudoux : la légende et le secret*, 1986), пише да су ондашњи новинари, који углавном креирају јавно мњење, а са њима и Сартр, имали сасвим друкчије мишљење. Жиродуово дело сматрали су одвише лаким и удаљеним од сурове стварности, те су аутора оптужили да је слеп и лажно срећан (BODY 1986: 81–82).

Сартр је веома оштру критику на рачун Жиродуа изнео у тексту „Г. Жан Жироду и Аристотелова философија; поводом романа *Избор одабраних*” (« M. Jean Giraudoux et la philosophie d’Aristote; à propos de *Choix des élus* »), објављеном у књизи *Ситуације I* (*Situations I*, 1947), написавши да критичари тако повољно говоре о Жиродуовом делу да због тога стичемо утисак да се ради о „нормалном” писцу, све док не отворимо један од његових романа. „Тада улазимо у свет једног од оних будних сањара које медицина назива шизофреницима, а чија је главна особина, као што знамо, то што не може да се прилагоди стварности.” / « Dès que l’on ouvre un de ses romans, on a l’impression d’accéder à l’univers d’un de ces rêveurs éveillés que la médecine nomme ‘schizophrènes’ et dont le propre est, comme on sait, de ne pouvoir s’adapter au réel » (SARTRE 1947: 82).

<sup>817</sup> Та драма, инспирисана германском митологијом, био је *Зигфрид* (*Seigfried*, 1928).

развоју његове драматуршке каријере и као глумац, и као режисер (Ibid).<sup>818</sup> Као седми Жиродуов комад у режији славног картелисте, *Електра* је, објављена 1937, 13. маја те исте године доживела премијеру у париском позоришту Атене (Athénée). Представа је имала запажен успех: само у периоду од маја до јула одиграна је невероватних 80 пута, док је до краја сезоне 1937–1938. доживела чак 178 извођења, бележи Франсоаз Летублон (Françoise Létoublon), у додатку на крају Ларусовог издања поменуте драме (LÉTOUBLON 2008: 272).<sup>819</sup>

Лоран Лесаж (Laurent Lesage), у студији *Жан Жироду: његов живот и дело* (*Jean Giraudoux : his life and works*, 1959), бележи да је *Електра*, иако су је многи сматрали Жиродуовим најбољим делом, била много слабије прихваћена од комада *Неће бити Тројанског рата* који јој је претходио (LESAGE 1959 : 201–202). Штавише, Роберт Коен (Robert Cohen), у књизи *Жироду: три лица судбине* (*Giraudoux : three faces of destiny*, 1968), *Електру* карактерише као трећу у низу Жиродуову политичких драма, најмање популарну и најмање познату (COHEN 1970: 104).<sup>820</sup> Но, ову тврдњу ће, пола века касније, оповргнути Вероник Жели која, у предговору за Галимарово издање *Електре*, констатује да поменуту Жиродуову драму треба уврстити у класике јер се изучава у школама у Француској, те је до те мере позната и цитирана да о њој говоре и они који је нису прочитали, али и због значајног доприноса који је дала књижевности. *Електра* је, наставља Жели, инспирисала неколико каснијих књижевних дела: свој немир пренела је на *Антигону* Жана Ануја, а Сартр је њене „муве” добро запамтио (GÉLY 2019 : 9).<sup>821</sup> Осим тога, професорка на универзитету Стендал у Греноблу стиче утисак да су политичке и дипломатске алузије у овом комаду мање присутне неголи у драми *Неће бити Тројанског рата* (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935) објављеној две године раније, те да је аутор акценат са спољашњих догађаја преместио на дешавања унутар породице (LÉTOUBLON 2008 : 22). Са овим виђењем сагласан је и Пјер Бринел који, у допуњеном издању студије *Mut o Електри*, запажа да је Жироду,

---

<sup>818</sup> О томе сведочи и Пјер-Анри Симон, приметивши да ће „позориште по Жувеовом укусу Жиродуу подарити форму свог духа”. / « Le théâtre dans le goût de Jouvet allait offrir à Giraudoux la forme de son génie » (SIMON 1959: 72).

<sup>819</sup> О глумачкој подели и другим детаљима премијере, в. (INSKIP 1959: 86–91).

<sup>820</sup> Претходне две политичке драме су *Зигфрид* (1928) и *Неће бити Тројанског рата* (1935), док је четврта и хронолошки последња *Луда из Шалоа* (*La Folle de Chaillot*, 1945).

<sup>821</sup> Ауторка овде алудира на идеју да је једна реплика из Жиродуовог комада, у којој су еумениде упоређене са мувама, инспирисала Сартра да осмисли ту несвакидашњу појавност богиња освете по којој ће и насловити своју драматизацију мита о Оресту и Електри.

БАШТОВАН: „Хоћете ли већ једном отићи! Пустите нас на миру! Стварно сте као муве” / LE JARDINIER : « Voulez-vous partir ! Allez-vous nous laisser ! On dirait des mouches » (GIRAUDOUX 2008 : 46).

поред многих других савремених аутора, настојао да античкој трагедији допише патриотску вредност, али да је она остала у сенци (BRUNEL 2019: 122).

Поменуте инсинуације треба читати у кључу европских политичких дешавања тога доба јер се, након доласка Хитлера на власт 1933, француско–немачки односи поопштравају, али их ваља сагледати и из специфичне позиције коју је Жироду имао као дипломата који је професионално често боравио у Немачкој.<sup>822</sup> Нарочито, патриотизам се, у мрачно време јачања екстремних облика национализма, сматрао опасним. Због тога су многи критичари, пише Ален Дино (Alain Duneau) у раду „Жироду сеизмограф: европски Арг или криза европске савести у *Електри*” (« Giraudoux sismographe : Argos européen ou la crise de la conscience européenne dans *Électre* »), у лику аргијског краља Егиста који државу ставља изнад свега, препознавали Хитлера који је, једнако страствено, државу представљао као највишу вредност (DUNEAU 2008: 250–251). Међутим, аутор категорички одбацује такве интерпретације,<sup>823</sup> сматрајући да је Жиродуов патриотизам само аспстрактна, интелектуална вредност, а не идеологија расне дискриминације, фанатизма, екстремног национализма или империјализма (Ibid, 257).

Ипак, песимистични одједи мрачног духа Европе, коју је 1937. тресла економска криза док се увелико припремала да уђе у нови рат, несумњиво су присутни у Жиродуовој *Електри*. Потврду добијамо и од самог аутора који је, дан пре генералне пробе, изјавио: „*Електра* је у ваздуху”.<sup>824</sup> Немире тог историјског тренутка најбоље осликавају новински наслови које преноси Жели, а који само десет дана након премијере јављају о превирањима након избијања Шпанског грађанског рата или о

---

<sup>822</sup> Штавише, Жироду се од најранијег доба показао као пасионирани германиста, студирао је немачки језик и још је као студент остварио неколико студијских боравака у Немачкој. Касније је тамо имао много књижевних и дипломатских сусрета који ће оставити велики траг на њега и као писца и као дипломату, в. (LÉTOUBLON 2008 : 8–15), што ће се, након Другог светског рата, неретко постављати као политички проблематично. Његов специфичан однос према Немачкој представио је пишчев најпознатији биограф, Жак Боди (Jacques Body), у књизи *Жироду и Немачка (Giraudoux et l'Allemagne, 1975)*, в. (BODY 1975).

Испреплетаности Жиродуове књижевне и политичке каријере посвећена је докторска дисертација Оде Като-Сајнфел (Aude Catteau-Sainfel) *Фикција и актуалност у делу Жана Жиродуа (Fiction et Actualité dans l'œuvre littéraire de Jean Giraudoux)*, одбрањена на Универзитету у Анжеу 2019. године, в. (CATTEAU-SAINFEL 2019). О утицају који је међуратна Европа имала на пишево дело, као и о могућим политичким читањима, пишу аутори у зборнику радова *Жироду, међуратни Европљанин (Giraudoux, Européen de l'entre-deux-guerres)*, прир. Силвијан Којо (Sylviane Cozault), настојећи да докажу да Жироду није „политички некоректан” (« politiquement incorrect ») каквим га неки критичари сматрају, в. (COYAULT 2008).

<sup>823</sup> Можда су најекстремније критике Бразијака (Brasillach) који Егиста назива „фашистичким херојем” (« héros fasciste ») и Кремјеа (Crémieux) који Жиродуову драму карактерише као пример „револуционарног позоришта” (« théâtre révolutionnaire »), в. (DUNEAU 2008: 260)

<sup>824</sup> « Il y a de l'Électre dans l'air » (GÉLY 2019 : 10).

турболентним француско-немачким односима (GÉLY 2019: 9–10). Истовремено, бруталност старе митске приче одлично се уклопила у модерну атмосферу, као да је писац, бавећи се темом насиља, предосетио ужасе Другог светског рата који је био на помолу, примећује Дино (DUNEAU 2008: 261). Но, поред поменутих рефлексива античке приче у модерном добу, и обратно, Франсоаз Летублон наговештава да се и Жиродуова приватна ситуација добрим делом огледа у драми: *Електра* обрађује и тему прељубе која је, у то доба, била и те како актуална у пишком животу, вели ауторка одвише залазећи у интимне детаље (LÉTOUBLON 2008: 19–20). Међутим, како у продубљеном читању не бисмо застранили у накнадна читавања, сматрамо да поменуту драму треба посматрати у једном много ширем, универзалном значењу које превазилази и друштвеноисторијски и биографски контекст.<sup>825</sup> Оно произилази из Жиродуовог хуманистичког кредо о „људској домовини” као заједничкој вредности свих националности,<sup>826</sup> али и из јасно предоченог уверења да писац никада није присутан у свом драмском делу.<sup>827</sup>

На питања новинара због чега је одабрао да се бави причом о Атридама, Жироду је неодређено одговорио: „Већ неко време сам прижељкивао да се бавим Електриком”, бележе Жиродуови биографи Ги Тесје (Guy Teissier) и Морисет Берн (Mauricette Berne), у књизи *Вишеструки животи Жана Жиродуа* (*Les Vies multiples de Jean Giraudoux*, 2010).<sup>828</sup> Аутори додају и друго пишко сведочење према коме га је, вишемесечно путовање по неком далеком континенту, инспирисало да размишља о Грчкој (TEISSIER, BERNE 2010 : 298\*). Осим тога, основну мотивацију Жиродуа за повратак миту треба потражити у његовом образовању и од најранијег доба израженом интересовању за грчку митологију и философију. Грчко наслеђе, праћено француским и немачким тумачењима кроз образовање младог Жиродуа, оставило је великог трага

---

<sup>825</sup> У контексту породичних односа ипак треба поменути да је Жиродуов син, Жан-Пјер Жироду (Jean-Pierre Giraudoux), иначе преводилац и приређивач неких дела свога оца, написао сопствену *Електру* 1965. године, као извесни омаж свом тада већ више од двадесет година покојном родитељу.

<sup>826</sup> Жиродуову идеју „људске домовине” (« patrie humaine ») представила је Мари-Луиз Бидал (Marie-Louise Vidal), у свом поетичном погледу на пишко дело *Жироду такав какав је* (*Giraudoux tel qu'en lui-même*, 1956), (VIDAL 1956 : 200–201).

<sup>827</sup> „Нема аутора у позоришту”, пише Жироду у тексту „Аутор у позоришту” (« L'Auteur au théâtre »), у књизи *Књижевност*. „Највећа имена књижевности јесу имена драмских аутора, али управо због тога што се та звучна имена односе на једну епоху, а не на једног човека”. Додаје и да „оно суштинско у позоришту није аутор, већ позориште”.

/ « Il n'y a pas d'auteur au théâtre. Les plus grands noms de la littérature sont des noms d'auteurs dramatique, mais justement parce que ces noms éclatants recouvrent une époque, non un homme » (GIRAUDOUX 1941 : 243) ; « L'essentiel du théâtre n'est pas l'auteur, mais le théâtre » (Ibid, 244).

<sup>828</sup> « J'étais tenté depuis longtemps de m'occuper d'Électre » (TEISSIER, BERNE 2010 : 298\*).



на каснијег писца, сматра Франсоаз Изабел Генл (Françoise Isabelle Guinle).<sup>829</sup> У докторској дисертацији *Ахилов штит или Жан Жироду и Грчка (Le Bouclier d'Achille ou Jean Giraudoux et la Grèce, 1968)*, ауторка чак настоји да дефинише „грчку особину” (« la Grécité ») целокупног дела славног Француза као посебан идејно-поетички манир, сматрајући да се он састоји у асимилацији и метаморфози елемената из грчке традиције (GUINLE 1968 : 4–5).

У том светлу, ваља приметити да *Електра* доиста сведочи о веома широкој култури писца и познавању најситнијих детаља из различитих варијанти приче о Атридама. Због тога Бринел није сигуран треба ли веровати Жиродуу да није прочитао ниједно дело које је претходно био купио да би се припремио за писање овог комада већ да је, напослетку, одустао од тога, како би се, док пише своју драму, служио само присећањима из школе (BRUNEL 2019: 38).<sup>830</sup> Но, можда ипак треба веровати Жиродуу, с обзиром на то да поменута драма, поред добре митолошке основе, показује и значајна одступања у односу на традицију.

Истовремено, треба уочити да је мит за Жиродуа представљао најплодније тло за његов поетички наум – „преображавање стварности”, док је драма за то пружала најбоља средства. Пишчева је главна тежња да „стварност дâ кроз нестварност”, према Михаилу Павловићу, односно, да, у занемаривању спољне, видљиве истинитости, пружи слику дубље суштине, увек имајући у виду актуалност и своје намере као уметника и мислиоца (PAVLOVIĆ 1971: 83). Како објашњава Клод-Едмонд Мањи (Claude-Edmonde Magny), у студији *Прециозни Жироду (Précieux Giraudoux, 1945)*, природа мита је сама по себи таква да се бави архетиповима, херојима и полубоговима, чиме нуди увид у један магични, савршени свет (MAGNY 2018 : 35\*). Аутор га дочарава прециозном стилизацијом која омогућава да се у представе тог далеког, измаштаног света уплету обриси стварности. Због тога Мањи Жиродуа назива „прециозним”, подсећајући да су се барокни песници француског 17. века служили

---

<sup>829</sup> Не заборавимо да је пре *Електре* Жироду објавио *Елленор (Élpenor, 1918)*, кратки роман инспирисан *Одисејом*, као и две драме са реактуализованим митским сижеом – *Амфитрион 38 (1929)* и *Неће бити тројанског рата (1935)*. Његовој специфичном приступу митовима и креативној техници њихове обраде, посвећен је зборник радова *Жан Жироду и митови: стари митови, модерни митови (Jean Giraudoux et les mythes : mythes anciens, mythes modernes)*, који је приредила Силвијан Којо, в. (COYAULT 2000).

<sup>830</sup> Критичар овде алудира на пишчеву изјаву, дату у интервјуу за француски лист *Фигаро (Le Figaro)* из 1937. године, када је признао да је, пре него што је почео да пише, купио сва главна дела која су пре њега обрадила мит о Електри, али да ниједно од њих није чак ни отворио: „Више сам волео да се, за своју драму, служим сећањима са школовања које сам завршио пре скоро тридесет и пет година, сећањима каква имају многи људи моје доби” / « J'ai préféré, pour ma pièce, ne me servir que des souvenirs laissés par les études abandonnées il y a quelque trente cinq-ans. Les souvenirs de beaucoup d'hommes de mon âge » (BRUNEL 2019 : 38).

прециозним стилем како би допрли до тајне, нељудске суштине ствари (Ibid, 20\*). Волас Фоули се, у студији *Дионис у Паризу: водич кроз савремено француско позориште*, слаже са општеприхваћеним ставом критичара да је Жироду „прециозан” због стила који одише лакоћом израза, грациозношћу и раскошним бојама, али додаје да та прециозност заправо умањује трагичну напетост, те да пријемчивост његовог сјајног света у ствари маскира делање немилосрдне силе судбине (FOWLIE 1960: 60).<sup>831</sup>

Када се тако специфичном стилском изразу и поетичком начелу приказивања „стварности у нестварности” придода илузија као основна карактеристика позоришта, ствара се јединствени драмски свет обасјан необичном светлошћу која постепено открива једноставне и дубоке истине човековог постојања и дубљи смисао ствари, свет сличан ономе који је у древној Хелади стварала синергија мита и трагедије. Стога би Жиродуа требало означити као првог правога обновитеља грчке трагедије у Француској након 17. века или, боље, као оца француске трагедије 20. столећа. У том светлу и читамо оцену Пјер-Анрија Тушара, коју преноси Коен: *Електра* представља последњу шансу да добијемо трагедију у првој половини 20. века (COHEN 1970: 104).

Са тим судом се вероватно не би сложили критичари који, насупрот онима који међу Жиродуовим драмама виде класике француске књижевности,<sup>832</sup> сматрају да ће његово драмско дело временом бити заборављено због хумора који му умањује озбиљност: код Расина није било ни прециозности ни намерних анахронизама, преноси њихово мишљење Мороа (MAUROIS 1965: 162). Ово одвише строго суђење указује на важну карактеристику пишчевог дела јер открива његову другу, ведрију страну. Поред дубоке мисаоности и стоичке озбиљности у обради основних и увек актуалних

---

<sup>831</sup> Фоули преноси и Жиродуово виђење прециозности: „Прециозност је болест која те наводи да предмете третираш као људе, људе као богове и девице, а богове као мачке или ласице; то је болест која те не тера да живот проводиш у библиотеци, већ те инспирише да остварујеш личне односе са годишњим добима и животињицама, то је један претерани пантеизам и учтивост према стварању.”

/ « La Préciosité, mal qui consiste à traiter les objets comme des humains, les humains comme s'il étaient dieux et vierges, les dieux comme des chats ou des belettes, mal qui provoque, non pas la vie dans les bibliothèques, mais les relations personnelles avec les saisons, les petits animaux, un excessif panthéisme et de la politesse envers la création » (FOWLIE 1960 : 60).

<sup>832</sup> У то је најсигурнији критичар Марсел Тијебо (Marcel Thiébaud), преноси Пјер Броден, у књизи *Француски писци између два рата*. Тијебо, иначе Жиродуов савременик, желео је да читаво драмско дело француског писца уврсти у стални репертоар националног театра *Француско позориште*, вели Броден, због огромне поетске лепоте стила, његовог формалног савршенства и квалитетне алегоријности којима се уво гледаоца мирно напада као када слуша Моцарта. Критичар је стога сматрао да придев „класично” пристаје Жиродуовом делу јер му дарује умирујући и заслужени ореол, закључује Броден (BRODIN 1943: 166). Такође, Пјер-Анри Симон Жиродуа назива „двосмисленим класиком” (« classique ambigu ») и диви се његовој генијалности, изражавајући жељу да се његове драме заувек играју (SIMON 1959: 92)

људских тема, Жироду, сматра Павловић, показује и велики смисао за хумор и комику, те, као што тело и душа дају складну целину човековог бића (PAVLOVIĆ 1971: 87), тако и трагично и комично постоје у заједничком креативном простору. Стога, *Електра*, мада обојена песимистичним осећањима и трагичким погледом на свет, ипак садржи елементе комике и, што је нарочито значајно, одише хуманистичком ведрином. То није доказ да његово позориште није озбиљно, закључује Мороа, већ представља један од примера како аутор са лакоћом говори о идејама које нису нимало лаке (MAUROIS 1965: 162). На тај начин, у неуобичајеним спојевима жанрова и стилова који су раније били сасвим неспојиви, настаје модерна, жиродуовска драматизација приче о Оресту и Електри.

Жиродуов иновативни приступ традицији препознаје и Вероник Жели: „Њега антика не интересује као резервоар изворних и вечних митова, већ због тога што је модерна, у смислу да постаје део садашњости сваки пут када јој дамо облик и значење, као и због тога што је класична, у смислу да је прожета великим делима која је даље преносе”.<sup>833</sup> Сажимајући пишчеве ставове изнете у различитим интервјуима, професорка на Сорбони појашњава да то значи да Жироду миту о Електри не приступа као античком *митосу*, ирационалној или светој причи, већ више као „миту о истини”, како га је сâм аутор одредио, симболу или амблему који се може појавити у свакој епохи. Античка Електра је 1937. године „симболична фигура” (« figure symbolique »), „вечна статуа” (« statue éternelle »), „биста са које треба скинути прашину” (« J’ai épousseté le buste d’Électre »), преноси професорка пишчеве речи, те се њена прича у модерном добу стога изнова појављује праћена значајним слободама у поређењу са традицијом (GÉLY 2019 : 17–19). Према речима Хјуа Дикинсона, Жироду приступа миту о Електри и Оресту тако што обмањује публику јер мења оригиналну причу, при чему те промене прикрива арабескном игром случајности, емоција и језика (DICKINSON 1969 : 196). Стога не можемо бити у предности у односу на аутора ма колико добро познавали различите варијанте мита; он увек успева да нас изненади.

---

<sup>833</sup> « L’Antiquité l’intéresse non parce qu’elle serait un réservoir de mythes originels ou éternels, mais parce qu’elle est moderne, au sens où c’est le présent chaque fois qui lui donne forme et sens, et parce qu’elle est classique, au sens où elle est imprégnée des grandes œuvres qui la transmettent » (GÉLY 2019 : 19).

#### 8. 4. О „игри” и „игри ван игре”

На трагу књижевних дела која су служила Жиродуу као узор за *Електру*, лепо је присетити се једне његове шаљиве реченице из *Зигфрида*: „Плагијат је основа сваке књижевности, изузев прве, која је, уосталом, непозната”.<sup>834</sup> Иако је, женетовски речено, већ на први поглед очигледно по угледу на које је хипотекстове Жироду створио свој хипертекст, чак и ту има изненађења. Драматург је, у начелу, задржао причу о Атридама коју обрађују Есхил, Софокло и Еурипид, сижејно се нарочито ослонивши на *Електру* најмлађег трагичара, док је, у погледу изградње карактера, следио Софокла.

Међутим, оригинална прича је представљена тако да Орест, који се након више година враћа у родни Арг,<sup>835</sup> и Електра, која га нестрпљиво чека, а са њима и публика, тек треба да открију ко су Агамемнонове убице. У томе можемо препознати одјек Софокловог *Цара Едина*, чији главни лик такође трага очевим убицама.<sup>836</sup> Уз то, веза Клитемнестре и Егиста, из које би се могло наслутити ко су злочинци и којим мотивима су у свом поступку вођени, остаје тајна. У центру драме тако више није освета коју спроводе Електра и Орест, већ истрага која јој нужно мора претходити. Стога комад личи на детективску драму, сматра Жели, што показује да је утицај на Жиродуа, поред Еурипида и Софокла, морала имати и тада већ јако популарна Агата Кристи (GÉLY 2019 : 15). У том светлу читамо једну Жиродуову изјаву из интервјуа за лист *Фигаро*, коју преноси Ерве Дишен (Hervé Duchêne): „Показујем борбу коју води

---

<sup>834</sup> « Le plagiat est la base de toutes les littératures, excepté de la première, qui d’ailleurs est inconnue » (GIRAUDOUX 1928 : 46).

<sup>835</sup> Временска оса у драми прилично је непрецизна. У првој сцени првог чина, еумениде најпре кажу да је Орест пре двадесет година посетио аргивску палату (GIRAUDOUX 2008: 42), што би значило да је родни град напустио пре толико времена, а то потврђује и Клитемнестра која сина, у једанаестој сцени истог чина, пита да ли је лепо видети мајку након двадесет година (Ibid, 117). Али, нешто касније у првој сцени, еумениде помињу да се Електра већ деветнаест година припрема да пљуне у лице млађем брату (Ibid, 50), да би у трећој сцени другог чина Електра поменула да је од смрти оца прошло седам година (Ibid, 153). Премда би било могуће да се све тако одиграло – да је прво Орест напустио град, да је Електра годину дана касније почела да га мрзи, а да је Агамемном убијен тек дванаест година касније, остаје нелогично због чега је Орест тако рано напустио Арг. Но, премда временске непрецизности могу бити збуњујуће, оне у великој мери не утичу негативно на разумевање драме чији нам је сиже познат од раније.

<sup>836</sup> „Контаминацију” мита о Електри митом о Антигони Бринел уочава и у чињеници да је Жироду, у првобитној верзији драме, Електрину сестру назвао Исменом (BRUNEL 2019 : 99), док Женет одјеке Софоклове *Антигоне* код Жиродуа препознаје у односу Електре и Егиста који га подсећа на однос Антигоне и Креонта (GENETTE 1982: 541–542\*).

једна девојка како би разоткрила стравичан злочин. То јесте, ако желите, детективска драма, али посматрана не из угла детектива, већ из угла судије”.<sup>837</sup>

Леметр опажа да Жироду у овој митској реактуализацији није смео да пусти машти на вољу у мери у којој је то обично чинио јер је, захваљујући делима тројице старих трагичара, мит о Оресту и Електри био чврсто уткан у свест француске публике (LEMAÎTRE 1971: 123). Због тога је, наставља Леметр, писац пратио главне црте општеприхваћене приче о злочинима који су уништили аргивску породицу Атрида, додајући јој неколико споредних епизода и заокрет у правцу сопствених идеја (LEMAÎTRE 1971: 123). Радња је стога организована у два чина неједнаких дужина, први се састоји од 13, други од 10 сцена, који су повезани кратким међучином. Премда једнако доприносе логичном развоју јединствене радње и самој драмској кохерентности, њихова организација не одговара класичним етапама драмског развоја.

Ан Дуер (Anne Douaire), у раду „Господин Реч’ и трагички ефекат код Жиродуа” (« 'Sire le mot' et l'effet de tragique chez Giraudoux »), објашњава да драмску напетост и трагички ефекат не одржава развој догађаја, већ језички ефекти (DOUAIRE 2002 : 52). С тим у вези, ауторка преноси једно важно Виларово запажање: „Радња напредује из сцене у сцену, али њен развој нема традиционални праволинијски ток, она се ни најмање не покорава редоследу догађаја, осећањима, па чак ни лудостима које су, на неки начин, ознаке класичне трагедије”.<sup>838</sup> Трагедија се, дакле, код Жиродуа не развија стратешки, према Аристотеловом рецепту по коме трагички ефекат производе догађаји, већ је акценат стављен на снагу речи (DOUAIRE 2002: 52). Волас Фоули у вези са тим примећује: како Жироду реактуализује митове, он не ствара оригиналне ликове за своје драме, већ постојеће митолошке личности оживљава преко говора који им додељује, а који, обликован посебним стилем, омогућава трагедији да се несметано одвија на сцени (FOWLIE 1960: 61–62). Дуер, пак, наглашава да трагедија јесте „ометена” јер је трагични ефекат код Жиродуа друкчији од традиционалног; реч је о другостепеној трагици јер се до ње долази посредно, путем језика (DOUAIRE 2002: 53).

Поред старих ликова из митологије, уведени су и нови ликови у оквиру Жиродуове омиљене „технике симтерије или огледала” – Агата (Agatha) и Нарзесова

---

<sup>837</sup> « Je montre la lutte que livre une jeune fille pour la découverte d'un énorme crime. C'est, si vous voulez, une pièce policière ; mais considérée non du point de vue du détective, mais du point de vue de juge » (DUCHÊNE 1997 : 29).

<sup>838</sup> « Certes, l'action progresse de scène en scène, mais son cheminement n'a pas la rectitude classique traditionnelle, elle n'obéit pas le moins du monde à cette ordonnance des événements, des sentiments et même des folies qui est, en quelque sorte, la marque de la tragédie classique » (DOUAIRE 2002 : 52).

жена (*La Femme Narsès*) као пучки одрази краљице Клитемнестре, а Председник (*Le Président*) као грађански пандан Егисту. Измишљен је и Просјак (*Le Mendiant*), пиранделовски лик *par excellence*, док се Есхилов сељанин појављује као баштован (*Le Jardinier*), а Еурипидов „збор еуменида” трансформише у три „мале еумениде” (« *les petites euménides* »). Избачен је хор, а његову улогу наизменично врше Просјак, еумениде и Баштован. Задржана су три драмска јединства, с тим да је временско одвијање радње скраћено на мање од двадесет и четири часа и догађа се обрнутим следом – уместо да се дешава од јутра до мрака, први чин почиње поподне, а други се завршава у зору наредног дана.

Стил је свакодневни, разговорни, чак тривијални, регистар фамилијарни, са повременим упливима фарсичног тона: нпр., еумениде говоре: „Судбина ти показује своју позадину, баштовану!”.<sup>839</sup> Елементи комике, попут ироније, игре речи, антитезе и хумористичних доскочица уплетени су чак и у најозбиљније сцене: нпр., када Електра вели Оресту да јој је жао што му је морала открити стравичну истину о мајчиној издаји, једна од еуменида која слуша њихов разговор примећује „Како су сви лепо васпитани у овој породици!”.<sup>840</sup> Присутни су и анахронизми попут фењера (*GIRAUDOUX 2008 : 71*), цигаре (*Ibid, 76*), путера (*Ibid, 77*), лампе са лож-уљем (*Ibid, 128*), кристалних чаша (*Ibid, 143*) и сл., а Агата, у духу припаднице модерне грађанске класе, изјављује да свакога јутра свом мужу Председнику гланца ципеле воском и припрема филтер-кафу (*Ibid, 174*). Тако необичном стилском мешавином нестаје грандиозност традиционалног трагичког тона чиме се умањује дистанца која обично раздваја ликове, као припаднике више касте и готово апстрактне личности, и публику која живи у материјалном свету свакодневне баналности.

Такође, Жироду своју драму временски поставља нешто раније у односу на Еурипида: његова Електра, по Егистовом налогу, тек треба да се уда за дворског баштована који заузима место сељанина из античке трагедије, те, по отварању радње, затичемо ликове у припремама за венчање. Том браку противи се брачни пар Баштованових рођака Агата и Председник, из страха да ће проклетство породице Атрида прећи на њихову породицу Теокатоклеса (*Théocathoclès*) (*GIRAUDOUX 2008 : 55–59*). Уз то, несугласице брачног пара чине споредну интригу и дају водвиљски тон драми, сматра Леметр. Председник је средовечни муж-рогоња каквог често срећемо у француским популарним комедијама, док је Агата млада и полетна жена ухваћена у

---

<sup>839</sup> « *Le destin te montre son derrière, jardinier* » (*GIRAUDOUX 2008 : 51*).

<sup>840</sup> « *Ils sont polis dans la famille !* » (*GIRAUDOUX 2008 : 155*).

прељуби са млађим мушкарцем, те њихове брачне размирице развеселавају публику онда када трагични догађаји у дому Атрида постану одвише тешки (LEMAÎTRE 1971 : 125).

Осим тога, додаје Леметр, њихова веза служи као одраз љубавног троугла Агамемнон-Клитемнестра-Егист (LEMAÎTRE 1971 : 125). Ерве Дишен примећује да прича Агате и Председника чини скривену структуру драме јер скреће радњу са главног тока, али, парадоксално, доприноси њеном развоју: Агатино признање навешће Клитемнестру да и сама обелодани везу са Егистом (DUCHÊNE 1997 : 36). Зато Летублон тврди да су Теокатоклеси најбољи пример Жиродуове драмске технике симетрије или огледала: они представљају грађански одраз краљевског пара који још треба да покаже да се трагичност тиче и обичних људи, а не само племића (LÉTOUBLON 2008 : 272).<sup>841</sup>

У том контексту треба поменути и лик Нарзесове жене која је представник најнижег слоја народа и, парадоксално, одраз краљице Клитемнестре. Она предводи групу просјака која долази на Егистов двор како би ослободили Ореста (GIRAUDOUX 2008: 216), а нежност показује и према Електри, називајући је својом кћерком, што ова радо прихвата говорећи јој: „Зови ме својом кћерком, Нарзесова жено, ја јесам твоја кћи” (Ibid, 220). Тако Нарзесова жена преузима улогу брижне мајке каква је била потребна Електри. Истовремено, она показује велику наклоност према Агамемнону присећајући се његове лепоте (Ibid), те заузима Клитемнестрино место и у улози верне супруге. Летублон сматра да је Нарзесова Жена ружњикава, приглупа и проста, али да, за разлику од Клитемнестре, чија је она сушта супротност, показује да уме да воли (LÉTOUBLON 2008 : 255). Такође, извесна симетрија постоји и између ликова Електре и Клитемнестре, али ће о томе бити речи касније.

У причу се уплиће још један оригинални лик, Просјак, за кога се сумња да је прерушени бог или Јупитеров гласник. Жироду осмишљава лик просјака на онову веровања старих Грка да се богови понекад маскирају у сиромаше како би искушавали

---

<sup>841</sup> Пар, у смислу мушко–женске везе, Жиродуов је омиљени вид представљања ликова. Он представља заједништво двоје људи који се, у интимном простору који их повезује, боре са притисцима околине. Овом интересантном поетичком феномену Салем Нусаиба (Salem Noussayba) посвећује докторску дисертацију *Фигуре пара у делу Жана Жиродуа (Figures du couple dans l'œuvre de Jean Giraudoux)*, в. (NOUSSAYBA 2013).

Ваља такође напоменути да се техника огледала у овом контексту односи на паралелизам који Жироду успоставља у конципирању ликова и њихових односа, те су нови ликови уведени као „искривљени одраз” старих, стари краљевски пар огледа се у модерном грађанском пару. Но, „огледало” се, у широј анализи, може односити и на унутрашње „двојнике”, алтеритете истог идентитета, али и на међусобно „огледање” унутар самог пара, што упућује на кризу карактера често присутну у Жиродуовом делу, в. (NOUSSAYBA 2013: 62–72).

смртнике посматрајући њихово понашање према убогима, објашњава Леметр (LEMAÎTRE 1971 : 125). Како свештеници забрањују да ико упита Просјака ко је он заправо, што указује на верску заслепљеност и одсуство критичког мишљења, Егист наређује да му се пружи све што тражи јер је боље одати почаст једном просјаку неголи увредити неког бога (GIRAUDOUX 2008 : 63). Просјак тако добија мердевине на којима ће стајати до краја драме, чиме, пак, иако присутан на сцени, задобија посебно место „изнад” драмских дешавања.<sup>842</sup> Његова улога је на тај начин удвостручена. Најпре, као лик у драми, меша се у разговоре, коментарише догађаје и даје савете ликовима као да је доиста прозорљив, што нарочито показује на крају другог чина када износи детаље Агамемноновог убиства који никоме осим учесника нису били познати (Ibid, 216–219), а онда описује и Орестов злочин који тек треба да се догоди (Ibid, 221 – 223). Женет опажа да је принцип Просјакове игре заснован на предзнању саме публике, те се у том смислу фаталност не перципира као некаква судбинска предодређеност, већ само као неизбежан след догађаја у развоју познате митске приче (GENETTE 1982: 543\*).

Изненађење, које је изостало јер се прича очекивано развија, настаје онда када схватимо да су и ликови свесни својих улога и саме приче у чијој изградњи учествују. Наиме, одлазећи са мачем да освети оца, Орест прави метатеатарски коментар поручујући: „Зашто да те прекидам, просјаку? Настави. Причај им о смрти Клитемнестре и Егиста”. То захтева и Нарзесова жена: „Причај, просјаку”, на шта овај одговара: „Два минута. Дај јој мало времена да се догоди”,<sup>843</sup> да би онда, мало касније, одиста испричао причу коју сви жељно ишчекују. Женет уочава да Просјакова прича, која би традиционално требало да буде ретроспективна и да се односи на „прошлост”, добија нову вредност јер постаје проспективна, с обзиром на то да су догађаји унапред познати (GENETTE 1982: 542–543\*).

Парадоксално, „прошлост” и „будућност” спајају се у „садашњости” Просјакове приче. Наиме, описујући Егистову смрт, која се према испоштованом правилу прикладности одиграва мимо сцене, Просјак, попут гласника из класичне трагедије,

---

<sup>842</sup> Мари-Кристин Моро (Marie-Christine Moreau), у студији *Електра или Непомирљивост* (*Électre ou l'Intransigeance*, 1997), претпоставља да мердевине представљају бурлескну реплику краљевског престола, те да их Жироду уводи на сцену како би нагласиле Просјаков статус смешног краља или чак „бога, ако баш хоћете” (MOREAU 1997: 121).

<sup>843</sup> « ORESTE : Pourquoi t'interrompre, mendiant ? Continue. Raconte-leur la mort de Clytemnestre et d'Égisthe !

*Il sort l'épée en main.*

LA FEMME NARSÈS : Raconte, mendiant.

LE MENDIANT : Deux minutes. Laisse-lui le temps d'arriver » (GIRAUDOUX 2008 : 219).



говори: „Умро је узвукјући једно име које нећу изговорити”. Али, сасвим супротно традиционалном временском конципирању драме, однекуд изван сцене изненада чујемо Егистов глас који узвикује „Електра”, због чега Просјак додаје: „Одвише сам брзо причао. Сустиже ме”.<sup>844</sup> Жак Боди (Jacques Body), у чланку „Легенда и драматургија у Жиродуовом позоришту” (« *Légende et dramaturgie dans le théâtre de Giraudoux* »), појашњава да, док Орест дела иза кулиса, Просјак на сцени изговара причу гласника *per eventum*, уместо традиционалног *post eventum*, чиме нас уводи у потпуну забуну: однос времена драме и времена мита толико су нејасни да се стиче утисак да је дошло до преметања и да се догађај из драме догодио пре догађаја из мита (BODY 1977 : 939). Тиме је сасвим нарушена позоришна илузија, наставља Боди, али је створена „реалистичка варка” (« *la tromperie réaliste* ») која нас наводи да у њу поверујемо као да је стварна, иако смо свесни да није (Ibid).

Омбајући публику, Просјак је на себе преузео вођење драме и остварио се и у својој другој улози, улози режисера. Додуше, он је и раније издавао упутства која личе на усмерења која режисер даје глумцима: Електри говори да заузме позицију (GIRAUDOUX: 138), Оресту даје „још пет минута” да одспава пре него што отпочну нова дешавања (Ibid, 139), Председника подсећа да треба да постави питање Агати чиме поспешује расправу и даљи развој догађаја (Ibid, 176), чак и директно прави алузију на традицију књижевних обрада мита о Атридама помињући да ће Егист „вековима решавати аферу Агамемнон-Електра-Клитемнестра”.<sup>845</sup> Током читавог комда, пророк-режисер је „у игри”, али истовремено и „изван ње”, изговарајући са нескривеном иронијом и бриткошћу реплике којима ликове и саму публику припрема за догађаје који ће тек уследити. Доналд Инскип (Donald Inskip), у студији *Жан Жироду: настајање драматурга (Jean Giraudoux: the making of a dramatist, 1958)*, сугерише да је Жироду улогу Просјака написао по моделу карактера свог пријатеља и сарадника Луја Жувеа који је, поред тога што је режирао представу 1937. године, у њој и тумачио улогу која му је намењена (INSKIP 1958 : 90–91).<sup>846</sup>

---

<sup>844</sup> « LE MENDIANT : Mais il est mort en criant un nom que je ne dirai pas.

LA VOIX D'ÉGISTHE, *au-dehors* : Électre...

LE MENDIANT : J'ai raconté trop vite. Il me rattrape » (GIRAUDOUX 2008 : 223).

<sup>845</sup>« Égisthe n'a plus qu'à régler pour les siècles l'affaire Agamemnon-Électre-Clytemnestre, et il vient » (GIRAUDOUX 2008 : 193).

<sup>846</sup> И то је учинио савршено, ако је судити по утиску који је Габријел Марсел записао након одгледане премијере (MARCEL 1959 : 18).

Интересантно је да је Жироду Жувеа увео као лик позоришног режисера који се под сопственим именом појављује у *Импровизацији у Паризу* (1937). Иначе, ова „представа о представи” у којој глумци,

Први чин завршава се Просјаковим монологом у 13. сцени који изговара док Електра и Орест спавају на сцени, доносећи пресуду у корист Електре поводом расправе коју су претходно повеле она и Клитемнестра – да ли је Електра као дете гурнула малог Ореста из мајчиних руку (GIRAUDOUX 2008: 126–129). У том већању, Просјак се, из улоге режисера, директно обратио публици: „А, погледајте Електру”; „Гледајте двоје невиних”; „Оставимо их”.<sup>847</sup> Тада, говорећи да брат и сестра чине добро што спавају и да ће их он пробудити када се врати из шетње (Ibid, 128–129), Просјак-режисер поверава публици улогу посматрача и чувара у његовом одсуству: „Али, сви ви који остајете, ћутите и поклоните се!... Ово је први Електрин одмор!... Ово је последњи Орестов починак!”,<sup>848</sup> чиме се, након спуштања завесе, завршава први чин.

Док главни ликови спавају, а Просјак шета, наступа пауза у радњи. Међутим, драма није прекинута, већ се, испред спуштене завесе, одиграва Међучин, односно, „Баштованов Ламенто” (« Entracte, Lamento du Jardinier »).<sup>849</sup> Тек делимично задржавајући изворни елегични тон, Ламенто је организован као пиранделовски монолог који Баштован казује када „изађе из игре”: „Ја више не играм. Због тога сам слободан да вам кажем оно што комад неће моћи да вам каже”.<sup>850</sup> Баштован, примећује Лоран Лесаж, на тај начин прекида илузију изговарајући свој Ламенто природним тоном, као да не глуми. Тако задобија поверење публике, представљајући се готово као да је он сâм аутор који публици објашњава своју вештину (LESAGE 1959 : 191). Тиме се ствара мост између света драме и реалности, цени Жак Гишарно, и додатно повећава саучесништво гледалаца (GUICHARNAUD 1961 :24).

И доиста, Баштован „ван улоге” директно се обраћа публици како би јој се захвалио на доласку – „Хвала вам што сте ту”; „Хвала”,<sup>851</sup> а потом даје одређена појашњења која се тичу радње, ликова, богова, интенције аутора, па чак и позоришних начела, самог механизма трагедије и, најзад, сопственог „механизма улоге”: „Створен

---

шеф трупе и његов заменики дебатују о томе шта је позориште и како представа треба да изгледа, инспирисана је Молијеровом комедијом *Импровизација у Версају* (*L'Impromptu de Versailles*, 1663).

<sup>847</sup> « Tandis que voyez Électre »; « Regardez les deux innocents »; « Laissons-les » (GIRAUDOUX 2008 : 127–128).

<sup>848</sup> « Mais vous tous qui restez, taisez-vous, inclinez- vous !... C'est le premier repos d'Électre !... C'est le dernier repos d'Oreste » (GIRAUDOUX 2008 : 129).

<sup>849</sup> „Ламенто” је термин из италијанске опере који се иницијално означавао тужбалицу венецијанских гондолијера, појашњава (LÉTOUBLON 2008 : 132), али га је Жироду прилагодио свом драмском облику.

<sup>850</sup> « Moi je ne suis plus dans le jeu. C'est pour cela que je suis libre de venir vous dire ce que la pièce ne pourra vous dire » (GIRAUDOUX 2008 : 132).

<sup>851</sup> « Merci d'être là »; « Merci » (GIRAUDOUX 2008 : 132; 136).

сам како бих дан и ноћ живео са једном женом, а заувек ћу живети сам”<sup>852</sup> (GIRAUDOUX 2008: 132–136). Баштован нас из свог супериорног положаја, дакле, обавештава да до његовог брака са Електром никада неће доћи и након тога једном заувек напушта драму. На тај начин је његова улога у драми дуплирана: на „нивоу драме”, он је Баштован који треба да се ожени Електром, а на нивоу „изван драме”, који наступа чим се спусти завеса након завршеног првог чина и отпочне Ламенто, он одједном постаје свестан своје улоге, те обавештава публику да напушта драму јер је своју улогу одиграо до краја – Агата је спречила његов брак са Електром препуштајући невесту Странцу, односно Оресту. Тако, када „изађе из улоге” Баштован постаје и коментатор драме, вероватно и портпарол аутора.

