

Теодора С. Илић¹

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

АНАЛИЗА ДРАМЕ МУВЕ ЖАНА ПОЛА САРТРА ПРЕМА МИТОЛОШКО-РИТУАЛНОЈ КРИТИЦИ

Предмет рада је анализа драме *Мувe* (*Les Mouches*) аутора Жана Пола Сартра, објављене 1943. године. У раду се полази од дефинисања митолошко-ритуалне теорије користећи антологију *Теорија мита и ритуала*, аутора Роберта Сегала (1998), као примарни теоријски оквир истог. Стога, дефинисањем митолошко-ритуалне теорије, идеја је представити карактеристике исте у књижевности, првенствено драми, те их користити у компаративној анализи с горепомеутом драмом Жана Пола Сартра. Циљ рада је, дакле, поменутом анализом уочити да ли у оквиру драме постоји ритуални пандан који одговара Сартровој адаптацији мита о Електри, а такође се позивајући и на оригинални извор истог – Есхилову *Орестију*. Долази се до закључка да Сартр, у својој драми *Мувe*, заправо адаптира образац „задушне жртве” ритуално-митолошке критике (који се примарно тиче лика Ореста) у циљу да покаже своју теолошку идеологију – егзистенцијализам.

Кључне речи: мит, ритуал, митолошко-ритуална критика, *Мувe*, Сартр, *Орестија*, Есхил, трагедија

Мит се обично дефинише као „фантастичне представе о свету, систем фантастичних ликова богова и духова, или као приповедање, прича о поступцима богова и јунака” (в. Мелетински 1983: 174). Ипак, постоји и приступ миту који овај поглед на мит сматра вештачким. Наиме, према ритуално-митолошкој теорији, мит не постоји сам по себи већ је везан за ритуал. Роберт Сегал (1998), који саставља колекцију есеја у циљу да пружи свеобухватну анализу мита и ритуалне теорије у својој антологији *Теорија мита и ритуала*, везује почетке ове теорије за шкотског теолога Вилијама Робертсона Смита (1889), који тврди да је вера централна за модерну религију, што није случај и за древну религију, где је уместо вере – ритуал заправо био централан. Међутим, Џ. Џ. Фразер, у својој студији *Златна грана* (*The Golden Bough*), објављену 1890. године (а проширену на дванаест томова), развија митолошко-ритуалну теорију опширније од Смита. Наиме, Фразер (1890) заправо дефинише две различите верзије митолошко-ритуалне критике. У првој верзији, мит описује живот бога вегетације, док је ритуал везан за описе његове смрти и поновног рођења, где се

¹ teodora.ilic1@gmail.com

смрт везује за почетак зиме. С друге стране, у потоњој верзији, краљ је најважнији, јер као што обилност вегетације зависи од бога исте, тако и здравље бога зависи од здравља краља. С тим у вези, у циљу да се обезбеди стабилна опскрба хране, ритуал је везан за убиство краља од стране заједнице, која на тај начин безбедно преноси душу бога његовом наследнику. Као и у првој верзији, циљ је да се оконча зима.

Изван религије, најзапаженија примена митолошко-ритуалне теорије била је у тумачење књижевности, првенствено у тумачењу драмске литературе. Класичари Гилберт Мареј и Франсис Мекдоналд Конфорд укоренили су грчки еп, трагедију и комедију у митолошко-ритуалној критици. Мареј је затим проширио теорију на дела Вилијама Шекспира, а Франсис Фергасон на трагедију. Као књижевни критичари, они су се, ипак, мање бавили самим митом него митским пореклом књижевности. Односно, тумаче књижевна дела као изданак митова који су некада били везани за ритуале. Ово даље значи да је примарни циљ књижевника заправо наћи везу између мита и ритуала везаних за тај мит, што није увек лак задатак. Наиме, Клухон (1942: 48) тврди да „постоје случајеви где се чини да опсежни церемонијализам нема свој једнако опсежан митолошки пандан”², где истиче да, као пример којим поткрепљује своју теорију, иако постоји мноштво митова повезаних с богом Аресом, чини се да су ритуали који се везују за њега у грчкој култури ипак малобројни. С друге стране, богови попут Диониса и Аполона уживају како у опсежном броју митова, тако и у једнако великом броју ритуала.

