

UVODNA REČ

Po prisnome naglasku prepoznamo ko je ta avet; naziremo tamo Pilade mnoge: „Doplivaj! Smiri srce pored Elektre svoje!“ – više nam ona kojoj nekad ljubismo noge.¹

Šarl Bodler.

Kao klupko zmija koje se neprestano ponovo spliče, doživljava Elektre i njenih bližnjih tokom vekova poprimaju svojstva hronike jedne zločinačke porodice. Iskopavanja u Mikeni pružila su kao dokaze maske i zlatne bodeže, ali pisana svedočanstva ne dosežu dalje od nekoliko Homerovih stihova u kojima Agamemnonov duh oživljava uspomenu na Klitemnestrin zločin:

„A kučkooka žena me je ubila, i udaljila se ne zaklopivši mi oči, oduzimajući mi tako počasti potrebne mrtvima... I nije mi dopustila da se nagledam Oresta.“²

¹ Odlomak iz pesme Šarla Bodlera, „Putovanje“ (CXXXII), u prevodu Branimira Živojinovića, u: *Cveće zla, Pariski splin, O pesničkoj umetnosti*, Beograd, SKZ, 1975, str. 150. (prim. prev.)

² U tekstu je veran prevod originala koji daje M. Jursenar, a zasnovan je na dva odlomka iz Homerove *Odiseje* u prevodu Miloša N. Đurića: „.....a ona kučka, Okrene se od mene i ne hte, kad već idah Aidu, Rukama stisnut' mi oči i usta mi jošte zatvorit“ (XI, 424–426)

Ta Homerova aluzija na Agamemnonovo ubistvo kao na već slavni zločin podrazumeva postojanje jedne čvrsto uspostavljene legende o tom pitanju, koja je u književnost možda ušla pre samih Homerovih pesama. Pretpostavljamo da su doživljaji Atrida bili deo onih epopeja nazvanih *Povraci*, za šta kao primer ostaje *Odiseja* posvećena Odisejevim putovanjima, a koje su sve prikazivale trojanske pobednike kako se pozno, i s različitom srećom, vraćaju svojoj porodici i svom zavičaju. Ali legenda Atrida nije se svodila samo na tu priču o zasedi za suprugu, ubistvu i vendeti koje su počinila deca mrtvacu. Pre nego što je postao prevareni muž koga su u kadi ubili njegova žena i njen ljubavnik, Agamemnon je bio Kralj Kraljeva čije su zloupotrebe položaja izazivale Tersitove uvrede i Ahilovu srdžbu; uživao je u onom umilnom ženskom plenu kakav su bile Briseida i Kasandra; zadavio je u Halkidi svoju kćerku Ifigeniju, navukavši tako zauvek na sebe Klitemnestrinu materinsku omrazu. Sama Klitemnestra bila je sestra Dioskura i Helene, zakonita kćerka Lede i Tindareja, manje lepa međutim od belog stvorenja rođenog iz Labudovih uživanja. Agamemnon je kao dete osetio zapah gozbe od ljudskog mesa koje je njegov otac Atrej poslužio njegovom stricu Tijestu. Unuk Pelopa, Neptunovog miljenika i Hipodamijinog otmičara, išao je iz zločina u zločin, iz ljubavi u ljubav, sve do onog tajanstvenog Tantala, kojeg je oteo Zevs da bi mu pre Ganimeda bio peharnik, i pogubljenog zato što je ukrao ambroziju sa trpeze bogova. Egist je bio Tijestov sin i Agamemnonov rođak; osvetio je na sinu Atreja svoju braću udavljenu kao jagnjad u kuhinjama Mikene. Od toliko mitova i zločina bronzanog doba, grčka tragedija, sa svojom izvanrednom pouzdanošću, na kraju izdvaja i prvenstveno zadržava suštinsku ljudsku temu, priču o ubijenom ocu, zločinačkoj majci i osvetničkoj deci.

„Ali očima da se nagledim svojega sina

Moja mi ne dade žena, no pre tog ona me ubi.“ (XI, 452–453) (prim. prev.)

