

JAN KOT

JEDENJE
BOGOVA



NOLIT



BIBLIOTEKA
SAZVEŽĐA

38

UREDNIK
MILOŠ STAMBOLIĆ

RECENZIJA: JOVAN HRISTIĆ • CRTEŽ NA KORICAMA: DUSAN RISTIC • TEHNIČKI UREDNIK: BOGDAN CURCIN • KOREKTOR: VLADIMIR LUČIĆ • IZDAJE: IZDAVAČKO PREDUZEĆE NOLIT, BEOGRAD, TERAZIJE 27 • ŠTAMPA: ŠTAMPARIJA SLOBODAN JOVIĆ, BEOGRAD, STOJANA PROTICA 52 • TIRAŽ: 5.000 PRIMERAKA

JAN KOT

JEDENJE
BOGOVA

STUDIJE O GRČKIM TRAGEDIJAMA

NOLIT • BEOGRAD
1974

Naslov originala

JAN KOTT

JEDZENIE BOGOW

© Jan Kott, 1972.

PREVEO S POLJSKOG
PETAR VUJIČIĆ

JEDENJE BOGOVA

JEŽIJU STEMPOVSKOM

In Memoriam

GORE I DOLE
ILI
O MNOGOZNAČNOSTIMA PROMETEJA

1.

Bogovi su gore, ljudi su dole. Prometejevu agoniju Eshil smešta na jednom od krovova Zemlje, u planinama Kavkaza, na samotnom i praznom vrhu. Prometej biva prikovan uz stenu, zatim bačen na dno Tartara. Tartar je pod zemljom. Prometejev pad bio je fizički i spektakularan, praćen praskom gromova i sevanjem munja¹. Predstava je počinjala rano u osvit i gledaoci su morali još dobro drhtati od hladnoće u svojim klupama kad je Hefest, u prvoj epizodi, obećavao Prometeju da će ovaj svake noći, punih deset hiljada godina, čekati da jutarnje sunce ogreje njegovo promrzlo telo.

U Prometejevoj drami učestvuje ceo kosmos: bogovi, ljudi i stihije. Taj kosmos ima svoju vertikalnu strukturu: vrh, sedište bogova i znanja, nizinu — mesto izgnanstva i kazne. U sredini je pljosnati Zemljin krug i pljosnati tanjir orkestra na kome se odigrava radnja. Vertikalna struktura sveta s podelom na gore i dole, koji imaju određene funkcije, simboliku i namenu, jedan je od najopštijih i najtrajnijih arhetipova. „Pakao, centar zemlje, i ‚vrata‘ neba nalaze se, tako, na istoj osi i upravo duž te ose uspostavljen je prolaz iz jedne kosmičke oblasti u drugu” — piše Elijade u *Cosmos and History*².

Od podele na gore i dole počinje *Postanje*: „U početku stvori Bog nebo i zemlju” (*Post.*, I, 1). Starozavetni Bog s visine govori prorocima i najradije ih po-

ziva na vrh planine kad od njih traži žrtvu ili kad ima da im saopšti svoju volju. „Ali anđeo Gospodnji viknu ga s neba, i reče: Avrame, Avrame! A on reče: evo me” (*Post.*, XXII, 11). Deset zapovesti Bog objavljuje Mojsiju na vrhu planine. „I Gospod sišavši na goru Sinajsku, na vrh gore, pozva Mojsija na vrh gore.” (*Izlazak*, XIX, 20)

Taj kosmički stub, *axis mundi*, najjasnije se vidi u Jakovljevoj viziji:

I usni, a to ljestve stajahu na zemlji a vrhom ticahu u nebo, i gle, anđeli Božiji po njima se penjahu i slažahu; I gle, na vrhu stajaše Gospod, i reče: ja sam Gospod Bog...

(*Post.*, XXVIII, 12)

Naredna poglavlja kosmičke drame u judeo-hrišćanskoj tradiciji odigravaju se na toj istoj vertikalnoj osi sveta, od stvaranja čoveka i zbacivanja dole pobunjenih anđela do muke i vaznesenja Hristova i vaznesenja majke božje³. Poslednje poglavlje, vaskrsenje mrtvih i Strašni sud, odigraće se, takođe, na tome istom *axisu mundi*.

U grčkim kosmogonijama prvi početak je takođe cepanje prvobitnog haosa na gore i dole. U pelaškom mitu Velika Majka Svega razdelila je nebo od vodâ, i naga se uznosi nad vodama kao Duh božji u *Postanju*. U Hesiodovoj *Teogoniji* prva se iz haosa izdvojila Majka Zemlja i u snu je rodila Nebo:

Ali Gejino prvorodenče odgovaraše joj po
svakoj meri,
Uran, zvezdano nebo, da je pokrije celu,
da bude nepristupačno boravište blaženih
besmrtnika.⁴)

Olimp i Tartar, vertikalna osa svih mitova kazne, nagrade i medijacije, postoje od početka sveta⁵. Zevs u *Ilijadi* preti bogovima da će zbog neposlušnosti biti zbačeni u ponor koji „ispod Aida toliko leži koliko nebo se diže nad zemljom.” (VIII, 15—16)⁶. *Axis mundi* je, dakle, podeljen na tri razna pojasa i od zemlje do dna pakla ima dvaput toliko koliko od zemlje do neba. Taj isti „topo-kosmos” (naziv je prvi uveo Gaster u

Thespisu, ali tek se Nortrop Fraj njime poslužio radi analize arhetipskih struktura u poeziji⁷) prisutan je u završetku Platonove *Države*, u *Enejidi*, u *Božanstvenoj komediji* i u *Izgubljenom raju*, ali u najčistijem obliku možemo ga posmatrati u slikarstvu. Od poznog srednjovekovlja do kraja baroka, u vizijama Strašnog suda Gospod Bog je uvek smešten u vrhu slike. Niže je sveta porodica i redom se spuštaju naniže horovi serafima i arhanđela. Anđeli u središnjem delu slike odvajaju nadgrobno kamenje i pomažu spasenima da se penju gore. Đavoli zbacuju grešnike dole, i poslednji od sedam krugova pakla nalazi se na samom dnu slike.

Suprotnosti *gore* i *dole* prešle su iz kosmogonije i metafizike⁸ u jezik sociologije i političke retorike („Sve sfere i društvena dna”; gornja, srednja i donja klasa), u psihologiju i psihoanalizu (nad-ja i pod-svest). Pad ima dva značenja, doslovno i simbolično, te oba istupaju kako u padu nadmenih anđela, tako i u Kami-jevom *Padu*. Arhetip je trajan, ali vrednosti znaka: pozitivna — vrha, i negativna — dna, mogu da budu preokrenute. Motom iz Vergilija: *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo* propratio je Frojd svoje *Tumačenje snova*. Slika pobune je borba donjih protiv gornjih. Marks je u Pariskoj komuni video „juriš u nebo”.

Pobuna je borba između nizine i vrha. Društvena pravda često ima spacijalnu sliku „izjednačenja” i nije slučajno što su se, vaspitani na Bibliji, puritanci iz Kromvelova doba, koji su pravednost hteli da uvedu brzo i temeljito, nazvali „nivelatorima” (*levellers*).

Prometej biva razapet od strane božanskih izaslanika poslatih odozgo, zbog prekomerne ljubavi prema ljudima koji žive dole. Zevs je nevidljiv, ali njemu su upućena Prometejeva jadanja i pretnje. Prometej je u toj drami optuženi, ali optuženi se pretvara u tužioca, obrnuto Sofoklovom *Edipu*, gde tužilac postaje optuženi. Gore se odigrava politička drama i smenjuju se vladaci, a dole su ljudi izišli iz svoga životinjskog stanja. Menjaju se ljudi, prirodne sile i bogovi, ceo kosmos se kreće u vremenu, ali i dalje zadržava svoju vertikalnu strukturu, s Olimpom, Tartarom i pljosnatim zemljinim

krugom (poput orkestra) u sredini. Topo-kosmos se pokreće u vremenu, ali to vreme protiče drugom brzinom, kao da postoji drugo vreme za bogove i ljude. Bogovi su besmrtni, ljudi su smrtni, „brotoi“, oni koji umiru samo jedanput. Izaslanici bogova podrugljivo ih zovu „efemeridima“. Za efemeride, jednodnevne vodene cvetove, dan i noć su *celokupno* vreme.

2.

Prometej dva puta izjavljuje da će njegovo mučenje trajati deset hiljada godina. Stvarno vreme predstave, od Prometejeva prikivanja na stene Kavkaza do njegovog bacanja u provaliju, sigurno nije prekoračivalo jedan čas. To sadašnje vreme: deset hiljada godina za Prometeja i jedan čas za gledaoce, sadržano je između prošlosti i sadašnjosti. Prošlost u božanskom planu počinje od cepanja kosmosa na gore i dole, a u ljudskom planu ona je antropologija i istorija civilizacije. Sadašnje vreme u *Prometeju* je treće poglavlje teogonije, početak Zevsove vladavine:

*Zar ne videh
gde dva već gospodara otud padoše?
I trećem, sad što vlada, uskoro ću pad
sramote pun da vidim...*

(968 ff)⁹

Dva prethodna tiranina su Uran i Kron; Kron je nekad zbacio u Tartar svog oca Urana, a njega samog je zbacio njegov sin Zevs. Hesiodova i Eshilova teogonija liče na elizabetansku kraljevsku tragediju. Nortrop Fraj je naziva tragedijom Kneževa pada ili tragedijom sklada. U njoj su tri glumca: Kralj-Otac, Uzurpator koji ga ubija i Osvetnik koji obavlja funkciju fatuma. „Oličenje nemeze je delom osoba koja kažnjava, a delom osvjetnik. Ona je prvenstveno zaokupljena ubijanjem buntovnika, ali ima i sporedni zadatak, da obnovi nešto od prethodnog reda.”¹⁰

Analogije su ipak prividne. U Eshilovoj teogoniji ne postoji pojam prvobitnog sklada i prirodnog poretka

čija je slika u srednjem veku i renesansi bio nebeski svod i muzika sferâ. Tiganj se tu menja istovremeno s onim što se u njemu prži. Teogonija je istovremeno kosmogonija. „Data” prirode i „facta” sreće — nasuprot Fraju — jedno su i isto. Kosmos još nije ukočen, nije gotov, prirodne snage su porod prvih bogova, i učestvuju u njihovim borbama.

U božanskoj genealogiji Prometej je sin Geje i jednog od titana. Od Majke-Zemlje dobio je dar predviđanja budućnosti. U borbi između Zevsa i Krona najpre se opredelio za starije pokolenje bogova. Ali majka mu je rekla da je prošlo vreme u kome pobeđuje sila, da budućnost pripada onima koji će naučiti da se služe lukavstvom: „Majka Temida i Geja, jedno lice mnogoimeno, proricala mi kako će se zbiti sve: da tu ni snage a ni sile ne treba, no lukavstvo će pobedu zadobiti.” (217 ff) Eshilova teogonija je istovremeno dosta gorka istorija vlasti. Kosmos se usavršava putem narednih katastrofâ, ali vladaju i dalje tirani. Kron je bio previše glup da bi poslušao Prometejeve savete, Zevs je razumeo „istorijsku nužnost”, ali čim je osvojio vlast, počeo je da vlada još okrutnije. Sila i Vlast, Zevsovi izaslanici, ironični visoki činovnik Bezbednosti i ćutljivi izvršitelj, nadgledaju zanatliju Hefesta da dobro obavi svoj posao — prikivanje Prometeja uz stenu. Na nebeskom prestolu usadio se treći tiranin.

Ako tu ne odgovara model izgubljenog i ponovo vraćenog reda, možda bi se dala primeniti njegova suprotnost koju Fraj naziva tragedijom raspada. Raspored glavnih uloga je isti, samo što istupaju u drugim funkcijama. Kralj-Otac je Otac-tiranin. U *Prometeju* dve najčešće odredbe za Zevsa su Otac i tiranin. „To nije figura reda” — piše Fraj — „vladar je isto tako rđav kao i svi ostali, i jedino delo kome smo naklonjeni jeste čin osvete — obične osvete na njemu. U društvu koje je zlobno, okrutno, bolesno ili ugnjetačko heroj će, verovatno, biti slomljen samo zato što je heroj. U tragedijama reda radnja se usredsređuje na buntovnika čija je sreća prevelika za prirodu. U tragedijama bolesnog društva, središna figura je često žrtva, a žrtvina priro-

da je prevelika za sreću". Buntovnik je istovremeno žrtva, on gine da bi ustupio mesto osvetniku koji je izvršilac proviđenja. Ali proviđenje je podsmešljivo, „*a nemesis of misrule*” — kako ga naziva Fraj.

„Čista” struktura tragedije reda i raspada u suštini je ista, primena jedne ili druge sheme izgleda da čak i u odnosu prema Šekspiru zavisi jedino od interpretacije. Da bi se postalo kralj, treba ubiti kralja ili bar pretendente na presto. Ali ubiti kralja ili pretendente na presto znači, dalje, biti ubijen od njihovih sinova ili prijatelja. U *Kralju Džonu*, u oba *Ričarda* postupci i sudbine legalnih vladalaca ne razlikuju se mnogo od istorije uzurpatorâ; naslednici: Henri III, Henri IV, pa čak i Ričmond, kasnije Henri VII nisu ništa manje podsmešljivi instrumenti „sudbine” nego prestrašeni Marloov Edvard II. Renesansno kolo sreće okreće građanski rat. Ako kraljevsku vrtešku pokreće priroda, onda je to već samo priroda vlasti i premoći.

Ponekad primena obrasca tragedije reda ili anarhije zavisi od izbora početnog momenta. *Hamlet* je tragedija reda, ako se za početak prihvati Klaudijevo trovanje Kralja Hamleta. Stari Hamlet biće tada figura dobrog Oca i Vladaoca, Klaudije — uzurpator, a Knez — oruđe sudbine. No ako je prva karika lanca dvoboj starog Hamleta i starog Fortinbrasa, prvobitni red nikad nije postojao. Tada je Klaudije „*lord of misrule*” (nereda), Hamlet je buntovnik i žrtva, a mladi Fortinbras figura nemeze. Za Ofeliju i Laerta Hamlet je ubica Oca, za Fortinbrasa je on sin Oca ubice. O Fortinbrasu ne znamo ništa, ili bar znamo veoma malo. Nemeza dolazi hodajući po leševima, dvosmislena je i podsmešljiva.

Zevs je tiranin, Prometej je buntovnik i žrtva, a figura sudbine je još nerođeni Sin. Budućnost je najavljena, ali ima dve najave, i to međusobno suprotne. Govori se o dva a ne o jednom još nerođenom Zevsovom Sinu. Prvi od njih je Nemeza vraćenog reda, a drugi Nemeza osвете.

Hefest u prvoj epizodi obećava Prometeju: „Te patnje breme nosićeš neprestano, jer oslobodilac ti ne rodi se još.” (21 f) Sin-spasilac obновиće prekinuti savez iz-

među Zeusa i Prometeja, njegovo stizanje biće kraj razdoblja terora. Tiranin će opet postati Otac: „... i potom po ljubav u zagrljaj bratski do mene željnog pleteće željan.” (199 f)

Prvo predskazanje obećava razrešenje konflikta. Drugo predskazanje govori o ponavljanju ciklusa koji je započeo zbacivanjem Urana od strane njegova sina Krona. Zeusu će se iz veze sa ženom roditi opet „sin jači od oca”. Kolo vlasti okrenuće se još jednom. Zeusa će baciti u Tartar njegov Sin, kao što su bili bačeni njegov Otac i Očev Otac. Tiranin će upoznati razliku između vlasti i ropstva.

HOROVOĐA:

Tom željom svojom Divu čast ocrnjuješ.

PROMETEJ:

I zbiće se. Što želim, to i kazujem.

HOROVOĐA:

Zar iko misli da će Diva srušiti?

PROMETEJ:

Od mojih još će teže muke mučiti.

(940 ff)

Ali budućnost kosmosa je i dalje nerazrešena. Pad Zeusa je jedno od dva rešenja, jedna od dve mogućnosti. Dramska radnja je Prometejevo odbijanje da Zeusu oda tajnu budućnosti time što bi rekao ime žene koja će mu roditi Sina-osvetnika. Eshilova kosmogonija je teatarski i filozofski dramatična. Zeus ima svemoć, Prometej zna budućnost. Od zarobljenika zavisi tiraninova budućnost. Ta opozicija stavlja kosmos u pokret. Premoć je ograničena neznanjem, znanje je ograničeno putem premoći¹¹.

Ko je slobodan? Slobodan je samo onaj koji nema nikoga iznad sebe — veli Vlast, visoki policijski službenik koji asistira pri Prometejevom mučenju: „Tegoba sve je osim vlast nad bozima, jer osim Diva niko nije slobodan” (50 f). Ali Zeus nema vlasti nad budućnošću. Nužnost je jača i od najjačega. „Udes dosuđen podносит moram kako mogu, kad već znam da nemam snage sudbe moć da savladam.” (103 ff) Nužnost je jača od onoga koji pobunu guši, i od onoga koji se buni. „Veština nema snage protiv nužnosti” (520) — izjavljuje Prometej

sa gorčinom. „*Techne*” je umetnost i tehnika, praktična delatnost, otisak duha na materiji, dakle — promena sveta. Nužnost je jača od onoga koji menja svet i od onoga koji se odupire promenama, od onoga koji menja i od menjane materije. Pa šta je onda ta Eshilova nužnost?

HOROVOĐA:

A ko upravlja kormanom nužnosti?

PROMETEJ:

Tri Sudilje i, uz njih, Srđe pamtilje.

HOROVOĐA:

Pa od njih, dakle, zar je Div nemoćniji?

PROMETEJ:

Od sudbine ni on uteći ne može.

(521 ff)

Tri Sudilje i Srđe izgleda da su tu nešto veće od tradicionalne figure mitologije. U Eshilovom kosmosu rascepljenom na vrh i nizinu, kosmosu koji je u neprestanom pokretu, čak je i sudbina antitetična. Sudilje predu nit vremena, Srđe su pamćenje, neumoljivo i nepopustljivo. U grčkom topo-kosmosu Sudilje su bile smeštene na samom vrhu nebeske zgrade¹², a Srđe su bile božanstva podzemlja. Sudilje i Srđe kao da su slika dveju raznih „nužnosti”. Srđe su bile božanstva osвете, otplate krvlju za krv, smrću za smrt, što znači da one nadziru da se ciklus ponavlja. Bele Sudilje su mera vremena, (*Moera* znači „deo” ili „faza”); Sudilje nisu sputane ni pamćenjem, ni obavezom da se svete. One su nužnost slobodna od ponavljanja prošlosti. „Dugo vreme” — veli Prometej — „nauči to svakoga” (995). Ali čini se da Sudilje i Srđe oličavaju dva različita pojma vremena: istorijsko, koje je jednosmerno, i mitsko, koje je ciklično. U Eshilovom *Prometeju* imamo oba vremena.

U toj realističkoj kosmogoniji sudbina je ugrađena u sistem, pokret proizlazi iz rascepa kosmosa na gore i dole. Nužnost nije iznad Zeusa i Prometeja, nego je, kako bi rekao Hegel, u njihovoj suprotnosti. Paradokse te „nužnosti” jeste to što je njen elemenat svest. Svest o nužnosti menja „nužnost”. Izbor „nužnosti” zavisi od Prometeja, to je njegov tragični izbor.

Vreme zemaljsko i vreme božansko različiti su i protiču drugim brzinama. Ali kad se bog u zagrljaju sjedinjuje sa ženom i začinje s njom sina, oba vremena se zbližavaju kao na televizijskom ekranu i uzajamno se presecaju. Sin-spasitelj treba da se rodi iz veze Zevsa sa ženom, iz potomstva u trinaestom pokolenju. Trinaest pokolenja odmereno je u ljudskom vremenu. Ali pre no što se taj sin rodi, vreme božansko i vreme ljudsko još jednom treba da se ukrste.

Prometej priča Okeanu o okrutnoj Zevsovoj osveti nad pobeđenim titanima. Atlant je osuđen da na svojim plećima drži nebeski svod, div Tifon sa sto lica iz kojih je bacao vatru i kamenje pritisnut je ostrvom Sicilijom i ruševinama Etne. Neukrotivi Tifon još jednom će se pobuniti i u besu će početi da bljuje na Zevsa bujice lave. Komentatori su priču o Tifonu razmatrali većinom kao nepotrebno paradiranje pesničkom virtuozerijom i kao mitološki umetak. Čini se ipak da je Eshil namerno hteo da izmeša vreme božansko sa zemaljskim. Slavna Etnina erupcija desila se godine 479, godinu dana posle bitke kod Salamine i manje od dva deset godina pre izvođenja *Prometeja*. Eshil je kosmičko vreme približio sadašnjem vremenu gledalaca.

Ciklus o Prometeju sigurno se, kao i *Orestija*, završavao na pragu atinske istorije. U *Eumenidama* su sve suprotnosti razrešene, suprotnosti između bogova neba i podzemlja, patrijarhata i matrijarhata, zakonâ i osvete, *polisa* i rodovske veze. *Orestija* se završila sazivom areopaga i kao celina je „optimistička tragedija”. Ali u *Eumenidama*, poslednjem delu *Orestije*, više nema ljudske drame, u diskusiji učestvuju kostimirane ideje i možda je zato ona tako oduševljavala Hegela. Trilogija o Prometeju završavala se sigurno izmirenjem protivnika i uvođenjem u Atini kulta Prometeja i Herakla. Ali prvi i treći deo trilogije je izgubljen. Vreme sadašnje Prometejeve kazne stalno je *naše* vreme. Budućnost je i dalje dvoroga, poput turskog meseca. Gore traje i dalje vreme ničim neograničenog terora, a dole i dalje „veština je mnogo slabija od nužnosti”.

3.

Ni na jednom od spratova Eshilova topo-kosmosa i ni u jednom od njegovih vremena ne postoji izgubljeni raj. Prometej je bio podstaknut, pre svega, samilošću nad bedom ljudske vrste, koju upoređuje s mravima što puze po udubljenjima zemlje. Zevs kad je preuzeo vlast ništa nije učinio za ljude i čak je pomišljao da ih istrebi i zameni novom vrstom. I baš tada je Prometej ukrao bogovima vatru i preneo vreli pepeo u izdubljenoj stabljici mirođije. Inače bi oprljio ruke. Na grčkim ostrvima seljaci još i danas prenose vatru u izdubljenim stabljikama od mirođije.

U toj surovij antropologiji napretka pažnju privlači pre svega to da izlazak iz prirodnog stanja počinje od buđenja sposobnosti za racionalno mišljenje. „...Njih što pređe behu glupavi obdarih umom, dah im svetlost razuma.” (449 f) Ili u preciznijem prevodu: „Načinih ih razumnim stvorovima.” Pre toga „sve ko slika u snu za sveg veka mešahu bez reda.” (455 ff)¹³ „bez pameti ikakve sav rad im beše.” (461 ff)

Početak civilizacije počinje od analize opažaja, od otkrića vidnog i slušnog koda. „Pre gledajući oni zalud gledahu, i slušajući ne čujahu.” (454 f) Tek sada dolazi prva veština u predviđanju i otkriću zvezdanog vremena. „Pa ne znađahu stalna znaka nikakva, ni kad je zima, ni kad cvetno proleće, ni leto rodno; ... dok im zvezdâ tamni put ne otkrih, njihov izlazak i zalazak.” (463 ff) Astronomija je prvo viđenje „topo-kosmosa” u cikličkom kretanju.

Ali još više iznenaduje tek sledeći stepen čovekova vaspitanja. Prometej je ljude naučio brojkama i slovima. Pri svoj svojoj sažetosti, tekst ne bûdi sumnje. Eshilov Prometej je otkrivač ne brojanja i pisanja, nego brojčanog sistema i simbolične azbuke¹⁴.

*kai mēn arithmon, exochon sophismatōn,
exēuron autois, grammatōn te syntheseis,
mnēmēn hapantōn, mūsometor' erganēn.*

U koliko je moguće doslovnom prevodu: „Štaviše, broj im otkrih, najvažniji od svih izuma, i redosled slova, pamćenje stvari, tu alatku stvaralačkog uma.” Tu je značajna vrlo jasna svest o instrumentalnoj, operativnoj funkciji brojki i slova. *Sophismata* su načini i oruđa, „vešta lukavstva i majstorije”, *grammatōn te syntheseis* je kombinatorika, slaganje reči od pojedinih slova. Prometej je pronašao simbolični znak, dakle, izdvojio oznaku od označenog. Brojčani sistem i simbolična azbuka su *mnēmēn hapantōn*, „pamćenje stvari”, oni, dakle, dozvoljavaju da se svet intelektualno ponovi i sredi¹⁵.

Prometejevo izlaganje o počecima civilizacije neobično je blisko raspravi Žana Žaka Rusoa objavljenoj dvadeset i dva veka kasnije, njegovom *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1776), koji je Levi-Stros nazvao „nesumnjivo prvom antropološkom raspravom u francuskoj književnosti.”¹⁶ Za Rusoa, kao i za Eshila, prelaz od prirode u kulturu, od životinjskog stanja u ljudsko stanje — jeste rođenje intelekta. Društveno stanje je za Rusoa „stanje rasuđivanja”. U svom slavnom *Discours*-u on piše:

Ovako ponavljana obazrivost raznih bića prema sebi i prema drugima morala je, prirodno, da stvori u čovekovo svesti predstavu o izvesnim odnosima. Odnosi koje mi izražavamo rečima veliki i mali, jak i slab, brz i spor, smeo i strašljiv, kao i druge takve ideje koje poredimo prema prilici i gotovo bez razmišljanja, na kraju su proizveli u čoveku neku vrstu slike ili, bolje rečeno, automatsku obazrivost koja je određivala mere predostrožnosti najpotrebnije za njegovu sigurnost.

U tom izlaganju antropologije posmatranje zvezda prethodi iznalasku prirodnih brojeva i azbuke, i tek kasnije dolaze praktična umenja i začecje se istorija materijalne kulture: nega i dresura tegleće stoke, vo u jarmu, konj upregnut u kola i brodovi u moru. Kola su morala biti prethodena pronalaskom točka, jedrenje je bilo nemoguće bez proučavanja pravaca, elemen-

ti astronomije i geometrije morali su prethoditi kolima i jedrenju.

U narednom poglavlju istorije civilizacije medicina je povezana sa umetnošću vračanja. Prometej je naučio ljude pripravljanju lekova koji umiruju sve bolesti: „mešanju spasonosnih lekarija”, uputio ih je u vračanje po boji iznutrica ubijanih životinja. „Razredih tačno ptica grabljivica let, šta znači desno, a šta levo letenje, i kakvu hranu svaka od njih uzima, i kakve su im mržnje, kakve ljubavi, i gde je dvoje i gde život združan...” (494 ff) Vračanja su, naravno, vezana s pri-nošenjem žrtava bogovima, ali nemaju religijski karakter, nego su praktično znanje, sistematika zasnovana na iskustvu, ona su prednaučno prirodoznanstvo. Prometej, čije ime doslovno znači „onaj koji gleda unapred”, „dalekovidni”, učio je ljude predviđanju. Medicina i vračanje bili su ista umetnost predviđanja, gotovo u smislu meteorološke prognoze.

„*Pronoia*, znanje unapred, predviđanje” — pisao je Bernard Noks — „nije samo osnov za božanska proročanstva, već je, takođe, veština koju lekar u hipokratskim spisima mora da razvije više od drugih. ‚Primenjena vidovitost’ (*pronoian*) otvara raspravu o *O prognozi*, koja je potpun prikaz umetnosti donošenja tačnih procena kao neophodne mere za samo lečenje...”¹⁷

Istoriju napretka završava otkriće tehnologije metala, obrada bakra, železa, srebra i zlata. „Veštine sve Prometej dade ljudima.” (512) Ali početak svega beše vatra, „koja ljudima učiteljica veštine svake posta.” (110 ff)¹⁸

Nameće se jedno pitanje: zašto Eshil u tom izlaganju antropologije nije ni rečju spomenuo da je Prometej takođe morao ljude naučiti kuvanju? Pre pronalaska vatre, ljudi su znali jedino za sirovu hranu. Posle velike kulturne mitologije Levi-Strosa *Le Cru et le Cuit* mora navesti na razmišljanje sličnost mita o Prometeju i kulinarskih mitova koje je očuvala „*la pensée sauvage*”. „Na izvestan način mitovi ostaju da vise između njih” — piše Levi-Stros u uvodu¹⁹. U mito-

vima o pripremanju jelâ Indijanaca Južne Amerike, naročito u mitovima o *gé* i *bororo*, istupa jaguar, čovekov šurjak i prijatelj, koji je čoveku doneo vatru.

Vatra je tu, kao i u mitu o Prometeju, vezana s prelazom iz prirode u kulturu. Jaguar je, kao i Prometej, „darodavac civilizacijskih umeća”. Priprema jelâ u mitološkoj svesti je „medijacijska” delatnost; u doslovnom značenju — kuvanje zahteva posredstvo vode i posuđa, a dimljenje — posredstvo vazduha; u simboličkom značenju pripremanje jelâ je „medijacijska delatnost između neba i zemlje, života i smrti, prirode i društva”. Smrt je truljenje, posredstvo vatre obezbeđuje jelo od truljenja. Kulinarski južnoamerički mitovi, *gé* i *sherenté*, u suštini su kosmološki mitovi. Taj meta-mit govori: ako se Sunce udalji predaleko od Zemlje, ceo svet će istrunuti, a ako se Sunce previše približi, svet će biti spaljen. Kulinarski mit o jaguaru, darodavcu vatre, pokazuje se kao mit o odnosima između gore i dole u „topo-kosmosu”.

„Mitovi se uzajamno domišljaju.” Može biti da su zagonetne Prometejeve reči: „izvor ognja ugrabih” (109), „ulovih”, kao u lovu na životinju — ostatak izgubljenog sloja mita za čije razjašnjenje može da nam pomogne dobri čovekov šurjak, jaguar iz Južne Amerike.

U Hesiodovoj *Teogoniji* nalazi se jedna karika mita o Prometeju, koju je Eshil odbacio. Prometej biva kažnjen ne zbog krađe vatre i njene predaje ljudima, nego zbog jedne druge uvrede nanesene Zevsu. Kad je došlo do prinošenja žrtava, ubio je vola i podelio ga na dva dela. Posebno je poređao kosti i brižljivo ih pokrio slojem belog loja, a zatim je izdvojio najbolje delove mesa i uvio ih kožom želuca. Izbor je prepustio Zevsu. Vlada neba dao se nasamariti, primamio ga je loj i dobio je kosti. „Od tog vremena” — piše Hesiod — „ljudi prinose bogovima na žrtvu bele kosti životinja na oltarima koji se dime.” (*Theog.* 557 ff) Razjareni Zevs oduzeo je ljudima vatru. Možda je Lukijan tačno odgonetnuo kulinarski smisao toga mita. „Nek jedu svoje sirovo meso!” — viče Zevs u njegovoj predaji²⁰.

Eshilu se taj sloj mita morao učiniti nepotrebnim, ili možda i nerazumljivim. Od njega je ostao samo trag. U govoru o medicini i vraćanju, Prometej dodaje da je ljude naučio da razlikuju boju utrobâ kako bi se dopale bogovima: „I koje boje žuč da bog se raduje, i kakav oblik išaranoj jetri.” (450 f) Znači, Eshilov Prometej ne samo što je ljude naučio kako da prinose bogovima žrtve, nego je uveo običaj žrtvovanja životinja. U kasnijim predajama mita, ova tradicija se pojavljuje uporno i vrlo jasno: „*Prometheus bovem primus occidit*” — piše Plinije u *Prirodnoj istoriji* (VII, 209). Prometej, koji je prvi zaklao vola, naučio je ljude da jedu meso²¹. Da jedu, što znači i da ga pripremaju.

Kao jaguar iz mitova *gé* i *bororo*, Prometej biva umešan u kulinarske operacije. I slično kao u mitologiji Indijanaca Južne Amerike, bivaju međusobno povezana tri elementa: dar vatre — medijacija između ljudi i bogova — prinošenje žrtava, i pripravljanje jela. Možda su u prvobitnom mitu, koji je podlegao transformaciji, istupale opozicije koje Levi-Stros uzima kao osnovne, opozicije između sirovog i kuvanog, između pečenja i sušenja. Prometej spaljuje kosti prinoseći ih bogovima na žrtvu, ali šta je učinio s mesom koje je dao ljudima? Jaguar je ljude naučio i sušenju. Kad je spaljen na vatri, u njenom dimu su osušeni listovi duvana.

U Hesiodovim *Poslovima i danima* ljudi su u početku imali vatru. Ali Zevs je ljudima oduzeo vatru *da bi ih prisilio na rad*. U početku je bio Raj. Raj je puno spremište²². U toj realističkoj poemi o životu i radovima ratara i uzgajivača, punoj trezvenih i praktičnih uputstava koja ne ostavljaju mnogo mesta za maštu, začuđujuća je slika vesla obešenog nad ognjištem koje se dimi. U *Odiseji* se gostima najpre donosi krčag s vodom i lavor, zatim se iz ostave donosi hleb, dimljeni ovčji sirevi i pune zdele mesa. Meso se brzo kvari, i da bi se obezbedilo od kvarenja, neophodno je posredstvo vatre. Meso se suši na dimu obešeno na velikim motkama iznad ognjišta. Čini se kao da se u *Poslovima i danima* sačuvao još jedan ostatak prvobit-

nog kulinarskog mita o Prometeju, koji je, poput južno-američkog jaguara, naučio ljude pripremanju jelâ.

*Uskoro mogao bi da obesiš svoje kormilo
u dim ognjišta,
i rad volova i mazgi strpljivih
bio bi ukinut...*

(42 ff)

Mitovi se uzajamno domišljaju. „I Gospod Bog izagna ga iz vrta Edemskoga da radi zemlju, od koje bi uzet; I izagnav čovjeka, postavi pred vrtom Edemskim heruvima s plamenijem mačem, koji se vijaše tamo i amo, da čuva put ka drvetu od života.” (*Post.* III, 23—24) Izgnanstvo iz raja jeste oduzimanje vatre koja obezbeđuje proizvode od truljenja. U *Poslovima i danima*, Prometej će oduzeti vatru Zevsu i daće je ljudima. Ali kod Hesioda, kao i u Bibliji, raj je bio izgubljen zauvek.

Hesiodova verzija mita o Prometeju izgleda bar prividno protivrečna sa Eshilovom dramatisacijom. Od oduzimanja vatre počinju u *Poslovima i danima* čovekovi napori, i otada će on u sopstvenom znoju obrađivati zemlju. Od dara vatre počinju svi pronalasci i napredak civilizacije u *Prometeju*. Mitovi — piše Levi-Stros — čak i kad su međusobno suprotni, uzajamno se tumače i dopunjavaju, predstavljaju isto ljudsko osnovno iskustvo ispričano na razne načine, predavano na raznim nivoima istorijske svesti. Kod Hesioda i kod Eshila mit o ukradenoj ili samo datoj vatri vezuje se s krajem prirodnog stanja i s početkom civilizacije. I tek sad može da se postavi najvažnije pitanje — o kakvoj civilizaciji govore mitovi?

Antropologija razlikuje civilizacije „hladne” i „vrole”. „Hladne” civilizacije nemaju istorije, ili su, kako piše Levi-Stros, „istorija bez istorije”, odupiru se svim promenama i vreme je u njima cikličko, mereno smenjivanjem noći i dana, godišnjih doba i pokreta zvezda. Sazvežđe Plejada kod Hesioda, isto kao i u mitovima južnoameričkih Indijanaca, najavljuje nailazak sušnog razdoblja²³. „Vrole” civilizacije su antagonističke, po-

deljene na vladajuće i podređene, događaji u njima su nepovratni i vreme je jednosmerno, „koje akumulira pronalaskе i otkrića za konstruisanje velikih civilizacija.“²⁴

Mitovi kao da operišu na vertikalnoj osi „topo-kosmosa“, oni su ciklička medijacija između gore i dole, između neba i zemlje. Eshilov „topo-kosmos“ ima svoje gore i dole, ali njegovo gore i dole već se kreću u jednosmernom vremenu. Prvobitni mit o kradljivcu i darodavcu vatre funkcioniše dalje na vertikalnoj osi „topo-kosmosa“, ali taj mit istovremeno vrši novu funkciju i uronjen je u „vrelu“ istoriju. Eshilov *Prometej* je još mit, ali već je i tragedija.

„U grčkoj tragediji“ — piše Nortrop Fraj — „bogovi imaju ulogu nametanja onoga što nazivamo prvobitnim kontaktom čoveka i prirode. Bogovi su za ljudsko društvo ono što je ratnička aristokratija za ratnike u okviru samog ljudskog društva.“ Gore su bogovi, dole su ljudi. Ali, istovremeno, u „topo-kosmosu“ *Prometeja* gore je poredak vlasti, a dole poredak civilizacije. Gore Sinovi zbacuju s prestola Očeve, i redom se smenjuju stalno novi i novi tirani. Dole pronalasci nailaze posle pronalazaka, i napredovanja civilizacije su stalna i neprekidna. To je tačka gledišta trezvena i vrlo realistička: *techne*, razvoj ljudskih umenja je kumulativan, jednosmeran i evolutivan; svi vladaoci liče jedan na drugog i svaka vlast nosi u sebi opasnost od tiranije. Napredak postoji dole, ali ne postoji gore.

U toj Eshilovoj antropologiji naročito je zanimljivo karakteristično ubrzanje ili, tačnije, približenje vremenâ na jednom i drugom nivou: donjem i gornjem — sadašnjem vremenu gledalaca tragedije. Mitološko vreme postaje istorijsko vreme.

U istoriji civilizacije koju *Prometej* priča horu, poseban naglasak pada na „proračunatost uma“, koja je sveopšte smatrana naročitom svojinom Atinjanâ. *Gnômê* — inteligencija, sposobnost razlikovanja i izbora — smatrana je u delima grčkih filozofa za osobinu koja odvaja ljude od životinja. „Svi su radili bez uma“ (*ater gnômês*) (456) — govori *Prometej* o ljudskim

mravima pre otkrića vatre. Možda je Aristotel imao na umu Prometeja kad je kao definiciju čoveka predlagao „stvorenje koje ume da broji.”²⁵ Eshilov Prometej obdaren je zajedljivošću i intelektualnim lukavstvom novog pokolenja filozofâ, te nije čudo što ga, pred kraj komada, Hermes grdi da je „sofist”: „Mudracu tebi, strasti kivnoj, prektivnoj, što zgreši bogu smrtan stvor pomažući.” (956 f)

Još je bliže grčkoj savremenosti „gore”. Sećanje na prošle tirane moralo je biti još svežije nego u vreme Euripida, a strah od povratka tiranije Atinu nikad nije napuštao. Sâm Eshil je, uostalom, poznavao tiraniju iz vlastitog iskustva; na dvoru sicilijanskog tiranina, u Sirakuzi, proveo je petnaest godina.

*Vladari novi vladaju na Olimpu;
po zakonima novim
bez zakona Divo vlada
i stare vlastodršce ruši sada.*

(151 ff)

Dole je narod, gore, na tiraninovom dvoru, u nebeskoj tvrđavi²⁸ (tvrđava je vaš život) svi su srodnici ali i sukrivci. Odnosi su tamo polurodovski, polufeudalni; Kralj-Otac, sinovi i kopilad vladaoca, veliki kneževi. Okean je Prometejev tast, Hefest je njegov nećak. „Al krv i srodstvo jaku vezu stvoriše” (39) — pravda se Hefest pred Kontrolorom. U tom „sociološkom” čitanju Prometej je pobunjeni predstavnik stare aristokratije, koju je novi vladar istrebio. Aristokratija grčkih *polis*-a bila je najjači protivnik tiranâ i prva je padala kao njihova žrtva.

Eshilova snaga je u neverovatnoj konkretnosti kad predstavlja tiraniju. Na toj napuštenoj i vetrovima prepuštenoj steni u planinama Kavkaza atmosfera je zagušljiva kao u jami. I ne čudim se Džonatanu Mileru što je, postavljajući *Prometeja* u Jelu (u adaptaciji Roberta Lovela), smestio radnju u dvorištu renesansne palate dubokom kao bunar. Zidovi palate zatvarali su scenu u pozadini, sa visoko pri vrhu nadnesenim portikom načinjenim od statuâ bogova. U tom kraljevstvu terora, strah paralizuje sve osim Prometeja i hora, razara veze

krvi i prijateljstva, mladi kneževi, kao što je Hermes, služe kao momčad za poruke, a sluginski vladaoci, kao što je stari Okean, već odavno su se odrekli bilo kakvog otpora, uveravajući sebe da iako su izgubili čak i ostatke dostojanstva, barem su sačuvali razum, i kao kompromitovani političari veruju u kompromis, ali se plaše svega i spremni su sve da učine kako bi se dodvorili vladaocu. Jer nije dovoljno vladaoca slušati, vladaoca treba voleti, čak i kad si u zatvoru. Vlast, visoki policijski službenik, objašnjava to vrlo konkretno: „Vlast Divovu da poštovati nauči.” (10) I nije dovoljno kažnjavati vladaočeve neprijatelje, nego treba i mrzeti onoga koga vladalac mrzi. Ovoga puta to je lekcija za Hefesta: „Ne mrziš boga bogovima najmržeg?” (37) I još jednom, samo malo kasnije: „Pa dobro, ali smeš li reći očeve odbaciti?” (40 f) Policijski činovnici tiranina najradije nazivaju Ocem.

Broj Jedan je nevidljiv, ali njegovo fizičko prisustvo se oseća od prve do poslednje scene. Svaka reč izgovorena na toj samotnoj steni odmah se dostavlja Ocu, svaka reč se prisluškuje. „*Otakoustēs*” — „prisluškivačem” naziva Prometej Hermesa.

Gore redom preuzimaju vlast sve novi i novi tirani, i neprekidno traje vlast „bezgraničnog nasilja”. Dole su mravi naučili da kuvaju, da pišu i da računaju, grade kuće, puštaju na vodu brodove i tope metale. U toj surovoj antropologiji politika i *techne*, istorija vlasti i istorija materijalne kulture strogo se međusobno odeljuju. Napredak je neopoziv, ali i premoć je nepromenljiva. Mit funkcioniše na vertikalnoj osi „topo-kosmosa”. Mit je medijacija između Neba i Zemlje. U *Okovanom Prometeju* ta medijacija neće nastupiti. Komad se završava zemljotresom.

4.

Ljudi su dobili od Prometeja vatru. U prvom stasi-monu hora u *Antigoni*, nazvanom *Odom* ili *Himnom čoveku*, ljudi su sami sve naučili. „I govoru i vetrenoj misli dovio se i državnom redu.” (353 f)²⁹ Bogovi se

ne spominju, osim Zemlje, Majke svih i svega. Ali Zemlju Veliku Majku tu, iz godine u godinu, ore čovek koji je konje upregao u plug. „On i Zemlju, najvišu boginju, med bozima večnu neumornu, neprestano u duboko ore, ralo mu se veruga po brazdi a konji ga svakog leta vuku.” (335 f)

Hesiodovoj i Eshilovoj teogoniji više puta je suprotstavljena svetovnost ove čovekove apologije kod Sofokla. Čovek je tu sâm, nema bogova, i sâm sebi na svemu zahvaljuje. „I plemenu lakokrilih ptica meće zamke te ga vešto lovi, i buljuku divljih životinja i gomili riba pod pučinom razapinje i namešta mrežu umnik čovek.” (342 ff) Ali čini se da svetovnost tu nije ono što je najvažnije. U tome horu, koji prethodi privođenju Antigone pošto je bacila šaku zemlje na nago bratovljevo telo, pohvala ljudske veličine spojena je sa strahom.

„Mnoge sile postoje na zemlji, al' nijedna kao čovek silna.” (223 f) *Deina* su pojave divotne i strašne („čudo” i „divotnost” imaju oba ta značenja), čovek je *deinotaton*, najčudniji, „drugačiji” i „tuđ” u svemiru. (Neznanac, stranac i otuđeni.) Najjači i najdovrtljiviji od svih stvorova, „tuđ” je prirodi koju je podjarmio, „tuđ” može da bude čak i gradu koji je sâm stvorio, „tuđ” je čak i samome sebi. *Hipsipolis* i *apolis* (370), „visok u svome gradu” i „bez države”, domovina mu je istovremeno tuđina. Njegova agresivnost je bez granica, kadar je čak da menja budućnost, i samo protiv smrti nema leka. „Bez pomoći ne gre u budućnost. Od smrti samo ne izbaja leka, a pronađe ustuk teškoj bolji”. (358 ff) Egzistencijalistički smisao toga iskaza prvi je, valjda, pročitao Martin Hajdeger: „Lutajući svuda, neiskusani i bez potomstva, on stiže do ništavila. Nikakvim bekstvom ne može se suprotstaviti jedino napadu smrti, čak i ako je uspeo da izbegne mukotrpnu bolest.”³⁰ A kako je to već blisko Hamletovom monologu:

Kakvo je remek-delo čovek! Kako je plemenit umom! Kako neograničen po sposobnostima! Kako je u obliku i pokretu skladan i celishodan! Kako je izrazom sličan an-

đelu! Kako po razumu naliči na Boga — ukras sveta, uzor svega života! — Pa ipak, šta je za mene ta kvintesencija prašine? Čovek mi se ne mili; ne..."

Ako je svest „rupa u bivstvovanju“, u Sofoklovom pozorištu okrutnosti „rupa“ uništava bivstvovanje i samu sebe. U *Antigoni* troje junaka ne nalaze drugog izlaza sem samoubistva, a vladalac u panici beži iz svog upropašćenog kraljevstva.

*Mnoge sile postoje na zemlji,
al' nijedna kao čovek silna.*

Od egzistencijalističkog suda o ljudskoj sudbini u prvom horu *Antigone* realistička i istorijska antropologija materijalne kulture i odnosâ premoći u *Prometeju* izgleda neizmerno daleka. Ali vatra je bila drugi po redu Prometejev poklon ljudima. Prvi poklon je daleko zagonetniji.

PROMETEJ:

Ne pustih da unapred ljudi vide smrt.

HOROVOĐA:

A kakav lek im za tu bolest iznađe?

PROMETEJ:

Naselih duše njine slepim nadama.

HOROVOĐA:

Obdario si ljude darom velikim.

(256 ff)

Dejvid Gren u predgovoru uz svoj prevod *Okovanog Prometeja* vezuje „slepe nade“ s mitom koji Platon navodi u *Gorgiji*. U početku Zevsove vladavine ljudi su unapred znali dan svoje smrti i izlazili su još živi pred svoje sudije, obučeni i sa svom imovinom. To je bio uzrok mnogih zloupotreba i Zevs je taj običaj ukinuo. Tim mitom poslužio se Eshil radi svojih ciljeva. Životinje znaju čas svoje smrti, a Prometej je ljude izveo iz životinjskog stanja; oduzeo im je životinjski razum i dao im je razum ljudski. Oslobodio ih je od straha i dao im je „slepu nadu“.

Neizvesnost smrti bolja je od izvesnosti. Znaju to svi kojima se saopšti da boluju od raka. Grenova interpretacija je čovečna i suptilna, ali Eshilov Prometej, „Dalekovidni“, bio je onaj koji je znao i koji je hteo da zna. „Unapred jasno znam budućnost svu.“ (101 f) Ljude je učio da se ne boje, ali ne po cenu neznanja. Kad je k njemu dotrčala Ija, jedina smrtna osoba od svih učesnika tragedije, objasnio joj je sve što je čeka, sve do poslednjeg mesta na kome će se završiti njeno lutanje. A kad se za časak pokolebao, jer mu se njegovo znanje učinilo previše okrutnim, umešao se Hor: „Govori, kazuj sve! Ta vole patnici unapred jasno znati jade potonje.“ (711 f) I Prometej je dovršio svoju priču o budućim Ijinim mukama. Ija je druga, posle Prometeja, ličnost tragedije, epizoda s njom zauzima centralno mesto, i „slepe nade“ kao da se naročito vezuju za njenu sudbinu.

Ija je bila kći Inahova. Inah je bio kamenit potok pored Arga. Bogovi rekâ bili su potomci Okeana, te je Ija, prema tome, njegova unuka, o čemu Prometej, uostalom, obaveštava Hor. Moglo je to da ima značaja u prvobitnom mitu, jer voda je arhetip rađanja i seksa. U drugom sloju mita Ija je bila mesec. Mlad mesec je vezan s porastom vode, svih tečnosti i mleka³¹. Ija je postala Zevsova ljubavnica. Ali kad je to otkrila Hera, pretvorila je lepu devojkicu u kravu i naredila Argu, nakazi sa sto očiju, da je čuva. Tada je Zevs poslao Hermesa da nakazu uspava sviranjem na flauti i da ga potom ubije. Ija je bila slobodna, ali je Hera poslala za njom ljutog obada koji ju je neumoljivo bo do krvi i gonio iz mesta u mesto. Njeno lutanje završilo se u Egiptu, gde joj je Zevs vratio ljudsko telo. Tamo mu je Ija rodila sina.

Eshil je stari mesečev mit i legendu očistio od anegdote i žanrovske obojenosti. Arg se u Ijinim mórama jedva spominje. Nju progoni Hera i devojci nerazumljiva božanska upornost, ali u kravu je nije pretvorila Hera, nego je to učinio Zevs. Ni u jednoj grčkoj tragediji, sve do Euripidovih *Bahantkinja*, požuda i slepa snaga nagona nisu pokazani tako silovito i

brutalno. Ija priča kako je svake noći u svojoj devojačkoj sobi sanjala o sjedinjavanju sa bogom.

*Ta svagda obnoć u snu meni prikaze
dohodile u devojačke odaje
i sve me dragale: „O srećna devojko,
ne devuj više, sjajnu imaš priliku
za udaju! Div, strelom čežnje pogođen,
za tobom gori, žudi da te obljubi;
ti Divu, devojko, ne odbij zagrljaj,
no idi Lerni, onoj bujnoj livadi,
ka stadima i torovima očevim,
čežnuće oku svome Div da zagasi.”
I jađnu mene svaku noć su mučili
ovakvi snovi...*

(659 ff)

Ija je osjetila volju božju. Dodirnutu je prstom ili, tačnije, udom boga. Ali se nije sjedinila sa Zevsom. Svetu jalovicu, devicu s rogovima, goni nevidljivi obad, od čijih joj se uboda muti u glavi. Utrčava na scenu mučući i lelečući. U *Prometeju* igranom u Jelu Ajrini Vort nije imala masku s kravljim rogovima. Nestrpljivo je prebiralala s noge na nogu, dva, možda tri puta je lupila nogom o pod. Nije imala stilizovan kostim, bila je, jednostavno, u dugoj haljini. Imala je samo ogromne nepomične kravlje oči. Jednom sam u životu video takve oči. Bilo je to u Kini, nekih hiljadu milja od granice Tibeta. U planinama je uhvaćena devojka koja je pripadala nekom od primitivnih plemena u kojima se, izgleda, još nije znalo za upotrebu metala. Dovedi su je u školu. Nikad neću zaboraviti oči te devojke. Nije u njima bilo straha. U njima nije bilo ničeg. Oči je imala modre, vlažne i istovremeno potpuno prozirne. Kao dva jezera. Neunakažene nikakvom mišlju. Imala je oči svete krave.

Prometej je oličenje svesti i inteligencije, prikovan uz stenu, ostaje nepomičan od prve do poslednje scene. Ija je telo, gonjena i ujedana do krvi od strane nevidljivog obada, ni za trenutak ne može da ostane na mestu. U tom lutanju već je pretrčala jednu četvrtinu poznatoga sveta.

Prometeju se prebacivalo da je intelektualna drama, bez pokreta i bez radnje. Ali Eshil je najspektakularniji

grčki tragičar. „Moje srce je igra straha” — govori Hor u *Pokajnicama*. I igra svoju strahotnu igru. Neverbalno, kao purpurni ćilim po kome Agamemnon stupa ka svojoj propasti, nerazlučni je deo ovog teatra, i gotovo uvek ima karakter simboličnog znaka ili arhetipske slike.

Pljosnati tanjir orkestra oličavao je sliku Zemlje koju okružuje Okean. Po tome tanjiru scene-zemlje, „devojka s kravljim rogovima” obavljala je svoje lutanje. „Kad pređeš vrata, dvaju kopna granicu, na istok žarki pođi, putu sunčevu, i plivaj morskom penom, dokle ne stigneš do Kistene, do onih polja Gorgonskih...” (803 ff) U antropologiji civilizacije i tiranije mitološko vreme u *Prometeju* je prešlo u istorijsko vreme. Sada pak mitološki „topo-kosmos” postaje geografska karta sveta. Ijina lutanja — piše Hevelok u svojoj knjizi o *Prometeju* — izgledaju kao fragment grčkog bedekera iz petog veka. „Ijin put je zasnovan na izvornoj kružnoj mapi sveta, podeljenoj horizontalnim vodnim prečnikom na dva jednaka kontinenta i razdvojenoj, po vertikalni, meridijanom koji se poklapa s Nilom i njegovom zamišljenom dužinom. Egejsko More približno predstavlja centar točka; obim obrazuje struja iz homerskih okeana, koja je povezana sa unutrašnjom vodnom mrežom. Ova struja nosi Iju iz Indije do ušća reke ‚Etiop’, do dalekog juga Afrike. [...] Ona, zatim, prelazi preko jugoistočne četvrti i stiže ponovo na meridijan, koji sledi vodnim putem do delte Nila, upravo naspram mesta sa koga je pošla.”³²

Ija, „nesrećna devojka, litalica”, optrčala je sigurno istočni polukrug orkestra. U sledećem delu trilogije, raspored scene je bio isti i na tome mestu je stajao prikovan uz stenu Prometej, čekajući svog spasioaca. Ako se poveruje Tomsonovim rekonstrukcijama, Herakle će Prometeju ispričati o svom lutanju do zapadnih granica sveta, kad se iz Afrike vraćao u Evropu preko Heraklovih stupova, to jest Gibraltara. Ravni tanjir orkestra-zemlje sa svojom istočnom i zapadnom stranom ilustrovao je njegova dramatična lutanja, kao što je prethodno predstavljao dramatična lutanja gonjene Ije.

Ija napušta scenu kao što je i utrčala, jaučući i lelečući. Nevidljivi obad grize je sve bolnije, sva je van sebe, već je samo napaćena životinja. „Sve k'o slika u snu za sveg veka mešahu bez reda.” (454 f) Ija sad ništa više ne vidi i ništa ne čuje, na trčanje je goni nevidljivi obad, ona je sad samo telo izujedano do krvi.

*Sa staze me baci besnila vetar,
nad jezikom više ne mogu da vladam,
i mutne mi reči bez reda biju
o valove nevolje strašne!*

(896 ff)

Ija nije zaslužila svoje patnje. Mogla bi reći kao Pasifaja iz izgubljene tragedije od koje je ostao samo odlomak: „Bog me je obdario ludilom, te iako patim, moj greh ne beše slobodno izabran... Šta sam mogla da vidim u biku, da srce svoje ranim takvim bolom, toliko sramnim?” Ija, „devojka s kravljim rogovima”, ubačena je, kako bi rekao Kami, u svet u kome telo žudi i izloženo je žudnji. I nije više kadra da sebe razlikuje od žudnje, ne zna da li je ta žudnja u njoj samoj, ili joj je poslata od boga. Ljudska krava oseća samo prezir, gađenje, sartrovsku mučninu prema sebi, prema svom telu i prema svetlu, izbezumljuje je nevidljivi obad. Bespomoćna Ija, do krvi ujedana junica, naj-savršenija je slika šopenhauerovske slepe kosmičke volje. Gonjena slepim instinktom preko morâ i kontinenatâ, ona oličava Erosa požude. „S krilima, a bez očiju [...] ludi, bezglavi trk.” (*San letnje noći*, I, 1) Helenu iz *Sna letnje noći* ujedao je taj isti nevidljivi obad.

Ali ljudima slepe volje Prometej je podario „slepu nadu”. Eshil je bio jedini od velikih tragičara koji je umeo da izmiri *rationale* mita i njegovu univerzalnost, njegov zemaljski smisao i njegovu iracionalnu kosmičku nadu. Na kraju svog puta Ija će se sjediniti sa Zevsom i rodiće mu sina. Mit funkcioniše na vertikalnoj osi kosmosa, on je medijacija između neba i zemlje. Ija je izabrana od boga, a nevidljivi obad, koji joj neće dati ni trenutak predaha, jeste „bič božji”. Da bi

se moglo sjediniti sa bogom, treba najpre biti životinja. „*Abétissez-vous*” (poživotinjite) — pisao je Paskal. Postajanje sličnim životinji bilo je jedno od najprvobitnijih i ostalo je jedno od najpostojanijih mističkih iskustava. Devojka s kravljim rogovima je mistična obljubljenica boga. Iz veze Zevsove sa Ijom rodiće se, u trinaestom pokolenju, žena s kojom će ponovo spavati Zevs. Ona će mu roditi Sina, koji će biti figura izmirenja.

Taj sin, koji se u *Okovanom Prometeju* ne imenuje, jeste Herakle. Na završetku trilogije, on će strelom iz svog luka ubiti orla, koji je, kad je Prometej po drugi put stavljen na muke, svakog jutra ždrao njegovu jetru što se stalno obnavljala. Herakle, „očekivani Neko”, u *Prometeju* je figura pomirenja. Ali za to pomirenje već je unapred određena cena. Prometeju je saopštava Zevsov izaslanik Hermes:

*A kraja tima ne očekuj patnjama,
dok bog se koji ne javi k'o zamenik
tom jađu tvom i za te rado ne pođe
u mračni Had, u crni bezdan Tartarov.*

(1040 ff)³³

Taj bog, takođe nenazvan po imenu jeste Hiron. To je jedna od najtajanstvenijih ličnosti celokupne grčke mitologije. Spadao je u najstarije pokolenje bogova i možda je bio sin samoga Krona. Bio je mudrac, učitelj i prvi lekar. Toj umetnosti je potom naučio Asklepija. Vaspitao je Ahila i prijateljevao s Heraklom. Slučajno je ranjen u nogu njegovom otrovnom strelom. Bio je kadar da izleči svakoga od najstrašnijih rana, ali sâm sebe nije mogao da izleči. Izmoren patnjom kojoj nije bilo kraja, pristao je da umre za Prometeja³⁴.

Sinovi bogova silaze na zemlju, pate, umiru, silaze u pakao, ali potom vaskrsavaju. Hiron je jedini bog grčke mitologije i, verovatno, svih mitologijâ koji je u pakao sišao dobrovoljno i zanavek. Pomirenje i otkup za pomirenje obavlja se na istoj onoj osi „topo-kosmosa”. Bog-tiranin postaće otada Bog-Otac. Zevs-Osvetnik pretvoriće se u Zevsa Pravednoga. Ali plata za Novi

Savez jeste smrt drugog boga. Kosmos ostaje rascepljen na Olimp i Tartar, i „slepa nada” je teofanija i pomirenje između „vrha” i „nizine”. U božanskoj ekonomiji suma svetske patnje mora da ostane nepromenjena, a simbolični znak patnje kojoj nema kraja i koja nikad neće biti nagrađena jeste nezalečiva Hironova rana.

5.

Marks je Prometeja nazvao „najuzvišenijim svecem i mučnikom u filozofskom kalendaru”³⁵. „Sveti zaštitnik proletarijata” — daje Tomson savremeni sud o Prometeju³⁶. Ni u jednoj od grčkih tragedija „vrh” u svom dvostrukom smislu i simbolici: bogovâ i premoći — nije napadnut s tako jarosnom silovitošću. „Ja mrzim sve bogove za moju pomoć što mi krivdom vraćaju.” (987 f) Ija, jadna jalovica, mrzi svog progonitelja svim svojim izujedanim telom. Njoj su saopštena oba predskazanja: o Sinu-spasitelju i o Sinu-osvetniku, ali za ponižavanu Iju jedina nada jeste onaj koji će Zevsa zbaciti s prestola:

IJA:

Zar može Div da ikad padne s prestola!

PROMETEJ:

Ta propast bi te, mislim, obradovala.

IJA:

A kako ne bi kad od Diva trpim zlo.

PROMETEJ:

Ta znaj da živu ja ti rekoh istinu.

(770 ff)

Zevsa mrze svi: Prometej, Ija i ponižavane prirodne sile, svi osim funkcionera policije, političkog kombinatora Okeana i skoroteče Hermesa. Hor kod Eshila nije nikad samo svedok i komentator događaja, ali *Okovani Prometej* je jedina tragedija u kojoj Hor gine zajedno s junakom. Hor kćeri Okeana koji reprezentuje dva elementa, vodu i vazduh, sleteo je da bi saosećao

s Prometejem. Taj Hor, koji je u početku bio uplašen zbog otvorenosti pobune, polako saznaje gorku istoriju sveta. Kao nekada ljude, Prometej je sada naučio hrabrosti taj hor sastavljen od devojaka i ptica. Revolucionisao je Hor.

HERMO:

*A vi što njegove žalite muke,
i jade mu trpite zajedno s njime
sa ovoga mesta hitajte nekud,
da gromova strašna rika i bes
ne pomuti vama pamet i svest!*

HOROVOĐA:

*... A zašto me goniš sramotu da činim?
Sve patnje hoću da podnosim s ovim.
Naučih da izdaju mrzim duboko,
i bolesti nema
što meni bi od nje gadnija bila!*

(1072 ff)

U kosmičkoj perspektivi izbor je između dvaju još nerođenih Zevsovih sinova: sina Novog Saveza, i sina „jačeg od Oca“. U dramskoj perspektivi *Okovanog Prometeja* izbor je između vernosti sebi i izdaje, između hrabrosti i kukavičluka, između nesalomljivosti i rezignacije. U političkim kategorijama to su izbori između revolucionarnog progresa i kompromisa³⁷. „To je značenje pobune“ — pisao je u svojoj crvenoj knjižici Mao. Prometejevi izbori su izbori zatvorenika. „To steče ti“ — govori mu Hefest „za svoju ljubav k ljudima. Ko bog ne bojeći se gneva božjega, ti preko prava dade časti smrtnima.“ (28 ff) Ali kakva je mera koja dozvoljava da se odredi šta je to što je „pravedno“, i šta je to što se nameće kao „pravedno“, šta je ono što „treba“ i više nego što „treba“ između čuvara i zatvorenika, između onoga što je „gore“ i onoga što je „dole“?

Prometej, piše Marks, nije hteo da bude „rob tiranina i sluga dželata“. I dalje, u istom tom predgovoru doktorskoj disertaciji koji nosi datum „marta 1841“:

Prometejeva izjava: „Svi su mi bogovi jednako mrski“ jeste ispovedanje filozofske vere, njena deviza usmerena protiv svih bogova nebeskih i zemaljskih koji čove-

kovu samosvest ne priznaju za najviše božanstvo. A osim nje nema drugih božanstava. To božanstvo ne trpi rivale³⁸.

Taj Marksov manifest prometeizma izgleda daleko bliži Geteovom i Šelijeovom Prometeju oslobođenom okovâ nego surovoj i realističkoj Eshilovoj antropologiji. U stvarnom svetu, rascepljenom na „gore” i „dole”, govori nam Eshil, izbor je moguć samo između pominjenja i nove tiranije, između kompromisa ili novog sina „jačeg od oca”, a „strog je vladar svaki dok mu je vlast nova”. Eshil je, čini se, vrlo dobro znao da nebo nikad nije dugo prazno, i da na mesto svakog zbačenog boga dolazi novi.

Geteov i Šelijeov Prometej bio je brat Satanin³⁹. Ali anđeli su zbačeni s neba zbog greha oholosti. Lucifer je Knez Razuma. Ono poslednje božanstvo koje „ne trpi rivale” i koje izgleda okrutnije od prethodnih, jeste arogancija razuma. To božanstvo je zaključilo da je upoznalo predodređenje, da može da ga promeni i da njime upravlja. „Sloboda je svesna nužnost” — pisao je Marks. Hegelova realizacija duha istorije i Marksova „istorijska nužnost” spadaju u one nade koje je Prometej podario ljudima⁴⁰.

„I šta je sloboda čoveka” — govori mučeni zatvorenik u Malroovom *Vremenu prezira* — „ako ne svesnost i organizovanje njegove sudbine?” — „Ja ti ljude izbavih” — govori Prometej na početku tragedije — „da uništeni u mrak Hadov ne dođu”. (243 f) A sasvim pri kraju, trenutak pre zbacivanja u Tartar, dobacuje oholo: „A šta me strah kad smrt mi nije suđena?” (945) Mučenici svih verâ govorili su da su besmrtni, revolucionari su umirali ponavljajući da je njihova zagrobna pobeda.

U interpretacijama iz XIX veka Prometej je bio Sveti Satana, sveti karbonar, sveti proleter. Bio je oslobodilac Duha ili Čovečanstva. Fatum, sudbina i istorijska nužnost, svako na svoj način, priznavali su proticanju vremena moralnost, racionalnost i smisaonost. Teogonija se pretvarala u teodiceju. Osvajanje neba ili

istorija trebalo je da budu rekonpenzacija za sve patnje. Ali šta ako su nada Ije koju ujeda obad i nada Prometeja bačenog u Tartar bile takođe slepe?

HOROVOĐA:

A šta je sudba Diva nego večna vlast?

PROMETEJ:

To nikad nećeš čuti, pa i ne pitaj!

HOROVOĐA:

To neka sveta stvar je što je tajiš ti.

(525 ff)

Još trenutak pred kraj govori Prometej: „Al' dugo vreme nauči [...] svakoga.” (995) Vrlo slično govori sveta iranska knjiga *Bundahisn*: „Vreme je moćnije od dva Postanja”.⁴¹ Ali čemu nas, u stvari, uči vreme? Mnogoznačnost Eshilova *Prometeja* jeste istovremeno postojanje dva vremena: vremena didaktičkog, u kome će kraj kosmogonije i istorije kao za Hegela pruska država, biti Atina i Veliko Pomirenje; i vremena bez nade, u kome Prometej uz vatromet biva zanavek zbačen u Tartar. Za optimističke pesnike i filozofe XIX veka Prometej je bio onaj koji će *na kraju* pobediti, patnja je cena napretka. Prometejeva tragedija je u tome što je stigao *prerano*. Ali našim iskustvima bliža je gorka Kamijeva interpretacija⁴². Prometejeva veličina je u pobuni i odbijanje bez ikakve nade: „Pobjeda bi bila poželjna. Ali postoji samo jedna pobjeda i ona je vječna. To je ona koju nikad neću imati. Eto kud ja težim i eto za što se ja hvatam. Revolucija se ostvaruje uvijek protiv bogova, počevši od one Prometejeve, prvog od modernih osvajača. To je čovjekov zahtjev protiv svoje sudbine: zahtjev siromaha samo je izgovor”. I nekoliko redaka dalje: „Da, čovjek je svoj vlastiti cilj. I on je svoj jedini cilj. Ako on želi biti nešto, onda je to u ovom životu. Sada to znam isuviše dobro. Osvajači govore ponekad o želji da pobijede i nadvladaju. Ali oni pod tim uvijek shvataju — ,nadvladati sebe'. Vi dobro znate šta to znači. Svaki se čovjek, u izvesnim trenucima, osjetio ravan nekom bogu. Tako se to bar kaže. No to dolazi otuda što je on, u magnovenju, osjetio čudesnu

veličinu ljudskog duha. Osvajači su samo oni među ljudima koji osjećaju dovoljno svoju snagu da bi bili sigurni da stalno žive na tim visinama i s punom sviješću o toj veličini. [...] Oni u njoj nalaze osakaćeno stvorenje, ali oni tu, takođe, susreću i jedine vrijednosti koje vole i kojima se dive — čovjeka i njegovo ćutanje”.⁴³

U Ciceronovom traktatu koji donosi jedan od malobrojnih fragmenata iz izgubljenih delova trilogije, Prometej ne može više da izdrži mučenje kome nema kraja i želi već samo smrt: „*Amore mortis terminum anquirens mali*”.⁴⁴ To je završetak tragedije Prometeja, „apsurdnog pobunjenika”, bliskog Kamiju. To treće vreme, vreme jednog ljudskog života, jeste vreme patnje. U Pindarovoj odi, koja se, možda, vezuje za završetak Prometejeve tragedije, orao koji čuva Zevsove munje zaspao je jednom uz pevanje Muza praćeno Apolonovom lirom. Bio je to, možda, isti onaj orao koji je svakog jutra sletao na stene Kavkaza da bi se hranio Prometejevom jetrom⁴⁵.

*Na Zevsovom žezlu orao spava
Opustivši meka krila sa obe strane.*⁴⁶

Orao je zaspao uz slatke zvuke muzike i gnev je napustio Olimpijce. To je vreme četvrto i poslednje, vreme prolaženja i zaborava.

Kafka je sigurno poznao Ciceronov traktat i Pindarovu pesmu, čim je u svom dnevniku zapisao četiri legende o Prometeju⁴⁷:

Prema prvoj, bio je prikovan za stenu na Kavkazu zato što je izdao bogove radi ljudi i bogovi su poslali orlove koji su ždrali njegovu jetru, a ona se stalno obnavljala.

Prema drugoj, Prometej se od bola izazvanog udarima kljunova utiskivao sve dublje u stenu, sve dok se nije s njom sjedinio.

Prema trećoj, njegova izdaja je, tokom mnogih hiljada godina, otišla u zaborav, zaboravili su je bogovi, orlovi, on sâm.

Prema četvrtoj, najzad je dojadio onaj koji je izgubio razlog postojanja. Dosadio je bogovima, dosadio orlovima, iz dosade se zalečila rana.

Ostale su samo neodgonětnute stenovite planine. Legenda nastoji da objasni ono što je neobjašnjivo. A kako ona vodi poreklo iz dubine istine, mora da nađe svoj kraj u nedokućivom.

Kafka je sa svojom neuporedivom inteligencijom zapazio da kad je „topo-kosmos” izgubio svoj smisao, od njega mogu da ostanu samo puste planine između neba i zemlje. Ali to još nije kraj mita o Prometeju. U celokupnoj istoriji drame postoje samo dva dela u kojima junak od početka do kraja komada ne može da napusti svoje mesto i ostaje nepomićan⁴⁸. Prvi je *Okovani Prometej*. U drugom — junakinja je najpre zakopana do pojasa, zatim do vrata u zemlju. Nema hora, postoji samo paralizovan muškarac koji ne može da joj priđe. Od ćitavog spoljnog sveta, od svih predmeta ostao je samo suncobran i velika crna torba s toaletnim priborom i revolverom. Taj revolver žena ljubi i odlaze, a zatim postaje kasno, upada do vrata u zemlju i ruke su joj u zemlji. Mora da živi dok ne umre. Vreme odmeravaju zvonca. Gore i dole i dalje postoje, ali zemlja je već samo pesak, a nebo je potpuno prazno, nema na njemu ćak ni oblakâ. Ćitava radnja je tonjenje u zemlju. Sve dublje.

To je peto vreme: upadanje u zemlju koje ne znaći ništa sem upadanja u zemlju. Zevs je već nepotreban. Beketovi *Srećni dani* su poslednja verzija mita o Prometeju.

Napomene

1. Datum *Okovanog Prometeja* još uvek je sporan, ali danas se prihvata, gotovo u potpunosti, da je to bio jedan od poslednjih Eshilovih komada, i da je, možda, ćak postavljen posle *Orestije* (458. p. n. e.). U predstavi su učestvovala tri glumca, i stara hipoteza da je u prologu i epilogu titana predstavljala lutka — odbaćena je. Stena na vrhu Kavkaza — piše Peter Arnott — bila je „simbolizovana jednim uspravnim stubom za koji je glumac bio privezan”. (*Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B. C.*, Clarendon Press, Oxford, 1962, Appendix I, „*Prometheus Bound: The Final Scene*”, str. 123 ff.) Upotreba *mechane* za hor Okeanidâ koje sleću odozgo izgledalo bi sumnjivim. Najspor-

nije je ipak scensko rešenje epiloga. Munje i gromovi su bili, očevidno, samo u rečima i u muzičkoj ilustraciji. Zemljotres je bio predočen gestovima hora. Zbacivanje Prometeja bilo je u tom teatru stilizovanog gesta sigurno simbolično. Arnott pretpostavlja da su titan i hor padali ničice na zemlju. Spektakularni pad bio bi moguć samo pri smeštanju Prometeja na *theologeion*, dakle na krov *skene*. Tada bi glumac mogao da skoči šest i po stopa dole u pozadinu nekadašnjeg orkestra. *Theologeion* je bio, doduše, rezervisan za bogove, ali Prometej je titan i grom ga je pogodio pravo sa Olimpa.

2. Mircea Eliade, *Cosmos and History The Myth of the Eternal Return*, transl. by Williard R. Task (Harper and Row, N. Y., 1959), str. 13; vid. takođe *The Sacred and the Profane, The Nature of Religion* (Harcourt, Brace and World, N.Y., 1959), str. 34—37, 52—54.

3. Eliade, *Cosmos and History*, str. 14: „Za hrišćane Golgota je bila smeštena u samom centru sveta, pošto je predstavljala vrh kosmičke planine i, istovremeno, mesto gde je Adam bio stvoren i sahranjen.”

4. Citati iz Hesiodove *Teogonije* i njegovih *Poslova i dana* navode se prema prevodu Ričmonda Latimora; vid. njegovog Hesioda (Ann Arbor, 1959), *Teogonija*, 11. 126—128.

5. *Postanje* grčko i Biblijsko ima isti karakter strukturne operacije, stvaranje sveta je sređivanje haosa prema osnovnim opozicijama: svetlo — tamno, čvrsto — tečno, hladno — vrelo, suho — mokro. Osnovna je ipak specijalna opozicija vrha i nizine. „I stvori Bog svod, i rastavi vodu pod svodom od vode nad svodom; i bi tako. A svod nazva Bog nebo.” (*Postanje*, I, 1, 7—8).

6. Citira se prema prevodu Miloša N. Đurića, Homer, *Ilijada* (Prosveta, Beograd, 1968).

7. Northrop Frye, *Fables and Identity, Studies in Poetic Mythology* (Harcourt, Brace and World, N. Y., 1963), str. 58—66.

8. Ervin Panofsky, *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (Harper and Row, N. Y., 1962), str. 203: „... firentinski neoplatonisti nazivali su carstvo materije *il mondo soterraneo* i poredili postojanje ljudske duše, dok je ‚zarobljena‘ u telu, sa životom *apud inferos*.”

9. Svi citati iz *Okovanog Prometeja* daju se prema izdanju: Eshil, *Tragedije*, prev. Miloš N. Đurić, Kultura, Beograd, 1966.

10. Northrop Frye, *Fools of Time, Studies in Shakespearean Tragedy* (Toronto, 1967).

11. Vid. W. C. Greene, *Moirai* (Cambridge, Mass., 1944), str. 123: „U prvi mah Zevs je imao moć, ali ne i pamet; Pro-

metej je imao pamet, ali ne i moć; čovek nije imao ni jedno ni drugo; jedino je zajednica moći i pameti mogla da se svrši dobrim."

12. U Hesiodovoj *Teogoniji*: „... Sudilje, kojima je Zevs dao najviši položaj među savetodavcima: Klota, Lahesa i Atropa, raspodeljuju smrtnicima sve što ljudi imaju, dobro i zlo" (903 ff). Srđe (Furije) rodile su se iz krvi ili iz sperme Uranove, kad je Kron kastrirao svog oca i bacio njegove genitalije. One su oplodile zemlju. (*Theog.* 182 i dalje). Bilo je to prvo veštačko (i posmrtno) osemenjavanje. Podela „trojstva" predodređenja na Sudilje i Srđe možda je vezana za prelaz od matrijarhata na patrijarhat. Erinije u *Orestiji* nadgledaju osvetu zbog prolivene majčine krvi. Sudilje, čuvarice sudbine i agentkinje nužnosti, a ne samo rodovske osvete, izgleda da su kasnijeg datuma. Kod Hezioda podela funkcija između Sudilja i Srđa nije još potpuno razgovetna.

13. Vid. Bernard M. W. Knox, *Oedipus at Thebes* (Yale University Press, New Haven, 1957), str. 125 i 145.

14. Pripisivanje Prometeju otkrića azbuke bilo je lična Eshilova ideja, koja mu je, verovatno, bila potrebna radi intelektualne antropologije progressa. Mitološka predanja pripisuju otkriće azbuke trima parkama, Hermesu i Iji. Parke i Ija pronašle su pet samoglasnika i dva suglasnika *b* i *t*, a Hermes je sveo zvuke na slova i prvi je upotrebio klinasto pismo. Grčka azbuka bila je uprošćenje kritskih jeroglifa. Ija je tu Mesec, a prva azbuka je bila vezana s mesečevim kalendarom i bila je religijska tajna sveštenica Ije-Meseca (R. Graves, *The Greek Myths*, 1955, str. 52).

15. Slova i brojke bili su za Prometeja *mediji*. On je gotovo prethodnik Marshala McLuhana, za koga je simbolična azbuka bila odlučujući medijum u uniformizaciji prostora i vremena, te znači u vizualnoj koncepciji „topo-kosmosa".

16. Claude Lévi-Strauss, *Totemism*, trans. by Rodney Needham (Beacon Press, Boston, 1963), str. 99. Rusoa citiram po Lévi-Straussu.

17. Knox, op. cit. str. 144: „*Pronoia*, „znanje unapred", „predviđanje", nije samo osnov za božanska proročanstva, već je, takođe, veština koju lekar, u hipokratskim spisima, mora da razvije više od drugih."

18. U odlomku iz izgubljenog Eshilovog komada (Nauck, fr. 205), koji je, možda, bio prvi deo *Prometije*, kao da imamo čas paljenja vatre: „I pazi se dobro da ti neki mehur ne dotakne lice; jer je opor i smrtno peku njegova isparenja." C. Kerényi (*Prometheus, Archetypal Image of Human Existence*, Bollingen Series, N. Y., 1963, str. 70—71) pretpostavlja da su to instrukcije operisanja primitivnom kovačnicom, u kojoj je topljeno železo.

19. Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques I: Le Cru et le Cuit* (Paris, Plon, 1964), str. 20; i za sledeća poglavlja str. 73, 200, i celo poglavlje „*Cantate de la sarigue*”.

20. Navodim prema: Graves, *Greek Myths*, 39.

21. Hegel je, svojom zadivljujućom intuicijom, prvi u mitu o Prometeju zapazio povezivanje otkrića vatre sa prvom žrtvom od životinja i mesnom kuhinjom (*Vorlesungen über die Ästhetik*, Aufbau-Verlag, 1955, s. 435 i 447. Vid. takođe Kerényi, op. cit., s. 53—54).

