



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ  
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

ЈЕЛЕНА М. ТОДОРОВИЋ ВАСИЋ

ХУМАНИТЕТ У ДРАМАМА О ИФИГЕНИЈИ  
(ЕУРИПИД, Ј. В. ГЕТЕ, ВЕЛИМИР ЛУКИЋ)

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

КРАГУЈЕВАЦ

2025.



UNIVERSITY OF KRAGUJEVAC  
FACULTY OF PHILOLOGY AND ARTS

JELENA M. TODOROVIĆ VASIĆ

HUMANITY IN DRAMAS ABOUT IFIGENIA  
(EURPID, J. W. GOETHE, VELIMIR LUKIC)

DOCTORAL DISSERTATION

KRAGUJEVAC

2025.

<b>Аутор</b>
Име и презиме: Јелена М. Тодоровић Васић
Датум и место рођења: 17.10.1991. године у Крагујевцу
Садашње запослење: Инспектор рада, Министарство за рад, запошљавање, борачка и социјална питања
<b>Докторска дисертација</b>
Наслов: Хуманитет у драмама о Ифигенији (Еурипид, Ј. В. Гете, Велимир Лукић)
Број страница: 252
Број слика: /
Број библиографских података: 187
Установа и место где је рад израђен: Филолошко-уметнички факултет
Научна област (УДК): Теорија књижевности и општа књижевност
<b>Ментор:</b>
<b>Др Марина Петровић Јилих, доценткиња, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу</b>
Број и датум одлуке Већа универзитета о прихватању теме докторске дисертације:
Одлука бр. 702 од 15.03.2021. године

## **Захвалност**

Мојој менторки, Марини Петровић Јилих, на времену и посвећености.

Мојој породици, на разумевању и подршци.

**МОЈИМ...**

Ви сте смисао.

## Апстракт

Дисертација је заснована на компаративној анализи дискурса драма о Ифигенији (Еурипидове драме *Ифигенија у Аулиди* и *Ифигенија на Тауриди*, Гетеова *Ифигенија у Тавриди* и *Окамењено море* Велимира Лукића). У Еурипидовим трагедијама очигледан је помак у односу на Есхиловску и Софокловску традицију, што се превасходно односи на питања конституисања идентитета и човекове егзистенције. Еурипид не мења митски предложак у значајној мери, али га прилагођава или бира верзију која је најпогоднија природи његове трагедије, истичући мане појединца или друштва у спреси са божанствима и религијом. Први поставља хипотезе о разуму и човечности кроз поступке својих лица изражавајући њихове мисли и емоције кроз интрасубјекатске агоне. Распон карактера Ифигеније код Еурипида превазилази Есхилову представу мучног подношења жртвовања и потпуне објективизације, а својим поступком прихватања судбине коју су јој богови доделили постаје субјект сопственог страдања и израста у идеал. Еурипидова *Ифигенија на Тауриди* у теоријском смислу представља примену свих сценских средстава и снагу карактера у главном лицу, што су карактеристике стваралаштва овог трагичара. Успостављају се опозиције људског и божанског принципа, колективног става и личног убеђења и делања човека и воље богова. Гетеова *Ифигенија у Тавриди* настаје на Еурипидовој обради мита, али покреће сасвим нова питања идентитета, хуманитета и опозицију домовине као блиског и познатог и страних ентитета. Драма која представља мајсторство у версификацијском и стилском смислу на посебан начин актуализује познате теме, преиспитујући традиционална начела. Лице Гетеове Ифигеније је у потпуности диференцирано од античке претходнице, она је лице мере и поретка, чистог духа и људскости. Велимир Лукић пише псеудомит обрађујући драму савременог човека у лицу Ифигеније. Његова Ифигенија је модерна жена којој је дат избор и она одлучује о својој судбини, она снагом свог карактера и истрајношћу морално-етичких начела бира да буде објект задовољења тежње других.

Драме о Ифигенији су одређене различитим проблематикама жртвовања и прихватања страдања зарад богова и њихове воље и човека и његовог успеха (Еурипид),

зарад другог и читавог рода (Ј. В. Гете) или зарад себе и сопственог спасења (Велимир Лукић). Свако споредно лице (у контексту Ифигеније као главног лица) у драмама о Ифигенији се перципира самостално и у саодносу са Ифигенијом. Уочено је да у саодносу са Ифигенијом долази до преображаја осталих лица, тј. да она посредује да би до преображаја дошло (преображај може бити и прогресиван и регресиван тако да израста у племенити карактер или да се разоткрива његова суштинска тамна страна личности). Лица мајке, оца, хероја Ахила, гласника, колективних лица биће изучавана компаративном анализом дискурса драма у контексту мита и са намером да се њихов хуманитет преиспита и суочи са Ифигенијиним.

**Кључне речи:** драма, Еурипид, Ј.В. Гете, Велимир Лукић, мит, хуманитет, Ифигенија, жртва, жена

## Abstract

This dissertation provides a comparative discourse analysis of plays about Iphigenia (Euripides' plays *Iphigenia in Aulis* and *Iphigenia Among the Taurians*, Goethe's *Iphigenia in Tauris*, and *Petrified Sea* by Velimir Lukić). In Euripides' tragedies, there is a noticeable departure from the traditions established by Aeschylus and Sophocles, primarily concerning issues of identity formation and human existence. Euripides does not significantly alter the mythological framework; however, he adapts it or chooses the version most suitable for the nature of his tragedy, highlighting the flaws of the individual or society in contrast to the gods and religion. He is the first to put forward the hypotheses about reason and humanity through the actions of his characters, expressing their thoughts and emotions through intrasubjective agons. The range of Iphigenia's character in Euripides' plays departs from Aeschylus' portrayal of painful sacrifice and complete objectification. By accepting the fate assigned to her by the gods, she becomes the subject of her own suffering as well as an idealized figure. From a theoretical perspective, Euripides' *Iphigenia Among the Taurians* blends all theatrical devices with the strength of character of the protagonist, which is typical of Euripides' work. It also establishes the following oppositions: (1) human versus divine principle; (2) collective attitude versus personal conviction; and (3) the will of the gods versus human agency. Goethe's *Iphigenia in Tauris* is based on Euripides' version of the myth, but it raises questions that are entirely new and revolve around identity, humanity, and the opposition between homeland (familiar and intimate) and foreign entities. This play, which is a masterpiece in terms of versification and style, engages with familiar themes in a unique and modern way, reexamining traditional principles. Goethe's Iphigenia is distinctly different from her Attic predecessor, as she is the embodiment of balance and order as well as purity and humanity. Velimir Lukić creates a pseudo-myth in a contemporary drama about Iphigenia. His Iphigenia is a modern woman who is granted the opportunity to choose and who is in control of her own destiny. Through the strength of her character and steadfast adherence to her moral and ethical principles, she chooses to be the object through which the desires of others are fulfilled.

The plays about Iphigenia are defined by their different treatment of sacrifice and the acceptance of suffering: for the gods and their will or for humans and their success (Euripides), for others and all of humanity (J. W. Goethe) or for oneself and one's own salvation (Lukić). Every secondary character in the plays about Iphigenia, seen as such in relation to her as the central character, is portrayed both independently and in connection with Iphigenia. It has been observed that other characters undergo a transformation through their interactions with Iphigenia. She mediates these transformations, which can be progressive or regressive, revealing a noble character or the inherent dark side of one's personality. The characters of the mother, the father, the hero Achilles, the messenger, and collective entities are examined through the lens of comparative discourse analysis, within the context of the myth, and with the aim of evaluating their humanity and comparing it with that of Iphigenia.

**Keywords:** drama, Euripides, J.W. Goethe, Velimir Lukić, myth, humanity, Iphigenia, sacrifice, woman

## САДРЖАЈ:

1. Увод.....	11
1.1. Предмет и циљ истраживања .....	11
1.2. Генеза трагедије од Еурипида, преко Гетеа до Велимира Лукића .....	14
2. Ремитологизација античког митског обрасца и питање хуманитета.....	26
2.1. Еурипидове трагедије и традиционални принципи трагичног .....	32
2.1.1. Врлина и њена рецепција у трагедија <i>Ифигенија у Аулиди</i> .....	41
2.1.1.1. Жртвовање и добровољна жртва у трагедији <i>Ифигенија у Аулиди</i> .....	43
2.1.2. <i>Ифигенија на Тауриди</i> —драма срећног краја.....	59
2.1.2.1. Срџба у <i>Ифигенији на Тауриди</i> .....	62
2.2. Драма <i>Ифигенија у Тавриди</i> у обради Ј. В. Гетеа.....	69
2.2.1. Апсолутна хуманост у <i>Ифигенији у Тавриди</i> .....	75
2.2.2. Психодинамика односа Ифигеније и Тоанта.....	87
2.3. Драмски палимсест – <i>Окамењено море</i> Велимира Лукића .....	98
2.3.1. Песма пре драме и/или песма после драме.....	101
2.3.2. Псеудомит у драми <i>Окамењено море</i> .....	107
2.3.3. Критика друштва и власти.....	109
2.3.4. Драма модерног субјекта.....	119
2.4. Хуманитет у лицу Ифигеније.....	124

2.4.1. Проблем људске жртве.....	129
2.4.2. Положај жене у патријархалном друштву.....	141
2.4.3. Портрет Ифигеније.....	152
2.4.4. Опозиција хеленско/варварско.....	168
2.5. Хуманитет споредних лица драма о Ифигенији .....	178
2.5.1. Лица присутних и одсутних богова.....	195
2.5.2. Клитемнестра и матерински принцип.....	206
2.5.3. Традиционалне херојске фигуре (Агамемнон, Менелај, Ахил, Калхас).....	216
2.5.4. Митско пријатељство Ореста и Пилада.....	241
3. Закључак.....	254
4. Извори и литература.....	263
5. Биографија аутора.....	274

# 1. УВОД

## 1.1. Предмет и циљ истраживања

Предмет истраживања је дијахронијска анализа драма о Ифигенији са полазиштем у античкој, Еурипидовој верзији (*Ифигенија у Аулиди*, *Ифигенија на Тауриди*) и посебним освртом на Гетеову драму (*Ифигенија у Тавриди*) и познију обраду Велимира Лукића у српској књижевности XX века (*Окамењено море*). Дискурс сваке драме проучава се појединачно, семантички независно од осталих, али и компаративно при чему ће се дефинисати два основна упоришта истраживања. Истраживање је примарно засновано на митском подтексту из ког произилази питање хуманитета и његова перцепција у различитим историјским периодима. Намерава се предочити развојни ток трагедије од њене колевке, антике, па до XX века и генеза и трансформација мотива жртве и страдања кроз конкретно драмско лице. Посебно се жели истаћи развој карактера од Еурипидове бесне и осветнички настројене до Гетеове чисте и племените Ифигеније, при чему ови различити карактери сведоче о типовима личности својих аутора. Карактер Ифигеније у драми Велимира Лукића биће изучаван у спрези са Еурипидовим и Гетеовим, али ће се посебна пажња обратити на представљање политичких и социјалних условљености субјекта и његово прихватање или удаљавање и порицање.

Поред Еурипида у античкој књижевности и Есхил и Софокле бивају заокупљени митом о Ифигенији и њеном жртвовању, што као значајан покретачки мотив користе у својим трагедијама (*Орестија*, *Електра*). Трагичка радња сведочи о религијским и моралним начелима антике, упућујући својеврсну критику и друштву и човековом односу према другом. За разлику од својих претходника, Еурипид је у својим трагедијама све подређивао човеку чиме се постиже посебан степен психологизације лица<sup>1</sup>. Његова лица су јаке индивидуе, свесна себе и своје улоге у социјуму и као таква успостављају поредак по себи. Она су по правилу окарактерисана бесом или махнитошћу, што резултира деструкцијом или у свом најјачем виду аутодеструкцијом. Ифигенија у трагедији

---

<sup>1</sup> У културно-историјском контексту можемо тврдити да Еурипидова лица представљају поступак преласка из митоса у логос и човекове перцепције сопства, чему доприноси и развој писма који води ка саморефлексији човека и захтева преобликовање његове психе (Хејстад 2011: 37).

*Ифигенија у Аулиди* прихвата смрт добровољно, као свадбени чин и као таква израста у ванредну херојску фигуру равну храбром Ахилеју или лукавом Одисеју (тј. „класичан херој“ (Тејлор 1975: 169)). У њеном страдању је остало понешто од оног Танталовог титанског пркоса израженог кроз потребу да се крвнику гледа у очи. Хронолошки наставак *Ифигеније у Аулиди* представља *Ифигенија на Тауриди* чија је примарна тема заснована на породичним односима што је код Еурипида често, а драму чини увек пријемчивом. Еурипидова Ифигенија се у два драма дефинише као лице побуне, у трагедији *Ифигенија у Аулиди* је лице које немо трпи судбину, а у *Ифигенији на Тауриди* испољава бес према родитељима, врачу Калханту и читавом хеленском свету. Развој њеног карактера започет је намером о њеном жртвовању, а коначно се конституише потребом да се патња оних који су у њему учествовали доживи и проживи. Питање сврхе жртвеног обреда епилог добија у драми *Ифигенија на Тауриди* чиме се упућује на конкретан став трагичара, а разрешење агона бива дато у духу поступка *deus ex machina*, доласком богиње Атине. Посебна питања која се намећу у овој драми су однос према женама и њихов положај у изразито патријархалном друштву и однос према варварима што се превасходно испољава у Ифигенијиним репликама. Она је лице хеленског света које се вољом и милошћу богиње Артемиде нашло у варварском окружењу, у њој се боре урођено, домовинско и страно које је истовремено требало да буде спасоносно. Ифигенија је лице настало као аутопортрет тј. сматра се одразом идеолошких и критичких ставова самог Еурипида, а драме о њој су реалистичка представа људских тежњи ка стабилном и сталном поретку.

Сегмент мита који Ј. В. Гете одабира за подтекст своје драме *Ифигенија у Тауриди* тематски одговара Еурипидовој истоименој трагедији, што упућује на несумњиви утицај претходне верзије. Разлике у карактеризацији лица су очигледне, а када се то односи на главно лице са Еурипидовом верзијом повезиваће је само митски подтекст и уводни монолог, све остало ће Гете прилагодити свом темпераменту и тенденцијама књижевности свог доба. Гете ипак покреће мноштво нових питања, почевши од Ифигенијиног промишљања о положају жене наспрам патријархалног ауторитета. Гетеова Ифигенија је свесна свог незадовољства и његовог узрока, представљена кроз анализу проблема домовине и отуђења од ње којом се врло често бавио и Еурипид. Значајни су њени монолози који надвлађавају дијалоге и предочавају интрасубјекатско стање лица, што

изнова упућује на Еурипидово наслеђе. Гетеова Ифигенија је људски несрећна, она успева да снагом духа и интелекта не згреши боговима и не увреди крвног сродника. Истовремено је биће чисте хуманости у потпуности очишћена од беса и страсти и окренута бризи и носталгији. Занемарила је личну патњу истичући несрећу читавог рода, не осећа своју бол у тој мери у којој пати због других и као таква представља дух читаве драме и отелотворење опроштаја. Као драмско лице она је хармонијско савршенство личности у пуном свом облику, калокагатија у античкој терминологији, лице које своју егзистенцију подређује другима, а своју сврху проналази у задовољству и спасењу других, како нас и хришћанство учи.

Велимир Лукић антички мит не ремитологизује, чак се и не служи њиме у пуном облику, већ га својствено личним тенденцијама користи како би проговорио о драми модерног субјекта у сукобу са актуелним поретком. Његова драма *Окамењено море* заснована је на истом сегменту мита као Еурипидова *Ифигенија у Аулиди*, али је свакако и један вид новонасталог текста и неоспорно је нови приступ схватању положаја човека као социјалног бића у друштву ком нужно припада. Драма која је први пут изведена 1962. године на Малој сцени Народног позоришта у Београду, представља драмски сукоб Ифигеније са модерним светом, кризу идентитета и нужност одабира који је пред индивидуу постављен. Лукићева Ифигенија радије бира смрт него живот међу људима као што су Агамемнон, Клитемнестра, Ахил или Калхас, она прихвата жртвеник као спасоносни медијум њеног преласка у други свет. Подземље је за њу непознаница коју радије прихвата него живот у познатом и домовинском, чиме њено страдање бива схваћено као вид прелаза у онострано које је сродно саможртвовању. Ифигенијин одабир смрти чак и од руке пророка лажљивца зарад богова који њену смрт нису захтевали вид је добровољног уклањања са сцене и одрицања од живота какав јој се пружа, чиме постаје идеал. Симбилично и свакако не случајно тему Ифигенијиног жртвовања у Лукићевој драми окончавају лица од којих је она бирала да се уклони, о њој на сцени говоре они које је нису достојни и завршавају њену трагедију или трагедију о њој.

Циљеви истраживања су:

- Суочење сродних песничких поступака и мотива са аспекта проучавања религијских, митолошких и идеолошких ставова аутора;

- Проширивање тумачења мотива жртвовања жене у контексту патријархалног друштвеног уређења, на основу употребе адекватне књижевно-теоријске и књижевно-историјске литературе;
- Истицање утицај античке митологије и Еурипидове трагедије на драмме Ј. В. Гетеа и Велимира Лукића;
- Аналитичко издвајање књижевно-теоријских елемената који се могу приписати карактеристикама поетике или историјском периоду као и личним песничким тенденцијама;
- Продубљивање компаративне анализе која за тачку упоришта има лице Ифигеније;
- Дијахронијско проучавање песничких тенденција у представљању мита о жртвовању Ифигеније и различитим виђењима хуманитета у контексту драмског лица;
- Осврт на кризу индивидуе и процес индивидуације у контексту античке, затим Гетеове и југословенске Ифигеније.

## 1.2. Генеза трагедије од Еурипида, преко Гетеа до Велимира Лукића

*Нешто од будућности увек може да се прочита на длану садашњости.*

Карел Чапек „РУР“ 1920.

Почевши од настанка у античкој Грчкој, трагедија је као драмска врста имала дугу и разнолику генезу, при чему је сваки трагичар у дискурс уносио своја промишљања и опредељења, а како су се социјално-политичке прилике мењале трагедија их је пратила задржавајући поједине упоришне тачке. Трагедија нужно рефлектује период у ком настаје „друштвени микрокосмос и цивилизацијски микрокосмос“ (Козак 2010: 166). Сматра се и политичким жанром, мада је та одредница вишеструко оспоравана, неоспорно јој је примарна функција „слављење полиса“ (Стевић 2014: 7–8). У античкој Грчкој је имала посебну функцију бивајући истовремено део државног култа и служба богу Дионису кроз два обавезна сегмента (култ Диониса и мит) (Ђурић 2003: 241). Наведеним се истиче разлика античке грчке трагедије у односу на модерне, чак и када се говори о

интерпретацији исте митске грађе. Приказивање трагедије је у антици била „служба богу, део државног култа“ и то је у потпуности диференцира од модерних трагедија (Динуловић 2009: 512), које немају богослужбену и државотворну функцију<sup>2</sup>. Античка трагедија се развијала и формирала сегментарно условљена „социјално-економским, социјално-политичким и приликама унутар живота античког-хеленског човека“ (Ћурић 2003: 243) и њена перцепција је увек зависна од њих. Трагедија као таква нужно бива заснована на миту који постаје њен садржај, али истовремено преноси ставове самог трагичара који су засновани најчешће на моралним, религиозним и социјално-политичким начелима (244–245). Антонен Арто у студији *О позоришту и филму* уску везу трагедије и мита предочава на следећи начин „Трагедија се рађа из мита. Свака трагедија представља велики мит. Језик митова су симболи, алегорија. Алегорија се изражава знацима“ (1996: 104). Мит тада бива посматран као прича колектива и основа, док је трагедија уобличена творевина поменуте приче личношћу самог трагичара. Сматра се да мит представља „апсолутну сакралност“ причајући о делању богова, о стварању и истичући шта чини сакрално у свету (Елијаде 1998: 73), мада је очигледна ауторска слобода већ у одабиру верзије мита коју чине трагичари. Античка трагедија својом радњом и садржином тежи повратку у пређашњи хармонични вид егзистенције (Жакар 1981: 473), што сведочи о драми као нарушеном поретку. Античка трагедија предочава конфликт који је у суштини „сукоб два супротна етичка начела“ што значи да је представа етичког конфликта који подразумева „једино понашање јунака према објективном“<sup>3</sup> (Фрејденберг 1987: 349). Трагедија се у суштини заснива на социјалним разликама, на поларитету „људско/божанско, мушко/женско, слободан/роб, атински Грк/изванатински Грк, Грк/варварин“ (Хол 2014: 124) и обавезно се дискурсом трагедије води полемика која у суштини не бива разрешена. Примарне теме трагедија и јесу оне социјалне појаве које деградирају, макар и тренутно, устаљени поредак ствари, што се у Еурипидовим трагедијама односи на епизоде породичног живота (брачне преваре, односи са супружником, децом...), мали универзуми као слика апсолута. Неке од Еурипидових

---

<sup>2</sup> Јован Христић наведеној теорији супротставља теорију настанка трагедије из елеусинског култа и поставља питање зашто је уопште од толиког значаја „да ли је трагедија настала из ритуала“ и зашто је толико важно да „трагедија има своје порекло у неком ритуалу“ (1998: 27–28).

<sup>3</sup> Од читаве античке трагедије само се Еурипидова издаваја у смислу да у његовим трагедијама конфликт субјективног и објективног етичког начела нужно води „пропасти субјективног, али до физичке пропасти; морална победа је управо на његовој страни“ (Фрејденберг 1987: 350).

трагедија, насталих са намером да буду трагедије, због тематике и приступа темама временом и изучавањем су „изгубиле част да буду сматране трагедијама“ (Христић 1998: 21). Традиционална трагедија је окарактерисана узрочно-последичним током догађаја (Жакар 1981: 473) који обавезно води расплету и повратку у хармонични поредак који је идеално постојао пре радње трагедије. Догађајни след у који се поставља трагедија приказује је као зависну од појединих догађаја пре радње саме трагедије и они се помињу у репликама хора или појединих лица, а догађаји у трагедији треба да доведу до разрешења проблемске ситуације. Еурипидова главна лица најчешће истичу аномалију у социјалном уређењу породице, као најмање јединице друштва, проговарајући из перспективе подређеног и теже разрешењу које може бити погубно и за њих саме.

Од своје појаве у књижевности и животу драма је представљала посебност у смислу да је садржала различите утицаје и настала као иходиште многобројних исконски људских нагона и практикованих радњи. Радмила Настић (а. 2010: 21) се бави питањем порекла трагедије, при чему наводи да може потицати од мита или ритуала, али истиче и да је античка грчка драма као почетни сегмент развоја европске драме била „ритуално позориште“ (22). Драма се заснива на социјалном животу, античка драма представља сталне појаве, док савремена (након свих револуција, ратова, глобализације...) фокус од индивидуалног протагонисте измешта ка општем и са посебног на свакодневном човека (25). Константна је била побуда за настанак драме тј. „драма је поезија хтења, само напетост хтења може начинити драму од човека и од његове судбине“ (Лукач 1978: 27). Грчки трагичари су неоспорно одабирали приче које су служиле као предложак за дискурс, те приче су по правилу биле крваве (што крвавије), „имале су сасвим савремене одјеке“ и у сваком времену су биле актуелне без обзира на период настанка или период о ком говоре (Христић 1998: 36). Можемо рећи да је кроз драму човек тежио да представи свој положај у свету, нужности својих поступака и све егзистенцијалне трауме, а однос појединца и свеопштости доживљава као вечиту тежњу ка хармоничном и стабилном. Поменути однос се наслања на следећу тврдњу:

„Драма представља апсолутну синтезу епских и лирских настојања да се човек опева као биће божанског космоса. Уметнички врхунац драме, а превасходно трагедиографске форме подразумева сустицање и уједињење лирских и епских токова, чиме се најзад образује

идеал слободног човека као божанског бића. Синтеза у форми односи се на сједињење опште слике света са посебном духовношћу, дакле на јединство општег и субјективног плана, што се у духовној синтези указује као остварење идеалне хармоније између целине божанског устројства и изузетности људског труда. Тек свеобухватност сусрета обоженог поретка и посебне људске ситуације омогућава и досезање до човека као симболичког тоталитета личности. [...] Драмска симболичност целокупну своју снагу црпе из слика посебне људскости која своју божанственост проналази у (само)унижавајућем труду“ (Петровић 2018: 65).

Посебна људскост или хтење из ког настаје драма се најчешће испољава борбом (Лукач 1978: 28), а та борба може бити остварена како на спољашњем плану (агон са околином и другим лицима) тако и на унутрашњем (интрасубјекатски агон) која карактерише модерне драме. Литература појам трагедије поистивећује само и искључиво са књижевним родом (Христић 1986: 166) што оправдање може имати само ако трагедијом сматрамо све што су и сами аутори називали трагедијама. Античке трагедије посредством поступака својих лица „природно и спонтано воде ка највишим и најопштијим истинама о човековом постојању“ док модерне драме истичу „опште идеје о човековом животу“ (Христић 1986: 169). Протагониста античке трагедије својом егзистенцијом води ка потврђивању идеје или филозофског, религијског, моралног става. Модерне драме представљају идеју да је „живот сувише често осиромашен идејом, или је идеја потпуно заклоњена животом“ (170) што их у значајној мери удаљава од прапочетака у антици. Субјект модерне драме или престаје да постоји да би његова идеја или идеја коју својом егзистенцијом прокламује опстала или идеја престаје да постоји да би се приказао човек што прецизније и што директније (Христић 1986: 170). У модерним драмама се изгубила интерференција између протагонисте и идеје, која је била основа у антици. У антици лице страда да би потврдило идеју, док у модерној драми лице и идеја или егзистирају потпуно одвојено или једно од њих мора да нестане да би друго постојало.

У Еурипидовим трагедијама примарни разлог трагичне људске судбине су „мрачне и скривене силе људске душе“, што је најочигледније у *Ифигенији у Аулиди*, *Медеји*, *Оресту* (Јеротић 2003: 55). Његова лица нису део „јуначког покољења“ па се често и дефинише као заступник и практичар „моралног либерализма“ (Снел 1999: 147). Посебност лица је у карактерној блискости са обичним људима што омогућава радња која

је једноставна и свакодневна. Радња Еурипидове трагедије је „људска радња“ која има изразити степен модерности и представља „радњу душе ухваћене у категорије које је измислио њен властити разум“, а разум сам је потпуно отуђен од искуства (Фергасон 1979: 58). Наведеним поступком Еурипид је успео да „доведе гледаоце на позорницу“ (Ниче 2001: 61) тако што је „гледалац слушао и гледао свог двојника на Еурипидовој позорници и радовао се што тај двојник уме тако добро да говори“ (Ниче 2001: 62). Он први уводи интрасубјекатски сукоб који води до потпуног растројства које се и даље развија, чак до махнитости и потпуног лудила. Такође Еурипидова лица „не поступају као трагички јунаци, они заправо постају трагичким јунацима“ (Гаталица 2007: 27), неоспорно су средишња лица трагичке радње, али и то не бирају сами већ бивају одабрани (Ифигенију одабира Артемида или врач, не бира она сама своју судбину) и свакако пате због судбине коју су им богови наменили, а не нужно због своје моралне погрешке (у Ифигенијином карактеру нема говора о личној погрешци). У корист наведеном сведочи и Нортроп Фрај (2007: 247) тврдећи да трагички јунак бива доживљен као „веома велик“ у односу на нас, али је истовремено у потчињеном положају у односу на нешто што се често назива „Богом, боговима, судбином, случајем, срећом, нужношћу...“. На овај начин успоставља се средишња позиција трагичког јунака, позиција медијума или посредника између нас и нечег вишег. Он је „на врху кола среће“ заузимајући место „на пола пута“ између земаљског света људи и небеског света виших бића, а то место омогућава егзистенцију између слободе и ропства (Фрај 2007: 247). Као такав, поред осећаја блискости са обичним човеком јавља се и осећај потребе за моралним и социјалним успењем како би се досегао пиједестал трагичног јунака.

Тематика „ослобађања девојке“ и „напушеног и поново нађеног детета“ заступљена првенствено у Еурипидовим трагедијама *Ифигенија у Аулиди* и *Ифигенија на Тауриди*<sup>4</sup> (али се користи и у драмама Гетеа и Лукића) је теоријски карактеристика новоатичке комедије (Тронски 1952: 202). Само преношење митског наратива у свакодневни живот је одлика „нове комедије“ (Тронски 1952: 202). Наведени метод је примарно Еурипидов, али се касније јавља у комедијама. Трагедија се развијала упоредо са људским друштвом, израстала из већ познатих као и нових социјално-политичких дешавања, за своја лица узимала већ познате архетипске судбине и представљала их у

---

<sup>4</sup> Јован Христић Еурипидову *Ифигенију на Тауриди* дефинише као мелодраму (1986: 164).

новом контексту. Тема зачета у антици у модернијој књижевности добијала је сасвим нови облик и сасвим нову семантику. *Окамењено море* указује на својеврсни Лукићев метод изостанка епских елемената на којима је Еурипид заустављао целокупну радњу, тако да у српској драми нема дијалога Агамемнона са хором о Тројанском рату (Маричић 2009: 2016). Наведеним поступком се постиже структурално једноставнија радња која је као таква иновативна и јединствена. Грчка трагедија након Еурипида „није створила ништа ново“ већ се развијала тема свакодневног живота коју је он утемељио на тај начин постајући узор писцима „нове“ комедије, да би утицајем на Сенеку даље условљавао „развој драме у европским књижевностима“ (Јовановић и Јаћимовић 2013: 300).

Велимир Лукић и Гете (као и Еурипид) су своје драме писали зарад извођења на позорници као такве оне нису статичне и њихов се доживљај не завршава једноставним ишчитавањем текста, нити се њихова перцепција може задовољити тиме. Оне имају дидактичку функцију и воде реактуелизацији позоришта, а како је Гете указивао на сврху позоришта и изведбе драма, то чини и Лукић, што сазнајемо из „Уморне левице“ (дијалог Лукића и Кривокапића издат 1985. године под насловом „Наивна Клотилда“):

„Театар, поготово драма, увек мора да носи филозофске и друштвено-политичке категорије. [...] Оно што данас не волим у позоришту јесте спектакл без мисли, спектакл без идеје. Скуп мизансценских, сценографских и других решења која ме апсолутно не привлаче и која позориште доводе на ниво нечега што бисмо могли назвати естрадним кабареом.“ (Лукић по Кривокапић 1985: 129)

Позориште и драма треба да буду и по правилу јесу уметнички приказ социјално-политичке ситуације, а лица су индивидуе чије судбине и поступања не треба само да забављају већ да упуте и подуче. Позориште не постиже своју исконску сврху помодношћу и спектакуларношћу, већ води у тривијалност, а глумци уместо да подражавају унутрашњи свет лица која представљају на сцени они инсистирају на спољашњости и ефектности. Позориште које Гете критикује је засновано на изведби спектакла, на бљеску, који се у истом моменту појави и нестане неостављајући за собом промисао о идеји. Херменеутски круг драме чине „Читање - Тумачење – Постављање“ (Лазичић 1993: 7) јер се драма која је писана за потребе позоришта и извођење на сцени не може разумети без редитеља и изведбе. Гете и Лукић су својим драмам о Ифигенији

својеврсни редитељи Еурипидовог дискурса. Они су тумачи античког дискурса и „савремени херменеути“ јер попут редитеља који „у својој припремној фази режије савлађује идејно-естетску основу драмског уметничког дела“ (Лазић 1993: 7) савладавају и тумаче ради извођења познати дискурс.

Гете је образован стваралац, његова дела су свеобухват знања и искуства како читања тако и живљења. Дух његовог писања је дух његових ликова, што се најјасније види у његовим драмама. Сабрана знања и читања чине Гетеове дискурсе и он сам никада није порицао да ствара на већ постављеним темељима. Књижевно дело, као што је Гетеово, окупља најразличитије утицаје и позајмљује из већ написаног, али је само по себи оригинално као целина (Тривунац 1933: 7). Гете је зачетник појма „светске књижевности“ и њен први теоретичар, који у основи сматра да је праисходиште увек у антици. Како је истицао „[...] кад нам затреба нешто узорито морамо се увек вратити старим Грцима, у чијим је делима стално представљен леп човек. Све остало треба да посматрамо само историјски и да, колико је то могућно, усвојимо оно што је добро“ (в. Тривунац 1933: 16). Гете је био отворено разочаран у „индивидуалистичко бунтарство штурмера, приклонио се антици и у класицизму тражи излаз из многих противречности свога доба“ (Јовановић и Јаћимовић 2013: 181). Био је убеђења да уметност треба и мора приказивати реалан живот и да је позориште дужно не више само да подражава стварност, већ да васпитава и подучава, мада је као руководилац вајмарског позоришта морао да прави уступке (Јовановић и Јаћимовић 2013: 181). Друштвене околности и однос према позоришту и драми, али и књижевности и култури уопште од тежње ка светској књижевности и њеној васпитно-дидактичкој улози Гетеа су вратиле антици. Враћање антици се превасходно односи на тематику и мотиве, док су његови карактери синтеза знања и искуства. Еурипид у својим трагедијама говори „директно, брутално, једноставно, стеновито, орлијашки“ док Гете сходно историјској и књижевно-теоријској епоси којој припада „у сазвучју са рококом, дворском посредношћу, исцизелираном хиперкултивираношћу, кријући директно значење у лукавим уљудним говорима, иста значења, исти ужаси између човека и судбине привидно олакшава, облачи у љупкост пристојних речи, чува се крви што буја, не дозвољава да блиста голотиња осећања, да се непосредно, телесно, хомерски покаже жеља, све је обојено дебелим слојем метафора и метонимија“ (Кермаунер 1975: 74–75). Од Гетеа у немачкој књижевности формира се

„лирско-драмска врста израсла из народне културне баштине, која поприма облик драмске бајке“ (Вучковић 1982: 413). Његова *Ифигенија на Тауриди* је настала у доба класицистичке драме, али је метафора Гетеовог бега „од немачког друштва свога времена у хармоничан мир антике“ (Јовановић и Јаћимовић 2013: 181). Смисао и меру коју у реалности није успевао да постигне покушавао је да уведе посредством антике. Проналазак Ифигенијиног хуманитета за сврху је имао преваспитавање друштва у том духу.

Гете је био посвећен проучавању и провођењу српске народне поезије<sup>5</sup> у којој је присутан мотив жртвовања девојке, као што се бавио и (за његово доба актуелним) темама социјалног положаја девојака и односу друштва према морално и друштвено „неприхватљивим“ поступцима (Гретина ванбрачна трудноћа и притисак друштва на чедоморство). Неоспорно су различита промишљања Гетеа водила ка стварању Ифигеније, али су највише до изражаја дошла његова лична књижевно-теоријска и морална начела, као и идеја о универзалним вредностима као основи социјума.

Велимир Лукић пише драме шездесетих и седамдесетих година двадесетог века у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији. Шездесетих година гледаоци заузимају активну позицију тако што се од њих очекује реакција, али тако да су дистанцирани од саме приче, док седамдесетих година „доводи се у питање гледалац као драматург“ (Павис 2021: 99–100). У фокусу су неоспорно политичко-друштвене промене, а већ од осамдесетих година централно место заузима маршалова смрт (и Зевс је мртав у *Тибанској куги*) (Петровић 2000: 72). Лукићеве драме спадају у „ретка тумачења античке драме на нашој позорници“, што је закупљало светску драму тог периода, али приказују „естетску рецепцију античког театра и драме“ и „снажан раскид с традиционалним тумачењем античког театра и драме“ (Лазич 1993: 9) на нашим просторима. Савремене драме се у значајној мери разликују од античких, али и од драма уопште посебно у погледу драмске ситуације јер не постижу „моралну јасноћу античких драма“, али су и субјекти савремених драма „трагичнији због чињенице да антички јунаци никада нису сумњали у своје радње“ (Козак 2010: 177). Субјекти савремених драма и сами бивају свесни да су њихови поступци без сврхе и да је њихово страдање без одјека, чак је и публика остала без могућности доживљавања катарзе или перцепције патоса.

---

<sup>5</sup> Предео је на немачки језик *Хасанагиницу* и *Диобу Јакшића*.

Писање поезије је Велимира Лукића одвело писању драме (Маричић 1999: 23) при чему његова драма остаје поетска. Реплике у драмама су често читаве строфе, користи се веселом и живом лексиком што води ка повременој и привидној статичности лица која могу бити схваћена само као фигуре које изричу идеје (Маричић 1999: 24). Лукићеве драме су ипак аутентичне и српској драмској књижевности доприносе у погледу иновативности, али је и у значајној мери обнављају и реактуализују, а како Владимир Стаменковић (1987: 5) наводи, јасно показују удаљавање од „реалистичког проседеа“. Писци који су попут Лукића обнављали српску драму (Јован Христић, Миодраг Павловић, Ђорђе Лебовић, Александар Обреновић...) користили су се посебним методом у писању који је сам по себи био иновативан колико год да су теме биле старе и више пута реинтерпретиране. Они су користили аналогију мита и света око себе, аналогију легенде која је настајала као резултат маште и стварних дешавања, „као средство за осветљавање људске егзистенције, за разумевање живих облика савремености, као контекст у коме ће се рефлектовати смисао текућих процеса у друштву и историји“ (Стаменковић 1987: 6). На тај начин новонастали драмски дискурс бива комплексна творевина која у себи садржи стару, давно познату и много пута изучавану причу, затим један нов контекст у који се ставља, али и везу по сличности која омогућава посебан вид рецепције. Такав дискурс је својеврсни палимпсест чија се семантика и симболика може перципирати само раслојавањем кроз компаративну анализу познатих (или расположивих) дискурзивних равни.

Лукићев драмски дискурс је комплексан и по питању коришћених стилских и драмских средстава, при чему су драмска оскуднија. Он је алегоријама проговарао о позицији интелектуалаца и песника, говорећи о њима као о себи самом (Финци, *Политика* 6. март 1962), тако да је давну причу користио како би проговорио о актуелним темама и приближио те универзалне људске тежње модерном човеку. Мит, тачније вишеструко реинтерпретиран мит, је узет као полазиште за новонастали драмски дискурс, а истовремено је представљао импулс епохе препорода српске драме и самог Лукића. Драган Јерemiћ (*Књижевне новине* 9. II 1962.) се декларирше као неко ко није присталица драмских обрада митских тема, али за *Окамењено море* наводи да је успели комад чему доприноси чињеница да је Лукић кроз митска лица проговорио о свакодневним и савременим питањима тако што је познатом миту дао нову и реалну димензију

противљења насиљу и жртвовању људских живота зарад сумњивих циљева (не мислећи на конкретан жртвеник већ упућује уопште на појмове рата и страдања).

У многим Лукићевим драмама, па и у *Окамењеном мору*, лица добровољно умиру, тј. бирају смрт уместо живота, тако „да у поразу постају победници, што је типично за романтичарске драме“ (Стаменковић 1987: 20). Карактеристике типичне за романтичарске драме којима се служи Лукић су и употреба пејзажа и дешавања у природи како би се представило психолошко стање или интрасубјекатско превирање у лицу, или морална дилема произашла из положаја у друштву (в. Стаменковић 1987: 20). Ово не подразумева да је Велимир Лукић писао романтичарске драме и да су његови јунаци попут романтичарских, већ се користи романтичарским средствима како би на неки начин традиционализовао приступ. Он своје драме заснива на збивању које је смештено у „неодређен простор, изван конкретно утврђених просторних и временских, географских и историјских координата“ при чему често узима полазиште у миту (Стаменковић 1987: 17). Такав приступ му омогућава „изглобљеност“ из временске и просторне равни, тако да се свако време чини погодним и сваки простор могућим, а коришћење митске приче додатно доприноси универзалности примене. Употребом најразличитијих стилских средстава, међу којима Стаменковић (1987: 17) посебно истиче дискретне, али и драстичне анахронизме, Лукић читаоцу или гледаоцу указује на могућност да се таква драма може одигради и у његовом времену. Семантичка нит се на тај начин наставља у бесконачност, а могућности учењавања постају несагледиве, свака индивидуа може бити Ифигенија у једном од аспеката живота. Мит у том контексту представља само оквир за настанак драмског дискурса „који нас опомиње да је у основе историје увек положена понека стварна људска жртва“ (Стаменковић; НИН 25. II 1962.) и искључиво као такав може бити изучаван.

Владимир Стаменковић (1987: 20) драме Велимира Лукића смешта између класицизма и романтизма, јер тему узима најчешће из античког периода, попут класициста, али значајни симболи и разрешења заплета указују на романтичарске драме. Поредити га са Гетеом и Шилером, Стаменковић (21) истиче, да се у Лукићевим драмским дискурсима „преплићу свесни класицизам и спонтани романтизам, хладноћа и немир, потреба за веровањем и скепса изведена из искуства, склоност ка моралном просуђивању и програмска сумња у морал“. Јован Христић (1969: 200) истиче да неокласицистичке

драме нису обавезно политичке, али су неоспорно коментари којима се указује са једне стране на античку причу, а са друге на начин интерпретације. Јован Деретић сматра да су примарне одлике Лукићевог стила „гротескна алегоричност, фантастика, комика апсурда“, мада наводи да најчешће пише „политичке трагикомичне фарсе, с тематиком тоталитарне власти“ (2004: 1180). Слободан Селенић (1977: LVII) сматра да се Лукић користи митским амбијентима да би достигао политичке фарсе, он је сатиричар који приказујући краткотрајно указује на бесконачност, а говорећи о давној прошлости указује на сопствену савременост. Фарсу је користио како би представио специфичну слику света која је омогућавала асоцијативне везе давних дешавања ка савременим приликама (Јовановић и Јаћимовић 2013: 509). Велимир Лукић је успевао да на сцени представи давно испрличани мит користећи се познатим сценским средствима и да савремену публику доведе до катарзе, он је „Сценске метафоре најчешће градио понирући у даљу прошлост не би ли дошао до постулата који кореспондирају с данашњим временом“ (Јовановић и Јаћимовић 2013: 509). Неоспорна је спона митског и савременог која је основа разумевања дискурса, али је истовремено и пресудна у процесу дефинисања позиције Лукићевог дискурса у књижевно-теоријској литератури. Велимир Лукић се враћа миту покушавајући да се уклони од психологије и да свој дискурс доведе до „основних људских ситуација, граничних ситуација“ које су и основа драме (Христић 1977: 85). Прецизирано Лукић „тражи драму“ и не задовољава се карактером као таквим већ „егзистенцијом: избором, слободом и правом у оном смислу у ком Хегел каже да је трагедија сукоб два права, од којих је свако у праву“ (Христић 1977: 85). Посебан покрет реактуелизације митског наратива има специфичну форму и сврху у југословенској књижевности Лукићевог стваралачког доба и доводи до настанка „постмодернистичке антимитске драме“ (Петровић 2000: 73), каква је и Лукићева. Дискурс тих драма је често у литератури погрешно интерпретиран и схваћен као „утркивање“, а не као „исказивање полемички изоштреног контрааргумента (на етичком, филозофском плану драме) у односу на класични узор“ (Петровић 2000: 73).

На развој драме је утицало, поред социјално-политичке ситуације и естетско-моралних начела и расположење публике, тј. потреба гледалаца да гледају (или читаоца да читају) одређене људске судбине и одређене исходе. Поменуто је условљавало многобројне промене у драми и позоришту међу којима је и архитектоника позоришта

произашла из потребе гледаоца за близином и непосредношћу са протагонистима драме или за удаљеношћу и посматрањем судбине лица које је одвојено просторним баријерама које су истовремено и семантичке и симболичке разлике. Архитектоника позоришта се мења од периода антике до драме друге половине XX века, самим тим се мења и перцепција радње изведене на сцени. Античко позориште је централизовано, тако да је оркестра у центру, а окружује је театрон, доба Гетеа позориште смешта у затворен простор праволинијски постављен тако да су глумци и публика окренути једни другима у тачно одређеном простору, а модерно позориште представља „урбани фрагмент“ тако да се радња одвија у сегментима простора, деловима објеката, фасадама (Динуловић 2009: 148). Еурипидова Ифигенија је постављена у центар-оркестру док је публика окружује у театрону, њена судбина се гледа без интерференције, протагониста пати и страда да би дошло до катарзе у публици. У односу на претходницу Гетеова Ифигенија је постављена „лицем у лице“ са публиком, тако да сви гледаоци имају исту перспективу и њена судбина је попут одраза у огледалу чиме се постиже утисак блискости. Велимир Лукић се није у потпуности одаљио од својих претходника, јер је био привржен позоришту и традиционалној сцени тако да не мења у својој драми однос публике и протагонисте, али одабира просторни фрагмент који готово попут лајтмотива делује како у дискурсу тако и у изведби, а то је поглед на непомичну пучину.

## 2. РЕМИТОЛОГИЗАЦИЈА АНТИЧКОГ ОБРАСЦА И ПИТАЊЕ ХУМАНИТЕТА

*Ако умемо да слушамо, отпаци ће нам испричати своју причу о прошлости.*

Питер Вајт „Прошлост је људска“ 1987: 22

Значај личности самог аутора у антици је велики, јер сваки од трагичара у свој дискурс уноси личне ставове и промишљања по питању религије, морала, политичке и социјалне организације као и положају индивидуе у свему томе. У античкој трагедији трагичар бива обзнанитељ и тумач мита, свакако поштујући традицију књижевне врсте (Ђурић 2003: 245). Еурипидова трагедија се у много чему разликује од Есхилове или Софоклове, у смислу да само тежиште значења и није више на митском предлошку и начину његове обраде. Он мит користи за пародију или сатиру, али истински не верује у њега и његово значење (Фергасон 1979: 58), што сведочи о ставу према одређеним ритуалима и обрасцима понашања који се повезују са личностима богова, мада се не пориче његова религиозност. Еурипидове трагедије истичу психолошка превирања карактера, „идеје и одговорност“ лица и драмску радњу која из њих произилази, чиме се у секундарно поимање смешта мит и „неминовност и судбина“ (Кохан 1971: 246). Ејдријан Пул (2011: 27–28) анализирајући тезу о смрти трагедије Џорџа Штајнера наводи да са тог становиштва постоје само два периода живота истинске трагедије, један је у 5. в. п. н. е. у Атени, а други је везан за рано модерно доба европске књижевности. У наставку се инсистира на чињеници да модерна драма није ни могла следити грчку, Шекспирову или Расинову трагедију, већ је само изнова потврђивала своје сиромаштво (нема богова, митова произашлих из колективних ставова, посебних личности хероја, нема поезије).

Мит у књижевности егзистира као праприча која преноси дешавања и промишљања која су заокупљала свест човека у различитим епохама, а полазећи од античког мита стичемо утисак да је могуће спознати развој и освешћење социјума. Мит бива схваћен као праисходиште и прапочетак познијих прича које су у свој садржај

обухватале поред постојећих и нове перцептивне актуелне стварности<sup>6</sup>. У периоду антике се већ трагичари баве истим митовима, приступајући митској грађи са различитих аспеката и у спрези са личним афинитетима, користећи се различитим верзијама митова и изводећи их на сцени на себи својствен начин. Поред периода романтизма и класицизма који се у значајној мери баве митском грађом, модерна књижевност, при чему се драма посебно издваја, обнавља наклоност митском наративу. Како Рејмонд Вилијамс (1979: 249) наводи мит у модерној интерпретацији подразумева „континуитет и преображај драмске традиције која је створила многе драме у којима се појављују приче из грчких драма, као облик савременог изражавања“. Гилберт Хајет (1967: 531) писце чије драме настају по узору на античке митове и ослањају се на обраде античких трагичара назива „the neo-Hellenic dramatists“, што упућује на чињеницу да су се новим приступом бавили вишеструко обрађеним темама. Античке митове су интерпретирали/реинтерпретирали најчешће класицисти (Расин, Корнеј, али и Гете у једном периоду) и неокласицисти (Јован Христић и Велимир Лукић) (в. Маричић 1999: 6), мада су незаобилазна литерарна грађа књижевника уопште. У српској књижевности XX век постаје посебно наклоњен античким митовима и њиховим обрадама, које су вешто коришћене за прикривену критику актуелног политичког и социјалног стања. Петар Марјановић (1997: 184) говорећи конкретно о Велимиру Лукићу и Јовану Христићу истиче да њихово именовање неокласицистима функционише само зато што није могуће пронаћи адекватнији термин, али да у српској литератури они представљају посебан и мисаони и поетски покрет. Неоспорно су „представници групе српских драматичара мисаоно-поетског опредељења“ који су у српску драму увели „виђење света које се заснива на премештању античког мита у савремену стварност и рационално разматрање секуларних друштвених и моралних проблема“ (Марјановић 2000: 179). У периоду у ком ствара Лукић Југославија је почела да се отвара према Западу, а „владајућа идеологија“ је почела да „подржава модерне тенденције“ у уметности уопште (179). Не треба нужно аутора или поетику сврставати, давати им теоријске одреднице и укалупљавати их, јер је можда њихова намера била баш супротно, реинтерпретација познатог и прочитаног у нешто ново и другачије.

---

<sup>6</sup> Потреба да се мит дефинише и одреди навела је на повезивање мита са науком „Мит се мора узети као *мит*, без његовог свођења на оно што он сам није“ (Лосев, 2000: 7). „Мит није научна нити посебно примитивно-научна конструкција“ (13) „Наука се не рађа из мита, али наука не постоји без мита, наука је увек *митологична*“ (18).

Ремиологизација се у почетку филозофског тумачења перципирала као „истицање рационалног у миту“, али је касније то становиште напуштено (Мелетински 1984: 29). Постаје важан не само мит већ и тумачење мита „као живе идеолошке појаве“, тако да мит постаје „вечно живо исходиште“ које има посебну улогу у модерном друштву (Мелетински 1984: 29–30). Може се тврдити да савремено доба представља погодно тле за ремиологизацију општепознатих класичних митских образаца, јер омогућава представљање нових политичких идеологија. Приступајући миту Еурипид га интерпретира по сопственој вољи не дајући објашњења или разлоге за свој поступак. У два трагедијама које за главно лице имају Ифигенију и представљају каузални временски след (*Ифигенија у Аулиди* и *Ифигенија на Тауриди*) трагичар се користи различитим верзијама мита о девојци жртвованој богињи Артемиди. У *Ифигенији у Аулиди* жртвовање девице је захтевано од стране богиње како би Хеленима био наклоњен ветар и радња се окончава нестанком девојке са жртвеника<sup>7</sup>, док у *Ифигенији у Тавриди* сама девојка наводи приликом своје прве појаве:

„[...] Калхант врач  
тада рече: „Вођо војске ове хеленске,  
Агамемноне, с копна нећеш бродом кренути,  
док ћерку Ифигенију не закољеш  
Артемиди, јер најлепши у лету плод,  
кћер што је Клитемнестра роди у кући,  
светлоносној си обећао богињи –  
дар за ме најлепши – те сада жртвуј њу!“  
(Еурипид 1969: 5)

Наведено сведочи о чињеници да Еурипид у познијој *Ифигенији у Аулиди* одабира другу верзију мита, док у *Ифигенији на Тауриди* представља верзију по којој се жртва схвата као обећана и симболички први и најбољи плод куће Атрејића. Већ се антички трагичар служи

---

<sup>7</sup> Жртва као симбол садржи много значења, девичанство и чињеница да је прворођена ћерка нису случајности, „материјално добро симболизује духовно добро, приношење првог изнуђује накнаду потоње, као праведну и строгу накнаду [...] Све врлине жртве, која ће у магији бити изопачена, управо је у том односу материја-дух и у уверењу да је посредством материјалних сила могуће деловати на духовне силе.“ (Шевалије, Гербран 2004: 1138).

блиским, али различитим верзијама мита што се може сматрати једним од прапочетака ремитологизације, којим се преиспитује мит и уноси ново значење. Био је упознат и са Есхиловом и Софокловом обрадом мита о Ифигенијином жртвовању па његов одабир представља један вид критичког дискурса. Поступак којим се Еурипид служи је најједноставнији облик и подразумева обавезно присуство примарне верзије, што у дискурсу драме *Ифигенија у Аулиди* и бива наведено.

Ремитологизацију као поступак треба изучавати у спрези са рецепцијом ранијих дела са истом или сличном тематиком, у смислу да различите рецепције читавог дискурса или само једног његовог сегмента утичу у значајној мери на конструкцију и семантику новонасталог дискурса. У том смислу се поједини мотиви или симболи могу издвојити као кључни у новом дискурсу, јер су по његовом аутору били најефектнији и треба их посебно истаћи, а то даље усмерава рецепцију новонасталог, али и прадискурса. Говорећи о Расиновој и Гетеовој *Ифигенији* Јаус (1978: 229) покреће питање проблематике (ре)интерпретације митских тема у модерним драмама, осим оне привидне и најједноставније у виду оквира драмске радње или „метафоричког поља слика“. Гете Еурипидову обраду користи „као фон на којем припрема процес ослобађања човека од наследне кривице или од природне незрелости, хуманистичка драма миту приписује искључиво реторичку функцију (Јаус 1978: 229). Гетеова Ифигенија поставља егзистенцијално питање треба ли се проклетство Танталових потомака наставити до краја времена, чиме се универзализује судбина индивидуе и њеног наслеђа да би се приказало ослобађање од митске каузалности и неминовности (Јаус 1978: 231). Теодор Адорно је настојао да у средиште Гетеовог поступка постави лице Ореста сматрајући да је оштрије и промишљеније изражавао антимиолошко одређење у односу на Ифигенију, али се наведеном противи Орестово избављење у сну као и примарна мотивација везана за његово делање, тако да се може закључити да се човеково ослобађање митских веза догађа преко Ореста само и искључиво као посредника (Јаус 1978: 231). Ово не би било могуће без Ифигенијиног присуства у Орестовом делању, чиме се указује на неопходност њеног карактера у формирању осталих лица.

Гете приликом писања *Ифигеније у Тавриди* за предложак има мит и све претходне обраде међу којима и Еурипидове при чему у току драмске радње не одступа од својих претходника, али у реплике својих лица уноси нова промишљања и начин перцепције

света и сопства. Карактеристични поступак ремитологизације којим се користи заснован је на унутрашњој организацији при чему се структура свести лица мења тако да се Ифигенијина промишљања и поступци оплемењују и хуманизују. Значајно је да себе види као реинтерпретатора, као што оне који његову драму изводе на сцени такође види као реинтерпретаторе свог дискурса.

Велимир Лукић својом драмом *Окамењено море* обнавља мит о Ифигенији тако што се служи заменом и у наслову уместо имена главног лица користи вишезначни симбол<sup>8</sup>. Овим се наглашава да се посебна пажња треба обратити на радњу која је условљена поступцима, а не на унутрашње склопове лица. Костур мита се не мења у односу на античке верзије, задржавају се сви кључни сегменти радње, али се уноси сасвим нов вид преокрета који задржава античке фазе реализације и смер (од бола ка радости или од радости ка болу), али се уместо врлине истиче људска лаж. Наведени поступак приморава на поновно читање драме при чему се сваки сегмент драмске радње преиспитује и обнавља у новом облику. Измене које Лукић уводи у односу на Еурипидову верзију његов дискурс чине „језгровитијим и динамичнијим“ (Маричић 2009: 215). Његов Калхас је лажљиви пророк повређене сујете који женским лицима (Ифигенији и Клитеместри) признаје своју лаж, што не чини пред мушким лицима (Ахилом), Ахил је свесни саучесник у Агамемноновом плану да убије кћерку, а Клитемestra<sup>9</sup> директно и бесрамно ћерки признаје своју прељубу. Ифигенија Велимира Лукића свесно и савесно одабира одлазак из света који јој је дат и као таква не бива спасена са жртвеника, већ страда од руке врача лажљивца. Перспективу разумевања дискурса коју је формирала антика, па и Гете, Лукић изврће на наличје, све што у претходним везријама треба докучити и разоткрити код њега је изречено, али му треба дати нови смисао. У том смислу рецепција Лукићевог дискурса је непрекидна ремитологизација свега познатог и до његове појаве схваћеног и обрађеног.

---

<sup>8</sup> Синтагма „окамењено море“ поред примарне семантике у дискурсу драме добија сасвим нову семантику којом условљава и перцепцију људских облика понашања и поступања.