Elektre Sofokla i Euripida obrađuju isključivo ubistvo majke koje su počinili sin i kćerka branioci prava; one se više ili manje saobražavaju planu drugog komada Eshilove *Orestije*, *Hoeforama*, takođe ograničenom na Elektrinu i Orestovu vendetu. Samo prvi i treći komad Eshilove trilogije vraćaju se na Klitemnestrino ubistvo Agamemnona, zatim idu do Orestovog oslobađanja koje proglašava sud Areopaga, pravnog i vedrog razrešenja ovog tragičnog košmara. Figure koje je Eshil isklesao na statuama pripadaju gotovo sve generaciji pogubljenog oca: potresna Kasandra, kod koje se, kao ni kod koga drugog, ispoljava očaj bića umešanog u dramu koja ga se ne tiče, ili neobični brakolomni par Egista i Klitemnestre. Ipak, i kao što to ukazuje i njeno ime, cela trilogija izgrađena je sa Orestove, to jest sinovljeve tačke gledišta. Tog sina čija je karakterizacija međutim prilično slaba Eshil nam predstavlja kroz sled slika redak u drugim antičkim komadima: dete mokrih pelena, siročić što se moli nad očevom rakom, osvetnik siguran u svoju ispravnost, optuženik kojeg su do završne presude gonile Klitemnestrine Furije. Elektri, pomalo potisnutoj u drugi plan, dodeljena je pasivna i magijska uloga narikače; Pilad, zadužen da otelotvoruje neophodnog prijatelja, ne doseže individualni razvoj koji je, izgleda, u jednoj izgubljenoj Eshilovoj trilogiji ostvario lik Ahilovog druga i ljubavnika. Nekakva religijska neminovnost uređuje pomeranja tih bronzanih figura: Agamemnon je bik koji krvari na žrtveniku; matricidna deca manje su ubice a više dželatati odeveni u crno; Klitemnestrin sunovrat je nalik kamenu koji pada. Tragedija u doslovnom smislu reči izbija u tom delu u kojem i dalje vladaju zakoni epopeje u času kada je Osvetnik razapet između starog matrijarhalnog običaja i porodičnog prava narednih epoha, između Majke i Oca, i u kojem bogovi moraju da biraju između onoga što se duguje mrtvima i onoga što se duguje živima. Ona se završava tek u trenutku kada jedan pradavni i varvarski svet sa Klitemnestrom nepovratno silazi pod zemlju.

Pobožna i prevratnička istovremeno, Eshilova misao razlikuje se od onih svetih knjiga kakve su za Grčku bile homerske pesme, kao

što se gvozdeno razlikuje od zlatnog doba. Taj pesnik nama vremen-ski bliži od Homera ponekad kao da je uronjen u najmračniju i najha-otičniju prošlost. U stvari, kod Eshila se oseća buntovnički uticaj veli-kih filozofa Jonije: čovek još ne sumnja, ali on se pita, protestuje, i već kritikuje. Ljudsko biće u velikim svetlim prostorima *Ilijade* bilo je u istoj ravni s bogovima; u poremećenom krajoliku *Orestije*, bogovi su za njega sada samo tužitelji, spasitelji ili sudije; i oni sami pokoravaju se univerzalnom zakonu ravnoteže u ime kog je svaki čin smesta po-stavljen na svoje mesto, odmeren i prosuđen. Junak očekuje i dobija samo ono što mu pripada: oslobađajuća presuda za Oresta, očigledan dokaz božje pravičnosti, niukoliko ne sadrži nekakvo melanholično razneživanje Homerovog Zeusa pred ljudskom sudbinom. Sam pe-snik se u stvari, kroz Kasandrina usta, sažalio nad ljudskom bedom.

Kod Eshila, reč je o retribuciji; kod Sofokla, o pravdi. Elektra je neumoljivi amblem te pravde. Sofokle prvi Orestovu sestru čini eponimnom junakinjom svoje drame osvete; u isto vreme, i istim veštım doziranjem polnih karakteristika koje je proizvelo u isto to doba Fidijasovu *Minervu*, on teži da Elektri pripiše muževne crte još izraženije nego što su one Antigonine, otelotvorujući na taj način u dva navrata ideju pravde u muževnoj slici mlade devojkę. Na crnim pragovima Mikene i Tebe, neumoljiva svetlost zore obasjava te dve device tvrda srca: onoj koja ubija poverena je osvetnička, onoj koja umire milosrdna strana te pravde koje nigde nema, ali koju čovek sa Sofoklom počinje da stvara. Klitemnestra gubi grozno i protivrečno bogatstvo supruge, ljubavnice, majke, domaćice, kraljice i zločinke okorele u zločinu koje joj je bio sačuvao Eshil: klasično doba više ne poima da ubica može biti nežna majka, niti da jedna ista žena može istovremeno biti odvratna i nevina, brakolomna ali i nepravedno za-postavljena suprugą. Bilo je dovoljno da prođe nekoliko decenija pa da ta ogromna ženska figura jedne iščezle ere bude svedena na zaje-dljivu i lucidnu personifikaciju zla.