22. Eliade, *Cosmos and History*, str. 91: „U stvari, mitovi mnogih naroda odnose se na neku vrlo udaljenu epohu, kad ljudi nisu znali za smrt, trud ili patnju, a imali su izdašne količine hrane na dohvat ruke... Kao posledica neke obredne greške, veze između neba i zemlje bile su prekinute, te su se bogovi povukli na najviše nebo. Otada ljudi su prinuđeni da rade za svoju hranu i više nisu besmrtni.”

23. *Poslovi i dani*, II. 383—384: „U vreme kad se Plejade, kćeri Atlasa, podižu, započnite žetvu, a zaorite ponovo kad one zalaze.” Vid.: Lévi-Strauss, *Le Cru*, „L’astronomie bien tempérée”.

24. Lévi-Strauss, *Race et histoire* (Paris, 1952), p. 19.

25. Knox, op. cit., str. 148.

26. George Thomson, *Aeschylus' Prometheus Bound* (Cambridge, 1932), and Anthony J. Podlecki, *The Political Background of Aeschylean Tragedy* (Ann Arbor, 1966), ch. 6.

27. E. A. Havelock, *Prometheus* (Univ. of Washington Press, Seattle, 1968), str. 96.

28. Sa Eshilovom kulom u kojoj stanuju bogovi vredni uporediti sliku bronzanog neba i božanske tvrđave kod Pindara (*Nem.* VI, 1—5):

*Postoji jedna
rasa ljudi, jedna rasa bogova; obe imaju dah
života od iste majke. Ali podeljena moć nas
razdvaja, te jedna strana je ništa, dok na
drujoj bronzano nebo je uspostavilo
pouzdanu tvrđavu zanavek.*

(Latimorov prevod)

29. Prva stajaća pesma Hora iz *Antigone*, prev. Miloša Đurića, Rad, Beograd, 1969, s. 123—124.

30. Martin Heidegger, „The Ode on Man in Sophocles' *Antigone*” u *An Introduction to Metaphysics*, trans. Ralph Manheim (New Haven, 1959), str. 147.

31. Ija je, takođe, mutacija egipatske Izide. Lukijan je bio vrlo iskusan mitograf. U njegovim *Dijalozima bogova* (III) Zevs naređuje Hermesu: „Odleti do Nemeje... ubij

Arga, prevedi Iju preko mora u Egipat, i pretvori je u Izidu. Ona će ubuduće biti egipatska boginja, plaviće Nil, upravljati vetrovima i oslobađati mornare.”

32. Havelock, *op. cit.*, str. 60—61.

33. *Prometheus Bound in Three Greek Plays*, u prevodu Edith Hamilton (N. Y., 1937); taj odlomak glasi:

...Ne očekuj kraj ovoj patnji
dok neki bog ne bude slobodno patio za tebe,
na sebe preuzeo tvoj bol, i umesto tebe
sišao tamo gde je sunce pretvoreno u tamu,
u crni bezdan smrti.

34. Vid. Kerényi, *op. cit.*, str. 120—22, kao i njegov *Asklepios, Archetypal Image of the Physician's Existence* (Bollingen Series, N. Y., 1959), str. 95—100.

35. U predgovoru doktorskoj tezi; Marx-Engels, *Werke, Ergänzungsband* (Dietz-Verlag, Berlin, 1968), I Teil, str. 262 pass.)

36. George Thomson, *Aeschylus and Athens* (London, 1941), p. 317.

37. Karakterističan je Šelijevo predgovor njegovom *Oslobodenom Prometeju*: „Doista, ja nisam bio naklonjen tako lakoj katastrofi kao što je izmirenje Borca sa Tlačiteljem čovečanstva. Moralna važnost legende, snažno potkrepljena Prometejevim patnjama i istrajnošću, bila bi uništena ako bismo zamislili da on ne izgovara svoje oštre reči i popušta pred uspešnim i verolomnim protivnikom.”

38. Vid. Kerényi, *Prometheus*, p. 17: „Geteov Prometej nije ni bog, ni titan, ni čovek, već besmrtni prototip čoveka kao prvobitnog buntovnika osvedočene sudbine: prvobitni stanovnik zemlje, viđen kao antibog, kao Gospodar zemlje.” Gete je pisao o sebi: „... Lišavam se, poput Prometeja, veze s bogovima...” A svoju čuvenu odu o Prometeju, objavljenu 1785, završava ovako:

*Evo me, stvaram ljude
Po svom obličju,
Da budu sposobni kao i ja
Da pate, da plaču,
Da uživaju i da se vesele
I tebe da ne poštuju
Kao ni ja.*

Marks je, naravno, znao Geteovu pesmu napamet.

39. U istom Šelijevo predgovoru čitamo: „Jedino imaginarno biće koje donekle nalikuje Prometeju jeste Satana; ali Prometej je, po mome mišljenju, poetičniji lik od Sata- ne, pošto je, pored hrabrosti, uzvišenosti i čvrstog i strpljivog suprotstavljanja svemoćnoj sili, prijemčiv za biće opi-

sano kao neuprljano ambicijom, zavišću, osvetom i žudnjom za ličnim uzdizanjem, što se kod junaka *Izgubljenog raja* meša sa interesom." (*Shelley's Prometheus Unbound*, str. 35, 37).

40. Vid. Eliade, *The Sacred and the Profane*, str. 207: „Moderni nereligiozni čovek prihvata novu egzistencijalnu situaciju; on sebe smatra subjektom i pokretačem istorije i odbija bilo kakvo obraćanje transcendenciji... Čovek *izgrađuje sebe*, a potpuno se izgrađuje jedino u srazmeri sa desakralizovanjem sebe i sveta. Sakralno je najveća prepreka njegovoj slobodi. On će postati sobom tek onda kad bude potpuno demistifikovan. Stvarno slobodan neće biti sve dok ne ubije i poslednjeg boga.”

41. Citiram po Eliadeu, *Cosmos and History*, p. 125.

42. Začuđujuće i uznemirujuće bliska Camusu jeste interpretacija Prometejeva mita kakvu su davali neoplatoničari, Marsilio Ficino i, u čuvenim panoima, Piero de Cosimo. Panofsky (p. 50—51): „Kasniji mitografi, naročito Boccaccio, uvek su insistirali na činjenici da, dok Vulkan oličava *ignis elementatus*, to jest fizičku vatru koja čovečanstvu omogućava rešenje praktičnih problema, Prometejeva baklja, zapaljena o točkove sunčevih kočija (*rota solis, id est e gremio Dei*), donosi ‚nebesku vatru‘ koja označava ‚jasnost znanja ulivanog u srca neznaćih‘, i da se upravo ta jasnost može postići samo po cenu sreće i duševnog mira... U Pieroovom strazburškom panou ova ideja je uspešno iskazana trijumfalnim gestom statue koji stvara upečatljiv kontrast s mučeničkim stavom Prometeja. Njegova kazna oličava cenu koju čovečanstvo mora da plati za svoje intelektualno buđenje, to jest... da bude mučeno našim dubokoumnim razmišljanjem i da se oporavi, ali samo zato da bi ponovo bilo mučeno.” To je interpretacija već pre-egzistencijalistička, Prometejevo mučenje je „nesrećna svest”.

43. Albert Kami, *Mit o Sizifu*, prev. Nerkez Smailagić (Sarajevo, 1963), str. 85—86.

44. Cicero, *Tusculan Disputations* ii. 66.

45. Vid. John H. Finley Jr., *Pindar and Aeschylus*, Martin Classical Lectures, XIV (Cambridge, Mass., 1955), str. 231.

46. Franz Kafka, *Beim Bau der chinesischen Mauer*. Ungedruckte Erzählungen und Prose aus Nachlass. Hrsg. von Max Brod und Hans Joachim Schops. — Berlin, 1935, str. 42.

47. *Writings*, trans. E. Kaiser and E. Wilkins (London, 1954), str. 95.

48. „Ili, uzmimo Beketove *Srećne dane*: zar je bilo mirovanje, zar je bilo radnje koja se s njima mogla uporediti osim *Prometeja*?” George Steiner u odgovoru na anketu Ariona “The Classics and the Man of Letters”, *Arion*, III (Winter 1964), 82.

TRIPUT PREVARENI AJANT ILI O APSURDNOM HEROJSTVU

1.

„Moje ime je Ajant: što znači agonija”.¹ U svim Sofoklovim tragedijama, sem poslednje, u kojoj stari Edip bira za sebe još samo mesto gde da umre, junaci bivaju odvedeni na samo dno ljudske sudbine, posmatramo ih u trenutku kad su postali krajnje tuđi ljudima i tuđi u svetu. Poslednji *agon* jeste junakova agonija. Posle ubistva majke i njenog ljubavnika neće se pojaviti nikakve erinije, neće uslediti ni sud, ni očišćenje. Hor će izgovoriti svoje konvencionalno naravoučenije i razići se. Orest i Elektra ostaju sami sa svojim zločinom. Nepotrebni su bogovima, tuđi u gradu, tuđi čak i za same sebe. Između njih neće više pasti ni jedna reč. Živeli su da bi osvetili oca. Dužnost i mržnja su dva leša. Zajedno s krvlju koja polako ističe iz Klitemnestrina i Egistova tela, Orest i Elektra gube sve razloge postojanja.

Celokupno Sofoklovo dramsko delo služi pripremanju onog najvažnijeh momenta kada će junak najzad shvatiti da mu je zemlja iskliznula ispod nogu i da bogovi ćute. Tek tada, kad postanu potpuno svesni ljudske sudbine, mogućan je herojski izbor: samoubistvo, ili da i dalje žive, i da se kao Edip, svojeručno izvađenim očima, izruguju apsurdnu sveta time što još uvek žive. U sedam sačuvanih Sofoklovih tragedija ima šest samoubistava, jedan pokušaj samoubistva, i dva vapaja da se smrt ubrza². Ali samo u *Ajantu* junak iz-

vršava samoubistva pred očima gledalaca, na sunčanoj svetlosti, u samo podne. I samo u *Ajantu* mrtvo telo ostaje na sceni kroz ceo drugi deo predstave, sve do kraja tragedije.

Iz Ajantovih nozdrva cedi se crna krv, i Tekmesa prekriva telo maramom. Ali Teukar, Ajantov brat po ocu, malo kasnije će ponovo otkriti mrtvacu. Taj ogromni mrtvac do kraja će ostati najvažnije lice tragedije. I dalje mrzi, i dalje je omražen. Posle Ahilove smrti njegovo je oružje trebalo da dobije najhrabriji Grk. Ajant je prevaren. Glasovi su lažirani, ili su sudije bile potkupljive, i oružana oprema koju je nekad iskovao Hefest, dodeljena je Odiseju. Potom, u zoru, Ajant je krenuo iz svog šatora da pobije grčke vođe. Atina mu je prevukla oči krvavom maglom³, i umesto Atridâ i Odiseja Ajant je posekao ovnove i ovce. Nije preživeo svoju sramotu.

Ajant se ubio, i trebalo je da se tragedija završi. Ajant se ubio, ali svet nije prestao da postoji. Kakav je taj svet koji je Ajant omrznuo? Ajantovo samoubistvo može se oceniti samo merom stvarnoga sveta. Ali stvarni svet, takođe, može da bude ocenjen merom Ajantova samoubistva.

Drugi deo tragedije sadrži suđenje Ajantu. U tom suđenju mrtvac je istovremeno tužilac⁴. Okrutni obračun sa svetom prvog déla završava se političkim obračunom i grdnjama. Ta lešina je još uvek prevelika. U poređenju s tom lešinom svi: prijatelji i neprijatelji, čak i Odisej, zahvaljujući kome će Ajant na kraju biti sahranjen — mali su i plitki.

Ajant uživa glas najhomerovske od svih Sofoklovihi tragedija, ali u toj besnoj konfrontaciji homerovske legende i ne-junačkog sveta junaci *Ilijade* bivaju degradirani još okrutnije no u Euripidovim tragedijama. Ajant mora najpre da bude lišen veličine i junaštva, dok mu Sofokle ne podari trenutak hladne vidovitosti i ne vrati mu mračnu veličinu i daleko gorči heroizam, drugačiji od homerovske veličine i herojstva.

Ta ogromna lešina još uvek leži na sceni. Menelaj, Agamenon i Odisej već su otišli. Vojnici i Teukar oda-

će Ajantu poslednju počast Mrtvo telo će biti svečano izneseno sa scene o pogrebnoj povorci. Ali kakav je Ajant koji je sahranjen u Sofoklovoj tragediji?

2.

Ahila je poneo bes kad je na zasedanju ratnog veća čuo da je Agamemnon rešio da mu oduzme njegovu zarobljenicu Briseidu. Dopola je izvukao svoj dugi mač iz korica i već je bio spreman da nasrne na kralja, kad Atina stade iza njega i

... *Pelejića za kosu plavu*

*Uhvati, samo on da je vidi, a drugi niko.
Začudi se Ahilej i odmah osvrnuv se potom
Paladu pozna Atenu; a strašno joj sevnuše oči.
On se obrati njojzi i krilate prozbori reči:
„Cerko egidonosnoga Diva, što osvanu opet?
Da li da vidiš bes Agamemnona, Atreju sina?
Al' ću ti kazati, nešto, a tako će mislim, i biti:
brzo će on sa obesti svoje izgubiti glavu.”
Plavokosa njemu Atena odgovori na to:
„Ja sam sletela s neba da tvoju zaustavim
srdžbu. (...)
Nego prođi se svađe i mača iz kora ne vuci:
Onoga rečima kori onako kako i treba...”*
(*Ilijada*, I, 197 ff)

Kad Ahilovo oružje dodeliše Odiseju, besni Ajant u noći krenu s mačem pod šatore Atridâ. Atina stade iza njegovih leđa. Kao u *Ilijadi*. Ali Sofoklova Atina oduzima Ajantu razum i pomračuje mu čula. Ajant će se, isukana mača, baciti na stado volova i ovnova.

Briseida je imala rumene obraze, i Ahil je s njom spavao iz noći u noć. Ahilovo oružje izradio je Hefest. Ali Briseida i Ahilovo oružje su, pre svega, znak. Briseida je bila ratni plen dodeljen u podeli, a oružje posle Ahilove smrti imao je da dobije najhrabriji Grk. Zarobljenica i oružje su trofej, materijalni znak hrabrosti, status junaka. Zarobljenica i oružje su njegova čast⁶.

„Gnjev mi, boginjo, pevaj, Ahileja, Peleju sina, zlosrećni...”

Homerov Ahil i Sofoklov Ajant u istoj su situaciji⁷. Ugrožen je herojski poredak. Ahil se vraća na svoj brod i čeka. Ali nakon Patroklove smrti vratiće se u borbu i ubiti Hektora. Mogao je da bira slavu ili dug život. Izabrao je, Herojski poredak je spasen. U *Ajantu* će biti do kraja uništen. „Sin Telamonov Ajant od boraca najbolji beše, dok je plamteo gnevom Ahilej...” (*Ilijada*, II, 768—9). „Uranjam ih sve u govna” — pisao je Flober o svojim junacima. Najhrabrijeg od Grkâ posle Ahila, Sofokle je uronio u krv poklanih životinja. „Znoj mu bije iz glave i ruku mačobojnih...” (*Aj.* 9) Ajant iz *Ilijade* takođe se strašno znojio: „Već je dis'o sve teže i teže; a znoj mu je silan curio veće iz udova svih. (*Ilijada*, XVI, 109—10) Ali to je bilo u borbi, kad je Trojance bacao sa grčkih brodova. Kod Sofokla će se Ajant pojaviti kao oznojeni kasapin. Već ga je Atina pozvala na scenu da bi ga preplašenom Odiseju pokazala kao eksponat.

ATINA:

*Dobro, al' šta je, reci s Laertovim sinom?
Šta mu se zbililo. Nije ti valjda pobegao?*

AJANT:

O, taj podlac! Za njega li pitaš?

ATINA:

Da, za protivnika tvoga, Odiseja.

AJANT:

*Na moju radost, gospo, eno ga okovana,
Leži kod mene. Neću da prebrzo umre.*

ATINA:

A šta to smeráš s njime najpre da učiniš?

AJANT:

Privezaću ga najpre za stup u šatoru mom...

ATINA:

Jadnik. A dalje šta ćeš učiniti s njim?

AJANT:

Pre smrti najpre ću ga do krvi išibati.

(101 ff)

Atina najpre muči Ajanta, koga je bacila u ludilo, kao što je on mučio belog ovna, kome je rogove vezao konopcem. Sofokle je još donedavna za klasične filologe bio mramorno pozorište, dostojanstveno i pobožno

no. U pravom Sofoklu, međutim, urla od bola Herakle, koji gori živ, urla Filoktet, kome se zatrovala rada, i urla Ajant⁸. Prolog *Ajanta* sa Atinom, koja progoni junaka, s preplašenim Odisejem i džinom koji ubija ovnove, sličan je satirskoj drami⁹ ili Aristofanovoj parodiji, a za savremenog gledaoca Brehtovom teatru. Neočigledno se pokazuje očiglednim. Očigledno postaje neočigledno. Herojsko je ubistvo neprijatelja; neherojsko je mučenje životinja umesto ljudi.

*...I jedne pobi na šatorskom podu,
Vrat im preklavši; a druge rascepi
Udarcima pod rebra. A dva naočita
Belonoga ovna podiže, jednom od njih
Odrubi glavu i jezika vršak, na tle ih
Baci, a drugoga pogna, za stub ga veza,
Kajas iz staje uze, korbač uplete dvoglav,
Šibaše ovna njime i između udaraca
Psovke sipaše takve kakvim ga samo demon
Naučiti mogaše, a ne čovek neki.*

(234 ff)

O ubijanju pastira koji su čuvali vojna stada govori Odisej, o pokolju ovaca i stoke — Atina, a o klanju ovnova i lomljenju kičme pastirskim psima — govori Ajantova zarobljenica Tekmesa. Taj mučni i sadistički opis mučenja životinja, podeljen u glasove, zauzima ceo prolog i polovinu prve epizode.

U vreme te duge scene, Kada Tekmesa priča o Ajantovom ludilu i iz šatora dopire njegovo urlanje, Hor nije mirno stajao na orkestru. U „*neverbalnom*“, kroz ekspresiju gestova i telâ, pokazivao je ili, tačnije, oteľovljavao ludilo, poniženje i mučenje. „...Ako smo već tako očigledno nesposobni da damo neku ideju Eshila, Sofokle, Šakspira koja bi bila njih vredna, to je, verovatno, stoga što smo izgubili osećaj fizičnosti njihova pozorišta,“ pisao je Arto¹⁰. Ako umesto stilizovane igre Hora u hitonima zamislimo glumce vežbane kao u pozorištu Grotovskoga, sigurno ćemo biti bliži Sofoklovom okrutnom teatru.

Najzad je Ajant prestao da urla. Krila šatora već su dignuta, sedi u njemu Ajant na poklanim životinjama,

kao mesar u klanici. „Beli” Sofokle, poput Šekspira i elizabetanaca, nije se bojao crvenih mrlja krvi i prizora odrubljenih glavâ. Bila mu je potrebna junakova de-gradacija, fizička i spektakularna. Atina je od Ajanta načinila pozorje¹¹. „Prikazaću ti odmah ludilo očito” — govori Odiseju. — „Ti o njemu saopšti svim Gr-cima.” (65—6)

Grci u *Ilijadi* su okrutni, ne znaju meru u mržnji. Agamemnon daje reč da iz Troje niko neće živ izići, i da će čak nerođena deca biti poklana u utrobama majki. Ahil vuče za kolima Hektorovo telo i ubija dvanaest trojanskih zarobljenika pred lomačom s Patroklovim ostacima. Ali u Homerovom svetu nema torture. Ubija-nje je ozbiljna delatnost, opisivana objektivno, precizno i suho, kao da je u pitanju teška hirurška operacija.

...njim zgodi Eneju u bedro, gdeno se stegno
Svija u bedro, a to se i čašicom naziva mesto,
Smrska čašicu njemu i obe mu pretrgne žile;
Rapavi odere kamen Eneji kožu, al' samo
Junak na kolena padne, a krupnom upre se rukom
O tle, i njemu se crna po očima razlije tama.
(V, 305 ff)

Ubijanje zahteva poznavanje ljudskog tela, opis ubi-janja je saopštavanje tog znanja.

...Merion [ga] stigne i kopljem
Rani ga između pupka i stidnoga mesta, gde Arej
Najljuće muke zacelo jadicima zadaje smrtnim.
(XIII, 567 ff)

Narator je uvek bespristrasan i s poštovanjem se odnosi i prema onome koji ubija, i prema ubijanome.

Celu mu kožu medno pokrivaše oružje lepo
Što ga je s jakoga svuko Patrokla kada ga smače;
Samo se videlo grlo, gde upravo vrat od ramena
Ključne razdvajaju kosti, gde najbrža smrt je
životu.
Tu baš napadača Ahilej kopljem probode,
Odmah mu kroz vrat nežni kopljani iziđe šiljak.
Ali mu od medi teško dušnike ne probi koplje,
Da je Ahileju mogo još koju reč progovorit.
(XII, 322 ff)

Čak ni Hektorova smrt nije potresla taj svet. Homer junacima uvek dopušta da dostojanstveno umru. Smrt je spadala u herojski poredak.

*Kad bismo nas dva ratu, o dragi, uklonit se mogli,
Ovom i jošte živet neprestano večito mladi,
Ne bih se ni sam među ratnicima borio ovde,
Niti bih tebe slao u borbu što slavi junake...*

(XII, 322 ff)

A pošto ovako ili onako treba umreti, bolje je biti junak. Veoma gorko znanje. I pobednik i pobeđeni znaju da će umreti¹². Možda je zato Homera više zanimalo tehnički opis udaraca, nego uzbuđenja junakâ.

*Kopljanik slavni Filejev sin pristupivši bliže,
Pogodi njega glavi u zatiljak oštrijem kopljem,
Med mu kroz zube prođe i jezik odseče junaku.
Padne u prašinu držec u zubima hladno oštrice.*

(V, 72 ff)

Čovek nije podeljen na dušu i telo¹³, i nema podele na uzvišeno i vulgarno. Smrt spada u isti prirodni poredak kao hranljiv doručak i jutro pred bitku, i zarobljenica što čeka u šatoru u veče posle bitke. Čak i nasrtljivost muhe koja ne uzmiče, nego bode telo, valjano je ocenjena u tom herojskom svetu.

*... i odmah Atena sovooka radosna bude
Što se od bogova najpre obratio molitvom njojzi,
Te mu ona ramena i kolena zadahne snagom,
Odmah u grudi metne Menelaju smeonost muve
Koja, ma koliko je od ljudske gonio kože,
Trudi se da je ugrize, a slatka joj ljudska je
krvca.*

(XVII, 567 ff)

U XII pevanju Atina i Apolon uzimaju lik supovâ i s hrastove krošnje uživaju u prizoru bitke¹⁴.

Smrt je na svakom koraku, i bogovi su takođe na svakom koraku. Čak i strelu koju pušta najmoćniji strelac, bog može da skrene s pravca, i tada će udariti na mesto gde se ukrštaju grubi kožni opasači i neće

probiti telo. Homerovski bogovi su slučajnost, dobra i zlo, sreća i nesreća, skliznuće mača niz oklop ili skliznuće noge u kaljuži lepljive krvi.

*... jača je volja u Diva nego u ljudi,
Te i hrabra nagna u bežanje borca, lako
Uzme mu pobeđu, a drugog na borbu opet sokoli.*

(XVI, 688 ff)

Ponekad su bogovi, kao Atina, crvena krv koja u gnevu zaleva oči. Kao slezina i jetra, bogovi su ponekad samo naziv i izvor strasti.

Bogovi su blizu, umešani su u ljudske probleme, ali među bogovima, kao i među ljudima, postoje slabiji i jači. Kad Irida prilazi Ahilu, razboriti Grk je najpre pita koji je bog šalje s porukom. Bogovi su umešani u ljudske probleme, ali baš zato su na ovoj i onoj strani. Atina opominje Diomeda da se ne uzda previše u njenu pomoć: „... ako drugi koji bog i Trojce probudi iza sna!” (X, 512)

Homerovi bogovi retko se kad smiluju ljudima, ali nikad ne osećaju prezir prema njima. Besmrtni su i iz te perspektive upoređuju ljude s lišćem koje silni vetar može u tren oka da strgne s drveta. Teško je biti zavidljiv prema lišću koje vetar nosi, i nema razloga da se ono prezire ili ponižava. Sofoklova Atina u Ajantu spada već u svet drugačiji od Homerovog. Ponekad podseća na staru i zavidljivu kantinerku koja se vuče kroz tabor i najzad je našla priliku da vrisne iz sveg glasa: „Ja mogu da pomračim najsjajnu sliku.” (85) Prosto ciči od radosti što može da ponizi Ajanta: „Zar nije najslađi smeh kad neprijatelje ismevaš?” (78—9)¹⁵

Kod Homera bogovi ljudima ne daju lekcije iz morala. Sofoklova Atina spada već u drugi tip kulture, u kome su čovekova veličina ili čak samo uspeh — u očima bogovâ sumnjivi.

*Pa odsad unapred, ko pre,
taj zakon uvek važiće:
za sveg života smrtniku
nijednome čas ne prođe izvan jada.*

(Antigona, 611 ff)¹⁶

Atinino ponižavanje Ajanta naročito je okrutna, gotovo groteskna lekcija te nove božanske didaktike.

*Vidiš li, Odiseju, kakva je moć božanska?
A ko je pre mogao da meri se s tim čovekom,
Po umu ili, kad treba, po oružju?*

(118 ff)

Kod Homera su bogovi veoma pazili na to da im ljudi prinose odgovarajuće žrtve. Sofoklovoj Atini, međutim, nije stalo do žrtava. Ajant čak i u svom ludilu, kad ga je Atina pozvala, ne zaboravlja da boginju uveri kako će joj prineti na oltar poklone od čistog zlata. Toj Atini nije stalo do žrtava, nego do principâ. Atina koja iskaljuje gnev na Ajantu jeste boginja teologije.

*A kad jednom božanska Atina zasta
Kraj njega u borbi, podstrekavajući ga
Na neprijatelja da ubilačku digne ruku,
On se odazva strašnom, nečuvenom rečju:
„Boginjo, idi, čuvaj druge Argejce,
Ovde gde ja stojim, neprijatelj probit se neće!”*

(774 ff)

Homer jednom upoređuje Ajanta s ćudljivim margarcem. Sofoklov Ajant je isto tako ćudljiv. Ocu, koji ga je uvek terao da priziva bogove u pomoć, odgovorio je:

*Oče, uz pomoć bogova pobedit može
i čovek bezvredan. A ja nameravam
i bez te pomoći da postignem slavu.*

(767 ff)

Između svih junaka *Ilijade* Sofokle je baš Ajantu dao da ima metafizičkih sumnji. Na atičkoj vazi iz VI veka p.n.e. Ajant, koji se kocka s Ahilom, dvaput je od njega plećatiji i bar za glavu viši¹⁷. Taj homerovski div, „... to je gorostasni Ajant, i to je ahejski zaklon” (III, 229) koji je Trojance čistio sa broda, vitlajući velikim kopljem u ruci za pomorsku bitku, od lakta dvadeset i dva” (XV, 677—8), ne izgleda sklon za intelektualna razmišljanja. Ajant zna svoju snagu, želi da za nju bude zahvalan samo sebi. Po Hegelovoj terminologiji, hoće da bude jak ne samo „po sebi” nego i „za

sebe", ne samo *in se* nego i *per se*. Taj gorostas koji odjednom hoće da bude potpuno odgovoran za svoj sopstveni život i da se sa svetom bije za svoj račun, odjednom izgleda kao prvi moderni junak grčke tragedije. Ali i takvog je Ajanta Sofokle našao u *Ilijadi*, jedino što je, kao i uvek, Homera čitao otrovno i dramatično, htelo bi se reći, do poslednjih konzekvencija.

Kad u borbi za Patroklovo telo Grci nisu mogli da zaustave Trojance u nadiranju,

*Uzme da zbori Ajant gorostasni, sin Telamonov:
„Avaj, sada bi ludak i najveći doznati mogo
Da sâm otac Div Trojancima u pomoć ide!
Strelice njihove sve pogađaju ma ko da ih baca,
Bio slabić il' junak Div da upravlja svaku;
Ali nama zalúdu ovako padaju na tle!
Nego nuderte sada dokučimo najbolju mis'o...*

(XVII, 628 ff)

— znači bez njega! Bez Zeusa.

Ajant nije arogantan, snagatori su retko arogantni. Ajant ne omalovažava bogove. On samo može da prođe bez njihove pomoći. Ima u sebi „spokojnu snagu zemlje“, reći će o njemu Dž. H. Finli¹⁸. Homerovi bogovi su poštovali mračnu Ajantovu žestinu. Pokornost nije spadala u herojski kodeks ni bogovâ, ni ljudi. Pokornost od smrtnikâ zahteva tek Sofoklova Atina. Boginja se razbesnela — Glasnik će ponoviti reči vraća Kalhanta — zato što su Ajantove misli bile „previše velike za čoveka“. Bio je to isti onaj Kalhant koji je naredio da se Ifigenija zakolje na Artemidinom oltaru, i koji u celokupnoj posthomerovskoj tradiciji reprezentuje onu „kulturu krivice“, kako je naziva Dods, mračnu zavist bogova¹⁹.

Sve načelne opozicije izložene su već u Prologu. „Vidim te“ — obraća se Atina Odiseju u prvom stihu *Ajanta* — „kako stalno loviš neku priliku da postaviš zamku svojim neprijateljima“²⁰. Zver je već ulovljena za trenutak će boginja Odiseju pokazati poludelog Ajanta. Atina je nemilosrdna, Odisej ima milosti za Ajanta. Ali Odisejeva milost ne budi boginjin gnev. To je milost

pobožna. „Znam da volja bogova sve učinit može.” (87) Pobožni političar zna da je, pomoć bogova, s čovekom moguće učiniti sve. Zna, i s tim se slaže.

*Svakako, mi što živimo na svetu,
Senke smo samo koje sudba méte.*

(125 f)²¹

Pobožni političar zna da čovek nije ništa. Šaka prašine u rukama jačih. Prašina koju je moguće zga-ziti i razvejati. Pobožni političar je poslušan bogovima. Bogovi za pobožnog političara uvek stižu na vreme²². Odisej govori Atini:

*Stiže na vreme; tvoja će me ruka
Sada i uvek voditi da ne lutam.*

(34 f)

K. Vitmen je valjda jedini, pišući o *Ajantu*, zapa-zio da Atina i Odisej reprezentuju istu politiku i moral. Atina, pasao je, „označava viziju života koju Odisej prihvata, ali koju je Ajant uvek odbacivao i još uvek je odbacuje.”²³ Junačina Ajant, ludi Ajant, poniženi Ajant nije se hteo pomiriti s tim da je čovek samo senka.

*Čovekov život je jedan dan. Šta je on?
Šta nije? Senka je u nekom snu
Čovek: no kada Bog raspe sjaj,
Život na zemlji je svetao
I sladak kao med.*

(Pitijska, VIII)²⁴

Sofokle je bio samo za jednu generaciju stariji od Pindara, ali kad se u njegovim tragedijama pojavljuje bog, ne blešti nikakva svetlost i život ne postaje sladak kao med. Kad se pojavljuje bog, čovek biva progonjen do smrti. Viče Ajant kad se probudio iz ludila: „Boginja moćna, Zevsova kći, mrví me na smrt!” (401)

3.

„Mrak je moja svetlost” (391). Mrak je saglédanje. Kao Edip kad je iskopao sebi oči, Ajant, posle povratka iz ludila, prvi put vidi stvarni svet i sebe u tom stvarnom svetu. Ulovljen je u dvostruku klopku. Za

Grke je on Ajant koji je hteo da pobije vođe pohoda; za samog sebe je Ajant koji je izgubio status junaka. U neujednačenom svetu čeka ga smrt kamenovanjem kao izdajnika. U herojskom svetu on je zauvek ismejani Ajant.

*Evo me! Nekad smelog, nekad hrabrog,
Neustrašivog u časnom boju svakom.
A sad — koljača životinja jadnih!
Do kakvog srama i poruge spadoh!*

(364 ff)

Ajant je bačen na dno, najzad doveden do situacije koja je za Sofokla jedina prava ljudska sudbina. Ajant, obmanut od bogova i ljudi, tuđ je u svetu, tuđ čak i za samog sebe, pošto je Ajant koji je prestao da bude junak — već drugi Ajant. Ovaj novi Ajant je *deinotaton*, neznanac, stranac i otuđeni.

*I sad, Ajante, reci, šta ćeš sada?
Mrže me bozi, vojska mrzi me helenska,
I cela Troja, i tlo po kojem gazim!*

(457 ff)

Od povratka iz ludila pa do samoubilačke smrti cela radnja će biti već samo, kao u Rasinovim tragedijama, junakovo dorastanje do krajnje odluke. Taj poslednji obračun sa svetom mora da nastupi u punoj svesti. Ajanta čeka još dug put. Smrt izgleda neizbežna. Ali postoje razne smrti. Ajant očajnički traži herojsku smrt. No za nju više nema mesta. Svet je prestao da se deli na prijatelje i neprijatelje, na Grke i Trojance.

*Ili da odem pod zidine Troje,
Na dvoboj braniocce sve da izazovem,
I u podvigu da sâm najzad padnem?
To radost samo bila bi za Atride.
Ne!*

(466 ff)

Kad ga je uvredio Agamemnon, Ahil se vratio na svoj brod, i svirao u liru iščekujući da se pojavi Patrokle. Čekao je. Čak je izjavio da će narediti dizanje jedara i povratak u rodnu Fitiju. Ali Ahil nije bio is-

mejan. Ajant nema kuda da ode. Kud god pošao, biće samo Ajant koji je bio dželat životinjâ. Herojski svet je kao stupica, iz njega nema bekstva. Ajant će svuda biti nag, jer je izgubio čast.

*Kako da pred ocem se Telamonom javim?
Zar bi podneo da pogleda me nagog,
On, koji je nekad bio ovenčan slavom?*

(463 ff)

Ako nema načina da se pogine kao junak i nema mesta kuda bi se pobeglo, preostaje još samoubistvo. „Ajantov pokušaj da formuliše mogućnosti herojskih samoubistava” — piše u svojoj studiji Noks — „ubeđuje ga da je to nemoguće.” Ali „herojsko” samoubistvo ne uklapa se u herojski kodeks. „Herojsko” samoubistvo je otkriće neherojskih razdobljâ. Svet *Ilijade* još nije znao za samoubistva. Junaci su imali izbor između kukavičluka i hrabrosti, i uvek je blizu bio tuđ mač. Ajantovo samoubistvo pojavljuje se tek u post-homerovskom epskom ciklusu. „Autor *Aethiopisa* kaže” — sačuvala se sholija u jednom retku — „da se Ajant ubio pred zoru.”²⁵ Sofoklov *Ajant* je razmatranje opravdanosti samoubistva u svetu, čiji je ceo dotadašnji vrednosni sistem odjednom prestao da postoji. Smrti su različite, i samoubistvo takođe može da bude lako ili teško. Moguće je baciti se na mač, zavaravajući se i dalje da se time spasava herojski svet vrednosti.

*Živeti plemenito, a ako se u tom ne uspe,
Plemenito bar umreti*

(479 ff)

Od samog početka Ajant je spreman da herojski umre. Sve do te scene, svet s kojim se rvao i u kome se odjednom našao tuđ, predstavljali su osvetoljubiva boginja, lukavi Odisej, i omrznuti Atridi. Bio je to svet onih koji ubijaju. Ali pored njega je drugi svet onih koje ubijaju.

*Ajante, gospodaru, nema za čoveka ničeg
Težeg od nošenja bremena robovskog.
Ja rođena sam od oca slobodnog.
Ako u Frigiji neko bogat beše,
To beše on. A sad sam ropkinja.*

(485 ff)

Tekmesa je Ajantova zarobljenica, i majka njegovog sina. „Živeti plemenito, a ako se u tom ne uspe, plemenito bar umreti” — nešto je drugo značilo za pobjednike, i nešto drugo za poražene. Ajantov herojski poraz odjednom liči na oholu i okrutnu varku u poređenju s pravom ljudskom nesrećom.

*Ti moju zemlju kopljem uništi.
A moju majku i mog babajka
Sudba druga baci u Hada naručje.
Stog otadžbinu i nemam, sem tebe,
Ti si mi sva nada, o, gospodaru moj.
Pa seti se i mene.*

(515 ff)

Takmesa ponavlja Andromahine reči iz njenog poslednjeg oproštaja s Hektorom:

*Sad si mi, Hektore, sve, i otac i gospođa majka,
Ti si mi i brat sada, a i moj mlađani vojno;
Nego smiluj se na me i ostani ovde na kuli,
Sina ne ostav sirotom, a ni udovicom ljubul!*

(Ilijada, VI, 429 ff)

Ali Sofokle opet pročitava Homera gorko i dramatično²⁶. Andromahi su pobijeni otac i sedmoro braće. Ali ona je postala supruga Hektora, sina trojanskog kralja. Tekmesa je pak samo zarobljenica, uzeta kao plen.

*Jer onog dana kad ti bi sklopio oči,
Kao što reče, mene bi nesrećnu,
Zajedno s tvojim sinom, Argejci uzeli
Silom, da hranim se gorkim hlebom ropstva.
A neki će mi od novih gospodara
Raniti srce podsmešljivom rečju:
„O, milosnicu gle-te Ajantovu,
Onog što u vojsci junak beše najveći,
S visine takve kako je nisko pala.”*

(496 ff)

Herojski svet strči kao otok u moru patnje. Ni u jednoj od Sofoklovihih tragedija opozicije ljudskog i neljudskog nisu ocrtane tako oštro. Kad je Ajant prešao da urla, prve njegove ljudske reči, pošto se povratio iz ludila, bile su: „Sine moj! Gde si, sine moj!”

Tekmesa mu dovodi sina. Ajant je bio u situaciji uvređenog Ahila, a sada će se, kao Hektor, poslednji put opraštati sa sinom. Heroizam je bio Ahilova priroda; za Hektora je heroizam bio dužnost koju je sâm sebi nametnuo. Kao da se morao na njega prisiljavati. Kao da je od njega bežao. Hektor će saznati šta je strah i samoća umiranja; bežeći ispred Ahila, četiri puta će optrčati kamene zidine Troje pre no što se zaustavi i prihvati borbu. Taj Hektor, koji se opraštao od Astijanakta, još nije bio prošao kroz poslednje iskušenje.

*Dive i ostali bozi i ovome darujte sinu
 Mome da on, ko i ja, med Trojancima slavom
 Snagom da bude dobar i moćno da Ilijem vlada,
 I da se kaže: „Taj je čestitiji mnogo od oca!“*

zablista,

(*Ilijada*, VI, 476 ff)²⁷

Sofoklov Ajant prošao je kroz iskušenje. Doživeo je poniženje. Stigao je na dno. Zna da je detinjstvo nesvesnost. Želi da sin bude sličan njemu; kao otac je mrzeo, ali je bio srećan. Ajant još uvek žudi za neogućim. No sreća više nije herojska zapovest.

*Ali na jednom ipak ti zavidim:
 Ne znaš za poraz koji mene tišti.
 Dok ništa ne znaš, to najslade je doba.
 Ono prestaje kad spoznaš radost i muku.
 A kad to saznaš, tad neprijateljima
 Pokaži ko si, i ko ti beše otac.*

(559 ff)

U prvom poglavlju svoga slavnog dela *Mimesis*, Auerbah suprotstavlja homerovski svet, okupan u ravnomernoj svetlosti, pričama iz Starog zaveta s njihovim ostrim razgraničenjem sfere svetlosti i senke. Homerovski svet je reljef na kome je svaka pojedinost tretirana s jednakom pažnjom, poštovanjem i brižljivošću; reljef je izrazit, ali nema dubine. Junaci se uvek pokazuju u prvom planu, i donose sa sobom svoju sopstvenu „nezavisnu i isključivu sadašnjost“. Uvek isti, oni se „bude svakog jutra kao da je to prvi dan njihova života.“ Posle dvadeset godina, Odisej se vraća u Itaku

neizmenjen, kao da ju je napustio za jednu noć. Homerova epika i *Postanje* iz Starog zaveta reprezentuju za Auerbaha dva različita viđenja sveta i čoveka.

Kod Homera je složenost psihološkog života pokazana samo uzastopnim sledovanjem i smenjivanjem emocija; dok su jevrejski pisci sposobni da izraze istovremeno postojanje različitih slojeva svesti, i sukobe između njih.

Avram, Isak i Jakov samo nakratko izranjaju iz oblasti senke, „vreme i mesto su neodređeni i traže objašnjenje; misli i osećanja ostaju neizraženi, samo su nagovešteni tišinom i delimičnim govorima; celina... ostaje tajanstvena i ,opremljena zaleđem'.”²⁸

Nisam uveren da se za Ahilom, a naročito za Hektorom ne vuče taj isti pramen tame, ali tek kod Sofokla svet i ljudi izranjaju iz tame i u nju se vraćaju.

*Sve stvari moćno, neizračunljivo vreme
Iznosi na svetlost i opet pokriva tamom.*

(646—7)²⁹

Ajant se ponovo vratio na scenu. Izneo je iz šatora mač. To je već Ajant koji je gledao svet posle zemljotresa. Bila je neka zakletva na vernost, šta je od nje ostalo? On se i sâm smanjio. Kao mač koji je odjednom otupeo.

*Ništa pouzdano; zakletva svaka se gazi,
Najčvršća namera propada, prolazi.
Jer i ja, evo, bejah čvrst ko čelik,
A ženine reči sad me omekšaše,
Žao mi je da i nju vrazima prepustim
Kao udovicu, i sina svog kao siročje.*

(650 ff)

Herojski svet se srušio. Ajant je, najzad, shvatio da se više ne može herojski živeti, i da se čak ne može herojski umreti. Možda se onda treba pomiriti s tim svetom. Ali kakav je taj svet u kome junak može da postane kasapin?

*Sve stvari dugo prebrojavano vreme iznosi iz
mraka
I sahranjuje čim se pojave. I ništa nije preko
očekivanja.*

(646 ff, po Noksovom prevodu)

Prema tome, čovek nije ni od čega obezbeđen, promenljivost je priroda stvari, i od sveta se sve može očekivati. Živeti — to znači pomiriti se s tim da ništa nije trajno. „Nešto mora da bude pouzdano, mora!” — vikao je u Malroovoj *Ljudskoj sudbini* terorist Čen, koji je ubijao iz lude potrebe za sigurnošću i samopotvrđivanjem. Ako ne postoji ništa za šta bi se čovek uhvatio, ostaje bar zemlja, uvek može da se ostavi makar rupa u zemlji.

*A možda otići
I naći mesto daleko od puteva ljudskih,
Zemlju iskopati i mač svoj sakriti,
Mač omrznuti, gde ga smrtno oko
Nikad ugledat neće; samo Noć i Had
Večno čuvaće ga u tami pod zemljom.*

(657 ff)

Iznad glava uplašenog Hora, koji ništa više ne shvata, Ajant vodi dalje svoj potresni monolog o uslovima kapitulacije³⁰.

*I u budućnosti znaću da bozima
Popuštati treba, štovati Atride —
Oni su naši vladari...*

(665 ff)

Već se sholijast bio začudio pred ovom iznenadnom stilističkom inverzijom. U Noksovoj interpretaciji ona zvuči još jasnije:

*Znaću u budućnosti kako da pristupim bogovima
i poštovanje odam sinovima Atrejevima.*

Ajant je najzad shvatio da bogovi priznaju samo Bezuslovnu Kapitulaciju. U tome monologu vraća se tema Atine, koja je Ajanta izložila podsmehu, što je trebalo da posluži kao moralna lekcija. „Pogledaj” — rekla je Odiseju — „šta bogovi mogu da učine od čoveka. Sve!” Jer na kraju radi se samo o sitniči, o pomirenju s nužnošću, sa svim nužnostima: bogova, vlasti i prirode. *Oni* su i onako jači. Radi se samo o nate-rivanju na pomirenje:

*Zar da ih ne slušam?
 Jer i najstrašnije, najgroznije sile
 Vlasti podležu. Mećave i bure
 Ustupaju korak pred letom izobilnim.
 Takođe mračni krug noći povlači se
 Pred zapregom dnevnih paripâ belih,
 I strašni udar olujnog vetra tone
 U mir talasa morskih; a San, svemogući
 Tamničar, oslobađa svoga hapsenika.
 Pa zar mi ne treba razumni da budemo?*

(668 ff)²¹

Vreme, „veliki proždrljivac”, krši i mrvi sve što je veliko, i njegovi su preobražaji ograničeni samo na jednu jedinu neumoljivu opoziciju, između sile i slabosti. Čvrsti zimski snegovi moraju da popuste pred letom koje se ugiba od plodová, posle uporne noći nailazi vedri dan, posle najstrašnije bure more je glatko, a i najjači san mora da pusti svog zarobljenika. Zemlja je pretrpela eroziju, izravnala su se brda i doline, svet je postao ravan. Kako je moguće živeti u ravnom svetu? „Moram da popustim, kao što popuštaju sve stravične snage...” Kad je Ajant izišao iz ludila, rekao je — kako reče Tekmesa — „poput ranjenog bika, niskim i otegnutim glasom”. Bik je izveden na ravnu arenu. „Zar se neću naučiti dužnosti i mudrosti?” To kako ga je pročitao Noks, daleko je tragičnije i valjda bliže originalu: „Kako da me ne nateraju da upoznam svoju tugu?” Ajant nije hteo da uči tu mudrost ravnog sveta. Obračun je doveden do kraja. Ajant je doneo odluku.

*Odlazim sada kud moram da pođem.
 Činite ko što vam rekoh, i saznaćete možda
 Da spasen sam bede što me sada tišti.*

(690 ff)

Ajant i Tekmesa su otišli, ostao je samo Hor. Meke kožne sandale udaraju sve brže o zemlju, Hor oprčava oko orkestra. „Zaigrao bih, radost me goni na igru!” (698) Ajantova tragedija odigrava se u neherojskom svetu, i može da bude samo ironična. Čak i najverniji prijatelji, mornari iz Salamine, radosno skaču uvis između scene poslednjeg Ajantovog obračuna sa svetom

i njegovog samoubistva. Ta frenetična igra Hora, puna veselja i radosnih klicanja, ima u sebi samo začuđujuću teatralnost. Oseća se u njoj nagli dah apsurdna, „Zaigrao bih, radost me goni na igru!”³²

Najzad je orkestar prazan. Prvi put Ajant je sâm. Zario je duboko u zemlju dugi mač, oštricom prema gore. „Čvrst, nepokretan mač” — lepo piše Noks — „na koji se on nabija, jedina je čvrsta tačka u svetu, u kome su promena i kretanje jedini modusi postojanja.” Zemlja, na koju će se srušiti veliko Ajantovo telo, jeste trojanska; mač na koji će se baciti, bio je Hektorov poklon.

*Čvrsto je u tlu, da udar smrtni mi zada,
Ako je vreme još za razmišljanje.
To dar je Hektora, mog najmrskijeg gosta,
Kog sam najljućim progonio gnevom.
I zariven je u tlu neprijateljskom,
Trojanskom...*

(815 ff)

O maču koji je dobio od Hektora Ajant govori dva-put, a kad Ajant već bude ležao mrtav, istoriju tog mača Teukar će ispričati do kraja. Posle nerešenog dvoboja, Ajant i Hektor su izmenjali darove:

*Istim onim remenom koji mu dade Ajant, Hektor
beše
privezan za kola i vučen dok nije ispustio dušu.
I baš od Hektora imaše Ajant poklon ovaj, i od
njeg
Umro je u smrtnom padu. Nije li Erinija taj mač
iskovala,
Nije li taj remen ispleo Had, jarosni majstor?
Ja smatram da ove stvari, i sve stvari uvek,
Bogovi pripremaju za ljude...*

(1029 i dalje, prema Džebovom prevodu)

U *Ilijadi* je Hektor sigurno vučen na tom istom remenu koji je od Ajanta dobio u VII pevanju, ali Homer očevidno nije smatrao tu pojedinost dostojnom pažnje, čim je ne spominje. Homerov svet nije bio manihejski, u njemu nije bilo ni kletvi koje su prenošene na deseto pokolenje, ni purpurnih ćilimova na

koje bi dovoljno bilo stupiti, pa da se navuče na sebe gnev zavidljivih bogova. Svet još nije bio nalik na veliku mišolovku koju su bogovi odozgo postavili za ljude. Ako su se i mešali u ljudska pitanja, bogovi su to činili odmah. Zevs je stavljao sudbinu na vagu, ili ju je pak bacao čak i ne gledajući, u dve urne sa dobrom i zlom, koje su stajale kraj njegova prestola.

Hektorov mač i Ajantov remen, koji donose nesreću obdarenima, najbliži su, valjda, mračnoj Eshilovoj simbolici, spadaju u najčudnije primere posthomerovske „kulture krivice”.

Ali u Sofoklovom *Ajantu* taj fatalni poklon čini se kao da ima još jednu funkciju. U svetu koji je Homer opisivao, razmena darova je pratila veridbu i sklapanje braka, izbor vođe zajedničkog rata, i svečano sklapanje mira. Često je poklanjano drago kamenje, jer junaci nisu trgovali. Gostinsko prijateljstvo bilo je sistem društvene veze, koji je davao tačku oslonca u uvek nepouzdanim pohodima van granicâ „oikosa” porodične grupe ili klana³⁴. U Ajantovom svetu izmenjivanje darova je zloslutno i nosi sa sobom smrt; herojski svet se srušio, i sve njegove institucije odjednom su postale apsurdne.

„U Sofoklovom *Ajantu*” — pronicljivo je pisao Arousmi — „želeli smo da vidimo... simbol starog aristokratskog etosa; uhvaćen u nove i antiherojske okolnosti koje ga degradiraju i čine smešnim, Ajant dosledno pretpostavlja samoubistvo apsurdnom životu u tuđem vremenu.”³⁵ Prometej je bio onaj koji je „gledao napred”, Ajant pre liči na njegovog mitskog brata koji je „gledao natrag”. Prometej je stigao prerano, a Ajant se, zalutavši u tuđi svet kao pretpotopska životinja, javio prekasno. Tuđe vreme obojicu je smrvilo.

Ali šta učiniti ako je svet uvek „tuđ”? Istorijska interpretacija čini se da nije uvek dovoljna da bi se do kraja shvatila mračna Ajantova veličina. „Apsurd” — pisao je Kami u *Mitu o Sizifu* — „zavisi koliko od čovjeka toliko i od svijeta.” I još: „Apsurd je, u suštini, razdvojenost. On nije ni u jednom ni u drugom od upoređenih elemenata. On nastaje iz njihovog sučelja-

vanja."³⁶ „Može se živeti u apsurd” — govori Garin u Malroovim *Osvajačima* — „ali se ne može živeti prihvaćajući apsurd.” Ajant nije hteo da se pomiri sa apsurdom.

Šta mu je ostajalo sem mržnje? Ajant je *bio* heroj. Ismejani Ajant nije Ajant. Da bi ponovo dobio svoj herojski status, on mora da umre.

*Živeti plemenito, a ako se u tom ne uspe,
Plemenito bar umreti.*

Ali više ne postoji herojski dekor i nema povratka u Homerov svet. Mač je Hektorov, zemlja je trojanska. U apsurdnom svetu samoubistva su samo podsmešljiva. Ništa se više ne dá spasti. „U apsurdnom svijetu” — pisao je Kami — „vrednost nekog pojma ili nekog života mjeri se po njegovoj neplodnosti.” Scena je pusta, i svet je postao očajno pust. Ostala je samo mržnja.

*Grozne Erinije,
Večne device što budno motrite
Na sve patnje i sve sudbine ljudi,
Pridite krupnim koracima, označite moj kraj...
Krenite Erinije, hitre, osvetljive,
Cele vojske krv okusite, i ništa ne ostavite!*

(834 ff)

Kjerkegor u delu *Bolest na smrt* razlikuje dve vrste očajanja. Prva od njih, koja se naziva ženskom ili zemaljskom, jeste očajanje nad samim sobom, očajanje zbog nemogućnosti pristanka na sebe, što je čovek samome sebi „tuđ”. To je očajanje zbog toga što je nemoguće da se bude *drugi*, i za Kjerkegora je ono rezultat slabosti. Postoji i drugo očajanje koje Kjerkegor naziva muškim. To je očajanje što je nemoguće ostati *svoj*. To očajanje je Kami naučio od Kjerkegora. Svet hoće da ja budem neko drugi, te, prema tome, da bih ostao svoj, moram da odbacim svet. Živim u nesrećnom vremenu, te, prema tome, da bih ostao svoj, moram pristati na to da vreme ne postoji. To je očajanje bez nade, u potpunoj samoći i za koje nema leka. „... Radije nego da traži pomoć, voleo bi da bude

što jeste — sa svim paklenim mukama, ako tako mora da bude.”³⁷ Veliki Malroovi nenavidnici dobro su poznavali to očajanje. „Onaj koji se sâm ubija” — pisao je u *Kraljevskom putu* — „juri za idealizovanom slikom kakvu je izgradio o samom sebi; samoubistvo se izvršava samo zato da bi se postojalo.”

Ajant je prošao kroz prvo očajanje, i dorastao do drugog. Već zna da je krajnji obračun samo između sebe i sveta. Već je prihvatio sebe, sve Ajante: Ajanta herojskog, Ajanta mučiteljskog, Ajanta ismejanog, Ajanta za koga nema junačke smrti, Ajanta koji neće stići da se osveti, Ajanta koji će ostaviti sina da bude siroče, Ajanta koji će Tekmesu ostaviti da bude kurva grčkih vojskovođa. Kjerkegor je pisao: „... On bi sad besneo na svaku stvar, on, jedini čovek u svom postojanju koji je najnepravednije tretiran, kome je naročito važno da mu njegova patnja bude pri ruci, važno je da je niko od njega ne oduzme — jer tako može sebe ubediti da je u pravu... On želi da bude ono što jeste, on sâm sa svojom patnjom, u nameri da tom patnjom protestuje protiv celokupnog postojanja.”³⁸

Kjerkegor je znao da je samoubistvo ne samo očajanje nego i pobuna. „Zar ne znaš da bogovima više ništa ne dugujem?” (589, prema Džebovom prevodu) Ajant je okončao sa bogovima, pošto je ovo *njihov* svet, *njihov* poredak, pošto *oni* hoće da on bude senka. Ova poslednja pobuna ima kao jedinog svedoka večnost. Ono što je Nepromenljivo. Nepromenljivi su Gore i Dole, Zevs i Had.

Prvo se, Zevse, tebi obraćam...

(825)

U *Ajantu* su, kao u svakoj dobroj tragediji, još živi mit i arhetipovi. „Mrak je moja svetlost!” Praded mitskog Ajanta bio je Zevs, a ded mu je bio Ajak, pored Radamanta i Minosa jedan od triju sudijâ Podzemlja. Kao Rasinova Fedra³⁹, „kći Minosa i Pasifeje” („*la fille de Minos et Pasiphaé*”), razdrta između tame i jasnosti, („Sunce, dolazim da te vidim poslednji put” —

„Soleil, je te viens voir la dernière fois” I, 3, 172), Ajant se oprašta od svetlosti.⁴⁰

*Pozdravljam te
Poslednji put, i nikad više to neću činiti,
O, Svetlosti! ...*

(857 ff)

Ubio se u samo podne, kad je senka od mača zari-venog u zemlju bila najkraća⁴¹. Iz mraka je izišao, i u mrak se vratio. „Sve drugo što imam da kažem, reći ću onima u Hadu. (865, Noksov prevod.) Ostao je do kraja nepopustljiv, kao njegov pakleni ded. „Samo se Aid umiriti ne da, stoga i najmrži jeste od sviju bogova ljudma.” (*Ilijada*, IX, 158—9)

U apsurdnom svetu jedini heroizam koji je preostao jeste odbijanje. Ajant je odbio da pristane na svet u kome sve propada.

4.

Čuvena Malroova rečenica: „Smrt pretvara život u sudbinu” — može da se shvati kao filozofsko *vjeruju* ili kao pravilo poetike. Egzistencija postaje esencija: Ajant već ne postoji „za sebe”, prestao je da postoji Ajant koji je mogao da prosuđuje Ajanta. Ajant postoji već samo „za druge”, postao je stvar, a sa stvari je moguće učiniti sve. Pročitana estetički, Malroova formula čini se bliskom Aristotelu: junakova smrt je kraj tragedije. Život i istorija, gledani unatrag, dobijaju odlike neophodnosti. Tragična smrt je uvek *za nešto*, ona je izbor i spasavanje poretka vrednosti. Hektorova smrt i Ahilovo opredeljenje za kratak život bili su potvrda istorijskog reda. Ali Ajantova smrt ništa ne spasava, ona je herojski gest u praznom, ima u sebi onu veliku jalovost o kojoj je pisao Kami. Ajant je izvršio samoubistvo, pošto nije hteo pristati na svet u kome sve propada, ali u svetu u kome sve propada, Ajant koji je izvršio samoubistvo mora takođe da propadne. Drugi deo tragedije jeste sud nad mrtvim telom.

Od prvog sholijasta pa do poslednje decenije drugi deo *Ajanta* je bio smatran dosadnim, porugom dobrom ukusu, ili bar umetničkom greškom. Na to uporno odricanje Sofoklova novatorstva biće da nije uticala samo estetička predrasuda o jedinstvima u tragediji. Čini se kao da su se pobožni filozofi plašili crnog Sofokla, slično kao šekspirolozi koji dugo nisu mogli da se pomire sa beznadnim Šekspirovom, kod koga se Kordelijina smrt i Lirova patnja ničim ne nagrađuju. U delu *Discours sur la Poème Dramatique* (1660) Kornej, jedan od malobrojnih koji su Ajanta shvatili do kraja, pisao je: „...kakvu je draž kod Atinjana imala Menelajeva i Teukrova prepirka oko pogreba Ajanta, koga je Sofokle usmrtio u četvrtom činu.” Kornej nije imao „klasicistički” ukus i znao je šta znači borba za vlast. Svojim očima je gledao kraj herojskog doba.

U tragediji koja se završavala Ajantovim samoubistvom, još bi mogli da se pročitaju *hubris* i *diké*. U prepirci oko lešine, naime, ne učestvuju bogovi, i mrtvac ne pobuđuje sažaljenje niti strah. Izaziva samo podsmeħ i ne donosi nikakav *katharsis*. I nije, valjda, slučajno što je gorki *Ajant* otkriven tek u vremenima koja su i sama iskusiła izbacivanje lešina na đubrište, žurne ekshumacije i uvek zakasnele rehabilitacije, vezane s kultom novih vođa.

Taj spor oko sahrane mrtvacu spada u najčudnija Sofoklova dramska otkrića. Teukar i salaminski mornari hoće Ajantu da odadu počasti kakve pripadaju vođi. Menelaj i Agamemnon hoće da izdajnikovo telo bace da ga požderu psi i gavrani. Svete se mrtvom Ajantu. Uobraženi, nadmeni i kukavički generali obasipaju uvredama Teuka, koji je sin ropkinje i prosti strelac.

*Zbog čega ti,
Koji sâm si ništa, ustaješ da braniš
Tog čoveka koji sad je ništa?...*

(1231 ff)

Datum *Ajantova* nastanka je sporan, i na razne načine može se dešifrovati politička klima pokazana u drugom delu. Ali njegova savremenost ne pobuđuje sum-

nje, anahronizmi su namerni i po tonu euripidovski⁴². Agamemnon i Menelaj oličavaju, valjda, ne samo bezobzirnost spartanskih aristokratâ i njihov kult discipline („Zakone ne bi štovali ni u jednom gradu, kad ne bi ih štitio strah.” 1073 f) nego i nadmenost i aroganciju Atine, koja je saveznicima ljubazno ostavljala da biraju između pokolja i apsolutne poslušnosti. Nad Ajantovim telom stao je Menelaj:

*Eh, pa, slušajte.
Kad Ajanta smo doveli iz Grčke, ovamo,
Nadali smo se da će naš saveznik biti,
A pokaza se gorim od svakog Trojanca...*

(1052 ff)

Trojanski rat, od Homera do Žirodua, najtrajniji je književni arhetip svakog rata. Traje već deseta godina ratovanja. Iz Menelajevih usta prvi put pada reč — Trojanac: Ajant je opasniji od neprijatelja. U glavnom štabu su intrige i ambicije generalâ i admiralâ važnije od uspeha pohoda. Punu cenu tog rata platiće jedino vojnici, doterani iz cele Grčke u zagušljive i vlažne močvare azijske obale. U poslednjoj pesmi Hora ponovo će se oglasiti Euripidova jadikovka. Mornari iz Salamine nemaju iluzija:

*O, kad li će se završiti godine lutanja,
Stalno gonjenje pod oružjem duž prostrane Troje,
Sramotno za sve Grke.*

*Ko god bio onaj koji otpoče ovaj spor,
I Helenima nametnu oružje i rat,
Neka je proklet!...*

*Ljubav, ah, ljubav ovde nam se svetli!
Zaboravljen sam ovde, kosu mi kiša rosi,
Da nikad ne zaboravim Troju.*

(1189 ff)

Drugi deo Ajanta naglo je prebačen u savremenost. To je savremenost gledalacâ. Svih gledalaca. a ne samo grčkih. To je savremenost nejunačkog sveta. Njegov pozitivni junak je Odisej. U prologu je gonio Ajanta kao

životinju. Sada je opet dotrčao, neumoran kao uvek. i kao uvek stiže tačno na vreme. Još izdaleka viče:

*Šta je to, ljudi? Izdaleka čujem
Viku Atrida nad ovim junačkim telom.*

(1189—90)

U *Ilijadi* je „divovski“ Ajant, „sa osmehom na mrkom licu“, „velik, snažan, strahotan“, suprotstavljen Odiseju, koji je imao „najbrži um od svih ljudi“ i „čije misli behu kao Zevsove misli“. Kod Homera je karakter — kako je odavno zapaženo — sudbina. Ali karakter može da bude i ideologija. Odluka da se Odiseju dâ Ahilovo oružje — pronicljivo je primetio Noks — označava kraj herojskog doba; snaga je izgubila na ceni, porasla je uloga dovitljivosti⁴³.

*Često je srce ljudskog stada slepo.
Da moglo je istinu da sagleđa,
Ne bi Ajant, u gnevu zbog oružja,
Zario glatki mač u svoje grudi.*

(*Nem.* VII, 24—27)⁴⁴

Plemeniti i ćutljivi Pindarov Ajant pao je kao žrtva zaslepljene gomile. Karakteristično je izokretanje znakova, Ajanta prati jasnoća, dodelu oružja Odiseju prati mrak novog doba. Pindar je bio glorifikator aristokratskih vrlina, njegov Odisej je *homo novus* atinske demokratije, u kojoj samo dovitljivost obezbeđuje uspeh. „Zavist napada dobre, ne udara na nečasne. Ona raskinu čak i Telamonova sina, bacivši ga na sopstveni mač. Uz svirepu zajedljivost taština zaustavlja ćutljive ljude, mada hrabre, a glavnu nagradu dodeljuje prevrtljivom lažovu.“ (*Nem.* VIII, 22—29)⁴⁵

U drugoj polovini V veka Odisej je bio, već gotovo isključivo, uzor praktičnog političara, za koga cilj opravdava sva sredstva, i koji nema skrupula. Takvog Odiseja pokazao je Sofokle u *Filoktetu*. Takav je Odisej u Ajantovim očima („oruđe svake nesreće, najprljavi podlac u celoj vojsci“, „ta najgora, gnusna prođuva“); takvog Odiseja vidi Hor („taj spremni, radni čovek, kako on vređa u svom crnom srcu“); čak i za

Agamemnona on je „sebičan“, prevrtljiv i nepouzdan“. Ali Odisej iz prologa i epiloga već je drugačija, neuporedivo dublje prikazana ličnost. Sofokle je sačuvao sve dotadašnje opozicije — fizičku: težine i okretnosti; moralnu: snage i dovitljivosti; karakternu: upornosti i preduzimljivosti; istorijsku: herojskog doba i neherojskog vremena, ali ih je pokazao u perspektivi tragične opozicije između onoga koji odbacuje apsurd ljudske sudbine, i onoga koji ga prihvata. „Mi smo nejasna lica, ništa više, i senke bez težine.“ Odisej zna to. Ali za njega to nije razlog za očajanje. Jedino za razmišljanje.

AGAMEMNON:

Zeliš onda da pustim da se leš sahrani?

ODISEJ:

Da! Jer i meni će jednom doći za to vreme.

(1364 f)

Za Teukra, Menelaja i Agamemnona Ajantov leš je još uvek živi Ajant. Odisej razume da Ajanta nema. Ajant je *nekad bio*.

*I Terzitovo i Ajantovo telo,
Dobro je kad su obojica mrtvi.*

(*Simbelin*, IV, II, 252—3)

Leš herojskog ludaka protiv poretka sveta, i leš cinične budale koji se ruga poretku sveta ne razlikuju se jedan od drugog. Šekspir je video svet takođe i iz Odisejeve perspektive.

Leševe treba sahranjivati. Sve leševe. Što veći leš, tim pre. S nesahranjenim mrtvacima uvek nastaju neprilike. Mornari iz Salamine već su načinili tesan krug oko Ajantova tela. Pobožni političar zna da su nesahranjeni mrtvaci uvreda za bogove, praktični političar zna da nesahranjeni mrtvaci donose zarazu, vidovit političar zna da nesahranjeni mrtvaci pobuđuju u ljudima zle misli. Mrtvacima treba dati sve što im pripada. Čak i počasti. („Nedostojno je vredati junake posle smrti, čak i ako si ih ranije mrzeo.“ 1344—5)⁴⁷

Upravo do kraja drame Sofokle je najbliži Homeru. Još ranije se živi Odisej sreo s umrlim Ajantom. Kad je

sišao u Had, opkolile su ga senke junakâ, željne novosti iz sveta. „Sama duša Ajanta junaka, Telamonu sina, stajaše podalje ljuta [...] Ali ja mu tada progovorim ljubazne reči...” Odisej je spreman da seni čak i dâ Ahilovo oružje, jer dobro zna da je samo on, Odisej još živ i da će samo on izići iz Hada.⁴⁸

*Ajante, o, Telamona besprekornog sine, zar nećeš
Ustaviti gnev svoj na me ni mrtav zbog oružja
Što ga Argejcima bozi za nevolju dadoše i zlo,
Jer im pogibe kula u borbi; za tobom
Jednako ko i za glavom Ahileja, Peleju sina,
Plaćemo svi Ahejci neprestano što nam te nesta.
Niko nije ti kriv, na vojsku mizdraklijsku našu
Div je namrzio strašno, i tebe u propast gurnu.
Nego, kralju, amo pristupi da moju besedu čuješ,
A ti svoju srdnju utišaj i junačko srce!
Tako mu rekoh, a on ne odgovori ništa, no ode
Natrag dušama drugih preminulih ljudi u Ereb.*
(Odiseja, XI, 543 ff)

„... ode u mrak” — prevodi Latimör. Ajant se ubio, jer nije hteo da u životu bude samo pusta Ajantova senka. Sada je već samo senka, ali i dalje mrzi. Ajant, uporan kao magarac, ostao je svoj.

Taj čovek je mrtav — sada samo senka.
(1257)

Sofoklov Ajant leži već na nosilima⁴⁹. Na kraju, možda je Agamemnon imao pravo. Taj veliki mrtvac i dalje mrzi. Treba ga ipak sahraniti. Odiseju se, kao i uvek, žuri. Hoće svojeručno da zakopa Ajanta u zemlju.

*Hoću da pridružim se
Pri sahrani vašeg mrtvaca — da s vama obavim
Taj posao...*
(1377 ff)

Ajant je sahranjen po Odisejevoj milosti. Prevaren je po treći put. On, koji je najzad shvatio da je u apsurdnom svetu i heroizam takođe apsurdan, postao je heroj, i njegov je grob postao mesto kulta. Nije mogao znati da samo nejunačka doba dižu spomenike herojima.

U poslednjoj knjizi *Države* Platon navodi priču Era, sina Armenijeva, o tajanstvenom i skrovitom mestu na kraju zemlje, gde se sreću duše umrlih koje su dolazile s neba i iz podzemlja, da bi otpočele „jedno kretanje koje smrtnome rodu donosi smrt”. Svaka duša izvlači kocku i izabira „oblik života u kome će morati ostati”. Jedan prorok je tamo, govorio je dalje Er, „stavio na zemlju oblike života, i to mnogo više nego što je bilo prisutnih. Oni su bili najrazličitiji: životi svih vrsta životinja, i svi ljudski životi.” Odluke dušâ često su bile iznenađujuće, jer „kako svaka duša bira sebi svoj život, bio je prizor dostojan sažaljenja i smešan i neobičan u isti mah. Jer su duše većinom birale prema navikama iz svoga prošlog života.” Među dušama koje su načinile izbor budućeg života, bili su Ajant i Odisej.

... duša, koja je dvadeseta po redu vukla kocku, izabrala [je] život lava. To beše duša Telamonovića Ajanta, koji nije hteo da postane čovek, jer se sećao presude o oružju... zbog mržnje prema ljudskome rodu... A duša Odisejeva je slučajno izvukla kocku poslednja od svih, ali, sećajući se svojih ranijih stradanja, napustila je svu svoju gordost, dugo lutala okolo tražeći život neradnog privatnika i jedva je mogla da ga nađe, jer je on ležao negde nepripremljen od ostalih. Kad ga je ona primetila, rekla je da bi to isto učinila i da je među prvima vukla kocku i da je sa zadovoljstvom izabrala taj život.⁵⁰

To je najpronijljiviji sud izrečen o Ajantu i Odiseju. Pitam se samo kakvo bi novo ovaploćenje izabrali lav-Ajant i Odisej — nikom poznati, kad bi se po drugi put našli u Dolini Preobražaja⁵¹.

Napomene

1. Svi citati iz *Ajanta* daju se u prevodu Petra Vujičića.
2. Vid.: Bernard M. W. Knox, *The Heroic Temper, Studies in Sophoclean Tragedy* (Univ. of California Press, Berkeley, 1964), str. 42: „U svih sedam sačuvanih Eshilovih drama nema ni jednog (mada *Pribeglice* nagoveštavaju samoubistvo, a Ajant ga, u izgubljenoj drami, sigurno izvršava); u svim preostalim Euripidovim dramama ima ih samo četiri; ali u sedam Sofoklovihi drama ima ih čak šest: Ajant, Antigona, Hajmon, Euridika, Dejanira i Jokasta — a

pored toga, Filoktet pokušava samoubistvo na pozornici, Edip tiranin traži mač da se ubije, a Edip na Kolonu moli se za smrt u početnoj sceni drame." Herakle preklinje da mu se skrate muke, i zahteva od sina da ga, još živa, spali na lomači.

3. Podaleirije, sin Asklepijev, lekar u grčkom taboru, „prvi primeti Ajantove sevajuće oči i sumorne misli kad beše razljučen. „*The Epic Cycle, 5. (Hesiod, The Homeric Hymns and Homerica, transl. by H. C. Evelyn-White, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass., 1967, str. 525.)*

4. Northrop Frye, *Fools of Time, Studies in Shakespearean Tragedy* (Toronto, 1967), str. 81—82: „Nesahranjeno telo, 'plen pasa i pticâ', kako glasi homerovska fraza, ostavlja se da tokom vremena iščezne; sahrana je, bar simbolično, prava smrt, ili oslobađanje od vremena. Ova dimenzija teme dospeva nenametljivo ali osetno u *Antigoni*. Ali, svakako, još uvek je postojala senka koja je preživela u donjem svetu, i ta je senka i dalje osećala sve tragične emocije neprijateljstva i osvete.”

5. Svi citati iz *Ilijade i Odiseje*, ako nije drugačije naznačeno, daju se u prevodu Miloša Đurića (Beograd, Prosveta, 1968).

6. William Sale, *Achilles and heroic Values, „Arion”, v. II, n. 3 (Autumn, 1963), str. 89: „Središnji pojam je geras, nagrada časti, predmet — materijalan ili ljudski — koji društvo dodeljuje raznim svojim članovima kao oznaku njihove areté, koja u herojskom svetu označava savršenstvo u borbi mačem, kopljem i štitom. Brisejida, Ahilova ljubavnica, takođe je njegov geras, dat mu kao simbol junaštva... Pošto društvo dodeljuje geras kao znak areté... on takođe funkcioniše kao simbol društvenog položaja, ili... kao oznaka timé, časti. Kad je Agamemnon odveo Ahilov geras, Brisejidu, učinio je najgoru moguću stvar — prekršio je sistem herojske vrednosti.” Vid., takođe, M. I. Finley, *The World of Odysseus* (New York, 1954), str. 125—129.*

7. Cedric H. Whitman, *Sophocles, A Study of Heroic Humanism* (Cambridge, Mass.), str. 64: „Ajant je prvi potpuni portret tragičnog heroja u zapadnoj književnosti, i nije slučajno što se i on, i Ahil, prvi epski heroj, nalaze u istovetnim situacijama. Obojica se povlače iz borbe zbog uvređene lične časti.”

8. Walter Kaufmann, *Tragedy and Philosophy* (New York, 1963), str. 218: „U *Trahinjankama* i *Filoktetu* podvignuti smo istovremeno poetskim prikazima Heraklovih i Filoktetovih patnji i nepodnošljivim kricima. Rezultat je daleko od onoga što bi čovek očekivao posle čitanja Metju Arnolda, Ničea ili Bredlija.”

9. Por J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles, Commentaries, The Ajax* (Leiden, 1963) str. 20: „Stil i scena podsećaju na prateći satirski hor u *Ichneutaema*.”

10. Antonin Artaud, *The Theatre and its Double* (New York, 1958), str. 108.

11. Jedno od malobrojnih svedočanstava o tome kako je *Ajant* izvođen u antičkom vremenu, ostavio nam je Lukijan o predstavi u kojoj je glumac pao u stvarno ludilo (*Saltatio*, 83): „Prikazavši Ajanta kako poludi odmah posle svog poraza, on se toliko prebacio, da se lako može pomisliti da je, umesto osećanja ludila, on sâm bio lud; jer je gvozdеном cipelom iskidao odeću jednog čoveka, i dograbivši flautu od jednog muzičara, snažnim udarcem je razbio krunu Odiseja koji je stajao u blizini i likovao zbog svoje pobede... Gledaoci su, naravno, bili ljuti na Ajanta, te su skakali, vikali i bacali delove odeće... Oni (gledaoci) su pljeskali da bi prikrili apsurdnost igre, mada su jasno opazili da je ono što se dešavalo, poteklo iz glumčeva, a ne iz Ajantova ludila.” (*Lucian*, The Loeb Classical Library, Cambridge, Mass., 1936, v. V, str. 285—6). Lukijan je protiv preterane ekspresije u igri i pantomimi, ali karakteristična je njegova opaska da u tragičnim predstavama njegova vremena horisti „dovode muškost do tačke divljanja i bestijalnosti.” (*Ibidem*, str. 285).

12. Frye, *Fools*, str. 8: „... pošto je muškarac, njegov (Sarpedonov) život jeste smrt, i ne postoji ni jedan trenutak u životu koji nije bojno polje.”

13. Vid.: E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (Berkeley, 1951), str. 136—139. Vid., takođe: Eric A. Havelock, *Preface to plato* (N. Y., 1967), str. 197—199 i Walter Kaufmann, *Tragedy and Philosophy* (N. Y., 1968), str. 150—151.

14. Kaufmann, *Tragedy*, str. 145: „U velikom delu zapadnog sveta čovek više ne sreće lešinare, a smrt, bolest i starost su prikriveni. U Kalkuti lešinari još uvek sede na granama drveća u gradu i čekaju smrt po ulicama; dok boleština, patnja i propadanje starih stalno vredi čula. Jedino kod Homera, dok je smrt neprekidno prisutna u svesti, lešinari na drvetu, kao Atina i Apolon, uživaju u davnom pogledu na more oklopâ, šlemovâ i kopaljâ. U ovoj slici smrt nije izgubila svoju žaoku; niti je život izgubio svoju lepotu. Sami lešinari nisu ruglo sveta.” U listu *The New York Times* od 20. juna 1970, u reportaži s ratišta u Kambodži, upravo sam pročitao: „Mušice koje se roje između iskošenih baraka izgleda da imaju kontrolu nad polutruhim vojnim garnizonom u ovom gradu na severozapadu Kambodže.” Same mušice nisu ruglo sveta.

15. Tradicija koja vodi od Homera (*Odiseja*, XI, 547) pripisivala je Atini aktivno učešće u sudu koji je Odiseju dodelio oružje preostalo od Ahila. U *Dijalogima umrlih* Lukijana (XXIX), o tome Ajant otvoreno govori: „Ko je nadahnuo tu presudu? Ja znam, ali o bogovima ne smemo govoriti. Neka to prođe; ali prestati da mrzimo Odiseja? To nije u

mojoj moći, Agamemnone, mada bi Atina morala to zahtevati od mene." (*The Works of Lucian of Samosata*, transl. by H. W. Fowler and F. C. Fowler, Oxford at the Clarendon Press, 1905, v. I, str. 154).

16. Hoř iz *Antigone* u prevodu Miloša Đurića u: *Car Edip. Antigona* (Beograd, Rad, 1969), str. 138.

17. Rad Egzekije, heramičara i slikara vaza. J. D. Beazley, *Attic Black-Figure* (New York, Oxford University Press, 1928), str. 20—21: „Nije samo slučajnost što u sačuvanom Egzekijinom delu ima bar pet Ajaksovih slika. U ponećemu, Egzekija je bio nalik na Ajaksa, i tako je mogao da se divi i da razume sporig, snažnog i — u dubini duše — nežnog junaka." Vidi takođe napomenu 41.

18. John H. Finley, Jr., *Pindar and Aeschylus*, Martin Classical Lectures, XIV (Cambridge, Mass., 1955), str. 171.

19. Dodds, *The Greeks, From Shame-Culture to Guilt-Culture*, str. 30. Dodds citira Theognisa, koji govori kao Atina u *Ajantu*: „Ni jedan čovek, Kirne, nije odgovoran za vlastitu propast ili za vlastiti neuspeh: obe te stvari bogovi daju..." I komentariše: „Doktrina čovekove bespomoćne zavisnosti od neke samovlasne moći nije nova, ali postoji i jedan novi naglasak očajanja, novi i gorak naglasak na uzaludnosti čovekovih namera. Bliži smo svetu *Cara Edipa* nego svetu *Ilijade*. Slično je i sa idejom o božanskoj *phthōnos*, odnosno ljubomori... Tek u pozno arhaično i rano klasično doba ideja *phathonosa* postaje teška pretnja — ili izraz — religiozne strepnje."