Зашто су важне ове везе између мита и ритуала? Наиме, већ је поменуто да Фразер (1890) развија теорију у митолошко-ритуалној критици која је везана за смрт краља, који, код њега представља сакрално-божанску фигуру. Наиме, краљ је био биће које је представљало соларно божанство у периодично поновљеном обреду плодности. Ово значи да постоји директна веза између бога–краља–ритуала. Према Фразеру, краљ је представљао дух вегетације који настаје у пролеће, влада током лета и ритуално умире у време жетве да би се поново родио у зимском солстицију. Краљ је, дакле, људско оличење умирућег и оживљавајућег бога вегетације, који првобитно треба да буде особа изабрана да влада неко време, али чија је судбина била да буде жртва враћена земљи. За оне књижевне критичаре који су дужни Фрезеру, књижевност се враћа управо на овај други митолошко-ритуални сценарио – „краљ мора умрети”, који постаје познати резиме драма, најпре трагедија.

Раглан (1955) даље тврди да су сви митови – ритуални текстови и сви митолошко-ритуални комплекси сежу у један древни ритуал – жртвовање краља. У античкој Грчкој, *pharmacos* се односи на ритуално жртвовање људског жртвеног јарца. Ова пракса је коришћена

2 Осим уколико није наведено другачије, преводи у раду су преводи ауторке Теодоре Илић.

нарочито током катастрофе како би се умирили богови и прочистила заједница. У вези са тим, познато је и да познатије старогрчке трагедије базирани на митовима почивају управо на овом ритуалу. Стога, наш примарни фокус драма, како Есхилове тако и Сартрове, биће управо на анализи овог митолошког ритуала.

Остале карактеристике трагедије (уопштено), а дефинисане од стране Аристотела у његовој *Поетици*, подразумевају јединство места, акције и времена. У античкој Грчкој, трагични протагонисти нису били свакодневни људи, већ моћни и утицајни протагонисти (на пример (и углавном) племенитог порекла), срећних и испуњених живота. Током грчких представа, животи протагониста се преокрећу и трпе најдубљу агонију. Овај пад са високог на најнижи статус кључан је за трагедију. Поред тога, главни јунак обично има трагичну ману или неку слабост – *хубрис* – која је разлог његовог пада. Очигледнија је још једна карактеристика књижевне трагедије – њен крај. Неке трагедије се завршавају смрћу, неке разарањем, а неке хаосом; међутим, каква год била ситуација, главни јунак готово увек прихвата одговорност за своје грешке и бори се за већи циљ. Сведочење ове величине карактера често доводи до нечега што се назива катарза. Аристотел дефинише катарзу као пречишћавање емоција, посебно сажаљења и страха. Публика, стога, осећа саосећање са главним јунаком.

С тим у вези, Жан Пол Сартр, који објављује своју драму *Мувe* (*Les Mouches*) 1943. године, адаптира грчки мит о Електри, раније коришћен од стране грчких драмских писаца попут Есхила, Софокла и Еурипида. Циљ рада је, дакле, користећи митолошко-ритуалну критику, анализирати драму не би ли показали на који начин Сартр адаптира мит о Електри и да ли, у оквиру драме, постоји ритуални пандан (односи се на бог–краљ–ритуал) којим се аутор користи како би испојио овај мит. Ово ћемо учинити и компаративном анализом Сартрове драме с њеним оригиналним извором, наиме Есхиловом трилогијом *Орестија*, као и најранијим митом о њој описаним у сада већ култним Хомеровим еповима *Илијада* (прев. 2004) и *Одисеја* (прев. 2004).

1. ЕСХИЛОВА ОРЕСТИЈА

Електра је један од најпопуларнијих митолошких ликова првенствено у трагедијама, но такође и у филму, опери и роману. По овом миту је такође и назван комплекс (Електрин комплекс) у Фројдовој психоаналитичкој теорији. Но, као што је већ поменуто, она је главни лик две грчке трагедије, *Електира* Софокла и *Електира* Еурипида, а такође је и централна фигура у драмама Есхила, Алфиерија, Волтера, Хофманстала, О'Нила и Сартра, чија је драма *Мувe* фокус овог рада.

Стога, најпре треба представити „изворни“ (под наводницима јер је наравно немогуће знати прави извор) мит о Електри позивајући се на грчког песника Хомера и његове текстове *Илијада* и *Одисеја*, који представљају једне од старијих извора када је у питању грчка митологија. Ово чинимо јер Есхил, о коме ће бити речи, мит о Електри преузима управо од Хомера (као што је и реч с осталим поменутих драматурзима).