Pilad kod Sofokla čuti; Egist, ironičan do kraja, usvaja tokom jedne kratke scene otmenost junaka zločina; Krizotema, mlitava

mlađa sestra, sasvim se razlikuje od svoje nesalomive starije sestre kao što je to drugde slaba Ismena u odnosu na junačnu Antigonu. Vradžbinski i pogrebni element, lelekanje narikača, uznemirujuća blizina sveta mrtvih nemaju ovde više značaj koji im je pridavala *Orestija*; Klitemnestrina ljubav prema Egistu gori manje toplim plammom; Elektra, koja je u Oresta uložila svoja strašna nadanja, manje u njemu voli brata nego što voli osvetnika; nalozi mržnje važniji su od naloga bogova. Sve je jasno i konkretno u tom komadu koji počinje u zoru, otvara se prizivanjem svetlosti, i okončava se usred bela dana. Kao što je to često kod Sofokla, uspostavlja se sukob između različitih stanja *svesti*, u intelektualnom kao i u moralnom značenju reči; s jedne strane je prosta svest o zlu koje je čvrsto uspostavljeno u opipljivom uspehu i laži poretka, i prizemna mudrost njegovih bleđih saučesnika; s druge, pronicljivost junaka širom otvorenih očiju, njegov strogi razum nesposoban za izgovore, za nagodbe ili za zaborav. Inteligencija kod Elektre izoštrava sklonost ka pravdi, kao što brusni kamen koji se neprekidno okreće oštri nož.

Poniženi i uvređeni: ovaj naslov Dostojevskog mogao bi odgovarati Euripidovoj mahnitoj *Elektri*. Nije više reč o pravdi koju treba izvršiti, već o zlopamćenju koje treba zadovoljiti; s tom srditom junakinjom u bedi, vezanom za seljaka velikog srca lažnim belim brakom, koja se pretvara da je trudna kako bi pobudila sažaljenje svoje majke i namamila je u zasedu, Euripid je prvi, verovatno nehotice, odškrinuo Pandorinu kutiju punu neiscrpnih i smrdljivih bogatstava nesvesnog. Moguće je da je prvenstveno tražio romaneskno i melodramu. Orest i Pilad su kod njega sporedne ličnosti; Egist, ubijen u kulisama, ne igra nikakvu ulogu; pokazujući nemoćnu Klitemnestru, omekšalu od godina, spremnu da svojim rukama neguje tobožnju porodilju, Euripid kao da želi da nas razneži nad zločinačkom majkom; on svakako Elektrina spletkarenja čini još više neprihvatljivim. U *Orestu*, taj isti Euripid prikazuje nam kćerku ubicu sutradan posle zločina, kako iz sve snage pruža podršku svom mlađem bratu koga je griža savesti slomila; jedan od prvih, on ocrtava sliku večnog

zločinačkog para u kojem se žena pokazuje nepristupačnija za pozive na kajanje, nesposobnija za preispitivanje svojih postupaka od muškarca. Najzad, u *Ifigeniji na Tauridi*, koja će Geteu dve hiljade godina kasnije poslužiti kao model, nailazimo na Oresta uvučenog s Piladom u pustolovni život, i osuđenog da od bogova dobije pomilovanje tek posle dugog niza iskušenja i opasnosti. U stvari, Euripidova gotovo romantična osećajnost odbija da veruje kako sin materoubica ikada može izbeći kaznu. Logička ili pravna osnova na koju se ova porodična drama oslanjala još od *Orestije* gotovo se u potpunosti okrunila; klinički realizam i sasvim ženska emocionalnost koji će trijumfovati u aleksandrijskoj književnosti i umetnosti već nagriza ju tu lepu čistu formu. Orest postaje večni bolesnik, personifikacija bola koji vodi u ludilo, iznemogao od napada epilepsije ili bunila, užasnijih od bičeva na čijim su krajevima zmije Eshilovih Furija. I sama njegova beda mu pridaje izuzetan prestiž princa s one strane zakona. Tema koja će imati veliki uspeh otpočinje sa Euripidom: Orestovo ludilo.