20. Navodim prema prevodu Bernarda M. W. Knoxa, u njegovom sugestivnom radu: *The Ajax of Sophocles*, Harvard Studies in Classical Philology, LXV (1961), 1—37.

21. Ključni stih za razumevanje *Ajanta*. Na grčkom stih 126 glasi: „*eidola hosoiper zomen e kouphen skian*" — „kao duhovi živimo ili kao prazne senke". „*Eidolon*" (εἰδῶλον) — „figura sna", „slika", „fantom"; „*skias*" (σκιας) — „senka", „slika odražena u vodi", „dah". Duh Kralja Hamleta bio bi „*skias*". Često su kod Homera i *eidola* i *skia* upotrebljeni da bi se označili senkama slični izgledi duša mrtvih. Odisejeva majka beži od njega kao *skias*. Atina zahteva da čovek još za života prizna da je *eidolan* i *skias*. („Mi smo od tvari od koje su sačinjeni snovi i naš mali život je zaokružen snom." *Bura*, IV, i, 156—8). U niže citiranom odlomku iz Pindarove *Pitijske ode* reč je ponovo o „snu senke". Vid.: Kamerbeck, *Commentaries*, str. 44 i 238, i Dodds, *The Greeks*, str. 104 i 122.

22. Por. *Filoktet* (133): „Neka nam Hermes, bog veština, bude vođa, sa Atinom, boginjom Pobjede, zaštitnicom grada, koja je uvek uz mene!"

23. C. H. Whitman, *Sophocles*, str. 70.

24. *Pythian*, VIII, 95—9, *The Odes of Pindar*, trans. C. M. Bowra (Baltimore, 1969), str. 237.

25. Schol. on Pindar, *Isth.* iii, 53. *Hesiod, The Homeric Hymns and Homeric* (Cambridge, Mass., 1914), trans. Hugh C. Evelyn-White, str. 509.

26. Vid.: C. M. Kirkwood, *Homer and Sophocles' Ajax* (Cornell, 1958), str. 57: „Kao što kod Homera Hektor poseže za svojim sinom, (466), tako i Sofoklov Ajant zove svoga sina (530). Hektorov sin se povlači pred zanjihanom perjanicom svoga oca (467—70), Ajantov sin je sakriven pred opasnošću od očeva ludila. Hektor moli da njegov sin obraduje srce svoje majke (461), Ajant traži od Eurisaka da majci donosi radost (559). Konačno, kao što Hektor na kraju zahteva od Andromahe da se vrati kući na posao (490), tako i Ajant sklončava zahtevajući od Tekmese da uzme dete i vrati se u šator (578—9). Suočeni smo, dakle, ne samo sa dosta bliskom opštom sličnošću s homerovskim događajem, nego i sa scenom koja pozajmljuje mnoge precizne detalje i izraze, tako da ta činjenica nesumnjivo ističe kako pisac želi da skrene pažnju na pozajmicu, i smera da publika jasno ima na umu Homerovu scenu, kao osnov za značenje njegove vlastite scene.”

27. U prevodu Richmonda Lattimora (Chicago, 1951) čitamo:

*Zevse, i vi drugi besmrtnici, dajte da ovaj dečak,
koji je moj sin,
Bude kao što sam ja, iznad svih Trojanaca,
Velike snage, kao što sam ja, i da moćno vlada
nad Ilijem;
I da jednog dana za njega kažu: „Daleko je bolji od
svoga oca.”*

28. Erih Auerbah, *Mimesis*, Nolit, Beograd 1968, poglavlje, „Odisejev ožiljak”, str. 8—9. Por. George Steiner, *Homer and the scholars u: Language and Silence* (N. Y., 1970), str. 179: „Pesnik *Ilijade* posmatra život onim praznim, postojanim očima koje gledaju kroz vizire šlema na ranim grčkim vazama. Njegova vizija je zastrašujuća u svojoj trezvenosti, hladna kao zimsko sunce.”

29. Por.: H. D. F. Kitto, *Ajax in Form and Meaning in Drama* (London, 1956, 1960), str. 188—89.

30. Ta scena spada među one o kojima se najviše raspravlja kad je u pitanju Sofoklovo stvaralaštvo. Dramska funkcija je iluzija srećnog završetka, ali šta je Ajant stvarno rekao? Od dveju tradicionalnih tumačenja, jedna škola dokazuje da je to *Trugrede*, da je Ajant smišljeno dovodio u zabludu Hor i Tekmesu, dok druga tvrdi da je Ajant odustao od samoubistva. Obe interpretacije su naivne, neodoljivo podsećaju na analize iz devetnaestog veka o tome šta je Hamlet mislio u monologu *To be or not to be*. Umesto raspravljanja da li je Ajant govorio ono što je mislio, daleko je razumnije prihvatiti da je mislio ono što je go-

vorio. Mnogi znameniti filolozi podsećaju na Hor mornara iz Salamine, ništa nisu shvatili od onoga što je Ajant rekao. Argumenti C. M. Bowre (*Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1943, 1965) ubistveni su za pristalice *Trugrede*, i poslednja reč, svakako, pripada Knoxu, da je to Ajantov monolog. Ajant „govori sebi”, ili, možda tačnije, govori gledaocima. Gledaoci nemaju iluzija, znaju da se Ajant nije pokorio, samo je razmotrio, odmerio uslove i konzekvencije kapitulacije. Ajant je naučio šta je ironija.

31. Por. *Edip na Kolonu* (609 ff): „Svemoćno vreme sve drugo uzburbava. Proći će moć zemlje, kao i moć tela, umire vera, raste nepoverenje, i duh ni jedan sred ljudi ne živi među prijateljima.”

32. Vid.: Georges Méautis, *Sophocle, Essai sur le héros tragique* (Paris, 1957), str. 41: „Hor... se baca u frenetičnu, radosnu igru, u hiporhemu čiji efekat, nasuprot iskrenim Ajantovim rečima, natera auditorijum da zadrhti.” Slično radosna igra prethodi u Trahinjankama povratku Sina s vešću da Herakle umire, i u *Caru Edipu* tragičnom otkrivanju tajne rođenja.

33. Citiram prema: *Ajax*, trans. by Sir Richard Claverhouse Jebb, u: *The Complete Plays of Sophocles*, (N. Y., Bantam Books, 1967).

34. M. I. Finley, *The World of Odysseus*, str. 103: „U takvoj trajnoj neprijateljskoj sredini herojima je bilo dozvoljeno da traže saveznike, njihovi propisi časti nisu zahtevali da budu sami nasuprot svetu. Ali u njihovom društvenom sistemu nije bilo ničeg što je stvaralo mogućnost da dve zajednice, kao takve, stupe u savez. Bile su izvodljive jedino lične zamisli, kroz kanale domaćinstva i bratstva.” I na str. 107: „Stranac koji je imao *xenosa* u stranoj zemlji... imao je odgovarajuću zamenu za srodnika, zaštitnika, predstavnika i saveznika. Imao je sklonište ako bi bio prinuđen da pobjegne iz kuće, skladište kojim se mogao služiti kad bi bio primoran da putuje, i izvor ljudstva i oružja ako bi bio uvučen u bitku.”

35. William Arrowsmith, *A Greek Theatre of Ideas*, u: *Ideas in the Drama*, edit. by J. Gassner (N. Y., 1964).

36. Alber Kami, *Mit o Sizifu*, prev. Nerkez Smilagić (Sarajevo, 1963) str. 29, 36 i 69.

37. Søren Kierkegaard, *The Sickness unto Death*, trans. by. Walter Lowrie, u: *A Kierkegaard Anthology*, ed. by R. Bretall (N. Y., 1964), str. 369, i dalje str. 371.

38. *Sickness unto Death (Bolest na smrt)* ima ton lične ispovesti, kao otete iz grla, i Kierkegaard ne daje nikakve primere iz literature; piše ipak: „Ova vrsta očajanja retko se viđa u svetu, takvi likovi obično se sreću samo u delima pesnika koji su oduvek svojim ličnostima davali ovu 'demonsku' idealnost (uzimajući tu reč u čisto grčkom smislu).”

39. Naravno, i u *Hipolitu* (I. 178), ali Euripidova Fedra je data daleko živopisnije i „realističkije”.

40. Još jednom tragično pročitavanje *Ilijade*. Kad se u vreme borbe oko Patroklova tela učinilo da je Zeus na strani Trojanaca, i kad je gusta magla onemogućila vidljivost, Ajant je viknuo:

... O, Dive oče, Ahejce izvuci iz magle,
Grani vedrinom, a daj da oči nam videti mogu,
Pa nas u svetlosti ubij, kad tako svide se tebi!
(II., XVII, 644 ff)

41. Kako je bila izvođena scena samoubistva, ne znamo. Neki interpretatori pretpostavljaju da su posle odlaska Hora slike koje su predstavljale Ajantov šator, promenjene na čestar „usamljenog mesta”. Nije to uopšte sigurno, bar ako se radi o Sofoklovom vremenu. Realistički slikan dekor uveden je, najverovatnije, tek u četvrtom veku. U svakom slučaju, bacanje Ajanta na mač, koje je bilo vrhunski trenutak tragedije, moralo je biti vidljivo. Ta scena je, počev od šestog stoleća, često prikazivana u vajarstvu i na vazama, tako da je njen plastični izgled formirao Sofoklovu maštu.

Beazley, str. 20: „Drugo Egzekijino de'lo, ovog puta nepotpisano, jeste jedna amfora u Bolonji. Tema slike je Ajantova smrt... Ajantova smrt je često predstavljana u arhaičkoj umetnosti: Ajant kako se baca na svoj mač ili je već pao preko njega. Egzekija, i jedini on, ne pokazuje mrtvog heroja, ni trenutak njegove smrti, nego pripremu za krajnji čin; Ajant, pošto je doneo odluku, metodično učvršćuje mač u tlu. Iza njega je jedna palma, ispred njega njegova oprera — šlem, koplja, slavni štit. Lice izbrazdano bolom.”

Još je karakterističnija bronzana statueta iz ranog klasičnog perioda, koja se danas nalazi u arheološkom muzeju u Firenci (Gisela M. Richter, *The Sculpture and Sculptors of The Greeks*, Yale Univ. Press, New Haven, 1970, str. 43. i fig. 133 i 134). Ajant je predstavljen u trenutku bacanja na mač. Drži ga levom rukom, iznad drška, oslo-njenog o zemlju. Mač je kratak i usmeren ka levoj slabini. Leva noga je povijena u kolenu, trup je povijen, za trenutak mač će probiti telo. Leva ruka je dignuta, sa šakom otvorenom, kao u gestu pozdrava. Ajant gleda u prostor, nag je, samo na glavi ima teški šlem, završen oštrim ukrasom. U Sofoklovoj tragediji Tekmesa će, pred očima gledalaca, prekriti nago Ajantovo telo. (1015) Takođe je neobičan Sholijastov komentar uz stih 864: „Moramo pretpostaviti da on pada na svoj mač; a glumac mora biti neko dovoljno jak da bi publiku vodio do Ajantova otkrića, kao što je činio Timotej iz Zakinta, koji je publiku vodio i tako je nadahnjivao svojom glumom da je dobio nadimak „Koljaš”.”

U svojoj izvrsnoj studiji *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century* (Clarendon Press, Oxford, 1967), Peter Arnott, u čijem prevodu citiram Sholijasta, odbacuje primenu *ekkykleme*, u kojoj bi Ajantovo telo bilo odneseno van scene. On pretpostavlja da se scena samoubistva odigravala na sceni ispred glavnih vrata (str. 131—133). Ali to rešenje takođe ne izgleda ubedljivo; glumac bi se morao u poslednjem trenutku uhvatiti za mač i sakriti iza vrata, koja bi se za njim zatvorila. Napetost bi bila uništena, i efekat bi morao da bude smešan.

Glavni argumenat da samoubistvo nije moglo da se izvede pred očima gledalaca, jer kako posle ukloniti telo, princip je trojice glumaca. Po Gilbertu Norwoodu (*Greek Tragedy*, London, 1920, 1928, str. 136), Ajanta i Teukra je igrao isti glumac, deuteragonist je igrao Odiseja i Tekmesu, tritagonist — Atinu, Glasnika, Menelaja i Agamemnona. U sceni suda Ajantov leš bi bio lutka, unesena na scenu. *Edip na Kolonu*, kako se uopšteno smatra, bio je jedina tragedija za čije je postavljanje bilo potrebno četiri glumca. Možda je *Ajant* drugi izuzetak od principa. Celokupna scena samoubistva je takođe izuzetak u grčkoj tragediji. Sholijast je zabeležio: „Takve stvari su retke kod starih pesnika; oni obično preko glasnika obaveštavaju šta se dogodilo.” Ja lično pretpostavljam da je scena bacanja na mač bila igra na orkestru, u punoj svetlosti, i da je Ajantov leš ostajao na sceni.

Takođe je nejasno Tekmesino prisustvo na sceni. Teukar je šalje po sina (985). Ona dovodi Eurisaka (stih 1168) i s njim ostaje do kraja. Njen nagli odlazak bio bi potpuno nemotivisan, a ne bi ni ostavila samo dete. Posle drugog povratka pak ništa ne govori, i njenu ulogu je sigurno igrala statistkinja. Ako je tako, bio bi to, pored *Alkestide*, drugi slučaj među svim sačuvanim komadima, da jednu istu ulogu igraju i glumac i statist.

42. *Ajant* je gotovo sveopšte priznat za najraniju od sačuvanih Sofoklovih tragedija i datira se među rane ili pozne četrdesete godine, između Kimonove smrti (449) i *Antigone* (god. 442. ili 441.) Argumenti su sledeći: metrika pesama koje peva Hor, naročito arhaična struktura *paradosa*; građenje slika i spektakularnost koji podsećaju na Eshila (Džeb: „iznenađujući efekti i eshilovska aroma”); aktivna uloga Hora; motiv nesahranjenog mrtvaca, blizak *Antigoni*. Na varljivost hronologizacije, oslonjene na statistike rađene na osnovu metrike, skretao je pažnju već Kito (1939. g.). Kompromitacija tih metoda pokazala se apsolutnom, kad je papirus, objavljen 1951, prisilio da se pomeri datum nastanka *Pribeğlica*, sveopšte priznavanih za najraniju od poznatih Eshilovih tragedija, najmanje za četvrt veka posle 468. Da su se sačuvala samo četiri Šekspirova komada, jedan Marloov, jedan Vepsterov i sto strana kri-

tičkih dela Samjuela Džonsa, hronologija komadâ i razvojnog pravca elizabetanske drame bila bi velika zagonetka. U *Pribeglicama* se video najraniji komad uglavnom zbog značenja kakav u njima ima Hor, pošto se smatralo da se uloga Hora smanjuje uporedo s razvitkom tragedije. Da nije poznat datum nastanka, *Bahantkinje* bi sigurno, u skladu s tim pravilom, bile proglašene za najraniji Euripidov komad, pošto u njemu postoji i „eshilovska aroma” i „začuđujući efekti”. Estetički pogledi i apriorna polazna postavka, u znatno većoj meri utiču na datiranje delâ, nego što se to priznaje u argumentaciji. *Ajant* je smatran komadom, u stvari, neuspelim, ili bar takvim koji sadrži ozbiljne greške u strukturi, te bi, prema tome, *morao* biti delo nezrelog autora. Čini se ipak da postoje isto toliko ozbiljni argumenti koji bi upućivali na to da se datum nastanka *Ajanta* pomeri u dvadesete godine, posle *Edipa*, a možda čak i kasnije, u razdoblje koje prethodi nastanku *Filokteta*. Više puta je utvrđivana sličnost između *Ajanta* i *Trahinjanki*. *Trahinjanke* su smatrane i najranijom Sofoklovom tragedijom, (Kirkvud, 1958) i komadom nastalim pre *Antigone* (Mazon i Dejn, 1962), i za jedan od najpoznatijih komada (Kito ih je smeštao u dvadesete godine — pred kraj Sofoklova života). Uopšte, ipak, prihvata se da su *Trahinjanke* po nastanku blizu *Herakla* (posle 425). Hor u *Ajantu*, tretiran „realistički”, najbliži je horu mornara u *Filoktetu*. Ali još je važnija načelna bliskost — deheroizacija Homera u obe tragedije, potpuno drugačiji tonaliteta nego u *Antigoni*, daleko bliži Euripidu. Zajedljive aluzije na spartanski autokratizam bile su jedan od argumenata za datiranje nastanka *Ajanta* pre 446. godine, kada je sklopljen tridesetogodišnji mir sa Spartom, ali je Rajnhard (1933) oprezno dodavao: „ako se isključi vreme peloponeskog rata”. Ali ništa ne isključuje *Ajantov* nastanak u vreme peloponeskog rata. I samo u političkoj klimi poznih dvadesetih godina *Ajant* biva potpuno razumljiv. Vid.: John Jones, *The Matter of a Date in On Aristotle and Greek Tragedy* (N. Y., 1962), str. 65—72; Whitman, *Sophokle*, str. 42—46; Kamerbeek, *Commentaries*, str. 15—17.

43. Vid. takođe: Knox, *Heroic Temper*, str. 121—2: „Kontrastne ličnosti Odiseja i Ahila postale su, za Atinjane iz petog veka, mitski i književni prototipovi dva potpuno različita sveta misli i osećanja... Aristokratsko gledište u grčkoj književnosti (naročito kod Pindara, kod koga nema mesta za Odiseja) jeste ahilovsko, ideal ratne plemenitosti, krutih standarda časti, stalnog isticanja *timê*, poštovanja sveta — sve to kombinovano sa asketizmom i fizičkom lepotom atlete, i njegovim prečestim intelektualnim ograničenostima. Demokratsko gledište je odisejsko — ideal nestalnosti, prilagodljivosti, diplomatske veštine i intelek-

tualne znatiželjnosti, težeći pre uspehu kombinovanom sa slavom, nego žrtvovanju za istu stvar."

44. Fragment (24—27) Pindarove *Nemejske ode VII*, u prevodu Bowre, str. 159.

45. Fragment iz *Nemejske ode VIII* (22—29) u proznom prevodu J. H. Finleya, iz njegovog dela *Pindar and Aeschyles*, str. 98.

46. Šekspirova parafraza iz Lukijana.

47. Por. *Antigona* (1030): „Je l' junaštvo — mrtvaca opet ubiti?" Od svih junaka trojanskog rata, u poznoj renesansi je najismejaniji Ajant. Posebno se okrutno prema njemu ponela elizabetinska Engleska. U *Troilu i Kresidi* Ajant je već samo „hrabri magarac", „trapav kao medved, spor kao slon", i još „gomila mesa s pilećim mozgom", „sama govedina, a bez mozga", „samo oči, a bez pogleda". Popularna igra reči izjednačila je glupog snagatora sa nužnikom, *A-jax* je postao *a-jakes*. Čak ni Šekspir nije propustio da načini vulgarnu dosetku: „... vašeg lava, koji drži svoju sekiru-krestu sedeći na noži, daće Ajantu." (*Nenagrađeni ljubavni trud*, V, ii, 580). I otuda je, najverovatnije, Ajantovim imenom nazvano najviše reklamirano sredstvo za čišćenje koje se prodaje u SAD. Još i danas plastične bočice sa „ajaksom" imaju oblik viteza. Ajant-Ajaks pretvorio se u „Čistača za sve usluge". Karakter je stvarno sudbina. U svetu u kome sve ide na preradu, jedina herojska uloga koja je još ostala jeste — biti najjače sredstvo za čišćenje.

48. Por. Cedric H. Whitman, *Homer and The heroic Tradition* (Cambridge, Mass., 1958), str. 179—180. Vitmen piše o susretu Odiseja i Ahila u Hadu. „On (Ahil) ističe cenu svoje veličine, neizlečivu tugu što je Ahil. Govori: prepatio sam najgore, i izjednačio se s tim; vi ste samo preživeli. A Odisej, sa svoje strane, veli: ti si doista poštovan, ali ti si mrtav; ja činim ono zaista teško i veliko delo." Susret sa Ajantom je neuporedivo oštriji.

49. Por. belešku 28. Ajant je leš, Agamemnon upotrebljava reč „senka", *skia*. Ajant je u Hadu već senka, *skia*. Za grčke gledaoce koji su poznavali Homera, to je već bila priprema sledeće scene — susreta Odiseja sa Ajantovom senkom, kao u *Odiseji*.

50. Platon, *Država*, prev. Albin Vilhar (Beograd, 1968) 617—620. To što je u Platonovoj priči Ajant za sebe izabrao oblik lava, nesumnjivo je u vezi s tim što je Ajant srodan Heraklu. Sholijast je zapisao (Hesiod, tran. H. C. Evelin-White, str. 257): „... nalazimo Herakla koga zabavlja Telamon, dok stoji obučen u lavlju kožu i moli se, a nalazimo takođe i orla kojeg je poslao Zevs, i od kojeg je Ajant uzeo ime (*aietos*).“ Finley, *Pindar*, str. 103: „Povređeni Ajant na početku, postao je pobedonosni Herakle na kraju..."

ALKESTIDA POD VELOM

„I živom i mrtvom možeš je slobodno zvati.”
(Alk., 140)

1.

Alkestida je umrla za Admeta. Apolon, koji je kod Admeta, tesalskog kralja, obavljao jednogodišnju pokoru kao čuvar stada, želeći da se domaćinu oduži zbog dobrog odnosa prema njemu kao pastiru, dobio je za Admeta izuzetnu povlasticu. Bilo je to zastupništvo u smrtnom času, pod uslovom da se nađe neko ko će pristati da umre umesto njega. Svi su odbili: prijatelji, otac i majka. Pristala je samo žena. Pred smrt je zatražila samo jedno: Admet je morao svečano da joj se zakune da se po drugi put neće oženiti.

Još nisu stigli ni da isprate njene posmrtno ostatke, kad Admeta poseti Herakle. Slavan u celoj Grčkoj po gostoprimstvu, Admet se uplašio da njegov prijatelj neće ushteti da odsedne u kući pogođenoj žalošću, te pred njim prikri ženinu smrt. Gosta smestiše, Admet pođe na pogreb, a Herakle se podnapi i poče veselo da peva. Na to se naljuti stari Admetov sluga i gostu saopšti tužnu istinu. Čestiti Herakle se zastide i, da bi ispravio svoju netaktičnost, reši da Alkestidu vrati Admetu. Jedva je domaćin stigao da se vrati s pogreba, a Herakle je već dolazio u društvu žene prekrivene velom. Reče Admetu da ju je osvojio kao nagradu u atletskom takmičenju, i da mu je devojkicu doveo radi utehe. Novi udovac se veoma branio da mu mladu ženu ne uvede u kuću. Ali Herakle beše neumoljiv i nametljiv, pozva se na običaje gostoljubivosti. I gostoljubivi Admet popusti.

Tada mu Herakle reče da podigne veo. U ćutljivoj neznanki Admet prepoznade umrlu Alkestidu. „Da srećan sam, poreći ne mogu.” (1158)¹ To su poslednje Admetove reći u komadu. Može se reći da je odista imao sreće; još tri dana Alkestida neće smeti da progovori, mora najpre da obavi obrede očišćenja. Objasnjenjâ neće biti.

Veoma ćudan komad. Izgleda autodestruktivan. Jer sve u njemu: raspored događaja, karakterizacija likova, dijalog, prizvani mitovi, i, pre svega, teatarska sredstva — upotrebljeno je ili da ne poverujemo u Alkestidino vaskrsenje, ili da bismo ga morali shvatiti kao podsmeh, i to dosta okrutan. Ako je tragedija, onda ona izjeda samu sebe. Ćini se da nam ostaju samo dve mogućnosti: ili da *Alkestidu* ocenimo kao neuspelu tragediju i veliki promašaj, ili da je priznamo za komad s tolikim stepenom zajedljivosti i perfidije na kakav u grćkoj dramu nismo navikli. *Alkestida* je bila postavljena na Dionisijama kao komad ćetvrti po redu, na mestu određenom za satirsku dramu. *Alkestida* ne lići ni na jednu od saćuvanih tragedija. Ali takođe se razlikuje i od satirske drame, bar po onome što nam se ćini da o toj dramu znamo.

U prologu Apolon se svađa sa Smrcu, u epilogu se lepa neznanka, pokrivena velom i ćutljiva, pretvara u Alkestidu ćudom izvaćenu iz groba, ali u sredini imamo komad sa zaćuđujućim realizmom. Alkestida umire na sceni, i odavno je zapaženo da je u celokupnoj grćkoj dramu to jedina prirodna smrt. Ne biva ubijena, ne izvršava samoubistvo, nego se brižljivo, mirno i sistematski priprema za smrt.

*Kad shvati da joj sudnji doće ćas,
U vodi živoj belo telo okupa,
Kedrovu škrinju otvori i izvadi
Halju i nakit, da se ćasno opremi.*

(158 ff)

„Kedrovina je” — komentariše E. M. Dejl u kritiĆkom izdanju *Alkestide* — „štitila odeću od vlage i moljaca.”² Komentar je tipiĆno ženski, ali nesumnjivo taćan. Alkestida, ćije ime znaći „svemoć doma”, bila je,

pre svega, dobra kućanica. Kad se Admet vraća kući s pogreba, primećuje ne samo praznu supružansku postelju nego „pod pokriven prašinom” (946-7)³. U grčkim tragedijama podovi su često bili umašćivani krvlju, ali nikad pre nisu bili „prašnjavi”.

Realizam *Alkestide* nije samo psihološki nego je i zasićen pojedinostima običaja. Možda bi ga najbolje bilo nazvati *kućnim* realizmom. Odredba potiče od Bernarda Noksa, ali mnogo više odgovara *Alkestidi* nego prologu Euripidove *Elektre*⁴. Radnja se događa, naravno, u skladu s konvencijom, *ispred* Admetova dvora, ali ni u jednom grčkom komadu, sve do Menandra, nemamo tako jakog utiska da smo unutra *u* domu. Gotovo da znamo njegov raspored:

*Idi, smesti ga u naše sobe gostinske,
Naspram dvorišta! I neka ga dvorani
Jelima dobro ugoste i podvore.
Obrati pažnju da se vrata srednja zatvore.*

(546 ff)

Admet je naredio da sluge povedu Herakla u gostinske sobe i to je jedan od najčešće navođenih dokaza da su u frontalnom zidu *skené* pored srednjeg otvora, bila još dva manja, desno i levo. Osnovna radnja komada odigrava se ipak u supružanskoj spavaonici. U kući *Alkestide* i *Admeta* i u drami *Alkestide* i *Admeta* glavni deo nameštaja je postelja:

*Posteljo bračna, gde devojaštva svoga cvet
svom mužu dadoh, za kog sada mrem.*

(176 ff)

Alkestide još nema na sceni. Hor staraca došao je iz grada i stao pred palatom da bi saznao je li kraljica već umrla. U toj „domaćoj” drami *Alkestidina* sobarica zamenjuje glasnika tragedije. Odgovara Horu šta se u kući dešavalo od jutra.

*Na postelju ona pada, ljubi je.
Bujicom suza pokrivače ovlaži.
Ali od plača kad se malo umiri,
Od postelje se odvoji i slomljeno
Iz sobe krenu, al' iznova se, odjednom,
Vraća i baca na svoju postelju...*

(183 ff)

Najzad se otvaraju vrata palate i Alkestidu iznose u lektici. Poslednji put se oprašta od supruga i dece. Upadljivo je da u toj drugoj sceni opraštanja niko ne spominje Alkestidinu herojsku odluku i o tome, bilo kako bilo, nesvakidašnjem pogađanju sa smrću. Ako na fabulu gledamo realistički, to je moralo biti sasvim nedavno, pošto je Apolon tek maločas napustio Admetov dom nakon jednogodišnje službe⁵. U čitavoj toj istoriji Alkestidina odluka je bila jedini tragični izbor. Ali Euripidu scena žrtvovanja žene za muža nije bila ni za šta potrebna. Jer on je pisao potpuno drugačiji komad. Cenjkanje sa smrću odigralo se *nekada*, tako davno da je Admet stigao da na njega zaboravi. U poslednjem trenutku Alkestida mora još da ga podseti da ona za njega umire.

ADMET:

Tako ti boga, vodi i mene sa sobom.

ALKESTIDA:

Ne, dovoljno je što ja za tebe umirem.

(382 ff)

Velika Euripidova ironija jeste u tome što u ovoj sceni herojsku smrt preobražava u običnu smrt, smrt po izboru u prirodnu smrt. Čak i više, Alkestida mora Admeta da uveri kako odista umire, i to već tada, u tom trenutku: „Moram da umrem. Ne sutra, i ne preksutra. Već ubrzo znaće se da mrtva sam.” (320 ff)⁶ Admetu je draže da do samoga kraja ne veruje kako Alkestida zaista umire. Još u poslednjem trenutku on je pita: „Zar nas stvarno napuštaš?” (391) Kritičari i naučnici veoma su strogi prema Admetu; gotovo svi odreda smatraju da se on ponaša kao kukavica.⁷ Ima za to mnogo razloga, sve što Admet govori potpuno je neprilično, ili za ton previše visoko, ili previše nisko. Ali Euripidova ironija je, u suštini, daleko nemilosrdnija; najzad, sve što se govori samrtniku, uvek je neprilično. Drugačije se umire za sebe, i drugačije za druge. A Euripid je ovde, u ovoj ironičnoj sceni, preteča gorkog egzistencijalnog samosaznanja. Može da se preživi samo tuđa smrt, ali ne može svoja sopstvena. Alkestidina smrt

mora da bude *práva* da bi *nepravo* bilo njeno vaskrsenje. U celoj *Alkestidi* to je jedina scena *ozbiljne opere*, sve ostale su u tonalitetu *opere bufo*. Smrt s velikim mačem, koja se u prologu prepire s Apolonom, krajnje je humoristična, ali *Alkestida* vidi pred sobom drugu smrt, koja neće da čeka. „Mršti se pod mrkim obrvama. Ima krila. To je Had.” (261) Pada reč Had, koja se uvek izgovarala sa strahom. Jedini je Rasin bio kadar da dirljivo izrazi hladnoću tih stihova:

*Je vois déjà la rame et la barque fatale;
J'entends le vieux nocher sur la rive infernale.
Impatient, il crie: „On t' attend ici-bas;
„Tout est prêt, descends, viens, ne me retarde
pas.”⁸*

Alkestida je junakinja tragedije, koja ima muža iz komedije. U sličnom položaju je *Medeja*, i u oba komada imamo istu škripu koja nastaje zbog izmešanosti tragičnih i komičnih situacija. Muža i žene još nema na sceni, ali u izveštaju *Sobarice* već je jasno ocrtana sva dvosmislenost *Admetove* situacije. „On plače, u naručju je drži, preklinje da ga ne izda. . .” (201 f)⁹ *Admet* preklinje *Alkestidu* da ga ne izda! S kim da ga ne izda? Sa smrću? „Drži se, jadna, ne izneveri me sad.” (250) *Admet* kao da stalno pravi omaške u govoru, i da već misli na izdaju. „Pomisao o izdaji i pitanje šta je izdaja” — tačno piše *Vesli D. Smit* — „pretvoreni su u jednu temu u drami, a na kraju su predmet završne scene.”¹⁰ *Misterija* o *Alkestidinom* žrtvovanju, smrti i čudotvornom vaskrsenju pretvara se u komediju o vernoj ženi i nevernom mužu. *Alkestida* je od muža dobila svečano obećanje da se neće drugi put oženiti, ali sama nema baš previše iluzija.

*Ja mrem. Neka druga će —
Ne vrednija, al možda ipak srećnija
Dobiti tebe.”*

(181 ff)

I još jednom, trenutak pred izdisaj, odgovoriće mu kad se počne zaklinjati na vernost:

Utešiće te vreme. Mrtvi su samo sen.

(381)

Dotad su svi zadivljujuće diskretni. Ne samo što je Alkestidina smrt prirodna nego i njena žrtva ni u kome nije budila ni čuđenje, ni divljenje; bilo je to prirodno za Hor staraca, za nju samu i, naravno, za Admeta. Jedino je za Sobaricu Alkestida junakinja. Očajni Admet je Alkestidu preklinjao da u grobu pričeka na njega, ali mu ni na um nije padalo da bi on sâm mogao na nju da pričeka. Tek sada, kad je Alkestidino telo već izneseno sa scene, muž koji se saglasio da žena umre za njega, srešće se s ocem koji nije hteo da umre za sina.

U velikoj komičnoj situaciji, od Plauta do komedije *dell' arte* i Molijera, u sukobu između oca i sina gotovo uvek biva ismejan i razobličen otac. Našao se na sinovljevu mestu, udvara se mladoj devojci ili sinu zabranjuje ono što sâm sebi dopušta. Euripid je daleko lukaviji.

FERES:

Pogrešio bih da sam umro za tebe.

ADMET:

Zar isto je da l' starac mre il' čovek mlad?

FERES:

Svakom je život dat jedan, a ne dva.

(710 ff)

Razobličen je sin. Situacija biva izokrenuta na brehtovski način: ni stari ni mladi neće da umre, sin je pljunuta ista kukavica i egoist kao i otac. „Alkestidina smrt je ukleštena” — piše Kito — „između neozbiljnog prikaza zlokobne figure Smrti, i scene između Admeta i Feresa koja se nikad ne udaljava od komedije ili satire.”¹¹ U tome snažnom, za Euripida tako tipičnom, psihološkom i običajnom osavremenjavanju cenjkanja sa smrću, Alkestidina žrtva prestaje da bude i herojska, i prirodna. Pokazuje se kao obična glupost, trebalo je nemati sve daske u glavi pa umreti za Admeta. Stari Feres ne bira reči: „Čestita beše, nevina; no beše li i razumna?” (728)¹²

Razgovor se završava uzajamnim vređanjem, i izuzmemo li, dabogme, Plauta i Aristofana, to je, valjda, najbrutalnija scena u celokupnoj grčkoj drami. Komič-

na situacija je do kraja izokrenuta, i umesto da otac liši nasleđstva bludnoga sina, sin se odriče oca i majke, i još obećava da im neće prirediti pogreb. Ali pre toga će stari Feres još stići da kaže svoje: „Pa udvaraj se svima ženama, da mogu sve da umru za tebe.” (721 ff)

Umrli putuju brzo. Tek što je Alkestida sklopila oči i tek što je izneseno njeno telo, Admet je se već odrekao. Izjavio je Heraklu zaobilazno i sofistički, lažući i ne lažući, da umrla žena „nije iz njegova roda”. A kad je Herakle još imao izvesnih sumnji, dodao je grubo i odsečno: „Mrtvi su mrtvi; hajde, uđi u kuću.” (541).

Pre no što padne večer i komad se završi, Admet će prekršiti sve zakletve na vernost. Herakle bi mogao prijatelju da dovede Alkestidu otrgnutu iz groba ne igrajući se nikakve maskarade. Ali dobrodušni div se u epilogu ponaša kao *agent provokator*. Stavljajući Admeta na probu i igra se s njim kao mačka s mišem.

HERAKLE:

Ti dobru ženu izgubi — to stoji.

ADMET:

Toliko dobru da sreći se ne nadam više.

HERAKLE:

Vreme ublaži sve. Samo je bol još svež.

(1089 ff)

Herakle je ponovio Alkestidine reči (381). Admet mora da se kompromituje do kraja. Opet je glavni predmet komedije krevet.

HERAKLE:

Šta? Ne misliš, valjda, da čuvaš praznu postelju?

ADMET:

Sa mnom u zagrljaju ni jedna spavati neće...

HERAKLE:

Pohvalno, pohvalno, zbilja. Ali i budalasto.

(1089 ff)

U toj dvosmislenoj sceni nema nikakvih nedorečenosti. Žena zaklonjena neprozirnim velom stoji između Herakla i Admeta pred kućnim vratima, i čeka. Admet je odmah zapazio da je mlada i po oblicima slična Alkestidi. Objasnjavajući Heraklu da ne bi mogao da je smesti u sobama za mušku posluhu, jer bi tamo bila u opas-

nosti. Preostaje samo jedan izlaz, da je smesti u Alkestidinu praznu postelju. Ali onda

*Prekora dvojnog se bojim: ljudi bi
Rekli da dobrotvorku sam svoju izdao,
Poletevši odmah u postelju s drugom ženom,
A zatim...
...moram biti veoma oprezan.*

(1057 ff)

Hor staraca koji je još u podne, kad je Alkestida umrla, pretio Admetu večnim prokletstvom, „uzme li u svoju postelju ženu novu, meni i deci tvojoj mrzak biće” (464 f), sada, pred več, daleko je više filozofski raspoložen. Bog uzeo, bog dao:

*Doduše, sreću ti ne mogu hvaliti ja,
Ali snositi valja ono što bog da.*

(1070 ff)

Alkestida se može primiti kao pohvala gostoljubivosti. U ime nagrade za gostoljubivost, zahvalni Apolon je od Sudiljâ dobio za Admeta propusnicu za čas smrti. Pošto je bio gostoljubiv, zadržao je kod sebe Herakla na dan Alkestidine smrti. Pošto je bio veoma gostoljubiv, uveo je u kuću nepoznatu ženu, nemu i zaklonjenu velom, i kao rezultat dobio natrag Alkestidu. Admetova gostoljubivost je slična „naravi” Plautovih i Molijerovih junaka. Admet je gostoljubiv onako kao što je Arpagon škrt, Arnolf ljubomorani i Argon hipohondar. Ali u komediji „naravi” manijaci na kraju uvek bivaju kažnjeni. Admet za gostoljubivost biva nagrađen. Alkestida je za svoju žrtvu zahtevala očuvanje supružanske vernosti, a Admet je Alkestidu dobio natrag zbog nevernosti¹³.

Tragičnim junacima data je u momentu krajnjeg izbora apsolutna jasnost viđenja. Junaci komedije „naravi” ne samo što bivaju kažnjeni, ponekad bivaju izlečeni, ili, poput Orgona, ma i nakratko, dolaze k sebi. No da li je Admet izlečen? „Sada sam shvatio...” (940) — veli kad se s pogreba vratio u praznu kuću. No šta je Admet shvatio? Da je kuća prljava, da deca plaču,

da se ne može po drugi put oženiti, i da ga svi smatraju kukavicom.

*Pa šta, prijatelji, životom postigoh
Kad sve je: ugled, život i delo, rđavo?*

(960 ff)

Admet ne biva ni izlečen, ni moralno preporođen. *Alkestida* pre podseća na prolog za jednu od „neprijatnih drama” Dž. B. Šoa; komedija će početi kad *Alkestida* posle tri dana progovori.

Problem je samo sa čudom. U komediji „naravi” i karaktera, običajnoj i psihološkoj, nismo navikli na čuda. Ili čuda možda nije bilo? Racionalist i pozitivist Veral, vaspitan na realističkom pozorištu i viktorijanskoj melodrami, smatrao je da je Euripid svaki od svojih komada pisao na dva načina: s namigivanjem za svoje sofističke prijatelje, i sa glumljenjem vere u bogove i čuda za atinski puk¹⁴. *Alektida istinski* nije umrla, Herakle ju je izvadio iz groba usnulu u letargiji. Arousmit je ispravno pisao da Verala ne treba omalovažavati¹⁵. Srećan završetak *Alkestide* jeste podmešljiv, čudo postoji — i istovremeno ga nema.

No, možda, postoji i treća mogućnost. Herakle je zaista bio dobrodušan, hteo je prijatelja da uteši u nesreći. Veo je ipak podignut. Lepa neznanka nije *Alkestida*. I šta sad treba da učini Admet? Našao se u ćorsokaku, ulovio se u sopstvenu zamku: Tà on se umirućoj *Alkestidi* još toga jutra zaklinjao: „Obećanje ću do kraja ispuniti.” (374) Takođe je i maločas, pred horom staraca, Heraklom i dovedenom ženom izjavio: „Umro ja, nju mrtvu ako izdam kad!” (1096) A u stvari je već uhvatio neznanku za ruku, već je obećao da će je uvesti u kuću. Žena je mlada i lepa, po stasu potpuno slična njegovoj ženi, „po stasu, izgledu, *Alkestidi* si mojoj potpuno slična ti.” (1069) Admetu, toliko gostoljubivom, ne preostaje ništa drugo no da se složi s Heraklom da to jeste *Alkestida*. Druge žene, iako većinom mlađe, često su slične prvima.

*Čudo nenadno!
Zar ženu svoju zaista gledam ja?
Ili bog neki radošću me zaludi?*

(1132 ff)

Lepa neznanka ćuti i ćutaće još najmanje tri dana. Ili i uvek. *Alkestida* je puna zagonetki i neće da oda svoje tajne. Nazivali su je romantičnom komedijom i melodramom, tragikomeditom i nezakonitim potomkom satirične drame i tragedije, romansom, groteskom i burleskom.

Ubeđen? Ja ništa ne znam. Otkud ti ta sigurnost?

(95)

2.

Alkestidina mladost u mitovima je vezana za istoriju argonautâ, Jasona i Medeje. Bila je najlepša od triju kćeri kralja Pelija, koga je okrutna Medeja rešila da uništi na neobično okrutan način. Obećala je da će mu vratiti mladost ako pristane da ga sopstvene kćerke iskasape i bace u kotao, u kome će ona uzvariti čarobne trave. Dve kćerke su noževima raščerečile usnulog oca, a Alkestida je odbila da u tom učestvuje, jer je od malena bila pobožna. Ali daleko karakterističnije od te pobožnosti čini se da je to što u tom prvom Alkestidinom iskustvu umesto vaskrsenja imamo zločin.

U sasvim drugom skupu mitova, verovatno mnogo ranijem, Admet, kralj Fere, vezan je za Apolona, koji je kod njega proveo godinu dana u službi kao pastir, po kazni zbog ubistva Kiklopâ. Apolon se Kiklopima osvetio zato što su okovali munje kojima je Zevs ubio njegovog sina Asklepija. Asklepije je bio lekar-ćudotvorac, vraćao je život umrlima. Zevs ga je zbog toga pretvorio u pepeo.

Razmatrajući Asklepija, Hesiod kaže:

A otac ljudi i bogova beše gnevan, i sa Olimpa pogodi Letinog sina usijanom munjom i ubi ga, pobudivši Apolonov gnev.¹⁶

Znači, i u tom drugom početku povesti Alkestide i Admeta, svi pokušaji da se pokojnicima vrâte životi bivaju smesta kažnjeni. Mitska Alkestida se ipak vratila iz Hada. Za Platona ona je bila uzor žrtvovanja iz

ljubavi. Samo ljubavnici — piše on u slavnom odlomku iz *Gozbe* — kadri su da umru jedno za drugo „... I mada su već mnoga i lepa dela učinili, ipak su bogovi samo malom broju ljudi dali tu miloštu da su im dušu vratili iz Hada; ali su njezinu dušu vratili začudivši se njezinu delu. Tako i bogovi u najvećoj meri poštuju predanost i junaštvo u ljubavi.”¹⁷

Kod Apolodora je naravoučenije ove istorije, nasuprot Platonu, potpuno antiromantično; bogovi uopšte nisu bili oduševljeni Alkestidinim postupkom. Persefona je smatrala da žena ne treba da umre za muža; Alkestida je loše učinila, njen primer može da bude štetan, i poslala ju je natrag na zemlju¹⁸. Kito vrlo ispravno piše da Euripidova Alkestida „stiče individualnost iz očiglednog nepoverenja u svog supruga”¹⁹. Alkestidina žrtva postala je ironična uvođenjem nevernog Admeta, a njeno vaskrsenje — groteskno time što su bogovi podzemlja zamenjeni pripitim Heraklom.

Herakle se u Admetovoj kući zadržao u vreme kad je lutao kao konjokradica. Na zahtev Euristeja iz Tirinta, kod koga je služio, Herakle treba da ukrade konje od trakijskog kralja Diomeda. Bilo je to osmo Heraklovo delo, silazak u Had i izvlačenje Kerbera bilo je dvanaesto, i ni u jednom od kanonskih sistemâ mita nije vezano sa Alkestidinim spasenjem. Diomedovi konji su, navodno, rigali vatru i jeli ljudsko meso. Kradljivci konjâ ipak retko veruju u čuda, a taj poziv pre zahteva veštinu i okretnost:

HOROVOĐA:

No nije lako uzdom ih obuzdati.

HERAKLE:

A zašto? Zar im vatrom dišu nozdrve?

HOROVOĐA:

Ne to, već zubma raskidaju čoveka.

HERAKLE:

Tako se zveri hrane, konji ne!

(492 ff)

Stari Admetov sluga još nije video takvog gosta u kraljevskom dvoru. Heraklu nije bilo dovoljno ono čime su ga ugostili. Zatražio je više jela i pića, a kad se

dobro podnapio, on je, s čašom u jednoj i močugom u drugoj ruci, počeo da peva i poigrava.

Toga pijanog Herakla predstavlja bronzana statueta iz Smirne, danas u Metropolitan muzeju u Njujorku²⁰. Herakle je ispružio desnu nogu, podupro se u slabinama, nagnuo se unatrag. Gleda u zemlju, čini se da nikog ne vidi. Ali taj pučki Herakle još više od pića voleo je jelo. Njegovo omiljeno jelo, kao i omiljeno jelo svih vojnikâ, bio je čorbast pasulj. (Aristofan, *Žabe*, 62 ff) Ali kao dorski junak voleo je takođe i „ječmene kolače, kojih je jeo dovoljno da napoličara natera da kaže ‚dosta!’”²¹ Herakle se svuda ponaša kao vojnik, i ogorčenom starcu izlaže svoju filozofiju vojnika na predahu. Danas je danas, a šta će sutra biti, ne zna se, i zato jedi, pij i priteži kaiš.

*Sudba je skrivena, niko joj ne zna put,
Vračanjem ne možemo je otkriti, izučiti.
Rekoh ti, eto. Sad možeš da razumeš.
Stog raduj se, pij, i život sadašnji
Nazovi svojim, drugo pusti usudu.
Poštuj boginju nadasve slatku ljudima,
Kipranku Afroditu! Ona nam dobra želi.*

(785 ff)

Taj narodni Herakle, koji zadovoljno pocupkuje, a koga sluga naziva prosto „lopuzom i razbojnikom” (766) (često prikazivan, a naročito na takozvanim „farnezijanskim” statuama, sa ušima spljoštenim i na rubovima natečenim, karakterističnim za rvače), uzet je iz satirske drame i njegove su pouke vrlo slične Silenovom obraćanju Odiseju u *Kiklopu*²². „*Carpe diem*” i „jednom se mre” ista je filozofija, mada izražena drugim jezicima, vojnici i lopovi odlično znaju da se od smrti niko neće izvući i da se umire samo jednom.

*Svim ljudima je suđeno da mru —
I nema toga ko mogao bi znati
Još sutra da l' će mrtav bit ili živ.
...a ako ja sam neki sudija,
Život i nije život pravi, već jad.*

(782 ff, 810 ff)

Za Herakla ništa nije strašno; konjokradica je dobar prijatelj i spreman je da za Alkestidu pođe i u Had, samo da bi je vratio Admetu. Sâm pijan, pretpostavlja ipak da će i smrt biti takođe pijana i da neće daleko otići, „zateći ću je kraj groba, gde pije žrtve krv.” (845) Rvrača se s njom sve dok pokojnicu ne pusti iz ruku. Primer dolazi odozgo, u toj pijanoj mitologiji Apolon je čak i neumoljive Sudilje opio „lukavom varkom” (34), kako bi Admeta iskupio od smrti. Bila je to, uostalom, opšte poznata istorija. Već u Eshilovim *Eumenidama* Erinije su prigovarale Apolonu:

*U Feretovoj kući isto učini —
Od Mera ti za smrtne život iznudi.*

(718 ff)²³

U *Alkestidi* čuda se dešavaju u pijanom stanju. Ako Euripid za trenutak i odbacuje tu bufonadu, prizivanje mita je ironično. U najpatetičnijem trenutku, neposredno pred Alkestidinu smrt, Admet je uverava da se on, kad bi imao Orfejev glas i liru, ne bi pokolebao da siđe u podzemlje da bi je izveo:

*...i ne bi me ni Plutonov pas,
Ni prevoznik duša, Haron sa svojim veslom,
Zadržao da te na svetlost izvedem.*

(360 ff)

Čak i najneučeniји gledalac Alkestide morao je znati da Orfej nije uspeo da Euridiku izvede iz podzemlja. Had je pristao da oslobodi pokojnicu, ali je postavio jedan uslov: Orfeju nije bilo slobodno da pogleda ženu sve dok ne ugleda sunčanu svetlost. U poslednjem trenutku, kad je već napustio podzemlje, Orfej se osvrnuo prema Euridiki, jer nije bio siguran da ga bogovi nisu prevarili, i zbog toga ju je izgubio. U istom odlomku *Gozbe* Platon priča o slanju Alkestide iz kraljevstva mrtvih u nagradu za njenu žrtvu, i o porazu Orfeja, koga su bogovi kaznili zbog malodušnosti.

A Orfeja, sina Eagrova, otpremili su iz Hada s tim da nije uspeo, pošto su mu pokazali samo senku njegove žene, radi koje je bio došao, a nisu mu dali nju samu zato što

se on, koji je bio pevač uz kitaru, mlitav pokazivao i što nije imao srca da za ljubav umre kao Alkestida, nego je izmudrovao kako bi živ dospeo u Had...

Ne znamo da li je ta didaktična verzija mita, u kojoj herojskoj ljubavi kraljice Alkestide biva suprotstavljena samoživa ljubav Orfeja, koji je bio samo muzičar i pazio da u tom opasnom pohodu spase sopstvenu kožu, delo Platonove mašte, ili je postojala i ranije, ali ako je tako, Euripid je bio izuzetno lukav. Admet, koji je hteo da bude Orfej, ne samo što je zaboravio da trakijski pevač nije uspeo u svom pohodu po ženu; Admetu čak nije palo na pamet da je Orfeju sličan samo po kukavičluku²⁴.

U *Alkestidi* mitovi se sami uništavaju ili rugaju jedni drugima. U grčkim katalozima mrtvih koji su se vratili iz Hada, pored Alkestide uvek se spominje Protesilaj²⁵. Bio je prvi Grk koji je poginuo na trojanskoj zemlji. Njegova žena. Laodamija, neutešna u žalosti, smestila je u postelju muževljev kip od bronze, ili, kako neki tvrde, od voska. Admet hoće da postupi kao Laodamija. Obećava umirućoj Alkestidi da će kod najveštijih umetnika naručiti njen kip —

*... da stavim ga u našu postelju,
Da pored njega ležem, da ga grlim,
Imenom tvojim ga zovem, misleći
Da svoju dragu ženu grlim ponovo.
Uteha hladna, lažna, znam ja to...*

(349 ff)

Euripidov komad o Protesilaju i Laodamiji izgubljen je, i čak ne možemo reći da li je to bila tragedija, ili još jedna od ovih novatorskih „polukomedija” čiji pravi naziv stvara toliko briga klasičnim filolozima. Od *Protesilaja* je ostalo samo nekoliko fragmenata koji po tonu i klimi izgledaju dosta slično *Alkestidi*. „Nisam u stanju, ma umro, da izdam onoga koga volim.” (frgm. 657) Drugi fragment govori o tome da se mrtvi ne vraćaju: „Njegova je sudbina takva kakva čeka tebe, tebe i sve ljude.” (frgm. 651) Treći je najviše začuđujući: „Trebalo bi dozvoliti veze među ženama.” (frgm. 655)²⁶

Istoriju Protesilaja i Laodamije znamo iz mnogih izvora. Lukijan, veliki ismevač mitova, uneo je pogađanje između Protesilaja i Plutona u svoje *Dijaloge umrlih*. Taj izvor je najzanimljiviji, jer svedoči ne samo o dobrom poznavanju *Alkestide* nego i o njenom čitanju kao komedije. Protesilaj se prepire s Plutonom kao Apolon sa Smrcu, i veoma slično mu predlaže razumne uslove privremenog oslobođenja (ili „prolongacije”).

PROTESILAJ:

Mislim da je pridobijem da pođe sa mnom, i da dva mrtva dovedem za jednog.

PLUTON:

To ne može biti, nikad nije bilo.

PROTESILAJ:

Razmisli, Plutone. Iz istog razloga Orfeju si dao njegovu Euridiku, a Herakle je dovoljno zainteresovan da mu se dodeli Alkestida, ona beše od moga roda.²⁷

Protesilaj biva na tri časa oslobođen iz Hada. Pojavio se u Laodamijinoj spavaćoj sobi i progovorio ustima kipa. Kad je prošlo ugovoreno vreme, Laodamija se probola bodežom i sjedinila se s mužem. U drugoj verziji provodila je cele noći s kipom. Njen zanos morao je biti veći od Admetovog, jer je ovaj od Alkestidnog kipa očekivao za sebe samo „hladno uživanje”. Jednom, u rano jutro, Laodamiju je osumnjičio sluga; uveren da skriva ljubavnika, obavestio je o tome njenog oca. Otac je u krevetu našao kip i naredio da ga spale. Laodamija se bacila u vatru i poginula.

Druga verzija izgleda nam modernijom, i da je nije zapisao Higgin, mogao ju je izmisliti Žirodu. Ali prva verzija je daleko dramatičnija i kao uzor teatarskog vaskrsenja biće kasnije mnogo puta ponavljana. U baroknom pozorištu, koje je samostalno, ali veoma duboko usvojilo antičku tradiciju, mrtvi se vraćaju i kipovi gore. U *Don Žuanu* Komandorov kip obećava verolomniku kaznu božju. U *Zimskoj bajci* Hermiona će se mužu, koji ju je optužio za izdaju i osudio na smrt, posle šesnaest godina pojaviti kao kip koji će oživeti.

Iz Admetovog plana da u spavaću sobu smesti lik umrle žene, u *Alkestidi*, na izgled, ništa ne biva. Euripid sigurno nije hteo da ponavlja *Protesilaja*. Ta zanearena ideja svedoči ipak o traženju *pozorišnog* rešenja Alkestidinog povratka iz groba. Kito je pronicljivo zapazio: „Jednostavno Alkestidino izbavljenje od Heraklove strane [...] očigledno bi bilo bezuspešno, a (zbog nesklada) i neugodno. Šekspir bi u sličnim okolnostima zadržao atmosferu tragikomedije, time što bi spasenu junakinju načinio statuom; Euripid je promućurniji. Alkestida je pokrivena velom, a zbog konvencionalnog razloga (1144 ff) ostaje nema. To Euripidu pruža mogućnost da prikaže jednu od svojih ređih trougaonih scena...”²⁸

Hor staraca u poslednjoj pesmi, neposredno pred završetak, još jednom podseća da Asklepije nije ljude izlečio od smrti i da su se orfici u odnosu prema njoj pokazali bespomoćnima. Smrt je nužnost za koju nema leka; ona je jedino božanstvo koje nema oltara, jer se ne dâ umilostiviti nikakvim žrtvama.

I baš u tom trenutku, tek što starci završe, pojaviće se Herakle s neznankom pokrivenom velom. Svestan je da ga smatraju lopovom, i počće time da tu ženu nije ukrao: „Dobih je časno i sa naporom.” (1034) Tek pred sâm kraj reći će da je još stigao na vreme i da je sustigao Smrt: „Kraj groba, iz zasede, skočih i ščepah je.” (1142) Tu Smrt koja je, opijena krvlju, postala tako troma da nije stigla da ode daleko od groba, znamo iz prologa. Apolon joj je preprečio put kad je došla u Admetovu kuću po svoju žrtvu.

„Smrt je ličnost na svoj način — nervozni kavgadžija koji se plaši borbe, groteskna avet iz bajke.”²⁹ Dijalog između Smrti i Apolona u *Alkestidi* jedini je u celokupnoj grčkoj drami, i mnogi istraživači smatraju da je poreklom iz narodne tradicije. Motivi pismenog ugovora za odlaganje smrti, tučâ sa smrću i pokušajâ da ona bude prevarena često se pojavljuju u narodnim bajkama mnogih zemalja, ali smrt je nepopustljiva i na kraju uvek pobeđuje³⁰. Analogije ne vode daleko. Daleko više navodi na razmišljanje začuđujuća

sličnost te prve Smrti kao dramskog lica, i svih njenih kasnijih dvojnika u srednjovekovnom pozorištu i intermedijima rane renesanse.

Smrt je predstavljana kao kostur sa srpom ili, najčešće, s kosom. Taj srp ili kosu, a kasnije ponekad i peščani časovnik, srednjovekovna smrt je dobila u nasleđe od klasičnog Saturna³¹. Smrt iz prologa *Alkestide* ima u rukama mač, ali ga upotrebljava u istom cilju u kome srednjovekovna smrt upotrebljava kosu. „Sad odoh k njoj, mačem da je posvetim.” (74) U prvom prevodu *Alkestide* na narodne jezike, Jan Kohanovski je, sredinom XVI v. (?), zamenio očevidno mač kosom, i lepo je spojio hrišćansku tradiciju sa antičkom.

A ta će žena poći pod zemlju.

Odoh ja da je kosom prekrstim.

Jer bozima zemnim posvećen je onaj

*Kom vlasi kosom ja s glave ostrižem.*³²

U sicilijanskoj *Operi dei Puppi*, koja je od svih lutkarskih pozorišta sačuvala najstarije tradicije, i još i danas igra viteške ljubavne istorije, vrlo slične srednjovekovnoj *Melusini*, Smrt je još uvek drveni kostur s kosom u rukama. Tom kosom ona dugo i savesno testeri grešnicima glave, zatim glava s velikim treskom pada sa scene i kotrlja se sve do prvih redova u gledalištu. U poljskom vertepu Smrt se ruga molbama cara Iroda za milost, i odseca mu glavu. Izvodi se to tako što, još i danas, u pučkim prikazanjima kralj ima glavu od repe, a Smrt je seče pravom kosom, kao zreli klas u polju³³.

Smrt je sigurna u sebe i drska samo sa slabijima. U prologu *Alkestide* najpre je drska, ali brzo snižava ton kad Apolon, koji se prema njoj sve vreme odnosi prezrivo, šaljivo uperi u nju luk i strelu.

APOLON:

Ne boj se! Ja sam za pravdu i poštenu reč.

SMRT:

Ako je tako, šta će ti onda luk?

Poput Smrti u srednjovekovnim *Plesovima smrti* i kasnije u moralitetima, Smrt je u *Alkestidi* demokratska. Ne zna za obzire ni prema mladim godinama, ni prema ličnim zaslugama, ni prema bogatstvu ili društvenom položaju.

SMRT:

Više mi znači kad neko umre mlad.

APOLON:

Umre li stara, imaće lepši pogreb.

SMRT:

Tvoj dokaz, Febe, vredi za bogate.

(55 ff)

Smrt u *Everymanu* ponaša se veoma slično. Isto je tako zadržala pristalica egalitarizma. Kad *Everyman* pokušava da je potkupi, odgovara mu gnevno:

Čoveče, nema toga nipošto!

Ja ne gledam na zlato ni na bogatstvo,

Na papu, cara, kralja ili kneževe.

Jer, primajući mnoge krupne poklone,

Ceo bih mogla svet ja da dobijem;

Ali moj način jeste prava suprotnost.

(124 ff)

Smrt u Euripida je nepopustljiva i nezahvalna, potpuno lišena „*charis*” (70), kao i kasnije, u celokupnoj tradiciji evropskog pozorišta. Svi srednjovekovni tekstovi govorili su o njenoj „ružnoći”. Ona je despotična, ali spora; pravi se uzvišenom, ali je vulgarna i nije mnogo mudra. Apolon joj se ruga u oči: „Šta? Nisam znao da si duhovita!” (58) Kito je to preveo vrlo zabavno: „Šta, ti među obrazovanima?”³⁴ Najvažnije je to što ta prva teatarska smrt već ima komični karakter. Mnogi istraživači to jednostavno nisu zapazili. Aleksander Dž. Tejt je sa dubokim poštovanjem prema viktorskim distinkcijama (*Smrt-Thanatos* bio je bog), ali zato i s potpunim odsustvom shvatanja teatarskog stila *Alkestide* pisao: „...ne može se izbeći osećanje žaljenja zbog toga što se dve tako dostojanstvene ličnosti spuštaju na tako tričave doskočice i aforizme kakve nam Euripid ovde pruža.”³⁵

Apolon obećava Smrti da će još jednom naići na nekog jačeg od sebe, da će biti prisiljena da vrati plen i ode kako je i došla, „mrska čovečanstvu, prezrena od bogova.” (62) Ali prolog ne obećava samo razrešenje; u besprekorno konstruisanoj *Alkestidi*, stil i teatarska forma prologa biće ponovljeni u epilogu. Kratka scena u kojoj se Apolon pravi da strelja iz luka u Smrt koja hvalisavo razmahuje velikim mačem, u svom grubom humoru i karikaturalnosti gestova bliska je kako Aristofanu, tako i intermedijima. *Alkestida* je počinjala velikim smehom. U tekstovima grčkog teatra nema scen-skih uputstava, ali dva stiha iz epiloga izgledaju maltene kao beleške u režiserskom primerku komada.

HERAKLE:

De, hrabro. Pruži ruku, dotakni neznanku.

ADMET:

Pružam je, ko Persej što glavu rubi Gorgoninu.

(1117 f)

Taj pokret mora da je bio opšte poznat, čim su ga sačuvali čak i crteži na vazama³⁶. Gorgone su ubijale pogledom, te je Persej okrenuo glavu i digao štit, na njemu je video Medusin odraz, i tada udario mačem. Uzimajući neznanku za ruku da bi je uveo u svoju kuću, Admet naglo okreće glavu i diže ruku kao za udarac. Admetovi pokreti u tom trenutku su potpuno neumesni, kao da spadaju u drugi komad. Možda su baš to pokreti satirske drame. *Alkestida* se završava kao što je i počela, velikim smehom. Ali kad Admet u nepoznatoj prepoznaje ženu, smeh obamire. Smeh je u tom trenutku takođe neumestan, kao što su maločas bili Admetovi pokreti. Sve je, uostalom, jednako neumesno; ne osećamo strah, jer ne možemo da poverujemo u čudo; i nemamo nad kim da osećamo sažaljenje.

Završetak je trostruko otrovan: biva ismejana Alkestidina žrtva, Admetova gostoljubivost, i čudo koje se izvršilo. Kurt fon Fric nazvao ga je „slatko-kiselim”, Džon R. Vilson ga je odredio najlapidarnije: „Admet i ostali mogu da dobiju svoj kolač, i takođe da ga pojedu.”³⁷

Diskusija klasičnih filologâ o Alkestidinoj zagonetki neobično podseća na nametljiva Heraklova pitanja i na zaobilazne Admetove odgovore kad je gost stigao u njegov dom u najnepogodnijem trenutku.

HERAKLE:

Da nije Alekstida, žena tvoja, umrla?

ADMET:

Na dva bih načina mogao da odgovorim.

HERAKLE:

O mrtvoj ili živoj govoriš ovo sad?

ADMET:

Živa je, al je nema, i to mi stvara bol.

HERAKLE:

Ne shvatam, govoriš mi sasvim nejasno...

(518 ff)

Polubog je nesumnjivo u pravu, treba najzad odgovoriti na to mučno pitanje da li je Alkestida zaista umrla i da li se zaista vratila? Ali šta znači *zaista*?

3.

Molijerov *Don Žuan* takođe se nije uklapao u klasične okvire, i takođe je bilo pokušaja da ga nazovu tragikomeditom. U epilogu grom iz vedra neba udara u skeptika i pred njim se otvara zemlja. Bog kažnjava grešnika, ali čudo je teatarsko: gromovi su poreklom iz barokne pozorišne mašinerije i *Don Žuan* ne propada u zemlju, nego polako, na dizalici, silazi u pozorišnu jamu. *Alekstida* je, kao i *Don Žuan*, zadivljujuća po svom novatorstvu i u pomešanosti vrsta. Povremeno deluje toliko moderno da se javlja iskušenje da je nazovemo antitrageditom. Ali to je antitragedija napisana za instrumente kakvima je raspolagalo grčko pozorište, i Euripidovo novatorstvo može se shvatiti i oceniti samo u okviru konvencija toga pozorišta.

Alekstida ima strukturu satirske drame i sastoji se iz šest agonâ. Da bi se odigrala, bila su potrebna samo dva glumca. Prvi glumac, kako jasno proizlazi iz rasporeda situacija, igrao je redom uloge Apolona, Admeta

i Sluge; drugi glumac je igrao Smrt, Sobaricu, Alkestidu, Feresa i Herakla. U epilogu, na sceni su istovremeno Admet i Herakle. Prema tome, ko je u takvom slučaju bila lepa neznanka?

U grčkom pozorištu *persona* i maska su isto. Teatarski znak dramskog lica jeste maska i kostim. Kad se digne veo, Admet vidi Alkestidinu masku. Ali tu masku je u epilogu stavio na sebe pozorišni statist. Teatarski znak lica još je glas, iako je u grčkom pozorištu artikulacija takođe verovatno bila veštačka i grlena, kao u japanskoj *Nō* drami i u kineskoj operi. Lepa neznanka je do kraja néma.

U celokupnom grčkom pozorištu samo je u epilogu *Alkestide*, bar u slučaju glavnih uloga³⁸, masku jednog istog lica stavio na sebe drugi glumac. Neznanka je Alkestida, pošto ima njenu masku, ali to kao da je promenjena Alkestida, koja ima drugo telo. Dvoznačnost *ikone* druge, neme Alkestide, namerna ili nenamerna, deluje kao još jedna zagonetka komada.

Čini se da je tu dvoznačnost Euripidove *Alkestide* nemoguće preneti u savremeno pozorište. Ako se u epilogu pojavi ista glumica koja je igrala prvu Alkestidu, završetak je jednoznačan. Ako drugu Alkestidu zaigra druga glumica, uznemirujuća dvoznačnost vaskrsle supruge prestaje da postoji; komad može da se učini modernijim, ali i neuporedivo plićim. *Alkestida* odigrana na grčki način, s maskama i u izvođenju dvaju glumaca, može da bude samo rekonstrukcija, i kao sve arheološke rekonstrukcije — mrtva. Ali u modernom pozorištu, posle Mejerholda, Antonena Artoa i Brehta, maska je ponovo postala semantički znak. Neka neznanku, koju dovede polubog, zaigra mlada i lepa devojka, i neka se potom pojavi sa belom maskom koja nosi Alkestidine crte.

Alkestida se vratila, i nije se vratila, lepa neznanka jeste i nije Alkestida. Sobarica je već na samom početku rekla: „I živom i mrtvom možeš je slobodno zvati.“ (141)³⁹ Dvoznačnost je princip *Alkestide*: njoj je podređen jezički sloj i sama materija pozorišta, dvoznačna

je radnja i ironično su prizvani mitovi koji poriču vas-
krsenja. Ali šta je dvoznačnost?

U odnosu između „oznake“ (*signifiant*) i „ozna-
čenog“ (*signifié*) dvoznačna može da bude sama po-
vršina znaka, njegova „ikona“, oblik, forma, ili njegovo
značenje, smisao, sadržina. Dvoznačna je Alkestidina
maska kada je stavlja na lice glumac koji je nije nosio
u početku, ili — kao u komediji *del arte*, ili u Šekspi-
rovim komedijama mladić koji igra devojkju što se
preoblači u lik mladića. Potpuno drugačije dvoznačan,
na nivou značenja, jeste crveni ćilim preko koga prelazi
Agamemnon u *Orestiji*. Taj crveni ćilim jeste stvarni ći-
lim izatkan od ovčje vune i obojen purpunom bojom, i
istovremeno on je simbolični znak krvi koju je Aga-
memnon prolio, i koja će sad biti iz njega prolivena.
Prelaz preko crvenog ćilima istovremeno je svetogrđni
žrtveni obred koji vređa bogove, i stvarni žrtveni ob-
red, jer se dželat pretvara u žrtvu. Taj Agamemnonov
crveni ćilim je najbogatiji i najmnogoznačniji teatarski
znak.

Euripidova *Alkestida* čini se da sadrži oba tipa
mnogoznačnosti. Povremeno deluje kao jedino remek-
delo manirizma u istoriji drame. Kao na slikama ita-
lijanskog majstora, portret viteza ili žene koji, kad se
približimo platnu, odjednom prelazi u čudan splet ja-
buka, krušaka i grožđa, ili u isto tako spletene, ali veoma
precizno naslikane brodove s raširenim jedrima, s to-
povima i mužarima. *Alkestida* ima tu dvoznačnost same
površine slike.

Tragedija i komedija su znaćeće strukture. Prema
tome, dvoznačna bi bila takva tragedija koja može da
se pročitati i postavi istovremeno kao komedija, i to takva
komedija koja dopušta da bude tragično shvaćena i
odigrana. U Plautovom *Amfitrionu*, Merkur se gledao-
cima već u prologu obraća ovim rečima:

Šta? Mrštiš se jer rekoh da je ovo tragedija! Ja sam
bog. Ja ću je za tebe izmeniti: preinači istu ovu dramu
iz tragedije u komediju, i ne izbriši ni jedan redak. (...)
Imaćemo mešavinu; tragikomediju.

Neobično je zanimljivo to što u ovom istorijski prvom uvođenju termina tragikomedija istovremeno imamo dve njene različite definicije. Prva, da se tragedija može pretvoriti u komediju ne menjajući u njoj ni reči. Merkur je bio bog, i to bog privrede, te je, dakle, očito poznao strukturne operacije; dovoljno je promeniti kōd da bi se „oznaci” (ikoni) pripisalo drugo „označeno”. U drugoj definiciji: „*Faciam ut conmixta sit tragicocomoedia*” zaista je mešavina, povezivanje bogova, kraljeva i robova u jednoj fabuli.

Možda, dakle, po uzoru na Merkura i njegove prve iznenađujuće definicije, da još jednom, poslednji put, pokušamo da pročitamo ovu istu *Alkestidu* jednom kao tragediju, i drugi put kao komediju. *Alkestida* je, pored *Bahantkinjâ*, (između prvog i poslednjeg Euripidovog remek-dela srodnosti su izrazite, iako ih nije lako pokazati) jedina grčka drama u kojoj se može naći ona struktura rituala koja je, prema školi kembridžskih antropologâ, Džejn Harison i Džilberta Mareja, istovremeno „duboka forma” tragedije⁴¹. Šest *Alkestidinih* agonâ gotovo sasvim tačno se poklapaju sa šest elemenata ove „meta-forme”: *Sukob* između boga i njegovog protivnika — Apolon i Smrt u prologu; *Pathos* ili patnja — oproštaj Alkestide sa supružanskom posteljom, decem i Admetom i njen strah kad čuje kako je doziva Had; *Glasnik* koji najavljuje smrt — stari sluga što pijanom Heraklu saopštava tužnu novost; *Threnos* — Admetova jadicovka posle povratka s pogreba; *Anagnorisis* ili preokret — prepoznavanje u nepoznatoj ženi Alkestide, i finalna *Theophania* — povratak vaskrsle žene u kuću. T. S. Eliot je upravo tako, možda i pod uticajem antropologâ iz Kembridža, pročitao *Alkestidu* u svome *Koktelu*:

*Ozbiljna je stvar
Vratiti nekog iz mrtvih...
Ali mi jedno drugom umiremo svakodnevno*⁴².

No u Euripidovoj *Alkestidi*, kako se lako može zapaziti, samo jedan od šest elemenata „ritualne forme” — patnja i smrt junakinje, zadržava ovu tragičnu oz-

biljnost. Admetova jadicovka je tretirana ironično, a dva člana: agon Apolona i Smrti, i trežnjenje pijanog poluboga, izrazito su farsični. Cena prepoznavanja jeste izdaja, i epilog je samo podsmešljiva teofanija. Tragedija se pretvara u komediju, i poslednja scena ima opet ton i pokrete satirske drame. Ni jednom drugom komadu ne odgovara tako kao *Alkestidi* paradoks Morisa Renoja: „Iz neprisutnosti tragedije u tragičnom svetu rađa se komizam.”

Merkur je *Alkestidu* već promenio. Znači, pokušajmo sada da je pročitamo kao komediju. Po uzoru na Nortropa Fraja, njen model može da se pokaže kao posledica u tri naredna stadijuma: vremena žalosti i rastanka; vremena opšte pometnje i prolaznog gubitka identiteta („Fraza je obično slikana istim sredstvima nedokučivog prurušavanja”⁴³), i najzad vremena prepoznavanja u kome junaci nalaze sami sebe i svoje novo mesto u preporođenom društvu. „Kako se junak približava junakinji, a opozicija biva nadvladana — svi ljudi koji pravilno misle prelaze na njegovu stranu. Tako se formira nova društvena zajednica na pozornici, a trenutak kad se ova zajednica iskristalizuje, jeste trenutak komičnog razrešenja.”⁴⁴

U prvom stadijumu, koji liturgički odgovara vremenu Velikog posta, ljubavnici bivaju rastavljeni, junak ili junakinja „ritualno” umiru. U tom stadijumu često vladaju okrutni zakoni, kao ona neljudska privilegija da Admet treba da nađe zastupnika koji će pristati da za njega umre. U drugom stadijumu izgubljenog identiteta u „nedokučivom prurušavanju” nije samo Alkestida, nego je, takođe, i Admet, kad se posle pogreba vraća u pustu kuću, izgubio svoje društveno mesto i sâm je sebe uništio. Treća faza pomirenja i obnove jeste u fabuli komedije pronalaženje ljubavnika, završeno obredom veridbe.

U grčkoj ceremoniji braka najsvetaniji trenutak bilo je dizanje vela, koje mlâda obavlja u prisustvu svog budućeg muža i svatovâ. Na metopama u Selinuntu ta ceremonija *anakalypsterije* predstavljena je neobično izrazito: svečanim gestom mlâda sama diže veo.

U epilogu *Alkestide*, Herakle dovodi ženu pokrivenu velom. Veo potom biva dignut. Ali ko ga je digao? Admet u tom trenutku drži neznanku za ruku, okrenuo je glavu kao od suočenja sa strašnom Gorgonom, i teško je zamisliti da bi se usudio da on sâm digne veo. Najčešće se prihvata da je veo digao Herakle. No ako ta scena treba da bude ponavljanje obreda *anakalypterija*, lepa neznanka morala bi sama da digne svoj veo⁴⁵. Alkestida, na taj način, polazi za Admeta, ali polazi za njega kao druga žena.

Error in persona, u kome se na mestu ljubavnice nalazi supruga, kasnije će se pokazati kao jedna od najtrajnijih komičnih situacija. Admetovu grešku ponoviće grof Almaviva u *Figarovoj ženidbi*. Ali u *Alkestidi* ta komična situacija ima u sebi nešto stravično. Upravo to je trenutak u kome smrt obamire. Ne sledi ni pomirenje, ni obnova. Brak je zatvoren. U *Alkestidi* čitanoj kao komedija, *anagnorisis* — prepoznavanje — deluje maltene tragično. U prilogu je Smrt došla po Alkestidu, u epilogu Alkestida, koja je izišla iz groba, dolazi do Admeta. Tek sad možemo da shvatimo zbog čega se Admet toliko preplašio kad je neznanku uhvatio za ruku. Njena je ruka bila ledena. Učinilo mu se da je dotakao Medusu. Po drugi put vraća se motiv Protezilaja, koji se iz Hada vraća po Laodamiju. Čutljiva žena pokrivena velom jeste jedna od figura Smrti⁴⁶.

Alkestida čitana kao tragedija završava se podsmešljivim vaskrsenjem, *Alkestida* čitana kao komedija završava se smrtnim brakom. „Nikad nisam shvatio razliku koju ljudi prave između komičnog i tragičnog — piše Jonesko u *Experience du Théâtre*. — „Komično... mi izgleda mnogo beznadežnije od 'tragičnog'. 'Komično' ne nudi nikakvo bekstvo...”

Razotkrivanje je alegorija Istine. „Vreme razotkrivanja istinu” — to je, po antičkom uzoru, bilo česta tema u renesansnom i baroknom vajarstvu i slikarstvu, i retorička maksima — „... da bi razobličilo laži i iznelo na svetlost istinu” — pisao je Šekspir u *Silovanoj Luk-*

reciji. (939) Dizanje vela u *Alkestidi* jeste trenutak istine. Ali taj poslednji pokret je dvosmislen. Neznanka je digla veo, ali *Alkestida* je ostala pod velom.

Napomene

1. Svi citati iz *Alkestide* daju se u prevodu Petra Vujičića.

2. *Euripides' Alcestis*, edited, with introduction and commentary by A. M. Dale. (Oxford, 1954).

3. John Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy* (New York, 1962), str. 25.

4. Bernard Knox, *Euripidean Comedy u: The Rarer Action*, Essays in Honor of Francis Fergusson (New Brunswick, 1971), str. 71 ff. U toj studiji, otkrivačkoj i istovremeno punoj zdravog razuma, Noks analizira *Helenu*, *Ifigeniju na Tauridi* i, pre svega, *Jona* kao komedije koje vode pravo do Menandra i Plauta. S prljavim podom u *Alkestidi* treba uporediti prljavu kosu Euripidove Elektre: „Pogledaj moju prljavu kosu. Pogledaj ove dronjke od haljina. Zar to pristoji princezi, Agamemnonovoj kćeri?” (184 ff), *ibidem*, str. 71.

5. Vreme i okolnosti pogađanja sa smrću nemaju za Euripida nikakvog značaja. Herakle, uostalom, odavno zna za Alkestidinu odluku. U verzijama mita koje znamo (Apolodor i drugi), sve se dogodilo u prvoj bračnoj noći. Admet nije prineo žrtvu Artemidi, boginja mu je obećala brzu smrt, Apolon je od Sudiljâ dobio propusnicu, i Alkestida je dala pristanak da će, kad kućne određeni čas, umreti za muža. Vid. D. J. Conacher, *Euripidean Drama, Myth, Theme and Structure* (Toronto, 1967), str. 327 ff.

6. Po prevodu J. Jonesa, *op. cit.*, str. 255.

7. „... Sebičan, kukavički i kratkovid čovek” — Wesley D. Smith, *The Ironic Structure in Alcestis*. u: „The Phoenix”, XIV, 1960, str. 129. „Admet se ponaša kao nepristojan čovek” — Thomas G. Rosenmeyer, *The Masks of Tragedy: Essays on Six Greek Dramas*. Austin, Univ. of Texas Press, 1963, str. 238. Jedina moderna odbrana Admeta jeste esej Ane Pipin Bernet, *The Virtues of Admet*, u: „Classical Philology”, LX, 1965, str. 240—55.

8. U predgovoru uz *Ifigeniju (Théâtre Complet de Racine*, Paris, 1960, str. 477). Rasin je nameravao da napiše sopstvenu Alkestidu, čak ju je možda počeo pisati, pa je rukopis uništio. U svakom slučaju zanimljiva je u tom predgovoru Admetova odbrana, nasuprot Pjeru Perou, koji je u Admetu video ne samo kukavicu, nego je čak smatrao da nije kadar da dočeka ženinu smrt. Za Rasina je Admet bio tragični junak.