Наиме, подразумева се да се Хомер у *Илијади* (прев. 2004) позива на Електру када спомиње Лаодику као Агамемнонову кћи. Према миту, Електра је била кћер Агамемнона и Клитемнестре, а сестра Ореста и Ифигеније. Она није била присутна у Микени када се њен отац, краљ Агамемнон, вратио из Тројанског рата, који је са собом повео своју ратну награду – тројанску принцезу Ксандру, која му је већ родила синове близанце. По њиховом доласку, Агамемнона и Ксандру су убили, или сама Клитемнестра, њен љубавник Егист, или обоје. Клитемнестра је вређала свог супруга јер је пристао да жртвује своју најстарију кћерку Ифигенију богињи Артемиди како би могао да пошаље своје бродове да се боре у Тројанском рату. У неким верзијама ове приче, Ифигенију је у последњем тренутку спасила богиња. Осам година касније, Електра се вратила кући из Атине у исто време када и њен брат Орест (в. *Одисеја* прев. 2004: iii. 306; X. 542). Према старогрчком песнику Пиндару (*Питија*: xi. 25), Ореста је спасила или његова стара медицинска сестра или управо Електра, који је након тога одведен на планину Парнас, где је краљ Строфиј преузео контролу над њим. Када је Оресту било двадесет година, Делфијско пророчиште наредило му је да се врати кући и освети се за очеву смрт.

Прича се наставља када из Атине, Орест одводи Електру у Микену, где се на очевом гробу договарају о њиховој освети. Наиме, то чине тако што се за смрт свога оца свете када Орест, са својим пријатељем Пиладом, убија и Клитемнестру и Егиста. Међутим, Орест после неког времена почиње губити разум јер га прогоне фурије³ које су биле задужене за спровођење крвне освете. Орест се склања у храм у Делфима, и премда му је бог Аполон наредио да освети оца, он је ипак био беспомоћан да спречи последице целог догађаја, те се одржало суђење богова на Акропољу. Глас богиње Атине је био одлучујући тако да се бес богова после тога стишао. Према предању, фурије никада нису прогониле Електру, а тиме се завршава мит о истој.

Грчки драматург Есхил, између осталих, адаптира овај мит у свом драмском серијалу *Орестеја*, који чине три трагедије *Агамемнон*, *Хоефоре* и *Еумениде*, написане 458. године пре нове ере и првобитно изведене на годишњем фестивалу Диониса у Атини. Овај грчки фе-

3 У грчкој митологији, фурије, односно ериније или еумениде, су биле богиње освете и проклетства. Главни њихов задатак је био да прогањају оне који су починили злочин где је проливена крв и где су се насилно прекршила људска права, а најчешће су кажњавале злочине који су се дешавали унутар фамилија.

стивал у част бога Диониса био је најважнији уметнички фестивал у древном свету. Комбинујући позориште, музику, плес и заједницу, шестодневном пролећном догађају у Атини присуствовали су људи из целе Грчке. Дакле, древни грчки фестивали били су верске прилике. Ритуал и жртвовање, атлетске игре, драмске представе и гозбе били су елементи фестивала. Стога је могуће тврдити да ритуали имају посебну важност у античким драмама.

Митска основа ове трилогије је заправо прича о тројанском краљу Агамемнону, његовом повратку из Тројанског рата и убиству. С тим у вези, мит о Електри није главни предмет ових драма, но важан је јер Сартр управо прати Есхилову адаптацију мита за његову даљу адаптацију истог у својој драми. Стога, најпре треба обавити анализу Есхилове драме према митолошко-ритуалној критици.

Есхилову трилогију ћемо сажети као једну целу драму јер је (Кембел 1946: 37) „његова драмска визија она која се протеже кроз читаву трилогију”. С тим у вези, своју драму он започиње у Грчкој, описујући повратак краља Агамемнона из његове победе у Тројанском рату, из перспективе грађана у виду хора и његове супруге Клитемнестре, која се љутила што је њихова кћерка Ифигенија убијена не би ли богови обновили ветрове и омогућили грчкој флоти лаку пловидбу до Троје. Клитемнестра је такође била незадовољна што је Агамемнон повео тројанску пророчицу Касандру, која предсказује убиство Агамемнона и себе окупљеним становницима града који бивају претрављени. Затим улази у палату знајући да не може да избегне своју судбину. Завршетак представе укључује предвиђање повратка Ореста, сина Агамемнона, након очеве смрти, који ће покушати да се освети за исту. Трилогија се наставља Орестовим доласком на Агамемнонов гроб где се састаје с Електром, који заједно планирају освету против Клитемнестре и њеног љубавника Егиста. Орест одлази у палату претварајући се да доноси вести о сопственој смрти, где Клитемнестру и убија. Након њеног убиства, Ореста почињу опседати фурије. Последња трагедија се бави питањем Орестове кривице, ког су фурије отерале из Аргоса у пустињу. Он се, међутим, пробија до Аполоновог храма и моли га да их отера. Аполон је охрабрио Ореста да убије Клитемнестру, те стога сноси део кривице за убиство. Аполон шаље Ореста у храм Атине са Хермесом као водичем. Међутим, фурије га проналазе, стога богиња мудрости Атина ступа и изјављује да је суђење неопходно, након ког се гласа да се Орест ослободи. Атина напоследку одлучује преименовати фурије у еумениде (што значи добродушне или љубазне) и велича значај разума у развоју закона. Трилогија се завршава хвалом идеалима демократске Атине.