Problem porodične pravde prilično malo uznemirava pesnika renesanse, potpuno zaokupljenog pravljenjem spiska individualnih čovekovih mogućnosti; osveta, nasuprot tome, dobija u XVI veku na melodramatskom sjaju tamo gde gubi na sakralnoj zasnovanosti. Ipak, i iako je dramaturgija renesanse puna Osvetnika, pozajmljenih od tragičnih događaja iz Italije ili Španije, jedino se Šekspir, koji pod drugim imenima oživljava porodičnu dramu Atrida, usuđuje da nam prikaže osvetu sina koji tereti majku. Šekspir uostalom ne ide tako daleko kao Eshil: Hamlet pogubljuje Gertrudu više u mislima nego u stvarnosti. Ogromna novina njegovog Oresta bez bogova i bez Furija, ali kojeg podstrekuje utvara, sastoji se u tome što nam je junak drame osvete predstavljen ne kao izgnanik, već kao naslednik; u tome što se stara tema traženja pravde tako preobražava u modernu temu odgovornosti. Grčki Orest povratio je svoj rang, svoje imanje, svoje mesto i mesto svoje sestre u antičkom društvenom svetu samo zahvaljujući osveti; danski Orest, kojeg je mazila nežna majka,

a privremeno bio u milosti dobroćudnog očuha, počinje da se izlaže opasnosti tek ako odluči da se osveti. Agamemnonovo ubistvo bilo je očigledno, obznanjeno u antičkom prostoru na otvorenom; ubistvo Hamletovog oca ostaje tajni zločin koji je gotovo podjednako teško dokazati kao i kazniti: greh, kao i osveta, postaju podzemni i gotovo unutarjni. Sekularna a ne religiozna drama: pravila hrišćanskog boga u Helsingeru neuporedivo manje znače od pravila grčkih bogova u Mikeni: ni spas, ni prokletstvo, ni greh, ne ulaze dugo u meditacije blagog kraljevića. Individualna a ne porodična drama: nema sestre dvojnice crnog mladića, ali Šekspir pored Hamleta postavlja Horacija, i zadržava, u nedostatku teme brata, temu prijatelja. Motiv ludila opstaje, ali to ludilo je verovatno samo pretvaranje; ono se ispoljava pre a ne posle zločina; Hamletova zebnja je proizvod nesigurnosti a ne griže savesti. Najzad, njegova osveta promašuje ili prevazilazi svoj cilj, slom pre negoli pobjeda, kataklizma pre negoli državni udar: ta drama Osvetnika naposljetku obznanjuje neveštost modernog čoveka da se osveti.

Rasin je još dalje od toga da bez izmena prihvati varvarski podatak o ubistvu majke, tom ubistvu koje će u *Britaniku* prikazati samo iskosa i u dalekoj budućnosti. *Andromaha* uspeva da nam prikaže Oresta kojeg proganjaju Furije a da pri tome ne napravi ni najmanju aluziju na ubijenu majku; jedna ljubavnica je, a ne sestra, podstakla Oresta na zločin, a taj zločin sastoji se u uklanjanju suparnika, a ne u Klitemnestrinom smaknuću. Orestovo ime u *Andromahi* služi samo tome da neodređenim oreolom tmine i nesreće okruži to lice beznadežnog dragana. Ta zamena sina ljubavnikom nešto je više od običnog ustupka modama XVII veka: nijedan dramaturg se nije toliko protivio kao Rasin svođenju ljudske nesreće na opskurne predačke elemente fatalnosti i uticaje pretrpljene još od kolevke. Za tog čisto intelektualnog ili čisto čulnog pesnika, drama počiva u oblasti ličnog izbora i dobrovoljnog ropstva, u svetu odrasle ambicije i ljubavi. I sama Fedra, opsednuta svojom užasnom lozom, ima drugih briga nego što su sramote njene majke i drugih opsesija

od Minotaurove riđe dlake. U XVII veku, Krebijonova *Elektra* preuzima temu porodičnih suparništava i mržnji Kornejevih poslednjih komada, u kojima je kompleksnost strasti zamenjena neverovatnim bujanjem zapleta, ali je nedostatak talenta Krebijona sprečio da razvije do krajnjih logičkih konsekvenci tu frenetičnu i suhu umetnost, uskraćujući nam tako okrutnu i baroknu *Elektru*, satkanu od ambicije i surovosti, a koju je Sadov vek mogao izmisliti.