<sup>9</sup> Анализирајући имена лица којима се Лукић користи Гордан Маричић (2009: 215) наводи да је архаичнију варијанту имена Клитемestra преузео од Есхила (а не од Еурипида који је именује као Клитемнестру), такође и Милош Ђурић у својим ранијим преводима користи Калхас уместо Калхант и Ахил уместо Ахилеј. Путоказ који настаје одабиром имена води ка својеврсном палимсесту значења и различитих представа лица кроз њихову генезу како би код Лукића настала сасвим нова значења која не поричу позната и постојећа, али их слажу и комбинују на сасвим нов начин.

Обрасци који су у драмама о Ифигенији представљени кроз лица посебан су слој перцепције дискурса и пружају читав спектар могућих значења и разумевања обичаја, закона и положаја индивидуе у конкретном систему вредности. Индивидуа настаје и егзистира само и искључиво у саодносу са социјумом и моралним нормама на којима је формирана. Аномија која се сматра есенцијалним појмом модерне социологије је свој зачетак имала у првим писаним траговима људске егзистенције и дословно значи „без закона или без норми“ (Пак 2006: 105). Дефиниција може бити интерпретирана на различите начине као „прекид у друштвеној структури што је узроковано разликом између жељених циљева и легитимних путева“ и као непостојање ограничења људских захтева и жеља (Пак 2006: 105). У вези са наведеним аномија као тежња и начин за њиховим остварењем у примерима драма о Ифигенији је представа развоја социјума. Лица Еурипидове драме за циљ имају успех у рату, а остварење циља се постиже легитимизацијом жртвовања кроз мотиве жеље богова и Ифигенијиног беспоговорног прихватања. Гете издваја опраштање и оправдавање пређашњих поступака као циљ који се достиже ретроактивним помињањем и прочишћењем лица кроз личне одабире, лица сама свој пут чине прихватљивим. Лукић својим *Окамењеним морем* у потпуности изокреће однос циља и легитимног пута, тако што се као циљ издваја Ифигенијина жеља да не буде део света који је око ње, а легитимност остварења циља зависи од тог света које је сам по себи неприхватљив. Освртом на индивидуу аномија представља „отуђење појединца од остатка друштва и сукоб између система веровања унутар једног друштва“ (Пак 2006: 105). Ифигенија је код Еурипида издвојена и постављена на жртвеник, а затим одведена у туђину, што значи и географски изопштена из социјума чији би требало да је интегрални део, а њен систем веровања је произашао из социјума и у њега се не може вратити. Аномија Гетеове Ифигеније је зачета још у њеном карактерном склопу који је издиже изнад свих познатих племенитих принципа, она је сама по себи идеал, отуђена је од социума у ком је рођена, али и од Тауриде, чак и од себе саме када чини супротно личним осећањима. Ифигенија у *Окамењеном мору* представља врхунац аномије, њен сукоб и отуђење од социјума кулминирају добровољном смрћу, одабиром непознатог да се побегне из познатог. Свако драмско лице је резултат „прекида у друштвеној структури“ (Пак 2006: 105), а драмска радња је пут између „жељених циљева и легитимних путева“

(105) што упућује на чињеницу да аномија социјума и омогућава настанак драмског лица или да су сва лица настала из аномије као појаве у друштву.

## 2.1. Еурипидове трагедије и традиционални принципи трагичног

*Pulvis et umra sumus*

*Ми смо прах и сена*

Хорације Хорације

Дискурс некада намерно, а некада сасвим стихијски захвати и проговори о историјским и политичким приликама временског периода у ком настаје. Еурипидове трагедије представљају античку Грчку у току и након Пелопонеског рата, при чему су удаљене од доба хероја и њихових подухвата, али сведоче о кризи атинске демократије<sup>10</sup> (Ђурић 2003: 306). Саме Велике Дионизије су неоспорно „верски фестивал и велика градска свечаност“ али су засноване на проблематици демократије, статуса грађанина у Атини и Атињана у остатку Грчке и света (Стевић 2014: 19). Комплексне структуре и иновативност у погледу одабира лица и инсистирања на њиховом психолошком склопу наводе на промишљања о утицајима и учењима које је трагичар прихватао и намерно или сасвим случајно уграђивао у своје конструкције. Милош Ђурић (307) наводи да је трагичар познавао софистичке идеје (Протагоре и Продика), орфичаре и јонске космологе, чак и да је био ученик Сократа<sup>11</sup>, Архелаја и Анаксагоре, а његово мишљење дели и Миливој Сиронић (в. 1977: 105). Први међу трагичарима Еурипид на сцену поставља велике, културне религијске и етичке проблеме чиме и подстиче развој критичке мисли (Ђурић 2003: 307), што се неоспорно наслања на софистичка учења. Албин Лески (1995: 179) наводи да је Еурипид „по предању“ био ученик најпознатијих софиста и да се такви наводи могу сматрати легендама које су засноване на насумичним појавама у његовим трагедијама које су у кореспонденцији са софистичким учењима. Трагичар се коначно „није

---

<sup>10</sup> Есхил представља „маратонско-саламински или маратонско-херојски нараштај“, а Софокле ствара под утицајем своје политичке ангажованости и државничких функција које је вршио као и ослобађања од варвара (Ђурић 2003: 306).

<sup>11</sup> Фридрих Ниче у *Рођењу трагедије* посебно инсистира на Еурипидовој везаности за Сократа.

прикључио ниједном одређеном учењу“ што поред Лескија истиче и Тронски (1952: 138). Кохан (1971: 220) тврди да се Еурипид<sup>12</sup> од најранијег доба интересовао за филозофију и да су несумњиво на њега утицале идеје софиста као што су субјективност погледа на свет, скептицизам у представљању религиозних тема, дијалектика својствена софистима, а посебно Протагорина доктрина да је човек мерило свих ствари<sup>13</sup>, али не заступа мишљење Еурипид био ученик софиста. Вил Дјурант (1996: 437–438) устаје против сваке тврдње да је Еурипид био искључиво трагичар заговарајући идеју да је био „син софиста, песник просвећености“ окренут „филозофском истраживању и политичкој реформи“, а Жаклин де Ромији га назива „вршњаком софиста“ (1984: 510). Различити аргументи за и против идеје о Еурипидовој вези са софистима сведоче о комплексности његовог трагичног дискурса и многобројним проблемским питањима која покреће. Неоспорно је да је уочавао исте појаве у социјалном животу као и софисти и да је био наклоњен групама и појединцима за које је веровао да су будућност, да је човека посматрао као индивидуу која егзистира према себи, а не нужно потчињавајући се вишим силама, али се такође до своје смрти није изјаснио као софиста.

Еурипид је попут својих претходника радњу трагедије заснивао на миту, са напоменом да је сама митска грађа била у знатној мери исцрпена, па он одабира блиске, „локалне“ приче. На тај начин настаје и *Ифигенија у Аулиди* која за основу дискурзивне нити има брауронски култ (Ђурић 2003: 322). Наведено треба имати у виду када се критикују свакодневне и породичне теме његових трагедија при чему се не могу називати баналним или ниским јер су актуелне и у савременом добу. Софисти су мит посматрали као алегорију (Мелетински 1984: 14), што је и код Еурипида заступљено у смислу да мит користи само као наративни оквир дубоких и истинских људских траума и егзистенцијалних питања. Шелинг (1989: 350) увиђа Еурипидов метод „мењања мита“<sup>14</sup> што не сматра најбољим решењем, а увођење пролога у драму види као неуспели покушај умањења недостатка „моралне и поетске чистоте“. Истичући „мане“ указује се на иновативност конкретне трагедије, али и смер развоја читавог жанра, при чему се

---

<sup>12</sup> Кохан (1971: 245) као примарне особине Еурипидове трагедије наводи очигледну „субјективност песника, динамичност и променљивост његовог расположења“, што се уочава и код његових хероја и општих идеја читавих трагедија које су настале под утицајем тренутних импресија.

<sup>13</sup> „Мера свих ствари је човек, и то оних које јесу да јесу, и оних које нису да нису“

<sup>14</sup> Шелинг Еурипидов метод назива чак и „произвољним извртањем митова“, а трагичара „фриволним писцем“ (Шелинг 1989: 358).

Еурипидово „мењање мита“ разуме као сврсисходно и прилагођено променама у друштву. Користећи пролог трагичар није покушавао да надомести одсуство морала у традиционалном смислу, већ да уведе у радњу сведоке који су окарактерисани врлинама. Са друге стране морална начела у дискурсу бивају представљена, али кроз делање или реплике карактера. У трагедији Еурипидовог доба „традиција није била обавезна и обавезујућа“ (Лески 1995: 179) па његове трагедије бивају иновативне и у структуралном и у значењском смислу и то је неоспорно доказ развоја. Тврдња да бавећи се „новом“ грађом Еурипид превазилази ограничења „узвишене и праве уметности“ и истиче своју наклоност симбиози опредељености и патње (Шелинг 1989: 350) мора бити допуњена чињеницом да и такво поступање са грађом и савладавање граница ствара сасвим нову, али неоспорно узвишену и ванвременску уметност.

У погледу структуре трагедија је у свом настајању формирана око строгих ограничења и принципа што је условило временски след њиховог практиковања и повремених промена у традиционалној схеми, које су најчешће перципирани као дискурсне аномалије. Традиционална трагедија је имала унапред одређену структуру<sup>15</sup> којој Аристотел додаје два сегмента (тужалака, *kottós*, коју заједнички изводе хор и глумци и изразито је лирског тона и „песма на позорници“ коју певају само глумци смењујући се) (в. Сиронић 1977: 89). Певане партиције хора, иако касније дефинисане, веома су значајне са становишта структуре. Фридрих Ниче (2001: 43) сматра да је читава трагедија настала из „трагичног хора“ називајући „дионизијски хор“ мајчиним крилом из ког је рођена читава позорница (Ниче 2001: 50). Ово сведочи о хорским репликама као срцу трагичке радње и примарном, изворном сегменту драмске структуре, што га чини и обавезним.

Еурипид јединство трагичке радње постиже употребом пролога, специфичног расплета и градацијом ефеката (Ђурић 2003: 325), а његов пролог који извештава гледаоце о пређашњим дешавањима писци нове комедије преузимају<sup>16</sup> (Сиронић 1977: 128). Пролог

---

<sup>15</sup> Структура трагедије је подразумевала пролог сачињен од монолога и дијалога или монолога након ког је дијалог, затим следи парода тј. хорска песма која је хор и уводила на сцену, па епизодија која је заснована на приступу глумца хору, обраћање, дијалог и монологе глумаца, затим стазимима или стајаћа хорска песма и ексода или завршни део који је био обавезан.

<sup>16</sup> Миливој Сиронић (1977: 128–129) Еурипида назива „оцем нове комедије“ јер поред пролога комедиографи од њега преузимају и поступак развоја заплета и умеће представљања љубави на сцени. Драмски поступак којим се Еурипид користи на почетку *Ифигеније у Аулиди* тако што започиње радњу доводећи на сцену немирног Агамемноном који нервозно корача горе-доле по сцени и дозива старог слугу,

Еурипидових трагедија има најчешће два сегмента, први у ком једно лице предочава ситуацију у монологу при чему се упућују гледаоци у начин интерпретације мита и други који из монолошке прелази у дијалошку форму (Ђурић 2003: 263). Наведеним поступком се постиже привидно јединство радње јер је читава радња саопштена у форми извештаја и одаје утисак целовитости. Фридрих Ниче (2001: 68–69) овакав пролог назива „опречним“ јер би у модерној теорији било потпуно нелогично да се лице појави на почетку драме и исприча читаву радњу чиме се „одустаје од дејства напрегнутог ишчекивања“. Постоји основана претпоставка да је трагичар примећивао нелагоду у публици прилоком извођења почетних сцена и да се гледалац труди да преуреди систем који му је у прологу изложен па је из тог разлога пролог писан пре експозиције и излагала га је обавезно особа од поверења (в. Ниче 2001: 69). Специфичност Еурипидовог пролога је један од видова структуралне иновативности и доказ сврсисходне промене традиционалних начела, али и настојање трагичара да надомести мањкавост сопственог дискурса. Еурипидов однос према традиционалним правилима расплета је амбивалентан, у смислу да неоспорно пише пролог, али му мења структуру и начин извођења. Његови расплети нису поступни, до њих не води каузално сама радња, већ се врло често користи брзим и наглим расплетом или поступком *deus ex machina* (као у *Ифигенији на Тауриди*). Пролог и „драмско финале“ се сматрају апсолутним новинама које Еурипид уноси у трагедију (Маричић 2007: 9) и представљају главна разликовна обележја његовог драмског дискурса и нови развојни ступањ у структури трагедије.

Хор је у античкој трагедији традиционално колективно лице и хорске партиције су обавезне и вишеструко функционалне. Примарна функција појаве и проговарања хора као колективног лица полиса је превасходно у вербализацији и предочавању „етичког здравог разума“, а затим политичког става (Грифин 2014: 162). Еурипид своди хорске партиције на минимум и постепено их изопштава из радње трагедије у смислу да немају директне везе са њом (Ђурић 2003: 258). Оне сведоче о његовом успешнијем драмском таленту у односу на лирски и сматрају се једноставним уметцима у форми дитирамба (Ђурић 2003: 327). Френсис Фергасон (1979: 57) Еурипидове хорове назива „пропратном музиком“ а не признаје им статус „органског дела радње“. Свакако да им је примарна функција у

---

који упркос старости ступа на сцену у журби, неоспорно подсећа на комедију (Аристофан *Облаци*) (Гамел 1999: 102).

дискурсу драме структуралног типа, у смислу да раздвајају сцене тако да свакој промени поставке лица претходи хорска песма у форми резимеа мита о лицу које се појављује у наредној сцени (в. Тодоровић 2017: 242), са напоменом да нема никакав утицај на радњу. Постоји и претпоставка да је Еурипид задржао хор из традиционалних разлога користећи га искључиво као „помоћно средство“ исказивања личних промишљања (Црепајац 1974: 21). У трагедијама о Ифигенији Еурипид смањује хорске партиције и не допушта било какав утицај на радњу, али оне ипак прате ток драмске радње коментаришући је. Обе трагедије имају женски хор, у *Ифигенији у Аулиди* је то хор халкидских девојака, а у *Ифигенији на Тауриди* је сачињен од заробљених Хеленки. Сматра се да су у првим трагедијама хорови били женски и то трећину чине хорови девојака, а две трећине је хорова који су састављени од жена (Фрејденберг 1987: 455). Постоје хорови који долазе из далека (*Ифигенија у Аулиди*) и хорови састављени од заробљеница (*Ифигенија на Тауриди*) (455). У оба случаја Ифигенија са хором остварује везу по сличности, која јој је као трагичком лицу неопходна ради апсолутне подршке хора<sup>17</sup>. Хор представља „хладан медијум“ који реагује онако како се очекује да би публика реаговала (објективно) тако да као колективно лице преноси колективни став и на тај начин омогућава увид у различите перспективе (Саразак 2009: 65). Најчешћа улога хора је изрицање колективног мишљења у вези са агоналном ситуацијом или појавом новог лица на сцени, али тај колективни лик ни Еурипид није успео да доведе до апсолутне самосталности и да му могућност утицаја на радњу или мењања радње (в. Тодоровић 2017: 243). У Еурипидовим трагедијама јасно је предочена граница деловања хора, јер има могућност само да коментарише радњу и да се повезује са главним лицем по томе што имају неку сасвим случајну и не пресудну карактеристику (пол, животна доб, материнство). У *Ифигенији у Аулиди* хор прекида први агон између Агамемнона и Менелаја речима: „Приметиле смо да је то друкчија / прича. Потребно је децу поштедети“ (Еурипид 2007: 240) што се сматра изрицањем моралног и социјалног става колектива, али изречено не мења радњу, агон међу браћом се наставља у истом смеру, исказ хора га не преусмерава.

За Еурипидове трагедије су карактеристични извештаји гласника у епизодији којима се припрема развој радње (Ђурић 2003: 263), они су у формалном смислу у

---

<sup>17</sup> У *Медеји* је хор сачињен од Коринћанки, жена које заступају матерински принцип подржавајући Медеју у свим планираним сегментима освете осим у чедоморству (в. Тодоровић 2017: 243).

кореспонденцији са традицијом. За поменуте извештаје, говорећи конкретно о *Ифигенији на Тувриди* Албин Лески (1995: 234) наводи да се могу посматрати као „кратка епска мајсторска дела“. Гласник испуњава своју традиционалну улогу доносећи вести и тиме уводи у радњу трагедије, али његов извештај представља и епски наратив, радњу трагедије у малом чиме његова улога превазилази традиционална очекивања. У структуралном смислу употреба извештаја и његова форма представљају новину и специфичност Еурипидових трагедија. Сматра се да у трагедији *Ифигенија на Тауриди* извештај бива заснован на деловању усред махнитости чиме се истиче људска слабост<sup>18</sup> (Ђурић 2003: 323), што је у кореспонденцији са трагичаревим тенденцијама постављања манифестација махнитости на сцени. Поред махнитих епизода и реплика појединих лица инсистира се и на мањкавости карактера, тј. несавршеностима које су својствене људима и одвајају их од богова, око чега се и формирају радње Еурипидових трагедија.

Сматра се да Еурипидова трагедија има три упоришта антроподикеју, психологију и реализам (Ђурић 2003: 310)<sup>19</sup> при чему су подједнако заступљена у свим трагедијама. Трагичар је неоспорно приказивао морална убеђења, али кроз теомахију која је била „борба против конвенционалних и антропоморфних богова, који људима никако не могу служити као морални обрасци, јер су морално недоследни и превртљиви“ (Ђурић 2003: 310). Природа Еурипидове теомахије није производ „ирелигиозности, атеизма или фриволности“ већ треба да доведе до појаве мудрих и морално чистих богова, оних који су бољи од људске природе (Ђурић 2003: 311). Он не оспорава постојање богова и њихово присуство не умањује, чак га и уобличава на сцени дајући му нову сврху кроз обличја која човечија природа осећа као блиска и самим тим може да разуме. Еурипидов метод је окренут публици и разумевању дешавања на сцени. Он је посебно истицао тенденцију да просечан човек гледајући драму може поред гледања у потпуности да је разуме осећајући је као блиску.

Еурипидов протагониста је човек (Ђурић 2003: 311) и то онај који не произилази из епског и херојског мита већ онај који се проказује или пре или након херојских подухвата. Из разлога што приказује међусобно надвлавање нагона, махнитости (као одраза људске

---

<sup>18</sup> Код Есхила или Софокла махнитост на сцени или у форми извештаја сведочила би о божјој снази (Ђурић 2003: 323), док код Еурипида предствала људску слабост.

<sup>19</sup> Шлегел трагичару замера што је био „реалист, рационалист и иморалист“, а придружује му се и Ниче у *Рођењу трагедије* (в. Снел 1999: 148)

слабости) и болести људске душе које су из нагона и настале сматра се првим психологом (Ђурић 2003: 312). Да би његова лица била обогашена значењем он их персонализује патњом, болом, махнитошћу, страшћу и нагонима<sup>20</sup> што до изражаја доводи саму радњу. Када је лице представљено живо и интересантно публици у суштини је колективна појава, а ретко такво лице може бити индивидуализовано (Ђурић 2003: 323). Ифигенија потиче из лозе у којој је убијан и комадан сопствени пород, тако да се поступак Агамемноновог допуштања жртвовања прворођене кћери<sup>21</sup> доводи у везу са продужетком породичне традиције (Тантал и Пелоп, Тијест и Атреј<sup>22</sup>)<sup>23</sup>. Еурипид се у одређеној мери удаљава од мита у смислу да приказује људе какви јесу, приказује стварност (бавећи се филозофијом, теоријско-политичким социјалним и етичким питањима свога времена) што се дефинише као његов реализам (Ђурић 2003: 314–316). Он је био уверен да се хероји не рађају већ настају из труда и тешкоће, и да је читав људски живот само непрестана борба и истрајавање. Френсис Фергасон (1979: 57) наводи да: „Еурипидови индивидуалистички хероји не виде нимало светла у својој патњи и не доносе никакво обнављање моралном животу заједнице. Они се сукобљавају са врло одређеним, људским и зловним боговима, а оно што трпе, трпе неправедно, без било каквог вишег циља.“ На тај начин и Ифигенија израста у хероја, не рођењем, већ залагањем сопственог живота за добробит других, породице, Хелена или читаве Хеладе (Ђурић 2003: 321).

Еурипид је наклоњен маргинализованим друштвеним категоријама, слугама, робовима<sup>24</sup>, гласницима, варварима и посебно женама. Његова наклоност упућује на

---

<sup>20</sup> За разлику од Софоклових лица која се карактеришу „дубоком свешћу и јаком вољом“ (Ђурић 2003: 322–323).

<sup>21</sup> По једној верзији мита Ифигенија и није Агамемнонова и Клитемнестрина ћерка већ посвојеница. Њени родитељи су по поменутој верзији Хелена и Тезеј, рођена је у Афидни и поверена тетки на одгој (в. Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 170).

<sup>22</sup> Породична историја започиње митом о Танталу и зачетнику лозе који је Олимпљанима послужио сопственог сина Пелопа (в. Гревс 2017: 390), а Пелопови синови, браћа Атреј и Тијест, долазе у сукоб због престола. Браћа чине многобројне неправде један другоме што кулмирира Атрејевим убиством Тијестове тројице синова које послужује на вечери помирења њиховом оцу, а свом брату, Тијесту (в. 410). Наведеним се Танталова грешка убраја у оне које потичу из таштине, јер је хтео да се изједначи са боговима тако што ће им понудити „добра која потичу од њега самог“. Изнова се потврђује неразумевање односа човека и бога, при чему човек покушава да се игра бога и бива кажњен (в. Шевалије, Гербран 2004: 953–954).

<sup>23</sup> Како Фројд истиче неуротичари на фрустрације реагују асоцијалним понашањем када њихове нагонске жеље нису задовољене, а под нагонским жељама се подразумевају „родоскрвна, људождерска и убилачка жеља“ (2002: 26).

<sup>24</sup> Посебну пажњу посвећује осликавању нижих социјалних категорија, показује како сам положај гуши врлине у човеку. Често се користи лицем „племенитог роба“ који промишља о филозофији и моралу показујући трагичарев став да положај роба треба да буде сразмеран његовом (Тронски 1952: 139).

промишљање да су баш маргинализоване групације окренуте будућности и предодређене да донесу напредак и успех. Жене, робови и неатињани нису имали приступ скупштини и пред судом нису могли да иступају самостално већ су имали заступника, обавезно грађанина (Атињанина и мушкарца) (Хол 2014: 121). Парадоксално њиховој социјалној улози и њиховом дезинтегрисаном гласу у свакодневном животу полиса наведене социјалне категорије су у трагедији добијале могућност да проговоре и да се директно обрате јавности (Хол 2014: 121). Слуге или робови нису оптерећени потребом за влашћу и успехом<sup>25</sup> па се сматрају објективним у сусрету са моћи или земаљским добрима, док су гласници, дадиле или учитељи представници својих социјалних улога које трагичар сматра кључним за опстанак и напредак човечанства. Жена је у античком друштву и патријархалном уређењу подређена, што значи да је њено поље деловања било ограничено на породицу и кућу. Сам трагичар сматра положај жене бедним (што најбоље изриче у једном од Медејиних монолога), али им истовремено допушта лукавства, бес и срцбу чиме оне чине побуну против мушке власти (в. Ђурић 2003: 317). Ово се мења у позоришној уметности, посебно у Еурипидовим<sup>26</sup> трагедијама у којима женска лица бивају приказана у за њих предвиђеном пољу деловања, али њихове улоге супруге, мајке, ћерке, удаваче... имају централну позицију при чему иступају у јавност, у сферу мушког деловања и самим тим деградирају „норме родне идеологије андроцентричног атинског друштва“ (Шијаковић 2016: 12). Поред чињенице да приказује освешћење жена и њихово здраворазумско промишљање о сврси ступања у брак и рађања деце Еурипид уздиже породицу као идеал и основу социјума. Дионис је у сукобу са „самосталним домаћинством, нарочито из владарског домаћинства“ тако да када Дионис одвлачи жене из куће или их на други начин угрожава у кући тј. њиховом пољу деловања то представља „нартај на аутономију домаћинства у интересу колективног култа полиса“ (Сифорд а. 2014: 113). „Искључива лојалност домаћинству природно је везана за жене, а мушка контрола над женама у домаћинству је у грчком миту често израз опасне самодовољности домаћинства“ а напуштање „искључиве лојалности“ је од егизстенцијалног значаја за

---

<sup>25</sup> Наведено истиче и Агамемнон у *Ифигенији у Аулиди* наводећи да „ниско порекло (dusgeneia) има својих предности, будући да обавеза људи високог порекла да сачувају своје јавно достојанство значи да су робови масе (douleuomen)“ (в. Хол 2014: 140).

<sup>26</sup> У Аристофановим *Жабама* Еурипид тврди да је његова трагедија демократична, јер омогућава женама и робовима да проговоре (Аристофан *Жабе* 949-952). Еурипидова женска лица сведоче о њему као трагичару, а рецепција његовог разумевања женскости осцилира од мизогинства (које је наводно произашло из брачне преваре његове супруге) до протофеминизма (који је заснован на његовом поимању идеала женскости).

полис и могуће је доћи до напуштања или угрожавања деловањем махнитости коју пропагира Дионис (Сифорд а. 2014: 113). Жене учествују у Дионисовом култу баш тако што бивају доведене у безизлазне ситуације и морају да напусте своје домове, а самоуништење породице се постиже практиковањем ритуала жртвовања, „изврнути“ ритуали удаје и жртвовања воде успостављању култа (Сифорд а. 2014: 114), како је дословно представљено у *Ифигенији у Аулиди* и настављено у *Ифигенији на Тауриди*. Еурипидове јунакиње су рељефно портретисане, проговарају из сопственог искуства и често реконструишу успостављени патријархални поредак, мада трагичар вешто проналази оправдање за себе приликом приказивања таквих карактера. Лица која портретише потчињава њиховим личним осећањима, а када се конкретно посматрају женска лица увиђа се да их по правилу „воде мотиви срца и вреле страсти“ (за разлику од Софоклових женских лица која су потчињена осећању дужности, патријархалног устројства или некој важној идеји) (Ђурић 2003: 313). Због лица попут Медеје и Федре конзервативци су Еурипида често карактерисали као „женомрсца“, али независно од наведеног става јасно се увиђа наклоност трагичара према женским лицима (Тронски 1952: 144). Постоји претпоставка да је чак и сам Еурипид „био свестан чињенице да велики део кривице за лошу репутацију митских жена припада мушким песницима који су их створили“ (Хол 2014: 150). Жене попут Ифигеније, која испуњава општеприхваћени идеал, трагичар са намером води ироничним исходима (Шијаковић 2016: 18), у смислу да богиња која захтева жртву исту спасава са жртвеника, као што се и жртвована, срдита и отуђена Ифигенија, срећна враћа са Тауриде у домовину. Лице Ифигеније се развија од племените пожртвоване везаности за оца, читав род и домовину, девојачки наивне, а ипак жељне славе и спомињања (*Ифигенија у Аулиди*), до тихог подношења судбине и егзистенције у процепу између домовинског и страног, девице намењене за жртвовање и свештенице која приноси жртве (*Ифигенија на Тауриди*).

### 2.1.1. Врлина и њена рецепција у трагедији *Ифигенија у Аулиди*

*Ниједна лака нада или лаж нас неће довести до нашег циља, него гвоздена жртва тела,  
воље и душе.*

Радјард Киплинг

Еурипид није увек имао наклоност публике, чак је у односу на Есхила и Софокла био мање поштован. Међу свим његовим трагедијама „тројански циклус трагедија“ се сматра најпопуларнијим (Кохан 1971: 242) јер у основи говори о херојима што је публика тражила. Говорећи о херојима проговара о посебним аспектима њихове личности, као што у драмама о Ифигенији представља ћерку великог хероја Агамемнона, Ифигенију. Еурипидова трагедија *Ифигенија у Аулиди* (*Iphigēneia hē en Aulidi*) настаје на двору македонског краља Архелаја у Пели (Ђурић 2003: 309) и заснива се на мотивима квази-удаје, жртвовања и лутања<sup>27</sup>. Ова трагедија припада последњој етапи трагичаревог живота и стварања и као таква сведок је његовог залагања за хеленско просвећење, па је Тројански рат представљен као „панхелеско-национална борба за част Хеладе и за обезбеђење слободе од варварске осиноности“ (Ђурић 2003: 316). Гордан Маричић (2009: 216) истиче да је овом драмом Еурипид упутио последњи позив зараћеним Хеленима да се измире и упусте у заједничку борбу против варвара, зато претпоставља да је настала 407. г. п. н. е. тачније након Сицилијске експедиције. Изведена је након Еурипидове смрти и како је познато једна је од три трагедије које су Еурипиду донеле победу (сачуване су *Ифигенија у Аулиди*<sup>28</sup> и *Бакхе*, а припремио их је за позорницу његов син или нећак, што се не сматра апсолутно поузданом информацијом) (Лески 1995: 255). *Ифигенија у Аулиди* је специфична и у структуралном смислу, јер у верзији доступној савременом добу има два пролога. Структура указује на појаву новог облика пролога при чему се започиње лирском сценом. Ово је покренуло многа питања ауторства, а чак је и као аутор издвојен Еурипид млађи (Мари 1981: 345). Претпоставља се да је форма у којој прави пролог следи за лирском сценом преузет из структуралне форме нове комедије какву је практиковао Менандер (Мари 1981: 345), што говори у прилог Еурипидовој иновативности.

<sup>27</sup> Александар Гаталица (2007: 32) наводи да је трагедија написана у Атини пре 406. г. п. н. е.

<sup>28</sup> Вил Дјурант (1996: 443) ову Еурипидову трагедију назива „идиличном“, насталом у миру и спокоју, Ксенија Атанасијевић (2010: 96) је зове „савршеном“.

*Ифигенија у Аулиди* је трагедија која омогућава развој „драмске динамике“, у смислу да се не превазилази конфликт у једној ситуацији већ се ситуација сама по себи мења и развија, а лица су константно у конфликту са том ситуацијом (Лески 1995: 251). Специфичан поступак вођења радње условљен је психом<sup>29</sup> лица (Лески 1995: 256), јер сваку наредну ситуацију условљавају поступци, промишљања и делања произашла из менталног склопа лица. У структуралном смислу трагедија подсећа на Софоклове трагедије, јер по угледу на његова херојска лица која своје намере крију од осталих у трагедији<sup>30</sup> и Агамемнон крије своје истинске намере од Клитемнестре и Ифигеније. Уместо очекиваног говора у прологу трагедије Еурипид уводи анапестички дијалог Агамемнона и старог слуге<sup>31</sup> па се претпоставља да је неко спојио Еурипидове написане сегменте у целину, што му не оспорава ауторство (Лески 1995: 256). Гвидо Падуано (2011: 117) претпоставља да је пролог због нетипичне еурипидовске композиције продукт различитих редакција дискурса. У погледу структуре дискурса и конфигурације карактера *Ифигенија у Аулиди* је иновативна у односу на целокупно Еурипидово стваралаштво, што упућује на константну потребу за личним напредком и глобалним проширењем деловања драмске уметности.

Милош Ђурић (2003: 320) у *Историји хеленске књижевности* истиче да је најважније добро врлина и приписује је Еурипидовој *Ифигенији у Аулиди* када се говори о оној врлини која се може научити (наводи још и врлину која је дарована од стране природе). У самој трагедији је наведено:

„Два иста човека нема,  
две исте смрти нема,  
но, увек се лако опази  
одгој духа и тела,  
што право ка врлини води.  
(Еурипид 2007: 244)

---

<sup>29</sup> За Еурипида се везује чистота „књижевних слика унутрашњег духовног и психичког“ (Хејстад 2011: 45), што се касније мења.

<sup>30</sup> Како Бернард Нокс (1999: 103) наводи „херој мора да сакрије своје намере од свих осталих у драми, осим наравно од хора којег мора придобити на своју страну“ што се дословно примењује у Еурипидовој трагедији „Медеја“.

<sup>31</sup> Лице старца је „прототип верног роба“ и повереника који се чешће јавља у познијој европској драми (Маричић 2007: 20).

Научио сам да у злу с мером будем  
љут, а у весељу не будем пун себе.  
Сваки смртник који се тако владао,  
ваљан и разборит век је проживео.“  
(Еурипид 2007: 256)

Поменуто Албин Лески (1995: 229) дефинише као „похвалу васпитању“ и супротставља је Пиндаровом начелу, али је и доводи у везу са софистичким ставом (Антифон) да је васпитање „прво међу свим људским стварима“. Као „песник филозоф“<sup>32</sup> Еурипид обавезно се бави актуелним питањима базираним на значајним темама као што су васпитање, наслеђе, позитивне и негативне особине људи, жена нарочито, утисцима о боговима које митови формирају (Де Ромији 1984: 528). Уочава се Еурипидова намера да се укаже на врлину, не на поступак који је произашао из страха од казне богова или осуде људи, већ из суштине бића, чиме се упућује на посебан вид самоваспитања и самоформирања индивидуе. Његово лице се дефинише према сопству не негирајући више силе или другог, али мерећи поредак по себи, успостављајући морал према себи и ка себи.

#### 2.1.1.1. Жртвовање и добровољна жртва у трагедији *Ифигенија у Аулиди*

*Човек је често своја жртва. А ако то није, често су му жртве други*

Владан Десница

У трагедији *Ифигенија у Аулиди* Еурипид је мајсторским градационим поступком увео Ифигенију на сцену, а затим је довео до жртвеника. Како традиција трагедије налаже гласник доноси вест о Ифигенијином доласку у војни логор сведочећи о њеној појави и позива на славље у дионизијском духу:

„[...] Читава војска распитује се  
Брзо су чули да ти је ћерка стигла.

---

<sup>32</sup> Или сценски филозоф (*skēnikòs philósophos*) (в. Сиронић 1977: 105).

Сви гледају, хиљаде долазе, трче,  
дете хоће да виде. Срећни су људи  
прослављени, радо их светина гледа.[...]  
У свадбену поворку хајдемо, песма  
нек се ори и звук лотосове фруле.  
Најсрећнији девојчин дан је свануо.“  
(Еурипид 2007: 240–241)

Најава девојчиног доласка прекида агон Агамемнона и Менелаја и истовремено преноси јединствену слику задовољне масе. Колективна свест се овим поступком приказује као примитивна, посебно када се мисли на реакцију војника или изречени став да су срећни они који привуку пажњу. Ово се мења када хоровођа види Ифигенију:

„[...] Ено краљевске  
породице: принцеза Ифигенија  
и Тиндарова Клитемнестра,  
потомци су најплеменитијих,  
и највећа слава им припада. [...]  
Руку принцези скрушено дајте,  
да се не уплаши девојка,  
славна кћи Агамемнонова;  
да бука и покрет лађа  
Агривкама  
незваним не ода нас као незване.“  
(Еурипид 2007: 245)

За разлику од масе која подразумева војни табор, хор одаје поштовање првенствено племенитом пореклу, а затим и самој Ифигенији. Хор зна судбину девојке која иступа на сцену, јер му је Агамемнон поверио, назива је славном и унижава се пред њом. Колективна лица хора и војске имају различите перцепције девојке и њене судбине, иако поседују знање о њеној судбини, што упућује на претпоставку да искази хора могу бити приписани Еурипидовом схватању, а војска у том контексту бива критиковани народ.

Својеврсни метод практиковања нежности карактеристичан је за Еурипидове трагедије, он уносећи осећања и промишљања својих лица доприноси утиску страха и сажалења код гледалаца. У трагедији *Ифигенија у Аулиди* посебно се нежност показује при сусрету Агамемнона са приспелом ћерком:

„Уз десни бок стани ми ти, дете моје,  
уз мајку, Ифигенија. Срећу моју  
у близини твоје нек виде странкиње. [...]  
Мајко, љутићеш се, скочила сам с кола,  
на очеве груди падам. Толико сам  
се твог загрљаја ужелела, оче. [...]  
Лепо је што си ме к себи звао, тата.“  
(Еурипид 2007: 246–247)

У трагедији *Ифигенија у Аулиди* главно лице први пут проговара баш речима нежности упућеним оцу, што је иронично са аспекта да жртва на тај начин приступа крвнику, али је истовремено и суштина карактера који репликом постаје лице. Први излазак Ифигеније на сцену, тј. њен долазак у Аулиду и њена емотивна реакција при сусрету са оцем одраз су налета енергије, узбуђења и нестрпљења (Гамел 1999: 96). Долазак Клитемнестре и Ифигеније у Аулиду бива допуњујен Орестовом младошћу (јер Орест још не говори) и Ифигенијином стидљивошћу и срећом када угледа оца (Дјурант 1996: 429). Већ обрађивану и познату причу о жртвовању девојке надопуњује и надграђује коришћење алузија на младост, невиност, наивност и изазива додатну нелагоду и саосећање. Нежност која се нужно везује за лице Ифигеније у *Ифигенији у Аулиди* је дефинише као практиканта, јер она бива та која нежност усмерава ка другим лицима, како крвним сродницима тако и ка колективу<sup>33</sup>. Потреба за проналаском смисла и сврхе у таквом њеном делању на сцени садржана је у репликама које имају конкретно одређен смер, тј. упућене су конкретним лицима. Аулидска Ифигенија се обраћа брату Оресту: „Братићу, помогао си као велики“ (Еурипид 2007: 273) и њихова блискост се наставља и у *Ифигенији*

---

<sup>33</sup> Фројд тврди да су деца женског пола по правилу мање агресивне од деце мушког пола, да су самозадовољне и испољавају већу потребу за блискошћу па су самим тим послушнија и зависнија (а. 1981: 215) али и подложнија манипулацијама. У примеру Ифигеније и Ореста се истиче њена озбиљност и зрелост у односу на брата и способност да испољи своје емоције.

на *Тауриди*. Близкост Ифигеније и Ореста и начин на који се она представља наговештава посебни феномен замене улога. Сретен Марић (2008: 28) наведено прецизније дефинише говорећи о Електри<sup>34</sup> и њеној претпостављеној потреби за матероубиством како би она мајку заменила на месту чуварке Агамемноновог дома.

Паралела између сестара у Еурипидовим трагедијама *Ифигенија у Аулиди* и *Ифигенија на Тауриди* садржи једну битну разлику Ифигенија Ореста увек ословљава братом/братићем и не помиње да га је хранила или облачила (што је дужност мајке), чиме се ипак истиче строго поштовање унутар породичне хијерархије. У *Ифигенији на Тауриди* се Ифигенија користи речима: „Као дете нежно, нежно / оставих ја у двору / а дојиљи на рукама“ (Еурипид 1969: 41) што упућује на апсолутно одсуство мајке. Социјална улога дојиље је да брине о детету у одсуству мајке, а у драмском дискурсу је наведено да сестра оставља дете у рукама дојиље чиме се не изражава потреба за заменом мајке већ се једноставно њено постојање укида. Аулидска Ифигенија нежност практикује зарад нежности саме, она је круцијални сегмент њеног карактера, док тауридска свештеница ипак има потребу да постави себе изнад поретка који успоставља мајка и да нагласи своју улогу у систему из ког је изопштена. Дrame о Едипу указују на Едипа, Антигону и Хемона као припаднике матријархалног уређења (Фром 2003: 165), у поређењу са чим би Агамемнонова и Клитемнестрина деца као драмска лица била схваћена као изразити заговорници патријархата, што се коначно потврђује опроштајем матероубиства.

Контрадикторно са употребом лексике нежности и њеном семантиком у дискурсу је мотив жртвовања којим се Еурипид служи у својим трагедијама о Ифигенији. Символички смисао приношења људске жртве је у „одрицању од земаљских добара из љубави према духу (божанству)“ (Дил 1991: 70). Жртвовање је по општеприхваћеном уверењу било практикован поступак, али и поступак који је на сам помен изазивао најблаже речено нелагодност. Миодраг Павловић (1987: 10) основано претпоставља да је у човеку одувек постојао отпор према жртвовању, при чему посебно истиче отпор према крвној жртви. Мит кроз дискурс сведочи о ритуалу у смислу да га обнавља, а као такав се сматра „наративно-сакралном рационализацијом ритуала“ (Павловић 1987: 15), са тим у вези наратив о жртвовању бива увид у сам поступак и доказ о његовом практиковању.

---

<sup>34</sup> „Никада, вели она Оресту, ниси био љубав своје мајке, већ моја; ја сам те хранила, ја твоја сестра, и ти си увек мене звао“. Електра је представљена као супротност своје мајке, она јој је супарница, она негира Клитемнестрину мајчинску природу како би у потпуности преузела њено место (в. Марић 2008: 28).

Веома дуго се концепт ритуала употребљавао као синонимска одредница за религиозно понашање и успевао је да створи и афирмише социјалну интеракцију (Беркерт 2007: 23). Фрејзер је давао предност ритуалу над митом, чак истичући да жртвовање бива схваћено као магија (в. Мелетински 1984: 33), у корист чему је и чињеница да се практиковањем ритуала жртвовања желела омогућити комуникација са вишим силама. Жртвовање као ритуал<sup>35</sup> има различит значај и симболику зависно од жртве која се приноси. Тако се и издвајају крвне жртве при чему се истиче крв као есенција живота<sup>36</sup>. Ритуално убијање се сматра основним искуством светог и сакралног тако што се омогућава хомо религиозусу да дела и досегне самосвест кроз жртвовање човека (Беркерт 2007: 3). Жртвовање се сматра обавезном радњом која наступа пре религије саме, јер религиозност наступа тек када је жртва заклана, раскомадана, раздвојена... (Павловић 1978: 17). Обред жртвовања „има своју логику, и своју поезију“ (Павловић 1978: 17) које се дефинишу зависно од природе и сврхе самог чина. Ритуал жртвовања је првенствено довођено у везу са „животом краља, синхронизовано с пољопривредним циклусом; практиковало се годишње не би ли се загарантовала обнова пролећа“ (Чапо 2008: 57). Годишње обнављање вегетације је симболички представљано кроз визију божанства које умире и васкрсава и из поменутог ритуала је и настала трагедија (Стевић 2014: 17). Жртвовање је као ритуал имало етапе. Прва је подразумевала „периодично ритуално убиство божанских краљева“, следећа се заснивала на „убиству заменика“. Затим долази жртвовање људи само „у случају нужде“ и коначно жртвовање животиња (Чапо 2008: 57). Приношење људских жртава за примитивно друштво представља *imitatio dei*, јер човек понавља митску радњу како би створио (кућу, храм, успео у подухвату, остварио намеру...) онако како је божанство стварало<sup>37</sup> (в. Елијаде 1998: 76). Симболика људске жртве је садржана у архаичним ритуалима „периодичног обнављања светих сила“ чиме се жртва која треба да буде поново рођена перципира као „обредно понављање стварања“ (Елијаде 2011:

---

<sup>35</sup> Фројд је био мишљења да „људи који изводе присилне радње или ритуале, као и особе које пате од присилних мисли, присилних представа, присилних импулса и сл., спадају у посебну клиничку групу за чију се афекцију уобичајно термин 'присилна неуроза'“ (2002: 74) при чему је готово поистоветио неуролошке ритуале са религијским обредима (75).

<sup>36</sup> Крв се уопштено сматра носиоцем живота, повезује се још са ватром, топлотом, па и самим Сунцем, симболизује и телесност, мада је сматрају и боравиштем душе, што се закључује из жртвених обреда приликом чијег извођења се пази да се крв жртве не излије на земљу (Шевалије, Гербран 2004: 452).

<sup>37</sup> Често су биле жртвоване девојке или жене, некада чак и младићи како би из њихових тела могле да расту биљке које служе за исхрану, а праубиство које су спровела божанства да би начинила свет условило је начин људског живота, тако да свако жртвовање представља понављање праубиства (в. Елијаде 1998: 77).

406–407). У људском друштву које практикује жрвовање веровало се да жртва на себе преузима зло или бес и да ће га својим страдањем однети (Чапо 2008: 57).

Павловић (1987: 38) истиче да свака Еурипидова трагедија бива заснована на крајњем обреду приношења крвне жртве, при чему то објашњава као одлику хеленске трагедије, а не лични трагичарев наум. Еурипидов ритуал жртвовања подразумева ускрснуће жртве у неком од богова које је обавезно како би се изашло из примитивне сфере убиства (Павловић 1987: 38), при чему се већ поступак *deus ex machina* наводи као наговештај ускрснућа. Наизглед жртвовање девице зарад успеха у војном походу делује нелогично, али сведочи о једном примењиваном поступку (Павловић 1987: 42) и у вези је са крвном везом оца, Агамемнона (који је због својих погрешака разбеснео богове) и његове ћерке, Ифигеније. Требало би да породица симболички предствала дом, *imago mundi*, који је у Центру Света и представља егзистенцијални и сакрални простор (Елијаде 1998: 45–46). Жртвовање првих плодова има симболички значај и јавља се у неколико облика при чему најчешће подразумева очишћење, одагнање грехова кроз „жртвено јагње“ при чему се читава заједница изнова рађа или обнавља из жртве саме (Елијаде 2011: 408). Уопштавањем конкретне жртве и њене сврхе постиже се утисак целовитости и простор одређен за жртвовање задобија размере универзума. Оваквим следом митски лик не бива схваћен као појединац већ као тип, он постаје архетип који омогућава поистовећење и општост (Бели 1969: 187). Ерих Нојман (б. 2015: 361–362) наводи да је био жртвован краљ кога би напустила ратна срећа и као жртва представљао је свеукупни мушки принцип и „најамника“ силе од које је зависио. И антички мит о жртвовању Ифигеније садржи поменуте елементе, почевши од Агамемноновог сагрешења богињи и њеног недопуштања да ветрови покрену лађе до жртвовања, не самог краља већ његове прворођене кћери. Опште важеће начело у античкој Грчкој је да је жена савршена и потпуна када је у добу за удају (*parthenos*), али тај период је краткотрајан, јер је сама доб увод у другу социјалну улогу (Вернан 2007: 190). Да би жртва била угодна богу ком је намењена њена природа мора бити прилагођена и вредностима које су везане за конкретно божанство, а не само општим вредностима. По том принципу Ифигенија кореспондира као жртва Артемиди, јер је њен култ захтевао девичанство, у смислу да су јој

свештенице<sup>38</sup> увек биле девице и да су удате жене кажњаване (чак и смрћу) ако би приступиле храму (в. Ливерсејц 2010: 120). Девичанство упућује на независност Велике Мајке од мушког (Нојман б. 2015: 320), што симболично Ифигенију дефинише као ону која се у критичном моменту (квази-удаје) одвојила од мушког и приклонила богињи. Поред Агамемнона који има екстатичну визију ћеркиног жртвовања, хор халкидских девојака изриче своју визију упућену директно жртви:

„На овој свадби, Ифигенија, плаву  
Косу украсиће ти војска.  
Кад на светло чиста кошута из камените  
спиље долута, једном бићу  
крв ће бити пуштена.  
Али коме? Не кошути из  
горе, што је уз бруј фруле расла,  
већ теби, мајчиној удавачи,  
за Агривца виђеној... [...]“  
(Еурипид 2007: 261)

Еурипидовој трагедији је својствена употреба извештаја или најава кроз које се постиже целовитост радње и постепено увођење главног лица на сцену. Најава Ифигеније и неминовности њене судбине доприносе напетости драмске ситуације и употпуњују саосећање колектива при њеној коначној појави на сцени. Лице Ифигеније се доводи у везу са кошутом која симболише „неидентификовану женственост“ или чак симбол „кастраторског женског девичанства“. Замена људске жртве животињом која страда на олтару симболички представља „очишћење“ ритуала што упућује на еволуцију ловачког друштва у сточарско (Дил 1991: 71), тј. човека предатора у човека узгајивача. Кошута је је у грчкој митологији посвећена Хери (богињи заштитници брака и супрузи врховног бога), а гоњена је девицом и ловцем богињом Артемидом (Шевалије, Гербран 2004: 406), што упућује на сукоб могућих аспеката женског принципа брак-девичанство и прекретницу на којој се Ифигенија налази. Богиња Артемида је заступница принципа девичанства, она је

---

<sup>38</sup> У *Ифигенији на Тауриди* хоровађа видевши Ореста како грли Ифигенију при препознавању наводи: „О, странче, дрско каљаш слугу богињи / кад руком ови свето рухо њезино!“ (Еурипид 1969: 80) чиме се преноси колективни став о чистоћи и нетакнутости свештеница богиње Артемиде.

„ловац и господарица дивљих звери и врлетних шума“ и таквом својом природом угрожава институцију брака (Чапо 2008: 312–313). Роберт Грејвз Ифигенију пореди са Снежаном из бајке *Снежана и седам патуљака* коју је маћеха (сматра се „старијим видом Божиње“) покушала посредством ловца да убије као што је богиња Артемида „захтевала“ жртвовање девојке (Грејвз 2004: 412). И Снежана као жртва попут Ифигеније не бива одабрана случајно већ се одабир спроводи по универзалним естетским и моралним принципима, значи по лепоти и чистоти духа, што коначно и онемогућава спровођење обреда до краја (тј. одабрана жртва не страда).

Ифигенијина друга појава на сцени у *Ифигенији у Аулиди* је сасвим другачија од прве (при доласку у Аулиду где манифестује нежност према оцу и брату). Ифигенија доследно показује нежност и приврженост оцу али је уплакана, са погнутом главом и дуго ћути да би прекинула ћутање само да би молила оца за живот (Гамел 1999: 96). Показивање нежности према оцу има за сврху да га умилостиви и наведе да се предомисли:

„Да имам, оче, Орфејев глас, стење да  
омамљено песмом сљубљујем и таквом  
мелодијом усхитим кога усхтем, тој би  
се песни окренула. Но, од вештина  
овако су ми само сузе остале.

Тело ће ми се ко прибегарски пругић  
свити око твог – само да би живело.

*/Клекне, обгрли му ноге/*

Грозно ми не долази главе! Лепше је  
на свету, него доле где мртви ходе.

Прва сам ти рекла „тата“, ти мени кћери,  
прво сам ти ја малим телом у крило  
села. Мазих те, а ти си узвраћао. [...]

Смилуј ми се. Молим те, устукни.“

(Еурипид 2007: 265–266)

При сазнању да ће бити жртвована, Ифигенија испољава страх и потребу да својом младошћу надвлада предстојећу смрт. Њено проговарање је „дуга, реторички богата жалопојка о животу младе девојке угроженом насилном смрћу“ (Шутић 2014: 31). У њој самој се сукобљавају две различите тежње, једна је везана за младост и потребу за животом и представља ерос, а друга припада танатосу и делује без допуштења као спољни утицај. Покретачке страсти у трагедијама су по правилу жеља и страх (Сурио 1981: 239), у Ифигенији изазивају интрасубјекатски сукоб изазван жељом за животом и страхом од смрти и одласка у непознато (подземни свет). Воља за животом се по Ничеовом (2001: 127) начелу сврстава у дионизијски принцип, као и радост жртвовања. Сматрајући да се на тај начин постиже надпозиција којом се лице дефинише као оно које „изнад и преко страха и сажаљења, само постаје вечна радост постојања – она радост која у себи садржи и радост у пропадању“ (Ниче 2001: 127). Етјен Сурио (1981: 66) дефинише тежњу која подразумева „жељено добро“, као што је лично спасење код Ифигеније, и потчињава у потпуности индивидуу њеној функцији желиоца и „Представника Вредности“. У трагедији је вишеструко наведена Ифигенијина жеља за животом посебно у дијалогу са оцем: „Тело ће ми се ко прибегарски прутити / свити око твог – само да би живело“ (Еурипид 2007: 265). Очајање достиже врхунац када се окреће ка брату Оресту који још не говори: „[...] па ипак, закукај, цвили, моли оца / да твоја сестра не умре, јер и мало / дете за неправду има осећај јак.“ (266) Код Еурипида само лица слична Ифигенији могу бити идеална, у смислу да својом младошћу и смрћу успевају да очувају беспрекорну лепоту (Де Ромији 1984: 526). До наведеног долази код Еурипидове јунакиње што се види у њеним покушајима да се приволи оцу и наговори га да се предомисли, али функција „желиоца“ Ифигенију води у преокрет. При преокрету<sup>39</sup> она увиђа да је читава војска посматра и да од ње у датом моменту зависи судбина подухвата и њеног народа чиме се фокус измешта ка сврси „панхеленског подухвата“ (Лески 1995: 259). Наведеним поступком од престрашене девојке она постаје симбол девичанства и страдања зарад идеала (исто). Александар Гаталица (2007: 28) наводи да преокрет у Еурипидовим лицима претходи расколу и да су у моменту када до њих долази јунаци већ „прошли умирање, али још нису мртви“. Ифигенију трагичар представља као девојку хероја, јер је одабрала

---

<sup>39</sup> Сматра се да постоји много преокрета, а не само један (да ли ће се Ифигенија са мајком одазвати очевом позиву, хоће ли бити убијена или не, хоће ли Агамемнон поклекнути, хоће ли Менелај...) (в. Де Ромији 1984: 536).

саможртовање без личних мотива и зарад спасења хеленског рода (Ђурић 2003: 323). Као таква она потврђује Фројдову идеју да је циљ живота смрт, што подразумева да у човеку одувек постоји тежња ка смрти, али се она контролише нагоном за опстанком. Тронски (1952: 144) Ифигенију назива лицем „самопрегорних јунакиња“ (придружује јој Алкестиду) објашњавајући да је свој живот заменила опстанком народа и домовине<sup>40</sup>. Њена жртва је идеалистичка, „изведена са идеалистичком прекомерношћу“, али као таква није софистичка или аморална (Снел 1999: 155). Ифигенија не пристаје на жртовање искључиво зарад државе или богова пред којима дрхти од страхопоштовања, већ зарад сопственог беспрекорног осећања које јој и омогућава уздизање из бесмисленог и ниског светског поретка (Снел 1999: 155). Ифигенија која се повинује очевој вољи и вољи читаве окупљене светине да буде жртована само је један од многобројних примера да антика поштује ауторитет. Нема проверених историјских података да се било која млада жена у антици супротставила ауторитету свог старатеља (*kurios*) (Антигона и Електра су неоспорно плод имагинације) (Хол 2014: 128), са чим је у складу и Ифигенијин пристанак на жртовање. Њени покушаји да умилостиви оца и задобије сажалење окупљених не утичу на чињеницу да ће се неминовно повинovati хтењима патријархалног ауторитета оца.

Једна од карактеристика Еурипидових лица је жеља за славом, за помињањем њихових постигнућа, што је најизраженије у лицу Медеје. И Ифигенија видевши окупљену војску<sup>41</sup> која гледа у њу и очекује жртву одабира да пролије крв зарад вечне славе, чиме се и конституише као херој (одабиром попут Ахилеја):

„Не обесхрабруј ме. Стани. Саслушај ме. [...]

Хоћеш. Спашена сам. Славна бићеш са мном.“

(Еурипид 2007: 272)

---

<sup>40</sup> Етјен Сурио (1981: 69) наводи да је самопрегорна љубав на сцени најчешће везана за мајчински инстинкт и љубав према деци, али се у свом пуном облику јавља и при сваком жртовању. Тронски потврђује наведено.

<sup>41</sup> Ан Иберсфелд (1981: 88) на примеру трагедије *Цар Едип* примећује да је град као колективно лице у суштини мотивација која одређује делање субјекта, чиме преузима улогу адресанта. На исти начин на који град пати од куге проузроковане некажњеном смрћу краља Лаја у трагедији *Цар Едип*, војска у *Ифигенији у Аулиди* не може да напусти обалу. У трагедији *Цар Едип* град захтева проналазак убице, а у *Ифигенији у Аулиди* војска захтева испуњење богињиног захтева, са напоменом да град захтева проналазак кривца незнајући ко је, док војска захтева невину жртву (Иберсфелд 1981: 89).

Сама јунакиња истиче да се жртвује зарад славе у Хелади<sup>42</sup>, како у наставку каже: „Срећна ли сам! Ја, хеленска добротворка.“ (Еурипид 2007: 272) „Одгојена сам да Грчку / спасем и пашћу безрезервно“ (274). Ифигенијин преокрет нема само психолошки карактер (од жеље за животом до смелог саможртвовања) већ је и одступање од општепознатог мита (Де Ромији 1984: 526) који је подразумевао или њено неоспорно прихватање судбине или борбу против ње, али не и предомишљање и промишљање.