Оваква „обзнана” (« déclaration ») лика о сопственој улози драматуршки је феномен по коме је Жироду специфичан, сматра Шукри Алак (Choukri Hallak). У раду „Мит о двојнику у позоришту Жана Жиродуа” (« Le Mythe du double dans le théâtre de Jean Giraudoux »), Алак нарочити вид манифестације поменутог проседеа проналази на примеру главне јунакиње која треба да „преузме” трагичку улогу; тако се дуплира улога Електре која, као митолошка личност, у самој себи проналази двојницу која ће, уместо ње, одиграти трагедију (HALLAK 2000: 53). Међутим, за разлику од Баштована који је свестан „игре у којој више не учествује”, Електра не зна да треба да глуми. Њено „остваривање улоге” у ствари нестрпљиво ишчекује Просјак, док чека познати развој догађаја: „Ког дана, у колико сати ће се она обзнанити? Када ће постати вучица? Када ће постати Електра?”<sup>853</sup> Просјаку је овде дато повлашћено место, док се његова улога изнова сагледава као дуплирана. С једне стране, он је режисер „ван игре” коме, попут самих гледалаца, понестаје стрпљења јер никако да се одигра познати расплет догађаја, а, с друге стране, „у игри”, из улоге Просјака за ког сви претпостављају да има додира саа трансцендентним, прејудицира догађаје.

На сличан начин удвостручена је и улога Еуменида. Врло домишљато, три Еумениде, преузете из „збора Еуменида” из Есхилове истоимене трагедије, у модерној се драми појављују у обличју девојчица које постепено, али неприродно брзо, одрастају како се радња развија: дидаскалије нас, у уводној сцени комада, упућују да три мале еумениде, док су још увек девојчице, служе Оресту као водичи кроз Арг (GIRAUDOUX 2008 : 41), потом се, као нешто старије девојчице од дванаест или

---

<sup>852</sup> « Je suis créé pour vivre jour et nuit avec une femme, et toujours je vivrai seul » (GIRAUDOUX 2008 : 132).

<sup>853</sup> « Quel jour, à quelle heure se déclare-t-elle ? Quel jour devient-elle louve ? Quel jour devient-elle Électre ? » (GIRAUDOUX 2008 : 77).

тринаест година, појављују у 12. сцени првог чина (Ibid, 121), петнаест година имају у 3. сцени другог чина (Ibid, 148), док се у 10. сцени појављују као одрасле девојке које имају „*Електрине године и висину*” (Ibid, 225).<sup>854</sup> Брзина њиховог раста сразмерна је брзини са којом Орест и Електра припремају освету, односно, брзини развоја драмске радње.

Док прате Ореста и Електру како радња напредује, оне из, делимично пародиране улоге античких богиња, ступају у улоге глумица које треба да замене драмске ликове. Како је казала Прва мала еуменида у 12. сцени првог чина: „Наш је ред да играмо Клитемнестру и Ореста. Али, не тако како су они играли. Хајде да то стварно одиграмо!”<sup>855</sup> Еумениде, дакле, започињу сопствену „игру у игри” рекреирајући сцену препознавања Клитемнестре и Ореста коју су ликови претходно били одиграли. Дидаскалије то овако описују: „*Три мале еумениде заузимају позиције које су глумци имали у претходној сцени и играју је пародирајући, по могућству са маскама*”.<sup>856</sup> Како између митолошких личности које су „привиди” (« le mirage »), како се Орест и Клитемнестра међусобно називају јер при толико ишчекиваном сусрету нису испунили очекивања оног другог, не долази до очекиваног сучељавања с обзиром на то да истина о Клитемнестриној издаји још увек није откривена, еумениде одлучују да је нагвесте кроз сопствени алузивни игроказ који изводе док братско-сестрински двојац спава (GIRAUDOUX 2008: 121–123).

И претходно, већ у почетној сцени првог чина, еумениде стварају ефекат „позоришта у позоришту”. Док се тек пристигли Странац, односно Орест, код Баштована распитује о дешавањима у Аргу и члановима краљевске породице, у њихов разговор се мешају мале еумениде рецитијући увредљиве песме које наликују на дечје разбрајалице, а у којима, у ствари, индиректно откривају страшну истину још увек непознату Оресту и Баштовану, мада реципијенти у њима лако препознају алузије на злочин који су починили Клитемнестра и Егист или на освету коју припрема Електра.<sup>857</sup> Пре него што почну са рецитовањем, еумениде директно помињу да се ради

---

<sup>854</sup> « *Les Euménides ont juste l'âge et la taille d'Électre* » (GIRAUDOUX 2008 : 225).

<sup>855</sup> « À notre tour de jouer Clytemnestre et Oreste. Mais pas comme eux le jouent. Jouons-le vraiment ! » (GIRAUDOUX 2008 : 121).

<sup>856</sup> « Les trois Petites Euménides se placent dans les positions qu'avaient les acteurs de la scène précédente et jouent en parodie, de préférence avec des masques » (GIRAUDOUX 2008 : 121).

<sup>857</sup> Прва песма еуменида из прве сцене почиње овако: „Краљица Клитемнестра има лош тен. Шминка се руменилом”, а своју цикличну структуру, указујући на краљичину уплетеност у злочин, затвара алузивним стихом: „Краљица Клитемнестра има лош тен. Шминка се крвљу!” / « La reine Clytemnestre a mauvais teint. Elle se met du rouge » / « La reine Clytemnestre a mauvais teint. Elle se met du sang ! » (GIRAUDOUX 2008 : 48–49).

о репликама које би, према античком моделу трагедије, требало да изговоре Клитемнестра: „Рецитујмо Клитемнестру, Електрину мајку. Јесте ли спремне за Клитемнестру?“<sup>858</sup> или Електра: „Пошто вас интересује Електра, можемо да рецитујемо Електру. Јесте ли спремне, сестре?“. <sup>859</sup> Али, Орест и Баштован немају никаквих сазнања мимо нивоа драме, те поменуте песме сматрају за дечје будалаштине.

Овај комплексни драматуршки проседе довео је до тога да су ликови који делају „у оквирима игре“ почели да је воде „изван“ њих. Они су у предности у односу на остале личности јер из својих дводимензионалних позиција знају оно што други не знају.<sup>860</sup> Интересантно је да је та предност поверена управо ликовима који су традиционални представници трансцендентог. На тај начин се, у духу традиције, не прекидајући интратекстуалну илузију, „пророчке“ речи Просјака и Еуменида могу разумети као сигнали које шаљу богови или назнаке фаталности, или се, пак, из угла разбијене илузије могу препознати као намерне вантекстуалне алузије. Тако се раван театра првог и раван театра другог степена, ниво представе и ниво „представе о представи“, односно, илузија и дезилузија, акција и дискурс о акцији, преплићу у пиранделовском духу театрализма, који, неминовно, код реципијената ствара дистанцу.

Вероник Жели стога пише да је Жиродуово позориште захтевно и тешко јер се „обраћа машти, али одбија да гледаоца смести у комфорну илузију: оно се самоогледа, при чему је приморано да постане свесно сопствене нестварности“.<sup>861</sup> Но, као и у случају Анујеве *Антигоне*, свест о нестварности, односно, дистанца, разбија традиционалну илузију, стварајући тако нову. Гледалац, односно, реципијент, изнова

---

Друга песма је нешто краћа и говори о томе како Електра гланца степеник испод престола како би њен ујак, регент Егист, пао на мермер (GIRAUDOUX 2008 : 50). Пад на мермер директно алудира на смрт Агамемнона који је, наводно, страдао јер се оклизнуо у кади. Тако откривамо да Електра сумња да је Егист у ствари убио њеног оца и да се спрема да га освети.

<sup>858</sup> « Récitons Clytemnestre, mère d'Électre. Vous y êtes, pour Clytemnestre ? » (GIRAUDOUX 2008 : 48).

<sup>859</sup> « Puisque Électre vous intéresse, nous pouvons réciter Électre. Vous y êtes, sœurs ? » (GIRAUDOUX 2008 : 49).

<sup>860</sup> Ово се не односи на Баштована који „излази из игре“ тек у Ламенту, јер док је „у игри“ не даје никакве назнаке да зна нешто више од других ликова, нити, пак, да је свестан „игре“.

<sup>861</sup> « Son théâtre est exigeant, difficile. Il parle à l'imagination, mais refuse d'installer le spectateur dans une confortable illusion : il se met en abyme, l'obligeant à prendre conscience de son irréalité » (GÉLY 2019 : 29).

У глаголском изразу « se mettre en abyme » треба препознати фину игру речи која упућује на наративни поступак « mise en abyme » који се везује за стваралаштво Андреа Жида. Овај термин би се, у недостатку адекватног еквивалента у српском језику, могао превести као „удубљивање“, „зарањање“, али, у књижевнотеоријском дискурсу, и као „самоогледање“. Наиме, преузевши термин из хералдике, где означава умножавање основног призора унутар самог себе умањењем појавних димензија, Жид га у књижевност уводи како би се односио на „самоогледање приче, сувраћање на другом прочишћеном степену, пресликавање на нижем ступњу, репродукцију приче унутар себе“, објашњава Нермин Вучељ у књизи *Андре Жид и поетика* (VUČELJ 2010: 93). Драматуршке одјеке овог поступка „приче унутар приче“ препознајемо у *Електри*, и то у пиранделовској техници „позоришта у позоришту“.

бива увучен у илузију као свесни посматрач драме, али и као саучесник Просјака и Еуменида јер и сâм познаје развој догађаја који они најављују. Мада, код креативног генија какав је био Жироду, ништа није извесно.

#### 8. 5. Стари мит у новом светлу

Премда драматизација мита о Атридама задржава основне митеме попут Орестовог повратка, сусрета са Електром, планирања и спровођења освете, Жироду драмску радњу гради на потпуно другачијој основи. Како Електра и остали грађани Арга мисле да је Агамемнонова смрт несрећан случај, а веза Клитемнестре и Егиста готово до краја драме остаје скривена, оригинална мотивација ликова је већ на почетку уздрмана. Међутим, Електра ипак ишчекује Ореста и још од детињства према мајци осећа готово инстинктивну мржњу којој не зна узрок: иако је Орест неколико пута пита због чега мрзи њихову мајку, она не зна да му одговори (GIRAUDOUX 2008: 106–109). Предмет Електре није прича која произилази из досадашње збирне анализе митских реактуализација, констатује Ерве Дишен у студији која носи име главне јунакиње (*Électre*, 1997). Не доводи се у питање хоће ли Орест убити мајку јер је одговор на то питање познат и онима који немају много митолошког предзнања, наставља аутор. Жиродуова оригиналност лежи у томе што поставља сасвим друкчије питање како би привукао пажњу публике: „Хоће ли Електра сазнати због чега мрзи мајку?” (DUCHÊNE 1997 : 37).

То питање је у основи истраге коју спроводи Електра, у чему јој се двадесет година касније придружује Орест. Интересантно је да је Жироду сусрет братско-сестринског пара представио без традиционалног препознавања на почетку и касније патетике: Орест се врло једноставно представља Електри која кратко узвикује: „Ти си Орест!”, на шта он реплицира „О, незахвална сестро, препознајеш ме тек по имену!”.<sup>862</sup> Писац њихов однос чини несвакидашњим јер успева да у њега уплете древну тему инцеста: Орест је, док су га сви сматрали странцем, по Агатином наговору заузео баштованово место Електриног будућег мужа (GIRAUDOUX 2008: 96–99). Мада се чини да је то урадио без икаквих задњих намера, тек како би се приближио Електри, она је та која показује романтичну наклоност према брату и након што сазна његов прави идентитет. Осим што га позива да је пољуби пред Клитемнестром која још увек

---

<sup>862</sup> « ÉLECTRE : Tu es Oreste !  
ORESTE : Ô ingrate sœur, qui ne me reconnais qu'à mon nom ! » (GIRAUDOUX 2008 : 101).

не препознаје сина (Ibid, 104), што би се могло оправдати као намерно изазивање мајчиног беса, Електра милује Ореста када остану сами и говори му о својој љубави (Ibid, 106–107), а и касније кроз драму му се обраћа са „Оресте, драги” (« Oreste chéri ») (Ibid, 150, 219) и „љубави моја” (« mon amour ») (Ibid, 219). Њихов однос усложњава и Електрина жеља да му буде мајка,<sup>863</sup> што истовремено појачава њено ривалство са Клитемнестром.<sup>864</sup>

Занимљиво је што главни ликови, иако још увек нису открили шта треба да ураде, знају да ће се ускоро покренути оно што Кокто назива *трагичком полугом*. На прелазу из првог у други чин настаје извесна пауза у развоју драме док Орест и Електра спавају, а еумениде покушавају да их спрече да почине злочин говорећи о лепоти једноставног живота у коме се човек радује пролећу и цвећу (GIRAUDOUX 2008: 148–152). У том простору између јаве и сна, Орест се предаје сну о лако достижној срећи предложивши Електри да побегну из Арга и тако се спасу: „Хајде да побегнемо из стиска ове замке која ће нас шчепати сваког часа!”, што Електра одлучно одбија свесна своје улоге: „Спасио си ме од Баштована, Оресте, драги мој, али не да би ме предао цвећу”.<sup>865</sup> Електра тако позива брата да се пробуди јер на јави мора учинити оно што се од њега очекује, индиректно сугеришући да морају до краја одиграти улоге које су им додељене. Док се Орест одриче свог сна о срећи будући се у суровој реалности, Електра се, помало парадоксално, буди кроз сан.<sup>866</sup> Наиме, за разлику од свих својих претходница, она сања пророчки сан у коме се појављује Агамемнон и открива јој истину – да је убијен и да Клитемнестра има љубавника (GIRAUDOUX 2008: 152–153). Она тако кроз сан најзад сазнаје која је улога додељена њој и брату:

„ОРЕСТ: Ко је тај љубавник? Ко је убица?

ЕЛЕКТРА: Пробудила сам те да бисмо га пронашли. Надајмо се да је то исти човек. Тако би имао да задаш само један ударац”.<sup>867</sup>

---

<sup>863</sup> „Узми од мене свој живот, Оресте, а не од твоје мајке ! / « Prends de moi ta vie, Oreste, et non de ta mère ! » (GIRAUDOUX 2008 : 107).

<sup>864</sup> Клитемнестра и Електра су представљене као супарнице и у односу са Агамемноном пре коме је Електра показивала претерану наклоност и физичку присност (GIRAUDOUX 2008 : 200). На граници инцеста, неприродни породични односи огледају се и у Клитемнестрином предлогу Електри да деле њеног љубавника (Ibid, 168).

<sup>865</sup> « ÉLECTRE. – Tu m’as sauvée du jardinier, Oreste chéri. Ce n’est pas pour me donner aux fleurs.

ORESTE. – Laisse-toi convaincre. Glissons-nous hors des bras de cette pieuvre qui va nous enserrer tout à l’heure. Réjouissons-nous d’être réveillés avant elle. Viens ! » (GIRAUDOUX 2008 : 150–151).

<sup>866</sup> О дубљој симболици снова Жиродуових ликова, која готово залази у психоанализу, и њиховој функцији у драми пише Вероник Жели, в. (GÉLY 2019 : 20–22).

<sup>867</sup> « ORESTE : Quel est cet amour ? Quel est cet assassin ?

Стога би „у истрагу” ваљало увести још једно питање: Хоће ли Орест и Електра открити ко је Клитемнестрин љубавник и Агамемнонов убица? Претпостављамо да би Жак Боди одговорио да хоће, јер овај аутор сматра да Жироду остаје веран митској причи чији је крај познат или се лако може погодити јер право задовољство за писца лежи у томе да до њега дође најпарадоксалнијим путем (BODY 1977: 941). Иако у крајњем исходу нема никаквих одступања, Жироду је у митску причу увео преокрет који ће сасвим изменити њено читање. Неочекивани напад Коринћана, који се догађа баш кључном тренутку истраге која претходи Електриној и Орестовој освети, одвешће очекивани след догађаја до истог исходишта, али сасвим неочекиваним путем. Тај измишљени преокрет ће, према суду Мари-Кристин Моро, у студији *Електра или Непомирљивост*, додатно убрзати радњу и поспешити растућу драмску напетост јер ће се, разрешењу судбине Атрида, придодати разрешење судбине читавог једног народа која зависи од тога како ће реаговати чланови краљевске породице (MOREAU 1997 : 111).

Наиме, у свеопштем сучељавању ликова које се одиграва у шестој и делимично седмој сцени другог чина (GIRAUDOUX 2008: 172–181), Електра и Председник, уз присуство сведока – Ореста, Просјака и еуменида, паралелно настоје да изврше притисак на Агату и Клитемнестру како би откриле имена својих љубавника. Ту техника симетрије долази до врхунца јер се преклапају питања која испитаници постављају оптуженицама, реакције једне и друге стране, и, најзад, и сâм одговор који је намерно поновљен неколико пута:

„ПРЕДСЕДНИК: Шта кажеш, несрећнице?

АГАТА: Кажем да тренутно имам двојицу љубавника и да је један од њих Егист.

КЛИТЕМНЕСТРА: Лажљивице!

АГАТА: Шта, зар и она?

ЕЛЕКТРА: Зар и ти, мајко?

ПРОСЈАК: То је занимљиво. Ја бих ипак помислио да би је Егист, ако би већ осећао неку наклоност, морао осећати према Електри.

ШТИТОНОША, *најављује*: Егист!

ЕЛЕКТРА: Коначно!

ЕУМЕНИДЕ: Егист!”<sup>868</sup>

---

ÉLECTRE : C’est pour le trouver que je t’éveille. Espérons que c’est le même. Tu n’auras qu’un coup à donner » (GIRAUDOUX 2008 : 154).

<sup>868</sup> « LE PRÉSIDENT : Que dis-tu, misérable !

AGATHE : Je dis que j’ai présentement deux amants, et que l’un des deux c’est Égisthe.



Комични ефекат не умањује, већ, напротив, наглашава изненадно сазнање које постепено води ка идејном чвору драме. Егистово име је „кључ” који је Клитемнестра одбијала да да Електри (GIRAUDOUX 2008 : 169), а који најзад разоткрива Агамемнонове убице. Откривени злочинци, истовремено, постају мете Орестове и Електрине освете. Међутим, управо у том моменту Капетан (Le Capitaine) објављује да су Арг напали Коринћани и да је читав град у опасности (Ibid, 181). Овај преокрет, који је Жиродуов аутентични изум, отвара главно питање у драми: Да ли Електра треба да привремено сакрије истину о очевој смрти и одустане од освете како би се Егист, уз пристанак грађана, оженио Клитемнестром и тако постао пуноправни краљ и предводник аргивске војске у бици за одбрану града која је, уколико жена остане на челу државе, неимовно изгубљена? Поред свих наговора, молби и жестоке расправе са Егистом, који чак обећава да ће се предати сутрадан, чим испуни своју државничку дужност и одбрани Арг (Ibid, 200–211), Електра остаје непоколебљива:

„ЕГИСТ: Треба ми овај дан. Дај ми га. Твоја истина, уколико постоји, увек ће наћи начин да осване једнога дана који је бољи за њу од овог.

ЕЛЕКТРА: Овакав метеж је баш створен за њу.

ЕГИСТ: Преклињем те. Сачекај сутра.

ЕЛЕКТРА: Не. Данас је тај дан. Исувише често сам виђала како истине вену јер су закаснеле само један секунд.”<sup>869</sup>

На овај су начин, у сукобу који подсећа на сукоб Анујеве Антигоне и Креонта, сучељене две вредности: истина и домовина. Док је Електра од почетка, у духу традиције, представљена као борац за истину и правду, уочавамо кључну промену у Егистовом лику. Он је, према Женетовом термину, претрпео „секундарну валоризацију” као лик који је у ранијим обрадама увек остајао у другом плану, а сада, уз Електру, добија водеће место у драми и, од традиционално негативног издајника,

---

CLYTEMNESTRE : Menteuse !

AGATHE : Comment, elle aussi !

ÉLECTRE : Toi aussi, mère ?

LE MENDIANT : C’est curieux. Moi, j’aurais plutôt cru que si Égisthe se sentait un penchant, c’était pour Électre.

L’ÉCUYER, *annonçant* : Égisthe !

ÉLECTRE : Enfin !

LES EUMÉNIDES : Égisthe ! » (GIRAUDOUX 2008 : 177).

<sup>869</sup> « ÉGISTHE : Il me faut cette journée. Donne-la-moi. Ta vérité, si elle l’est, trouvera toujours le moyen d’éclater un jour mieux fait pour elle.

ÉLECTRE : L’émeute est le jour fait pour elle.

ÉGISTHE : Je t’en supplie. Attends demain.

ÉLECTRE : Non. C’est aujourd’hui son jour. J’ai déjà trop vu de vérités se flétrir parce qu’elles ont tardé une seconde » (GIRAUDOUX 2008 : 205).

постаје пожртвовани краљ (GENETTE 1982: 541\*). Штавише, како Егист признаје да не воли краљицу и да се њихова веза заснива на „равнодушности и забораву”, чак се и његова потенцијална женидба са Клитемнестром посмара као лична жртва у корист националних интереса, додаје Бренда Пауел (Brenda Powell) (POWELL 1990: 128), те и он сам постаје нека врста хероја.<sup>870</sup> Чини се да су аргументни на Егистовој страни, а нарочито је убедљив у репликама које упућује Електри: „Зар ћеш некаквом сну жртвовати своју породицу, своју домовину?”; „Постоје истине које могу убити читав један народ, Електро”; „Прелазим преко свега, преко свих твојих фантазија и увреда. Али, зар не видиш да ти је домовина на умору!”<sup>871</sup>

Пред Електру је тако стављен избор, што значи да би се освета могла избећи или бар одложити. Иако се чини да је фаталност присутна и да се манифестује од самог почетка: почев од тога да мале еумениде уводе Ореста у Арг, због чега можемо наслутити да ће до злочина неминовно доћи јер оне прате митског убицу и пре него што буде починио убиство, преко Просјакових пророчких речи и отворених помињања породичног проклетства Атрида, па све до лешинара који кружи над Егистом најављујући његову смрт, слобода са којом Жироду приступа миту и трагедији чини да све до самог краја останемо у неизвесности у погледу тога шта ће се даље догађати. Нарочито се Егист, као сасвим измењена личност, бори против фаталности која је, у ствари „формалност”, односно, неминовни след догађаја у оквиру познате митске приче, појашњава Боди (BODY 1977 : 941).<sup>872</sup> Егист покушава да „скрене ток легенде као што се скреће ток реке”,<sup>873</sup> а у томе му помажу и еумениде.

Због тога су оне, за разлику од старогрчких трагедија, код Жиродуа на почетку представљене као еумениде, доброћудне заштитнице, а не као ериније, окрутне осветнице.<sup>874</sup> Своје добре намере нарочито ће потврдити у седмој сцени другог чина,

---

<sup>870</sup> Залазећи у подручје онтолошког „разоткривања бића”, Пауел у студији *Метафизичко својство трагичног: проучавање Софокла, Жиродуа и Сартра* (*The metaphysical quality of the tragic: a study of Sophocles, Giraudoux, and Sartre*, 1990), детаљно објашњава до какве је трансформације дошло код Егиста (POWELL 1990: 126–128).

<sup>871</sup> « Et tu sacrifies à je ne sais quel songe ta famille, ta patrie ? » (GIRAUDOUX 2008 : 201) ; « Il est des vérités qui peuvent tuer un peuple, Électre » (Ibid, 204) ; « Je passe sur tout, tes chimères, tes injures. Mais ne vois-tu pas que ta patrie agonise ! » (Ibid, 209).

<sup>872</sup> Присетимо се да је на том идејном путу и Женет (GENETTE 1982: 543\*).

<sup>873</sup> « Mieux, Alcène, Égisthe cherchent à détourner la légende comme on détourne un fleuve, ou une érée » (BODY 1977 : 941).

<sup>874</sup> *Речник грчке и римске митологије* објашњава да су ериније „страшне и срдите богиње које бораве у Еребу” и „кажњавају прекршаје прастарих, неписаних закона, свете проливену рођачку крв, увреде нанете родитељима и повреду гостопримства”. Но, када им се покаже поштовање, ериније могу да дарују народу напредак, здравље, мир и благостање, па да се тако из страшних еринија преобразе у милостиве и благонаклоне еумениде, а такав преображај показао је Есхил у трећем делу *Орестује*, у трагедији *Еумениде* (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 143).

када обзнане Електри да су везале Ореста како би га спречиле да почини злочин на којој га она наговара (GIRAUDOUX 2008 : 192). Но, како у томе неће успети, у десетој сцени, након што је злочин извршен, оне се почињу понашати као праве богиње освете, обзнанивши да ће пратити Ореста све док не полуди и не изврши самоубиство проклињући сестру (Ibid, 226). Због тога трансформација еринија код Жиродуа иде у супротном правцу у односу на традицију, те тако посматрамо како од добронамерних еуменида постају злокобне ериније, а не обрнуто.

На тај начин се фаталност, из сфере божанског, спушта у сферу људског јер све до самог краја остаје отворена могућност да се освета избегне.<sup>875</sup> Мада је, као што можемо закључити, трансцендентно очито присутно у драми, оно нема доминантну улогу у развоју радње. Ликови сами доносе одлуке које, последично, доводе до одређених догађаја, а богови и њихови изасланици више имају улогу посматрача. Међутим, то не значи да је човек потпуно независан од трансценденције, наглашава Рене Марил Алберес (René Marill Albérés), у књизи *Естетика и морал код Жана Жиродуа (Esthétique et moral chez Jean Giraudoux, 1962)*, већ да је познаје, признаје и осмишљава начин како да јој се супротстави (ALBÉRÉS 1962: 424–425). Као што је предочио Баштован на крају Ламента, „Радост и Љубав” (« Joie et Amour »), као две основне вредности којима човек треба да тежи, не треба тражити од богова, све и да они постоје (GIRAUDOUX 2008: 134–135). То значи да су људи слободни да воде сопствене животе, али да богови из њих нису сасвим искључени. Ослушкујући тишину богова,<sup>876</sup> Баштован нам поручује да смо сами одговорни за своју срећу, али и за своју несрећу, те уочавамо да се Жиродуова визија бога приближава Голдмановој идеји о скривеном богу као контроверзном ентитету који је истовремено присутан у модерном свету и одсутан из њега, в. (GOLDMAN 1980).<sup>877</sup>

---

Ефекат њиховог преображаја у Жиродуовој *Електри* нарочито је подстакнут чињеницом да су оне представљене у лику лепих и нежних девојчица које временом одрастају, све док не преузму Електрино обличе да би тако прогониле Ореста непрестано га подсећајући на злочин, додаје Дикинсон (DICKINSON 1969: 198).

<sup>875</sup> У том оквиру, аутори сматрају да фаталност произилази из неизбежности револуције (BRODIN 1943: 159) или из неминовности породичних сукоба (MOREAU 1997: 146).

<sup>876</sup> Интересантно је што Баштован не зна да ли треба да се, у духу политеизма, обраћа боговима или, ипак, само једном богу неке монотеистичке религије. Но, ко год да је „горе”, овај му поручује да ћути „у знак наклоности, избора и повика.” / « Mais je les conjure plutôt, je vous conjure, Dieu, comme preuve de votre affection, de votre voix, de vos cris, de faire un silence, une seconde de votre silence... » (GIRAUDOUX 2008: 136).

<sup>877</sup> О Жиродуовом општем схватању бога пише Алберес у трећем делу своје студије насловљеном „Сукоб између човека и нељудског” (ALBÉRÉS 1962: 291–456), а научни радови окупљени у 29. броју *Свезака Жана Жиродуа (Cahiers de Jean Giraudoux)* за тему имају однос натприродног и човека, в. (BERSNARD 2001).

Божанска пристуност нарочито се огледа у моралним вредностима које инспирише. У том светлу, Бренда Пауел сматра да су у центру суштинског конфликта две високо позитивне вредности: људски живот и срећа, за које се бори племенити Егист, и истина, на којој инсистира ништа мање племенита Електра (POWELL 1990: 130), а која, додајмо, читав град води у несрећу и страдање.<sup>878</sup> Премда се чини да је избор лак, те да Електра себично заступа личне интересе док Егист пожртвовано брани заједничке, морамо истаћи да Жиродуова намера није да обезвреди фигуру античке хероине. Напротив, он усложњава њену личност сликајући је на готово божанској висини која јој омогућава да буде спремна да жртвује читав народ ради вишег добра. Чини се парадоксално што Електра, која у расправи са Егистом показује љубав према сопственим суграђанима, дозвољава да Арг страда. Међутим, реч је о уверењу које надмашује схватања обичних људи, а по коме хероина верује да само апсолутна истина и бескомпромисна правда могу омогућити људима да живе часно и достојанствено, појашњава Пауел (POWELL 1990: 129). Због тога, на питање еуменида је ли задовољна што град страда у пожару, Електра одговара: „Срећна сам. Знам да ће се након једног минута изнова родити”, а на питање хоће ли се изнова родити и грађани које Коринћани кољу по улицама, Електра изговара свој основни кредо: „Изнова ће се родити ако су невини”.<sup>879</sup>

Не ради се, дакле, о томе да Електра не жели да одустане од личне освете чак ни по цену туђих живота. Њену одлуку не мотивише понос једне побуњене принцезе, нити, пак, непокољобљива жеља Агамемнонове кћерке за осветом од које није одустала ни пред мајчиним молбама да је заштити од Ореста, ни пред Егистовим аргументима, нити, пак, пред упозорењима еуменида. Електра је одлучна јер зна да ће једино уколико открије истину спречити Егиста да се ожени Клитемнестром и тако спасе град који мора да страда. Уз Агамемнонове убице, морају бити убијени и други становници Арга, оличени у брачном пару Агате и Председника, који су и сами огрезли у прељуби, издаји и другим греховима. Једино ће тако апсолутна правда била задовољена. Зато, дакле, Електра под окриљем личне освете свесно изазива колективни хаос како би у њему страдали сви грешници. Због тога ватра у којој страда Арг „прождире, али и прочишћава”, уочава Пауел; у ватри која уништава ипак „светлуца истина” (POWELL

---

<sup>878</sup> Жорж Леметр је друкчијег мишљења према коме Електра представља принципијелну херојску величину, а Егист, у пару са Клитемнестром, заступа интересе обичних људи који се заснивају на свакодневној срећи, лажима, злочинима и кукавичком прихватању компромиса (LEMAÎTRE 1971 : 126).

<sup>879</sup> « Me voilà satisfaite. Depuis une minute, je sais qu'elle renaîtra » ; « S'ils sont innocents, ils renaîtront » (GIRAUDOUX 2008 : 225).

1990: 135). Стога Електрина освета нема само личну, већ носи много значајнију колективну вредност.

Електра тако на себе преузима улогу окрутног, али правичног месије, те се приближава Егисту као националном спасиоцу и чак премашује његов задатак:

„ЕГИСТ: Морам да спасем град, Грчку.

ЕЛЕКТРА: То је тек мали задатак. Ја спасавам њихов поглед...”<sup>880</sup>

Електра је, дакле, морални заштитник Арга. Због тога Алберес уочава да јунакиња овде „игра улогу која превазилази њен лични и индивидуални живот”. „Она манифестује нешто ирационално, а то је Правда”, без обзира на то што се та Правда коси са општим интересом, вели Алберес. Једноставно, „има тренутака у постојању света када мора доћи до сукоба између Правде и општег интереса, и због тога Електра превладава над Егистом.”<sup>881</sup>

За разлику од Ореста чији је лик сведен на оквире обичног човека, простог извршитеља Електриног плана који је желео мир и једноставну срећу, али није успео да их сачува, Електра се остварује као аутентична хероина која се бори за људско достојанство, пише Броден (BRODIN 1943 : 160).<sup>882</sup> Она испуњава узвишену мисију која се састоји од тога да човечанству врати снагу изгубљену у компромисима: њена борба је „ужасна, али неопходна и апсолутно неизбежна”.<sup>883</sup> Јунакиња чини прекорачење – *hybris*, и из оквира људског залази у сферу херојског, постаје антички *hamartion* – кривац, преступник, незаконик, безбожник који је промишљено изабрао да почини прекршај, како су објаснили француски аутори (VERNAN, VIDAL-NAKE 1993: 42).<sup>884</sup>

---

<sup>880</sup> « ÉGISTHE – J’ai à sauver la ville, la Grèce.

ÉLECTRE – C’est un petit devoir. Je sauve leur regard... » (GIRAUDOUX 2008 : 206).

<sup>881</sup> « Électre joue ici un rôle qui dépasse sa vie propre et individuelle. Elle manifeste un irrationnel qui est la Justice, parce que telle est sa fonction. Peu importe si cette Justice s’oppose à l’intérêt général : il y a des moments de la marche du monde où il doit y avoir conflit entre la Justice et l’intérêt général, et c’est pourquoi Électre l’emporte sur Égisthe » (ALBÉRÉS 1962 : 404).

Сасвим супротно тумачење даје Маријан Мерсије-Кампиш (Marianne Mercier-Campiche), у студији *Жиродуово позориште и људска судбина (Le Théâtre de Giraudoux et la condition humaine, 1954)*. Ауторка сматра да је Електра неуравнотежени фанатик чија је правда изобличена, док се Егист „обзнањује” као племенити, морални заштитник Арга. Мерсије-Кампиш закључује да се паралеле између ове две личности, које Жироду представља у сасвим новом светлу, најбоље могу показати тако што ћемо замислити како Електра, на крају комада, силази са пиједастала на који ју је традиција попела, док се, пак, Егист на њега пење, в. (MERCIER-CAMPICHE 1954: 209–235).

<sup>882</sup> Леу Ејлину сасвим промиче ова идеја, те критичар чак тврди да су Жиродуови ставови двосмислени и да не можемо сасвим разумети за шта се бори Електра, в. (AYLEN 1964: 274–277).

<sup>883</sup> « Tout cela est horrible, mais nécessaire et absolument inéluctable » (BRODIN 1943 : 160).

<sup>884</sup> Са овим тумачењем не би се сложили многи критичари, међу њима и Жанив Герен који каже да Електра није хероина, већ служавка, те је, користећи Бринелов термин из једног чланка, подсмешљиво назива „побуњеном Пепелугом” (« Cendrillon révoltée ») (GUÉRIN 2016: 189). Герену у потпуности промиче суштина идеала због ког Електра свој народ шаље у смрт, те чак сматра да је она

Али, Електрина је трагична кривица, тј. *hamartia*, у ствари „кривица без кривње”, како би рекао Аристотел. Она је крива пред еуменидама и Аргивцима које одводи у смрт, али није пред гледаоцима који објективније сагледавају њен морални став, закључује Пауел;<sup>885</sup> у томе уистину лежи „трагички ентузијазам према вредности истине”.<sup>886</sup>

Међутим, поред тога што је главна јунакиња у модерној верзији мита достигла висине античке хероине које, чак, превазилазе њена иницијална представљања у првим трагедијама, не смемо заборавити да Жироду и Егиста представља као носиоца херојске величине. Он се „остварује као краљ”, како је Просјак и најавио (GIRAUDOUX 2008: 179), јер се од прељубника и издајника, какав је представљен на почетку драме, али и у претходним реактуализацијама, трансформише у заштитника. Осим што се залаже за интересе државе, он предводи народ у борби за освајање обичне, скромне среће засноване на компромису, појашњава Алберес (ALBÉRÉS 1962 : 405). Али, како Електра у својим захтевима за апсолутном правдом и истином није спремна ни на какве уступке, нити жели мир по сваку цену, њен апстрактни идеал долази у сукоб са Егистовим конкретним очекивањима, те трагичност израња из сукоба две вредности које се међусобно искључују. Тако долази до сукоба сличном „парадоксу трагичног” који је Хегел уочио у конфликту Антигоне и Креонта. И овде су сукобљени људски и божански принципи, а јунаци су ти који покушавају да их измире.

С тим у вези, Алберес појашњава да је на једној страни национална част, док су на другој виши захтеви Правде, а да Жироду не брани један систем вредности науштрб другог, већ само показује да су они неминовно морали да се сукобе. И Електра и Егист су велики, закључује аутор, баш због тога што заузимају супротстављене стране и прихватају кризу (ALBÉRÉS 1962: 405–406). Тиме је, можемо закључити, рецепијенту остављено да сâм одабере којој ће се страни приклонити, јер би свако наглашавање да је само једна страна исправна унизило идејни квалитет драме претварајући је у комад с

---

неуротичарка којој наводна борба за правду служи само као алиби за мржњу, а да постаје задовољна тек онда када убије Егиста, правоградског заштитника, и тако помогне Коринћанима да покоре Арг. У духу ове негативне интерпретације, Герен само кратко закључује да се зора буди над градом у рушевинама (Ibid, 189–190), у потпуности одбијајући да препозна симболику зоре и позитивну вредност Жиродуове драме.

<sup>885</sup> На крају комада, еумениде своде биланс Електриних поступака закључивши да она сада остаје сама јер је изгнана из народа за чије је страдање одговорна. Уверена у исправност своје мисије коју ће праведници преживети (GIRAUDOUX 2008 : 225), Електра прихвата самоћу као казну: „Имам своју савест, имам Ореста, имам правду, имам све” / « J'ai ma conscience, j'ai Oreste, j'ai la justice, j'ai tout » (Ibid, 226). Еумениде су истрајне да јој покажу да јој, у ствари, ништа од тога није остало, те постепено, у свакој реплици умањујући један елемент – прво одбацујући савест, а онда и Ореста, Електра закључује: „Имам правду, имам све” (Ibid, 226).

<sup>886</sup> “Here is truly a tragic enthusiasm for the value of true” (POWELL 1990: 129).

тезом. Жироду је, запажа Жели, у интервјуу за *Фигаро* појаснио свој наизглед двосмислени став:

„Ово је теза коју подржавам у својој драми. Човечанство, због неминовности заборава и из страха од компликација, упија велике злочине. Али, у свакој се епоси појављују чиста бића која не желе да ти велики злочини буду упијени, и они спречавају то усисавање, нагнани да користе средства којима изазивају друге злочине и нове катастрофе. Електра је једно од тих бића. Она ће постићи свој циљ, али по цену страховитих несрећа”.<sup>887</sup>

Из тог разлога Симон сматра да *Електра* указује на то како племенита осећања могу бити опасна јер доследност главне јунакиње у томе да се држи врлине и дужности, као и њена апсолутна чистота, јесу окидач за катастрофу (SIMON 1959: 86). Међутим, аутор наглашава да драма ипак носи једну оптимистичну мисао, а то је вера да, ма како страشان био човеков живот, увек постоји шанса за хармонију и радост које долазе након револуција и ратова, а које ужаси и насиље никада не могу укинути (Ibid). Њу најављује симболика зоре у последњим репликама:

„НАРЗЕСОВА ЖЕНА: Како се то зове када дан свиће, као данас, и све је протраћено, све је уништено, а ипак дишемо, када смо све изгубили, град гори, невини се међусобно убијају, а кривци умиру у освит дана?

ЕЛЕКТРА: Питај Просјака. Он зна.

ПРОСЈАК: То има јако лепо име, Нарзесова жено. То се зове зора.”<sup>888</sup>

---

<sup>887</sup> « La thèse que je soutiens dans ma pièce est celle-ci. L’humanité, par une fatalité d’oubli et par crainte des complications, résorbe les grands crimes. Mais à chaque époque surgissent des êtres purs qui ne veulent pas que ces grands crimes soient résorbés et empêchent cette résorption, quitte à user de moyens qui provoquent d’autres crimes et de nouveaux désastres. Électre est de ces êtres-là. Elle atteindra son but, mais au prix d’effroyables catastrophes » (GÉLY 2019 : 23).

На размишљање о политичком читању ове изјаве и, надам се, саме *Електре*, наводи запис Габријела Марсела који 1937. године у представи проналази одјеке Шпанског грађанског рата: на крају комада нас је Просјак, „портпарол г. Жиродуа” (« le Porte-parole de M. Giraudoux »), обавестио да покољ и пожар могу бити весници зоре – „а то није врло пријатно ако се присетимо да је [Жироду] недавно посетио Барселону” / « (...) et ceci n’est pas très plaisant quand on évoque sa récente visite à Barcelone » (MARCEL 1959 : 19). Такође, Роберт Коен вели да зора за Жиродуа представља наду и веру у будућност о којој је говорио приликом јавног обраћања у Америчком клубу у Паризу ратне 1940. године (COHEN 1970 : 111). Аутор надаље разматра Жиродуове идеолошке и политичке ставове у контексту Другог светског рата који би могли да се наслуте у *Електри*, в. (Ibid, 111–116).

<sup>888</sup> « LA FEMME NARSÈS : Comment cela s’appelle-t-il, quand le jour se lève, comme aujourd’hui, et que tout est gâché, que tout est saccagé, et que l’air pourtant se respire, et qu’on a tout perdu, que la ville brûle, que les innocents s’entretuent, mais que les coupables agonisent, dans un coin du jour qui se lève ?

ÉLECTRE : Demande au mendiant. Il le sait.

LE MENDIANT : Cela a un très beau nom, femme Narsès. Cela s’appelle l’aurore » (GIRAUDOUX 2008: 226).

Зора, као обећање светла и дана, свиће након свих страшних догађаја који су се догодили под окриљем ноћи. На крају разумемо због чега је Жироду временски необично конципирао драму поштујући правило јединства времена, те је почела у поподне једног дана, трајала је током ноћи и завршила се у свитање другог. На тај је начин представљен суноврат, изазван пад и најављен препород човечанства које је предводила Електра. Броден вели да се завеса спушта после речи чија једноставност изазива дивљење, а које, после насилне и мрачне драме, ипак остављају шансу да се срећа реваншира (BRODIN 1943: 160).

#### 8. 6. Преко „страха и суровости” до катарзе

Један од главних закључака Бринелове студије о Електри јесте да је овај књижевни мит толико пријемчив због тога што су аутори преко њега, свесно или несвесно, цензурисали сопствену жељу за матероубиством. Многи од њих настојали су да ублаже суровост древног злочина, међу њима и Жироду чији ликови мајку убијају готово случајно (BRUNEL 2019: 148). Његова *Електра* се тако удаљава од традиционалног трагичког обрасца, чему нарочито доприносе мешавина комичних елемената и други облици модерности о којима је претходно било речи.

Ипак, Фоули пише да, иако Жиродуове драме настају у друкчијем формалном облику у односу на хеленску трагедију, те представљају извесна прилагођавања стилу и другим ограничењима модерног доба, па чак неретко осликавају веселу атмосферу и пријатељска ћаскања ликова, оне јесу трагедије јер у основи садрже најстарију и најсвечанију традицију: људску жртву (FOWLIE 1960: 60–61). Погрешно интерпретирајући Аристотела, а настављајући Бринеловом реториком о потиснутим поривима човековом (не)свесног, Фоули још сматра да Жироду омогућава гледаоцима да преко идентификације са ликовима остваре своје убилачке намере, те да његове драме, попут античких трагедија, задовољавају колективну потребу за злочином (Ibid, 61). Овакву врсту психоаналитичких интерпретација трагедије и катарзе као њеног крајњег циља одбацили смо у претходним поглављима, те стога објашњење катартичког ефекта који производи Жиродуова драма ваља потражити у другим парадигмама.

Структуралистичко тумачење, према коме катарзу изазива сам заплет, односно, одвијање логички јасно компоноване радње, због свих иновација на плану структуре и интриге, постаје дискутабилно. Поред „скривене структуре” коју чини интрига око



грађанске породице Теокатоклеса, а која доприноси развоју главне радње, заплет исплетен око Електрине истраге поводом Агамемнонове смрти одвија се споро и испрекидано. Нарочито је отежан Ламентом, као међучинском паузом која уводи „игру ван игре”. Техника театрализма не познаје границе, те остајемо изненађени и несигурни у коме ће се правцу даље одвијати митска пирча, сматра Хју Дикинсон (DICKINSON 1969: 197). Баш као што нас је Жироду у претходном комаду готово убедио да *неће бити Тројанског рата*, иако знамо да га је било, тако нас је и овога пута готово сасвим уверио да Агамемнонова смрт неће бити освећена; „тек на крају схватамо да је основна ситуација остала иста и да су све промене само површне, те да су створиле нову фасаду за оне исте догађаје из прошлости – прељубу, убиство краља, преотимање власти”.<sup>889</sup> Због овако необично конципиране структуре која тек на крају постаје очигледна, али и дезилузије коју уводи „позориште у позоришту”, односно, због свеукупне „технике двосмислености”, како Дикинсон назива Жиродуов стваралачки поступак (Ibid, 198), структуралистичка интерпретација катарзе не би могла бити примењена.