Структурално, Ехсил одступа од традиционалних карактеристика која треба имати једна трагедија дефинисаних од стране Аристотела. Наиме, Кембел (1946: 7) пише „нити је Есхил покушавао да

пише драме ове природе, нити је Аристотел био свестан да је Есхилова драма била сасвим друга врста од онога што је он анализирао у *Поетици*. Не постоји јединство места, времена и радње, а такође је важно приметити да се у драми не може наћи пример аристотеловске формуле пада великог човека, иако је тема исте Агамемнонов пад. Међутим, Кембел (1946: 43) ће рећи да „песникова намера није усредсређена на јунаков пад из просперитета у невољу – он само осликава ту чињеницу док му је намера нешто друго”.

Кембел даље тврди (1946: 9) да у интерпретацији Есхилових драма треба поћи „од историјских чињеница и тумачење функције хорских рецитала као верског ритуала”. У самој драми, од првих осам стотина редова, неких шест стотина управо пева хор. Даље, Кембел (1946) каже да се две главне потпоре Аристотеловој структури – заплет и ликови – у овој драми губе, или ако су ту, оне су врло лоше урађене. Међутим, он такође каже да се (1946: 31) „Есхил бавио већим проблемом – мистериозном вољом Зевса”, и да „стога у овој представи морамо закључити да је хор заиста важна ствар (...) Ланац који повезује три дела није континуитет карактера или догађаја, већ континуитет, као што ћемо видети, теме верске и моралне идеје”.

Наиме, у овим трагедијама, хорске оде подигле су акцију на универзални ниво, односно на узвишеније теме „Божјих поступака према човеку” – односе човека и бога, државе и појединца, судбине и слободе, човековог живота и његовог смисла јер је пружање начина размишљања о свету заправо једна је од најважнијих функција мита у друштву. С тим у вези, чини се да Есхил сматра да је над људским делањем стално присутна виша божанска воља и мудрост (у овом случају, то су, примарно Зевс, али такође Аполон и Атина). Стога, остаје да се анализира на који начин Есхил користи ритуал „жртвеног јарца”.

Боуви (1993: 18) тврди да „позивањем на ритуале, а посебно на атинске ритуале, Есхил пружа перспективу и филтере за недавне догађаје.” Као што је већ поменуто, представа је први пут изведена на фестивалу Диониса. Трагедије извођене на овом фестивалу су пратиле строгу структуру и форму, која је дизајнирана да публици ефикасно саопшти не само причу представе, већ и основни морал. Као што је већ поменуто, Есхил шаље верску поруку божанске супериорности над човеком. Наиме, Есхилов Орест у овој драми представља „жртвеног јарца”, јер се он прихвата задатка убијања краља и краљице који су одговорни за смрт његовог оца, а самим тим и загађеног полиса. Зелтин (1965: 464) примећује да Есхил „насилна дела не приказује као убиство већ као убиство у сакралној одећи, односно ритуално жртвовање”. Евидентно је да у драми постоји циклус насиља вођених осветом – Клитемнестра убија Агамемнона јер жртвује Ифигенију, Орест убија њу због Агамемнона, а фурије жуде убити Ореста због његовог

злочина. Овај циклус насиља се, у циљу обнове заједнице, мора прекинути. Према митолошко-ритуалној критици, жртвовање краља, или једноставно појединца, који прихвата сву одговорност на себе доприноси прочишћењу заједнице. Но, ипак видимо да то овде није случај јер Ореста почињу гонити фурије које желе његову смрт, стога Орест, који слуша савет Аполона, мора тражити прочишћење од богова. На овај начин, Есхил ставља акценат на важност богова. Боуви (1993: 17) пише да се „решење проблема може наћи у расправи и гласању на правном суду: „правно одржење” је стога неопходна конкуренција верским и старим традиционалним облицима прочишћења”. Богиња мудрости Атина председава судом где ће се одлучити о Орестовој кривици или пак невиности. Осим ње, присутни су Зевс и Аполон, који говори у корист Ореста, који је делао зарад њега, а фурије су његови противници. Претежни и одлучујући глас скупштине је ипак Атина, која се напослетку одлучује у корист Ореста, и проглашава га невиним. Фурије, дакле, губе суђење и матрицид остаје некажњен, али Атина их тера да прихвате исход наизменичном употребом убеђивања и претњи.