U prevodu stihovi glase:

Vidim kobnu barku i blesak vesala.
 Tu je stari brodar kraj paklenog žala.
 Nestrpljiv, on viče: „Čekat nema vajde.
 Sve je spremno, dođi, žuri mi se hajde.”

(Prev. Kolje Mićevića)

9. Citiram po W. D. Smith, *op. cit.*, str. 130. Tu se takođe nalazi vrlo zanimljiva analiza teme izdaje u *Alkestidi*.

10. Smith, str. 131.

11. H. D. F. Kitto, *Greek Tragedy*, third ed., London, 1961, str. 31.

12. Citiram prema Th. G. Rosenmeyer, *op. cit.*, str. 239.

13. Uporedi sa: W. D. Smith, *The Ironic Structure*, str. 156: „Gledaoci su u prvi mah navedeni da iščekuju kako će Alkestidino izbjavljenje zavisiti od prikaza Admetovih vrлина. Jednim lepim potezom Euripid podešava da samo izbjavljenje bude test. U odlučnom trenutku Admet ne uspeva da položi test. On slepo poseže za nepoznatom ženom, i u delu izdaje svoje supruge, prima je natrag.”

14. A. W. Verrall, *Euripides, the Rationalist*. Cambridge, 1895, str. 120 ff.

15. William Arrowsmith, *The Comedy of T. S. Eliot*; u: *English Stage Comedy*, New York, 1955, str. 148 ff.

16. Hesiod, *Catalogues*, 90. Transl. by Hugh G. Evelyn-White. U: *Hesiod. Homeric Hymns and Homeric*. London, 1967, str. 213.

17. Platon, *Gozba*, prev. Miloš Đurić. U: Platon, *Ijon. Gozba Fedar*. Beograd, 1970, str. 38.

18. Apollodorus, *Bibl.* 1. 9. 15.

19. *Greek Tragedy*, str. 328.

20. Robert Grevs, *Grčki mitovi*, 119.

21. *Kiklop*, II, 336 ff.

23. Ivan M. Linforth, u: *The Arts of Orpheus* (Berkeley, 1941, str. 16 ff), sklon je prihvatanju da je postojala verzija mita u kojoj Orfej dobija Euridiku. Dokaz je krhak i oslanja se na veoma spornu interpretaciju slavnog reljefa iz Napulja, na kome su predstavljeni Hermes, Euridika i Orfej. Ni u kom slučaju ipak ironično tretirano Admetovo upoređivanje sa Orfejem u *Alkestidi* ne može se smatrati bilo kakvim dokazom koji bi potvrđivao ovu optimističku verziju mita.

24. Vid. Lucian, *On Funerals*, 5.

25. Nauck, *Euripides' Tragediae*, Vol. III, 1902.

26. *Dialogues of the Dead: Protesilaus*, XXIII, transl. by H. W. Fowler and F. G. Fowler u: *The Works of Lucian od Samosata*, Oxford, 1905, Vol. I, str. 145.

27. *Greek Tragedy*, str. 322.

28. *The Ironic Structure in 'Alcestis'*, str. 140.

29. Uporedi sa: D. J. Conacher, *Euripidean Drama*, str. 333: „U narodnoj priči niko nikad nije dobio u rvanju sa Smrcu, niti bi ponešto sentimentalni 'kraj' koji je Platon odobravao, odgovarao zlokobnoj figuri Smrti u Euripidovom komadu.”

30. Vid. Albin Lasky, *Alkestis, der Mythos und das Drama*: SB Wiener Ak., ph. — hist., I, CCIII, 2, Vienna, 1925.

31. Najstariji ikonografski izvori potiču s početka XI v. Vid. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology* (N. Y., 1967), str. 77 i 115. Još je Lesing u: *Kako su drevni prikazivali Smrt* (1769) suprotstavljao blagu, bezbolnu, antičku smrt, punu dostojanstva, slikama smrti iz srednjeg veka i baroka. Pod Lesingovim uticajem Šiler je pisao u čuvenoj pesmi:

*Tada se nikakav užasni kostur samrtniku
Nije grozno prikazivao. Poslednji dah
Poljupcem je uziman s usana oskudnog uzdisaja,
Baklja ugašena od boga smrti.*

Vidi E. M. Butler, *The Tyranny of Greece over Germany* (1st et., 1935, 2nd ed., 1958), str. 70. Vinkelmanovska vizija Grčke sa statua, poznate, uostalom, samo sa gipsanih odliva, zaklonila je Euripida. Na smrt iz *Alkestide*, grotesknu i pijanu, svi su zaboravili.

32. *Alkestis meža od smierci zastapiła*, u: Jan Kochanowski, *Dzieła polskie* (Warszawa, 1953), III, str. 200. Kohanovski je, na žalost, preveo samo prolog.

33. Autor srdačno zahvaljuje g. Zbignjevu Raševskom na informacijama o Smrti u religijskom teatru.

34. *Greek Tragedy*, str. 315.

35. Alexander J. Tate, *The Alkestis of Euripides*, London, 1903, str. 54.

36. Beazley, *Pan Painter*, pl. 5, I. Vid. takođe komentar A. M. Dale uz stih 118 *Alkestide*, kao i Euripid, *Trojanke*, 564 i *Res*, 606. Frojdova interpretacija „Gorgonine glave” takođe može da pomogne u shvatanju te scene; čini se da neobično odgovara Admetovoj situaciji. „Otuda je strah od Meduse strah od uškopljenja, koji je povezan s pogledom na nešto... U umetničkim delima kosa na Medusinoj glavi često je predstavljana u obliku zmija, a one takođe potiču iz kompleksa uškopljenja. Značajna je činjenica da one, bez obzira na to koliko mogu da budu zastrašujuće, u stvari služe kao umirenje užasa, pošto stoje kao zamena za penis, čije je odsustvo uzrok straha. Pogled na Medusinu glavu čini da se posmatrač ukoči od straha, pretvara ga u kamen. Zapazite da tu ponovo imamo isto poreklo iz kompleksa uškopljenja, i istu zamenu osećanja. Jer postati ukočen, označava erekciju.” Vid. *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. XVIII, London, Hogarth Press, 1964, str. 273.

37. Kurt von Fritz, *The Happy Ending of 'Alcestis'*, u: *Euripides' Alcestis: a Collection of Critical Essays*, ed. by John R. Wilson, reprinted from *Antike und Moderne Tragödie, neue Abhandlungen*, Berlin, 1962, New York, 1968, str. 81. Vid. takođe John R. Wilson u: *'Introduction'*, *ibid.*, str. 11.

38. A. M. Dale, u komentaru uz stih 1146: „Nemu Alkestidu predstavljao je, naravno, statist, pošto je originalni glumac sad na sceni igrao ulogu Herakla — ali savršenu ispravnost ovde otkrivenog razloga i prednosti izvučene iz ovog ograničenja, u terminima drame, poezije i dobrog ukusa nije potrebno obrađivati.”

39. Navodim po: A. Pippin Burnet, *The Virtues of Admetus*, str. 250.

40. *Amphitryon*, transl. by Paul Roche, u: *Three Plays by Plautus*, New York, American Library, 1968. Zanimljivo je primetiti da Hegel prelazi na ovaj citat iz *Amfitriona*, pošto je razmatrao *Alkestidu* u *Estetici*.

41. Vidi *Bahantkinje* u ovoj knjizi.

42. T. S. Eliot, *The Cocktail Party*, New York, 1950, str. 71.

43. Northrop Frye, *A Natural Perspective: The Development of Shakespearian Comedy and Romance*, New York, Harcourt, 1965, str. 76.

44. *"The Argument of Comedy"*, u: *English Institute Essays*, ed. by D. A. Robertson, Jr., New York, Columbia Univ. Press, 1944, str. 59.

45. Autor najsrdačnije zahvaljuje g. Bernardu M. W. Knoxu što mu je obratio pažnju na mogućnost povezivanja scene dizanja vela sa obredom *anakalypterije*. Tumačenje te scene gotovo je doslovno preuzeto iz pisma g. Knoxa.

46. Moguća je još frojdovska interpretacija *Alkestide* kao sna same *Alkestide*, u kome se realizuju njene nesvesne težnje. Nesrećna *Alkestida* u braku sa *Admetom* želi njegovu smrt. Ali ta želja biva prigušena. *Alkestida* sanja da se žrtvovala za *Admeta* i za njega umrla. Pošto izlazi iz groba „neprepoznatljivo prerušena”, udaje se za njega kao mlada devojka. Ali ta udaja-izdaja za *Admeta* znači smrt. U sličnoj funkciji, i dramski i psihoanalitički, pojavljuje se u *Don Žuanu* *Donja Elvira*. Uvijena u veo kao *Alkestida*, ona je takođe oličenje smrti. Neobično je kako *Niče* u *Rođenju tragedije*, interpretirajući *Alkestidu*, koja se vraća, kao *Dionisovu* masku, vidi u njoj takođe oličenje smrti: „Zamislimo *Admeta* kako se, duboko utonuo u turobne misli, seća svoje nedavno preminule supruge *Alkestide* i sav je ucveljen gledajući je duhovnim očima — pa mu odjednom vode usuret velom pokriven ženski lik sličnog telesnog sastava i sličnog hoda: zamislimo njegov naglo uz-

drhtali nemir, njegovo strasno upoređivanje, njegovo instinktivno ubeđenje — pa ćemo imati analogon osećanja kojim je dioniski uzbuđeni gledalac posmatrao kako se na pozornici približuje bog, sa čijim se patnjama već poistovetio. Nehotice je sliku boga, što mu je magijski treperila pred duhovnim očima, u celini prenosio na onu maskiranu priliku i rastvarao njenu stvarnost tako reći u neku sablasnu nestvarnost." (*Rođenje tragedije*, prev. Irma Lisičar i Vera Stojić, Beograd, 1960, str. 51). U najstarijem sačuvanom grčkom sanovniku, koji je zapisao Artemidor u drugom veku p.n.e., možemo naći: „Venčanje i smrt imaju isto značenje, pošto su stvari koje uz njih idu — iste." (Citiram po Rosenmeyeru, str. 246).

„ALI GDE JE SADA NAŠ SLAVNI HERAKLE?“

I. HERAKLOVA LICA ILI NAPRSLI MIT

1.

U XI pevanju *Odiseje*, prvom u književnosti putovanju u carstvo umrlih, najneobičniji je Odisejev susret s Heraklom. Svi mrtvi su samo senke, i u Hadu se nalaze zanavek: obični smrtnici i heroji, ubice i njihove žrtve, božanski zločinci i zemaljske ljubavnice samoga Zeusa. Jedini je Herakle razdvojen; on je istovremeno na vrhu grčkog kosmosa, i na njegovom samom dnu, na Olimpu, i u Hadu; istovremeno je polubog, i senka u paklu. Kad ga ugleda, Odisej ne može da dođe sebi od čuđenja:

*Videh i snažnog Herakla, al' senku njegovu samo,
A sam se on u društvu besmrtnih bogova gosti,
Hebu gležanja lepih imade onda za ženu,
Diva velikog ćerku i Here sandala zlatnih.*

(*Odiseja*, XI, 601 ff)¹

Herakle je jedini od ljudi koji je postao besmrtn, ali je u Homerovo vreme njegova deifikacija morala još buditi velike otpore. Ako je čudnovata teologija razdvojenog Herakla u *Odiseji* čak kasnija interpolacija, začuđujuće je to što je za Homera Heraklov zemaljski život završen porazom. Homerovski pakao je u jednome sličan svim ostalim paklovima: nema u njemu vremena, ili — postoji u njemu samo jedno, prošlo vreme. Mrtvi su za žive ukočeni i nepomični u vremenu, kao u zakrećenim školjkama otisak prediluvijalnog in-

sekta. Umrli u Homerovom Hadu su i za same sebe „jednovremeni”, zauvek sa celim svojim životom, i mogu da ga posmatraju i prosuđuju. U toj hadovskoj perspektivi ukočenog vremena, sve počasti i slava na zemlji su *prolazni*, znači tašti. Na Odisejevu utehu da je u celoj Grčkoj slavljen kao bog, Ahil odgovara prezrivo odbacivanjem herojskog uzora:

*Nemoj me tešiti zato što umreh, Odiseju dični,
Ja bih radije bio i sebar i služio drugom,
Koji svojega nema imanja te živi od mrake
Negoli vladati mrtvima svim što ne vide sunce!*

(*Odiseja*, XI, 438 ff)²

Mrtvi u Homerovom Hadu zadržali su svoja tela, predmete za koje su bili vezani, odeću i oružje kakve su nosili. Liče na muzej voštanih figura, ukočenih modelâ samih sebe. Na tom Homerovom groblju herojâ Herakle je oličenje besciljne i upropaštene snage. On šeta po Hadu, kao ludak obuzet manijom ubijanja po krugu bolnice za umobolne. Nosi u rukama svoj luk, napinje tetivu i traži koga bi ubio. Ali svi unaokolo već su mrtvi.

*Okolo njega mrtvaci svi zažubore ko ptice,
Kad se svuda razbeže; a crnoj podoban noći
To luk nategne on, za tetivo zapinje strelu,
Pogleda strašna i spreman da pusti je svakoga
časa.*

(*Odiseja*, XI, 605 ff)

U tom kratkom susretu sa Odisejem, Herakle se seća samo jednoga od svojih junaštava. Izvlačenje Kerbera iz Hada bilo je najteže junaštvo. Sada su jedan i drugi, progonitelj i čuvar, u Hadu zanavek. Grčko „ponos” ima dva značenja: „rad” i „muka”³. Silazak u pakao za života, ako potom treba odistinski umreti, jeste uzaludna muka.

*„...al’ opet sam moro da trpim
Nevolje bezbrojne, jer sam čoveku lošijem mnogo
Predan da služim, a on mi zadavaše poslove teške.
Jednom i amo me poslo da psa mu dovedem
odavde,*

*Ne znajući koji bi poso za mene opasniji bio;
Ali ja uzedoh psinu Aidovu te je iznesoh,
Herma me prati otada i sjajnooka s njime Atena."
Tako mi reče on i vrati se u dom Aidov...*

(*Odiseja*, XI, 620 ff)

Herakle zanima Homera gotovo isključivo u trenucima poraza: „poslovima Euristej mučio [ga je] teško.” (*Ilijada*, VIII, 364) Taj Herakle više ispred paklenih vrata tako da se do neba čuje, te Zevs mora hitno da mu pošalje Atinu u pomoć. Po drugi put Zevs spasava Herakla na ostrvu Kosu. „Bozima slični” Herakle je za Zevsu povod „bola neprestanog” (*Il.*, XV, 24). Božanski planovi su poremećeni, Zevs je obmanut i mora da gleda kako njegov sin, umesto da vlada „nad svojim susedima”, obavlja „gnusne zadatke koje mu postavi Euristej” (Rijeov prevod, XIX, 133).

Za Homera je Herakle neuspeli heroj, njegova je snaga ili preslaba u odnosu prema poverenim mu zadacima, ili prevelika: „grub, teškoruk, što ne mišljaše na zlo koje učini” (*Il.*, Rijeov prevod, IV, 403). Taj mračni Herakle, koji obavlja „prljave poslove”⁴ u *Ilijadi* i *Odiseji*, koji sve oko sebe uništava i svojom snagom biva sâm uništen, za Homera je tragični lik.

I nije slučajno što se Ahil poziva baš na Herakla u trenutku krajnjeg izbora, kada Tetida pokušava da ga odvrati od povratka u borbu za Troju i predskazuje mu da će smrću platiti za slavu.

*A sad idem da stignem ubicu mile mi glave,
Hektora: potom će sudba na mene, kada je htedne
Div da izvrši meni i drugi besmrtni bozi.
Ni sam Herakle snažni od sudbe nije se spaso
Koji je gospodu Divu Kronionu najdraži bio,
Nego ga savlada udes i Herina užasna srdžba.*

(*Ilijada*, XVIII, 114 ff)

Herakle je bio najsilniji čovek, pa ipak je morao da umre. Bio je voljeni sin boga, ali to ga nije spaslo od poraza: „opet sam moro da trpim nevolje bezbrojne” (*Od.*, XI, 620—1), kako sâm veli Odiseju u Hadu.

U Hesiodovoj *Teogoniji* Herakle čisti zemlju od nemani. Nabranjanje je monotono: ubio je diva Geriona

sa tri glave (229), ubio lernejsku hidru „nemilosrdnim mačem” (317), ubio orla „ogromnih krila”, koji je ključvao Prometejevu „besmrtnu jetru” (523). *Teogonija* se završava opštom apoteozom, izmirenjem neba i zemlje, i dugom listom ljubavnih zagrljaja bogovâ i boginjâ sa zemaljskim ljubavnicima. Zevsovi sinovi stupaju na Olimp, i obogotvoren biva takođe Herakle. „O, srećnika! Jer izvršio je svoje veliko delo, i sad živi među besmrt-nim bozima, niko ga ne uznemiruje, niti on sâm stari.” (*Theog.*, 953 ff). Ali Heraklov mit je i dalje nepovezan. U *Katalogu* istupa kao mužoubica: „... pobi plemenite sinove nemilosrdnog Neleja, njih jedanaestoricu.” Njegov život završava se porazom: „Ona [Dejanira] učini užasnu stvar... otrovnu haljinu u kojoj beše crna kob...” Tu se nađeni rukopis prekida⁵.

Mit je dalje naprsnut. Ta osnovna opozicija između poraza i apologije, između života u kome su dominirali muka i okrutnost sa večnom srećom na visinama — najizrazitije je, gotovo uzorno pokazana u homerskoj himni *Heraklu lavljeg srca*:

Pevaću o Heraklu, sinu Zevsovom i najmoćnijem od svih ljudi na zemlji. Alkmene ga rodi u Tebi, gradu divnih igara, pošto u oblak pretvoren Sin Kronov leže s njom. Nekad on lutaše kroz neizmerne površine kopna i mora po zapovesti kralja Euristeja, i sâm učini mnoga junačka dela i otrpe mnogo, ali danas srećno živi u velelepnom domu Olimpa snežnog, i ima tankonogu Hebu za ženu.

Pozdrav tebi, gospodar, Sine Zevsov! Podari mi uspeh i sreću.

Mit o Heraklu ostao je naprsnut do kraja klasičnog razdoblja, i nikad nije srastao u čvrstu celinu. Pozni srednji vek i renesansa posle su otkrivali ta razna Heraklova lica. Herakle s rimskih reljefâ na kojima je predstavljen kako savlađuje divljeg vepra ili hidru, postao je, posle hiljadu godina, uzor za predstavljanje svetog Mihaila ili svetog Đorđa koji se bori sa zmajem⁶. Herakle-Spasitelj, koji čisti zemlju od nemani izleženih u podzemlju u prvim danima *Postanja*, postao je sličan arhandelima koji jurišaju na paklena vrata. Heraklovski mitovi vrlo rano su uključeni u biblijsku povesticu, alegorijski Herakle je oličavao Davida i Solo-

muna. Pri kraju renesanse, kad su, pod uticajem neoplatonizma, grčkim mitovima počeli da dodaju hrišćansku simboliku, Herakle koji je sišao u Had i vratio se iz njega živ, prerastao je u Hrista koji je stupio u pakao pre no što je vaskrsnuo. U slikarstvu se, po uzoru na Herakla, prikazuje Hristifor, koji je preneo Dete Isusa preko vode. Posle ikonografske i alegorijske, usledila je filozofska hristijanizacija latinskog Herkula. U spekulacijama firentinskih neoplatoničara iz kruga Fičina i Pika dela Mirandole, Herkul je oličenje *virtus heroica*, opravdanoga gneva, snage duha koja nadvladava bestijalnost prirode i opredeljuje se za odricanje od uživanja. Čak je i Herkulova močuga postala amblem razuma i umerenosti u *Ikonologiji* Čezara Ripija (1593)⁷). Močuga je, naime, bila od maslinova drveta. Na kraju Hrist biva nazvan Hrišćanskim Herkulom.

U republikanskoj Firenci Herkul ne samo da pobeđuje nakaze nego je, takođe, i tiranoborac. Baš toga Herakla je od renesanse preuzeo mladi romantizam. Herakle koji je ustrelio orla što se hrani Prometejevom jetrom, sâm postaje sada prometejski. Adam Mickjevič u *Odi mladosti* (1820), rođenoj iz Šilerova duha, zbog čega su je savremenici nazvali Šilerovim „kumčetom”, pevao je:

*Ko je još kao dete u kolevci glavu otkinuo Hidri,
Taj će kao mladić ugušiti Kentaure,
Paklu će oteti žrtve,
U nebo poći po lovore!*

Romantični Herkul ne izvodi iz pakla čuvara, nego zarobljenike, i sâm juriša na nebo. Ali u postklasičnoj tradiciji nikad nije prestao da bude prisutan i mračni Herakle, istovremeno dželat i žrtva, onaj koji ubija i koji biva ubijen. To je Herakle snabdeven rušilačkom snagom, ili ludi Herakle. Hipokrat, koji je u *De Morbis mulierum* prvi detaljno i tačno opisao simptome epilepsije, nazvao ju je „Heraklovom bolešću”. Taj naziv je kasnije ušao u renesansne rečnike i enciklopedije, i postao poslovički obrt. „Zbog čega su svi ljudi koji

zauzimaju istaknuto mesto u filozofiji, poeziji ili umetnosti melanholični, a neki od njih do te mere da su zaraženi bolešću koja potiče iz crne žuči, kako kazuje priča o Heraklu među herojima? Jer izgleda da je Herakle bio takvog karaktera, pa su stari narodi epilepsiju po njemu nazvali „svetom bolešću.”⁸

U srednjem veku je epilepsija bila smatrana nadahnućem, i pripisivan joj je proročki dar. Bila je znak odabranih od Boga ili đavola. U renesansi, iako je pojam „svetog bezumlja” bio blizak neoplatoničarima, interesovanje su budili, pre svega, fizički simptomi epilepsije. Melanholik je bio jedan od četiri tipa renesansne karakterologije. „Ekstatični melanholik”, u kome se zapalila crna žuč, načinio je veliku pozorišnu karijeru i postao glavni junak elizabetanske tragedije osvete. Taj crni osvetnik, dopadljivo pokazivan u napadima ubilačkog bezumlja, sâm je sebe upoređivao s Heraklom⁹.

Kod Šekspira, u njegovom divnom sinkretizmu, nalazimo sva renesansna Heraklova lica. Kada Dunja u *Snoviđenju u noć ivanjsku* skuplja svoju grupu zanatlija i pristupa deljenju uloga, Vratilo najviše želi da igra komičnog tiranina koji sve oko sebe razara i uništava: „... moja prava žica više odgovara za tiranina. Za čudo bih dobro igrao Erkula, ili tako neku ulogu gde treba da se napravi džumbus i sve porazbija u paramparčad.” (I, ii, 22 ff)¹⁰ U *Mletačkom trgovcu* Porcija upoređuje Basanija, koji treba da izvrši izbor kutije, kako bi mogao njome, Porcijom, da se oženi, s Herkulom-spasiocem, koji nevine žrtve oslobađa od vlasti nemanî:

*Sad on polazi,
Ne manje pribran, ali s ljubavlju
Većom no mladi Alkid kada danka
Devojačkoga oslobodi Troju,
Koja taj danak morade, uz lelek,
Da plaća morskoj nemani. Ja stojim
Ko žrtva tu; a ovi podalje
Dardandanske su žene, tmurna lica;
Što dođoše da pogledaju ishod
Tog poduhvata. Hajde, Herakle!
Budeš li ti živ, živeću i ja...*

(III, ii, 52 ff)

Šekspirov Antonije se zbog lavlje kože prebačene preko oklopa, smatrao potomkom Herkula, kome je bio ravan po hrabrosti i snazi. U noći uoči bitke koja se završila krajnjim Antonijevim porazom, njegovi vojnici vide kako Herkul stupa kroz tabor:

PRVI VOJNIK:

*Tiše, kad vam kažem!
Šta treba to da znači?*

DRUGI VOJNIK:

*To Herkul bog, ljubimac Antonijev,
Napušta njega sada.*

(Antonije i Kleopatra, IV, iii, 13 ff)

Antonije je sebe više puta upoređivao s Herkulom-Pobednikom. Ali u trenutku očaja, kad ga je napustila Kleopatra i približavao se kraj, on se već upoređuje sa drugim Herkulom. To je, možda, najkarakterističnije od svih Šekspirovih prizivanja Herkula. On je sad za Antonija uzor samouništenja, u kome istovremeno biva uništen svet, ili bar onoliko od sveta koliko se da uništiti. Antonije hoće da završi kao Herkul:

*Košulju imam Nesovu na sebi.
O, nauči me, pretče moj, Alkide,
Jarosti svojoj; pripomozi mi
Da kao ti zavitlam Lihasa
Na Mesečeve rogove; i daj
Da ručurdama tim što najtežom
Močugom vitlale su pridavim
Ono što čini najvaljaniji
Sastavni deo mene samoga.*

(Antonije i Kleopatra, IV, xii, 43 ff)

Šekspirov Antonije, koji je nosio lavlju kožu preko oklopa, smatrao se Herkulovim potomkom. Gotovo istovremeno s *Antonijem i Kleopatrom* Tomas Hejvud je izvodio istorijsku genealogiju Julija Cezara od Herkula. Herkula je oponašao Tezej, Tezeja Ahil, Ahila Aleksandar, Aleksandra Julije Cezar. „Onako kako ja vidim — Herkul koji u svom sopstvenom obličju goni Vepra, obara Bika, kroti Jelena, bori se s Hidrom, ubija *Geriona*, poseca *Diomeda*, ranjava *Stimfalske ptičurine*, tamani Kentaure, udara Lava, guši Zmaja, vuče okovanog Kerbera, i najzad, na svojoj visokoj Piramidi ure-

zuje *Nil ultra*, Oh, to behu prizori da stvore jednog *Aleksandra*.”¹¹ Ali i taj herkulovski model vladalacâ čuvao je u sebi stalno dva međusobno suprotna znaka: veličine i slabosti. Šekspirov Julije Cezar, koji je još trenutak pre no što će biti ubijen upoređivao sebe s nepomičnim Olimpom i Polarnom zvezdom, bolovao je od padavice, što znači od *Herculanus morbus*.

Toga Herkula, bliskog rimskim cesarima, renesansa je očevidno pronašla kod Seneke. U obe latinske tragedije: *Furens* i *Oetaeus* Herkul je pre svega tiranin, čiji i zločini, i poze, i retorika, čini se, kao da bude naročito spisateljevo interesovanje. Naročito su napadi ubilačkog bezumlja opisani s velikim poznavanjem predmeta, kao da je model bio piscu poznat iz autopsije. U *Furensu* Herkul prevrće očima i igra kao histrion; U *Oetaeusu* „groznim kricima on ispuni vazduh” (797)¹². U Dejanirininim očima on je nasilnik čiji ljubavni apetiti ne znaju ni mere, ni granice: „On uvek traga za ljubavlju, devojačkom ložnicom.” Herkul se hvališe kako je ljudsku rasu oslobodio od straha (67), ali sâm seje strah oko sebe. Ubica sopstvene žene i sinova, on svoj zločin prebacuje na bogove. Dejanira nema previše iluzija: „Takav je njegov okrutni način razvoda, ali on ne može sebe da smatra krivim! Jer on uspeva svet da navede da poveruje kako je Junona uzrok njegovih zločina.” (432 ff).

U *Oktaviji*, jednoj od najneobičnijih drama koje nam je ostavila antička starina, prvoj istorijskoj tragediji, povremeno začuđujuće sličnoj Šekspirovim hronikama — Seneka i Neron su glavna lica drame. Filozof koji je bio Cezarov vaspitač, opominje ga, upozorava na gnev bogovâ ako pobije senatore koji se protive njegovoj novoj ženidbi. Neronov odgovor je začuđujuće prost:

NERON:

Ja koji stvaram bogove bio bih luda ako ih se bojim.

SENEKA:

Što si silniji, tvoj strah veći mora biti.

NERON:

Ja, hvala Fortuni, mogu da učinim sve.

(450 ff)¹³

Oktavija je dugo bila pripisivana Seneki, ali je naj-jamačnije bila napisana tek u vreme kad ni jedan od učesnika drame nije više bio živ. Njeno čitanje je ipak veoma poučno, pošto pokazuje da Senekin mitološki Herkul ne odudara mnogo od Neronova portreta. U prologu *Oetaeusa*, Herakle, koji na Zemlji nije našao nikoga ravnog sebi, zahteva od Jupitera da njegovim imenom nazove neko sazvežđe. „Zašto, o, Oče, zašto meni odričeš zvezde? . . . Svaki čudovišni stvor koji ima svoj izvor u zemlji ili moru ili vazduhu ili u samom paklu popustio je pred mojim rukama.” (12 ff) Taj Herkul je spreman da sâm sebe deifikuje i silom da prodre na Olimp. „Smatrajte me divom koji mračni nebo. Da, nebo sam doista mogao da pomračim.” (1303)

Često se smatra da je u Seneke retorika zamenila tragičnu radnju. Ali nazivanje sebe bogom uvek je retorički čin. To je retorika prilično užasavajuća, ali istorijska. Kad je Filip ratovao s Persijancima, pisao mu je Isokrat: „Kad prisiliš varvare da služe Grcima . . . i učiniš da kralj, koga sad nazivaju velikim, izvršava tvoja naređenja, neće ti ostajati ništa drugo do da postaneš bog.” Zar je mogao da ne postane bog onaj koji je bogove pobeđivao? Među grčkim vladaocima prvi koji je postao bog bio je Aleksandar, Filipov sin. Kakve je otpore u helenističkoj kulturi pobuđivalo obožavanje vladaoca dobro se vidi iz formule koju navodi Plutarh, a koju je izreklo proročanstvo kad mu se Aleksandar obratio za najvišu konsekraciju: „Pošto Aleksandar hoće da bude bog” — odgovorilo je proročanstvo — „neka bude bog.” I tako je Aleksandar postao bog po sopstvenoj želji. U Rimu je prvi Avgust, odlukom senata, proglašen bogom. „*Deus nobis haec otia fecit*” — pisao je Vergilije (*Ecl.*, 1, 6); Avgust, koji je obezbedio mir, može da bude samo bog¹⁴. Vergilijeva iskustva i u tom slučaju izgledaju nam veoma bliska. Ali Avgustova kanonizacija izvršena je tek posle njegove smrti. Kasniji cezari naređivali su da ih obožavaju još za života. Domicijan je zahtevao da ga oslovljavaju sa *Dominus ac Deus noster* — „Naš Gospodar i Bog”.

Retorika Senekinih Herkulâ jeste retorika cezarâ, ali istorijski Neron ne samo što se poistovetio sa bogovima i herojima nego je još hteo da ih igra u pozorištu. „I on se stvarno pojavljivao u operskim tragedijama” — piše Svetonije — „igrajući uloge heroja i bogova, ponekad čak i heroinâ i boginjâ, noseći tada maske modelovane ili po njegovom licu, ili po licu žene koja mu je u to vreme bila ljubavnica. Među njegovim izvođenjima bili su *Kanaka na porođaju*, *Orest matero-ubica*, *Oslepljeni Edip* i *Poludeli Herakle*.” Herkul je očevidno bio omiljena Neronova uloga, pošto Svetonije o tome govori još jednom: „Pošto se, tobože, smatralo da je Apolonu ravan po pevanju, a bogu sunca po upravljanju zapregom, rešio je da oponaša Herkulova dela. Postarali su se, vele, da mu se pronađe takav lav koga je on mogao da usmrti močugom ili uguši rukama na areni amfiteatra, pred očima celog naroda, sâm potpuno nag.”¹⁵

Hercules Oetaeus završava se, nasuprot Sofoklu, apoteozom. Kao u Homerovoj *Odiseji*, i taj Herkul biva posle smrti razdvojen. Ali opozicije su već drugačije. U epilogu će se pojaviti majka koja pritiskuje na grudima urnu s junakovim prahom. Taj epitaf Šekspir će kasnije gotovo doslovno ponoviti.

Kako mfalo mesta zaprema Alkidov pepeo!

Takva malenkost postao je taj div!

O, sunce koje sijaš, kakav je veliki čovek otišao

U ništa!

(1777 ff)

U tom trenutku Herkulov glas se razleže s neba, ili se njegova „senka” javlja *in machina*, ako se tragedija prikazivala. „Smrti deo mene, deo koji ti daje, svevladni plamenovi su sagoreli; tvoj deo vatri, mog oca deo na nebo je poslat.” (1966 ff).

Alkmene, koja je Jovu rodila sina, izgleda gotovo kao prefiguracija Pijete, kao Majka sina Božjeg koji se vazneo na nebo. Slika i poetika su kao u hrišćanskoj misteriji: pepeo i besmrtna duša koja se vraća Ocu: ali prave opozicije su stoičke: ništavilo i slava.

*No kad se utroše svi dani života,
I dođe krajnji čas, za njih
Staza do bogova zastrta je
Slavom.*

(1487 ff)

Herkulova epifanija je svetovna. Alkmene se pretvara u Cezarovu majku: „Kakav grob, o, sine, kakva grobnica je dovoljno velika za tebe? Gotovo ništa osim samog sveta...” (1826)

Posmrtno razdvajanje Herkula u *Odiseji* nije moglo, naravno, proći da mu se Lukijan ne nasmeje. Diogen se u *Dijalogima umrlih* veoma začudio kad je u Hadu sreo Herakla: „Luk, močuga, lavlja koža, divovski rast; jeste, pravi Herakle. Ali ipak, kako je to moguće? — jedan Zevsov sin, a smrtnik? Čuj, Moćni Osvajaču, jesi li mrtav? Tebi sam prinosio žrtve na onom svetu; smatrao sam da si ti bog!”¹⁶

Uzalud Herakle nastoji da uveri Diogena kako je ovo samo senka, a da se pravi Herakle raduje u večnoj sreći na Olimpu. Diogen je neumoljiv, smatra da bi isto tako moglo biti i obrnuto: „Zašto? Pa moglo bi se otkriti da stvari drugačije stoje, da si ti Herakle, a da je duh na nebu oženjen Hebom!” Na kraju se pokazuje da je Herakle posle smrti postao utrostručen.

DIOGEN:

Vidiš da si duh, nemaš tela. Na taj način dobićemo tri Herakla.

HERAKLE:

Tri?

DIOGEN:

Da, pogledaj. Jedan na Nebu: jedan u Hadu, to si ti, duh; i, najzad, telo koje se s vremenom vratilo prašini. To čini tri. Možeš li pomisliti na nekog dobrog oca za broj Tri?

U hladnom patosu Senekine tragedije i u Lukijanovom podrugljivom filozofskom kabareu, mit o Heraklu je do kraja prelomljen. Ostale su od njega dve polovine koje ne liče jedna na drugu; dva razna Herakla, umesto Herakla sa dva lica. Mit je od početka bio naprsnut, ali najviše iznenađuje i uznemirava baš ova naprsnutost, sam splet suprotnosti. Herakle je istovremeno jasan i

mračan, junaštva su njegova muka, a pobeđe — porazi. Ima dva oca: boga i čoveka, on je tiranin i rob, dželat i žrtva, sinoubica i izbavitelj. Od svih heroja on je najviše slavljen i ponižavan.

U mističnim spekulacijama gnostikâ, kad se grčka tradicija izmešala s jevrejskom, orijentalnom i rano-hrišćanskom, spominjana su tri velika proroka: Mojsije, Herakle i Isus. Ali Herakle je neuspeli prorok, koji je narušio božanski plan. Ubija pobunjene anđele, ali sâm biva pobeđen, pošto je svoju haljinu razmenio sa ženom-zmijom¹⁷. Nemani koje su se izlegle iz veze Geje i Urana pretvorile su se u pale anđele, Dejanira je postala sluškinja biblijske zmije, ali i taj kabalistički Herakle gnostikâ još uvek doživljava poraze. U kosmosu razdvojenom na gornji i donji deo, Herakle biva poslat da popravi delo Postanja, ali svoju misiju ne izvršava. Nemani su se pokazale jačim, i nije došlo do medijacije.

U mitovima o Heraklu uporno se ponavljaju svi arhetipski znaci medijatora između neba i zemlje. Herakle je sin Boga-Oca i smrtne žene, silazi u pakao, i posle smrti se uznosi na nebo. „Tragični junak” — pisao je Nortrop Fraj — „uvek je ispred svih na točku sudbine, na pola puta između ljudskog društva na zemlji i nečeg većeg na nebu. Prometej, Adam i Isus vise između neba i zemlje, između sveta rajске slobode i sveta ropstva. Tragični heroji se nalaze na takvoj najvišoj tački u svom ljudskom pejzažu da izgledaju kao neizbežni upravljači sile nad njima, kao visoka drveta u koja će grom sigurno udariti pre nego u busen trave.”¹⁸

Fraj ne spominje Herakla, možda zato što je u grčkom teatru on bio, pre svega, omiljeni junak satirske drame i komedije. Dorski Herakle bio je surov, ali u tesalskim legendama on je narodni junak. Zevs, da bi zaveo Alkmenu, uzima lik njenog muža, koga je lukavo pre toga poslao u rat. Da bi se nauživao u krevetu, on kvari ceo poredak u prirodi, zaustavlja sunce i tri puta produžava trajanje noći. Svi su u toj istoriji ismejani: Zevs, Amfitrion i čak verna Alkmena, i nije nikakvo čudo što je već počev od Plauta Heraklovo začće postalo

jedan od najtrajnijih arhetipova komedije, tako da čak ni Klajst nije uspeo da tom začecu dâ tragičnu nijansu¹⁹. Heraklovo rođenje u tesalskim legendama, i još kod Homera, spada u veliku komediju zabunâ; Zevs biva obmanut, i babica koju je poslala Hera sedi pred Alkmeninim domom prekrstivši kolena i s čvorom vezanim na haljini, samo da bi zakasnilo stizanje na svet sina božjeg. Herakle sa dvanaest delâ spada nepodeljeno u komediju, počev od Aristofana i Plauta do Drenmatovog *Herkula i Augijeve staje*.

Pretposlednje i poslednje Heraklovo junaštvo bili su odlazak u raj i silazak u pakao. Jabuka koja rađa zlatne plodove bila je svadbeni dar Majke Zemlje za Heru, koja je drvo zasadila u božanskom vrtu na zapadnom kraju sveta, gde se noć susreće s danom i gde Atlant drži na svojim plećima nebeski svod. Kroz vrh planine Atlasa prolazila je uspravna osa na kojoj se držao Kosmos. Put u raj, na vrh zemlje, jeste prefiguracija vaznesenja u nebo. Ali Herakle odlazi u raj da bi ukrao zlatne zabuke, kao što će kasnije sići u pakao da bi oteo Kerbera. Junak oba pohoda, u kojima će biti prevaren Atlant i ranjen Pluton, jeste komični Herakle, div crne brade koji divljački maše močugom u crtežima na vazama i u satirskoj drami. Još iz Aristofanovih *Žabâ* pamtimo veliku viku koja potresa Had: „Ja, Herakle silni!” Satirska drama i Aristofanova komedija ismevali su bogove, i možda baš zato komični Herakle istupa u arhetipskim situacijama medijatora-sina božjeg; od preljube pri začecu, zakasnelog rođenja i znakova božanskog porekla u detinjstvu, pa do pohoda na vrh i kraj zemlje i silaska u pakao.

U tragedijama će biti pokazan Herakle koji je obavio sva junačka dela i našao se na kraju života, na samom dnu ljudske sudbine. U *Poludelom Heraklu* probudiće se okružen leševima žene i svojih sinova koje je pobio. Medijacija se završila porazom. Kod Sofokla neće pasti ni jedna reč koja bi mogla nagovestiti posmrtnu Heraklovu apoteozu. Kod Euripida, Herakle odbacuje svoju medijacijsku funkciju i odriče se svog božanskog sinovstva. Svet je i dalje rascepljen na gore

i dole, ali gornji deo nije „rajsko carstvo slobode” o kome piše Fraj, i nema nade ni na zemlji, ni na nebu. Ljudski svet je utonuo u *neprozirno*, koje može da se nazove bogovima etera²¹, ili prazninom.

Poslednji put Herakle se pojavljuje *ex machina*, da bi upornog Filokteta naveo da uništi Troju. U toj tragediji odbijanja Herakle „besmrtne slave” postao je oruđe istorije koja mora da se izvrši. Ali ta „prava” istorija, pokazana i najavljena u *Filoktetu* — jeste zloslutna.

„Tragedijom” — pisao je Niče u *Rođenju tragedije* — „stiče mit svoju najdublju sadržinu, svoj najizrazitiji oblik; još jedanput se diže, poput ranjenog junaka, i cela još preostala snaga, zajedno s premudrim mirom smrtnika, govori u njegovim očima poslednjim, moćnim sjajem.”²² Naprsli mit o Heraklu postao je kod Sofokla i Euripida tragedija o nemogućnosti medijacije²³.

Napomene

1. Svi citati iz *Odiseje* i *Ilijade* daju se, ukoliko nije posebno drugačije naglašeno, u prevodu Miloša Đurića, („Prosveta”, Beograd, 1968).

2. U prevodu Richmonda Lattimora, *The Odyssey of Homer* (Univ. of Chicago Press, 1951) taj odlomak glasi:

*O sjajni Odiseju, ne pokušavaj da me tešiš
što umreh.
Radije bih išao za plugom kao rob drugog
Čoveka, nekog bez mnogo zemlje i oskudnim
životom,
Nego da budem kralj nad svim nestalim
mrtvacima.*

3. Vid.: Bernard H. W. Knox: *The Heroic Temper* (Univ. of California Press, Berkeley, 1964), str. 140.

4. Grevs, *Grčki mitovi* (130, 2): „Kanali, tuneli i prirodni podzemni hodnici često su opisivani kao Heraklova dela.”

Por.: Lucian, *Philosophies going cheap*, deveti dijalog između kupca i Diogena, kad Zevs i Hermes rasprodaju filozofiju:

Kupac: A ko je tvoja omiljena ličnost?

Diogen: Herakle.

Kupac: Pa zašto onda ne nosiš lavlju kožu? Močugu njegovu imaš, to je u redu!

Diogen: Ova stara ponjava je moja lavlja koža. Kao i Herakle, ja pripadam četi antizadoljstva. Nisam ni regrutovan — ja sam dobrovoljac. Čišćenje — to je moj posao.

5. Citati iz Hesioda i Homerskih himni u prevodu H. C. Evelyn-White, *Hesiod, The Homeric Hymns and Homeric* (Loeb Classical Library, 1914, rev. ed., 1936).

6. Ervin Panofsky, *Studies in Iconology, Humanists Themes in the Art of the Renaissance* (Harper, N. Y., 1962): „...dok rimski reljef predstavlja Herakla kako nosi Erimantskog vepra kralju Euristeju, srednjovekovni umetnik je, zamenivši lavlju kožu naboranom tkaninom, uplašenog kralja zmajem, a vepra jelenom, izmenio mitološku priču u alegoriju o spasenju.” (str. 19); „...tip Herakla bio je korišćen za prikazivanje Isusa koji iz čistilišta izvlači Adama.” (*Ibidem*). Vid. takođe: E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege, und andere antike Bildstoffe in der neuen Kunst* (Leipzig, 1930) kao i Jean Seznec, *The Survival of the Bagan Gods, The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art* (Harper, N. Y., 1961), str. 30, 118, 155, 211.

7. Eugen M. Waith, *The Herculean Hero* (London, 1952), str. 40 i dalje.

8. *Problemata*, anonimno delo, u renesansi je pripisivano Aristotelu. Citiram po Rollu Soellneru, *The Hachiness of Hercules and The Elizabethans* („Comparative Literature”, X, 1958), str. 312.

9. U *Orlando Furioso* Roberta Greena (1594) junak se vraća na scenu mašući kao močugom nogom koju je istrгнуo svojoj žrtvi. Zamišlja da je Herkul. Citiram po R. Soellneru (str. 317):

Odmah mi nabavite lavlju kožu,
Sad sam ja moćni Herkul,
Sa grdnom močugom na ramenu.

(II, i)

10. Vratilo, možda, još pamti iz školskog čitanja Plauta, kako u *Bacchidesima* mladi Pistokler preti svome tutoru da će ga ubiti bez većih izmotavanja; citiram u prevodu Eriha Segala, *Roman Laughther* (Harper, N. Y., 1971), str. 20:

Lid: Sme li jedan učenik da preti svom učitelju?
Pistokler: Mislim da ću se ponašati kao Herkul.
Ti ćeš biti moj Lin.

Herkulom se kunu Plautovi junaci veoma često, ali naročito onda kad neko naglo gubi razum. „A pošto, Herkula mi, sigurno nisi pametan ...” (*The Brother Menaechmus*, 313; transl. by E. Segal, *Plautus Three Comedies*, Harper, N. Y., 1969). A Vratilo je, sigurno, pamtio iz škole,

ako je u nju išao, bar dve godine, da latinska zakletva „Herkula mi” glasi „herkle”, i otuda njegovo „Erkle”.

11. Thomas Heywood u: *Apology for Actors*, napisanoj verovatno oko 1607—8. godine, objavljenoj 1612. Citiram po E. M. Waithu, *op. cit.*, str. 53.

12. Seneca, *Tragedies*, I, II, u prevodu Franka Justusa Millera (Loeb Classical Library, 1917, 1968).

13. Seneca, *Four Tragedies and Octavia* u prevodu E. F. Watlinga (Penguin Books, 1966).

14. A. J. Festugière, *De L'Essence de la Tragédie Grecque* (Aubier-Montaigne, 1969), str. 90.

15. Nero, 20 i 53; Suetonius, *The Twelve Caesars* u prevodu Roberta Gravesa (Penguin Classics, 1957, 1965), str. 219, 240.

16. *Dialogues of the Dead*, XVI u: *The Works of Lucian of Samosata*, prev. H. W. Fowler i F. C. Fowler (Oxford, 1905), v. I, str. 134.

17. Iz Justinove *Knjige Baruhove*: „Najzad Elohim izabra proroka među neobrezanima, Herakla, i posla ga da se bori sa dvanaest anđela edenskih i da oslobodi (duh) Oca od dvanaest anđela postanja. To su dvanaest dela Heraklovih u kojima se Herakle borio redom, od prvog do poslednjeg, s lavom, i hidrom, i veprom i ostalima; jer to su imena naroda koja su im data od moći maternjih anđela. Kako izgledaše da će on biti pobednik, Omfala (vavilonska Afrodita) ga napade i zavede i oduze mu moć, po zapovesti Baruha, kome Elohim zapovedaše, i obuče ga u svoj ogrtač, moć Edena, koja je moć ispod. Tako proročanstvo Heraklovo i dela njegova postaše jalovi.” (*Gnosticism, A Source Book of Heretical Writings from the Early Christian Period*, edit. by Robert M. Grant, Harper Brothers, N. Y., 1961, str. 98).

18. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Atheneum, N. Y., 1952, 1957), str. 207.

19. „...da bi Heraklovo rođenje bilo osigurano, ona (Alkmene) morade da bude zavarana. Nikakvo obećanje besmrtnosti ili obogotvorenja Alkmenu nije moglo da zavede.” — Laurent Le Sage, *Jean Giraudoux, His Life and Works*, (Pennsylvania St. Univ. Press, 1959), str. 69.

20. U *Menehmima* blizanac iz Epidamna poziva se na Herkulov primer kad je svojoj ženi ukrao haljinu da bi je poklonio kurtizani: „U kakav sam rizik uleteo ukraivši ovo! Ni Herkul u svome devetom junaštvu nije bio toliko hrabar, kad je ukrao pojas od one amazonke Hipolite.” (*The Brothers Menaechmus*, II 190 ff; prev. E. Segal, *op. cit.*)

21. Vid. Euripid: „O, lepa devojk, rođena u Eteru, koji ljudi nazivaju Zevsom.” (Nauck, fragm. 869).

22. Fridrih Niče, *Rođenje tragedije*, prev. I. Lisičar i V. Stojić (Beograd, 1960), str. 60.

II. CRNI SOFOKLE ILI O KRUŽENJU OTROVA

1.

Tragedija u *Trahinjankama* odigrava se u toku dugog dana pri kraju poslednjeg petnaestomesečnog Heraklovog odsustvovanja van kuće i njegovih dvanaestogodišnjih lutanja; mračna predskazanja prorekla su da će se u to vreme izvršiti odlučujući preokret u njegovom životu. Dejanira je u zoru poslala sina da prikupi vesti o ocu. U podne je glasnik doveo žene uzete u ropstvo iz Ojhalije, koju je Herakle zauzeo. Od glasnika je Dejanira saznala da se među zarobljenicama nalazi Heraklova ljubavnica Jola, kći kralja Eubeje. Kad otac nije dao pristanak da ona s njim deli ložnicu, Herakle je razorio grad i poklao sve muškarce. U kasne podnevne časove Dejanira je po tom istom glasniku poslala Heraklu košulju namočenu u krvi kentaura. U rano veče vratio se sin i prokleo majku. Ljubavni eliksir pokazao se smrtnim. Herakle umire u mukama, košulja se prilepila uz kožu i otrov iz nje se razlio po telu. Još je živ, ali već u agoniji. U kasno veče Herakla dovoze u Trahinu.

Čini se da to pozno veče spada u drugo vreme, u drugi dan, u Veliku Nedelju, kad na zemlji umire Sin Božji. U mucu, na nosiljci, leži sin Zevsov. „Nek vetar silni poleti od mora, i nek me odavde što dalje odnese” — viče Hor u velikom strahu. Hoće da pobegne od tog strašnog prizora. „Umreću od straha kad vidim Zevsova sina. Vele da stiže ovamo u mukama za koje nema leka.” (953 ff)¹

Kad se Herakle prene iz nesvesti, prve reči upućuje Ocu: „Sve što mi dade, behu mučenja.” (996) U tom Heraklovom *Eli, Eli, lama, sabachthani* prekor i jadanje još su gorči: „O, da te nikad ne vide moje oči, prevučene maglom krajnjega bezumlja.” (997 f)

Otrov se već ulio u telo i prodro u kosti. Sin Zevsov urla od bola, i to je jedan od najstrašnijih krikova u celokupnoj grčkoj tragediji. Duže i strašnije vikaće samo Sofoklov Filoktet, koji je od Herakla nasledio luk i zatrovane strele. Herakle sad poziva redom Zevsa da mu njama prekrati njegove muke, i vladaoca Hada da ga smrtnom uspavankom uljuljka u večni san. Sopstveno telo, izjedano unutrašnjom vatrom, sada je njegov najveći neprijatelj. U tom teatru okrutnosti Herakle sada, posle bogova, poziva ljude da mu odseku glavu sa izmučenog tela. Njegovi pozivi su uzaludni. Herakle-spasitelj, koji je svet oslobodio od nemanî, umire uz strašno ćutanje neba, sâm sred ljudi. „Gde li ste sada, o, najnezahvalniji od Grkâ? Vi, za koje sam sebe uništio čisteći mora i šume od groznih nemani. Uzalud u svojim mukama preklinjem za smrtni udar mača il' vatru spasilacku.” (1011 ff)

U liku Herakla koji se polako otkriva u tragediji, ne spominje se ni jedno od njegovih dvanaest junačkih dela. Sofokle je znao Homera napamet, ali ga je uvek pročitavao na crn način. Homerov Odisej dobro je upamtio da su, kad je Herakla sreo u Hadu, na njegovom zlatnom opasaču bili urezani „medvedi, veprovi divlji i lavovi s plamenim očma, bitke i borbe i klanja i ljudska krvoprolića...” (*Odiseja*, XI, 611 f)

U izveštajima žene, skoroteče, i čak slepo mu odanog glasnika, „slavni” Herakle, „najdivniji među ljudima”, ubija, siluje, i gradove pretvara u ruševine; u službi strašnih gospodara obavlja za njih još strašnije poslove. Kralj Eurit rekao mu je da je „stvar” i „rob” kad se Herakle usudio da njegovim sinovima predloži turnir u streljanju lukom. Kralj ga je potom ismejao, opio i izbacio iz dvora. Za osvetu, Herakle je podmuklo primamio njegovog sina, i koristeći se mladićevom nepažnjom, hladnokrvno ga gurnuo u provaliju, „sa obron-

ka visokog kao kula". Da bi okajao greh, Herakle je predat u službu lidijskoj kraljici Omfali, i kod nje je obavljao takve sramne poslove, da je čak i glasnik više voleo da pred Dejanikom o njima ne govori².

I baš toga glasnika, najvernijeg slugu koji mu je, ništa ne sluteći, predao Dejanirin dar, Herakle je ubio na posebno okrutan način. Uhvatio ga je za nogu „odmah iznad zglavka" (779) — Sofokle je uvek neizmerno precizan u opisima pokreta: samo na taj način je Herakle mogao načiniti dovoljan razmah — i smrskao ga o stenu što je štrčala iz mora. . . Mozak i krv smešali su se i rasprskali unaokolo. Iz svih grudi oteo se preneražen krik, zbog patnji jednog čoveka poginuo je drugi.

Slavna Heraklova dela spominju se tek tada kad on već leži na nosiljci, kad jauče u mukama, i kad Hidrin otrov protiče kroz njegove žile. Nemani koje je poubijao ušle su u njegovo telo. *Postale* su njegovo telo: velike ruke, čvrsti vrat, široke grudi, čvorovi mišića na trbuhu. „Ko se bori sa zmajevima" — pisao je Niče — „i sâm postaje zmaj." Silazak u pakao i putovanje do kraja zemlje sada su samo ruke koje su iz podzemlja izvukle psa, i savladale zmaja.

*O, ruke, moje ruke, grudi i ramena,
Mišići moji, al' se promeniste...
Vi savladaste tu Lernejsku Hidru
I hordu ljudo-konjâ čudovišnih
Za koje zakon je sila i nasilje;
Savladaste vepra iz Erimanta; i troglavog
Psa iz podzemlja paklenog, Ehidnin nakot;
I zmaja što jabuke zlatne čuvaše na kraju sveta...*

(1089 ff)

Medijator i spasilac sveden je na telo koje je od jednom postalo unakaženo i bespomoćno. Voljeni sin Zevsov sada je, poput Šekspirovog Lira, samo skršeni ostatak prirode. „Krpica ostade od tela, udovi ispali iz zglavkova; žalosna ruševina u vlasti slepe nesreće." (1103 ff)

Herakle je već samo „stvar", kao što ga nekad naziva Eurit. Ali u tome „ništa, koje nije kadro čak ni da puzi"³, ostala je još mržnja. O Heraklu se sad može

reći isto što i o Makbetu s kraja tragedije: „... al' je pozdano da opasačem strogosti badava priteže svoju zanemoglu stvar.” (V, ii, 24—6) On hoće svojim rukama da rastrgne Dejaniru. Zove sina da dovede majku. Hoće da sin *gleda* kako će je on mučiti. Hoće da ga stavi na probu. Medijator izjedan otrovom hoće svojim očima da se uveri da li će sina više potresti očeve muke, ili jauci mučene majke. Dejanira se, međutim, ranije sama ubila.

2.

U toj tragediji razlomljenoj u dva dèla, Herakle i Dejanira se ne sreću. Izgleda da ne mogu da se sretnu; spadaju u dva razna vremena i u dva različita sveta. Herakle je mitski i arhaičan, Dejanira savremena gledaocima i slična svim ženama iz Trahine, koje su ujutro došle iz sela da čuju njene jadikovke. Herakle krstari zemljom s kraja na kraj; Dejanira je ona koja uvek čeka, koju on uzima i ostavlja. „Rodih mu decu koju retko viđa, poput težaka što na daleke njive dolazi samo da se je i žanje.” (31 ff)

U tome prvom dugom Dejanirinom monologu neprestano se vraća strah, strava, užas. Najraniji koji je upamtila bio je „porazan strah od udaje” (7); kad su se u kući javili prvi prosci. Potom strah od muža i strah za muža, strah kad je pored nje, i strah kad ga nema. Strah za kuću, strah od muževljeva lutanja, strah za decu i šta će s njima biti kad ostanu sama. „Spašćemo se samo ako i on spase svoj divlji život. Njegov kraj, biće i naš.” (84 f)

Herakla nikad nema kod kuće, Dejanirina sudbina je gorka, ali svi njeni strahovi još uvek izgledaju obični i svakodnevni. Ona je kraljevska kći, ali na svoju sudbinu tuži se kao seoska žena. „Kad devojka postane žena, već je živa sahranjena.”⁴ Dejanirina jadanja ponavljaju narodne pesme na svim jezicima sveta.

*Čula si za moju muku i zato si došla
 Da utešiš me. Ali ja ti želim
 Da ne doživiš ono što ja trpim.
 Mlada devojka buja u svom vrtu,
 Ne plaši se ni sunca, niti kiše,
 Niti joj silan vetar išta može.
 Život je sladak dok devi ne kažu: ženo.
 Tad svake noći prima svoj deo patnji.*

(142 ff)

Dejanirine noći su duge, i strah joj stiže s nailaskom noći. „Noć jedne strahove raspršuje, druge donosi.” (30) Dejanirine noći su prazne. Već u prvoj pesmi žene iz Trahine govore o njenim besanim noćima i praznoj ložnici: „...muči se u svojoj udovičkoj postelji, očekujući nove poraze.” (104) Ljubavna drama raste polako. „Zar nije Herakle imao i drugih žena?” (459) Nije bio veran, znala je to, ali sada je prvi put, usred bela dana, poslao ljubavnicu u svoju kuću. „Kao što vidiš, sad se vraća kući” — nemilosrdno saopštava glasnik — „nju šaljuć amo s nekakvom namerom, al’ ne kô ropkinju.” (365 ff)

Devojka koju je zajedno s ropkinjama uvela pod svoj krov, i koja uporno ćuti, lepa je i mlada. „Njena mladost cveta, a moja već vene. Oko se tamo napaja mirisnim cvetom.” (577 f) Dejanira nema iluzija, dobro zna šta je čeka. „Moj suprug će se zvati, ali njen čovek biće.” (550) Zna da bračna postelja neće više biti prazna, ali da će u njoj sad biti dve žene i jedan muškarac. „Dve sada u jednoj postelji može da grli.” (539) Bestidnu silinu te slike ponoviće kasnije Euripid, kad Klitemnestra bude Elektri pričala kako je Agamemnon doveo iz Troje Kasandru: „On s drugom dođe, proročicom mahnitom. U brak je uvede. I dve žene otada pod istim krovom imaše.” (*Elektra*, 1032 ff)⁵

Muž, žena koja stari, mlada devojka — Dejanirina drama je obična i svakodnevna. Reklo bi se da se ponavlja uvek i svuda. „Dejaniru i Herakla naći ćete svakog ponedeljka u ovom ili onom komesarijatu” — pisao je Džilbert Marej u svojim *Grčkim studijama* — „slično kao što možete, u zavodu za umobolne u Bradmuru, da gledate Medeje koje su umorile svoja čeda.”⁶

Izvrсни oksfordski filolog, vaspitan na naturalističkom pozorištu, nalazio je u dnevnim vestima Medeje, Herakle i Dejanire. Majka bacila decu u vatru, ljubavni napitak koji je pripremila Ciganka delovao kao otrov, žena bacila mužu sirćetnu kiselinu u oči — svet nije „ispao iz kolotečina”.

Herakle se približio domu. Prinosi Zevsu žrtvu od prvih zemaljskih plodova, na drugoj strani moreuza, na ruševinama razorenoga grada. Mera okrutnosti još uvek je uobičajena. Glasnik je sve već rekao Dejaniri, i zašto onda želi još jednom da čuje „celu istinu”? (443) Šta još hoće da sazna? „Jedino što može da me rani jeste — da ne znam. A šta je strašno kad se zna?” (453 f) Dejanira spada u istu rasu kao i Edip, čiji je poraz počeo od rešenja Sfingine zagonetke, i koji je, takođe, očajnički želeo da sazna istinu.

„Bojiš se da me raniš? Varaš se.” (457) Rasin je na margini teksta Sofoklove drame na tome mestu zapisao: „Divan govor ljubomorne žene, koja hoće da sazna svoju nesreću.”⁷ Otrovi koji se talože u srcu jednako su otrovni kao i sasušena kentaurova krv, čuvana u bakarnoj urni. Dejanira je već donela odluku, ali sama još nije toga svesna.

Scena je prvi put prazna. Na areni je ostao samo Hor. Žene iz Trahine, koje su ćutke saslušale ispovesti, počinju sada igru i pesmu o nemanima: Reka i Zevsov sin bore se za Dejaniru. Uplašenošću od nemani počinjao je prvi Dejanirin lament. U Grčkoj, Španiji i Italiji južno od Rima velike česme još i danas imaju glave tritona, lavova ili staraca; voda bije iz crnih čeljusti između debelih usana ili se preko požudno isplaženih jezika sliva niz kovrdžave brade i kameno poprsje.

*Bojah se ko nijedna eolska devojka
Kad zaprosi me Ahelos žuboravi,
Što u tri lika mom ocu se pokaza:
Kao bik jednom, drugi put kao zmijac
Vijugavi, i najzad kao bičja glava...*

U devojačkim snovima i mörama muškarci imaju tela i glave nemani, iz kojih bje voda.

*... i najzad kao bičja glava
Na ljudskom telu, a niz crnu mu bradu
Tecijaše voda živa...*

(13 ff)

Prve nemani rađaju se u mašti. Ali nemani su već na areni. Kao da su se odjednom ovaplotile. Igra Hora je frenetična i, kao u kineskoj operi, prelazi u pantomimu⁸. Dve nemani bore se jedna s drugom. Imaju četrnaest glava, četrnaest napregnutih trbuhâ, četrnaest pari ruku koje se naglo dižu uvis, i četrnaest pari spletenih nogu. Udaraljke biju sve jače.

*Čujaše se pljesak ruku i zveket lukova,
Prasak lomljenih rogova — sve izmešano,
Čelo udaraše o čelo, spletoše se tela...*

(517 ff)

Od Hora se odvojila jedna devojka. Prestala je da igra. Udaraljke se naglo utišavaju. Na završetku pesme, Hor peva o njoj:

*Ona, blagost i lepota,
Sedi na obronku brda,
Čeka ko će biti njen vojno.*

(523 ff)

Dejanira koja je čekala, sada je košulju, namenjenu Heraklu, namočila crnom krvlju. Već je drži u rukama. Ispričaće ženama iz Trahine o susretu s trećom nemani. Kad ju je Herakle uzeo iz kuće „kao jalovicu odvojenu od majke“, na putu im se isprečila reka⁹. Simbolika tragedije jeste elementarna: voda, vatra, mrak, svetlost. Herakle je jednom spasao Dejaniru od zagrljaja reke-nemani, sada je preplivao reku. Dejaniri se ponudio, da je prenese na drugu obalu, prevoznik-kentaur. Na sredini reke nasrnuo je na nju. Dejanira je ciknula, a Herakle je strelom iz svog slavnog luka probio grudi nemani. Pre no što je izdahnuo, Kentaur je stigao da Dejaniri posavetuje da uzme krv iz njegove rane;

*Tako ćeš imati čarobni lek
Za srce tvog Herakla, koji neće
Milovat ni jednu ženu osim tebe.*

(575 ff)

Nemani su prizvane, odigrane, i opet prizvane. Dejanira je primenila vradžbinu. Glasnik je odjahao s novom tunikom za Herakla, čuvanom pre toga duboko na dnu škrinje, da je ne bi dotaklo sunčano svetlo. Herakle je sve bliže. Već je u Keneumu, Zevsovom hramu, i priprema se da pri svetlosti večernjeg zalazećeg sunca priredi svečani pokolj u čast svoga Oca. Sâm će zaklati dvanaest mladih bikova i još sto drugih žrtvenih životinja. Ali još uvek se ništa nije dogodilo. Na spoljnoj površini događajâ, svet je još uvek običan. Od razorenih gradova i žrtava prinošenih arhaičnom bogu, od prevoznikâ-nemanî koji siluju žene — još uvek je moguće pozvati se na onu glatku materijalnu površinu sveta koja u svojoj nepromenljivosti izgleda pouzdana i racionalna. Klupko vune je uvek samo klupko vune. Čega stravičnog može da bude u klupku vune?

*Jer klupko ovčje vune kojim baš sam
Tu belu, prazničnu tuniku bojila,
Nesta, mada ništa nije ga uništilo,
Nego se samo po sebi pojelo sasvim,
U prah se raspalo...*

(674 ff)

Dejanira priča ženama iz Trahine o nestanku klupčeta vune, priča sabrano i poslovno, kao o hemijskoj reakciji. Najstrašnije deluje ta razboritost opisa. Klupko vune izgorelo je od samog dodira sa svetlošću. Svet je narušen u svome tkivu.

*...čim bi se zagrejalo,
U ništa čraspada se, rasipa na zemlji,
Gotovo kao što se vidi pod testerom
Sitna pilotina od struganih drva.*

(699 ff)

U *Makbetu*, mnogo stravičnije nego samo kraljubistvo deluju krvave mrlje koje su ostale na rukama i ne dadu se sprati. Esencija istorije nisu kraljevski po-

hodi, nego polugoli i okrvavljeni vojnik kome se ne zna ime ni prezime. („Ko je taj čovek iskrvavljeni?” *Makbet*, I, i, 1), vojnik koji se javlja samo na časak i kao glasnik u grčkoj tragediji donosi vesti sa bojišta. Zatrovani su jelo i san. Zemljina materija je lepljiva, glibava i sipka kao u košmarnom snu.

*Što telesno po svome
Izgledu beše, to se rasplinu
Ko dah na vetru.*

(*Makbet*, I, iii, 81 ff)

Ali u tome zlom snu otkriva se prava priroda sveta.

*... a sa onog mesta
Gde stvar se videla, izbija odjednom pena,
Ko zrela šira koju bi u jesen
Od grožđa bakhovskog sipao na zemlju.*

(701)¹⁰

Veštice i pakleni čuvar koji, u ranu zoru, otvara kapije zamka, jednako su realni kao nemani i otrov u *Trahinjankama*. Svet u *Makbetu* zatrovan je krvlju kao što je u *Trahinjankama* okužen otrovom.

*Ako tu usirenu krv iz mojih ranâ
Uzmeš sa mesta gde lernejska Hidra
Svojim je kužnim znojem ovlažila strele...*

(572)

Zaražavanje je tranzitivna relacija, u kojoj je zaraženi istovremeno onaj koji prenosi zarazu. U *Trahinjankama* je zaražavanje struktura tragedije i njena teologija. Herakle-spasitelj spasava Dejaniru od nemani koja hoće da je siluje. Ali njegove strele zaražene su Hidrinim otrovom. Herakle-medijator, sin Zevsov, oslobađa svet od nemanî. Ali on nemani ubija otrovom nemani. Medijacija je ponovno zaražavanje sveta. Herakle na svojim strelama prenosi otrove. Medijator je prenosilac zaraze, i sâm biva njome zaražen. „Strahotna Hidra u telo mu se upi.” (836)

U toj kosmičkoj bakteriologiji elementarni otrov podzemne Hidre prenosi se krvlju, poput belih spiroheta sifilisa. Magija je prenošenje osobinâ božanstva, lično-

sti ili predmeta na drugi predmet, ličnost ili božanstvo. Magična operacija vrši se preko simboličnog znaka sličnosti ili preko dodira; na principu identifikacije, ili na principu vremenske ili prostorne bliskosti. U lingvistici, kako je to lepo pokazao Roman Jakobson, tim dvema magičnim operacijama odgovara princip metafore i metonimije¹¹. Magična transformacija obavlja se na lutki koja oličava ličnost ili božanstvo, ali takođe može da bude odigravanje božanstva ili nemani. Frezer je tu magiju nazvao „imitacijskom”. Druga magija je „kontaktna”. U njoj putuju predmeti, delovi odeće, kosa ili krv. Magična operacija jeste zaražavanje.

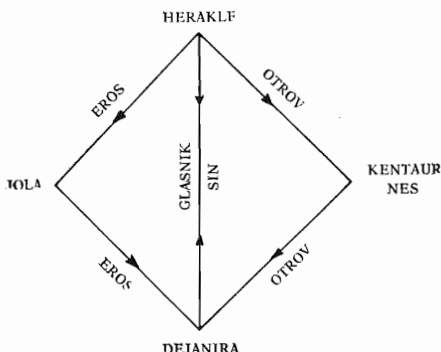
*Pa neka dođe, taj željeni,
Tela natopljenog ljubavnim napitkom
Za koji zver reče da je čudotvoran.*

(660 ff)¹²

U mitskoj fabuli *Trahinjanki* predstavljeni su svi postupci te „kontaktna” magije. Dejanira prikuplja kentaurovu krv sa mesta zaraženog otrovom, njome biva obojena košulja namenjena Heraklu, glasnik je prenosi, Herakle će je obući na golo telo. U svakom od tih postupaka osnovna struktura zaražavanja ostaje nepromenjena: zaraženi je i onaj koji prenosi zarazu. Krug je zatvoren, i svi nosioci zaraze bivaju uništeni: kentaur Nes, Dejanira, Glasnik, i sâm Herakle.

Ali u *Trahinjankama* postoji i drugi kanal kojim struje otrovi. Jola, koju je uništio Herakle i koja uništava sve oko sebe, jeste nema nositeljka tog drugog otrova: „Ne želeći to, jadnica, na svoju zemlju navukla je ropstvo i smrt stanovništva.” (465) Trudna devojka ulazi u Dejanirin dom kao glasnik nesreće. Žene iz Trahine već znaju sve: „Devojka s plodom pod srcem ušla je u dom kao Ērinija.” (894—5).

Realistički trakt kojim struje ljubavni otrovi uporedan je i simetričan s mitskim traktom, u kome se Hidrin otrov prenosi krvlju. Struktura strujanja otrova u *Trahinjankama* može se prikazati pomoću jednog kvadrata. Četiri ugla toga kvadrata predstavljaju redom: Herakla, kentaura Nesa, Dejaniru i Jolu.



Od Herakla preko Nesa Hidrin otrov stiže do Dejanire. Od Herakla preko Jole nju truje crni Eros. Herakle i Dejanira opšte samo preko Glasnika i sina. Glasnik je doveo u kuću Jolu, i poneće, u povratku, smrtni ljubavni eliksir. „Ne pristoji da odeš praznih ruku, kad stigao si s povorkom tako dičnom.” (495—6) Sin donosi majci vest o očevoj agoniji, i ocu o majčinom samoubistvu. Strukturalno i teološki, ljubavni otrovi i zatrovana kentaurova krv — jedno su i isto.

*Nije plam to više što mi dušu pali:
Svom snagom Venera na plen se strovali.*

(Fedra, I, iii)¹²

Rasin je prvi shvatio to jedinstvo otrovâ u *Trahinjankama*; Njegova Fedra je Dejanira i Herakle ujedno; uništila ju je Venera-Afrodita, a u njenim žilama struji Hidrin otrov. Afrodita se u *Trahinjankama* prvi put pojavljuje kad kao sudija s ringa prati borbu nakaznih čudovišta. Drugi put pojavljuje se kad se otrovna košulja već priljubila uz Heraklovo telo, i to se pojavljuje kao dželatov pomoćnik koji svoju službu obavlja ćutke. „To beše njeno delo.” (859)

Oba su otrova dugo skrivena. „Plen postah nevidljivog zločinca” — govori Herakle. „Potajnog vruga primih pod svoj krov” — govori Dejanira. Tragedija će početi, kao u *Fedri*, od iznošenja otrovâ iz mraka na svetlost, i od njihovog nazivanja pravim imenom. „Da kažem vam šta moje ruke učiniše.” (534) Dejanirine

ruke nisu se prevarile. Izabrale su ono što je ona htela da izaberu. Kad se sin vrati s kobnom vešću, Dejanira će otići bez reči. Sve je dotad već rečeno.

U šest sačuvanih Sofoklovih tragedija ima šest samoubistava, ali samo su dva od njih, Ajantovo i Dejanirino, opisana podrobno i tačno kao u sudskim protokolima. O Antigoninom samoubistvu znamo jedino da se obesila, u mraku, o pojas haljine, o Hajmonu da se bacio na svog oca i potom se probio mačem, o Euridiki da je poginula zadavši udar gvožđem iz svoje ruke, o Jokasti da se obesila. Ajant se baca na mač pri sunčanoj svetlosti, u samo podne, pred očima gledalaca. Ubija se iz prezira prema svetu koji nije vredan da se u njemu živi. Dejanira, koju je svet smrvio, izvršava samoubistvo u kući, izvan scene. Ali Dadilja ide u korak za njom, kao filmska kamera.

*Stojeć skrivena u mračnome uglu,
Gledam...*

(914 f)

*Pavši ispred oltara jauče glasno
Da pust ostaće, i dodiruje, plačuć,
Stvari što dotad služahu joj jadnoj.*

(904 ff)

Dejanira se, kao Euripidova Alkestida, oprašta od postelje koju je delila s Heraklom. Postelja je oltar kome će na žrtvu prineti svoje telo. Lanene plahte, čijim je mnoštvom i belinom bila toliko ponosna još Penelopa, Dejanira sad ređa jednu na drugu, i na njihovoj gomili kleče na sredini postelje, kao na lomači. Otkopčava broš od kovanog zlata tamo gde joj je zakopčavao peplos na grudima, zbacuje ga s levog ramena, otkrivajući dojkiju i trbuh. Sofoklovo znanje o ranama pouzdano je kao i Homerovo. Dejanira u levoj ruci drži bodež sa dve oštrice, i proseca sebi trbuh, počev od leve strane. Rez je došao „sve do jetre i staništa života” (950).

Dejanira proseca sebi trbuh sedeći na belim prostirkama, prekrstivši noge (inače je nemoguće preseći sebi trbuh), po svim pravilima japanskog harikirija.

Mač ima dve oštrice; za smrtni *sepukku* neophodna ku dva kosa reza, s leve strane udesno, i natrag naniže i levo. Samoubistvo koje je žrtva, mora da bude obavljeno strogo, kao ritual.

Tragedija se već bliži kraju. Na trgu, pred Dejanirinim domom, gde je rano ujutro glasnik bio doveo Jolu i zarobljenice, sad leži Herakle na nosiljci, i više u mukama. Iz kuće je izišao sin, koji je po drugi put glasnik nesreće između oca i majke.

HIL:

Svojom je rukom smrt sebi zadala.

HERAKLE:

Prerano. Trebalo je da umre od moje.

(1132 ff)

Herakle je već zbacio plahte kojima je bio pokriven. Hoće da pokaže telo, izjedano otrovom.

*O, svi gledajte moje izmučeno telo,
Gledajte s kakvim mukama se borim.
Oh, mene nesrećna!*

(1079 ff)

U kući na bračnoj postelji leži nago Dejanirino telo rasporena trbuha. Herakle je takođe već nag.

3.

Kada se u *Caru Edipu* čini da predskazanja bogova mogu da se varaju i njihove kletve da se ne ispune, Hor se buni i ne želi više da učestvuje u obredu. „Zašto da učestvujem u toj svetoj igri?” Čini se da je Hor u *Edipu* shvatio suštinu tragedije. Ako oceubistvo i rodoskvrnjenje nisu predskazani odozgo (taj obrt „odozgo” odjednom dobija svoje doslovno značenje), ako ne predstavljaju veliki metafizički poredak sveta, postaju onda samo slučaj, samo jedan od običnih događaja u svakodnevnoj hronici zbivanja.

„U tragičnom djelu” — pisao je Kami u *Mitu o Sizifu* — „sudbina se uvijek bolje osjeća u logičnim i prirodnim likovima. Edipova sudbina je unaprijed na-

govještena. Natprirodno je odlučeno da on počini umorstvo i rodoskrvrnjenje. Sav napor drame je u tome da pokaže logični sistem koji će, od zaključka do zaključka, dovršiti junakovu nesreću. Sam nagovještaj ove neobičajene sudbine nije ni najmanje strašan, jer je ona nevjerovatna. Ali ako nam je pokazana njena nužnost u okviru svakodnevnog života, društva, položaja, porodičnog okvira, onda je užas opravdan. U tom revoltu, koji potresa čovjeka i podstiče da kaže: „To je nemoguće“, postoji već očajna izvjesnost da je „to“ moguće.“¹⁵

Čini se da Kami ipak nije u pravu. Gnusno je što je Edipova sudbina predskazana. Apsurdna je okrutnost koja je samo slučajnost. Ali gnusna je i okrutnost snabdevena božanskom rigoroznošću neophodnosti.

U *Trahinjankama* postoje tri predskazanja o Heraklovoj sudbini. Dva prva liče na Cigankino vraćanje: „vратиće se ili neće“, „da li će izići na dobro ili na zlo“. Ta vraćanja moraju da se ispune, ali u *Trahinjankama* se ipak određuju rokovi. Tragedija mora da se odigra u određenom vremenu. Treće predskazanje već ima u sebi smišljenu zlobu. Kao u *Makbetu*, čini se da najavljuje ono što je nemoguće¹⁶. „Jer otac moj obeća mi negda da smrt ne čeka me od stvora koji diše, nego od seni u Hadu što prebiva.“ (1159 ff)

Svet u kome najjači od ljudi i junak cele Grčke gine zbog žene — jeste podao i glup. Svet u kome sin Boga umire od otrova nemanî koje je poubijao, okrutan je i apsurdan. Ali ako je unapred predskazano da će medijacija i medijator biti otrovani, ta okrutnost je veliki kosmički poredak, i apsurd dobija svoju zapanjuću logiku. Herakle prestaje da više od bola. Predskazanja su se ispunila. „Kakva jasnoća! Sve se ispunjava!“ (1174)¹⁷

U simboličnom prostoru *Trahinjanki*, iznad arene i sveta uzdiže se ogromna Zevsova planina Ojta, čije padine nikad nije preoraio plug, i u čiji vrh udaraju gromovi. Ajant, koga mračna zadržnost, upornost i brutalnost čine sličnim Heraklu, prezreo je svet koji se krši kao planine, i prezreo je bogove koji se takođe krše. U *Trahinjankama* Zevsova planina ostaje nepome-

rena, i Herakle se miri s neizmernom okrutnošću sveta. Vreme medijacije je završeno, i više neće biti novih Heraklovih delâ. „Umrli nemaju zadataka.” (1173) Hidra je ubijena, ali „sustiže ga njena strašna senka”. Ta crna Hidrina senka pada na arenu, koja je svet.

Bog je planina koja ćuti, ali predskazanja se ispunjavaju. Otrovani Zevsov sin poverovao je u teologiju „prevare, zlobe i zloslutne radosti.”¹⁸ Kakva jasnoća! Sve se ispunjava! Predskazanja se ispunjavaju, što znači da u otvorenoj nepravdi i kosmičkom apsurdnu može da se pronade zakonitost i smisao. „Okrutnost je raskoš tragedije” — pisao je Niče u *S one strane dobra i zla*¹⁹. Sofoklov Herakle sada će otkriti tu zloslutnu fascinaciju okrutnošću.