Уместо структуром, трагички ефекат се постиже језичким средствима, као што је у свом раду истакла Ан Дуер (DOUAIRE 2002). „Обзнане” ликова и чести метатеатрални коментари, помешани са анахронизмима, водвиљским тоном, фином иронијом и мудро духовитошћу, стварају посебну атмосферу у којој трагедија добија сасвим нов изглед. Али, сви ти елементи, према суду Вероник Жели, не умањују напетост већ је, напротив, поспешују. Жироду је, прецизира ауторка, управо необичној лепоти језика, односно, ономе што називамо стилем, поверио задатак да изазове задовољство (GÉLY 2019: 29). На сличном трагу је и Фаули када вели да „једино поезија може укротити трагедију, она је једина сила која омогућава гледаоцу да је поднесе”.<sup>890</sup>

У овим запажањима препознајемо естетички функцију катарзе, премда не у традиционалном облику јер је хомогена уметничка форма, која производи уметнички делотворна осећања, разбијена пиранделовском техником театрализације или, да

---

<sup>889</sup> “It is only at the end that we realize the basic situation remains the same, and that the appearances are superficial changes that provide a present façade for the realities of the past: adultery, regicide, and usurpation” (DICKINSON 1969: 197).

<sup>890</sup> “Poetry, in the final analysis, is the only tamer of tragedy, the only force that will permit the spectator to stand tragedy” (FOWLIE 1960: 62).

Овде треба прецизирати да под термином „поезија” Фоули не мисли на стихове, већ на уметничку стилизацију, тј. књижевно обликовање језичких средстава. Жиродуове драме писане су у прози која је, како тврди у „Расправи о позоришту”, драгоцене једнако као поезија (GIRAUDOUX 1941: 240).

употребимо термин Жака Бодија, жиродуовском „реалистичком варком” (BODY 1977 : 939), нарочито израженом у баштовановом Ламенту. Она чини да естетска дистанца услед „игре ван игре”, која се, као што смо раније уочили, на различите начине одржава за све време трајања драме, не нестане ни у тренуцима најдубљег „уживљавања”. Због тога, естетицистичка функција, која је у другом плану, са собом одводи и емоционално-психолошку реакцију реципијента, као основу психолошких читања.

Присетимо се да је Христић објаснио како у пиранделовском „скоку из театра првог у театар другог степена”, односно, при „прелазу са акције на дискурс о акцији”, страст постаје подређена разуму који се онда намеће као главна вредност нове драме (HRISTIĆ 1986: 105–106). У том светлу, Фоули констатује да је драматург своје комаде прилагођавао интелекту публике, а да је мешавином стилова и уз употребу ироније и интелегентног хумора чинио да трагичне дилеме постану пријемчиве младима (FOWLIE 1960: 63). Но, већина младих у публици мудро је разазнавала да се испод духовитости и шарма Жиродуовог дела крије пишчева дубока вера у стварни циљ драмске књижевности: док се у време Луја XIV чинила најблиставијим украсом тог благодатног доба, она је у страхотама 20. века представљала последње прибежиште човечанства, служећи као ретка сигурност и душевна снага највећим светским умовима (Ibid). Тако долазимо до сазнајне функције катарзе коју препознајемо у Жиродуовој реченици, записане у „Расправи о позоришту”, да је позоришна представа „једини облик моралног или уметничког образовања једног народа”.<sup>891</sup>

Инсистирајући на актуалности тема које савремена драма, као једна од основних потреба 20. века, треба да обрађује, писац надаље развија своју мисао упоредивши позоришне представе са вечерњим курсом који омогућава и припадницима најскромнијих слојева друштва да дођу у контакт са најузвишенијим конфликтима, при чему осећају „стрепњу и страст” (« *angoisse et passion* ») (GIRAUDOUX 1941 : 234). Овај жиродуовски бином драмских емоција подсећа на аристотеловски пар трагичких осећања: „стрепња” би била слична античком страху „да се нама слично што може догодити”, премда се „страст” не би нужно могла поистоветити са сажалењем према ликовима који невини страдају.<sup>892</sup> Штавише, Жели

---

<sup>891</sup> « Le spectacle est la seule forme d'éducation morale ou artistique d'une nation » (GIRAUDOUX 1941 : 233).

<sup>892</sup> У *Књижевности*, у тексту „Белак и трагедија”, Жироду, сагледавајући навике и нарави својих сународника, промишља Аристотелову идеју о катарзи као прочишћењу кроз сажалење и страх: „Осећање које гледалац има пред трагедијом, стрепња или емоција, долази не отуда што на сцени види

сведочи да су многи критичари замерали *Електри* да не изазива емпатију какву изазивају други Жиродуови комади јер је у њој представљена хероина „коју је тешко волети”.<sup>893</sup>

Но, присетимо се Баштованових речи из Ламентата које дефинишу трагедију:

„Увек је реч о чистоти. Ето, то је Трагедија, са својим инцестима, оцеубиствима: чистота, односно, невиност. Не знам да ли сте попут мене, али мени у Трагедији фараон који се убије даје наду, маршал који изда улива ми веру, војвода који усмрти неког сведочи о нежности. Суровост... пардон, хоћу рећи – Трагедија, јесте дело љубави”.<sup>894</sup>

Овде можемо уочити дискретну алузију на катартички процес на који нарочито упућује употреба речи „чистота”: сви наведени догађаји, који имају негативно значење у животу, бивају „прочишћени” онда када се прикажу у оквиру трагедије, те тако изазивају позитивна осећања. Осим тога, „суровост”, која се налази у њиховој основи, упућује на концепт „страха и суровости” као нових трагичких осећања који је, у књизи *Позориште и његов двојник (Théâtre et son double, 1938)*, управо у време Жиродуовог драмског успона, дефинисао Антонен Арто (Antonin Artaud).<sup>895</sup>

Ова веома важна фигура у развоју европског авангардног позоришта изграђује концепт „позоришта суровости” (« le théâtre de la cruauté »)<sup>896</sup> као драмске форме која би приказивањем непосредне и силовите радње „разбудила наше нерве и наше срце”, те тако одговорила изоштреном сензибилитету модерног човека и умањила „штетно

---

како се више силе поигравају са његовом судбином, већ произилази из кајања и захвалности што осећа мир на овој земљи, мир који су Филоктет, Самсон или Агамемнон”. / « L'impression qu'il ressent devant la tragédie, l'angoisse ou l'émotion, lui vient, non de ce qu'il voit son sort joué sur la scène par des puissances supérieures, mais du remords et de la gratitude qu'il éprouve à sentir sa tranquillité sur cette terre assurée par les rançons payées au nom de Philoctète, Samson ou Agamemnon » (GIRAUDOUX 1941 : 298).

Катартичко „прочишћење” би се тако могло разумети као „олакшање” што су други претходно страдали уместо нас и омогућили нам да са безбедне дистанце посматрамо њихове борбе. Тако писац тврди да Французи, за разлику од припадника других нација, не одлазе у позориште да би се препознали у трагичким ликовима и видели одраз сопствене судбне, већ их оптужује да су одвише себични да би саосећали са херојем који страда пред њиховим очима, али су истовремено и скромни због чега се не усуђују са њим идентификовати (GIRAUDOUX 1941 : 299). Можда баш овде можемо пронаћи аргумент због кога је Жироду одлучио да својим савременицима подари трагедију која им је приближнија од античке, а која би, последично, садржала измењен концепт катарзе.

<sup>893</sup> « De fait, il a choisi une héroïne difficile à aimer » (GÉLY 2019 : 28).

<sup>894</sup> « C'est toujours de la pureté. C'est cela que c'est, la Tragédie, avec ses incestes, ses parricides : de la pureté, c'est-à-dire en somme de l'innocence. Je ne sais si vous êtes comme moi ; mais moi, dans la Tragédie, la pharaonne qui se suicide me dit espoir, le maréchal qui trahit me dit foi, le duc qui assassine me dit tendresse. C'est une entreprise d'amour, la cruauté... pardon je veux dire la Tragédie » (GIRAUDOUX 2008 : 135).

<sup>895</sup> Жиродуова *Електри* је сјајан пример Артоових поетичких полазишта, већ због саме чињенице да илуструје повратак миту на који драматург упућује писце рекавши да представу треба сконцентрисати око чувених личности и злочина (ARTO 1971: 102) јер митови својом изворном суровошћу и енергијом откривају порекло и бит суштинских начела (Ibid,108).

<sup>896</sup> „Позориште суровости” је уједно и наслов првог и другог манифеста који су, поред других драматуршких разматрања, садржани у књизи *Позориште и његов двојник* (ARTO 1971: 104–115, 137–143).

деловање психолошког позоришта које је потекло од Расина” (ARTO 1971: 100). Попут Жиродуа, и Арто вели да француско позориште 20. века треба да се прилагоди савременим потребама друштва: „У кључном и катастрофалном раздобљу у којем живимо, осећамо хитну потребу за позориштем које догађаји не превазилазе, чији је одјек дубоко у нама, за позориштем које надвладава нестабилности времена” (Ibid). Једно такво позориште требало би да приказује озбиљне теме и делује на „исцељење душе” тако што ће „створити стварност сличну сновима” (односно, приказати „стварност у нестварности”, како би рекао Жироду) и изазвати „конкретно узбуђење”. „И публика ће веровати сновима у позоришту, уколико јој ови буду дозволили да ослободи у себи ону магијску слободу сна коју може спознати једино путем страха и суровости” (Ibid, 101–102).

Нешто касније, Арто појашњава да се „суровост” у овом контексту не односи на крвопролиће, грозоте, деструкцију и сл., већ да означава свест која животу „даје боју крви”, строгу управљеност, потчињавање нужности јер се већ зна да је „живот увек нечија смрт” (ARTO 1971: 117). Суровост би, дакле, овде означавала свест о човековој позицији у свету, о његовој судбини, о прихватању животних неминовности и непобедиве нужности. Ипак, аутор ће касније рећи да у човеку постоји воља и „слепа жеђ за животом способна да све надмаши” која се супротставља трагичности живота, те да није промашен једино онај драмски комад који приказује ту неравноправну борбу (Ibid, 118), а који, уз помоћ позоришних средстава, подстиче нашу моћ размишљања (Ibid, 102).

Узевши у обзир све поменуто, катартички процес у Артоовом позоришту би, дакле, почео од осећања страха и суровости које у нама изазива драмска радња коју врше ликови на сцени, а која нам помаже да препознамо истинитост сопственог положаја, те, преко когнитивне идентификације, спознамо „сурову” реланост у којој и сами живимо. Античко „прочишћење” би се у овом контексту могло одредити као „спознавање”, „сазнавање”, те, коначно, разумевање и прихватање човекове судбине. Односно, како појашњава Мирјана Миочиновић у предговору „Артоова визија позоришта”, како суровост у Артоовом позоришту означава „откривање праве слике света”, тј., доводи гледаоца до „трагичног сазнања”, катарза кроз страх и суровост „значи ослобађање од свих заблуда, значи луцидно прихватање свих нужности, свих детерминизама” (МИОЋИНОВИЋ 1971: 19). Артоово позориште је тако афирмативно, јер има благотворну, а ипак сурову мисију да оголи човекову суштину, скине му маску и покаже истинитост његовог бића и света, откривајући тако човеку његову скривену

моћ и снагу да „пред лицем судбине заузме херојски и узвишени став” који без претходног „суровога” сазнања не би могао имати (Ibid, 20).

Тако се још једном сазнајна функција катарзе намеће као главна, премда, ако говоримо о извесном „просветљењу” гледе човековог понашања које нас мотивише ка врлини и моралу, учачамо и вредност коју предлажу етичке интерпретације. Иако су дилему између истине и државе, односно, сукоб између Електре и Егиста, многи тумачили у кључу сукоба индивидуалних и колективних интереса, те оптуживали Електру да се понела себично и недолично, а Егиста узимали за мученика у рангу националног хероја, „ватра која прочишћава” и последња реплика у комаду која најављује свитање „зоре”, упућују на долазак извесног моралног препорода за читав народ који је претходно био огрезо у лажи и греху. Драма стога носи позитивну моралну вредност у смислу вере у „боље сутра” која прелази у умерено дидактичку поуку у контексту позоришта као „образовања”, о коме је говорио наш писац (GIRAUDOUX 1941: 233). Пјер-Анри Симон каже да његове драме садрже критичке, чак и доктринарне намере, и иронију која подучава, те, у до сада вероватно најпрецизнијој дефиницији, Жиродуово позориште одређује као „позориште једног интелектуалца, чак и моралисте, за које је Бернштајн с правом рекао да ‘припада књижевности намирисаној педагошким парфемом’”.<sup>897</sup>

Но, његово позориште није морализаторско. То подвлачи Мишел Брије (Michelle Brier), у својим коментарима *Електре*, истакнувши да се њен аутор противио позоришту идеја,<sup>898</sup> а потом објашњава да „то не значи да су тезе сасвим одсутне из његовог позоришта, већ да Жироду не намеће ниједну. Њих је увек више, те се сучељавају и међусобно опиру уобличене у личностима којима аутор оставља потпуну одговорност за ставове које ће заузети”.<sup>899</sup> На тај начин гледалац у Жиродуовој драми не налази изричиту моралну добит, закључује ауторка, већ једноставно и неопходно задовољство (BRIER 1985 : 17–18).

---

<sup>897</sup> « Théâtre d’intellectuel, et même de moraliste, dont Bernstein a pu dire qu’il était ‘de la littérature imprégnée d’un parfum pédagogique’ » (SIMON 1959 : 89).

<sup>898</sup> Брије своју тврдњу аргументује репликом из комада *Париска импровизација*: „Позориште није теорема, него спектакл, није лекција, већ је филтер. Мање треба да дотакне дух неголи машту и осећања”. / « Le théâtre n’est pas un théorème, mais un spectacle, pas une leçon, mais un filtre. C’est qu’il a moins à entrer dans votre esprit que dans votre imagination et dans vos sens (...) » (GIRAUDOUX 2020 : 33).

Међутим, не можемо са сигурношћу рећи да ова реплика преноси мишљење аутора јер је она само један од ставова који заузимају личности из његовог комада. Штавише, у супротности је са оном Жиродуовом идејом да представа даје морално и уметничко образовање (GIRAUDOUX 1941 : 233).

<sup>899</sup> « Non que les thèses soient absentes de son théâtre. Mais Giraudoux n’en impose aucune ; elles sont toujours plusieurs, et s’affrontent, se résistent, incarnées en des créatures à qui l’auteur laisse l’entière responsabilité de leurs prises de positions » (BRIER 1985 : 17).

Додајмо да то задовољство, које је Аристотел називао трагичким, долази отуда што Жиродуово позориште испуњава своју главну функцију – даје „морално и уметничко образовање” (GIRAUDOUX 1941 : 233), а што даље имплицира да, и поред свих разлика, модерна драма, као ономад античка трагедија, у споју естетичке и етичке сфере производи „уживање које је за њу особито”. Можда као изненађење долази закључак да Жиродуова *Електра*, премда на крајње иновативан и неочекиван начин, остварује аристотеловски циљ трагедије. Катарза је присутна, додуше нешто измењена, али једнако снажна и делотворна. Заогрнувши антички мит у драматуршку и духовну модерност, Жироду је начинио да стара Електра нестане пред нашим очима да би се, потом, изнова појавила онда када је најмање очекујемо. Извео је одличан трик, те се ваља сложити са Симоном да је ингениозни и домишљати Жироду доиста „мађионичар здравог разума” (« magicien du bon sens ») (SIMON 1959 : 92).

## 8. 7. Сартрове *Муве*

Најпознатији представник атеистичког егзистенцијализма у Француској, философ Жан-Пол Сартр, свој први запажени позоришни комад – *Муве*,<sup>900</sup> написао је у априлу 1943. године.<sup>901</sup> Неколико месеци касније, 3. јуна, он је премијерно изведен у париском *Позоришту Сара Бернар (Théâtre Sarah Bernarhdt)*,<sup>902</sup> у режији чувеног

---

<sup>900</sup> Многи аутори погрешно наводе да су *Муве* први позоришни комад који је Сартр написао. Притом, заборављају да је аутор претходно написао драму *Бариона (Bariona)* и да она представља иницијацију оца савременог егзистенцијализма у позориште, примећује Бернард Квин (Bernard Quinn), у раду „Политика очаја насупрот политике наде: поглед на *Бариону*, Сартрову прву ангажовану драму” (“The Politics of despair versus the politics of hope: a look at *Bariona*, Sartre’s first *pièce engagée*”). Но, овај комад, који подсећа на средњовековну мистерију, одигран је само једном, 24. децембра 1940. године, у немачком логору за ратне заробљенике Шталаг XII D (Stalag XII D), а све до 1962. године био је доступан само у рукопису. Интересантно је, помиње Квин, да је Сартр свој примерак *Барионе* изгубио за време рата, али да је, срећом, неколико других затвореника сачувало своје копије, те да су, заправо, они ти који су од аутора касније тражили дозволу да објаве прво издање драме у ограниченом тиражу од свега пет стотина примерака (QUINN 1972: 95). У студији Мишела Лиура, *Читати модерно позориште*, проналазимо интересантан податак да је Сартр *Бариону* написао за своје другове из логора, те да су је у заробљеништву заједно режирали и играли (LIOUR 1998: 87).

<sup>901</sup> Готово сви консултовани извори наводе 1943. годину као годину када је комад објављен и први пут изведен, с изузетком *Енциклопедије књижевних јунака* и студије Пјер-Анри Симона *Сведоци човека: људска судбина у књижевности 20. века (Témoins de l’homme : la condition humaine dans la littérature du 20<sup>e</sup> siècle)*, у којима стоји да драма датира из 1942. (EKJ 2013: 464; SIMON 1967 : 190).

<sup>902</sup> Ово позориште добило је име по француској глумици јеврејског порекла, а за време окупације је, како би се задовољио антисемитски окупатор, променило име у *Позориште града (Théâtre de la Cité)*, прецизира Алан Стокел указујући на то да је ово само једна од чињеница коју злонамерни критичари користе како би доказали Сартрову наводну наклоност ка Немцима (STOEKL 2003: 79).

Но, на званичној интернет презентацији позоришта стоји да је оно, заправо, под притиском окупатора најпре добило име *Народно позориште (Théâtre du peuple)*, па тек онда *Позориште града*, да би му 1949. године било враћено име Саре Бернар које је касније изнова промењено у *Позориште нација (Théâtre des Nations)*, све док 1966. године није добило име које носи и данас – *Градско позориште*

Шарла Дилена коме је, „у знак захвалности и пријатељства” (SARTRE 1981: 3),<sup>903</sup> комад и посвећен.<sup>904</sup> Проскурњикова, у *Енциклопедији књижевних јунака*, вели да је та представа „дословно уплашила гледаоце смелошћу и очигледношћу алузија”, као и да су уследиле бројне расправе о Сартровим философским и етичким постулатима (STRANORSKI 2013: 465). Због специфичности политичког тренутка, васкрсли Орест је, у окупираном Паризу, наишао на слично (не)разумевање као Анујева Антигона. Ауторка опажа да су спуштени капци и замрачени светлосни извори француске престонице Сартра подсећали на древни Аргос, те да је, преко митолошке личности, недвосмислено позивао људе на непослушност и отпор, предочавајући Парижанима да им је потребан управо један такав јунак (Ibid, 464). Сличан став изражава и Ханифа Капицић-Османагић, у другом делу трећег тома едиције *Француска књижевност*, где бележи да су *Муве*, те 1943. године, поред извесних философских идеја, „готово провидно изнијеле ситуацију поробљене Француске, која се стиди због пораза, каје због пасивности, боји Њемачке” (DŽAKULA 1982: 165). Како ауторка наставља: „У ситуацији посуђеној из грчке митологије, довољно јасно да је то схватила и њемачка цензура, Сартр је позвао своје сународнике на аутентичан самоизбор и побуну”. За то је имао личних политичких разлога јер је, по повратку из заробљеништва, безуспешно покушао да организује један центар Покрета отпора, те му је једино преостало да свој мисаони и друштвени ангажман преточи у драмску ситуацију, просуђује Капицић-Османагић (Ibid).

Но, Алан Стокел (Allan Stoekl), у раду „Шта су видели нацисти: *Муве* у окупираном Паризу” (“What the Nazis saw: *Les Mouches* in the occupied Paris”), поставља једно сасвим логично питање: ако су алузије на Покрет отпора биле толико јасне, зашто су цензори дозволили да се представа уопште постави (STOEKL 2003: 79).<sup>905</sup> Кетрин Севиц Бросман (Catharine Savage Brosman), у студији *Жан-Пол Сартр*

---

(*Théâtre de la ville*). Извор: <https://www.theatredelaville-paris.com/fr/le-theatre-de-la-ville/l-histoire-59a00fac5efee>.

<sup>903</sup> « À Charles Dullin, en témoignage de reconnaissance et d’amitié » (SARTRE 2000 : 100).

<sup>904</sup> Едвард Бутројд (Edward Boothroyd), у докторској дисертацији *Париска сцена за време окупације, 1940–1944: позориште отпора? (The Parisian stage during the occupation, 1940-1944: a theater of resistance?)*, помиње да у изворима постоји неслагање око одатума премијере јер једни, уместо 3. јуна, наводе 2. јун, а то је био датум костимске пробе (BOOTHROYD 2009: 145).

<sup>905</sup> Поред овог интересантног рада, треба прочитати и студију Ингрид Галстер (Ingrid Galster) *Сартр, Виши и интелектуалци (Sartre, Vichy et les intellectuels, 2001)* како би се добило потпуније виђење Сартрове идеолошко-политичке позиције за време немачке окупације, те како би се боље разумеле евентуалне политичке алузије у *Мувама* које су бројни критичари тога доба настојали да различито протумаче, в. (GALSTER 2001b).

(Jean-Paul Sartre, 1983), вели да су одговори на ово питање различити: од тога да су немачки цензори ипак били одвише глупи да би разумели Сартрове fine алузије, до тога да су били уметнички либерални (BROSMAN 1983: 73). Треба се, у том светлу, запитати и шта је публика видела у *Мувама*, односно, да ли је политичка актуалност Сартровог комада била неразумљива савремености која себе није умела да осмотри са дистанцом. Слична размишљања доводе нас до закључка да је Сартр, попут старогрчких трагичара, успео да створи политички актуално позориште, а да га притом није начинио пропагандним. Снага *Мува* крије се у доброј философији која открива универзалност тада актуалних политичких односа.<sup>906</sup> На тај начин треба прочитати суд Габријела Марсела, из *Позоришног часа*, према коме политичка интерпретација *Мува* није нетачна, али није ни довољна: „Данас, под светлошћу свих каснијих дела, у *Мувама* препознајемо савршен, можда чак и одвише јасан митолошки израз Сартрове философије слободе. У исто време, то је и оштра сатира лажне религиозности коју аутор, по свој прилици, меша са правом”.<sup>907</sup>

Занимљиво је што Марсел, на почетку поменутог критичког чланка из јануара 1951. године, вели да је извођење *Мува* којем је недавно присуствовао на њега оставило снажан утисак, те да се не би могао сложити са онима који драму сматрају досадном (MARCEL 1959: 186). А таквих, изгледа, није било мало. Критика је, неvezано од садржаја, негативно гледала на Сартрово драмско умеће као такво. Жан Барди (Jean Vardy), у раду „*Муве*: трагедија слободе” (« *Les Mouches* : tragédie de la liberté »), пише да је комад, након премијере, у штампи најчешће оцењиван као тежак, неразумљив, скандалозан,<sup>908</sup> те чак окарактерисан као неуспели покушај једног „закаснелог дадаисте или надреалисте, да не кажемо – неуротичара” да изнова постави

---

Такође, у студији *Позориште Жан-Пола Сартра пред својим првим критичарима (Le théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques, 2001)*, ауторка преиспитује накнадна идеолошка учитавања у светлу књижевне и позоришне критике Сартрове епохе, в. (GALSTER 2001a).

<sup>906</sup> Ипак, треба рећи да је Сартр у једном интервјуу након ослобођења рекао да је користио грчко књижевно наслеђе како би, под нацистичким режимом, маскирао своју мисао: уистину је хтео да напише причу о терористи који је, обарајући Немце по улици, довео до тога да педесет талаца буде стрељано (SARTRE 1973: 225).

Међутим, у каснијим разговорима, аутор је дао једно политички коректније, а логички прихватљивије виђење: његова идеја била је да Французима, који су осећали велику срамоту и кајање после 1940. године, дакле од тренутка када је Немачка окупирала Француску, покаже да ипак могу бити слободни да верују у једну бољу, победничку будућност уколико одбаце идеју да велики пораз који су претрпели означава крај свега онога што им је раније давало жељу да живе достојанствено (SARTRE 1973: 229–231).

<sup>907</sup> « Nous voyons aujourd’hui dans *Les Mouches*, à la lumière de toutes les œuvres ultérieures, une expression mythique parfaitement claire, trop claire peut-être, de la philosophie sartrienne de la liberté. C’est en même temps une violente satire de la fausse religion, que l’auteur, selon toute probabilité, incline d’ailleurs à confondre avec la vraie » (MARCEL 1959: 186).

<sup>908</sup> Сличан суд о *Мувама* кратко даје и Лео Ејлин, в. (AYLEN 1964: 297)



Жиродуову *Електру*.<sup>909</sup> Након читања оваквих критика, не изненађује што драма није доживела велики успех,<sup>910</sup> али, као што сугерише Бросман, и поред позоришног неуспеха, *Муве* се сматрају једном од најбољих Сартрових комада (BROSMAN 1983: 73).<sup>911</sup> Непосредни успех представе вероватно је изостао због њене философске комплексности на коју публика тога доба још увек није била сасвим добро припремљена. За право и потпуно разумевање *Мува*, неопходно је основно познавање Сартрове философије егзистенцијализма, јер поменута драма настаје као поједностављена илустрација пишчевих теза изнетих у делу *Биће и ништавило*, објављеном исте године, те представља први значајан покушај приближавања егзистенцијалистичке философије широј публици.

Премда има корене у 19. веку, егзистенцијализам се, као водећи философски правац у Европи, појавио након Првог светског рата. Михаило Поповић, у краткој студији *Егзистенцијализам и његов друштвени смисао* (1955), појашњава да су друштвено-историјске промене тог периода, попут преласка на виши степен развитка савременог грађанског друштва, империјалистичких ратова, социјалистичких револуција, беспримерних ратних страха, а онда и „општа несигурност, страх од економских криза и општа морална и политичка декаденција”, довеле до кризе друштва, али и самог човека тог друштва „баш као конкретног човека–појединца” (РОРОВИЋ 1955: 3). Егзистенцијализам се појавио као философија која се, као што јој и име каже, бавила питањем егзистенције<sup>912</sup> таквог човека–појединца промишљајући његов критични положај у покушају да „изгради једну универзалну филозофију о човековом бићу уопште која би важила за сва времена и за свако друштво” (Ibid, 4).

Као зачетнике и најважније представнике егзистенцијализма треба поменути Ничеа, Јасперса, Хајдегера, Кјеркегора, Сартра и Камија (премда је он категорички одбијао да своју философију назове егзистенцијалистичком),<sup>913</sup> али и књижевнике

---

<sup>909</sup> « L'Électre de Giraudoux représentée par un dadaïste ou un surréaliste attardé, pour ne pas dire quelque névrotique » (BARDY 1996 : 6).

Поређење између ова два комада прави и Габријел Марсел, у књизи *Позоришни час*, премда он предност даје Сартровој драми у односу на Жиродуову (MARCEL 1959 : 179).

<sup>910</sup> Барди је записао да се позоришна сала, која садржи 1243 места, за време извођења углавном чинила празном, а да је представа за прве две сезоне, 1943. и 1944. године, доживела само 45 извођења (BARDY 1996 : 6).

<sup>911</sup> Мада, противуречно овој констатацији, ауторка прилично оштро критикује драматуршки аспект комада, в. (BROSMAN 1983: 75).

<sup>912</sup> У наставку, Поповић опомиње да, према Јасперсу, треба правити разлику између „постојања”, као простог физичког постојања човека и физичких чињеница уопште, и „егзистенције”, као целокупности човековог индивидуалног, унутрашњег бића (РОРОВИЋ 1955: 4–5).

<sup>913</sup> Штавише, Кауфман каже да се Паскал може ознаити као најранији католички претеча егзистенцијализма (KAUFMANN 2016: 9\*).

попут Достојевског, Рилкеа и Кафке.<sup>914</sup> На основу консултованих извора (SARTR 1981b: 261, KAUFMANN 2016: 9\*), овај широки спектар мислилаца ваља разврстати у две подкатегорије: прва је атеистички егзистенцијализам, којем припадају Хајдегер, Ниче, Сартр, Ками, а друга хришћански егзистенцијализам који се може додатно разгранати на хришћански егзистенцијализам католичке вероисповести, који заступају Јасперс и Габријел Марсел,<sup>915</sup> Кјеркегоров протестантски егзистенцијализам и православни егзистенцијализам Достојевског.

До изненадног прожимања философије и књижевности дошло је, према суду Јована Христића, у тексту „Филозоф у позоришту”, из потребе „да се о човеку говори истовремено и крајње конкретно и крајње обухватно, да се да се велике опште истине осветле животом а живот просветли општим истинама, да се високе апстракције оживе а животу нађе највиши смисао – онако како је било у грчкој трагедији” (HRISTIĆ 1986: 114–115). Због тога је за философију егзистенције драма била „готово идеални медијум”, не само зато што у тој философији налазимо „драмску концепцију човекове суштине”, већ и због тога што је она у књижевности доведена на „високу појмовну раван”. Егзистенцијалисти су тако, у споју философије и књижевности, драму вратили на трагичке теме, настојећи да створе позориште које ће „о човеку говорити са озбиљношћу, ауторитетом и универзалношћу трагедије”, сматра Христић (Ibid, 115). У томе је најупорнији био управо Жан-Пол Сартр који је своје драматуршко-философске идеје изнео у бројним текстовима, накнадно обједињеним у књизи *Позориште ситуација* (*Un Théâtre de situations*, 1973).<sup>916</sup> Та књига је, према Христићу, показатељ

---

<sup>914</sup> Валтер Кауфман се, у књизи *Егзистенцијализам од Достојевског до Сартра* (*Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, 1956), пита да ли термин „егзистенцијализам” треба укинути с обзиром на то да је већина мислилаца које називамо егзистенцијалистима за живота одбијала овај назив. Додатно, Кауфман духовито запажа да „егзистенцијализам не представља конкретну философију, већ етикету за више различитих отпора према традиционалној философији” / “Existentialism is not a philosophy but a label for several widely different revolts against traditional philosophy” (KAUFMANN 2016: 9\*). И неупућени читалац могао би закључити да је, за ауторе које називамо егзистенцијалистима, једино заједничко то што показују међусобну аверзију, те вероватно многи од њих који су преминули не би били одушевљени када би знали у какво их друштво смештамо (Ibid).

<sup>915</sup> У спису *Егзистенцијализам је хуманизам*, Сартр свој атеистички егзистенцијализам, којем још припадају Хајдегер и неки француски егзистенцијалисти, строго одваја од хришћанског егзистенцијализма католичке вероисповести који заступају Јасперс и Габријел Марсел (SARTR 1981b: 261).

<sup>916</sup> Реч је о студији: Sartre, Jean-Paul. *Un théâtre de situations*. Textes choisis et présentés par Michel Contat et Michel Rybalka. Paris : Gallimard, 1973. Текстовете „За позориште ситуација” (« Pour un théâtre de situations »), „Драмски стил” (« Le Style dramatique »), „Створити митове” (« Forger des mythes »), „Елско и драмско позориште” (« Théâtre érique et théâtre dramatique »), као и Сартров разговор са Кенетом Тајнаном, превела је Мирјана Миочиновић у додатку „Текстови о позоришту”, на крају пете књиге Сартрових сабраних дела под насловом *Драме* (SARTR 1981a: 387–439). Стога ћемо текстове доступне на српском језику цитирати у преводу, док ћемо за преостале коришћене текстове из француске студије *Позориште ситуација* (SARTRE 1973) понудити сопствени превод.

да је Сартрово драмско дело праћено „нимало безначајним критичким размишљањима о природи позоришта” што показује да је он као драмски писац хтео да створи „прилично целовит скуп (готово би се могло рећи и систем) не само филозофских него и позоришних идеја” (Ibid).

Андре Мораа, у студији *Од Жида до Сартра*, бележи да је „феномен Сартр” (« le phénomène Sartre »), у периоду 1942–1946, био велики догађај за историју књижевности: за време и након рата, Сартр је успео да преко позоришта и философије допре до широке публике која га је почела сматрати вођом егзистенцијалистичке струје, притом не знајући колико његова философија заправо дугује Кјеркегору, Хајдегеру и Хусерлу (MAUROIS 1965 : 279). Ипак, Сартров егзистенцијализам је једном делу омладине, који је био узнемирен због ратних разарања, запањен пред бесмислом света и згрожен над друштвеним лицемерјем, диктирао правила живота и размишљања, наставља аутор. Премда, како подругљиво додаје, та иста публика не би разумела комплексне филозофске идеје да су остале у својој апстрактној форми и да нису биле оличене преко Сартрових драмских ликова (Ibid).

Због тога је, како просуђује Дороти Мекол (Dorothy McCall), у студији *Позориште Жан-Пола Сартра* (*The Theater of Jean-Paul Sartre*, 1969), драма за Сартра била омиљено средство за писање ангажоване књижевности чији је циљ да промени човеково друштвено стање, али и начин на који поима себе (McCALL 1969: 2). С том идејом сагласна је и Кетрин Севиц Бросман, закључивши да је драма за Сартра представљала привилеговану форму да се прикажу ситуације попут човековог положаја у свету, који дефинишу препреке наметнуте како не би стигао до краја који је он сâм изабрао, али и да се представи контекст у коме човек изражава сопствену слободу и слободно поступа (Ibid, 72). Но, ауторка, у студији која носи име славног филозофа, додаје и то да сама онтолошка перспектива Сартрове философије има драмску природу јер предвиђа динамичну човекову стварност, човека „у ситуацији”, у сукобу са самим собом и са другима. Штавише, Сартр гледа на човеков живот као на стално кретање ка различитим могућностима свог остваривања, због чега је живот сам по себи драмска радња (BROSMAN 1983: 72). Стога је, закључује Христић, позориште иделано средство да се представи човек онако како га Сартр схвата, слободног да бира и додређеног избором: лик која ступа на сцену слободан је јер још увек ништа није учинио, а сопственим изборима у оквиру развоја радње постепено почиње да се пред нама дефинише (HRISTIĆ 1986: 116). Тако егзистенцијалистичко позориште остварује свој циљ, а то је да прикаже „истински реализам” (SARTR 1981a: 401).

Основна идеја Сартровог позоришта, које настаје као негација реалистичког позоришта чији је циљ да прикаже човека под утицајем спољашњих фактора, јесте да представи човека слободног у границама сопствене ситуације у којој прави избор. Зато драма не треба да се бави психологијом ликова која унапред одређује њихов карактер и поступање, већ да акценат стави на „карактере у настајању” приказујући их у тренутку када доносе одлуку. Тако Сартр традиционално позориште карактера замењује „позориштем ситуација”: „Наш циљ је да испитамо све ситуације, које су заједничке већини људи, оне ситуације што се бар једном јављају у већини живота”, док ће се личности једне од других разликовати не по карактеру („не онако како се кукавица разликује од тврдице или тврдица од храброг човека”), већ по поступцима и правима која се сукобљавају (SARTR 1981a: 400–401).

Христић опажа: „Сартра не занима психолошко позориште, трагање за узроцима и мотивима, већ начин на који један поступак обавезује човеково постојање, како се он односи према основним људским егзистенцијалијама” (HRISTIĆ 1986: 117). Из тог разлога драма треба да представи „ситуацију” која слободну драмску личност доводи до избора који ће је дефинисати и изградити у карактер: „Ако је истина да је човек слободан у једној датој ситуацији и да прави сопствени избор у тој и према тој ситуацији, онда у позоришту треба приказати једноставне и људске ситуације и слободе за које се човек опредељује у тим ситуацијама” (SARTR 1981a: 389). Најбољи примери екстремних, а опет довољно јасних ситуација налазе се у митовима, вели Сартр у тексту „Стварање митова” (SARTR 1981a: 402), чиме објашњава сопствени повратак митској причи о Атридама.

## 8. 8. Ново у старом

*Муге* су, према Јовану Христићу, драма са којом се Сартр „приклања у то време (1943) најснажнијој традицији француског не-булеварског позоришта, традицији савремене адаптације античког мита, односно античке трагедије” (HRISTIĆ 1986: 117). Егзистенцијалистичку реактуализацију античког мита о Оресту и Електри, засновану на Есхиловој драматизацији мита кроз петочинску трагедију *Жртва на гробу*, читамо као комад у три чина. Поред структуралних измена, избацавања хора и појединих

споредних ликова,<sup>917</sup> у модерној драми нема већих формалних разлика у односу на античку. У драми су садржане све кључне митеме: Орест се, након петнаест година, враћа у Арг како би заједно са Електром осветио оца Агамемнона тако што ће убити краља Егиста и мајку Клитемнестру који су му преотели престо; Електра се и овде налази у потчињеном положају, ради као служавка на Егистовом двору и жељно ишчекује брата-осветника; заједничким снагама успевају да убију краљевски пар; Орест напушта град праћен еринијама, богињама освете, које, код Сартра, узимају обличје мува.<sup>918</sup> Отуд и несвакидашњи наслов комада.

Но, оно што је посебно занимљиво, а и ново у односу Есхилову трагедију, јесте што ериније код Сартра не долазе тек на крају, да прогоне и казне Ореста јер је починио убиство, већ су ту од почетка.<sup>919</sup> Када стигне у Арг у пратњи свог педагога, Орест већ тада затиче ројеве мува који опседају грађане. Од непознатог „брадоње”, за кога се касније испоставља да је сâм бог Јупитер који их већ неко време прати, странци сазнају да су муве послали богови као симбол греха грађана Арга што се нису успротивили убиству Агамемнона, за ким сада носе црнину (SARTRE 1981: 7–9; SARTRE 2000: 111–112). Муве указују на то да Аргијци живе у сталном кајању због Егистовог поступка, па тим поводом чак праве и чудну светковину не би ли умилостивили богове да им опросте: како Електра нешто касније објашњава брату

---

<sup>917</sup> Сартр изоставља лик Орестовог пријатеља Пилада, који је код Есхила његов сапутник при повратку у Арг, змењујући га ликом Педагога. Нема ни Дадиље која у античкој трагедији тугује након што је чула лажну вест да је Орест страдао и преноси је Егисту чиме га, по наговору хора, мами да упадне у замку коју му је Орест припремио (ESHIL 1990: 90). Истовремено, придодати су ликови првосвештеника, стражара, људи из народа, младе жене, старице и еринија о којима ће бити речи касније.

<sup>918</sup> Сартр је веома маштовито митолошке ериније представио као муве. У *Речнику грчке и римске митологије* не налазимо да су имале такво уобличење, већ су описане као „старице бледа лика које уместо седе косе имају змије на глави. Из очију им капље крва, из уста, умрљаних црвеном крвавом пеном, шири се отровни дах мртваца. Обучене су у црне рите, а у рукама држе буктиње или бич. Ериније кевћу као ловачки пси и неуморно прогоне своје жртве” (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 143).

Есхил, у *Жртви на гробу*, даје сличан опис: након убиства, Орест види „страшне женске, ко Горгоне праве баш / У црној хаљи, - густо змијам’ коса је / Сва преплетена!”. Касније додаје да им из очију „немила се циједи крв”, констатујући да „зацијело мајчини су осветници пси” (ESHIL 1990: 94). У Објашњењима на крају читамо да су то „срде, које прогоне сваки злочин” (Ibid, 95).

<sup>919</sup> Муве, као симбол кајања и гриже савести, нападају Аргијце и пре Орестовог доласка. А, након што почини убиство, почињу прогањати и њега и Електру која их описује на следећи начин: „Оне се надимају, надимају, сад су велике као пчеле свуде ће нас пратити у густом роју!”, појашњавајући зачуђеном Оресту да су то „ериније, богиње гриже савести” (SARTRE 1981: 42).

/ « Elles enflent, elles enflent, les voilà grosses comme des abeilles, elles nous suivront partout en épais tourbillons » ; « Ce sont les Érinnyes, Oreste, les déesses du remords » (SARTRE 2000 : 211)

Муве ће се, за потребе сценског ивођења, претворити у три жене обучене у црно које воде страشان разговор о томе како ће мучити Ореста и Електру док ови мирно спавају у Аполоновом храму (SARTRE 1981: 43–44; SARTRE 2000 : 215–218). Три главне ериније прати хор еринија који се такође слади док замишља своје језиве казне, при чему своју везу са мувама предочава често понављаном ономотопејом „бззз, бззз, бззз, бззз” / « bzz, bzz, bzz, bzz » (SARTRE 1981: 44; SARTRE 2000 : 218).

којег не препознаје, сваке године, на дан Агамемноновог убиства, из пећине, за коју се верује да је повезана са паклом, излазе мртви грађани који походе домове живих, једу њихову храну и лежу са њиховим женама, чиме живи настоје да умилостиве мртве да им опросте све увреде и огрешења (SARTR 1981: 19; SARTRE 2000: 140–141).

Још једна разлика у односу на Есхила је у томе што се Орестов и Електрин први сусрет не одвија на очевом гробу на коме Електра и робиње приносе жртву, по којој трагедија и носи наслов, већ се срећу код Јупитеровог кипа које су аргијске жене претходно залиле жртвеним вином (SARTR 1981: 5; SARTRE 2000: 105), док га Електра посипа смећем (SARTR 1981: 13; SARTRE 2000: 126–128). На тај начин представљен је контраст између традиционалне религиозности становника Арга и Електриног модерног богохуљења. Електра већ на почетку добија много значајније место у драми у односу на антику, те је, за разлику од плашљиве и готово неме Есхлове Електре, код Сартра представљена као пркосна и храбра девојка. У поменутој сцени, бунтовна Електра се жустро обрачунава са Јупитеровим кипом говорећи „Хајде, гледај ме само тим твојим округлим очима на лицу умрљаном соком од јагода, не бојим те се!” (SARTR 1981: 13).<sup>920</sup> Чак га назива „страшилом”, беснећи што ужива у кајању и страху које је посејао међу грађанима.<sup>921</sup>

А онда изговара кључне реченице: „Нисам много снажна и не могу да те срушим на земљу. Могу да плунем на тебе, то је све што могу да учиним. Али, доћи ће онај кога чекам, са великим мачем. Погледаће те, церекајући се, овако, подбочен и забачене главе, а затим ће извући сабљу и располутиће те од главе до пете, овако!” (SARTR 1981: 13).<sup>922</sup> Тако Електра најављује да је Орестова освета усмерена против самог Јупитера, а не искључиво против Егиста и Клитемнестре. То разумемо као сигуран знак да је агривска принцеза љута на богове који су дозволили неправду – да јој отац буде убијен, а да она служи на двору његових убица, као и због чињенице да је

---

<sup>920</sup> « Ordure ! Tu peux me regarder, va ! avec tes yeux ronds dans ta face barbouillée de jus de framboise, tu ne me fais pas peur » (SARTRE 2000 : 126–127).

<sup>921</sup> Њихов живот описује Педагог на почетку: Аргијци су „људи са планине који никада нису видели путнике”, а славни Арг је у Педагоговим очима „проклета селендра која се пржи на сунцу”, а нема ничег злокобинјег од сунца, са пустим улицама и ваздухом који трепери док његови становници вриште у ужасу и беже. То је „тешко, црно трчање по блештавим улицама. Фуј!” (SARTR 1981: 5).

/ « Ces gens de montagne semblent n’avoir jamais vu de touristes ; j’ai demandé cent fois notre chemin dans cette maudite bourgade qui rissole au soleil. Partout ce sont les mêmes cris d’épouvante et les mêmes débandades, les lourdes courses noires dans les rues aveuglantes. Pouah ! Ces rues désertes, l’air qui tremble, et ce soleil ... Qu’y a-t-il de plus sinistre que le soleil ? » (SARTRE 2000 : 106).

<sup>922</sup> « . Je ne suis pas bien forte et je ne peux pas te flanquer par terre. Je peux te cracher dessus, c’est tout ce que je peux faire. Mais il viendra, celui que j’attends, avec sa grande épée. Il te regardera en rigolant, comme ça, les mains sur les hanches et renversé en arrière. Et puis il tirera son sabre et il te fendra de haut en bas, comme ça ! » (SARTRE 2000 : 127).

отад читав град завијен у црно и да становници живе у сталном кајању и страху од казне богова.