Овакво прочишћење на крају доводи до краја убијања из освете и успостављања новог поретка правде заснованог на законима полиса. Боуви (1993: 21) закључује да се „појам жртве враћа у своју правилну улогу мирне заједнице између бога и човека, коју симболизује нормална животињска жртва, а коју Атина замењује уместо Ореста”. У вези са тим, можемо видети да се ритуал жртвовања завршава на Атињанском суду где Орест бива ослобођен своје кривице. Може се, стога, претпоставити да Есхил, у коришћењу Ореста као „жртвеног јарца”, заправо велича како Атињанску демократију, и прелазак са личне освете на организовану парницу, тако и божанску мудрост и правду.

Оваквом анализом дела, постаће могуће утврдити да ли Сартр на исти начин користи овај митолошко-ритуални образац или, пак, постоји преобликовање овог наратива и са његове стране. О овоме ће бити речи у следећем потпоглављу.

2. САРТРОВЕ МУВЕ

Вилијамс (1969: 220) каже да „тамо где је „мит” у питању, најједноставније је упутити на континуитет и прераду драмске традиције, па се приче из грчких драма поново користе као облик савременог изражавања”. С тим у вези, а као што је већ поменуто, Сартр пише своју трочинску драму по узору на Есхилу *Орестиду*. Наиме, Сартр пише *Муве* 1943. године, током нацистичке окупације Француске, уз дозволу немачких цензурних власти одиграну у *Théâtre de la Cité* у Па-

ризу. Аутор пише *Муве* у складу са својом жељом да „постави на сцену одређене ситуације које осветљавају главне аспекте човековог стања и да гледалац учествује у слободном избору који човек доноси у тим ситуацијама” (в. Сартр 1946: 324–325).

Сартрова драма се може анализирати на три нивоа: а) филозофски/морални, б) политички и в) дословни ниво грчког мита. С обзиром на политичку и друштвену ситуацију времена у ком је Сартр писао дело, она се заправо и најчешће анализира на политичком нивоу, као алузија на Немачку окупацију Француске. Орест може представљати алузију фронтмена покрета отпора, који убија Егиста – немачког освајача и Клитемнестру – француског сарадника, који је прихватио освајача и позвао га унутра. Политичка премиса *Мува* је, дакле, не само борба против немачког освајача, већ и француског сарадника, као и порука да се не треба утопити у кајању због онога што силе које владају могу сматрати злочином. Премда је политичка анализа ове драме важна, овде ће фокус ипак бити стављен управо на потоњој анализи дела – митолошко-ритуалној.

Супротно Есхилу, Сартр започиње своју драму када се мит о Електри приводи крају, односно, када Орест долази у Аргос и када је краљ Агамемнон већ мртав. Очигледно је да се аутор залаже за одређену врсту драме – кратку и насилну – која је у потпуности усредсређена на један догађај. С тим у вези, Сартрова драма се повинује карактеристичној класичној (аристотеловској) структури, придржавајући се традиционалних јединстава времена (један дан – од јутра до јутра), места (трг и палата града Аргоса) и радње (освета за убиство оца); као и одржавајући брз, непрекидан темпо.

Сажето, Орест стиже у Аргос – бедан град препун непријатељских грађана и мува величине бумбара. Очекује се да је читалац упознат са грчком легендом, мада Сартр помаже читаоцу поновним препричавањем мита кроз разговор Ореста и прерушеног Зевса. По доласку, он открива да је сваки грађанин Аргоса прожет кривицом због убиства краља Агамемнона. Сартр осликава сцене грађана који цео дан проводе тугујући, кајући се, тукући се и живећи у крајњој беди. Краљ Егист и краљица Клитемнестра, које такође изједа срамота, наметнули су ово покајање свом народу. Из тог разлога, Зевс им је муве послао као казну, а у корист ове заједнице, Орест ће, на крају, извршити освету.

На дан када се Орест враћа у Аргос, грађани одржавају годишњу церемонију мртвих. Наиме, једном годишње људи из Аргоса закотрљају камен блокирајући оно за шта верују да је пролаз у пакао. Орест већину ових података добија од Зевса, краља богова, који се прерушава у смртника и који га упозорава да су локални становници велики грешници, али да су кренули путем искупљења, те их треба оставити на миру. Затим се појављује Електра, којој се Орест предста-

вља као Филеб, а ком она тражи да остане довољно дуго да види церемонију мртвих. У пратњи и даље прерушеног Зевса, Орест долази на церемонију где открива свој прави индентитет Електри, с којом прави договор о освети њиховог оца.