Naklonost ka arheologiji i proučavanju primitivnih društava, krajem XIX veka, objašnjava modu arhaizirajućih imitacija, koje sve iskrivljuju grčku dramu u smislu varvarskog hijeratzizma. *Elektra* Lekonta de Lizija, koja mit potiskuje u neku hipotetičku i divlju praistoriju, izražava naročito potrebe čoveka iz 1900. za begom od stvarnosti. Hofmanstalova nepomirljivo arheološka *Elektra* ističe se već po atmosferi preopterećenoj ljubavnim sugestijama koja okružuje par dveju sestara, Elektru i Krizotemu. Verharenova *Helena iz Sparte* otišla je još dalje tim putem prikazujući nam Elektru zaljubljen u Helenu, ali te više ili manje površne smelosti i dalje su bile propraćene nespretnom istorijskom podlogom ili akademskim stereotipnim jezikom i dekorom. Oko 1925, naprotiv, želja da se bude aktuelan po svaku cenu i rastuća popularnost psihoanalitičkih teorija vratili su grčkim junacima kostime i tikove svakodnevnog života, ponovo im podarili izlučevine i sokove, ako već ne krv i meso. Pošto je svaka porodična trpezarija sadržala svoje Oreste koji su uzdizali kašiku za kašu, i svoje Elektre koje su mahinalno mahale nožem, antička drama prestala je da bude stavljana u rang operskog libreta ili školske tragedije, i svako od nas ponovo je počinjao sa zebnjom da se pita da li bi Klitemnestru ubio ili ne. Era modernizovanih *Elektri* usledila je za erom *Elektri* bronzanog doba. Judžin O'Nil je u starinski dekor malog američkog grada neposredno posle Secesionističkog rata smestio komad *Crnina pristaje Elektri*; jedna od inovacija njegovog ogromnog ali bezobličnog komada, trulog kao močvarno tlo, sastojala se u tome da Orestu pripiše incestuozne težnje. Odjek frojdovskih formula meša se s tutnjavom pariskih pobuna i dvora čudesa u Žiroduovoj jetkoj

Elektri, u kojoj se Furije preobražavaju u kreštave devojčice, u kojoj pre srednjovekovne nego antičke skitnice demagoški preuzimaju na sebe da predstave Osvetu, ako ne i Pravdu. Opora obrada iste teme u Sartrovim *Muvama* bliža je Eshilu u tom smislu što je metafizički problem tu ponovo postavljen u svoj svojoj strogosti, ali hijeratizam tona i jedna jalova dijalektika značajno umanjuju udeo ljudskog. Ne samo da uz pomoć svog Boga ne ovladava porodičnim Furijama, već kod Sartra jedan apstraktni Orest napada sam koncept Boga.

Bogata ili neobična, agresivna ili zbrkana, ta savremena tumačenja su gotovo sva saglasna u tome što konceptu pravde ostavljaju samo subjektivnu vrednost, što za Elektrinu srdžbu, za Orestovo ludilo, nalaze očigledne ili skrivene seksualne motive, što najzad prednost daju nagonskom ili nesvesnom a ne svesti, u dva značenja, intelektualnom i moralnom, ove zastarele reči. Tamo gde estetski genij antičkih pisaca odbacuje izmešanost osećanja kao i žanrova, i radije samo nesvesno prihvata nesvesno, moderni pesnik, nesiguran ili neprijateljski raspoložen u prisustvu kategoričkih imperativa koji su davali oslonac njegovim prethodnicima, oseća nelagodu čak i pred konceptom ličnosti i realnosti, te je zaista prisiljen da siđe s vrha na koji se uspeo Eshil onog dana kada je sa Orestom zatvorio svet krvi i haosa *Hoefora*, zaduživši skupštinu staraca i bogova da donesu Pravdu. Sukob između Apolona i Eumenida, suprotnost koju je uspostavio Eshil između roditeljskog čina muškarca i prenatalnog sveta antičkih majčinskih Furija, zadobija u toj frejdoovskoj ili postfrejdoovskoj psihologiji izuzetnu vrednost simbola: lišen podrške Oca, univerzalnim preispitivanjem zakona i dogmi, ušavši u taj mračni unutrašnji kaos iz kojeg su četiri hiljade godina civilizacije nastojale da ga izvuku, moderni Orest se više nego ikada prepušta Klitemnestrinim Kujama. Pesnik odbacuje antičko rešenje, koje je bilo pravda, ne usvajajući hrišćansko rešenje, koje bi bilo praštanje, niti ona rešenja sekularne mudrosti kakva su razumevanje, prezir, ravnodušnost. Psihološki termini, književne formule samo etiketiraju ili drugačije opisuju tu istu sirovu činjenicu, a to je mržnja.

SADRŽAJ

ELEKTRA ILI KAD MASKE PADNU	5
MISTERIJA O ALKESTI	81
KO NEMA SVOG MINOTAURA?.....	163