И у разговору са Клитемнестром, којег нема код Есхила, Сартрова јунакиња је представљена као изразито рационална и својеглава јер одбија Егистову наредбу да учествује у градској светковини обучена у црно (SARTR 1981: 16–19; SARTRE 2000: 136–144), а кулминација њене побуне против краља, богова и празноверја долази када се, усред свечаног ишчекивања да мртви изађу, појави у белој хаљини и почне да говори окупљеној гомили, обученој у црнину, о срећним градовима у којима људи живе слободно, играју и веселе се животу. И сама „безбожница” игра, постепено задобијајући поверење масе која чак у једном тренутку оптужује Егиста да их је лагао. Али, Јупитер мађионичарским триком успева да уплаши грађане и тако осујети Електрин покушај да поведе свој народ ка слободи (SARTR 1981: 24–27; SARTRE 2000: 161–168).

Идеју о срећним градовима у којима се људи забављају и смеју, а девојке и младићи слободно шетају (SARTR 1981:15; SARTRE 2000: 133–135), Електра је претходно добила од Ореста који се, с обзиром на то да га сестра није препознала, а како се не би компромитовао, представио као извесни Филеб из Коринта. Новитет у односу на књижевну традицију јесте то што се модерни Орест не враћа у родни град са идејом да испуни дужност и освети се. Сапутник му је Педагог, учитељ којег доводи у Арг јер жели да упозна град у коме је рођен. Но, Педагог за њега има сасвим друге планове: „Ах, господару мој, какво дивно путовање! И каква вам је то мисао пала на памет да дођете овамо, када има више од сто педесет престоница, што у Грчкој, што у Италији, с добрим вином, гостољубивим крчмама и улицама пуним људи!” (SARTR 1981: 5).<sup>923</sup> Разлоге због којих се Орест враћа у родни град објаснићемо нешто касније, а за сада је важно приметити да, супротно од античких извора, његов повратак у Арг у модерној верзији ни на који начин није мотивисан пореклом и породичном дужношћу. Док је антички Орест од почетка означен као осветник са јасном намером због које је свако његово поступање унапред одређено, он код Сартра не показује жељу да се освети све до разговора са Електром на крају другог чина (SARTR 1981: 32–33; SARTRE 2000: 181–183), а своју одлуку постепено изграђује и то, како ћемо у наставку видети, из сасвим друкчијих побуда.

---

<sup>923</sup> « Ah ! mon maître, le plaisant voyage ! Et que vous fûtes bien inspiré de venir ici quand il y a plus de cinq cents capitales, tant en Grèce qu'en Italie, avec du bon vin, des auberges accueillantes et des rues populeuses » (SARTRE 2000 : 105–106).

Штавише, у првом разговору са Јупитером, Сартров Орест не показује никакве емоције гледе чињенице које Јупитер наводно случајно износи – да је Егист, као убица Орестовог оца, краља Агамемнона, и љубавник његове мајке, краљице Клитемнестре, већ петнаест година на власти. Орест на то реагује млако, тек приметивши „Мислио сам да су богови праведни” (SARTRE 1981: 8).<sup>924</sup> Но, лукави Јупитер покушава да га убеди да се на богове не треба љутити јер су „искористили тај метеж за очување моралног поретка” (Ibid)<sup>925</sup>. Наводно не знајући са ким говори, Јупитер вели да би Оресту, уколико би се појавио у Аргу, поручио да га напусти јер му не треба да влада несрећним људима које опседају муве, а који су, како живот проводе у кајању и страху, најзад на путу искупљења са ког их не треба скренути. Орест на тренутак пристаје на Јупитерову игру улога: „Заиста? То бисте рекли? Е па добро, кад бих ја био тај младић, ја бих вам одговорио...(*Одмеравају се; Педагог се накашљава*), али онда брзо одустаје: „Бах! Не знам шта бих вам одговорио. Можда имате право, а затим, то ме се и не тиче” (SARTRE 1981: 10).<sup>926</sup>

Иако се може чинити да је Орест намерно избегао сукоб у коме би открио свој идентитет, и то због Педагогове индиректне опомене која је убрзо уследила, рекло би се да он у ствари не мари много за судбину Аргиваца. За разлику од свог античког претходника, модерни Орест је много више окренут личним интересима и не носи никакву свест о колективу. Он се не враћа у Арг како би повратио престо и спасио грађане од страховладе коју Егист спроводи у договору са Јупитером, што би била очекивана мотивација једног трагичког јунака. Сасвим нетипично, Орест у разговору са Педагогом открива своје унутрашње немире: говори да га мучи празнина коју осећа док пролази улицама Арга које не познаје, док гледа очеву палату које се ни не сећа или док среће поданике са којима нема заједничких успомена. Тада износи прави мотив због кога се вратио: „Ах! Када би постојао неки чин, знаш, неки чин који би ми дао право грађанства међу њима; када бих се, макар и неким злочиним, могао докопати њихових сећања, њиховог страха и њихових нада, да испуним празнину свог срца, па макар морао убити рођену мајку...” (SARTRE 1981: 13).<sup>927</sup>

---

<sup>924</sup>« Je croyais les Dieux justes » (SARTRE 2000 : 112).

<sup>925</sup> « He là ! N'incriminez pas les Dieux si vite. Faut-il donc toujours punir ? Valait-il pas mieux tourner ce tumulte au profit de l'ordre moral ? » (SARTRE 2000 : 112).

<sup>926</sup> « Vraiment ? C'est là ce que vous diriez ? Eh, bien, si j'étais, moi, ce jeune homme, je vous répondrais ... (*Ils se mesurent du regard; le Pédagogue tousse.*) Bah ! Je ne sais pas ce que je vous répondrais. Peut-être avez-vous raison, et puis cela ne me regarde pas » (SARTRE 2000 : 119).

<sup>927</sup> « Ah ! s'il était un acte, vois-tu, un acte qui me donnât droit de cité parmi eux ; si je pouvais m'emparer, fût-ce par un crime, de leurs mémoires, de leur terreur et de leurs espérances pour combler le vide de mon cœur, dussé-je tuer ma propre mère ... » (SARTRE 2000 : 126).



Сартр се овде врло вешто поиграва користећи епилог познатог митског сижеа као наводно случајни наговештај будућих догађаја. Међутим, како би нас држао у неизвесности хоће ли се све одиграти баш као у старогрчкој трагедији, Сартр наводи Ореста да брзо одустане од изреченог наума. Зато је значајан лик Педагога, Орестовог духовног и интелектуалног вође, који је глас рација и као такав преовлађује над жељама и осећањима. Он је истрајан у томе да га врати на пут образовања и скептицизма којим га је усмерио да би, како вели, постао слободан човек, мудар, ослобођен сваког робовања и сваког веровања, без породице, без отаџбине, без религије, без занимања, слободан да се ангажује, а свестан да се никада не треба ангажовати, надмоћан човек који је спреман да у неком великом универзитетском граду предаје философију или архитектуру (SARTRE 1981: 11; SARTRE 2000: 122–123). Оресту је, дакле, у реактуализацији намењен један потпуно друкчији живот на који је он, у поменутом тренутку, ипак пристао, предложивши Педагогу да напусте Арг и крену код његовог пријатеља у Спарту (SARTRE 1981: 13; SARTRE 2000: 126). Тако је писац, наизглед одступајући од познате наративне схеме, успешно изневерио читалачки хоризонт очекивања поспешујући ишчеквање и изазивајући посебну пажњу за даљи развој догађаја.

Поменуте измене Сартрову драму идејно разликују од Есхилове, мада се, на формалном нивоу не могу препознати као модернизације. *Муне* су, у поетичко-драматуршком смислу, прилично блиске античкој драматургији. Христић сматра да се Сартр није бавио тиме да изнађе специфичну драмску форму како би приказао ново схватање људске судбине, те процењује да његова драма више изгледа као „вежба у задатим оквирима постојећег облика”; због тога се и вратио адаптацији једне античке приче, тврди Христић, јер су антички мит и античка трагедија „извор са кога се увек може захватити”, а то је најбољи начин да се избегне, или бар заобиђе, питање драмске форме (HRISTIĆ 1986: 118). И доиста, наш философ није велики иноватор као драматург, те, поред повремених жаргонизама и ретких мешања стилова, његово дело не одише књижевно-театарском савременошћу. Изостају промене које се тичу декора, костима, визуелних или вербалних анахронизама, претеране модернизације језика или неочекиваних драматуршких решења на каква смо наилазили у драмама с реактуализованим мистким сижеом Сартрових савременика. Најзначајнија и најсмелија измена, због које Пјер-Анри Симон вели да *Муне* представљају мит о Електри модернизован са истим непоштовањем са којим је Ануј модернизовао Антигону (SIMON 1959 : 166), јесте лик Јупитера.

Кроз лик „бога мува и смрти” (SARTRE 1981: 5), како нас упућују уводне дидаскалије,<sup>928</sup> трансценденција је код Сартра добила врло конкретно, чак делимично комично уобличење.<sup>929</sup> Јупитер се појављује у свом људском обличју, као „брадоња” (« le barbu ») који се, према Симоновом суду, понаша као да је дошао из неке Жиродуове комедије, премда је и скептичан и дрзак готово као и сам Сартр који га исмева (SIMON 1959: 166).<sup>930</sup> Ова, чини се, противуречна констатација постаје јаснија како се драма одвија: наизглед симпатични старац, који изводи мађионичарске трикове којима успева да отера муве: „Абракса, гала, гала, це, це” (SARTRE 1981: 10),<sup>931</sup> или помери камен: „Посејдоне, карибу карибу лулаби” (Ibid, 26),<sup>932</sup> показаће се као охоли

---

<sup>928</sup> Кратка уводна реплика даје веома сведени, али, како ћемо касније увидети, врло симболични опис сценографије: сцена представља трг у Аргосу на којем је постављен Јупитеров кип са слепим очима и лицем умрљаним крвљу (SARTRE 1981: 5).

/ « Une place d’Argos. Une statue de Jupiter, dieu des mouches et de la mort. Yeux blancs, face barbouillée de sang » (SARTRE 2000 : 104).

<sup>929</sup> Познато је да је Јупитер врховни бог римске митологије, пандан грчком врховном богу Зевсу. Прецизније, у *Речнику грчке и римске митологије* стоји да је Јупитер „прастаро италско божанство неба, времена и муња, врховни бог римског пантеона, чији је култ имао највећи државни и политички значај” (SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: 183), а Зевсу се приписују исте карактеристике (Ibid, 158–161). Французи уобичајено обавезно користе латинске називе за грчка божанства, што је разумљиво с обзиром на то да је француски настао из латинског језика, а да је касније, у 17. веку, латински био језик већине образованих, док је мало људи истински познавало грчки. Но, на једном се месту у Сартровој драми Орест и Електра моле грчком богу Зевсу (SARTRE 1981: 31; SARTRE 2000 : 178–179).

У духу атеистичког егзистенцијализма, Симон вели да Јупитер није никакав бог, него је заправо само идеја о Богу коју су људи осмислили да би се заштитили од апсурда, или, пак научили да подржавају краљеву власт (SIMON 1959 : 180).

<sup>930</sup> Јован Христић износи супротан став: Сартр је само „покушао да буде духовит као Жироду, што му тешко полази за руком зато што за њега ствари никада немају ону лакоћу коју морају имати да би се са њима могло необавезно поигравати. Сартр је судија, а не незаинтересовани интелектуални посматрач људске природе, и не може да своје јунаке посматра искоса, као што то чини Жироду” (HRISTIĆ 1986: 118).

Ипак, наш драматург не умањује утицај који је Жироду, заједно са Коктоом као зачетником неоантичког таласа у француском позоришту прве половине 20. века, имао на Сартра. Такође, он помиње и дуг модерних према традицији, истичући да Расину и Корнеју дугују својеврсну форму драме „без сувишних збивања на позорници која би јунацима и јунакињама могла само да сметају у стилски савршеном излагању мисли и осећања, образлагању одлука и поступака”. Но, Христић закључује да Сартр није ни велики песник попут класичара, нити блистави стилист као Жироду, али се вредност његових комада огледа у страшној, ненадмашној интелектуалној страсти за дефинисањем, за пресуђивањем, за коначним судом и формулацијом (HRISTIĆ 1986: 117–118).

<sup>931</sup> « Abraxas , galla, galla, tsé, tsé » (SARTRE 2000: 120).

Исту чаролију Јупитер користи и када чини да се око камена појави светло и тако да знак Оресту да треба да напусти град (SARTRE 1981: 31; SARTRE 2000: 179), премда га овај неће послушати.

<sup>932</sup> « Posidon caribou caribou lullaby » (SARTRE 2000: 166).

Говорећи о „немоћном језику бога који је на опрезу” (« le langage impuissant d’un dieu aux aguets »), Колон Трећи цитира Алена Берету (Alain Beretta) који је исправно приметио да Јупитер, као сценски лик, истовремено представља пародију Бога, сведеног на мађионичара чија чаролија више никога ни не импресионира, али и контра-пример Сартрове философије (COLON III 2010: 18).

бог који много више одговара Рикеровој идеји о злом богу, неголи каквом Жиродуовом лику.<sup>933</sup>

Наиме, постепено откривамо да је, како би држао Аргијце покорнима, Јупитер осмислио дан када умрли походе домове живих, док његов терор, у парадној атмосфери, спроводи краљ Егист чијој тиранији нарочито одговара да страх влада међу људима. Тако Сартр разоткрива од давнина присутну спрегу између бога, одосно, религије, и државе,<sup>934</sup> а Симон коментарише да краљ своју владавину не заснива на друштвеној потреби, већ на божанском закону јер се представља као изасланик богова; он мистификује сопствену позицију како би могао да пороби грађане (SIMON 1959: 176). Иста мистификација је, додајмо, присутна и код Јупитера који уз помоћ мађионичарских трикова наводно показује своју моћ и тако застрашује народ. Зато су краљ и бог представљени као савезници које повезује иста страст за „редом”, односно, владавином, али и иста „болна тајна богова и краљева”, а то је да су људи слободни, али да они то не знају (SARTRE 1981: 38–39).<sup>935</sup> Из страха да ће Орест, који је, захваљујући Педагогу научен скептицизму, те зна да је слободан и да не робује боговима, ту најчуванију тајну открити и другима, Јупитер и Егист склапају договор да осујете његову и Електрину осветничку мисију.<sup>936</sup>

---

<sup>933</sup> Мрачна страна бога дочарана је Јупитеровом физичком ружноћом коју чак и он сам примећује док посматра свој кип: „То сам ја, а? Таквог ме виде становници Аргоса кад се моле? (Пауза.) Како сам ружан! Мора да ме не воле много”, на шта Егист одговара „Они вас се боје” (SARTRE 1981: 36).

/ JUPITER : (...) C'est moi, ça ? C'est ainsi qu'ils me voient quand ils prient, les habitants d'Argos ? Parbleu, il est rare qu'un Dieu puisse contempler son image face à face. (Un temps.) Que je suis laid ! Ils ne doivent pas m'aimer beaucoup.

ÉGISTHE : Ils vous craignent » (SARTRE 2000: 193–194).

Иако хумор провејава кроз ову размену реплика, Сартр њоме показује да је бог све оно што људи верују да јесте, због чега је, претходно, када га краљ није препознао као обичног човека који је ушетао у његову палату, узео страшан изглед који прате муње и громови, што је типична митолошка представа божанства. Више о представљању Јупитера у *Мувама*, и о човековом односу према богу из угла Сартрове философије, у докторској дисертацији Ивон Белмар (Yvon Bellemare) *Бог Жан-Пола Сартра у драмама* Бариона, Муве, Ђаво и Господ Бог (*Le Dieu de Jean-Paul Sartre dans Bariona, Les Mouches, Le Diable et le bon dieu*), в. (BELLEMARE 1970).

<sup>934</sup> Бројни су теоретичари који сматрају да поменуто разоткривање носи снажне поруке јер се нарочито односи на актуални друштвено-историјски тренутак, те да Сартр поручује Французима да не треба да верује манипулаторском вишијевском режиму који користи наводне религијске концепте како би владао, в. (GRÉGOIRE 2004), или да, пак, шаље једну ширу поруку Европљанима преиспитујући утицај хришћанске религије на фашизам, в. (COLLON III 2010: 8–37).

<sup>935</sup> « Le secret douloureux des Dieux et des rois : c'est que les hommes sont libres. Ils sont libres, Égisthe. Tu le sais, et ils ne le savent pas » (SARTRE 2000 : 200).

<sup>936</sup> Осим сцена у којима Егист једном (чин II, сцена 5), а Орест чак два пута разговара са Јупитером (чин I, сцена 1; чин III, сцена 2), придодата је и кратка сцена разговора између војника који, за време Дана мртвих, чувају Агамемнонов престо (чин II, сцена 2), (SARTRE 1981: 33–35 ; SARTRE 2000 : 186–189). Она је делимично комична и прилично апсурдна јер показује стражаре како чувају престо на коме седи мртви краљ којег они чак ни не виде.

Након Јупитерове наредбе да се Егист докопа Ореста и његове сестре који прете да наруше ред којем обојица служе, краљ пита:

„ЕГИСТ: Зар су толико опасни?

ЈУПИТЕР: Орест зна да је слободан.

ЕГИСТ (*живо*): Он зна да је слободан! Онда није доста да га бацим у окове. Слободан човек у једном граду исто је што и шугава овца у стаду. Окужиће читаво моје стадо и упропастиће моје дело. Свемоћни боже, шта чекаш, што га не згромиш?”

А онда долази кључно признање:

„ЈУПИТЕР: Када се једном слобода распрсне у души неког човека, богови против њега не могу ништа. Јер, то је ствар људи, и на другим је људима – само њима – да га пусте или задаве” (SARTRE 1981: 39–40).<sup>937</sup>

Ово је најзначајније место у драми јер, не само да вреднује човекову слободу показујући да се може ослободити сваког тоталитарног режима и злоупотреба религије, како опажа Колон Трећи (COLON III 2010: 10), чиме савршено открива човекову независну позицију у свету без бога какву види Сартр, већ и указује на то да философ у својој драми у потпуности искорачује из античке богобојажљиве атмосфере чиме укида философско-поетичку концепцију традиционалне трагичности засновану на трансценденцији. То примећује и Пјер-Анри Симон, закључивши да „са неба које је лишено сваког апсолута мора да се роди нова трагичност”, друкчија од старогрчке коју је стварала непобедива воља богова или неумољиви принцип универзума, или, пак, од хришћанске која страсти супротставља дужност и одбрану вредности (SIMON 1959 : 169). „У свету без смисла и знакова у коме се појављује човекова аутономна свест, јавља се трагичност слободе и апсурда”, сматра Симон. Она је присутна у Сартровом целокупном драмском делу, наставља аутор, а у *Мувама* се огледа у „мрачном и скупом делању слободе која се ангажује”.<sup>938</sup> На тај начин је лик Јупитера, као

---

<sup>937</sup> « ÉGISTHE : Sont-ils si dangereux ?

JUPITER : Oreste sait qu'il est libre.

ÉGISTHE, *vivement* : Il sait qu'il est libre. Alors ce n'est pas assez que de le jeter dans les fers. Un homme libre dans une ville, c'est comme une brebis galeuse dans un troupeau. Il va contaminer tout mon royaume et ruiner mon œuvre. Dieu tout-puissant, qu'attends-tu pour le foudroyer ?

JUPITER, *lentement* : Pour le foudroyer ? (*Un temps. Las et voûté.*) Égisthe, les Dieux ont un autre secret...

ÉGISTHE : Que vas-tu me dire ?

JUPITER : Quand une fois la liberté a explosé dans une âme d'homme, les Dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là. Car c'est une affaire d'hommes, et c'est aux autres hommes – à eux seuls – qu'il appartient de le laisser courir ou de l'étrangler » (SARTRE 2000 : 202–203).

<sup>938</sup> « De cette dialectique à la fois vigoureuse par sa structure et légère par sa suspension dans un ciel vidé de tout absolu, devait naître un nouveau tragique : différent de celui des Grecs, qui posaient la fatalité

несвакидашња концепција трансценденције, најмодернији искорак у Сартровој реактуализацији мита о Оресту и Електри који античку трагичност, а тиме и саму трагедију, заодева новим рухом.

## 8. 9. *Муве* као трагедија слободе

Слобода јесте кључни полазишни концепт философске мисли Жан-Пола Сартра, а Орест је, као његов први, мада не и једини драмски лик, вероватно најтачније илуструје. Премда је, захваљујући Педагоговом учењу, од почетка комада означен као слободан и независан човек, Орест своју аутентичну слободу заправо тек постепено изграђује кроз комад. Слобода коју му је дао Педагог површна је и недовољна, те Орест жали што „није тежи”, рекавши свом учитељу: „Дао си ми слободу оних нити које ветар кида с паукових мрежа и које лебде на десет стопа изнад тла; нисам тежи од једне нити и живим у ваздуху. Знам да је то предност и ценим је како то доликује” (SARTRE 1981: 11),<sup>939</sup> да би касније закључио: „Ах! Како сам слободан! И каква је узвишена неприсутност моја душа!” (Ibid, 12).<sup>940</sup>

У духу Сартровог егзистенцијализма, Орест постепено увиђа да су лакоћа и неузвишена неприсутност постојања у ствари недовољне и да је слободи, да би била потпуна, потребно да се ангажује. Због тога он машта о поступку који ће га одредити јер ће њиме измирити своју прошлост, садашњост и будућност и изнова осетити да припада граду у којем је рођен. Орестова потреба да изнађе чин којим ће „испунити празнину свог срца” јер ће му омогућити да добије право грађанства међу сопственим поданицима са којима нема заједничких сећања (SARTRE 1981: 13; SARTRE 2000: 126), произилази из осећаја усамљености на које је осуђен сваки слободан човек. Према Сартру, не постоји заједничка људска природа која би повезала све људе, већ само историја, опажа Дороти Мекол, те је стога Оресту потребно дело којим ће да побегне из изолације и повеже се са другим људима (McCALL 1969: 25). Он је, дакле, у потрази за личним чином којим би створио заједничку историју и тако припао колективу.

---

comme la volonté insurmontable des dieux ou comme la raison invincible de l'univers ; différent du tragique chrétien, qui oppose aux passions une volonté orientée sur le devoir, c'est-à-dire sur une reconnaissance des valeurs ; mais, dans un monde sans raison et sans signes où surgit une conscience autonome, un tragique de l'absurde et de la liberté. Tout le théâtre de Sartre en est soutenu, y trouve son unité profonde. *Les Mouches*, c'est l'acte obscur et coûteux de la liberté qui s'engage » (SIMON 1959 : 169).

<sup>939</sup> « Tu m'as laissé la liberté de ces fils que le vent arrache aux toiles d'araignée et qui flottent à dix pieds du sol ; je ne pèse pas plus qu'un fil et je vis en l'air. Je sais que c'est une chance et je l'apprécie comme il convient » (SARTRE 2000 : 123).

<sup>940</sup> « Ah ! comme je suis libre. Et quelle superbe absence que mon âme » (SARTRE 2000 : 123).

Орест на тај начин илуструје две основне идеје Сартрове егзистенцијалистичке философије: човек се не рађа унапред дефинисан, већ се дефинише кроз живот сопственим изборима, а њима, пак, обавезује читаво човечанство.<sup>941</sup> Наиме, философ, у тексту *Егзистенцијализам је хуманизам*, указује на то да је основи постулат атеистичког егзистенцијализма који заступа тај да, „ако бог не постоји, има бар једно биће у којег егзистенција претходи есенцији, једно биће које егзистира прије него што се може дефинирати било каквим појмом и да то биће јесте човјек”, или, према Хајдегеру, „људска збиља” (SARTR 1981b: 262–263). То би значило да, за разлику од предмета који су створени према некој промисли, упутствима или унапред одређеној намени, човек најпре постоји као гола *егзистенција* која, постепено, бира своју *есенцију*, односно, оно што жели да буде.

*Егзистенција*, у Орестовом случају, условљава *есенцију* јер, чињеница да је он син микенског краља Агамемнона, подразумева да би, у складу са античким системом вредности, морао да освети оца и преузме престо од Егиста. Међутим, Орест, који је, захваљујући Педагогу, израстао у слободног човека, на Електрин наговор да изврши освету коју је толико дуго чекала, изјављује да је „уморан од све те крви јер је одрастао у једном срећном граду” и верује да може избећи судбину Атрида, предложивши јој да побегну из Арга и буду срећни негде далеко (SARTR 1981: 27–29).<sup>942</sup> Међутим, такво делање имплицирало би постојање у лакоћи, у „узвишеној неприсутности душе” и „празнини срца”, које је Орест био осетио као недовољно. Увидео је да га срећа коју је имао као слободан, али усамљен човек није испунила, те говори да хоће „своје успомене, своје тле, своје место међу људима Аргоса” (Ibid, 30).<sup>943</sup> Када се вратио у родни град, а нико га није препознао, Орест вели да је осетио да „једва и постоји”, те стога мора да изнађе чин којим ће своје постојање потврдити. Осим тога, морамо се присетити веома важног угла Сартрове философске парадигме, а то је да човеку, ма

---

<sup>941</sup> „Човјек није ништа друго него оно што од себе чини”, каже Сартр, а онда додаје да је човеков избор увек у корелацији са другим људима и њиховим изборима, тиме оправдавајући наслов свог рада. Наиме, индивидуални чин човека, који живи и дела у колективу, неминовно утиче и на друге људе, те човек носи одговорност над сопственим изборима, али и над примером који њима ствара и којим директно утиче на друге. Зато Сартр вели: „Тако сам одговоран за себе самог и за све и стварам извјесну слику човјека којег изабирем; изабирући себе изабирем човека” (SARTR 1981b: 263–264).

<sup>942</sup> « S'il était las de tout ce sang, ayant grandi dans une ville heureuse ? » (SARTRE 2000 : 172–174).

<sup>943</sup> « Je veux mes souvenirs, mon sol, ma place au milieu des hommes d'Argos » (SARTRE 2000 : 176–177).

како слободан био, да би постојао и у потпуности се изградио као личност, потребно препознавање и признавање других.<sup>944</sup>

Овде наилазимо на пуно значење Сартрове мисли да „слобода није некаква апстрактна моћ да се превазиђе људска судбина, већ је слобода најапсурдније и најнеумољивије ангажовање”.<sup>945</sup> Наиме, Орестовој унутрашњој слободи, којој га је подучио Педагог, а којом је био изопштен из Арга и сасвим равнодушан према тамошњим дешавањима, сада се противи концепт ангажоване слободе који захтева одређено делање унутар заједнице која би га препознала и признала као човека са одређеним значењем, прецизира Пјер Верстратен (Pierre Verstraeten), у студији *Насиље и етика. Скица критике дијалектичког морала у Сартровом политичком позоришту* (*Violence et éthique. Esquisse d'une critique de la morale dialectique à partir du théâtre politique de Sartre*, 1972) (VERSTRAETEN 1972 : 18–19). Орестова слобода, дакле, не може да остане апстрактна, већ мора да се конкретизује кроз ангажовање, кроз одређени поступак учињен у пуној свести и одговорности, а који ће га, у очима Аргијаца, одредити и преобразити у човека који је њихов, који им је сличан и који им припада. Стога Орест, да би био Орест, ипак мора да прихвати Електрин предлог да освете оца и на тај начин оствари и своје аутентично постојање.

То вели и сестри: „Исувише сам лак. Треба да узмем на плећа неки тешки терет који ће ме сручити до дна Аргоса” (SARTRE 1981: 32).<sup>946</sup> Овде увиђамо да је Орестова одлука произишла искључиво као чин слободне воље, а не као породична дужност као што је то био случај у старогрчкој трагедији. Модерни јунак се свесно одрекао слободног живота без терета којим је претходно живео,<sup>947</sup> како би се самоодредио кроз

---

<sup>944</sup> Човек схвата „да не може бити ништа (у смислу како се вели да је нетко духовит, или да је нетко зао, или да је нетко љубоморан), осим ако га други не би признали као таквог. Да бих дошао до било какве истине о себи, потребно је да прођем кроз другог. Други је неопходан за моју егзистенцију, уосталом, исто толико колико за спознају коју имам о себи” (SARTRE 1981b: 276–277).

Комплексност односа са Другим Сартр потанко разматра у *Бићу и ништавиљу* (SARTRE 1983: 363–410), а драмски представља у комаду *Иза затворених врата* (1944).

<sup>945</sup> « Car la liberté n'est pas je ne sais quel pouvoir abstrait de survoler la condition humaine : c'est l'engagement le plus absurde et le plus inexorable » (SARTRE 1973: 223)

<sup>946</sup> « Je suis trop léger. Il faut que je me leste d'un forfait bien lourd qui me fasse couler à pic, jusqu'au fond d'Argos » (SARTRE 2000 : 181).

<sup>947</sup> Припремајући се за убиство, Орест моли Електру: „Пусти ме да кажем збогом оној лакоћи без мрље која је била моја. Пусти ме да кажем збогом својој младости”, вечерима „пуних песама и мириса које ми никада више неће припадати” и јутрима „пуних наде” (SARTRE 1981: 32) / « Laisse-moi dire adieu à cette légèreté sans tache qui fut la mienne. Laisse-moi dire adieu à ma jeunesse. Il y a des soirs, des soirs de Corinthe ou d'Athènes, pleins de chants et d'odeurs qui ne m'appartiendront plus jamais. Des matins, pleins d'espoir aussi... » (SARTRE 2000 : 181).

Интересантно је читање у коме бисмо Орестов чин препознали као иницијацију у свет одраслих: он се поздравља од безбрижног периода младости јер својом првом, великом одлуком, и одговорношћу коју она носи, постаје зрео и одговоран човек. На још једном месту ће Орест поменути да се у тренутку

одговорносно према делу које треба да почини. Зато Електра странца Филеба<sup>948</sup> препознаје као свог брата Ореста тек након што он пристане да освети Агамемнона, и тада га први пут назива Орестом:

„ОРЕСТ: Електро! Први пут назвала си ме Орестом.

ЕЛЕКТРА: Да. То си ти. Ти си Орест. Нисам те препознала, јер те нисам таквог очекивала. (...) Сва та крв! А ти си тај који ће је пролити, ти који си имао тако благе очи! Авај, никада више нећу видети ту благод, никада више нећу видети Филеба. Оресте, ти си мој старији брат и глава наше породице, загрли ме, заштити ме, јер идемо у сурет великим патњама” (SARTRE 1981: 33).<sup>949</sup>

На тај начин Орест постаје митолошки Орест-осветник убивши Егиста и Клитменестру, баш као и код старогрчких трагичара. Али, пре него што убије Егиста, доћи ће до кратке размене реплика између њих двојице која ће нам показати како је Сартр додатно изменио мотивацију главног лика:

„ЕГИСТ: (...) Је ли истина да немаш гриже савести?

ОРЕСТ: Гриже савести? Зашто? Чиним оно што је праведно.

ЕГИСТ: Праведно је оно што жели Јупитер. Био си скривен овде и чуо си.

ОРЕСТ: Шта ме се тиче Јупитер? Правда је ствар људи и није ми потребан бог да ме њој научи. Праведно је згазити те, гнусни ниткове, и срушити твоју владавину над становницима Аргоса, праведно је вратити им осећање достојанства” (SARTRE 1981: 40).<sup>950</sup>

---

одлуке његова младост дигла, „стајала ми је пред очима преклињући као вереница која ће бити остављена: видео сам своју младост последњи пут” (SARTRE 1981: 50), чиме сугерише да је одрастао онога тренутка када је одлучио да спроведе освету.

/ « Ma jeunesse, obéissant à tes ordres, s'était levée, elle se tenait devant mon regard, suppliante comme une fiancée qu'on va délaisser : je voyais ma jeunesse pour la dernière fois » (SARTRE 2000 : 236).

<sup>948</sup> Дороти Мекол увиђа посебну симболику у алијасу који Орест бира. Наиме, у Платоновом *Филебу*, Сократ води разговор са насловним јунаком како би овај открио и поштовао Зевса као највишег бога, те је, према тој аналогији, Орест у разговору са Јупитером требало да преузме улогу Филеба, али је исход био сасвим супротан од очекиваног (McCALL 1969: 11).

<sup>949</sup> « ORESTE : Électre ! Tu m'as appelé Oreste pour la première fois.

ÉLECTRE : Oui. C'est bien toi. Tu es Oreste. Je ne te reconnais pas, car ce n'est pas ainsi que je t'attendais (...). Tout ce sang ! Et c'est toi qui vas le verser; toi qui avais des yeux si doux. Hélas ! jamais je ne reverrai cette douceur, jamais plus je ne reverrai Philèbe. Oreste, tu es mon frère aîné et le chef de notre famille, prends-moi dans tes bras, protège-moi, car nous allons au-devant de très grandes souffrances » (SARTRE 2000 : 183–184).

<sup>950</sup> « ÉGISTHE : (...) Est-ce vrai que tu n'as pas de remords ?

ORESTE : Des remords ? Pourquoi ? Je fais ce qui est juste.

ÉGISTHE : Ce qui est juste, c'est ce que veut Jupiter. Tu étais caché ici et tu l'as entendu.

ORESTE : Que m'importe Jupiter ? La justice est une affaire d'hommes, et je n'ai pas besoin d'un Dieu pour me l'enseigner. Il est juste de t'écraser, immonde coquin, et de ruiner ton empire sur les gens d'Argos, il est juste de leur rendre le sentiment de leur dignité » (SARTRE 2000 : 204–205).



Дакле, видимо да је модерни Орест, осим тога што је у потпуности лишен осећања дужности према породици, ослобођен и страхопоштовања према боговима и религиозне послушности којима је окарактерисан антички јунак. Он не само да нема подршку богова као у драмама тројице хеленских трагичара,<sup>951</sup> већ предочава да његова слобода, поред свесних избора којима гради *есенцију*, подразумева и апсолутну аутономију у односу на трансцендентно које је, у старом систему веровања, човека водило кроз живот (присетимо се само Едипа који је узалуд покушао да избегне своју судбину). Стога Герен исправно констатује да Орестови прави непријатељи нису Егист и Клитемнестра, већ Јупитер, јемац натприродног поретка (GUÉRIN 2016: 385). А Пјер Бринел, у студији *Мит о Електри*, чак бележи да Орест разоткрива мржњу богова према људима (BRUNEL 2019: 132). Зато је завршно сучељавање бога и човека у драми веома значајно јер осликава човеково ослобођење од божјег ауторитета.

Том приликом, Орест се смело обраћа Јупитеру: „Ти си краљ богова, Јупитеру, краљ камења и звезда, краљ морских таласа, али ти ниси краљ људи” (SARTRE 1981: 49);<sup>952</sup> а затим и: „Ја нисам ни господар, ни роб, Јупитеру. Ја јесам моја слобода! Одмах пошто си ме створио, престао сам да ти припадам” (SARTRE 1981: 50).<sup>953</sup> У разговору је још предочено да је бог створио човека као слободно биће како би му служио, али да се човекова слобода окренула против бога и да се ту више ништа не може изменити – човек је победио бога. Ето тријумфа атеизма у до скоро побожном свету.<sup>954</sup> Наравно да,

---

<sup>951</sup> У Есхиловој трагедији *Жртва на гробу*, богови чак охрабрују Ореста да почини злочин који се сматра праведним, а у наставку *Орестије*, у трагедији *Еумениде*, читамо о Орестовом боравку у Аполоновом храму који му пружа заштиту од еринија, у чему му се касније придружује и богиња Атина. Аполон ће помоћи Оресту и код Еурипида: у *Електри* је то тек наговештено у последњој Касторовој реплици (EURIPID 1990 : 528), док му конкретну помоћ пружа у *Оресту*, а, у трагедији *Ифигенија на Тауриди*, на Орестовој страни је и Атина. Мада су богови мање присутни у Софокловој *Електри*, хор је на почетку трагедије најавио да сви грађани Микене очекују Ореста који ће у њихов крај стићи под Зевсовом пратњом (SOFOKLO 1990а: 255), што значи да су му богови наклоњени.

<sup>952</sup> « Tu es le roi des Dieux, Jupiter, le roi des pierres et des étoiles, le roi des vagues de la mer. Mais tu n'es pas le roi des hommes » (SARTRE 2000 : 234).

<sup>953</sup> « Je ne suis ni le maître ni l'esclave, Jupiter. Je suis ma liberté ! A peine m'as-tu créé que j'ai cessé de t'appartenir » (SARTRE 2000 : 235).

<sup>954</sup> У наставку овог разговора веома су интересантне Орестове реплике јер савршено објашњавају човеково осећање према богу који је, првенствено, био човеково оправдање зашто постоји и његова водиља чијим је плановима морао да се повинује, а онда га је напустио (SARTRE 1981: 50–51; SARTRE 2000 : 234–236).

Овде препознајемо примесе Ничеове философије о мртвом Богу коју Сартр развија до потпуне негације трансценденције. Али, то не значи да је реч „бог” сасвим лишена значења, јер Сартр, у *Бићу и ништављу*, Бога одређује као концепт неопходан како би човек изградио сопствену свест, пише Петер Кемп (Peter Kemp) у раду „Концепт бога код Сартра” (« Le Concept de dieu chez Sartre »), в. (KEMP 1967).

У спису *Егзистенцијализам је хуманизам*, Сартр додаје: „Егзистенцијализам није ништа друго него напор да се извуку све консеквенције једног кохерентног атеистичког стајалишта”, али да он није атеизам „у том смислу да би се исцрпио у доказивању да бог не егзистира”, него да радије изјављује:

у контексту европског 20. века, Орестово ослобођење од Јупитера треба читати као ослобођење модерног човека од било ког бога монотеистичких религија, а нарочито хришћанског.<sup>955</sup> Сартров јунак тако спроводи једну духовну и интелектуалну револуцију јер показује да се човек не мора покоровати божјој вољи, нити да се притом плаши казне која ће га стићи, као и да се може побунити против судбине која му је наводно наметнута, те да човекова борба са „вишим силама” није унапред изгубљена.<sup>956</sup> Сартр показује да је античка фаталност „одувек била само измишљотина тирана и свештеника”, вели Герен, долазећи до закључка да се „фаталност и слобода међусобно искучују”.<sup>957</sup>

Овде можемо увидети да је Сартр у потпуности изменио антички концепт трагедије када је фаталност и детерминизам заменио слободом и могућношћу избора. Како запажа Бринел, он је узео драмски оквир мита о Електри само како би уништио митове о судбини (BRUNEL 2019: 128). Стога, иако у поетичко-сценском смислу његов комад није био претерано иновативан попут других драма из тог периода, он је променом кључног регулаторног принципа античке трагедије створио сасвим нову врсту драме, а то је „трагедија слободе” (« *tragédie de la liberté* »). Сартр је овај термин употребио у издању *Мува* из 1943. године, у важној напомени коју је накнадно додао: „Трагедија је огледало Фаталности. Није ми се чинило немогућим да напишем трагедију слободе, јер је антички Фатум у ствари враћена слобода”.<sup>958</sup> Термин „трагедија слободе” тактички је формиран као оксиморон, појашњава Герен, а у ствари је био друго име за драму, односно, за идејну драму (GUÉRIN 2016: 385).

---

„чак кад би бог егзистирао, то не би ништа промијенило” јер је потребно да „човек опет сам себе нађе и да се увјери да га ништа не може од њега самога спасити” (SARTRE 1981b: 285).

Укратко, Сартр сматра да је човек ништа, уколико Бог постоји, вели Мороа, прецизирајући да његов атеизам представља постепено освајање слободе на супрот теологији (MAUROIS 1965: 308).

<sup>955</sup> Ивон Белмар, у докторској дисертацији пише да је Јупитер из *Мува* амалгам хришћанског бога, али и митолошког (BELLEMARE 1970 : 23). Ипак, ауторка предочава да Сартров бог није заиста неко божанство, већ се више односи на трансценденцију уопште која је непријатељ слободног човека: „Зар Сартров бог није марионета која се употребљава у егзистенцијалистичке сврхе – доказати примат слободног човека” / « *Le Dieu de Sartre ne s'apparenterait-il pas à une marionnette utilisée par les besoins de la cause existentialiste : démontrer la primauté de l'homme libre ?* » (Ibid, XV).

<sup>956</sup> Пјер-Анри Симон сматра да је Орест антихрист јер људе ослобађа страха од греха и божјег закона, уместо да их, у духу хришћанства, учи искупљењу преко покајања. Али, с обзиром на то да је бог представљен као непријатељ, варалица и тиранин који ограничава слободу људи и мучи их грижом савести, Орест ипак треба да буде позитивно окарактерисан као искуптељ и чувар људског достојанства (SIMON 1959 : 179–180).

<sup>957</sup> « *La négation de la transcendance implique la libre détermination des valeurs. La fatalité n'a jamais été qu'une invention des tyrans et des prêtres. D'où se présupposé de Sartre : la fatalité et la liberté s'excluent* » (GUÉRIN 2016: 385).

<sup>958</sup> « *La tragédie est le miroir de la Fatalité. Il ne m'a pas semblé impossible d'écrire une tragédie de la liberté, puisque le Fatum antique n'est que la liberté retournée* » (SARTRE 1973 : 223).

Трагедија слободе је, у идејном смислу, направила велики искорак из дотадашње позоришне традиције, па чак и у односу на тада актуално неомитолошко позориште Коктоа, Жиродуа и Ануја. Томе је Жилбер Дени (Gilbert Dennis) посветио рад „Најзад Сартр стиже”: од театра фаталности до театра слободе” (« ‘Enfin Sartre vint’ : d’un théâtre de la fatalité à un théâtre de la liberté »),<sup>959</sup> у коме читамо да је главна разлика у томе што тројица поменутих аутора митове интерпретира у оквиру традиционалног театра карактера, есенције и фаталности, док Сартр то чини у оквирима театра ситуације, егзистенције и слободе (DENNIS 2002: 16–17).<sup>960</sup> Трагедија или позориште слободе уобличава Сартрову поетику „позоришта ситуације” (« théâtre de situations ») према којој се, подсетимо, драмска личност представља као апсолутно слободно биће доведено у ситуацију избора. Како је лик „карактер у настајању” који ће коначно дефинисати избор који буде направио, његова одлука не може бити унапред мотивисана карактерним особинама или неком спољашњом мотивацијом попут судбинске предодређености или божје воље. Стога је спречен сваки уплив трансцендентног у Орестово одлучивање, при чему је традиционална трагедија фаталности претворена у трагедију слободе.

На тај начин је реактуализовани мит изгубио иницијалну религијску вредност, а да аутор притом није одступио од приповедне схеме коју је усталио Есхил за сопствену књижевну обраду. С тим у вези, Христић примећује да структурална организација драме није случајна – три чина драму групишу као три тематска дела, и то као: „дугу расправу о ангажовању пре убиства Егиста и Клитемнестре, сâмо убиство и расправу (нешто краћу)о значењу и последицама убиства”, што чини да сâм чин остаје „притиснут између ове две расправе” и добрим делом скрајнут јер је акценат на томе да се објасни шта Орест бира, а шта одбацује одлучивши се на убиство, као и на то шта му се после тога нуди и шта искрсава пред њим; за Сартра су, науштрб интензитета и динамичног развоја драмске радње, последице Орестовог чина занимљиве колико и

---

<sup>959</sup> Први део наслова рада – „Најзад Сартр стиже” / « Enfin Sartre vint », наведен је под наводницима јер представља преформулацију почетка Боалоовог стиха из *Песничког умећа* – „Најзад Малерб стиже” / « Enfin Malherbe vint » (BOALO 1971: 256, VOILEAU 1881: 9). Њима је теоретски утемељивач француског класицизма нагласио значај песничке и језичке реформе коју је Малерб претходно био спровео, а која је требало да представља полазишну тачку и узор у стваралаштву класичара; то значи да једнак књижевни значај, само за модерну генерацију аутора, Дени приписао Сартру. Присетимо се да је и Герен на исти начин употребио Малербов стих, с тим да је он као носиоца савремених позоришних реформи у Француској означио Жиродуа (в. фусноту 141).

<sup>960</sup> Треба прецизирати да Сартр није први укинуо фаталност као регулаторни принцип трагедије, већ да је његова иновативност у томе што ју је заменио коцантом слободе. Јер, као што Бринел подсећа, још је Хегел опазио да је у модерном добу немогуће писати трагедију јер људи више не верују у фаталност као саставни елемент трагичке уметности и античког доба уопште, а ту је мисао, како смо раније помињали, развио и Џорџ Стајнер у *Смрти трагедије* (BRUNEL 2019: 129).