У тронској соби палате, Зевс открива свој идентитет Егисту као и да Орест планира да га убије, који то и чини. Затим одлази у краљичину собу да заврши дело. Електра, која чује како Клитемнестра вапи, поче се кајати за удео који је имала у убиству краљице и краља. Брат и сестра остају у палати током ноћи док их ројеви мува окружују док спавају. Пред зору, Зевс улази и покушава убедити Електру да није желела да убије те тражи од ње и Ореста да се одрекну злочина и покају. Орест, међутим, одбија да призна своју кривицу, поготово што је Зевс сам створио човека слободног, и закључује да на небу нема ни добра ни зла и не постоји нико ко му може заповедити. Међутим, исто тако схвата да његова слобода значи протеривање. Фурије, стога, сада сву своју пажњу усмеравају на Ореста, који с поносом преузима одговорност за убиство, које је, каже, починио због људи. Орест излази из палате и шета кроз раздвојену гомилу грађана. Док их оставља, муве га прате – фурије га прогоне уз ужасне крикове, и тиме се драма завршава.

Речено је да ћемо ову драму поредити с Есхиловом у циљу показивања сличности између двеју у циљу уочавања да ли постоје ритуали којим се Сартр користи у свом делу. Вилијамс (1969: 221) ће рећи да је:

У Орестији нагласак на загађењу династије Агамемновим убиством; Електра гледа на Ореста не само као онога који ће да прочисти, али и уједини – сина који носи, кроз горке потешкоће акције, љубавни и сроднички однос поремећеног домаћинства. Нерешива потешкоћа је потреба за чишћењем и поновним успостављањем династије према њеним сопственим нормама и однос неизбежног матрицида према овим нормама и према другим концепцијама правде.

Сартр, у писању своје драме, управо користи Есхилов образац; он, наиме, враћа мит на централну Есхилову премису – загађење града. Он, међутим, ово загађење описује другачије – нездраво, са страхом од мртвих, као и колективно одбијање града да прихвати одговорности за злочине из прошлости. Но, како би се град и његови грађани спасили од мува, краљ Егист и краљица Клитемнестра морају умрети због свог злочина који представља убиство краља Агамемнона, оца Ореста и Електре. Међутим, ипак нису Клитемнестра и Егист, већ Орест који напослетку постаје жртвено јагње јер на себе преузима одговорност свих злочина. Слично као и у *Орестији*, и овде се Орест враћа у Аргос више као ослободилац, но ко осветник, који је решен да поврати своју земљу тако што ће убити краља и краљицу, који су

својим злочиним донели муве у град и осудили његове грађане на пропаст, као и преузети пуну одговорност за све што чини.

Већ је речено да је концепт „жртвеног јарца” у непосредној вези с митом и ритуалом. Премда се он везује за краља (као што је, на пример, у Софокловом *Краљу Египту*), овде ипак видимо да се Сартр, као и Есхил, одлучују да је Орест тај који мора играти ову улогу – он одводи из града фурије (муве) које се, напослетку, вежу за њега, остављајући град прочишћеним. Зашто је Орест жртвени јарац? Било је речи о значају убиства краља зарад просперитета заједнице, али од стране те исте заједнице. Међутим, Вилијамс (1969: 226) тврди да „није побуна грађана која ослобађа град. Њихову слободу им доноси очајни аутсајдер који глуми за себе, а самим тим и за њих.” Из овог разлога је Орест задушна жртва Сартрове драме. Но, треба напоменути свакако да је Орест, као син Агамемнона, наследник трона у Аргосу, стога се и он може посматрати као својеврсни краљ.

Битно је, такође, истаћи да је једна од главних тема Сартрове драме заправо слобода. Орест се, током целе драме, супротставља вољи бога Зевса, који жели казнити грађане Аргоса због злочина Клитемнестре и Егиста. Ово значи да се насрећа која је задесила Аргос заправо преписује присуству двају убица. Жирар (1990: 87) пише да „би се читав град ослободио од одговорности која га притиска, да би жртвена криза, пошто се испразни од насиља, постала куга, треба то насиље успешно пренети на једну особу”. У овом случају, то је Орест, који жели ослободити грађане ове пошести. Но, ово мора учинити убиством краља и краљице, што значи да мора бити спреман да сам постане убица и прихвати се одговорности за злочин који су починили грађани. Премда чини то у договору са својом сестром Електром, видимо да она није спремна преузети одговорност за своје делање, већ се, суочена са Зевсом, каје на крају. Стога се муве лепе за Ореста, а он их одводи из града, и на тај начин га спасава. Ово је инстанца у којој видимо да се Сартр одлучује да адаптира овај митолошко-ритуални образац. Жирар (1990: 91) тврди да „када би сви људи успели да убеде себе да је само један између њих одговоран за сав *мимезис* насиља (...) више нигде у заједници не би био ниједан примерак насиља. (...) Уништавајући задушну жртву, људи верују да ослобађају своје невоље, и заиста се ослободе, јер међу њима нема више фасцинантног насиља.” Међутим, о томе у Сартровој драми није реч. Наиме, ми смо сведоци да је Сартр учинио Ореста ослободиоцем Аргоса, јер се он сам одлучује спасити град, убити краља и краљицу, прихватити одговорност њихових злочина и напослетку отићи из истог, стога се овај циклус насиља завршава са њим.