Ифигенијином одлуком се дефинише „појам промене“ који подразумева да се човек прилагођава и мења под утицајем околине (Лески 1995: 259)<sup>43</sup>. Наведени појам Аристотел (1966: 31) отворено критикује<sup>44</sup>: „Као образац карактера без потребе лоша може се поменути [...] недоследна 'Ифигенија у Аулиди', јер ту она која моли да је не жртвују нимало не личи на ону доцнију која се драге воље жртвује!“. Промену која је видна у Ифигенијином лицу трагичар не појашњава, што указује на његов метод спровођења одлуке произашле из нагона чиме се наговештава значај модерне психологије за књижевност (Де Ромији 1984: 522). Гвидо Падуано (2011: 120) Ифигенијин пристанак на жртвовање и њен начин подношења судбине распознаје као лудило и заступа став да га таквим коначно дефинише Ахилеј. Контрадикторно са констатацијом лудила Ахилеј се у драми диви Ифигенији. Александар Гаталица (2007: 27) сматра да се у *Ифигенији у Аулиди* манифестује депресија као психички поремећај. До преокрета долази и у презентовању самог чина, јер је са сазнањем о жртвовању Ифигенија хтела да изазове сажаљење и њиме дође до ослобођења, а након преокрета не жели ни мртву да је жале. Како у трагедији захтева од мајке: „Кад умрем, косу ти немој кратити, / немој се црнином ти заогртати [...] Немој. Мој гроб неће покрити земља. [...] Олтар Зевсове кћери биће ми спомен. [...] Ни њих ми у црнину ти не облачи“ (брата и сестру) (Еурипид 2007: 272). Ифигенији је мајка била повереник у туговању, она је била уз њу борећи се да јој омогући спас од жртвеника, а преокрет захтева замену улога при чему девојка наводи: „Ко ће са мном док ме за косу

---

<sup>42</sup> Ифигенијино стицање вечне славе потврђује и војник у свом извештају на крају трагедије говорећи о Агамемнону репликом: „Богови су га наградили, а / кћи му је у Грчкој стекла вечну славу“ (Еурипид 2007: 277).

<sup>43</sup> Аристотел није био наклоњен поступку промене карактеристичном за Еурипидова лица и није га препознавао као најаву модерности трагедије, већ је констатовао постојање два различита лица Ифигеније међу којима не увиђа никакву психолошку повезаност (*Поетика* 1454 а), Ксенија Атанасијевић (2010: 97) сматра да је поменута „несталност“ само доказ да је посредни људски карактер.

<sup>44</sup> Аристотелов став о самоубиству (тј. добровољној смрти) које се „мора у потпуности осудити, зато што је то чин којим наносимо неправду и себи и држави, зато што је кукавички чин којим се избегава одговорност, зато што је супротно врлини“ (в. Миноа 2008: 62).

не сапну? [...] Не ти. Не треба ти...“ (273) одбијајући мајчино присуство. Захтева се Клитемнестрино одсуство, јер је девојка одабрала херојску смрт која је по општеприхваћеном мишљењу својствена мушкарцу и у њеном случају оцу хероју, а мајка је била њено уточиште у плакању за животом. Жеља за славом је такође приближава оцу<sup>45</sup>, а и циљ им је заједнички и дијаметрално удаљен од мајке која је намеравала да је уда и живот усмери ка даривању породице хероју Ахилеју.

Еурипид се користи дидаскалијама да успостави нови поредак на сцени тако да се девојка обраћа хору, а „Клитемнестра одлази натраг у шатор. Ифигенија запева.“ (Еурипид 2007: 273) Нови поредак је по традицији трагедије поверавање главног лица хору и неизвођење смрти на сцени што Еурипид поштује, а преноси и Ифигенијино задовољство због предстојећег жртвовања. И у структуралном смислу дијалог хора и Ифигеније је у складу са традицијом и значајан због односа личног и колективног става, при чему Ифигенија изриче опроштај: „Збогом, Пелагзија, постојбино, / Микено, отацбино моја? [...] Други мене чека живот, / кућа худа чека. / Збогом Сунце жарко!“ (Еурипид 2007: 274) а хор упућује молитву Артемиди:

„[...] На косу јој венчић спуштају и  
праменове изворском  
водом шкропе. Липтањем  
ће се богињин олтар  
окрвавити. Крвав ће јој бити врат,  
преклан.  
С чистом водом отац тебе  
чека да целива,  
јер хеленска војска жели  
да под Троју крене.  
Зевсова кћери,  
слављена Артемидо, богињо  
владарко, шаљи добар

---

<sup>45</sup> Мајка је први објект дечје љубави јер прва задовољава све његове потребе, међу којима је и заштита од страха, али у наведеној функцији мајка брзо бива потиснута од стране оца који је по правилу јачи. На тај начин се са оцем формира амбивалентан однос, јер је он опасност за дете што је како се претпоставља произашло из пређашњег односа са мајком, али му се истовремено и диви (Фројд 2002: 40).

ветар, узвишена, што људску жртву  
љубиш. [...]“  
(Еурипид 2007: 275)

По моделу који дефинише Етјен Сурио (1981: 76–77) Ифигенија је „Арбитар Ситуације“, не појављује се у улози судије између завађених страна већ „додељује добро“ тако што превагне на једну од страна. Њена исконска вредност је у чињеници да по својој вољи и сопственом снагом карактера из своје позиције у микрокосмосу дели добро и у томе је очигледна драмска јачина њеног карактера. Ифигенија је превагнула ка вољи богиње коју је пренео врач, приклонила се очевој и стричевој намери. Додатни допринос драматизацији ситуације даје чињеница да је превагнула на штету сопственог живота.

Индивидуу могу одређивати спољашње силе и тада унутрашњи морал бива изједначен са спољашњим, тако да се индивидуа вреднује према свом социјалном статусу или својој сврси у социјуму и свету (Хејстад 2011: 45). Наведеним односом дефинисана је етика стида и части, при чему је част једна од примарних и најважнијих врлина чије одсуство условљава стид, а да би се част поседовала своје деловање индивидуа мора усмерити ка захтевима спољњег света (Хејстад 2011: 45). Поменути поступак је својствен Хомеровим јунацима, али се уочава и у лицу Еурипидове Ифигеније кроз конкретно прилагођавање унутрашњег моралног склопа са општим приликом њеног иступања пред војску. Да би жртвени обред био остварљив није довољна жеља врача и војника, већ је неопходно да га и жртва жели, тек тада ће бити прихваћена од стране божанства које захтева жртву (Павловић 1987: 43). У трагедији *Ифигенија у Аулиди* пре последње појаве Ифигеније и пре извештаја хора о жртвовању жртва сама потврђује претходно наведено убеђење репликом: „[...] јер уз олтар се не плаче“ (Еурипид 2007: 274). Жртва се у обреду сматра примарним посредником између човека и божанства коме је намењена, док је секундарни посредник лице (свештеник) које приноси жртву, чиме се отвара читав један нови простор који омогућава међусобна деловања кроз парове. Први пар чине свештеник и жртва, а други гласник и онај који прима вести о жртвовању (в. Павловић 1987: 45).

Обред жртвовања је по уверењу Миодрага Павловића (1987: 51) сродан метафори оплођења, при чему је жртва носилац метафоре семена из ког настаје нови живот, а саме улоге у обреду су подељене као при оплодњи и порођају. Ифигенијиној уговореној свадби

и треба да следи чин еротског сједињења са мушкарцем, при чему се у трагедији замењују улоге, али сама радња остаје иста. Уместо младожење Ахила у брачној постели појављује се врач Калхант крај жртвеника<sup>46</sup> који ножем<sup>47</sup> или мачем<sup>48</sup>, као изразито фалусним оружјем, насрће на девицу положену пред собом. Пуштање крви жртве једнако је раздевичењу при чему уместо Ифигенији крв бива пуштена кошту<sup>49</sup>, што се перципира као довршен процес жртвовања/оплодне из кога се порађа/обнавља живот. Чин оплодне не подразумева насиље, мада некада сношај код животињских врсти одаје утисак насиља мужјака (Фром 2016: 185). Одабир кошуте као жртвене животиње није случајан, у спреси је са природом богиње и вредностима девојке, али сведочи и о распрострањеном староевропском веровању које се јавља и у бајкама у ком се девојке или младе жене преображавају баш у кошуте, као што су биле њихове заштитнице у праисторијским ритуалима иницијације (Бидерман 2004: 169). Ерих Нојман (2015: 49–50) у *Великој Мајци* дефинише три преображаја крви код жене:

1. појава менструационог циклуса која представља прелазак из девојчице у жену;
2. трудноћа која води порођају који жену редефинише и
3. преображај крви у млеко при дојењу детета<sup>50</sup>.

Код Ифигеније постоји процеп који је у антици несавладив, она неће доживети други, а самим тим ни трећи преображај, али је обред отицања крви из тела имао тенденцију да буде завршен жртвовањем. Значајно је да је за њу и тај ритуал прекинут, тако да остаје у сфери првог преображаја који је и подразумеван чињеницом да је спремна за удају.<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup> Жртвеник симболизује микрокосмос и сматра се општим катализатором, увек је уздигнут у односу на све околу, повезује се са симболиком центра света и отелотворење је временског интервала и простора у ком биће постаје свето (Шевалије, Гербран 2004: 1140). Жртвени стуб или жртвеник најчешће је начињен од дрвета које се поистовећује са Дрветом Света, а његово постављање у центар се поистовећује са обредом Средишта (Елијаде 1999: 49). Као средиште жртвеник се перципира као оса света, тако да комуникација Неба и Земље бива могућа посредством жртвеника (Исто).

<sup>47</sup> Нож се најчешће повезује са извршењем жртвовања, када има кратко сечиво у вези је са „човековим нагонским подстицајима“, а када има дуго сечиво, тако да подсећа на мач, симболише племенитост и духовну узвишеност онога ко га поседује и користи (Шевалије, Гербран 2004: 613).

<sup>48</sup> Мач превасходно симболише војни поход и јавља се као ратничка инсигнија уз војнике, његова природа је двострука разорна и градитељска (в. Шевалије, Гербран 2004: 525).

<sup>49</sup> По другим верзијама мита бива преображена у јуницу, медведа или чак старицу и у том преображеном облику нестаје (в. Срејовић; Цермановић-Кузмановић 1979: 171).

<sup>50</sup> Веза са потомством произилази из елементарног карактера, сматра се „изворном ситуацијом садржаваоца и садржаног“ и почетак је односа „Великог Женског“ према детету, а одређује и 'однос' материнског несвесног према дететовом Ја и свести док год се та два система не раздвоје“ (Нојман б. 2015: 47)

<sup>51</sup> Иницијација (τέλευταί) у буквалном преводу значи усмртити, тј. изазвати смрт сујекта на одређени начин, са напоменом да иницијација подразумева „излазак на врата и улазак у нешто друго краз та иста врата“

Иницијацијски испити у великом броју примера садрже „ритуалну смрт иза које следи васкрсење или поновно рођење“ при чему је кључни моменат иницијације „церемонија која симболизује неофитову смрт и његов повратак међу живе. Али се он у живот враћа као нови човек који је преузео нови начин постојања. Иницијатичка смрт означава и крај детињства и незнања и профаног начина живота“ (Елијаде 1994: 9–10), и неопходна је као припрема за „рођење у једном вишем ступњу постојања“ (11) и често је симболишу тама, ноћ, жртвовање<sup>52</sup>.

Убиство се не изводи на сцени у античкој трагедији већ се о њему сведочи кроз извештај, а код Еурипида извештај увек доноси гласник, војник или слуга. У *Ифигенији у Аулиди* извештај мајци Клитемнестри доноси војник и она га дочекује „распуштене косе“ (276) што је симбол жалости, али и њеног огрешења о ћеркин захтев да је не жале. Војников извештај има четири обавезна сегмента, први подразумева класичан увод, други је излагање о припремама за жртвовање („Кад је Агамемнон краљ видео да је / на жртву главу принела најдража кћи, / зајецао је, главу своју склонио, / пелерином сузе узалуд скривао.“, „Врач Калхант на златну кошару положи / жртвени мач.“, „А Ахил се прими кошаре и / суда свете воде“ (Еурипид 2007: 276)), трећи опис самог обреда и четврти је извештај о исходу. Последња два су концизна и изразито лирска:

„Врач подиже мач и запева молитву.  
Девојчин врат мерка где ће ударити,  
а срце ме боли, и мени крвари.  
Главу сам и ја спустио, кад гле чуда.  
Мач је – чуло се то јасно – пао, али  
на земљи девојке више није било. [...]  
Место девојке на земљи се кошута  
крупна праћака. Богињин олтар крвљу  
је попрскан принесеном жртвом у част.“  
(Еурипид 2007: 277)

---

(Шевалије, Гербран 2004: 292–293). „Иницијацијска смрт није физиолошка, то је смрт у односу на свет, превладавање световног живота“ (Шевалије, Гербран 2004: 293).

<sup>52</sup> „Слике и симболи ритуалне смрти повезани су са клијањем, са ембриологијом: већ наговештавају да се припрема нови живот“ а човек је „начињен“ не ствара сам себе ни из чега, стварају га „старији, иницирани, духовни учитељи“ (Елијаде 1994: 11).

Клитемнестра није присуствовала догађају, као ни гледаоци, због чега се она издваја као прималац извештаја, али не верује у њега. Док се у поверење публике не сумња, лицу које није видело жртвовање неопходно је додатно сведочење које се испуњава појавом Агамемнона који потврђује истинитост војничког извештаја. Шутић (2001: 29) се у дефинисању краја Еурипидове *Ифигеније у Аулиди* користи хришћанском терминологијом и спасење Ифигеније са жртвеника назива чудом које је у служби живота.

Албин Лески (1995: 259–260) сматра да извештај на крају *Ифигеније у Аулиди* није писао Еурипид и да је други део (од 1578 стиха) писао неки Византинац, па као Еурипидов крај трагедије истиче појаву богиње Артемиде и њено обећање Клитемнестри о спасењу девојке. Тронски (1952: 150) такође сматра да није Еурипид довршио трагедију и да је данас сачувана у неком виду прераде. Сусрет супружника се сматра сувишним и некарактеристичним за Еурипида, као и Агамемноново сведочење о дешавањима у које Клитемнестра поверује, иако је у извештај сумњала. Првенствено Клитемнестра више не верује Агамемноновим речима, јер је вишеструко преварена и повређена од стране тог истог човека. Њу као такву трагичар уклања са сцене како би Агамемнон присуствовао жртвовању, а мотив распустања косе је симболички раскид везе са ћерком. Распуштањем косе, тј. практиковањем ритуала жаљења Клитемнестра крши и обећање дато Ифигенији. Разумљиво је да се трагедија заврши Артемидиним обраћањем или извештајем војника, али је сусрет и симболички опроштај супружника несврсисходан и банализује све пређашње агоне. До жртвовања у *Ифигенији у Аулиди* долази са напоменом да по традицији није изведено на сцени и да Еурипид за свој дискурс бира да девојку тј. људску жртву замени животињом. Крв је у славу и за задовољење богова ипак проливена чиме није нарушена сакралност чина али је поступак „хуманизован“ проливањем животињске крви.

### 2.1.2. *Ифигенија на Тауриди*—драма срећног краја

*Презирем жртве које поштују своје целате.*

Жан Пол Сартр

Еурипидове трагедије међу којима и *Ифигенија на Тауриди* покрећу многобројна егзистенцијална питања, са напоменом да драмски дискурс превазилази границе жанра постајући и филозофско и социјално и политичко дело. Неоспорна лепота и тематски склад бивају и занемарани под утицајем теме која је одабрана и начина њене обраде и представљања. Како П. С. Кохан (1971: 244) наводи трагедија *Ифигенија на Тауриди*<sup>53</sup> (*Iphigéneia hē en Taúrois*) је неоспорно најлепша Еурипидова трагедија, али и читаве драмске књижевности античке Грчке. Трагедија представља посебан тип драме, јер је у њој трагички крај<sup>54</sup> избегнут, са напоменом да је избегнут и у трагедији *Ифигенија у Аулиди* што се на почетку тауридске Ифигеније и потврђује<sup>55</sup>. Жаклин де Ромији (1984: 531) за ову Еурипидову драму тврди да је „комедија заблуда“ која због страха да не дође до стравичног убиства брата добија „трагичку димензију“. Комедије<sup>56</sup> заблуда подразумевају да сва лица делају као племенита, са добром намером и да се прећуткује целовита прича, што је неоспорно примењено у *Ифигенији на Тауриди*. Ниједно лице ове Еурипидове драме не жели да нанесе зло, чак и када се то очекује (жртвовање странаца) наводи се тескоба и невољност при помисли на то. Прикривање идентитета и заобилазно бављење темом родног града и породице условљава да се радња драме креће у правцу преокрета и препознавања, али је у суштини избегавање изрицања целовите приче. Гордан Маричић (2007: 10) *Ифигенију на Тауриди* упоређује са сатирском драмом, а због срећног краја користе се и одреднице „паратрагедија или просатирска драма“ (Црнковић 1989: 80).

---

<sup>53</sup> Александар Гаталица (2007: 32) наводи да је трагедија позната и под насловом *Ифигенија међу Таурићанима* и да је написана 413. г. п. н. е.

<sup>54</sup> Пошто је Аристотел сматрао да у трагедији „срећа треба прећи у несрећу“ а у *Ифигенији у Аулиди* долази до супротног поступка јер „несрећа прелази у срећу“, а спасењем Ифигеније са жртвеника доводи се у сумњу трагичност Еурипидовог дела. Ипак, посматрајући композициони поступак грађења дискурса бива јасно да је трагедија, а не „оптимистичка драма“ (в. Шутић 2001: 29).

<sup>55</sup> Шелинг (1989: 164) супротставља Еурипида Софоклу наводећи да код Софокла лице односи победу која се не заснива на „срећи и природном дејству“, већ искључиво на „настројењу“, док Еурипид уводи друге, стране елементе којима ублажава „опорост судбине“, а тај поступак бива назван у *Филозофији уметности* „погрешна поштеда“ и оштро је критикован.

<sup>56</sup> Кант као основну разлику трагедије и комедије види осећање узвишеног у трагедији и лепог у комедији (2002: 20).

*Ифигенија на Тауриди* се заснива на мотивима и темама које су својствене сатирској драми, при чему се посебно истичу „пораз злотвора, злоупотреба господства, превара која се радије прашта него осуђује“, егзотична места и, наравно, срећан крај“ и може се уврстити у просатирске драме, као и *Хелена* или *Алkestида* (Маричић 2008: 19). Трагедија мита која је карактеристична за сатирску драму у *Ифигенији на Тауриди* бива заступљена у репликама о прошлости, али су хор сатира, колоквијални говор, опсцена лексика и улога хора ипак прилагођени самим трагичаревим тенденцијама<sup>57</sup> и у значајној мери избегнути. Уводи се теза „недостајућих лешева“ базирана на чињеници да трагедије могу бити окончане без смрти трагичког јунака (Маричић 2008: 19), али то не значи да нема смрти у току радње трагедије. Поставља се питање постојања трагедије са срећним исходом, при чему се истиче да је то могуће ако је „смртна претња отклоњена“ (Пул 2011: 134). *Ифигенија на Тауриди* је драма „дуге патње“ која путем интриге доводи до неочекиваног преокрета у срећан поредак (Кираку 2006: 9). О „срећном крају“ у *Ифигенији у Аулиди* сазнајемо од војника који долази пред Клитемнестру, али се види и мајчина сумња у истинитост његовог исказа. Коначну потврду даје Еурипид трагедијом *Ифигенија на Тауриди*, али се увиђа и да тај „срећан крај“<sup>58</sup> садржи велику патњу због удаљености од домовине и ближњих. Свакако да трагедија сведочи о другом поступку избегавања смрти на крају трагедије који се дефинише као „преживљена катастрофа“ и о широком спектру могућности који је трагедија имала у античком периоду (Пул 2011: 135). Еурипидова *Ифигенија на Тауриди* представља преседан у естетском и теоријском смислу, тако да најављује нову атичку комедију, али успоставља и нови систем вредности у драмском дискурсу.

Драма *Ифигенија на Тауриди* се карактерише сабијеним многобројним мотивима који се појављују у различитим временским перспективама, припадајући најчешће прошлости и садашњости, тако да је утицај прошлости свеprisутан. Ти мотиви осцилирају око тројанског рата, митова о Танталовим потомцима, жртвовања детета, матероубиства, крађе кипа, бекства (Сиронић 1977: 110) и постижу утисак целовитости

---

<sup>57</sup> У Еурипидовој сачуваној сатирској драми *Киклоп* лексика и хора и Одисеја се не разликује у значајној мери од оне у трагедијама.

<sup>58</sup> Само у трагедији *Хелена* бива на почетку наведено да ће имати срећан исход, док се у *Алkestиди* и *Ифигенији на Тауриди* користи исти поступак приказивања опасне ситуације са потенцијалом трагичног краја што изазива страх и ишчекивање. Орестово пророчанство са оптимистичним призвуком бива дезинтегрисано Ифигенијиним сном, мада Еурипид наговештава да нема потребе за стрепњом (в. Маричић 2008: 20).

радње, али и постепено упућују на централну фигуру саме драме. Ово се потврђује од почетка трагедије и Ифигенијиног монолога који је у форми извештаја и значајан је јер већ у њему бивају изречене неке од најфреквентнијих идеја читаве драме. Поменути монолог који је радња трагедије *Ифигенија у Аулиди* у малом, али и читава трагедија *Ифигенија на Тауриди* засновани су на најфреквентнијој верзији мита о Ифигенији и њеном жртвовању (в. Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 171). Код Еурипида је маневар да у радњу уводи „нека смирена и усамљена фигура“, тако је и у *Ифигенији на Тувриди* у којој пролог изговара „полубожанска свештеница неког чудног и крвљу окаљаног храма“ која се буди из сна којим се предвиђа смрт, што ствара „религиозну“ и „полунатприродну атмосферу“ (Мари 1981: 344). За разлику од *Ифигеније у Аулиди* где се Ифигенија појављује касније у *Ифигенији на Тауриди* у радњу уводи само главно лице, а код Еурипида је од великог значаја за разумевање драме ко започиње дискурс. У тауридској Ифигенији поступком појаве главног лица на самом почетку Ифигенија бива представљена као мера и поредак свих дешавања у смислу да истиче праве моралне вредности и бива дата као поштовалац свих принципа.

Ифигенијин монолог са почетка драме је значајан и по томе што се не може приписати њој колико може трагичару, јер је очигледно колико је својих промишљања и убеђења изрекао у њему. Еурипид у трагедији *Ифигенија на Тауриди* индиректно посредством лица своје Ифигеније изриче осуду богиње Артемиде, која не жели да јој се олтар скрнави убицама, а сама захтева крвну жртву (Ђурић 2003: 311). Тако у драми наводи Ифигенија:

„По обичају старом градском жртвујем  
Хелена сваког штоно амо залута.  
Освештам жртву ја, а други жртву ту  
у богињину храму овде кољу.“  
(Еурипид 1969: 6)

Поред критике амбивалентне природе богиње из наведеног сазнајемо и поступак извођења ритуала и стичемо увид у улогу каква је додељена свештеници. Свештеница као представница Артемидине воље не крнави руке буквално тако што коље жртву на олтару, али је одређује за неминовни чин клања, што упућује на границу између наменског и

делатног, при чему онај који посвећује жртву остаје чист и подобан богињи<sup>59</sup>. Потврђује се да извршитељ жртвовања након клања жртве мора да се удаљи од жртвеника без освртања, он у суштини својим деловањем не замењује ни приносиоца ни жртву, већ само обавља физички чин извршења приношења, тако да се симболика жртве перципира као заменска за приносиоца (Шевалије, Гербран 2004: 1140). Ифигенија је представљена као приносиоца, јер одређује и припрема за жртвовање, али не коље жртву, извршитељ је пратња. Она ипак након освећења жртве одлази од жртвеника и не осврће се, а жртва се на тај начин разуме као заменска проливена крв уместо њене непроливане у Аулиди.

Срећан крај подразумева и разрешење свих проблемских ситуација на самом крају драме, јер сви интрасубјекатски агони, као и агони између лица драме, грех предака, чак и матероубиство и носталгија за домовином бивају решени на крају. Ифигенија се враћа кући за којом је толико чезнула, Оресту је опроштено матероубиство, след вековног убијања сродника је прекинут и нема осећаја незадовољства или беса. Лица се постављају у миран поредак, остварују у мањој или већој мери своја хтења и неоспорно долази до катарзе.

### 2.1.2.1. Срџба у Ифигенији на Тауриди

*Таква срџба мене не снашла, каква је твоја,  
Немили јуначе ти! Потомцима користит шта ћеш,  
Ако не одвратиш смрт и ругло од ахејске војске?*

Хомер

Почетни монолог у драми *Ифигенија на Тауриди* је значајан јер именује из Ифигенијине перспективе круцијалне кривце за њено страдање и судбину, што се сматра клицом срџбе коју ће касније испољавати. Она истиче: „[...] рад Хелене ме закла отац-мисли свет [...] Калхант врач тад рече [...] Агамемноне, с копна нећеш бродом кренути, док ћерку Ифигенију не закољеш Артемиди [...] Одисеј од мајке ме варком одмами [...]“ (Еурипид 1969: 5). У почетном делу се лице Ифигеније враћа у стабилан поредак племенитог карактера посредством сна чиме се у њој буде осећања носталгије и потребе за

<sup>59</sup> У Еурипидовим драмама о Ифигенији када се мисли на жртвовање Ифигеније нема помена о овој разлици, кривци за њену личну судбину су отац и војска исто колико и врач у чијој руци је делатни предмет.

повезивањем са родитељским домом, тако да се срџба и потреба за осветом обуздавају. Једна од егзистенцијалних потреба човека је делотворност која подразумева да је људском бићу неопходно да буде „ефектно“ тј. да чини (Фром 2016: 225). Када је пасиван недостаје му „осећај сопствене воље, сопственог идентитета“ и то је осећај који може да превлада (Фром 2016: 225) и већ у првој појави Ифигеније се уочава представљање ње као пасивне, оне којом су други руководили<sup>60</sup>. У њеном сну се такође дешава судбина њеног родитељског дома, али без њеног учешћа што кулминира са описом обреда жртвовања у коме она изнова не коље жртву. Криза коју изазива пасивност и егзистенцијална потреба субјекта да нешто чини, да дела, као и немоћ и немогућност да промени чињеницу да у прошлости није чинила него је са њом чињено доводи до срџбе индивидуе.

Говорећи о Медеји Бернанд Нокс (1999: 103) дефинише многа Еурипидова лица, међу којима убројамо и тауридску Ифигенију коју покрећу „типичне херојске страсти, срџба (orge), гнев (cholos)“, а „показује типичну херојску одважност (tolma) и смелост (thrasos)“. Ифигенија проклиње своје непријатеље у складу са традицијом Софоклових лица (Нокс 1999: 103), испољава особине сличне Медеји, али не планира и не спроводи освету. Она проналази примарног кривца за своју судбину, како истиче већ на почетку трагедије: „[...] рад Хелене ме закла отац – мисли свет [...]“ (Еурипид 1969: 5) чиме постаје слика сопствене трауме субјекта дефинисане чињеницама да су њен отац и њен народ (крв, земља, вода и ваздух) били они који су је довели целату. Понаваље трауме несвесно избија из ње, њена „прошlost је опсесивна и неизбрисива мора“ (Падуано 2011: 105), што је у драми дато у форми лајтмотивског понавања. Ифигенија се о својим патњама поверава хору (како и налаже традиција у трагедијама) исказујући дубоку носталгију за примарним сегментима њеног идентитета:

„Очинскога нема дома!  
Авај, род ми оде цео!  
О, аргивски јади тешки! [...]  
[...] Гроб ти нећу китит  
плавом косом, кропит сузом;  
далеко се ја преселих

---

<sup>60</sup> Фројд за женскост тврди да се карактерише „давањем предности пасивним циљевима“, што није еквивалент пасивности, али је и повезано са „гурањем жене у пасивни положај“ у социјуму (а. 1981: 213).

од твог и свог завичаја, –  
онде мисле: заклана сам.“  
(Еурипид 1969: 10)

Ифигенија манифестује патњу због удаљености од домовине што кулминира њеним страхом за брата: „[...] плачем брата што у Аргу / премину ми. Кад се растах, / још нежан цвет и напршче / на рукама и грудима / беше Орест, краљ у Аргу.“ (12) Њој се у виду пророчког сна обзнањује братовљева судбина, а сан и његово тумачење и остварење је у хеленском свету увек везано за аполонијски принцип.<sup>61</sup> У корист наведеном је и мотив плаве косе као симбола распознавања, али и жалости за преминулим и може се сматрати мотивом у одсуству, јер у тауридској Ифигенији не долази до споја симбола са местом на ком би се семантика реализовала. У сну Ифигенијин дом у Аргу је срушен, остао је само један стуб који је она пошкропила и она га тумачи као братовљеву смрт<sup>62</sup>. Гледаоци до појаве Ореста и Пилада на сцени и препознавања не знају да ли је њено тумачење тачно или не. Ифигенијин сан тј. његова симболичка анализа је разнолика, може се схватити као потпуно лажан и неповезан са другим делом драме, али се може перципирати и као пророчки јер у наговештајима обухвата свештеницу која посвећује Ореста за жртву (пошкропи га светом водом) (Тришниг 2008: 461). Тумачење сна као пророчког води симболичкој представи Ореста као последњег стуба Атрејића, а Ифигеније као оне која треба да доведе до његовог „устоличења“ (462).

За Еурипидове драме специфично практиковање нежности се посебно истиче у лицу Ифигеније у *Ифигенији на Тауриди*, у њеном говору о домовини и сродницима, при чему предњачи патња због Орестове судбине. Са Ифигенијином патњом саосећа хор заробљених Хеленки што и изриче у репликама: „[...] какав бродар стигне амо, / па од јадног да ме ропства / и невоље ове спасе! / У сну дому да се винем / моме дому родитељском, / слатке песме наживам, / те радости срећних људи.“ (Еурипид 1969: 20).

---

<sup>61</sup> Како Фридрих Ниче (2001: 23) у *Рођењу трагедије* наводи: „Ту радосну неопходност доживљавања сна и хелени су изразили кроз Аполона; Аполон, бог свих ликовних творачких снага, у исто време је бог-предсказивач, тумач снова. [...] Виша истина, савршеност свих стања насупрот празнинама у схватљивости дневне стварности, затим дубока свест о природи што исцељује и помаже у сну и сновима истовремено је симболички аналогон предсказивачке способности и уопште уметности која живот чини могућим и достојним живљења.“

<sup>62</sup> Рушење родитељског дома, тј. физичко уништење (kataskaphē) куће је најгора и најсвирепија казна која се могла приписати осуђенику, најчешће политичком злочинацу и симболички је представљала уништење читаве лозе или крвне линије (Хол 2014: 133).

Из наведеног настаје потреба за виђењем патње онога ко је одговоран за преживљену трауму са напоменом да Ифигенија као лице нема нагон да лично нанесе бол и сама бива свесна да ту побуду не гаји:

„[...] Хелену  
Кроз Симплегадске хриди амо донела,  
И Менелаја с њоме, да им ја се осветим  
И ову да им дам за ону Аулиду,  
Ко теле кад ме силом клаху Данајци,  
А беше свештеник мој отац рођени.“  
(Еурипид 1969: 17)<sup>63</sup>

Ифигенија главног кривца за своју несрећу проналази у одсутном лицу у двома Еурипидовим трагедијама о Ифигенији, лицу Хелене. Разлог за одсуство лица Хелене је у чињеници да Ифигенија није делатни карактер и да је присутно лице ка ком би освета била уперена, она не би могла физички да је спроведе, што би умањило снагу њеног карактера. Њену потребу за осветом у потпуности подржава хор, како је и обичај код Еурипида, репликама: „Да Хелена, кћи Ледина, / по жељи госпе моје, / којом срећом амо дође / из Илија, да јој косу / росе капље крви њене, / сама госпа врат јој коље, / и да тако она гине, / за грех онај казну трпи!“ (Еурипид 1969: 19). И Орест као кривица због Ифигенијине смрти види Хелену: „Због жене прељубнице она погибе“ (Еурипид 1969: 28), што упућује на чињеницу да они који пате без сопствене кривице (деца Орест и Ифигенија) морају пронаћи кривца у некоме ван својих ближњих за шта је погодна лице увек одсутне прељубнице. У потреби за неким видом „божје правде“ уочава се један аспект осветничке природе, а освета је увек донешена у свет људи преко божанства, пророчанства или духова (в. Фрај 2007: 249). За разлику од лица какво је Орест које ремети природну равнотежу постајући делатни осветник, спроводећи правду, Ифигенија мирним путем води ка успостављању равнотеже. Успостављање равнотеже (*nemesis*) се креће ка разјашњењу трагичне визије и „извршитељ или оруђе немезиса може бити освета људи, духова, божанства, божанска правда, случај, судбина или логика догађаја, али битна ствар је да се немезис догађа“ (в. Фрај 2007: 249). Пут освете којим се Ифигенија креће

---

<sup>63</sup> У *Ифигенији на Аулиди* се самовољно жртвује, а овде се наводи да је силом преклана.

садржан је у њеном дијалогу са Орестом у ком вештим питањима долази до истинитих сазнања:

„ИФИГЕНИЈА: А да л' се врати с Менелајем Хелена?  
ОРЕСТ: Да, на зло стиже од мог рода једном.  
ИФИГЕНИЈА: А где је? Од ње и ја много пропатих. [...]  
ИФИГЕНИЈА: Из Троје и врач Калхант врати ли се већ?  
ОРЕСТ: Не, паде, по Микени та се шири вест.  
ИФИГЕНИЈА: О, госпо, право! Шта Лаертов ради син?  
ОРЕСТ: Још не врати се кући, ал' је, веле, жив.  
ИФИГЕНИЈА: Да умре, никад не дошао дому свом! [...]  
ИФИГЕНИЈА: Ал жив л' син још нереди Тетиди?  
ОРЕСТ: Не живи. У Аулиди се залуд верио.[...]  
ИФИГЕНИЈА: Атрејев син би, Агамемнон, неки цар.  
ОРЕСТ: Он страда јадан, и још неког погуби.“  
(Еурипид 1969: 24–26)

Поред интровертне и неделатне освете која карактерише Ифигенију она истовремено показује и бригу за њој блиске, остаје привржена оцу као родоначелнику и не заборавља Ахилову наклоност. Питања везана за Хелену, Калханта и Одисеја су постављена употребом глагола „врати“ као да не доводи у питање њихов опстанак након рата, само за Ахилеја пита да ли је жив. Ифигенијина срџба је суптилнија од Медејине, садржана у семантици употребљених лексема више него у плаховитом поношању. Бес и срџба су у њој изазвани жртвовањем и усмерени на она лица која она сматра одговорнима, њима не жели повратак у домовину као што се и она није вратила. За Хелену, Калханта и Одисеја и не везује живот, већ само повратак, док живот жели само Ахилеју који иронично једини није преживео. Постоји раскол између унутарњег бића Ифигеније, њених емоција и промишљања и онога што допушта да се види, тј. да спољашњи свет види. Она у себи осећа гнев и срџбу, али их не пушта ван свог бића већ из ње исходи носталгија, поштовање, брига и љубав. Природна нагонска осећања која буди жртвовање и издаја бивају преиначена карактером тако да Ифигенија манифестује сопство које је у њеном случају у суштини неподложно негативним утицајима и на тај начин постаје биће које је

надрасло смртника. У наведеном сегменту дискурса увиђају се кључни односи на којима је формирана и развијена радња позније *Ифигеније у Аулиди*, али и развој трагичара који је успео да наглу људску природу умири и учини прихватљивом.

Ифигенија је у кореспонденцији са Софокловим јунацима који тријумфују, али са дозом несавршености, непотпуности. На почетку трагедије *Ифигенија на Тауриди* бива јасно да је она тријумфовала над оцем и Хеленима у смислу да је спасена Артемидиним деловањем и да је постала њена свештеница<sup>64</sup>. Истовремено се дознаје и да је то спасење за њу извор несреће и незадовољства чиме потврђује софокловски метод приказивања јунака који осећа напуштеност и изопштеност и од богова и од људи<sup>65</sup>. Кроз патњу и смрт треба да дође до преображаја женског карактера, што значи да жртвовање води обнови, али само ако је његов исход коначна смрт (в. Нојман б. 2015: 348). Ифигенијино спасење са жртвеника је неочекиван и нагли прекид процеса повезивања са архетипом женског. Да је умрла успела би да се преобрази, да се врати у посуду-мајку (Нојман б. 2015: 348), али њен повратак се прекида мада не њеним одабиром или њеном кривицом. У том смислу се богиња проказује као она која прво захтева повратак архетипу, а затим га онемогућава. Истом методом сама Ифигенија несвесно покушава да се врати што је очигледно када Оресту поставља питања о себи:

„ИФИГЕНИЈА: Још које дете оста л' Агамемнону?

ОРЕСТ: Да, једна ћерка остаде му – Електра.

ИФИГЕНИЈА: А тече л' какав глас о ћерки закланој?

ОРЕСТ: Не, осим да је мртва, светлост не гледа.

ИФИГЕНИЈА: Ах, јадна она и њен отац зликовац!“

(Еурипид 1969: 27–28)

Орест не поседује знање о Ифигенијој судбини, што се сматра одступањем од мита, јер је по миту као дете присуствовао догађајима везаним за њено жртвовање, али је уједно и онај који изриче колективно мишљење о судбини Агамемнонове кћери. Човек антике је

---

<sup>64</sup> На Криту је централну улогу имала жена, била је главно божанство, жене су вршиле функције високог свештенства, оне су спроводиле ритуале посебно при жртвовању (в. Ливерсејд 2010: 73–74).

<sup>65</sup> Како Бернارد Нокс (1999: 106) наводи „њихова усамљеност је апсолутна, једино на шта могу да рачунају је присуство планина, мора и ваздуха“.

прихватао као апсолутну стварност вољу и захтеве богова, не сумњајући у сврху спровођења ритуала и доследност божанстава.

У трагедији *Ифигенија на Тауриди* долази до пуног изражаја Еурипидово мајсторство у припремању и приказивању препознавања (Ђурић 2003: 323–324). Препознавању Ифигеније и Ореста претходи „жив дијалог“ (Лески 1995: 234) у ком Ифигенија бива представљена као модератор, она поставља питања, а Орест одговара. Припремање препознавања се дешава у поменутом дијалогу у коме се и стиче утисак да се само препознавање избегава. Еурипид мајсторски одлаже препознавање „племенитим надметањем“ Ореста и његовог пријатеља Пилада (Лески 1995: 235) чиме се постиже напрегнутост радње. Препознавање започиње Ифигенијиним обзнањењем садржаја писма и Пиладовим изрицањем поруке:

„ИФИГЕНИЈА: Саопшти Агамемнонову Оресту:

То шаље аулидска Ифигенија,  
Што живи још, а ви је мртвом сматрате.

ОРЕСТ: А где је она? Зар из мртвих устаде?

ИФИГЕНИЈА: Баш овде, ти је гледаш! Реч не прекидај! [...]

ПИЛАД: [...] Гле, писмо носим ти и дајем, Оресте,  
А писала га твоја сестра рођена.“

(Еурипид 1969: 38)

Орест одмах прихвата речено за истину, а Ифигенија се ишчуђава, тако да се препознавање наставља док не прихвати доказ о братовљевом идентитету, а то је опис таписерије<sup>66</sup> у Ифигенијиниј соби:

„ИФИГЕНИЈА: Да, чух, рад златног заметну се јагњета.

ОРЕСТ: Да л' знаш да то у лепо ткиво утка ти?

ИФИГЕНИЈА (изненађена): Да, драги, ти ми срце силно потресе.“

(Еурипид 1969: 40)

---

<sup>66</sup> Ручни радови (таписере, ћилими, корпе...) симболично представљају свет жене, јер су их жене и израђивале, а они као такви обавезно везују и заплићу мушкарце (Вернан 2007: 195).

Тренутак препознавања Албин Лески (1995: 235) дефинише амбивалентно као моменат велике радости и дубоке патње, који је по својој природи продуктиван, јер представља потрагу за избављењем. Препознавање Ореста и Ифигеније се заснива на сасвим извесном да ће Ифигенија послати писмо у отаџбину и то је по Аристотелу (1966: 33) најбољи начин јер нема „измишљених знакова и гривни око врата“? Намера слања писма у отаџбину је знак емотивног здравља, одбијања да потоне у очај због боравка на Тауриди или догађаја из Аулиде (Кираку 2006: 32). Значајно је да у трагедији *Ифигенија на Тауриди* оба лица треба да се открију, он препознаје сестру преко садржаја писма, а она њега додатним средствима (Кираку 2006: 24) тј. пропитивањем о типично женским амблемима. Уобичајена перипетија се у *Ифигенији на Тауриди* обзнањује као преиначење бола у радост и „повезана је са Анагнорезом и теофанијом“ (Мари 1981: 322–323). Однос свештеница-жртва промењен је у корелацију брат-сестра, жртвовање у избављење што је изазвано препознавањем, а неоспорно води у стабилан поредак. Перипетија *Ифигеније на Тауриди* води срећном крају, након перипетије срећан исход је неминовност.

## 2.2. Драма *Ифигенија у Тавриди* у обради Ј. В. Гетеа

... али судбина ће се извршити и достојни ће стати на своје место, а недостојни ће се  
заувек сакрити у улицицу...

Дмитриј Карамазов

Сматра се да је Ј. В. Гете написао највише драма, при чему се *Ифигенија у Тавриди* (*Iphigenie auf Tauris*) поред *Егмонта* (*Egmont*) и *Торквато Таса* (*Torquato Tasso*) сврстава у класичан период (Константиновић 1974: 20). Значајна је и чињеница да је читавог живота писао драме, тако да свака од њих обухвата и један део његовог живота и на својеврстан начин сведочи о Гетеу самом. У *Ифигенији у Тавриди* (и *Тасу*) је створио сасвим нову врсту драме у „којој душа делује на душу“ а све што окружује чин је само декор (Дилтај 2004: 209). Аница Савић Ребац (2015: 563–564) Гетеову *Ифигенију на Тавриди* сврстава у „дела средњег доба“ која указују превасходно на хуманост и душевни склад и у погледу форме је класицистичка, јер упућује на антику као чулни доживљај

аутора, а не само спиритуални. Драма је започета средином фебруара 1779. године и била је завршена крајем марта. Та верзија је изведена на двору у Вајмару (06. априла 1779. године) и сам Гете је играо Ореста, мада је био видно незадовољан првом верзијом драме (в. Меденица 1929: 5). *Ифигенија у Тавриди* је дорађивања и прерађивана осам година и имала је четири верзије (в. Ристевски 2004: 283). Аутор је рад на драми називао „злим послом“ који је окончао 1787. године шаљући своју верзију Хердеру у Вајмар и дајући му апсолутну слободу измене драме (в. Меденица 1929: 6). У којој мери је Гете био задовољан и задовољен коначним обликом драме не можемо тврдити са сигурношћу, али су га покушаји да је учини идеалном и правим одразом душе свакако исцрпили. Вајмарска публика је на *Ифигенију у Тавриди* одговорила дубоким неразумевањем што је резултирало зенемаривањем и неизвођењем, да би се поново вратила на позорницу 1802. године у Шилеровој режији (в. Меденица 1929: 7). Каснија књижевно-теоријска литература ће истаћи и доказати истинску вредност *Ифигеније у Тавриди* и посебност спреге која је постојала између Гетеа и његове Ифигеније. Ифигенија је (као и Вертер, Тасо, Фауст...) послужила као грађа аутору да представи лични доживљај света, положаја индивидуе и егзистенцију (Дилтај 2004: 185).

Албин Лески (1995: 232–233) сматра да Еурипидова трагедија *Ифигенија на Тауриди* незаслужено заузима посебно место међу трагедијама овог аутора и да то дугује чињеници да се грађа на којој је заснована користи у једном од Гетеових најбољих дела. Инсистира на рецептивном смеру од Гетеове ка Еурипидовој, тј. да Гете није писао своју *Ифигенију* наука се не би осврнула ка Еурипидовој *Ифигенији на Тауриди*. Он сматра неоснованим и неозбиљним сваки вид конфронтације поменутих двају драма са истом тематиком називајући компаративно проучавање двају драма „недотупавним уопштавањем, немачко биће грчким“. Неоспорно су Гетеу биле доступне и познате Еурипидове драме о Ифигенији, али је неразјашњено да ли је био упућен у Расинову драму и у Глаукову оперу које су засноване на истој тематици. О познавању античке драме и њеној рецепцији и сам Гете говори: „Недовољно је продуктивна. Ја сам писао своју Ифигенију на основу изучавања грчких извора, али оно је било недовољно. Да је било исцрпно, комад би остао ненаписан“ (в. Фридентал 2003: 215). Гете истиче почетак свог бављења Ифигенијом кроз ишчитавање античких драма, али их и превазилази, у смислу да познату грађу надопуњује значењем и проширује њен потенцијал рецепције.

Ристевски (2004: 283) истиче да је Гете античку грађу до те мере изучио да „се стиче утисак да је преписао Еурипида, иако није“, али указује и на „крупну грешку“ тј. издвајање Ифигеније из традиције и наслеђа Танталовог потомства којим она као индивидуа губи смисао, јер није у спрези са ранијим злочинима чланова своје породице и одлукама богова које их прате. У својој критичкој експертизи он захтева каузалност и не оправдава прилагођавање лица личним ауторовим тенденцијама и размишљањима, а истовремено истиче особености Еурипидовог дискурса које је задржао. Ристевски (2004: 288) сматра да је Гете у веома малој мери изменио Еурипидову *Ифигенију на Тауриди*, али да је у потпуности занемарио *Ифигенију у Аулиди* и Есхилову *Орестију* и тиме своју драму и перцепцију исте избацио из континуума. Разлика је очигледна на крају драма, јер код Еурипида остаје сачуван његов карактеристични поступак *deus ex machina*, а код Гетеа до срећног краја воде психолошка средства заснована на етици и хуманитету. Ристевски (2004: 293) наводи да је Гетеова психологија занемарљива, јер код њега преовладава емоција, он своја лица не представља као психолошки готове творевине, чак ни као лица у настајању, јер му је најважније шта осећају и на који начин испољавају своје емоције. Није само Еурипидова Ифигенија условила Гетеову, што се доказује неинсистирањем на ремитологизацији античког обрасца, већ приказивањем „горке озбиљности и сложене двозначности божанске природе“ (Јаус 1978: 224). На таквост Гетеове *Ифигеније на Тавриди* највише је утицало било самог аутора и његова перцепција људске душе и константна потреба за идеалним бићем које ће и свет учинити идеалним самом својом егзистенцијом.

Гетеова *Ифигенија у Тавриди* је најсавршеније међу Гетеовим делима класичног вајмарског периода (Губанова 2013: 261–262) и припада периоду његовог стварања које је обележено бегом од социјалне стварности у изворни немачки класицизам (не дворски класицизам) (Зихерл 1958: 146). Године Гетеовог боравка на двору вајмарског војводе (1775–1786) одакле одлази<sup>67</sup> у Италију обележене су пишчевим размишљањима о војводи,

---

<sup>67</sup> Сам Гете је говорио да је на двору „сатима проводио време облачећи мајмуне и учећи псе да играју“ (в. Зихерл 1958: 155). Гете није могао да прихвати и да се саживи са феудалним поретком и константном експлоатацијом (в. Зихерл 1958: 155). Такође није могао да издржи притиске социјалне беде коју је посматрао као чиновник ни чињеницу да му се константо напомиње да је грађанин, а не племић и да му нема места међу аристократијом (Глушчевић 2009: 49), а додатно га је притискао и лични емотивни терет.

Шарлоти фон Стајн<sup>68</sup> и неоспорно су утицале на настанак *Ифигеније у Тавриди*, али и *Торквата Таса* (Губанова 2013: 261–262). Јаус (1978: 219) не подржава у потпуности идеју да Ифигенија сведочи искључиво о Гетеовом схватању социјалног и политичког безнађа, већ називајући је „драмом Душе“, позивајући се на Вилхелма Шерера, тврди да приказује „идеал хуманости“. Неоспорно појава поменуте драме представља како „скретницу“ у целокупном Гетеовом стваралаштву тако и „дубок унутрашњи преображај“ у виду ослобођења његовог генија од периода полета (Меденица 1929: 3). Сам Гете је сматрао да је драма о Ифигенији успели комад, што дугује „чулности“, успех је последица његове животне доби у којој је писао дело, како наводи „јер сам био довољно млад да својом чулношћу могу да прожмем и оживим идејну страну градива“ (в. Екерман 1965: 73). Разлози за писање драма уопште, али и *Ифигеније на Тавриди* су дидактички и усмерени на потенцијал за развој националног позоришта, како Гете наводи у разговору са Екерманом (в. 1965: 102):

„Некад сам доиста мислио да је могућно да се створи немачко позориште. [...] Написао сам *Ифигенију* и *Таса* и мислио у детињастој нади да ће то тако ићи. Али се није мицало, није се кретало и остало је све као и раније. Да је било одзива, написао бих вам цело туце комада као што је *Ифигенија* и *Тасо*. Материјала је било довољно. Али, као што рекох, није било глумаца да би се такве ствари приказале духовито и живо, а није било ни публике која би такве ствари осећајно чула и примила.“

Аутор је рецепцију својих комада видео кроз погрешке и недостатке и глумаца и публике, због чега је своја дела сматрао непотпуним и недовршеним. О извођењу своје драме *Ифигенија у Тавриди* (у којој је Ореста играо Кригер, члан Краљевског позоришта у Берлину, што је изазавало позитивне реакције гледалишта) Гете се поверава Екерману (1965: 60) 01. априла 1827. године у свом дому речима:

„Дело има своје тешкоће. Оно је богато душевним животом, али је сиромашно спољашњим. Међутим, реч је баш о том да се изнесе унутрашњи живот. Дело је пуно најефикаснијих средстава која стварају најразноврсније грозоте на којима се заснива.

---

<sup>68</sup> Милош Тривунац (1931: 57) наводи да неки извори потврђују, а неки оспоравају идеју да се узвишено и хумано лице Ифигеније идентификује са Шарлотом фон Стајн. Претпоставља се и да је настала по узору на Гетеову преминулу сестру Корнелију (в. Фриденгал 2003: 216).

Дабоме да је штампана реч само блед одсјај живота који је врео у мени приликом инвенције.“

Из наведеног можемо закључити да је Гете очекивао више од извођења свог комада, што можда и није усмерено на конкретног глумца колико на немоћ да се унутрашња превирања поставе на сцену. Гетеов однос са драмом и њеном изведбом на сцени се може представити Платоновом метафором кревета, јер на почетку постоји идеја кревета коју столар обликује у конкретан предмет онако како постоји идеја која се ставралачким процесом преноси на папир и настаје позоришни комад. Још даље од идеје из које је настао комад је његова изведба на сцени. Анализирајући Гетеову драму *Ифигенија у Тавриди* Милош Тривунац (1931: 32) наводи да „спољне радње додуше има мало у њој, али је у толико јача унутрашња радња, и она не престаје ни једног часа: она се стално креће у правцу душевног прочишћења, и на крају душевна чистота, човечност, тријумфује у пуној мери.“ Зоран Глушчевић (2009: 51) у потпуности подржава поменути анализу организације дискурса *Ифигеније на Тавриди*, видевши ту окренуту пажњу на унутрашњост дискуса као Гетеову будућу персоналну херметичност. Рецепција дискурса драме и њене изведбе у позоришту требало је да има, и у Гетеовој визији је била једина могућа, смер од спољашње скромне радње ка унутрашњости карактера и превирања унутар њих, прецизније речено да радња драме послужи само ради пуног доживљаја карактера лица, због чега је вероватно и био разочаран изведбама глумаца и реакцијама публике.

Драма *Ифигенију у Тавриди* поред чињенице да се сматра најзначајнијим делом Гетеовог класичног периода представља и обликовано ауторово веровање у хуманитет, она је „огледало његове личне катарзе“ (в. Константиновић 1974: 21). Првобитно је написана у прози да би је затим прерадио у Италији што и за самог аутора представља преображај. *Ифигенија у Тавриди* је граничник класичног немачког периода, о чему сведоче дух, облик и садржина саме драме (в. Тривунац 1921: 13). Драма је специфична, посебно када се доводи у везу са другим Гетеовим драмама, лица су репликама усмерена ка себи више него ка другим лицима у формирању заплета што их чини типизираним па у дискурсу преовладава монолог, а драма је симетричне структуре што је најочигледније у *Песми о парицама* (Константиновић 1974: 22). Радосав Меденица (1929: 8) сматра да

*Ифигенија у Тавриди* представља „идеалну простоту“, јер је драма формирана на класичном принципу јединства места, времена и радње и у радњи учествује само пет лица и на сцени се појављују увек по два лица какав је метод класичне драме. У Гетеовој драми све проистиче из карактера лица, драмски сукоб се из отвореног и директног античког агона преноси унутар сваког појединачног лица, што Меденица (1929: 8) сматра основном разликом у односу на Еурипидове драме. Тронски (1952: 149) тврди да је Гете користио Еурипидову трагедију као предложак за своје дело и као примарну разлику истиче Гетеову „драму унутрашњег развика личности“, док је Еурипид засновао своју на интриги. Не можемо у потпуности занемарити чињеницу да и Еурипид драматизује интрасубјекатске сукобе, што је иновативност његовог дискурса, али у његовој трагедији ипак преовладавају класичне агоналне ситуације. Гете хиперболише интрасубјекатски сукоб одражен најчешће у сукобу саме природе карактера и емоција које су изазване ситуацијама при чему не искључује сасвим агоне у дијалозима два лица.

Гетеова *Ифигенија у Тавриди* није драма о одсуству божанстава и независности индивидуе од виших сила или судбинског устројства, али је у односу на Еурипидове трагедије ослобођена конкретног присуства и појаве богова. Античка Ифигенија је проговарала и делала кроз култ богова, за њу су богови носиоци мере и поретка и неоспоривим дејством судбине намећу људима своју вољу, кажњавају или награђују (Константиновић 1974: 21). Гете у односу на Еурипида уклања мотиве паганских обичаја и фокус измешта ка међуљудским односима (Губанова 2013: 262), али не укида деловање богова. Богови су одраз мере и поретка, они представљају морално устројство, док су људи склони насиљу, при чему се Ифигенија издваја као индивидуа која рођењем припада насилничкој лози, али тежи одвајању од ње (Губанова 2013: 262). Његова Ифигенија представља посебну идеју да се „божанство рађа из човека“ и као таква је отелотворење Гетеове вере у хуманитет, она је индивидуа која успева да досегне „хармонију обједињујући истину, чистоту и племенитост“, а таква хармонија савладава све људске мане и слабости (в. Константиновић 1974: 21). Гете и Шилер су били заступници истога става и идеје о „идеалном уздизању лепе душе (Јеремич 2019: 8). Наведени поступак промене који се односи на улогу богова развија се у слику положаја потомака у односу на родитељски грех, који се уско везује за Тантала и његове потомке. Ристевски (2004: 284) критикује Гетеов поступак порицања родитељског греха називајући га грешком и

истичући да репликом коју изговара Пилад аутор изриче лични став: „Не казне Бози оцева на деци. / Свак своју прима казну, награду; / Благослов очев може сина стић', / Ал' клетва не“ (Гете 1929: 44). Сматра се да Гете као и аудитивни етичари након њега занемарује чињеницу да деца испаштају због грехова предака, већ „ради одржања духовног континуитета“ чине исте погрешке као преци и због њих испаштају (Ристевски 2004: 284). Ово неоспорно предствала одступање од античког принципа кривице предака коју Еурипид у својим драмама заговара, мада је уверење о греху предака окончано са Новим заветом. Гетеова *Ифигенија у Тавриди* је хибридна творевина настала како од различитих верзија претходно насталих дискурса тако и од многобројних личних уверења и промишљања аутора, захтева књижевне епохе, традиције и импулса историјског момента. Свакако да је намера аутора била дидактичка и просветитељска, тако да су и нелогичности дискурса које се помињу повремено у литератури произашле из његове потребе да представи апсолутно племените душе, каква је Ифигенија.