могућности које су се пред њим пружале пре него што се на њега одлучио. „Можда је парадоксално, али чин је највећи проблем драматургије филозофа чија филозофија почива на појму људског делања”, просуђује Христић (HRISTIĆ 1986: 118–119).

Он још оцењује да су поменуте расправе на ивици да постану досадне и развучене, али не толико саме по себи, колико због чињенице да је прва увод у чин који очекујемо, а да друга долази после чина „који тражи мање коментара него што Сартр мисли да је потребно” (HRISTIĆ 1986: 118–119). Премда ове замерке јесу основане, те се можемо сложити да дуге расправе доиста умањују драматичност комада, ваља нам уочити да оне ипак идејно усложњавају Орестову „ситуацију”. Наиме, прва расправа, у Орестовом почетном разговору са Педагогом, нуди алтернативни расплет до кога би дошло уколико би јунак одлучио да напусти град. Тако да се не би могло рећи да је она тек „увод у чин који очекујемо”, већ да представља Орестову иницијацију у процес одлучивања: најпре је одлучио да остане у Аргу и изнађе чин којим би се повезао са заједницом, а тек онда да тај чин буде убиство мајке и очуха. У томе се он разликује од античког јунака, али и од Електре, јер је његова одлука о освети није донета унапред, него настаје пред нашим очима. Друга расправа, односно, према Христићу, непотребно дуго резоновање након убиства, доноси трећи и најважнији избор. Он се тиче како Ореста, тако и Електре, јер се односи на став који ће главни ликови заузети према злочину који су починили у саучесништву. На тај се начин „ситуација” протеже кроз читаву драму, јер се тиче непрестаног одлучивања, а не своди се само на чин освете који је управо из тог разлога „притиснут” расправама. Због тога, премда сижејна структура у *Мувама* остаје иста, те, на формалном плану, нема одступања у односу на Есхилову трагедију, веома је важно уочити новине на плану идеја.

## 8. 10. Електра и(ли) Орест

Поред измењене мотивације која је навела Ореста да донесе одлуку о убиству, велика промена у односу на антички узор огледа се и у његовом односу према почињеном злочину. Она представља кулминацију у откривању слободе на развојном путу Орестовог карактера, а како је додатно истакнута у опозитности са Електриним ликом, најбоље се сагледава у репликама које брат и сестра размењују након злочина:

„ОРЕСТ: Ја сам слободан, Електро; слобода се сручила на мене као муња.

ЕЛЕКТРА: Слободан? Ја се не осећам слободном. Догодило се нешто што више не можемо изменити. Можеш ли спречити да не будемо заувек убице наше мајке?” (SARTRE 1981: 42).<sup>961</sup>

Док Орест чин убиства доживљава као ослобођење јер не осећа грижу савести, Електра остаје заробљена у кајању. Орест је, каже Сартр, слободан за злочин и за оно изван злочина: „Приказао сам га под притиском слободе као што је Едип био под притиском своје судбине. Он се бори под њеним гвозденим стиском, али је неопходно да убије како би то окончао, да убиство натовари на своја плећа и пренесе га на другу обалу”.<sup>962</sup> Ето објашњења како фаталност, као антички концепт који подстиче ликове на делање, сада замењује слобода. Остварење потпуне слободе подразумева да је за Ореста кључно не само да убије, већ да преузме одговорност за свој чин. Али, одговорност не подразумева кајање и грижу савести јер је чин извршен у савршеној луцидности, што значи да је јунак био спреман да прихвати све његове последице. Зато, када га Електра пита може ли спречити да не буду заувек убице сопствене мајке, он победоносно изјављује: „Мислиш ли да бих хтео то да спречим? Извршио сам свој чин, Електро, и тај чин је добар. Носићу га на својим плећима као онај човек који носи преко воде путнике, пренећу га на другу обалу и положићу рачун. И што буде тежи за ношење, више ћу се радовати, јер је он моја слобода” (SARTRE 1981: 42).<sup>963</sup>

Дакле, Орест себи предвиђа светлу будућност. А тријумф његове слободе јесте што се на врхунцу свог јунаштва одриче заслужене награде: уместо да преузме Егистов престо, он напушта Арг да би постао краљ без земље и поданика јер је себи одабрао друкчију судбину од оне која му је рођењем била додељена. Орест је тако превазишао оквири у које га је смештала његова *егзистенција* и, као апсолутно слободно биће, одабрао да самостално гради своју *есенцију* у потрази за којом напушта родни град и одлази у непознато, спреман да живи један нови живот.

Међутим, и поред бистрог резоновања и снажног убеђивања, наш јунак не успева да увери Електру да је и она сама слободна и да не треба да осећа грижу

---

<sup>961</sup> « ORESTE : Je suis libre, Électre ; la liberté a fondu sur moi comme la foudre.

ÉLECTRE : Libre ? Moi, je ne me sens pas libre. Peux-tu faire que tout ceci n'ait pas été ? Quelque chose est arrivé que nous ne sommes plus libres de défaire. Peux-tu empêcher que nous soyons pour toujours les assassins de notre mère ? » (SARTRE 2000 : 210).

<sup>962</sup> « Oreste est libre pour le crime et par-delà le crime : je l'ai montré en proie à la liberté comme Edipe est en proie à son destin. Il se débat sous cette poigne de fer, mais il faudra bien qu'il tue pour finir, et qu'il charge son meurtre sur ses épaules et qu'il passe sur l'autre rive » (SARTRE 1973 : 223)

<sup>963</sup> « Crois-tu que je voudrais l'empêcher ? J'ai fait mon acte, Electre, et cet acte était bon. Je le porterai sur mes épaules comme un passeur d'eau porte les voyageurs, je le ferai passer sur l'autre rive et j'en rendrai compte. Et plus il sera lourd à porter, plus je me réjouirai, car ma liberté, c'est lui » (SARTRE 2000 : 210).

савести, већ да и даље слободно бира сопствени пут. Електра је приказана као сушта супротност своме брату. Њена *егзистенција* је одредила њену *есенцију*, те, још у почетној расправи са Орестом, она изјављује да је дефинисана својим пореклом, говорећи да су јој злочин и несрећа у крви, а да је освета породична и да се судбина Атрида не може избећи (SARTRE 1981: 28–29; SARTRE 2000: 172–174). Премда је на почетку показала значајна одступања у односу на антички лик – на пример, када Јупитеров кип засипа смећем (SARTRE 1981: 13; SARTRE 2000: 126–128) или када, нешто касније, опијена Орестовом причом о срећним и слободним градовима покуша да покаже својим суграђанима да не морају робовати кајању и жалости за мртвима (SARTRE 1981: 25–26; SARTRE 2000: 161–168) – она на крају ипак остаје заробљеник традиције.

Иако се чини да је на корак до тога да се и сама ослободи, нарочито након што је Орест убио Егиста и Клитемнестру када изјављује: „Не бојим се, пијана сам. Пијана од радости” (SARTRE 1981: 41),<sup>964</sup> Електра не успева да се издигне изнад злочина као њен брат. Њен почетни бунт се кроз убиство није остварио као одговорно ангажовање, већ се претворио у кајање. Њена је срећа само краткотрајна јер, чим сазна да их је мајка проклела пре смрти, Електра упада у замку празноверја. Тада се међу њима ствара непремостиви раздор. Како опажа Габријел Марсел, постоје две врсте злочина: онај који је према вољи богова и после кога следи кајање које у људима изазива страх и посвећеност религији, што препознајемо код Електре, и онај који човекова савест радо почини, а такав је Орестов злочин (MARCEL 1959: 187).

Орест је у неверици услед сестрине богобојажљиве реакције након убиства и покушава да јој објасни да је она себи једини судија: „(...) Зашто се одричеш оне разгневане Електре каква си била, те младе богиње мржње коју сам толико волео! И зар не видиш да се тај свирепи бог поиграва тобом?” (SARTRE 1981: 48),<sup>965</sup> док њу заслепљује изненадна религиозност која јој намеће кајање и страх од казне: „Не могу више да те видим! Те светиљке не осветљавају. Чујем твој глас, али он ми задаје бол, сече као нож. Хоће ли одсад увек бити тако мрачно, чак и дању? (...)” (Ibid, 42).<sup>966</sup> Симболично, на Електрине очи због кривице пада мрак и она престаје да се води светлом разума, западајући у Јупитерову замку чиме се удаљава од Ореста.

---

<sup>964</sup> « Je n'ai pas peur, je suis ivre. Ivre de joie (...) » (SARTRE 2000 : 208).

<sup>965</sup> « (...) Pourquoi renier cette Électre irritée que tu fus, cette jeune déesse de la haine que j'ai tant aimée ? Et ne vois-tu pas que ce Dieu cruel se joue de toi ? » (SARTRE 2000 : 230).

<sup>966</sup> « Je ne peux plus te voir ! Ces lampes n'éclairent pas. J'entends ta voix, mais elle me fait mal, elle me coupe comme un couteau. Est-ce qu'il fera toujours aussi noir, désormais, même le jour ? (...) » (SARTRE 2000 : 210–211).

Кулминацију њене гриже савести представља појава мува, односно, еринија: „Ево их! Одакле долазе? Падају с таванице као гроздови црног грождја и од њих зидови постају црни; завлаче се између светиљке и мојих очију и њихове ми сенке отимају твоје лице (SARTRE 1981: 42).<sup>967</sup> Док их Орест ни не примећује, нити их се, пак, прибојава,<sup>968</sup> те их тера од себе повиком „Мир, кује! У кућицу! (Ериније гунђају.)”, и говори Електри: „Не мисли на њих. Ништа ти не могу” (SARTRE 1981: 45),<sup>969</sup> његова сестра као да упада у неку врсту нервног растројства из ког не успева да се ослободи. Пјер-Анри Симон, у студији *Сведоци човека: људска судбина у књижевности 20. века*, констатује да муве симболишу скрупуле и страхове једне религиозне свести (SIMON 1967: 191). Интересантно је што се њено тежиште у модернизацији мита изменило, те док због гриже савести у Есхиловом комаду страда Орест, код Сартра страда Електра.

Страх модерне Електре од божје казне нарочито појачава Орестова расправа са Јупитером приликом које покушава да умири брата: „Тако ти нашег оца, Оресте, заклињем те, немој додавати хуљење злочину! (SARTRE 1981: 50).<sup>970</sup> Овде Електра јасно показује да је, уместо Орестовог пута слободе и будућности, изабрала пут страха, покајања, гриже савести, кривице и прошлости, чиме у потпуности одбацује прилику да се оствари као слободна жена. Тако уочавамо девалоризацију њеног лика, најпре у односу на књижевну традицију у којој је имала повлашћено место пожртвоване кћерке и сестре, а онда и на начин на који је била представљена на почетку драме.

Електри, која се на почетку показала као бунтовна девојка која је била на корак до тога да се ослободи и, чак, пробуди своје суграђане из кошмара у коме су живели из страха од богова и краља, свест се постепено помрачује до те мере да завршава као заточеница свих оних предрасуда против којих се у почетку борила. Зато је Орест више не препознаје: „Она која је јуче у белој хаљини играла на степеницама храма, је ли могуће да си то била ти?”, на шта она одговара: „Остарила сам. За једну ноћ” (SARTRE

---

<sup>967</sup> « Les voilà ! D'où viennent-elles ? Elles pendent du plafond comme des grappes de raisins noirs, et ce sont elles qui noircissent les murs ; elles se glissent entre les lumières et mes yeux, et ce sont leurs ombres qui me dérobent ton visage » (SARTRE 2000 : 211).

<sup>968</sup> Интересантно је опажање Педагога, Орестовог учитеља, о мувама јер одлично осликава став просвећеног човека према празноверју: „О! Ко су ове? Опет сујеверје. Како жалим за питомом земљом Атике, где је мој разум био у праву!” (SARTRE 1981: 53). / « На ! qui sont celles-là ? Encore des superstitions. Que je regrette le doux pays d'Attique, où c'était ma raison qui avait raison » (SARTRE 2000 : 243).

<sup>969</sup> « Paix, chiennes. À la niche ! (Les Érinnyes grondent.) » ; « Ne pense pas à elles. Elles ne peuvent rien contre toi » (SARTRE 2000 : 220).

<sup>970</sup> « Par notre père, Oreste, je t'en conjure, ne joins pas le blasphème au crime » (SARTRE 2000 : 235).

1981: 45).<sup>971</sup> Како се одрекла слободе и младости која јој је тежила, остајући заробљена у греху, кајању и прошлости, Орест примећује да Електра по својим „мртвим очима” почиње личити на Клитемнестру. Она је кукавица, како ће Орест нешто касније назвати убицу који осећа грижу савести,<sup>972</sup> тиме и пример Сартровог „прљавца” (« *salaud* »), односно, особе која живи у „лошој вери” (« *mauvaise foi* »)<sup>973</sup> јер користи слободу на погрешан начин, а то је да избегава суочавање са последицама својих слободних избора и одговорности коју те последице подразумевају.

На почетку, Електра не преузима одговорност за сопствену одлуку – сматра да јој породична дужност намеће избор, нити, пак, касније, за сопствени злочин – оптужује Ореста да ју је на то наговорио. Штавише, она на крају жали што се Орест уопште вратио: „Да су дали богови да те никада не упознам!” (SARTRE 1981: 52),<sup>974</sup> јер је он тај који је одговоран за њену несрећу. Она се одриче сопствене одговорности, али и самог брата: „Лопове! Нисам имала готово ништа осим мало спокојства и неколико снова. Ти си ми узео све, ти си покрао моју сиротињу. Био си ми брат, глава наше породице, требало је да ме штитиш; али, ти си ме бацио у крв, црвена сам као одрани во; све муве иду за мном, незаситнице, и моје је срце једна ужасна кошница” (SARTRE 1981: 52).<sup>975</sup>

Орест још једном покушава да је освети и укаже јој на то да могу отићи из Арга и тако се ослободити, али она одбија да га слуша и у потпуности се предаје кајању и обожавању Јупитера који је, како верује, од тога може спасити:

„У помоћ! Јупитеру, краљу богова и људи, краљу мој, узми ме у своје наручје, однеси ме, заштити ме; равнаћу се према твојим законима, бићу твој роб и припадаћу ти, потпуно, љубићу ти ноге и колена. Одбрани ме од мува, од мог брата, од мене саме, не

---

<sup>971</sup> ORESTE : « Celle qui hier, en robe blanche, dansait sur les marches du temple, est-il possible que ce fût toi ?

ÉLECTRE : J'ai vieilli. En une nuit » (SARTRE 2000 : 220).

<sup>972</sup> „Највећа кукавица од свих убица јесте онај ко има грижу савести” (SARTRE 1981: 49) / « Le plus lâche des assassins, c'est celui qui a des remords » (SARTRE 2000 : 232).

<sup>973</sup> „Прљавца” је, према Сартровим ставовима изнетим најпре у *Мучници* (*La Nausée*, 1938), човек који се претвара да не зна да су слобода и непредвидивост саставни део његовог суштинског бића, те сматра да постоји само због тога што има права на то, истовремено имајући право да о свом постојању ни не мисли, в. (SARTRE 191981d: 7–174). Он тако одбија своју *есенцију* ради пуке *егзистенције* и живи у „лошој вери”. „Лоша вера” је, у *Бићу и ништавилу*, одређена као став који човек заузима како би обмануо и негирао сам себе, супротност „доброј вери” као аутентичном постојању и остваривању суштинског сопства, односно, избегавање да *биће-по-себи* буде оно што јесте, тј. да прерасте у *биће-за-себе* в. (SARTRE 1983: 70–92).

<sup>974</sup> « Plût aux Dieux que je ne t'eusse jamais connu » (SARTRE 2000 : 240).

<sup>975</sup> « Voleur ! Je n'avais presque rien à moi, qu'un peu de calme et quelques rêves. Tu m'as tout pris, tu as volé une pauvre. Tu étais mon frère, le chef de notre famille, tu devais me protéger : mais tu m'as plongée dans le sang, je suis rouge comme un bœuf écorché ; toutes les mouches sont après moi, les voraces, et mon cœur est une ruche horrible ! » (SARTRE 2000 : 240).



остављај ме саму, посветићу читав свој живот испташању. Кајем се, Јупитеру, кајем се!” (SARTR 1981: 52).<sup>976</sup>

Овде видимо да Електра посустаје за Орестом, да ипак нема довољно снаге да настави „путем слободе” који њеног брата води ван Арга, те она остаје да робује Јупитеру, еринијама, религијским предрасудама, грижој савести, јавном мњењу народа који је дошао да их каменује. Жанив Герен објашњава да је осветнички чин, који је Електра толико жарко желела, постао злочин онога тренутка када је она почела осећати кривицу (GUÉRIN 2016: 384). А Сартр је, у једном интервјуу, појаснио да осветнички чин постаје стерилан онда када није потпун и коначан, те изазива кајање, а то је осећање које вуче уназад јер подразумева уланчавање са прошлошћу (SARTRE 1973: 225). Дакле, Електра није могла да крене ка будућности са Орестом јер је постојао терет прошлости који ју је у томе спречио. Зато она остаје заробљена у Аргу, а Орест, лаганог духа и чисте савести, напушта град. Орест је тако валоризован, примећује Женет, у односу на све: на богове, краљеве, људе који су несвесни сопствене моћи и вредности (GENETTE 1982: 544\*), и, додајмо, у односу на Електру. Женет је уочио да Електра као лик нестаје чим брату пренесе обавезу освете (Ibid), а нама се ипак чини да с разлогом остаје присутна до краја.

Изгледа да Сартр Електрин лик ставља у подређен положај у односу на Орестов, да га чак доводи у његову службу. Као да је Електра намерно представљена у негативном светлу, као верски затуцана и предрасудама спутана особа, како би до изражаја дошло јунаково позитивно поступање. Али, ако бисмо остали при једно тако строгом читању, постојала би опасност да застранимо у егзистенцијалистички догматизам. Јер, иако Електра показује несталност карактера, двоумљење и страх, та њена слабост чини је много ближом људској природи. Њен психолошки механизам, који почива на томе да је замишљала и планирала злочин јер је тако, како је казао Јупитер, „видала ране свог поноса” (SARTR 1981: 48; SARTRE 2000 : 229), али да није имала довољно снаге и храбрости да тај замишљени злочин до краја оствари, разумљив је и прихватљив, ма како је чинио мање јуначном у односу на Ореста. Тек када је Јокаста убијена, Електра схвата да се не осећа онако како је мислила да ће се осећати док је прижељкивала мајчину смрт. Стога, јунакињу савладава грижа савести и она се,

---

<sup>976</sup> « Au secours ! Jupiter, roi des Dieux et des hommes, mon roi, prends-moi dans tes bras, emporte-moi, protège-moi. Je suivrai ta loi, je serai ton esclave et ta chose, j 'embrasserai tes pieds et tes genoux. Défends-moi contre les mouches, contre mon frère, contre moi-même, ne me laisse pas seule, je consacrerai la vie entière à l'expiation. Je me repens, Jupiter, je me repens » (SARTRE 2000 : 241).

очајна, предаје Јупитеру, али, ипак, то њеном карактеру даје хуманистичку црту и чини је много више човечном у односу на безосећајног Ореста.

Док Електру муче ериније, Орест победоносно одлази из Арга уз помоћ сценског трика успевши да превари помахниталу масу Аргијаца која хоће да каменује убице краљевског пара. Наиме, Орест задобија пажњу бесних суграђана причом о младићу који је свирао чаробну фрулу и тако један град ослободио од пацова. На тај начин, вешти приповедач, опонашајући јунака своје приче, бежи у непознатом правцу док га јуре помахнитале ериније, баш као што су фрулаша некада пратили пацови. Символика бајке о чаробној фрули, или, боље рећи – чаробном фрулашу, и више је него јасна. Но, премда су ериније претходно представљене као врло опасне, па и Орест упозорава свог учитеља да им се не приближава јер ће га живог растргнути (SARTRE 1981: 53; SARTRE 2000: 243), а драма се, чак, завршава тако што се ериније „урлајући бацају” за Орестом (SARTRE 1981: 54; SARTRE 2000: 247), треба се сетити да је Сартров јунак скептик, чак атеист, који се не плаши мува јер су оне плод верских скрупула, те му стога не могу нанети штету. С обзиром на то да је он човек који је слободан, тиме и лишен гриже савести, а ипак у потпуности одговоран за злочин који је починио, њему божанске осветнице не могу naudити. То потврђује и Симон: Орест се својим чином ослободио, те „налази да је јачи од богова, јачи од Јупитера, и тако напушта Арг који је спасао одводећи уклете ројеве мува којих се он сâм не боји”.<sup>977</sup>

Орест тако остварује мисију коју је претходно најавио Електри, а то је да ће преузети на себе „све грехе тих људи који дршћу у мрачним собама, окружени својим драгим покојницима” чиме је успео да постане „крадљивац гриже савести” и да у себе унесе „сва њихова кајања” (SARTRE 1981: 32).<sup>978</sup> Али, то не значи да ће, као што је Електра помислила, он испаштати уместо њих: „Да испаштам? Кажем да ћу у себе унети сва ваша кајања, али нисам рекао шта ћу учинити с тим крештавим птицама: можда ћу им заврнути шију” (SARTRE 1981: 32).<sup>979</sup> Стога треба замислити да Орест, чим напусти град, „заврће шију” свим мувама које су га следиле. На тај начин би испунио оно што је обећао Електри када је пристао на освету, а то је да ће помоћи њој и

---

<sup>977</sup> « Oreste, au contraire, s'est délivré par son acte, il se trouve plus fort que les dieux, plus fort que Jupiter, et il quitte Argos sauvée en entraînant avec soi les essaims maudits, qui lui ne font pas peur » (SIMON 1967: 190).

<sup>978</sup> « Écoute : tous ces gens qui tremblent dans des chambres sombres, entourés de leurs chers défunts, suppose que j'assume tous leurs crimes. Suppose que je veuille mériter le nom de « voleur de remords » et que j'installe en moi tous leurs repentirs » (SARTRE 2000 : 182).

<sup>979</sup> « Expier ? J'ai dit que j'installerai en moi vos repentirs, mais je n'ai pas dit ce que je ferai de ces volailles criardes : peut-être leur tordrai-je le cou » (SARTRE 2000 : 182).

суграђанима да се ослободе зла које краљ и краљица силом одржавају у њиховим срцима (SARTRE 1981: 32; SARTRE 2000 : 183). То победоносно саопштава у последњој реплици:

„Гледајте ме, грађани Аргоса, схватили сте да мој злочин припада мени; ја га узимам на себе пред сунцем, он је смисао мога живота и мој понос, не можете ни да ме казните, ни да ме сажаљевате, и зато ме се бојите. Па ипак, о моји људи, ја вас волим, и због вас сам убио. Због вас. Дошао сам да тражим своје краљевство, а ви сте ме одбацили, јер нисам био један од ваших. Сада јесам један од ваших, о моји поданици, повезани смо крвљу, и ја заслужујем да будем ваш краљ. Све узимам на себе, ваше грехе и вашу грижу савести, ваше ноћне мөре, Егистов злочин – све је моје. Не бојте се више ваших мртвих, то су моји мртви. И погледајте: ваше су вас верне муве напустиле ради мене” (SARTRE 1981: 54).<sup>980</sup>

Но, у студији *Sartre o себи (Sartre par lui-même, 1955)*, Франсис Жансон (Francis Jeanson) износи сасвим супротно мишљење, а то је да Орест заправо помало презире грађане Арга и да их је само искористио за сопствени себични циљ: он се претвара да их је наводно спасао, а у ствари их је ослободио само како би он сам осетио да постоји и како би стекао сопствену слободу. Из тог разлога је несудођени краљ немарно напустио град који је ослободио, остављајући своје сународнике препуштене себи самима (JEANSON 1955: 20–21). Према је претходно правилно објаснио да се ослобођење које спроводи Орест одиграва на два плана: на политичком, јер је убио Егиста и тиме их ослободио од тираније, и на егзистенцијалном, јер је укинуо „моралну тиранију” коју је окрутни краљ у њих усадио (JEANSON 1955: 18), Жансону ипак промиче суштина. Наиме, Орест је своје грађане напустио јер није желео да постане нови краљ који би ограничавао њихову слободу, а тиме што их је на духовном плану начинио слободнима омогућио им је да самостално живе без владара и богова.<sup>981</sup>

---

<sup>980</sup> « Vous me regardez, gens d'Argos, vous avez compris que mon crime est bien à moi ; je le revendique à la face du soleil, il est ma raison de vivre et mon orgueil, vous ne pouvez ni me châtier ni me plaindre, et c'est pourquoi je vous fais peur. Et pourtant, ô mes hommes, je vous aime, et c'est pour vous que j'ai tué. Pour vous. J'étais venu réclamer mon royaume et vous m'avez repoussé parce que je n'étais pas des vôtres. À présent, je suis des vôtres, ô mes sujets, nous sommes liés par le sang, et je mérite d'être votre roi. Vos fautes et vos remords, vos angoisses nocturnes, le crime d'Égisthe, tout est à moi, je prends tout sur moi. Ne craignez plus vos morts, ce sont mes morts. Et voyez : vos mouches fidèles vous ont quittés pour moi » (SARTRE 2000 : 246).

<sup>981</sup> Жансоново читање није редак пример погрешног тумачења Орестове крајње одлуке. Пјер Бринел сведочи да су многи гледаоци, читаоци и критичари често бивали разочарани крајем Сартрове драме, сматрајући да опозива све претходно, јер никако нису могли разумети зашто је Орест напустио град који је управо ослободио (BRUNEL 2019: 145).

Мада, тачно је да постоји и један лични разлог због којег се Орест одрекао престола – краљевање би за њега било ропство јер би као краљ морао да служи Јупитеру. И не само њему, додаје Пјер-Анри Симон: Орест је „искупитељски анархиста” (« l’anarchiste rédempteur »), „рушилац закона” (« le briseur des lois »)<sup>982</sup> који мора да одбаци све друштвене и религиозне законе како би остао на путу слободе, док би сваки прелазак на страну Јупитера и Егиста значио да га је издао. Сартр нас учи да бити слободан значи ангажовати се, наставља аутор, тако да је Орестов слободни чин у ствари човеков одговор судбини. Он нам показује да се једино ангажовањем, које се претвара у револуцију, можемо изборити против фатализма, али и капитализма, фашизма или Цркве, закључује Симон (SIMON 1967: 191–192), чиме упућује на друштвено-ангажовану вредност Сартрове драме.<sup>983</sup>

Остајући на страни слободе и идеолошке револуције, Орест обавештава грађане да је рекао „не” богу који му је понудио престо, упућујући им добронамерне савете: „Збогом, људи моји, покушајте да живите: све је ново овде, све се може изнова почети. И за мене живот почиње. Један чудан живот” (SARTRE 1981: 54).<sup>984</sup> Тако Орестов чин, иако је у основи индивидуалан, задобија друштвену вредност чиме потврђује Сартрову идеју да је егзистенцијализам хуманизам, односно, да човек својим изборима гради друштво у којем живи. Али, то ипак не значи да треба отићи у другу крајност и гледати на Ореста као на неку врсту народног хероја или месије.<sup>985</sup>

---

<sup>982</sup> Габријел Марсел, као представник католичког егзистенцијализма, у чланку из 1943. године бележи како у *Мулама* препознаје антихришћански тон који га наводи Ореста осуђивачки назове атеистичким револуционаром који је, разочаравши се у револуцију, изгубио веру не само у људски напредак, већ и у човекову реалност, те да му једино преостаје да се препусти нарцисизму свог очаја и деструкције (MARCEL 1959 : 183–185).

Но, као што смо могли закључити на основу претходних навода, поменути француски мислилац и драмски писац је у чланку из 1951. године прилично попустљивији, те са много више благонаклоности и разумевања гледа на Сартрову драму.

<sup>983</sup> Зое Жиселенк (Zoë Ghyselink) *Муве* чак одређује као „комад отпора” (« pièce de résistance »), испитујући да ли би се у идеолошком читању драме Сартр могао сматрати ратним херојем, в. (GHYSELINCK 2011). Исту одредницу (енг. “Resistance play”) користи и Морис Кранстон (Maurice Cranston), у оквиру једног могућег читања изнетог у студији *Сартр* (Sartre, 1962), (CRANSTON 1962: 37–40).

<sup>984</sup> « Adieu, mes hommes, tentez de vivre : tout est neuf ici, tout est à commencer. Pour moi aussi la vie commence. Une étrange vie » (SARTRE 1973: 246–247).

Сартр је предвидео да би се, онда када је успео у свом подухвату, Орест могао вратити у анонимност и тако мирно одмарати у наручју свог народа (SARTRE 1973: 234).

<sup>985</sup> Попут Дороти Мекол која не успева да проникне у суштину Сартрове драме јер Орестов одлазак сматра збуњујућим за његову улогу херојског ослободиоца, што, према овој ауторки, указује на конфузију у начину на који је Сартр конципирао лик (McCALL 1969: 13). Но, Мекол нешто касније показује да не разуме основе Сартрове идеје о слободи (Ibid, 14), те не чуди што погрешно тумачи Орестову крајњу одлуку. Штавише, ауторка површно закључује да је Орест сличан Анујевој Антигони јер обоје представљају „оне који говоре не” реду који сматрају неприхватљивим, с тим да Анујева драма нема политичку позадину, док је код Сартра онда очигледна и односи се на супротстављање вишијевском режиму и нацистима (Ibid, 23).

Писац је изричит: „Нисам настојао да Ореста упоредим са Христом. Према мом мишљењу, Орест ни у једном тренутку није херој. Не знам чак ни да ли је нарочито надарен”.<sup>986</sup> Орест, дакле, само има жељу да ослободи свој народ јер је његова слобода тиме условљена. Како читамо у тесксту *Егзистенцијализам је хуманизам*, човек схвата да су његова лична слобода и слобода других узајамно зависне: „Сигурно, слобода, као дефиниција човјека, не зависи од другог, али чим опстоји ангажирање, дужан сам да истодобно желим своју слободу и слободу других, своју слободу могу узети као циљ само ако узем као циљ слободу других” (SARTRE 1981b: 282). Дакле, лично ангажовање је колективно условљено. Стога је јасно да модерни Орест не подноси никакву жртву зарад опште добробити и божанских закона, као што је то случај у античким трагедијама. Он није херој који убија мајку зарад добробити свог народа или како би испунио Аполонову вољу, већ само како би своју слободу остварио ослободивши друге. Како Сартр објашњава, „он је први који креће путем ослобођења, у тренутку када масе морају и треба да се освесте; он је онај први који им својим чином показује пут”.<sup>987</sup>

Орест тиме завређује титулу првог међу једнакима и слободно наставља свој пут, „без оправдања, без изговора, без жаљења, сам. Попут неког хероја. Попут било кога”.<sup>988</sup> Овде је важно приметити да Сартр хуманизује хероја поистовећујући га са било којим другим човеком. Тако античку херојску величину спушта са пиједестала и поставља је у масу обичних људи. Јер, премда је Орестов чин изнова успоставио ред и правду, како је приметио Верстратен, он остаје строго личан и у потпуности се подводи под култ његове личности (VERSTRAETEN 1972 : 22). Дакле, Орестово поступање тек накнадно добија колективну вредност која, чак, није ни потпуна. Због тога се он не може назвати херојем у античком смилу, јер он не подноси жртву ради добробити свог народа, већ искључиво зарад личних интереса.

Такође, за Орестово потенцијално херојство посебно је проблематично питање морала. Док је убиство мајке и очуха у традицији представљано као етички проблематично, због чега Ореста нападају ериније, а чак му и суде грађани Атине и

---

<sup>986</sup> « Je n'avais pas songé à comparer Oreste et le Christ. Selon moi, Oreste n'est à aucun moment un héros. Je ne sais même pas s'il est un homme exceptionnellement doué » ( SARTRE 1973 : 234)

<sup>987</sup> « Il va le premier sur la voie de la libération, au moment même où les masses peuvent et doivent prendre conscience d'elles-mêmes ; il est celui qui par son acte leur montre le premier la route » (SARTRE 1973 : 234).

<sup>988</sup> « Oreste poursuivra son chemin, injustifiable, sans excuses, sans recours, seul. Comme un héros. Comme n'importe qui » (SARTRE 1973 : 223)

богови,<sup>989</sup> код Сартра се не доводи у питање да ли је његов злочин праведан. Орест га је сам прогласио таквим, а једино му је значајан суд сопствене савести. Због тога одлучно говори Јупитеру: „Ја нисам кривац и не можеш ме натерати да испаштам оно што не сматрам злочином” (SARTR 1981: 47).<sup>990</sup> Уз то, модерни јунак је, присетимо се, показао да је правда ствар људи, а не богова (SARTR 1981: 40; SARTRE 2000: 204–205), а то даље имплицира да је и морал искључиво људско питање.

Како је и сâм Орест рекао Јупитеру, онда када је схватио да је слободан, схватио је да ће само од њега зависити како ће да поступа и шта ће сматрати добрим, а шта лошим поступцима: „(...) Више ништа није постојало на небу, ни Добро, ни Зло, нити ико да ми заповеда” (SARTR 1981: 50).<sup>991</sup> То би значило да је човек, ако смо га, у духу Сартровог атеистичког егзистенцијализма, одредили као сасвим слободног и независног од трансценденције, слободан и у односу на стари морал, те да су категорија добра и зла сасвим релативизоване.<sup>992</sup> Герен разјашњава да „негација трансценденције омогућава слободно одређивање вредности”,<sup>993</sup> а о томе Сартр елаборира у тексту *Егзистенцијализам је хуманизам*: како нема бога који прописује морално поступање, човек је слободан да изабере свој морал и понаша се у складу са њиме, а како је живот апсурдан, човек треба да му изнађе смисао тако што ће одабрати сопствене вредности које ће га кроз њега водити (SARTR 1981b: 280–284). Како примећује Морис Кранстон, у студији *Сартр*, Орест није нужно добар, већ је осмишљен као искрен, истински, аутентичан човек, који поступа у складу са својим потребама и уверењима, супротан „прљавицима” који се заваравaju и живе у „лошој вери”, одбијајући да покажу сопствену аутентичност (CRANSTON 1962: 39–40). А, с обзиром на то да је према Сартру морал субјективан јер зависи од личних вредности

---

<sup>989</sup> Суђење Оресту представио је Есхил у трагедији *Еумениде*; пресуђено је у његову корист.

<sup>990</sup> « Je ne suis pas un coupable, et tu ne saurais me faire expier ce que je ne reconnais pas pour un crime (SARTRE 2000 : 226).

<sup>991</sup> « (...) et il n'y a plus rien eu au ciel, ni Bien ni Mal, ni personne pour me donner des ordres » (SARTRE 2000 : 236).

<sup>992</sup> „Достојевски је писао: ‘Кад Бог не би постојао, све би било дозвољено’. То је излазиште егзистенцијализма. У ствари, све је дозвољено ако бог не егзистира, и према томе човек је напуштен јер не налази ни у себи ни изван себе могућност да се ослони. Пре свега, он не налази испирке”, што значи да нема никаквог детерминизма ни заједничке људске природе, те је „човек слобода”, пише Сартр у спису *Егзистенцијализам је хуманизам*, додајући: „Ако, с друге стране, бог не егзистира, не суочавамо се са вриједностима или заповиједима које би оправдале наше понашање. Тако у сјајном предјелу вриједности немамо ни за себе ни пред собом оправдања или исприке. Ми смо сами, без исприке. То је оно што бих желио да изрекнем говорећи да је човек осуђен да буде слободан” (SARTR 1981b: 267).

И Ками ће, на примеру Кирилова из романа *Зли души*, у поглављу „Кирилов”, у књизи *Мит о Сизифу*, преиспитивати поменуту тврдњу Достојевског и општи став о постојању бога и смислу живота који заузимају његови јунаци (КАМИ 2008: 120–129).

<sup>993</sup> « La négation de la transcendance implique la libre détermination des valeurs » (GUÉRIN 2016: 385).

сваког појединца, а нема ни неког вишег параметра који би одредио који су поступци добри, а који лоши, Орест не може представљати никакву херојску величину, већ само може послужити као пример становницима Арга како да поступају, уколико се за то одлуче.

На тај начин, остајући веран идеји да човек бира сопствене вредности и гради лично осећање за правду и морал, Сартров јунак својим поданицима не даје никакву врсту подуче, нити се, пак, намеће као херој који својом духовном величином треба да изазове дивљење. Напротив, нема наметнутих вредности, те сваки грађанин остаје слободан да изабере хоће ли га следити. „Лаички хуманист који, након што је одбацио бога, настоји да подучава друштвеном катехизису који велича врлину, право, напредак, демократију, хуманост, и сâм је варалица и неваљалац”, забележио је Пјер-Анри Симон у студији *Сведоци човека*. Такав човек једнако штетно утиче на човечанство као што то чине идеалиста или мистик, наставља аутор, јер и он „укида два пута којим човек досиже величину: луцидно прихватање да је остављен у свету бесмисла и веру у сопствену слободу која једина може дати смисао универзуму”.<sup>994</sup>

Због тога је важно разумети да Орест људе у Аргу оставља ослобођене од Егистове тираније удружене са Јупитеровим верским празноверјем, али и сасвим слободне да изаберу хоће ли ту слободу искористити. Јер, иако су ослобођени од мува и ропства, остало је да они сами донесу одлуку како ће живети након Орестовог одласка. Зар, након што су сазнали за злочин, нису дошли да на смрт каменују убицу краља и краљице како би показали Јупитеру да осуђују Орестов чин?<sup>995</sup> Како да будемо сигурни да је Орест кратким говором ипак успео да их убеди да га послушају, те да надаље неће осећати никакав страх и грижу савести? Можемо ли тврдити да се муве више никада неће вратити или да се, пак, неће појавити неке нове? Хоће ли Јупитер, након Орестовог одласка, ипак успети да изнова превари становнике? Не заборавимо,

---

<sup>994</sup> « L’humaniste laïque qui, après avoir exclu Dieu, prétend enseigner un catéchisme social, exaltant la vertu, le droit, le progrès, la démocratie, l’humanité, est aussi un trompeur et un malfaiteur ; lui aussi il coupe devant l’homme les deux voies de sa grandeur : la reconnaissance lucide de son délaissement dans un univers sans raison, et la foi dans sa liberté qui, seule, pourra donner une raison à l’univers » (SIMON 1967 : 192)

Чини се, пак, да сâм Симон није потпуно уверен у сопствену тврдњу јер убрзо показује да му је тешко да се одрекне религије. Наиме, занимљиво је што аутор оклева какво значење да припише Орестовом поступку, те поглавље закључује у стилу Паскалове Опкладе: ако је вера доиста замишљени вео који се држи пред очима човека како би сакрио ужас његовог постојања, а морални закон само политичка измишљотина, онда је Орест доиста спаситељ човечанства; али, уколико Јупитер није само плаћени шарлатан, већ заштитник светског поретка, а добро и зло постоје као категорије у оквиру трансценденције и немају никакве везе са државним уређењем или савешћу, онда је Орестова побуна други Адамов грех због кога је, по други пут, човечанство изгубљено (SIMON 1967 : 192–193).

<sup>995</sup> Интересантно, Мороа сматра да грађани хоће да каменују Ореста јер га се боје (MAUROIS 1965: 301).

он се на крају мирно поздравио са Орестом, али је одмах након тога Електри упутио претњу: „Збогом, Оресте. (*Направи неколико корака у страну.*) Што се тебе тиче, Електро, размисли о овом: моја владавина још није докрајчена, ни издалека – и нећу да напустим борбу. Види да ли си са мном или против мене. Збогом” (SARTR 1981: 51).<sup>996</sup> Електра ће, као што смо претходно поменули, поклекнути и прићи Јупитеру молећи га за опроштај. Зашто и други грађани не би учинило исто? Сетимо се, они су слободни да изаберу. Дакле, они су „у ситуацији” јер се пред њима налази избор: (поновно) ропство или (коначна) слобода, брига савести или одговорност, Електра или Орест? А тај се избор ставља и пред публику.

Приказујући јунака „у ситуацији”, у самом тренутку избора, Сартр оставља могућност сваком читаоцу или гледаоцу да се са њим идентификује. Тиме *Муве* остварују главну функцију драме и самог „позоришта ситуација”: у позоришту је најдирљивије гледати како се драмски карактер дефинише кроз избор, опажа писац, а сама ситуација у којој се налази јесте „позив”, „она нас хвата у мрежу, она нам предлаже решења, на нама је да одлучимо” (SARTR 1981a: 389). Тако публика и сама долази „у ситуацију” и одлучује које ће од понуђених решења прихватити. Чини се да би било морално да кренемо за Орестом, али, како је морал релативизован и представљен као вредност коју сваки човек за себе одређује, тај избор није нужан. Поврх тога, закључак да је јунак засигурно нетакнут дошао до своје слободе, иако се ериније урлајући бацају за њим док напушта Арг, може се поставити као дискутабилан. Такође, ако новоосвојена слобода подразумева да је он поново сâм, изнова одбачен од заједнице, можда се као истините могу узети Јупитерове речи да је слобода само шуга која Ореста нагони да се чеше. Бог не види разлику између слободног, а одбаченог човека, шугаве овце која се издаваја из стада и губавца затвореног у карантин, те закључује да слобода није ништа друго до изгнанство (SARTR 1981: 50; SARTRE 2000 :236).<sup>997</sup> Ако се томе још дода да Орест не осећа никакву бригу савести за злочин који је починио, што може имплицирати да нема никаквих хуманистичких вредности, морамо се запитати је ли будућност која чека Сартровог јунака доиста тако светла и добра по човечанство.

---

<sup>996</sup> « Adieu, Oreste. (*Il fait quelques pas.*) Quant à toi, Électre, songe à ceci : mon règne n'a pas encore pris fin, tant s'en faut - et je ne veux pas abandonner la lutte. Vois si tu es avec moi ou contre moi. Adieu » (SARTRE 2000 : 239).

<sup>997</sup> Овде се, пак, можда може препознати идеја о „трагичности ангажовања” (« le tragique de l'engagement ») коју у једном поднаслову помиње Ален Купри (COUPRIE 1998 : 179), премда не даје неопходна објашњења. Но, чини се да ова синтагма сугерише тежину одговорности која произилази из ангажовања, али и тежину последица које, као у Орестовом случају, воде у изолацију.



Због тога *Муве*, а ни друге драме чувеног француског егзистенцијалисте, не треба читати као комаде с тезом, без обзира на то што неки тумачи настоје да их окарактеришу као такве.<sup>998</sup> Они јесу философске драме, али, како појашњава Мишел Лиур, преносећи део Сартровог текста „Присуство позоришта” (« *Présence du théâtre* ») из 1960. године, позориште за Сартра није „философско средство”: оно мора изразити одређену философију, али не сме зависити од философије коју изражава. Циљ позоришта, дакле, није да демонстрира и убеди, већ да наведе на преиспитивање и размишљање, закључује Лиур (LIOURE 1998: 88).

Тако, Сартр „позориште ситуација” коме припада читава „млада генерација” његових савременика у Француској,<sup>999</sup> не одређује као философско, нити му, пак, предвиђа морализаторски карактер: „То позориште није ослонац било каквој тези, њега не инспирише никаква унапред утврђена идеја”, већ је његов једини циљ да „испита човеков положај у његовој свеукупности и да савременом гледаоцу пружи портрет њега самог, са свим његовим проблемима, надањима и борбама” (SARTR 1981a: 401–402).<sup>1000</sup> Али, за то ће бити кадро „једино уколико пристане на то да буде *морално*. Тиме никако не желимо рећи да позориште треба да пружи примере који илуструју правила понашања или практични морал којем се деца уче, већ то да коначно студије карактера треба заменити сукобима права”, односно, сукобима система вредности и сукобима човекових моралних и појмовних система (Ibid). Драма, и књижевност

---

<sup>998</sup> На пример, Џорџ Штајнер који, у *Смрти трагедије*, говори да су Сартрове драме *Баво и Господ Бог* и *Иза затворених врата*, а по тој аналогiji, додајмо, – и *Муве*, заједно са Камиејевим *Калигулом*, од драмске радње начиниле „параболу о филозофијској или политичкој расправи” у којој је драмски облик готово случајан: „те су драме есеји и памфлети који се рецитирају и наглашују графичком гестом. У тим алегоријама чујемо гласове, а не ликове” (STEINER 1979: 233).

Христић, пак, остаје у дилеми да ли се треба приклонити Штајнеру, који Сартрове драме назива комадима с тезом, или треба прићи ставу Жана Бофреа који каже да оне представљају „провалу филозофије у књижевност”, дакле, „аутентичну књижевност” (HRISTIĆ 1986: 115).