Супротно Есхилу, за ког смо утврдили да се, у сликању света богова, удаљава од хомерског антропоморфизма. У његовој драми смо видели да је акценат стављен на божјој мудрости и праведности, којом

они успостављају нарушену равнотежу у поретку ствари. Чини се да Сартр, с друге стране, противречи оваквом опису богова. Наиме, сваки чин акције у који се Орест упушта је супротно вољи Зевса. Орест се упорно заузима за своју слободну вољу. Он се супротставља Зевсу и каже (III, 2):

ОРЕСТ: Ти си краљ богова, Јупитеру, краљ камења и звезда, краљ морских таласа, али ти ниси краљ људи (...) Ти си ме створио, али није требало да ме створиш слободним. Ја јесам моја слобода! Одмах пошто си ме створио, престао сам теби да припадам.

Поменуто је да је један од главних мотива Сартрове драме слобода, која се најбоље огледа у Орестовом лику, анализираног првенствено кроз образац „жртвеног јарца”. Показали смо да је прошао кроз одређену адаптацију од стране Сартра, јер Орест ипак само преузима одговорност на себе, али не и кривицу. Позивајући се на Сартрово дело *Биће и ништавило*, такође објављено 1943. године, постаје могуће тврдити да је ово учињено јер, за разлику од Есхила, Сартр верује да је човек увек слободан и у потпуности одговоран за себе. Сартр тврди (1943: 224) да се „у својој слободи човек суочава са неколико избора, избора који могу изазвати тескобу, али тескобу са којом се морамо суочити.” Ово управо чини Орест, који је свестан своје слободе. Суочен с избором да ли да се освети за очеву смрт и на тај начин спаси Аргос од пошаста, он то чини иако на крају бива жртвени јарац ког прогоне муве. С друге стране, Електра, која константно мисли о прошлости, не може наћи ту исту слободу. Делахоид (2011) тврди да „Орест прави избор којим доказује своју слободу, када на крају представе преузме страх и кривицу свог народа и самим тим и искуство отуђења. Убијањем Егиста и Клитемнестре, он преузима кајање људи и ослобађа их кривице. Доносећи свој избор, Орест постоји и ствара своје ја”.

Овај концепт искупљења који настаје злочином, наравно је супротан хришћанском концепту искупљења, светости и мучеништва. Вилијамс (1969: 226) закључује да Орест „иронично, онда, испуњавајући апстрактну судбину мита, одбија хришћанску судбину: да ће људи патити и бити криви јер одбијају да се заузму за своју слободу”. Оваквом анализом постаје могуће тврдити да Сартр користи (и адаптира) образац „жртвеног јарца” из митолошко-ритуалне теорије јер жели испољити своју теолошку идеологију и показати мотив егзистенцијализма по ком је познат. Премда је истина да овакав избор доводи Ореста до његовог отуђења и изгнанства, ипак, како Делахоид (2011) закључује, он се може видети као тријумф у томе што Сартр не заробљава Ореста у улози месије (као што је Едип учинио у Софокловој представи). Сартров Орест сам ствара свој пут, а самим тим и свој живот.

*

У раду смо се бавали анализом Сартрове драме *Муве* (*Les Mouches*) из 1943. године према митолошко-ритуалној критици, фокусирајући се примарно на образац „жртвеног јарца” који је чест у овој критици, а дефинисан од стране Ц. Ц. Фразера. Учинили смо то и компаративном анализом Сартрове драме с Есхиловим серијалом *Орестеја*, јер се верује да је Сартр користио његову верзију мита о Електри, који је обрађиван од стране више драматурга, како античких тако и савремених. Најпре смо, дакле, дефинисали карактеристике митолошко-ритуалне теорије користећи антологију Роберта Сегала из 1988. године. Уочено је да је овој теорији највише допринео критичар Фразер, који је дели на две верзије – ритуално жртвовање краља – који је дефинисан као поменути „жртвени јарац”.

Затим смо прешли на анализу Есхилове трилогије како бисмо могли обавити компаративну анализу Сартрове драме с истом. Уочено је да се Есхил служи овим ритуалом у циљу представљања тренутног стања његове државе (времена када је драма писана) и своје теолошке и политичке идеологије тиме што велича праведност богова и атињанску демократију. Сартр, с друге стране, иако је речено да користи Есхила као извор своје драме, ипак адаптира већ поменути ритуал с циљем да покаже своју теолошку идеологију, која се значајно разликује од Есхилове – егзистенцијализам. Наиме, супротно Есхилу – чији Орест бива ослобођен фурија од стране богова – у Сартровој верзији, он их се добровољно прихвата, као и свог егила зарад спасења града. Сартр ставља акценат на слободу делања независно од божје воље, која је главна премиса егзистенцијализма описаног у делу *Биће и нишњавило* које објављује 1943. Стога се може закључити да се Сартр, не само служи обрасцем из митолошко-ритуалне теорије у циљу да покаже важност слободне воље, већ га и преобликује у своју корист.