Ako je nemoguće biti *ljudski* sin Boga, još uvek može da se bude nad-čovjek. Ako medijacije nema, nije je bilo, niti će je biti, ako je okrutnost princip sveta, moguće ju je potvrditi čak i sopstvenom smrću. Ako je Bog samo nema planina, onda na njenom vrhu može da se zapali lomača i na njoj živ da se izgori. Ali uništenje treba sprovesti do kraja. Kao u *Makbetu*: „Dok vidim da ima živih, ubijaću ih.” (V, viii, 2—3) Herakle zahteva od sina da ga odnese na kameni vrh planine Ojte, da tamo načini lomaču i svojim rukama je potпали.

HIL:

Oče, kako možeš to od mene da tražiš?

Hoćeš da budem ubica, na tebe da dignem ruku?

HERAKLE:

Ne. Hoću da budeš lek, da me spaseš muka.

(1206 ff)

U logici apsurdna sve vrednosti bivaju izokrenute: smrt je izlečenje, a ubistvo ozdravljenje. Zaražavanje, *miasma*, isključivalo je iz ljudskog društva, i bio je to najstrašniji od grčkih strahova. Ali sad svi zakoni, božanski i ljudski, moraju da budu narušeni. Nenarušena ostaje samo najarhaičnija obaveza — slepa poslušnost prema ocu. U planovima božanskog Oca, kako svedoče predskazanja, bilo je da otruje Sina, te stoga sad Herakle mora da zarazi otrovom svoga sina. Kad se utučeni Hil već zakleo imenom bogova da će učiniti sve što

otac zatraži, samo da ne mora da dotakne lomaču svojom rukom, Herakle traži od njega još jednu „sitnicu”. U toj reči „sitnica” sadržana je „pakost i zlo-slutna radost” bogovâ. Hil treba da se oženi Jolom! Herakle po svojoj sopstvenoj volji, i bez oslanjanja na mračna proročanstva, opterećuje svoga sina Edipovim zločinima: ocebistvom i rodoskvrnjenjem²⁰. Rodoskvrnjenje je ne samo formalno — Herakle je Jolu otpravio u kuću kao svoju drugu ženu — i ne samo simbolično — Jolin i Heraklov sin biće, kao u Edipu, istovremeno Hilov sin i brat. Ostalo je dvoje živih: Hil i Jola; oboje moraju da budu zatrovani.

Već je dignuta nosiljka na kojoj leži Herakle, povorka već treba da krene na planinu, gde će buknuti lomača.

*Slava, slava na visini!
Besmrtnici ga primiše k sebi,
Već šeta po zlatnim odajama,
Večnu Mladost mu dadoše za ženu,
Herakle već je Nebeski Knez.*

(Pindar, *Istamska oda*, III—IV, 65)²¹)

U *Trahinjankama* nema vaznesenja na nebo, koje su Heraklu pripisali pozni mitovi, i neće biti apoteoze. Sofoklov Herakle je Zevsu prinosiso žrtve na ruševinama istrebljenih gradova, sada će sâm sebe prineti na žrtvu. Ali kome? Žrtva je uvek medijacija: ponavljanje žrtve sinova božjih koji su umoreni na zemlji, ili preklinjanje da ponovo siđu na zemlju; žrtva je izmoljavanje ili zahvaljivanje; žrtva mora da bude molba, plata ili čak mito, ali uvek Neko ili Nešto mora da bude na Onoj strani. U Sofoklovim tragedijama, sem u poslednjoj, *Edipu Kolonskom*, nema medijacije. Bog nije neljudski, Bog je samo van-ljudski, kao plugom nedirnuta Zevsova planina.

Žrtva biva prinesena planini, koja je néma. Herakle će, takođe, ostati nem sve do kraja. „Zatvori mi usta kamenom, da iz njih ne iziđe jauk.” (1259) Poslednja Heraklova žrtva je jedino samouništenje. Obred je prazan. Kao što je kamen samo kamen, „oznaka” u njemu znači samo onoliko koliko i „označeno”. Ritual je samo

forma. Ali da bi se trajalo kao Forma, svi strogi propisi moraju da budu sačuvani. Žrtva spaljivanja prinće se na kamenom vrhu planine, lomača će biti načinjena od drva posvećenih Zevsu: od hrasta i divlje masline; vatra će planuti u noći. Kao u Dejanirinom samoubistvu, rigoroznost je okrutnost preobražena u ceremoniju.

Vatra nije očišćenje. U neizmerno čvrstoj simbolici tragedije ona je samo uništenje. Iz Dejanirinog klupka vune, kad ga je pojela otrovna vatra, ostala je samo sićušna prašina, nalik na pilotine; od te prašine, kad je pala na zemlju, ostala je prljava pena, kao posle prolivene šire.

Herakla odnose. Na završetku tragedije bogovi su najzad dočekali da ljudi o njima iskažu sud. Poslánje izriče sin:

*Velika je neosetljivost bogova,
Dopuštaju nam da saznamo kad već se dogodi,
Rodili su nas, nazivamo ih očevima,
Na naše patnje gledaju ne trepnuvši okom.
Niko ne zna šta još treba da bude.
Ono što je sada, jeste poraz naš,
I za njih veliki stid.*

(1266 ff)

Od svih Sofoklovih tragedija, najočajnije odustajanje od svih mogućnosti da se shvati ljudska sudbina sadrže *Trahinjanke*. Herakle, koji je spasao Dejaniru, poginuo je od Dejanire. Ali Herakle je poginuo, takođe, od Jole, koja je bila prvi uzrok svih nesreća. Herakla je ubio otrov iz kentaurove krvi, ali otrov u kentaurovoj krvi poticao je od Hidre. Herakla je ubila Hidra, koju je ubio Herakle. Eros je otrov, i ljubavni eliksir je otrov. Erosom i otrovom uzajamno se zaražavaju tela ljudi i bogova. Mitološku Hidru, koja je bila sestra Kerbera i tetka Sfinksa, rođenog iz rodoskrvne veze sina i majke, othranila je na svojoj sisi Hera; Heraklove strele, zatrovane njenim otrovom, nanele su neizlečive rane Heri i Hironu, koji je takođe bio bog. „I nema u tome ničeg što nije hteo Zevs.” (1278)

Izdaleka se vide samo trzaji telâ, u žudnji i mukama, telâ zatrovanih Erosom i otrovom. Sva tela su me-

đusobno slična; Dejanirino telo budi požudu nemanî, i presudno je za njenu sudbinu; Jolino telo pobudilo je Heraklovu požudu, i takođe je odlučilo o njenoj sudbini. „Moja lepota postaće moja patnja” (25) — govori Dejanira na samom početku, „uništila ju je njena lepota” (464) — govori potom o Joli. Telo Herakla, naj-silnijeg od ljudi, postalo je slabo: „Nemoć je u meni otkrila ženu.” (1075)²²

Dejaniru i Herakla igrao je isti glumac. Maska u grčkom pozorištu označava lice, ali u zbijenom mnoštvu simbolâ i permutacijâ *Trahinjanki* čini se da je poveravanje dveju uloga, Dejanirine i Heraklove, jednom i istom glumcu, bilo takođe predumišljeni znak²³. „I nema u tome ničeg što nije hteo Zevs.”

Nad arenom i nad Zevsovom planinom Veliki Medved opisuje na visini svoj krug, donoseći redom radost i brige. Taj godišnji krug Velikog Medveda, krug koji se nad zemljom uzdiže i spušta, upoređivan je s Kolom Sreće, u kome zenit predskazuje pad, a nadir — početak novog ciklusa²⁴. Ali u *Trahinjankama* Kolo Sreće je pre slično „vatrenom krugu” mučenja, na kome je bio istežan kralj Lir.

Heraklo Dejanirin dar naziva „mrežom koju istkaše Erinije”. (1052) Hor je Jolu, koja je sa detetom začetim s Heraklom ušla u Dejanirin dom, uporedio sa Erinijama. Slika i stilistika je iz Eshila. Ali u *Orestiji* Erinije koje njuše prolivenu krv i neumoljivo gone ubice, pretvaraju se u verne pse-čuvare koji paze na Grad. Iz Mikene i Tebe, mučenih mužoubistvom, materoubistvom, oceubistvom i bratoubistvom — na kraju će se, u savezu sa Zevsovom kćerkom, roditi Atina. Kod Sofokla nema medijacije ni između ljudskog i van-ljudskog, ni između okrutnosti slučaja i božanske mudrosti. Iskupljenje nema i neće ga biti.

Sofoklova teologija, u kojoj bogovi ćute i predskazanja se izvršavaju, čini se neobično (i uznemirujuće) sličnom igri Slučaja i Nužnosti koju je nedavno opisao najsajjniji savremeni biolog. Iz milijardi bacanja u ruletima mikrokozma izdvojio se život, kao srećni broj, život čija smo čestica i mi. Promenilo se magnetno ili toplotno

polje, u novoj bio-sferi je nastupila mutacija, i kap života, koja uvek ponavlja sebe, ponavljaće tu promenu do u beskraj, sve do nove mutacije. Ništa nije bilo predumišljeno, i sve je slučajnost. Iz milijardi srećnih mutacija, ali za koga srećnih? s verovatnoćom neverovatno malom i koja nema nikakvih šansi da bi se još bilo gde mogla ponoviti, nastala je ova čudna spirala DNA, koja može da se učini sličnom Hidri sa hiljadu glava²⁵, i koja je *kod* ljudskoga gena. Gen ponavlja sebe, i s milijardom slepih obrtaja ruleta, moraju, po računu verovatnoće, da se ponovno rađaju nemani. Jedino predskazanja koja se izvršavaju dolaze iz DNA. Makrokozam je već davno postao vanljudsko „većito ćutanje beskrajnih prostorâ”. Mikrokozam nove biologije već je takođe vanljudski. Mutacije u kaplji života su neusmerene i besciljne. Ovako reče Zaratustra: „Plemenita približnost’ — to je najstarije plemstvo svijeta, koje sam vratio svim stvarima i oslobodio ih robovanja cilju. Tu sam slobodu i nebesku vedrinu postavio poput plavetnog zvona iznad sviju stvari kad sam učio da nad njima i kroz njih nikakva ‚vječna volja’ — ne provodi svoju volju. Ovu neobuzdanost i ovu ludost postavio sam namjesto one volje, kad sam učio: ‚u svemu je jedno nemoguće — umnost’.”²⁶ Čudna spirala načičkana izraslinama, jedina u celokupnom mikrokozmu i makrokozmu ima potpunu svest o postojanju i potpunu svest o patnji.

*Iziđi i pođi s nama. Videla si muke, smrt i agoniju.
I nema u tome ničeg što nije hteo Zevs.*

(1275 ff)²⁷

Krenuo je pohod s nosiljkama. Iz kuće je izišla Jola i priključila se povorci. Herakle je ubio njenog oca i svu braću, nju ostavio trudnu, i sinu naredio da je uzme za ženu. U tragediji nije izustila ni reči²⁸. Ništa o njoj ne znamo. Čak ne znamo ni da li je Herakla onda kad ju je u šatoru uzeo, jedan čas posle osvajanja grada, omrzla, ili je počela da ga voli. Preko scene je prešla samo dvaput. Prvi put se za trenutak odvojila od gomile zarobljenicâ. Dejanira je tada opazila da je ta

devojka drugačija od svojih drugarica. A Jola je jedina koja je svoju ljudsku sudbinu dostojanstveno podnosila. Vanljudskoj i ljudskoj okrutnosti Jola je suprotstavila ćutanje. Bio je to jedini herojski izbor koji joj je preostao. Ona je najviše sofoklovska od svih likova tragedije u *Trahinjankama*.

*Zvezda ti plakaše rujna u srcu ušiju,
Beskraj te preli beli od potiljka do krsta;
More istka ride crven tvojih prsiju,
A čovek liptaše crn uz bedra ti čvrsta.*²⁸

Napomene

1. Svi citati iz *Trahinjanki*, ukoliko nije drugačije naznačeno, daju se u prevodu Petra Vujičića.

2. Lukijan je, naravno, dobro pamtio Heraklove službe i ropstva. Kad u *Dijalogima Bogovâ* Herakle hoće da zauzme bliže mesto za stolom bogova, Asklepije mu oporo govori: „Bilo kako bilo, ali dovoljno je napomenuti da nikad ne bejah rob kao ti, nikad ne češljah vunu u Lidiji, maskiran purpurnim ogrtačem i udaran papučom od jedne Omfale, da nikad ne ubih ženu i decu u nastupu ljutnje.” (*The Works of Lucian, Dialogue of the Gods, XIII*)

3. Heraklovo „Ja sam ništa, ništa koje nije kadro čak ni da puži”, vredno je da se uporedi s Makbetovim: „Te ničega i nema osim onog što ne postoji.” (I, iii, 141—2)

4. Adam Mickiewicz: *Dziady, Część IV* (1822).

5. Euripidova *Elektra* postavljena je 413. godine p.n.e., datum *Trahinjanki* je sporan, ali većinom ih situiraju u susjedstvu Euripidova *Herakla* (421—419), i čini se da su nastale pre njega.

6. Gilbert Murray, *Greek Studies* (Oxford, Clarendon Press, 1946), str. 126.

7. Rasin je svoje napomene pisao na latinskom prevodu Sofokla, iz pera nemačkog filologa Joachima Camerariusa. Paul Estienne je, u komentaru uz svoje izdanje Sofokla (1803), preneo Rasinove beleške. Primerak Camerariusa koji je pripadao Rasinu danas je u zbirka biblioteke u Tuluzi. Por.: Racine, *Théâtre Complet*, ed by Maurice Rat (Classiques Garnier, Paris, 1960), str. 723.

8. Lukijan u *Saltatio* (50), među igrama u Etoliji koje su očevidno morale biti neka vrsta pantomime, spominje „rvanje između Herakla i reke Ahelosa”.

9. Bio je to kameni potok Evenus, koji je dolazio sa istočne stene Zevsove planine Ojte, i koji je bio nabujao.

Kentaurovo ime Nes znači „šum bujne oluje“. (Jebb, *The Trachinae*, Cambridge, 1892., koment. uz stih 557).

10. Herbert Musurillo, *The Light and The Darknes, Studies in the Dramatic Poetry of Sophocles* (Brill, Leiden, 1967), daje vrlo zanimljiv komentar uz tu sliku pene od prosute šire: „Dok sunce postaje sve toplije na nebu, pramen vune se pretvara u neku vrstu prašine; ali tada, dok on iščezava, sa gole zemlje prskaju penušavi, krvavi mehuri, koji Dejaniru toliko užasnu (701 ff). Kod Eshila (*Pokajnice*, 66—70) krv koju zemlja ne može da upije označava još neosvećeno ubistvo. Ovde mrlje krvi koja se puši na zemlji označavaju neosvećenu smrt nevernog Nesa; one su zalag proročanstva koje je Herakle jednom prilikom čuo od Zevsa, da će neka sila izići iz Hada da ga uništi. I tako penušava krv postaje za Dejaniru proročanski predznak, mada ona ne može u potpunosti da shvati njegovo značenje.“ (str. 72).

11. Roman Jakobson (with Morris Halle), *Fundamentals of Language* (Mouton, The Hague, 1956), poglavlje *Two Aspects of Language*.

12. U prevodu H. Musurilla, *op. cit.* Veoma zgusnuta rečenica, gotovo neprevodiva. Jebb: „Otuda on može doći, pun čežnje, opsednut ljubavlju zbog zasenjjujuće haljine na koju je Ubeđenje rasprostrlo svoje moćne čini.“

13. Rasin, *Fedra*, prev. M. Dedinac (Beograd, 1954). Francuski tekst Racinea glasi:

*J'ai revu l'ennemi que j'avais éloigné:
Ma blessure trop vive aussitôt a saigné.
Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée:
C'est Venus toute entière à sa proie attachée.*

(*Phèdre*, 1, iii)

14. Georges Méautis (*Sophocle, Essai sur le heros tragique*, Paris, 1957) prvi navodi slavne Rasinove stihove u svojoj studiji o *Trahinjankama* (str. 283). Rasinova Venera, „*toute entière à sa proie attachée*“, gotovo je doslovan prevod Euripidove Hidre (11.836) koja se dočepala Herakla. U Rasinovoj *Fedri* može se naći još nekoliko stihova očito pozajmljenih iz *Trahinjanki*. Ali uticaj nije isključivo na nivou samoga teksta. Čini se da je u svojoj „dubokoj strukturi“ *Fedra* bliža *Trahinjankama* nego Euripidovom *Hipolitu*. Hor na početku prvog stasimona govori o bogu-Suncu. Herakle je teološki i strukturalno „rascepljen“ između onoga što je „gore“ i „dole“, između Zevsa i Hidre, kao Rasinova Fedra, „kći Minosa i Pasifeje“ između Venere i Sunca. Te zavisnosti nisu dosad bile zapažene, i zajednička struktura *Trahinjanki* i *Fedre* još uvek čeka na svoga Barta (Barthes).

15. Albert Kami, *Mit o Sizifu*, prev. Nerkez Smailagić, Sarajevo, 1963, str. 123—4.

16. Predskazanja u *Makbetu*, da Makbet neće poginuti od ruke čoveka rođena od žene, i da će vladati dok Birnamska šuma ne dođe pod zidine Dansinejna, ostvaruju se, ali bivaju „postvarena”; Makdaf se rodio prerano, vojnici su zaklonili šlemove granjem drveća iz Birnamske šume. „Nati-prirodnost” prestaje da postoji, jer se svet vraća u prirodni i zakoniti poredak. Sin ubijenog vladara postaće kralj: „U Skon zovemo na krunisanje svoje.” (V, viii, 75).

17. Ezra Pound, *Women of Trachis* (N. Y., 1957). U komentaru uz taj stih Paund piše: „To je ključna fraza, radi koje drama postoji.” (str. 50) Sofoklovo „*tauta oun opoide lampra sumbanei*” Jameson prevodi doslovnije: „...pošto sve ovo dolazi tako jasno...” Paundova verzija *Trahinjanki* po svojoj klimi ponekad izgleda bliža Vagneru nego Sofoklu. Ali mnoge partije Paund je preveo sa zadivljujućom intuicijom, i u njima Sofokle na engleskom zvuči kao istinska poezija. Tako, na primer, gotovo neprevodljiv stih o komadu čelika koji treba da zatvori usta poput kamena (1259): „*And put some cement in your face, reinfroreed concrete...*” („I stavi malo cementa u svoje lice, ojačanog betonom...”, str. 54).

18. Odredba Gerharda Nebela u *Weltangst und Götterzorn*; citiram po Jean-Marie Domenachu, *Le Retour du Tragique* (Seuil, Paris, 1967).

19. *The Portable Nietzsche*, select. and transl. by Walter Kaufmann (N. Y., 1954), str. 299.

20. Por. Walter Kaufmann, *Tragedy and Philosophy* (Doubleday, N. Y., 1968), str. 226.

21. *The Odes of Pindar*, transl. by C. M. Bowra (Baltimore, 1969).

22. Herakle plače kao devojka: „Žali me, jer izgledam žaljiv mnogim drugima, dok ovako plačem i jecam kao devojka” (1070 ff). Ali Jola nije zaplakala ni jednom, Dejanira je, takođe, tvrđa od Herakla. Por.: Leo Aylen, *Greek Tragedy and The Modern World* (Methuen, London, 1964), str. 90: „Dejanira i Herakle su jedan isti glumac. Ženska ludost i muška arogancija izlaze na isto. Brutalnog čoveka voli, a voli ga zbog njegove brutalnosti, dobrodušna žena. Tako stoje stvari. Ali Dejanira se s nedaćom suočava u tihoj hrabrosti, a Herakle ženskim suzama. Ovo je ponovo paradoks koji nam nešto govori, mada ne možemo da izrazimo šta je to što nam govori.”

23. Podela ulogâ među tri glumca potiče, naravno, iz strukture tragedije i principa da samo tri lica mogu istovremeno da vode govorne partije na sceni. Pa ipak, bar tri puta u sačuvanim tragedijama poveravanje maski dveju ulogâ istom glumcu izgleda da nešto znači. Takav skri-

veni simbolični znak su uloge Dejanire-Herakla, Antigone-Tiresije, i Penteja-Agave. O suprotnom načelu: iste maske koju stavljaju na lice dva različita glumca — vid. u eseju *Alkestida pod velom* u ovoj knjizi.

24. Por.: John Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy* (Oxford, Univ. Press, N. Y., 1962), poglavlje *Men and Mutability*: „Sofoklovo neusiljeno unošenje ljudskog ovde-i-odmah u pesmu Medveda, izdvaja ga iz uobičajene zvezdane slike transcendencije... dok Medveda koji se okreće razlikujemo od poznoklasičnog Kola Sudbine s njegovom suštinskom trivijalnošću (kolo je samo dijagram ritma sreće-nesreće, primećenog u ljudskim poslovima), kao i po činjenici da se kretanje kola nalazi na vertikalnoj osi: sreća na vrhu je antitetično suprotstavljena nesreći na dnu — otuda dugotrajna i bliska povezanost s tradicijom pâda prinčevâ u tragičnoj teoriji i praksi. Medved je, nasuprot tome, tamno obojena stvarnost, visoko gore, tako da ga svi mogu videti, živa moć kao što su sve zvezde značile za Grke, moć aktivna pri donošenju godišnjih dobâ, a ne takva koja s njima samo dolazi i odlazi...” (str. 175).

25. Hidra je vodeni zmaj, kao biblijski Levijatan. „Hoćeš li udicom izvući krokodila ili užem podvezati mu jezik? Hoćeš li mu provući situ kroz nos? ili mu šiljkom provrtjeti čeljusti?” (*Jov*, 40, 20—21). (U engleskoj i ruskoj *Bibliji*, umesto „krokodil” stoji „levijatan”. *Prim. prev.*) Lernejska Hidra bila je neman slatkih vodâ; pored Lerne, nedaleko od Arga, širile su se prostrane baruštine gde se Hidra izlegla. Imala je na stotine glavâ. „On sažeže svaku smrtonosnu hidrinsku glavu hiljadoglavog lernejskog psa.” (Euripid, *Herakle*, 420 ff).

26. Friedrich Nietzsche, *Tako je govorio Zaratustra*, prev. Danko Grlić (Zagreb, 1967), str. 152.

27. Ko govori poslednji anapest, 1275—8, odavno je predmet spora među izdavačima *Trahinjanki*. Vid.: Jebb (1892), komentar uz te stihove, i u naše vreme: Musurillo (str. 79). Dramski i saglasno sa gotovo sveopštom konvencijom u Sofoklovim tragedijama, trebalo bi da ih govori Horovođa. „Gledali ste mnogo smrti i mnogo agonija, čudnih i stravičnih” — vrlo slično zvuči poslednja poruka Horacija u Hamletu:

*Tu ćete čuti za dela svirepa,
Neprirodna, krvava, za slučaj
Sudbine, za umorstva slučajna,
Za smrti zbog lukavog ili nametnutog
Povoda...*

(*Hamlet*, V, ii, 366—69)

Sporno je takođe kome su upućene te poslednje reči. Žena iz Hora? Joli? Može se čitati u jednini ili u množini. Dramski uzeto, Jola mora da se pokaže po drugi put i da

pođe za pogrebnom povorkom. Jola koja ćuti jeste treće i najtragičnije lice u *Trahinjankama*.

28. Kad kod Seneke u *Hercules Oetaeus* Jola, progovori, tragedija biva uništena i sve postaje dramski plitko.

29. Remboov katren u prevodu Kolje Mićevića; na francuskom glasi:

*L'étoile a pleuré rose au coeur de tes oreilles,
L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins;
La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles,
Et l'Homme saigné noir à ton flanc souverain.*

III. „O, BITI KAMEN!”

Megara je deci već obukla smrtne košulje i stavila im oko vrata vence kakvi se stavljaju na životinje vođene na žrtvu. Za trenutak će tiraninovi dželati odvući nju, Heraklove sinove i starog Amfitriona na gubilište. Amfitrion je već digao obe ruke k nebu, priziva Zeusa da požuri šaljući pomoć, jer će za koji trenutak biti prekasno. Ali Megari govori da svoje molitve ne šalje „gore”, nego da ih šalje „dole”. Herakle je sišao u Had i nije se vratio. Ali evo ga stiže. Stoji na kraju arene, i trepće očima, zasenjenim svetlošću.

U Euripidovom *Heraklu* junak se dva puta vraća iz mraka i pozdravlja sunčevu svetlost. „S kakvom radošću gledam svetlost sada!” (524)¹ I posle drugog povratka: „Gledam nebo i zemlju, sjajne sunčeve strele...” (1089) Prvi je povratak iz Hada, drugi — iz silaska u drugi pakao i u drugi mrak. Nakon prvog povratka još je stigao da od neminovne smrti spase ženu, tri sina i oca. Drugi je povratak iz ludila, u kome je pobio sinove i ženu. U prvom povratku ima pri sebi celokupnu svoju mitološku opremu: luk, tobolac s otrovnim strelama, i močugu. Drugi put na sceni se pojavljuje polunag, privezan konopcima za razbijeni stub dvora.

U toj neobičnoj drami, prividno prelomljenoj na komediju i tragediju, različit je smisao Heraklovih povrataka, i različita je njihova poetika i dramaturgija. Ali dva puta se Herakle mitski, legendarni i arhaični, vraća u svet savremen za gledaoce drame. Prvome delu

gotovo je oduvek prigovarano da je previše dug, neujednačen u tonu, plitak ili konvencionalan, dok je drugi deo gotovo sveopšte priznavan kao remek-delo². No ako drama izgleda naprsila, to je stoga što je naprsnut bio mit o Heraklu. Euripid dosledno i svesno, uz upotrebu svih pozorišnih sredstava, konfrontira dve pole toga naprslog mita sa sveopštim ljudskim iskustvom. Herakle dvanaest delâ, junačni i nepobedivi, spasitelj i medijator — vratiće se iz Hada u vreme peloponeskog rata. Herakle, sin Zevsov koga Hera proganja, žrtva i dželat, bačen na samo dno nesreće, primiće svoju ljudsku sudbinu, i između dvaju očeva: boga i čoveka, izabraće Amfitriona.

Poludeli Herakle je moralitet u dva „čina”. Prvi čin je podrugljiv i didaktičan. Prvi od Euripidovih intelektualnih postupaka jeste istovremeno vođenje ili, bolje rečeno, međusobno mešanje mitskog i istorijskog vremena. Od dijahronije sledi nagli skok u sinhroniju.

*Ko od smrtnika ne zna još za mene —
Amfitriona iz Arga, muža ljube Zevsove?
Ja sam taj...*

(1 ff)

Proteran iz Arga zbog ubistva svoga tasta, Amfitrion je našao utočište u Tebi. Herakle se najmio da bude Euristejev sluga kako bi civilizovao svet. Bio je to otkup za Amfitrionov povratak u Arg. Ali u Tebi je najpre buknila revolucija, a zatim domaći rat. Mitski Kreont, vladalac Tebe, koji je vodio poreklo od pokolenja zmajevskih ljudi, ubijen je *juče* na noć. Amfitriona, koji je svoju bračnu postelju podelio sa Zevsom, novi tiranin je izbacio iz kreveta *jutros* pred zoru. Heraklova porodica je uplašeno pobjegla iz kraljevskog dvora i potražila sklonište pred Zevsanim oltarom. Sada, kad komad počinje, sede tamo svi zajedno: Amfitrion, Megara i deca, „lišeni svega; bez hrane, pića i odeće, ležeć na golom podu.” (51 f)

Prevrat koji je u toku jedne noći izvršen u mitskoj Tebi kao da se ne razlikuje mnogo od revolucijâ i građanskih ratova koji su u grčkim kolonijama, naročito u prvoj deceniji peloponeskog rata, u toku jedne noći

ili jedne sedmice, svrgavali vlade aristokratâ ili oligarhâ, zavisno od toga da li je nailazila spartanska vojska, ili se približavala atinska flota. Pokolj na Korkiri 427. godine, što znači bar tri godine pre najranijeg od mogućih datuma postavljanja *Herakla*³, opisao je Tukidid kao uvek hladno i poslovno, ali s punom svešću da je to već bio nagoveštaj kraja helenske civilizacije.

Sedam su dana, što je Eurimedont, došavši sa šezdeset lađa, kod njih boravio, ubijali Korkirani one za koje im se činilo da su njihovi neprijatelji, jer su im upisivali u grijeh da su kanili oboriti pučku vladu. Neki poginuše i iz osobnog neprijateljstva, a neki opet od dužnika zbog novca, što su im bili dužni. Na sve se načine ubijalo, i kao što u takvoj prilici često biva, nije bilo ničega što se nije dogodilo, pa još i gore: otac je ubijao sina, i iz svetišta su ljude izvlačili i kod njih ih ubijali, a neki umriješe i obzidani u hramu Dionizovu. (III, 81)⁴

Radnja u tom prvom činu Herakla crtana je grubim potezima, podli tiranin u odgovarajućem času iskače kao lutka iz kutije, ali ilustrativnost i shematizam su namerni, i parabola je mitska, i kao u Brehta ili Drenmata, jasno smeštena u savremenost. Sva realija su tipična i karakteristična. Nerede u Tebi iskoristio je tuđinac Likos, pokorio je svetinu, oslonio se na upropaštene aristokrate, ubio Kreonta, i proglasio se za kralja. Takođe je odlučio da ubije Amfitriona, Megaru i maloletne Heraklove sinove. Bojao se da bi, kad odrastu, mogli rešiti da osvete deda. Uvek je sigurnije pobiti sve odjednom. Novi tiranin je ipak poštovao pravo azila, i nije hteo da begunce silom otme ispred Zevsova oltara; pozvao je vojnike, naredio da poslažu drva u hvatove i izjavio da će, ne pođu li dobrovoljno u smrt, narediti da ih žive spale. „Vi ste robovi samo; ja sam gospodar.” (252)

Herakle je još uvek u Hada. Ali u tom delu kao da postoje dva različita Hada, slično kao što postoje dva različita vremena: mitsko i istorijsko. Jedan Had iz koga se niko od smrtnih ne vraća. „Ko se, od onih što umreše, iz Hada vratio?” (297) — pita Megara. I drugi Had, s troglavim psom, po koga je sišao Herakle. U Heraklov povratak iz Hada ne samo što nije mogao pove-

rovati Veral i racionalistički interpretatori Euripida. Tiranin Likos daje vrlo slične dokaze: „Zar mislite da će se otac te dece iz Hada vratiti?” (145 f) Čak i dobrodušni Amfitrion, koji u sve veruje, veoma ozbiljno sumnja, i savetuje Megari da Heraklove sinove umiri pričanjem bajki. „Umiri ih bajkama, omami ih, varkama jadnog maštanja.” (100 f) Dečaci, naravno, ne bi poverovali da je njihov otac pošao u Had po psa. I čak kad se Herakle već vratio, Amfitrion, za svaki slučaj, želi još jednom da proveri:

AMFITRION:

Da li si, stvarno, u Hadu bio, sine moj?

HERAKLE:

Da; i na svet sam zver troglavu izveo.

AMFITRION:

Ti je savlada? Il' to beše Korin dar?

HERAKLE:

Svladah je. Tajne sile mi pomogoše.

(610 ff)

Taj kratki dijalog već nagoveštava Lukijanov intelektualni kabare bogovâ. Ali ironija nije samo verbalna. Euripidove drame uvek treba gledati kao pozorište. Moralitet o Heraklu sadrži pevanje, igru i pantomimu. I slično kao kod Brehta, sva pozorišna sredstva su podvrgnuta intelektualnoj disciplini i služe kao argumenti teze. Hor je sastavljen od staraca. Samo su starci u Tebi posle pogroma ostali verni Heraklovoj porodici. Sad stupaju uz stepenice koje vode prema Zevsovom oltaru.

*Ne. Posustajte. Umorne noge vucite
napred kao ždrebe što, u amu, sporo,
tegli uzbrdo, na greben, teška kola.
Ako posrne koji,
Pomozite mu, ne dajte da klone...*

(119 ff)

Prva pesma Hora o nemoći starosti, u stvari predstavlja pevane didaskalije. Starci padaju, daju jedni drugima ruke, jedni se oslanjaju na druge, uzajamno se vuku uz stepenice. U *Trahinjankama* je Hor žena sa sela odigrao borbu čudovišta — udvarača za mladu Dejaniru. Dvanaest Heraklovih delâ kod Euripida će

odigrati Hor staraca. Drhtavi starci s nalepljenim dugim, belim bradama, oslanjajući se na štapove jer im je teško ići, trčaće kao Herakle za lakonogom košutom, lomiće vratove lavovima, odsecati glavu Hidri, skidati pojas amazonskoj kraljici i goniti konje koji su se hranili ljudskim mesom. Starci pružaju uvis drhtave ruke, šire prste, napinju mišiće; najpodsmješljivija od svih pantomima jeste Heraklovo dizanje nebeskog svoda⁵.

Herakle je hteo da civilizuje svet. Borio se sa zmajevima. „Sišao je u dubinu slanog mora” — peva Hor — „da bi smrtnicima obezbedio sigurnu plovidbu.” (401—2) Pretpotopski zmajevi odavno su već nestali. „Ja sam ovde gospodar!” (141) — govori Likos, i smeje se Heraklovim basnoslovnim delima. Kao i svi savremeni ljudi, oseća dubok prezir prema nekadašnjem heroizmu. Velika Heraklova dela su žalosno anahronična, kao balet staraca. Starci su već prestali da plešu. „O, jadan ja! Već! ne mogu da zadržim suze u starim očima!” (447 ff)

Herakle, koji se posle izlaska iz Hada našao u savremenoj Tebi, istovremeno je tragičan i komičan. Njegov pretpotopski heroizam je, u tome novom, divnom svetu beskoristan.

*A koga pre bih branio ako ženu ne,
I decu, starca. Zbogom moja slavna dela!*

(547 f)

Euripidov Herakle odjednom postaje neobično sličan renesansnom kondotijeru koji se jednom zanavek oprašta od sveta viteškog ljubavnog romana i heroike iz bajke.

*Zbogom zadovoljstvo, vojsko s perjanicama;
Veliki ratovi koji pretvarate
Slavoljublje u vrlinu! Zbogom
Hate što njištiš, i piskava trubo,
Ti bubnju, koji podižeš nam duh,
Pištaljko glasna, carska zastavo,
Sjaju, ponose, slavo i marševi!
I vi, smrtonosne sprave čija gruba
Grla liče na grom besmrtnoga Jova,
Zbogom! Otelovom ratništvu je kraj!*

(Otelo, III, iii, 351 ff)

Heraklovi sinovi već su pritrčali ocu, vešaju mu se oko nogu, hvataju za lavlju kožu. Herakle koji se vratio iz Hada uzima u naručje svoje sinove. Ali pre toga ostavlja u stranu svoj luk, tobolac i močugu. Mitološka oprema leži na zemlji.

...zar hrabrost je
 Slušati Euristeja i biti ljuti boj
 S Hidrom i lavom, a ne boriti se
 Za život svoje dece? Od danas me
 Nećete zvati „Heraklom pobjednikom“.

(576 ff)

Prvi deo *Herakla* mogao bi nositi naslov *Očev povratak*. Dorski Herakle, koji je čistio svet od nemani, taj tesalski narodni div i probisvet, odjednom se preobražava u nežnog sina, vernog muža, brižnog oca. Preobražaj je primetan čak i u leksici: Amfitrion je već otac, Megara žena, a Herakle — sin, otac i muž. Mitska parabola završava se domaćom tragikomedijom; Herakle se pravo iz Hada vraća u zagrljaj srećno pronađene porodice. „Svi vole svoju decu.“ (636)

Još će se nakratko pojaviti podli tiranin, a zatim će iza scene dopreti još samo njegov poslednji zov u pomoć. „Kad bi bogovi bili mudri i znali ljudske potrebe“ — veselo skakuću starci — „dar njihov bila bi druga mladost.“ (655 f) Prvi „čin“ se završio, i, u tom trenutku, na krov kraljevskog dvora spušta se kočija, u kojoj sede Bes (Irida) i Mahnitost (Lyssa). Drugi čin počinje time što Herakle pobije ženu i sinove.

Ubistvo je izvršeno izvan scene. Čini se da Euripidu nije stalo jedino do prilichnosti i očuvanja konvencije. Mračne sile u tragediji — kako je lepo pisao Hegel — kriju se i napadaju iz zasede. „Neprijatelj“ je ne-znanje. I baš zato je strašan. „Neprijatelj“ je u nama, i istovremeno izvan nas. U Euripidovoj drami postoje dva vremena, dva Hada, i dva ludila. Prvo je žena što nosi Gorgoninu masku sa zmijama upletenim u kosu i u rukama drži bič. Drugo je u samom Heraklu. Opisace ih veoma podrobno, poslovno i precizno Glasnik.

Za trenutak se može učiniti da se Euripid služi homerovskim metodom dvostruke motivacije. Iza ju-

naka stoji bog, i streli puštenoj iz luka daje nepromašivi cilj, ili u letu skreće koplje da ravno sklizne niz oklop. Ali krvava magla zaklanja Herojima vid, Apolon snaži njihove mlitave udove, Atina im vraća jasnoću razuma. Kod Euripida je funkcija dveju božanskih izaslanica koje su stigle na crnim kolima ipak potpuno drugačija. Bes i Mahnitost vode između sebe intelektualni dijalog u kome biva formulisana teologija zavidljivog boga, „prevare, zlobe i zloslutne radosti”.

*Pa neka sazna šta znači Herin gnev,
I moj takođe. Jer ako kažnjen ne bude,
Bogovi ljud'ma ništa neće značiti.*

(840 ff)

To govori Bes. Među Herinim božanskim izaslancama uloge su čvrsto podeljene, kao u operacionoj grupi oficira tajne službe. Bes je ideolog i kontrolor, Mahnitost je izvršilac prljavih poslova, ima da izvrši postavljeni zadatak. Dželati ponekad još imaju skrupula, dobro znaju da ih njihove starešine preziru, i stoga na svoj način vole svoje žrtve.

*Zbog moje službe bozi me ne vole,
nit rado idem čoveku koga volim.*

(845 ff)

Mahnitost hoće Herakla da spase od otvorenog počinjavanja nepravde. Kontrolor je odmah opominje na red. „U planove Herine i moje ti se ne mešaj!” (857) Euripidova ironija je neumoljiva. Mahnitost, koja je kći Noći, poziva se na Sunce. „Sunce mi je svedok: postupam protiv svoje volje.” (858) Dželati imaju skrupulâ, ali su poslušni. Mahnitost je s krova već skočila na Herakla.

Izaslanice bogovâ raspravljale su o teologiji ludila, Glasnik opisuje njegovu fiziologiju. Izveštaj je maltene bihevorističan, preciznost opisa ludila pobudila je divljenje mnogih psihijatarâ. „Sav se promeni: oči mu zaigraše, i pokriše se žilicama krvavim, iz usta pena mu niz gustu bradu udari. I progovori, smejući se mahnitom.” (931 ff)

Sofoklov „nevidljivi zločinac“, „neprijatelj“ koji se krije i udara iz zasede, nalazi se izvan Herakla, a istovremeno je i u njemu samom. Vanljudski „neprijatelj“ baca se na ljude *ex machina* uz jezivo zavijanje sviralâ. Unutrašnji „neprijatelj“ pak, koji je kao cepčica ušao tako duboko pod kožu da je postao nevidljiv, opisan je s najvećim poznavanjem i krajnje realistički. Ajant je svojim rukama čerečio ovce i ovnove i mučio pse, pošto je, ponesen ludilom, video u njima grčke vođe i Odiseja. Herakle je ustrelio iz luka svoje sinove i močugom im porazbijao glave, pošto je u napadu ludila koje mu je pomutilo čula, video u njima Euristejevu decu.

HERAKLE:

Ko pobi ove dečake?

AMFITRION:

Ti, tvoj luk, i neki bog s vama zajedno.

(1134 f)

Za Getea i Hegela, za Marksa, Ničea i Frojda, Prometej i Edip bili su najpotpunije figure ljudske sudbine u celokupnoj grčkoj tragediji⁶. Euripidova zadivljujuća modernost jeste pokušaj dubljeg razmatranja i podvr-gavanja dramatičnoj konfrontaciji mitskog poludelog Herakla s jedne strane, i Prometejeve i Edipove situacije s druge. Kao Prometej prikovan uz stenu, Herakle se pojavljuje na sceni, konopcima vezan uz stubove dvora. Mahnitost i Bes koji su doputovali na crnim kolima, slični su Sili, Vlasti i Hefestu, koje je Zevs poslao da kazne Prometeja. Funkcije su bile isto pode-ljene: kovač Hefest, fizički radnik, osećao je samilost prema Titanu. Sila, službenik aparata, branio je autoritet Šefa. Prometej je kažnjem zbog preterane ljubavi prema ljudima. „Dobrotvor i najveći prijatelj čovečanstva“ (1252) — tako Herakla naziva Tezej. Velika Heraklova dela ismejana su u prvom delu drame, svet nije usrećen. Ali bila su dovoljna da izazovu zavist bogova. Herakle je, kao i Prometej, medijator po sopstvenoj volji i protiv volje bogova. Herakle je prekoračio ljudsku meru i zbog toga je morao da bude ponižen. Bogovi, najzad traže samo skrušenost.

„Ja mrzim sve bogove za moju pomoć što mi krivdom vraćaju” (987—8) — govori Eshilov Prome-tej. Sámno postojanje pakla dovoljno je da bi se omrz-nulo nebo. Euripidov Herakle, ženoubica i sinoubica, koji je dva puta prošao kroz pakao, po drugi put će u grčkoj tragediji ponoviti izazov dobačen nebu:

TEZEJ:

Nesreća tvoja seže do samog neba.

HERAKLE:

Pa zato sam spreman poći i u smrt.

TEZEJ:

Misliš da bozi na tvoje pretnje se osvršu?

HERAKLE:

Nebo je prkosno. Al' ja sam prkosan do neba!

(1240 ff)

U *Poludelom Heraklu* sprovedena je dvostruka i kontradiktorna Kritika teologije s pozicije Čistog i Prak-tičnog uma.

*Ne verujem da bozi vrše preljubu,
Ni da vezuju jedni druge lancima.
U to niti sam verovao, niti ću;
Ni da bog jedan tiranin je drugima.
Jer ako bog je bog zaista — tad je on
Savršen, i njemu niko drugi ne treba.*

(1341 ff)

U svetlosti čistog uma bog, ako postoji, mora biti savršenstvo⁷. Bogovi su stvoreni po slici i prilici ljudi — veli Herakle — oni su izmišljaj pesnikâ. Ali u svet-losti praktičnog uma bog, ako postoji, mora da bude odgovoran za celokupno zlo sveta. Slika pravednog boga suprotna je s celokupnim ljudskim iskustvom. Bog koji je učinio da medijacija i medijator budu zatrovani, bog koji kažnjava nevine, bog koji stalno šalje pošasti na čovečanstvo — može da bude samo okrutan i zavidljiv. „Dokazaću ti da život koji živim ne vredi sada nit je vredeo ikada.” Euripid je takođe znao Homera napamet. „Al' opet sam moro da trpim nevolje bezbrojne” — veli Herakle Odiseju u Hadu. Euripidov Herakle je probni kamen nepravednosti bogova i okrutnosti sveta.

*Prvo, ja sin sam oca što se uprlja
Ubistvom starca, oca moje matere,
I s tim prokletstvom Alkmenu uze za ženu,
što mene rodi...
A zatim Zevs, ma ko on bio, zače me
Na mržnju Heri."*

(1256 ff)

„Neprijatelj” je sudbina. Sudbina je nužnost, ili su je poslali bogovi. „Pogođen besom Herinim — il' sudbinom” — govori o Heraklu na početku komada Amfitrion. Euripid nije nominalist, „Hera” i „nužnost” su samo nazivi „nevidljivog zločinca”. Sudbina je ne-svesnost. Herakle je nesvesno ubio svoje sinove, kao što je Edip nesvesno ubio svoga oca. „Neprijatelj” je dugo čekao, zamka je bila podmetnuta još pre no što se Edip rodio. Jednom je zastao na raskrsnici puteva. Od strane Tebe naišla su kola. Nije hteo da se skloni s puta. Digao je ruku. Ne znajući, ubio je oca. I uhvaćen je.

Zamku su postavili bogovi, ili je ona u nama samima. Rođeni od majke i oca, osuđeni smo da žudimo za rođenom majkom i da želimo smrt sopstvenog oca. „Što biti mora, niko sprečiti ne može.” (311) Euripid još jednom ponavlja za Eshilovim Prometejem: „Pravi je čovek ko uvek u nadu uzda se. A očaj kukavice je znak.” (105 ff. U *Okovanom Prometeju* čitamo: „Udes dosuđen podnositi moram kako mogu, kad već znam da nemam snage sudbe moć da savladam.” 103 ff.) Međutim, isti onaj Edip koji je ubio oca i spavao s majkom, rešio je Sfinginu zagonetku⁹. Prometej je znao budućnost, Edip je upoznao svoju prošlost. „Neprijatelj” je iznad ili ispod ljudskog razuma. Prometej i Edip su nesvesno učinili svesnim.

U priči Era Jermenca, kojom se završava Platonova *Država*, Lahesa pozdravlja duše umrlih koje su stigle u Dolinu Preobražaja, da bi izvršile izbor novog života. „Odgovornost pada na birača, bog je opravdan.” Lahesa, jedna od triju Parki (Sudiljâ), kći je Nužnosti. Svesnost sudbine jeste sloboda izbora.

Sofoklov *Edip* događa se u času izbora. Unapred je bilo predskazano da će ubiti oca i spavati s majkom.

Ali sada, kad izlazi pred Hor u gradu u kome besni zaraza, nalazi se izvan Nužnosti. Sve se već dogodilo, i sad sve zavisi isključivo od njega. On je sudija, tužilac i optuženi u procesu pokrenutom protiv sopstvene sudbine. Sudija je izabrao, tužilac ju je izvršio na optuženom. Edip je svojim rukama iskopao sebi oči.

Poslednji izbor optuženog jeste da prizna ili ne prizna krivicu. Edip ne priznaje krivicu, ali prima odgovornost za svoju sudbinu; sudbinu koja mu je bila data odozgo učinio je svojom *sopstvenom* sudbinom. „Sudbina je kao svest o samom sebi, ali sebi kao neprijatelju” — pisao je Hegel. Optuženi sad optužuje tužioca. Edip koji je sebi iskopao oči, učinio je svoju sudbinu vidljivom. „Možda je car Edip imao jedno oko previše.”¹⁰ Edip, koji nije priznao krivicu, živi da bi svedočio o ljudskoj sudbini¹¹.

„Od trenutka kad saznaje” — pisao je Kami u *Mitu o Sizifu* — „njegova tragedija počinje. No, u istom času, slijep i očajan, on spoznaje da je jedina veza koja ga spaja sa svijetom, svježha ruka mlade djevojke.”¹² Da, ali to je *Edip Kolonski* koga Euripid još nije znao. Car Edip odlazi iz Tebe koju je očistio od zaraze, sâm zaražen. Otada će lutati putevima, daleko od ljudskih naselja, kao opomena i groza. Euripidovom Heraklu, kad se probudi iz ludila, okružen leševima sinova i žene koje je pobio, prijatelj pruža ruku:

TEZEJ:

Dosta. Daj ruku drugu koji shvata te.

HERAKLE:

Pazi! Mogu ti ruho krvlju okaljati.

TEZEJ:

Samo okaljaj. Ja za to ne marim.

(1398 ff)

U zracima zalazećeg sunca koji padaju na arenu, Tezej naređuje Heraklu da se uspravi, i otkriva mu glavu. „Smrtnik ne može uprljati božansko.” (1232) Prijateljstvo i dnevna svetlost jači su od zaraženosti. „Zora raspršuje nemani” — pisao je Elijar u jednoj od najlepših svojih pesama. Sofoklov Herakle, zatrovan Hidrinim otrovom, hteo je svoju zatrovanost da prenese na sina i

sve koji su još ostali živi. Oboje, Dejanira i Herakle, očajnički traže poslednji gest koji bi njihovu porazu dao neki smisao. Taj poslednji gest je obredno Dejanirino samoubistvo, i lomača na Zevsovoj planini na kojoj hoće živ da izgori Herakle. Ritual je poslednja medijacija između okrutnog boga i ljudskog poraza.

U Euripidovom *Heraklu* ritual biva odbačen. Heraklovo ludilo počelo je od ritualnog očišćenja kuće i pranja ruku posle ubistva tiranina Likosa. Taj trenutak morao je za Euripida biti naročito važan, čim ga spominje dvaput, prvi put u Glasnikovom izveštaju, a potom još jednom, kad je Herakle stekao prisebnost.

HERAKLE:

Gde ludilo me spopade? Gde me uništi?

AMFITRION:

Uz oltar, kada ruke si vatrom čistio.

(1144 f)

Za Euripida — da još jednom upotrebimo Hegelovu terminologiju — ritual je alijenacija. Ritual je samo prividno razrešavanje suprotnosti između vanljudskog i ljudskog, neznanja i znanja, objekta i subjekta, prirode i slobode, „neprijatelja“ izvan nas i „neprijatelja“ u nama. Heraklovo ludilo počelo je od ritualnog pranja ruku posle ubistva, izlazak iz ludila jeste oslobađanje od magičnog straha od zaraze. „Gde ima prijateljstva, prokletstvo je nemoćno.“ (1234) Herakle se vraća u ljudski svet, u kome nema nade, ali u kome razum kontroliše očajanje.

„Svet dela kao što je ovo“ — piše Malro u *Vremenu prezira* — „svet tragedije, uvek je antički svet: čovek, gomila, žena, sudbina. Svodi se na dva aktivna lica: na junaka, i na smisao kakav on daje životu.“ Za Sofoklove junake život je poraz, i njihov herojski izbor jeste davanje smisla sopstvenom porazu. Hor u *Edipu Kolonskom*, kad Edip ide pravo ka grobu, koji za žive treba da bude blagoslov, stići će još da kaže: „Niko od smrtnih neće izbeći nesreću.“ Samoubistva Antigone, Dejanire i Jokaste usledila su iz očajanja, Ajant se baca na mač iz prezira prema svetu. Ali Car Edip odlučio se za život, kako bi dao smisao svome porazu. „Helada ti neće

dati da umreš u slepilu." (1254)¹³ Ali to su Tezejeve reči upućene Heraklu.

„Nije važno šta je učinjeno od nas" — pisao je Sartr — „važno je samo šta smo mi sami učinili s tim što je učinjeno od nas." Herojski izbor Herakla i Edipa bili su — da žive posle poraza¹⁴. „O, biti kamen!" (1397) Kamen je čista esencija. Ali Herakle već zna da čoveku nije dato da bude kamen. Zna da je Herakle sinoubica i ženoubica isti onaj Herakle koji je zemlju očistio od nemani. On ponovo diže sa zemlje svoju močugu, luk i strele. Prihvata sebe i svoju sudbinu, odgovornost za sebe i svoju sudbinu. „Ali sad, kako izgleda, rob sam Nužnosti" (1357) No ta „nužnost" o kojoj sad govori Herakle, drugačija je od fatuma i udarca zavidljive Here. „Da, jednim udarom sve nas Hera ukobi!" (1394) Herakle, koji je prošao kroz najteži i krajnji ispit, prihvata svoju ljudsku sudbinu.

TEZEJ:

Ali gde je sada naš slavni Herakle?

HERAKLE:

A s tobom šta beše u strašnom Podzemlju?

TEZEJ:

Po hrabrosti bejah poslednji od ljudi.

(1414 ff)

U tom završnom dijalogu Had označava već samo *prezira* — „svet tragedije, uvek je antički svet: čovek, postao zreo. Herakle prihvata svoju ljudsku sudbinu imajući oči pune suza. „I bog bi plak'o, kad za patnju znao bi." — govori Amfitrion. (1115)¹⁵ Ali Herakle već zna da plaču samo ljudi, a ne bogovi. On tu ljudsku sudbinu prihvata muški, s razumnim očajanjem. Zna da čak i najjači mogu biti slomljeni, i da u tu ljudsku sudbinu spadaju ludilo, slabost i stid.

*Mora se
Odlazak odavde ko dolazak tu
Snositi.*

(Kralj Lir, V, iii, 9 ff)

*Ko na svet došao je, mora s njega otići
Trebalo odrasti. To je sve što se može.*

Herakle će poći s Tezejem u Atinu, gde će hrabro čekati svoju smrt. Ali u tu ljudsku sudbinu spada još i sahranjivanje najbližih, koji umru pre nas. „Čovečanstvo vodi svoju decu.” U prvom delu drame vojnici su pripremili lomaču da na njoj žive spale Heraklove sinove. Lomača uvek čeka na žrtve, i neka ne čeka dugo.

AMFITRION:

A mene ko će sahraniti?

HERAKLE:

Ja.

AMFITRION:

Pa kad se vraćaš?

HERAKLE:

Kad ti moju decu sahraniš.

(1419 ff)

Na Sfinginu zagonetku Edip je odgovorio: čovek. U drami se šest puta vraća tema Heraklova dvostrukog očinstva¹⁶. Dva puta govori o njemu Amfitrion, jednom Likos i tri puta Hor. Da bi upoznao svoju sudbinu, Edip je morao otkriti ko je bio njegov otac¹⁷. Herakle izabira svoga oca. „Tebe sad ocem smatram, ne Zeusa.” (1265) Kad je primio svoju ljudsku sudbinu, Herakle je izabrao i svoga ljudskog oca. Ali taj izbor je istovremeno odricanje od Nebeskog Oca. Figure Prometeja i Edipa konačno su sjedinjene u Euripidovom Heraklu.

Napomene

Svi citati iz *Poludelog Herakla* daju se u prevodu Petra Vujičića.

2. Murray, *Greek Studies*, str. 112: „Ne želim time da kažem da Euripidovog *Herakla* smatram velikim umetničkim delom. Ne smatram ga. Razbijeno je: ima previše konvencionalne retorike; ali samo zbog uzvišenosti tragičnog tona poslednji čin, pošto se Herakle probudi... može da stoji uz sve ostalo iz klasične drame.” Kitto, *Greek Tragedy*, str. 237: „Nema nikakve sumnje da je ovo najjači komad te vrste koji je Euripid napisao, i da je poslednji deo drame, na sasvim različit način, podjednako impresivan; ali šta je smisao drame kao celine? Da li je ona jedna celina? ... ona ne predstavlja dramsko jedinstvo.

Između opasnosti Heraklovih službi... i ludila... ne postoji povezanost, već uporedni položaj, a posljednja scena... nema određenih uzročnih veza s prethodnom." Jedini Arrowsmith, u svom izvrsnom predgovoru, koji je prvi pokušaj interpretacije *Poludelog Herakla* kao dosledne celine, pokazuje smisao lomljenja komada u dva stilistički različita djela. „Kroz celu tragediju, skupljajući zamah kontrastom, prolazi ritam njenih manjih termina: prvo očajanje, zatim nada, pa ponovo očajanje, i na kraju istrajnost dublja od jednog i drugog; starost i mladost, slabost i snaga, oba para su sastavljena u okolnosti koja ih čini istim. Shematski brilijantna, grubo razbijena, *Herakle* je drama velike snage i... najubedljiviji strukturalni *tour-de-force* u grčkoj tragediji." (str. 45) Ali o prvom djelu ipak piše: „...konvencija je svuda vidljiva. Karakter je suštinski statičan, a radnja kao celina lišena bilo kakvog stvarnog tragičnog trenutka. Svi emocionalni uslovi melodramske situacije iskorišćeni su... Ako radnja nije sasvim banalna, onda je bar uobičajena i predvidljiva, toliko predvidljiva, u stvari, da se može smatrati parodijom klasičnog tragičnog zbivanja." (str. 48).

3. Parmentier smatra da je *Herakle* nastao 424, a Arrowsmith ga pomera približno na godinu 418.

4. Tukidid, *Povijest peloponeskog rata*, prev. Stjepan Telar, (Zagreb, 1957), str. 183.

5. Vid. Leo Ayles, *Greek Tragedy and the Modern World* (Methuen, London, 1964), str. 128: „To nije jedno od Euripidovih najvećih dela, ali smatram da nije ni moralo biti. Po svoj prilici, bilo je veliko ispoljavanje mimike. To stvara ravnotežu na onim mestima gde kritičari osećaju da nedostaje, i čini da shvatimo kako je to priča o jednom velikom čoveku. Čitajući odu u tekstu, težimo da upostavimo pomerenu ravnotežu.”

6. O Prometeju i Edipu kao simbolima tragične „ljudske stvari” piše Maria Janion, *Edyp i Prometeusz*; „Dialog”, Warszawa, br. 8, 1971, str. 94—109.

7. Por. Platon u *Timaeusu* (29 E, 1): „Bog je dobrota. Znači, u onom što je dobrota, nikad, ni iz kakvog razloga ne može nastati zavist.”

8. Por. *Melanippus*, fragmenat 483: „Zeus? Ko je Zeus? Znam ga samo po čuvenju.” Kao i fragmenat 893: „I kako onda kod takve slike smatrati da postoji božanska rasa, ili biti poslušan njenim zakonima?” (Nauck, *Euripidis Tragediae*, V. III. 1902).

9. Fridrih Niče, *Rođenje tragedije*, prev. Irma Lisičar i Vera Stojić (Beograd, 1960), str. 54: „Ovo saznanje vidim ja izraženo u stravičnom trojstvu Edipovih sudbina: onaj

isti koji odgonetne zagonetku prirode — Sfinge dvoglavog sklopa — mora i kao ubica svog oca i muž svoje majke da razbije najsvetije zakone prirode.”

10. Hölderlin u pesmi *In lieblicher Bläue*. Taj vizionarski sud o Edipu citira i razmatra Heidegger u *Introduction to Metaphysics*. André Green je svojoj psihoanalitičnoj studiji o Edipovom kompleksu i tragediji (Les Editions de Minuit, Paris, 1969) dao naslov iz Hölderlina *Un Oeil en trop*.

11. U *Edipu na Kolonu* govori: „Krvave smrti, incest, nesreće o kojima ti tako lako pričaš: ja sam prepatio, i to sudbinski, protiv svoje volje! Bilo je to po volji bogova...” (962 ff) i još jednom: „Taj poraz doživio sam voljom bogova...” (998).

12. Alber Kami, *Mit o Sizifu*, prev. Nerkez Smailagić (Sarajevo, 1963), str. 117.

13. U prevodu Murraya, *Euripides and His Age* (London, 1965), str. 49.

14. Arrowsmith u Uvodu (str. 57): „...hrabrost s kojom heroj susreće svoju sudbinu i zastupa moralni zakon izvan vlastitog iskustva isto je toliko tragična i značajna kao i Edipova.”

15. U *Hippolytusu* Artemis govori umirućem Hipolitu: „Nebeski zakon zabranjuje mi da plačem.” (1396).

16. Vid. LI.: 2, 148 f, 344 f, 353 f, 696, 798 ff.

17. Green, *op. cit.*, str. 228: „Jer Edipov mit je uzorni mit, pošto pitanje ‚ko sam ja‘ vezuje s pitanjem ‚Čiji sin? Čiji otac?’”

1.

IV. FILOKTET ILI ODBIJANJE

U Sofoklovom *Filoktetu*, kao u Šekspirovoj *Buri*, gledalište je more, a scena je ostrvo. Na kamenu plažu upravo su se iskricali Odisej i Neoptolem. Odisej je jednom tu već bio, i kao iskusan putnik dobro je upamtio da ravna obala prelazi u strm stenoviti obronak, gde se nalazila pećina sa dva ulaza. Pre devet godina, on je tamo ostavio Filokteta, onesveščena od bola. Bilo je to na putu grčke vojske pod Troju. Filokteta je igrizla zmija, njegova je rana zaudarala, a on tako glasno urlao od bola da je drugovima smetao u molitvama. Neoptolem je već prešao preko ravnog tanjira *orkesta*, i stupio na stepenice što vode na *skenu*.

NEOPTOLEM:

Mislim da vidim takvu pećinu.

ODISEJ:

Gore ili dole? Jer ja je ne vidim.

NEOPTOLEM:

Ovde gore, i nema traga stazi.

ODISEJ:

Pogledaj je li unutra, da ne spava?

NEOPTOLEM:

Unutrašnjost je prazna, nikog nema.

(27 ff)¹

Sofokle stvara imaginarnu sceneriju odmah od prvih stihova tragedije: more, ravna obala, planinska hridina koja se spušta do obale. Ali ta imaginarna scenerija

strogo odgovara arhitekturi grčke scene. Pećina „sa dva otvora” (16) jeste građevina *skene* sa zaklonjenim srednjim vratima, i široko otvorenim bočnim vratima s jedne i druge strane. „To dom je njegov sa dva ulaza, i ležaj kameni.” (159 f) Pri kraju drame, oba otvora pećine bivaju nazvana prosto vratima: „dvoja vrata usečena u steni.” (952) Ostrvo s pećinom u stenama već je čvrsto urezano u maštu gledalaca.

„Ne plaši se: ostrvo je puno zvukova...” (*Bura*, III, ii, 129) Hor mornarâ već stoji na orkestru ravnom kao plaža, i uznemireno gleda u praznu pećinu. „Mi smo stranci, i ova zemlja je strana.” (136) Iz dubine ostrva odbijajući se od stena i ponavljajući se mnogo puta u odjeku, dopire jauk. „Glas neki čujem... glas čoveka što puzi stazom... glas ranjena čoveka...” (205) Mornari imaju dobar sluh, koraci se čuju sve jasnije. Ali to su čudni koraci, taj čovek vuče noge u hodu. To su koraci bogalja.

*Njima bejaše vođ Filoktet, odličan strelac,
U sedam lađa...
Tad je na ostrvu ležo i teške mučio muke
Na svetom Lemnu, gde Ahejci ostave njega
Neka muči ga rana od ujeda zlonosne hidre.
Tu je žalostan ležo, al' Ahejci su skoro
Vojvođe Filokteta kod lađa se morali setit.*

(*Ilijada*, II, 718 ff)

U tih sedam Homerovih stihova sadržana su već sva tri simbolična znaka ili toposa kasnijih tragedija o Filoktetu: ostrvo, rana i luk. Ali jedini je Sofokle od trojice grčkih tragičara Lemnos učinio nenastanjenim ostrvom: „...zemlje nedirnite stopama čoveka.” (3) Na tom pustom ostrvu odigraće se poglavlje iz svetske istorije u koje su umešani bogovi. Filoktet je na planini Ojti zapalio lomaču na kojoj je, još živ, izgoreo Herakle, i kao nagradu nasledio je od njega luk. Iskrcan na Lemnosu, držao je taj luk u grčevito stisnutim rukama. Iz tog luka treba da padne poslednja strela koja će okončati trojanski rat, ubijajući Parisa. U epilogu komada, sâm Herakle će se *ex machina* spustiti na krov

pećine, da upornog Filokteta nagovori da se uputi pod Troju.

„Nema ga ni na jednoj mapi; pravih mestâ nikad na njima nema.”² Lemnos se nalazi na svakoj mapi, i ako je dobar vetar, samo je dan puta daleko od Skirosa, odakle je Odisej poveo Neoptolema. Filolozi su pronašli čak i Filoktetovu pećinu, na severozapadnoj obali ostrva, gde se neposredno iznad kamene plaže diže oštri obronak Hermesove gore, s koje je odjek odbijao izgnanikove jauke³, i gde je posle, kad je zauzeta Troja, zapaljena jedna od večnih vatri, koje su svetlosnim telegrafom prenele vesti o pobedi s planine Ide do Arga. Ali Lemos je takođe ono „pravo mesto” na kome se, po Melvilu, odigrava mitska istorija sveta.

Na Lemnos je sa Olimpa bačen Hefest, i u krateru danas ugašenog vulkana Mosihla uredio svoju kovačnicu. Mosihal golih padinâ diže se na istočnoj strani Lemnosa, južno od Hermesove gore i pećine. Kad je osetio da nailazi novi napad bola, koji već nije više bio kadar da podnese, Filoktet je preklinjao Neoptolema da ga baci u taj užareni krater. „...uzmi telo moje i spali ga na onom što vatrom lemnoskom ga zovu.” (800) Kad je Prometej ukrao vatru sa Olimpa, odneo ju je na Lemnos, a u drugoj varijanti mita ukrao je Hefestu vatru na Lemnosu⁴. Filoktet, poput prvih ljudi koje je učio Prometej, na tome istom Lemnosu kreše vatru iz kamena.

*Kad nestane mi vatre,
Krešujući kremen o kremen, iskru bih izazvao
Koja me održa u životu.*

(295 ff)

Lemnos, mitski i stvarni, prvo je pusto ostrvo u istoriji književnosti. Prognani Filoktet, poput brodolomnika, provešće sâm na tom pustom ostrvu devet godina. U pećini koja ga je štitila od noćne hladnoće i dnevne sunčane žege, Neoptolem će naći Filoktetov „ležaj od ugnječena lišća” (34) i pehar nevešto načinjen od drveta „rukotvorinu lošega majstora” (36) Taj prvi Robinson Kruso nije na svom pustom ostrvu počeo

da obrađuje zemlju, niti da se bavi stočarstvom. Žeđ je gasio vodom sa izvora, koji se još i danas, onako kako ga je Odisej upamtio, nalazi levo od pećine; glad je utoljavao mesom ptica ustreljenih iz luka, i sitnih životinjâ, koje su prelazile preko stenâ. Kad je Sofoklovoj *Elektri* Orest, u ranu zoru, stigao u Arg, začuo je pev ptica. Na Filoktetovom ostrvu ptice ni jednom nisu zapevale. Na njemu nije mirisalo ni drveće, ni cveće. Na ostrvu je vladao samo jedan zapah: smrad koji se širio iz rane.

*... i neke krpe na suncu se suše,
Skroz namočene nekim užasnim gnojem.*

(38 f)

Taj zadah gnoja, prodoran, mučan i zagušljiv, koji će svako ko je bar kratko vreme proveo u vojnim bolnicama iz vremena rata pamtiti do kraja života, pratio je Filokteta od prvih do poslednjih redaka drame. „Šantav i smrdljiv” (1032) — govori Filoktet o sebi. Rana na nozi, koja se periodično otvara i iz koje se cedi gnoj. opisana je sa svim odvratnostima istine: „iskidana, okrvavljena rana, vlažna, na nozi mu crvljivoj istruleloj.” (699 f)

U *Ajantu*, iz mrtvačevih nozdrva izbija crna krv i pena. U *Caru Edipu* Glasnik detaljno i tačno priča Horu kako je Edip presekao uže na kome je visila Jokasta, i kako je, kad je telo palo na zemlju, skinuo dva zlatna broša što su zakopčavala njen peplos, i igle tih broševa zario sebi u očne duplje. Edip na Kolonu, i pored nežne Antigonine brige, jeste prljav, zapušten i odvratan starac.

*U odeći prljavoj, ubuđaloj skroz,
S njim ostareloj, što mu se u telo upi,
Na slepoj glavi razbarušena kosa
Na vetru leluja se. A sigurno ni hrana
Nije mu bolja, kojom se izmožden hrani.*

(1258 ff)

Sofokle se nikad nije povlačio pred fizičkom slikom duhovnih i telesnih mukâ⁵. Čini se da je baš on najokrutniji od sve trojice grčkih tragičara; njegovi su

junaci kao kipovi, ali iz tih kipova teče živa krv, ili, kao iz Filokteta, teče živi gnoj. „Znoj celo lice prekrpio mu rosom, a crna struja zagnojene krvi iz noge pokulja mu.“ (823 ff)

Filokteta je ugrizla zmija na Hrisi, kad su putovali ka Troji. Hrisa je bilo malo ostrvce, istočno od Lemnosa, i to je ostrvce utonulo u more, kao Atlantida. „Progutalo je more“, piše o njoj Pausanija. Taj nestanak Hrise preokao je, ako je verovati Herodotu, Onomakrit. Na toj Hrisi, stvarnoj i mitskoj kao i Lemnos, prinio je žrtve Jason za vreme argonautskog pohoda za zlatnim runom, i sigurno Herakle, u vreme svog pohoda protiv Troje. Filoktet je na Hrisi stupio preko svetog mesta, kao Edip, koji se na Kolonu zaustavio u svetilištu posvećenom podzemnim bogovima, te ga je zmija, čuvarica oltara, ugrizla za nogu.

Sačuvala se vaza iz V veka p.n.e., na kojoj je predstavljena ta scena. Filoktet je na njoj s Agamemnonom. Sveštenica diže ruke uvis, kao da se uplašila ili da blagosilja. Na haljini ima dva reda krugova, koji simbolizuju zvezde, a na glavi prugast šešir, *calathos*, u obliku malog cilindra, što ukazuje na njenu vezu s podzemljem⁶. Filoktet, koga je zmija ugrizla za nogu, otada će vući nogu u hod, kao bogalj. Edip je imao probijena stopala, Laj, njegov otac, bio je šepav, a Labdak, njegov ded, hramao je. Religiolozi i antropolozi ranu na nozi i teškoće u hodanju smatraju znakom orođenosti sa htonskim bogovima⁷.

Dabogme, zmiji je najlakše da čoveka ugrize za nogu. Filoktetova smrdljiva rana, koja nije htela da zaraste, ostaje figura i znak. U drugoj verziji mita, možda najranijoj, Filoktet se sâm ranio zatrovanom strelom, koju je zajedno s lukom nasledio od Herakla. Bila je to kazna zbog toga što je odao tajnu Heraklova groba. Strela je ispala iz toboca i ranila ga u nogu⁸. Takođe u nogu, i takođe strelom zatrovanom Hidrinim otrovom, slučajno je ranjen kentaur Hiron. Taj Asklepijev učitelj, koji je lečio ljude i bogove, sâm sebe nije mogao da izleči. Mučen bolom, iako besmrtn, više je voleo da umre, i pristao je da kao Prometejev iskupitelj dobro-

voljno siđe u Had. „Isclitelj, on sa svojim bolom otputa u pećinsku tminu kao bolesna životinja, i požele da umre.”⁹ Taj Hiron iz Kerenjijeve knjige o Asklepiju, nenamerno je oličen je Sofoklova Filokteta.

Sofokle spominje Hirona samo jedanput, u *Trahi-njankama*: „A ja o streli što pogodi Nesa znam da rani-la je i boga Hirona, a zverku svaku okrzne li samo — ona ubija.” (714 ff) U *Filoktetu* se samo tri puta govori o čudotvornoj travi koja jedina može da ublaži bol. Za nju zna Odisej, i kad je Neoptolem nije našao u Filokte-tovoj pećini, pretpostavlja da je ovaj pošao u potragu za tom travom koja umiruje bole (44). Kad se Filoktet sprema da napusti Lemnos, hoće sa ostrva da ponese samo tu lekovitu travu, „Imam neku travu kojom sam naviko da ranu ovu lečim i bole da blažim.” (649 f) Osećajući samilost prema Filoktetu, Hor govori kako nije imao nikoga „ko bi mu rane teške i nogu zatrovanu olakšao travama lekovitim prikupljenim sa darežljive zemlje.” (699 ff; po Džebovom prevodu.) U peletonion-skoj dolini, na padinama Peliona, gde se Hiron, izmu-čen bolom, zatvorio u svojoj pećini, raste trava koja leči rane od zmijskog ujeda i zatrovanih strela. Plinije tu travu naziva imenom „*kentaureion*” ili „*chironion*”.¹⁰ Filoktet je na Lemnosu stavljaao na svoju ranu Hiro-novu travu.

Filoktetova smrdljiva rana istovremeno je sveta rana¹¹. Zmija je arhetipski znak prelaza iz nevidljivog u vidljivo. Filoktet je postao kužan za ljude, jer je iza-bran od bogova da bi izvršio ulogu koja mu je name-njena.

*Patnje ove koje muče njega
Delo su okrutne Hrise.
A ako sada bez olakšanja pati,
To opet spada u plan nekakvog boga,
Da svoj luk pobednički ne bi na Troju
mogao uperiti*
Dok ne dođe vreme...

(139 ff)

Mladi Neoptolem ni za trenutak ne sumnja da je Filokteta zmija ujela po naročitoj volji bogova. Ali Filoktetu bogovi nisu to rekli. Zmija koja ga je učinila

bogaljem za njega je „smrtni neprijatelj” (632). I ako su je bogovi poslali, onda je to samo zato što su ga omrzli. „Ja sam ništa, bednik koji se gnuša neba.” (1030) — govori o sebi.

Sofoklov Filoktet je, kao i njegov Herakle, oruđe u rušilačkim rukama bogovâ. „Postah” — govori Herakle u *Trahinjankama* — „bedna žrtva nevidnog rušitelja.” (1104) Herakle je otrovan Hidrinim otrovom posle izvršenja dvanaest junačkih delâ. Filokteta je zmija ujela na samom početku, da bi izvršio svoju istorijsku misiju kad stigne njegovo vreme. U Sofoklovoj teologiji biti izabran od bogova označava nesreću; medijator je ljudski šljam. Stigma je samo rana koja smrdi.

Rana zadata Hironu bila je neizlečiva. „Nema nade u isceljenje” — govori Neoptolem o Filoktetu na završetku ljudske drame, trenutak pred pojavu Herakla *ex machina*. Tragični svet uvek je neizlečiv¹². Svest su egzistencijalisti nazivali — rupom u biću. Tragična svest slična je rani koja se stalno gnoji i nikad ne zarasta. „Nema nade u isceljenje” — to je veoma kamijska rečenica. Neizlečiva rana je dvostruki znak: onih koji su izabrani od strane bogova, i onih koji su odbili da se pomire sa bogovima, istorijom i svetom. Ali izlečenje je uvek plata bogova za pristanak.

Zmija koja je ugrizla Filokteta amblem je Asklepija, čiji sinovi treba Filokteta da izleče. Sinovi boga već su vojni lekari u grčkom taboru pod zidinama Troje. Ali uporni Filoktet je medijator koji odbija: „Nikad, moram li dragovoljno da vidim Troju.” (1392)

2.

Filoktet je isključen iz ljudskog društva. Ostavljena mu je gomila krpâ i pregršt hrane. Retki došljaci koji su tokom ovih devet dugih godina dolazili na Lemnos, takođe su mu ostavljali samo novu gomilu prnja i ostatke hrane. Pusto je pristanište, pusto more. Jauke koji odjekuju udarajući o stene mogao je da poveri samo

talasima koji se razbijaju o pustu obalu. „...bio je sused jedino samom sebi, nemoćan da hoda, bez ikog na celoj zemlji, da bude uz njega dok on teško pati.” (691 — po Džebovom prevodu). Filoktet je bačen na samo dno ljudske egzistencije. „Potpuno sâm” — govori Hor — „...on pravi sebi postelju bez suseda, ili s prljavim dlakavim zverima umesto suseda. Njegove su misli stalno usmerene samo na bol i glad.” (182 ff) Kao Beketovi bogalji, sveden je samo na glad, žeđ i bol. „U svemu pred sobom videh samo bol, i to u izobilju.” (283 f)

Tu ljudsku krpu, tog „bivšeg čoveka” („mrtvaca među živima”) koji je još uvek vlasnik nepobedivog luka, sada Odisej, koji je za pomoćnika uzeo Ahilova sina, treba da dovede u grčki tabor pod Trojom. Treba da ga dovede živog: lukavstvom, silom ili nagovorom. Izbačenik treba da postane spasitelj, gubavac — narodni junak. Bogovi, celokupno grčko društvo i istorija koja mora da se izvrši, zahtevaju Filoktetov povratak. Tom trostrukom pritisku Filoktet može da suprotstavi samo svoju ranu. Ta smrdljiva rana je svedočanstvo božanske i ljudske nepravde. „Niko sem mene ne bi izdržao čak ni prizor onoga što sam prepatio” (636 — po Noksovom prevodu). Filoktet je rana koja se zalečila. Rana je njegova snaga.

Na tom pustom ostrvu sad će se odigrati brutalna i realistička politička drama. Za sve koji iz ličnog ili tuđeg iskustva znaju kako se lome politički zatvorenici čije ime i potpis mogu da budu iskorišćeni, kako se lome logoraši čije sposobnosti mogu ponovo da se iskoriste, ili prisilni emigranti koji su se odjednom pokazali kao potrebni domovini — Sofoklov *Filoktet* ima gorku i začuđujuću aktualnost.

NEOPTOLEM:

A imaš li nešto drugo, osim laži?

ODISEJ:

Kažem: uhvatit ga moraš na prevaru.

NEOPTOLEM:

Zašto na prevaru, a ne nagovorom?

ODISEJ:

Neće poslušati, a silom ne vredi.

Podvala je najprostiji metod. Zatvorenicima i izgnanicima uvek se najpre obećava da će videti porodicu. Neoptolem obećava Filoktetu da će ga odvesti na njegovu rodnu Ojtu, gde će videti svoga starog oca. Filoktet je poverovao i dao luk. Heraklov luk je već u Odisejevim rukama. Ali baš u tom trenutku mladi Ahilov sin, koji prvi put u životu prolazi kroz školu laži i dvoličnosti, biva ganut ovom nesrećom. Otkriva Filoktetu istinu: biće odveden u grčki tabor pod Trojom. Mornari su ga uhvatili ispod ruku. Taj živi leš hoće da se baci u provaliju i razbije o stene.

*Nikad! Radije bih ovde pretrpeo sve!
Još uvek tu je moj bezdan stenoviti!*

(999 f)

Filoktet ne dâ da ga silom odvuku na brod. Mornari su se odmakli od njega. Stari pragmatičar, Odisej, od početka je smatrao da je nepromašivi luk važniji od njegova smelog vlasnika, koga su bogovi odjednom namili da pretvore u spasioca otadžbine. Filoktet dobro zna šta to znači: Ostrvo je puno pticâ. „Sâm ću u smrti biti gozba za one što me hranjahu.” (956 f) Taj gorki Filoktetov sarkazam odjednom će, sasvim neočekivano, ponoviti Hamlet, kad ga Klaudije upita gde je Polonije: „Na večeri... Ne tamo gde on večera, no tamo gde njega večeraju.” (*Hamlet*, IV, iii, 18 ff) Ta slika Filokteta koga jedu ptice vratiće se još jednom:

*Otkud mi nada da ću preživeti,
Čime da se hranim?
Možda ptice ove, što lete kroz plavet,
Poneće me, krešteći, nebu pod oblake?
Ja nemam snage da ih zaustavim.*

(1090 ff)

Gore je nebo pokriveno oblacima, dole je pusto more; bogaljasti Filoktet postaće plen pticâ, kao Prometej prikovan uz stenu na Kavkazu. Lemnos je ostrvo svih mitova.