### 2.2.1. Апсолутна хуманост у *Ифигенији у Тавриди*

*Срећан ко чисту верност у срцу своје храни,  
ниједне жртве њему никада није жао!*

Гете

Апсолут као такав у реалности и није могућ, може бити постигнут само посредством посебних средстава, али изнова у некој имагинарној сфери. Такође га је немогуће сместити у каузални след онако како људска перцепција света најчешће функционише. Све што представља апсолут као такво не може да егзистира, али може бити и у суштини јесте идеал ком се тежи, представља универзалну вредност која се жели достићи. Неоспорно је *Ифигенија у Тавриди* „феноменална по својој поетској култури, дивна једна песма – али прилично изван живота“ (Слијепчевић 2013: 351). Хуманитет који је својствен Гетеу није произашао из хришћанства, не захтева дуализам људске природе (тело – дух) нити изопштеност од цивилизације, већ из убеђења да је природа хармонија и неминовност (Глушчевић 1964: 54–55). Хуманитет који представља *Ифигенија у Тавриди* је настао из потребе за „имитацијом античке хуманости“, а сама Гетеова драма се сматра

„најидеалнијим“ имитативним поступком (Слијепчевић 2013: 351). Лица која Гете формира у односу на своје античке претходнике карактеришу се комплексном и продубљеном структуром која се превасходно увиђа у највишем могућем степену хуманитета. Гете настоји својим ликовима да прикаже врхунски потенцијал карактера, он увек инсистира на достизању максимума који је њима спонтано омогућен, нема ту усиљености и обавезности, већ се једноставно радњом<sup>69</sup> доведе до критичне тачке у којој лице или израста или пада, а Гетеова лица по правилу надвисују све. Ђерђ Лукач (1956: 220–221) увиђа да урођена врлина омогућава да се способности ликова развију у хармонију до које се долази спонтано и да је карактеристична за плебејске представнике или за жене код Гетеа. Перо Слијепчевић (2013: 308) наводи да Гете „хоће хуманитет“ и да његова „формула“ за хуманитет гласи „Ифигенија“. Ифигенију, као и остале женске ликове које је Гете представио, карактерише „неувела драж“ и „екстензивно ограничена интензивно хармонична људска савршеност“. У општем смислу су „људски савршене“ са врлинама и моралним принципима, а њима аутор приказује тежњу ка постизању „морално естетске хармоније таквих жена“ и формирању целине (Лукач 1956: 221). Класицистичка стремљења су се заснивала на трагању за одговарајућим обликом и његовим изражавањем кроз типичну хеленску садржину, што успева да постигне својом Ифигенијом, која је „жижа Гетеове хуманости, а можемо додати да је хуманост, *philanthropia*, жижа Гетеова хеленизма“ (Савић Ребац 2015: 564). У лицу Ифигеније долази до интрасубјекатског прочишћења деловањем снаге сопственог карактера што је својствено античком духу и засновано је на убеђењу да људска душа има способност да се без утицаја и помоћи богова, личном снагом и трудом, приближи боговима (Савић Ребац 2015: 564). Гетеова *Ифигенија у Тавриди* је ауторов „етички идеал“ и његово „најплеменитије и најхелинскији дело“ (Савић Ребац 2015: 564). Она је надмоћнија и слободнија у односу на античку претходницу, она успева да савлада понор који постоји између човека и бога у антици. Страхопоштовање које антички човек манифестује она потчињава срцу и вери и заступа уверење да божанска природа не захтева патњу човека (Јаус 1978: 233). Неоспорно је да она представља главно лице драме које је очекивано и носилац радње, али и показатељ песникових идеја и доказ племенитих особина које за циљ имају кроћење људских страсти

---

<sup>69</sup> Милош Тривунац (1931: 27) наводи да Гетеове драме (*Ифигенија*, *Тасо*, чак и *Фауст*) најбољи утисак остављају док се читају, јер се приликом њихових позоришних изведби увиђа заједнички „недостатак: оскудица у радњи“.

(Меденица 1929: 9). Појава Гетеове Ифигеније у светској књижевности је преседан, јер истовремено представља традиционално моралне и етичке вредности, али савладава услове морања, јер поступа онако како жели, како јој било захтева, а не како се од ње очекује или како бива приморана да учини. Са тим у вези се постављање њеног карактера у некакав каузални низ сматра сувишним, усиљеним и несврсисходним, јер је сама по себи преседан.

Гетеова Ифигенија потпуно занемарује чињеницу да ју је отац наменио за жртвовање, она испољава апсолутни опроштај, постаје очајна али не због своје прошлости већ због чињенице да јој је родитељски дом уништен. Одбивши брак са Тоантом приморана је да изводи обред, а сасвим случајно Хелен који је дошао на острво је њен брат. Жртвовањем брата, иако не зна да јој је брат и иако не пролива крв, симболично би наставила традицију проливања сродничке крви. Контрадикторно, али неоспорно Ифигенија је везана за фигуру оца и жуди за повратком кући. Ристевски (2004: 289) сматра нелогичним да дете уместо прекида сваке везе са таквом очинском фигуром проузроковане односом жртве и злочинца испољава радост при сећању на родитељски дом чиме неоспорно указује на Гетеову „изглобљеност из реалног света“. Ифигенија започиње драму базирујући се и на родитељски дом речима:

„Тешко ли сваком, ко је удаљен,  
Од својих милих, својих рођених,  
Радости зрачак прогута му јад.“  
(Гете 1929: 23)

Ифигенија манифестује апсолутно одсуство беса, срџбе и потребе за доживљајем патње оних који су јој нанели зло, своју породицу и домовину доживљава искључиво кроз благост и блискост<sup>70</sup>. Нема ни изражене потребе за проналажењем кривца (одсутно лице Хелене нити било ког другог). Ристевски (2004: 292) и у погледу конфигурације њеног лица истиче критике сматрајући да не могу припадати било коме ко је припадник људског рода, јер упућују на апсолутно чисто и племенито, а људска природа није таква. Поменуто приписује многобројним некомпатибилностима дискурса драме и пређашњих прича

---

<sup>70</sup> У првој појави представља апсолутну супротност Еурипидовој Ифигенији.

везаних за Танталов род, што посебно истиче у спрези са Ифигенијиним „лажним изјавама“ попут: „[...] Али веруј ми, / Дете сам била, ал' сам познала / У њему врла, светла човека. / Његова жена, да, Клитемнестра, / Прво му дете мене родила, / Затим Електру, моју сестрицу. / Отац нам влад'о срећно, примерно [...]“ (Гете 1929: 35). У дијалогу са Пиладом док покушава да сазна што више о својој домовини и породици не откривајући идентитет, Ифигенија за себе говори: „Ал' оца мога он не помиње / Међ мртвим', што су онде остали. / Надај се, срце, видећеш га још!“ (Гете 1929: 49) истичући жељу да свог кољача поново види, али не ради освете, већ само зарад задовољења потребе за његовим присуством. Говорећи о судбини чланова њене породице Пилад уочава „груди лом“ (49), што упућује на искреност њене узнемирености, јер се емоције манифестују као неконтролисани покрети дела тела у коме се по веровању налази извор живота. Психолошки је могуће објаснити да Ифигенија након проживљене трауме, жртвовања које је наложио један од њених најближих сродника, апсолутно брише и негира сваки вид постојања трауматичног догађаја. Њена брига и приврженост породици би тиме била објашњена, али се у наставку драме потврђује да се она свог жртвовања сећа. Питање нелогичности Ифигенијиног поступања и осећања према породици, а превасходно оцу, коју истиче и Тоант, одговор има у самом Ифигенијином карактеру.

Дијалог са Орестом Ифигенији доноси не само сазнања о дешавањима након њеног одласка на Тауриду већ и разоткривање идентитета заробљеника, како је у драми наведено:

„Не могу трпет', душо велика,  
Не трпим нико да те превари.  
Нек странац странца вара лукаво,  
Ако му корист тако доноси,  
Међ' нама мора бити истина.  
Чуј, ја сам Орест. [...]  
Теби и другу, пријатељу свом,  
Вама спасење желим, себи не.  
И ти си, рек'о б', овде нерадо,  
Згоди да с другом мојим побегнеш,  
Остав'те мене, ви се спасите.“

(Гете 1929: 55–56)

Препознавање какво антика познаје Гете уобличава у смислени исказ који за сврху има познији мотив саможртвовања зарад добра другог који је Ифигенији и Оресту заједнички, тако да уместо физичког мотива увојка<sup>71</sup> бива искоришћен мотив заједничке особине који је коначни сегмент потврђивања идентитета. Орестова спремност да се у потпуности поништи зарад другог произилази из његовог убеђења да је недостојан, да је његово сагрешење у сразмери са породичним проклетством и да се попут заразе може проширити, како је наведено у драми: „Немој и моје име помињат'. – / Спасти ме нећеш, нећеш, само би / С проклетства мога и ви пропали“ (Гете 1929: 56). Стању у ком се Орест налази Ифигенија прилази са великом пажњом и поступно. У њеном приступању и исказима је приказан истински психолошки метод којим се Орест води, али он сам даје одговоре и закључује. Ово указује на чињеницу да Ифигенија не жели да га узнемири и изазове још веће растројство, а свесна је неопходности изрицања да је пред њим његова давно изгубљена сестра. Наговештава му речима: „Судба је моја с твојом спојена“ (57), обећавајући му сигурност и мир у њеном присуству: „Оне не смеју челик-стопама / Стати на ово свето земљиште“, јер Ериније не могу крочити у храм, а затим се служи оним сазнањима које је од њега добила: „Је л' ти Електра сестра једина?“ (57). Неопходно је да му омогући сигурност, на тај начин га штити како се од старије сестре и очекује. Коришћењем Орестовог помена сестре Електре жели да уведе нов сегмент дијалога и да не узбурка већ растројен брата, што је доказ Гетеовог настојања да лица буду доследна, а

---

<sup>71</sup> Знак распознавања у форми физичког обележја Гете ипак не изоставља у потпуности, већ га користи на самом крају драме, када Ифигенија треба Орестов идентитет да докаже краљу који га не познаје. Како Ифигенија наводи:

„Погледај мом Оресту руку,  
Три упоредна наћ'еш младежа,  
Као три звезде, једну до друге, –  
Познајем му их још из детињства,  
Кад свештеници протумачише  
Да су то три божја печата  
Е ће та рука бити јуначка.  
Па још и ово гле'ни сувише,  
Ожиљак му на левој обрви. [...]“  
(Гете 1929: 85).

Симбол броја три који се понавља упућује на интелектуални и духовни склад, на јединство божанског и људског у човеку (в. Шевалије, Гербран 2004: 982)

развој радње постепен и у складу са карактерима који је формирају. Јасна је Ифигенијина намера да му каже да му је сестра и то чини непосредно: „Ја сипа по њем' слатко кадиво. / Допусти даху чисте љубави / Да ти ту јару малко прохлади. / Оресте драги, зар се не сећаш? [...] Зар не мож' сестрин чисти благослов / Божове силне дозват' у помоћ?“ (58), а када он захтева: „Говори ко си, чији је то глас“ (58), одговара конкретно: „Оресте, ја сам Ифигенија.“ (58). Препознавање брата и сестре Гете уводи кроз кратке и јасне исказе, чиме се постиже ефектност и делотворност. Ифигенија љубављу утиче на Ореста, покушава да га умилостиви и смири племенитошћу свог карактера и искреношћу и благошћу својих намера, али он не пристаје и не прихвата. Њени искази су одраз чисте сестринске љубави: „До сад ми празан беше загрљај. [...] Прибери се, брате, гледни, познај ме! / Не љажи грешно љубав сестринску, / Небеску радост моју данашњу / Немој називат' ружним именом.“ (Гете 1929: 59). Супротно замереној нелогичности љубави према оцу, љубав према брату је сасвим очекивана, чак се чини да није наглашена у мери у којој би требало да буде, јер је Ифигенија старија од Ореста и чувала га је као малог. Природно и очекивано осећа јаку потребу да га заштити и спаси, јер јој је као жени матерински инстинкт урођен (када старија сестра чува знатно млађег брата или сестру). Гете не пренаглашава и не инсистира на наведеној привржености, јер за конституисање Ифигенијиног лица није неопходна, она је Артемидина свештеница, што је обавезује на вечно девичанство и она је свесна чињенице да никада неће бити мајка. Уместо да одговори љубављу Орест у свом маниру склоности ка Тартару и умирању покушава психолошки да утиче на Ифигенију да га жртвује, у складу са чим је и његово обраћање сестри:

„[...] Хајд', свештеницо, где је жртвеник,  
Братоубиство наш је обичај. [...]  
Волети сунце, месец, звезде,  
Већ хајде и ти самном у Тартар.  
К'о што се там' у смраду каљушном  
Аждери гнусни гризу, кидају [...]  
Хајд' за мном доле, док си невина,  
Док си бездетна. [...]  
Што је сад сестрин нож наоштрила,

Присиљена је брата убити,  
Отари сузе! Ти си невина.  
Од првих дана своје младости  
Никога, сестро, нисам волео  
К'о што бих тебе мог'о волети.  
Замахни ножем, удри нештедом,  
Отвори пута, нека избије,  
Што ми у грудима врије, – ударај! (Малакше и падне)<sup>72</sup>  
(Гете 1929: 60)

Орест само потврђује сувишност материнског принципа у лицу свештенице, али не пориче њихово сродство већ га методом обрнуте психологије користи у сврху испуњења свог наума. Опредељује љубав обраћајући се сестри са „свештенице“ тако да њихов однос своди на дужност, себе објективизује како би Ифигенија била она који ће омогућити његов прелазак у подземни свет ком тежи. Као такав Орест потврђује манипулаторски метод утицаја на најближег сродника чија примена за циљ има, како сви Танталови потомци и чине, проливање братске крви. Трагичко убиство сродника „често призива дионизијску метафору, као да је инспирисано Дионисом“ (Сифорд а. 2014: 112).

Ристевски (2004: 292) има ригидан став да деца Агамемнона и Клитемнестре не могу имати ни наук понесен из породице ни емоцију према родитељима и зачетницима њихових живота. Орест је својим поступцима потврдио зло које су родитељи носили у себи, Електра такође (мада је наговарач на матероубиство, нема снагу делатног карактера), а Ифигенија је без зла у себи. Нелогична је њена појава као оличења хуманости у спречи са ранијим Еурипидовим трагедијама или митским причама Танталове породице<sup>72</sup>. Константно истицање да је Ифигенија потпуно другачија од својих сродника доприноси рецепцији апсолутно племенитог карактера. Гетеова Ифигенија је „против тежа“ историје сопствене породице и као таква је довољна за искупљење читавог човечанства. Значајно је да постоји одсуство Ифигенијине реакције када се истиче њена посебност што говори у прилог чињеници да она не поступа тако зарад похвале или уопште позитивне реакције околине, она је једноставно таква.

---

<sup>72</sup> То наводи и краљ Тоант: „Како ти ниче из тог племена?“ (Гете 1929: 35).

Супротност Ифигенији је њена сестра Електра и за сам ток драмске радње и конституисање Ифигенијиног лица неопходно је да се она у потпуности карактерно одвоји од свог рода. Карактери сестара су у античким трагедијама често супротстављени ради издвајања једне од њих, тачније особености једне од њих. Лице Електре Гете обрађује као одсутно са напоменом да се њено деловање осећа у драми, што упућује да она није дата као апсолутно одсуство и посебно се увиђа у описима њеног односа према брату у младим годинама. У *Ифигенији у Тавриди* сестра Електра је уведена у драму непосредно, непостајући лице, представљена речима одраслог Ореста на следећи начин:

„Шта пута, кад ми сестра Електра  
Сеђаше поред топла огњишта,  
Ја дођох к њојзи пак је загрлих,  
Она у крило тада ме подиже,  
Тад ми је увек много причала  
О оцу нашем, Агамемнону.  
А ја зажелех, ил' да полетим  
Тамо до Троје, где се лије крв,  
Ил' он да може к нама полетет'.“  
(Гете 1929: 41–42)

Сећање на сестру је у кореспонденцији са ставом да Електра испољава потребу да замени мајку, јер у опису бива јасно да она седи крај огњишта, а жена је чуварка огњишта као симбола дома и породице, узима мушко дете у наручје и грли га што је изнова симбол будућности породице и прича му о херојским подухватима главе породице, оца Агамемнона. Орест је „задојен“ дивљењем очевим херојским подухватима што га јасно конституише као поштоваоца патријархалног узора и проблематизује перцепцију материнског, интраутерусног безбедног и безбрижног света. Значајно је да Орестов поглед на мајку и њеног љубавника<sup>73</sup> бива окренут ка сестри и њиховим тренуцима нежности што јасно упућивање на потребу за проналаском заменске мајке у личности сестре. Гете у

---

<sup>73</sup> „На мене је мајка, кад ме је родила, / Ставила тамни вео живота, / Тако сам раст'о, слика очева, / Погледе неме, пуне прекора, Бацајућ' на њу и јарана јој.“ (Гете 1929: 41)

Орестовим сведочењима у дијалогу са Ифигенијом Електру додатно дефинише као спаситељку и покретача и сарадника при матероубиству:

„Оног дана кад је пао краљ,  
Електра узе брата Ореста  
И поведе га тетку Строфију,  
У чијој кући нађе пријем леп;  
Строфије га је брижно васпит'о  
Уз сина свога, уза Пилада, –  
Пилад га вол'о као себе сам.“  
(Гете 1929: 53)

Електра као спаситељка сакрива брата под претпоставком да ће Клитемнестра и Егист убити Агамемноновог мушког потомка, како би њихова будућа заједничка мушка деца наследила престо као једини законити наследници. Наведеним мотивом се бави и Есхил у *Орестији*, на још експлицитнији начин, кроз сукоб мајке и сина, док Гете мајсторски напомиње могућност Електрине улоге „чуварке огњишта“. Гете трансформише Есхилов мотив препознавања Електре и Ореста, јер се у *Орестији* брат и сестра распознају на очевом гробу посредством „увојка“, што се заобилази једноставном напоменом: „Електра ј' одмах брата познала“ (Гете 1929: 54). Очекивано је да мајка препозна своје дете, али Гете у потпуности Електри додељује улогу Орестове мајке, што у самом дискурсу чак не изазива ни чуђење. Њена друга најзначајнија улога је семантички везана за прву, у смислу да је њена блиска веза са братом и омогућила њено даље деловање:

„И трудила се е да у њима  
Распали огањ освете,  
Који се мало гасит' почео.  
Показала им место ужаса,  
Где-но је пао Агамемнон краљ,  
Ту се на поду јоште виделе  
Блеђане мрље крви краљеве. [...]  
Тада им пружи неки стари мач,  
Што је већ много крви пролио

У овој кући, тако несрећној, –  
Тим мачем Орест проби мајке груд.“  
(Гете 1929: 54)

Електра је покретач на освету што се потврђује у два наврата, прво кроз њено подсећање Ореста да се треба осветити, а затим и кроз мотив давања мача. „Стари мач“ је ратничка инсигнија, како Агамемнонова, тако и породична, такође је и симбол ратовања и војних и владарских херојских подухвата, али је и изразито фалусно оружје, што онемогућава Електру да га употреби, већ га мора ритуално предати Оресту. Изнова се Електра потврђује као „чуварка“ инсигније, симбола мушкараца породице, патријархалног принципа поштовања оца и владара, али Ореста не поштује као настављача вредности за које се и сама залаже, већ га користи као оруђе. Она је контрадикторна, са једне стране је неприкосновени поштовалац мушког принципа (оца, владара, родоначелника), док са друге стране Ореста, као јединог мушког наследника свог оца, доводи у опасност и чак га осуђује на казну Еринија. Као таква је слична мајци Клитемнестри која бесна због жртвовања Ифигеније усмерава Егиста да убије Агамемнона а за друго двоје своје деце готово да не мари:

„ПИЛАД: Оног дана кад је стиг'о краљ,  
Окупао се, па је заиск'о,  
Да му се чиста преобука да;  
Ал' Клитемнестра, убио је Бог,  
Баци на њега неки чудан плашт,  
К'о неку мрежу чврсто сплетену,  
Док га ј' у мрежи тако држала,  
Дотле му Егист живот угаси.“  
(Гете 1929: 50)

Гете Електри приписује кривицу за наговарање Ореста на метероубиство, али је карактерише младошћу и неодлучношћу, што је значајно одступање у односу на есхиловску и еурипидовску традицију (в. Ристовски 2004: 291). Неоспорно за њен карактер можемо тврдити да је формиран у сагласју са очекивањима лица Танталовог

рода, у смислу спремности и способности за чињење недела. Као таква је и допринела Ифигенијином хуманитету, јер су њих две представљене као супротне стране исте медаље. Непосредна карактеризација Електре постиже истицање и издвајање особина које Ифигенију разликују од сестре, што је и основна улога њене појаве и неоспорно је успело драмско средство.

Орест, иако дат као лице које је поновило родитељски модел и које константно тежи доњем, хтонском, Тартару, је и лице које демонстрира највећи и најочигледнији преображај. Не долази до преображаја суштине карактера већ само његовог начина поступања, јер он зна шта је погрешно и мири се са тим, али у себи покреће механизам поступања који се у значајној мери разликује од оног урођеног. Гетеов Орест бива приморан да „прође кроз духовни пургаторијум“, да свој живот заложи за другог, да се промени изнутра и на тај начин искупи матероубиство (в. Меденица 1929: 9). Због тога се и посматра као преображено лице, отуђено од наслеђа предака, а приклоњено новом добу породице Атрејића које симболише Ифигенија<sup>74</sup>. Ново доба или будућност породице треба да има прекретницу која се испочитава из Ифигеније као оне која не осећа и не поступа како је у породици обичај и Ореста који личним преображајем указује на алтернативну природу Атрејића, која је у суштини заснована на негацији урођеног. О новом добу породице говори Пилад речима: „Твоје ће рука златном маштрафом / Посипат' тамјан, ширит' миомир. / Ти ћеш на клетву благослов донет', / Ви ћете опет срећно живети“ (Гете 1929: 71), на шта се надовезује Ифигенија речима: „Твоје ме речи теби обрћу / Као што сунцу тежи сунцокрет;“ (71). Поменуто светла будућност породице и нада у обнову и бољи вид постојања покрећу Ифигенију на доследност превари и бекству. Њено колебање је вишеструко и на различите симболичке начине представљено у драми, посебно у дијалогу са Пиладом пред сам чин бекства. Гете првенствено кроз Пиладову перцепцију одсуства кретања и говора свештенице наговештава њено колебање, како се у дидаскалијама наводи: „(Говорећи последње речи, упути се према храму не примећујући да Ифигенија не иде за њим; најзад се осврну.) Заостала си – ћутиш – шта је то?“ (69). Превара и подвала нису део Ифигенијиног карактера и као такве су јој непојмљиве, из тог

---

<sup>74</sup> Поступак преображаја Ореста је за Гетеа веома значајан што је предочено и у посвети исписаној на примерку драме коју поклоња Кригеру. Кригер је по Гетеовом мишљењу најбоље извео Ореста и у вези са том изведбом је Гете истакао: „Све људске грехе искупљује права човечност“ (в. Меденица 1929: 11). Наведено потврђује и претходно истакнуту идеју да је сврха постојања апсолутно племенитог карактера Ифигеније искупљење тј. могућност искупљења свих грехова човечанства.

разлога и говори Тоанту истину. Неоспорна је њена захвалност и краљу, али како сама наводи изговарањем истине спасава душу:

„Опрости, брате, – нашу судбину  
У његове сам руке предала.  
Открила сам му вашу намеру,  
Тиме сам душу спасла од преваре.“  
(Гете 1929: 82–83)

Изнава бисмо могли говорити о нелогичности Ифигенијиног поступка, чак се у драми и наводи да је „издала“ Пиладов и Орестов план бекства, такође је поступак поверавања краљу нов, јер га Еурипид не користи. Поред чињенице да је Ифигенија дата као племенит карактер, као одраз саме душе, она искрено верује у добро. Како сама представља добро тако га око себе тражи, што се види из њених многобројних поступака. Ифигенија поверава план краљу да се спаси терета који превара и лаж носе са собом, њена жеља се преноси и на Ореста и Пилада, затим на породицу коју жели да прочисти и искупи њене грехове како би са будућим временом дошло ново доба Атрејића (Пилад по пореклу није Атрејић, али је предодређен за Електриног супруга). Ифигенија заступа и становиште каузалности у поступању. Уверена је да краљ који је прихватио њу и укинуо жртвовање не може поступати супротно свом урођеном нагону за добрим, а како би и она потврдила сопствено уверење не сме одступити од њега. Покретање питања будућности породице је неочекивани поступак и Гете изнова указује на хуманитет свог бића, али и примарну семантичку нит *Ифигеније на Тавриди*, а то је хуманитет кроз прочишћење, кроз нови почетак. Прочишћење, искупљење и нови почетак могући су само и једино посредством, до њих долази проласком кроз посредника који је оличење племенитости и хуманитета. Ифигенијин хуманитет оплемењује породицу, краља и води их ка идеалу, ка апсолуту.

## 2.2.2. Психодинамика односа Ифигеније и Тоанта

*Мудар, о мудар бијаше створ  
Којем првом је схватила свијест  
И који је први рекао ријеч  
Да није срећа неједнак брак.  
Не тражи жену што новац ти доноси,  
Ни ону што славним родом се поноси,  
Јер најбољи је крух што властит га ствара труд.*

Есхил

Свештеница и краљ представљају два дијаметрално постављена света. Она је представница спиритуалног света и заступница божјих принципа, сведок и изасланик богова међу људима. Краљ је представник људског поретка ствари, суверен и заговорник свакодневних организационих принципа, одабрани представник читавог људског рода. Као такви Ифигенија и Тоант су супротстављени у оној мери у којој су богови и људи што условљава сваки њихов однос.

Свештеница Ифигенија и краљ Тоант се у наведеној корелацији појављују у Еурипидовој *Ифигенији на Тауриди* и Гетеовој *Ифигенији у Тавриди* и њихов однос се мора посматрати од антике до Гетеове обраде како би се стекао комплетан увид у развој односа као и самих лица. У Еурипидовој *Ифигенији на Тауриди* пре саме појаве краља Тоанта постоји Ифигенијина реплика у којој одбија да се огреши о краља као домаћина (јер се традиционално поштује онај који је пружио преноћиште и храну) чиме се уводи у специфичност њиховог односа који је заснован на поштовању другог иако страног. При појави на сцени краљ захтева присуство свештенице репликом: „А где је овом храму госпа чуварка, / та Хеленка?“ (Еурипид 1969: 57) истичући њену страност, али и функцију унутар њему блиског система. Значајно је да пре првог сусрета на сцени између краља и свештенице бива наговештена дистанца коју успоставља краљ, али и потреба за целовитошћу која је изражена кроз јединство свештенице и храма. Ифигенија примењује свој план истичући првенствено свој гнев ка отаџбини речима: „Хелладу целу мрзим, јер ме одбаци“ (Еурипид 1969: 60), „Вере нема у Хелена“ (61) и Тоант јој безрезервно верује.

Тема „изгнанства из полиса“ је широко распрострањена и разнолико интерпретирана у трагедијама (Хол 2014: 126). Наведена тема осцилира од „претње да ће се остати без полиса“ (Орест у Есхиловој *Орестији* и Софокловој *Електри*) до момента када протагониста постаје „изгнанник из полиса“ како је у Еурипидовој *Ифигенији на Тауриди* (Хол 2014: 126), али и Гетеовој *Ифигенији у Тавриди*. Ифигенија је изгнанник из полиса смештена у страни и непознати полис, при чему се она као изгнанник налази у корелацији са монархом другог полиса. За разлику од несигурности коју свештеница показује када покушава да добије наклоност хора и богиње у краљеву наклоност је сигурна, што се може приписати интелектуалној надмоћности Хелена над варварима у коју неоспорно верује. Ифигенији је неопходно уклањање Тоанта како би спровела план и она га усмерава речима:

„ИФИГЕНИЈА: А ти чекај ту пред храмом божјим –

ТОАНТ: Шта да радим ја?

ИФИГЕНИЈА: Чисти кућу буктињом.

ТОАНТ: У чисту да се повратиш.

ИФИГЕНИЈА: А туђинци кад из храма оду –

ТОАНТ: Шта да радим тад?

ИФИГЕНИЈА: Лице онда рухом покриј!“

(Еурипид 1969: 63)

Слепа послушност коју краљ показује неоспорно је произашла из става да потчињени народи, што су варвари за Хелене, потпуно верују у ритуале, богове, а свештенице су у том контексту изасланице богова. Рацио је код њих (потчињених народа, варвара) подређен страху од казне и страдања, при чему се потчињавање сопственог интелекта или мишљења јавља као реакција на супериорни облик владавине. Када краљ саслуша извештај од гласника о Ифигенијиној превари не прихвата га као њено дело, већ пита: „Шта кажеш? Какав зао ухвати је дух?“ (Еурипид 1969: 69). Јасно је да је од стране варварског краља она доживљавана као истинска мрзитељка Хелена, што закључујемо из њене необуздане срџбе. Истовремено је искрена и правична свештеница од које се не очекује напуштање храма или крађа кипа. У том смислу постаје један од ретких лица која потискују стереотипска уверења и прихватају страну као позитивно начело, чак и блиско.

Тоант је карактерно дефинисан кроз оштроумност и речитост на једној страни и немилосрдност на другој (Ђурић 2003: 323), али је пред лицем Ифигеније инфериоран, чак је идеализује и тако пада под њен утицај. Интрига којом се Ифигенија служи слична је оној у *Јелени* и карактеристична за лица жена код Еурипида (Тронски 1952: 149). Дата је као једини могући вид надвладавања и савладавања Тоантовог строгог и доследног патријархалог карактера. Светлана Слапшак (2006: 226) ову Ифигенију у потпуности одаљава од аулидске и назива је „мудром прагматичарком“ „спремном да води политику, да лаже и заводи“ како би остварила личне циљеве. Ифигенија је емотивно зрела, супериорна, сналажљива и спремна да ризикује како би остварила своје намере, чиме се приближава карактеризацији богова (Кираку 2006: 32). У том смислу Еурипидова *Ифигенија на Тауриду* је посебан вид женске природе који је у сагласју са ставовима о женској подмуклости и варљивој нарави, код ње бес и срџба према сродницима и домовини прераста у лагање и превару да би врхунац достигла у остварењу својих циљева без кајања или преиспитивања. У односу са Тоантом се најбоље увиђа располоућеност њеног карактера при чему је једно оно што она у бити јесте, а друго оно што представља околини, са напоменом да наведено није у потпуности одраз персоне и сенке, јер она не тежи да сакрије своју сенку, већ је само показује у жељеном моменту. Ифигенија не пориче своју сенку ни у једном моменту, она је свесна ње и чак је уздиже као универзално добро, као једино могуће услед развоја догађаја у којима је била актер.

Пре појаве краља Тоанта у Гетеовој *Ифигенији у Тавриди* и његовог личног предочавања намера према Ифигенији, његов гласник и повереник Аркад их постепено уводи да би их и изрекао како је у драми наведено: „Краљева ј' жеља својом назват те.“ (Гете 1929: 28). Поменути поступак је својеврсна увертира у представљање односа краља и свештенице при чему је посебно наглашена доследност у карактерима оба лица. Краљ се појавом декларише као желилац при чему се истиче телесност (јер је и предмет жеље доживљен као тело), а Ифигенија као изглобљеност из телесног, она је већ припадност, али превасходно спиритуалном свету који као такав подразумева и њено телесно припадање. У том слислу природа и предмет Тоантове жеље нису у истој егзистенцијалној сфери и не могу бити помирили, јер постоје паралелно једно са другим и међусобно се искључују. Свештеница не умањује значај краља у свом спасењу, назива га „добротвором“

(Гете 1929: 29) чему следи појава краља и њихов дијалог. Ифигенија га на самом почетку дијалога поздравља хвалом и благословима:

„Краљевским дар'ма нек те дарива  
Света Дијана, наша Богиња,  
Нека ти даде славне победе  
И трајну срећу пуно, обилно,  
Сваки берићет свима твојима,  
И сваке добре жеље испуни.  
Па као што си међ' нам највећи,  
Тако да будеш и најсрећнији.“  
(Гете 1929: 30)

Видно је поштовање и захвалност, али и искрене жеље које свештеница везује за примарне сегменте владаревог живота чиме већ представља свој отклон од тог света. Она упућује молитву вишим силама зарад краљевих земаљских добара, чиме се успоставља посебна вертикална равн у којој краљ представља земаљски принцип, а богови небески док је Ифигенија посредник. Свештеница је прималац и преносилац поруке, али истовремено не припада ни једном од светова, а има могућност заласка у оба<sup>75</sup>. Једино свештена лица (или њима слични) имају могућност да „привремено и само за себе поново успоставе комуникацију са Небом“ (Елијаде 1999: 45). Краљев одговор је конкретан и без околишања:

„Доста је мени хвале народа [...]  
Ох, ти си са мнош жалост делила  
Кад оно оштра сабља злотворска  
Посеће мог сина једина.  
Док ме је гнала жеђ за осветом  
Самоћу своју и не осетих,  
Ал' ево ме сада, кад сам злотворе  
Победио и осветио се,

---

<sup>75</sup> Axis mundi подразумева и везу са подземним светом, тј. представља осу која повезује небо-земљу-подземни свет, тако да оса коју формирају краљ и свештеница није целовит Axis mundi.

Сад ме је страх у празан ући двор. [...]

Још једна стара жеља води ме, [...]

Да тебе водим, своју невесту.“

(Гете 1929: 30–31)

Тоантова намера је већ позната, он је и најављен као желилац од стране Аркада, а својом појавом потврђује наведено и сам изриче све што је претходно наговештавано. Његов поступак је потврђујући и утврђујући, јер коначно дефинише примарни елемент конституисања лица краља тако што се потврђују искази других лица и истовремено утврђују као истинитост. Даљи ток дијалога у много чему подсећа на игру завођења при чему Ифигенија покушава да избегне одбијање понуде и наводи краља да је доживи као недостојну. У завођењу Тоант представља типизираниог заводника који наговара девицу на љубавни однос, при чему Ифигенија одолева остајући верна служби богињи и доследна девичанству. Игра коју започиње Ифигенија у жељи да се краљ сам предомисли посебан је маневар, започиње наговештајем, што по природи ствари води директном краљевом питању и коначно њеном одговору. Дијалог има кружну композицију и може бити условно подељен на три дела, тако да сваки део има централни мотив, а мотиви постављени у континуум представљају основу карактера саме Ифигеније. Први сегмент дијалога је заснован на историји Ифигенијине породице и започет је тако што је свештеница називајући себе „незваном“ (Гете 1929: 31) изазвала Тоантова питања. Тоанта води знатижеља: „Што кријеш од нас: ко си, окле си, / Кријеш од сваког, и од краља чак.“ (31) Ифигенија метонимијски од себе као дела свог рода води ка целокупној историји читаве породице:

„Чуј, моје ј' племе Тантал заснов'о [...]

Хе, Танталова деца, унуци

Наследили су нешто титанско.

Жилавост круту и отпорну ћуд [...]"

(Гете 1929: 32–33)

Наведени поступак има за сврху препознавање по припадању тако да Тоант њу доживи као део породице која је од настанка чинила убиства крвних сродника. На њен исказ „Од

тог је рода свештеница ти“ (35) краљ одговара „О томе доста. Али реци ми: / Како ти ниче из тог племена?“ (35) чиме се јасно указује на чињеницу да маневар није успео, али се најављује и други део дијалога заснован на мотиву жртвовања. Од историје читавог Танталовог рода Ифигенија конкретизује причу о својој породици и рађању деце, што води у причу о њеном жртвовању којој и не посвећује много пажње како би истакла личну трауму, већ како би приказала континуум у поступању Танталових потомака. О мотиву жртвовања говори кроз Калхантово захтевање жртве и кратак и информативан опис поступка, како у драми наводи:

„Старију ћерку радо на жртву. [...]  
'Ево ти жртве!' – Богиња с' одсрди.  
Ал' моје крви она не хтеде.  
У храму овом истом дођох к себи,  
Плашт ми је био облак густ ал' мек,  
Дијана ме је амо пренела.“  
(Гете 1929: 36)

Ни други маневар заснован на мотиву жртвовања који је отац „радо“ прихватио није код краља постигао жељени ефекат, па он истиче: „И ја ти своју понуду понављам: / Ходи па дели са мном моје све.“ (36) Ифигенија је доведена у критични моменат, упркос њеним покушајима да се представи недостојном краљ остаје доследан својој брачној понуди и она прибегава последњем аргументу: „Зар бих ја смела то учинити! / Та Дајанин је цео живот мој.“ (36) при чему наведени исказ само прикрива истинску бол њеног бића:

„Нису то речи, празан изговор.  
Ја сам ти срце своје открила.  
Увиђаш и ти, то ја добро знам,  
Да морам тежит' у свој завичај,  
Оцу и мајци у мек загрљај,  
Да онде, где се жалост станила,  
Па што-кад моје име прошапну,  
Да тамо нову радост однесем,

Најлепши венац да им превесим  
Од стуба на ступ, као да им се  
Са новом ћерком сунце родило.  
Ох да ми даш брод и отпуштај,  
Дао би ми живот и животу сјај!“  
(Гете 1929: 37)

Трећи део дијалога заснован на мотиву носталгије за домовином и родитељским домом сакривен иза дужности свештенице и верности богињи не постиже циљ, краљ конкретно упућујући на телесни чин предаје, предлаже: „Остани жена, дај се нагону [...]“ (Гете 1929: 37). Тоантов идентитет се потврђује као земаљски, обичан људски и варварски, везан за нагонско и његово задовољење. Ифигенијино вишеструко избегавање брака са Тоантом резултира његовим враћањем старог обичаја жртвовања странаца, што условљава постављање питања да ли је разлог за укидање обичаја била намера да се ожени свештеницом и да ли је хуманизација краља и варварског острва само привидна. Дијалог са Тоантом конституише Ифигенијин карактер кроз основне мотиве који се сматрају конституентима почевши од историје њене породице, преко жртвовања до верности свему што је хеленско и чежњи за тим (богиња, домовина, родитељски дом, породица).

Краљ Тоант нуди брак Ифигенији у Гетеовој драми, при чему истиче како Ристевски (2004: 289) наводи „пусту Гетеову жељу да подучава читаоце и слави себе као ненадмашног љубавника“ и створи још један од карактера великих љубавника. Просидба се види као супротни драмски поступак од „Чеховљевог ексера“, јер је појава која не изискује ништа ново (Ристевски 2004: 289). Ифигенијин пристанак на брак са Тоантом значио би одустајање од повратка у домовину и очишћење њених крвних сродника од деструктивних нагона и делања, а одбијање брачне понуде значи поновно практиковање жртвовања странаца (Губанова 2013: 262). Пред Ифигенијом се налази одлука да ли да превари краља Тоанта, онога који јој је пружио уточиште, што симболички представља њену одлуку да ли хоће да пође путем свих Танталида и да продужи њихово проклетство (наведено се ослања на песму Парки). На тај начин се она поставља на тест издржљивости, да ли ће њен „морални максимализам и идеализам“ успети да надвладају искушење које је пред њом, при чему она израста у симбол хуманитета и у лицима око себе покреће нов нагон, нагон за напретком, љубављу, миром (Губанова 2013: 262). Ифигенија треба да

одабере, а чини се да шта год да одабере (оглушење о краљеве наредбе о жртвовању Хелена или њено поштовање) понавља проклетство Танталове лозе (Милер 1979: 131). Аркад је учесник у искушавању Ифигеније, јер скромно и опрезно подсећа на краља и промену коју је изазавало одбијање брачне понуде, како је у драми наведено: „У њега данас нема милости, [...]“ (Гете 1929: 66), „Зловољан краљ се не да преварити“ (67). Свештеница ипак иако је предмет жеље, а утољењем те жеље смирио би се и краљев бес, остаје доследна; „Само ми залуд душу потресаш. / Нећу, не могу. Ти то добро знаш.“ (67). Искушавање подразумева низ утицаја на субјекта, најчешће вербалних у форми питања, али могу бити и физички као што су различити облици мучења карактеристичних за свеце. Ифигенијино искушавање је вербалне природе, али се и Аркад и Тоант дефинишу као испитивачи, при чему се увиђа да искушавање има двоструку сврху, да испита дубину душе искушаника и да подучи испитиваче, а самим тим и колектив.

Ифигенија краља Тоанта доживљава и вишеструко именује својим добротвором, константно истичући осећај кривице због издаје коју планира да изведе, јер она бира спасење брата као будућности своје породице уместо поштовања онога који јој је пружио уточиште када ју је породица одбацила. У дијалогу са Пиладом истиче: „Ја мним да брига није злочеста, / Која ми вели: краља не варај, / Тог заштитника, добротвора свог“ (Гете 1929: 71), да би исти мотив варирала у потоњем монологу: „И ја да доброг краља преварим, / Свог заштитника, добротвора свог!“ (73). Један од облика интрасубјекатског сукоба у лицу Ифигеније је заснован на захвалности и истицању племенитих особина краља Тоанта и чињеници да мора да изда краља да би спасила брата (а са Орестом и Пиладом и будућност своје породице). Тоант и Орест су на тај начин дати као конкретизација сукоба домовинског/страног тј. личног добра/општег добра. Одлуку и делање чини најтежим чињеница да је краљ њен добротвор и да јој је дао уточиште, чак и укинуо жртвовање због ње, како сама наводи у драми: „Ох, зашто немам мушка срца моћ, / Па да кад једном нешто наумим, / Никакав други глас не прислухнем.“ (Гете 1929: 72) Свештеница признаје да јој је неопходна мушка снага, бескрупулозна и доследна која ће занемарити добро и окренути се самозадовољењу. Искушавање Ифигеније не подразумева више делање испитивања, јер је тај сегмент искушавања као процеса превазиђен, али подразумева лични климакс који треба да буде превазиђен племенитим поступком. Искушавање кроз избор подразумева доношење одлуке за коју карактер јесте/није спреман

да је спроведе у дело. Ифигенија нема снагу активног покретача, већ јој је својствено трпљење, подношење, што је додатно употпуњује као искушаника. Њен карактер ипак не трпи дехуманизацију, већ је спутава промишљањима и јасним недвосмисленим признањима, при чему се само наглашава апсолутни хуманитет.

Монолог краља Тоанта показује да и он води борбу унутар себе, како сам у драми наводи:

„Чудно ми с' мења гнев у прсима,  
Час на њу плане, на ту претворну,  
Час себе корим са лакоумља  
Што сам јој тако веров'о,  
Добром диз'о њену издају.“  
(Гете 1929: 76)

Са једне стране су његове карактерне особине које у суштини не одступају од племенитог карактера, а са друге је бес и повређена сујета коју је изазвало Ифигенијино одбијање. У њему постоји сумња да се Ифигенија спрема на бекство и њихов други дијалог је агон заснован на истим вредностима, али различитим становиштвима. Свештеница нуди маслинову гранчицу као залог за мир, што врхунац достиже у пружању руке:

„ТОАНТ: К'о огањ, кад се води опире,  
Па шишти, цврчи, да с' не угаси,  
Тако се гнев у мојим грудима  
Опире овим твојим речима.  
ИФИГЕНИЈА: Засијај, краљу, својом милошћу,  
На благодаран створ ћеш синуги.  
ТОАНТ: Тиме си гласом и пре зборила  
И увек моје груди блажила.  
ИФИГЕНИЈА: Пружи ми руку, мира залогу.“  
(Гете 1929: 82)

Краљев интрасубјекатски сукоб се разрешава благошћу свештенице, она умирује његов бес, што је и раније навођено из перспектива самог краља, Аркада, па и читавог народа

Тауриде. Она својим присуством оплемењује и хуманизује, чини да буду слични њој, чиме се указује на идеју хеленизације варварског света, а напоменом да се краљ бори против дејства непознате силе упућује се на принудност чина. Тоант и Орест при сусрету потежу мачеве један на другог, чему се придружују и Пилад и Аркад, као повереници и резонери. Реакција Ифигеније на потенцијално проливање крви је очекивана, како је у драми наведено: „То неће бити, нит' је потребе / Доказе тражит' тако кржаве. / Мани се мача, краљу, – помисли / На мене и на моју судбину“ (Гете 1929: 85). Ифигенија је анима која се као свештеница (што је чест облик приказивања женског у мушкој психи) декларише у виду позитивне посреднице између ја и јаства (Јунг 1987: 189) и као таква делује и на Ореста и на краља Тоанта (мада постоји утицај и на Пилада и Аркада, па и читаву Тауриду). Ифигенија се декларише као „трећи ступањ развоја аниме“, за који је пример Девица Марија, јер она уздиже љубав као вечити идеал и успиње га на ниво „духовне оданости“ (Јунг 1987: 189). Једини универзални принцип је љубав и то духовна и племенита емоција независна од ероса као нагонског елемента. Ифигенија не допушта ниједан вид насиља, тј. ништења индивидуе зарад убеђења. Користећи себе као пример дејства насиља на индивидуу показује који део (женског) карактера опстаје, а који је неповратно уништен.

Краља нису умилостивиле Ифигенијине молбе, ни доказ да је пред њим њен брат Орест, већ разумевање Аполоновог налога, при чему допуштајући њихов одлазак краљ постаје богоугодан. Прво им невољно допушта одлазак речима: „Е, па идите!“ (Гете 1929: 87) да би коначно рекао: „Пођите с Богом, срећни, весели!“ (87). Ифигенија се не задовољава једноставним невољним и са горчином изреченим допуштењем, већ захтева:

„Без благослова твог не идем;  
Јер тад бих ишла као прогнаник.  
Остај нам док добар пријатељ,  
А пријатељ' се често потраже.  
У теби гледах другог оца свог,  
Зваћу те тако увек, до века. [...]  
Твој ће ме спомен увек соколити,  
За тебе ћу се увек молити.  
Ублажи овог растанка нам час,

Дај да ти чујем благи, мили глас;  
Утишај боли ми, што ме обузе,  
Милим те, краљу, молим кроз сузе,  
Да ми се душа већма не цвели.“  
(Гете 1929: 87)

Молба коју у форми хвалоспева краљу и обећања будућег пријатељства изриче Ифигенија може се сматрати најефектнијим примером њеног утицања на краља, а самим тим и њене појаве на читаву Тауриду. Од строгог и кратког допуштења до благослова у краљевим речима дешава се читав процес хуманизације и коначност дефинисања односа Тоанта и Ифигеније. Вербалним средствима, упркос одсуству делатне снаге, Ифигенија допире до суштине краљевог бића, као приликом преображаја грешника, тако да племенита природа добија превасходство у спрези са грубом и строгом спољашњом сликом (владара, мушкарца, варварина). Ристевски (2004: 293) истиче мане психологизације Гетевих лица које су, како сматра, видне у одлукама краља Тоанта, тачније у обрту у његовој одлуци и поступцима до ког долази при сусрету са Орестом и сазнањем о разлозима његовог доласка. Он сматра да Гете не познаје праву природу обрта и да не успева да га постигне, јер Тоант реагује на идеју о крађи кипа потпуно очекивано, као и на Орестово излагање о искупљењу кроз спасење сестре некривећи при томе Хелене за Орестову намеру да спаси сестру, већ за поступак крађе кипа и скрнављења храма.

Однос Ифигеније и краља Тоанта на крају драме приказује „нерешен конфликт драме цивилизације“ наизглед је то политички однос сродан религиозном односу бога и човека (Јаус 1978: 240). У суштини указује на неправду по којој праведни варварски краљ (за разлику од грешних гостију племенитог рода) остаје сам на сцени, постајући објект хуманости иако је делао као субјект (Јаус 1978: 240). Глушчевић (1964: 96) сматра да Гете кроз читаву драму *Ифигенија у Тавриди* варира мотив одрицања, што је најочигледније у краљевом поступку допуштања одласка свештенице који представља „морални преображај праћен болом“. Тоант кроз трпљење бола пати, а тиме постиже једну вишу истанцу хуманитета коју је изнова у њему условила Ифигенија и њена природа. Одрицање краља је један вид моралне дилеме, али сигурност у правац у ком се креће његова одлука и исправност његовог чина се не доводи у питање, јер је до њега довела морално чиста и

апсолутно хумана свештеница. Тоант одрицањем доживљава преображај личног карактера, али и опште визије о варварском краљу и представнику другог народа.

### 2.3. Драмски палимсест – *Окамењено море* Велимира Лукића

*Свака нова генерација је све гора. Доћи ће време када ће се толико искварити да ће обожавати моћ: одабраће снагу и неће више поштовати доброту. На крају, када више ниједан човек не буде гневан због недела и када не буде осећао стид у присуству бедних, Зевс ће и њих уништити. Ипак, чак и тада би се нешто могло учинити, ако би обични људи устали и срушили владаре који их тлаче.*

*Грчки мит о Гвозденом добу*

Драма *Окамењено море* је првенствено имала наслов *Ифигенија*, али је под утицајем редитеља и директора Дrame Народног позоришта, Браслава Борозана, промењен (Михаиловић 1966: 5–6). *Окамењено море* је први пут изведено на Малој сцени Народног позоришта у Београду 16. фебруара 1962. године у режији Душана Михајловића (Стаменковић 1987: 246), а већ исте године Велимир Лукић добија *Октобарску награду града Београда* за књижевност (Лукић 1967: 75). Прва изведба драме није наишла на опште одушевљење и прихватање, а режија и глума су чак претрпеле оштре критике (Мирковић; Борба 22. II 1962.), као и прва изведба Гетеове *Ифигеније на Тавриди*. Супротно доживљају публике књижевници и књижевни критичари су били одушевљени и дискурсом драме и њеном изведбом. Душан Михаиловић (1966: 5–6) из личног искуства асистента на одсеку драматургије наводи да су ретки примери који су доживели „безрезервне похвале“ одсека и професора као „неоантичка поетска драма“ *Окамењено море*. Перцепција драме од стране књижевне критике која јој је при првом читању и извођењу признавала квалитете и посебности се у великој мери није подударала са укусима публике. *Окамењеним морем* се покушао оживети „стари антички мит на један слободнији и песнички субјективнији начин. Требало је да буде протест против рата уопште“ (Волк 1995: 213). За разлику од Гетеа који је посустао у писању драма попут

*Ифигеније на Тавриди* и *Торквата Таса* због неадекватне реакције публике, Лукић не одустаје и поред *Окамењеног мора* пише мноштво драмских комада са истим циљем. Наводи се и да је Лукић баш драмом *Окамењено море* „успео да се пробије“ на сцени савременог позоришта (Јовановић 1973: 457). Дrame са митском тематиком су брзо нестајале са репертоара што је приписивано „истрошености митске форме као оквира за савремено драмско казивање“ (Марјановић 2000: 180).

Драган Јеремић у свом чланку под насловом *Ново драмско охрабрење у Књижевним новинама* из 9. II 1962. године наводи на могућност да је Велимир Лукић као прототекст своје драме *Окамењено море* користио Еурипидову драму, а не изворни мит, правдајући свој став компаративном анализом конкретних примера. Петар Волк (1995: 213) сматра да Лукићев дискурс почива на Еурипидовим темељима са напоменом да се повремено осети утицај модернијег доба и константно подсећање на трагичност рата. Јеремић истиче да је Лукић строгој драмској структури подредио фабулу, што се увиђа већ на почетку драме, јер Еурипид започиње Агамемноновим покушајима да спасе Ифигенију од одлуке која је већ донешена, а Лукићева колебањем истог лица које претходи доношењу одлуке. Лукић се не служи епским елементима унутар драмског дискурса који код Еурипида имају улогу у прекидању радње (најчешће у Агамемноновим и хорским партицијама заснованим на разлозима за рат са Тројом), али и уједначава „интензитет драмске радње“ (који је у античкој драми угрожен Менелајевим заустављањем гласника у одношењу спасоносне поруке Ифигенији) поједностављењем и обједињавањем радње чиме се она води ка климаксу и коначном разрешењу (Јеремић; *Књижевним новинама* 9. II 1962.). Поменуте недоследности у односу на Еурипидов дискурс не могу бити случајност, већ су сврходни и намерни стилски поступци којима се жели истаћи сврха саме недоследности. Неоспорна је чињеница да се Велимир Лукић не држи у потпуности традиционалних нити чврстих драмских принципа, али исто тако карактеристике свог драмског дискурса употпуњује модерношћу приступа темама и проблематици формирања лица у модерном контексту. Драган Јеремић (*Књижевне новине* 9. II 1962.) назива поменути поступак „модерним схватањем митске легенде“ при чему издваја колективни лик Ахајаца који су код Лукића људи са савременим схватањима, а не „људи из легенде“, а Лукићева Ифигенија је разочарана девојка која одлучује да умре одричуће се гадости живота који јој се пружа, али не умире зарад славе или победе као Еурипидова.

Темом Ифигеније и њеног жртвовања Велимир Лукић се не бави први и једини пут у драми *Окамењено море*, већ га је и раније привлачила и заокупљала његов песнички геније и након извођења драме се бавио том темом. У *Књижевним новинама* 28. јула 1961. године објављује песму под насловом *Ифигенија* заједно са песмом *Леда*, а затим након написане и изведене драме (1962. године) у збирци песама *Руб* објављује песму *Коментар микенских страсти и преврата* 1982. године (в. Лукић 1982: 45–46). У збирци *Будне сенке таме* 1994. године објављује песму под насловом *Камен* (в. Лукић 1994: 74) која већ приказује Ифигенију као апсолутно одсуство<sup>76</sup>. Наведено потврђује ставове литературе да је Лукићева драма настајала из поезије, али се истовремено у поезију и враћала, тако да су песме и драме чиниле нераскидиво јединство смисла и симбола и као такве се не могу ни проучавати одвојено. Зоран Глушчевић (1962: 549) истиче нужност посматрања Лукићевих поетских драма са два аспекта, као поезију и као драму- као поезија је успела творевина јединства ритма и пиктуралности тако да он успева да напише драму у стиху, а не „драматизовану поезију“. У Лукићевом стваралаштву је „поезија потчињена драмским захтевима“ она не угрожава драмски ток, а највећи успех његовог дискурса је у „природном стапању“ поезије и драме (Глушчевић 1962: 549). Ели Финци у свом чланку у *Политици* 6. III 1962. године наводи да *Окамењено море* представља „свесно подвргавање песника драмској дисциплини духа“ што оставља видљиве и несавладиве трагове у драмском дискурсу, при чему „чисто драмско, и као идеја и као мотив, много је мање поуздано од поетске разраде и лирског сублимисања појединих тема и тренутака, медитативних расположења и пејзажа духа, који су највећим делом суптилно развијени и вибрантно остварени“. Природа Лукићеве драме и јесте таква, хибридна и хетерогена тако да се драмски ефекти јасно издвајају у односу на поетске, при чему је функција драмских да одржавају стабилну структуру, а поетских да уобличавају семантику и симболику смештајући их у каузални низ.

---

<sup>76</sup> „Ифигенију сакри ветар  
Иза блажених неких модрина!“  
(Лукић 1994: 74)

### 2.3.1. Песма пре драме и/или песма после драме

*Киша не престаје, као што не престаје моја песма*

*Певушим је негде иза завеса, иза окна*

*Читам већ прочитане књиге*

*И памтим већ изговорене речи.*

Велимир Лукић

Поезија и драма често бивају доведене у везу превасходно по ритмичкој и версификацијској организованости. Јован Христић (1968: 63) однос поезије и драме назива „древно заједништво—савршено оличено у грчкој трагедији“. Сматра се да поезија и драма имају заједничко порекло везано за ритуал или свечаности на којој и поводом које су вербализоване (66). Питање шта се прво појавило поезија или драма, има много одговора и много варијанти. Некада се тврди да је драма настала из песништва што се као закључак изводи из појаве већег броја рецитатора, али је такође и „рецитовано епско песништво“ било неки вид драме коју је изводио један глумац (Христић 1968: 66). Неоспорно су и поезија и драма настајале или паралелно једна са другом или произилазећи једна из друге док се коначно нису оформиле као засебни књижевни родови.