Извори:

Есхил 1966: Есхил, *Орестеја*, прев. Милош Н. Ђурић, Београд: Култура.

Сартр 1943: Ж. П. Сартр, *Муве*, прев. Јована Барић-Јеремић, Београд: Нолит.

Литература:

Боуви 1993: A. M. Bowie, Religion and Politics in Aeschylus' Oresteia, *The Classical Quarterly*, vol. 43, no. 1, 10–31.

Вилијамс 1969: R. Williams, *Drama from Ibsen to Brecht*, New York: Oxford University Press.

Жирар 1990: Р. Жирар, Едип и задушна жртва, *Насиље и светио*, прев. С. Стојановић, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 77–97.

Зеитлин 1965: F. I. Zeitlin, 'The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia, in: *Transactions and Proceedings of the American Psychological Association*, vol. 96, 463–508.

Кембел 1946: D. J. Campbell, *Aeschylus and Aristotle's Theory of Tragedy*, Master's Theses. 88.

Клукхон 1942: C. Kluckhohn, Myths and Rituals: A General Theory, *The Harvard Theological Review*, vol. 35, no. 1, 45–79.

Мелетински 1983: Ј. Мелетински, *Поетика мита*, прев. Ј. Јанићијевић, Београд: Нолит.

Пиндар, прев. 1991: Pindar, *Pythian*, translated by D. A. Svarlien for Perseus Project 1.0, London: Yale University Press.

Раглан 1955: L. Raglan, *The Hero: A study in Tradition, Myth and Dreams*, London: Watts & Co.

Сартр 1946: J. P. Sartre, Forgers of Myth: The Young Playwrights of France, *Theatre Arts Magazine*, Vol. XXX, No. 6, New York: ed. Rosamond Gilder.

Сартр 1943: Ж. П. Сартр, *Биће и ништавило*, прев. Мирко Зуровац, Београд: Нолит.

Сегал 1998: R. Segal, *The Myth and Ritual Theory: An Anthology*, New Jersey: Wiley-Blackwell.

Смит 1889: W. R. Smith, *Lectures on the religion of the Semites*, New York : D. Appleton and Company.

Фразер 1890: J. G. Frazer, *The Golden Bough: A study in Comparative Religion*, London: MacMillan and Co.

Хомер, прев. 2004: Хомер, *Илијада*, прев. Милош Н. Ђурић, Београд: Дерета.

Хомер, прев. 2004: Хомер, *Одисеја*, прев. Милош Н. Ђурић, Београд: Дерета.

Интернет чланци:

Делахоид 2011: M. Delahoyde, *Sartre, The Flies*. <<https://michaeldelahoyde.org/modern-humanities/sartre-flies/>>. 26.06.2021.

Teodora S. Ilić / THE ANALYSIS OF SARTRE'S DRAMA *THE FLIES* ACCORDING TO THE MYTH-RITUAL THEORY

Summary / The subject of the paper is the analysis of the play *The Flies* by Jean Paul Sartre, published in 1943. The paper begins with defining the myth-ritual theory using the anthology *The Myth and Ritual Theory* by Robert Segal (1998), as the primary theoretical framework of the same. Therefore, by defining the myth-ritual theory, the goal is to present its characteristics in drama, and use them in a comparative analysis with the one above-mentioned play by Jean-Paul Sartre. The focus is put on J. G. Frazer's theory of the "sacrificial king" as the main premise of tragedies, so we attempt to find this motif in the plays of Aeschylus and Sartre. Our aim was, consequently, to try and notice whether there is a ritual counterpart that corresponds to Sartre's adaptation of the Electra myth, by also referring to its original source – Aeschylus' serial *Orestes*. We start with the analysis of the *Orestes* trilogy using the myth-ritual theory, and then continue with the same analysis of

The Flies. Finally, we come to a conclusion that Sartre does, in fact, adapt the motif of the “sacrificial lamb” of the myth-ritual theory (which is primarily concerned with the character of Orestes), in order to show his theological ideology for which he is famous for – existentialism. On the other hand, Aeschylus gives praise to the ancient gods and the Athenian democracy.

Keywords: myth, ritual, myth-ritual theory, *The Flies*, Sartre, *Oresteia*, Aeschylus, tragedy

Примљен: 17. јула 2021.

Прихваћен за штампу октобра 2021.