Lukavstvo i sila su omanuli. Neoptolem je vratio Filoktetu luk. Ostao je još samo nagovor. Primenjivan

je, uostalom, od samog početka. Izaslanici vlasti uvek počinju od istog argumenta o Velikoj Neophodnosti.

NEOPTOLEM:

*Nužnost,
Velika nužnost to traži. Bez ljutnje.*

FILOKTET:

Onda sam, jadan, izgubljen. Izdan sam.

(922 ff)

Kad zatvorenik poveruje u Veliku Neophodnost — propao je^{12a}. Filoktet to dobro zna, i stoga Neophodnosti *progoniteljâ*, koja sve opravdava, suprotstavlja Neophodnost *progonjenih*. „Nužnost me nauči trpljenju i strpljenju.” (538) Ni u jednoj od Sofoklovih tragedija o bogovima se ne govori tako često kao u *Filoktetu*. Odisej je i dalje, kao u *Ajantu*, isti onaj pobožni političar koji dobro zna da ime božje nikad ne treba spominjati uzalud. Bogovi pomažu onima koji pomažu bogovima. Poslednja godina trojanskog rata i duge godine peloponeskog rata prvi put su ga učinile ciničnim. Već je spreman da javno izjavi kako su, saglasno s prirodnim zakonima, bogovi uvek na strani jačih.

Mei je bio mala grčka kolonija u Kritskom moru, kolonija koja je pokušala da očuva neutralnost u vreme rata između Atine i Sparte. Atina je od Melijaca zatražila kapitulaciju, milostivo nazvanu savezom. Ostrvljani su se, kako izveštava Tukidid, pozivali na bogove: veruju da im bogovi mogu dodeliti dobru sreću kao i Atinjanima, pošto su oni pravedan svet koji se bori protiv nepravde. Atinjani im na to odgovoriše: „Što se tiče božanstva, smatramo vjerovatnim, a što se tiče ljudi, sasvim sigurnim, da po prirodnoj nuždi vladaju onima kojima su nadmoćni... S obzirom na božanstva, ne bojimo se tako s opravdanih razloga, da ćemo biti slabiji.” (V, 105)¹³ Grčke poslanike pratilo je trideset i osam brodova, atinskih i savezničkih, sa tri hiljade hoplitâ i preko tri stotine strelaca. Melijci su odbili savez, i bili poklani. Bilo je to u šesnaestoj godini peloponeskog rata, sedam godina pre postavljanja *Filokteta* u Atini.

ODISEJ:

*Zevs. Zevs je gospodar tu — saznaćeš ubrzo,
Zevs je rešio. Ja sam samo njegov sluga.*

FILOKTET:

*Gade! Šta izmišljaš? Kad bogove
Prizivaš, bogove lažovima činiš!*

ODISEJ:

Ne, oni ne greše! A ti na put moraš.

(989 ff)

Neoptolem će se na bogove pozvati dvadeset i dva puta. „Voleo bih da veruješ bogovima” (1374). „Volja božja”, „plan božanski” i „božanski ukazi” razradili su scenario događaja do najsitnijih detalja, počev od toga što je Filokteta ugrizla sveta zmija, pa do njegova puta na Lemnos, i deljenja s njim pobedničke slave. Patnje bivaju nagrađene, i teodiceja se realizuje u istoriji, i to u toku jedne decenije. Odisejevim bogovima reda i vlasti, i Neoptolemovim bogovima brze pravednosti — smrdljivi Filoktet može da suprotstavi jedino svoju muku. Bogovi koji su ga stavili na kušnju gluhi su na patnju. „...zar da ih slavim kada, slaveći njihova dela, otkrivam da su zli?” (451; prema Džebovom prevodu) Po treći put će se na pustom Lemnosu vratiti tema Prometeja koji izaziva bogove.

*Nikad, i nikad! I znajte to dobro!
Makar gospodar gromova na nebu
Strelom munje svoje pogodio me sada!
Nek gine Troja i svi oni pod Trojom
Sto imaše srca da prognaju me, kljastog!*

(1195 ff)

To je treće Filoktetovo „ne”. Ali biće slaman sve do kraja drame. Kad ne pomognu pozivanja na Veliku Neophodnost i božansko Proviđenje, ostaju još uvek plitki argumenti praktičnog uma. „Tvoja te ljutnja učini divljakom.” (1321) Filoktet je postao zadržan u svojoj nesreći. Ta upornost, smatra Neoptolem, prevazilazi ljudsku meru. „Nauči da ne budeš prkosan u nesreći.” (1387) Ali kakva je ljudska mera? „Kakva je prirodna mera moje tuge?” (236) — pita Sofoklova Elektra. I čega mera, nesreće ili i upornosti? „Jedna rasa ljudska, čija kob prelazi svaku meru!” (179) Prosti mornari

bolje od Neoptolema znaju šta je ljudska a šta neljudska mera. „I nisam čuo za nekog čoveka čija bi sudba tako grozna bila.” (680 f)

Filoktetova smradna rana jeste njegova savest. Njegovi drugovi su se, kao u tragediji o Ajantu, pokazali kao podlaci. I sada isti oni, kojima je smrdeo, kad su upućivali molitve bogovima, žele da on pristupi s njima za nove molitve. Neoptolem obećava Filoktetu da će na njega pasti slava za pobedu nad Trojom, i da će zauzeti počasno mesto među slavnim Ahejcima. „Opet, opet dirnuste moju staru ranu!” (1170) Neoptolem do kraja ne razume toga ćudljivog izgnanika. Filoktetova rana je njegovo dostojanstvo. Jedino što mu je ostalo. I sada oni traže od njega da se odrekne svoje rane. „O, oči moje koje sve videste, kako podnećete da budem ponovo s ubicama svojim, sincima Atrejal?” (1355 ff) Za nagradu obećavaju mu izlečenje. Punih devet godina on je na svome pustom ostrvu sanjao o leku za svoju ranu. Ali to je bilo drugo izlečenje. „Kakav sam bedan, al' njih da vidim mrtve, usnio bih da minu moja boljka.” (1043 f)

Filoktetovo odbijanje je konačno, i Neoptolem sad mora da održi zakletvu i da ga povede s pustog ostrva u njegov rodni kraj.

NEOPTOLEM:

A kako da izbegnem krivnju pred Grcima?

FILOKTET:

Ne brini za to, sine.

NEOPTOLEM:

Razoriće mi zemlju.

FILOKTET:

Ja ću biti uz tebe.

NEOPTOLEM:

Čime ćeš mi pomoći?

FILOKTET:

Heraklovim lukom.

(1403 ff)

Kao bezljudni Lemnos i neizlečiva rana, luk je istovremeno mitski i stvaran. Taj Heraklov luk, iz koga je Filoktet bacao strele na ptice, bio je Apolonov dar. Neoptolem je na taj luk gledao ispunjen sujevnim

strahopoštovanjem: „O, smem li ga pogledat izbliza, dotaći ga, odat mu čast kô bogu?!“ (657 f) Taj luk bio je za njega *theos*. U mitskom mišljenju predmeti pre-nose sa sobom osobine svojih vlasnika. Strelama iz toga luka Herakle je očistio zemlju od nemani, a kad ih je namočio Hidrinim otrovom, ponovo je širio na njoj zarazu. Strelom iz toga luka ranjen je u nogu kentaur Hiron. Iz Apolonovog luka, koji je Paris pozajmio na kratko vreme, smrtno je ranjen u petu Ahil, Hironov vaspitanik i Neoptolemov otac. Strelom iz Heraklovog luka koju je pustio Filoktet, biće pogođen u koleno Paris. U mitskoj teologiji to je još uvek onaj luk čije strele ranjavaju junake u noge, i pomoću koga se razrešava ljudska istorija. Čini se kao da bogovi imaju samo jedan luk pomoću koga love ljude.

Filoktet i Neoptolem polako silaze niz stepenice što vode sa *skene* na kamenu plažu. Filoktet za trenutak zastaje. U ruci ima Heraklov luk. Taj luk je ukraden od bogova. Za taj kratki trenutak, pre no što se na krov pećine spusti *ex machina* Herakle, Filoktet, koga su bogovi izabrali da izvrši svoju istorijsku misiju, pobeđuje svoju sudbinu. U tom kratkom trenutku luk uperen protiv grčke potere, oteo se od zlokobne istorije. Troja neće biti osvojena¹⁴.

NEOPTOLEM:

Napregni se. Čvrsto stani na svoje noge.

FILOKTET:

Koliko god imam snage...

(1396 f)

3.

U posthomerovskoj tradiciji, koja ide od *Male Ilijade*, po Filokteta je na Lemnos pošao Diomed. U izgubljenjnoj Eshilovoj tragediji o Filoktetu, sâm Odisej preduzima rizik pohoda i konačno ubeđuje Filokteta da pođe s njim pod Troju. U izgubljenjnoj Euripidovoj tragediji Odiseja, koji se, da ne bi bio prepoznat, prerušio u begunca sa bojišta pod Trojom, prati za svaki slučaj,

ako bi zatrebalo da se upotrebi sila, Diomed koji obavlja „prljave poslove”. Sofokle je, uprkos tradiciji, izabrao Neoptolema kao Odisejeva pratioca. Vredno je zapitati se zašto je to učinio. Herojski Ahil i lukavi Odisej su ne samo najtrajnije opozicija dvaju stavova i dvaju karakterâ; u Atini petog veka, podeljenoj u dve klase i dve partije, homerovska psihološka i moralna opozicija postala je aktualna i politička¹⁵. Ahilova slava po svaku cenu, i Odisejev uspeh takođe po svaku cenu, naglo su počeli da označavaju izbor između okorelosti i tradicionalizma aristokratskih vođâ, i krajnje beskrupulozne pohlepnosti i grabljivosti demokratskih političara i trgovaca.

Neoptolemov pohod na Lemnos dao je tragediji o Filoktetu savremenu intelektualnu oštrinu i dopustio Sofoklu da kroz uplitanja u politiku podmuklosti i ucene Ahilova sina obogati radnju, i da je reši preko njegovog dramatičnog odvajanja od Odiseja. Za mnoge kritičare *Filokteta*, Neoptolem je glavni junak komada, i jedan od najlepših karaktera koje je stvorila grčka tragedija. „... Neoptoleмова uloga” — pisao je Kito — „ima mnogo širi domet od bilo koje druge u grčkoj tragediji... U stvari, veći deo komada, od trenutka kad se Neoptolem obaveže prema Odiseju, može pravilno da se opiše kao dugotrajno i neumitno okretanje zavrtnja nad njim, na njegovom lažnom položaju. Ako se za neku grčku tragediju može reći da pokazuje razvoj ličnosti, onda je to ova.”¹⁶

Ali taj Neoptolem, koji je moralno dorastao i čiji se karakter promenio, postoji samo u pobožnom Kitovom čitanju komada. Junaci grčke tragedije, a naročito Sofoklovi, čak i oni iz drugog plana, koji nisu dorasli do tragizma, ne menjaju se. Sofoklov Neoptolem, od početka do kraja drame, jeste mlad čovek koga izjeda ambicija i čija jedina postojana crta jeste vatrenost i nestalnost. „Karakter je sudbina”, pisao je Heraklit. Ali kad su u pitanju Sofoklovi junaci, onda se pre čini da je „sudbina” karakter. Ta „sudbina” je Neoptolemu odredila ulogu glavnog ratnog zločinca u osvojenoj Troji. Od *Male Ilijade*, neprekidno, u svim

verzijama mita, u epici i tragediji, on je onaj koji je Prijama izvukao za kosu ispred Zevsova oltara i ubio ga na pragu njegova dvora, ili — u nekim drugim izvorima — u podnožju oltara. Neoptolem je ubio Astijananta, sina Hektora i Andromahe, kao hitlerovski dželati u varšavskom getu ščepao je dete za noge i slupao mu glavu o zid. U drugoj verziji prosto ga je bacio s kule. „Tada slavni sin neustrašivog Ahila povede Hektorovu ženu do brodovlja; ali njenog sina on ščepa sa dadiljinih grudima, uhvati ga za stopalo i baci sa kule.”¹⁷ U Euripidovim *Trojankama*, postavljenim na scenu 415. godine, dakle šest godina pre *Filokteta*, Neoptolem Andromahi nije dozvolio čak, kako saopštava glasnik Taltibije, da obavi „pogrebne obrede svome malom detetu.” (1146).

Poliksena, kći Hekube i Prijama, prinesena je na žrtvu Ahilu, kako bi čak i posle smrti on dobio svoj udeo u podeli zarobljenica. „Cela grčka armija” — priča u Euripidovoj *Hekubi* taj isti glasnik Taltibije — „raspoređena u strojeve, prisustvovala je pogubljenju, čekajući i posmatrajući kako Ahilov sin polako vodi Poliksenu kroz sredinu tabora i do groba.” (521 ff)

„Rastrzan između sažaljenja i dužnosti, Ahilov sin je stajao oklevajući” — nastavlja dalje svoj izveštaj glasnik, i treba obratiti pažnju na to Neoptolemovo kolebanje i neodlučnost, koji su stalna crta njegova „karaktera” i koji su tako izrazito prikazani u *Filoktetu* — „a zatim presekao njeno grlo oštricom mača. Krv pokulja...” (566 ff) Mora da su Neoptolemove okrutnosti silno učvršćene u tradiciji, čim još i u Vergilijevoj *Enejadi* govori o njemu Prijam kako se „očito lažno naziva Ahilovim sinom”, čim mu ništa nije ostalo od očeve čovečnosti i velikodušnosti, a Andromaha, koju je uzeo da mu bude ropkinja, gorko se žali: „Trpele smo vređanja Ahilova sina, mladalačku drskost, decu rađale...”¹⁸ Neslavan je bio i Neoptolemov kraj. Nakon povratka u Grčku, uputio se u delfijski hram da od Apolona, koji je svoj luk pozajmio Parisu, ili je za časak možda čak uzeo na sebe njegov lik („... nijedan čovek nad njim pobednik, već nadmašen od boga, strelca Apo-

lona" *Filoktet*, 336 f), zatraži zadovoljenje za očevu smrt; poginuo je u tim istim Delfima, gde ga je nožem posekao sveštenik, ili, u drugoj verziji, gde ga je ubio Odisej^{18a}.

Kod svih velikih tragičara, a naročito kod Sofokla i Šekspira, lica drame nose u sebi svoju budućnost i smrt („smrt pretvara život u sudbinu“) „sudbina“ je uključena u „karakter“, ili, drugim rečima: karakter je biografija. Neoptolem je u *Filoktetu* pokazan svesno i neobično umetnički u toj trostrukoj perspektivi: kao sin velikog oca iz herojske epohe, koji želi da mu ostane veran; kao nezreli mladić željan slave u već neherojskom vremenu; i kao neumereni ubica u Troji.

„Više bih voleo da časno ne uspem nego da pomoću prevare pobedim.“ (95 f) — govori Neoptolem Odiseju u prologu, pošto je saslušao njegove planove. Ali već malo kasnije, kad mu ovaj iskusni poznavalac svih ljudskih slabosti (ili: glibavog dna u svakom ljudskom srcu) iznese pred oči slavu osvajača Troje, cena mu ne izgleda tako visoka: „Onda ću da delam, oslobođen stida.“ (120) Na Filoktetova preklinjanja da mu vrati prevarom uzeti luk, odgovoriće: „Korist i zakon sile me da slušam one što vladaju.“ (925) Velika Sofoklova ironija ogleda se baš u tom povezivanju u jednoj rečenici međusobno izmirenih „dužnosti“ i „profitâ“ u služenju vlasti. „Naučih da delam lažju i izdajom“ (1228) — reći će Odiseju kasnije, već posle svog „preobraćanja“.

„Sin izrođeni plemenitog oca“ (1284) — govori o Neoptolemu Filoktet. I još: „na rečima častan, no lukav i neveran.“ (1272) I još jednom, pred sam kraj drame, kad mu Neoptolem obećava da će biti izlečen ako pođe pod Troju i pomiri se sa Atridima, pašće strašne reči: „O, kakav strašan savet ti mi daješ!“ (1380)

Budućnost će biti najavljena tri puta. „Nestani onda! ...“ — govori Filoktet Neoptolemu, koji je jednom već prekršio reč. „Ne, ne još, možda ćeš se još predomisliti. Ako ne, umri bednom smrću!“ (961 f; Noksov prevod). Ali za Sofoklovu teologiju ključno je prvo predskazanje, kada Filoktet, pred novim napadom

bola, poverava svoj luk Neoptolemu: „Molitvama zavist bogova otkloni, da luk ti ne bi doneo nesreću kao meni i svom ranijem vlasniku.” (776 ff) Luk, znak medijacije, pošto su ga podarili bogovi, donosi patnju i nesreću. Heraklov luk je luk nesreće. Treće i poslednje predskazanje izreći će onaj koji je prvi dobio ovaj luk.

U epilogu su Filoktet i Neoptolem već sišli sa stepenicâ *skene* na ravnu arenu. Filoktet je odložio luk i strele da bi poljubio zemlju pred odlazak sa ostrva.

*Tvoje uši čuju Heraklov glas;
Tvoje oči vide Heraklov lik.
Zbog tebe siđoh, napustiv nebeski tron.*

(1410 ff)

Herakle, koji se polako spustio na krov pećine, iznosi u tri retka sud o svom životu, što zvuči kao epitaf: „Najpre ću te podsetiti na svoju sudb'nu, kroz kakve patnje prođoh na svom putu, dok slavu ne stekoh besmrtnu na nebu” (1418 ff). Velika Heraklova dela znače muku.¹⁹ Tri puta se u ovom govoru s krova *skene* vraća reč „patnje”. Kao u *Trahinjankama* i u Euripidovom *Heraklu*, i ovaj treći Herakle u tragediji još uvek je homerovski Herakle, koji je Odiseju rekao u Hadu: „Moradoh da trpim nevolje bezbrojne.” U teologiji i strukturi *Filokteta*, posednik Heraklova luka, sad bolestan od ujeda zmije, jeste njegov dvojnik. Kao Herakle u *Trahinjankama*, koji je prizivao da mu ubrzaju smrt kad je izgarao u vatri od Hidrina otrova, Filoktet je u napadima bola, već nepodnošljivog, preklinjao Neoptolema da mu zada smrtni udarac, u kome će mu noga biti odsečena od tela.

Sada je Herakle sišao *ex machina* da ponovi Filoktetu Zevsovu volju: „Znaj da je i tebi sudba odredila da posle patnje dočekaš slavu večnu.” (1422 f) *Filoktet* se ne završava radosnom teofanijom. Nagrada za muke biće samo slava. Sudbina je gorka. „Čemu još da se nadam?” — još maločas je sâm sebe pitao Filoktet. „Idi sa ovim čovekom u Troju.” (1425) — Čuo je Heraklov odgovor. Filoktet, jedini od Sofoklovih tragičnih junaka, bio je slomljen.

Troja je jednom već osvojena. Mora da bude osvojena i drugi put. Sve Troje moraju, jedna za drugom, da budu pretvorene u ruševine. I tako do kraja sveta. Ali pre no što Herakle bude dignut *in machina*, izgovoriće svoju poslednju opomenu, koja je proroštvo:

No ovo upamti:

Pobedu slaveć — bozima odajite hvalu.

Za Oca Zeusa to je iznad svega.

Pobožnost smrću ljudi se ne gasi.

I mrtve i žive — ona uvek nadživlji.

(1440 ff)

Sofoklov *Filoktet* napisan je 409. godine. Četiri godine ranije, godine 413. ili devetnaeste peloponeskog rata, pohod atinske flote na Siciliju završio se strahovitim porazom. Tukididov izveštaj je, kao i uvek, precizan i suh, ali ovoga puta istoričar se ne trudi čak ni da prikrije svoje zgražanje.

S onima u kamenolomima Sirakužani su u prvo vrijeme okrutno postupali. Bilo ih je mnogo u ukotljenom i uskom prostoru, pa ih je mučila najprije sunčana žega i k tome sparina, jer prostor nije bio natkriven, a zatim su slijedile, baš protivno, hladne jesenje noći, koje su svojom promjenom izazivale kod njih sklonost za bolest. Zbog uzanog prostora sve su obavljali na istome mjestu, i k tome su se nagomilale, jedna na drugu, lešine onih koji su umirali od rana, promjene podneblja i sličnih uzroka, tako da je silan smrad bio nesnošljiv, a mučila ih je istodobno glad i žeđ (jer su svakome od njih davali, tokom osam mjeseci, samo čašu vode i dvije čaše žita). Bilo je i drugih zala, koja su, naravno, pretrpjeli kad su upali u takvo mjesto, i nije bilo nijednoga, koje ih nije snašlo. Nekih su sedamdeset dana tako proživjeli svi zajedno. Zatim su ostale prodali, osim Atenjana i onih Siciljana i Italaca, koji su ratovali zajedno s njima. Koliko je ukupno bilo zarobljenika, teško je tačno ustanoviti, ali ipak, ne manje od sedam tisuća. Meni se bar čini da je to bio najveći (helenski) bojni pothvat u ovom ratu, veći i od helenskih pothvata, za koje znamo po čuvenju, i za pobjednike najsajjniji i za poražene najsudbonosniji. U svemu su bili sasvim pobjeđeni, a ni u čemu nisu pretrpjeli samo malu nesreću. Bila je baš stubokom, štono riječ, uništena i kopnena vojska i brodovlje i nije bilo ničega što nije propalo, a malo se njih od mnogih vratilo kući. To su bili događaji na Siciliji. (VII, 87)

U vreme drugog svetskog rata opšta lektira pokorenih stanovnika Srednje Evrope bio je Tolstojev *Rat i mir*. U toj fatalističkoj slici rata, surovoj kao ruska zima, okrutnosti i gluposti vođâ suprotstavljene su prirodne sile, koje kao da na kraju same pobeđuju osvajače. *Rat i mir* je učio velikom strpljenju, ali svojim čitaocima nije oduzimaao svaku nadu. Čini se da se u vreme peloponeskog rata, a naročito u njegovoj drugoj i trećoj deceniji, na sličan način, savremenosti približila slika trojanskog rata iz *Ilijade* i posthomeroevskih epskih ciklusâ. U ovoj novoj slici trojanskog rata nije ostalo ništa od nekadašnjeg herojstva; pobednici i pobedeđeni uzajamno se uništavaju, pobeda označava poraz, a agenti te nove, mračne „istorijske nužnosti” jesu Odisej i Neoptolem.

*Avaj! Dvojicu nazva o kojima bih
Najmanje želeo čuti da ih nema.
A kad su Ajant i Antiloh pali,
Šta čovek tu da traži. A Odisej
Još živi, mada umesto njih bi bolje
Bilo da on je ubrojan među mrtve.*

(426 ff)

Sofoklove tragedije nisu istorijske parabole, ali njihova savremenost, mada duboko pritajena, ne prestaje da bude značajna. Kao Šekspirov Prospero, Filoktet liči na autorov autoportret. No taj autobiografizam, koji na trenutke kao da dolazi do izražaja u gorkoj lirici Filoktetovih ispovesti i eksplozija, samo je celina ljudskog iskustva. Kad je pisao *Filokteta*, Sofoklu je bilo osamdeset i pet godina. Nadživeo je Perikla, Nikiju, Demostena. Isto kao za Filokteta, kao na porugu, ostali su živi Odiseji i Tersiti. Godine 420, kad je u Atini zaveden kult Asklepija, on je u svome domu čuvač svetu zmiju, koja je bila oličenje boga, i možda ju je svojeručno, svakog jutra, hranio svežim jajima ili miševima²⁰. Godine 413, posle sicilijanskog poraza, izabran je za jednog od desetorice komesara Veća javnog spasa, i sigurno je gorko žalio što u njemu učestvuje. Čini se da je bio potpuno svestan neizbežnosti uništenja. Umro je 406. godine, dve godine pre pada Atine.

*Posljednji put praštam se od ove zemlje sada.
Zbogom, pećino gde provodih besane noći,
I vama, Nimfe svežih vrelâ i livadâ...*

(1452 ff., po Noksovom prevodu)

Pusto ostrvo, na kome su se tokom devet godina razlegali samo jauci izgnanika i širio se smrad iz njegove rane, pretvara se sada u začarano ostrvo na kome borave nimfe. Na tom negostoljubivom Lemnosu, gde je punih devet godina trpeo glad i žeđ, sada kameni potoci žubore svežom vodom, a „pusta pećina“ pretvara se u zaštitnički zaklon od sunca i kiše. Pusto ostrvo bilo je skrovište od okrutne istorije, a Filoktet sada, na odlasku, dva puta ljubi njegovu zemlju.

*Zbogom, ostrvo okruženo morem,
Ne zavidi mi na mome odlasku,
Pošalji dobar vetar da ponese me tamo
Gde je odredila sudbina uzvišena...*

(1452 ff)

Filoktetov oproštaj sa ostrvom ima prodornu tugu epiloga *Bure*, i istu svest o neizbežnosti sudbine. Od istorije se ne dâ pobeći, i još jednom sve mora da se ponovi.

Moj kraj će biti u mom očajanju...

(*Bura*, Epilog, 15)

Od stotinâ Heraklovih statuâ i slikâ na vazama, vitkih mladićâ i mišićavih atletâ u najboljim godinama, sa dugom crnom bradom, ćelavih²¹ ili glatka, gotovo detinja lica, pijanih, zamišljenih, koji se bore s nemanima, nagih, sa šlemom na glavi, ogrnutih lavljom kožom, koji pate ili trijumfuju, u društvu s Atinom, s Prometejem, s Hefestom — kakav se Herakle spustio na pusto Filoktetovo ostrvo? U mojoj mašti to je Herakle iz metope u Zevsovom hramu na Olimpu. Nosi nebo, ima golu lobanju i skršenu jednu ruku. Karlica mu je slupana, od donjeg trbuha naniže ostali su samo tragovi nogu, ali još se vidi njihova napregnutost. Prsa su mu rasporena, trbušni mišići napregnuti. Taj Herakle ima prazne, izjedene očne duplje.

Napomene

1. Svi citati iz *Filokteta* daju se u prevodu Petra Vujičića.

2. Herman Melvil, *Mobi Dik*.

3. Vid.: R. C. Jebb, *The Philoctetes* (3d ed., Amsterdam, 1966), komentari uz stihove 2, 302, 800, 1000, 1455.

3a. Vid.: Eshil, *Agamemnon*, 283.

4. Cicero (Tusc. 2. 10. 23): „*Quomodo fert apud eum Prometheus dolorem, quem excipit ob furtum Lemnium?*” Vid.: Kerényi, *Prometheus*, str. 80.

5. Vid.: Knox, *Heroic Temper*, str. 145.

6. Vid.: Jebb, str. XXXVIII f. Kakav se kult obavljao u čast Hrise i ko je bila ta Hrisa, možemo samo da nagađamo. Mitološke spekulacije su tu ipak veoma izazovne. Možda je to bila Hrisa, kći Palade Atine, koja je bogu rata Aresu rodila Flegiju i Iksiona. Kćerka Flegije i nikad neimenovane matere bila je Koronida, koja je Apolonu rodila Asklepija; iz veze Iksiona i oblaka pretvorenog u Heru, prema jednoj verziji mita, rodio se kentaur Hiron, Filoktet, koga neizlečiva rana dovodi u mitsko srodstvo s Hironom, u Sofoklovoj tragediji biva po svojim patnjama i okrutnoj sudbini upoređen sa Iksionom (stihovi 678 ff), biće izlečen od strane Asklepija ili njegovih sinova, hirurga i lekara, koji služe u grčkoj vojsci koja opseda Troju. U toj mitskoj infrastrukturi ima svoje mesto i Neoptolem; on je antiapolonska figura, poput Flegije, jer su obojica potpalili Apolonov hram.

7. Vid.: Claude Lévy-Strauss, *Structural Anthropology* (Basic Books, N. Y., 1963), str. 210 ff.

8. Graves, *Grčki mitovi*, 161. Takođe je zanimljivo arhetipsko mesto ovih rana na nozi. U *The White Goddess* (N. Y., 1969) Graves Piše: „U koji su deo pete ili stopala tačno Tal, Bran, Ahil, Moms, Hiron i ostali smrtno ranjeni? Mitovi o Ahilu Lju Laju daju odgovor. Kad je Tetida podigla dečaka Ahila držeći ga za stopalo i umočila ga u kotao besmrtnosti, deo pokriven prstom i palcem ostao je suh, i stoga ranjiv. To je, verovatno, bio deo između Ahilove žile i skočne kosti, kroz koji je, kako ističem u svom *Kralju Isusu*, zakivan ekser da bi pričvrstio stopalo rеспetog čoveka uz stranu krsta, u rimskom ritualu pozajmljenom od hanantskih Kartaginjana; jer je žrtva raspinjanja prvobitno bio godišnji sveti kralj.” (str. 317 f)

9. Kerényi, *Prometheus*, str. 122; *Asklepios*, str. 96—9. Iznenađuje to što Kerenji, koji toliko pažnje posvećuje ranjenim bogovima i neizlečivoj Hironovoj rani, nije obratio pažnju na Hironovu sličnost s Filoktetom.

10. Kerényi, *Asklepios*, str. 98.

11. André Gide je bio, valjda, prvi za koga je Filoktetova smrdljiva rana bila ključ za razumevanje tragedije. Svoju adaptaciju *Filokteta*, objavljenu prvi put 1898. u „Revue Blanche”, nazvao je u podnaslovu *Traité de l'Immonde Blessure*. Filoktetova rana, koja ga je izdvojila i odsekla od ljudi, pretvorila ga je u umetnika. Na pustom ostrvu Filoktetovi jauci postali su pesma. „Ali otkad se njome ne služim za iskazivanje patnje, moja jadikovka je postala veoma lepa, jer se njome tešim.” (Paris, 1947, str. 159) Taj modernistički Filoktet s kraja XIX veka jeste nekoristoljubivi pesnik koji je sebe, lepotu i mudrost pronašao u pustinji. „Bolje se izražavam otkad se ne obraćam ljudima. Između lova i spavanja bavim se mišljenjem”. (str. 160) Židov Filoktet dobrovoljno dopušta da mu oduzmu luk, i ostaje na svome lednom ostrvu. Židova drama postala je polazna tačka za briljantan esej o Filoktetu Edmunda Wilsona, *The Wound and the Bow* (Oxford Univ. Press, N. Y., 1965). „Približavamo se daljoj implikaciji koju čak in Žid ne razvija u potpunosti, ali koja mora da se javi modernom čitaocu: ideji da genije i bolest, kao snaga i osakaćenost, mogu da budu neraspeditivo povezani.” (str. 237) Vilsonove opaske o karakterologiji bolesti koja postaje psihička snaga, i Sofoklovom interesovanju za opsesionalne karaktere, zanimljive su, ali njegovoj pažnji, čini se, potpuno promiče da je Filoktetova rana mitske prirode

12. Por. Knox, *Euripidean Comedy*, str. 75.

12a. Iz „*Uspomenâ*” Nadežde Mandeljštam beležim: „Svi smo bili obuzeti svešću da povratka nema. To osećanje je bilo uslovljeno iskustvom prošlosti, predosećanjem budućnosti, i hipnozom sadašnjosti. Tvrdim da smo se svi mi, grad u većem stepenu nego selo, nalazili u stanju bliskom hipnotičkom transu. Stvarno su nam napunili glavu da smo mi ušli u novu eru i da nam ostaje samo da se potčinimo istorijskoj nužnosti, koja se, uzgred rečeno, poklapa sa snovima najboljih ljudi i boraca za ljudsku sreću. Propoved istorijskog determinizma lišila nas je volje i slobodnog rasuđivanja...” (Nadežda Mandel’štam, *Vospominanija*, N. Jork, 1970, str. 47).

13. Citati iz Tukidida, prema prevodu Stjepana Telara, *Povijest peloponeskog rata* (Zagreb, 1957).

14. Por.: Knox, *Heroic Temper*, str. 138—9: „Filoktet je pobedio. Herojska volja ovde zadobija pobjedu koja premašuje sve ostale koje smo videli u drugim komadima. Upornost jednog čoveka porazila je ne samo celu grčku vojsku, nego i Helenovo proročanstvo i Zevsovu volju, koja je obrazac istorije. To je izuzetan trenutak u Dionisovom pozorištu, a znamo iz opisa koje imamo o drami *Filoktet* Eshila i Euripida, da je za publiku ovaj trenutak morao biti krajnje neočekivan. To je pozorišni *tour de force*, ali tek

što doživimo to iznenađenje, shvatamo da komad ne može da se završi na taj način. Jer, Filoktetova pobjeda je strašan poraz. On će otići kući, još uvek kao žrtva užasnog bola svoje bolesti, da istrune u dokolici u Oeti, kao što je trunuo na Lemnosu. Takođe znamo da je Troja ipak pala, a u Troju je on nekako morao otići." I u napomeni Knox citira Kittoa iz *Form and Meaning*: „Ovo je prilika u kojoj istorija nije toliko filozofska kao poezija; Troja je ipak pala." Začuđujuće je to što gotovo svi interpretatori smatraju da taj momenat zaustavljanja istorije ide ispred srećnog završetka tragedije zahvaljujući Heraklovoj interpretaciji. Na primer, Wilson (str. 241): „Umesto da pobedi prognanika, Neoptolem je prognao i sebe, u vreme kad su i mladić i bogalj Grcima očajnički potrebni. Ali, preuzimanjem rizika na svoj razlog, vezan za iskazivanje njegove čovečnosti prema bolesnom čoveku, odbijanjem da prekrši zadatu reč, on omeškava Filoktetovu upornost, i tako ga izlečuje i oslobađa, i time spasava sâm pohod." Čak i Knox, koji je Sofoklove tragične junake karakterizovao kao „jogunaste" i „nesaradničke", primorane da biraju između „prkosa i gubitka identiteta" i da se do kraja uporno ne pokoravaju, ne krije svoju ličnu angažovanost da bi se Filoktet dao ubediti i izlečiti: „To je tragedija koja, bez obzira na to koliko su dramatične i bolne njene epizode, mora da ima srećan završetak... U pravoj tragediji ne može biti uspeha, niti ga mi stvarno želimo; posmatramo koban tok života junaka koga njegova tvrdoglavost osuđuje na poraz, ali koga ne želimo da vidimo kako se predaje. Dok posmatramo Antigonu, Ajanta ili Edipa, naše najdublje emocije stvaraju u nama nadu da kompromis ponuđen junaku neće uspeti; u *Filoktetu* se nadamo njegovom uspehu." (str. 118) Jedini William W. Flint, Jr. (*The Use of Myths to Create Suspense in Extant Greek Tragedy*, N. Y., 1966, str. 16) Filoktetov povratak u Grčku u Neoptolemovoj pratnji naziva „jedinim ljudskim reženjem drame", a Northrob Frve (*Anatomy of Criticism*, str. 207) smatra da se Filoktet završava „u višeznačnom raspoloženju koje je teško odrediti."

15. Vid.: Knox, *Heroic Temper*, str. 121—2, kao i naš esej *Tripud prevareni Ajant* i napomenu 43.

16. Kitto, *Greek Tragedy*, str. 299. Takođe je karakteristično za pobožno čitanje Sofokla mišljenje o Filoktetu (*Form and Meaning*, str. 135): „U svakom slučaju, ideja da se Filoktet suprotstavlja volji bogova, stvara ozbiljne nepogodnosti. Jedna od njih je ta što je Filoktet krajnje simpatična ličnost, tako da ga ne možemo lako smatrati kao ometača bogovâ kome je potrebna lekcija iz skromnosti."

17. *Mala Ilijada (Little Iliad)* navodi se prema Tzetzes: *On Lycophron* 1268, u: *Hesiod*, trans. by H. G. Evelyn-White, str. 519.

18. Vergilije, *Eneida*, II. 506 ff i III. 325 ff.

18a. Por.: Euripid, *Orest*: „Neoptolem se nada da će je (Hermionu) učiniti svojom ženom, ali neće nikada, pošto mu je došućeno da umre kada dođe u Delfe, da traži pravdu za očevu smrt.” (1655 ff, prema Arrowsmithovom prevodu.)

19. Vid.: Knox, *Heroic Temper* str. 140.

20. Vid.: Jane Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (Cambridge, 1922), str. 345, kao i William Scott Ferguson, *The Attic Orgeones* („Harvard Theological Review”, XXXVII, 2, 1944), str. 90: „Sofokle... čija je zainteresovanost za Asklepija bila dobro poznata — sastavio je pean u njegovu čast... stupi i „primi” zmiju u vlastitu kuću... Prekrasan je detalj naći idola Atinjanâ, tada čilog, ozbiljnog, dostojanstvenog starca, upućenog u moralne i religijske kontradiktornosti svoga doba, ali nezabrinutog zbog njih, kako daje jaja svetoj zmiji i na kućnom oltaru žrtvuje Asklepiju petlove.” Sveta Asklepijeva zmija hranjena je ipak, čini se, pre svega miševima. Vid.: Kerényi, *Asklepios*, str. 102 f: „U stvari, Volgrafovi nalazi nam pokazuju kako su miševi predavani zmijama koje su ih proždirale. Jedan primer jasno pokazuje da je miš takođe mogao da bude vezan za rep.”

21. Por.: Lucian: „Kelti na svom jeziku Herakla nazivaju Ogmije, i slikaju boga na vrlo čudan način. Prema njihovoj predstavi, on je veoma star, celave glave, osim nekoliko zaostalih dlaka koje su sasvim sede, koža mu je nabrana i opaljen je najcrnje što može biti, kao stari morski pas.” („Heracles. An Introduction” u: „*The Works of Lucian*, I, str. 63.)

JEDENJE BOGOVA ILI BAHANTKINJE

1.

Na Kiteronskom brdu Penteja su raščerečile njegova majka Agava, njene sestre, i tebanske žene. Kadmo, njegov ded i bivši kralj Tebe, skupio je ostatke i sastavio ih na sceni. Nedostajala je samo glava. Još maločas je Agava igrala, držeći tu glavu u rukama. Najzad je glava dodata telu. *Disiecta membra* su sjedinjena. Tada je bog s maskom, s koje nikad ne silazi osmeh, otišao, ili, tačnije, mahina ga je s vrha scene digla uvis. „Odavno to meni obeća otac Zevs.” (1399)¹ Kadmo i Agava otišli su u izgnanstvo. Bahantkinje su odrecitovale završno naravoučenije — „bog nađe izlaz gde nade i nema.” (1391) Otišle su oborenih glavâ, ne igrajući. Na pustoj areni ostao je samo leš.

Glavni glumac tragedije su Dionis i Pentej, bog i čovek, kralj i Tuđinac.

*Ja — Dionis, sin Zevsov i kralj Tebe,
Vratih se, evo, u svoj rodni kraj.
...I ovde stojim, napustiv božji lik,
prerušen u smrtnika...*

(1—2, 5—6)

Uzeo je lik mladića nalik na devojkju, svetla kosa u uvojcima pada mu na ramena. U Tebu je stigao iz Azije s povorkom žena koje biju u talambase, igraju i pevaju. Obučene su bile u komotno sašivene haljine od jelenske kože, i razmahivale dugim štapovima (tirsovima) okićenim bršljanom i sa šiškarkom na gornjem kraju.

Dionis je došao da zavede svoj kult i kazni porodicu svoje majke Semele. Njen grob je na sceni, u dvorištu ispred kraljevskog dvora, iz njega se danju i noću diže beli dim. Ali u kraljevskoj porodici niko ne veruje da je nju obljudio Bog Otac i da je Njemu rodila Sina. Ogovaraju je da je imala zemaljskog ljubavnika. Baš zbog toga su tebanske žene kažnjene ludilom. Sve su napustile grad i pobegle u brda, da obave dioniski ritual. Sve, čak i Semeline sestre, Ina, Autonoja i Agava, Pentejeva majka.

Središnji deo tragedije ispunjavaju dva simetrična agona, dva susreta Kralja i Nepoznatog. Pentej naređuje vojnicima da pronađu izazivača nereda i da ga okovanog dovedu preda nj.

PENTEJ:

*Pre svega,
Odseći ću tvoje meke uvojke.*

DIONIS:

*Moja je kosa sveta,
Uvojke svoje ja za boga negujem.*

(492 f)

Pentej ne zna za boga čija je duga kosa sveta i koji ženama naređuje da igraju u brdima. Takvog boga u Tebi još nije bilo.

*Pričaju mi o nekom stranom došljaku
Iz Lidije, a vrač je ili čarobnjak,
Sa uvojcima, zlatnim, namirisanim,
Iz očiju mu zrači Afrodite draž;
Dane i noći sa ženama provodi,
I uvodi ih u svoje misterije.*

(233 ff)

Pentej na Tuđinca gleda kao šerif iz Arizone na bradatog gurua koji je u grad upao s ruljom odrpanih devojaka. Aroganciji misticizma on suprotstavlja aroganciju praktičnog razuma. Odseca Tuđincu uvojke i naređuje da ga zatvore u staju. Bog je uvređen. Počinjeno je svetogrđe. Hor vapije za osvetom do neba.

Bahantkinje još nisu završile svoju žalopojku, kad se zatrese zemlja, plamen suknu iz Semelina groba i sruši se krilo kraljevskog dvora. Bog iziđe iz mraka na

svetlost. Priključuje se svojim ženama. Mogu da do-dirnu njegove ruke s kojih su pale veze. Živ je.

U drugom agonu Pentej je izgubio samopouzdanje. Pre no što ga je odveo na gubilište, Tuđinac je stigao da ga općini. Pentej sad želi da u Kiteronskim brdima krišom gleda žene, već je oslobođen predrasuda. „Um ti pomućen beše, no sad si izlečen.“ (947) Pentej je spreman na sve.

DIONIS:

De, uđimo, da te preodenem.

PENTEJ:

Tà zar u žensko? Od stida umreću!

(827 ff)

Ali taj stid mu pruža uživanje. Obući će šarenu haljinu od jelenske kože, dugu do zglavkova, staviće na glavu periku sa dugim, zlatnim uvojcima. Pevaće, veselo poigravati i tresti glavom. Kad mu Tuđinac popravlja smaknutu periku, zadrhtaće od uzbuđenja. „Ispravi je. Potpuno u tvojim sam rukama.“ (935) Dionis je Penteja izveo iz Tebe kao što je ranije izveo žene. Kad stignu do padina Kiterona, do zemlje će saviti visoku jelu, a zatim će je pustiti, i drvo će se ispraviti s Pentejem koji visi na njegovom vrhu. Seksualna simbolika slike je krajnje upadljiva. Ali Pentej će samo kratak trenutak uživati u prizoru. Razbesnele žene već su ga ugledale. Biće ne gledalac, nego žrtva obreda.

„Cela će zemlja zaigrati.“ (114) Igra ženâ na gorskim proplancima, uz pratnju neprekidnog lupanja talambasâ i stravičnog zavijanja frigijskih frulâ, bila je uvod u ekstazu.

Sirovo ga meso mami.

A Bromije kliče: „Ju-hu!“

(136, 138)

Vrhunska tačka dioniskog obreda u Euripidovim *Bahantkinjama* jeste *sparagmos* i *omofagia*, čerečenje divljih životinja i jedenje njihova sirovog mesa, još toplog od krvi².

*Goloruke tad nasrnuše na junad
Što travu pasla na zelenilu livadskom.
I jedna, sama, gojno tele napada,
I razdire ga, dok ono riče od straha,
A druge staše da čereče junice.
Bedra i papci svud, raskidani, padaju,
A na jelama krvavo visi komadje,
Razbacano, a krv se cedi i kaplje...*

(735 ff)

U dramskoj strukturi *Bahantkinjâ* to je najava, priprema i kao nekakva generalna proba pred tragični *sparagmos*, u kome će žrtveni jarac biti sâm Pentej. Žene u ludilu, koje im je poslao bog, videle su u njemu životinju zarobljenu u jelinoj krošnji. Pokušale su da ga s drveta obore kamenjem, a zatim, vukući za granje, oboriše drvo. Pentej je strgnuo s glave periku sa zlatnim uvojcima, ali Agava ne prepoznade sina. „Ko sveštenica, prvo majka njegova, započe klanje, i na nje-ga nasrnu.” (1114)³

Izveštaj Glasnika koji je dotrčao s gorâ da bi ispričao o Pentejevom ubistvu biva očigledno potvrđen. Kadmo je poređao na sceni raskidane delove tela. Sada će nastupiti scena prepoznavanja, najokrutnija u celokupnoj grčkoj drami. Agava će stupiti na scenu, noseći sinovljevu glavu otrgnutu od tela, nataknutu na svoj obredni štap. Prisutna su sva lica tragedije. Na krovu stoji Tudjinac kao nasmešeni bik. Hor bahantkinjâ, koji je još maločas besno skakao i valjao se u pesku, slaveći Dionisovu pobedu, sad je zamro u nepomičnosti. Samo Agava nije prestala da igra. Ponosna je zbog svo-ga plena. Još nije izišla iz transa. U svojoj zaslepljenosti veruje da je ulovila lava i donela njegovu otrgnutu glavu. Želi da i Hor učestvuje u obredu *omofagije* i jede ljudsko meso.

AGAVA:

*Moju podeli slavu,
Podeli gozbu!*

HOR:

Da delim?! O užasa!

(1184 ff)⁴

Agava prepoznade glavu. Obred je bio sinoubistvo. Lavovska glava je Pentejeva glava. U Kiteronskom gorju

nije bilo lavova. Odgovor na to pitanje je početak tumačenja. I obreda, i tragedije. Pored Bika i Zmije, Lav je bio jedan od triju glavnih Dionisovih amblema. Ali zašto je Penteju u času smrti dodeljen amblem boga?

Paralelizmu dvaju agonâ u *Bahantkinjama* odgovara simetrija prve i druge polovine, ali to su naročiti paralelizam i simetrija, koji uokviruju središni simbolički preokret situacije, uloge i znaka dvojice protagonista tragedije: Dionisa i Penteja⁵.

Obojica su istih godina. Majke su im bile sestre, imaju zajedničkog dedu, Kadma. Pred mladića u oklopu, dičnog sa svoje muškosti, izveden je Tuđinac, nalik na devojku⁶. Dionis je uvek bio biseksualno božanstvo. U odlomku zagubljene Eshilove komedije on budi čuđenje svojim izgledom: „Otkuda dolaziš, mužu-nevesto, i gde je tvoja otadžbina? Šta znači odeća tvoja?” Kod Ovidija, i kasnije kod Seneke, Dionis ima lice device.

Pentej naziva došljaka „ženstvenim strancem”. Ali u drugom delu sâm će obući odeću bahantkinjâ. Sada će od Tuđinca učiti kako da se kreće kao žena, uvijaće se kao preobučeni pederast. Ali baš u tom trenutku preobražava se Tuđinac. Više nije blag i bespomoćan dečko-devojka.

PENTEJ:

*A ti si sada bik
Što kroči preda mnom. I iz glave ti
Izrastoše rozi. Zar uvek bio si zver?
Sad vidim bika.*

DIONIS:

Sad vidiš boga.

(920 ff)

Pentej je u Tuđincu ugledao božanskog bika. Bik izvodi iz grada Penteja-ženu. Metamorfozu je zapazio i Hor: „U žensko se on obuče. . . A Bik u nesreću ga vodi.” Bahantkinje sad zahtevaju apoteozu. Nailazi vreme vidljivoga boga. U svim njegovim atributima. Epifanija biva najavljena.

*Ded, pojavi nam se biče!
Gde si, zmaju mnogoglavi?
O, ognjeni lave, gde si?*

(1016 ff)
(73 ff)

Dionis je došao u Tebu kao Tuđinac, Pentej je izišao iz Tebe kao tuđinac. Hteo je da bude gledalac svete orgije koju je zamišljao kao razvratno žensko ponašanje. Ali pokazalo se da je Dionis Veliki Voajer. Stao je sa strane i gledao kako žene čereče Penteja. Kralj, sličan bogovima, bacio je Tuđinca u dvorsku staju. U završnoj epifaniji Tuđinac preobražen u boga, u punoj hvali, s visokog krova scene posmatra kraljevsko telo. „On uživa u sirovom mesu.”

Progonitelj je postao progonjeni, progonjeni se pretvorio u dželata. Izmeni situacijâ dželata i žrtve odgovara u *Bahantkinjama* promena lovca u ulovljenog, i lovine u lovca. Pentej je poslao vojnike kao krdo pasa da pronađu Tuđinca. „Lovine evo po koju nas posla. No zver je krotka...” (435) Ali baš će Pentej biti ulovljen i raskidan kao zverka, baciće se na njega hrpa ženâ, besnih kao hrtovi. „Lov srećan beše!” (1171) Lovac je postao zverka.

Pentej je bio žrtveni jarac. Žrtveni jarac je zastupnik. Zastupnik mora postati sličan onome koga je zamenio. Ovnu vođenom na žrtvu pozlaćivali su rogove i stavljali venac na vrat. Žrtveni jarac je lik Onoga kome biva prinesen na žrtvu. Obred je ponavljanje žrtvovanja boga. Pentej je raskidan zato što je Onaj takođe bio raskidan u komade. Pentejevo telo je ponovo sastavljeno od raskidanih delova, pošto su raskomadani delovi Onoga takođe spojeni. „Odavno to meni obeća otac Zevs.”

2.

Varijante mitova o Dionisu, nezavisno od izvora, karaktera i vremena kad su zapisane, pokazuju začuđujuću sličnost, kao da je u njima svaki put bio ispričan jedan i isti događaj; menjaju se samo imena antagonista, i nazivi mesta.

Zevs, ili po njegovom naređenju Persefona, udaljuje novorođenog Dionisa u Orhomen, gde će ga negovati kralj Atamant i njegova žena Ina. Bila je to ista ona Ina, sestra Semele i Agave. Hera je kraljevski par

kaznila ludilom, i oni su ubili sopstvenog sina misleći da je jelen.

Kad je Dionis stigao u Trakiju, posle dugog putovanja koje je, od mitske planine Nise („drvo“) vodilo preko Krita, Egipta i Indije, usprotivio mu se kralj Likurg. Dionis mu je pomračio pamet, i Likurg je sekirom posekao svog sina, uveren da seče čokot vinove loze. Podanici su zbog tog odvukli kralja na planinu, gde su ga rastrgli divlji konji.

U tom istom Orhomenu, kad se Dionis vratio u nj, tri kraljeve kćerke su odbile da učestvuju u misterijama. Dionis ih je sâm pozvao, uzevši na sebe lik devojke. Razljutivši se, pretvarao se na njihove oči u lava, bika i pantera. Sestre su pale u ludilo, najstarija je raskidala sopstveno dete, a zatim su ga sve tri proždrale.

U Argu, na kraju puta, kad kralj nije poverovao u njegovo božansko poreklo, Dionis je, kao u Tebi, bacio ludilo na sve žene u gradu. Rastrgle su sopstvenu decu i jele sirovo meso⁷.

Ako te potvrde poređamo, sinhroničnim metodom, jednu na drugu, pokazace se sasvim jasni zajednički elementi. To su: a) ludilo, božanski bes, koji najčešće šalje Dionis; b) ubijanje deteta, i to najčešće sina; c) ubistvo je povezano s kidanjem u komade (*sparagmos*); d) s jedenjem sirovog mesa („sirovo ga meso mami“, peva Hor u *Bahantkinjama* (138); e) majka raskida i pojede svog sina.

Taj model, sveden na elemente u svojoj obnaženoj strukturi, očito nije mit, niti je, takođe, kao što se više puta tvrdilo, legenda iz razdoblja otpora prema invaziji Dionisovog kulta, nego slika istog onog rituala koji ponavlja i ovekovečuje prvobitne događaje, da se poslužim Elijadeovim rečima, „s početka vremena, *in illo tempore*.“ Dods je, valjda, prvi osporio takozvanu teoriju „otpora“, koja je u tim potvrdama videla odraz istorijske invazije Dionisovog kulta na Grčku. „...uvek“ — piše on — „kraljevske kćerke polude; uvek ih je tri. . . redovito one ubijaju svoju decu, ili dete jedne od njih. . .“ I završava jednom od najznačajnijih tvrdnji:

„Istorija se nesumnjivo ponavlja; ali jedino se ritual ponavlja potpuno *tačno*.”⁸ Sakralna žrtva je ponavljanje prve žrtve. Govori o njoj *Ur-mythos*, prvobitni dioniski mit koji je do nas stigao, mada u poznim i pretežno mutnim predajama. S tim *Ur-mitom* vezana su dva „srednja” mita, koji su, možda, samo varijante osnovnog mita. Oni će nas pokrenuti korak napred u tumačenju *Bahantkinjâ*.

Prvi od njih je Akteonova istorija. On je krišom gledao Artemidu dok se naga kupala u planinskom potoku. Uvređena boginja pretvorila ga je u jelena i na njega nahuškala njegove vlastite pse. Akteon se popeo na drvo, ali psi su ga sustigli i rastrgli. Pedeset hrtova koje je nahuškala boginja, nalik su na lude žene iz Tebe koje su raskidale svoga kralja. Akteonovu istoriju Euripid u *Bahantkinjama* spominje tri puta. Besni psi — piše Dž. S. Kirk u komentaru — „opisani su kao ‚meložderi’ ili ‚oni koji jedu sirovu hranu’, što podseća na ‚uživanje u jedenju sirovog mesa.’”⁹ Akteon je bio sin Autozoje, Semeline i Agavine sestre, dakle, Dionisov i Pentejev brat od tetke u prvom kolenu. Sve se i dalje događa u istoj porodici, sva trojica su bili Kadmovi unuci, i Akteon je, kao i Pentej, bio kralj. *Sparagmos* Akteona odigrao se na istom mestu, na Kiteronskoj gori, na kojoj je rastrgnut i Pentej.

AGAVA:

A gde je umro? U kući? Ili drugde?

KADMO:

Tamo gde su psi nekad rastrgli Akteona.

(1290 f)

Akteon je, kao i Pentej, bio žrtveni jarac. I u tom *sparagmosu* žrtva je mladić, kidanje tela izvršava žena. Robert Grev upoređuje Artemidu iz ovog mita s kritskom „gospodaricom divljih zveri”, čiji je kult bio orgijastički. Ali biće da greši kad piše: „Nimfa se po pravilu kupala *posle*, a ne *pre* obrednog ubistva.” Čini se da je ovde bolje poverovati mitu. Ritualno kupanje bilo je očišćenje sveštenice *pre* obreda žrtvovanja. Euripidove *Bahantkinje* počinju sveti obred „svetim očišćenjem” (77)¹⁰.

U *Bahantkinjama* je prizvan i Orfej. U svim predanjima on je vezan za Dionisa. On je Dionisov prorok, sveštenik, osnivač kulta, inicijator misterije. On je jedna od Dionisovih figura, i njegov *alter-ego*, kao Jovan Krstitelj u odnosu prema Isusu. „Pošto je Orfej” — piše Prokle — „bio glavna ličnost u dioniskim obredima, priča se da je doživio istu sudbinu kao sâm bog.”¹¹ Orfeja su živog rastrgle Menade, nahuškane od Dionisa. Bogovi su kasnije spasli samo njegovu glavu i liru¹². Orfej je, prema tome, takođe bio žrtveni jarac, Zastupnik izjednačen sa Zastupljenim, i njegov je *sparagmos* takođe samo ponavljanje prve žrtve, *in illo tempore*. Pažnju zaslužuje još jedan detalj iz kasnije orfičke tradicije. „Kasniji orfički sveštenici, koji su nosili egipatske odežde” — beleži Grevs — „zvali su poluboga bika, čije su živo meso jeli, — ‚Dionis’.” Sa *sparagmosom* se i u tom kultu vezuje ritualno pričešće, jedenje živoga boga.

Osnovni dioniski mit, najprisutniji u orfičkoj tradiciji, priča o mucu, smrti i vaskrsenju Božjeg Deteta. Novorođenog Zevsovog sina Dionisa, ili u drugim izvorima Zagreja, oteli su Titani. Pokušao je da utekne ili zavara gonioce, uzimajući redom lik jarca, lava, zmije, tigra i bika. U tom poslednjem preobražaju Titani su ga raščerečili i pojeli njegovu sirovo meso. Zevs je munjama pobio Titane, a od njihova pepela ili čađi što je ostala od vatre koja ih je spalila, nastali su ljudi. Dionisovu glavu je spasla Atina ili Reja, njegovi rastavljeni delovi, *disiecta membra*, čudom su sastavljeni, i Dionis je vaskrsnuo¹³.

U odlomku izgubljene tragedije *Krićani*, Euripid piše: „Vodimo čist život od vremena kad smo posvećeni u misterije Zeusa iz Ide; prinosimo žrtvu levanicu u čast Zagreja, koji se raduje noćnim obredima, učestvujemo u svečanostima omofagije, paleći u brdima baklje u čast Velike Majke.” (*Nauck*, fr. 475).

Dionisov mit je istovremeno genetički i kosmički. Prvi ljudi su izrasli iz zemlje kao rastinje. Titani su bili oličenje podzemnih silâ. U platonskoj i neoplatonskoj interpretaciji taj mit je govorio o čovekovoju dvojnoj prirodi. Ljudi su nastali iz titanskog praha. Otuda

poslovički izrazi: „titanska priroda”, ili: „titani u nama”. Ali titani su, pre no što su pretvoreni u pepeo, pojeli Dionisa. Duša zarobljena u telu, po orfičkoj doktrini i po shvatanju neoplatoničara sklonih mistici, bila je dioniska supstanca koja je preživela u prahu titanâ.

Vaskrsli Dionis je sišao u pakao da bi oslobodio svoju majku Semelu. Potom je, zajedno s njom, stupio na Olimp i primljen u besmrtnike. Semela se preobražava u Persefonu, koja kad naiđe zima silazi u podzemlje, a napušta ga pri njenom završetku, da bi se sjediniła s prolećnim Dionisom. Raščlanjivanje i spajanje Dionisa jeste kosmički mit večnog obnavljanja i preporađanja, Haosa i Kosmosa. U svome slavnom traktatu *O jedenju mesa (De E Delphico)*, Plutarh opozicije sađržane u tome mitu i njihov smisao razmatra gotovo kao savremeni strukturalni antropolog:

Čujemo od mitografâ, prozних pisacâ i pesnikâ da je bog po prirodi neuništiv i večan, ali ipak, pod uticajem nekog predodređenog plana i svrhe, on podleže promenama svojih bića. Jednom prilikom on pali vatru u prirodi i sve stvari svodi na isto; drugom, započinjući stanje beskrajne raznolikosti (kakvo preovlađuje sada), s raznovrsnim oblicima, patnjama i moćima, on se naziva Kosmos (da upotrebimo najpoznatije ime). Mudriji narodi, u svojim tajnim učenjima koja su skrivali od sveta, pretvaranje u vatru, zbog jedinstvenosti tog stanja, nazivaju imenom Apolonovim ili Febovim, zbog njegove čistote i nezagađenosti. Ali kad se bog promeni i razdeli u vetrove, vodu, zemlju, zvezde, biljke i životinje, oni taj događaj i promenu objašnjavaju alegorički, nazivima ‚raskidanje’ i ‚raskomadavanje’. Pridaju mu imena Dionis, Agrej, Niktelije, Isodajte i sastavljaju alegorične mitove u kojima se opisane promene predstavljaju kao smrt i uništenje, praćeni vraćanjem života i ponovnim rođenjem.¹⁴

Spisku dioniskih bogova koje navodi Plutarh, mogli bismo danas dodati mnogo novih imena. Mit u kome su početak plodnosti prirode i njena svakogodišnja obnova vezani za dolazak na zemlju božjeg sina, njegovo ubijanje i vaskrsenje, spada u najopštije i najtrajnije, a prisutan je u civilizacijama međusobno tako dalekim i različitim kao što su mediteranska i polinezijska, civilizacija Maja i ljudožderâ Uiteto. Obredi u kojima je

taj mit učvršćivan i ponavljan nisu prestali da budu živi od početaka zemljoradnje pa do dana današnjeg.

Postanje se može odigrati samo u *živom biću prinesenom na žrtvu*... — piše Elijade na način vrlo sličan Plutarhovom. — Jedno biće se pretvara u Kosmos ili preuzima mnogostruko ponovno rođenje u nekoj celoj biljnoj vrsti ili ljudskoj rasi. Živa 'celina' rasprskava se u delove i pretvara u mirijade oživljenih oblika. Drugim rečima, ovde ponovo nalazimo poznati komogonijski obrazac prvobitne 'celine' razbijene u delove samim činom postanja.

U velikoj antropološkoj perspektivi, naročito posle studijâ Jensena i Elijadea, struktura ovog mita i njegovi zajednički elementi ocrtavaju se veoma izrazito. Posle boga ili bogova-stvoriteljâ, plodnost donosi tek sjedinjavanje Neba i Zemlje. Iz hijerogamije se rađa sin ili sinovi boga-Oca. Majka je Zemlja ili smrtna žena koja se kasnije pretvara u Veliku Majku. Božji Sin biva ubijen, raščerečen, i njegovo telo postaje hrana. Razjedinjeni delovi se sastavljaju, božji sin vaskrsava, silazi u carstvo mrtvih, i s Majkom stupa u Nebo. Ponavljanje muke i žrtve božjeg sina, ubistvo, čerečenje i jedenje Zastupnikovog tela jamstvo je izobilja, plodnosti i obnove, a u duhovnijim religijama ono označava učesništvo u božanskoj istoriji sveta i jamstvo spasenja¹⁵.

„Jestivu biljku” — piše Elijade — „ne daje Priroda: ona je proizvod mučkog ubistva, jer je tako stvorena u početku vremena. [...] Ljudožderstvo nije prirodna poročnost primitivnog čoveka... već jedna vrsta ljudskog ponašanja, zasnovana na religijskoj viziji života. Stoga, da bi se biljni svet mogao nastaviti, čovek mora da ubija, i da bude ubijen; mora, štaviše, da prihvata seksualnost, čak do krajnjih granica — do orgije. Jedna abisinska pesma glasi: 'Ona koja još nije rodila, neka rodi; onaj koji još nije ubio, neka ubije!' To je jedan od načina kazivanja da su oba pola osuđena da prihvate svoju sudbinu.”¹⁶ U takvim mitovima i obredima *sparagmosa* šveštenice su žene. One kidaju tela u komade i goste se sirovim mesom. Obredna žrtva je uvek mužjak: dete muškog roda ili mladić, zatim ovan, jarac ili bik.

HOR:

Ko zadade prvi udarac?

AGAVA:

Meni ta pripade čast.

HOR:

Srećna Agava! ...

AGAVA:

Tako će me slaviti drúge ...

(1179 f)

Obredno ljudožderstvo našlo je u Dionisovim mitovima svoj najokrutniji i najdramatičniji izraz. U arhaičnoj grčkoj kulturi već je prisutna krajnost kasnije tragedije. Majka ubija, kida i jede sopstvenog sina, sinovljevo telo je izmučeno telo boga, zemaljska hrana i pričešće.

Čini se da antropolozi i psihoanalitičari nisu još uvek dovoljno pažnje posvetili tome najmračnijem ritualu. *Omofagia* sina od strane majke slična je incestu i istovremeno njegova strukturna inverzija. U rodoskrvnoj vezi s majkom sin zamenjuje oca, stupa na njegovo mesto, i zato je sakralno ubistvo kralja-oca povezano sa sakralnim incestom. To je početak novog ciklusa. U simbolima dioniskog obreda, raščerečen ne biva bog-otac, nego bog-sin; *genesis* biva uništen, pomeren na svoj početak. Jedenje sina od majčine strane jeste obrnutost dojenja i rađanja, negacija redosleda, jer je pojeden kralj-sin, i negacija vremena, jer označava povratak na tačku od koje je sve počelo. To istovremeno sinoubistvo, kraljoubistvo jeste krajnje zatvaranje ciklusa. Kosmos je ponovo postao Haos, da bi sve još jednom moglo da počne. „Simbolični povratak Haosa — piše Elijade — neophodan je bilo kojem novom stvaranju.”¹⁷ Plodnost biva smrtno pogođena, da bi nastupila obnova.

Srećna li čoveka koji blažen

poznaje božansku tajnu,

Koji svoj život posvećuje služenju boga,

Dušu redom svetim redi i u brdima kliče

U očišćenju svetom...

3.

U *Bahantkinjama* se sakralni *sparagmos* i Pentejevo kažnjavanje odigrava van scene i o njima saznajemo jedino iz izveštajâ Glasnikâ. Ali Hor bahantkinjâ je na sceni prisutan od prve do poslednje epizode. Taj hor, kao i u Eshila, nije samo svedok događaja, nego je takođe učesnik i stranka. To je hor sledbenikâ nalik na vernike koji su došli da bi učestvovali u prinošenju žrtve. To je hor dodirnut prstom živoga boga koji će se u epifaniji pojaviti u svom životinjskom obliku. Hor priziva njegov dolazak, kliče u njegovu slavu, očajava kad bog padne u ropstvo, i trijumfuje kad protivnik biva slomljen. Ime boga ponavlja se neprestano, do promuklosti i ostajanja bez daha, to su religijske pesme po svom strasnom prizivanju zadivljujuće bliske proročanskim vapajima Isaije za dolazak Mesije, i srednjovekovnim himnama koje se u orkvama pevaju u vreme Velike nedelje.

Peva Hor u prvom *stasimonu*:

*O Tebo, Semelin dome,
Bršljanom se ti ovenčaj,
Procvetaj mi bujnim cvećem,
I rumenim rododod!
O, zanosna, okiti se
Grančicama hrasta, jele
Da zaigraš igru boga!*

(105 ff)

Isaija:

Probudi se, probudi se, obuci se u silu svoju, Sione!
Obuci krasne haljine svoje, Jerusalime, grade sveti; Jer
neće više ući u tebe neobrezani i nečisti.

(Is., 52, 1)

Bahantkinje:

*Blažen onaj ko očišćen
Kibeles nam, Majke Velje,
Sveti obred vredno slavi,
Štapom-tirsom maše, trese,
Krunu nosi od bršljana,
Sve u slavu Dionisa!*

(76 ff)

Pesma prelazi u igru. „Zašto bih sudelovao u svetoj igri?” — vikao je Predvodnik hora u *Edipu* kad se učinilo da čovek može biti jači od prokletstva bogovâ. „Moje srce je igra straha” — vikale su žene u *Pokajnicama* kad je Nepoznati položio žrtvu na Agamemnov grob. „Kuju igru da zaigram za smrt?” — vikao je Hor tebanskih staraca kad je poludeli Herakle pobio ženu i sinove. Dionis je bog koji u telo ulazi putem igre. „Budi blagonaklon, Nadahnjivaču mahnitih žena!” — govori Homerova Himna Dionisu. „Mi, pevači, opevamo te kad počinjemo i završavamo pev, i niko ne zaboravlja da se možeš prisetiti svete pesme.”¹⁸ Hor bahantkinja iz Lidije igra ludilo koje je Dionis poslao na žene iz Tebe. U omamljene — ulazi bog. Dionis je božanstvo koje se pije¹⁹. (Sakralna igra i sakralni eros znače molitvu telom.) „Bahant, kroz svoje orgijske obrede, imitira dramu Dionisa koji pati; orfist, kroz svoj ceremonijal posvećivanja, ponavlja izvorne Orfejeve pokrete. [...] igra uvek podražava neki prauzorni pokret ili obnavlja neki mitski momenat.”²⁰

U *Spiritualsima* bog se hvali u ritmovima koji su bili znak i simbol seksa. Melodija bluzova, koji su prethodili džezu, priča priču o Isusovom rođenju. Pevači u širokim stiharima dubokim glasovima slave Gospoda. Mašu rukama, podskakuju, tapšu, uzvikuju po sto, po hiljadu puta, kao da još uvek ne mogu da poveruju u to da se Bog rodio, da će izabrane izvesti iz ropstva, da je on živi bog, da ga je moguće dotaći, da je on hrana i piće. Radost zbog dobre vesti je fizička, potresa telom. Misticizam *Negro spirituals* je, kao i u *Bahantkinjama*, fizički.

Travestirajući reči Delfijskog proročanstva, Luki-
jan je pisao: „...ko god posmatra igru, mora biti sposoban ,da razume muk i čuje ćutnju’.” I dalje, u istom traktatu *O igri*, priča kako je neki varvarski vladalac, kad ga je Neron pozvao u pozorište, posle završetka komada rekao prvom igraču: „Ne mogu da shvatim kako, prijatelju moj, iako imaš samo ovo telo, imaš mnogo duša.”²¹

Dioniski obred u *Bahantkinjama* odigrava se van scene; medijum preko koga ritual biva pokazan jesu tela članova Hora. Pre no što bude dostupno mističkom iskustvu, telo mora da se otvori. *Sacrum* ima takođe svoju tehnologiju. „Među primitivnim, kao i među civilizovanim ljudima” — piše Elijade — „religiozni život izaziva, na ovaj ili onaj način, religijsku upotrebu ‚senzibilnosti’. Uopšteno govoreći, religiozno iskustvo ne može postojati bez posredstva čulâ. . .”²² Remboovo „*le long, immense, et saisonné dérèglements de tous les sens*” Arto je pretvorio u metod: „metafizika mora ponovo ući u naš duh kroz kožu.”

Igra uz udare talambasâ, prekidana zavijanjem frulâ i visokim tonovima pištaljki, vodi u sveti trans. Kad u klimatskom trenutku tragedije Glasnik govori o Pentevom raskidanom telu, igra prelazi u grč. Igre plemena Uitoto, o kojima piše Elijade, „sastoje se od ponavljanja svih mitskih događaja, uključujući takvo prvo ubistvo, praćeno ljudožderstvom.” Hor u *Bahantkinjama*, kao u obredima posvećenja, otkriva *tremendum* — „gotovo istovremeno otkrivanje svetoga, smrti i seksualnosti.”²³

Ni jedna od sačuvanih grčkih tragedija nije do te mere zasićena religijskim predstavama kao *Bahantkinje*. Neposredno uoči *sparagmosa*, to jest obreda smrti i obnove, padine Kiterona pune su mleka i vina, iz stena bje voda, iz tirsovâ ovenčanih lovorovim grančicama cedi se med. Kult Dionisa, koji je u Grčku stigao najjamačnije iz Trakije na prelomu VII i VI veka, sjedinio se sa starim težačkim obredima smrti i vaskrsenja božanstavâ prirode. Rimski Bakhus bio je gotovo isključivo bog vina, grčki Dionis bio je inkarnacija svih vitalnih sokova, vode, mleka, vina i sperme. Dionisko čudo iz Kane Galilejske na padinama Kiterona, dešava se van scene. „Čudo s vinom u Kani bilo je isto kao čudo u Dionisovom hramu, i od izuzetne je važnosti što se, na putiru iz Damaska, Isus na prestolu nalazi okružen vinovom lozom, kao Dionis.”²⁴

Ali *Bahantkinje* su jedina sačuvana tragedija u kojoj se čudo događa i na sceni. Zemlja se trese, ruši

se krilo kraljevskog dvora, okovi padaju sa Dionisovih ruku. Veral i racionalisti smatrali su da je to čudo samo iluzija hora. Kasniji interpretatori smatrali su da je grčka scena bila snabdevena pozorišnim uređajima koji su omogućavali stvaranje teatarskih efekata. „Iracionalisti“, vaspitani još na devetnaestovekovnom naturalističkom pozorištu, verovali su da očevidno i „stvarno“ čudo može da bude izazvano samo teatarskom mašinerijom. Čini se da je Veral, pored sve svoje pozitivističke ograničenosti, bio više u pravu: na praznoj sceni, grčkoj kao i savremenoj, potres zemlje biva potvrđen potresom telâ. Misterijskim čudima nije potrebna pirotehnika²⁵.

U *Bahantkinjama* biva pokrenut ne samo mitološki aparat. Ni u jednoj drugoj tragediji, sem, možda, u Eshilovom *Prometeju*, prizvane slike nisu tako bliske osnovnim religijskim arhetipovima. Kad je Semela trebalo da se rodi, Zevs ju je posetio kao vatreni stub. Semela je izgorela, a Dionisa je Zevs, do porođaja, nosio u svom stegnu.

*Rodi me Semela, Kadmova kći,
Uz požar munje i udar groma.*

(3 f)

U antropologiji religijskih znakova ubistvo gromom je svedočanstvo izdvajanja u red izabranih od strane boga, potvrda mistične smrti i obećanje vaskrsenja²⁶. Poslednji natprirodni događaj u *Bahantkinjama* jeste Dionisovo savijanje visokog drveta.

*A na to, vidim, starac čudo učini,
Najvišu granu vite jele dohvativ,
Savi je...
... Smrtnik ne bi mogao to.
Penteja tad posadi na sâm vrh,
I drvo lagano pusti da se ispravi,
Pazeć da njega ne bi s grane stresao.
I drvo tada do neba se uspravi,
Na sebi noseć gospodara mog...*

(1063 ff, 1069 ff)

Pred krajnjim prinošenjem žrtve, nastupa svečani *gestus* Uzdizanja. Let prema nebu Penteja obešenog na

vrhu drveta, jeste ekstatični let, poznat kako iz izveštaja vračeva, tako i iz iskustva hrišćanskih mistikâ. Baganje Dionisa u tamnicu, dakle, njegova simbolična smrt, bilo je najava stvarne Pentejeve smrti. Pentejev let ka nebu sada je pak figura Dionisova vaznesenja u završnoj epifaniji.

Raskomadano Pentejevo telo biva ponovo sastavljeno, kao što su sastavljeni delovi tela raskidanog Dionisa. Glavu još drži u rukama sveštenica Agava.

*Na gozbu zovi prijatelje, oče, sad.
Jer ti si srećan zbog nas i naših delâ.*

(1199 f)

U grčkom pozorištu maska je ličnost, ritualni element označava boga. Agava utrčava na scenu s maskom nataknutom na tirs. Radi razumevanja grčkog pozorišta, možda su od jednake važnosti, pored svedočanstava arheologije i crteža na vazama, iskustva pozorištâ Istoka, japanskog Nō, kineske opere i induskog obrednog pozorišta. Sve su to pozorišta simboličnog znaka.

*Sa planina donosim kući
Bršljan sveže odrezan...*

(1169 f)

Agava je već skinula masku s tirsâ. Omamljena, još uvek u njoj vidi glavu ubijene životinje. Miluje njenu „meku kosu“. Kakva je to bila maska?

U prvom agonu Pentej je Tuđincu na sceni strgnuo periku od dugih, svetlih uvojaka. Kada se Pentej vraća na scenu preobučen u bahantkinju, ima na glavi tu istu periku od dugih, svetlih uvojaka. Uvojak koji mu padne na čelo svojom rukom mu popravlja Tuđinac. Kad razbesnele Menade obore Penteja s drveta, on uzalud skida periku da bi ga majka poznala. S tom perikom od dugih, svetlih uvojaka, vezanom na tirs umesto lovorovih grančica, ulazi Agava. Kada se u finalnoj epifaniji bog-čovjek preobrazio u životinjskog boga, njegov amblem, „Dionisova kosa“, pokrio je, umesto glave, Zastupnikovo telo.

*Moja je kosa sveta,
Uvojke svoje ja za boga negujem.*

To putovanje perike od dugih, svetlih uvojaka valjda je najbriljantnija upotreba pozorišnog rekvizita u celokupnoj istoriji drame.

Ritualni znaci u *Bahantkinjama* prodiru ne samo u metaforiku i celokupnu verbalizaciju drame nego su, takođe, vidljivi pozorišni znaci. Mit i ritual u *Bahantkinjama* nisu samo *topos* i fabula, nego sežu duboko u samu strukturu i oblik predstave. Čovek i bog, Kralj i Tuđinac, Zastupnik i Zastupljeni uzajamno menjaju svoje uloge i, kao u savršenom modelu kombinatorike, svi znaci bivaju jedan za drugim izokrenuti, i sve permutacije iscrpljene.

Simbolički znaci *Bahantkinja* mogu se ipak dvojako shvatiti, kao da spadaju u dva različita sistema, u dva različita jezika, u dva posebna koda, i da u svakome znače nešto drugo. Ritualnim ikonama, „označavanom” (*signifiant*) odgovaraju u sferi smislova dva različita sistema, dva posebna smisla, sakralni i svetovni. Takav znak, koji deluje na dva različita plana, jeste „božanska” perika od svetlih uvojaka, ili uspravljeno drvo s Pentem na krošnji, koje ima dvostruku simboliku, mističnu i seksualnu. Čini se kao da u *Bahantkinjama* istovremeno postoje dve posebne strukture, koje se uzajamno negiraju. Jedenje boga, ritual smrti i obnove, postaje, u krajnosti, okrutno ubistvo, u kome majka ubija sina.

Pozorište je nastalo od rituala — pisao je Breht — ali je postalo pozorište zahvaljujući tome što je prestalo da bude ritual²⁸.

4.

Hrišćanska liturgija je simbolično ponavljanje rođenja, života, smrti i vaskrsenja Sina Božjeg. U njoj zajednički postoje i uzajamno se prožimaju tri vremena; dva od njih su „zemaljska”, cirkularno — godišnjeg kalendara, i linearno — istorijskih događajâ; treće vre-

me je kosmičko ili „božansko“. Liturgijska godina je slaganje i upisivanje događaja iz Hristova života u ciklus sunčane godine; smenjuju se psalmi pevani u Liturgiji, odlomci Svetog pisma čitani u službi božjoj, boja odeždi vršilaca službe. Liturgija božićnog posta i Velike nedelje, naročito u katoličkoj i pravoslavnoj crkvi, najdoslovnija je aktualizacija hronologije događaja Svete povesnice, prenesenih u savremeno doba. U predbožićnu noć i noć Velikog petka zemaljski časovi su ponavljanje, iz godine u godinu, časa Rođenja i polaganja u grob.

Kanon Liturgije je nepromenljiv. On je ponavljanje, ili, kako govore teolozi, re-kreacija događaja koji su se zbili u vremenu, ali su van vremena; Žrtvovanje, Uzdizanje i Posvećenje su stalno ponavljanje žrtvovanja Sina Božjeg i pretvaranja hleba i vina u Njegovo pravo Telo i Krv. „Hrist je u agoniji do kraja sveta“ — piše Paskal.