Велимир Лукић је писао и поезију и драме, проналазио је начин да песме буду самосталне, а да истовремено пун смисао добију кроз други дискурс (другу песму или драму). Често је семантичка нит поетског и драмског дискурса мотив или проблемска ситуација коју песма није успела да разреши, али ју је драма довела до врхунца. На поменути начин настаје и семантички след од првих импресија Ифигенијом у песмама до драме *Окамењено море*. Песма *Ифигенија* је објављена 28. јула 1961. године у *Књижевним новинама* (стр. 4) и може се сматрати првом верзијом Калхасовог монолога којим се окончава драма, а истовремено је монолог једна од многобројних варијанти песме. Монолог је изговорен како се у дидаскалијама наводи: „Излазе сви осим Калхаса. Калхас нагнут над Ифигенијиним лешом. У руци држи крвав жртвени нож“ (Лукић 1962: 56). Из ове перспективе поједине напомене се чине као сувишне, које је доба дана, како је

изгледао жртвеник<sup>77</sup> и шта је радила окупљена војска, јер је Ифигенија све то видела, она је малопре убијена. Поменути поступком се постиже утапање Ифигеније у пејзаж, а константно обраћање њој је у сврху хиперболисања Калхасовог размишљања које и сам наводи: „Зато што сам / кукавица и што не смем / Да признам своје преваре [...]“ (Лукић 1962: 55). Почетни сегмент монолога је у блиској сематничкој вези са почетним стиховима песме *Ифигенија*, али нису истоветни.

Песма *Ифигенија* се семантички може поделити у три целине, при чему:

- прва садржи осамнаест стихова (преовладава петнаестерац) и семантички се везује за припрему жртвовања и колективни лик војске;
- други део садржи три стиха и апострофа је Ифигенији, чије би поступање и промишљање требало да одговори на нека кључна филозофско-морална питања;
- трећи део се састоји од пет стихова и заснован је на идеји која преовладава каснијом драмом, а изречена је у првом стиху последње строфе: „Као жртва привидно, а у ствари као победник“ (Лукић 1961: 4).

Песма *Ифигенија* је започета типичним романтичарским описом природе: „Беше поподне<sup>78</sup> у мирном заливу / И жртвеник беше леп и свечан, а они сви наоружани, / Жалосни и нестрпљиви. Зашто су тако озбиљни<sup>79</sup>. / Зашто претерују.<sup>80</sup>“ (Лукић 1961: 4) Опису следи увод у обред жртвовања: „И док Калхас припрема да ти жртвеним ножем / Пресече грло, Ифигенијо, сви они спуштају очи / Зауостављају ридање, покуњени су и спремни да те / Славе до вечности<sup>81</sup>“ (Лукић 1961: 4). Апострофа којом се жели постићи утисак да Ифигенија није присутна, да не види окупљене, али и опис реакције посматрача на жртвовање која је названа „ридањем“ и „спуштањем очију“ различита је од оне у

<sup>77</sup> Окупљеност око жртвеника упућује на облик, за који се и претпоставља да је и правоугаони или ређе округао. Како Јунг (1987: 165) наводи: „Округле или четвртасте стуктуре обично симболизују јество којем се ја мора покорити да би остварило процес индивидуације“.

<sup>78</sup> У монологу је „јутро“ (Лукић 1962: 56), што упућује на Лукићеву трансформацију симболике од песме до монолога. Симболика се заснива на добу дана (поподне у песми-јутро у монологу). Дан се узима за аналогију људског живота, при чему јутро симболички представља рађање, а поподне зрелост, а ако наведено поредимо са месечевим менама, јутро би представљало прву четвртину, а поподне последњу четвртину (в. Шевалије, Гербран 2004: 139). Јутро симболизује појаву чисте светлости, неискварени почетак, често се повезује и са веровањем у обећања, уздања у другог, у сам живот (336) и као такво у монологу драме представља идеју о новом и бољем које парадоксално доноси Ифигенијина смрт, за Ифигенију одлазак у како сама наводи непознато, али боље од тог познатог, а за остала лица полазак у војни поход.

<sup>79</sup> У монологу је „Зашто су били / Тако озбиљни?!“ (Лукић 1962: 56), користи се перфекат чиме се указује на довршеност жртвовања, док је у песми семантичка жаока на глаголу „беше“.

<sup>80</sup> У монологу „Зашто претеривати?“ (Лукић 1962: 56), по среди је уопштавање, уместо конкретизовања.

<sup>81</sup> У драми је у првом лицу, јер монолог изговара Калхас, и у перфекту „спуштали су“, „зауостављали ридање“ (56).

касније објављеној драми. Позиција песника је сродна гласнику у драми, где у форми извештаја држећи се објективности говори о ономе што види, а напомена да се обраћа Ифигенији „у одсуству“ има за циљ и да наговести њен одлазак. У песми се користи и синтагма „море мирује“ („Овог поподнева кад море мирује, а облаци стоје<sup>82</sup>“) (Лукић 1961: 4) из које можемо претпоставити да је настао наслов драме *Окамењено море*, али ће добити посебно семантику и симболику у драми. Реторичким питањима Лукић у песми покреће филозофску расправу са Ифигенијом: „Ниси ли ти једина схватила колико бесмислена је та / Руља што звецка оружјем и у рат хрли?“, „Чему празнина<sup>83</sup> Ифигенијо! [...] Зар није боље једног оваквог поподнева стати лицем према мору<sup>84</sup>“ (Лукић 1961: 4). Одговора на питања нема, не само зато што се подразумевају, већ и зато што је Ифигенија замољена да ћути, а пре свега тога је већ била мртва. Смрт бива названа поклоном:

„И прими удар жртвеног ножа, као удар који  
Односи недоумицу и нешто баснословно поклања  
О том поклону, о тој непроцењивости  
Немој никоме ништа рећи, већ мртва, Ифигенијо.“  
(Лукић 1961: 4)

Песник је својој Ифигенији повереник и утешитељ, само њих двоје познају вредност онога што следи након живота и тај присан однос ће се развијати и продубљивати у драми. Последњи стих песме *Ифигенија* подсећа на стихове песме *Офелија* Артура Рембоа „Већ вековима тужна Офелија тако / Плови“ (наспрам Лукићевог стиха „Немој никоме ништа рећи, већ мртва, Ифигенијо“ (1961: 4)) чиме се истиче мотив вечне лепоте и идеала женствености. Крај Калхасовог монолога је осим употребљених знакова интерпункције потпуно различит од оног у песми, јер се два стиха наводе дословно, док је последњи: „Никоме ништа ниси рекла, заувек жива, Ифигенијо!“ (Лукић 1962: 57). Док у монологу Ифигенија остаје „заувек жива“ у песми је „већ мртва“, а тајне које је сазнала у монологу по сопственом избору није одала, док јој у песми императивом („немој“) бива забрањено

---

<sup>82</sup> У драми је наведено: „Овога јутра када море више не мирује, а облаци стоје [...]“ (56).

<sup>83</sup> Калхас у монологу користи лексему „бесмислице“ (57) која је семантички сродна лексеми „празнина“, али не обухвата ништавило већ само бесмисао чина.

<sup>84</sup> Једина разлика је што се у монологу инсистира на другом добу дана, на јутру, па је „једног оваквог јутра“ (57).

да говори. У песми је њена смрт наступила прерано, њено тело и душа нису ни стигли да се изразе, док је у монологу њен избор да не говори што јој омогућава вечни живот.

Песма *Коментар микенских страсти и преврата* је објављена 1982. године у збирци *Руб*, након изведаба драме *Окамењено море* и након награда које је драма донела писцу. Неоспорно да песма *Коментар микенских страсти и преврата* садржи многобројне рецептивне моменте и песме *Ифигенија* и драме *Окамењено море*. Лукић је у наслов своје песме одабрао да стави лексему „коментар“ чиме је већ наговестио начин на који ће се песма односити према људским нискостима, како у наставку наслова истиче „страстима“ и „превратима“. У песми Лукић поетски коментарише поступке митских ликова или лица своје и свих претходних драма са истом тематиком. Почетак је иако дескриптиван у значајној мери удаљен од романтичарских поступака, приближен реалистима и заснован на контрастима „згасла је са сјајем“, „не дише а животиари, разрована и бесмртна, / Јер бедеми јој бежу рам и колевка љубави и мржње“ (Лукић 1982: 45). Поред контраста служи се и лексемама сличног значења како би надопунио описе пејзажа: „Кад погледаш по жутој<sup>85</sup> и блештавој Арголеди / Одмах опазиш зидине и строгост у векове заспале Микене“ (Лукић 1982: 45). Микена постоји у имагинацији као сновиђење, али и као реална слика људских карактера који су вечни, како се у песми наводи:

„Хране је сени Агамемнонове, хлади је млеко Клитемнестрино,  
Загрева сок мушки Егистов, пржи Орестова освета,  
Усамљује Електрин јад.  
Зато камење то бдије неумрло.“  
(Лукић 1982: 45)

Песник истиче на почетку обећане „страсти“, погрешке или како би античка лексика захтевала хибрисе, за судбине које су додељене, за патње које се трпе. У наведеном сегменту се у потпуности држи митског наслеђа тако да ликови буду одраз приче, али издваја и примарне симболе који се везују за конкретна лица (млеко за мајку, сперма за

---

<sup>85</sup> Жута је „најтоплија, најекспресивнија и најсјајнија“ боја, она је неутуљива и увек изван својих оквира, док су сунчеви зраци који се пробијају одраз моћи богова (в. Шевалије, Гербран 2004: 1143), а здружена са употребом епитета „блештавој“ указује на сведочење и сећање на велелепност и моћ коју представљају зидови Микене.

љубавника). Слабости и мане људских карактера су изазвале „преврате“, који настављају да одзвањају ударајући о камење некад велелепног града:

„Охолост проклела је Агамемнона [...]  
кад је стењала под Егистовим крицима помамним  
Беше то вапај и жеља за правдом,  
А не цитра и арије Ероса...  
У крвавим се пољупцима гушила,  
Али да објасни није могла  
Ни Оресту, ни хладној Електри,  
Како је сестру продао им отац  
За ваздух, злато и обресе Троје.“  
(Лукић 1982: 45).

Централни део песме је посвећен Клитемнестри, тако да се њена превара ублажава напоменама о одсуству телесног уживања у љубавном чину са Егистом, при чему се наглашава да је то био једини начин да се о убиству ћерке Ифигеније проговори. Електра је окарактерисана као „хладна“ што је својеврсни увод у „продају“ Ифигеније за злато и зидине, објективно је немогуће поредити вредности живота девојке, ћерке и сестре са благом и зидинама Троје. На мотив немогуће вербализације надовезује се мотив немогуће или погрешне перцепције, тако да Орест и Електра супротстављају мајчине крике сексуалног уживања очевом ратовању под Тројом. И сво проклетство и сво зло исходиште имају у Агамемноновој охолости и неизреченом, у чему наставља да обитава и Ифигенија. Песник заузима позицију онога који о свему проговара, он „коментарима“ указује на упоришне тачке дефинисане емоцијама које су условиле конкретан ток догађаја. У поменутом „коментарисању“ је евидентна дијаметралност у односу Клитемнестре у песми и Клитеместре у драми *Окамењено море*, јер изнуђен сексуални крик у песми и драми је жељен и истински, а гађење и бес у драмском дискурсу које жена испољава према мужу немају везе са жртвовањем ћерке, већ су изазвани раније.

Одсуство кајања и непостојање мотива покајања су карактеристика Есхилових трагедија, а Лукић се њиме служи у својој песми *Коментар микенских страсти и преврата*:

„Мајку убише и потентног Егиста,  
Никад се срце њихово не запита  
Какав то бол аулидски сред моћне Микене  
Преобрази и занесе  
Распомамљену краљицу, мрког погледа,  
Заувек увређену Клитемнестру.“  
(Лукић 1982: 46)

Основна карактеризација Егиста везана је за његову мушкост, он је „потентан“, али је и Клитемнестрино оруђе, он је роб телесног задовољења и као такав подложен манипулацији. Потенција није могла да задовољи Клитемнестрину жељу, јер њена жеља није везана за сексуалност у том смислу: „И док је врштала у постељи Егистовој / Не би то радост њене утробе? / Што занавек залеђена оста / У худној тамо Аулиди – “. Клитемнестрина жеља и њено задовољење је везана за мајчинство, а рођење Ифигеније је њу учинило задовољном, њена је утроба била стедиште задовољства, док у Аулиди није убиством прворођене ћерке испражњена и окамењена. Клитемнестрино материнство се посебно наглашава и заговара се сегмент античког мита који разлог за неверство и убиство мужа проналази у потреби за осветом због убиства ћерке и изнова је дијаметрална у односу на драму *Окамењено море*.

Последња строфа песме *Коментар микенских страсти и преврата* је својеврсни епилог свега написаног, како сам песник наводи: „Ето шта помислих ја у дугој поворци радозналих“ (Лукић 1982: 46), чиме се његово писање о догађајима у Микени окончава. Синтагма „зидови ћуте“ упућује на тзв. киклопске зидине начињене од неправилних и огромних камених блокова града Микене, али и на чињеницу да ти исти зидови који су причу преживели о њој немају шта рећи, попут самог песника (који је видео и проживео причу о којој ћути). Место сусрета је „Испод Лављих врата чека ме жена златне косе“ (46), при чему Лавља врата упућују на конкретни излаз из града, а жена златне косе<sup>86</sup> је

---

<sup>86</sup> Традиционално је злато најдрагоценији метал, упућује на сунчеву светлост, приписује му се и краљевски и божански карактер, у грчкој традицији указује на симболику сунца „плодност – богатство – власт - средиште топлине – љубави - дара, жариште светлости – спознаје - зрачења“ (в. Шевалије, Гербран 2004: 1095–1097). Злато боја тј. боја злата је сунчев симбол (в. Шевалије, Гербран 2004: 1098) и увек позитивна карактеристика заснована на симболици зрака сунца као чистоте, извора живота, топлоте и светлости.

она жена коју је одувек и хтео да одведе одатле, жена која је на крају драме *Окамењено море* отишла и изгледа на вратима града сачекала себи сличног, Ифигенија. Мотив плаве косе је употребио и Еурипид у *Ифигенији у Аулиди* и може се претпоставити да га и Лукић користи из истих разлога као антички трагичар, са напоменом да је употреба на самом крају песме везана и за обећање бољег и светлијег облика постојања које их чека иза Лављих врата. У збирци *Будне сенке таме* објављеној 1994. године у песми *Камен* се преиспитује симбол Лављих врата и улога сведока коју имају. Камен је попут надгробног споменика и схваћен је као замена за човека, симболички представља „средиште“ које одговара „Вратима небеским“, јер је Јаков сањао на камену (в. Елијаде 2011: 277). Све што је као камени надгробни споменик остало иза лица драме помињаних у песмама, иза људских судбина и урођених страсти и нагона, јесу само Лавља врата.

Драма *Окамењено море* остаје у уској вези са песмама које су наведене, али је и сама поетска, што је доказ комплексности Лукићевог генија који није драстично разлучио драмски дискурс од поезије. У спрези са наведеним драма не подражава традиционални концепт драмског дискурса или прецизније речено садржи све нужне елементе, али су они употребљени са другачијом сврхом.

### 2.3.2. Псеудомит у драми *Окамењено море*

*Лажемо да би обманули себе, да утешимо другог; лажемо из самилости, лажемо да нас није страх, да охрабримо, да сакријемо своју и туђу беду. Лажемо из љубави и човечности, лажемо због поштења. Лажемо због слободе. Лаж је вид патриотизма и потврда наше урођене интелигенције. Лажемо стваралачки, маштовито, инвентивно.*

Добрица Ћосић

Конкретност мотива и обраде грађе у дискурсу Велимира Лукића оксиморонски води у апстрактно, као што и конкретан симбол нема исту семантику посматран изопштен и у каузалном следу свега написаног. Лукићева драма садржи „линију драмског збивања“ али она није заснована на „психолошком и смишљено градуираном драмском сукобљавању“ (Глушчевић 1962: 550). Како Зоран Глушчевић наводи: „драма је у том

погледу хибридно неодлучна између два прототипа: један је говорна драмска дијалектика (сукоб Агамемнона са осталим хеленским војсковођама), а други, из кога је у главном грађено остало драмско ткиво, представља примену епске концепције на драмску обраду, чак и више: несвесну примену вајарске специфичности на драмске односе на само обликовање лица.“ Поменути концепт је генерички искоришћен за успешни псеудомит, јер је обмана или заокрет око митске приче омогућила да се проговори о универзалности конкретних појава. Неоспорно се контитуише једна „језгровитија и динамичнија“ драма у односу на Еурипидову (Маричић 2009: 215). У *Окамењеном мору* Велимир Лукић предочава „нешто измењен мит о Ифигенији“ и посебним поступком „извргава руглу различите социјалне негативности и деформације у схватањима људи и у њиховим међусобним односима“ (Јовановић 1973: 457). Користи се „имагинарним краљевима“ и њихове судбине смешта у „неодређено време“ са израженим призвуком прошлости, а истовремено наглашеној савремености (457).

Мит је прича која се заснива на колективном веровању и убеђењу, он може имати варијације у погледу отпочињања или окончања приче, али је његова суштина непромењива. Тако мит о Ифигенији има различите верзије зашто је баш она одабрана, како је доведена у Аулиду, да ли је пристала на жртвовање или је приморана, да ли је спасена са жртвеника или не, али се семантичка нит не мења. Традиционалном семантичком нити мита о Ифигенији служи се и Велимир Лукић у *Окамењеном мору*, али код њега мит као прича има сасвим нову функцију. Његов мит је лаж, измишљотина лажљивог врача, у њега нико истински не верује, јер ниједно лице драме не верује ни у један општи морални принцип, сва лица имају само лични морални компас. Сврха је предочавање „различитих деформација владајуће етике, односно доминантног схватања морала“ (Јовановић 1973: 457). Мит у *Окамењеном мору* је семантички празан, он не садржи „велике људске истине“ и не објашњава појаве наразумљиве примитивној људској свести, већ је продукт изопачености људског ума и карактера. Обмана је примарни конститутивни елемент дискурса *Окамењеног мора*, сва лица задржавају античку митску подлогу, али је надградња заснована на перцепцији модерног човека. Одвојене су илузије о лицима, тј. оно што сама лица желе да о њима буде виђено (персона) и оно што крију од свих (сенка). Персона Лукићевих лица у *Окамењеном мору* је заснована на античкој и књижевној традицији (Клитемнестра-верна жена и пожртвована мајка, Агамемнон-

посвећен отац, Калхас-веродостојни врач), док је сенка псеудомит. Код Лукићевих лица долази до „идентификације са својом персоном“ тако што је „човек заточен у маски с којом је срастао“ (Јакоби 1992: 46). Лукић није само испричао мит на други начин, он је изврнуо читаву перспективу, Клитемнестра која vara мужа из беса због убиства ћерке је одувек била неверна, Калхант измишља пророчанство, а Ифигенија бира смрт срећна што неће живети у том свету. Сенке лица у *Окамењеном мору* су суштински њихови карактери који су као такви омогућили реинтерпретацију и поновну рецепцију мита. Реалност је овим поступком унета у драмску причу, лица нам више нису тако далеки појединци античке прошлости, већ су они поред нас „everyman“ XX века.

Лукићева драмска обрада се карактерише аутентичношћу и легитимношћу, јер је успела да редукцијом одстрани елементе који не могу бити прилагођени било ком времену и било ком простору, а да истовремено не доведе до деструкције. У корист Лукићевом псеудомиту је и чињеница да он мења ставове о конкретним личностима што у значајној мери утиче на рецепцију дела, при чему се посебно истиче Клитемнестра у песмама и драми, или Ифигенијина смрт/живот. Лице Ифигеније када се пореде Еурипидова и Лукићева верзија „најбоље говори о разликама у тумачењу истог мита, о различитим погледима на свет грчког и српског писца“ (Маричић 2009: 216), али је истовремено Лукић начинио најмањи заокрет у Ифигенијином лицу у односу на антику. Лукићева је доследна наследница Еурипидове смештена у друго време и другачије околности, она не враћа веру у херојску прошлост и не охрабрује својим чином страдања да се настави борба попут античке, већ се уклања са сцене не би ли се стопила са псеудохуманом средином.

### 2.3.3. Критика друштва и власти

*Охолост у владању претходи суноврату*

Светозар Милетић

Књижевност је хтела то или не проговарала о политици и друштву, а чини се драма више него остале књижевне врсте. Велимир Лукић није оповргао мишљење да је његов театар коментар политичке ситуације у свету и у Југославији (Маричић 1999: 20), али га није ни потврдио, оставио је на рецепијентима да о томе одлуче. Владимир Стаменковић

(1987: 8) уочава да је светска литература за време и након Другог светског рата била оптерећена последицама идеологија (глобално нацизма и стаљинизма, а српска литература и социјализма), интелектуалци су историју почели доживљавати бесмисленом, па су „почели да мисле о историји као о суду над светом“. У српској литератури најрадикалнији и надоследнији је био Велимир Лукић са својим драмама у којима је политизовао театар „у форми књижевног позоришта, уз помоћ алегорије и езоповског језика, што се може објашњавати и његовим склоностима, и укусом времена, и ситуацијом у југословенском друштву у ком се о осетљивим друштвеним и историјским темама тада није могло говорити непосредно“ (Стаменковић 1987: 8). Неоспорно је мајсторство у проналажењу мере којом је успевао да балансира и да не претера у отвореној критици друштва, чиме би себе довео у опасност, али да ипак све неопходно буде на сцени. Лукић је желео да постигне активно учешће театра у „формирању друштвене свести о пресудним питањима људске судбине, о питањима која нам задају политика и историја“ при чему се посебно увиђа утицај Камујевој филозофије апсурда (Стаменковић 1987: 8–9). С тим у вези је његов театар и дидактички у оном просветитељском смислу, али и побуњенички, бунтовнички са гносеолошком функцијом попут реализма. Покретање политичких питања и бављење влашћу у драмама Кривокапић истиче преносећи Лукићеве речи:

„Није то бављење само влашћу... Реч је о односу према друштву, према устаљеном начину мишљења, према на неки начин ломљењу човека, према питању да ли се може мислити ван токова једног времена, једног друштва, једне групе људи. И које су последице тога? То је оно што ме занимало, што ме и данас занима као театар.“ (в. Кривокапић 1985: 129).

Овим се ограђује од критике власти или облика владања, а у први план истиче појединца који у устаљеном систему треба и мора да пронађе своје место или да се из система као таквог измести. Тако се успоставља идеолошки принцип оних који се приклањају идеологији и бивају њен генерички део и оних који се због неуклопљености уклањају, што врхунац достиже у порицању њиховог постојања.

Опште социјално и политичко стање у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији представљало је апсолутну владавину идеологије и са тим у вези поштовање одређених принципа и маневара понашања, при чему се и слепо веровање у идеологију

може подвести под редуковану представу стварности. За Велимира Лукића се наводи да је „учествовао у политици колико се мора, правећи компромисе колико је сматрао да је неопходно и страдајући онолико колико се десило“ (Финци, *Политика* 6. март 1962). *Окамењено море* је драма „замрачене свести“ она приказује све околности које доводе до манифестације опсесивног понашања код људи и занемаривања реалног живота, што се види у свим лицима осим Ифигенијиног (Маричић 2009: 219). Опсесивно понашање или у блажем облику оптерећеност конкретним циљем манифестује се у драми на више начина, са напоменом да је примарни циљ мушких лица (значајно је што су мушког пола) „покретање мора“. Владимир Стаменковић у свом чланку у НИН-у од 25. II 1962. године истиче да је Лукић:

„дубоко продро у психологију неколико аутентичних људских фигура: еманципованог владара који је неспособан да се одупре захтевима традиције, младог ратника болесно заљубљеног у славу, лажног пророка који ће млако устукнути пред злочиним, охоле порочне краљице, и једне нежне девојке чија чистота лута у варљивој светлости других светова. Све ове личности – изузев Ифигеније – опседнуте су фикцијама које разарају њихов однос према стварности света“.

Поменути низом су обухваћени сви ступњевци једног социјума, само што се уместо успињања на социјалној лествици до морално-етичког идеала какав је краљ приказује силазак условљен разочарањем. Форма обрнуте пирамиде подсећа на Дантеов *Пакао*, при чему је свака опсесија један круг, али и један друштвени слој (владар, ратник, свештеник).

Лајтмотив у књижевно-теоријској терминологији који преовладава сваким дијалогом и заокупља све тежње и надања лица драме, покретање мора, истиче се у првим репликама драме у речима Агамемнона: „Никад да нисам пошао у овај поход бесмислен. / То слеђено море, и мирно, заустављено небо“ (Лукић 1962: 25). Непокретно море<sup>87</sup> се перципира као узрок због ког поход, који је смисао њихове егзистенције, стагнира, мировање је проблемска ситуација која са једног аспекта изгледа нерешива (став који заступа Агамемнон), али је и решива алтернативним средствима попут врачања и

---

<sup>87</sup> Море симболише динамику живота, из њега све исходи и у њега се све враћа, сматра се местом „рођења, преображаја и поновног рођења“, оно је слика живота и смрти, представља подсвест која може бити и конструктивна и деструктивна (в. Шевалије, Гербран 2004: 585).

жртвовања (што заговарају гласник, Менелај и Ахил). Успоставља се опозицију природе која је неукротива и независна од човека и његовог деловања као и става да је на природу могуће утицати. Агамемнон заговара неукротивност природе, што је очигледно у речима: „Нека знају да против непомичног, / Против скамењене природе, ни крв узаврела / Ни оштра копља не помажу“ (Лукић 1962: 28), чиме се инсистира на узалудности борбе са нечим што је изнад човека и његових моћи. Зоран Глушчевић (1962: 551) сматра да се непокретношћу, скамењеношћу и безвољношћу варира један исти мотив који упркос статичности „није драмски нефункционалан“. Статичност је у потпуности адекватна драмском тренутку јер „кроз привидну умртвљеност и емотивну фиксираност“ води ка субјективном расположењу тако што се спољна драматика преноси на унутрашњи план, а драма спољашњег света се истовремено преображава у интрасубјекатску драму (Глушчевић 1962: 551). Човек који је пред природом немоћан се или мири са својом позицијом, како привидно чини Агамемнон, или прибегава методама умилоствљења и ублажавања типичним за примитивније друштвене заједнице. Посредник између човека и посебних сила чију наклоност треба стећи је у *Окамењеном мору* свакако врач Калхас. Значајно је да је покретач идеје о позивању врача гласник, мада је и колективно лице војске изрекло исти захтев, али је лице које вербализује захтев Менелај, како је у драми наведено три пута:

„Менелај: То су речи за наше чекање.

Иди Калхаса доведи!

(Лукић 1962: 28)

Менелај: Иди зови Калхаса!

(Лукић 1962: 29)

Менелај: Доведи Калхаса.“

(Лукић 1962: 31)

Менелај се сва три пута обраћа гласнику, а након трећег наређења, како се у дидаскалијама наводи, гласник и одлази да изврши наредбу. Поред симболике троструког наређења, у форми ритуалне потврде, посебну семантику представља чињеница да је Менелај Агамемнонов рођени брат и да је увреда његове части покретач војног похода. Агамемнон и Менелај су одраз веома распрострањеног архетипа несложне браће, тј. браће

која су у константном сукобу, али њихов не ескалира. Број три у ситуацијама премишљања симболизује преиспитивање, у смислу да се човек при одлуци којим путем да пође три пута okreће и тек након трећег пута одабере свој правац, а та три окретаја симболишу „потпуну довршеност“ и „учешће у невидљивом свету несвесног“ (в. Шевалије, Гербран 2004: 983). Лукић инсистира на поменутој традиционалној симболици и број три користи у више наврата у *Окамењеном мору* са истом намером и сврхом. Одступа се у примеру Менелајевог троструког понављања наређења којим се жели постићи утисак да је он притворни зачетник конфликта са Тројом, али наредбодавац за довођење Ифигеније.

Рат као повод који је довео до жртвовања Ифигеније, као и до многобројних разоткривања природе карактера је у суштини одраз социјалне појаве. Како Ерих Фром (2016: 201) сматра рат је „најбитнији случај инструменталне агресије“, али није настао из „човековог деструктивног инстинкта“ нити „нагомилане агресије“ већ из похлепе, тј. „инструменталне агресије војне и политичке елите“ (Фром 2016: 201–206). Похлепа због које се креће у војни поход видна је у егоистичној потреби да се буде бољи и успешнији љубавник, супруг, војсковођа, од варвара. Похлепа не мора нужно да се задовољи агресијом, али је неоспорно „симптом психичке дисфункције или унутрашње празнине и непостојања центра унутар себе“ (Фром 2016: 200). Лица браће Агамемнона и Менелаја, али Менелаја посебно, сведена су на примарну карактеризацију војсковође и као такви су крње драмске творевине.

Неоспорно је да Лукић у свим својим драмама заступа принцип моралности, како Стаменковић (1987: 13) примећује у оној мери у којој је то могуће у периоду настанка драме и под утицајем чињенице да је „вербални фактор постао главни облик акције“. Питања морала и опсесивног понашања, као и предмета опсесије су строго поларизована у *Окамењеном мору* и то тако да је Ифигенија усамљена на једном полу као традиционално племенити карактер, а да су на другом полу сва остала лица. Драма о Ифигенији је посебан мисаони склоп, њена тенденција је једнообразна, али ненаметљива, „она значи афирмацију хуманости, иако негативним чином самоуништења, насупрот разарачкој и дивљој стихији рата и људождерског истребљења“ (Глушчевић 1962: 553). Једнопартијски систем у Савезној Федеративној Републици Југославији је подразумевао чланство у Савезу комуниста људи на положајима или вршиоца одређених функција од

општег значаја, међу које се свакако могу убројати и позиције на којима је био Велимир Лукић. Треба успоставити разлику између оних вредности које је кодекс понашања Савеза комуниста прописивао и које су уистину биле моралне и етичке и начина на које су тумачене и практиковане. На наведеној опозицији се и заснива критика друштва у драми *Окамењено море*, јер је Лукић неоспорно припадао онима који су уочавали да се друштво користи прокламованим начелима зарад личног добра, а пропагира колективно добро и општи интерес. Драма *Окамењено море* има седам лица и хор данајских ратника (који је такође лице, али колективно), што по симболици упућује на седам смртних грехова, али ћемо поменути паралелу свести на моралне вредности које се захтевају у теорији социјализма. Клитемestra је самосвесна и слободна жена, директна је и у одређеном смислу окренута свом задовољству, њена аморална и самим тим неприхватљива делања су везана за лагање и прељубу (могла би се подвести под грех пожуде). Она је пластична слика персоне и сенке, јер се јасно представља околини као идеализована морална фигура супруге која испраћа мужа у рат по ко зна који пут и брижна и пожртвована мајка када припрема ћерку за удају пажљиво јој одабирајући младожењу што је манифестација персоне. У моменту када је та слика угрожена и она се разоткрива као неверна жена, охола и дрска, склона личном телесном задовољству Клитемestra одабира да жртвује своју ћерку зарад сакривања истине сенке. Једнакост жена и мушкараца није требало да обухвати потпуну деградацију принципа оца и мушкараца нити да ослободи женску сексуалност у смеру разврата и блуда, а занемарења потомства и мајчинства. Агамемнон је уморан и безвољан краљ, он је фигура војсковође коме је од силног војевања доста и круне и власти (један од смртних грехова, лењост), чиме упућује на оне који су се прославили учешћем у народно-ослободилачким борбама, заузели позиције у друштву и партији и без имало жара и воље врше одређене функције. Уместо да се тежи прогресу и да се прокламују нове идеје, да се позиције у друштву користе за развој и напредак, за буђење свести, запада се у учмалост и тромост, а слика таквог владара је представа читавог друштва. Агамемнонови ставови о боговима и врачевима (Калхас) једнообразна су тумачења једног од примарних начела социјализма, непостојања Бога и апсолутног непризнавања свештенства. Иако је кроз читав дискурс драме јасно наведено да врач лаже и да је пророчанство лажно и сва лица имају дозу сумње у истинитост пророчанства, а гласник зна да је лажно, све време се практикује верски ритуал. Од одлуке о жртвовању,

довођењу жртве до самог чина све је практиковање, чиме се упућује на веру као лажну, али апсолутно присутну. Велимир Лукић се одређује као атеиста, у његовом дискурсу нема присутних богова, све везано за свештеника је ниско и аморално, а сам ритуал жртвовања (као и било који други верски ритуал) је обесмислен. Врач је у хришћанском смислу сам по себи грех<sup>88</sup>, али Лукићевог Калхаса карактерише и бес, љутња, гнев као узроци повређене сујете, како сам наводи у драми: „Божанску тајну да открије. Обузе ме бес. / Сујета подиже ми крв и подлост“ (Лукић 1962: 43). Калхас је само један од представник свештенства, њега перципирамо кроз лаж и повређену сујету, први ништи бојју заповест и име Господа Бога користи за освету. Он је слика људске ништавности, страшљив пред Ахилом, моли пред Ифигенијом и Клитемстром, заједљив са Агамемноном и Менелајем, а сам је заговорник једне велике лажи. Очигледан је лични став аутора драме према свештенству и њиховом односу како према Богу и свом позиву тако и према људима, верницима, јасно је да њихово постојање и деловање сматра сувишним, јер се читавим ритуалом ништа не постиже (гнев). Ахилова примарна карактеризација је заснована на његовој хиперболисаној жељи за славом, за њега је смисао егзистенције војни поход који ће га прославити (он је похлепан, мада не тежи материјалном богатству). Он је представник читаве војске, најбољи међу њима и у том смислу његов карактер представља масу истих или сличних, оних који имају потребу да се докажу, да буду запамћени по имену и делу. Занемарује се шта је све спреман да жртвује, Ифигенију, па чак и своју главу, како сам наводи, а тиме се критикују они који „газе живе људе“ како би стигли до свог циља. Ахил је симболични представник једног од основних и најчешће практикованих маневара поступања унутар идеолошких система заснованих искључиво на социјалној позицији при чему се морално-етички кодекс занемарује. Зарад славе и помињања имена пристаје се на лаж, превару и убиство невиних, што није више искључиво начин размишљања произашао из особености карактера, већ начин поступања и трагедија модерног доба. Менелај је лице које гута и прождире, спреман на војни поход зарад жене која га је напустила, на жртвовање братанице зарад покретања мора и увек је притворан и неумерен. Његова неумереност је најочигледнија у немању границе при обраћању другим лицима и захтевима од њих. Менелајева прождрљивост је формално

---

<sup>88</sup> „Идолопоклонство, чарање, непријатељства, свађе, пакости, срдње, пркоси, распре, саблазни, јереси.“ (Посланица Галатима, Нови завет, 5, 20)

прикривена одбраном части (као превареног и остављеног мушкарца), жељом за ратом (као прослављеног војсковође и хероја) и поштовањем воље богова. Неоспорно је да захтева делање других лица зарад остварења личних сатисфакција (читава војска иде у поход због његове части и брат убија ћерку да би се покренуло море), тако да он не чини и не жртвује ништа. Менелајев „апетит“ градационо расте како се одвија радња драме, на исти начин се мења и лексика коју користи и агресивност његовог приступа другим лицима, јер не долази до задовољења његових потреба. Прождрљивост је сама по себи незасита и никад задовољена, јер се увек појављује потреба за задовољењем других потреба.

Велимир Лукић у лицу гласника приказује посебну друштвену појаву, персону без посебног утицаја и са конкретним и сведеним функцијама и овлашћењима унутар социјума, али са наглашеним манипулативним способностима. У суштини подсећа на Јага из Шекспировог *Отела*, манифестација је ега, при чему се посебно истиче његова жеља да контролише ток радње и да његове жеље буду задовољене. Гласник предлаже да се пита Калхас, извештава о побуни међ војском како би се Агамемнон предомислио око жртвовања, прикрива истину када је Калхас изриче и репетиционо буди грех у лицима. Он не може ни остварити значајну корист од Ифигенијине смрти, али се стиче утисак да он влада радњом, да управља лицима како жели. Неоспорно је фигура злог слуге и зло чини зарад зла самог, а симболичка је представа друштвеног слоја који је за Лукића очигледно био најомраженији, јер због немогућности да напредује у било ком смислу ситним утицајима храни свој комплекс инфериорности. И Аристотел је дефинишући завист тврдио да изазива „бол при погледу на туђу срећу“, а у лицу гласника је јасно да не допушта ни моменат мира и среће других. Његов порив за изазивањем хаоса је у спрези са способностима манипулације и осећајем константне зависти. Ифигенија је лице које представља персону која се бори са утицајима сенке и тежи да их надвлада, она испољава сенку у појединачним ситуацијама, али се враћа персони која заступа морално-етички кодекс, чак и бира да умре као персону да је не би надвладала сенка. За разлику од ње гласник је лице сенке, код њега је у потпуности занемарено шта околина у њему види или од њега очекује, он једноставно делује онако како сенка захтева, деструктивно, кроз нагонско и увек је представа негативних и социјално неприхватљивих облика понашања и размишљања.

Лице Ифигеније које гради Велимир Лукић садржи елементе књижевних претходница у смислу да у појединим моментима племенитост и чистота њеног карактера долазе до изражаја (попут Гетеове), али истовремено нема епизоде беса и освете (Еурипидова). С тим у вези Ифигенију можемо посматрати као еталон морала у смислу да се према њеном морално-етичком кодексу увиђа и утврђује степен аморалности осталих лица, што се додатно постиже њеном директном критиком и осудом у дијалошким партицијама. Наведено не подразумева да она представља морално лице и да је Лукић њоме осликао идеалан начин живота и борбе унутар социјума. Ифигенија је иако главно лице у одређеној мери пасивна, формира је и дефинише радња која је ван њеног утицаја. Друга лица планирају њену „удају“, а она када јој се спомене удаја прихвата је и устрептало очекује младожењу. Њена активност је у прихватању и усмеравању радње, на Ахилово питање коме да верује када Калхас и Клитеместра причају различите приче она говори: „Мени, Ахиле. Никад није Калхас / Рекао тако нешто. Већ нам описа / Како га богиња у сумраку посети / И изрече му своју опомену“ (Лукић 1962: 45–46). Градациони суноврат њеног карактера видимо у уцени мајке, јер сазнање о брачној превари користи да ућутка мајку како се у драми наводи: „Ако ме одведеш у Арг, краљице / Живећу тамо једино за чекање / За сусрет са Агамемноном [...] Поћи ћу му у сусрет кроз капије градске / И уместо поздрава испричати пламен твојих сумрака. / Описаћу му све шта твоја ложница гледа [...]“ (Лукић 1962: 49). Неоспорно је да Ифигенија има свест о (не)исправности поступака других лица, али и активно учествује у њима, јер одабира да понавља исту радњу или је искористи. Ипак њено коментарисање или коришћење моралних суноврата других лица су са циљем њиховог пренаглашења и директног указивања на неприхватљивост и непојмљивост њиховог функционисања у социјуму. Да би уопште постојала у таквом систему мора у одређеној мери да „плива“ у неморалу и неетичности, мора да проналази начин да се издвоји из система. Њен одабир смрти изречен у монолошкој форми као опроштај од Арга врхунац је слабости њеног карактера, јер се представља као она која прихвата смрт радије него борбу, лакше јој је да умре и оде у непознато него да макар покуша да исправи и промени нешто. Њене реплике засноване на поступцима појединачних лица стварају утисак да их Ифигенија сматра недостојнима свог присуства, сматра се бољом и вреднијом од мајке, оца, Ахила... Упућује се на највећи хришћански грех гордости при чему Ифигенија уочава недостатке околине, али не и

сопствене, чиме свет доживљава недостојним ње. Једини тренутак њене борбе је супротстављање мајци, иначе је апсолутно неборбени карактер, кроз њу је изражена тежња да се из стања живота пређе у друго стање а да се не изврши самоубиство (попут Новалиса у *Химнама ноћи*), што је изнова доказ њене неборбености. Лукићева Ифигенија је представа читавог низа појединаца који су се сматрали сувише вреднима за свет у ком живе, за њих је такав свет био ништаван, а сваки труд уложен зарад опстанка био је бесмислен. Уместо да снагом свог интелекта и племенитим тежњама карактера побољшају и хуманизују социјум бирали су лакши и једноставнији пут, чиме се друштво и поделило на оне који делају и неме посматраче. Чини се да Лукић кроз лице своје Ифигеније жели да покаже да је идеја морала и праведности коју заговара социјализам само теоријска, а да је у реалности сасвим другачије, али се приказује као онаква каквом је теорија захтева. Са тим у вези је и чињеница да само Ифигенија и гласник у *Окамењеном мору* поседују истинитосна знања о свима и Ифигенија одабира одлазак у смрт, а гласник наставља да егзистира како је и навикао. Очигледно непоштовање морално-етичког кодекса (ако се истински верује у њега) може изазвати само две врсте реакције, једна је сродна Ифигенијиној и подразумева миран одлазак, а друга је заснована са саучесништву и саживљавању и пропагира је гласник. Са тим у вези бива јасно да Велимир Лукић заступа поступке који се везују за Ифигенију, што се нарочито потврђује гласниковим и Ифигенијиним заједничким одласком из града на крају песме *Коментар микенских страсти и преврата*. Могли бисмо рећи да Ифигенијин одабир представља примену Епикуровог схватања самоубиства као оправданог и сврсисходног, ако људски живот који се одузима више не садржи срећу. Срећа или икаква могућност за срећу у друштву какво је предочено у *Окамењеном мору* за индивидуу попут Ифигеније је немогућа. Поставља се питање „болести друштва“ на које социјални релативизам одговара да је свако функционално друштво нормално, а да патологија подразумева неприлагођеност појединца функционалном друштву (Фром 1963: 37). С тим у вези и друштво дато у *Окамењеном мору* је функционално (што не значи ментално здраво), а индивидуа која је била и остала неприлагођена друштву и његовој функционалности такво друштво напушта. Иако неборбени карактер и у одређеној мери подложен утицајима Ифигенија је одабиром смрти израсла у племенити карактер, или тачније врхунац племенитости у свету какав је представљен у *Окамењеном мору*. Лукић је на својеврстан начин поступком своје

Ифигеније одговорио на социјално-политичку ситуацију: препустити се и отићи, јер је друштво као такво стигло до тачке без повратка.

#### 2.3.4. Драма модерног субјекта

*Не кукај, ако те заболи од Његовог мача. Он је лекар добри, исеца из тебе само оно што ниси ти. Оно што те буде болело, то ниси ти, душо моја.*

Свети Николај Жички

Античка тема о девици на жртвенику која је препуштена богињи или жртвеном ножу од стране родитеља и сународника је сама по себи изузетно трауматична. Примарни сегменти приче су упоришни центри који мењају карактер Ифигеније од наивне и невине девојке до храбре и пркосне индивидуе која се одриче живота. Посебност Лукићевих драма је у чињеници да „нема карактера“ већ је дат само „један систем односа у коме су људи затечени“ (Христић 1977: 179). У *Окамењеном мору* се градиционо предочава путања којом се митски карактер мења, при чему упознајемо Ифигенију која брине о тривијалним и свакодневним проблемима девојке стасале за удају (ко је младожења, какав је, како изгледа, шта о њему говоре...), али се у суштини не мења карактер већ ситуација која је карактеру представљена. На почетку драме је Ифигенији представљена идилична ситуација припреме за брак, али јој касније бива предочена потпуно деградирана слика свега што је мислила да зна и познаје. Повереник и саветодавац у наведеним моментима је очекивано и традиционално мајка као искуснија и свакако окарактерисана као она која жели најбоље свом детету. Ифигенија пуна илузија и нада, окупирана бригом о својој будућој брачној срећи, бива суочена са суровошћу живота и манама њој блиских људи, тако да се њен свет постепено урушава, а персоне које је до тада сматрала својим носећим стубовима деградирају. Прво се деградира патријархални идеал оца, а сукоб у Ифигенији истиче она сама речима: „Зар би ме отац са таквом лажи / У смрт повео? Не познајеш га, мајко. / Никада нискост такву не би допустио он“ (Лукић 1962: 44). Јасно је да се држи традиционалних уверења које дете треба имати о оцу као родитељу и узорном, племенитом карактеру. У моменту кризе и пада ослонца оца, она тражи други, обећани и загарантован брачном везом, што видимо у обраћању Ахилу: „[...] Без икаквог стида,

лишена поноса и уздржаности, / Молим те, преклињем, већ недоумицом прожета, / Исажи, пресуди, шта је истина. / Да ли ће ме љубав спојити са тобом / Или Ериније са непрозирним ваздухом Хада“ (Лукић 1962: 44). Ифигенијино законом загарантовано упориште пада већ са Ахилевим речима: „Опрости!“ (44) и она први пут види смрт, што јасно истиче: „Свуда је она око нас. Свуда...“ (46). Губећи мушке стабилне фигуре као ослонце Ифигенија осећа неминовну смрт, њено лице је засновано на идеји крхке и наивне девице којој је неопходна мушка снага, којој је неопходна заштита. Након деградираног патријархалног и традиционалног ослонца неопходно је сједињење са мајком страдалницом, јер мајка крвљу „плаћа“ рођење детета, она испраћа мужа у рат остајући без ослонца и заштите за пород. Ифигенија трага за чврстом везом и емотивном блискошћу, како сама истиче: „Опет смо саме нас две у овом хладном / Злослутном шатору. Сада је све мирно.“ (Лукић 1962: 47), чиме се шатором жели успоставити илузија материце, сакривености и заштите унутар заједнице са мајком, створитељком и чуварком живота. Испољавају се урођени нагони индивидуе за сједињењем са створитељком мајком и повратком у сигуран интерутерусни поредак. У драмском дискурсу карактер мајке не препознаје тежњу ћерке и њену потребу за повратком у интраутерусни поредак, већ га уништава неприродним увођењем Егиста (који се перципира као скрнавитељ светог и блаженог места телесне и духовне везе мајке и детета). Клитемистра својој ћерки нуди један облик заштите, како се у драми наводи: „Нисмо саме. Има једна мушка рука / Спремна увек помоћ да нам пружи. / Рука која дрхти када лик Агамемнонов / Неко спомене. Тој руци поклонићу своју наду / Поред љубави коју већ јој подарих“ (Лукић 1962: 47). У моменту када се помоћ из визуре мајке нуди као рука спаса њеног љубавника, дете се осећа додатно угрожено, јер мајка као извор живота телесно припада другом и тај други чак није ни отац, већ неко сасвим стран. Дете доживљава трауму напуштања, како сама Ифигенија наводи: „Имаш љубавника? Значи увек кад си ме напуштала / И у сумрак, још тамо у Аргу, одлазила у своју собу / Да тугујеш за Агемемноном, са Егистом си на лежају / Љубавном лежала [...]“ (Лукић 1962: 47). Одвајање од мајке је представљено као насилно<sup>89</sup>, тако што је утроба која је стециште и станиште узурпирана, а дете уместо да

---

<sup>89</sup> Одвајање искушеника од мајке може бити мање или више насилно, драматично (Елијаде 1994: 19) и представља симболички раскид са детињством који је по природи „матерински и женски свет, и стање неодговорности и блаженства, незнања и асексуалности. Раскидање се врши на такав начин да се створи снажан утисак како на мајке, тако и на искушенике“ (20).

природно напусти мајчино тело и буде коначно одвојено пресецањем пупчане врпце бива ишчупано. Тако раскинута веза симболички је смрт мајке, јер насилно вађење плода за сврху има очување једног живота, најчешће дечјег. Деструкцију последњег егзистенцијалног ослонаца Ифигенија доживљава као трауму коју описује у монологу истичући своју везаност само и искључиво за град у ком је рођена. Град је нем и непомичан, самим тим је лишен могућности својеволјног кидања веза са Ифигенијом, он је последњи и једини истински ослонац модерног субјекта у кризи. Град је симболички микрокосмос, њен лични свет, ког се одриче и од ког се опрашта јер је симбол срушених илузија, подсећање на тајне и ћутање камена, лажан колико и његови обитаваоци. Сваки микрокосмос као слика насељеног места има такозвана „средиште“ које се може сматрати „светим местом *par excellence*“ (Елијаде 1999: 43) У микрокосмосу града који је Ифигенијино средиште изокреће се перспектива тако да Ифигенија поступно остаје без ослонаца (отац, потенцијални супруг, мајка) при чему је остала сама на сцени и сама своје средиште. Сва лица су своје одлуке већ донела и уклонила се са сцене, а последњу одлуку доноси она сама. Карактеристике индивидуе се у савременој драми препознају као основе колективног искуства, прецизније одређено „искуство индивидуума је универзално“ и самим тим трагично, тако што се патња јунака одиграва и проживљава само на „индивидуалној равни“ (Козак 2010: 161).

Представа Ифигеније која добровољно одлази у смрт и у непознато је претежно романтичарска, она је драмско лице које напушта бесмисао заједнице (чији је део) тражећи сопствени смисао. Поред њеног добровољног одласка у смрт и мирно и непокретно море представља типичан романтичарски мотив, јер указује на равнодушност заједнице која једног свог члана препушта насилној смрти, конкретније „празнина космичке ноћи усред које се одиграва Ифигенијина драма“ (Стаменковић 1987: 20). Истовремено је и визуелна представа модерног субјекта, самог и напуштеног, чија смрт као ни живот нису имали ни сврху ни смисао.

Велимир Лукић је у интервјуу са Бором Кривокапићем поменуо сусрет са Бранком Миљковићем који је био веома значајан за његову даљу перцепцију живота, умирања и смрти. Кривокапић преноси цитирајући Лукића:

„Наш први разговор био је о – смрти. О могућности избора смрти и часа смрти, као крајње границе човекове слободе. Тај ме разговор зачудио. Тада сам имао 19 година.

Читали смо заједно стихове негде у децембру 1955. на Филозофском факултету. Не знам како смо после остали сами и шетали дуго у некој хладној ноћи, Васином улицом. И тада је Бранко почео да говори о смрти. О чину смрти као чину слободе. Говорио је на најбриљантнији начин. Био је то трочасовни есеј о смрти.

И касније смо о томе разговарали. Два-три пута ми је рекао да живот треба завршити кад човек сматра да га треба завршити. Ипак ме вест о Бранковом самоубиству запрепастила.“

(в. Кривокапић 1985: 127)

Бранко Миљковић се убија/убијен је 12. фебруара 1961. године, а Велимир Лукић наредне године издаје *Окамењено море*, мада драми претходи песма *Ифигенија* (објављена пет месеци након Миљковићеве смрти). Разговори о смрти подсећају на Ифигенијин монолог одлуке, а сумња везана за Миљковићеву смрт на природу Ифигенијине смрти на жртвенику.

Интрасубјекатске драме доживљавају сва лица у драми *Окамењено море*, преваходно су формиране на унутрашњем плану, али неминовно утичу на ток драмске радње. Мит и бајка најчешће почињу описом ситуације у којој се издваја фигура болесног или остарелог краља или нека зла коб не дозвољава да војска настави свој пут (Јунг 1987: 169). Поред чињенице да мит о Ифигенији и њеном жртвовању уистину почиње наводима о Артемидиној срџби, Велимир Лукић се користи и мотивом безвољног и уморног краља, тако да у потпуности подражава почетни сегмент развоја процеса индивидуације<sup>90</sup>. Други очекивани приповедни образац је заснован на пророчанству посебног врача који зарад остварења краљеве среће захтева „нешто врло изузетно“ (в. Јунг 1987: 169), што је Ифигенијин живот у *Окамењеном мору*. Иза конкретног Ифигенијиног примера је лаж, јер нити је срдња богиње истина, нити је пророчанство истинито, али се сегменти приповедног обрасца задржавају. С тим у вези је почетни сегмент Ифигенијине индивидуације сам по себи лажан, јер се чак и Агамемнонова згасла жеља за ратним

---

<sup>90</sup> Индивидуација подразумева „раздвајање општег у посебности, у појединачности, односно у јединке, у индивидуе“ и сматра се основом егзистенције поједница (Јакоби 1992: 21). Индивидуацију као појам Јунг уводи први пут у *Психолошким типовима* 1921. године, мада се наговештава још раније у његовој докторској дисертацији и обухвата интеграцију „свесних и несвесних делова личности“, дефинише је као „спонтан и природан психички процес“ приликом ког настаје индивидуа (Палмер 2001: 162).

походом показује као неистинита. Почетак или како га Јунг назива „почетни ударац“ је неки вид позива, мада се најчешће препознаје као атак на личне тежње при чему се кривац тражи у вањском свету, Богу, блиском сроднику, пријатељу. Јунг (1987: 168) сматра да реални процес индивидуације и свесно измирење са „властитим унутрашњим средиштем (психичким нуклеусом) или јакством“ почиње у моменту поравнања личности и мукама које је прате. Ифигенијина одлука о смрти је специфична јер представља унутрашњу снагу и јасноћу коју Јунг (1987: 178) у јакству захтева како би се „препустио нашем ја слободан избор, или може бити да јакство зависи о хуманој свести и њезиним одлукама“ које му као таквом омогућавају да се представи. У тим моментима свака индивидуа одлучује о исправности и сврсисходности својих одлука и поступака, а познање несвесног води самопреиспитивању и истинском преображају. Јакоби објашњава да: „Пут процеса индивидуације стоји насупрот природном процесу које се одвија код човека и чији је он пасивни објекат, активно уобличен, свесно праћен и доживљен. Јер, између ја чиним и ја сам свестан онога што чиним, постоји не само огромна разлика већ каткад чак изразита супротност“ (Јакоби 1992: 27–28). У Ифигенијином примеру неоспорно је посредни рационални одабир, индивидуације је свесна и није у сукобу ни са самом индивидуом ни са околином. Она је активна док не донесе одлуку о смрти, а затим прелази у пасивно стање тако да њену смрт спроводе остала лица као да она и није присутна.

Сва лица у Лукићевом *Окамењеном мору* доживљавају неки вид интрасубјекатског сукоба који је вишеструк и вид је унутрашње драме која постаје спољашња. Врач лаже о пророчанству да би се осветио за понижење знајући шта је исправно, Клитемистра штити дете до момента угрожености личне позиције, чак и Ифигенија бира да умре уместо да промени или исправи било шта од свега што перципира као погрешно. Фројд би њихове поступке назвао „нарцистичким задовољењем“ јер могућност тог задовољења имају поред повлашћених и потчињених и они који своје незадовољство изазвано трпљењем имају могућност да усмере на другог (2002: 29). Да би врач наставио лажно да прориче, жена тајно да вара мужа, а слаб краљ да предводи војску радња се преусмерава на Ифигенијину егзистенцију. Свако од лица зарад задовољења сопствених ниских и примитивних потреба у стању је да жртвује туђ живот, а избегавањем разоткривања (лажног пророчанства или брачне преваре) осећа задовољство. На примеру Лукићевих лица јасно се уочава Фројдова дистинкција између нарцизма и егоизма у којој нарцизам дефинише као „либидоизну

допуну егоизма“ (б. Фројд 1981: 390). Егоизам подразумева само и искључиво „корист за индивидуу“, а нарцизам подразумева и задовољење либида (390). Остварена корист до које се дошло страдањем другог изазива задовољство које је толико да се непокретање мора једва помиње и није доживљено као несрећа. Егоистичан човек може „одржавати јака либидинозна посудања објекта, уколико либидинозно задовољење на објекту спада у потребе самог ја. Егоизам ће тада пазити да тежња за објектом не нанесе штету самом ја“ (390), што врхунац достиже код Лукића у лицу гласника. Таква индивидуа је егоистична, али и веома нарцисоидна, што се посебно види у њеној веома малој потреби за објектом, са напоменом да је егоизам константан док се нарцисоидност повремено јавља и представља „променљив елемент“ (390). Код лица у *Окамењеном мору* оно што Фројд назива објектом није предмет истинских тежњи, већ је искључиво објекат по себи, такође задовољење до ког неоспорно долази јесте по елементима сродно сексуалном задовољењу, али је у суштини недосегнуто. Све тежње су површне и примитивне и задовољење не може бити другачије.