<sup>999</sup> Као што смо видели у претходном поглављу, Сартр посебно помиње Жана Ануја и његову драму *Антигона*.

Терез Малаши, у раду „Грчки мит у Француској пре и за време окупације (Жироду, Сартр, Ануј)” (« *Le mythe grec en France avant et pendant l’Occupation* (Giraudoux, Sartre, Anouilh) »), у контексту Сартровог „позоришта ситуација”, нуди удружено читање његових *Мува*, Анујеве *Антигоне* и Жиродуове *Електре*, в. (MALACHY 1999).

<sup>1000</sup> Штавише, Сартр ће рећи и то да циљ његове групе није да се врати трагедији нити да обнови философско позориште, како су многи претпостављали. Такође, њима није стало да пишу философске комаде, „ако се под ти подразумевају дела намерно замишљена као илустрација Марксове филозофије, филозофије Томе Аквинског или егзистенцијализма” (SARTR 1981a: 398–399). Међутим, то не значи да Сартрово позориште није егзистенцијалистичко и философско у смислу да се бави актуалним проблемима човековог постојања и друштвеног деловања. Због тога аутор признаје да „ипак има нешто истине” у етикетама које приписују француском позоришту после 1940. године (Ibid).

Како је приметно Јован Христић, егзистенцијалистички писци драму враћају концепцијама и темама грчке трагедије јер се изнова баве основним људским ситуацијама, те обрађују теме као што су „слобода, избор, одговорност, људски поступци и њихове најопштије последице”, и тако изнова спајају филозофију и књижевност (HRISTIĆ 1986: 115).

уопште, нема циљ да подучи, већ да ангажује. Зато Сартрово позориште није морализаторско нити дидактичко, али ипак има важну друштвену функцију јер освешћује човеку сопствени положај.

У овој Сартровој идеји препознајемо утицај ставова о позоришту Бертолда Брехта. И сâм је аутор о томе сведочио показујући живо интересовање за Брехтова истраживања у бројним чланцима, интервјуима или на конференцијама, преноси Жан-Жак Рубин (Jean-Jacques Roubine), у чланку „Сартр пред Брехтом” (« Sartre devant Brecht »), (ROUBINE 1977: 986). Тако је једном приликом, на питање енглеског позоришног критичара и писца Кенета Тајнана (Kenneth Tynan), коме се модерном драматургу највише диви, Сартр без двоумљена одговорио: „Брехту, несумњиво, иако је мртав и упркос чињеници да не користим његове технике, нити делим његове уметничке принципе”.<sup>1001</sup> Доиста, у погледу естетике, Сартр остаје далеко од Брехта,<sup>1002</sup> али, му се, пак, приближава у идеји о функцији позоришта као медија који директно утиче и мења друштво.

Да резимирамо: развијајући теорију о „епском театру”,<sup>1003</sup> Брехт као две главне карактеристике драме издваја актуалност и друштвеност: његов „велики епски театар” настаје из друштвене потребе за драмом, те стога треба да одговара актуалној социолошкој ситуацији и да се обраћа савременој публици с циљем да је преобрази (BRENT 1966: 43). Такав преображај подразумева да се публика мотивише да заузме одређени критички став према важним друштвеним питањима које епски театар поставља у сврху њиховог решавања, што значи да театар директно делује на извесна политичка расположења, али и на морал публике (Ibid, 76–77). Зато Брехт друштвену функцију театра одређује као круцијалну (Ibid, 76), помињући да постоји и дидактичка,

---

<sup>1001</sup> « Brecht, incontestablement, bien qu’il soit mort et malgré le fait que je n’utilise pas ses techniques et que je ne partage pas ses principes artistiques » (SARTRE 1973 : 159).

Све сличности и разлике у идејама и принципима између Сартра и Брехта детаљно објашњава Рубин, в. (ROUBINE 1977).

<sup>1002</sup> Брехтова главна естетска техника јесте тзв. „V-efekt”, односно, „ефекат зачудности”, „отуђивања” или „отуђења”, инспирисан Шкловским и руским формалистима. Састоји се у томе што „ствар на коју треба да се обрати пажња, и коју треба разумијети, од обичне, познате, непосредно присутне, учини нарочитом, упадљивом, неочекиваном” (BRENT 1966: 121). *Речник књижевних термина* даје објашњење да „фау-ефект” означава „удаљавање, премештање неког збивања или карактера из сфере уобичајеног, свакодневног, на извесну дистанцу, како би се омогућило њихово посматрање, проучавање и уочавање њихове суштине”, а све са циљем да позориште прикаже отуђење света како би се гледаоци подстакли на његову измену (ŽIVKOVIĆ 1986: 154).

<sup>1003</sup> Брехт је теорију о „епском театру” и начела своје драматургије износио у бројним текстовима. Његови *Списи о театру* објављени су у седам томова, на преко две хиљаде страна, бележи Дарко Сувин (SUVIN 1966: 34) који је 1966. године, за потребе југословенске публике, направио избор и превод најзначајнијих текстова, објављених под обједињујућим насловом *Дијалектика у театру*, в. (BRENT 1966), што чини тек шестину укупне грађе.

али да је ваља обазриво спроводити јер „нисмо опет у школи”, те не смемо заборавити на забаву – ваља и поучити и забавити (Ibid, 72).

Овде лако препознајемо и велику сличност и кључну разлику у односу на Сартрову теорију: француски драматург такође сматра драма, односно, књижевност уопште, мора имати друштвену функцију. Она је, дакле, као и код његовог немачког колеге, друштвено ангажована, али то ангажовање код Сартра нема никакву етичку нити политичку вредност. Ангажована књижевност, како је објаснио у уводној речи за часопис *Модерна времена* (*Les Temps modernes*), објављеној у оквиру српског превода студије *Шта је књижевност?* (*Qu'est-ce que la littérature ?*, 1948), подразумева да писци доприносе извесним променама у друштву тако што мењају човеков положај и његову концепцију о себи (SARTR 1981c: 7–8), не дајући притом никакве политичке, идеолошке или етичке по(р)уке.<sup>1004</sup> Уз то, присетимо се да Сартр оставља људима слободу да самостално бирају сопствене вредности и лични морал; сходно томе, уколико би писац настојао да преко свог дела читаоцима нешто сугерише, онда би тако ограничавао њихову слободу избора. Зато је пред публиком отворен пут гледе рецепције књижевног дела. А, питамо се, да ли је то случај и са крајњим ефектом који оно производи.

## 8. 11. Катарза као ослобођење

Размишљајући о катарзи, ваља нам се добро замислити над изазовним питањем да ли су и сама иницијално трагичка осећања сажаљења и страха у егзистенцијалистичкој модернизацији мита постала питање избора. С једне стране, ако бисмо стали уз Електру, били бисмо доведени до готово традиционалних осећања сажаљења и страха, јер би то значило да смо поклекли пред Јупитером и вратили се на стари систем веровања у коме свакоме од нас прети опасност од гнева богова, те бисмо саосећали са несрећном аргијском принцезом и делили њено кајање због Орестове погрешке. Катарза би у том случају била слична античкој јер је модерну Електру

---

<sup>1004</sup> Сартр је изричит у томе да треба избећи политичко деловање преко писане речи, премда не избегава да представи политичке догађаје поводом којих ће заузети одређен став. Али, то не чини „политички”, тј. не жели да служи ниједној странци, већ се труди „да открије концепцију човека којом ће бити инспирисане поједине тезе”, не либећи се да да своје мишљење сходно концепцији коју та странка подржава (SARTR 1981c: 7–8). У том светлу, аутор закључује да у „ангажованој литератури ангажованост ни у ком случају не треба да потисне литературу, и да ми управо морамо настојати да служимо литератури уливајући јој нову крв, као и да служимо колективности покушавајући да јој пружимо литературу која јој одговара” (Ibid, 16).

задесила судбина Есхиловог Ореста. С друге стране, Сартров Орест готово да не оставља простора да према њему осећамо било какво сажалење, док у луцидном сучељавању са богом одбацује сваки могући разлог за страх. Он нас ослобађа тих изворно негативних осећања, чак најављујући могућност за срећан крај. Осим тога, ако се приклонимо Оресту, сетићемо се да је његова победа над Јупитером победа над традиционалном фаталношћу, што имплицира да је опстанак античке катарзе у модерној „трагедији слободе” дискутабилан.<sup>1005</sup> Тако би и катарза могла бити питање избора.

Ову идеју инспирише Сартров есенцијалистички поглед на читав процес читања, изнет у делу *Шта је књижевност*.<sup>1006</sup> Наиме, он сматра да је само књижевно дело „апел”, а читање питање слободе: читалац у било ком тренутку може одлучити да остави књигу, али, ако одлучи да је чита, он постаје одговоран за њу. Тако да, почев од иницијалне одлуке, свака даља етапа у процесу рецепције искључиво зависи од читаоца, те се писац ни не може трудити да га узбуди или пренесе на њега одређене емоције (SARTR 1981c: 42). Он се само може обратити слободи читаоца која му се, по својој одлуци, великодушно предаје преображавајући најскривеније слојеве читалачеве осећајности (Ibid, 43). То значи да је естетска дистанца нужно присутна, те да су емоције активирание као део уметничког доживљаја, односно, „естетске радости”.<sup>1007</sup> На тај начин се слобода читаоца предаје уметнички делотворним осећањима,<sup>1008</sup> што омогућава људима да се уздигну до највише тачке и да чак пролију сузе поводом прича

---

<sup>1005</sup> Софија Перовић, у докторској дисертацији *Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда (Жан-Пол Сартр, Албер Ками, Самјуел Бекет и Ежен Јонеско)*, погрешно закључује да до катарзе у *Мувама* не долази јер Орест не испуњава очекивања публике: „Уместо да настрада и омогући публици жељно ишчекивану катарзу, на крају комада Орест одлучује да почне да живи. Ово је и својеврсна Сартрова пародија на норму жанра трагедије” (PEROVIĆ 2017: 35). Подсетимо, Орест није страдао ни у једној античкој драматизацији мита, а, у Есхиловој *Жртва на гробу*, на коју се Сартр највише ослања, јунак, мучен еринијама, напушта Арг, при чему добија савет од хора да се обрати Аполону за помоћ. Дакле, катарза у Есхиловој трагедији не произилази из јунакове смрти, већ из сажалења због његове патње под грижом савести и страха што га ериније кажњавају и неизвесности хоће ли му богови помоћи. А, као што смо претходно настојали објаснити, Сартр своју драму врло свесно ослобађа свих поменутих традиционаних елемената и тако ствара „трагедију слободе”, не показујући намеру да пародира антички жанр.

<sup>1006</sup> За разлику од Сартра који велику моћ даје писаној књижевности, а стога и драми као драмском тексту, Брехт сматра да је „театар без контакта са публиком бесмислица” (BRENT 1966: 39), те доста пажње посвећује специфичној игри глумаца која би требало да изазове чувени „ефекат отуђења”.

<sup>1007</sup> „Естетска радост” је термин којим Сартр назива „естетско задовољство”: то је извесно осећање које писац настоји да пружи читаоцима, а које, када се појави, представља знак да је дело савршено (SARTR 1981c: 47).

У преводу погрешно стоји одредница „естетичка” уместо „естетска” радост, као и у случају „естетичког одстојања” (SARTR 1981c: 42).

<sup>1008</sup> Уметнички делотворне емоције Сартр назива „великодушним осећањима” јер читалац писцу великодушно поклања, односно, предаје читаву своју личност, „са свим страстима, предрасудама, симпатијама, сексуалним темпераментом и мерилем за вредности” (SARTR 1981c: 53).

о измишљеним несрећама – „за тренутак постали су оно што би били да нису провели живот скривајући од себе своју слободу” (SARTR 1981c: 43–44).

Међутим, таква реакција, заснована на когницији и осећањима, коју на подручју драмске књижевности препознајемо као катартички ефекат,<sup>1009</sup> у *Мувама* би могла изазвати само идентификација реципијента са Орестом који живи своју слободу, не и са Електром која је се одриче. Али, то не значи да нас Електрина судбина не може потрести. Ако њену недовољну снагу да испрати Ореста препознамо као људску слабост, зар у њеној личности нећемо видети одраз човечанства за које сфера херојског, у којој корача Орест, остаје недостижна? Хоће ли идентификација са Електром изазвати страх да смо и сами једнако слаби и „несавршени”, а онда и сажаљење што не можемо бити изнад својих људских мана и што, поред свих напора, ипак не можемо превазићи сопствени положај?

Штавише, уколико направимо критичку дистанцу у односу на егзистенцијалистички интерпретативни кључ, на крају се ваља запитати да ли је апсолутна слобода којој је тежио Орест, а о којој је Сартр толико маштао, ипак само заблуда. Ериније се, урлајући, бацају на Ореста након што напусти Арг, те он из те битке можда не излази као победник. У том случају, модерни јунак нас може подсетити на свог античког претходника којег је стигла иста казна, што би значило да Сартр ипак није много иступио од Есхиловог епилога. Његова идеја да „егзистенција претходи есенцији” постаје упитна ако у обзир узмемо то да је Орест, желевши да

---

<sup>1009</sup> Ово је још једна тачка у којој се Сартр удаљава од Брехта. Док француски аутор сматра да је емоционално уживљавање реципијента неопходно, те у тексту „Епско и драмско позориште” појашњава да се ратио Брехтовог „епског” позоришта мора спојити са страшћу „драмског”, в. (SARTR 1981a: 405–429), немачки драматург „ефектом зачуђавања” настоји да створи дистанцу између дешавања на сцени и публике, те тако анулира аристотеловски принцип уживљавања који је био у основи катарзе. Мада сматра да је катарза, као сврха трагедије у Аристотеловом одређењу, „од највећег друштвеног интереса” (BRENT 1966: 60), Брехт процењује да се она некада доживљавала у врло специфичним и нама непознатим условима који су данас неодрживи. Наиме, он сматра да су емоције сажаљења и страха, које су биле у основи уживљавања, представљале одређени вид религиозности, а како су, као такве, у 20. веку превазиђене, у модерном театру нема катарзе: „потпуно слободан, критички став гледаоца, усмерен на чисто земаљско решавање тешкоћа, није основа за катарзу” (Ibid, 61). Но, немачки драматург у марксистичком тону подвлачи да то не значи да модерно позориште укида емоције, већ да „преображава њихову друштвену улогу” (Ibid, 63–64).

Брехтово виђење позоришта је, дакле, неестетско, тиме и неуметничко. Као екстремни настављач дидроовске теорије о театру као месту друштвено-политичке спознаје, Брехт захтева и од глумца и од гледаоца критичку дистанцу од приказаног лика, а Дидро то захтева само од глумца, појашњава Нермин Вучељ у студији *Дидро и естетика* (VUČELJ 2015: 261). Иако и сâм ствара дидактичко позориште у коме пропагира врлине грађанске класе, Дидро гледаоца ипак „препушта чаролији миметичког уживљавања”, док је она код Брехта сасвим укинута у дидактичке сврхе освећивања радничке класе. Стога Вучељ просуђује да су Брехтови комади само прикази ситуација, панои с порукама, јер у његовом „представљачком” театру „нема симулација догађаја путем уживљавања глумца и сугестивног паралисања гледаоца који се уживљава у представљену емоцију” (Ibid).

поменути постулат докаже као истинит, учинио управо оно што се од њега очекивало, а што је супротно поменутом уверењу, и тако се ипак вратио античкој фаталности. Трагајући са за својом *есенцијом*, Орест је, парадоксално, ипак починио злочин који му је, као Агамемноновом сину, његова *егзистенција* наметала. Стога, иако је Сартр Орестовим примером настојао да покаже како слобода укида фаталност, не можемо рећи да је она из драме сасвим одстрањена.

У том светлу, Јован Христић се, у „Питању трагедије”, позива на мишљење цењеног француског философа Жана Гренијеа који је, пет година након што је Сартр објавио *Биће и ништавило*, дакле, 1948. године, довео у питање концепт апсолутне слободе говорећи да је слобода само једна страна проблема човека и његовог постојања. Христић се стога пита да ли, док слушамо оне који нас снагом своје песничке и философске реторике уверавају да на свету постојимо само ми, те да је човек мера свих ствари, не осећамо „да се ствари у животу збивају некако другачије? Не осећамо ли да постоји – упркос свему што нас уверава да није тако – и нешто друго осим наше слободе и нашег избора?” (HRISTIĆ 1984: 444). Наш познати интелектуалац надаље вели да, чак иако не верујемо у постојање бог(ов)а, ипак осећамо да се у позадини свих дешавања крије „и нешто друго, нека рука далеко тежа и сигурнија од наше сопствене за коју су велики трагичари знали да се меша у наше животе онда када нам се чини да смо најслободнији”. Стога Христић закључује, а што се директно може повезати са примером Сартровог Ореста, да, ма шта говорили философи, ми, људи, „кад се сви рачуни сведу – ипак бирамо само оно што је већ било припремљено за нас” (Ibid).

Христић, дакле, и поред Сартрових уверавања остаје разуверен да је човек апсолутно слободан и независан у односу на фаталност која опстаје и у атеистичком свету. Тако Христић сугерише да је позиција модерног човека једнако трагична као позиција античког. Јер, иако су богови старе религије нестали са доласком хришћанства, а онда су философи у 20. веку одбацили и хришћанског бога, опстала је фаталност као нужност, као непобедива сила којој су се, ономад, и сами богови покоравали. Такво одређење дочарава једна Спинозина мисао коју преноси Христић: још је Спиноза знао „да је тај Неко коме смо приписивали уобличавање нашег живота, у ствари, нико, а да се све ипак збива као да неког има” (HRISTIĆ 1984: 444). Но, за Сартра, као што смо објаснили, нема веће силе од човекове воље. Али, то не значи да он позицију модерног, апсолутно слободног човека не види као трагичну. Зар на то не

упућује и сама оксиморонска кованица „трагедија слободе”? Стога, запитајмо се шта је фатално и трагично Сартр видео у Орестовој слободи.

Одговор на ово питање даје сâм аутор, у тексту *Егзистенцијализам је хуманизам*, запазивши да је човек „осуђен да буде слободан”, „осуђен, јер није сам себе створио, а ипак, иначе, слободан, јер је, једном бачен у свијет, одговоран за све што чини” (SARTR 1981b: 267–268). Ова констатација предочава човеков безизлазни положај у свету у којем је потпуно сам, напуштен, јер је без бога, а тиме и без могућности да има исприку или оправдање за своје понашање, како је философ објаснио (Ibid, 265). И сам избор речи – да је човек „осуђен” на слободу – дочарава нимало лак задатак који је човеку наметнут од тренутка када се родио, а који он сам није тражио. У томе се учитава извесни фатализам, који, у складу са атеистичком философијом егзистенцијализма, није метафизичке, већ материјалистичке, чак и биолошке природе. Човек се, наиме, мимо своје воље, рађа у одређеном тренутку, на одређеном месту; Андрићевим језиком речено, он је „бачен у океан постојања” у коме мора пливати, чак и када то „није по мери његових снага” нити, додајмо, воље. Зато Сартр каже да је човек „осуђен да буде слободан”, осуђен је да постоји, при чему непрестано мора доносити одлуке и чинити изборе којима то постојање осмишљава и одређује. У Сартровом свету, слобода је нови фатализам који, последично, уводи трагичност.

Наиме, слобода, ма колико лепа и значајна била, ипак има и своју трагичну страну из које живот, који човек није добио сопственим избором, делује као извесна врста казне која га приморава да непрекидно доноси нимало лаке одлуке или да, попут Ореста, прихвати живот у изгнанству. Уз то, пошто је слобода модерног човека апсолутна јер је људски свет лишен трансценденције, њему није остављена могућност да одговорност подели са богом. Зато постојање изазива тескобу, закључује Сартр, која се, штавише, не своди само на одговорност пред личним избором, већ и на одговорност пред другима на које тај избор утиче (SARTR 1981b: 266). Како појашњава у *Бићу и ништавину*: „Човјек, пошто је осуђен да буде слободан, носи тежину читавог свијета на својим плећима: одговоран је за свијет и за себе сама као начин бивствовања” (SARTR 1983: 542). Стога *Муре*, као „трагедија слободе”, показују како је Орест постао одговоран за себе, али и за Аргивце на које је његов поступак директно утицао, као и за оне које би пошли његовим нимало лаким путем, те драма несумњиво носи специфичну и комплексну трагичност егзистенције модерног човека.

Таква „трагичност слободe”, ако је можемо тако назвати, изазива готово традиционална осећања сажаљења и страха. Најпре, препознајемо се у Орестовој одговорности пред собом и другима, те према њему, али и према себи самима јер се проналазимо у истој егзистенцијалној позицији, осећамо сажаљење, док се истовремено прибојавамо пред тескобом његовог, али и сопственог постојања и непредвидивом будућношћу која доноси нове, потенцијално још теже изборе.<sup>1010</sup> Страх појачава идеја о слободи као изгнанству и одбачености „шугаве овце” из стада, јер, не само да је у човековој природи потреба да припада заједници, већ му је, присетимо се Сартрових речи, да би постојао, неопходна потврда Другог.

Тиме се отвара простор за катарзу коју бисмо, ако бисмо је тражили редом у оквиру оног интерпретацијског свежња кључева у којем смо је досад одређивали, најпре уочили у структуралној интерпретацији јер *Мувe* јесу добро и логички јасно компонована драма која представља радњу коју врше ликови који својим поступцима изазивају трагичка осећања. Потом је присутна и у оквиру естетичистичког тумачења јер драма изазива уметнички делотворне емоције, а тиме и естетско уживање. Психолошка читања могла би бити оспорена Сартровим ставом да из драме избацује психологију и карактере вођене унутрашњим мотивима, јер ваља представити ликове „у ситуацији” избора (SARTRE 1973: 65), али би се у том случају пренебрегнула чињеница да Сартр ипак инсистира на емоционално-психолошкој идентификацији са ликовима.<sup>1011</sup> Како читамо у спису „Епско и драмско позориште”, саучествовање је

---

<sup>1010</sup> Јован Христић, у сјајном тексту „Проблем трагедије”, преноси мишљења Лешека Колаковског, који у модерном човеку препознаје страх „од ситуације сопственог постојања”, и Сретена Марића који говори о „престрашеном лепљењу за непроменљиво” (HRISTIĆ 1984: 446), а које и овде можемо препознати.

Међутим, сâм Христић не верује да у модерној драми има трагедије (а онда, просуђујемо, и катарзе) јер она нестаје са укидањем трансценденције која је некада отварала човека ка видицима у којима су његови поступци добијали појашњење и смисао, док је сада, апсолутно слободан, потпуно сâм и неспособан да просуђује о ономе што је учинио. Стога наш познати књижевник, премда Сартрову философију егзистенције карактерише као вероватно највиши „израз уверења да је човек апсолутни господар своје судбине и једини стваралац вредности и смисла свог живота”, ипак одриче ту идеју верујући да постоји „и нешто друго осим наше слободe и нашег избора” (Ibid, 443–444).

Наша су становишта различита од Христићевих, јер сматрамо да трагедије има у свакој драми која „указује на несигурност људског положаја и тако потакне људе да се замисле над самим собом, како је Дукат одредио циљ античке трагедије (DUKAT 1979: 47), те да трансценденција није услов трагичности. Но, занимљиво је поменути да је, као очигледну антитезу Сартровој мисли, Христић објавио комаде провокативних наслова – *Орест* (1961), што је директна алузија на *Мувe*, и *Чисте руке* (1960), као насловни антоним Сартровог комада *Прљаве руке* (*Les mains sales*, 1948).

<sup>1011</sup> У тексту „За позориште ситуација”, Сартр пише да психологију сматра најапстрактнијом од свих наука јер проучава механизме страсти а да их притом не сагледава у људском контексту, не води рачуна о религиозним и моралним вредностима које иза њих стоје, о друштвеним табуима, императивима, сукобима нација и класа или сукобима права, воља, акција. Али, он јасно каже да не одбацује сасвим психологију, што би било бесмислено, већ да је интегрише у живот тако што је чини



„истинска суштина позоришта” која доприноси тумачењу и спознавању (SARTR 1981a: 426). Закључујемо да је психологија у позоришту присутна, али подређена спознаји опште ситуације човековог постојања.

Тако долазимо до сазнајне функције катарзе. Она је дакако најпријемчивија јер Сартрова драма, баш као што је аутор намерио, „савременом гледаоцу пружа портрет њега самог, са свим његовим проблемима, надањима и борбама” (SARTR 1981a: 401–402). Циљ драме је, онда, да предочи важне истине о човековом положају, што је веома блиско Артовој замисли о „позоришту суровости”, те би се у том кључу катарза у *Мувама* доиста могла разумети као „трагично сазнање”, односно, „луцидно прихватање свих нужности” које доводи до сазнања и исцељења (ARTO 1971: 20). Како смо претходно објаснили, Орест је својим слободним чином превазишао све традиционалне оквири и поништио основне трагичке концепте судбине, фаталности, божанске надмоћи над човеком, сукоба људских и божанских закона и сл., чиме је представио човека у сасвим новом светлу, у нужном прихватању живота без божје заштите, као носиоца нимало лаког терета слободе и одговорности у суровом свету који га настоји спутати и сломити. Тиме је предочена Артоова „суровост”, као замена за традиционални осећај сажаљења, која код рецепијената поспешује страх.

Но, присетимо се да, према Артоу, позориште не води га негативности и деструкцији, већ има афирмативну вредност јер „лечи и потврђује живот” (ARTO 1971: 20). Исту позитивну мисао налазимо у Сартровим драматуршким и философским промишљањима: у тексту „Створити митове” пише да француски комади настали четрдесетих година одражавају проблеме једне нације са циљем да се она „подиже из рушевина и ствара ново” (SARTR 1981a: 404), док текст *Егзистенцијализам је хуманизам* завршава идејом о оптимизму егзистенцијализма као „науке акције” (SARTR 1981b: 285).<sup>1012</sup> Философски оптимизам, који се огледа у драматуршком, обједињен је у примеру драмског јунака. Сартров Орест нам својим поступком показује нимало лак пут ка слободи који, иако одриче постојање бога и наде у његову

---

мање апстрактном, односно, тако што изливе осећања повезује са непоколебљивом вољом као потврдом одређеног права, морала или система вредности (SARTR 1981a: 400–401).

<sup>1012</sup> Штавише, у политички обојеној дебати из 1948. године која се повела у Берлину након што су *Муве* изведене у Хабел Театру (Habel-Theater), Сартр је изјавио да у његовој драми публика за време окупације није препознала песимизам, већ оптимизам, те да не схвата због чега се пет година касније у Немачкој то тумачење изокренуло: „У *Мувама* сам говорио Французима: не треба да се кајете, чак ни они који су на неки начин постали убице; морате преузети одговорност за своје поступке чак иако су они изазвали смрт недужних” / « J’y disais aux Français : vous n’avez pas à vous repentir, même ceux qui en un sens sont devenus des meurtriers ; vous devez assumer vos actes même s’ils ont causé la mort d’innocents » (SARTRE 1973: 232). Орест нам је, дакле, и за време рата и након њега показивао да је оптимизам у прихватању одговорности и слободном одбацивању гриже савести.

заштиту, не води ка очајању.<sup>1013</sup> А, чак и да Орестову слободу не прихватимо као апсолутну, већ јој приступамо са задршком скептика који се прибојава јунакове неизвесне будућности у друштвеној осами, сматрајући да просечан човек није способан за тако радикално поступање, те да је ипак сличнији Електри, не можемо порећи да Орестов поступак изазива дивљење.

*Муве* стога одлично илуструју како, као главна снага Сартрове егзистенцијалистичке мисли, израћају хуманистичке вредности попут поноса, достојанства и наде у људску снагу. На то нас подсећа Морис Кранстон преносећи важну реченицу из једног Сартровог есеја: „Људска слобода јесте клетва; али, та је клетва јединствени извор човековог достојанства”.<sup>1014</sup> Стога, гледајући Ореста као представника свеколиког човечанства,<sup>1015</sup> доживљавамо катарзу као неку врсту „просветљења” јер нам комад улива наду да ће, у борби са изазовима егзистенције, што може симболизовати Орестов крајњи окршај са мувама, човек ипак победити. На тај начин се когнитивна интерпретација добрим делом прелива у етичку, али не и у дидактичку јер нема по(д)уке о врлини и моралном понашању с обзиром на то да су те категорије код Сартра апсолутно личне и отворене.<sup>1016</sup> То уочава и Лиур, приметивши да је циљ позоришта према Сартру да се гледалац идентификује са ликовима у представи која је суштински морална, али не у смислу да нуди узор или даје лекције, већ поставља питања која подстичу сукобе права и сучељавају различите системе вредности (LIOURE 1998: 88).

Закључујемо да би се „прочишћење” осећања сажаљења (или, ако се држимо Артоове парадигме – суровости) и страха и у Сартровој трагедији слободе односило на

---

<sup>1013</sup> Као што аутор указује, атеизам у егзистенцијализму никако не покушава да баца човека у очај, а ако се, као код хришћана, „сваки став невјеровања назива очајем”, то „полази од изворног очаја” (SARTRE 1981b: 285).

<sup>1014</sup> “Human freedom is a curse; but that curse is the unique source of the nobility of man” (CRANSTON 1962: 36).

<sup>1015</sup> Габријел Марсел прилично ускогрудо закључује да драма *Муве* не успева да има специфичан ефекат на публику јер нема универзалну вредност која би омогућила да реципијент у њој препозна одраз сопственог искуства (MARCEL 1959: 188–189). Излишно је говорити о томе да Орестову ситуацију не чини универзалном чињеница да треба да убије сопствену мајку, већ стање избора у коме се нашао, тренутак одлуке којом ће, у луцидном прихватању одговорности и одбацивању гриже савести, створити сопствено биће и тако припасти заједници.

<sup>1016</sup> Многи философи и књижевни критичари замерали су Сартру да је својом философијом релативизовао добро и зло до те мере да су његова дела крајње штетна по морал читалаца. Најбољу одбрану Сартрове философије дао је Франсис Жансон, у књизи *Проблем морала и Сартрова мисао* (*Le Problème morale et la pensée de Sartre*, 1947), чије је објављивање и сâм Сартр свесрдно подржао написавши предговор. Између осталог, Жансон каже да „Човек који ‘скреће на лош пут’ јер је прочитао Сартра јесте човек који би лоше скренуо већ на првом углу”, сматрајући да француски философ, у опасној атмосфери моралног пропадања, понекад можда доиста увећава зло, али да то чини само како би помогао људима да га уоче и постану свесни његових последица; тиме сваки потенцијални избор између добра и зла лишава уобичајено лицемерја како би га лакше укинуо (JEANSON 1965: 268–269\*).

њихово преобликовање у уметнички доживљај до кога је дошло посредством уметничке форме, при чему представљена радња доприноси тумачењу и спознавању човековог положаја и слободе деловања. Реципијент се тако идентификује са ликом који је „у ситуацији”, те саучествује у чину доношења одлуке и сам доведен „у ситуацију” да донесе сопствену одлуку гледе интерпретације и потенцијалних вредности којима се може, а не мора, приклонити. То би значило да катарза у трагедији слободе јесте „катарза слободе”, јер учи о слободи, а истовремено и „ослобођење”, јер ту слободу практикује. Тако, друкчијих квалитета у односу на антику, али ипак сличне грађе, модерни катартични ефекат дејствује у међупростору естетичке и етичке сфере, остављајући утисак естетског задовољства, философске замишљености и друштвене одговорности.

## 9. ЗАКЉУЧАК

*„Je li tragedija mrtva? Onda, živela tragedija!”*

*(Кокто, Рено и Армида)<sup>1017</sup>*

Наше путовање од древне Хеладе до модерне Француске, односно, од мита, преко трагедије, до француске драме, овде се завршава. Настојали смо да у току пута, најпре, дефинишемо мит, како бисмо испратили његов улазак у писану књижевност и даље креативне трансформације које су довеле до стварања књижевног мита. Потом смо пратили обликовање књижевних митова кроз хеленску трагедију, да бисмо, након кратког задржавања у француском 17. веку, прешли на њихове реактуализације у француској драмској књижевности прве половине 20. века, а што је насловна тема ове докторске дисертације. Тај период, који започиње са Жидом, а завршава се са Сартром, изнедрио је велики број слободних превода и адаптација античких трагедија, те оригиналних драмских реактуализација митских сижеа (понудили смо попис од 26 драма, премда вероватно није потпун), а због којих се може одредити као „неохеленски покрет”, „неомитолошки талас” или „период ремитологизације”.

Истраживање је показало да је на реактуализацију митских сижеа у одабраном периоду, и на формалном, и на садржинском плану, директно утицао друштвено-историјски контекст два светска рата и дух савременог доба. Духовна криза проузрокована ратним страдањима пробудила је код француских аутора потребу да се врате важним питањима човекове егзистенције која су, пре њих, промислили старогрчки трагичари кроз обраду митова, надајући се да ће тамо пронаћи одговоре који ће појаснити човеков положај у несигурном и суровом свету. Тако се античка трагика, у смислу „трагичке философије” или „трагичког погледа на свет” пренела у савремени контекст и кроз њега изнова дефинисала.

Наиме, трагичност произилази из човековог сталног покушаја да изнова освоји своју слободу и тако се супротстави оном неизбежном, пише Жан-Мари Доменак (DOMENACH 1973: 289). Док се у античком свету тај човеков порив претварао у борбу са боговима и силама судбине, у модерном, ако не сасвим атеистичком свету, онда свету без бога, преноси се кроз човеков пркос да спречи неизбежно. Доменак стога закључује да су у основи античке и модерне трагичности иста проблеми кривице и зла,

---

<sup>1017</sup> « La tragédie est-elle morte ? Alors, vive la tragédie ! » (COCTEAU 1978).

при чему човек мора да увиди и прихвати сопствена ограничења (Ibid). Дакле, иако је трагичност у већини модерних драма лишена свог трансцендентног карактера, у њима је и даље присутна идеја античке фаталности која је производи. Иако она нема исту религијску основу, реч је о сличној идеји, како примећује Ален Купри, а то је да се фаталност показује као „немоћ” (« l’impuissance »). Управо је то осећање, сматра теоретичар, довело до повратка грчким митовима и посебног виђења трагедије какво дају модерни писци (COUPRIE 1998: 174).

Прецизније, модерна трагичност произилази из схватања да је човек немоћан да издигне из сопственог положаја и да понекад не може да контролише ток свог живота. Чак иако се осећа као господар сопствене судбине, чини се да она увек успева да пронађе начин да се одвије независно од његових напора да је контролише. Из тог сазнања јавља се идеја модерне трагичности која се донекле може поистоветити са идејом апсурда у оквиру које је Албер Ками развио своју философију. Сартр је, пак, теоријом о слободи избора и снази слободне воље отишао корак даље покушавајући да помогне човеку да превазиђе свој трагични положај, али остаје упитно да ли је у томе сасвим успео. Присетимо се да је његов Орест, остварујући *есенцију*, превазишао оквире сопствене егзистенције, али да је, парадоксално, у том освајању слободе и независности ипак извршио оно што је унапред било предодређено, због чега остаје упитно да ли је човек доиста апсолутно слободан. Но, анализа је показала да су егзистенцијалистички постулати присутни већ у драмама које реактуализују митске сижее у француском драмском стваралаштву прве половине 20. века, те тако дала додатни разлог да се одабрани период драмских реактуализација митских сижеа одреди као период „од Жида до Сартра”.

Анализа одабраног узорка француских драма с реактуализованим митским сижеом из прве половине 20. века показала је да се оне, у мањој или већој мери, и у жанровском, и у садржинском смислу, доиста могу сматрати женетовским „трансформацијама трагедија”. Иако је форма класичне трагедије сасвим изгубљена, у драмама одређених аутора сижејни план остао је готово непромењен (Кокто у *Антигони*, Жид, Сартр), док су други писци много слободније приступили обради митских наративних схема (Кокто у *Пакленој машини*, Жироду, Ануј). Понегде су присутне значајније промене гледе језика, тона и регистра, па неретко чак и комични елементи (Кокто, Жироду, Ануј), док свечана атмосфера и философске дубине одликују другу групу комада (Жид, Сартр). Као сценски најиновативнији аутор показао се Кокто, док је најнеспретнији у драматуршком смислу Сартр јер текст

понекад одвише оптерећује философским расправама; Жид му је за петама. На „златној средини”, између неретко плитких, булеварских вода Коктоове авангарде и често тешко сагледивих дубина Сартрове философије, налазе се драме Жиродуа и Ануја. Ипак, и поред свих промена и модернизација, крај је у свим драмама остао непромењен, *трагичан*, те у том смислу оне испуњавају формално-жанровски услов да се назову „трансформисаним трагедијама”.

Измењене социостиријске околности у којима настају француске драме, њихова слободнија форма и актуалним питањима испуњена садржина, утицале су на то да трагичка осећања која оне изазивају нису увек присутна у изворном облику који је Аристотел одредио као *сажаљење* које осећамо према „људима сличним нама”, а који (углавном) недужно страдају, и као *страх* да се нама „слично што” може догодити. Директна идентификација са ликовима понегде јесте пољуљана метатеатарским поступцима разбијања драмске илузије (Ануј, Жироду), али је, захваљујући модернизацији говора, природности тона и актуалношћу дилема са којима се антички јунаци суочавају, појачно разумевање њиховог положаја и осетније саосећање са изазовима на које наилазе.

Истовремено, док драме неких аутора остају блиске религиозним идејама античког света које су одрживе и у хришћанству (Жид, Кокто), други аутори (Жироду, Ануј, Сартр) настоје да, услед промењених религијских погледа, сасвим одбаце божански ауторитет. Но, иако је модерни човек престао да осећа страх од сила судбине, то је осећање у првој половини 20. века опстало као егзистенцијални страх пред непредвидивошћу живота. Стога су антички јунаци у трансформацијама трагедија спуштени са херојског пиједестала међу обичне људе, као носиоци модерне трагичности која почива на незахвалној позицији човека који, с једне стране, не верује у божанско спасење, а истовремено препознаје да су неки догађаји ван његове контроле. На тај начин испуњен је и садржинско-философски услов да се одабране драме одреде као „трансформисане трагедије” јер носе трагичност као посебну визију света. А са њом се, како је истраживање показало, катарза доводи у директно узрочно-последичну везу.

Наиме, катарза се, као крајњи ефекат којим трагедија, „изазивањем сажаљења и страха врши прочишћавање таквих афеката”, показала као присутна, али неминовно трансформисана. То не значи, пак, да се она суштински много разликује од свог изворног облика, већ да се, као и сама форма трагедије, прилагодила измењеним духовним и друштвено-историјским околностима. Истраживање је показало да

трансформисане трагедије утичу на реципијенте, али је уочљиво да се, након више од две хиљаде година, тај ефекат изменио, баш као што се изменила и душевност реципијената која на њега треба да реагује. Стога смо катартички ефекат у трансформацијама трагедија препознавали као „позив на (само)преиспитивање” (Жид), као „трагични нермир” (Ануј и, у мањој мери, Кокто у *Антигони*), као ефекат који произилази из осећања „страха и суровости” (Жироду) или, пак, из „ослобођења” (Сартр). Иако смо анализу сваког комада завршавали трагајући за катарзом у оквиру структуралистичких, естетицистичких, психолошко-емоционалних, когнитивних, етичких и дидактичких интерпретација, јер је то хетерогени теоријски оквир у који смо је претходно били сместили, нисмо успели да је увек у свима пронађемо. Најближи античкој идеји о катарзи јесу комади Жиродуа и Жида, док је од ње најдаљи Кокто, нарочито у *Пакленој машини*. Истраживање је тако показало да су хеленска трагедија и Аристотелова дефиниција дале поуздану базу коју су потоњи француски писци и европски теоретичари користили као темељ за изградњу сопствених књижевних и идејно-поетичких здања. Стога је нова, модерна, трансформисана катарза у основи иста, али има нову надоградњу.

Све то, дакле, додатно потврђује чињеницу да се драмске реактуализације митских сижеа, и на основу структуре и на основу садржине, могу одредити као трансформисане трагедије. Ипак, ваља нагласити да трагедија, као жанровска одредница, овде има више философско, неголи жанровско значење. То је важна карактеристика коју уочава Хелен Гарднер (Helen Gardner) када говори о трагедији као о „почасном звању”, а не само као о „опису одређене књижевне врсте” (в. GARDNER 1984, HRISTIĆ 1984). С тим у вези, Доменак с правом запажа да међуратни француски писци успевају да на основу модерне трагичности створе сопствену трагедију, али да она, за разлику од античке, не одише снагом богова, друштва и самог човека, већ да, напротив, указује на слабост људске заједнице која нема храбрости да се бори за сопствене вредности и институције. Тек ће, како закључује аутор, Ками и Сартр пробудити жељу за борбом (DOMENACH 1973: 220).

Доиста, у тексту „О будућности трагедије”, Ками потврђује ту жељу речима: „Наша се епоха поклапа с драмом цивилизације, која би могла да подстакне, данас као и некад давно, трагички израз” (КАМИ 1984: 268). Штавише, Ками те 1955. године похвално гледа на претходни, међуратни период у коме су режисери Картела и велики писци попут, између осталих, Жида и Жиродуа, али и значајни теоретичари, као што је Антонен Арто, „учинили много да трагична димензија постане средиште наших

заокупљености” (КАМІ 1984: 268). Присетимо се и тога да Сартр Ануја помиње као аутора који ствара под окриљем „позоришта ситуација” (SARTRE 1981a: 399–400; SARTRE 1973: 57–58), што директно упућује на утицај који су помињани међуратни писци остварили на егзистенцијалисте, изузев Коктоа који остаје занимљивији на плану форме неголи на плану значења. Стога би, без обзира на мане и ограничења трансформисаних трагедија, било неправедно занемарити одблеске трагичке величине и философије у Жидовом *Едипу*, Анујевој *Антигони* и, нарочито, Жиродуовој *Електри*. Поред свих недоследности гледе традиције, ове драме јесу „чувари трагичке ватре” и баштинници херојских идеала у свету очајања и бесмисла на чији ће препород, недуго затим, позвати Сартр у *Мувама*.

Дакле, истраживање је показало да трагедија, као философско одређење и „почасна титула”, није сасвим мртва, већ да у трансформисаном облику постоји у првој половини 20. века. Штавише, можда ће трагедија опстати и касније, метаморфозирајући у антидраму и друге облике савремених театарских токова, ма како се, како је приметио Јован Христић, ми прибојавали да драме наших савременика признамо за трагедије (HRISTIĆ 1984: 439). Стога, иако не постоји у формално-жанровском облику какво је имала у антици и класицизму, изгледа да је трагедија, као „велика драма”, како је одређује Христић, односно, као „један појединачни људски живот претворен у једну најопштију интелектуалну формулу, и једна најопштија интелектуална формула претворена у један опипљив, појединачни људски живот” (Ibid) опстала до данас, прихватајући драмску форму која је најразумљивија генерацији која је ствара. У савременим драмским струјањима је, чини се, она опстала и без митских сижеа који су јој од античког доба осигуравали општост и ванвременост. Но, то је тема за неко друго истраживање.

Напоследку, долазимо до закључка који је супротан мишљењу Џорџа Стајнера и критичара који су на истој или сличној тачци гледишта. Подсетимо да је Стајнер мишљења да су драмске реактуализације митова, међу којима помиње и дела Жида, Коктоа и Жиродуа, са изузетком Анујеве *Антигоне*, само „подругљиве или опаке варијације на већ готове теме, којих сама присутност даје трагички тон”, због чега сматра да поменуто драме, како не садрже трагичност, не могу изазвати катарзу. Критичар стога закључује да исход ових драма „може бити тренутачно привлачан; може утјешити или узбудити наше истрошене живце. Али, не може избјећи млакост која обузима сваку крабуљну забаву у освит дана” (STEINER 1979: 220). Такође, Лео Ејлин неосновано сматра да Жид, Кокто, Жироду, Ануј и Сартр нису задовољили



потребу 20. века за трагедијом јер су писали драме како би пренели личне погледе на живот и друштво (AYLEN 1964: 241), као да је то нешто лоше и као да то није била пракса античких трагичара. Стога критичар површно закључује да су ти комади мање значајни од античких трагедија због њиховог интелектуалног садржаја или философије писаца (Ibid, 340). Логика намеће најснажнији контрааргумент овој тврдњи једноставним питањем: зар се управо у томе не огледа њихова величина?