U obredu Liturgije Hrist je prisutan u vremenu i van vremena, istovremeno je žrtvujući i žrtvovani, reči preporađanja izgovara sâm, u prvom licu, kroz sveštenikova usta: „Ovo je Telo moje“, „Ovo je Pehar Krvi moje“. Taj *mysterium fidei* najdramatičnije je formulisao Tertulijan u svom predavgustinovskom *credo quia absurdum*: „I Sin Božji je mrtav, što se mora verovati jer je apsurdno. I sahranjen, On ponovo usta, što je sigurno, jer je nemoguće.“ Jung, koji citira Tertulijana, istovremeno pokazuje jednu od najuniverzalnijih struktura obredne žrtve:

Dvojni aspekt mise izražava se ne samo u suprotnosti između ljudskih i božjih dela, već i u dvojnomo aspektu Boga i Bogočoveka, koji, iako su po prirodi jedinstvo, ipak predstavljaju dvojstvo u odrednoj drami. Bez ove dihotomije Boga, ako smem da upotrebim takav termin, ceo čin žrtvovanja bio bi neshvatljiv i nedostajala bi mu realnost.²⁹

U obredu koji je re-kreacija smrti i vaskrsenja boga, vreme kosmičko i vreme istorijsko su poistovećeni; Zastupnik i Zastupljeni, Žrtvovani i Žrtvujući, Bog-čovek

i Bog-stvoritelj, Sin Božji i Bog-Otac su figure, opozicije i situacije jednoga Lica.

Vjerujte meni da sam ja u ocu i otac u meni; ako li meni ne vjerujete, vjerujte mi po tijem djelima.

Još malo i svijet mene više neće vidjeti; a vi ćete me vidjeti; jer ja živim, i vi ćete živjeti.

U onaj ćete vi dan doznati da sam ja u ocu svojem, i vi u meni, i ja u vama.

(Jovan, XIV, 11, 19, 20)

O. B. Hardison, u izvrsnoj i danas već klasičnoj studiji *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*, neobično precizno pokazuje apstraktni i rigoristički simbolizam liturgije, naročito izrazit u Rimskoj Svečanoj misi devetog veka. Leva i desna strana oltara, gornji i donji deo, zatvoreni i otvoreni prostor — jesu simbolički znakovi. Kao na slikama Strašnog suda, na kojima anđeli desno od Boga silaze dole po spasene koji se dižu iz groba, a levo od njega đavoli guraju osuđene dole, ka ždreću paklenom. Desna strana oltara je strana spasenja: Raja, Neba, i Milosti, izabranih i vernih, leva strana oltara je strana osude: ovoga sveta, gneva božjeg, Jevrejâ i Pakla.

U tome, kako ga Hardison naziva, pozicionom simbolizmu liturgijskog prostora, dva posebna plana ili „scene” jesu prezbiterijum, „plan večnosti, s koga uspeli Hrist gleda dole na ljudski rod što pati”, i oltar, „plan ili pozornica istorije na kojoj, usred jerusalimske rulje i ožalošćenih učesnika, ovaploćeni Hrist biva raspet i umire.”

Tome, po svojim značenjskim opozicijama strukturalnom simbolizmu prostora, odgovara promjenjeni, „protejski”, kako ga dalje Hardison naziva, simbolizam lica i predmetâ, „glumaca” i „rekvizita” u obredu Rimske Mise. „Hrist se” — piše — „pojavljuje iz vanvremenskog, umire i odlazi u liku biskupa. Ponovo se pojavljuje u liku misnika. Na kraju mise, kad biskup ustaje da udeli svoj blagoslov, misnik je ponovo smešten u svet van vremena. Ovakvim tumačenjem približili smo se velikim apstrakcijama vizantijske umetnosti. . .” Liturgičke

ikone Hrista su, pored Hostije (Nafore), takođe krst i oltar. Oltar je takođe grob i sto Tajne večere³⁰.

Muka, smrt i vaskrsenje Sina Božjeg centralni su događaj kosmičkog vremena, koje počinje od Postanja i završava se Strašnim sudom. U Misi su prizvane prefiguracije Hristove žrtve, od kojih je najkarakterističnije žrtvovanje Isaka, jedinog sina Avramovog, i žrtvovanje jagnjeta iz *Izlaska*. U liturgiji Velikog Petka — piše Hardison — „Hrist se pojavljuje kao najviši primer božanske žrtve, kao ‚jagnje povedeno na klanje‘ iz prvobitne Pashe. Agonija suđenja sa obrednom neminovnošću vodi do zlostavljanja, prljanja, mučenja i uništenja, hrišćanskog oličenja *sparagmosa* paganske religije.”³¹

U *Exsultetu*, možda najdramatičnijoj latinskoj crkvenoj himni iz VII ili VIII veka, do danas pevanoj za vreme Jutrenja, simbol jagnjeta-Hrista, *sparagmosa* i *omofagije*, javlja se neobično izrazito. „Jer ovo je pashalna gozba u vreme koje se ubija pravo Jagnje, čijom se krvlju osvećuju vrata vernikâ.”²⁹ Kabasila, solunski arhiepiskop iz prve polovine XIV veka, opisuje taj isti simbolički obred u Grčkoj pravoslavnoj crkvi:

Sveštenik odseca krišku hleba izgovarajući tekst: ‚Kao jagnje beše poveden na klanje.‘ Polazeći je na sto, govori: ‚Jagnje Gospodnje je zaklano.‘ Zatim se na hleb urezuje znak krsta, a sa strane se zabada malo koplje, uz reči: ‚I jedan od vojnika kopljem mu probode bedro, i odmah otuda poteče krv i voda.‘ Uz ove reči voda i vino se mešaju u putiru, smeštenom pored hleba.³²

Sveti Jovan Hrizostom (umro 407) pisao je da u Euharistiji Hrist pije svoju sopstvenu krv. Barokna šesnaestovekovna teorija „maktacije” govorila je o „mističnom ubojstvu” Hrista na oltaru. Misa je ponavljanje i obnavljanje žrtvovanja Sina Božjeg. Ali ritualna „ubijanja jagnjeta” simbolizuju u liturgiji samo arhetipalne gestove žrtvovanja. Simbolični znak Hristove smrti na krstu jeste Uznošenje i Posvećenje, a prema drugom tumačenju *fractio*, lomljenje Hostije nadvoje nad putirom³³.

Hleb i vino, supstance preobraženja, takođe imaju svoju arhetipalnu simboliku. Hleb od presnog brašna i vino ovaploćuju opoziciju i njeno preovlađivanje — prirode i kulture, smrti i života. Žito i vinovu lozu rađa priroda, ali njima je potrebna nega. Pšenična i groždana zrna su čiste, „prirodne“ supstance, ali da bi postala brašno i vinski sok, moraju najpre da budu posečena, ljudskom rukom smrvljena i raskidana. Potom brašno i mošt bivaju podvrgavani fermentaciji, fermentacija je truljenje, što znači — raspad i prirodna smrt. Ali fermentacija je istovremeno kulturni postupak, i mošt, umrla materija, preporuča se i vaskrsava u hranu i piće³⁴.

Prelaz od sakralnog na profano počinje od smenjivanja znakova i vremenâ. Duboki, arhetipalni i strukturalni, protejski i pozicioni simbolizam preobražava se u znakove, doslovne i reprezentativne; sakralno vreme aktualizuje se u vreme zemaljsko. U ceremonijama koje prate liturgiju Velike nedelje iz VIII i IX veka Hardison je ukazao na teatralizaciju rituala, koja je prethodila nastanku prvog Dijaloga pasije. U crkvu utonulu u mrak, jer su u njoj bila pogašena svetla, stupala je uoči uskršnjeg jutrenja procesija vernih, a đakon sakriven iza krstionice ili oltara palio bi prvu sveću: *Lumen Christi*³⁵. Kao spektakularni znak vaskrsenja pokazivao je vernima ubrus (palu) koji pokriva putir, ili prekrivač sa oltara kao pokrov koji je ostao u praznom grobu kad je iz njega ustao Hrist. Učesnici te ceremonije podeljeni su i imaju zadate uloge. Vreme je zemaljski čas nemira i nade. Za nastanak drame potrebno je još samo pitanje i odgovor.

Quem quaeritis in sepulchro, o Christicole?

Ihesum Nazareneum crucifixim o celicole.

*Non est hic, surrexit sicut ipse dixit: ite nuncite
quia surrexi*³⁶

Iz povezivanja ceremonije i tropa nastala je *Visitatio Sepulchri*, uskršno prikazanje, od čega je počeo ceo religijski teatar srednjeg veka i koje je do kraja ostalo njegova najopštija forma i uzor. Učesnici ne samo

što imaju razdate uloge nego su te uloge, prvi put, već Lica Drame. Bogoslov ili bogoslovi u belim stiharima, pevajući prvi stih *Quem quaeritis*, predstavljaju anđele čuvare groba, tri bogoslova koji im odgovaraju predstavljaju tri Marije. Iz rituala mise, koji je ponavljanje žrtvovanja Sina Božjeg i Pričešće, dramatisovano je vaskrsenje. U *Quem quaeritis* nađen je njegov zemaljski i spektakularni simbol: prazan grob.

Dramska radnja dijaloga je, kako piše Hardison, očigledna proba. U najranijim sačuvanim zapisima, s početka XI veka, tri Marije koje su posećivale grob, nazvane su bezlično „*Christicole*” — Hristovim sledbenicima, a dvesta godina kasnije, u tekstu koji se pripisuje Akvileji, već su *tremule mulieres, in hoc tumolo plorantes* — plašljive žene što plaču nad grobom. U toj jedanaestovekovnoj *Visitatio* već je uvedena psihološka motivacija, liturgija je već prizemljena, potpuno prevedena na ljudsku situaciju, Marije su već plačuće majke.

Srednjovekovno uskršnje prikazanje nastalo je iz dodavanja novih epizoda uz *Visitatio Sepulchri*. Prema grobu su sad trčala dva apostola, Petar i Jovan; tri Marije su im saopštavale dobru vest i pokazivale ostavljeni pokrov. Zatvaranje prikazanja bilo je pokazivanje Hrista pred narodom koji je hodočastio u Emaus, i pred Marijom Magdalinom u vrtu. Prazan grob je prestao da bude dovoljan znak; prvi put se Bog-čovjek, koji je ustao iz groba, javljao na sceni, a njegovu je ulogu igrao glumac.

Dvanaestovekovni rukopis iz Ripolija prvi put donosi novu epizodu, koja za preobražaj rituala u pozorište izgleda naročito važna. Prikazanje počinje pose-
tom triju Marija prodavcu začina:

*Hajde da kupimo izmirne
s mirisnim mastima
da bismo namazale
telo spremljeno za sahranu.*

Trgovac je odgovarao Marijama:

*Žene, čujte me.
Ova mast, ako želite da je kupite,
ima čudotvornu moć,
stoga, ako telo njome namažete,
više neće moći da truli,
niti ga crvi mogu jesti.*

*Ako stvarno želite ovu mast,
daćete jedan zlatni talenat,
inače je nećete dobiti.³⁷*

Raspinjanje na krst, polaganje u grob, i Hristovo pokazivanje Mariji Magdalini dešava se istovremeno pre hiljadu godina u Jerusalimu i na Golgoti, i *hic et nunc*, pred romanskom bazilikom u opatiji Sen Gal, na trgu pred katedralom u Pragu, i u vrtovima benediktinskog manastira u Vinčestru. Istorijsko vreme, u koje je prenesena misterija smrti i vaskrsenja Sina Božjeg, istovremeno je anahronično savremeno vreme, u kome misterija biva odigrana. To anahronično vreme je gest, kostim, rekviziti i scenerija.

U iluminacijama srednjovekovnih rukopisâ Marije posećuju prodavnicu na trgu, gde trgovac sedi za tezgom i meri začine. U nešto kasnijem prikazanju, tri Marije se s trgovcem bučno cenjkaju pri kupovini izmirne, aloja i mirisnih ulja. Na taj način *sacrum* i *profanum* bivaju do kraja izmešani. „S racionalističke tačke gledišta” — piše Hardison — „srednjovekovna drama je skup mogućnosti okupljen oko apsurdne parodije zapleta, i prikazan u bizarnoj mešavini improvizacije i sirovog realizma.”³⁸

Visitatio sepulchri i celokupna, po njegovom uzoru uobličena, srednjovekovna uskršnja drama i božićni ciklus, *Corpus Christi*, misterije i mirakule — sačuvali su ipak, kako bi antropolozi rekli, strukturu rituala. Iz perspektive grčke tragedije formulisao ju je Džilbert Marej u svom slavnom radu *Excursus*, objavljenom 1912. u *Themis* Džejne Harison. U toj ritualnoj metaformi tragedije javlja se, redom, šest elemenata: *agon* ili sukob između kralja-boga i antagonista-protivnika; *pathos* —

patnja, muka i smrt kralja-boga, njegov *sparagmos*; glasnik — dolazi da obavesti o smrti kralja-boga; *threnos* ili lament; *anagnorisis* — prepoznavanje i preokret; i *teofania* — novo rođenje kralja-boga, radosno obnavljanje saveza između Neba i Zemlje³⁹.

Surrexit Dominus in sepulchro.

„Teme plodnosti i ponovnog rođenja” — piše Hardison u zaključku svoje knjige — „mogu se pre smatrati analogonima hrišćanskog arhetipa nego njegovim prerušenim ekvivalentima.”⁴⁰ U obredu Mise, shvaćenom kao sakralna drama, muka, re-kreacija smrti, vaskrsenja — završice se Pričešćem, jedenjem živoga Boga, što označava novo rođenje i obećanje spasenja⁴¹. U tri stiha prvoga teksta *Quem quaeritis* odigrava se taj isti prelazak od *tristia* u *gaudium*: od patosa patnje, preko klimaksa preokretanja i prepoznavanja, do teofanije Dobre Vesti: „On nije ovde, vaskrsnuo je kao što je rekao; idite objavite da je vaskrsnuo.” Prikazanje se završava radosnim Aliluja.

Naivna, nametljiva i često vulgarna aktualizacija istorijskog vremena u srednjovekovnom religijskom teatru, u stvari je upadljivo bliska aktualizaciji kosmičkog vremena u liturgiji. Svake božićne noći rađa se Sin Božji, svakog Velikog petka on umire, i svake uskršnje noći vaskrsava. Uskršnje Jutrenje počinje od *Exsultet*:

*Ovo je noć u kojoj je Hrist raskinuo lance smrti
i kao
pobednik ustao iz pakla
Noć u kojoj su nebeske stvari združene
sa zemaljskim,
a božanske s ljudskim.*⁴²

Teofanija rituala i religijske drame je ista. Ona je momenat medijacije u kosmosu rasepljenom na nebo i zemlju, pomirenje između Boga, čoveka i prirode.

5.

U svome slavnom Predgovoru, Dods je *Bahantkinje* nazvao dioniskim uskršnjim prikazanjem. Put Dionisove muke počinje time što ga hvataju Pentejevi vojnici. Tada se dogodilo prvo čudo: lanci su spali sa zatvorenikovih nogu. Sin Božji, koji je na sebe uzeo lik čoveka, izišao je pred Kraljevo lice.

PENTEJ:

*Ko je bog čiju službu
Unosiš u Heladu?*

DIONIS:

*Dionis, sin Zevsov,
On me je u to posvetio.*

(464 ff)

Kult i državni poredak oslanjaju se na čuda koja su se nekada zbila, ali čuda *sadašnja* ne priznaju nikakav poredak. Dolazak živoga Boga je vređanje razuma, vređanje vladaoca, i svetogrđe.

Govoreći: jesi li ti Hristos? kaži nam. A *on* im reče: ako vam *i* kažem, nećete vjerovati.

A ako vas *i* zapitam, nećete mi odgovoriti, niti ćete me pustiti.

Odsele će sin čovječij sjediti s desne strane sile Božije.

Svi pak rekoše: ti li si dakle sin Božij? A *on* im reče: vi kažete da sam ja.

(Luka, XXII, 67—70)

Ritualne drame se ponavljaju. U prvom agonu *Bahantkinja* pala su ista pitanja i gotovo isti odgovori.

PENTEJ:

Boga si, kažeš, video — pa kakav je on?

DIONIS:

Kakav god ushte. Izbor njegov je, a ne moj.

PENTEJ:

A gde je? Moje oko ga ne vide.

DIONIS:

Sa mnom je. Al' ti, bezbožnik, si slep.

(476—7, 500—1)

Za Penteja je bogohulnik Dionis. Živi bog je javna sablazan i svetogrđe. Da bi se u boga poverovalo, treba ga videti. Ali verovati se može samo bogovima koje je

nemoguće videti. Dionis biva zatvoren kao bogohulnik i zavodnik.

Zatvaranje u mraku je simbolična smrt. Hor sad počinje svoju žalopojku. Bahantkinje iz Lidije stoje pred krilom kraljevskog dvora kao tri Marije iz *Visitatio sepulchri*, „uplašena žena što plače kraj ovog groba”. Prizivaju boga koji je na visini da oslobodi boga zatvorenog na zemlji, i da skrši njegovog tlačitelja.

*Dionise, Zevsov sine,
Vidiš sveštenike svoje
Okovane, zatvorene!
Dođi, kralju sa Olimpa!*

(550 ff)

Simbolički znak vaskrsloga boga u *Bahantkinjama* je isti kao i u celokupnoj srednjovekovnoj uskršnjoj drami: izlazak iz grobnog mraka. Ritualnu smrt i vaskrsenje boga prate isti arhetipski znaci: zemljotres, pomračenje, i paranje neba munjama⁴³. Po Jevanđelju svetog Luke, kad je Isus umirao, „pomrča sunce, i zavjes crkveni razdrije se napola” (XXIII, 45). A po Jevanđelju svetog Mateja, kad je Hrist vaskrsnuo, „zemlja se zatrese vrlo; jer anđeo Gospodnji siđe s neba, i pristupivši odvali kamen od vrata grobnijeh i sjeđaše na njemu.” (XXVIII, 2) U antifonu službe na Veliki petak, hor peva: „Crkvena zavesa se razdre, grobovi se otvoriše, i nasta veliki zemljotres, jer svet zaplaka da ne može istrpeti smrt Sina Božjeg.”⁴⁴

Hor u *Bahantkinjama* još nije završio žalopojku, a scenu potrese silni glas boga: „Vatrom božanske munje baklje zapalite!” (585) I slično kao u celokupnoj srednjovekovnoj uskršnjoj drami, kada se posle *Visitatio sepulchri* u scenama *Hortulanusa* i *Peregrinija* Hrist pojavljuje pred Marijom Magdalinom i apostolima, Dionis se pokazuje pred uplašenim ženama iz Lidije; mogu da ga dotaknu, kako bi se uverile da je živ: „Zar tako se uplašiste vi, da od straha na zemlju popadaste?” (604—5).

U prvom delu *Bahantkinja* gotovo tačno do polovine komada⁴⁵ istupaju redom elementi duboke „ritualne forme”, koje u svom *Excursusu* nabraja Džilbert Marej:

sukob između boga i njegovog zemaljskog antagonista, patnja i simbolična smrt boga, žalobni pev, klimatsko preokretanje situacije, i radosna teofanija. Drama protiče od *tristie* do *gaudiuma* i završava se kao u srednjovekovnom prikazanju: *Gospod ustade iz groba!* Hor bahantkinjâ kliče to isto aliluja: „Gospod će doći sad, srušiće ove dvore!” (602) Teofanija koja završava prvi deo Bahantkinja, isto je takvo sakralno obnavljanje primirja između Neba i Zemlje.

HOROVOĐA:

*O, sunce, najlepši sjaju slave božanske,
S kakvom te radošću ugledah, ja koja bejah sama!*
(608 f)

Mora da su u srednjem veku Euripidove drame čitali kao misterije i mirakule, jer vidimo da se latinski pesnik dvanaestog veka poslužio fragmentom *Bahantkinja* radi opisa polaganja Hrista u grob. Tekst *Bahantkinja* stigao je do nas u oštećenom prepisu, i samo zahvaljujući poemi *Christus Patiens* nepoznatog pesnika, možemo da popunimo prazninu u epilogu tragedije.

*Dođi, starče, glavu triput ojađenog
Valjano namestimo, i obnovimo celo
Telo, najskladnije što možemo.
O, najdraže lice, o, mlađani obrazi,
Gle, ovim pokrovom zaklanjam ti glavu,
I krvlju umrljane i izbrazdane udove...⁴⁶*

Iznakaženo telo s kojim je srednjovekovni pesnik uporedio Hristovo telo, nije bilo telo Dionisovo, nego raskidani ostaci Pentejeva tela. Ako je drugi deo tragedije uskršnja drama, onda u njemu imamo put Pentejeve, a ne Dionisove muke. Smrt i vaskrsenje boga u *Bahantkinjama* samo su simbolični, dok su muka i smrt čoveka stvarni. *Sparagmos* životinja na padinama Kiterona opisan je samo kao ritual i liturgija; bikovi pokorno povijaju glave kad Menade prilaze da ih rastrgnu. Ali Pentej očajnički viče: „Majko, ja sam Pentej, sinak tvoj!” Pentejeva muka i smrt svesno su pokazani s najokrutnijim realizmom.

*Jedna mu otkide ruku,
A druga nogu, još obuvenu; meso mu
S rebara beše zderano. A šake im
Svima krvave behu dok kao loptu bacahu
Pentejevo meso jedna drugoj...*

(1133 ff)

U toj nozi, istrgnutoj iz tela zajedno s cipelom, nije ostalo ništa od sakralne žrtve. Ritual je postao klanica. „Jagnje vođeno na klanje” bilo je prefiguracija Hristove žrtve, ali to simbolično jagnje sada je umoreni čovek. Sâm je bog poveo žrtvu na mesto klanja i, stalno nasmešen, posmatra izvršenje kazne. Čini se da je Euripid s punom umetničkom svešću pokrenuo „duboku formu” obreda s njenim protejskim strukturalnim simbolizmom samo radi toga da bi je razjasnio, razobličio i uništio.

U *Ifigeniji u Aulidi*, pored *Bahantkinjâ*, jednoj od poslednjih Euripidovih predsmrtnih tragedija, sakralna žrtva je pokazana kao političko ubistvo. U *Bahantkinjama* se ritual smrti i vaskrsenja boga-godine, *eniautos-daimon*, pretvara u ritualno ubistvo. Zastupnik, slika i prilika Zastupljenog, mora da umre na isti način kao Zastupljeni. Ali Pentej nije simbolički preobražen u Dionisa, nego je samo podrugljivo kostimiran u bahantkinju, sa Dionisovom perikom stavljenom na glavu. Dionis je rastrgnut u komade *in illo tempore*, u vremenu kosmičkom; Pentejevo raskomadavanje biva preneseno u istorijsko vreme, naglo približeno i očigledno prikazano. Raskidane delove tela Kadmo unosi na scenu i sastavlja ih. Sve se dešava *sada*. Mit je tragično i ironično aktualizovan.

Znakovi i struktura rituala su izokrenuti. Drugi deo *Bahantkinja* odvija se od *gaudiuma* do *tristie*. Kad Glasnik priča o Pentejevom kažnjavanju, Hor je na vrhuncu grča. Protivnik je najzad pobeđen.

*Igrajmo u slavu Bakha!
Smrt Penteja proslavimo,
Smrt nakota zmajevskoga!*

(1153 ff)

Ali to je poslednji *gaudium* u *Bahantkinjama*. Kad Agava stupi na scenu, sa glavom žrtve nataknutom na

tirs kao na motku, Hor zanemi. Agava skida glavu s tirsu, i počinje s njom da igra kao Saloma s glavom Jovana Krstitelja. Potom je nudi Horu:

Ded, podeli sa mnom gozbu!

Ali pričešća neće biti. Simbolični znaci Jagnjeta i Nafore jesu otkinuta glava i ostaci ljudskog tela.

Šta da delim s tobom, jadona!

(1183)

Dioniski čar je prekinut. Nastupa probuđenje, kao izlazak iz hipnoze. Prepoznavanje je tragično i dvostruko: Agava prepoznaje Pentejevu glavu, a učesnici u dioniskom ritualu prepoznaju ubistvo. Bog koji stoji na krovu scene već žuri da pođe. „Čemu dužit nad onim što neminovno je?“ Stići će još da Agavu i Kadma osudi na izgnanstvo. Raskidani Pentejevi delovi tela spojeni su kao nekada Dionisova *disiecta membra*. Ali vaskrse-nja neće biti. I niko neće zapevati kao u uskršnjoj liturgiji:

*Pripremljeni od Jagnjeta za večeru,
Svečani u našoj belojoj odeći,
Pošto smo prošli kroz Crveno more,
Zapevajmo Gospodu Isusu.⁴⁸*

U epilogu *Bahantkinjâ* nema teofanije. Zemlja i Nebo definitivno su razdvojeni i neće uslediti nikakvo pomirenje između čoveka, prirode i boga. Nasmešen i strašan na krovu scene, Dionis, „bog koji se pretvara u užasnog lava“ — kako peva homerska himna, nalazi se iznad i ispod ljudske sudbine. Svi znakovi rituala krajnje su i do kraja izokrenuti⁴⁹. Dionis, koji je u Tebu stigao kao Tuđinac, tek je sada, u svojoj istovremeno božanskoj i životinjskoj epifaniji, postao otuđeni bog. Osuđeni na izgnanstvo, Kadmo i Agava-sinoubica, već su sada *tuđi*. Lude žene iz Tebe, koje su pobegele u brda i raskidale sopstvenog kralja, već su takođe *tuđe* grádu. Bahantkinje, koje su iz azijske Lidije stigle sa Dionisom u Tebu, već su otišle. One su od samog početka bile *tuđe*. Ali najviše tuđe bogovima i ljudima jeste izmasa-

krirano Pentejevo telo, podrugljivo prekriveno perikom od svetlih, dugih uvojaka, u kojoj je bog, kad je uzeo na sebe lik čoveka, ušao u Tebu.

„Smrti više neće biti; smrti, ti ćeš umreti” — pisao je Džon Don. Jedenje bogovâ, dioniski ritual i uskršnji obred, bilo je pobjeda života nad smrću, trijumfalni praznik novog rođenja, plodnosti i izobilja. *Bahantkinje* se završavaju pobjedom nad poretkom i životom, pobjedom koju postižu jalovost, negacija i raspad. Teofanija se pretvara u antiteofaniju. Teba je pusta. U njoj je ostalo samo nesahranjeno kraljevo telo.

6.

Pentej je jedini veliki nesahranjeni mrtvac u celokupnoj grčkoj tragediji. U *Bahantkinjama*, napisanim pri kraju najvećeg dramskog ciklusa koji je ikad nastao, vraća se, na izgled gotova za konačno razrešenje, glavna tema grčke tragedije: sukob između *profanum* i *sacrum*. Prometej je ljudsku vrstu izveo iz insekatsko-životinjskog stanja, podarivši joj vatru i slepu nadu. „Samo je životinja potpuno nevinna” — pisao je Hegel u početku *Predavanja o filozofiji istorije*. *Profanum* — pobuna i izlazak iz prirodne nevinosti — bio je slepa, uporna i herojska nada u pronalazak teofanije u istoriji. U Eshilovim dramskim ciklusima ljudsko vreme je upisano u vreme božansko. Prelaz preko purpurnog ćilima pretvara dželata u žrtvu. U toj izmeni na purpurnom, sakralnom ćilimu realizuje se božanski plan u istoriji. Na njenom kraju je Atina. „Vreme u svom dugom toku podučići svakog.” *Sacrum* je prestao da bude slepa okrutnost i *profanum* — slepa pobuna. *Sacrum* i *profanum* su pomireni.

Kod Sofokla se u sukobu *sacrum* i *profanum* izvršavaju tragični izbori Antigone, Elektre. Ēdipa. Mrtvo telo biva vraćeno porodici da ga ova sahrani, ali mrtvo telo i dalje pripada državi. Mrtvac je bio sin, muž i brat, ali mrtvac je takođe bio branilac ili izdajnik rodnoga grada. Država hoće i dalje da zadrži vlast nad mrtvim telima;

kult herojâ; predavanje neprijateljskih tela da ih proždru supovi, i svečane ekshumacije pomilovanih bivših izdajnikâ spadaju u najranije i najtrajnije vladaočeve privilegije. Vlast učvršćuje samu sebe protezanjem svoje vlasti na prošlost. Osuđivanje umrlih jeste uzurpacija *sacrum* od strane *profanum*.

U Hegelovoj istoriozofiji i terminologiji sofoklovski *sacrum* i *profanum* su naročita prava društva razdrtog suprotnim i istoznačnim obavezama naspram roda i *polis*a. Celokupnost i sveopštost moralne obaveze prestala je da postoji. Puste su ulice Tebe kad Antigonu vode na mesto gde treba da umre smrću od gladi. Vernost mrtvima otuđila ju je iz društva živih. U epilogu tragedije Kreont ulazi na scenu s truplom svoga sina u rukama. Za trenutak će izvršiti samoubistvo njegova žena. Razlozi praktičnog razuma otuđili su ga iz svih krvnih vezâ. Teba Edipovih i Kreontovih potomaka pusta je kao Teba kralja Penteja u završetku *Bahantkinjâ*. Ali *sacrum* i *profanum* i dalje zadržavaju svoju važnost i veličinu.

U tragediji koja se proteže od osvita do noći, Sofoklovim junacima je uvek dat čas opomene, čas oćanja, čas samosaznanja i čas izbora. U tom neraskidivom spletu suprotnosti *sacrum* se ispoljava kao nedokućiv kosmićki plan, u kome je ukotvljen ljudski život; *profanumu* je, ipak, uvek ostavljena velićina odbijanja. Čovek je mogao odbiti pristajanje na svet koji nije vredan da se u njemu živi, ili da bude gledan. Antigona se veša na opasaću haljine, Edip, optuženi, tužilac i sudija u procesu pokrenutom protiv ljudske sudbine, iskopavši sebi oći, odlazi iz Tebe.

Euripidovim junacima, sem jedinog Herakla, nisu data četiri ćasa Sofoklove tragedije. Euripidovi junaci nemaju izbora. *Sacrum* i *profanum* u *Hipolitu*, *Elektri*, *Medeji* jednako su ubistveni i mećusobno se uništavaju. Scenerija *Hipolita* su dva mramorna kipa na dva kraja scene, Artemidin i Afroditin kip. U prologu tragedije oba kipa su ovenćana cvetnim girlandama. Ali kada se beli i nepomićni kip pretvara u aktivnog junaka, pokazuje se, kako je pisao Hegel, „da sa bogovima nema

šale, ne samo na Olimpu; na nebu fantazije i u religijskoj mašti traju oni u blagom miru i jedinstvu, ali sada kao određeni patos ljudske individualnosti stvarno stupaju u život i kroz svoju određenu specifičnost i uzajamnu suprotnost dovode do krivice i nezakonitosti⁵⁰. Medeja, čarobnica i ljubavnica, oličenje crnog *erosa*, tuđa u Korintu poput bahantkinjâ iz Lidije u Tebi, posle ubistva sinovâ odnesena je s krova scene u vazduh, kao Dionis. *Sacrum* u Medeji još ima svoju mračnu veličinu, *profanum* ima već samo mračnu plitkoću.

Kad je stigao Dionis, iz Tebe su, u *Bahantkinjama*, pobile sve žene. U Sofokla *sacrum*: *ethos* dužnosti i vernost mrtvima — reprezentuju žene. Uništavajući Euripidov *sacrum*: glas krvi, *physis* — reprezentuju takođe žene. Čini se da su *Bahantkinje* najzasićenije erotizmom među svim ostalim grčkim komadima. Ali žene i muškarci bivaju odvojeni pre no što je tragedija počela. Seks je besplodan, kao u Edipovoj Tebi posle rodoskrvne veze između sina i majke. Dolazak Dionisa, boga plodnosti, označava uništenje plodenja. Eros je izopačen u Tebi, gde vlada pravni poredak, i na padinama Kiterona, gde vlada Dionis. Prigušeni eros, i eros oslobođeni jednako su jalovi. U tiraniji je eros uvek nešto sumnjivo. Puritanski tiranin je voajer, njegov „*libidinosa spectandorum secretorum cupido*” odavno je zapazio latinski komentator⁵¹. Sve životne sile u Tebi su sasušene. Tiresija, vešt u skolastičkoj sofistici, suprotstavlja suhu hranu koju daje Demetra, tečnim Dionisovim napojima. Kadmo i Tiresija, otac roda i vrač, oličavaju razbludnu starost, razbludnu filozofiju i razbludnu religiju. Dva starca, od kojih jedan jedva hoda, a drugi je slep, u dugoj odeći od šarenih krzna, radosno razmahujući grančicama od jele i lovora, podskakuju u bakičnoj igri. Kadmo, u svom vulgarnom pragmatizmu, smatra da je dovoljan dokaz Dionisova božanstva raskoš koja će pasti na celu porodicu kad se pokaže da je njegova kći majka boga. Tiresija, u naglom prebacivanju radnje u savremenost, što je tako tipično za Euripida, jeste atinski napredni sofist koji se pokorno divi mladosti, željan

novosti i metafizičkog drhtaja, tumači sebi i svima unaokolo da je neobuzdanost korisna i zdrava. Starac koji jedva vuče noge vodi slepca na festival igre.

KADMO:

*Igrat bih mogao noć i dan, tirsom svojim
Po zemlji lupajući. Rado zaboravljam sad
Na svoju starost.*

TIRESIJA:

*Isto i sa mnom je.
I ja mlad se osećam, i u kolu ću igrati.*

(187 ff)

Dionis obećava autentičnost. Hor slavi boga koji dopušta da čovek bude svoj, u pravom smislu svoj, i istovremeno delić kosmosa koji se menja. Dionis obećava Apokalipsu odmah, takvu koja u sebi sadrži sva vremena: prošlo, buduće i sadašnje, i u kojoj su „ja” i „ne-ja”, čovek, priroda i bog — jedno. Blejk je dobro znao to dionisovsko iskušenje. U svojoj studiji o Blejku Nortrop Fraj piše:

Apokalipsa Biblije jeste svet u kome su sve ljudske snage izjednačene, kao što Blejk kaže na kraju svog *Jerusalima*, odnosno svi oblici su izjednačeni kao ljudski. Gradovi i vrtovi, sunce, mesec i zvezde, reke i kamenje, drveće i ljudska tela — svi su podjednako živi, podjednaki delovi istog beskrajnog tela koje je u isto vreme telo Boga i vaskrslog čoveka. U ovom svetu „Svaka istovetnost je večna” jer „U večnosti se jedna stvar nikad ne menja u drugu”.⁵³

Ono čemu se u *Bahantkinjama* najviše čudimo jeste istovremeno pokazivanje dveju dioniskih apokalipsi. Prva je povratak u izgubljeni raj, gde će iz zemlje izbiti mleko i vino, a sa grana se cediti med⁵⁴, i svi će biti nevini i nagi kao životinje.

*Dojki punih mleka
Mlade majke dojenčad što ostaviše kod kuće
Gazele sad i vučice na ruke dižu da bi ih
Podojile. A zatim vencem se kite od hrasta,
Bršljana i procvetale aptike.*

698 ff)

Ta prva dioniska apokalipsa jeste „zelena radost širokih polja.” (867) Prosperovo ostrvo takođe se Gonzalu, barem na kratko, učinilo kao povratak u izgubljeni raj: „Kako je bujna i sveža trava! Kako je zelena!” (*Bura*, II, i, 51) Ali na istoj toj bujnoj zelenoj travi ubrzo će biti izvršen pokušaj ubistva. Druga dioniska apokalipsa uvek je smrtna. Tirsovi završeni šiškarkom, simbol plodnosti i seksa, kojima su bahantkinje potre-sale u igri, „nanose ljute rane” (763). Zelene padine Kiterona umašćene su krvlju. Drugi Dionisov zov jeste pulsiranje smrti. Pentej je bespomoćan pred iskušenjem povratka u krilo.

DIONIS:

Majka će te kući odneti —

PENTEJ:

O, uživanja!

DIONIS:

Uljuljkanog u svom naručju...

(968 f)

Poslednja još čitljiva pisma koja je pisao pred konačno padanje u neizlečivo ludilo, Niče je potpisao sa „Dionis” i „Raspeti”. U januaru 1889, u Torinu, ugledao je kako kočijaš bije konja, bacio se i zagrljio konja. Kad je nakratko došao k svesti, poslao je prijatelju pismo u kome je bila jedna rečenica: „Pevajte mi neku novu pesmu: svet je preobražen i sva su nebesa puna radosti.”⁵⁵

U tome Ničeovom očajničkom kriku postoji vizija iste one apokalipse koju su Euripidove Menade ugledale na Kiteronu. Ali posle nje je usledila druga dioniska apokalipsa — *omofagia* najpre životinja, a zatim čoveka.

Bezumno oduševljavanje apsolutom vrlo je opasno iskustvo. Smenjuju se talambasi da telo ni za trenutak ne bi prestalo da se trese u bakhičkoj igri. Tehnologije svih misticizama uvek su slične, za pojačavanje svih čulâ plaća se gubitkom kontrole. Oba dioniska zova dobro su bila poznata Konradovim junacima. „Ići za sanjom, i opet ići za sanjom — i tako *ewig, usque finem*”, ili „uroniti u razornu stihiju”. Prvi — za koji su Konradu bile potrebne reči na tri jezika — bio je iskušenje Lorda Džima, drugi je čuo Kurc u *Srcu tame*.

Rasplinjavanje u kosmosu je vreme začuđujuće blisko ludačkoj afirmaciji svoga „ja”. Dionis obećava oslobađanje od alijenacije i oslobađanje od svih stegâ, ali prava sloboda, sloboda krajnja — samo je jedna; to je sloboda ubijanja. Devojke okićene cvećem pretvaraju se tada u lepe ubice⁵⁶.

Bahantkinje su bile postavljene u Atini 406. ili 405. godine, posle Euripidove smrti, za vreme dioniskog festivala. U prvom redu sedišta stajao je na samoj sredini slavni Dionisov presto, mesto rezervisano za boga. U drugim dioniskim pozorištima u Antiseriji i Leaneji, maska boga vešana je na stubovima proscenijuma⁵⁷. Dionis je bio gledalac *Bahantkinjâ*.

Zene je zahtevalo da bar jedan beli gledalac, muška-rac ili žena, bude prisutan na svakoj od predstava *Crnaca*. Taj gledalac treba da bude svečano pozdravljen, obučen u „svečano odelo”, i smešten „po mogućnosti u prvom redu. Glumci će igrati za njega”. Ako beloga gledaoca ne bude, bele maske treba da budu razdate crnim gledaocima, ili da u sali bar bude smeštena bela lutka. U *Crncima*, kao i u *Bahantkinjama*, ubistvo biva izvršeno van scene, ritual ne biva ponovljen, nego odigran i otplesan, u maskama, ekstatično, s celokupnom njegovom okrutnošću, i lepo. U *Crncima* i *Bahantkinjama* to je crni ritual. „Ali šta je odista crno? Pre svega, kakva je njegova boja?” Za reditelje koji, postavljajući *Bahantkinje*, traže postojeće i nepostojeće rituale na pet kontinenata, proučavanje Ženeovih *Crnaca* moglo bi da znači spas. U celokupnoj istoriji drame to je jedini komad čija je struktura slična *Bahantkinjama*; ritual biva obnašen i uništen kroz njegovu pozorišnu aktualizaciju. Reditelji kojima se čini da je *Bahantkinje* moguće postaviti zaboravljajući na propise tragedije, treba da razmisle još i o ovom citatu iz *Crnaca*: „Grčka tragedija, draga moja, pristojnost! Krajnji čin izvodi se van pozornice.”⁵⁸

Stari Dionisov kult već se veoma davno pretvorio u narodne praznike i državne svečanosti. Na dalekim ostrvima još ponekad o dioniskim praznicima bičuju dečake u znak sećanja na drevni običaj, nošene su u povorci

amfore s vinom iz Leaneje, održavane su falusne karnevalske povorke u Atici. Ali Dionisov kult u Grčkoj odavno je prestao da bude sveta orgija. Euripid nije prigovarao Dionisu, koji je već odavno spadao u čisto olimpijsku prošlost.

Bahantkinje su napisane u trećoj deceniji peloponeskog rata, nepune dve godine posle njihovog izvođenja pala je Atina. Istorija je, kako je običavao da govori učitelj moje mladosti Ježi Stempovski, „bila puštena s lanca”. Grčka civilizacija prolazila je kroz najdublji od dotadašnjih potresâ, i nikad se iz njega nije sasvim digla. *Bahantkinje* su tragedija ludila Grčke, ludila vladalaca i naroda⁵⁹. „Lud si, grdno lud, bolesti nema ti leka, ali ja u njoj vidim izvor tvoga zla.” (326 f). Ovoga puta je jadni slepac Tiresija izvikao čistu istinu. U *Ifigeniji u Aulidi*, pisanoj istih godina, ta ista dijagnoza pada još brutalnije.

MENELAJ:

Zar nisi voljan sa Grčkom trpeti sad?

AGAMEMNON:

Grčkoj, kao i tebi, uze pamet neki bog.

(410 ff)⁶⁰

U razdobljima ludila uvek se pojavljuju ljudi bogovi i još luđi njihovi proroci. U vreme peloponeskog rata na Peloponezu su se pojavili, dolazeći sa Istoka, Juga i Severa, novi crni bogovi koji su zahtevali orgijastičke kultove i krvave žrtve: Atis, Sabacije i Adonis, Bendis, Kibela i egipatska Izida s kravljim rogovima. Dionisova maska je još stolecima vešana na stubovima proscenijuma, ali je naišlo vreme kad se na predstavi *Bahantkinja* u gledalištu pojavila odsečena glava natakuta na motku. Plutarh priča kako je, kad su *Bahantkinje* prikazivane pred parćanskim kraljem Orodom, u pozorište unesena odsečena Krasova glava.

Kad je u dvor donesena Krasova glava, stolovi su bili već očišćeni, i glumac-tragičar Jason iz Trala recitovao je iz Euripidovih *Bahantkinja* stihove u kojima se govori o Agavi. I baš dok su njemu tapšali, u dvoranu je ušao Silak, pao pred carem ničice, i zatim na sredinu dvorane bacio Krasovu glavu. Parćani su tapšali uz radosne usklike, i sluge, po carevu naređenju, pozvaše Silaka da legne za sto. Jason pak predade jednom od glumaca Pentejev kostim, ščepa

Krasovu glavu i, pavši u stanje bakhovskog besa, poče oduševljeno da deklamuje sledeće stihove:

*S planina kući donosim
Bršljan sveže odrezan,
Plen srećan svoga lova.*

Svim prisutnima to je pružilo uživanje. A kad stiže do stihova gde Hor i Agava na smenu pevaju:

*Ko ubi ga?
Meni ta pripade čast! —*

eksatar koji je prisustvovao gozbi skoči s mesta i ote od Jasona glavu u znak da bi te reči pre odgovarale njemu nego Jasonu. Car ga, ushićen, nagradi po običaju svoje zemlje, a Jasonu dade talenat srebra. Takav je, kažu, bio kraj kojim se, kao tragedija, završio Krasov pohod.⁶¹

Istorija je i toga puta dopisala krajnju interpretaciju *Bahantkinjâ*.

Napomene

1. Svi citati iz *Bahantkinja* daju se u prevodu Petra Vujičića.

2. E. R. Dodds, uvod uz izdanje *Bacchae* (Oxford, at the Clarendon Press, 1944., 2nd ed., 1957), koje je postalo jedan od najvažnijih datuma u novom poimanju Euripida, prvi je na odlučan način ukazao na važnost dioniskog rituala, a pre svega *sparagmosa* i *omofagije* za interpretaciju *Bahantkinja* i njihovog mesta u grčkoj kulturi. Pored sve svoje osetljivosti, intelektualne oštine, načitanosti u oblasti frojdizma i novije antropologije, Dodds je, ipak, do kraja ostao „pozitivist“. *Bahantkinje* su za njega bile istorijska i sociološka slika stvarnog rituala i masovne psihoze. Pošto Hor u *Bahantkinjama* govori o festivalu koji se održava „svake druge godine“, a izvori dokazuju da su u istorijskom razdoblju dioniski festivali orgijastičkog karaktera održavani jednom u dve godine sredinom zime, Dodds smatra da je ritual u tragediji zimski i, prema tome, drugačiji od festivala plodnosti, održavanog u proleće, u čast „boga koji umire i preporuča se.“ *Maenadism* u: *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, 1968, str. 272—9). I pored impozantnog iscrpljivanja celokupne moguće dokumentacije, Dodsova teza ne izgleda nam uverljivom. Dioniski ritual u *Bahantkinjama* pokazan je sinkretski i s neverovatnom svešću podvrgnut strogostima umetničke konstrukcije. U grčkoj tragediji nema godišnjih doba, vreme je takođe sinkretsko. „*Bahantkinje* nisu“ — pisao je uverljivo Arousmit — „ni studija dioniskog kulta, ni upozoravajući esej o posledicama reli-

gijske historije; već se, u tom pogledu, bez obzira koliko verno prikazuju *hieros logos* ili sveti mit o dioniskom ritualu, najbolje čitaju kao antropološka pasija mističnog jarca greha ili godišnjeg Dajmona." William Arrowsmith, *The Complete Greek Tragedies, Euripides V, Bacchae, Introduction* (Chicago, 1959, str. 143).

3. Vid. prevod Geoffrey S. Kirka, *The Bacchae, A Translation with Commentary* (Englewood Cliffs, N. Y., 1970).

4. Jedan od ključnih stihova za interpretaciju tragedije. Kenneth Cavander prevodi ga najbrutalnije: „Pođi sada sa mnom... na obed...“ Prevod neobjavljen; u tom prevodu *Bahantkinje* su bile postavljene 1969. u Yale Repertory Theatre.

5) Na izokrenutost uloga i situacija skreće pažnju Kirk u svom predgovoru uz prevod: „Pentejeva privremena vlast postepeno se otkriva kao nemoć u odnosu na snagu boga koja se pokazuje; a pošto su kralj i bog u neposrednom sukobu, sledi da će žrtva postati napadač, progonjeni — gonilac, i obrnuto.“ No mada Kirk podvlači da su oba protagonista rođaci istih godina, i s velikom preciznošću ukazuje na promenu lovca u ulovljenog, brzo se povlači da izokrenutosti situacije ne pripiše isti značaj. „Obratimo pažnju na ove sličnosti, ali ne preuveličavamo njihovo značenje. One same po sebi ne znače da je Pentej bio jedan aspekt ili izopačeni dvojnik boga...“ I nekoliko redaka dalje: „U Euripidovom opisu dvojice suparnika i njihova odnosa postoji velika tananost i složenost, kao i velika ironija; ali iako se može pomisliti da je Pentej posvećen Dionisu kao njegova žrtva, time što je kao njegova žrtva obučan u odeću Dionisovih obožavalaca, *malo ima stvarnih dokaza da je on neka vrsta neuobičajene inkarnacije moći i ličnosti samoga boga.*“ (*Introduction*, str. 14—15. Podvukao J. K.).

6. Pentej — primećuje Arousmit — nema bradu u trenutku smrti, te mu, prema tome, ne može biti više od šesnaest ili sedamnaest godina. (*Introduction*, str. 147).

7. Za Likurgovu istoriju osnovni su izvori: Homer, II. 6, 130 i dalje; (Apollod.) 3, 5, 7. Za tri Minojeve kćeri u Orhomenu: Plut. *Q. Gr.* 38. O ludilu žena u Argu: (Apollod.) 2, 2, 2. Vid. Dodds, *Introd.* str. XXIII i R. Grevs, *Grčki mitovi* 27 g, i dalje. G. Frazer, *The New Golden Bough*, ed by Th. G. Gaster (Mentor Books, N. Y., 1964), str. 298: „Sumnja da je ovaj varvarski običaj ispao iz upotrebe čak i u kasnijim danima pojačana je slučajem ljudskog žrtvovanja koje se u Plutarhovo vreme odigralo u Orhomenu, drevnom gradu u Boetiji, udaljenom svega nekoliko milja preko ravnice od istoričareva rodnog mesta... Svake godine, pri svetkovini Agrigonije, Dionisov sveštenik je te žene jurio isukanim mačem, i ako bi neku od njih sustigao, imao je pravo da je ubije. Za vreme Plutarhova života,

tim se pravom koristio sveštenik Zoil. Porodica dužna da pribavi bar jednu ljudsku žrtvu bila je kraljevskog porekla i vodila je svoj rodoslov od Minoja, slavnog starog kralja Orhomena... Predanje kaže da su tri kraljeve kćeri dugo prezirale ostale žene u zemlji zbog popuštanja bahantskoj pomami i da su sedele u svom kraljevskom domu, baveći se razbojem i preslicom, dok su ostale, s cvetnim vencima na glavi, neuredne kose prepuštene vetru, lutale u ekstazi pustim planinama što se dižu nad Orhomenom, čineći da planinska samoća odzvanja od divlje muzike cimbala i doboša. Ali, s vremenom je božanska pomama obuzela čak i tri kraljevske kćeri u njihovim odajama; obuzela ih je vatrena čežnja da okuse ljudsko meso, te baciše kocku da odluče koja će dati svoje dete da bi se upotpunila lju-dožderska gozba."

8. Dodds, *Introd.*, str. XXIV.

9. Kirk, str. 54, komentar uz stih 340.

10. Grevs (*Grčki mitovi*, Bgd., 1969, str. 75). U *Odiseji* (III, 431 i dalje) „...kujundžija dođe tučano oruđe noseć', pomagala svoje veštine, nakovanj noseć' i čekić i umešno pravljen klešta... a Nestor konjanik dade zlato, i zlatar vešto oblaglaš junici roge da se boginja žrtvi razveseli kad je vidi." U Euripidovoj *Elektri* Glasnik priča o žrtvi koju je prineo Egist. Bio je ubica i preljubnik, ali je žrtve prinosiso kako nalaže ritual, čak je najpre oprao ruke u izvorskoj vodi, a zatim zaklao bika (800 i dalje). U *Ifigeniji u Aulidi* Ahil, koji je najzad poverovao u neophodnost Ifigenijinog ubistva, zgrabio je pripremljenu posudu sa izvorskom vodom i oprčao s njom oko oltara, škropeći vojnik (1568 i dalje).

11. Proclus, *Commentary on Plato's Politics*, navodim po Gravesu, 28, 2.

12. Simbol spasene glave u skupu mitova Orfeja i Dionisa zasluživao bi da bude podrobnije preispitan. Orfejeva glava koju su Menade bacile u reku nije utonula, nego je neprestano pevala, dok nije otplovila u more i talasi je doneli do Lezbosa, gde je potom stigla i njegova lira. Po drugoj predaji, Orfejeva glava je smeštena u Dionisovom hramu u Antisu; tamo je danju i noću govorila, proričući budućnost, dok je Apolon nije umirio, gnevan na nju zbog toga što konkuriše drugim proročistima. U Lezbosu se nalazio Apolonov hram; na zauzimanje Muzâ, Apolon je kasnije smestio Orfejevu liru na nebo kao sazvežđe. Ta opozicija dionisovske glave i apolonske lire čini se da je veoma pozna interpretacija.

Grevsu je taj mit govorio o sakralnom ubistvu kralja. „Sveti kralj je obavezno stradao na taj način što bi ga raščerečili, i Tračani su, verovatno, imali isti običaj kao Iban Dajaksi sa Saravaka. Kad bi se muškarci vratili iz uspešnog lova na glave, ibanske žene bi upotrebljavale

lovne trofeje kao sredstvo za bakanje radi plodnosti pirinčanih polja. Od glave je traženo da peva, jadikuje i odgovara na pitanja, nežno milovana krilima, dok ne bi pristala da uđe u proročanski život, kako bi odatle davala savete u presudnim trenucima..." (Grevs, 28, 6).

Toliko Grevs; „odsečena glava”, kao što se vidi, spada u dva važna obreda: u obred obezbeđenja izobilja i plodnosti, i u obred predskazivanja budućnosti. C. G. Jung u *Transformation Symbolism in the Mass (Psyche and Symbol*, ed. by Violet S. de Laszlo, N. Y., 1958) piše: „Obožavanje lobanje je široko rasprostranjeno među primitivnim narodima. U Melaneziji i Polineziji uglavnom se obožavaju lobanje predaka, pošto one uspostavljaju veze sa duhovima ili služe kao zaštita božanstva, kao Ozirisova glava u Egiptu. Lobanje, takođe, igraju značajnu ulogu kao svete relikvije. (...) Slično tome, glava ili neki njeni delovi (mozak, itd.) mogu služiti kao magična hrana ili kao sredstvo za povećanje plodnosti zemlje.” (str. 193). Naročito važno čini se da je Jungovo ukazivanje na mit Ozirisa, koga su Grci često poistovećivali sa Dionisom, i koji je, takođe, vaskrsnuo pošto je najpre bio raskomadani. Oziris je, kao i Dionis, bog izobilja i plodnosti, vezan je za vino, drveće i vodu (izlivi Nila).

Takođe je zanimljivo prisustvo simbola odsečene glave u jevrejskoj tradiciji. Jung navodi legendu iz dvanaestog veka, koju je Bin Gorion objavio u *Die Sagen der Juden*: „Terafimi su bili idoli, a stvarani su na sledeći način. Prvo bi nekom čoveku, koji je morao biti prvorođeni sin, odsecali glavu i čupali kosu. Zatim bi glavu posuli solju i pomazali uljem. Posle toga, na zlatnu ili bakarnu pločicu bi se upisivalo ime nekog idola, pa bi je stavljali pod jezik odrubljene glave. Glava je smeštena u sobu, pred njom su paljene sveće, i ljudi su joj se klanjali. Ako bi bilo koji čovek pao pred nju, glava bi počinjala da govori i odgovarala bi na svako pitanje koje bi joj se uputilo.” (str. 190).

U toj širokoj antropološkoj perspektivi odsečena glava sv. Jovana Krstitelja odjednom postaje slična Orfejevoj glavi; obojica su bili proroci i „dvojnici” boga-čoveka.

Pažnju zaslužuje još jedno tumačenje odsečene glave. „Onijans” — piše dalje Jung (*The Origins of European Thought*, Cambridge, 1951) — „tačno ističe da duša, čije je boravište u glavi, odgovara savremenoj ‚nevesti’, i da je na tom stupnju razvitka svest izjednačuje s *thumosom* (srcem) i *phrenesom* (plućima), i bila je u grudima vezivana za predeo srca. Stoga je Pindarov izraz za dušu — *eiōnos eidōlon* (Ajonova slika) — vanredno podesan, pošto kolektivna podsvest ne saopštava samo „proročanstva”, nego zauvek predstavlja mikrokozam (tj. oblik fizičkog čoveka kao ogledala kosmosa)” (str. 193). Opet smo, dakle, kod

simbola Kosmosa koji gine i rasplinjava se, da bi se još jednom preporodio.

13. Osnovne potvrde o *sparagmosu* Dionisa-Agreja: Diodorus, i, 96; Firmicus Maternus, *De err. proff. rel.*, 6; Clem. Alex., *Protrept.*, ii, 18. Pregled i kritičko razmatranje svih izvornih potvrda mita: Ivan M. Linforth, *The Arts of Orpheus* (Berkeley, 1941), a naročito poglavlje *Myth of the Dismemberment of Dionysus*, str. 307 i dalje.

14. *De E Delphico*, 9, 388 E, navodim po Linfortu, str. 317—8. E. Rohde, *Psyche* (Leipzig, 1898) smatra da je to mit o jedinstvu i raznorodnosti kosmosa (II, str. 119).

15) Frazer (str. 543): „Lako je sad razumeti zbog čega urođenik želi da okusi meso životinje ili čoveka koje smatra božanskim. Jedenjem tela boga, on preuzima deo osobina i moći boga. [...] Otud pijenje vina u obredima nekog vinskog boga kao što je Dionis nije pirovanje, nego svečano pričešće.”

16. Mircea Eliade, *Myths, Dreams and Mysteries*, transl. by Philip Mairet (N. Y., 1960), str. 46 i 183—4. U istoj studiji Elijade opisuje krvavi obred *Khondsâ* u Indiji, analogan dionisovskom *sparagmosu*: „*Meriah* je bio dobrovoljna žrtva koju je kupovala zajednica: njemu je bilo dozvoljeno da živi godinama, mogao je da se oženi i da ima decu. Nekoliko dana pre žrtvovanja, *meriah* je bio posvećivan, odnosno, izjednačen sa božanstvom koje je trebalo žrtvovati; narod je oko njega igrao i odavao mu poštu. Posle toga, molili bi se Zemlji: „O, Boginjo, nudimo ti ovu žrtvu; podari nam dobru žetvu, dobra godišnja doba i dobro zdravlje!” Okrećući se žrtvi, dodavali bi: „Kupili smo te, a nismo te uhvatili na silu; sada te prinosimo na žrtvu, i neka na nás padne greh!” Obred je, takođe, uključivao orgiju, koja je trajala nekoliko dana. Konačno je *meriah* opijan opijumom, i, pošto bi bio zadavljen, neki bi ga sekli na komade. Svako selo je dobijalo po jedan deo njegovog tela koji je zakopavan u poljima. Ostatak tela je spaljivan, a pepeo razbacivan po zemlji. Ovaž krvavi obred očigledno odgovara mitu o raskomadavanju prvobitnog božanstva.” (str. 187—188).

Jung u napred citiranoj studiji navodi, po Bernardinu de Sahagúnu, španskom misionaru kod Actekâ, šest godina posle Kortesova osvajanja Meksika, opis „jedenja boga” — *teoqualo*. Kip boga *Huitzipolochtija* biva toga puta načinjen iz testa od zrnevlja „*pricki-poppy*”.

„I sledećeg dana telo *Huicipohtija* umre:

A onaj koji ga je ubio beše sveštenik poznat kao *Kalcakoatl*. A ono čime ga je ubio beše džilit, zaoštren kremenom, koji on zari u njegovo srce.

I on umre, te oni razlomiše njegovo telo od...testa. Njegovo srce bi dodeljeno *Moktesumi*.

A za ostale njegove članove, za koje behu, takoreći, njegove kosti, podeljene i razdeljene među svima... Svake godine... oni su ga jeli... I delili su među sobom njegovo telo od... testa, lomili ga u izvanredno male, fine delove, kao malo zrnevlje. Mladići su ga jeli.

A za ono što su jeli rečeno je: „Bog se jede.” A za one koji su ga jeli, rečeno je: „Oni čuvaju boga.” (Str. 170)

Alfred Métraux u *Tupinamba: War and Cannibalism* (N. Y., 1955) opisuje ritual kanibalizma kod američkih Indijanaca:

„Tupinambe su svoje ljudožderstvo ograničili na zarobljenike specijalno uhvaćene u tu svrhu. Kad bi bio uhvaćen i doveden u hvatačevo pleme, zarobljeniku bi bilo dozvoljeno da se kreće u relativnoj slobodi tokom nedelja ili meseci koji su prethodili njegovom žrtvovanju... Tokom boravka, naizmenično bi bivao zadirkivan, hvaljen, vređan, veličan. On bi, sa svoje strane, uzvraćao time što bi bio, koliko god može, zloban prema porobljivačima, gađajući ih orasima, voćem i kamenjem, dok bi oni igrali, proricali svoju sudbinu, i hvalili se svojim junaštvom. Svečanosti oko njegova žrtvovanja trajale bi 3 do 5 dana. Konačno bi ga usmrtio dželat (često onaj čovek koji ga je prvi dotakao kad je bio uhvaćen), što je predstavljalo jeziv događaj, pošto je vršen batinanjem na smrt... Kad najzad padne, mrtav i razlomljene lobanje, njegovo bi telo odmah bilo sečeno u komade i pečeno, i tada bi ukusni zalogaji bili podeljeni srećnoj družini. Zarobljenikova žena bi pustila za njim koju suzu, a potom bi se pridružila gozbi... Što se dželata tiče, on bi morao da beži s mesta žrtvovanja... Njemu je bilo apsolutno zabranjeno da jede zarobljenikovo meso. Tokom izvesnog vremena bilo mu je, takođe, zabranjeno da učestvuje u poslovima zajednice, ograničeno se hranio i morao je da bude sâm. Njegov povratak u pleme, posle određenog perioda, proslavljen je velikom pijankom, tokom koje bi on svoje telo tetovirao bičevanjem. Posle takvog događaja, njegov ugled u zajednici bi osetno rastao.” (str. 151—155). Zahvalan sam dr. Saši Vajtmanu što mi je skrenuo pažnju na taj tekst.

17. Eliade, *Myths*, str. 80.

18. Hesiod, *The Homeric Hymns and Homerica*, transl. by Hugh G. Evelyn-White (Leob Classical Library, Cambr., Mass., 1967), str. 289.

19. Dodds, *Introduction*, str. XI: „Tako vino dobija religijsku vrednost: onaj koji ga pije postaje εἰθεος — popio je božanstvo.”

20. Eliade, *Cosmos and History, The Myth of The Eternel Return*, N. Y., 1959, str. 22, 28.

21. *The Works of Lucian*, transl. by A. M. Harmon (Cambr., Mass., 1953), v. V. str. 265, 269.

22. Eliade, *Myths*, str. 74.

23. Eliade, *ibidem*, str. 47 i 196. O obredima posvećivanja u dionisovskim ceremonijama piše H. Jeanmaire, *Dionysus* (Paris, 1951). Vid., takođe, Kirkov komentar stihová 857—60, str. 93.

24. Jung, *ibidem*, str. 203. Vid. R. Eisler, *Orpheus — the Fisher* (London, 1923), str. 280 i dalje.

25. Arnot u *Greek Scenic Conventions* piše o tri scene zemljotresa, u *Prometeju*, u *Poludelom Heraklu* i u *Bahantkinjama*: „U ove tri scene zemljotresa iskorišćeni su isti metod i ista formula — obećanje, razrada i anticipacija, izlaganje. Efekat je nagovešten, njegov rezultat predviđen i obrađen u detalje, i konačno objavljen u trenutku kad se događa. U *Poludelom Heraklu* naglasak je na Heraklovom ludilu i zemljotresu kao prirodnom fenomenu, ali tehnika je ista. U pozorištu bez realističkog dekora nema drugog načina na koji bi se taj efekat mogao postići. *Skene* ne može da se sruši pošto predstavlja trajni deo pozorišta, ali kad hor kaže da se to događa, onda, po svim pravilima konvencionalne drame, publika to mora da prihvati. Uz pratnju jednog pobuđujućeg plesnog pokreta ovo bi bilo dovoljno. Žan-Luj Baro je jednom prilikom izveo Pompejevu scenu s galijom u *Antoniju i Kleopatri* pomoću reda veslača u pozadini pozornice, koji su se ritmički ljuljali s jedne strane na drugu; to je, uz reči junakâ, proizvelo savršen utisak pokreta na vodi, iako nije bilo drugog dekora. Sličan efekat moramo da zamislimo ovde; hor se ljulja i pokreće da bi ilustrovao svoje žestoke reči, baletska pratnja uz radnju.” (Str. 124 i dalje.)

26. O udaru groma kao mističnom znaku vid.: Eliade, *Myths*, str. 81 i dalje, o simbolici léta u nebo *ibidem*, str. 105 i dalje.

27. Kirk piše u komentaru (str. 120): „*tendril*, grčka reč, označava sve što ima oblik spirale — ovde, po svoj prilici uvojiti izdanak bršljana. „Lavlja glava” koju Agava nosi na vrhu svog tirsra, s njenim „uvojkom meke kose” (1186), opisana je kao da se na tirsu nalazio samo pričvršćen bršljan. Ostaje nejasno da li je to metafora ili zabluda.”

28. *Brecht on Theatre, The Development of an Aesthetic*, edit. and transl. by John Willet (Hill and Wang, N. Y., 1964), str. 181.

29. Jung, *Transformation Symbolism in The Mass*, str. 200.

30. O. B. Hardison, Jr., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Age. Essays in the Origin and Early History of Modern Drama* (Baltimore, 1965; Paperbacks ed., 1969), str. 55. Vid., takođe, str. 47, 63, 70. Sledeći citati str. 130, 145.

31. „Emil Forrer je izneo misao (u *Actes du XXéme Congrès intern. des Orientalistes*, Louvain, 1940, 124—28) da

je stari hetitski običaj pijenja, u izvesnim obredima, iz posude u obliku životinje (zvanom *bibru*) ostatak ili gubljenje izvornog običaja pijenja božanske krvi ili esencije, što se može uporediti sa hrišćanskim pričešćem. — Upor., takođe, Chrysostom, *Hom. in Joann.*: „On (Hrist) dopusti onima koji ga žele... da zariju svoje zube u njegovo meso.” (Dodatne beleške u: *The New Golden Bough*, str. 586 i dalje.)

32. Navodim po: Jung, *Transformation*, str. 162.

33. O teoriji „maktacije” i simboličnom „ubistvu” Hrista vid.: Jung, str. 161 i dalje; o simbolizmu *Fractio* Jung, str. 165; saglasno s tradicijom srednjeg veka, Hardison povezuje *Fractio* sa simbolikom vaskrsenja, str. 45, 75 i dalje.

34. Arhetipsku simboliku hleba i vina Jung interpretira drugačije: „Žito i vino imaju nečeg u svojstvu duše, specifični životni princip koji ih čini prikladnim simbolima ne samo čovekovih kulturnih dostignuća već i boga koji, prema godišnjem dobu, umire i vaskrsava i koji je njihov životni duh. Simboli nikad nisu jednostavni — samo su znaci i alegorije jednostavni. Simbol uvek pokriva komplikovanu situaciju koja se toliko nalazi van dometa jezika da može biti izrečena samo na neki nejasan način. Tako žito i vino simbolišu četvorostruki sloj značenja: 1. poljoprivredne proizvodnje; 2. proizvode koji zahtevaju specijalni postupak (hleb od žita, vino od grožđa); 3. izraze psiholoških dostignuća (rad, marljivost, strpljivost, odanost, itd.) i ljudske vitalnosti uopšte; 4. izražavanje mane ili biljnog demona.” (str. 203—4)

35. Hardison, str. 145—6, 217, kao i: „Crkva je priznala prirodu Bdenija i smestila ih u najsajjniji od svih liturgijskih okvira. Ekstraliturgijske, predstavnne, podsetne i čisto mimičke ceremonije takođe se, tom prilikom koriste s više raskoši nego bilo kada tokom godine. Gotovo sve one uključujući simbolizam smrti i ponovnog rođenja, a neke imaju asocijacije koje ih vezuju za *Quem quaeritis* dramu — bele stihare, pogreb i simbole groba, da pomenemo najupadljivije.” (str. 163)

36. *Koga tražite u grobu, o, sledbenici Hristovi?*

Isusa Nazarećanina, koji beše raspet, o,

stanovnici neba.

On nije ovde, vaskrsao je kao što je rekao; objavite da je vaskrsao.

Tekst iz najranijeg rukopisa; Hardison, str. 178—9.

37. Citiram po Hardisonu, str. 301.

38. Hardison, str. 252. Ali nije samo religijska drama postajala sve spektakularnija nego je i misa sve više postajala pozorište: „U dvanaestom veku se Aelred, opat iz Rjevoa, u svom delu *Speculum charitatis*, žalio na pevanje koje podseća na ženske glasove, uzdahe, napadne dramatične tišine, glasove oponašanje agonije onih koji umiru i pate,

i sveštenike koji ,krive celo telo uz glumačke pokrete'. Takvi postupci, primećuje on, ,zapanjuju narod', ali odgovaraju jedino ,pozorištu, a ne oratoriju.'" (*Ibidem*, str. 78 i dalje.)

39. Gilbert Murray, „Excursus on the Ritual Forms preserved in Greek Tragedy” u: Jane Harrison's *Themis* (Cambridge, 1912), str. 363: „Nešto nalik starom hijerofantu pojavljuje se ponovo na početku, nešto nalik starom vaskrsnom bogu na kraju; i, kao što smo videli, uvek u Euripidovim dramama, a najviše u poslednjoj od njih, nalazimo u najsavršenijim i najčistijim crtama celu sekvencu Takmičenja, Raskida, Glasnika, Oplakivanja i Vaskrsenja koji su sačinjavali izvornu Dionisovu misteriju.” Vid. takođe: H(erbert) W(eisinger), „Ritual Origins of Drama” u: *The Reader's Encyclopedia of World Drama* (N. Y., 1969).

40. Hardison, str. 291. Por.: Kerényi, *Prometheus*, str. 43: „Čim je Hristov postupak u vreme Tajne večeri preuzeo značenje prauzornog ritualnog čina, on je postao osnovno žrtvovanje, veliko žrtvovanje kojim je uspostavljen svet spasa.”

41. Honorijus iz Otana pisao je oko 110. u *Gemma animae*: „Kad je žrtvovanje obavljeno, činodejstvujući sveštenik udeljuje narodu mir i pričešće. To je zato što, pošto naš borac pobeđuje u borbi tužioca, sudija obznanjuje narodu mir i poziva ga na gozbu.” (Hardison, str. 40.)

42. Navodim po Hardisonu, str. 148.

43. Čak ako je „the tothemic banquet”, ritualno jedenje „oca-boga” od strane članova prvobitne grupe, opisano u *Totemu i tabuu*, samo antropološka fantazija ili, kako Elijade kaže, „gotski roman”, začuđujuća je intuicija Frojda, koji je prvi sagledao vezu između dionisovog mita i srednjovekovne religijske drame. „Ako su posebno u grčkoj tragediji patnje božanskog jarca Dionisa i jadicovke sa njim identifikovanih pratilaca jarčeva bile sadržaj izvođenja, onda je lako razumljivo da se već ugašena drama ponovo rasplamsala u srednjem veku, nad stradanjima Hristovim.” (*Totem i tabu* u: Sigmund Frojd, *Dela*, Novi Sad, 1969, (knj. 4, str. 284)

44. Navodim po Hardisonu, str. 133.

45. Sačuvani tekst *Bahantkinja* ima oko 1400 stihova, Dionisov trijumfalni govor posle izlaska iz tamnice završava se na stihu 642.

46. *Christus Patiens* 1466 i dalje, navodim po Kirkovom komentaru, str. 131. Vid. takođe: Dodds *Introduction*, str. LI—LII.

47. U *Bahantkinjama* postoji još jedan sloj mita, koji bi takođe zasluživao da bude preispitan. Iz zmajskih zubâ koje je posadio Kadmo, izrasli su Naoružani Ljudi. Jedan od njih bio je Pentejev otac Ehion. Kad je Pentej zatvorio Dionisa, Hor govori: „Čud čudnu otkriva Pentej — rod

Zemlje! Od zmaja mu seme niče, a Ehion, sinak Zemlje, rodi njega, neman ljutu, ne stvor ljudski..." (538 ff) U epilogu Dionis objavljuje da će Kadmo i njegova žena za kaznu biti pretvoreni u zmije. Euridip je mnogo voleo da se razmeće svojom mitološkom erudicijom, ali u *Bahantkinjama* je Pentejevo „podzemno” poreklo toliko često podvlačeno da bi to moglo da služi samo kao ornamentalni umetak. Arhetipski Protivnik Boga-Stvoritelja uvek je zmija ili zmaj. „Ali zmija bješe lukava mimo sve zvijeri poljske, koje stvori Gospod Bog.” (*Postanje*, III, 1)

48. Prva stanca uskršnje himne *Ad coenam agni*, pripisivane sv. Ambroziju; navodim po Hardisonu, str. 95.

49. *The Second Shepherd's Play* iz *Wakefield Cykle*, najneobičnija i valjda najbriljantnija poznosrednjovekovna drama (rani XV vek), ima strukturu koja je potpuno suprotna strukturi *Bahantkinjâ*. Prvi deo je podsmešljiv, drugi predstavlja tradicionalni vertep s pastirima koji pevaju kraj jasala. Smrt mitskog „rogatog momka”, u stvari ukradene ovce, prethodi Spasiteljevu rođenju. Prikazujući tobožnje rođenje, u jaslje se stavlja ovca. A pre ovog tobožnjeg rođenja, slavi se pastirska gozba (u drugoj verziji drame) s krvavicom i drugom hranom, što liči na tobožnji *sparagmos*. Prvi deo je gotovo svetogrdan i mogao bi dobiti naziv antimirakulom. Posle ismejavanja teofanije, on potom biva u drugom delu prikazan na naivan i potpun način. Autor srdačno zahvaljuje g. Martinu Stivensu što mu je ukazao na *The Second Shepherd's Play* kao strukturalnu izokrenutost *Bahantkinjâ*.

50. Hegel, *Vorlesungen über Die Ästhetik*, Aufbau-Verlag, 1955, str. 107.

51. Hartung pre gotovo pola stoleća. Dodds, str. XL.

52. U Lukijanovim *Dijalozima umrljih* (XXVIII) Menip govori Tiresiji: „Ah, ti još uvek voliš laž, Tiresija. Ali ako, to ti je posao. Vi, proroci! Nema istine u vama.” (*The Works of Lucian of Samosata*, transl. by H. W. Fowler and F. G. Fowler (Oxford, at the Clarendon Press, 1905), str. 153.

53. Northrop Frye, „Blake after Two Centuries” u: *Fables of Identity, Studies in Poetic Mythology* (Harcourt, Brace and World, N. Y., 1963), str. 143.

54. Posle druge knjige *Mythologiques* Levy-Straussa *Du Miel au Cendres* došlo je vreme da se preispita uloga meda u grčkim mitovima, a naročito u mitovima o Dionisu. Na planini Nisi nimfe su spasenog Dionisa hranile medom, zbog čega ih je Zevs kasnije pretvorio u sazvežđe Hijadâ. U „apokalipsi” *Bahantkinjâ* s tirsovâ kaplje med. Posle uskršnjeg jutrenja u srednjem veku je novokrštenima i deci davao mleko i med. U *Exsultetu* nailazimo na neobičnu pravu pčelama, koje su dale vosak za pashalnu sveću: „Jer je nahranjeno topljenim voskom koji je majka pčela načinila za srž dragocene buktinje.” Hardison citira (str.

149) ceo latinski tekst, koji je neobično zanimljiv za antičku i hrišćansku mitologiju meda.

55. Pismo od 4. januara 1889. „To my maestro Pietro” u *The portable Nietzsche*, select. and transl. by Walter Kaufmann (N. Y., 1954), str. 685.

56. Iz izveštaja *New York Timesa* sa suđenja Charlсу Mansonu zbog ubistva Sharon Tate i šest drugih osoba:

1. Dve devojke su bosonoge. Neke imaju ožiljke u obliku krsta između očiju. Ožiljke su načinile zagrejanom odvrtkom, pošto su Menson i njegovi saučesnici, u ranijem toku procesa, izgrebali krstove na svojim čelima.

Š vremena na vreme devojke pevaju pesmu koja je komponovana kad je porodica Mensonovih živela ovde na ranču. Stihovi glase:

O, ljubavi, volim istinu koju sam saznao.

Ti si kralj.

Ljubavi, ovu reč tebi donosim.

Sad znaš da možeš biti slobodan.

Pogledaj svoju vrstu i dođi k meni.

2. Gospođa Kasabian je rekla da joj je Menson dugo tumačio svoju filozofiju. „Osećala sam da je on Mesija koji je stigao; znate već, drugi Isusov dolazak. Mislila sam da je on Isus Hristos.”

3. „Mislili ste da je g. Menson Isus Hristos”, reče g. Hjuz (advokat). „Da li ste ikada pomislili da je Isus Hristos neko drugi, a ne g. Menson?”

„Biblijski Isus Hristos”, odgovorila je.

„Da li ste nekad sreli Isusa Hrista — osim g. Mensona?” upitao je.

„Ne,” reče ona.

57) T. B. L. Webster, *Greek Art and Literature 700—530*. (Lond. 1959) str. 66.

58. Jean Genet, *The Blakes: a clown show*, transl. by Bernard Frechtman (N. Y., 1960) str. 3.

59. Arrowsmith u uvodu uz svoj prevod *Bahantkinjâ* (str. 148): „... drama pokazuje Dionisa i Penteja i sukob između njih kao gorku sliku Atine i Grčke podeljenih između snagâ koje su ih, po Euripidu, uništile više od bilo čega drugog: s jedne strane konzervativna tradicija u svojoj krajnjoj korupciji, prikrivajući svoju pohlepnost za vlašću časnom profesijom tradicionalnog *aretai-a*, susrećući svaku opoziciju užasnom tiranijom narodne pobožnosti, i pokazujući u svojim postupcima okorelost i prefinjenu okrutnost civilizovanog varvarstva; na drugoj strani, izniman pojedinac, sebičan i gramziv, netrpeljiv prema tradiciji i opštem blagostanju, uporan, demagog, i podjednako brutalan na delu.”

60. *Iphigenia in Aulis*, transl. by Charls R. Walker in Euripides IV, *The Complete Greek Tragedies*, (Chicago, 1958).

DODATAK

MEDEJA U PESKARI

Grčki teatar iz Pireja doputovao je s *Medejom*. Da bih video *Medeju*, putovao sam u Peskaru daljim putem, preko Rokarasa i Palene, zaobilazeći najveći u Abrucima planinski masiv Majeli od istoka i juga.

Palena — možda je to sugestija naziva — učinila mi se da je sva u boji spaljene kave. Bila je pusta, kao da je odista spaljena. Gradići u Abrucima su nalik na lastavičja gnezda, ili još više na osinjake. Liče na saće prilepljeno uza zid. U Umbriji i Provansi gradići takođe izgledaju slepljeni, zidine odbrambene, strmi zidovi kuća, crkve i zamak na vrhu, međusobno slepljeni, reklo bi se da u tom gnezdu nema pukotina, da je sve sa svih strana zatvoreno, izliveno iz jednog kalupa. Ali u Umbriji seoca i gradići se penju uz grebene blagih brežuljaka, gube se u zelenilu, brda prelaze u vinograde i maslinjake. Tu su gradići isplākani od kiša i izduvani od vetra. Potpuno spadaju u taj pustinjски pejzaž, ali ga istovremeno sređuju, dajući izvesnu hranu mašti. Njihova je lepota surova, potpuno su u odbrambenoj boji, sivi i žuti, u boji zemlje i kamena. Često gotovo neopaženo prelaze u veliki i pust kameni bedem ili u majdane žutog peska. U tu začuđujuću sliku pustinjskog predela baš se uklapaju visoki kameni bedemi, velike peščane kamare, planinski vrhovi u magli, i prostrane, ravne doline nalik na ogromne tanjire, Ljudi i životinje gube se u tom predelu. Gradići izgledaju kao izumrli. Samo

ponekad strmim puteljcima polako koračaju magarci, prekomerno natovareni velikim naslagama suhoga grnja. Vode ih starice, obučene u crno, s maramama ravno složenim na glavama.

Amfiteatar u Peskari je nov, ali smešten van grada, i oko njega nema ničega. U blizini je more. Te noći je od mora duvao hladan vetar, a od planina je i dalje dopirala toplina. Scena su bile kamene stepenice, i pri njihovom vrhu dorski portik Medejinog doma sa ogromnim, zatvorenim vratima. Iznad tog portika sasvim nisko je sjao mesec. Bio je presečen tačno na polovini. Zaklonili su ga oblaci u drugoj polovini predstave, trenutak posle Medejine izjave da će pobiti decu i svoju suparnicu. Prirodna scenerija ponekad daje te neočekivane efekte. Odjednom zaigra nebo ili ptice. Negde 1948. ili 1949. video sam *Hamleta* igranog u elsinorskom zamku. Za vreme prvog velikog monologa galebovi su preletali sasvim iznad Hamletove glave, i dva-tri spustila su se pred njegove noge.