#### 2.4. Хуманитет у лицу Ифигеније

*Не смете изгубити наду у човечност. Човечност је попут океана; уколико неколико капљица океана постане прљаво, то не значи да је океан прљав.*

Махатма Ганди

Митски карактер Ифигеније је објективизован, јер она нема утицаја на своју судбину која је представљена као апсолутна неминовност. Мит је прича из народа и као таква је препричавана и интерпретирана много пута. Као једна од верзија приче је доспела до трагичара, а он је одабрао сегменте које користи за костур свог дискурса. Појам који је дефинисао Аристотел, етос, „представља начин изражавања и понашања неке особе или лика, њихову личност, карактер, становиште, став према свету“ док „читање и тумачење произлази из сусрета етоса приповедача и етоса читаоца и слушаоца, из њихове размене, односно кодукције“ (Павис 2021: 81). У моментима тог „сусрета“ настају драмска лица, међу којима је и Ифигенија и њихове приче. Еурипид инсистира на људским особинама, на „очовечењу“ чак и богова, Гете припада европској култури која је заснована на

уљудности и „тако је сјајно сакрила људску природу“ (Кермаунер 1975: 80), док је Лукић приказао лаж као примарни конституент људског постојања и људске природе који индивидуу неповратно води у непостојање и обесмишљава егзистенцију као такву. Аристотел поред страха и сажаљења уводи појам „човечности“ као један од принципа трагичног (1966: 26), појмове смешта у каузални след и истиче њихову међусобну зависност. Појам „човечности“ у наведеном смислу не подразумева само позитивне и морално-етички прихватљиве особине и поступке већ један вид еталона хуманитета како би се друштво довело у стабилан поредак. Како Аристотел истиче: „Најзад, ни веома рђав човек не сме из среће да се строваљује у несрећу. Такав склоп изазвао би, додуше, осећање човештва, али не би изазвало сажаљења и страха“ (Аристотел 1966: 26–27). Човештво се семантички доводи у везу са „божјом правдом“ или „кармом“, али као такво не би довело до испуњења друга два принципа трагичности. Човечност у трагедији мора бити „са мером“ и сва лица античке трагедије су људски несрећна и несавршена. Еурипид је у односу на све античке трагичаре најуспешнији у проналаску поменуте мере и приказивању човечности која је сачињена и од врлина и од мана.

Еурипид уноси значајне промене у објективизовано лице Ифигеније превасходно уводећи постепено само лице жртве у *Ифигенију у Аулиди* при чему она о којој се говори постаје она која говори. Аулидска Ифигенија бива представљена као најреалнија могућа људска фигура са свим помешаним осећањима, при чему тежи да измири у себи различите емоције што резултира њеном херојском непоколебљивом одлуком. Тауридска Ифигенија је дата као последица одлуке у Аулиди, она је људски несрећна и бесна на друге да не би била на себе. У обема Еурипидовим трагедијама Ифигенија показује рационално управљање емоцијама, успешно потискује самољубље и негативне емоције преображава у конструктивне усмеравајући их ка другоме. Естетска снага њеног карактера је у чињеници да је могла да спроведе преображај, мада се таква спремност и снага од ње није очекивала. Она развија свој пун потенцијал измештањем сопства из централне позиције и на исту поставља „другог“.

Ифигенија се у Еурипидовој *Ифигенији на Тауриди* најчешће посматра кроз срцбу и потребу за патњом оних који су јој нанели зло, али се уз то трагичар служи и мотивом опроштаја:

„Још пре но што дође, ја сам силно чезнула  
у Арг да грем и тебе да видим, брате мој.  
А желим ти што желиш, да те јада твог  
ослободим и очински да дигнем дом,  
без гнева на крвника свог негдашњег.“  
(Еурипид 1969: 49)

Гнев, како сама Ифигенија назива своје пређашње осећање, у античкој књижевности карактерише лица хероја, али се код Еурипида често користи у карактеризацији женских лица. Опроштај као чин и емоције које доводе до њега нису својствени античкој култури и не одређују конкретне карактере, од чега се у случају Ифигеније одступа<sup>91</sup>. Нетипично женско осећање, гнев, бива замењено стереотипично женским како би био успостављен очекиван поредак ствари (код Медеје типично женским начином освете бивају каналисани гнев и срџба) што се код Ифигеније обзнањује као апсолутни опроштај. Значајно је да постоји призив прошлих дешавања и помињање пропасти Атрејића и зла нанешеног њој самој, али и коначно одрицање од негативних осећања и окретање ка слободи. Наведени опроштај је и симболичко ослобођење јунакиње од зала и крвавих сећања, што ће кулминирати напуштањем варварског предела и повратком у отаџбину.

Хуманитет који је у зачетку у тауридској Ифигенији превасходно у главном лицу у познијој трагедији доживљава експанзију. Еурипид своја лица у *Ифигенији у Аулиди* (не само Ифигенију већ и Клитемнестру, Агамемнона, Ахила) карактерише посебним видом хуманости, што сваки сегмент дискурса чини блиским, а све изражене патње јаким и упечатљивим (Де Ромији 1984: 536). Трагичар је кроз лице своје Ифигеније успео да развије својеврсни метод хуманизовања карактера којим га је додатно приближио гледаоцима и окренуо их тежњи ка племенитости. Лица су људски несрећна, уплашена, премишљају се и греше, удаљена су од античких традиционалних трагичких лица која су карактером и поступком боља од обичног човека. Агамемнон је заповедник и отац, колеба се и узмиче пред одлуком о жртвовању ћерке. Клитемнестра је прељубница, али и милосна мајка која воли своје дете и нерадо га препушта жртвенику, она људски замрзи убицу свог детета. Ахил приоритет даје девојчином животу у поређењу са војним

---

<sup>91</sup> Еурипидовим женским лицима није својствен опроштај, Медеја не може сопственој деци опростити што им је Јасон отац и што су настављачи његовог презимена иако у томе нема њихове личне кривице.

походом, своју ратничку природу и жељу за славом оплемењује лепотом и кроткошћу девојке. Сва лица бивају хуманизована Ифигенијиним посредством, она својим пристанком и добровољним жртвовањем оправдава њихове слабости.

Гете је лице Ифигеније створио под утицајем лепоте скулптура и Рафаилове слике „Свете Агате“ (Губанова 2013: 262), мада је неоспоран утицај Еурипидових обрада. Постоји уверење да је Гете писао оно што је живео тј. да су његов живот и дела исто (Свасјан 2010: 22), сходно чему је Ифигенија на неки начин проживљена. Снага читаве драме *Ифигенија у Тавриди* је у лицу Ифигеније, а не у фабули или заплету, јер она суптилно и сугестивно, без много делања једноставним својим присуством мења начине посматрања и поступања других лица, међу варварима буди хуманост и успоставља мир (в. Меденица 1929: 14–15). Њена природа је блага и човечна, она свима приступа и посматра их желећи им и чинећи добро. Ифигенија промишља о свим могућим поступцима и свим могућим исходима, што упућује на њену посвећеност и неоспорни интелект, али не бира лично добро ако постоји могућност да неко испашта. Специфична је њена брига о сваком појединачном лицу, али и о људима из њене прошлости који су јој чак нанели и бол. Гетеова Ифигенија верује у „могућност универзалног помирења“ (Пул 2011: 135), а она као и сва остала Гетеова лица остају доследни себи кроз читаву драму (Тривунац 1931: 37), јер за полазиште узима себе. Све што јој се догодило и што је преживела она је и опростила, мада није заборавила. Она дела у складу са својим уверењима и дата је као лице чистоте и човечности<sup>92</sup>, доказујући да је достигла највиши ступањ успења које човек може постићи, а да не изгуби везу са тлом (в. Тривунац 1931: 35). На моменте се појави искра беса или потребе за кармичким страдањем оног који је њој нанео зло, али се то не односи никад на њој блиске или на рођаке. Наведено је само чини човеком, јер је очекивано да има таква промишљања, али је и њен племенити карактер врати у сферу опроштаја. Гетеова Ифигенија је идеал хуманитета, она не чини добро зато што тако треба и зато што неке норме предвиђају већ зато што је таква.

---

<sup>92</sup> Милош Тривунац (1931: 34–35) сматра да је Гетеова *Ифигенија* у односу на Еурипидову првенствено по питању садржине делотворнија, а затим су лица свештеница потпуно различита, античка „ревностно приноси кржаве жртве и жели нарочито да Менелај и Јелена, због којих је почела Тројанска војна, узрок њене несреће, доспеју на жртвеник и погину од њене руке. У складу са својом свирепošћу и осветољубивошћу она је и притворна и лукава.“ Са наведеним се не можемо у потпуности сложити, издвојени су кључни сегменти прелома античког лица Ифигеније, али се занемарују поступци који говоре у прилог њеној хуманости.

Лукићева Ифигенија је смештена у поредак у ком владају мане и ниске страсти, њена младост је у сукобу са Агамемноновим умором, њено девичанство са Клитеместриним нагонима, а њена судбина са лажима врача и славољубивог Ахила. Дата је као другачија од осталих чиме се додатно истичу њихове мане. За разлику од својих претходница Лукићева нема снаге да измени карактере који су пред њом или нема довољно снаге која може да кореспондира њиховим нискостима. Истовремено није ратоборна и бесна, не изражава жељу да по сваку цену друге прилагоди себи, али ни себе другима. Мање је делатни карактер од књижевних претходница и поступа сасвим другачије. Еурипидова и Гетеова лица Ифигеније не осуђују, оне саме разбијају своје илузије о другим лицима. Постоји потреба за поновним сједињењем са породицом и повратком у домовину, док Лукићева Ифигенија жели да се удаљи од свих макар то значило и смрт. Ифигенија у *Окамењеном мору* бива свесна да не може да траје упоредо са лицима која је окружују и људски бира да умре. Њена смрт у поретку живљења који је представен је последњи дашак хуманитета, јер она одбија „привидни мир и склад“ (Лукић 1987: 50) и одлази у празнину. Са једног аспекта она кукавички бира смрт јер не жели или нема снаге да утиче на околину и да је хуманизује и морализује, а са другог схвата да је достигнута позиција људске нискости из које нема повратка, све што се десило и све што је учињено нема могућност поправљања. Лукићева Ифигенија је свесна и рационална, њени идеали су потпуно уништени, све што је мислила да је свет се приказало као лажна представа. На лажној сцени, са лажљивим глумцима и судбинама које су лажи она одабира да не учествује. Неоспорна је храброст и одлучност коју Ифигенија манифестује, а то су веома ретке особине. Успела је да сузбије урођени нагон за опстанком (који је анимални и изражен код свих осталих лица драме), потребу за блискошћу и припадањем и сократовски свој живот одреди као онај који није вредан живљења и без функције у социјуму који јој је дат. Веома је мало, избројиво, индивидуа које би имале довољно храбрости да доследно оду у смрт, тако да је Лукићева Ифигенија постала идеал. Наведено говори да је њен карактер далеко од типичног људског и да је она једна међ многим.

### 2.4.1. Проблем људске жртве

*Вале о износит хрид; не пуштају валови хрида  
Гоњени вјетровима, кад овдје се роде ил' ондје.  
Сви се дигну и хитно по лађама брзим се распу,  
Задиме они из свих чадора и ручати стану,  
Који којем богу вековима прикаже жртву  
Молећ се, да жив смрти утече и вреви ратној.  
Хомер*

Грци су у антици од жртвовања, тј. ритуалног убијања „направили спектакл, који се одигравао пред читавом заједницом, у центру града, на најсветијој земљи. Ово би се могло назвати 'позориштем смрти', јер је убијање сензационализовано у сваком погледу“ (Чапо 2008: 211). У обреду жртвовања нема посматрача већ су сви учесници у обреду (Шутић 2014: 23) док се у приказивању на сцени перспектива мења. Практиковање ритуала жртвовања се мењало кроз период антике, за период Атине у 5. веку нове ере била је карактеристична поворка са обавезним елементима религијске праксе (жртвовање и прослава) (Голдхил 2014: 39). Традиционално идеална жртва је била „девица чији су родитељи беспрекорни (то јест, неопходно је да буду племенитог порекла, да су и отац и мајка живи, да су обоје грађани, и беспрекорне репутације)“, на глави је обавезно носила корпу у којој су се налазила ломљена зрна јечма испод ког се налазио нож који ће бити коришћен при обреду жртвовања“ (Чапо 2008: 211). Жртвовање је произашло из „симболичког поистовећивања појединца са жртвом, ужаса убијања (стварањем симболичке емпатије између жртве и учесника – у значењу да је та насилна смрт твоја смрт), и мотива кривице и покајања – то брутално убиство је твоје убиство“ (Чапо 2008: 215). Античка Грчка жртвовање предствала као злочин, али неопходан злочин јер га захтевају богови (Чапо 2008: 215). Жртвовање у драми је „позориште кривице које изражава осуду: неуротичном опседнутошћу чистоћом и неукаљаношћу, систематском дифузијом и порицањем одговорности за убиство и двосмисленим околишањем, или избегавањем, као предигром за чин убиства“ (215). Ритуал треба да доведе до интерференције између жртве, оних који приносе жртву и публике, али тако да кривицу не

сноси нико, а осећај кривице подносе сви. Потреба да све буде чисто и невино при извођењу ритуала жртвовања, или бар привидно такво и да „ритуал парадно приказује грижу савести“ води изазивању „осећања узнемирености да нешто од наведеног није онако како би требало да буде“ (215). Осећај кривице и узнемирености до којих доводи жртвовање треба да води прочишћењу како жртве тако и свих актера у ритуалу, па и публике.

Дескрипција и перцепција Ифигеније као крвне жртве осцилира попут њеног митског карактера, у смислу да варира од крвнички преклане која запушених уста погледом моли за спасење до поносите и жељне славе и спомињања која добровољно леже на жртвеник. Парадигма Ифигенија-жртва у много чему зависи од периода у ком дело настаје, али и тенденција самог аутора. Нортроп Фрај (2007: 132) у *Анатомији критике* наводи као чињеницу да је примарна тема драме о Ифигенији људска жртва чиме истиче ритуал као „садржај драмске радње“ и његову аутономију. Свакако да лице Ифигеније пружа широк спектар могућности и да је, колико год сам чин ритуалног жртвовања био неприхватљив модерном добу, психологија жртве и насилника интригантна. За човека је карактеристична агресија, постоје чак два примарна типа агресије, први који је сродан животињама, сматра се „филогенетски програмираним импулсом за напад (бег)“ и испољава се када су угрожене виталне функције. Сматра се „одбрамбеном и бенингном агресијом“, јер је у сврху опстанка индивидуе или врсте и престаје оног тренутка, када се укида и претња (Фром 2016:13). „Малигна“ агресија је одраз „деструктивности и окрутности“ карактеристична је само за човека али не и за остале сисаре, „није филогенетски програмирана и није биолошки адаптивна; нема сврху и њено задовољење је похотно“ издваја човека као јединог убицу међу врстама, убицу своје врсте без разлога (Фром 2016: 13–14). Жртва је примарни симбол у свести примитивног човека, јер за њега целокупан напредак зависи од ритуала жртвовања, па самим тим своје деловање унутар природе (нарушавање) мора компезовати (Нојман б. 2015: 334). У књижевности се мотив жртвовања детета често среће, са сродном симболичком семантиком и суштински неспојивим разлозима за сам чин. Упућује се на разлику нпр. Аврамових мотива за жртвовање сина Исака и Агамемноново жртвовање Ифигеније које је доказ „изокренутог“ поретка, при чему се покораванем пророчанству прикрива истински мотив „таштина освете“ (Шевалије, Гербран 2004: 1138). Начин приказивања жртвовања је значајан, јер

поред увида у спровођење ритуала предочава и различите перцепције ритуала које су зависиле од утиска који се постизао код публике. Код Есхила је жртвовање девојке приказано на најсуровији могући начин у четвртој антистрофи и петој строфи *Агамемнона*:

„Док ћерка моли: „Бабо, бабо!“  
На девојачку младост њену  
бес војвода не осврће се.  
Кад молитву пред жртву сврше,  
тад на знак очев слуге почну:  
ко јагње дигну је на олтар,  
с рамене оклизне се вео,  
па снажно помакну је напред  
и лепа затисну јој уста  
да клетву кући не крикне.  
Без речи оста – уста заптивена.  
Док шафранасто рухо на тле паде,  
по реду сваког жреца она стрелом  
из ока бије, моли сажаљење.  
Ко кип је лепа, хтела би да збори,  
а често је за софром запевала  
пред војводама очевим у двору;  
при трећој жртви кад се капља лила  
пеаном слатким чиста уста њена  
слављаху срећу оца драгога.“  
(Есхил 2010: 255)

Њена смрт код Есхила се догодила пре радње трагедије у којој је споменута (*Агамемнон*), десила се „пре времена“ и као таква се „надвија над радњу“ (Пул 2011: 134) у виду наговештаја познијих сурових убистава. Драмски конфликт се може догодити пре радње саме трагедије (Тејлор 1974: 76) и довести до осећаја последица тог конфликта, што користи Еурипид у обема својим трагедијама о Ифигенији. Агамемнон је увредио богињу која захтева жртвовање најлепшег рођеног у години у којој је претрпела увреду, а та

увреда и само рођење „најлепшег“ у тој години је конфликт заподенут пре радње Еурипидових трагедија.

Ритуал приношења жртве у античкој Грчкој је био строго поштован каузални след радњи, а посебна пажња је посвећивана отицању крви, чак су користили посебне ниске олтаре са отвором кроз који је крв директно падала на земљу (в. Елијаде 1996: 149). Постоји потврда у првом дијалогу Ореста и Пилада у *Ифигенији на Тауриди*: „ОРЕСТ: И олтар с којег тече крвца хеленска? / ПИЛАД: Од крви сва црвени му се ивица“ (Еурипид 1969: 7). Поред самог ритуала Грци су формирали и култни образац дефинишући „институцију жртвеног јарца (pharmakos)“ који је могао, али није морао бити људско биће, али је обавезно био носилац колективне кривице и као такав је морао бити претучен, прогнан или убијен (Елијаде 1996: 150). Ејдријан Пул (2011: 66) поставља питање разлике међу терминима жртве и жртвеног јарца при чему Ифигенију назива жртвеним јарцем који је у суштини невина жртва, пасивна попут јагњета поведеног на клање. Жртвени јарац треба да „реша проблем кривице и невиности“ и пати „због нечега у шта безусловно верују“ али га то удаљава од ознаке трагичног, а приближава мучеништву (Пул 2011: 66). Такође у случају ритуала (pharmakos) жртвеног јарца заједница има „помешана осећања према појединцу који пати“ (Сифорд б. 2014: 203) што се касније преноси на гледаоце. Ифигенија трпи Артемидино непријатељство (phthomos) због очевог hybris, трпећи треба да умири силе које су над њом и целокупним светом. Како Едријан Пул (2011: 66–67) истиче: „Најлакши жртвени јарци су они који не причају или не могу да причају у своје име“ али чак и они проналазе начин проговарања, тако Есхилова Ифигенија упркос запушеним устима проговара очима, док Еурипидовој није онемогућена вербална комуникација, али она одабира да не користи говор како би „протествовала против своје судбине“. Аулидска Ифигенија је доживљена као жртвени јарац јер бива доведена ради клања, тако да је њена побуна или мирење са судбином занемарљиво у поређењу са чињеницом да се налази за месту које је одређено само за прихватање њене жртве. Сматра се да жртва симболише „одрицање од земаљских веза из љубави према духу или божанству“ и повезана је са принципом размене тако да вредност жртвеног предмета кореспондира са наградом коју божанство даје (Шевалије, Гербран 2004: 1138).

Проливање крви има изразито симболички карактер и традиционално је присутан симбол. Крв има магијско значење у смислу да се верује да је у њој садржана душа, а

упућује и на матријархално веровање да живот мора настати из крви и то оне у мајчиној утроби (Нојман б. 2015: 344). Тело се традиционално доживљава као „посуда“ у којој је садржана душа и која успоставља однос унутрашњег и спољашњег света (Нојман б. 2015: 58), оно је садржалац, али је истовремено и физичка баријера која не дозвољава проливање или слободно кретање драгоцене течности. Да би се дошло до магијског деловања крви неопходно је дезинтегрисати тело, а такав поступак по правилу мора бити насилан. Мирче Елијаде (1998: 44) наводи да је „трансфер душе могућ само путем кржаве жртве“, јер је насиље<sup>93</sup> у виду проливања крви једини начин да се допре до душе. „Крвожедност“ или „страст за проливањем крви“ је пример „очигледне деструктивности“ и представља жељу да се неко убије, мада ритуално проливање крви пружа задовољство које је комплексније од задовољства убијања (Фром 2016: 255). Крв која тече је значајан симбол, она не сме при жртвовању да се пролије на тло, већ њој мора да се посвети олтар, огњиште, подухват (Беркерт 2007: 5). На архаичном нивоу крв је супстанца која се поистовећује са „животом и животном силом“ и сматра се једном од три „свете супстанце“ које потичу из људског тела (поред млека и семена), при чему „проливајући крв особа магијски граби животну силу“ (Фром 2016: 255). Перцепција модерног човека проливање крви везује само и искључиво за деструктивност, али занемарује чињеницу да у „најархаичнијим слојевима искуства“ проливањем крви, своје или туђе, особа долази у директан контакт са „животном силом“, а када је крв понуђена божанству сматра се „најсветијим чином посвећености“ (Фром 2016: 256).

У Еурипидовим драмама о Ифигенији је жртвовање представљено онако како традиција античког позоришта и захтева, али је сам приступ блажи од Есхиловог у *Орестији*. У *Ифигенији у Аулиди* жртвовање је централни мотив, а сам поступак припреме је описан у хорској песми: „[...] На косу јој венчић спуштају и / праменове изворске / водом шкропе. Липтањем / ће се богињин олтар / окрвавити. Крвав ће јој бити врат, / [преклан] [...]“ (Еурипид 2007: 275). Из навода је омогућен увид у припрему жртве, припрема се изводи на сцени и коментарише је хор, што је у потпуном сагласју и са правилима античког позоришта, али и са извођењем ритуала. Ствара се контраст чисте жртве и крвавог олтара, који је неопходан ради сврсисходности самог ритуала. У дискурсу

---

<sup>93</sup> Насиље није урођена особина човека и разликује се од појма агресивности (Мишамблед 2015: 16). Са једног аспекта насиље је у „сржи живота: сва жива бића покрећу нагони за предаторством и за заштитом када су угрожена“ али је човек и мисаоно биће које „нема свесну вољу да уништава“ другог човека (17).

драме наступа пукотина од припреме обреда до извештаја о спроведеном жртвовању који доноси војник: „Врач Калхант на златну кошару положи / жртвени мач. Из корица га трже и / над овенчану девојчину главу га / стави. А Ахил се прими кошаре и / суда свете воде [...] Врач подиже мач и запева молитву. / Девојчин врат мерка где ће ударити, / а срце ме боли, и мени крвари. / Главу сам и сам спустио, кад гле чуда. / Мач је – чуло се то јасно – пао, али / на земљи девојке више није било. [...] место девојке на земљи се кошута / крупна праћака. Богињин олтар крвљу / је попрскан принесеном жртвом у част [...]“ (Еурипид 2007: 277). Само жртвовање се не изводи на сцени већ иза сцене, а војник извештава о спроведеном ритуалу, што је у потпуном сагласју са традицијом античког позоришта. Екфраса наведена у извештају истиче све елементе који су обавезни у ритуалу жртвовања (жртвени мач, корпа и суд са светом водом, жртву на олтару) и даје се јединствена слика практиковања обреда.

У *Ифигенији на Тауриди* је жртвовање и опис ритуала дала сама Ифигенија у монолозима, једним почиње драма „[...] ме закла отац – мисли свет – / Артемиди у славној луци аулидској [...] А несрећница кад стигох Аулиди, / на олтар кад ме дигли и већ тргли нож, / Артемида ме оте, за ме кошту/ ко жртву даде [...]“ (Еурипид 1969: 5–6). Монологом се уводи у радњу и објашњава како је Ифигенија доспела на Тауриду, користи се иста лексика као и код Есхила („клати“) али је мање описа и детаља, јер проговара жртва која није могла да види себе при чину жртвовања (Есхилова визура је из позиције посматрача). Репликом се потврђује ритуално постављање жртве на олтар и потезање ножа. У обраћању хору Ифигенија даје више детаља „[...] и ову да им дам за ону Аулиду, / ко теле кад ме силом клаху Данајци [...]“ (Еурипид 1969: 17). Јасно је да није добровољно већ „силом“ жртвована попут животиње, „телета“, које нема могућност спознаје шта се око њега дешава. У Еурипидовим трагедијама нема значајнијег одступања ни од спровођења ритуала ни од традиције трагедије са напоменом да је жртва спасена са жртвеника, тј. да је жртвована заменска животиња.

Гете кроз лица Ифигеније и краља Тоанта уноси сасвим ново виђење жртве и жртвовања, засновано на хуманитету и просветитељској<sup>94</sup> мисли. Ифигенија прва изриче погрешну перцепцију богова када наводи: „Погрешно схвата вишње ко их сматра / крволочнима. Тај им подмеће / сопствене жудње свирепе“, а наставља се

---

<sup>94</sup> *Ифигенија у Тавриди* је и писана на самом крају епохе просветитељства (Зенгле 2005: 13).

демистификацијом обреда жртвовања богињи Артемиди приказујући га као изобличену и бесмислену пројекцију људског ума (Јаус 1978: 233). У Гетеовој драми Аркад наводи: „Ко ли је реч'ма благим, мудрим / Укин'о онај грозни обичај,“ (26) мислећи на Ифигенију и њен подухват хуманизације варварског острва укидањем обреда жртвовања. Наведено потврђује и краљ Тоант када га Ифигенијино одбијање брачне понуде наводи на поновно практиковање обреда:

„Ал' мени нека прости Богиња  
Што сам се о њу зло огрешио,  
За шта ме савест грис' не престаје:  
Што јој ускратих принос жртава.  
Обичај овде био ј' од вајкада  
Да сваки странац, стигне л' овамо,  
На жртву падне нашој Богињи.  
Ал' кад ти дође, ти ме опчини  
Љупкошћу твојом, каткад ћеринском, [...]  
Ал' ништа више не задржа ме  
Да вратим жељен стари обичај,  
Да опет жртве дајем Богињи.“  
(Гете 1929: 38)

Ифигенија као спасена жртва од стране саме богиње благошћу свог карактера припитомљава краља и Тауриђане, проналази смисао у мирној служби богињи заобилазећи проливање крви наводећи свој пример: „Није л' мене спасла Богиња? / Хтела је службу моју, а не смрт.“ (39). Она истиче „двоструко обавезивање“ човека и бога, при чему се и бог доживљава као милосрдан, чему и човек треба да тежи. Тоант не одустаје и издаје наредбу:

„Чу, ми не смемо стари обичај  
Танким нам умљем или безумљем  
Тумачит' , стезат' ни прекрајати. [...]  
Ту су нам жртве, ту је жртвеник.“  
(Гете 1929: 39)

Питање које се поставља је да ли је краљ укинуо жртвовање јер је на њега деловао Ифигенијин карактер или је једноставно хтео да је ожени па је на све начине покушавао да јој се приближи и допадне. Разлог не мења суштину Тоантовог схватања жртвовања, он говори из перспективе наредбодавца и посматрача, по чему је сличан Агамемнону, али не познаје позицију жртве или онога ко жртвује. Он је слепи поштовалац старог обичаја који и не преиспитује природу или сврху самог чина, што је у сагласју са његовом владарском функцијом. Аркадов став се у значајној мери разликује и представља колективно мишљење, како је у драми наведено: „Војска је друкчија, већ се одвикла / Од оних грозних жртви крвавих“ (Гете 1929: 67). Пружа се нови увид у разумевање краљевих поступака, не може се његов став о жртвовању разликовати од становника Тауриде, осим ако није везан за владарску функцију коју само он познаје, што значи да је захтевање поновног извођења обреда везано за повређену мушку сујету због Ифигенијиног одбијања брака.

Први акт који покреће поступак жртвовања је ослобађање жртве, тј. уклањање веза са удова који се користе за кретање и одбрану чиме се упућује на мотив самосвесног и самовољног жртвовања<sup>95</sup>, јер жртва мора бити слободна приликом извођења обреда. Гете у својој драми *Ифигенија у Тавриди* представља наведени мотив у два Ифигенијина обраћања при првим сусретима са лицима, једно је упућено Пиладу: „Јадна ј' слобода, коју дајем ја. / Ал' богињина ј' милост велика“ (47), јер њега првог упознаје, чему следи и виђење и ослобађање Ореста: „Скидам ти узе, млади патниче, / Ал' то не гледај као добар знак.“ (51) Значајно је да жртве изведено ослобађање не препознају као почетак обреда, ни један од двојице пријатеља не одговара на поступак, већ покрећу питања Ифигенијиног порекла. Гете од целокупног обреда жртвовања у свом дискурсу употребљава само наведени мотив ослобађања жртава и уводи га као споредну напомену која не утиче у значајној мери на даљи ток дијалога лица. Очигледно је кајање у Ифигенијиним репликама при ослобађању чиме њене емоције и карактер преузимају вођство наспрам функције коју треба да врши. „Уже“ или веза којом је жртва везана је симбол успећа, жеље за успењем, а напомена да је свезана указује на тајанствена и магијска својства (в. Шевалије, Гербран 2004: 380). Често се неки вид везе, конопца приказује у рукама

---

<sup>95</sup> Кант сматра аутономију воље највишим принципом моралности и „особину воље на основу које воља преставља закон самом себи“ (2016: 92).

Фортуне при чему се алудира на њену моћ да прекине нечији живот (животну нит) (381), али упућује и на узајамну обавезу свезаног и онога који везује или развезује.

О жртвовању из посебне перспективе спасене жртве говори Ифигенија, чиме Гете жели да истакне грозу и страх које обред изазива:

„Та ја бејох на жртвенику,  
Већ клечах, дрхтах, нож већ подигнут,  
У мени крвца већ се ледила,  
И, за час тили, а ја спасена.  
Па зар ми нисмо дужни Богов'ма  
Спасење враћат' другим патнима?“  
(Гете 1929:78)

Ифигенија је краљева прворођена кћи и самим тим предодређена за жену највећег хероја војске. Поред очекиване традиционалне она се доводи у симболичку везу и са водом, Ифигенија је она која смирује „срцбу океана“, њена телесна течност, крв, треба да напусти тело да би се вода покренула. Истовремено је предодређена за жртву зарад покретања воде, а схваћена је као „неочекивана заштита“, јер као жена и ћерка треба да буде штићена а не да штити, она је девица-мајка, увек својом чистотом и несебичношћу прискаче у помоћ онима којима прети опасност од воде (в. Шевалије, Гербран 2004: 418). Ифигенија је посуда која садржи крв, извор њеног живота као што је вода извор живота уопште, проливањем и протицањем њене животне течности заштитиће се читав њен род, а њена племенитост ће сам чин учинити чистијим.

У интервјуу Бора Кривокапић (1985: 132) поставља Велимиру Лукићу питање које се односи на сва његова лица: „Ваши јунаци би се, мало грубље речено, могли поделити у две групе: жртве и целати?“, на које Лукић одговара: „И у животу се углавном тако делимо. У мањој или већој мери, без обзира на то колико су те речи преоштре или претеране. Од тих ситуација савремени свет није изузет. Шта су друго Вијетнамци у чамцима, милиони избеглица на побеснелом мору воде и политике? Завере, пучеви, стрељања, убиства...?! У овом свету који 1945. није престао да ратује и који није никакав миран свет.“ Увиђа се да је концепција Лукићевог света онаква каквом је даје у *Окамењеном мору*, таква да са једне стране постоји жртва, а са друге они који заговарају

правдање и сврсисходност њеног страдања. Страдање као судбина и потреба стављени су у континуум апсолута, од настанка човека до његовог истребљења, чиме се поларитет жртва/целат успоставља као једини могућ<sup>96</sup>. У самом Лукићу је постојао низ сећања и последица директног присуства рату и борби, а његов јасан став је био молидбени вапај да се жртвовање људских живота, младости и невиности никада више не понови, а нарочито не због нечијег успеха, славе или освете (*Књижевним новинама* 9. II 1962.), ни зарад било којих и било каквих идеала.

У драми *Окамењено море* само жртвовање је у потпуности обесмислено што се чини фрагментарно тако да сваки фрагмент уводи у наредни до конкретног ритуала који је врхунац бесмисла. Уводни фрагмент је оформљен око Агемемноновог става о боговима и жртвовању и значајан је превасходно јер га изриче наредбодавац и отац жртве:

„Агемемнон: Море ће остати безбојно и пусто  
Она мртва на жртвенику. Војска помало  
Задовољна, а више нестрпљива.  
Затим, почекаћемо можда и непуни дан  
И кренуће бескрајне поворке пут својих домова.  
Ко ће моћи да одговори  
Зашто је умрла Ифигенија?“  
(Лукић 1962: 37)

Фрагмент је у форми пророчанства које ће се даљим током потврдити и коначно остварити на самом крају драме. Други фрагмент јавља се као потврда првог и изриче га Калхас као практикант жртвовања, како сам истиче: „[...] Пророчанство измислих најстрашније: / Да море неће узбуркати ветрови / Пре него што твој врат ножем не прережем / За жртву Артемиди срдитој божици. [...]“ (Лукић 1962: 43).

Пандан првом фрагменту је трећи који изриче хор данајских ратника и поред чињенице да представља прву њихову вербализацију упућује на везу краља-вође похода и његових поданика-војника. Хор најављује жртвовање репликама: „Оплакујемо сада смрт Ифигеније / Ћерке Агемемнонове, што ради славе нашег похода / У Хад силази. На том

---

<sup>96</sup> Лукић има посебан однос према поларитету и искључивој категоризацији када је у питању однос жртве и целата: „Судбине и жртава о целата увек су трагичне, а често и истоветне. И једни и други гоне нешто и прогоњени су нечим.“ (в. Кривокапић 1985: 132)

жртвенику пашће девојка / Грла расечена ножем жртвеним. [...]“ (Лукић 1962: 50). Разлика између краљевог првоизреченог става и оног који истиче хор је садржана у промени до које долази у краљевом прихватању ћеркиног страдања. Војска је захтевала жртвовање, насрнула на краљев шатор због њега и краљ је допустио извођење ритуала. У Агамемнону почиње да преовладава колективно надање при чему се у потпуности занемарује његов претходно изречен став:

„Агамемнон: Све је спремно за прелепу жртву.

Још трен само и Калхас ће својим ножем

Да заустави дисање моје ћерке и покрене дисање мора.

О, нека одмах полете најстрашнији ветрови,

Нека одвуку наше лађе до Пријамове отаџбине.“

(Лукић 1962: 51)

Улазак Ифигеније и Калхаса најављује хор поздрављајући будућу жртву речима: „Ево долази девојка слична богињи, / Ево девојке што за домовину хеленску / У Хад силази. Поздрављамо те, часна невесто, / И твоје име изговарамо. Неће бити / Дана, часа и године а да жртву ливеницу / Теби не пролијемо, храбра девојко, слична богињи!“ (Лукић 1962: 52). Почетак ритуала је четири пута наређен и то од стране Агамемнона, па затим хора тако да се наредбодавне реплике смењују једна за другом:

- I. „Агамемнон: И ја то желим. Почни, Калхасе.  
Хор: Почни, Калхасе, свој свети посао, [...]
  - II. Агамемнон: Почни, Калхасе.  
Хор: Започни, Калхасе, своју свету дужност, [...]
  - III. Агамемнон: [...] Пожури, Калхасе, не оклевај више.  
Хор: Пожури, Калхасе, не оклевај више  
Заврши свој свети посао. [...]
  - IV. Хор: Пожури, Калхасе, заврши свој свети посао.  
Агамемнон: Пожури, Калхасе.“
- (Лукић 1962: 53–55)

Након последњег захтева у дидаскалијама се наводи: „забада нож у грло Ифигенијино“ (Лукић 1962: 55) што је моменат убиства девојке на жртвенику. Драма *Окамењено море* је једина међу драмама о Ифигенији која садржи потпуно изведен ритуал жртвовања у ком је жртва заклана, а не спасена. За разлику од античког позоришта које не дозвољава проливање крви на сцени, већ се о таквим дешавањима само извештава или се чују крици и вапаји иза сцене, у Лукићевој драми је чин убиства изведен пред очима публике. Одсуство крика или вапаја је зарад реакције гледалишта, што значи да је перспектива перцепције сасвим измењена у односу на античку традицију, уместо да публика реагује на оно што чује (извештај или крик) али не види јер се изводи иза завесе, реагује на ужас који и види и чује. Од посебног значаја је чињеница да Ифигенија истински добровољно леже на жртвеник, једино што она жели је да напусти свет око себе, макар то значило одлазак у таму и апсолут непостојања. Ифигенијин поступак је сажета целокупна проблематика убијања и ратовања, њен акт није само поступање већ и „самосвест о поступку“, она као индивидуа у потпуности „негира једно време ратне хистерије и острвљености, она као да је долутала из неких идеалних региона, неостварена а моћна као каква громадна карјатида апсолутне етичности“ (Глушчевић 1962: 553). Велимир Лукић је заступао принцип „духовне смрти човекове“, који је Кривокапић назвао „једним од видова модерне егзекуције“, што конкретно подразумева „да човек остане жив, а у ствари је – мртав“ (Кривокапић 1985: 130). Наведено подразумева телесно присуство у животу, али духовно мртвило, а Ифигенија показује поступно духовно одумирање што резултира њеном одлуком о телесној смрти као коначном чину. Она указује на безвредност и бесмисао живота у ком је једини вид егзистенције заснован на телесној присутности и изједначава се са одласком у Тартар. Владимир Стаменковић у чланку у НИН-у из 25. II 1962. године истиче да се из Ифигенијиног примера може уочити Лукићев однос према феномену жртве, јер он у жртвовању уочава искључиво „један од видова човековог дефинитивног пораза пред животом, а не и начин за превазилажење наше зле људске судбине и несавршености“. Драган Јеремић лице Ифигеније и њену смрт види кроз уопштавање, она „је жртва света у којем су посувраћене вредности и њена смрт је песнички протест против негације основних ставова хуманизма и против света у којем слава, плен и освета стоје изнад моралне чистоте људске душе“ (*Књижевне новине* 9. II 1962.).

#### 2.4.2. Положај жене у патријархалном друштву

*Не више жена везана за мирис човека, опружена куја која чека. О, срама! Стида! Образи ми горе, Дадо. Чекала сам га по читав дан раширених ногу, обогалена... Понизно, тај део мене које је он умео да даје и да ми опет узима, то средиште моје утробе његово је било... Морала сам да му се покорим и насмешим, да се удесим да бих му се допала јер ме је сваког јутра напуштао односећи део мене, а увече, кад дође, затицао сувише срећну и враћао ме мени самој.*

Жан Ануј

Патријархално друштво одваја строгим границама мушко од женског базирајући се преваходно на социјалне и политичке улоге и дајући мушкарцима водећу позицију у друштву. Разлика између начела патријархата и матријархата нису тако строге и јасне осим о полазном начелу „главне улоге“, са напоменом да се матријархат заснива на крвним везама и повезаности са земљом „ко је кога родио“, док се патријархат ослања на физиолошке особине јачине, снаге, владања. У матријархалном друштвеном уређењу сви људи су једнаки, док патријархат вреднује „потчињавање ауторитету“ као ванредну врлину, што условљава концепт одређене хијарархије у социјуму (Фром 2003: 167). Традиционално друштво има унапред предодређен пут развоја свести који је формиран према „мушким-патријархалним вредностима“ и често је у сукобу или чак супротности са архетипским Женским (Нојман а. 2015: 35). У сегменту развоја када жена постане део патријархалног система, тако што му се потчини, мушко постаје супериорно и оно које формира и заступа женску свест (Нојман а. 2015: 36). У патријархату жена према мушкарцу има само колективни однос, у смислу да га посматра искључиво као оца своје деце и онога који обезбеђује одређени социјални статус, док је у матријархату однос према мушкарцу однос према индивидуалној личности партнера и јединствен је (Нојман б. 2015: 54). Како Идит Хол (2014: 135) наводи „категорија 'жена у грчкој трагедији' и сама је проблематична“, јер подразумева старосне одреднице (од бебе, девојчице до старице), социјалне (девојке, девице, удате, удовице, остављене жене), моралне (прељубнице, верне жене, чедоморке). Жене су посебно у трагедијама схваћене као „реметилачки фактор“, оне

које „нарушавају поредак ствари“ и то као по правилу при физичком одсуству куриоса, што се не мења у односу на то ко је куриос (отац или муж) и да ли је у питању девица или супруга и мајка (Хол 2014: 135).

Сматра се да су у античком свету девојке први пут удаване између четрнаесте и осамнаесте године и да је о избору будућег супружника одлучивао „куриос“, при чему девојка није учествовала у избору супруга, али јој није морао бити апсолутно непознат (Шијаковић 2016: 6). Грци су имали две врсте венчања, што се односило и на обреде и истицање амбивалентне улоге младе (Вернан 2007: 190). Први обред, сличан веридби, подразумевао је размену између таста и зета при чему млада и није морала бити присутна и било је довољно да први обред буде спроведен у потпуности како би се испунио предуслов за склапање брака (Вернан 2007: 190–191). Поменута церемонија (енқиѐ) сматрала се младиним преласком и након ње је следила ритуална церемонија преображаја (gamos) (исто). Еурипидова *Ифигенија у Аулиди* донекле прати обичаје античке Грчке, поштујући принцип оца који уговара брак за своју ћерку и затим обавештава будућу младу и њену мајку. До одступања долази јер младожења није учествовао у договору, чак и не зна за њега па се структура свадбеног ритуала нарушава. Јасно је да до друге церемоније не долази, па се самим тим искључују све ритуалне радње које треба да претходе преображају, до кога долази посвећењем Ифигеније богињи, а не мушкарцу. Светлана Слабшак (2006: 225) наводи да је Ифигенија била повезана са култом богиње Артемиде од рођења, јер је богиња тражила да се жртвује најлепше рођено у години Ифигенијиног рођења, али је Агамемнон одбио да жртвује тек рођену ћерку, а наведена повезаност само кулминира у проглашењу Ифигеније свештеницом. Мит као извор за писање трагедије најчешће напомиње да је Агамемнон разгневио Артемиду, јер је у лову убио њену свету кошту<sup>97</sup> (Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 170) и да она захтева Ифигенијин живот за опроштај увреде. Свакако да је уместо другог обреда везаног за венчање којим би се сјединила са супругом Ифигенија посредством обреда жртвовања сједињена са култом богиње Артемиде. Није случајно ни да у сегменту који је подразумевао раздевичење младе она бива спасена са жртвеника и дарована девичанским животом свештенице. Бахофен (1990: 11) као један од доказа постојања гинекократије наводи „већу

---

<sup>97</sup> Пиндар наводи да су четири кошуте са златним роговима биле посвећене богињи Артемиди и да их је она упрегла у своје кочије, а пету је Херакло ловио све до земље Хиперборејаца (в. Шевалије, Гербран 2004: 407), у *Речнику симбола* Ханса Бидермана (2004: 169) се наводи да је било две кошуте.

светост женске жртве“, о чему додатно сведочи захтевање баш такве жртве каква је Ифигенија од стране божанства. Еурипидова Ифигенија се сматра драмском верзијом „велике жене“ која је слика „женске харизме, заправо нека врста својевољног или наслеђеног краљевања које угрожавају тобоже надмоћни мушкарци“ (Турнер 1989: 8). Еурипидова лица жена иначе теже правој женствености, али постају актер свог живота након директног суочења са „злостављањем мушкараца“, оне су моралније од мушкараца са којима се конфронтирају и као такве имају шири социјални контекст (Фоли 2001: 242). Оне, а посебно Ифигенија, су зачетак социјалног покрета у ком се моралност/аморалност мери по жени, тј. по њеном поступању. У античким трагедијама лица жена и немају могућност да преокрену или преусмере драмску радњу, њихове судбине су одлучене од стране мушких лица још пре њихове појаве на сцени (Кроли 1994: 256). Ифигенија се појављује и ступа у поредак хаоса (у *Ифигенији у Аулиди* нема ветра који би покренуо лађе, нема војног похода, нема сврхе мушког постојања, у *Ифигенији на Тауриди* махнити брат гоњен Еринијама због матероубиства треба да омогући повратак у домовину) који она успева да уреди не реметећи божији поредак.

Животопис Еурипидове Ифигеније је комплетна прича, од родитељских одлука, преко божанске силе до унутарњих борби, она као „високо индивидуализована жена пролази из младости у зрелост и старост не подлежући заљубљивању, брачним обавезама, мушком ауторитету у целини“ (Слапшак 2006: 227). Као таква постаје жена која одолева патријархалној улози мушкараца не супротстављајући јој се и не пркосећи, а самим тим и идеал бивствовања жене антике. Ифигенија не испољава потребу за деструкцијом патријархалних начела и очекивања друштва од ње, не бива против устројства које чак и њу ништи, једноставно му се покорава и остаје у границама женских врлина. Значајно је да не одбија она да се уда и не пркоси оцу, ступајући у доба девојаштва које по себи подразумева удају и посвећивање породици већ пристаје на очекивања колектива. Ифигенија не одбија брак са Ахилом, већ долази у Аулиду ради удаје, кад отац уговара њен брак она се покорава, али оно што њу индивидуализује је неиспуњење очекивања патријархата и то не њеном кривицом. Одолева доминацији партијархалне фигуре мушкараца тако што не испуњава очекиване иницијацијске ступњеве који се од девојке очекују.

У Еурипидовим трагедијама се обавезно заступа став да су жене и варвари способни за најразличитије преваре и смицалице. Инсистира се на женској природи која је предодређена за таква дела, што потврђује драма *Ифигенија на Тауриди* где се Артемидина свештеница домишља како да надмудри варварског краља и спасе брата, Пилада и себе. Њено планирање је садржано у следећим исказима: „Ал' чини ми се да нов пронађох пут. [...] Ко изговор ћу узет твоје лудило. [...] Из Арга стиже, мајку уби, рећи ћу. [...] Не смем га богињи приказат, рећи ћу. [...] Што није чист, а само свето жртвујем [...]“ (Еурипид 1969: 51). Ифигенијин план наилази на стереотипну карактеризацију коју изриче Орест: „Да сплетке плете женски род је способан“ (51), која је пре један од израза колективног мишљења и претпоставки него Еурипидов став или одраз карактера самог лица. Значајно је да Еурипидова лица жена које се служе сплеткама захтевају обавезну подршку хора, који је симболично женски (Медеја добија подршку Коринћанки за остварење свих намера осим чедоморства) на шта у *Ифигенији на Тауриди* упућује Орест репликом: „Још једно треба: (показујући на хор) ових жена ћутање. / Приступи њима те их лепим речима / задоби!“ (Еурипид 1969: 53) Ифигенија се обраћа хору заробљених Хеленки следећим речима:

„О, драге жене, на вас поглед управљам,  
у вашој стоји руци или успех мој  
ил' моја пропаст, завичај кад изгубим  
и милог брата свог и сестру премилу.  
Пре свега ово срцу своме примите:  
ми јесмо жене, једна другој одане,  
а заједничке ствари знамо чувати.  
Сад ћутите и бегство нам помозите.  
кад верност чува, језик ствар је најлепша. [...]  
(Хоровођи)  
А спасем ли се, ја и тебе вратићу  
твој завичају.“  
(Еурипид 1969: 53)

Ифигенија није потпуно сигурна у наклоност и сарадњу хора о чему сведочи директно обраћање хоровађи ком нуди откуп за ћутање. Коришћење везе по сличности којом поистовећује себе као индивидуу са хором кулминира обећањем да ће бити спасилац онима које спасу њу. Тежња ка истости наилази на одговор и обећање хоровађе: „Не бој се, драга госпо, спасавај се ти! / О свему томе што ме молиш, - силни Див / нек сведок буде – нећу ја ни писнути.“ (53) Хор заробљених Хеленки, као један од Еурипидових женских хорова, потврђује специфичну појаву у античкој трагедији, која подразумева да се главно лице поверава хору о свим својим намерама, али и карактеристику Еурипидових трагедија која подразумева женску солидарност и синхроност у делању. Примери говора хора у Еурипидовим трагедијама могу се перципирати као коментари изведени из саме драмске радње или као промишљање настало из ње, али су у суштини проширење мисли лица којима чак и више кореспондирају него хору самом (Елис-Фермор 1981: 299). Хор је у трагедији по правилу коментатор и подсетник морално-религиозних и социјално-политичких начела које заступа колектив, као такав он подржава или критикује поједина делања лица. У Еурипидовим трагедијама о Ифигенији хорови су усмерени конкретно на главно лице и њену судбину, тако да се сви коментари тичу или ње или уопште жена, а чињеница да у свему подржавају Ифигенију говори у прилог њеном поштовању правила функционисања патријархата.

У антици се стереотипно веровало да су жене способне за смишљање и спровођење најразличитијих превара, као и да су преваре и играрије њихово примарно оружје, док се за мушкарце везује часна борба „прса у прса“. Лице Агамемнона је у *Ифигенији у Аулиди* доведено у везу са способношћу за смишљањем превара и то у више наврата чиме се његов херојски карактер додатно демистификује (типично женску способност за превару користи владар и војсковођа): „Тако своју жену мислим да заварам, / лажном везом, свадбом наше младе кћери.“ (Еурипид 2007: 230) што се односи на његов слободан избор преваре као средства да би се остварио циљ. Од њега се захтева да доведе ћерку и да се она принесе као жртва, али средство и начин њеног довођења и пристанка на жртвовање бира он сам. Агамемнон се самовољно служи преваром користећи старца као повереника: „[...] На / новој плочици крадом пишем праву вест, / мраком овијен, како ме видиш, старче... / Али хајде, крени, ново писмо носи / у Арг.“ (Еурипид 2007: 230). Агамемнон је дат као лице које се у наведеном сегменту драмске радње дефинише кроз љубав према

породу, чиме се и приказује кроз типично женске карактеристике (везаност за дом и децу) и додељују му се и способности својствене женама. Изнова се служи преваром<sup>98</sup> скривајући своје истинске намере за жртвовање ћерке од Клитемнестре и ћерке, чак уочно вербализује жртвовање не говорећи да је жртва одабрана као и час жртвовања. Ифигенији говори о жртви на следећи начин: „Жртву ја, жртву, овде морам принети... [...] Уз олтар стаћеш ти и биће све чисто“ (Еурипид 2007: 248), а Клитемнестри: „Када на ноћном небу пун месец дође. [...] Прво да нешто жртвујем боговима... [...] До олтара бићемо кћи, младић и ја. [...] Са грчком војском ћу удати твоје дете.“ (249–250). Агамемнон покушава на превару да раздвоји мајку од ћерке која се „удаје“, што је у сукобу са традицијом антике и представља камен спотицања његовог подухвата. Труд да уклони Клитемнестру не може да постигне успех, јер се сукобљава са обичајима од којих она не одступа. Клитемнестрино обраћање Агамемнону (куриосу) је пример положаја жене у друштву при чему су жене окарактерисане статичношћу, зависношћу од брака, везаношћу за породицу и децу, док су мушкарци слободни да иду где год хоће (Хол 2014: 136).

Однос према женама у антици је амбивалентан, доживљавају се или као племените или као зла коб, што је најчешће зависило од мишљења патријархалних фигура мушкараца, кроз чије исказе и сазнајемо о обичајима који се односе на жене. У *Ифигенији у Аулиди* многобројни су примери у којима се увиђају дужности и једног и другог пола у брачној заједници, Агамемном у агону са братом истиче: „Ко те је преварио и шта желиш? Брак свој натраг? / Жену да ти вратим? Имао си је и ниси / је чувао. [...]“ (Еурипид 2007: 239). Дужност мушкараца је подразумевала да чува жену од спољних утицаја, онако како жена чува дом и пород. Одводећи је из родитељског дома мушкарац је преузимао улогу коју је до тог момента имао отац или брат. Неиспуњењем своје дужности губи право да захтева, а линија каузалности која условљава функционисање социјалног система се прекида. Хеленин чин прељубе је деградира до те мере да свако приступање њој бива дефинисано као лудост: „Луд сам, је ли? Ти си још више кад неверну жену / јуриш. Пропустио си шансу и божанску милост“ (Еурипид 2007: 239).

---

<sup>98</sup> Гордан Маричић (2008: 17) сматра да су у појединим Еурипидовим трагедијама посебно у онима са „срећним завршетком, међу којима посебно издваја *Ифигенију у Аулиди*, преваре, сплетке и препређеност приказани са одређеном дозом толеранције.

Кроз опозицију мушкарац/жена се у античким трагедијама представљају културна, социјална и морална очекивања колектива. Често су исказана у репликама хора (*Ифигенија у Аулиди*):

„Срећу и мир Афродита шаље  
оној што трезвено љубав води  
у љубавној постељи. [...]  
Кад си жена, лепо је бити  
поштована и отмено  
страсна, а кад си мушкарац,  
лепо је у свет донети мир,  
и свој град унапредити.“  
(Еурипид 2007: 244)

Поље деловања жене је везано за кућу и бригу о деци и мужу, она је господарица брачне постеле, а мушкарац је њен господар. Из Клитемнестрине реплике „Навикла сам да се покоравам“ (Еурипид 2007: 249) јасно је да је жена имала потчињен положај у односу на мушкарца и да је морала да прихвати свој статус ако је желела поштовање социјума. Сфера у којој је жена била надмоћнија и у којој је одлучивала била је кућа, што се у трагедији *Ифигенија у Аулиди* наводи и у Клитемнестриној реплици: „Ти води рат у туђини, ја ћу кући. / Девојку ћу опремити како ваља.“ (Еурипид 2007: 250), али и у Агамемноновој: „Мудру жену муж треба у кући, што зна / за дужност. Ако није таква, шта ће му?“ (Еурипид 2007: 250). Јасно се упућује на чињеницу да се поштовање куће и обреди и обичаји везани за примање нових чланова или одлазак већ постојећих тичу жене, и само она поседује знање о њима и способност за практиковање.

Подређени положај жене се види и у односу Ореста и Ифигеније, иако је она прворођена, он је мушки потомак и настављач презимена јер она као свештеница остаје девица до смрти. Како Ифигенија наводи у *Ифигенији на Тауриди*: „[...] умре л' мушко у кући, / оплакују га сви, а женско слаб је створ.“ (Еурипид 1969: 49), чиме се указује на већу важност мушкарца у породици, јер се кућа користи у метафоричном значењу.

Гете у својој драми *Ифигенија у Тавриди* заобилази мотив женског сплеткарења, што је неоспорно намерно и показује тежњу ка приказивању идеализованог женских

карактера. Његова Ифигенија је неоспорно идеална, али није случајно Гете изабрао да жена буде „носилац идеала“ јер је утицај жене садржан у љубави, а не у сили (Зенгле 2005: 26). Са тим у вези Ифигенија у односу са Тоантом одговара на питање може ли жена, макар била и идеал доћи до изражаја и одиграти улогу у „свету мушкараца и у историји“ (Зенгле 2005: 26). Приказан је пријатељски растањак, кроз самовољно допуштање краља Тоанта да свештеница напусти Тауриду, а „самовољно допуштање“ је метафорично прочишћење његовог карактера посредством апсолутно чисте Ифигеније. Однос према женама се види и у исказима Ифигеније и Тоанта. Свештеница проговара из перспективе античке јунакиње, као да из ње говори Медеја један од својих монолога, упућујући на власт мушкарца и његово уживање у поседима, док жена мора да се покорава мушкарцу. Тоант упућује на мотив женске страсти и пожуде поред којих су сваки закон и свака дужност немоћни. Јасна је вечна људска борба полова за превласт, која је одувек постојала, али је и увек актуелна (в. Тривунац 1931: 36). Поменути сукобом се завршава дијалог Ифигеније и Тоанта:

„ТОАНТ: [...] Таке су жене, што им с' прохтене,  
За тим ће јурнут', ма и у пропаст,  
Оставит' срећу најстаменију; [...]  
Не бејох спреман на тај изненад;  
Ма да сам знао да је жена то,  
С киме се пустих посла имати.  
ИФИГЕНИЈА: Не карај, краљу, јадан женски род.  
Оружје наше нема вашег сјај,  
Ал' није мање племенито, знај!“  
(Гете 1929: 37)

Гетеова *Ифигенија у Тавриди* садржи супротстављене ставове о женама. Поред похвалних и благонаклоних постоје и критички настројени искази који су превасходно везани за тренутно и лично осећање и промишљање говорника. Ифигенија успоставља опозицију женско/мушко:

„Ал' судба жене јадна ј', претешка.