Све што је аналитички разматрано у овом истраживању представља контрааргумент таквим тврдњама. Премда се мора признати да елементи комичног и баналног, као и иновације на плану језика, тона и регистра, али и начин сликања јунака, чине да одабрани комади нису на свечаним висинама грчке трагедије, не може се пренебрегнути чињеница да су, управо такви, много ближи савременом човеку и да у њему изазивају одређену рекацију. Да ли ћемо је назвати новом, трансформисаном катарзом или, чак, псеудокатарзом како бисмо предупредили евентуалне примедбе жанровских пуританаца, мање је важно. Важно је да је, захваљујући француским драмама из прве половине 20. века с реактуализовани митским сижеом, у душевности рецепијената *нешто* покренуто; ваља га чувати и снажити новим читањима старих митова.

## ЛИТЕРАТУРА

### 1. Корпус

#### 1. 1. Француске драме:

ANOUILH 2003 : Anouilh, Jean. *Tu étais si gentil quand tu étais petit*. Paris : La Table Ronde, 2003.

ANOUILH 2005 : Anouilh, Jean. *Antigone*. Paris : La Table Ronde, 2005.

ANOUILH 2017 : Anouilh, Jean. *Œdipe ou le roi boiteux*. Paris : La Table Ronde, 2017.

COCTEAU 1928: Cocteau, Jean. « Œdipe-roi ». In: *Œdipe-roi, Roméo et Juliette*. Paris : La Librairie Plon, 1928.

COCTEAU 2013 : Cocteau, Jean. *Antigone*. Paris : Belin/Gallimard, 2013.

GIDE 1958 : Gide, André. *Œdipe*, drame en trois actes. Paris : L'Arche éditeur, 1958.

GIRAUDOUX 2008 : Giraudoux, Jean. *Électre*. Édition présentée, annotée et commentée par Françoise Létoublon. Paris : Larousse, 2008.

SARTRE 2000 : Sartre, Jean-Paul. *Les Mouches*. Saint-Amand : Bussière Camedan Imprimeries, 2000.

SUARÈS 1905 : Suarès, André. *La Tragédie d'Électre et Oreste*. Paris : Cahiers de la quinzaine, 1905.

YOURCENAR 2015 : Yourcenar, Marguerite. *Électre ou La Chute des masques*. In : *Théâtre II*, édition électronique du livre. Paris : Gallimard, 2015.

\*

ANUJ 2014: Anuj, Žan. „Antigona”. Preveo s francuskog Dejan Acović. U: *Mostovi, časopis za prevodnu književnost*, str. 22–57, br. 159–160, 2014.

ANUJ 2018: Anuj, Žan. *Antigona*. S francuskog preveo Gordan Maričić. Beograd: NNK Internacional, 2018.

KOKTO 2011: Kokto, Žan. *Paklena mašina*. Preveo s francuskog i beleške napisao Goradan Maričić. Beograd: NNK Internacional, 2011.

SARTR 1981: Sartr, Žan-Pol. „Muje”. U: *Drame*, kol. Izabrana dela, knjiga 5, str. 3–56. Prevela Mirjana Miočinović. Beograd: Nolit, 1981.

### 1. 2. Grčke tragedije:

ESHIL 1990: Eshil. „Žrtva na grobu”. U: Eshil, Sofoklo, Euripid. *Sabrane grčke tragedije*. Preveli Kolman Rac i Nikola Majnarić. Beograd: Dosije, 1990.

EURIPID 1990: Euripid. „Elektra”. U: Eshil, Sofoklo, Euripid. *Sabrane grčke tragedije*. Preveli Kolman Rac i Nikola Majnarić. Beograd: Dosije, 1990.

SOFOKLO 1990: Sofoklo. „Antigona”. U : Eshil, Sofoklo, Euripid. *Sabrane grčke tragedije*. Preveli Kolman Rac i Nikola Majnarić. Beograd: Dosije, 1990.

SOFOKLO 1990a: Sofoklo. „Elektra”. U: Eshil, Sofoklo, Euripid. *Sabrane grčke tragedije*. Preveli Kolman Rac i Nikola Majnarić. Beograd: Dosije, 1990.

SOFOKLO 1990b: Sofoklo. „Kralj Edip”. U: Eshil, Sofoklo, Euripid. *Sabrane grčke tragedije*. Preveli Kolman Rac i Nikola Majnarić. Beograd: Dosije, 1990.

### 1. 3. Sekundarni izvori:

CAMUS 2017 : Camus, Albert. *Conférences et discours 1936-1958*. Paris : Gallimard, 2017.

COCTEAU 1948 : Cocteau, Jean. « Notes : Antigone place de la Concorde ». In : *Théâtre I*, p. 35–36. Paris : Gallimard, 1948.

COCTEAU 1953 : Cocteau, Jean. *Journal d'un inconnu*. Paris : Grasset, 1953.

COCTEAU 1978 : Cocteau, Jean. « Renaud et Armide ». In : *Théâtre II*, p. 213–269. Paris : Gallimard, 1978.

GIRAUDOUX 1928 : Giraudoux, Jean. *Siegfried*. Paris : Bernard Grasset, 1928.

GIRAUDOUX 2020 : Giraudoux, Jean. *L'Impromptu de Paris*. Théâtre-Classique, 2020.  
[http://www.theatreclassique.fr/pages/pdf/GIRAUDOUX\\_IMPROMPTUDEPARIS.pdf](http://www.theatreclassique.fr/pages/pdf/GIRAUDOUX_IMPROMPTUDEPARIS.pdf)  
f [11/10/2022]

KAMI 2022 : Kami, Alber. *Leto*. Na osnovu prevoda Ivanke Marković Pavlović (1956). Priredio Aleksa Goljanin. Beograd: Anarhija/Blok 45, 2022.

KAMI 2008: Kami, Albert. *Mit o Siziifu*. Prevela s francuskog Vesna Injac. Beograd: Paideia, 2008.

KAMI 2021: Kami, Albert. *Pobunjeni čovek*. Sa francuskog preveo Slobodan Damnjanović. Beograd: Kontrast izdavaštvo, 2021.

SARTR 1981b: Sartr, Žan-Pol. „Egzistencijalizam je humanizam”, preveo dr Vanja Sutlić. *Filozofski spisi* (kol. Izabrana dela, knjiga 8), str. 257–286. Beograd: Nolit, 1981.

SARTR 1981c: Sartr, Žan-Pol. *Šta je književnost* (kol. Izabrana dela, knjige 9 i 10). Beograd: Nolit, 1981.

SARTR 1983: Sartr, Žan-Pol. *Biće i ništavilo* (kol. Izabrana dela, knjige 9–10). Preveo Mirko Zurovac. Beograd: Nolit, 1983.

## 2. Митологија:

ALBOUY 2012: Albouy, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Version numérique. Paris : Armand Colin, 2012.

ANDERSON 1989: Anderson, Michael. 'Dramaturgies d'Œdipe by Jacques Scherer'. Paris: PUF, Écriture, 1987. Pp. 143. 120FF. *Theatre Research International*, vol. 14, n°. 2, p. 186–189, 1989.

APOLODOR 2004: Apolodor. *Knjiga grčke mitologije*. Prevod s grčkog Igor Brajković. Zagreb: CID-Nova, 2004.

ARMSTRONG 2005: Armstrong, Karen. *Kratka istorija mita*. Prevela s engleskog Zorica Dergović-Joksimović. Beograd: Geopoetika, 2005.

ASTIER 1974: Astier, Colette. *Le Mythe d'Œdipe*. Paris: Armand Colin, 1974.

AUGER, DELATTRE 2010: Auger, Danièle et Charles Delattre (dir). *Mythe et fiction*. Nouvelle édition [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2010. <http://books.openedition.org/pupo/1794> [26/7/2019].

BILLEN 1994: Billen, Max. « Comportement mythico-poétique ». In *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. Pierre Brunel, p. 353–359. Monaco : Éditions du Rocher, 1994.

BOYER 1994: Boyer, Régis. « Existe-t-il un mythe qui ne soit pas littéraire ? ». In *Mythes et littérature*, dir. Pierre Brunel, 153–164. Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994.

BRUNEL 1994: Brunel, Pierre, dir. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : Éditions du Rocher, 1994.

BRUNEL 2002 : Brunel, Pierre (dir). *Dictionnaire des mythes féminins*. Monaco : Rocher, 2002.

BRUNEL 2016: Brunel, Pierre. *Mythocritique, Théorie et parcours*. Grenoble : UGA Éditions, 2016. <http://books.openedition.org/ugaeditions/9662> [15/11/2021].

BRUNEL 2019 : Brunel, Pierre. *Le Mythe d'Électre*. Paris : Honoré Champion, 2019.

- CAILLOIS 2015: Caillois, Roger. *Le mythe et l'homme*. Paris : Gallimard, 2015. Ce livre numérique qui repose sur l'édition papier du même ouvrage a été converti au format PDF par Z-library : z-lib.org.
- CALAME 2015: Calame, Claude. *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*. Composition et réalisation de l'édition électronique du livre : IGS-CP. Paris : Gallimard, 2015.
- CARRIÈRE, MASSONIE 1991: Carrière, Jean-Claude et Bertrand Massonie. *La Bibliothèque d'Apollodore*. Traduite, annotée et commentée. Annales littéraires de l'Université de Besançon. Paris : Belles lettres, 1991.
- CHAUVIN et al. 2005: Chauvin, Danièle, André Siganos, Philippe Walter, dir. *Questions de mythocritique*. Paris : Imago, 2005. Ce livre numérique qui repose sur l'édition papier du même ouvrage a été converti au format PDF par Z-library : z-lib.org.
- DABEZIES 1994: Dabezies, André. « Des mythes primitifs aux mythes littéraires ». In *Dictionnaire des mythes littéraires*, dir. Pierre Brunel, p. 1178–1186. Monaco : Éditions du Rocher, 1994.
- DELCOURT 1944: Delcourt, Marie. *Œdipe ou La Légende de Conquérant*. Précédé de 'Œdipe roi' selon Freud par Conrad Stein. Paris : Les Belles Lettres, 1944.
- DERCHE 1962 : Derche, Roland. *Quatre mythes poétiques (Œdipe-Narcisse-Psyché-Lorelei)*. Paris : Société d'édition d'enseignement supérieure, 1962.
- DETIENNE 2013: Detienne, Marcel. *L'Invention de la mythologie*. Paris : Gallimard, 2013. Ce livre numérique qui repose sur l'édition papier du même ouvrage a été converti initialement au format EPUB par Isako : [www.isako.com](http://www.isako.com) à partir de l'édition papier du même ouvrage.
- DOMINO 1987: Domino, Maurice. « La réécriture du texte littéraire Mythe et Réécriture », *Semen*, no. 3, dir. Thomas Aron. <https://doi.org/10.4000/semn.5383> [21/11/2021].
- DUMÉZIL 1986: Dumézil, Georges. *Mythe et épopée*. Paris : Gallimard, 1986.
- DURAND 1992: Durand, Gilbert. *Figures mythiques et Visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*. Paris : DUNOD, 1992.
- DURAND 1996: Durand, Gilbert. *Introduction à la mythologie : mythes et sociétés*. Paris : Alban Michel, 1996.
- ELIJADE 2017: Mirča, Eljade. *Apsekti mita*. S francuskog preveo Dušan Janić. Beograd: FACTUM izdavaštvo, 2017.
- ELIJADE 1986: Mirča, Eljade. *Sveto i profano*. Preveo Zoran Stojanović. Sa predgovorom Sretena Marića. Novi Sad : Književna zajednica Novog Sada, 1986.

- EVARD 1999: Evrard, Franck. *Mythes et mythologies de la Grèce*. Toulouse: Éditions Milan, 1999.
- FRAJ 1991: Fraj, Nortrop. *Mit i struktura*. Prevodilac, autor pogovora i recenzent Maja Herman Sekulić. Sarajevo: Svjetlost, 1991.
- FRAISSE 1966 : Fraisse, Simone. « Le thème d'Antigone dans la pensée française au XIXe et XXe siècle ». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, p. 250–288, juin 1966.
- FRAISSE 1974 : Fraisse, Simone. *Le Mythe d'Antigone*. Paris : Armand Colin, 1974.
- FREJDENBERG 1987: Frejdenberg, Olga Mihajlovna. *Mit i antička književnost*. Prevod Radmila Mečanin. Beograd: Prosveta, 1987.
- GAUTHIER 2009: Gauthier, Alexandre. *Les réécritures de Jocaste ou la paradoxale réhabilitation d'une « mère coupable »*. Thèse de Doctorat, écrite sous la direction de Dominique Lafon. Soutenue à l'Université d'Ottawa, Faculté des Arts, Département de français en 2009.
- GÉLY 2008: Gély, Véronique. « Le 'devenir-mythe' des œuvres de fiction ». In *Mythe et littérature*, dir. Sylvie Parizet, p. 69–99. Paris : SFLGC, 2008.
- GREVS 1995: Grevs, Robert. *Grčki mitovi*. Prevela Gordana Mitrinović-Omčikus. Beograd: Nolit, 1995.
- HAMILTON 2013: Hamilton, Idit. *Grčki put*. Prevod sa engleskog Sonja Vasiljević. Loznica: Karpos, 2013.
- HEIDMANN 2008: Heidmann, Ute. « Comment comparer les (r)écritures anciennes et modernes des mythes grecs ? ». In *Mythe et littérature*, dir. Sylvie Parizet, p. 69–99. Paris : SFLGC, 2008.
- KERÉNYI, HILLMAN 1991: Kerényi, Karl and James Hillman. *Oedipus Variations: Studies in Literature and Psychoanalysis*. Washington DC: Spring Publications, 1991.
- LANOUE 1998: Lanoue, Guy. "Foreword". Meletinsky, Elezar. *The Poetics of Myth*. Translated by Guy Lanoue and Alexandre Sadetsky. Edited by Guy Lanoue. New York : Routledge, 1998.
- LAZAREVIĆ 2001: Lazarević, Slobodan. *Preinačenje mitskog obrasca: stvaralačko prisustvo mita u savremenoj srpskoj literaturi i umetnosti*. Rača: Centar za mitološke studije Srbije, 2001.
- LEVI-STROS 1977: Levi-Stros, Klod. *Strukturalna antropologija*. Preveo Ivan Kuvačić. Zagreb: Stvarnost, 1977.

- LE QUELLEC, SERGENT 2017: Le Quellec, Jean-Loïc et Bernard Sergent. *Dictionnaire critique de mythologie*. Paris : CNRS Éditions, 2017. Ce document numérique a été réalisé par PCA.
- LOTMAN, MINC, MELETINSKI 1986: Lotman, Jurij, Zara Minc i Elezar Meletinski. „Književnost i mitovi”. *Savremenik*, ur. Srba Ignjatović, br. 9–10, septembar-oktobar 1986.
- MARIĆ 1986: Marić, Sreten. „Arhajski čovek i mit”. Predgovor u: Mirča, Elijade. *Sveto i profano*, str. 7–48. Preveo Zoran Stojanović. Novi Sad : Književna zajednica Novog Sada, 1986.
- MARX 2012: Marx, William. *Le Tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, édition électronique du livre. Paris : Les Éditions du Minuit, 2012.
- MELETINSKI 1983: Meletinski, Elezar. *Poetika mita*. Preveo Jovan Janićijević. Beograd: Nolit, 1983.
- MOREAU 1997 : Moreau, Marie-Christine. *Électre ou l'Intransigeance*. Toulouse : CRDP Midi-Pyrénées, 1997.
- MORTIER 1994: Mortier, Daniel. « Mythe littéraire et esthétique de la réception ». In *Mythes et littérature*, dir. Pierre Brunel, 143–151. Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994.
- MOURA 1994: Moura, Jean-Marc. « Imagologie littéraire et mythocritique : rencontres et divergences de deux recherches comparatistes ». *Mythes et littérature*, textes réunis par Pierre Brunel, p. 129–141. Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994.
- NARDO 1999: Nardo, Don. *The Readings on Antigone*. San Diego: Greenhaven Press Inc, 1999.
- PETROVIĆ 1995: Petrović, Sreten. *Mitologija, kultura, civilizacija*. Beograd: Čigoja štampa; Salus, 1995.
- RIGHTER 1975: Righter, William. *Myth and literature*. London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1975.
- SCHERER 1987: Scherer, Jacques. *Dramaturgies d'Œdipe*. Paris : Presses Universitaires de France, 1987.
- SCHMIDT 2005 : Schmidt, Joël. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris : Larousse, 2005.
- SELLIER 1984: Sellier, Philippe. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? ». *Littérature, La farcissure. Intertextualités au XVIIe siècle*, n°55, 1984, p. 112–126. [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1984\\_num\\_55\\_3\\_2239](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2239) [12/02/2021].

- SREJOVIĆ, CERMANOVIĆ-KUZMANOVIĆ 1979: Srejović, Dragoslav i Aleksandrina Cermanović-Kuzmanović. *Rečnik grčke i rimske mitologije*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1979.
- STEINER 1990 : Steiner, George. *Les Antigones*. Paris : Gallimard, 1990.
- STEINMEYER 2007: Steinmeyer, Elke Gisela. *Plaintive nightingale or strident swan? – The Reception of the Electra myth from 1960-2005*. Supervisor: Dr Suzanne Sharland. Submitted in fulfilment of the academic requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Classics, University of Kwazulu-Natal, Durban, October 2007.
- STRAHORSKI 2013: Stahorski, S. V. (ur.). *Enciklopedija književnih junaka*. Prevod s ruskog Andrij Lavrik. Beograd: Plavi krug/Neven, 2013.
- VERNANT, VIDAL-NAQUET 2006 : Vernant, Jean-Pierre et Pierre Vidal-Naquet. *Cedipe et ses mythes*. Bruxelles : Éditions Complexe, 2006.

### 3. Мит и трагедија:

- BENJAMIN 1984: Benjamin, Valter. „Tragedija i žalosna igra”. Preveo Sreten Marić. U: *Teorija tragedije*, ur. Zoran Stojanović, str. 166–195. Beograd: Nolit, 1984.
- BUFFIÈRE 1956 : Buffière, Félix. *Les Mythes d’Homère et la pensée grecque*. Paris : Les Belles Lettres, 1956.
- BURIAN 1997: Burian, Peter. ”Myth into *mythos*: the shaping of tragic plot”. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. P. E. Easterling, p. 178–208. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.
- BUXTON 2013: Buxton, Richard. *Myths and tragedies in their Ancient Greek contexts*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- COULET 1996: Coulet, Corinne. *Le Théâtre grec*. Paris : Nathan, 1996.
- CSAPO, SLATER 1994: Csapo, Eric and William Slater. *The Context of Ancient Drama*. Michigan: The University of Michigan Press, 1994.
- DE ROMIJI 1984: De Romiji, Žaklin. „Euripid ili tragedija strasti”. Preveo Zoran Stojanović. *Teorija tragedije*, ur. Zoran Stojanović, str. 510–537. Beograd: Nolit, 1984.
- DE ROMILLY 2018a: De Romilly, Jacqueline. *L’Évolution du pathétique d’Eschyle à Euripide*. Paris: Les Belles lettres, 2018.
- DE ROMILLY 2018: De Romilly, Jacqueline. *Réflexions sur la tragédie grecque*. Paris : Éditions de Fallois, 2018. Ce livre numérique qui repose sur l’édition papier du même ouvrage a été converti au format PDF par Z-library : z-lib.org.



- ĐURIĆ 1951: Đurić, Miloš. *Istorija helenske književnosti u vremenu političke samostalnosti*. Beograd: Naučna knjiga, 1951.
- ĐURIĆ 1983: Đurić, Miloš. „Fridrih Niče i helenska kultura”. Predgovor u: Niče, Fridrih. *Rođenje tragedije*, str. 7–23. Prevod Vera Stojić. Beograd: BIGZ, 1983.
- HEGEL 1984: Hegel, Georg V. F. „O tragediji”. Prveo dr Nikola M. Popović. *Teorija tragedije*, ur. Zoran Stojanović, str. 38–58. Beograd: Nolit, 1984.
- HJUM 1991: Hjum, Dejvid. „O tragediji”. *O merilu ukusa*. Izbor, prevod i predgovor Leon Kojen. Sremski Karlovci–Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića–Dobra vest, 1991.
- JOUAN, MOTTE 1990 : *Mythe et politique*. Actes du colloque de Liège, 14–16 septembre 1989, organisé par le Centre de recherches myhologiques de l’Université de Paris X et le Centre d’Histoire des religions de l’Université de Liège. Études rassemblées par François Jouan et André Motte. Paris : Les Belles Lettres, 1990.
- KAUFMAN 1989: Kaufman, Valter. *Tragedija i filosofija*. Prevod Jelena Stakić. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1989.
- LESKI 1995: Leski, Albin. *Grčka tragedija*. Preveo s nemačkog Tomislav Bekić. Novi Sad: Svetovi, 1995.
- MARIĆ 2008: Marić, Sreten. *O tragediji*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- NIČE 1983: Niče, Fridrih. *Rođenje tragedije*. Prevod Vera Stojić. Beograd: BIGZ, 1983.
- NUSSBAUM 1986: Naussbaum, Martha. *Fragility of goodness: luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, updated edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- RAFAEL 1984: Rafael, Dejvid Dečis. „Zašto uživamo u tragediji?”. Prevela Radmila Šević. *Teorija tragedije*, ur. Zoran Stojanović, str. 341–357. Beograd: Nolit, 1984.
- RIKER 1984: Riker, Pol. „Zli bog i ‘tragična’ vizija egzistencije”. Preveo Zoran Stojanović. *Teorija tragedije*, ur. Zoran Stojanović, str. 324–340. Beograd: Nolit, 1984.
- SAVIĆ-REBAC 1955: Savić-Rebac, Anica. *Antička estetika i nauka o književnosti*. Beograd: Kultura, 1955.
- SAVIĆ-REBAC 1966: Savić-Rebac, Anica. *Helenski vidici: eseji*. Izbor i predgovor Predrag Vukadinović. Beograd: Srpska književna zadruga, 1966.
- SLEZAK 2012: Slezak, Tomas Aleksander. *Šta Evropa duguje Grcima (osnovama naše kulture u grčkoj antici)*. Prevod s nemačkog Irina Deretić. Beograd: Službeni glasnik, 2012.

- SNEL 2014: Snel, Bruno. *Otkrivanje duha u grčkoj filozofiji i književnosti*. Prevod s engleskog Sonja Vasiljević. Loznica: Karpos, 2014.
- STOJANOVIĆ 1984: Stojanović, Zoran. „Pitanje tragedije”. *Teorija tragedije*, ur. Zoran Stojanović, str. 9–27. Beograd: Nolit, 1984.
- SWIFT 2016: Swift, Laura. *Greek tragedy: themes and contexts*. London: Bloomsbury Academic, 2016.
- ŠELING 1984: Šeling, Fridrih. „O tragediji”. Prevela Drinka Gojković. *Teorija tragedije*, ur. Zoran Stojanović, str. 27–37. Beograd: Nolit, 1984.
- ŠILER 1967: Šiler, Fridrih fon. „O patetičnom”. *O lepom*. Preveo Strahinja Kostić. Predgovor Miljan Mojašević. Beograd: Kultura, 1967.
- ŠLEGEL 1984: Šlegel, August Vilhelm. „Suština grčke tragedije”. Prevela Milena Mrazović. *Teorija tragedije*, ur. Zoran Stojanović, str. 75–84. Beograd: Nolit, 1984.
- ŠOPENHAUER 1984: Šopenhauer, Artur. „Tragedija kao najviši oblik pesništva”. Preveo Milanko Bekvalac. *Teorija tragedije*, ur. Zoran Stojanović, str. 85–92. Beograd: Nolit, 1984.
- ŠPENGLER 1984: Špengler, Oswald. „Antička tragedija stava i faustovska tragedija karaktera”. Preveo Vladimir Vujić. *Teorija tragedije*, ur. Zoran Stojanović, str. 158–165. Beograd: Nolit, 1984.
- TOPALLOVIĆ, BRKIĆ 1990: „Uvod u čitanje grčkih tragedija”. U: Eshil, Sofoklo, Euripid. *Sabrane grčke tragedije*. Preveli Kolman Rac i Nikola Majnarić. Beograd: Dosije, 1990.
- VEBER 1987: Veber, Alfred. *Tragično i istorija*. Prevela Olga Kostrešević. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada i Dnevnik, 1987.
- VERNAN, VIDAL-NAKE 1993: Vernan, Žan-Pjer i Vidal-Nake, Pjer. *Mit i tragedija u antičkoj Grčkoj I*. Prevod Živojin Živojinović. Novi Sad-Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993.
- VERNAN, VIDAL-NAKE 1995: Vernan, Žan-Pjer i Vidal-Nake, Pjer. *Mit i tragedija u antičkoj Grčkoj II*. Preveo s francuskog Jovan Popov. Novi Sad-Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1995.
- VICKERS 1973: Vickers, Brian. *Towards Greek tragedy : drama, myth, society*. London: Longman, 1973.

#### 4. О катарзи:

- ARISTOTEL 1869: *Aristotelova Poetika*. Sa grčkoga na hrvatski preveo i protumačio Armin Pavić. Zagreb: Štamparna Dragutina Albrehta, 1869.
- ARISTOTEL 1966: Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. S originala preveo i objašnjenja u registru imena dodao Miloš N. Đurić. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, 1966.
- BATTIN 1975: Battin, Pabst. "Aristotle's Definition of Tragedy in the Poetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No. 3, p. 293-302. Spring, 1975.
- BELFIORE 1992: Belfiore, Elizabeth. *Tragic pleasures: Aristotle on plot and emotion*. Princeto, New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- BESTAKOS 2019: Bestakos, Vassilios. "Imitation and learning". *Dia-noesis: a journal of philosophy*, no. 7, p. 7–28, 2019.
- BREDLI 1984: Bredli, Andrej S. „Hegelova teorija tragedije”. Preveo Miodrag Radović. *Teorija tragedije*, ur. Zoran Stojanović, str. 58–74. Beograd: Nolit, 1984.
- BRUNIJUS 1979: Brunijus, Tedi. „Katarza”. Sa engleskog prevela Nađa Đurđević. *Književna kritika*, godina X, br. 5, str. 15–25, septembar–oktobar 1979.
- BRUNIUS 1973: Brunius, Teddy. *Dictionary of the History of ideas*, volume 1. New York: Charles Scribner's sons, 1973.
- BOJIĆ 2017: Bojić, Zoja. „Filosofski pojmovi u delima antičkih istoričara umetnosti i pitanje katarze”. *Zbornik Matice srpske za klasične studije*, br. 19, str. 131–146, Novi Sad, 2017.
- CARTLEDGE 1997: Cartledge, Paul. ““Deep plays”: theatre as process in Greek civic life”. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. P. E. Easterling, p. 3–35. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- COOPER 1995: Cooper, David (ed). *A Companion to Aesthetics*. Oxford: Blackwell, LTD: 1995.
- DE ROMILLY 2011: De Romilly, Jacqueline. *La Crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*. Paris: Les Belles lettres, 2011.
- DESTRÉE 2003 : Destrée, Pierre. « Éducation morale et catharsis tragique ». *Les Études philosophiques*, n° 67, p. 518–540, PUF 2003/4. <https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2003-4-page-518.htm> [8. 6. 2022].

- DUKAT 1979: Dukat, Zdeslav. „Objašnjenja”, uz prevod Aristotelovog spisa O pjesničkom umijeću. U: *Povijest književnih teorija (od antike do kraja devetnaestog stoljeća)*, izbor tekstova i povijesni uvod Miroslav Beker, str. 41–60. Zagreb: SNL, 1979.
- ĐURIĆ 1933: Đurić, Miloš. *Još jedan nov pokušaj objašnjenja Aristotelova shvatanja katarse* (Preštampano iz Glasnika Jugoslovenskog profesorskog društva, god. 1932/33). Beograd: B.I., 1933.
- EASTERLING 1996: Easterling, Patricia Elizabeth. “Weeping, witnessing, and the tragic audience: response to Segal”. *Tragedy and the tragic: Greek theater and beyond*, ed. M. S. Silk, p. 173–182. New York: Oxford University Press, 1996.
- ELSE 1957: Else, Gerard. *Aristotel's Poetics: The Argument*. Cambridge: Harvard University Press, 1957.
- GOLDEN 1976: Golden, Leon. “Aristotle and the audience for tragedy”. *Mnemosyne, a journal of classical studies*, Vol. 29, Fasc. 4, p. 351-359, 1976.
- GOLDHILL 1990: Goldhill, Simon. “The Great Dionysia and civic ideology”. In *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*, p. 97-130. Edited by Winkler, John and Froma Zeitlin. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- GOLDHILL 1997: Goldhill, Simon. “The audience of Athenian tragedy”. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. P. E. Easterling, p. 54–68. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- GRLIĆ 1974: Grlić, Zdenko. *Estetika: Povijest filozofskih problema*. Zagreb: Naprijed, 1974.
- GETE 1959: Gete, Johan Wolfgang fon. „Pabirci uz Aristotelovu Poetiku”. *Spisi o književnosti i umetnosti*, str. 27–30. Izbor, prevod, predgovor i komentar Miloš Dorđević. Beograd: Kultura, 1959.
- GOLDEN 1992: Golden, Leon. *Aristotle on tragic and comic mimesis*. Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1992.
- GOLDEN 1962: Golden, Leon. “Catharsis”. *TAPA* 93, p. 51–60, 1962.
- GOODMAN 1968: Goodman, Nelson. *Languages of art*. Indianapolis: Bobbs-Merrill: 1968.
- HALLIWELL 1992: Halliwell, Stephen. “Pleasure, understanding and emotion in Aristotle's *Poetics*”. *Essays on Aristotle's 'Poetics'*. Ed. Amélie Oksenberg Rorty, p. 241–260. Princeton, New Jersey: Princeton University press, 1992.
- HALLIWELL 2003: Halliwell, Stephen. « La psychologie morale de la catharsis ». *Les Études philosophiques*, n° 67, p. 499–517, 2003/4.
- HALLIWELL 2009: *Aristotle's Poetics*. London: Duckworth, 2009.

- HEATH 2013: Heath, Malcolm. "Aristotle 'On poets': a critical evaluation of Richard Janko's edition of the fragments". *Studia Humaniora Tartuensia*, vol. 14.A.1. University of Tartu Press, 2013.
- HOGAN 1996: Hogan, Patrick Colm. "Toward a Cognitive Science of Poetics: Ānandavardhana, Abhinavagupta, and the Theory of Literature". *Comparative Poetics: Non-Western Traditions of Literary Theory*, Vol. 23, No. 1, p. 164–178, February 1996.
- HOUSE 1956: House, Humphrey. *Aristotel's 'Poetics'*. London : Rupert Har-Davis LTD, 1956.
- JANKO 1992: Janko, Richard. „From Catharsis to Aristotle's mean". *Essays on Aristotle's 'Poetics'*. Ed. Amélie Oksenberg Rorty, p. 341–358. Princeton, New Jersey: Princeton University press, 1992.
- JANKO 2011: Janko, Richard. *Philodemus. 'On Poems' Books Three and Four. With the fragments of Aristotle 'On Poets'*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- JASPERS 1984: Jaspers, Karl. „Tragično znanje". Preveo Sreten Marić. *Teorija tragedije*, ur. Zoran Stojanović, str. 232–248. Beograd: Nolit, 1984.
- JOOS 1979: Joos, Jean-Ernest. « La Catharsis et le moment historique de la tragédie grecque ». *Tragique et tragédie*, vol. 15, n. 3-4, octobre 1979.
- LEAR 1992: Lear, Jonathan. „Katharsis". *Essays on Aristotle's 'Poetics'*. Ed. Amélie Oksenberg Rorty, p. 315–340. Princeton, New Jersey: Princeton University press, 1992.
- LUCAS 1968: Lucas, Donald William. "Introduction, commentary and appendixes". In Aristotle, *Poetics*. Oxford: Oxford University Press, 1968.
- MAN 1984: Man, Oto. „Tragično kao sadržaj poetske umetnosti i iskustva". Prevela Drinka Gojković. *Teorija tragedije*, ur. Zoran Stojanović, str. 290–323. Beograd: Nolit, 1984.
- MARX 2011 : Marx, William. « La véritable catharsis aristotélicienne : pour une lecture philologique et physiologique de la *Poétique* », *Poétique*, n° 166, p. 131–154, avril 2011.
- MARX 2015: Marx, William. « Catharsis ». In : *Arts et Émotions*. Mathilde Bernard, Alexandre Gefen et Carole Talon-Hugon (dir), p. 63–69. Paris : Armand Colin, 2015,
- MARX 2019 : Marx, William. « Catharsis et Plaisir tragique selon Aristote ». *REAM*, 17, p. 163–180, 2019.
- NAUGRETTE 2008: Naugrette, Catherine. « De la catharsis au cathartique : le devenir d'une notion esthétique ». *Tangence*, Numéro 88, automne 2008, p. 77–89.

- NUSSBAUM 1992: Nussbaum, Martha. "Tragedy and self-sufficiency: Plato and Aristotle on fear and pity". *Oxford studies in ancient philosophy*, Vol. X, 1992, p. 107–159.
- OKSENBERG RORTY 1992: Oksenberg Rorty, Amélie. "The Psychology of Aristotelian tragedy". *Essays on Aristotle's 'Poetics'*. Ed. Amélie Oksenberg Rorty, p. 1–22. Princeton, New Jersey: Princeton University press, 1992.
- PETROVIĆ 1972: Petrović, Sreten. „Uz problem katarse u Aristotelovoj *Poetici*”. *Književna kritika*, god. III, br. 2, str.83 –103, mart–april 1972.
- PETROVIĆ 1996: Petrović, Sreten. *Estetika*. Beograd: Čigola štampa, 1996.
- PETROVIĆ 2003: Petrović, Sreten. „Intelektualističko-saznajna interpretacija pojma katarse”. *Filosofski godišnjak*, I, str. 5–60, Banja Luka, 2003.
- PETROVIĆ 2013: Petrović, Sreten. „Estetika, psihologija i psihoanaliza”: *Agraga*, časopis za filozofiju psihoanalize, godina I, 2/2013, str. 25–39, Novi Sad, 2013.
- PETRUŠEVSKI 1979: Petruševski, Mihail. „Aristotelova *Poetika* i tzv. tragična katarza”. *Književna kritika*, godina X, br. 5, septembar–oktobar 1979.
- RACINE 1950: Racine, Jean. « Préface de *Bérénice* ». *Œuvres complètes*, tome I, p. 465–468. Paris : Gallimard, 1950.
- SEGAL 1996: Segal, Charles. "Catharsis, audience, and closure in Greek tragedy". *Tragedy and the tragic: Greek theatre and beyond*, ed. M. S. Silk, p. 149–172. New York: Oxford University Press, 1996.
- SCOTT 2003: Scott, Gregory. Purging the 'Poetics'. *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, ed. David Sedley, vol. XXV, p. 233–264, winter 2003.
- ŠUMAN 2018: Šuman, Závaš. « Catharsis : tentative cornélienne de légitimer la fiction au XVIIe siècle en France ». *Acta Universitatis Carolinae Philologica*, n. 3, 2018, p. 57–67. Prague: Charles University, 2018.
- VELOSO 2007: Veloso, Claudio William. Aristotle's 'Poetics' without katharsis, fear, or pity. *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, ed. David Sedley, vol. XXXIII, p. 255–284, winter 2007.
- VELOSO 2005: Veloso, Claudio William. « Critique du paradigme interprétatif 'éthico-politique' de la 'Poétique' d'Aristote ». *Kentron* (en ligne), 2005, mis en ligne le 03 avril 2018. <http://journals.openedition.org/kentron/1798> [10/4/2022]
- VIGOTSKI 1975: Vigotski, Lav. „Umetnost kao katarza”. *Psihologija umetnosti*. Preveo jovan Janićijević. Beograd: Nolit, 1975.
- ZAGDOUN 2011 : Zagdoun, Marie-Anne. *L'Éthétique d'Aristote*. Paris : CNRS Éditions, 2011.

- ŽUNIĆ 1979: Žunić, Dragan. „Sofoklov *Car Ojdip* i tragička katarsa”. *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Nišu*, knjiga VI, str. 41–60. Niš: Filozofski fakultet, 1979.
- WARTELLE 1985: Wartelle, André. *Léxique de la 'Poétique' d'Aristote*. Paris : Les Belles lettres, 1985.

## 5. Историја књижевности и теорија драме:

- ABEL 1963: Abel, Lionel. *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963.
- ANISIMOV, MOKULJSKI, SMIRNOV 1951: Anisimov, Ivan Ivanovič, Stefan Stefanovič Mokuljski, Anatolij Aleksandrovič Smirnov. *Istorija francuske književnosti: od najstarijih vremena do revolucije 1789*. Preveo dr Milan Kašanin. Beograd: Naučna knjiga, 1951.
- APOSTOLIDÈS 1985: Apostolidès, Jean-Marie. *Le Prince sacrifié : théâtre et politique au temps de Louis XIV*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.
- ARTO 1971: Arto, Antonen. *Pozorište i njegov dvojniki*. Prevod Mirjana Miočinović Beograd: Prosveta, 1971.
- BOALO 1971: Boalo, Nikola. *Pesnička umetnost*. Prevod Slobodan Vitanović. U: Vitanović, Slobodan. *Poetika Nikole Boaloe i francuski klasicizam*. Beograd: Srpska književna zadruka, 1971.
- BOILEAU 1881 : Boielau, Nicolas. *L'Art poétique*. Publié avec des notes de É. Geruzez. Paris : Librairie Hachette, 1881.
- BONY 2001 : Bony, Jacques. *Lire le romantisme*. Collection « Lire » dirigée par Daniel Bergez. Paris : Nathan/HER, 2001.
- BREHT 1966 : Breht, Bertold. *Dijalektika u teatru*. Izbor i prevod Darko Suvin. Beograd: Nolit, 1966.
- COUPRIE 1998 : Couprie, Alain. *Lire la tragédie*. Paris : Dunod, 1998.
- DÉCOTE, SABBAH et al. 1991 : Décote, Georges et Hélène Sabbah, Bernard Alluin, Yves Baudelle, Jacques Deguy, Paul Renard, Dominique Viart. *Itinéraires littéraires, tome I, XXe siècle, 1900-1950*. Paris : Hatier, 1991.
- DIVINJO 1978: Divinjo, Žan. *Sociologija pozorišta: kolektivne senke*. Preveli Branko i Jelena Jelić. Beograd: BIGZ, 1978.
- DOMENACH 1973: Domenach, Jean-Marie. *Le Retour du tragique*. Paris : Seuil, 1973.

- DŽAKULA 1976: Džakula, Branko (ur). *Francuska književnost I (od srednjeg veka do 1683)*. Sarajevo-Beograd: Svjetlost-Nolit, 1976.
- DŽAKULA 1978: Džakula, Branko. *Francuska književnost II (1683-1802)*. Sarajevo-Beograd: Svjetlost-Nolit, 1978.
- DŽAKULA 1981: Džakula, Branko (ur). *Francuska književnost III/1 (1857-1933)*. Sarajevo-Beograd: Svjetlost-Nolit, 1981.
- DŽAKULA 1982: Džakula, Branko (ur). *Francuska književnost III/2 (1933-1970)*. Sarajevo-Beograd: Svjetlost-Nolit, 1982.
- FERGASON 1970: Fergason, Frensis. *Sušтина pozorišta*. Prevod i pogovor Marta Frajnd. Beograd: Nolit, 1970.
- FORESTIER 2016: Forestier, Georges. *La Tragédie française. Règles classiques, passions tragiques*. Paris : Armand Colin, 2016.
- FRAJ 2007: Fraj, Nortrop. *Anatomija kritike: četiri eseja*. Prevod Gorana Raičević. Novi Sad-Beograd: Orpheus-Nolit, 2007.
- GARDNER 1984: Gardner, Helen. „Pojam tragičnog danas”. Preveo Miodrag Radović. U: *Teorija tragedije*, ur. Zoran Stojanović, str. 386–408. Beograd: Nolit, 1984.
- GIDE 1963a: Gide, André. « L'Évolution du théâtre ». *Prétextes : suivi de Nouveaux prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, p. 145–154. Paris : Mercure de France, 1963.
- GIDE 1963b: Gide, André. « De l'importance du public ». *Prétextes : suivi de Nouveaux prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, p. 155–162. Paris : Mercure de France, 1963.
- GIRAUDOUX 1941 : Giraudoux, Jean. *Littérature*. Paris : Bernard Grasset, 1941.
- GOUHIER 1997 : Gouhier, Henri. *Le Théâtre et l'existence*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1997.
- HRISTIĆ 1984: Hristić, Jovan. „Problem tragedije”. U: *Teorija tragedije*, ur. Zoran Stojanović, str. 431–446. Beograd: Nolit, 1984.
- HRISTIĆ 1986: Hristić, Jovan. *Studije o dramati*. Beograd: Narodna knjiga, 1986.
- JOVANOVIĆ 1968: Jovanović, Slobodan. *Francuska i engleska idejna drama (1850–1914): postanak i razvoj*. Beograd: [S. A. Jovanović], 1968.
- KAMI 1984: Kami, Alber. „O budućnosti tragedije”. Prevela Mirjana Miočinović. U: *Teorija tragedije*, ur. Zoran Stojanović, str. 265–272. Beograd: Nolit, 1984.
- LAGARDE & MICHARD: Lagarde, André et Laurent Michard. *Collection littéraire Lagarde&Michard : XXe siècle*. Paris-Montréal : Bordas, 1970.



- LANSON 1963 : Lanson, Gustav. *Histoire de la littérature française*. Paris : Hachette, 1963.
- LIOURE 1968: Lioure, Michel. *Le Drame*. Paris : Armand Colin, 1968.
- LUKAČ 1978: Lukač, Đerđ. *Istorija razvoja moderne drame*. Preveo s mađarskog Sava Babić. Beograd: Nolit, 1978.
- MEYER 2007: Meyer, Michel. *Le comique et le tragique : penser le théâtre et son histoire*. Paris : PUF, 2007.
- MIOČINOVIĆ 1971: Miočinović, Mirjana. „Artoova vizija pozorišta”, str. 7–22. Predgovor u: Antonen Arto, *Pozorište i njegov dvojniki*. Beograd: Prosveta, 1971.
- NATHAN 1954: Nathan, Jacques. *Histoire de la littérature française contemporaine*. Paris: Fernand Nathan, 1954.
- NOVAK 2013: Novak, Sonja. *Dramske teorije o nestanku tragedije u 20. stoljeću*. Doktorski rad. Mentor prof. dr. Sc. Vlado Obad. Sveučilište Josipa Juraja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet, 2013. Repozitorij: FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:390427> [2.5.2021].
- PASQUIER 1995: Pasquier, Pierre. *La mimèsis dans l'esthétique théâtrale du XVIIe siècle*. Paris: Klincksieck, 1995.
- PAVICE 2004: Pavice, Patrice. *Pojmovnik teatra*. Prijevod Jelena Rajak. Zagreb: AntiBarbarus, 2004.
- PETROVA 2000 : Petrova, Snežana. *Les premières tragédies classiques françaises entre 1634 et 1640 et leurs sources*, 2000. Thèse de doctorat. Sous la direction de Georges Forestier. Soutenue en 2000 à Paris 4.
- PHILLIPS 1980: Phillips, Henry. *The Theatre and its Critics in Seventeenth-Century France*. New York : Oxford University Press, 1980.
- SARAZAK 2015: Sarazak, Žan-Pjer. *Poetika moderne drame*. Prevela sa francuskog Mirjana Miočinović. Beograd: Clio, 2015.
- SARRAZAC 2007: Sarrazac, Jean-Pierre. « La Reprise : Réponse au postdramatique ». *Études théâtrales*, N° 38-39, p.7–18, 2007/1-2.
- SONDI 1995: Sondi, Peter. *Teorija moderne drame*. Prevela s nemačkog Drinka Gojković. Beograd: Lapis, 1995.
- STENDHAL 2005: Stendhal. *Racine et Shakespeare*. Paris : Éditions Kimé, 2005.
- STEINER 1979: Steiner, Georges. *Smrt tragedije*. Prijevod Giga Gračan. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, 1979.