U zatvorenom pozorištu nema mesta za hor, čak i ako dekorater izgradi proscenijum sve do polovine partera. Ulazak hora je veštački, ali još je više veštačko njegovo stalno prisustvo na sceni. Ne zna se da li ga zadržati, ili ga u svaku epizodu uvoditi i izvoditi. Na svim predstavama grčkih tragedija koje sam dosad video hor je uvek bio preobučeni balet. Ali hor kod Sofokla i Euripida nije ni baletski umetak, ni intelektualni komentator. Nije ni izvan tragedije, niti je dodatak, ne zahteva opravdanje. Nije prerusen. Hor je iz istog mesta, iz istog sela u kome se igra komad.

Četrnaest mladih žena zastalo je na kamenim stepenicama, ušle su kao seljanke iz sela, kao devojke u Peskokonstanci kad se predveče okupe na trgu oko fontane. Ceo dan su naporno radile povijene nad *tombolo*, teškim valjcima napunjenim senom i strugotinama, iznad kojih se pomoću čioda razapinje započeta čipka. Ona nastaje pipavim i strpljivim provlačenjem malih drvenih igala za klepovanje. Takve igle se ovde zovu *fazzoletti*. Iste takve klepovane čipke prave se

u Poljskoj od Živjeca do Zavoje, u svim planinskim i većito gladnim selima ispod Bablje i Baranje gore.

Ne znam kako se *Medeja* doživljava u mramornim grčkim amfiteatrima. Možda tamo izgleda monumentalna i daleka. Ovde, u Peskari, Medeja i hor mladih žena učinili su mi se od prve scene kao da pripadaju ovoj zemlji, ovom predelu. Bila je to obična Medeja, ljudski nesrećna i ljudski razjarena; možda bi bolje bilo reći — seljački. Imala je u sebi nešto od ovih žena što su išle uspravno i ukočeno pod teretom od dvadesetak kilograma nošenim na glavi, koje sam sretao kad su se u podne vraćale bose u selo, umorne ali dostojanstvene. I još je imala u sebi nečeg od ove noći u kojoj je na smenu duvao hladan vetar od mora, tako da su se grčili svi što su sedeli na kamenim klupama, i vreo, zagušljiv vetar koji je dolazio s planinskog masiva Majeli.

Vreme Euripidove *Medeje* obuhvata dan i početak noći. Ali ovde se stvarno vreme i vreme predstave spojilo u jedno. Nekoliko časova ove noći bilo je čak i previše dovoljno da bi se izvršila ludost. Po danu bi to izgledalo nemoguće. Dan bi ovu moru rasterao kao maglu koja je ujutro prekrivala celu Peskokonstancu.

I nije samo vreme postalo gusto. Isto tako neophodno izgleda i jedinstvo mesta, obično i prirodno, koje u sebi nema ničeg od izmišljene poetike. Sećam se kad sam prvi put bio u Rimu kako sam se začudio što je Forum Romanum tako mali. Jedva nekoliko stotina koraka od Kapitola i Tarpejske stene do Titova slavoluka. Obišao sam, uostalom, taj slavoluk izdaleka i pljunuo kao pravoverni Jevrejin. Kraljevi, patriciji i plebejci, republika; svi tribuni i svi konzuli, Martovske ide, Neron i Kaligula — taj trg između dva brega bio je dovoljan da bi se na njemu odigrala gotovo cela istorija Rima. U jednom dekoru. Trg u poljskom Novom Targu dvaput je veći nego Forum Romanum. Po njemu je šetao Kasprovič, u susednoj krčmi je pio Pšibiševski, jednom je možda preko njega prešao Lenjin. Godinu ili dve posle završetka drugog svetskog rata stigla je na taj trg banda Ognja i zapalila zgradu u kojoj je zasedao starosta. To je celokupna istorija trga u No-

vom Targu. Akropolj je još manji nego Forum Romanum. A već sigurno palančica ne veća od Peskokonstance bio je Korint. Na malom trgu ispred Medejine kuće čuli su se jauči Glauke koja je živa gorela. Jason u poslednjoj epizodi utrčava sav zadihan — pretrčao je što je brže mogao tih nekoliko stotina koraka od kraljevskog dvora. Još pre toga pojavio se Egej, došao je pravo iz male luke gde je ostao njegov brod. Ta ribarska luka gotovo se vidi iz Medejine kuće. Gotovo u svakoj tragediji brod s raširenim jedrima čeka u luci. Dovoljno je samo da se čovek nagne kroz prozor, pa da ga vidi. Brod je bekstvo. Ali pravi junaci tragedije zatvoreni su u dvoru. Dvor je zatvor i sklonište. Ne mogu da pobegnu. Kad bi mogli da otputuju, tragedije ne bi bilo. Mogu da otputuju samo poverljivi prijatelji. Od stvarnih junakinjâ tragedije, na put odlazi samo Rasinova Berenika. Ali to putovanje je istovetno sa smrću. Sa smrću koja bi se mogla nazvati belom; u toj tragediji koja je sva, po Norvidovoj klasifikaciji, bela tragedija. Berenikin odlazak je takva zakasnela smrt, kao bomba s mehanizmom, kao mina sa zakasnelom eksplozijom.

Jedinstvo mesta u zatvorenom pozorištu uvek mi je izgledalo veštačko. Ovde je sve blisko. Ovde, na ovoj predstavi *Medeje* u Peskari, noć je zaista bila noć, kamene stepenice — stvarno kamene stepenice, obližnje more — stvarno obližnje more. Isto kao što je onaj *Hamlet* u Elsinoru odjednom pokazao svoju realističnu običnost. Pronašao se u toj arhitekturi. *Hamlet* se u Elsinoru pronašao ne samo zato što ga je Šekspir tamo smestio. Nego možda i zato što je predstava počinjala u sumrak, i što je svetionik, koji se nalazio na jednoj od kula elsinorskog dvora, svojom svetlošću, žutom i crvenom, na smenu, zapljuskivao daščanu skelu smeštenu u dvorištu. Očev duh se pojavio na stvarnom kruništu dvorskih zidina. Odande je dopirao njegov glas. Vispjanjski je imao nepogrešivu pozorišnu maštu. Znao je da je *Hamlet* napisan za elizabetansku scenu s njenom gornjom galerijom, da može biti odigran u dvorištu i u unutrašnjim galerijama renesansnog zamka.

Medeja se ne obraća bogovima. Oni za nju ne postoje, kao što za nju ne postoji svet. Čak ni deca. Za nju su ona samo Jasonova deca. Čak i više: ona otelovljuju samog Jasona. Ona ih ubija ne samo da bi se njemu osvetila; ubija ih zato što ne može da ubije Jasona. U njima ubija Jasona. Ali, u stvari, za Medeju ne postoji čak ni Jason. Postoji isključivo ona sama; Medeja i njen poraz. Ni za trenutak nije kadra da govori o nečem drugom, ni za časak ni o čem drugom ne može da misli. Zajedno sa svojim porazom zatvorena je u sebi kao u jajetu. Ta luda Medeja monomanija nesumnjivo je Euripidovo otkriće. Ona je kao neka psihološka dopuna tragedije, njeno omogućenje. Oličava Medeju, izdvaja je, odseca od stvarnog sveta. Kroz tu monomaniju Medeja postaje sama. Junaci tragedije moraju da budu sami.

Ali hor ženâ je od ovoga sveta. Stigle su iz sela, iz te male luke koja je poluselo, i došle su da bi saosećale s Medejom. Nju je odbacio muž. One hoće da povedu k sebi njene sinove. U prvim pesmama hor se žali na nejednakost sudbine, govori kako je težak život devojke koja se nije udala, i kako je gorak život žene koja se udala. Žene su na Medejinoj strani, i u stvari će na njenoj strani ostati do kraja. Ali postepeno bivaju sve uplašnije. Uplašnije ne samo zbog Medejinih čulâ. Uplašene su presudom boga koji je Medeju gurnuo u nesreću. Pokreti ženâ postaju sve više obredni, sve više liturgijski. Žene padaju na kolena, počinju da preklinju za milost i smilovanje, ali ovu milost i smilovanje ne mole za sebe, nego mole za milost boga koji se sveti Medeji, Jasonu, Kreontu; boga koji se deci sveti zbog otaca, i unucima zbog dedovâ.

Ne znam, možda je to učinila udaljenost jezika, ali učinilo mi se da su žene, koje su se popele visoko, čak do vrha stepenica, do gluho zatvorenih vrata Medejiine kuće, počele da govore litaniju upućenu Bogorodici ili Srcu Isusovom. Molile su se. Njihova molitva je bila samo jedan jauk.

Nekoliko dana ranije, kad sam se vraćao s večernje šetnje, video sam na kamenim stepenicama pred zatvo-

renim vratima crkve Santa Marije del Kole grupicu žena u crnini, koje su tada govorile pravu litaniju. Ta litanija je bila isti ovaj jauk. Reči „moli Boga za nas” uzvikivale su s očajanjem, gotovo kroz plač. Vrata crkve Santa Marije del Kole ostala su zatvorena. Bog se iza njih doslovno zaključao.

Sutradan nakon predstave *Medeje* pošao sam u staru ribarsku luku u Peskari. Na trgu, odmah pred ulazom u omanju kuću, stajao je stub sa kipom Bogorodice. Stub i kip bili su veoma ružni. Dignuti su između dva rata. Na stubu je bio uklesan natpis: „Marijo, kraljice nebeska, Marijo, koja vladaš nad gromovima, ne ubijaj sinove Peskare.” Već dve nedelje nad Peskokonstancom neprestano lije kiša. Prokislila je celokupna letina, i ne može da se vozi pokošeno seno. Juče i pre-juče zvonila su zvana na svim crkvama u Peskokonstanci. Zvonila su čitava dva časa, od sedam do osam ujutro, i od tri do četiri po podne. Sedam zvonâ divno pozlaćene četrnaestovekovne Santa Marije del Kole; dva piskava zvana nove crkve na steni San Antonio Abate i, najglasnije od svih, monotona i zlokobna po zvuku četiri zvana crkve konventa dei Fratiri. Zvonila su da bi se Bog smilovao i da bi poraznu kišu odvratio od Peskokonstance. Danas su opet zvonila, zvonice još sutra i preksutra.

To uporno pogrebno i besno zvonjenje zvonâ moglo bi da označi završetak grčke tragedije s kojom je pirejsko pozorište gostovalo u Peskari. Zvana u Peskokonstanci zvonila su obraćajući se istom onom bogu koji je kaznio Medeju i Jasonov rod. Zvonila su da bi ga umilostivila. Jer uvek su krivi ljudi; nikad Bog. Ovde se Bog nije promenio već tri hiljade godina.

OREST, ELEKTRA, HAMLET

I

Edip je čovek koji je saznao da je ubio svog oca i oženio se svojom majkom. Mora da se obračuna s prošlošću koja je njegova sopstvena prošlost, iako na njega pada kao tuđa. Antigona, da bi šakom zemlje posula bratovljevo telo, mora da naruši državne zakone. Izabraće gest koji se po zakonu kažnjava smrću. Orest, da bi osvetio oca, mora da pobije njegove ubice: rođenu majku i njenog ljubavnika.

Gotovo sve velike tragedije daju se ispričati u dve ili tri rečenice. Pre svega su situacija. Situacija baš u onom značenju u kome tu reč upotrebljavamo u pozorištu. Situacija je odnos između junaka i sveta, između junaka i drugih lica. Uvek je u sadašnjem vremenu. Tragedija o Edipu počinje od trenutka kad se sve već dogodilo. Edip mora da sazna svoju prošlost, a potom će doneti odluku šta da uradi sa samim sobom. Početak Antigone jeste njena odluka da sahrani brata. Stoji pred izborom. Tragedije o Orestu počinju od njegova stizanja u Mikenu. On je pred svojim postupkom, pred zločinom *drugih*, koji će postati *njegov sopstveni* zločin. Situacija u tragediji je u *praesensu*, ali ima za sobom prošlost koja je određuje, i budućnost koja je objavljena. Situacija je nezavisna od junakova karaktera, data je nekako kao izvana. Tragediju određuje situacija, a ne karakter Antigone, Edipa ili Oresta. Situacija je takođe nezavisna od dijaloga, dijalog nas o

njoj samo obaveštava. Situacija se nalazi nekako kao pred tragedijom, svaka tragedija izgleda kao da je samo jedna od njenih poruka. Tragične situacije su u izvesnom smislu krajnje i primerne. Čini se da ih je moguće sve-
sti na ograničen i određen broj obrazaca. Moguće ih je nazvati osnovnim tragičnim strukturama, ili modelima tragedije. Napisane tragedije samo su razne predaje tih modela.

Mit nije identičan ni s jednom od svojih poruka, i ima svoju „nepromenljivu strukturu“, nezavisnu od poruke. Mit se ne može shvatiti jedino kroz jezičku analizu poruke; ne dâ se interpretirati na nivou fonema, morfema, ili čak viših semantičkih jedinica. Nekako kao da je van njih, ili čak iznad njih. Baš kao što je i tragedija izvan ili iznad dijaloga. „... grčka tragedija bez reči“ — ispravno piše Kito — „kad bi takva stvar bila moguća, ipak bi bila tragična, ‚značenje‘ je utkano u samu strukturu.“¹ Mitovi imaju svoja dva vremena: istorijsko, i metaistorijsko; vreme u kome su nastali, i svoju važnost van vremena. Razumljivi su u prevodu s jednog jezika na drugi jezik, iz jedne civilizacije u drugu civilizaciju, iz jednog religijskog sistema u drugi religijski sistem. Tragična situacija takođe ima dva vremena: svoje istorijsko vreme, i svoju univerzalnu važnost. Strukturna analiza ima svoja načela: škrtost interpretacija i odricanje od uvodnih metafizičkih postavki. Ona je pokušaj konstrukcije modela, i opisa njegovih promenljivih predaja.

„Sve što ima da bude, mora da bude.“ Prevashodna većina teoretičara tragedije koristi se rečima: sudbina, predodređenost, fatum. Govori o „neminovnosti“ koja treba da je stalna odlika tragizma. Nesumnjivo, u većini grčkih tragedija, u Rasinovim i Šekspirovim tragedijama budućnost, ili, naprosto, rasplet radnje uvek je na neki način najavljen. Neposredno — u pesmama hora ili kroz predskazanja, proročanstva ili proročanske snove. Nekad i posredno, kroz sâm početak konflikta, koji nam omogućava da predvidimo njegov rasplet. Nad junacima tragedije nadnosi se teret budućnosti. Oni su daleko

svesniji svoje budućnosti nego u drugim dramskim vrstama.

Predlažem da taj nagoveštaj budućnosti nazovemo prognozom. Prognoza je neutralan pojam. Upotrebljavam ga onako kako ga upotrebljavaju meteorolozi. Za sutra je obećano lepo vreme ili kiša, zapadni ili severni vetrovi. Prognoza je samo predviđanje, može da se ispuni ili da se pokaže lažnom. Najavljuje ono što će biti, ali sa izvesnom verovatnoćom. Ponekad tu verovatnoću možemo da izračunamo. Može da ima sve veličine, od „nula” do „jedan”. Pogrešna prognoza je takođe prognoza. Neminovnost je prognoza s veličinom „1”, ili blizu „1”. Neverovatnoća je, takođe, prognoza sa znakom „0” ili blizu „0”. U tragediji prognoze se ispunjavaju ili ne ispunjavaju, ili se ispunjavaju drugačije no što bismo mogli da očekujemo. Predlažem da se onaj deo prognoze koji se ispunjava nazove nepromenljivom strukturom datog modela tragedije.

Svaka tragedija može se prihvatiti i kao skup. Taj skup obuhvata sva lica, njihove delatnosti i događaje prizvane u tragediji. Uvek se može izdvojiti određeni element skupa, i tada će ceo ostatak u odnosu prema tom elementu, po matematičkoj terminologiji, biti „dopunski skup”. Drugi u odnosu prema Orestu, drugi u odnosu prema Hamletu; ti „drugi” su baš taj dopunski skup.

„Predodređenost” — pisao je Lukač u svom eseju *Ka sociologiji moderne drame* — „jeste ono što čoveku dolazi spolja.” Junakova predodređenost upravo je taj dopunski skup. Drugi. Junakova sloboda je samo sloboda u odnosu prema dopunskom skupu. Prema „drugima”. To je odluka, gest ili delatnost nezavisna od postupanja drugih, preduzeta na sopstveni račun. „Sloboda” i „neminovnost” samo su celina odnosa između junaka i dopunskog skupa. Ako u tragediji postoje bogovi, oni spadaju u taj dopunski skup. Ako bogova nema, ako se tragedija odigrava pod praznim nebom, dopunski skup su samo ljudi i njihovi postupci. Dopunski skup može se izgraditi i za ostale junake tragedije, a ne samo za glavnog junaka. „Drugi” postoje ne samo za Hamleta,

Oresta ili Edipa, „drugi” postoje, takođe, za Ofeliju, Klitemnestru ili Kreonta. Oni su, takođe, njihova dramska predodređenost.

Stoga mogu da postoje najmanje dve prognoze: jedna za celinu skupa, druga za junaka, protagoniste ili čak statiste drame. Te prognoze mogu biti različite, pa čak i međusobno suprotne. U fizici se jasno razlikuju prognoze za skup, i za jedan od elemenata, za seriju događaja i za jedan događaj. U mikrosvetu prognoza za seriju je predodređena, a prognoza za pojedini elektron, koja bi davala njegovo mesto i vreme u kojima će se naći, ima verovatnoću ispunjenja blisku nuli.

Možemo dati još prostiji primer. U ruletu, u svakoj turi, verovatnoća da će se kuglica zaustaviti na crvenom polju jednaka je $1/2$. Isto tako da će se kuglica zaustaviti na crnom. Pa ipak, od vremena kad je ustanovljen rulet u Monte Karlu, još nikad nije izišlo osamnaest puta uzastopce crveno. Naravno, verovatnoća takvog rasporeda daje se izračunati, i ona je potpuno jednaka verovatnoći da će se ponoviti svaka druga serija crnih i crvenih. Osamnaest puta uzastopce na crnom ili crvenom polju jednostavno je lakše upamtiti. To je granična situacija, ali samo sa psihološke tačke gledišta. Za igrača, a ne za rulet. Rulet nema nikakve psihologije.

Sad zamislimo igrača koji je sedamnaest puta uzastopce stavljao na crno, a kuglica je padala na crveno. U osamnaestoj turi igrač je ponovo stavio na crno, i kuglica se opet zaustavila na crvenom. U verovatnoći ruleta u tome nema ničeg neobičnog, posle određenog vremena, pre ili kasnije, takva serija je morala da nastupi. Ali za igrača? To se dogodilo njemu, jedino njemu, baš njemu, u kratkoj seriji od osamnaest igara. Njemu prvome u Monte Karlu. Na izgled, ima sva prava da se žali na naročitu okrutnost sudbine. Da poveruje kako se sudbina posebno ispizmila baš na njega.

Ako nije matematičar, bilo bi ga veoma teško ubediti da su se istovremeno realizovale tri razne prognoze. Prognoza da će posle sedamnaest crvenih opet izići crveno, jednaka tačno $1/2$. Prognoza za rulet da će izići serija od osamnaest crvenih, koja se može izračunati. I

najzad treća, poslednja prognoza za njega samog, da će, igrajući u Monte Karlu, osamnaest puta staviti na crno, i da će osamnaest puta izgubiti. Da će se to njemu dogoditi na ruletu. Ova poslednja prognoza, naravno, ima minimalnu verovatnoću. „Pakost sudbine” je tu naprosto sticaj dveju različitih serija verovatnoće. Za mehanizam i za igrača, za svet i za tragičnog junaka.

Uzmimo i treći primer. Ako je rat, i ako u njemu ginu ljudi, neko mora poginuti poslednji. Tu smrt poslednjeg vojnika često osećamo kao tragičnu. Prognoza za rat predviđa prvu i poslednju smrt. Ali prognoza za pojedinog vojnika da će baš on u ratu poginuti kao poslednji, ima verovatnoću neverovatno malu. Baš otuda osećanje tragizma te poslednje žrtve, kao da je naspram nje sudbina ispala naročito pakosna. Opet su se dogodile dve različite serije verovatnoće: za rat, i za jednog čoveka koji ima ime i prezime. To je istovremeno i situacija, i tragična opozicija.

II

Grčkim tragedijama o Orestu i elizabetanskim tragedijama o Hamletu prethodila su daleko ranija predanja². O istoriji Agamemnona, Klitemnestre, Egista i Oresta pevao je Homer u *Odiseji*, danska saga *Saxo Gramatica* s početka XIII veka prva je poznata verzija povesti o Hamletu. Poređenje tih dvaju epskih predanja veoma je neobično; imena su različita, ali tok radnje i osnovni elementi drame u njima su identični. U *Odiseji* Agamemnon, polazeći u trojanski rat, ostavlja u Mikeni Klitemnestru. Egist, njegov vazal i sinovac, vraća se iz progonstva, zauzima presto i ženi se kraljevom suprugom. Kad se Agamemnon posle završetka rata vrati, ubija ga Egist i njegova telesna straža. Prolazi sedam godina, iz progonstva se vraća Orest, i ubija Egista. Klitemnestrina sudbina je nejasna, znamo samo da je daća priređena i za Egista, i za Klitemnestru. „Pošto ga Orest ubi, Argejcima trpezu dade u spomen

matere grozne i podlog slabića Egista." (*Odiseja*, III, 309 f) Vraća se Menelaj s flotom, vozeći plen iz Troje, vraća se u Mikenu bogatstvo i red. Orestov čin niko ne dovodi u pitanje. Homer ga naziva „bogolikim”, a Nestor ga u *Odiseji* ukazuje kao primer za Telemaha. „I ti se, priko, ohrabri — jer vidim lepotom i stasom sijaš mi veće — da te potomci pohvale jednom.” (III, 199 f) Orest nasleđuje presto.

U danskoj sagi vrli viking Hornvidil ubija norveškog kralja, zatim se ženi kćerkom danskog kralja i ima s njom sina Amleta. Hornvidil biva mučki ubijen od svog brata po imenu Fengo, koji prisvaja presto i ženi se udovicom. Mladi kraljević Amlet biva prognan, zatim Fengo daje naređenje da Amleta ubiju. Amlet je izbegao smrt, vraća se i ubija Fenga. Postaje kralj, i u Dansku se nakratko vraćaju red i blagostanje. O sudbini Amletove majke, Gerut, danski hroničar ne govori. Zaobilazi je, kao što je Homer zaobišao Klitemnestru.

Klitemnestra prvi put postaje dramsko lice u lirskim pesmama vezanim za delfijsko proročanstvo s preloma VII i VI veka pre naše ere. Ona u njima učestvuje u Agamemnonovu ubistvu, ili ga sama ubija, a kasnije Orest ubija nju. Orest više nije sâm, pored njega se pojavljuje njegova sestra Elektra. Orest je sada mate-roubica. Mora da podnese kaznu. Verzije tih *Orestijâ* su razne, ali u svakoj od njih pojavljuju se Erinije. Oresta brani Apolon, i gone ga Srđe. Neće mu davati mira do kraja života, ili će na kraju biti očišćen. Ali nikad više ipak neće biti vladalac Mikene.

U delfijskim verzijama *Orestije* prvi put se ocrtava tragična opozicija. Pre toga smo imali čvrst i neosporavan tok rodovske osvete. Orest je nasleđivao presto, istorija se na tome završavala. Otada postoje dva različita problema: povest osvećivanja oca, i povest odgovornosti. Nastaje situacija Oresta, ona postaje ključna i centralna — situacija Oresta pre čina i posle čina.

Epske i lirske poruke imaju jedno vreme: vreme prošlo. To je ispričana istorija koja je bila. Početak tragedije jeste podela *Orestije* na dva vremena, na ono koje je bilo, i ono koje jeste. U zoru Orest stiže u Mike-

nu, tog istog dana u sumrak ubija Klitemnestru i Egista. Rulet se vrti neprekidno, ima prošlost, budućnost i sadašnjost, ali igrač stavlja na crno ili crveno u vremenu sadašnjem. Tragedija je u *praesensu*.

Svako dramsko delo je u vremenu sadašnjem, ali u tragediji je prizvana prošlost i najavljena budućnost. Tragedija je *praesens* zaustavljen između određene prošlosti i određene budućnosti.

Eshilova *Orestija* sastoji se iz trilogije, ima, dakle, tri sadašnja vremena: Klitemnestrinu situaciju pre Agamemnonova ubistva, Orestovu situaciju pre izvršenja osvete, Orestovu situaciju posle izvršenog čina. Svaki od delova te trilogije formuliše prognozu za njen sledeći član. Oresta će progoniti Erinije zbog majčina ubistva. U *Pokajnicama* vidi ih jedino sâm Orest. Ali to nisu puste tlapnje. „Ne, nisu tlapnje. To su moji užasi! Ta oni, materini osvetnici psi!” (1078 f)³. U *Eumenidama* biće već prisutne na sceni. Kod Sofokla još postoji samo jedno Orestovo i Elektrino sadašnje vreme. U tom sadašnjem vremenu oni će zanavek ostati pored dveju lešina. Erinije nisu potrebne. Daljeg toka nema. U završetku Euripidove *Elektre*, umesto Erinija, na kraju se pojavljuju dva božanska blizanca, Kastor i Poluks. Užasnutim materoubicama izjavljuju da su žrtve greške; Zevs nije želeo taj zločin, Apolon nije imao prava da Oresta gurne u zločin. Od početka je sve bilo greška i nesporazum. Bogovi su se podsmehnuli ljudima. Nepotrebna je bila trojanska vojna, jer se Helena nikad nije našla u Troji; bogovi su je preneli u Egipat, gde čeka na Menelajev povratak. Ifigenija, najstarija Agamemnonova kći, nije prinesena na žrtvu Artemidi, bogovi su je u poslednjem trenutku spasli i odneli. *Orestija* biva ismejana i demistifikovana.

Prognoza je ipak ispunjena: Orest je ubio, i prema obećanju Dioskurâ, Erinije će ga progoniti sve dok ga, kao kod Eshila, ne oslobodi sud Areopaga. Prognoza je informacija. Imamo, dakle, kao uvek: davaoca, primaoca i saopštenje. Samo je situacija u toj tragediji izuzetna: primalac je u dobroj veri, saopštenje je istinito, jedino se davalac pokazao lažnim. „A šta ako to demon beše u

liku boga?" (979)⁴ — govori Orest u naglom izbujanju sumnje. U svakom slučaju, Apolon nije imao prava da Agamemnonovu decu podstakne na novi zločin. Kastor iz koša autoritativno to zaključuje u epilogu, u ime obojice blizanaca: „Na Apolona bacam svu krivnju za ovu smrt." (1296) Tako izgleda ironija bogova na jeziku teorije komunikacije. Kod Šekspira se u tome modelu tragedije sve prognoze takođe ispunjavaju, samo što Orest-Hamlet prvi put umire. Tok osvete je završen. U *Elsinor*, pun mrtvaca, stiže Fortinbras, kao Menelaj u *Odiseji*. No da li će se zajedno s njim u dansku Mikenу vratiti red i pravednost? Ne znamo.

Uzdržimo se ipak, zasad, od svih interpretacija. Moramo najpre da izvučemo sve elemente koji su u svim verzijama *Orestije* nepromenljivi, njenu osnovnu strukturu. Imamo u njoj lanac triju smrti: Agamemnonove, Klitemnestrine, Egistove i, saglasno s njima — smrt Hamleta-Oca, Gertrude, i Klaudija. Kod Šekspira je Gertrudina smrt slučajna ili samoubilačka, ali u strukturnoj analizi vrsta smrti ipak ne menja njen konstitutivni karakter. Osnovna čovekova situacija je to da mora umreti. Vrsta smrti ne menja načelni karakter ljudske egzistencije. U završnoj perspektivi to je bez značaja. Važno je da moramo umreti, a ne — kako ćemo umreti.

Značajan je, međutim, redosled umiranja. Kod Es-hila najpre biva ubijen Egist, pa onda Klitemnestra; kod Sofokla — najpre Klitemnestra, pa onda Egist; kod Euripida — najpre Egist, pa Klitemnestra; kod Šekspira, najzad, prva gine Gertruda, pa Klaudije. Ubistvo uzurpatora završava krug rodovske osvete; ubijanje majke na kraju tragedije, kao druge po redu žrtve, naročito je okrutno. Ubijanje Egista je završetak tragedija u kojima dominira problem osvete za oca; ubijanje Klitemnestre, koje završava tragediju, dodatno opterećuje Oresta kao materoubicu. U tome modelu tragedije postoje dva konflikta i dve teme.

Drugi elemenat strukture jeste podela na *bilo i jest*. Dramska radnja u središnjem delu Eshilove *Orestije*, u obe *Elektre* i kod Šekspira, počinje povratkom

Oresta-Hamleta. *Bilo* je istorija roda i lanac zločina koji se prenose s pokolenja na pokolenje, istorija vladalaca koji ubijaju i bivaju ubijeni; kod Eshila ona seže čak do bogova i njihovih ljudskih potomaka, ona je teodiceja koja postaje istorija. Počinje Tantalovim zločinom, a završava se sazivom areopaga. Prošlost je prognoza za celinu skupa, i dramsko predodređenje Oresta. Ali Orestova situacija sadrži u sebi i drugu prognozu — odgovornosti i kazne. Ona je u *praesensu*, što znači da je situacija izbora: ubiti ili ne ubiti. Ubiti je situacija skupa. Ceo ostatak, dakle svi odnosi između Oresta-Hamleta i sveta, između Oresta-Hamleta i *drugih* — u tome modelu tragedije jeste promenljiva funkcija.

Mikena nije od belog mermera kao atinski Akropolj. Kraljevski dvor prokletog roda Atrejevića bio je od ogromnih blokova sivog i crvenog kamenja, stajao je na vrhu brda koje je danas golo, nema na njemu ni drveća, ni žbunja, samo bokori žute trave, izgorele od sunca. Već u ranim jutarnjim časovima iz kamenja se diže para kao iz usijane peći. Zagušljivo je u Mikeni. Agamemnonova grobnica leži dole, nekoliko stotina korakâ ispod tog usijanog brda. To je prostorija zasvođena ogromnom kupolom u obliku stošca. Glas se odbija od zidova i vraća se u ponavljanim odjecima. U grobnicu se ulazi kao u noć.

U svim tim tragedijama prisutan je otac. Na Agamemnonovom grobu Orest prinosi kao žrtvu uvojak kose, Klitemnestra se boji toga groba. Kod Euripida Egist se s mržnjom na taj grob baca kamenjem. Kod Eshila grob je, u obliku naslagane humke, sve vreme na sceni. Ako je predodređenost „ono što dolazi spolja”, prvo mesto u tom dopunskom skupu kod Eshila i kod Šekspira zauzima otac. U *Hamletu* je on čak *dramatis persona*, koja u dva maha lično interveniše. „O zemljo, oca pošlji mi da vidi boj!” (*Pokajnice*, 489) Najstariji od Hamletâ takođe hoće da teret odgovornosti prebaci na oca.

Predodređenost u dramskom smislu je pritisak koji se vrši nad junakom. U *Pokajnicama* hor od prve scene podstrekava Oresta i Elektru:

ELEKTRA:

A kako? Nevešta sam; ti me savetuj!

HOROVOĐA:

Nek neko njima dođe, bog il' smrtan stvor —

ELEKTRA:

Ko sudija, da kažem, ili osvjetnik?

HOROVOĐA:

Iskaži prosto: krvlju krv da osveti.

ELEKTRA:

A primaju li bozi takvu molitvu?

HOROVOĐA:

Zar ne znaš: dušmaninu zlo se vraća zlom?

(117 ff)

Junaci su uvek u *praesensu*, ali hor kod Eshila oličava sva tri vremena: prošlo, sadašnje i buduće. On je pamćenje prošlosti prisutno na sceni, koje neprestano priziva sve karike lanca zločina i obećava ponavljanje ciklusa osvete. Kod Sofokla i Euripida hor sačinjavaju Elektrine prijateljice i mikenske žene, kod Eshila je hor sastavljen od trojanskih robinja. Mržnja hora prema Klitemnestri i Egistu ima svoju dramsku motivaciju; te žene pamte razaranje Troje, to je njihova lična prošlost. Poraz roda Atrejevića biće *njihova* pobjeda.

Kod Eshila je hor jedan od glumaca tragedije, u obema *Elektrama* hor je već samo svedok i komentator. Kod Sofokla se još samo plaši tiranina, ima u sebi nešto od stvarnih, zaplašanih seoskih žena. Kod Euripida je hor najlirskiji: njegove su pesme, kao Brehtovi songovi, u drugom planu, izvan radnje.

Prošlost mora u tragediji da bude prisutna. Orestov *praesens* traje od zore do sumraka; Orest ima samo jedan susret s Klitemnestrom — scenu u kojoj ubija. Funkciju hora mora da preuzme novo lice. Sada će Elektra svakom svojom rečju podsećati na prošlost. Ona će biti živa prisutnost prošlosti na sceni. Orest je onaj koji ubija. Sofoklova Elektra je ona koja pamti i ne može da ubije.

ELEKTRA:

Stid me je, žene, ako zbog svog stalnog
 Naricanja, odjednom ispadnem ćudljiva.
 Al' strava života na to sile me,
 Stog oprostite; jer koja plemkinja će
 Drukčija biti gledajuć propast doma,
 Kakvu ja gledam i danju i noću?
 Stog moje patnje rastu, umesto da kopne.
 Jer najpre majke što na svet me rodi
 Postupci sramni — a zatim prisila
 Da sa ubicama očevim u kući živim;
 Oni gospodare i od njih zavisim
 Hoću l' šta jesti, il' ostati gladna;
 A dalje, kako izgledaju mi dani
 Kad u dvorima svoga oca gledam
 Egista, vidim ga u očevom ruhu,
 Kad gledam ga kako na mestu gde oca ubi
 Prinosi žrtve na kućnom oltaru;
 I najzad sramota grđa i od svih teža:
 U očevoj ložnici tog ubicu videt,
 S nesrećnom majkom, ako se može majkom
 Zvati još ona što s takvim veza se! (...)
 A ja, nesrećna, moram to da gledam,
 Plačem, i venem, i proklinjem praznik
 Što priređuje se u čast oca mog,
 Krijuć se jadna, jer mi zabranjuju
 Čak i da plačem kol'ko mi srce žudi.

(245 ff)*

Elektra je kraljevska kći kojoj su oduzete sve povlastice njenog roda i staleža. Kod Sofokla je osuđena na devojaštvo, kod Euripida nije ni devojka, ni žena. Oduzeto joj je društveno mesto koje joj pripada. Otuđena je u doslovnom, najmaterijalnijem smislu. Elektra se nalazi u prisilnoj situaciji, u situaciji temeljnog izbora, koji je istovremeno nametnut; između potpunog mirenja i potpunog odricanja: mirenja sa svojom sudbinom, ili odricanja da tu sudbinu primi, mirenja sa svetom u kome je majka ubila njenog oca, ili odbijanja da prizna taj svet sa svim posledicama koje iz toga proizilaze. U Elektrinom sporu sa sestrom Hrisotemidom, slično kao u Antigoninom sporu sa sestrom Ismenom, nalazimo sve velike opozicije: vernost prema mrtvima i vernost prema živima, pobunu protiv vlasti i poslušnost prema vladaocima, odricanje i kompromis. Od Elektre traže da zaboravi; ona je ta koja pamti. I baš

je Elektrino pamćenje ona prisutnost prošlosti i najava osvete.

Elektra ne samo što Oresta podstiče na osvetu, Elektrina situacija je psihološka motivacija Orestovog čina. Orest treba da ubije. Dramska radnja svih tragedija o Orestu zahteva odlaganje trenutka ubistva, uvođenje Elektrinog lika stvara onaj neophodni *suspense*. Može se tačno odrediti trenutak u kome u Šekspirovom *Hamletu* počinje prava Orestova akcija. To je kraj prve scene petog čina, kad Hamlet skače u Ofelijin grob. Lakarjerova Elektra je „prividno živa”, a Orest „prividno mrtav”⁶. Hamlet je takođe prividno mrtav, njegov skok u Ofelijin grob, kao i Laertov silazak u taj isti grob, nisu samo teatarska situacija, nego i teatarski znak, znak prividne smrti i najava prave smrti. Od te scene Šekspir će, kao u grčkoj tragediji, sačuvati jedinstvo vremena i mesta. Prognoza će biti ispunjena. Izvršiće se u prisustvu čitavog dvora, koji će, kao grčki hor, nastupiti u ulozi svedoka. Izvršiće se svečano, uz sav dvorski ceremonijal, uz ritual dvoboja i liturgiju viteškog pogreba, uz zvuke truba i lupanje u ratne doboše. Hamletovo telo biće izneseno, a leševi Klaudija i Gertrude ostaće da leže na sceni, kao u grčkoj tragediji.

Dramska struktura *Hamleta* zasnovana je, kao kod Grkâ, na istom načelu usporavanja. Taj dramski *suspense* prema klasičnim interpretacijama stvaraju Hamletova kolebanja. Hamlet je previše slab da bi poneo teret čina. Ta psihološka, tradicionalna interpretacija čini se da je nedovoljna. Hamletova „kolebanja” ne proističu iz njegova karaktera, nego iz njegove situacije. Od kraja prve scene petog čina Hamlet je u Orestovoj situaciji, dok je u prva četiri čina u Elektrinoj situaciji. Lišen je svojih prava, zavisi od ubice svog oca, preti mu, kao i Elektri, izgnanstvo ili smrt. „...ako ne prestaneš s tim naricanjem — bićeš poslata na jedno od onih mesta na kojima te nikad posetiti neće sunčev zrak.” (379 ff)

Sličnosti su ne samo u čisto spoljnom planu radnje. Psihološka materija obe *Elektre*, Sofoklove i Euripidove, jeste sukob između majke i kćerke, odbijanje

da se prizna za majku ona koja je saučesnica zločina i koja je izdala muža. U istom planu u odnosu prema majci odigrava se Hamletova drama. Od Hamleta, kao i od Elektre, majka traži da zaboravi. Hamlet je, kao i Elektra, uporno pamćenje. Sofoklova Elektra žali se pred horom na Klitemnestru: „Jer ta gospa što uvek tako otmeno zbori, obasipa me ovakvim glasnim porugama: ‚Sramoto božja, zar tebi jedinoj je umro roditelj? Zar drugi ne znaju za žalost?‘” (287 ff)

Slično je i kod Šekspira:

KRALJICA:

*Hamlete dobri, promeni mračni lik,
Pa gledaj na kralja kao prijatelj.
Nemoj neprestano oborena oka
Tražiti dičnog oca po prašini.
Ti znaš: opšta stvar je da sve živo mre
Kroz prirodu u večnost prolazeć.*

HAMLET:

Da, gospo, opšta stvar.

KRALJ:

*... To je greh spram neba,
Greh spram prirode, greh spram pokojnika,
Ludost za razum, čija stalna tema
Smrt je otaca, i on opominje
Od prvog leša do tog što danas mre:
„To tako mora biti.”*

(I, ii, 68 ff, 101 ff)^{6a}

Hamlet, slično kao i Elektra, odbija mirenje sa svetom u kome uzurpator i ubica zauzima Očev presto i ložnicu. „Da, krvav čin; i skoro tako rđav, o, dobra majko, ko ubiti kralja, pa udati se za brata njegovog.” (III, iv, 29 f). Obe Elektre, tragična Sofoklova Elektra čvrsto zatvorena u svojoj mržnji, i neurotična, u svom erotizmu neiživljena mala zločinka, Euripidova Elektra, smatraju se samo Očevim kćerkama. Obe Klitemnestre jasno to vide. Kod Sofokla: „Tvoj otac, da, uvek otac tvoj.” (526) Kod Euripida: „Oduvek, dete moje, obožavala si oca. Tako i treba. Neka deca se uvek vezuju za oca...” (1102 ff) Više od očeva ubistva, obe te Elektre muči i neprestano ponižava, kao i Hamleta, slika majke koja deli ložnicu sa drugim muškarcem. Sofoklova Elektra viče Klitemnestri u lice: „... reci zbog čega sad

činiš najgore od svih dela — i spavaš s njim?..." (585 f) Euripidova Elektra saopštava svoj jad seoskim ženama: „Ja u seoskoj kolibi, tavorim u vrleti... dok u krvavom krevetu moja majka provodi ljubav sa strancem." (207 ff) Hamlet u sceni u Kraljičinoj spavaćoj sobi najzad traži od nje samo jedno: „Dobru noć! — Al' mome stricu ne idite u postelju... Uzdržite se noćas..." (*Hamlet*, III, iv, 159, 165) Sofoklova Elektra se čak toliko poistovećuje s Ocem da majka za nju već nije više Majka: „Majko! Svojom te ne smatram majkom, već vladarom!" (597) Hamlet će, gotovo doslovno, ponoviti Elektrine reči: „Vi ste kraljica, i žena brata muževljevog, da i — kam da niste! — vi ste moja mati." (III, iv, 15 f)⁷

Iz te situacije odbijanja, koja je zajednička situacija Elektre i Hamleta, proističe sledeći izbor, izbor između samoubistva i osвете. Taj izbor je, takođe, prisilan, kao da je nametnut spolja; moralni poredak je narušen, treba ga uspostaviti, ili otići iz sveta. Taj izbor prerasta Elektru i Hamleta iz prva četiri čina tragedijâ. Taj izbor je nadnesen iznad njih, ali oboje se od njega povlače. Osećaju se previše slabima da bi ga poneli. „Zlo je svud oko mene, zlo ono što moram da činim." (Sofokle, *Elektra*, 308 f) I opet slično Hamlet u slavnoj kodi prvog čina: „O, prokletstvo, sram što sam rođen da ga ja popravljam sâm!" (I, v) Ni u jednoj od velikih Šekspirovih tragedija funkcija monologa nije tako bitna kao u *Hamletu*. Izbor je, naime, u svesti, ne u delanju. Hamlet može da ga prodiskutuje jedino sa samim sobom. Sofoklova Elektra razgovara s horom. Stvarno ipak razgovara sama sa sobom. Njeno jadanje nakon primanja vesti o Orestovoj smrti — po tonu, po temi, i čak po svojoj stilistici — slično je velikim Hamletovim monolozima.

ELEKTRA:

.....
*Sama sam; nemam oca, sad ostah i bez tebe.
 Zar da i dalje ostanem ropkinja
 Najpodlijih ljudi o, zar da budem još
 Kraj očevih ubica? Zar to me samo čeka?*

*Ne! U ovoj kući ne ostajem dalje,
 Bolje da padnem na grobove predaka
 I plačem. Bolje da umrem bez utehe.
 A ako nekog upornost moja ljuti,
 Nek me ubije; bar će me rešiti mukâ,
 Jer život je patnja; ne želim više da živim.*

(815 ff)

Ako je u prva četiri čina Hamlet u Elektrinoj situaciji, u Elektrinoj ulozi, u nerešenim Elektrinim izborima, šta se u tome modelu tragedije dogodilo s praznim mestom koje je ostalo posle Elektre? Orest-Hamlet deluje u planu velike prognoze, Elektra je — ponovimo to — dramska i psihološka motivacija njegovog čina. „Drugi” su za Oresta pre svega Elektra; „drugi” su za Hamleta pre svega Ofelija. U strukturnoj analizi o istovetnosti funkcije odlučuje sličnost situacije. Ofelija je, kao i Elektra, kći ubijenog oca. Ofelija je Elektra koja je izabrala samoubistvo i koja je prošla kroz ludilo.

Opozicije Orest—Elektra, Hamlet—Ofelija podležu modifikacijama, mada čuvaju iste suprotne znakove. Hamlet je prividno mrtav, Ofelija stvarno umire; Hamlet je prividno lud, Ofelija je stvarno luda. Motiv ludila — kao što je više puta analizirano — ima stvojevrnsno značenje u većini grčkih tragedija, ali njegova uloga je posebno velika u Orestovoj istoriji. Kod Eshila i Euripida Orest pada u ludilo nakon izvršenja zločina; kod Sofokla imamo mesečarskog Oresta, kako ga naziva Divinjo, Oresta koji ubija kao u transu⁸. Šekspirov Hamlet i njegovi prethodnici iz severnjačkih saga glume ludilo, ili su povremeno zaista ludi. „Preпустите me mome ludilu” — govori Elektra kod Sofokla, rečima sličnim onima koje govori Hamlet — „moj slučaj spada u one za koje nema leka.” (133 ff)

Naravno, reč i pojam ludila označava razna stanja, razne situacije. Čini se kao da je kod Grka ludilo bilo pre svega liturgijski ili ritualni znak veze s bogovima; kao da su postojale dve razne vrste ludila: jedno poslato od Apolona, drugo od Erinija. Ista razlika javiće se u srednjem veku, i čak se dâ pronaći u renesansnoj tradiciji — božji ludaci biće suprotstavljeni onima koje je

opseo đavo. Ali ludilo ima još i treće značenje. Elektra ne samo što jeste, nego i hoće da bude luda („Zlo me savladalo, na zlo sam nagnana... Neću ga gušiti u sebi sve dok sam živa.” 221 ff), Antigonu takođe smatraju ludom, a Eshilov Prometej odgovara Hermesu, koji ga je nazvao ludakom: „Ovom svojom nevoljom, to znaj mi dobro, ja se ne bih menjao.” (978 f) Ludaci su oni koji se bune protiv vlasti, protiv kraljeva, koji vernost prema mrtvima suprotstavljaju obavezama prema živima, koji odbijaju da se mire sa svetom. Ludilo je jedan od tri znaka: nadahnuća, kazne, ili revolta. Dvorska budala, *the fool*, takođe je lud; grčka tragedija, sem malobrojnih izuzetaka kod Euripida, ne zna za lik tragične lude, u tragediju će ga uvesti tek Šekspir. U *Hamletu* nema kraljevske lude, ali ludost danskog kraljevića je mnogoznačna. Hamlet pred drugima igra ulogu tragične lude, i sâm se ogleda u ludačkom ogledalu.

Luda Elektra je Orestova sestra, luda Ofelija je Laertova sestra; u sistemu Šekspirovih ogledalâ Laert je odraz ili dvojnik Hamletov. Laert se takođe sveti za očevu smrt, i od njegove ruke gine Hamlet, proboden zatrovanim mačem. Odnos između Ofelije i Hamleta je ljubavni, ali u severnim sagama — prvi je na to skrenuo pažnju Džilbert Marej — Amletova ljubavnica je njegova sestra po mleku. Par: brat i sestra u mitovima i tragedijama često se javlja u tome dvojnomo odnosu srodstva i ljubavništva. Sofoklova Elektra je za svoga brata bila više nego majka, više nego starateljka, više, valjda, i nego sestra.

*Jer nikad nisi bio ljubav svoje majke,
Koliko moja. I niko te pazio nije
Kao ja, dadilja i sestra tvoja. Te zato
Stalno si vikao: „Sestro!”*

(1146 ff)

Njen stav prema Orestu je gotovo erotičan, kao da neispunjeni incest visi iznad njih dvoje.

*Brate voljeni, ti mi uze život!
 O, da, voljeni, glavo rođena!
 Stoga me primi u stanište svoje,
 Ništa u ništa, da s tobom sjedinjena
 Ostanem dalje. Jer u životu s tobom
 Sve delila sam ravno, te i sada
 Želim da umrem i grob da delim s tobom.*

(1163 ff)

Još više je taj incest nadnesen nad bratom i sestrom, i neostvaren, kod Euripida, od prvog susreta, kad Elektra nije prepoznala Oresta i kad se bez ikakvog razloga plaši da nepoznati hoće da je siluje, pa do poslednje scene oprostaja, pre no što će se zanavek rastati.

*Privij me sad čvrsto na grudi,
 Dragi brate. Volim te. Al' prokletstva
 Iz krvi majčine razaraju nam vezu...*

(1321 ff)

Orest i Elektra mogu da se sjedine samo u zajedničkoj smrti ili kroz zajednički prolivenu krv. Frojdovska tumačenja, ili objašnjenja bliska frojdovskim metodima, bude nepoverenje. Ovde dvosmislenost odnosa ipak izgleda da je namerna. Kod Eshila u odlučnom trenutku, kad se Orest koleba pred ubistvom majke, prvi i jedini put progovara Pilad. Naređuje mu da ubije u ime poslušnosti volje bogovâ. Kad u Sofoklovoj *Elektri* Orest preživljava taj isti trenutak kolebanja, i kad se začuje Klitemnestrin krik, Elektra u najvišoj pomami viče: „Seci po drugi put ako možeš!” Sa Orestom ju je, umesto sopstvene krvi, sjedinila majčina krv.

III

Mužoubistvo je u Miken i Elisinoru bilo ne samo porodični zločin, nego je kao njegova žrtva pao kralj i vladalac. Ubistvo je bilo ne samo narušenje rodovske veze, nego je omogućavalo i zauzimanje prestola od uzurpatorove strane. Situacije u tragediji su krajnje i primerne ne samo za moralne opozicije nego i za političke konflikte, i to političke u doslovnom značenju, od grč-

kog polis — grad i država. I stoga zbog Edipovog zločina na Tebu pada zaraza, zbog zločina Atrejevićâ prokletstvo pada na Mikenu, a posle ubistva Hamleta-oca počinje nešto da se kvari u državi danskoj. Ličnost kralja i vladaoca spaja u sebi dvostruku suprotnost: člana društva, i onoga koji je van društva; čoveka kao svi ostali, i čoveka kao sakralne ličnosti. Vladaoci iz grčkih tragedija vode svoje poreklo od bogovâ, hrišćanski kraljevi su pomazanici. Ali čak i onda kad sakralnost kraljevske vlasti biva ismejana, ostaje još uvek druga transcendenција: istorija. Zločini na visini prestola su ne samo narušavanje moralnog poretka nego znače i poraz za državu. U obe *Elektre* Egist je tiranin, a posle ubistva u Elsinoru „Danska je zatvor.“

Kad Klitemnestra, već pošto je Egist ubijen, utrči na stepenice dvora, viče da joj donesu sekiru. Hoće da se brani. Hoće da joj daju istu onu sekiru kojom se poslužila ubijajući Agamemnona. U Eshilovoj trilogiji ta sekira je simbol i pozorišni znak toka zločina. Video sam te sekire iz trojanske epohe u muzeju u Heraklionu. To su teške bronzane sekire s velikim držaljima, poput srednjovekovnih halebardi. Imaju dvostruke oštrice: jednom se ubija, od druge se gine. Klitemnestra je prvo oličenje tragičnog jedinstva dželata i žrtve.

U Euripidovoj *Elektri* radnja se prvi put ne događa pred atrejevićkim dvorom, nego u seocu na kraju Mikene, pred siromašnom kućicom Elektrinog muža. Junaci su deheroizovani. Orest je obična skitnica, Elektra je udata za seljaka kako ne bi mogla roditi kraljevsku decu. Sve motivacije su tu neposredne, psihološke, gotovo realističke. Elektra mrzi majku, čak i ne toliko zbog očeve smrti, koliko zbog svog ličnog poniženja. Ta mržnja joj zaklanja sve. Uostalom, Klitemnestra tu ima veoma ljudske odlike, žali se na Agamemnonovu nevernost, govori čak i o Egistovoj nevernosti. Plaši se ljubavnika, a još više se plaši Orestova povratka. Prosto hoće da živi.

Velike genealogije i delfijsko proročanstvo ostali su negde daleko, pred pragom radnje, izvan prave tragedije. Orestova „predodređenost“ je uloga koja mu je

nametnuta; mora da ubije, jer se zove Orest. Drhti pred ubistvom koje zahteva Elektra; želi da što pre sve bude *posle*. Posle, na sceni stoje još samo dva preplašena deteta. Ubili su rođenu majku. Više već i ne znaju sasvim zbog čega su ubili. Prognoza se ispunila, ali njen smisao, njena ispravnost biće dovedeni u sumnju još pre no što sa dvorskog krova siđu u košu dva ironična Dioskura.

Kod Šekspira, slično kao u grčkim tragedijama, sve prognoze će se takođe ispuniti. Kao kod Eshila, tragedija se završava povratkom zakonitosti, ali će „neminovnost” i „predodređenost” biti osporeni. Biće osporeni kao kod Euripida, i zajedno s njima će biti narušen povratak zakonitosti.

Prognozu za Hamleta izgovara Očev Duh. Prognoza za skup, za celinu događaja sadržana je u Horacijevoj izjavi u prvoj sceni prvoga čina. Danski kralj Hamlet ubio je u dvoboju norveškog kralja Fortinbrasa. Taj dvoboj je trebalo da reši spor oko granicâ. Tek posle toga je Klaudije otrovao starog Hamleta, oženio se njegovom ženom i seo na danski presto. Šta možemo očekivati? Prognoza toka feudalne osvete ili velika verovatnoća nagoveštava Klaudijevo ubistvo, ili Klaudijevo i Gertrudino ubistvo zajedno, od strane Hamleta. Mladi Fortinbras ima takođe svoj račun nepravdi. Ista prognoza nagoveštava da Hamleta treba da ubije sin norveškoga kralja ubijenog u dvoboju. Mladi Fortinbras mora da postane kralj Danske. Upravo to je u Šekspirovom *Hamletu* dominantna struktura radnje.

Ova prognoza će se ispuniti, ali će se ispuniti samo u redosledu umiranja. Vladavini mladog Fortinbrasa moraju da prethode četiri smrti. Stari Hamlet ubijen je još pre početka radnje. Kad lupanje velikih vojnih doboša obznani Fortinbrasov dolazak, na sceni će ležati tri mrtvaca. Klaudijeva i Gertrudina smrt je ponavljajnje nepromenjive strukture tragedije o Orestu. Ali ta je tragedija od početka bila istorija toka osvete i njeno zaključivanje. Da bi krug osvete bio završen, mladi Fortinbras mora danski presto da preuzme bez prolivanja krvi. Prema tome, Hamlet mora da umre pre toga,

i to ne od njegove ruke. Ipak, pre no što umre, njegov otac mora biti osvećen. Hamlet će osvetiti oca, ali neće biti kriv ni za materoubistvo, niti čak za svesno ubistvo s predumišljajem.

Koji su Hamletovi izbori? Odgovor je na izgled jednostavan: može da ubije ili da ne ubije, da osveti oca ili da otputuje iz Elsinora. U svome *Malom organonu za pozorište* Breht je pisao da Hamlet nije sposoban za „novi pristup Razumu koji je prihvatio na univerzitetu u Vittembergu. U feudalnom poslu kojem se vraća, to ga jednostavno ometa. Suočen je sa iracionalnim postupcima, njegov razum je potpuno nepraktičan. On pada kao tragična žrtva protivrečnosti između takvog rasuđivanja, i takvog delanja.”⁹ Stvarni izbor pred kojim se Hamlet nalazi, potpuno je drugačiji. On može i mora da bira između Hamleta koji će ubiti, i Hamleta koji nije ubio. Nalazi se u prisilnoj situaciji dveju uloga koje su mu nametnute spolja. Ni jedna od njih nije za njega prihvatljiva. Obe ga uklanjaju van društva, kao onoga koji je ubio, ili kao sina koji nije osvetio oca. Euripidov Orest tu protivrečnost obavezâ formuliše tako čvrsto, kao da je pročitao Hegela. „Šta sam mogao drugo da učinim? Imao sam dve obaveze, dva jasna izbora, oba oprečna.” (581 ff)

Hamlet ne može ni taj izbor da primi, niti da ode. Nikad više ne može da bude svoj, to znači onaj Hamlet koji je bio pre toga, koji nije morao da izvrši nemogući izbor. Otuda misao o samoubistvu kao jedinom bekstvu. Jer obe uloge koje su mu nametnute nemaju za njega dovoljno zasnovanosti, nisu za njega autentične. Hamletova sloboda je prividno negativna, to znači da Hamlet može da ne ubije, ali ta negativna sloboda je takođe iluzija; ne ubiti — to znači primiti jednu od nametnutih mu uloga. Suprotno svim antičkim Orestima, Hamlet taj izbor neće primiti. Biće na njega prisiljen. Prisiljen od „drugih”. „Predodređenost je ono što dolazi spolja.” „Predodređenost” koja će Hamleta dovesti do

osvete oca, jeste razmena mačevâ od kojih je jedan zatrovan, i majčino ispijanje pehara s otrovom, namenjenim njemu samom. „Neminovnost” je tu serija slučajnosti, nema u njoj nikakve transcendencije. Od svih mogućih prognoza, izgledalo bi da je najmanje verovatna ta da će Hamlet baš na taj način poginuti, i na taj način osvetiti oca.

U jesen 1965. u Stratfordu Hamleta je igrao Dejvid Vornor, režirao je Piter Hol. Kad je sve već postalo jasno: dvoboj se završio, Gertruda umire otrovana, Lart je otkrio Klaudijevu podvalu — Hamlet se baca na Kralja, obara ga, i pljusne mu u lice zatrovano vino. Potom mu polako ostatak otrova sipa u uho. Hamlet je osvetio oca, ali nije samo osvetio; on Klaudija ubija tačno onako kako je Klaudije ubio njegovog oca. Prognoza ne samo što se ispunila nego se ispunila ritualno. S celokupnom liturgijom. Kao obred. Slično kod Eshila Orest horu pokazuje okrvavljenju mrežu koju je Klitemnestra bacila na Agamemnona u času zločina. Slično kod Sofokla Orest vodi Egista na isto ono mesto gde je poginuo Agamemnon, i tek tamo ga ubija.

Hamlet umire. Izgovara svoju poslednju repliku, i zacenjuje se od smeha. Smeje se dugo, vrlo dugo. Sve do kraja. Postavio je mišolovku, hteo je u nju da ulovi kraljevskog ubicu. Ali pokazalo se da je prava mišolovka svet, pokazalo se da su to „drugi”. Upao je u tu mišolovku. Nije izbegao izbor, ulovljen je. Uprkos sebi. Ostao mu je samo taj strašni smeh. Taj smeh je odbijanje poistovećenja sa ulogom Oresta. Sa ulogom koja mu je nametnuta. S Hamletom koji je ubio, pošto je velika prognoza najavila da će ubiti.

Kod Šekspira gube svi. Klaudije postupa po načelu optimalnog delovanja; najpre hoće Hamleta da pridobije, potom da ga ukloni, potom da ga ubije. Polonije takođe postupa po načelu optimalnog delovanja, kao iskusan ministar dvora; hoće da ispita Hamletove namere, da ga učini bezopasnim, možda čak i da uda za njega svoju kćer. Poginuće. Gertruda hoće da izbegne katastrofu, da spase muža, i da spase sina. Neće uspeti da spase nikoga, i takođe će poginuti. Dopunski skup,

„drugi”, „predodređenost koja dolazi spolja”, prognoza za ceo skup pokazaće se jačom od najrazboritijih zamisli i od delovanja koja bi izgledala najuspešnija.

Fortinbras je sve vreme izvan radnje. Dolazi doslovno na prazno mesto. I zato što je mesto prazno. Povratak zakonitosti obavlja se bez ikakve motivacije, i čak je lišen privida neminovnosti. Ne znači ništa. Proističe iz iste strukturne logike, bez zasnovanosti, bez pozivanja na bilo kakav poredak vrednosti. „Ništa ne znam o Fortinbrasu” — pisao je Piter Hol o svom *Hamletu* — „znam samo jedno, da ne bih želeo pod njegovom vladavinom da živim u Danskoj.”

IV

Modeli tragedije imaju dva svoja sistema odnosa, i dva vremena: istorijsko i metaistorijsko. U Eshilovoj *Orestiji*, kao u planinskoj padini otkrivenoj erozijom, naučenjaci pronalaze dramatisovanu opoziciju između matrilinearnog i patrilinearnog shvatanja rodovske veze, između prava taliona, i prava otkupa, između religijskog očišćenja ubice koje vrše sveštenici u hramu, i njegovog oslobađanja od strane atinskog suda. Tok krvne osvete u *Hamletu* nesumnjivo izobražava Veliki Mehanizam feudalne klanice, koji je Šekspir dramatisovao u Hronikama; u toj perspektivi Fortinbrasov povratak je nailazak hladne zakonitosti Tjudorâ. *Hamlet* je postavljen u godini Eseksova pogubljenja. Danski kraljević s Montanjem u rukama nije imao nikakvih izgledâ da preuzme presto u stvarnom svetu. Nije mogao primiti ni jedan od istorijskih izbora. Mogao je samo da umre.

Opozicije sadržane u modelima tragedije istovremeno su nadvremenske. Istorijska interpretacija ih pre osiromašuje no što ih obogaćuje. Antigonin spor s Kreontom i njeno sipanje pregršti zemlje na bratovljevo telo sadrži sve antinomije između vlasti i morala, ili — u preciznijim terminima — između poretka delovanja, čija je mera autentičnost, i poretka vrednosti u kome se svi gestovi računaju, i u kome gest iskupljen

smrću daje smisao prolaznom postojanju. Tragični model Hamleta-Oresta sadrži sve ljudske situacije u kojima je izbor prisilan i nametnut od prošlosti, ali mora da bude rešen na sopstvenu odgovornost i na sopstveni račun.

Tragedija ipak nije samo dramska predaja apstraktnog modela. Ona je njegovo očigledno prikazivanje, ona je takođe i pozorište. Više bih voleo da kažem da je — pre svega pozorište. U pozorištu je *praesens* tragičnih junaka takođe sadašnje vreme gledalacâ. Sva se vremena konkretizuju; prošlost je ono što je bilo, budućnost je ono što može da se dogodi, što je najavljeno. U svim velikim predstavama *Hamleta*, koje su ušle u istoriju pozorišta, od Garika i Kina do Žan-Luj Baroa i Olivjea, danski kraljević je primao odlike i gestove one savremene generacije u kojoj je bio igran. Isto je moralo biti i sa svakim od antičkih Orestâ. Grci su poznavali fabulu i rasplet radnje, a odigrana tragedija je svaki put bila ponovno pokretanje spora oko Oresta i Elektre. Isti model tragedije niukoliko ne označava sličnost predstavâ i istovetnost ocenâ.

To se vrlo jasno vidi na primeru dveju kontroverznih *Elektri*, Sofoklove i Euripidove, koje razdvaja samo kratak vremenski razmak. Euripidova *Elektra* je oštra polemika sa Eshilom i Sofoklom. Pri svem svom psihologizmu i sklonosti za realistički detalj, ona je, u stvari, parabola ili moralitet o dvoje nesrećne dece, koju je staro sujeverje dovelo do zločina.

Kao kod Brehta, taj realistički moralitet prate sonгови i muzika, i kao u Brehta, inronični bogovi koji se pojavljuju na kraju komada, mogli bi da kažu: „Čovek se radije priklanja dobru nego zlu, ali uslovi mu nisu naklonjeni.”

U ranijoj, Sofoklovoj *Elektri*, živi su opčinjeni mrtvima. Sve je u njoj liturgija, ceremonijal i ritual. Orest prinosi žrtvu na očevom grobu, zatim Elektra zabranjuje sestri da prinese svetogrdnu žrtvu. Poslaće je na očev grob s viticom svoje kose i sa svojim devičanskim prevezom. Dalje traje opčinjenost smrću, Elektra će preživeti smrt brata, i svoja naricanja izgovoriće držeći

urnu s njegovim lažnim prahom. Ubistvo je tu takođe liturgijska žrtva obavljena sa svim ceremonijalom. Od svih tragedija o Orestu, Sofoklova je najviše monotemat-ska. Od prologa do *exodosa*, ona je priprema i prikaz ubistva. Tragični arhetip ubistva jeste materoubistvo. Kod Sofokla nema ni trunke milosti, postoji samo grozota. Orest i Elektra uzajamno se zaražavaju mržnjom. Stravični san ispunjava se na javi, prate ga krici ubijane žrtve i Elektrin krik.

Junaci se ne bude iz tog ubilačkog sna. Erinije ne dolaze, i nakon svog poslednjeg ubistva Orest ne progovara ni reči. Još više iznenađuje Elektrino ćutanje. Iz dvora dopire njeno vikanje: „Jao meni, jao meni, nesrećnoj!” To su njene prve reči. Njene poslednje reči padaju u trenutku kad Orest vuče Egista: „Izbaci tu mrcinu iz kuće. To je jedino iskupljenje za sve moje nesreće.” Potom ništa više neće reći. Ostaće sama na pustom proscenijumu, daleko od hora. Šta bi još mogla da kaže? „Ostalo je ćutanje.”

Svest je distanca u odnosu prema sopstvenoj ulozi. Grčki Orest doživljava samo dva ili tri trenutka sumnje. On je Orest koji treba da ubije. Hamlet je samo Hamlet koji je ubio. Ali, sem *Elektre*, Euripid je napisao i *Oresta*. To je već drugi model tragedije. Sve se događa posle zločina. Orest leži lud, neguje ga Elektra. Dolazi Menelej i pita: „Oreste, kakva te bolest izjeda?” Orest odgovara: „Svest. Jasno mi je da sam učinio nešto strašno.” To su jedine Orestove reči koje bi mogao ponoviti Hamlet.

Napomene

1. *Greek Tragedy*, str. 361.

2. Među helenistima, prvi koga je zainteresovala sličnost Hamleta i grčkih Orestâ bio je Tadeusz Zieliński: *Sofokles i jego twórczość tragiczna*, rusko izdanje 1914—1915, poljsko izdanje Kraków, 1928. Zjelinjskog je zanimao pre svega razvoj i promena pojma osвете i njene hristijanizacije kod Šekspira.

Za paralelu Šekspir—Sofokle najosnovnija je studija: Proser Hall Frye, *Shakespeare and Sophocles* u knjizi *Ro-*

mance and Tragedy, 1908, poslednje izdanje 1961. Uostalom, Fraja zanimaju pre svega razlike u pogledu na svet i u umetničkom metodu dvaju velikih tragičara. Podrobnju analizu *Hamleta* kao drame pre svega „religijske” i njegovo poređenje sa grčkom tragedijom dao je H. D. F. Kitto, *Form and Maening in Drama, A Study of Six Greek Plays and of „Hamlet”*, 1956.

Najvažnija i najpodrobnija razrada ove teme nalazi se u izvrsnoj studiji Gilberta Murraya: *Hamlet and Orestes*, u njegovoj knjizi *The Classical Tradition in Poetry*, 1927. Marej je u svoja razmatranja uneo ne samo *Orestiju* i dve *Elektre* nego i Euripidovu *Andromahu*, *Ifigeniju na Tauridi* i *Oresta*. Prvi je, takođe, u krug svojih razmatranja istorije mita o Orestu uneo *Gesta Danorum Saxa Gramatika* i islandsku *Ambles Sagu*. Takođe je prvi, koliko mi je poznato, uporedio ulogu Ofelije sa ulogom *Elektre*, i Horacija s Piladom. Njegovi zaključci, najzad, dodiruju univerzalnost i preporod mitova.

3. Svi citati iz *Orestije* daju se u prevodu Miloša Đurića, prema izdanju: Eshil, *Tragedije* (Beograd, 1956).

4. Svi citati iz Euripidove *Elektre* daju se u prevodu Petra Vujičića.

5. Svi citati iz Sofoklove *Elektre* daju se u prevodu Petra Vujičića.

6. Vid.: Jacques Lacarrière, *Sophocle* (L'Arche, Paris, 1960), str. 89 ff.

6a. Svi citati iz *Hamleta* daju se u prevodu Ž. Simića i S. Pandurovića, prema izdanju *Celokupna dela V. Šekspira* (Beograd, 1966), knjiga IV.

7. „Edipov kompleks” *Hamleta* i *Oresta* opširno je analiziran u modernoj kritici. Od posebnog su značaja: Ernest Jones, *A Psycho-analytic Study od „Hamlet”*, *Essays in Applied Psychoanalysis* (London, Vienna, 1943); ponovo izdato kao *Hamlet and Oedipus* (N. Y., 1949), naročito poglavlje „Examination of the Oedipus Complex as a Pattern Determining our Imaginative Experience of Hamlet.” U poslednje vreme, pod uticajem Lacana i strukturalistâ, pojavila se sjajna studija Andréa Greena *Un Oeil en trop. Le Complexe d'Oedipe dans la Tragédie* (Paris, 1969). Zanimljivo je što sve te studije zaobilaze upadljivu sličnost odnosa prema majci *Elektre* i *Hamleta*. Naravno, *Elektra* ima „negativni Edipov kompleks”, ali ne čini mi se da bi nas taj psihoanalitički odgovor više približio shvatanju promenljivih i nepromenljivih elemenata modelâ tragedije.

8. Jean Duvignaud, *Sociologie du Théâtre, Essai sur les ombres collectives* (Paris, 1965), str. 242 ff.

9. *Brecht on Theatre*, str. 202.

10. Svi citati iz *Oresta* daju se u prevodu Petra Vujičića.

PREVODIOČEVA NAPOMENA

Ovu knjigu Jan Kot je pisao na poljskom jeziku, ali ju je, većim delom, napisao u Americi, gde radi kao profesor univerziteta u Stoni Bruku. Prevod je rađen sa rukopisnog primerka. Imajući u vidu svog američkog izdavača, i raspoložuci uglavnom literaturom na engleskom jeziku, Kot je sve citate iz stručne literature i razmatranih tragedija navodio na engleskom jeziku. U prevođenju tih citata pomogao mi je David Albahari, na čemu mu izražavam najveću zahvalnost.

Citati iz Eshilovih tragedija, kao i citati iz Sofoklove *Antigone* i *Cara Edipa* navode se u prevodu Miloša N. Đurića. Svi ostali citati iz grčkih tragedija priređeni su specijalno za ovu priliku. Sem engleskih prevoda koje Kot navodi u svojoj knjizi, kao osnov za adaptaciju služili su mi još prevodi na francuskom: Sophocle, *Tragédies*, trad. de Paul Mason (Paris, 1970) i *Tragiques grecques, Euripide*, trad. par Marie Delcourt-Curvers (Bibl. de Pléide, Paris, 1962) i na poljski: Sofokles, *Tragedie*, przełożył Kazimierz Morawski (Warszawa, 1962). Citirana mesta preveo sam u stihovima, nastojeći u prvom redu da citati budu razumljivi i u skladu sa interpretacijom.

P. V.

SADRŽAJ

Gore i dole ili o mnogoznačnostima Prometeja . . .	9
Tripot prevareni Ajant ili o apsurdnom herojstvu . .	45
Alkestida pod velom	83
„Ali gde je sada naš slavni Herakle?“	113
I. Heraklova lica ili naprsli mit	113
II. Crni Sofokle ili o kruženju otrovâ	129
III. 'O, biti kamen'	153
IV. <i>Filoktet</i> ili odbijanje	169
Jedenje bogova ili <i>Bahantkinje</i>	193
<i>Dodatak</i>	241
<i>Medeja</i> u <i>Peskari</i>	243
Orest, Elektra, Hamlet	249

4-5-27
Мор сине

Визе ми утврдију још

ЛТО ЈЕ МОЈЕ = МОЈЕ Ј

Ако би ме само волео,
волео, ме, такође
: ми буде

- Ј Риекс (ду)

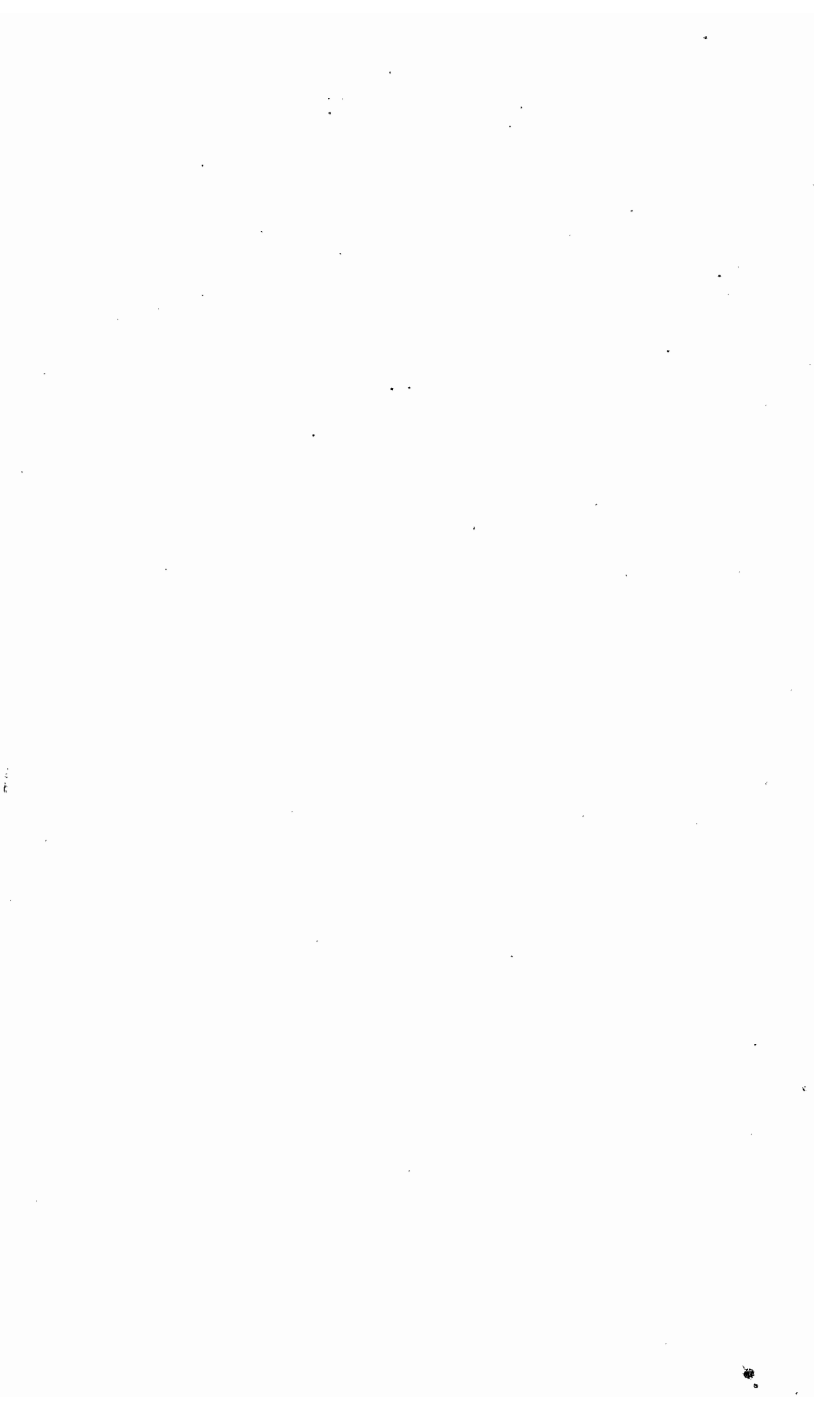
- Ј Вургалл (чоче)

- Ј Мгелес

- 2к + једна са друштво
(може да се ради)

- Кој пакће 1 (са сиром, вода)
Друга као шта Морс је
сам на

- Та страна, кој бече (FT)





1. Erih From: BEKSTVO OD SLOBODE
2. Lešek Kolakovski: FILOZOFSKI ESEJI
3. Pjer Frankastel: UMETNOST I TEHNIKA
4. Sergej M. Aizenštajn: MONTAŽA ATRAKCIJA
5. ČOVEK DANAS, zbornik ogleda
6. H. Rajhenbah: RAĐANJE NAUČNE FILOZOFIJE
7. Nikola Milošević: ANTROPOLOŠKI ESEJI
8. Suzuki, From: ZEN BUDIZAM I PSIHOANALIZA
9. Norbert Viner: KIBERNETIKA I DRUSTVO
10. Rože Kajoa: IGRE I LJUDI
11. Dejvid Risman: USAMLJENA GOMILA
12. Klod Levi-Stros: DIVLJA MISAO
13. Bertolt Brecht: DIJALETIKA U TEATRU
14. M. Frichand: ETIČKA MISAO MLADOG MARKSA
15. E. Bloch: TUBINGENSKI UVOD U FILOZOFIJU
16. Roman Jakobson: LINGVISTIKA I POETIKA
17. M. Bahtin: PROBLEMI POETIKE DOSTOJEVSKOG
18. A. Šaf: MARKSIZAM I LJUDSKA JEDINKA
19. Teodor Adorno: FILOZOFIJA NOVE MUZIKE
20. Karl Manhajm: IDEOLOGIJA I UTOPIJA
21. Žan Pijaže: PSIHOLOGIJA INTELIGENCIJE
22. J. Hristić: OBLICI MODERNE KNJIŽEVNOSTI
23. Sreten Marić: GLASNICI APOKALIPSE
24. F. de Sosir: OPŠTA LINGVISTIKA
25. Z. P. Sartr: EGZISTENCIJALIZAM I MARKSIZAM
26. Luj Altise: ZA MARKSA
27. R. Bart: KNJIŽEVNOST. MITOLOGIJA. SEMIOLOGIJA
28. Z. Pijaže: MUDROST I ZABLUDE FILOZOFIJE
29. Fung Ju-Lan: ISTORIJA KINESKE FILOSOFIJE
30. Mišel Fuko: RIJEČI I STVARI
31. Noam Comski: GRAMATIKA I UM
32. D. Bom: UZROČNOST I SLUČAJNOST U SAVREMENOJ FIZICI
33. Verner Hajzenberg: FIZIKA I METAFIZIKA
34. Ranko Bugarski: JEZIK I LINGVISTIKA
35. Boris Ejhenbaum: KNJIŽEVNOST
36. Mikel Difren: ZA ČOVEKA
37. Stefan Barker: FILOZOFIJA MATEMATIKE
38. Jan Kot: JEDENJE BOGOVA

U pripremi

- P. Francastel: STUDIJE IZ SOCIOLOGIJE UMJETNOSTI
Walter Benjamin: ESEJI
Stefan Moravski: PREDMET I METODA ESTETIKE
Tomas Kun: STRUKTURA NAUČNIH REVOLUCIJA
Fredrik Džejmson: MARKSIZAM I FORMA
Pol de Man: PROBLEMI MODERNE KRITIKE
G. H. von Wright: OBJAŠNJENJE I RAZUMEVANJE
Anri Lefevr: URBANA REVOLUCIJA
Jirgen Habermas: SAZNAVANJE I INTERES
Alfred Vajthed: NAUKA I MODERNI SVET
V. E. Majerhold: O TEATRU
P. Medvedev: FORMALNI METOD U IZUCAVANJU KNJIŽEVNOSTI
Fransoa Zakob: LOGIKA ŽIVOTA
Kenet Berk: GRAMATIKA MOTIVA