Та човек влада, био мир ил' рат,  
Зна се помоћи и где нема свог;  
Што својим зове, у том ужива,  
У свакој борби снева победу,  
Победу славну, – или славну смрт.  
Ал' танка ј' срећа дата женскињу,  
И груба мужа дужна ј' слуша' реч,  
А камо л' кад је рине клет  
Из свог гнезда у далеки свет.“  
(Гете 1929: 23–24)

Осећа се јединство и разумевање са читавим женским родом, трпљење „светих ланаца“ поистовећује се са женским трпљењем грубих мужева и немогућности промене свог положаја. Аркад се у дијалогу са свештеницом усресрећује на конкретан мушко-женски однос Ифигеније и краља Тоанта: „Племенит човек лако полази / Куд га поведе добра женска реч“ (Гете 1929: 29) чиме жели да постигне одређени циљ, али и указује на дату могућност промене положаја Ифигеније као жене. Поменуто опозиција се понавља у драми у неколико варијација, Орест је наводи кроз однос варварског краља и непознате жене: „Свирепог краља стомиће нас бес, – / Па шта би могла једна жена ту!“ (Гете 1929: 46). Сврха наведеног није у ниподаштавању жена нити је став о слабости женске воље и способности, већ је представљање чињеничног стања које је произашло из социјалних улога, јер је са једне стране краљ, мушкарац, неприкосновени суверен острва, а са друге жена, свештеница у храму. Пилад у наведеном поретку заобилази социолошку условљеност и обазире се на позитивне аспекте:

„Срећа је наша, што жена је то!  
Јер човек, знамо, ма и најбољи,  
Привикне срце зверском свирепству,  
И оно, што му је најодвратније,  
У закон уме себи претворит',  
Тако отупи своју природу.  
А жена ј' друго, верна остаје  
Својим првим осећањима.

На жену, брале, рачунати смеш  
У добром делу, као и у злом.“  
(Гете 1929: 46–47)

Пиладов став је потпуно неочекиван и иновативан, он женској физичкој слабости супротставља емоционалност и верност емоцијама, чиме се успротивио Оресту.

Драма *Окамењено море* представља један нови увид у положај жена и однос према њима и њиховој судбини, при чему се прво уочавају сведене расправе о женама, али и ретке женске реплике о трагичности рођења у телу жене. Једнакости родова као начело социјалистичке филозофије унело је многобројне измене у начин размишљања, а самим тим и представљања женских лица и њихових судбина. Још у доба Краљевине Југославије постојале су освешћене идеје о самосталности и једнакости жена (Женска странка, касније Женски покрет), али се њихов положај значајније мења тек од 1945. године и то представља један од важних прогресивних постигнућа СФРЈ-е. Сукоб традиционалног односа према женама и модерног схватања њихове улоге и сврхе у социјуму изражен је на посебан начин у драми *Окамењено море*, што се види у репликама Агамемнона и Менелаја о њиховим женама:

„Менелај: Не треба рећи. Не због Ифигеније, већ због  
Клитеместре, што у себи сиктаве има Ледине крви.  
И што се ни за кога не би жртвовала,  
Ако за њену корист није.  
Агамемнон: Не говори о Клитеместри тако,  
И не проклињи Ледину крв.  
Наше жене само су слике наше немоћи,  
Оне нас спајају са тлом и опомињу  
Да ништавне су наше снаге, да остаћемо увек  
Уз огњиште, мало занесени, више промашени  
И неостварени, ако су понекад исувише искрене  
Тај бол који нам тиме наносе  
Мелем је суров који брзо лечи наше заблуде.“  
(Лукић 1962: 34–35)

Менелај је заговорник става да се од жена треба сакрити све што их се не тиче, у смислу да је војни поход и његов успех мушка ствар и да о томе не може одлучивати жена. Он истиче и једну особину Клитемнестриног карактера која ће се касније потврдити као тачна, а то је чињеница да је спремна на компромис само ако је у њену корист (она пристаје да се жртвује Ифигенија, али да би се сакрила њена превара). Већ Менелај супротставља Ифигенију и Клитенестру, али као аргумент наводи „сиктаву Ледину крв“ заборављајући да је и Ифигенија носилац те крви, али са намером да не помињући име проговори о својој жени. Агамемнон је заступник идеје о сродним душама тако да жена представља другу половину мушкарца, да га чини бољим чак и када он сам тога није свестан. Причу о женама Менелај не наставља већ истиче: „Не говоримо сад о женама. То приче су за дане мира“ (Лукић 1962: 35), чиме се било какав помен емоција смешта у другу појмовну раван. Везивање појма жене за мир је мотив који упућује на примитиван и ригидан однос који жену везује за кућу, послове у кући и бригу о потомству, а не даје јој никакав значај у „важним“ одлукама.

За разлику од мушких лица Клитемистра у дијалогу са Ифигенијом у шатору упућује на мотив „мушке душе“ речима: „Тешко је прозрети његову мушку душу / Што живи само од спољњег сјаја и похвала. [...]“ (Лукић 1962: 39), мислећи конкретно на Агамемнона. Пружа се увид у перспективу женског промишљања о перцепцији света и важних питања за једног мушкарца, чиме се указује на ниподаштавање Агамемнона. Уопштавање којим се Клитемистра служи своди задовољење мушкарца на материјално, при чему духовне или емотивне вредности немају никакав значај. Од антике преко Гетеа до драме *Окамењено море* константан је принцип одабира жртве. У свим драмама одабрана је девица из угледне породице, прворођена ћерка светле косе и намамљена је у Аулиду ради склапања брака. У том одабиру жртве је мноштво традиционалних вредности које се очекује да индивидуа има, али је и стереотипно уверење да је смисао живота жене у склапању брака, тј. да јој је неопходан отац у детињству, а супруг у даљем животу да би уопште била социјално присутна.

### 2.4.3. Портрет Ифигеније

*Ћутљивост у овој жени, чак и иза тривијалних речи, гласних, непријатних. Нечег неупоредиво лепог у њој. Њено тело? Њен дух? Не, не, не! ... Видео је својим слепљеним очима, кроз велике љигаве жабасте отоке, који су представљали његове мисли, као Ифигенију, као силажење у пакао, као прање на изворима, косе посуте прахом... То што је било разлучење од свега, што је било последњи грч, пре него што буде само збир метала, алкала, земно-алкала и соли. Осећала је да умире у томе. И то је замарало.*

Растко Петровић

Митски карактери су у суштини истинита прича о положају човека у конкретним историјским периодима, сведоче о егистенцијалним проблемима и покрећу преиспитивање свега познатог и сазнатог. У различитим верзијама мита, многобројним култовима и коначно у Еурипидовим драмама помиње се лице Ифигеније које има веома важну улогу и пре и после Тројанског рата, „као сведок и као учесница“, а распрострањеност приче је везана за простор од континенталне Грчке до удаљених колонија (Слапшак 2006: 224). Ифигенија не сведочи само о периоду Тројанског рата, већ и о односу према удаљеним територијама, али и међуљудским односима у оквиру хеленског света. Еурипид у лицу Ифигеније у трагедијама тројанског циклуса на примеру младе и неискусне индивидуе представља морални импулс који по природи ствари не почива на прорачунатости, искуству или традиционалним вредностима већ искључиво на „личном осећању, моралном ентузијазму“ (Снел 1999: 155). Трагичко лице бива представљено кроз лични морал, што успоставља опозицију Ифигеније као индивидуе и остатка окупљених људи. Трагичар је „романтичним и херојским“ лицем Ифигеније упутио посебан вапај читавој Хеледи, вапај за уједињењем и измирењем, јер ће међусобним ратовима (Спарте и Атине) разорити сопствену земљу уместо да је целовиту сачувају од варвара (Сиронић 1977: 112). Ифигенија се дефинише као узор, њени поступци и судбина треба да буду покретач конструктивних сила, а лични морал који она демонстрира треба да постане колективни којим ће се руководити више инстанце од демоса.

У трагедији *Ифигенија у Аулиди* лице Ифигеније је одређено као она која „отклања несрећу“. Када је Ахилеј спреман на сукоб са читавом хеленском војском она иступа и самостално пристаје на жртвовање, чиме израста у „тип племените грчке девојке“ (Кохан 1971: 243). Ово потврђује и чињеница да пре самог пристанка и поласка на жртвовање Ифигенија ретко говори, али се о њој говори кроз читаву трагедију. Вербализација је дефинише као биће чисте љубави, јер су њене речи искази наклоности према оцу, брату или читавом хеленском народу. Девојка је ипак донела одлуку: „Мајко, решила сам да умрем, и то славно. [...] Зар у мене / овога часа не гледа сва хеленска војска? Флота / због мене стоји, а Фригија није опкопана.“ (Еурипид 2007: 270). Ифигенија се метонимијски замењује са војском, она себе као део хеленског народа жртвује зарад успеха целине, тј. војске, при чему стагнацију војног похода представља као сопствену кривицу. Унижењем се успоставља амбивалентан однос племенитог порекла девојке и њеног представљања себе, односа према њој као потенцијалној жртви и њој као добровољној жртви. Ифигенија се потчињава колективном добру деловањем личних моралних принципа, она свесно постаје трпилац насиља ради успостављања складног поретка.

Портретисање Ифигеније у антици започиње истицањем физиономије девојке која је уско везано за традиционалну симболику и наслеђе. У трагедији *Ифигенија у Аулиди* понавља се једна физичка особина девојке: „О, косо моја плава [...]“ (Еурипид 2007: 248) „Шчепаће је за плаву косу“ (270). Плава коса има посебну симболику у античкој традицији и књижевности упућујући на аполонијски принцип и представља пиктурални елемент који узбуђује чуло вида. Њен симболички значај је садржан у народним предањима по којима је „носилац виталне снаге“, она наставља да расте и после смрти (Бидерман 2004: 167), што упућује на њену дуговечност у односу на човека чији је део, она је попут душе која и након телесне смрти наставља да живи. Често се коса употребљава као мотив распознавања или симбол жалости, а Ифигенијина коса је истовремено симбол невиности и лепоте које су блиске богу Аполону и чистоте жртве која треба да буде достојна богиње Артемиде. Иначе су боговима који обитавају на Олимпу биле приношене жртве светле боје (Шевалије, Гербран 2004: 1139), или у случају Ифигеније светле боје косе, што је изнова у сагласју са природом богиње којој се приноси као жртва. Коса је симбол снаге (в. Бидерман 2004: 167), а ритуално сечење или сакупљање, везивање косе деци је прелазак из детињства у дечаштво или девојаштво

(168), мада се у примеру Ифигеније „сапињање“ косе посматра као део већег и важнијег ритуала, који неоспорно јесте сегмент иницијације њеног карактера.

У трагедији *Ифигенија на Тауриди* сазнајемо да је Атремида спасила Ифигенију смрти на жртвенику, и доделила јој као својој свештеници дужност да јој жртвује странце на тауритском Херсону (Кохан 1971: 243). Овим поступком „табу проливања девичанске крви меша се у митолошкој причи са жилавим мотивом људскога жртвовања“ (Слапшак 2006: 225), тако да Ифигенија прелази из оне чија крв треба да буде проливена у ону која пролива крв. У драмском дискурсу наведени мотив изриче говедар а употпуњује Ифигенија репликама:

„ГОВЕДАР: [...] Краљу тад одведемо их. Он их теби отпрати

за жртву да их покропиш и посветиш. [...]

ИФИГЕНИЈА: [...] О, јадно моје срце, благо беше иначе,

и милостиво свагда према странцима,

за своје племе ти си сузу ронило,

кад који Хелен у руке ти допадне.

А сада, [...]

ма ко ми дошо, сваком бићу свирепа.“

(Еурипид 1969: 16–17)

Промена коју критикује Аристотел у лицу аулидске Ифигеније видна је и у *Ифигенији на Тауриди*, само је у млађој трагедији у заметку па је изражена у једној реплици главне јунакиње. У *Ифигенији у Аулиди* се проналази мноштво разлога за промену до које долази при чему ниједан не добија превласт, а Кохан (1971: 244) наводи да тауридска Ифигенија због жалости за братом Орестом, ког сматра мртвим, сузбија тескобу и саосећање према људима које жртвује Артемиди. Виђење странаца које приводе олтару у лицу Ифигеније показује одсуство емпатије и примену већ поменутог традиционалног начела да жртва мора пристати и пригрлити жртвовање. Како се у трагедији наводи: „Одреш'те руке странцима, / јер жртва богу не сме бити везана!“ (Еурипид 1969: 21) Свештеница вербализује размишљање о строгом поштовању ритуала, чиме истиче своју социјалну и религијску функцију, а не емоције и лична морална начела и на тај начин практикује устаљени одбрамбени механизам.

Поставља се питање Ифигеније као херојске фигуре у трагедијама у којима је главно лице и на то питање у литератури постоје јединствени одговори. Почевши од античких верзија можемо се позвати на традицију по којој су херојске фигуре „насилна, жестока бића, и пошто су живела и умирала по једноставном кодексу 'помози пријатељима и науди непријатељу', једино што се могло очекивати је њихова освета“ (Нокс 1999: 105). У лицу Ифигеније јасно је да потребе за насиљем има у смислу да је и деструктивна и аутодеструктивна. Она испољава нагон за осветом и потребу да се онима који су јој наудили деси нешто лоше, да их стигне правда, али не и да она сама дела. Лице које свесно бира да буде жртвовано и својом вољом леже на жртвеник је аутодеструктивно. Ифигенијина аутодеструктивност није целовита у смислу да она не манифестује насиље према себи („не диже“ руку на себе) већ се препушта насиљу других без отпора и без борбе. Наведено доказује постојање деструктивног нагона иако недостаје делатни сегмент, мада је и то спорно, јер у трагедији *Ифигенија на Тауриди* она жртвује странце богињи Артемиди. На тај начин Ифигенија остаје у сфери сакралног, за разлику од Медеје, не постаје убица сродника или осветница, већ је свештеница која богињи жртвује странце. Вил Дјурант (1996: 435) наводи да Ифигенију након једанаест година проведених далеко од домовине и породице карактерише „отупела бол“ и та отупелост се односи превасходно на било коју врсту емпатије према странцима које жртвује<sup>99</sup>. За разлику од Кохановог претходно наведеног става, одсуство емпатије се може сматрати последицом чији је узрок издаја коју је проживела од најближих сродника и сународника. Потреба за издајом (сматра се да издајница и издати егзистирају у симбиози<sup>100</sup>) може бити активна и пасивна, али у оба вида изазива „менталну бол“ (в. Ахтар 2014: 147). Ифигенијину бол представља њена мајка у *Ифигенији у Аулиди* репликама: „Унутра плаче јадница моја ћерка, / хистерична је и сузе је гуще, јер / за смрт је сазнала што јој отац спрема“ (Еурипид 2007: 261). Исто осећање бола дефинише и освету, са напоменом да је прате бес, еуфоричност и физички и вербални напади који су најчешће усмерени на

---

<sup>99</sup> Отупелост је узрокована издајом најближих сродника, јер је њен крвник рођени отац ког је неизмерно волела и коме је неизмерно веровала. Потврда Ифигенијине љубави према оцу исказана је у Клитемнестриној реплици у *Ифигенији у Аулиди* „Само ти, дете, љуби оца, јер си га / од све моје дече највише волела“ (Еурипид 2007: 247). Одсуство емпатије је контрастно постављено у односу на Ифигенији пређашњи карактер, али је последица прекомерне љубави према оцу крвнику.

<sup>100</sup> Нарцисоидни имају непрестану потребу да издају другог чиме и сами бивају издати, док мазохисти теже сопственој издаји којом условљавају издају другог, а наведена каузалност сведочи о постојању нарцисистичко-мазохистичког карактера (в. Ахтар 2014: 147).

објекат који је нанео неправду, на предмете који га симболички представљају или чак на идеју о њиховој егзистенцији (Ахтар 2014: 168). Траума која доводи до потребе субјекта да спроводи освету увек је изван граница његовог личног поимања поретка што доводи до трпљења у тишини или до практиковања освете. Управљање осветом и њено усмеравање ка конкретном објекту може имати неочекивани обрт ка сопству тако да субјект освете постаје њен објект<sup>101</sup> што најчешће резултира аутодеструктивним поступцима (Ахтар 2014: 169). Општеприхваћен став је да субјект који у тишини подноси снажну потребу за осветом ствара патогену менталну ситуацију, док спровођење освете или говор о њој, планирање и промишљање о могућностима да изазивач бола пати (као код Ифигеније) омогућавају да се преболи и превазиђе нанета неправда (Ахтар 2014: 171).

Стереотипно уверење да су жене по својој природи способне за преваре и замке најбољи пример има у Еурипидовој трагедији *Медеја*. Такозване „женске чари“ (poikilos) су увек засноване на преварама, интригама и обавезујуће су (Вернан 2007: 195). Поменути начела Ифигенија оспорава у *Ифигенији у Аулиди*, јер јој бива понуђено да побегне од судбине која јој је намењена, али она то одбија. Трагедија ипак садржи сегменте који подржавају почетну идеју женске нарави, при чему се истиче Клитемнестрино молбено обраћање супругу, али и Ифигенијин покушај да се додвори и приволи оцу<sup>102</sup> како би је поштедео.

На самом крају трагедије *Ифигенија на Тауриди* главно лице ипак потврђује став о женама које користе своје „чари“ како би оствариле надмоћ над мушкарцима, мада се Ифигенија служи „типично женским оружјем“ лукавством и надмудривањем краља Тоанта зарад виших и племенитих циљева. Значајно је да она не сумња у успех свог подухвата, што је једна од карактеристика Еурипидових женских карактера<sup>103</sup>. Лице Артемидине свештенице упркос „женској природи“ остаје верно својој улози у представљању божје воље на земљи и поштовању традиционалних начела. Она узвисује љубав према брату и родитељском дому, али истовремено брине и о другима. У драми *Ифигенија на Тауриди* девојка не може да прихвати поједине идеје које се јављају, као што

---

<sup>101</sup> „Преусмеравање осветничких афеката и понашања може укључивати селф.“ (Ахтар 2014: 169)

<sup>102</sup> Гвидо Падуано (2011: 117) наведено препознаје као размену нежности између оца и ћерке која претходи саопштењу намере о жртвовању и сматра да је представа блискости и љубави „помрачена трагичком иронијом“.

<sup>103</sup> И Медеја не сумња у наклоност богова, она се позива на конкретне богове (Темиду, Артемиду, Зевса, Хекату) и истински верује у њихову беспрекорну наклоност (Нокс 1999: 106).

је потенцијално убиство краља Тоанта у корист чему сведочи и њена реплика: „Страхота! Господара свог да смакне гост!“ (Еурипид 1969: 50). Ифигенијин карактер је веран традиционалним правилима опхођења и потчињава им се, ставља се у службу љубави, али не по цену теомахије. Изнова се обзнањује као смерна и одмерена, потврђујући и свој однос према богу као захтеваоцу поштовања одређеног система вредности, при чему индивидуа нема могућност избора. Нортроп Фрај (2007: 251) Ифигенију назива „песнички невином трагичком фигуром“ при чему је сваки покушај тражења моралних погрешака карактера попут њеног безуспешан. Посебно су значајне фазе самоодржања и самопредавања које дефинише Ерих Нојман (а. 2015: 26) када говоримо о лицу Ифигеније. Самоодржање подразумева постојање мушког, али не и доживљавање истог, самопредавање би требало да преставља продор патријархалног мушког уробороса што подразумева и телесно и духовно искуство (Нојман а. 2015: 26). Обе наведене фазе су нужне у конституисању и прелазак у самопредавање захтева извесно отуђење од мајке, мада сам прелазак може бити спречен деловањем „фасцинантног оца духа“ који као један од аспеката патријархалног мушког уробороса, при чему се „инфатилност и 'кћеринство' никада не превазилазе“ (исто: 28–29).

Свако драмско лице се одређује кроз примарну и секундарну карактеризацију, при чему треба нагласити да је примарна у случају античке трагедије условљена митом. Ифигенијина примарна карактеризација је заснована на појмовима жртве, жртвености и саможртвовања при чему се последњи појам издваја као најзначајнији и најзаступљенији (Губанова 2013: 264). Њу одређује тежња да се жртвује зарад богова, народа, идеала, идеја, (што се сматра произашлим из мита) и то се синтетише као животни принцип јачи чак и од самог живота (Губанова 2013: 264) (што је секундарна карактеризација и произашла је из Еурипидових трагичких тенденција). У сваком смислу Ифигенија је „предодређена“ за жртву чиме се конституише „допунски скуп“ према ком лице усмерава своје акције и гестове, а у допунски скуп се убрајају богови или друга лица (Кот 1974: 251). Предодређеност у драмском дискурсу подразумева „притисак који се врши над јунаком“ (257) при чему лице Ифигеније трпи двоструки притисак, један је од стране допунског скупа, а други је интрасубјекатски. Оба су сродна по принципу деловања јер подразумевају константно напомињање на сврху и симболику жртвовања, али су и контрадикторно постављени у смислу позивања на младост, љубав и признавање лепоте и

племенитости самог Ифигенијиног карактера. Према наведеном Јан Кот (1974: 251–255) дефинише „прогнозу“ која се обавезно реализује у античким трагедијама. Ифигенијина је свакако испуњена на специфичан начин уз подршку и дивљење свих лица. У Ифигенијиној трагичкој судбини увек постоји двострука прогноза, ако се осврнемо на *Ифигенију у Аулиди* прогноза се тиче жртвовања и њене одлуке о добровољном или присилном жртвовању. У *Ифигенији на Тауриди* постоји избор слања писма у отаџбину, али и бекства из варварске земље. Лице Ифигеније је тиме увек на размеђи одлуке у *graesensu* што подразумева избор (Кот 1974: 257) до ког долази под утицајем допунског скупа колико и сопствених акција у спрези са морално-религијским убеђењима. Појмови примарне карактеризације се постављају у каузални след, при чему је јасно да зависе од допунског скупа (да допунски скуп не захтева жртвовање до истог не би ни дошло), али и постојање допунског скупа бива условљено прогнозом везаном за јунака.

Формирање Гетеових карактера прати класицистички модел заснован на идеалу хуманитета и подразумева поступно, али „свестрано и вишеструко“ развијање личности које је у складу са дидактичким и социјалним захтевима периода, али истовремено личност треба да дела у складу са захтевима свог унутарњег устројства (Глушчевић 1964: 44). Ово подразумева да лик тежи балансу космичког поретка и унутрашњег света тако да ниједан не деградира, а лична хармонија постаје слика космичке у малом. За Гетеа је нужно да се ликови развијају у свим видовима и правцима, јер „једностраност се психолошки реализује као западање у страст, падање једном фаталном настројењу“ (Глушчевић 1964: 46). Одолевање ниским нагонима и страстима је начин на који се лик уздиже и постиже интрасубјекатску и општу хармонију, док га препуштање ништи. Код Гетеа је евидентна опозиција, „тежња за свестраношћу индивидуалитета до тоталне, апсолутне свеобухватности и тежња за јединством, за хармонијом са космосом до утапања у биће“ (47). Ифигенија<sup>104</sup> тежи складу са светом, покушава да успостави баланс, али не одступа од личних принципа, што не значи да жели свет да прилагоди себи, али ни да себе објективизује зарад привидног склада. Њени поступци су одмерени и одлучни у погледу неодступања од принципа који представља, а њена деловања су племенита и усмерена ка колективном јединству. Ифигенија се у Гетеовој драми конституише кроз мит, њено лице

---

<sup>104</sup> Сматра се да је на настанак портрета Гетеове Ифигеније утицала „лепа Корона са својим костимима, гестовима, грчким контурама“, али и госпођа фон Штајн (Фриденгал 2003: 214).

осцилира од строге и доследне свештенице, ћерке и сестре пуне љубави, до хришћанске светице (како је Гете наводио начинио је Ифигенију по Рафаиловој Светој Агати) која потврђује „урођено право женске природе“ (Јаус 1978: 238–239). За самог аутора, је ипак била најважнија њена унутрашњост, што је очигледно већ из његовог излагања о радњи и изведбама драме. Грађена је апсолутна хуманост, потпуно идеална и у значајној мери удаљена од људске природе, она је „отелотворена душа“ (Фридентал 2003: 216). Као таква обузима остала лица, тако да су и она свесна да не могу достићи идеал какав представља Ифигенија, али теже да јој се приближе, да заличи на њу, што изнова потврђује чињеницу да је Гете ствара по свом виђењу људске душе. Ифигенија је лице борбе са сопством, она је симбол победе човечности над биолошким (урођеним). Оно са чиме се човек рађа, биолошко одређење, се са хуманистичке стране схвата као ниско, нагонско, а Ифигенијин пут је њено душевно прочишћење (Тривунац 1931: 32). О Ифигенији проговарају и њену појаву на сцени најављују друга лица драме, те Аркад као гласник иступајући пред њу говори:

„Ох, камо среће, света жрчице  
Да сад већ видим ведре погледе  
Из очију ти, среће благовести,  
То би најбоље било знамење.  
Ал' ево неки сумор тајанствен  
Увек нам скрива душе твоје крет.  
Већ годинама залуд чекамо  
Од тебе циглу поверљиву реч.  
Од кад те познах, увек поглед тај  
Од ког'се језим, кад се сетим на њ.  
А душа твоја к'о да робује  
У стези неких хладних верига.“  
(Гете 1929: 25)

Такође Пилад као резонер и утешитељ њеног брата Ореста непосредно пре сусрета са Ифигенијом преноси речи које је о њој чуо:

„Ја од стражара много докучих.  
Ту има једна боголична жена,  
Крвави закон мрзак је њој.  
Чисто јој срце, жеља јој је сва  
Богов'ма дават' смирну, молитве.  
Силно је хвале, и о њој се мисли  
Да је порекла амазонског,  
А овде ј' уочиште наша  
Бежућ' од неког великог зла.“  
(Гете 1929: 46)

Наведено је сведочанство „из друге руке“, тј. лице резонера<sup>105</sup>, Пилада, бира да апсолутно верује у туђ суд о лицу које можда ни тај неко (стражар) уистину не познаје. Наведени поступак за циљ има да наговести хуманитет који Ифигенија заступа, а истинитост ће потврдити она сама појавом и проговарањем на сцени већ у дијалогу са Пиладом у ком бојажљиво и срамежљиво поставља питања о својој породици не одајући свој идентитет. Сазнање о догађајима који су следили њеном жртвовању буде видан немир у њој<sup>106</sup>, што врхунац достиже реакцијом на следеће казивање:

„ПИЛАД: [...] Тад Агамемнон жену домами  
Са њеном ћерком Ифигенијом,  
Па, да ублажи виших створи гнев,  
Он даде своју ћерку на жртву  
На жртвенику свете Дијане.  
Тако је пала жртва крвава,  
Невина, јадна Ифигенија.

---

<sup>105</sup> Орест шаљиво наводи да је Пилладу Одисеј узор у поступању („ОРЕСТ: Улисов чујем, чини ми се, глас. / ПИЛАД: Немој се ругат'. Сваки човек сме / Изабрат' јунака себи за углед, / [...] Чуј ми признање: не мислим да ј' срам / Рад добра циља каткад послушат' / И савет који на лукавство зре.“ (Гете 1929: 46)). Поменуто угледање на Одисеја је у сагласју са улогом Пилада у Орестовом подухвату, али и са особинама које чине примарну карактеризацију овог лица. Одисеј се препустио мору, да би га избавила Ина и он доспева код Наусикаје (краљева кћи), што је по основним тачкама пандан Пиладовом доласку на острво пред Ифигенију (такође краљева кћер). У *Окамењеном мору* се присуство Одисеја наводи кроз речи гласника („Одисеј са Итаке, који прилазе твом шатору брани“ (Лукић 1962: 36)), поред карактеризације браниоца појављује се и пренесена порука да и он заступа мишљење да пророчанство треба послушати.

<sup>106</sup> ПИЛАД: [...] Немој се мучит' кријућ груди лом. (в. Гете 1929: 49).

А Клитемнестра, тако вели свет,  
Од тада ј' мужа свог омрзла, [...]  
ИФИГЕНИЈА (покривајући лице велом).  
Доста је. Идем. Видећемо се.“  
(Гете 1929: 50)

Поступак сакривања лица под велом може се разумети на више начина, првенствено може симболизовати срамоту због свега што се десило у Ифигенијиној породици чији је и сама део, затим може бити поступак сакривања бола (јер чак и њено страдање није било довољно за благостање породице), али се може и поједноставити као скривање лица свештенице од непознатог мушкарца. Пиладов коментар: „Њено је срце силно ганула / Несрећног краља страшна судбина. / Сад ко је, да је, једно ј' извесно, / Познавала га ј', о том не сумњам.“ (Гете 1929: 50–51), делимично демистификује Ифигенијин поступак, или пружа увид у једну од потенцијалних рецепција. Свакако да указује на потребу за скривањем истинских емоција од непознатог, што о Ифигенији говори као о лицу чија је спољашњост апсолутно условљена унутрашњим збивањима, чак до те мере да наговештава њен идентитет.

Сходно Гетеовом настојању да се лице Ифигеније превасходно представља кроз карактерне особине, само се једном користи описом њене физиономије и то на посебан начин. Орест истиче метонимијску везу по сличности Ифигеније и Клитемнестре у дијалогу у ком сазнаје да му је сестра, служећи се мотивом очију тј. погледа:

„Ти ме к'о жалећ' гледаш, – нашто то?  
Тако м' гледаше и Клитемнестра  
Да врати сина с пута крвава,  
Ал' тај јој поглед није помо'о.“  
Гете (1929: 60)

Поређење Ифигенијиног погледа са Клитемнестриним неоспорно је указивање на крвну везу како њих две тако и њих две и Ореста, али је истовремено и почетак екстатичне визије која ретроспективно враћа у сличан тренутак, а затим вртоглаво баца у негацију спасења и искупљења.

Друга лица о Ифигенији и њеном карактеру говоре из перспективе која је уобичајена, перципирајући оно што опажају чулима. Из друге перспективе проговара сама Ифигенија говорећи о себи из интрасубјектске визуре која је самокритична. У трећем Ифигенијиним монологу који је након Орестовог повратка у реалност се наводи:

„Мене су мудро понаучили  
Шта ваља краљу да отпоручим, [...]  
Ја сама не знам никог варати;  
Обиња немам. Мрска ми је лаж.  
Ох, лаж нас никад не мож' утешит'  
Као што може истинита реч.“  
(Гете 1929: 65)

Гетеова Ифигенија није осмислила план бекства, њу су научили како и шта треба да каже краљу, она је учесник у превари и то је у великој мери узнемирује. За разлику од античких претходница које су сходно женској ћуди и обичају да су жене склоне разним преварама, Гетеова нема чак ни способност да лаже. Недефинисани осећај који и сама наводи: „Срце ми дршће, мути ми се свест / Што зборит' морам, и то зборит' лаж.“ (65) произашао је из приморавања себе да дела против своје природе, да отелотвори све што лични морално-етички кодекс не одобрава.

Ифигенијин пети монолог је значајан колико због израженог интрасубјектског сукоба који је већ репетициони у монолозима, толико и због израженог страха и песме богињи Парки<sup>107</sup> коју пева по сећању на некадашње дадиљино певање. Песма Парки је значајна као дигресија у драми која има своју посебну сврху и функцију. Гинтер Милер се подробније бави анализом песме као самосталне творевине, а затим као дела Гетеове драме наводећи да је као песма „без слика, пуна појмовне апстракције“ и као таква не подсећа на Гетеову лирику (Милер 1979: 125). Песма наглашава суровост богова и њихову потребу да владају људима чак и да им нанесу бол и патњу, а посебно „посебним, великим“ појединцима. Ифигенија изговара песму са „пригушеном језом“ понављајући „Нека се плаши богова“ попут мантре (Милер 1979: 127). Стављајући песму Парки у

---

<sup>107</sup> Песма Парки се метрички и версификацијски разликује од драме *Ифигенија у Тавриди* и у њој је наглашен лирски моменат (Милер 1979: 124).

контекст драме *Ифигенија у Тавриди* Милер поставља питање да ли се драма може назвати „врашки хуманом“ ако јој је таква песма саставни део (128). Неоспорно и закон ког се држи Ифигенија и практиковање жртвовања као обичај су по природи и условљености сурови. Изговарање песме Парки је у тренутку највећег страха да се у њеном бићу не јави оно урођено, наслеђено и титанско. Истовремено је сећање на детињство и дадиљу, на период безбрижности и заштићености са намером да се призове разумско и исконско добро. Све што представља лаж и превару Ифигенија не може да одобри, њено биће се не слаже са тим и у том моменту кризе истиче: „Ох, да у мени најзад не плане / Срџба Титана против Богова, / Те муке не бих могла поднети“ (Гете 1929: 73). Била је одувек свесна припадности Танталовим потомцима, наглашавала је верност породици и љубав према свим њеним члановима. Не одриче се свог наслеђа, али се тек пред искушењем лажи и преваре плаши да ће се низ непочинстава наставити. Песма коју пева је у сагласју са њеним емоцијама и изазвана је страхом, а може се схватити као бајалица којом се покушава отерати зла помисао. Песма је заснована на представи богова као супериорних и апсолутних бића која то злоупотребљавају представљајући се људима као милосрдни и благи само како би их суновратили у пропаст. Чињеница да се песме сећа по дадиљиним певању упућује на њену предодређеност рођењем на сличну судбину, зато и њено понављање песме у суштини представља питање да ли су богови и њој наменили суноврат након што су је к себи подигли, тј. да ли је њен одабир лажи и преваре зарад спасења брата и будућности породице коначни пут пропасти и нестанка.

Гордан Маричић (2009: 216) сматра да се у лицу Ифигеније при компаративној анализи Еурипидовог и Лукићевог лица најбоље уочавају „разлике у тумачењима истог мита, о различитим погледима на свет грчког и српског песника“. Античка је „детење уплашена, наивна и искрена“, прихвата своју судбину и саможртвује се „за Хеладу као зрела жена“, док је српска „лик девојке коју, слично Еурипиду а са још мање речи, суптилно трансформише и води из раздраганог оптимизма, преко згађености над животом, до резигнираног, али и херојског одласка у смрт“ (Маричић 2009: 216). Еурипидова је одраз последњег вапаја Хелади да се хеленски народи измире сећајући се славне (херојске) прошлости, да се уједине и окрену борби против варвара, док Лукићева не може да поднесе лаж, превару, издају, лицемерје и славољубље и бира смрт. Зоран Глушчевић (1962: 553) за Лукићеву Ифигенију (и Ахила) тврди да манифестује „психолошку

негацију“, што у Ифигенијином примеру подразумева неочекивану одлуку о добровољном одласку у смрт. Она је згрожена пред сликом људи који су јој блиски (мајка, отац, будући муж и свештеник) и одлази у смрт, али из њеног ранијег поступања нисмо могли претпоставити шта ће одлучити и није било могуће наслутити које су истинске људске вредности које она сматра важним (Глушчевић 1962: 553). Глушчевић (1962: 553) сматра да „драмска тежина њене одлуке и згађеност над животом није у сразмери са општим профилем њене личности“ и да сви наведени аргументи за одлуку нису произашли из самог Ифигенијиног карактера<sup>108</sup>. Значајна измена је у чињеници да је Лукићева Ифигенија повереник у драми *Окамењено море*, њој се признају и поверавају најстрашније тајне и мане карактера, њој се разоткривају друга лица. Калхас јој признаје своју лаж, а Клитемистра своју прељубу, незахтевајући од ње да буде резонер, али имајући поверење у њу. Као повереник она испуњава своју очекивану улогу у смислу да поверено не одаје и о истом не говори чак ни са онима који су га изrekli, али одабира да се уклони тако да изречено телесно нестaje са њеном смрћу.

Калхасови описи Ифигеније су засновани на перцепцији ње као већ жртвоване, њена судбина је неминовна, прво је види као крв како се у *Окамењеном мору* наводи: „Толико, колико ће крв недужна / Крв девојке, крв коште, јасна и кристална бити“ (Лукић 1962: 41), а затим при изрицању намере жртвовања истиче: „Стид ме обузе. И туга. Зар девојка / Топлих, цветних вена да потоне у хадски сутон / Због поноса једног старца? Никад! / Бежи, Ифигенијо, и опрости Калхасу његово безумље.“ (Лукић 1962: 43). Ифигенијину невиност супротставља својој лажи, а топлину њене крви, њених вена својој старости, што врхунац достиже у слици ње положене на жртвеник и њега са ножем у руци. У драми се посебна пажња посвећује моменту жртвовања:

„Калхас (забада нож у грло Ифигенијино): Зато што сам кукавица и што не смем  
Да признам своје преваре  
Ти одлазиш небесна, љубичаста девојко.  
(Ифигенија пада)“  
(Лукић 1962: 55)

---

<sup>108</sup> Како Зоран Глушчевић (1962: 553) објашњава психолошку негацију испољену у лицу Ифигеније: „Онаква каква је, Лукићева Ифигенија није у стању да нас увери да је баш она та особа која из једног горког и поразног сазнања може да извуче једино крајње и за себе уништавајуће консеквенце.“

Потпуно модернистички и неочекиван опис Ифигеније на жртвенику, при чему треба напоменути да се боја свеже крви која оксидира може доживети као љубичаста. Калхас ипак епитет не користи како би се описала проливена течност, мада би то имало упориште јер је све време и доживљавао кроз мотив крви, већ карактер девојке који се представља кроз симболику љубичасте боје. Љубичаста боја симболише умереност<sup>109</sup>, видовитост, промишљен чин, представља равнотежу неба и земље, тела и духа, а љубичаста одежа се доводи у вези са Исусовим страдањем (в. Шевалије, Гербран 2004: 522). По сунчевој митологији Исус се повезује са Аполоном који је такође описиван са плавим или љубичастим огртачем, мада је љубичаста и боја послушности, потчињавања (Шевалије, Гербран 2004: 522), страдања зарад других. „Небесна“ је једноставно упућивање на њену уздигнутост ка недостижном горњем свету, одређеном за виша бића, за богове, чиме се жели постићи утисак њеног неприпадања овом свету или подземљу у које је смислено кренула.

Ифигенијини поступци везани за одлуке о жртвовању у Еурипидовој *Ифигенији у Аулиди* и Лукићевом *Окамењеном мору* могу се препознати и као самоубиствена промишљања. Жорж Миноа (2008: 58–59) у студији *Историја самоубиства; Добровољна смрт у западном друштву* истиче „плуралитет мишљења“ о самоубиству код старих Грка при чему наводи читав низ самоубица ограђујући се од позније хришћанске догме. Под самоубиство подводи и Сократову смрт због датих одговора на суђењу и чињенице да је одбио да побегне, као што и Еурипидова Ифигенија одбија да бежи. Ифигенија попут епикурејаца или стоика своју слободу види у могућности да сама одлучи о свом животу или својој смрти (59). „Промишљено самоубиство“ или добровољна смрт, о којој говори Диоген Лаертије употпуњујући стоичку мисао, подразумева слободу избора индивидуе да сопствени живот „положи за отаџбину или пријатеља“ (60). Прижељкивање добра другоме се дефинише као остварење идеје чисте љубави (Сурио 1981: 61–62) и у Ифигенијином лицу је видна, са напоменом да то није карактеристика Еурипидових лица (за Медеју је непојмљиво да жели добро другоме, ако тај неко ремети њен склад (в. Тодоровић 2017:

---

<sup>109</sup> Проналажење мере је одувек и у свим традицијама, филозофијама и вероисповестима била најтеже достигнута истанца, а посебно се поштују индивидуе које успеју да је достигну. Како у *Заснивању метафизике морала* Имануел Кант истиче: „Умереност у афектима и страстима, самосавлађивања и трезвено размишљање нису само добри у многоме погледу, чини се да сачињавају део унутрашње вредности личности“ (2016: 16).

238)). Постајући добровољна жртва Еурипидова јунакиња развија индивидуализам и доприноси развоју религиозно-моралне одговорности, а прихватањем трпљења јавног ритуала кажњавања искупљује читаву породицу од пређашњих сагрешења<sup>110</sup>. Тауридска Ифигенија изнова себе ставља у залог бивајући арбитар намере и делања, хеленског и варварског света, људских наглости и традиционалних моралних вредности, при чему се истиче снага њеног полета и спремност на унижење себе зарад другог. Перципира се као спасени самоубица који обитава у неком виду чистилишта вечно чезнувши за домовином и искупљењем сагрешења, при чему је богиња Артемида виша сила под чијом јурисдикцијом је и Ифигенија и њена даља судбина, а појава брата и могућност одласка је идеја новог почетка. Постојање исконског аутодеструктивног нагона у конфигурацији античког карактера Ифигеније је везано како за чин пристанка на жртвовање тако и за њен бес и срдбу који су усмерени ка сегментима њеног идентитета, као што су отац и хеленска војска. Из наведеног се може закључити да поменути аутодеструктивни нагон који води самоубиству није својство њеног карактера, али се појавио при сазнању да је издају и отац и домовина, због чега је и слична Лукићевој Ифигенији.

Од антике до модерног доба појавила су се многобројна промишљања о самоубиству заснована на опречним ставовима, док хришћанство у потпуности деградира самоубице. XX век је донео идеју „да је боље живети по било коју цену него умрети“ (Миноа 2008: 377) чиме се и човек посматра као онај који треба да постане вредан живота, а не да живот буде достојан индивидуе. Наведени однос Лукићева Ифигенија у потпуности руши, она једноставно живот који има пред собом не сматра вредним, људе на које је усмерена не сматра достојним егзистенције и одабира да умре и оде у непознато. Са њом и њеном одлуком Велимир Лукић у потпуности развија претходно поменути Еурипидову идеју. У драми *Окамењено море* Ифигенија изговара своју одлуку у крајњем дијалошки обојеном монологу<sup>111</sup> (јер се обраћа граду):

„Опрости, мој граде, иза облака

Иза мора, и иза времена увек ћу гледати

---

<sup>110</sup> Грци симболику жртве примарно и објашњавају као покајање, прочишћење, умирење богова. (Шевалије, Гербран 2004: 1139).

<sup>111</sup> Јан Мукаржовски (1981: 268) наводи да је дијалошки обојен монолог усмерен на одређени близак појам, а не на апстрактно, у њему се одговори подразумевају и постоји убеђење да има слушаоце.

Твоје обресе. На горњем свом свету  
Нема предела, нема тајне коју бих мењала  
За твоју присност, за твоје свакодневнице.  
Али доњем свету ја припадам!  
Тамо нема Арга, али нема ни Клитеместре,  
Ни Ахила, ни Калхаса, ни Агамемнона.  
Ни те руље што копља глача  
И смрт припрема, пожарима се радује  
И лешеве збраја. Не познавах све то  
И зато сам волела свој Арг,  
Волела његове сутоне јер не знах ништа о њима.  
А у тим сутонима Клитеместра подава се Егисту,  
Агамемнон смишљао подлости,  
Калхас лагао у име богова,  
Ахил убијао ради непролазности свог имена.  
Опрости, граде, не могу више волети твоје сутоне  
Не могу више волети твоје часове  
Твој привидни мир и склад.  
Јер доњем свету ја припадам!  
Ако нема ничега тамо сем празнине  
Сем ништавног звука празног времена  
Нема извесно ни ове руље  
Што копља глача и у кравим победама сања!“  
(Лукић 1987: 50)

Почетни део монолога је романтичарски дескриптиван и у сагласју са емоцијама и психолошким стањем Ифигеније која га изговара, повезујући себе са градом као микрокосмосом. Зоран Глушчевић (1962: 554) сматра да претходно наговештаван „однос човека и природе, човека и света“ (у Агамемноновим репликама) врхунац достиже у Ифигенијином монологу тако што се прожимају и сједињују „сензибилитет за ствари и лепота пејзажа“ и „морални садржај који је њима физички уоквирен“. Драмски поступак је довео до специфичног споја тако да се морално-етички ставови транскрибују на материјалне објекте. Поредак у ком „ствари добијају неутуђив мирис трулежи и моралног

распадања које у њих уноси људско присуство, а драговољно опраштање са животом акт је физичке одбојности према стварима“ (Глушчевић 1962: 554) условио је и Ифигенијину коначну одлуку о пристанку на жртвовање. Одлука Лукићеве Ифигеније је самоубилачка, она не сматра вредним живљења свет који јој се отвара и одабира да га лиши свог присуства. Истакнута је критика античке јунакиње која је себе као племениту индивидуу заложила за недостојан колектив, док Лукићева отворено осуђује колектив и уклања се из истог. Зоран Глушчевић (1962: 553) препознаје Ифигенијин монолог као „ритуалну негацију света“ која је изазвана гађењем над животом у једином могућем његовом облику, при чему она смртну пресуду изриче „самом животу и свету таквим какви су – не себи“.

#### 2.4.4. Опозиција хеленско/варварско

*Ти си та која долази издалека, ти си, са својим чинима и мржњом, једина туђинка овде. Врати се пут свог Кавказа, нађи мушкарца међу својима, варварина попут тебе; а нас остави под овим небом од разума, крај равнодушног мора коме није потребна твоја необузdana страст и дрека.*

Жан Ануј

Хеленски свет је био херметичан и прилично стереотипно настројен према свима и свему изван своје територије и језичког подручја, што се огледало у свом сферама живота. Позориште је било важан аспект живота и постојања полиса, па је као такво нужно било обухваћено нормама и убеђењима која су владала у демосу. Трагедија је била средство помоћу ког је полис „промишљао сопствене вредности“ и покушавао да разреши кризу између демократије и традиционалних начела која се није могла сама од себе превазићи због брзине развоја и трансформације друштвених односа (Стевић 2014: 18). У античкој Грчкој је и изглед позорнице био условљен пореклом лица трагедије (и то је било правило за сва позоришта, где год се налазила), у смислу да је десно од театрона (посматрано у односу на гледаоце) био улаз који представља град и домовину, а лево туђину и варварство тако да су „домаћа“ лица у оркестру улазила са десне стране, а лица која представљају варваре са леве стране (Ђурић 2003: 251). Такође, сва знања која су доступна

о „варварима“ су формирана од стране Грка и писаних извора насталих из пера грчких аутора (Бабић 2008: 79) што у много чему усмерава књижевно-теоријску рецепцију. У Еурипидовим трагедијама се инсистира на опозицији Хелена и варвара и истичу је сва лица, при чему се под варварином подразумевао појединац ван хеленског говорног подручја и отуђен од традиционалних и моралних начела својствених Грцима (Тодоровић Васић 2021: 105). Еурипид смело и често у своје трагедије уводи лица варвара, али тако да се стиче утисак да он има амбивалентан став према њима, јер у појединим лицима (Медеја) манифестује сва непочинства која се очекују од варвара, док у другим примерима варваре приказује оплемењенима (Андромаха, Тоант). „Цивилизованост“ не подразумева обавезно и хуманост, чак се може тврдити да историја кипти од „запањујућих примера нехуманости у веома просвећеним културама“ (Пак 2006: 76). Појава лица варвара на сцени изазива нелагоду и стрепњу, јер се већ при помену стереотипно перципирају као другост и страност. Многобројни су примери у дискурсу драме који представљају опозицију хеленског и варварског. Агамемнон кроз присећање на Хеленин одабир Менелаја на самом почетку *Ифигеније у Аулиди* истиче истост казне за отмичара: „нек је Грк он, или варварин“ да би убрзо након тога истакао разлику:

„Охрабрена, узела је – да бар није –  
Менелаја. Али, дође Фрижанин Парис.  
(Он што, кажу наши, чар богиња мери.)  
Уђе у Спарту: меки плашт свилен, појас  
проткан сјајним златом – варварин мекопути!“  
(Еурипид 2007: 229)

Жели се истаћи хеленска непристрасност у кажњавању, али и изопштавање Париса као варварина, његово свођење на физиономију и одећу чиме се опредмећује. Постојање опозиције група, при чему се група Хелена уздиже као посебна, води у нарцисоидност групе или групни нарцизам. Групни нарцизам хиперболише „солидарност и јединство групе“, а затим је важан елемент који члановима групе обезбеђује задовољство због припадања групи (Фром 2016: 196). Највиша тачка нарцисоидне представе групе је „девалвација супротне групе“, при чему је једна група еталон достојанства и универзалних људских вредности, док је супротна одраз свих људских нискости (Фром 2016: 197).

Ифигенијина одлука о саможртвовању се може приписати и надмоћи нарцисоидности и комплексу хероја који преовладава у њој као Хеленки. Успеху њеног народа супротстављен је варварски свет, у том смислу она на себе преузима „један идеолошки модел“ који је настао као последица општег уверења да су Хелени интелектуално и васпитно надмоћнији од варвара (Падуано 2011: 120). Поред Агамемнонове ратне амбиције јавља се и Ифигенијина жеља за уједињењем свих Хелена ради рата са варварима (Де Ромији 1984: 516), при чему и она успоставља опозицију ми/они, и посматра варваре као другост, страност. У трагедији *Ифигенија у Аулиди* видно је у следећим репликама: „Ако се још дивних Гркиња зажеље варвари / неће их више из Грчке отимати, кад због / Хелениног силовања главом плати Парис сам. [...] Грк треба варварима да влада, а не варвари / Грцима, мајко. Варварин је роб, а Грк слободан.“ (Еурипид 2007: 270–271). Значајно је да хор Ифигенијино виђење поретка назива „[...] наум племенит [...]“ (271), што потврђује колективни став о надмоћности Грка наспрам варвара.

У *Ифигенији на Тауриди* Орест видевши земљу у коју је дошао, Тауриду назива „непознатом“ и „дивљом“ (в. Еурипид 1969: 8), а истом лексиком се користи и Ифигенија када каже „у дивљачком живим крају“ (11). Изговарајући молитву Артемиди при приступању њеном кипу Ифигенија као свештеница у варварској земљи истиче:

„О, часна госпо што у луци аулидској  
крвничке ме руке спасе очеве,  
када спаси мене и њих! [...]  
У Атину пођи с нама сад  
из краја барбарског! Не личи теби ту  
да пребиваш, кад за стан блажен имаш град.“  
(Еурипид 1969: 54)

Таурида се сматра недостојном Артемидиног кипа<sup>112</sup>, па свештеница изриче питање, обраћа се како би чула жељу богиње саме. Ифигенија се служи својом

---

<sup>112</sup> Како се у *Речнику грчке и римске митологије* наводи (1979: 171) многи градови су се позивали на овај Артемидин кип тврдећи да се он налази баш код њих, међу њима су Браурон, Спарта, Арг, Комана у Кападохији, Сиракуза на Сицилији, Ариција у Италији.

домишљатошћу користећи его богова и њихову жељу за слављењем и приношењем жртава. Величајући Артемиду покушава да добије допуштење за одлазак из варварске земље. Свештеница ипак није у потпуности сигурна у Артемину наклоност при планираном подухвату. Из тог разлога јој се и обраћа слаткоречиво, из потчињеног положаја, понуђивачки, али са одстојања и уз безрезервно поштовање.

Претпоставка да је Ифигенија спасена са жртвеника и да јој је као невиној и добровољној жртви омогућена утопија од стране богиње је у трагедији *Ифигенија у Тауриди* оспорена. Земља у коју је одведена је дивља и непозната, далеко од свега блиског, мада површно посматрано бива устројена као утопија. Ифигенија је приморана као трагички јунак да „тражи азил“ и „пати у заробљеништву“ (Хол 2014: 126). Најзаступљеније мишљење у антропологији и психологији је да се утопијска друштва налазе на неком непознатом и изолованом острву (Ђерговић-Јоксимовић 2009: 12), да су самостална и самодовољна. Античке утопије су по правилу демократске и рационално уређене, зачете још Платоновом идејом у *Држави* која је настала након Пелопонеског рата. Сматра се да на основу слике света трагедије настају модерне утопије<sup>113</sup>, а традиционални јунак утопије је посетилац или путник који се упознаје са страним и другачијим доживљавајући утопијску изолованост, одсуство могућности за комуникацијом и ксенофобију (в. Ђерговић-Јоксимовић 2009: 141–143). У случају сусрета Хеленке и варварске Тауриде, данашњег Крима, неоспорно је за Ифигенију утопија њен Арг (град као архетип). Острва и полуострва (попут Тауриде) се сматрају „географским екстремима“ који у ограниченом временском интервалу исцрпе просторне и природне ресурсе, па због истрошености и недостатка ресурса становници постају склони конкурентном и конфликтном понашању (Пак 2006: 76). Таурида је поетски начињена као утопија, а Ифигенија је у њој она која убија посетиоце из спољњег света, недозвољавајући да се утопијски поредак наруши. Парадоксално жртвује сличне себи, оне који припадају вањском свету, живи своју дистопију у варварској утопији. Острво<sup>114</sup> које је океаном изопштено од вањског света приказује се као посебан економски и социјални систем који изражава дубоке тежње и жеље субјекта и представа је својеврсне утопије (Сервије 2005:

---

<sup>113</sup> Главни лик је просечан човек, који се бори против зла у незнању да је починио трагичку погрешку и мора да страда због исте или због своје судбине изазивајући страх и сажалење (в. Ђерговић-Јоксимовић 2009: 142).

<sup>114</sup> „Острво је свет у малом“ (Мамфорд 2009: 62).

34). Изолација коју пружа острво изазивала је осећај напуштености, бачености у свет и препуштености себи, при чему се губи и нада у вишу силу, можда се у њено постојање сумња или се не верује уопште (Сервије 2005: 34). Очекивано је да јунак који припада било ком од светова, да ли свету острва или свету ван острва, пружа активан отпор страности/другости не покушавајући себе да прилагоди другом свету, већ да свет прилагоди себи. Ифигенија пружа апсолутно пасиван отпор, јер је усамљени појединац вањског света на острву, а тек када добије помагаче, појединце који припадају изворно њеном свету у њој се буди могућност за активним отпором. Њено неприхватање је очигледно као и тежња повратку у познато и блиско, али она не покушава да уруши поредак у ком се налази. Таурида је представљена као утопијска творевина, иако се Аристофанове *Птице* (414. г. п. н. е.) сматрају првом античком утопијом, што не значи да нису имале утицај на Еурипида, јер су изведене само годину дана пре *Ифигеније на Тауриди* (413. г. п. н. е.). Претпоставка да је Ифигенија добила заслужену утопију и пиктурална визија Тауриде као такве нису у кореспонденцији са осећајима и промишљањима јунакиње. Из њене перспективе се види као дистопија, дивља и страна, а свака изречена могућност сједињења Ифигеније и варварске Тауриде је лажна и са сврхом повратка у домовину. У корист наведеном сведочи и промишљање Зорице Ђерговић-Јоксимовић (2009: 144) о јунаку модерне дистопије који је увек „неприлагођени отпадник“, што Ифигенија јесте у читавој драми. Значајно је да се ипак као јунак дистопије конституише тек када пружи активан отпор, а то значи да је Еурипидовој јунакињи неопходан помагач (брат Орест) како би „преломила“. Човек је биће које „живи у два света—унутрашњем и спољашњем—при чему је унутрашњи прошао кроз промене које су дезинтегрисале материјалне ствари снагом и брзином радијума“ при чему је унутрашњи свет именован „идолумом (idó-lum) или светом идеја“ (Мамфорд 2009: 20). Унутрашњи свет или свет идеја подразумева „оно што би филозофи назвали субјективним, а теолози можда духовним светом“ (Мамфорд 2009: 20) и води личној утопији која није увек у сагласју са спољашњим светом. Свака друга утопија (рецимо издвојено острво Таурида) може се приближити индивидуи (Ифигенији) само у „тим интимним оквирима“ (формирајући везу по сличности са познатим, домовинским и искуственим) (Мамфорд 2009: 24). У примеру Ифигеније и Тауриде до наведеног не

долази, њена унутрашња утопија је Арг пре одласка у Аулиду, а сличност између Арга и Тауриде не проналази.