- SUVIN 1966: Suvin, Darko. „Praksa i teorija Brehta“. Predgovor u: Bertold Breht, *Dijalektika u teatru*, str. 9–37. Izbor i prevod Darko Suvin. Beograd: Nolit, 1966.
- TIBODE 1961: Tibode, Alber. *Istorija francuske književnosti od 1789 do naših dana*. Preveo, predgovor i komentar napisao Midhat Šamić. Sarajevo: Izdavačko preduzeće Veselin Masleša, 1961.
- TODOROVIĆ LAKAVA 2013: Todorović Lakava, Dušica. *Pirandello in fabula: pisac i lica*. Beograd: Filološki fakultet, 2013.
- VITANOVIĆ 2006: Vitanović, Slobodan. *Epohe i pravci u francuskoj književnosti: istorija kritičkih pojmova; deo 1, od početaka do prosvetćenosti*. Beograd: Čigoja štampa, 2006.
- VUČELJ 2012: Vučelj, Nermin. „Didaktički teatar epohe francuskog prosvetiteljstva“. *Filološki pregled*, br. 34. Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 2012.

#### **6. Француско позориште 20. века и митови:**

- AUTRAND 2001 : Autrand, Michel. « Le théâtre du XXe siècle et l'Antiquité ». *Tradition classique et modernité*, 193–204. Actes du 12ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 19 & 20 octobre 2001. [https://www.persee.fr/doc/keryl\\_1275-6229\\_2002\\_act\\_13\\_1\\_1058](https://www.persee.fr/doc/keryl_1275-6229_2002_act_13_1_1058) [12.8.2019].
- AYLEN 1964: Aylen, Leo. *Greek tragedy and the modern world*. London: Methuen & co LTD, 1964.
- BISHOP 1960 : Bishop, Thomas. *Pirandello and the French theatre*. New York: New York University Press, 1960.
- BLANCHARD 1986: Blanchard, Marc Eli. “The Reverse View: Greece and Greek Myths in Modern French Theater”. *Modern Drama*, Vol. 29, N<sup>o</sup>. 1, p. 41–48, spring 1986.
- BOOTHROYD 2009: Boothroyd, Edward. *The Parisian stage during the occupation, 1940-1944: a theater of resistance?* PhD thesis, supervisor Dr Kate Ince. Submitted to The University of Birmingham, August 2009. <https://theses.bham.ac.uk/345/1/boothroyd09PhD.pdf> [31.1.2022].
- BRÉE, KROFF 1969: Brée, Germaine and Alexander Kroff. *The Twentieth century drama*. Toronto: The Macmillan Company, 1969.
- BRISSON 1943 : Brisson, Pierre. *Le théâtre des Années folles*. Genève : Éditions du Milieu du monde, 1943.

- BRODIN 1943 : Brodin, Pierre. *Les Écrivains français de l'entre deux guerres*. Montréal : Valiquette, 1943.
- BROYER 1999: Broyer, Jean. *Le mythe antique dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Ellipses, 1999.
- BUSH, WELCHER 1969: Bush, George and Jeanne Welcher. "A Check List of Modern Plays Based on Classical Mythic Themes". *Bulletin of the New York Public Library*, No. 73, p. 525–530, 1969.
- COCTEAU 2016: Cocteau, Jean. « La Grèce au théâtre ». In : *L'Herne: Cocteau*. Cahier dirigé par Serge Linarès. Version numérique, p. 459–460\*. Paris : Éditions de L'Herne, 2016.
- EVARD 1995: Evrard, Franck. *Le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Ellipses, 1995.
- GUÉRIN 2005: Guérin, Jeanyves. *Dictionnaire des pièces françaises du vingtième siècle*. Paris : Honoré Champion, 2005.
- GUÉRIN 2016: Guérin, Jeanyves. *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*. Paris : Honoré Champion, 2016.
- GUICHARNAUD 1961: Guicharnaud, Jacques. *Modern French theater from Giraudoux to Beckett*. London: Yale University Press, 1961.
- DAGO 2013: Dago, Jean-Michel Djiriga. *La lecture idéologique de Sophocle. Histoire d'un mythe contemporain : le théâtre démocratique*. Thèse de doctorat, écrite sous la direction de Florence Dupont. Soutenue à L'Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, le 12-01-2013.
- DAUDE 1998 : Daude, Cécile. « *Qui n'a pas son minotaure ? Divertissement sacré de Marguerite Yourcenar : des 'borborygmes' de Thésée aux Mémoires d'Hadrien* ». *L'Intertextualité*, Marie Miguet-Ollagnier et Nathalie Limat-Letellier (dir), p. 363–415. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté, 1998. <https://books.openedition.org/pufc/4607> [17/12/2022]
- DAUPHINÉ 2012: Dauphiné, James. « *Œdipe ou le crépuscule des dieux* d'Henri Ghéon à la lumière du Dieu (in)connu de saint Paul ». *Babel*, mis en ligne le 1 décembre 2012. <http://journals.openedition.org/babel/2052>, [4/12/2022].
- DICKINSON 1969 : Dickinson, Hugh. *Myths on the modern stage*. Champaign, Illinois: University of Illinois Press, 1969.
- DUPONT 2004 : Dupont, Florence. « Préface. La tragédie grecque : une invention moderne ». In: Vasseur-Legangneux, Patricia. *Les tragédies grecques sur la scène moderne* :

- une utopie théâtrale*, p. 9–15. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2004. <https://books.openedition.org/septentrion/53296> [17/12/2022]
- ESSLIN 1973: Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York, The Overlook Press, 1973.
- FOWLIE 1960 : Fowlie, Wallace. *Dionysus in Paris: guide to contemporary French theater*. New York: Meridian Books, 1960.
- HARRIS SMITH 1986: Harris Smith, Susan. "Twentieth-Century Plays Using Classical Mythic Themes: A Checklist". *Modern Drama*, vol. 29, No. 1, p. 110–134, Spring 1986.
- HEURGON 1960 : Heurgon, Jacques et al. « Les mythes antiques dans la littérature contemporaine ». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, p. 169–182, juin 1960.
- HIGHET 1949 : Highet, Gilbert. *The Classical tradition: Greek and Roman influence on Western literature*. New York : Oxford University Press, 1949.
- JACQUART 1974: Jacquart, Emmanuel. *Le théâtre de dérision*. Beckett, Ionesco, Adamov. Paris, Gallimard, 1974.
- JOUAN 1952 : JOUAN, François. « Le retour au mythe grec dans le théâtre français contemporain ». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°2, p. 62–79, juin 1952. <[www.persee.fr/doc/bude\\_0004-5527\\_1952\\_num\\_1\\_2\\_6825](http://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1952_num_1_2_6825)> [3/8/2019].
- KNAPP 1985: Knapp, Bettina. *French Theater (1918–1939)*. Hampshire: Macmillan publisher LTD, 1985.
- LILOURE 1998: Lioure, Michel. *Lire le théâtre moderne. De Claudel à Ionesco*. Paris : Dunod, 1998.
- MALACHY 1999: Malachy, Thérèse. « Le mythe grec en France avant et pendant l'Occupation (Giraudoux, Sartre, Anouilh) ». *La Revue d'Histoire du théâtre*, n° 201, p. 53–60, 1999.
- MALACHY 2006 : Malachy, Thérèse. « Le Mythe en devenir : L'Électre de Marguerite Yourcenar ». *Textuelles Littérature*, p. 143–151. PUP 2006.
- MARCEL 1959 : Marcel, Gabriel. *L'Heure théâtrale : de Giraudoux à Jean-Paul Sartre*. Paris : Plon, 1959.
- MATIĆ 1996: Matic, Ljiljana. "Antički mit kao izvor i inspiracija u francuskoj književnosti". U: *Mit*, zbornik radova, ur. Bogoljub Šijaković, str. 531–544. Novi Sad: Filozofski fakultet, 1996.

- MATIĆ 2008: Matić, Ljiljana. „Antički mit, poreklo, vidovi i savremeni oblici u francuskoj književnosti”. U: Zbornik radova *Evropske ideje*, antička civilizacija i srpska kultura, Društvo za antičke studije Srbije, str. 212–232. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- MEIFFRET 2018: Meiffret, Laurence. “Génica Athanasiou. A Romanian Actress in the Parisian Avant-Garde during the Interwar Period”. *Romanian Theatre Seen from Outside the Borders: Artistic and Critical Perspectives. Celebrating the Centenary of Modern Romania (1918-2018)*, Vol. 63 No. 2, 2018.
- MIGNON 1986 : Mignon, Paul-Louis. *Le Théâtre au XXe siècle*, édition augmentée et actualisée. Paris : Gallimard, 1986.
- MIOČINOVIĆ 1975: Miočinović, Mirjana. Predgovor u *Rađanje moderne književnosti – DRAMA*, str. 7–29. Beograd: Nolit, 1975.
- MORALY 2014: Moraly, Yehuda. « Claudel met en scène *L'Orestie* ». *Classicisme et modernité dans le théâtre des XXe et XXIe siècles*, Florence Bernard, Bertrand Michel et Laplace Claverie Hélène (dir.), p. 193–205. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2014. <https://books.openedition.org/pup/24867> [04/01/2023]
- ODAGIRI 1998 : Odagiri, Mitsutaka. *Le Mythe d'Œdipe dans le théâtre français du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*. Thèse de Doctorat, écrite sous la direction de Pierre Brunel. Soutenue à l'Université Sorbonne–Paris 4 en 1998.
- PALOUKA 2005 : Palouka, Apasia. *The Treatment of Myth in Modern Drama (1923-1950): Towards a Typology of Methods*. PhD thesis, dir. Robert Gordon. London University, Goldsmiths College, April 2005.
- PAVLOVIĆ 1971: Pavlović, Mihailo. *Francusko pozorište između dva rata*. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, 1971.
- PAVLOVIĆ 1994: Pavlović, Mihailo. *Dva viđenja francuske književnosti XX veka*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1994.
- PEYRE 1968: Peyre, Henri. “What Greece means to modern France”. *Yale French Studies*, N<sup>o</sup>. 6: *France and World Literature*, p. 53–62, 1950.
- POWELL 1990: Powell, Brenda. *The metaphysical quality of the tragic: a study of Sophocles, Giraudoux, and Sartre*. New York : Peter Lang, 1990.
- PUCCIANI 1954: Pucciani, Oreste. *The French theater since 1930*. Boston : Ginn, 1954.
- RAZGONNIKOFF 2009: Razgonnikoff, Jacqueline. « La mise en scène du chœur dans la représentation des tragédies antiques à la *Comédie-Française* de 1858 à 2005 ». *Études théâtrales*, N<sup>o</sup> 44-45, p. 33– 47, 2009/1–2.

- SARTR 1981a: Sartr, Žan-Pol. „Stvoriti mitove”. *Drame* (kol. Izabrana dela, knjiga 5), „Tekstovi o pozorištu”, prevela Mirjana Miočinović, str. 398–404. Beograd: Nolit, 1981.
- SARTRE 1973: Sartre, Jean-Paul. *Un théâtre de situations*. Textes choisis et présentés par Michel Contat et Michel Rybalka. Paris : Gallimard, 1973.
- SIAMI 2016: Siami, Neda. *Le Mythe d'Œdipe et ses métamorphoses dans le théâtre français du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle portant dans leur titre le nom du mythe*. Thèse de Doctorat, écrite sous la direction de Jale Erhat. Université Hacettepe Institut des Sciences Sociales, Département de Langue et Littérature Françaises. Ankara, 2016.
- SIMON 1959 : Simon, Pierre-Henri. *Théâtre et destin*. Paris : Armand Colin, 1959.
- SURER 1964: Surer, Paul. *Le Théâtre français contemporain*. Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1964.
- TZIMOPOULOU 2007 : Tzimopoulou, Alexia-Eliza. *L'héroïne révoltée et le mythe grec modernisé*. Thèse de doctorat, sous la direction d'Aphrodite Sivetidou, soutenu en 2007 à l'Université d'Aristote, Thessalonique.
- URDICIAN 2017: Urdician, Stéphanie. “Antigone’s French Genealogy”. *Portrayals of Antigone in Portugal: 20th and 21st Century Rewritings of the Antigone Myth*. Edited by Carlos Morais, Lorna Hardwick and Maria de Fátima Silva, p. 43–56. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2017.
- VLAŠKALIĆ 2020: Vlaškalić, Nebojša. „Mitska slagalica – ukršteni mitovi u delu *Medeja Kali* Lorana Godea”. *Zbornik radova Jezici i kulture u vremenu i prostoru*, IX/2, str. 39–47. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2020.
- VLAŠKALIĆ 2021: Vlaškalić, Nebojša. « Dionysos à New York : Les fragments du mythe dionysiaque dans *Onysos le furieux* de Laurent Gaudé ». *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, knjiga XLVI-3, str. 339–354. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2021.
- YOURCENAR 2015 : Yourcenar, Marguerite. Avant-propos pour *Électre ou La Chute des masques*. In: *Théâtre II*, édition électronique du livre, p. 5–19. Paris : Gallimard, 2015.
- ZETTI 2018: Zetti, Rosanna. *Politicising Antigone in Twentieth-Century Europe: From Hegel to Hochhuth*. PhD thesis, dir. Douglas Cairns. The University of Edinburgh, 2018.

\*

Théâtre de la ville, site officiel: <https://www.theatredelaville-paris.com/fr/le-theatre-de-la-ville/1-histoire-59a00fac5efee> [5/8/2023]

## 7. O Анују:

AMOIA 1969: Amoia, Alba della Fazia. *Jean Anouilh*. New York : Twayne Publishers, 1969.

BUNJEVAC [s.a.] : Bunjevac, Milan. *Anujev kaleidoskop*. Beograd : ICS, s.a.

GINESTIER 1969: Ginestier, Paul. *Jean Anouilh*. Paris: Seghers, 1969.

GUÉRIN 2010: Guérin, Jeanyves. « Pour une lecture politique de l'*Antigone* de Jean Anouilh ». *Études littéraires*, volume 41, numéro 1, p. 93–104, printemps 2010.

HAMBURGER 1996: Hamburger, Käte. “Antigone”. In *Sophocles : the classical heritage*, edited by R. D. Dawe, p. 251–268. New York–London : Garland Publishing, 1996.

HARVEY 1964 : Harvey, John. *Anouilh : a study in theatrics*. London: Yale University Press, 1964.

HUNWICK 1996: Hunwick, Andrew. « Tragédie et dramaturgie : les ambiguïtés dans l'*Antigone* d'Anouilh ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 96<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 2, p. 290–312, mars-avril 1996.

LANOT 2003 : Lanot, Bénédicte et Frank. '*Antigone*' de Jean Anouilh. Paris : Bordas, 2003.

MALACHY 1982: Malachy, Thérèse. « L'*Antigone* de Jean Anouilh : une déviation du tragique ». *Romance Notes*, vol. 22, No. 3, p. 248–253 spring, 1982.

MAZOUER 2013 : Mazouer, Charles. « Anouilh et la tragédie grecque ». In Jean Anouilh, artisan du théâtre, dir. Élisabeth Le Corre et Benoît Barut, p. 17–28. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013.

MCDONALD 2002: McDonald, Marianne. "Anouilh's *Oedipus*: Outer Light and Inner Darkness". *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, third series, vol. 10, no. 1, p. 67-81. Spring–summer, 2002.

NELSON 1958: Nelson, Robert. *Play within a Play: the dramatist's conception of his art, Shakespeare to Anouilh*. New Haven: Yale University Press, 1958.

PRONKO 1961: Pronko, Leonard. *The World of Jean Anouilh*. Berkeley: University of California Press, 1961.

SILVA 2017 : Silva, Maria de Fátima.”Jean Anouilh’s *Antigone*: A Free ‘translation’ of Sophocles”. *Portrayals of Antigone in Portugal: 20th and 21st Century Rewritings of the Antigone Myth*. Edited by Carlos Morais, Lorna Hardwick and Maria de Fátima Silva, p. 72–89. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2017.

- SMOLARSKI 1981: Smolarski, Iren. « Le Mythe d'Antigone chez Sophocle et Jean Anouilh: du sacré à l'absurde ». *Chimères*, vol. 14, n. 2, p 47–56, 1981.
- SPINGLER 1974: Spingler, Michael. “Anouilh’s little Antigone: tragedy, theatricalism and the romantic self”. *Comparative Drama*, vol. 8, iss. 3, p. 33–38, 1974.
- VIER 1977 : Vier, Jacques. « Jean Anouilh poète tragique ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 77<sup>e</sup> année, n° 6, p. 945–953, novembre-décembre 1977.

## 8. О Жиду:

- BRÉE 1953: Brée, Germaine. *André Gide, l'insaisissable Protée*. Paris : Les Belles-Lettres, 1953.
- BRIGAUD 1972: Brigaud, Jacques. *Gide entre Benda et Sartre*. Paris : Lettres modernes, 1972.
- CLAUDE 1992a: Claude, Jean. *André Gide et le théâtre*, tome 1. Paris : Gallimard, 1992.
- CLAUDE 1992b: Claude, Jean. *André Gide et le théâtre*, tome 2. Paris : Gallimard, 1992.
- CORDLE 1976: Cordle, Thomas. *André Gide*. London: The Macmillan Press, 1976.
- FRYER 1998: Fryer, Jonathan. *André & Oscar*. New York: St. Martin’s Press, 1998
- GENOVA 1995: Genova, Pamela. “André Gide: Myth as Individual History”. *Dalhousie French Studies*, vol. 33, p. 55–70, winter 1995.
- GUERARD 1951: Guerard, Albert. *André Gide*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1951.
- HELL 2009: Henri Hell. « À propos du théâtre d’André Gide ». *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. 37, No. 163, p. 415-420, juillet 2009.
- HYTIER 1962: Hytier, Jean. *André Gide*. Translated by Richard Howard. New York: Anchor Books, Doubleday and Company, 1962.
- MANN 1943: Mann, Klaus. *André Gide and the crisis of modern thought*. New York: Creative Age Press, 1943.
- MARTIN 1963: Martin, Claude. *André Gide par lui-même*. Paris : Seuil, 1963.
- MARTIN 1998: Martin, Claude. *André Gide ou la vocation du bonheur*. Paris: Fayard, 1998.
- MAUROIS 1965: Maurois, André. *De Gide à Sartre*. Paris : Librairie Académique Perrin, 1965
- McLAREN 1971: McLaren, James Clark. *The theatre of André Gide; evolution of a moral philosopher*. New York: Octagon Books, 1971.



- SAN JUAN 1988: San Juan, Epifanio. *Transcending the hero, reinventing the heroic: an essay on André Gide's theater*. Lanham, MD: University Press of America, 1988.
- SAVAGE 1962: Savage, Catharine. *André Gide : l'évolution de sa pensée religieuse*. Paris : A. G. Nizet, 1962.
- VUČELJ 2010: Vučelj, Nermin. *Andre Žid i poetika*. Novi Pazar: Narodna biblioteka „Dositej Obradović”, 2010.
- WATSON-WILLIAMS 1967: Watson-Williams, Helen. *André Gide and the Greek myth: a critical study*. Oxford: Clarendon Press, 1967.

## 9. О Жироду:

- ALBÉRÉS 1962 : Albérés, René Marill. *Esthétique et moral chez Jean Giraudoux*. Paris : Nizet, 1962.
- BERSNARD 2001 : Besnard, Annie (dir). *Cahiers de Jean Giraudoux*, vol. 29. *Surnaturel et création*. Paris : Grasset, 2001.
- BIDAL 1956 : Bidal, Marie-Louise. *Giraudoux tel qu'en lui-même*. Paris : Corrêa, 1956.
- BODY 1975 : Body, Jacques. *Giraudoux et l'Allemagne*. Paris : Didier, 1975.
- BODY 1977 : Body, Jacques. « Légende et dramaturgie dans le théâtre de Giraudoux ». *Revue d'Histoire littéraire de la France : Les Problèmes du Théâtre en France (1920-1960)*, 77<sup>e</sup> Année, No. 6, p. 936–944, novembre–décembre, 1977.
- BODY 1986: Body, Jacques. *Jean Giraudoux : la légende et le secret*. Paris : PUF, 1986.
- BRIER 1985 : Brier, Michelle. *Giraudoux : Électre, extraits avec une notice sur la vie de Jean Giraudoux, sur son œuvre, sur les sources d'Électre, une analyse méthodique des textes choisis, des notes, des questions, des jugements et des sujets de travaux*. Paris : Bordas, 1985.
- CATTEAU-SAINFEL 2019: Catteau-Sainfel, Aude. *Fiction et Actualité dans l'œuvre littéraire de Jean Giraudoux*. Thèse présentée et soutenue à l'Université d'Angers, sous la direction de Carole Auroy, le 25 novembre 2019.
- COHEN 1970: Cohen, Robert. *Giraudoux : three faces of destiny*. Chicago and London : University of Chicago Press, 1970.
- COYAULT 2008: Coyault, Sylviane (dir). *Jean Giraudoux et les mythes : mythes anciens, mythes modernes*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2000.
- COYAULT 2008: Coyault, Sylviane (dir). *Giraudoux, Européen de l'entre-deux-guerres*. Clermont-Ferrand : Presses de l'Université Blaise Pascal, 2008.

- DOUAIRE 2002 : Douaire, Anne. « 'Sire le mot' et l'effet de tragique chez Giraudoux ». *L'information littéraire*, N° 4 Vol. 54, p. 51–58. Éditions Les Belles lettres, 2002.
- DUCHÊNE 1997 : Duchêne, Hervé. *Jean Giraudoux, Électre*. Rosny : Bréal, 1997.
- DUNEAU 2008: Duneau, Alain. « Giraudoux sismographe ». In: Coyault, Sylviane (dir). *Giraudoux, Européen de l'entre-deux-guerres*, p. 247–272. Clermont-Ferrand : Presses de l'Université Blaise Pascal, 2008.
- GÉLY 2019: Gély, Véronique. Préface dans Jean Giraudoux, *Électre*. Édition présentée, établie et annotée par Véronique Gély, p. 7–30. Paris : Gallimard, 2019.
- GUINLE 1968: Guinle, Françoise Isabelle. *Le Bouclier d'Achille ou Jean Giraudoux et la Grèce*. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of philosophy. Spervisor Alexandre Aspel, Graduate Collage of the University of Iowa, June 1968.
- HALLAK 2000: Hallak, Choukri. « Le Mythe du double dans le théâtre de Jean Giraudoux ». In: Coyault, Sylviane (dir). *Jean Giraudoux et les mythes : mythes anciens, mythes modernes*, p. 47–54. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2000.
- INSKIP 1958: Inskip, Donald. *Jean Giraudoux: the making of a dramatist*. London and New York: Oxford University Press, 1958.
- LEMAÎTRE 1971: Lemaître, Georges. *Jean Giraudoux: the writer and his work*. New York : Ungar, 1971.
- LESAGE 1959: Lesage, Laurent. *Jean Giraudoux: his life and works*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1959.
- LÉTOUBLON 2008 : Létoublon, Françoise. « Avant d'aborder le texte », « Comment lire l'œuvre ». In: Giraudoux, Jean. *Électre*. Édition présentée, annotée et commentée par Françoise Létoublon, p. 6 – 37, 234–284. Paris : Larousse, 2008.
- MAGNY 2018 : Magny, Claude-Edmonde. *Précieux Giraudoux*. Paris : Seuil, 2018. Ce livre numérique qui repose sur l'édition papier du même ouvrage a été converti au format PDF par Z-library : z-lib.org.
- MERCIER-CAMPICHE 1954: Mercier-Campiche, Marianne. *Le Théâtre de Giraudoux et la condition humaine*. Paris : Éditions Domat, 1954.
- NOUSSAYBA 2013 : Noussayba, Salem. *Figures du couple dans l'œuvre de Jean Giraudoux*. Thèse présentée pour l'obtention du Doctorat de l'Université Clermont-Ferrand II – Blaise Pascal. La directrice de thèse Sylviane Coyault, juin 2013.
- SARTRE 1947 : Sartre, Jean-Paul. « M. Jean Giraudoux et la philosophie d'Aristote; à propos de *Choix des élues* ». *Situations I*, p. 82–98. Paris : Gallimard, 1947.

TEISSIER, BERNE 2010 : Teissier, Guy et Mauricette Berne. *Les Vies multiples de Jean Giraudoux*. Paris : Grasset, 2010.

ZENÓN 1981 : Zenón, Renée. *Le Traitement des mythes dans le théâtre de Jean Giraudoux*. Washington DC: University Press of America, 1981.

## 10. O Kоктоу:

ANDRUS 1975: Andrus, Toni. "Oedipus Revisited: Cocteau's *Poésie de théâtre*". *The French Review*, vol. 48, no. 4, p. 722–728, March, 1975.

ANTZENBERGER 2006: Antzenberger, Eléonore. « L'arrière-garde ou le rajeunissement des mythes selon Jean Cocteau ». *Modernités du suranné*, études rassemblées par Valéry Hugotte et Jean-Christophe Valtat, p. 75–93. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006.

ARNAUD 2016: Arnaud, Claude. *Jean Cocteau: a life*. Translated by Lauren Elkin and Charlotte Mandell. New Haven and London: Yale University Press, 2003.

BELI 2011: Beli, Anđela. „Drevni grčki mitovi i moderna drama: psihoanalitički pristup”, odlomak. Prevela Žermen Filipović. U: Kokto, Žan. *Paklena mašina*. Preveo s francuskog i beleške napisao Goradan Maričić, str. 107–122. Beograd: NNK Internacional, 2011.

BENTLY1967: Bently, Eric. *The playwright as a thinker*. New York: Harcourt, Brace & World, 1967.

BÉRUBÉ 1990: Bérubé, Renald. « *La Machine infernale* ou *Œdipe* (et *Hamlet*) selon Jean Cocteau ». *Revue Littératures*, n°. 5, p. 55–68. Université McGill, 1990.

BOORSCH 1950: Boorsch, Jean. “The Use of Myths in Cocteau’s Theatre”. *Yale French Studies*, n°. 5, p. 75–81, 1950.

BRASILLACH 2016: Brasillach, Robert. « Jean Cocteau ou le poète aux masques ». In : *L’Herne: Cocteau*. Cahier dirigé par Serge Linarès. Version numérique, p. 75–88\*. Paris : Éditions de L’Herne, 2016.

BROSSE 1970: Brosse, Jacques. *Cocteau*. Paris : Gallimard, 1970.

CHANTER, KIRKLAND 2014: Chanter, Tina and Sean Kirkland (ed). *The Returns of Antigone: Interdisciplinary Essays*, Albany: State University of New York Press, 2014.

DUBOURG 1954: Dubourg, Pierre. *Dramaturgie de Jean Cocteau*. Paris: Eernard Grasset, Sditeur, 1954.

- EYNAT-CONFINO 2008: Eynat-Confino, Irene. *On the Uses of the Fantastic in Modern Theatre: Cocteau, Oedipus, and the Monster*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- FIALHO 2017: Fialho, Maria do Céu. “Jean Cocteau and Oedipus’ daughter”. *Portrayals of Antigone in Portugal: 20th and 21st Century Rewritings of the Antigone Myth*. Edited by Carlos Morais, Lorna Hardwick and Maria de Fátima Silva, p. 57–71. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2017.
- FOWLIE 1966: Fowlie, Wallace. *Jean Cocteau: the history of a poet’s age*. Bloomington: Indiana University Press: 1966.
- FRAIGNEAU 1963: Fraigneau, André. *Cocteau par lui-même*. Paris : Seuil, 1975.
- FULCHER Fulcher, Jane. “French Identity in Flux: The Triumph of Honegger’s *Antigone*”. *The Journal of Interdisciplinary History* XXXVI/4, p. 649–674).
- JOSIMOVIĆ 1973: Josimović, Radoslav. *Poetika Žana Koktoa*. Beograd: Slovo ljubve, 1973.
- KIRKLAND 2010: Kirkland, Sean. “Speed and Tragedy in Cocteau and Sophocles”. *Interrogating Antigone in postmodern philosophy and criticism*, edited by S. E. Wilmer and Audronė Žukauskaitė. New York: Oxford University Press, 2010.
- LANNES 1964: Lannes, Roger. *Jean Cocteau : une étude*. Choix de poèmes et bibliographie établis par Henri Parisot et Pierre Seghers. Manuscrits, dessins, portraits. Paris : Pierre Seghers, 1964.
- LUCZAK 2013: Luczak, Éric. Dossier, dans *Antigone* de Jean Cocteau. Paris : Belin/Gallimard, 2013.
- MARIČIĆ 2011: Maričić, Gordan. Beleške i komentari u: Kokto, Žan. *Paklena mašina*. Preveo s francuskog i beleške napisao Goradan Maričić. Beograd: NNK Internacional, 2011.
- MASON 1940 : Mason, P. G. “*La Machine Infernale: A Modern Adaptation of the Oedipus Legend by Jean Cocteau*”. *Greece & Rome*, vol. 9, n°. 27, p. 178–187, 1940.
- MAURIAC 1945: Mauriac, Claude. *Jean Cocteau ou La vérité du mensonge*. Paris : Odette Lieutier, 1945.
- OXENHANDLER 1957: Oxenhandler, Neal. *Scandal & parade; the theater of Jean Cocteau*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1957.
- PANTELODIMOS 1996: Pantelodimos, Démétrios. “The Descendants of Labdacus in the theatrical works of Jean Cocteau”. *Sophocles : the classical heritage*, edited by R. D. Dawe, p. 268–281. New York–London : Garland Publishing, 1996.

- RENGER 2013: Renger, Almut-Barbara. *Oedipus and the Sphinx: The Threshold Myth from Sophocles Through Freud to Cocteau*. Translation by Duncan Alexander Smart and David Rice, with John T. Hamilton. Chicago and London: University of Chicago Press, 2013.
- SPRIGGE, KIHM 1968: Sprigge, Elizabeth and Jean-Jacques Kihm. *Jean Cocteau: the man and the mirror*. New York : Coward-McCann Inc, 1968
- WILLIAMS 2008: Williams, James. *Cocteau*. London: Reaktion books, 2008. E-book available at: z lib.org.
- WINTER 2016: Winter, Susanne. « Un amalgame élastique et insolite : temps et espace dans le théâtre de Jean Cocteau ». In : *L'Herne: Cocteau*. Cahier dirigé par Serge Linarès. Version numérique, p. 461–473\*. Paris : Éditions de L'Herne, 2016.

## 11. O Cартры:

- BARDY 1996 : Bardy, Jean. « *Les Mouches* : tragédie de la liberté ». *Raison présente*, n°117, . p. 5–25, 1<sup>er</sup> trimestre 1996.
- BELLEMARE 1970 : Bellemare, Yvon. *Le Dieu de Jean-Paul Sartre dans Bariona, Les Mouches, Le Diable et le bon Dieu*. Thèse présentée à la Faculté des Arts de l'Université d'Ottawa en vue de l'obtention du M.A. en Sciences Religieuses, 1970.
- BROSMAN 1983: Brosman, Catharine Savage. *Jean-Paul Sartre*. Boston: Twayne Publishers, 1983.
- COLLON III 2010: Colon III, Phillip. *Les figures de la divinité chez Sartre, Giraudoux et Camus : trois pièces écrites sous l'Occupation allemande*. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention du grade de maître ès arts en littérature française, sous la direction de Gilbert David. Université de Montréal, avril 2010.
- CRANSTON 1962 : Cranston, Maurice. *Sartre*. Edinburgh : Oliver and Boyd LTD, 1962.
- DEGUY 2010 : Deguy, Jacques. « *Les Troyennes*, ou le dernier plagiat de Poulou ». *Sartre, une écriture critique*, p. 179–191. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2010. <https://books.openedition.org/septentrion/16421> [14/11/2022]
- DENNIS 2002 : Dennis, Gilbert. (« 'Enfin Sartre vint' : d'un théâtre de la fatalité à un théâtre de la liberté ». *Chimères*, vol. XXVI, n. 1, p. 15–26, 2002.
- GALSTER 2001a : Galster, Ingrid. *Le théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques*. Paris : L'Harmattan, 2001.

- GALSTER 2001b : Galster, Ingrid. *Sartre, Vichy et les intellectuels*. Paris : Harmattan, 2001.
- GRÉGOIRE 2004 : Grégoire, Vincent. « L'impact de la repentance vichyssoise dans les *Mouches* de Sartre et la Peste de Camus », p. 690–704. *The French Review*, vol. 77, n° 4, mars 2004.
- KAUFMANN 2016: Kaufmann, Walter. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. Independent publisher of eBooks Pickle Partners Publishing, 2016.
- KEMP 1967: Kemp, Peter. Le concept de Dieu chez Sartre. *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, 47<sup>e</sup> année, n°4, p. 327-337, 1967.
- MAUROIS 1965 : Maurois, André. *De Gide à Sartre*. Paris : Librairie académique Perrin, 1965.
- McCALL 1969: McCall, Dorothy. *The Theater of Jean-Paul Sartre*. New York : Columbia University Press, 1969.
- PEROVIĆ 2017: Perović, Sofija. *Razvoj antiheroja od egzistencijalističkog pozorišta do teatra apsurdna (Žan-Pol Sartr, Alber Kami, Semjuel Beket i Ežen Jonesko)*. Doktorska disertacija napisana pod mentorstvom doc. dr Milice Vinaver-Ković. Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, 2017.
- STOEKL 2003: Stoekl, Allan. “What the Nazis saw: *Les Mouches* in the occupied Paris”. *SubStance*, vol. 32, no. 3, p. 78–91, 2003.
- VERSTRAETEN 1972 : Verstraeten, Pierre. *Violence et éthique. Esquisse d'une critique de la morale dialectique à partir du théâtre politique de Sartre*. Paris : Gallimard, 1972.
- QUINN 1972 : Quinn, Bernard. “The Politics of despair versus the politics of hope: a look at *Bariona*, Sartre's first *pièce engagée*”. *The French Review*, vol. XLV, special issue, no. 4, p. 95–105, spring 1972.

## 12. Философија, естетика, критика:

- ARISOTEL 1970: Aristotel. *Nikomahova etika*. Prevod sa starogrčkog Radmila Šalabalić. Predgovor napisao Miloš N. Đurić. Beograd: Kultura, 1970.
- ARISTOTEL 1975: Aristotel. *Politika*. Prevela sa starogrčkog dr Ljiljana Stanojević-Crepajac. Beograd: BIGZ, 1975.
- ARISTOTEL 2000. Aristotel. *Retorika*. Prevod sa starohelenskog i komentari de Marko Višić. Beograd: Plato, 2000.
- AUERBAH 1968: Auerbah, Erik. *Mimesis*. Prevod i pogovor Milan Tabaković. Beograd: Nolit, 1968.

- ĐURIĆ 1966: Đurić, Miloš. „Registar imena s objašnjenjima i napomenama”. U: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, str. 43–117. S originala preveo i objašnjenja u registru imena dodao Miloš N. Đurić. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, 1966.
- FOLEY 2008 : Foley, John. *Albert Camus: form the absurd to revolt*. London and New York: Routledge, 2008.
- GENETTE 1982: Genette, Gérard. *Palimpsestes : littérature au seconde degré*. Paris : Seuil, 1982. Document numérique réalisé par Nord Compo, converti au format PDF par Z-library : z-lib.org.
- GOLDMAN 1980: Goldman, Lisjen. *Skriveni bog*. Prevod Mirjana Zdravković i Nikola Bertolino. Beograd: BIGZ, 1980.
- GOULD 1990: Gould, Thomas. *The Ancient Quarrel Between Poetry and Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- GREEN 1969: Green, André. *Un Œil en trop : le complexe d'Œdipe dans la tragédie*. Paris : Éditions de minuit, 1969.
- HAJDEGER 1976: Hajdger, Martin. *Uvod u metafiziku*. Prevod Vlastimir Đaković. Beograd: Vuk Karadžić, 1976.
- HOGAN 2010: Hogan, Patrick Colm. “A Passion for Plot: Prolegomena to Affective Narratology.” *Symplokē* 18, n°. 1–2, p. 65–81, 2010.
- IZER 2002: Izer, Volfgang. „Proces čitanja: jedan fenomenološki pristup”. U: *Poststrukturalistička čitanka*, ur. Zdenko Lešić, str. 141–158. Sarajevo: Kaligraf, 2002.
- JAUS 1978: Jaus, Hans Robert. *Estetika recepcije*. Izbor studija. Prevela Drinka Gojković. Predgovor Zorana Konstantinovića. Beograd: Nolit, 1978.
- JUVAN 2013: Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. Prevod sa slovenačkog Bojana Stojanović Pantović. Novi Sad: Akademska knjiga, 2013.
- KANT 2002: Kant, Imanuel. *O lepom i uzvišenom*. Preveo Gligorije Ernjaković. Nova Pazova: Bonart, 2002.
- KANT 2004: Kant, Imanuel. *Kritika moći suđenja*. Preveo dr Nikola Popović. Pogovor Milan Damjanović. Beograd: Dereta, 2004.
- KOMPANJON 2001: Kompanjon, Antoan. *Demon teorije*. Prevod sa francuskog Milica Kozić, Vladimir Kapor, Branko Rakić. Novi Sad: Svetovi, 2001.
- KOVAČ 1975: Kovač, Nikola. *Sukob bića i ideala: alijenacija u djelu Albera Kamija*. Sarajevo: Svjetlost, 1975.

- KRISTEVA 1969: Kristeva, Julia. *Sémeiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 1969. Document numérique a été réalisé par Nord Compo.
- LEŠIĆ 2008: Lešić, Zdenko. *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- MASSÉ 2016 : Massé, Olivier. *Albert Camus et l'art de philosopher*. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès Arts (philosophie), dir. Louis-André Dorion. Université de Montréal, 2016.
- NADDAFF 2002: Naddaff, Ramona. *Exiling the poets: the production of censorship in Plato's 'Republic'*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- NIČE 1984: Niče, Fridrih. *Vesela nauka*. Preveo s nemačkog Milan Tabaković. Biblioteka Horizonti. Beograd: Grafos, 1984.
- NIČE 1980: Niče, Fridrih. *Tako je govorio Zaratustra*. Prema prevodu Milana Ćurčina. Beograd: Grafos, 1980.
- NIČE 1977: Niče, Fridrih. *Sumrak idola*. Prema prevodu B. Jevtića. Beograd: Grafos, 1977.
- PLATON 2002: Platon. *Država*. Preveli dr Albin Vilhar i dr Branko Pavlović. Beograd: BIGZ, 2002.
- POPOVIĆ 1955: Popović, Mihailo. *Egzistencijalizam i njegov društveni smisao*. Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”, 1955.
- ŽUNIĆ 2008: Žunić, Dragan. *Vesela estetika*. Beograd: Altera, 2008.

### 13. Речници и приручници:

- BABIĆ 2012: Babić, Duško. *Školski rečnik književnih termina*. Beograd: BIGZ, 2012.
- BALAC 2002: Balać, Aleksandar. *Grčko-srpski rečnik*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002.
- FILIPOVIĆ 1989: *Filosofijski rječnik*. Grupa autora u redakciji Vladimira Filipovića. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1989.
- JOVANOVIĆ 1972: Jovanović, Slobodan. *Rečnik književnih izraza*. Beograd: BIGZ, 1972.
- KLAJN, ŠIPKA 2008: Klajn, Ivan i Milan Šipka. *Veliki rečnih stranih reči i izraza*. Novi sad: Prometej, 2008.
- LAROUSSE dic: *Larousse*, Dictionnaire de français en ligne.  
<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>. [11/06/2021].
- LE LITTRÉ: *Dictionnaire de la langue française, par É. Littré*. Disponible en ligne :  
<https://www.littre.org>.



- MARKOVIĆ 1999: Marković, Ranka. *Francusko srpski rečnik*. Beograd-Noví Sad: Narodna knjiga-Budućnost, 1999.
- MIHAJLOVIĆ 1984: Mihajlović, Živka. *Školski francusko–srpskohrvatski rečnik*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1984.
- PSJ 2010: *Pravopis srpskoga jezika*. Izmenjeno i dopunjeno ekavsko izdanje. Mitar Pešikan, Jovan Jerković, Mato Pižurica. Novi Sad: Matica srpska, 2010.
- PUTANEC 2011. Putanec, Valentin. *Francusko–hrvatski rječnik*. Zagreb: Školska knjiga, 2011.
- ŽIVKOVIĆ 1986: Živković, Dragiša (ur). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit, 1986.
- RMS 2011: *Rečnik srpskoga jezika*. Izradili Milica Vujanić i dr; redigovao i uredio Miroslav Nikolić. Izmenjeno i popravljeno izdanje. Novi Sad: Matica srpska (Budućnost), 2011.
- ROBERT 1992: Robert, Paul. *Le Petit Robert 1, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1992.
- ŠIPKA 2010: Šipka, Milan. *Pravopisni rečnik srpskog jezika sa pravopisno-gramatičkim savetnikom*. Novi Sad: Prometej, 2010.

## БИОГРАФИЈА АУТОРА

Вања (Војислав) Цветковић рођена је 14. јануара 1994. године у Нишу, где, након завршене основне школе и гимназије, 2012. године уписује основне академске студије француског језика и књижевности на Филозофском факултету Универзитета у Нишу. Звање дипломираног филолога стиче 2016. године, а мастер филолога наредне, 2017. године, одбранивши мастер рад на тему *Алжирско питање у Даудовом читању Камујевог „Странца”*, који је написан под менторством проф. др Нермина Вучеља. За време основних и мастер студија, два пута је награђена стипендијом *Доситеја* Фонда за младе таленте (2015/2016. и 2016/2017). На истом факултету, 2017. године, Вања Цветковић уписује докторске академске студије филологије.

Професионалну каријеру Вања Цветковић започиње 2016. године, као демонстратор на Департману за француски језик и књижевност Филозофског факултета Универзитета у Нишу. Потом, 2017. године, бива изабрана у сарадника у настави на истом факултету за ужу научну област Француска књижевност и култура, а 2018. године постаје асистент за исту научну област. У истом, ре-изабраном статусу асистента, запослена је и данас.

Након два студијска боравка на Факултету књижевности и језика Универзитета у Поатјеу у Француској (2014. и 2019. године), Вања Цветковић остварила је и наставничку мобилност у оквиру пројекта Еразмус+ на Филолошко-уметничком факултету Универзитета Артоа у Арасу (2019). Учествовала је у стручном пројекту *DELFL scolaire*, у организацији Француског института у Србији, као сертификовани испитивач за период 2018–2019.

У оквиру научно-истраживачке делатности, Вања Цветковић од 2016. године учествује на међународним научним скуповима и објављује научне радове у часописима и зборницима радова. Тематски правци њених истраживања су: интертекстуалност, књижевни мит, драмска књижевност, француска књижевност 20. века, егзистенцијализам, а том истраживачком пољу припада и ова докторска дисертација.

## ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је докторска дисертација, под насловом

КАТАРСА У ФРАНЦУСКОЈ ДРАМИ ПРВЕ ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА  
С РЕАКТУАЛИЗОВАНИМ МИТСКИМ СМЕЛОМ

која је одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Нишу:

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да ову дисертацију, ни у целини, нити у деловима, нисам пријављивао/ла на другим факултетима, нити универзитетима;
- да нисам повредио/ла ауторска права, нити злоупотребио/ла интелектуалну својину других лица.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци, који су у вези са ауторством и добијањем академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада, и то у каталогу Библиотеке, Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Нишу, као и у публикацијама Универзитета у Нишу.

У Нишу, 15.11.2023.

Потпис аутора дисертације:

Вања В. Чвеконт

(Име, средње слово и презиме)

ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ЕЛЕКТРОНСКОГ И ШТАМПАНОГ ОБЛИКА  
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Наслов дисертације: КАТАРСА У ФРАНЦУСКОЈ ДРАМИ ПРВЕ ПОЛОВИНЕ  
20. ВЕКА С РЕАКТУАЛИЗОВАНИМ МИТСКИМ СИНЕОМ

Изјављујем да је електронски облик моје докторске дисертације, коју сам предао/ла за уношење у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу, истоветан штампаном облику.

У Нишу, 15.11.2023.

Потпис аутора дисертације:

Вања В. Увешковић  
(Име, средње слово и презиме)

## ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Никола Тесла“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу унесе моју докторску дисертацију, под насловом:

КАТАРСА у ФРАНЦУСКОЈ ДРАМИ ПРВЕ ПОЛОВИНЕ 20. БЕКА  
С РЕАКТУАЛИЗОВАНИМ НИТСКИМ СИНЕМОМ

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском облику, погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију, унету у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу, могу користити сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons), за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прераде (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

У Нишу, 15.11.2023.

Потпис аутора дисертације:

Вања В. Увешковић  
(Име, средње слово и презиме)