Идеја да су искључиво варвари способни за недела се често наводи у претпоставкама лица, али се у трагедији *Ифигенија на Тауриди* оспорава појавом лица племенитог краља. Краљ Тоант који је краљ варварског народа сазнавши да је Орест убио своју мајку изриче осуђујућу реплику: „О Аполоне, не би то ни барбарин“ (Еурипид 1969: 59). Матероубиство или чедоморство су били повезивани искључиво са варварима, јер је страх од непознатог народа изнуђивао настанак прича које су биле непојмљиве. Страх од непознатог и другачијег је уместо прихватања и покушаја да се суштински упозна и потенцијално разуме водио у бесконачне приче. Различитости су могле и требало је да доведу до размене знања и искустава и да обе заједнице воде у напредак. Људска склоност за поделом на напредније и заостале или освешћене и примитивне довела је до декларисања варвара као дивљих, спремних на нечовечне поступке и разна непочинства која су у цивилизованом свету давна прошлост. Значајно је да је осуду матероубиства изрекао краљ нехеленског острва, што је Еурипидов драмски поступак замена теза, тако да Хелен и то из угледне владарске породице чини што ни вараварин не би.

Гете се не бави у значајној мери опозицијом Хелена и варвара, али задржава поједине античке ставове везане за варварски свет, са напоменом да неке од њих демистификује. Ифигенија као лице које познаје оба света и које на неки начин припада и Хеленима и варварима већ у првој појави наглашава опозицију која постоји и у њој самој и на тај начин започиње драму:

„И сад се страхом, к'о и први пут,  
Ступам у овај хладовити гај,  
Ступам у овог храма светињу,  
Који се диже Дијани у част,  
Ал' дух ми не може да обикне ту. [...]  
Ал' туђе ј' туђе, осећам и сад. [...]  
По вас дан стојим море гледајућ',  
Уздахе шаљућ' грчким странама [...]  
Врати и мене једном мојима,  
И, к'о што си ме спасла од једне,

Спас' ме од смрти сада и друге,  
Од живота ту.“  
(Гете 1929: 23–24)

Наглашена на почетку опозиција домовинског тј. хеленског и варварског сведочи о поларитету унутар самог лица, јер оно место које би требало да представља спасоносно и блажено за Ифигенију је смрт. Успоставља се однос према Тауриди као антиутопији, при чему је за то крив не свет сам по себи већ осећај који изазива у конкретној личности<sup>115</sup>. Аркад продубљује перцепцију домовинског:

„ИФИГЕНИЈА: Може л' туђина домовином бит'?  
АРКАД: Може, кад домовина отуђи с' од нас.“  
(Гете 1929: 25)

Сходно ситуацији која је Ифигенију довела на Тауриду мења се перцепција домовинског из места рођења у место спасења, мада та критична тачка из њене визуре представља кризу субјекта „То и јест рана мога живота“ (25) која се изражава оксимороном „А кад се спасох, видех, сенка сам“ (25)

Тривунац (1931: 33) заступа мишљење да су у Гетеовој *Ифигенији у Тавриди* становници острва приказани као сурови, јер испољавају жељу за жртвовањем и захтевају спровођење обреда, ако странац ступи на њихово тло. Краљ Тоант се доживљава као идеални представник света Тауриде, али њега карактерише ниска људска потреба за остварењем сопствених жеља чак и на штету другог. Њега Ифигенијино присуство хуманизује и оплемењује, тако да он укида ритуал жртвовања, али је његова истинска намера брак са свештеницом. Када до склапања брака не долази он опет уводи ритуал, смештајући Ифигенију у незавидну позицију приносиоца жртве (Тривунац 1931: 33). Хуманизовање краља се проширује на читав варварски свет, што у драми наводи сам Тоант у дијалогу са Ифигенијом речима: „Ал' ево од кад си међ' нама / Уживајући права гостинска, / На нас се лије вишњих благослов [...]“ (Гете 1929: 31). Карактер Ифигеније неоспорно међу варварима буди хумане поступке, али им они нису својствени, нису

---

<sup>115</sup> One man's utopia is another man's dystopia.

урођени, прихватају их како би остварили свој циљ, што у суштини показује да не разумеју суштину самог чина. Значајно је да се Гете користи мотивом брачне понуде, тј. законите везе, што демистификује античку претпоставку да су варвари способни за сва насилна дела међу којима и брак под присилом и силовања. Свакако да краљева понуда указује или на непоштовање или непознавање традиције хеленског народа, јер свештеница богиње Артемиде мора бити девица и то није функција коју бира или може да напусти. На тој размеђи брачне понуде и службе богињи тј. остварења брачних дужности кроз телесно припадање и испуњења обећања боговима кроз спиритуално служење Ифигенија спас тражи у богињи: „Навласт Дајану, строго, праведну, / Она ће чути своју слугињу / И дева деви доћи у помоћ“ (Гете 1929: 29). Наведеним се јасно супротставља краљ, варварско острво и телесно наспрам хеленске богиње, свештенице девице и спиритуалног. У корист поменутом сведочи и Пиладово виђење захтева бога за повратком кипа у Хеладу: „Дијана жели растати се једном / Са овим крајем, с овим варвар'ма, / Гнусне су њојзи жртве кржаве“ ( Гете 1929: 45). Он стереотипно варварски свет повезује са непочинствима већ при самом сусрету са острвом и за ту врсту перцепције му није неопходан увид у релевантност.

Ифигенија истиче дистинкцију Хелена и Тауриђана, при чему долази до интрасубјекатског раскола који се вербализује у монологу. Монолог структурално раздваја Ифигенијин дијалог са Аркадом који се завршава Аркадовом опоменом: „[...] Ал' промисли се, жено, сети се, / Шта ти је овај човек чинио / Од првог дана твог доласка.“ (Гете 1929: 67) и дијалог са Пиладом којим се планира бекство и поруку краљу о планираном прочишћењу кипа. Први део монолога је одраз личних осећања и сећања на домовину, жрвовање и спасење, али је и жеља за повратком:

„Сећам се плиме, кад се подигне,  
Прелије брзо морске обале,  
Пак се по песку широм разлије,  
Тако је мене сада ненадано  
Прелила плима мора радости. [...]  
Чиња ми с' облак опет долази,  
Да ме, к'о некад, нежно завије,  
Да ме са лица земље подигне,

Да ме и опет благо успава,  
Исто к'о што се негде десило  
Кад ме је спасла дева Дијана. [...]  
Па к'о што бродар лађе окрене  
Од какве кршне, пусте обале,  
И ја Тавриду мишљах за собом.“  
(Гете 1929: 68)

Након изреченог свештеница ће поставити потребе народа изнад својих и то народа „кршних и пустих обала“, Тауриђана. Она је одбачена од народа за којим чезне, њу су дали за жртву богињи, док су је Тауриђани прихватили као дар. Како Ифигенија истиче: „Да људе, божје створове остављам; / Сад ми је двапут тежа превара.“ (Гете 1929: 68), али и тај део свог промишљања спутава речима: „Умир' се мало, душо, у мени! / Зар опет те сумња пољуља? – / Оставит' морам чврсто земљиште / Самоће своје. Дакле на море [...]“ (68). Поступак преусмерења мисли и самоохрабривања на делање је својствен преваходно лицима античких драма у критичним моментима радње, као што и Медеја<sup>116</sup> изговара сличне реплике при чедоморству. Интрасубјекатски сукоб који Ифигенија савладава је двострук, заснован на опозицији домовинско/страно, а затим и лично добро/опште добро. Савладавајући мисли и осећаје одговорности и кривице прави јасну дистинкцију између онога што жели душом и читавим својим бићем и онога што сматра исправним. Ифигенија једини пут бира сопствено задовољење, али је значајно и да одабира одлазак у неизвесно и непознато, бира пловидбу како сама наводи: „Па онда у свет. Да л' ћу познат' га?“ (Гете 1929: 68). Упућује се на потребу за припадањем, која на Тауриди није задовољена. Она мора да отпочне трагање, а започиње га са братом јер са њим постоји веза припадања.<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> „Па храбро, срце! Нећкање чему? Језив ал' нужан тај је чин. Хајд', руко јадна, мач граби, па крочи на почетак живота несрећног“ (Еурипид 2009: 54).

<sup>117</sup> Наведена идеја добровољног одласка у непознато како би се удаљила од „кршних и пустих обала“ хиперболише се у драми *Окамењено море* Велимира Лукића у крајњем Ифигенијином монологу.

Други агон Тоанта и Ифигеније покреће питање једнакости, тачније Тоант успоставља однос опозиције Скит<sup>118</sup>-Грк и опозиције варварин-човечан, али Ифигенија инсистира на једнакости:

„ТОАНТ: И ти се надаш, да ћу ја, варварин, Скит  
Показат' се бољи и човечнији  
Нег' што је знао бити Атреј, Грк?  
ИФИГЕНИЈА: Човек је човек, онде или ту,  
Ако му срце нема зверску ћуд.“  
(Гете 1929: 80)

У наведеној реплици „варварство“ у негативној конотацији употребљава сам варварин, али тако да истиче нечовечност једног од Грка, Атреја и то не случајно Ифигенијиног сродника. Ифигенија поистовећује не само Грке и варваре, не само свог претка и Тоанта који је пред њом, већ све људе узимајући људскост за меру. Издваја се једина ултимативна вредност за свештеницу, али и за Гетеа као њеног творца, а то је људскост и једини начин мерења, вагања људске душе.

Велимир Лукић се у драми *Окамењено море* не бави подробније анализом односа Хелена и варвара, чак је у потпуности изопштава за разлику од својих претходника који су се бавили митом о Ифигенији. Његова драма је базирана на догађајима у Аулиди, што је још увек далеко од варварског света, а и намера јој је да посведочи о разликама које су важније од припадности одређеним народу.

---

<sup>118</sup> Грци и Скити су на другачији начин перципирани и простор, јер је за Грке полис био стационаран и географски-просторно одређен. Скити су били номади који су непрекидно мигрирали и простор перципирају као заједнички свима (Бабић 2008: 81). Краљ је код Скита био централна фигура и док је жив кретао се са својом заједницом, а тек мртав постаје непокретан и физички смештен на границу свог ентитета (82).

## 2.5. Хуманитет споредних лица драма о Ифигенији

*Зла ће дела открит се ма их земља крила цела*

Шекспир

*Немојте се трудити да само ви будете добри, већ да и свет што га иза себе  
остављате постане добар.*

Бертолд Брехт

Споредна лица трагедија су лишена митске приче, она су независна и произашла су из личности аутора, она највише проговарају о њему самом и његовим личним убеђењима. Еурипид пише у периоду кризе атинске демократије и неоспорно у својим трагедијама посебно место даје потчињеним друштвеним слојевима као што су стражари, робови или учитељи и дадиље (в. Тодоровић Васић 2021: 107). У својим трагедијама им додељује значајне улоге које не одступају од традиције, али њихова појава и вербализација на сцени увек има психолошки и симболички значај. Нижи друштвени слојеви за Еурипида представљају особе од поверења, непристрасне и објективне, њима је дата надлежност резонера у смислу да су персоне поретка, а робове такође посматра као људска бића, а не искључиво као покретно добро. Пети сталез (робова) са собом носи ведрину која није оптерећена одговорношћу и тежњом ка великом успеху и вреднује садашњи тренутак изнад прошлости или будућности (Ниче 2001: 63). Ретко се персонализује личним именом, а најчешће је именован социјалном позицијом (гласник, дадиља, говедар, учитељ...) при чему се постиже један објективан и ванвременски увид у егзистенцијалне проблеме.

Неоспорна наклоност нижим социјалним слојевима сведочи о Еурипидовом убеђењу да ће спас и просперитет донети средња класа (Ниче 2001: 63) и манифестује се у слободнијим репликама споредних лица, чешћим појавама у самој драмској радњи, могућношћу да уведу у радњу или разреше агоналну ситуацију. У драми *Ифигенија на Тауриди* Еурипид се традиционално користи лицем гласника на почетку и на крају драме, на почетку се појављује говедар, а на крају драме гласник. Појава гласника на сцени „вероватно потиче из ритуала“, али је његова улога у трагедији неоспорно драмска (Стевић 2014: 17). Говедар на сцену ступа у првој епизодији у другом чину и његов долазак најављује хоровађа речима: „Говедар ено с морске хита обале, / он жели да ти

новост неку саопшти“ (Еурипид 1969: 13) након чега проговара и сам говедар: „Агамемнона ћерко и Клитемнестре, / чуј вести нове што их сада доносим!“ [...] „У земљи два младића баш допловише, / измакоше се мрким Сиплегадама: / за клање мила жртва биће богињи / Артемиди. Донеси јечам за жртву / и свету воду одмах за њих припремај!“ (Еурипид 1969: 13). Говедар је представник потчињеног слоја слуга и робова и као такав код Еурипида уводи у драму обавештавајући Ифигенију о приспећу Ореста и Пилада, мада открива само Пиладово име, док Орестов идентитет остаје непознат. Он обавештава о доласку Хелена и усмерава развој догађаја ка жртвовању чиме покреће драмску радњу. Говедар први описује приспеле Хелене, тако да је његова визура прва представа о придошлицама:

„[...] Ал' један од њих изађе из пећине  
И стаде, почне главом трести махнито,  
Па застења и руке диже дршћући,  
У бесмислу ко ловац стане викати:  
„Да л' примети је, Пиладе? Зар не видиш?  
Аждају хадску што ме жели убити  
И режи на ме с гујама страховима? [...]“  
А ми се, ко у страху смртном, збијемо  
И ћутећ седели смо, а он тргне мач  
И међ теоце затрчи се ко лав  
Па гвожђем стане бости ребра, слабине;  
Он мисли: брани се од срда богиња,  
И море пеном обоји се крвавом. [...]“  
(Еурипид 1969: 15)

Говедар је објективан и рационалан и у потпуности подражава принцип традиционалног античког театра по ком се поједине сцене не изводе него се о њима говори кроз лице непристрасног сведока. Своју појаву завршава репликом: „Краљу тада / одведосмо их. Он их теби отпрати / за жртву да их покропиш и посветиш. / Пожели, момо такве странце за жртву, / и такве странце будеш ли убијала, / Хелада платиће што твоју хтеде крв, / испаштаће за оно клање аулидско.“ (Еурипид 1969: 16) У дидаскалијама се наводи

„говедар оде“ (Еурипид 1969: 16), чиме се уклања са сцене испунивши традиционалну функцију известиоца.

Гласник се у драми *Ифигенија на Тауриди* појављује у ексоди (пети чин) у форми дијалога са хоровођом који је агонално обојен. Гласник од прве појаве заступа краља Тоанта, већ у првом обраћању хоровођи: „Ви, храма стражари, олтара чувари, / господар земље Тоант где се налази? / Отвор'те јаке двери те из храма тог / владара земље зовите ми напоље!“ (Еурипид 1969: 67) Опозиција између хора које назива стражарима храма и чуварима олтара и краља који је господар и владар земље сврху има у продубљењу супротстављеног односа. Гласник је краљев слуга, он је традиционално доносилац вести са бојишта или у вези са влашћу и дешавањима политичке организације социјума, док је хор у *Ифигенији на Тауриди* сачињен од заробљених Хеленки, самим тим сроднији Ифигенији. Гласник у *Ифигенији на Тауриди* превазилази традиционална начела објективног извештавања, првенствено вербално бурно реагује на изказ хоровође да Тоант није у храму: „[...] баш се види! Женском роду не веруј! / У томе и ви имаћете учешћа.“ (Еурипид 1969: 68) а затим и „удара у врата храма“<sup>119</sup> како се наводи у дидаскалијама. Примарна функција гласника је ступање пред патријархални ауторитет (у овом случају краља) и извештавање. Еурипидовом гласнику је примарна функција онемогућена (он не може да ступи пред краља) при чему се користи вербалним (коментарише хоровођино обавештење да краљ није у храму) и невербалним средствима (удара у врата) да дође до испуњења традиционалне улоге свог карактера (да ступи пред партијархални ауторитет и извести о догађајима иза сцене). Неоспорно Еурипидово лице гласника испољава делатни карактер, у смислу предузимања радњи које му традиционално нису својствене нити допуштене. Он ипак испуњава своју предвиђену улогу и ступајући пред краља извештава о Ифигенијиној „превари“ након чега више не проговара на сцени, али је његово присуство наведено у дидаскалијама при силаску богиње Атене.

У Еурипидовој *Ифигенији на Тауриди*, како и традиција античке драме налаже, појављују се слуге и пратња чије је присуство наведено у дидаскалијама и са одређеном сврхом, али оне не проговарају, тј. не постају лица већ остају *persona mutae*. Слугама се обраћа Ифигенија наредбом: (Слугама) „Одреш'те руке странцима, / јер жртва богу не сме

---

<sup>119</sup> Врата су симбол преласка у други свет, често се перципирају као граница међу световима, што симболично у драми представља сепарацију храма од вањског света и Тоантовог блаженог незнања од дешавања о којима сведочи гласник.

бити везана! / (Везанима ослобађају руке) / Па у храм идите па све приредите / што послу треба и што тражи обичај! (Слуге оду. После кратке паузе Ифигенија се обраћа Оресту и Пиладу)“ (Еурипид 1969: 21). Слуге на сцени испуњавају очекивану улогу, проступају по свештеницином налогу и не говоре, оне су делатна енергија.

Тоанта такође прате слуге, он се на сцени појављује како је у дидаскалијама наведено „са пратњом“ (Еурипид 1969: 56), што је уобичајени драмски поступак да за свештеницом и краљем иду слуге. Тоант се обраћа слугама у више наврата: „Дајте, слуге, окове!“ (Еурипид 1969: 61) „Учините!“ (62) „Иди ти и јави то!“ (62), али се од њих не добија одговор. „Намигивањем“ је краљ одабрао неколицину из своје пратње да са Ифигенијом оду на морску обалу и значајно је да је међу њима био гласник, како се наводи пре његове појаве на сцени: „Из пратње која је отпратила Ифигенију на морску обалу долази гласник“ (Еурипид 1969: 66). Пратњи тј. слугама из пратње није потребно проговарање, јер они не постају лица већ су део декора, део сцене. Као такви прате краља или свештеницу на тај начин их издвајајући од других лица (која немају пратњу)

У Еурипидовој драми, *Ифигенији у Аулиди*, на сцену прво ступа лице старца који започиње дијалог са Агамемноном, што симболички упућује на мудрост и животно искуство које треба да усмери неодлучног краља. За Еурипидове драме је карактеристично да споредна лица, нижег социјалног статуса или позније животне доби, варава уводе у радњу, а старац је и позван од стране Агамемнона: „Старче... хеј, старино, испред шатора / изађи.“ (Еурипид 2007: 227). Старац има вишеструку улогу, он је краљев послушник, повереник, бодрилац и саветодавац, он примећује и коментарише, резонује, али не прелази границу страхопоштовања према краљу. Старац се Агамемнону обраћа:

„[...] Од очаја мало недостаје до  
Страшног лудила.  
Што се мучиш? Шта је са тобом, краљу?  
Хајде да твоје речи поделимо.  
Верном ћеш се поверити садругу, [...]“  
(Еурипид 2007: 229)

Старац је искрен и благонаклон, одмерен у осуди и када као повереник чује Агамемнонов план упозорава: „Страшна дрскост, Агамемноне, краљу мој: / сину богиње ти дете за

невесту / дајеш, а Грцима је на клање водиш!“ (Еурипид 2007: 231). Он вербализује у једном исказу Агамемнонову намеру не би ли га освестио, што и успева, јер краљ њега шаље да спречи Ифигенијин долазак у Аулиду. Значајно је да лице старца успева да поколеба краља, намера са почетка дијалога је на крају испуњена, али је истовремено потврђена веза између старца повереника и резонера и краља.

Старац остаје доследан и веран Агамемнону и при сукобу са Менелајем и успева у намери да упозору Клитемнестру при чему у потпуности потврђује карактер верног слуге. Дијалог старца и Менелаја у другом чину *Ифигеније у Аулиди* је вербални агон<sup>120</sup> при чему Менелај истиче своју надмоћ називајући старца „робом“ и „хватајући се владарског скиптра“ (Еурипид 2007: 237), али старац остаје доследан и чак пркосан у свом понашању. Агонална ситуација старца и Менелаја уводи у агон браће Агамемнона и Менелаја око истог проблема тако да се старац перципира као Агамемнонов глас нагонске потребе за очувањем порода. Након појаве Агамемнона на сцени старац се уклања уз речи: „Господару! Отима ми твоје писмо, / из руку ми га он дрзовито трга. / Агамемноне, за право тај и не зна“ (Еурипид 2007: 237) и појављује се поново на сцени ступајући пред Клитемнестру и Ахила. Поновна појава на сцени је у обраћању: „Странче, дете Еаково, богињин сине, стани! / Неприлично ти се обраћам и Лединој ћерки. [...] Роб сам, опростите, али није час за протокол. [...] Нека ме срећа послужи да спасим кога желим.“ (Еурипид 2007: 254). Он је свестан свог положаја и користи се приближавањем и препознавањем да би задобио пажњу и поверење оних који су у друштвеној хијарархији изнад њега („Милостивој припадам, Тиндар ме је даривао. [...] Госпођо, знате да сам привржен Вама и деци. [...] Био сам Ваш кад ме је Агамемнон преузео. [...] Више сам зато Вама близак него Вашем мужу.“ (Еурипид 2007: 254)). Поступци које примењује воде ка изрицању намере за Ифигенијино жртвовање: „Рођени отац мисли дете својом руком клати. [...] Мачем ће јој пробости бели врат - сирото дете. [...] Све знаш. Артемиди ће отац жртвовати ћерку“ (2007: 254–255). Еурипидово лице старца је окарактерисано посебном храброшћу, одважношћу и срчаношћу, он не прелази танку границу која би одвела у деградирање патријархалног симбола оца и владара, али вербализује јасну намеру жртвовања и поступа сходно универзалним моралним начелима. Старац завршава своју

---

<sup>120</sup> Олга Михајловна Фрејденберг агоналне ситуације међу херојском браћом, али и агон Менелаја и старца назива „активним двобојем“ (1987: 399).

појаву у драми репликом: „Менелеј ју је отео, он је узрок свих зала.“ (255), преузимајући улогу тужиоца. Његова оптужба је дубоко укореењена у чињеници да је рат и започет због Менејалеве повређене сујете, као и закључка произашлог из агона са Менелајем који је довео до коначног и неприкосновеног одређења Ифигеније за жрвовање.

Војник је лице које се појављује на сцени на самом крају драме *Ифигенија у Аулиди* и преузима улогу гласника, са напоменом да гласник традиционално доноси вести са бојног поља, док овде војник као глас колективног лица подноси извештај о жртвовању. Социјално одређење војник упућује на типично мушку карактеризацију, па се стереотипно очекује формалан и хладан приступ. Истовремено је одабрани представник колективног лица војске, један од окупљених за чији циљ Ифигенија страда, онај који крвљу невине девојке отвара пут моћи и превласти. Војников извештај је супротно очекиваном емотиван и детаљан, отворено наклоњен Ифигенији, пун поштовања и дивљења, његов извештај је више лирски хвалоспев женској храбрости и пожртвованости него епски мотив страдања зарад војног успеха. Његова појава се завршава изразито лирском репликом: „[...] Сам, као сведок, могу да посведочим / да вам је чедо на небо одлетело. / Тугу одагнајте и љутњу на мужа. / Кад смртни изгубе наду, избави их / небо. Живи коме је писано. Смрт и преображење кћери сам вам видео“ (Еурипид 2007: 277–278). Он своју појаву завршава испуњењем задатка који му је дат али на посебан начин, пружајући утеху и обећање, дајући нови смисао старим обичајима. Лице војника надраста и његову предодређену социјалну улогу и улогу доносиоца вести коју преузима начином којим вербализује догађаје и лексиком којом се користи. Његов извештај је манифест хуманости ограђен од патријархалног и традиционалног смисла и сврхе жртвовања девојке, одраз је индивидуалног поимања карактера лица Ифигеније са тежњом да прерасте у колективни. У Ифигенији је видео само и искључиво друго биће које добровољно и тихо страда зарад циљева који су је недостојни, при чему не крије или не успева да сакрије срећу коју осећа због њеног избављења.

Гласник се у Еурипидовој драми *Ифигенија у Аулиди* појављује једном и то након Агамемновог агона са Менелајем, а пре Ифигенијиног доласка најављујући га. Његова појава се удаљава од традиционалне улоге гласника коју су преузела друга лица у драми и он се појављује као друштво и пратња: „...Свехеленски краљу, / Агамемноне, с твојом ћерком долазим, / оном што је Ифигенијом зовете. / С њом је мајка, твоја жена

Клитемнестра / и син Орест. Желео си да их видиш. [...] Далек пут прођосмо да би овде стигли“ (Еурипид 2007: 240). Како традиција захтева гласник се краљу обраћа са поштовањем истичући његову надмоћ и најављује чланове породице посебно истичући „твојом ћерком, твоја жена, син“. Гласник преноси и реакције људи на Ифигенијин долазак и покреће питања разлога њеног доласка „Једни питају: 'Да ли се свадба спрема?'/ Или је се ужелео Агамемнон / краљ, па су дете довели?' Други вичу: 'Не, Артемиди се заређује млада, / аулидској вили“ (Еурипид 2007: 240). Постављена питања изазивају кризу у одлучивању краља, али се гласникова појава завршава у неочекиваном дионизијском маниру „У свадбене поворке хајдемо, песма / нек се ори и звук лотосове фруле. / Најсрећнији девојчин дан је свануо“ (Еурипид 2007: 241). Гласник је по карактеризацији сличнији сатирима него гласнику, он је пратња, а не доносилац вести, он преноси импресије колектива перципирајући их као посматрач, поставља провокативна питања и позива на славље и уживање. Карактеризација гласника је наговештај условно речено срећног краја драме *Ифигенија у Аулиди*, а његово позивање на славље је и слављење победе живота над смрћу, спасења над страдањем.

У Гетеовој *Ифигенији у Тавриди* краљев гласник, Аркад, има улогу резонера (слично Пилладу), са напоменом да делује преваходно на Ифигенију, али у критичним моментима своју верност приклања краљу Тоанту. Лице Аркада следи захтеве које античка трагедија има од гласника, он остварује комуникацију без директног контакта говорника, али су његови искази често и самостални, лични ставови који су независни од онога што прималац поруке жели да чује. У првом дијалогу са Ифигенијом је слаткоречив, хвали је и истиче благодети њеног деловања на краља и варварски свет, али са конкретним прикривеним циљем:

„Зар ти ништ' ниси учинила ту?  
Да ко је краљу чело ведрио,  
Ко ли је реч'ма благим, мудрим  
Укин'о онај грозан обичај  
Ни један странац те сад не пада  
Крвавом жртвом нашој Богињи?  
Да ко је толко робље расковао,  
Вратио сваког милом дому свом? [...]

Ил' зар нам није свима свануло  
Од кад наш мудри и наш храбри краљ  
Уз твоју благост поста и сам благ [...]  
И то зовеш бескористан рад  
Кад сипаш мелем на наш древни бол?  
Кад тештују стари, млади, сви  
К'о извор среће, благостања свог,  
А странци живот захваљују ти  
Враћајућ' с' мирно у свој завичај?“  
(Гете 1929: 27)

Аркад указује Ифигенији да њен живот није бесмислен, како она мисли, да је променила свет у који је дошла не прилагођавајући себе свету, већ свет себи. Он истиче и примарну особину њеног карактера, а то је благост („благ дух“) који преноси на људе око себе (краља Тоанта). Константно Аркадово довођење у везу свештенице и краља и истицање особина које је успела са себе да пренесе на њега има за сврху убеђивање Ифигеније да пристане на брачне понуде („Ид' му на сусрет, до по пута бар.“ (Гете 1929: 28)). Аркад је мајстор приступа, верни гласник свог краља који заступа његове интересе, али је неоспорно и наклоњен Ифигенији. Иако се служи ласкањем како би свештеница прихватила краљеву брачну понуду његове речи су искрена похвала, чиме се кроз објективно сведочење визуализује утицај хуманости и племенитости на дивљи и суров градациони след краљ-народ-варварски свет (Таурида). Аркад долази пред Ифигенију како би проверио да ли се краљева наредба жртвовања странаца извршава, тако да се својим поступцима везује за социјалну улогу коју врши. Доследност у захтевању поштовања правила карактерише гласника, који у драми наводи: „То морам краљу одмах јавити. / А ти да ниси коракнула / Док не би чула да ти с' допушта [...] Тако што се не сме с' никад чинити / Не знајућ' да л' је краљу по вољи“ (Гете 1929: 66), али истовремено напомиње „Ал' краљеви се често питају / Тек 'нако само, од учтивости“ (66). Наведено доводи у сумњу да ли Аркад слепо поштује краљеве наредбе јер истински верује и сматра да су апсолутне и неприкосновене, или и не размишља о томе већ само испуњава дужност. Свакако да остаје доследан наговарању Ифигеније да пристане на брак, како је у драми наведено: „Ох, кад би још и други неки глас / Мог'о му понет', ту би леж'о спас.“ (Гете

1929: 66) мислећи на вест о пристанку на брачну понуду, са напоменом да Аркад покушава осећајем кривице да наговори Ифигенију, како сам истиче: „Још једном велим: до тебе је све [...] Ал' промисли се, жено, сети се, / Шта ти је овај човек чинио / Од првог дана твог доласка“ (67). Гласник је у односу Тоанта и Ифигеније и медијатор, онај који покушава да наговарањем и подсећањем усмери на брак, са тим у вези су његова спретност и интелигенција неоспорне.

Лукићев гласник у потпуности превазилази традиционалну античку улогу гласника бивајући оно лице које утиче на радњу и усмерава је. Антички гласник је традиционално објективан доносилац вести, нема могућност да мења ставове лица или икада заступа људске мане, он је попут резонера који сврху проналази у успостављеном балансу. Велимир Лукић лице свог гласника конституише као супротност античком и не именује га чиме се у суштини истиче његова функција а не личност. У *Окамењеном мору* гласник је Агамемнонов повереник који доноси вести о расположењу у војном табору, такође има и улогу саветодавца када Агамемнон треба да одлучи о жртвовању ћерке (Маричић 2007: 20). Он није наметљив и не занемарује свој социјални положај у односу на оне који су му надређени, али дозвољава себи да преиспитује Агамемнонове одлуке, чак и његова убеђења. Познато му је Агамемноново мишљење о врачевима, а предлаже: „Постоје они, као што за све постоје силе / Што могу покренути све, па и буру. [...] Калхас!“ (Лукић 1962: 25). Питање је да ли се наведеним истиче убеђење гласника као репрезентативног представника социјума ком припада или изражава само потребу за умирењем војске из чистог страха за сопствени живот. Како гласник истиче: „Калхас је више него то, краљу! / Он надљудски је видовит. Његова вештина / Свима нам помаже, а његови савети / Из божанског ума долазе“ (Лукић 1962: 26) из чега можемо закључити да он верује у истинитост пророчанстава.

Пред Клитеместру и Ифигенију долази гласник и преузима функцију која му ни под којим условима није својствена. Поред чињенице да је краљев изасланик и симболички доказ господаревог кукавичлука он спречава да се изрекне истина користећи сегменте истинитосних тврдњи, али их уклапа како је потребно зарад испуњења намере. Неоспорне су интелигенција и манипулативне способности које поседује и којима се служи тако што лица окреће како би преусмерио радњу:

„Гласник: Калхас увек говори загонетно.  
И замке које ствара од својих речи  
Нико не може да открије. Зато не придај,  
Краљице, важности тим речима,  
То је део његове вештине и занимања.  
Калхас: Само сам једном јасан био.  
Толико, колико ће и крв недужна  
Крв девојке, крв кошуте, јасна и кристална бити.  
Гласник: Калхасе! [...]  
Ифигенија: [...] Реци да неће под Тројом погинути Ахил  
Да нећу жива њега мртвог видети.  
Калхас: Нећеш жива, Ифигенијо, мртвог мужа видети. [...]  
Гласник: Већ читав дан Ахил само твоје име спомиње.  
И тебе замишља као саму богињу. [...]  
Калхас: Он спомиње твоје име, али га увек  
При том спомињању бес најпомамнији обузме  
А затим туга најцрња, и стид огроман.  
Гласник: Калхасе! Брбљиви! Кукавицо што желиш  
Да никад не угледамо зидине тројанске! [...]  
Не слушај га, краљице, не веруј му Ифигенијо.  
Мачем ћу пресећи његову лаж.  
(Потрже мач и полази према Калхасу.) [...]  
Не веруј му, краљице. Не веруј му, Ифигенијо.  
Лаж бљује из свог ждрела.“  
(Лукић 1962: 41–43)

Гласник се користи вербалним, психичким и физичким застрашивањем Калхаса да не каже истиниту намеру везану за Ифигенијин долазак. Првенствено га опомиње, затим прети и вређа, да би коначно насрнуо на њега мачем. Значајно је да гласник постаје и лице које дела, што античка традиција не допушта, већ га ограничава вербализацијом догађаја из прошлости, најчешће у форми извештаја. Објективно посматрано гласник је једини у драми поред Калхаса који зна истину и неприкосновено се држи лажи. Служи се и чистим емоцијама лица како би усмерио радњу у жељеном смеру, тако се обраћа Ифигенији

речима: „Ифигенијо, твоја мудрост и врлина / Једино схватише да лаж је Калхас избрбљао. / И да краљ наш свадбу заиста припрема.“ (Лукић 1962: 44) Гласник на Клитеместрин помен бекства и молби упућених Ахилу подсећа: „Зар краљица ко мајка обична да говори?“ (45) чиме је жели поколебати подсећањем на друштвене дужности, на виши циљ. На Калхасово порицање да је пророчанство лажно због страха од Ахила гласник потврђује: „У праву је Калхас. Краљици се привиђа“ (45) чиме се потврђује његова жеља да се жртвовање изведе. Гласник зна да је пророчанство лаж и јасно је да не верује истински да ће се жртвовањем умилостивити богови и покренути море. Наведен је и гласников одлазак са сцене у друштву пророка једноставном репликом: „Гласник: Идемо, краљице“ (46) и наводом у дидаскалијама „Калхас и Гласник излазе“ чиме се он као лице које говори или дела уклања са сцене до момента када доноси вести о покретању мора. Уклањање са сцене се разуме као испуњеност очекиване улоге у драми, он је требало да усмери радњу у смеру жртвовања, да сва лица постави тако да не могу и не желе да промене исход. Поновно и коначно појављивање у драми је у складу са античком традицијом:

„Гласник: Агамемноне, Агамемноне, море се пени!

И безброј ситних валова се ствара

Ускоро биће сва пучина запенушана

Биће таласа високих као копље,

Што ће понети наше лађе.“

(Лукић 1962: 54)

Гласник окупљеној војсци након жртвовања доноси вести, што је у потпуности у складу са његовом примарном сврхом (гласник доноси глас, вест о нечему што скупина не види), али се поставља питање истинитости његовог исказа. Семантички посматрано исказ је контрадикторан, јер на почетку наводи пену и „ситне“ покрете мора (што се свакако видело и пре жртвовања, јер море није апсолутно статична вода), а затим се користи футуром („биће“, „ће понети“) што упућује на чињеницу да се у садашњем тренутку није ништа променило и да се покретање мора очекује у будућности. Варијација гласниковог извештавања се понавља: „Агамемноне, ветар почиње. / Море је пуно таласа. / Распламсава се као највећи пламен. / Тако ће горети Пријамов град, срећни Агамемноне.“

(55) Понављање за сврху има преусмерење лица, јер уместо у Ифигенију сви поглед се окрећу ка мору, које је у покрету у односу на беживотно тело девојке на жртвенику.

Хор је колективно лице које се појављује на сцени у обема Еурипидовим драмама о Ифигенији и у *Окамењеном мору* Велимира Лукића, док у Гетеовој драми *Ифигенија у Тавриди* хора нема. Након античког периода хор се у драмама јавља спорадично, губи на моралном и политичком одјеку. Временом се почео перципирати као вештачки елемент изван драмске расправе међу лицима, постао је епска техника која се често користила за стварање дистанце, јер је супротно гледаоцу постављала „идеалног гледаоца“ овлашћеног да је коментарише (Тејлор 1974: 54). Гете га у *Ифигенији у Тавриди* не уводи на сцену, јер лице Ифигеније говори само о себи и само за себе, доказујући, а не показујући. У лицима хора постоји очигледна опозиција, јер Еурипидов хор у *Ифигенији на Тауриди* чине заробљене Хеленке, а у *Ифигенији у Аулиди* халкидске девојке, док је Лукићев хор „мушки“, хор данајских ратника. Чињеница да се хор као колективно лице изнова појављује у савременој драми сматра се књижевним „феноменом који не престаје да изазива чуђење“, јер за разлику од антике у којој преноси „морални и политички став аутора“ у модерној књижевности је „знак утопије заједнице, појединачни глас је наглашен говором скупа протагониста“ (Павис 2021: 232–233). Хор као колективно лице је створено на идеји групе или заједнице, чиме се жели истаћи мишљење или осећање друштва, нације, жена, ратника... Заједница или колектив се конституише по ономе што његови чланови деле, најчешће идентитет и вредности тако да се та веза перципира као „органска и природна“ (Павис 2021: 355). По себи колектив није херметички затворена творевина, а посебно није затворена у себе, као таква и опстаје искључиво „захваљујући вољи и имагинацији групе људи“ који је чине и увек је базирана на „фикцији“ (Павис 2021: 355). Фикција или имагинарна веза по сличности (површна нпр. пол или девичанство или дубинска нпр. носталгија или жеља за материјалним) омогућава да колектив проговара једним гласом и јединственим ставом.

Код Еурипида између хора и лица Ифигеније постоји веза по сличности која је значајна и за перцепцију оба лица и њихових међусобних утицаја.<sup>121</sup> Еурипид у центар своје драмске радње не поставља само жену као лице већ „страсти жена“ тако да еволуира

---

<sup>121</sup> Еурипид не одступа од традиционалног уверење и маневра у трагедији јер „Хор и глумци су органска целина, хор јесте историјски целовит без обзира на то што је хор у сценској трагедији по свему изолован“ (Фрејденберг 1987: 456).

„женску улогу“ у „страст жене“ што је превасходно изводио хор, а затим је „паралелно хор и солиста“ (Фрејденберг 1987: 456). Хор халкидских девојака у *Ифигенији у Аулиди* сродан је Ифигенији по девојаштву, заступа принцип младости и женског. Појављује се након дијалога старца и Агамемнона у улазној песми и проговара у форми екфрасе о лицима, пределима, боговима. Прва песма хора је заснована на идеји да су халкидске жене дошле за својим мужевима и да говоре о призорима и пределима које су виделе, што је неодрживо у смислу да жене нису пратиле своје мужеве у војном походу и нису могле да плове (Фрејденберг 1987: 400). Оне коментаришу радњу, тј. прекидају агон Агамемнона и Менелаја репликом: „Страшно је кад се браћа тако свађају / и бесни се боре један против другог“ (Еурипид 2007: 239). Агамемнон одбија да жртвује ћерку и хор га подржава изричући морални и етички став колектива: „Приметиле смо да је то другачија / прича. Потребно је децу поштедети.“ (Еурипид 2007: 240) Хор подржава Агамемнона саосећајући са њим „Жене смо туђинке, ипак жалимо те, / краљу, над твојим мукама јецамо све“ (241) „Говориш достојно Тантала, Зевсовог / претка. Ниси осрамотио дедове“ (242). У истом маневру бодри и Ахила „Тако треба причати, Пелејев сине, / ти потомче мајке своје, морске виле“ (257). У Еурипидовим трагедијама женски хорови „често певају о Афродити и Еросу као о рушилачкој снази“ док у *Ифигенији у Аулиди* хор преко жртвовања певајући о Афродити и Еросу „уводи мотив 'умерене љубави': из смрти-ероса он извлачи поуку од штетности разорне, необуздане страсти“ (Фрејденберг 1987: 458). Жене су у антици подржавале и величале мушкарце и практикујући прихватљиве норме понашања суптилно уређивале односе међу мушкарцима. Хор хвалоспевима успева да допре до мушке сујете и слаткоречивошћу наведе лица мушкараца да делају како оне сматрају да треба, а да при томе херојске фигуре верују да су они сами то хтели.

Хор халкидских девојака пажњу скреће на емотивне, моралне и етичке поступке других лица, доводећи и до „наравоученија“. Из Клитемнестрине молбе Ахилу закључује: „Тешко је рађати, па нас та љубав све / тера да за децу ми учинимо све“ (Еурипид 2007: 256) или обраћање Агамемнону: „Послушај, лепо је кћи спасти. Нико ти / жив, Агамемноне, неће замерити“ (265). До коначног сједињења лица хора халкидских девојака са лицем Ифигеније је дошло на жртвенику: „Због фаталног расплета жалимо те све. / није теби суђено да умреш данас.“ (268). Оне величају Ифигенију „Слава нек ти је вечна“ (274) и радују се њеном избављењу „Каква је срећа чути овог војника! / Дете вам, каже, на небу

обитава.“ (278) Хор, иако женски, остварује блискост и са лицима жена и са лицима мушкараца, мада са Агамемноном само посредством родитељства. Халкидске девојке су оне које саслушају, разумеју и подржавају, оне пружају утеху и саосећају, при чему су увек пријатељски настројене и без користи или зависти.

У Еурипидовој *Ифигенији на Тауриди* хор заробљених Хеленки је група којој и Ифигенија припада, она је једна од њих. Ифигенија их ословљава „својим службеницама“ (Еурипид 1969: 9), „драгима“ (17) поверава своју највећу бол. Оне заједно жале и прате се тужбалицама. Хор и Ифигенија деле и бес и потребу за осветом што је очигледно у првој стајаћој песми:

„Да Хелена, кћи Ледина,  
По жељама госпе моје,  
Којом срећом амо дође  
Ил Илија, да јој косу  
Росе капље крви њене,  
Сама госпа врат јој коље,  
И да тако она гине,  
За грех онај казну трпи.“  
(Еурипид 1969: 19)

Хор уочава лица пре него што ступе пред Ифигенију (види говедара који прилази и види Ореста и Пилада које доводе), најављује долазак и „допушта“ да ступи пред свештеницу. Заробљене Хеленке имају улогу чуварки и повериоца, пате од истих боли као Ифигенија за домовином и за блиским сродницима: „Најслађа би вест нам била / из хеленске да сад земље / какав бродар стигне амо, / па од јадног да ме ропства / и невоље ове спасе! / У сну дому да се винем / моме дому родитељском, / слатке песме науживам, / те радости срећних људи.“ (Еурипид 1969: 19–20) „Авај, авај! / А шта је с нама, нашим родитељима? / Да л' живе ил' не живе? Ко ће рећи то?“ (28) Експлицитна и вишеструка блискост и сличност које постоје између Ифигеније и хора заробљених Хеленки кулминира у драми:

„ИФИГЕНИЈА (Хору)

О, драге жене, на вас поглед управљам,  
 у вашој стоји руци успех мој  
 ил' моја пропаст, завичај кад изгубим  
 и милог брата свог и сестру премилу.  
 Пре свега ово срцу своме примите:  
 ми јесмо жене, једна другој одане,  
 а заједничке ствари знамо чувати.  
 Сад ћутите и бекство нам помозите.  
 Кад верност чува, језик ствар је најлепша.  
 Гледајте, троје драгих једна чека коб:  
 Ил' повратак у отаџбину или смрт.  
 (Хоровођи)  
 А спасем ли се, ја и тебе вратићу  
 Твом завичају. [...]

**ХОРОВОЂА**  
 Не бој се, драга госпо, спасавај се ти!  
 О свему томе што ме молиш, – силни Див  
 нек сведок буде – нећу ја ни писнути!“  
 (Еурипид 1969: 53)

Присност и веза по сличности захтева завет ћутања, обећање које је симболични печат чистог и искреног односа Ифигеније и хора. И пред краљем Тоантом и пред гласником хор заробљених Хеленки остаје веран Ифигенији и свом завету и завршава драму апострофом богињи (Победи)<sup>122</sup>: „О, света и пресвета богињо Нико, / под окриље своје узми мој живот, / свагда ме венцем новим овенчај!“ (Еурипид 1969: 74) што значи да су своју намеру испуниле и да су већ однеле победу над смислом постојања.

Лукићев хор у драми *Окамењено море* је сачињен од данајских ратника, што већ наговештава њихову улогу, али и начин вербализације. За разлику од Еурипидовог хора Халкиђанки који успорава радњу драме, Лукићев хор има могућност да коментарише па чак и тумачи радњу (Маричић 2009: 218). Како Гордан Маричић наводи (2009: 218) „њихова завршна реплика звучи као поклик крвожедног организма и као отелотворење

<sup>122</sup> Три иста стиха су на крају драма „Орест“ и „Феничанке“ и њима песник моли богињу да му донесе победу у такмичењу (Ђурић 1969: 80).

Агамемнонових, Ахилејевих и Менелајевих жеља“. Хор сачињен од представника војника заступаће ставове и жеље својих вођа, а занемариће ефектност и делотворност поступака лица попут Ифигеније, што се у *Окамењеном мору* и испочитава као правило.

У драми *Окамењено море* хор данајских ратника се као лице појављује на сцени тек након Ифигенијиног монолога, а проговара тек када бива очигледно да ће доћи до жртвовања. Како се у дидаскалијама наводи хор непомично море оставља иза себе „у позадини“ и изговара тужбалицу. „Повратак хора“ у савременој драми има за сврху да глас појединца искаже кроз „скуп протагониста“, али је истовремено и тежња гледалаца да се скупина нађе на сцени, да учествују у радњи (Павис 2021: 232–233). Хор данајских ратника на сцену ступа када је Ифигенија донела коначну одлуку и опростила се са светом који је до тада мислила да познаје, сви агони, интрасубјекатски агон и разоткривања су изведени на сцени. Проговарање хора има за сврху увођење гледаоца на сцену, тако што се у дискурсу уводи гледалац као активни протагониста радње. За разлику од Еурипидових драма о Ифигенији код Лукића је хор „мушки“, „ратнички“ и националистички одређен, што упућује да неће пратити Ифигенијине принципе већ тражити њену улогу у „мушком циљу“. Неоспорно се диве њеној лепоти упоређујући је са богињом, као и њеној чедности и храбрости посматрајући је кроз призму мушких потреба и захтева од жене. Хор данајских ратника опредмеђује Ифигенију репликама:

„Пребрзо нас остављаш, Ифигенијо.  
Али када запловимо пробуђеним морем  
Сваки удар наших весала певаће твоју храброст.  
Када савладамо ту непомичност уз твоју жртву  
Пут је отворен. Славнија ће постати још  
Земља Хеленска. О подвизима њених синова  
Време ће причати, песници уз гласове лире.  
Ту славу ти нам даде и ради те славе вреди умрети!“  
(Лукић 1962: 53)

Ифигенија је средство којим ће се каузално омогућити покретање мора и одлазак у Троју како би се коначно конституисала лица мушкараца, да владар и ратник борбом докажу и покажу свој лик. Истицање важности војног похода, освајања и стицања славе се може

сматрати „политичком интервенцијом која преузима место позоришне фикције“ (Павис 2021: 233). Наведено се потврђује последњим репликама хора данајских ратника у драми *Окамењено море*, када је већ очигледно да је жртва била узалудна и да се море неће покренути: „Велики Агамемноне, за тобом крећемо. / Судбину славимо што нас привеза уз твоје име. / Гледамо те валове, то праскаво безмерје плавети / И видимо твој тријумф [...] Ево наших копаља Агамемноне! / Управи их куда хоћеш, само нам обећај славу и злато / И страницу историје!“ (Лукић 1962: 56) Реплике хора су сличне гласниковом дионизијском позиву и за сврху имају утицај на его војсковође.

Реплике хора данајских ратника се смењују са Агамемновим репликама и у четири наврата здружени опомињу Калхаса да заврши са жртвовањем Ифигеније. Њихове реплике се веома мало разликују са напоменом да се три пута почиње Агамемновим репликама, а хор се надовезује понављајући готово исту реплику. Четврти тј. последњи пут хор почиње репликом: „Пожури, Калхасе, заврши свој свети посао.“ (Лукић 1963: 55) а Агамемнон понавља: „Пожури, Калхасе“ (55). Хор је Агамемнонов ид, онај део његове личности који је у суштини примитиван и представља агресивне нагоне (Танатос) екстровеертно усмерене. Хор као Агамемнонов ид је незауостављив, јер када Ифигенијина смрт не задовољи површне и примитивне апетите за „славом, златом и страницом историје“ он бодрећи его изнова тражи задовољење. Хор прати Агамемнона одајући утисак секундарног сегмента личности, али у кључним и коначним моментима превлада (последња опомена Калхасу да жртвује Ифигенију или бодрење Агамемнона када се море не покрене), его не успева увек да обузда ид.

### 2.5.1. Лица присутних и одсутних богова

*Никад, никад, о Судилъе,  
Не виделе мене као неву Дива  
Ил ма ког с неба бога [...]   
Није страх ме брака према себи,  
Јачи бози да не заволе ме,  
Око њихо не запало за ме!*

Есхил

Лица богова имају посебну позицију у трагедијама која варира од константног осећаја присуства богова до њихове конкретне појаве на сцени. У трагедијама је тешко дефинисати да ли су богови свевидећи и свеприсутни или повремено обраћају пажњу на свет под Олимпом и у којој мери придају значај људским судбинама (Пул 2011: 32). Појам бога се дефинише као архетип и то онај који је „манифестација најдубљег нивоа несвесног ума, колективног несвесног“ (Палмер 2001: 142). Прави се разлика бога као архетипског облика и архетипског садржаја, тако да се бог јавља као „незауостављив, безвремен и вечан“, а са друге стране је мноштво слика и симбола чисто религијског карактера (142). Еурипид има специфичан став према боговима и њиховим карактерима, што му конзервативни критичари замерају истичући да је арелигиозан. Есхил и Софокле теже ублажавању и карактера и мита везаних за божанства, а Еурипид намерно истиче мане, ниске страсти, нагонско и често их коментарише. Такав однос има и према пророчанствима и пророцима, врачевима, свештеницима<sup>123</sup> (Тронски 1952: 140). Он формира лица богова, они се код њега појављују на сцени и то са посебном намером и сврхом. Многе његове трагедије се завршавају силаском божанства на сцену (*Ифигенија у Аулиди*, *Ифигенија на Тауриди*, *Хиполит*, *Андромаха*, *Хелена*, *Орест...*) и сматра се настављачем Есхиловске традиције (в. Мари 1981: 327). Есхил је приказивао богове кроз врлине и кроз савршеност која их је удаљавала од људске природе, док Еурипид доводи

---

<sup>123</sup> Гете у својој *Ифигенији у Тавриди* у реплици саме свештенице подржава наведени Еурипидов метод: „АРКАД: А зашт' кријеш тајну прошлости? ИФИГЕНИЈА: Свештеницама тајне приличе.“ (Гете 1929: 28)

човека до прочишћења и испољавања врлина кроз увид у сличност са божанствима, он успева да подстакне човека на напредак кроз конкретну појаву бога. Френсис Фергасон (1979: 58) заступа другачије мишљење користећи се Аполоном (али је то примењиво на било ком божанству које се појављује „од крви и меса“ на сцени) показујући да трагичар не верује у божанство већ да жели да га прикаже као невероватну појаву која је у суштини настала посредством имагинације. Сегмент који недостаје у перцепцији Еурипидовог приказивања богова је дефинисан у његовом односу према пророцима, јер они традиционално бивају схваћени као фигуре посредника између богова и људи. Трагичар своје ставове и промишљања износи и у репликама својих лица, тако браћа након агона у *Ифигенији у Аулиди* истичу:

АГАМЕМНОН: Сав пророчки род злим је млеком подојен...

МЕНЕЛАЈ: ...Нит часно, нит корисно било шта раде.

(Еурипид 2007: 243)

Са наведеним се слаже и Вил Дјурант (1996: 438) истичући Еурипидов став да је религија коју практикују служећи се својим пророчанствима и ритуалима навела људе на многобројна злодела. Осуда пророка је произашла из претпоставке да пророци лажу о својој комуникацији са божанствима, што је често основана претпоставка, али је истовремено и очишћење богова од злодела или недоследности. Еурипид проналази кривца за сваки вид неуспелог контакта између богова и људи у пророцима којима је примарна улога да комуникацију спроведу. Он криви пророка као „везу“ а не пошиљаоца или примаоца поруке. Постојање и присуство пророка је везано за однос богова и људи, при чему се традиционално веровало да богови све устројавају, а пророцима дозвољавају да виде сегменте и говоре о њима. Богови за Еурипида нису „стално присутни“ и свевидећи, није њихова замисао и њихово дело све што се догађа у свету, а религиозност је индивидуални и интрасубјекатски избор (Де Ромији 1984: 530).

Драмски поступак формирања лица богиње Артемиде (као и Афродите) представља најчешће примењиван психолошки тип Еурипидових лица који као такав добија богатство унутрашње и спољашње карактеризације (Снел 1999: 153). Лице богиње Артемиде које Еурипид ствара одговара њеној двосмисленој природи („неухватљиво

женско“) из мита (девица и заштитница плодности, ловац и заштитница животиња и ловишта) (Слапшак 2006: 67). Тврдњи о двосмисленој природи доприноси њена појава у *Ифигенији у Аулиди* у којој захтева жртвовање девице, а затим је спасава.<sup>124</sup> Војник у свом извештају на крају трагедије *Ифигенија у Аулиди* говори: „Рађе ће звер примити, но да се олтар / њен убиством невине девојке каља“ (Еурипид 2007: 277) чиме се указује на Артемиду као заштитницу и праведницу. Џилберт Мари (1981: 332) тврди да је крај трагедије *Ифигенија у Аулиди* изгубљен, али да се неоспорно Артемида појављивала на крају изворног текста, као и да је сврха њене теофаније у спасењу Ифигеније како би дошло до утешења Агамемнона и оснивања Брауронског ритуала. Неоспорно је крај трагедије „aition“ тј. приказани поступак и сведочење о „митском објашњењу атичког обичаја“ (Хол 2014: 129) и самим тим један од ретких приказа на који начин су успостављани култови и службе боговима. Она се сматра „богињом спољашњег света, слободног дивљег живота“ и оном која као ловац<sup>125</sup> влада ловиштем, па се значење њеног имена своди на глагол *artamein* који значи „клати, заклати“, али се не проналази суштинска и објективна веза између богињиног карактера и буквалног значења лексеме (в. Нојман б. 2015: 331). Током многобројних ископавања и проналазака предмета везаних за култ богиње Артемиде дошло се до закључка да се уз њу често појављују мотиви бика (као жртвене животиње) и двоглаве или двојне секире (в. Ливерсејц 2010: 78, 118). *Ифигенија на Тауриди* „разобличава бесмисленост култа богиње“ тиме што не дозвољава да у Артемидин храм крочи онај коме су руке окрвављене, а сама она као свештеница жртвује људе по захтеву богиње којој служи (Лески 1995: 217). Ифигенија се као Артемидина свештеница при најави доласка нових жртава поверава хору изричући објективну критику богињиног захтева:

„Ал' богињину меру ја одбацујем  
кад од свог жртвеника гони човека  
што неког уби или дирну родилју

---

<sup>124</sup> Верује се да Артемида штити младост и да припрема младе за прелазак у друго доба, што условљава њихову иницијацију и касније размножавање (Слапшак 2006: 68).

<sup>125</sup> Прва људска друштва су мушкарца везивала за лов, јер је жена имала улогу у рађању и бризи о деци при чему би лов са децом био отежан, чак и немогућ, на тај начин је и настала подела рада по половима (Визел 1983: 91). Наведено је још једна потврда Артемидине двоструке природе и неразумевања њеног захтева да јој за жртву буде принета баш Ифигенија.

ил' покојника, јер је нечист, каже за њ,  
а сама људским радује се жртвама! [...]  
А народ овде, јер сам људе жртвује,  
ту злоћу канда преноси на богињу<sup>126</sup>;  
та мислим, бог ниједан није зликовац.“  
(Еурипид 1969: 18)

Изнава се потврђује Артемидина двосмислена природа јер се и при жртвовању Ифигеније и при формирању свог култа на Тауриди дефинише као Добра Мајка, али и Страшна Мајка (в. Нојман б. 2015: 207). Богиња захтева Ифигенијино жртвовање па је спасава са жртвеника, одводи спасену жртву на острво да би приносила жртве у славу њеног култа. Артемида се дефинише као Добра Мајка спасењем са жртвеника, а као Страшна Мајка када спасену жртву одреди да приноси жртве. Поступак је својеврсна „критика богова софистике и мишљење јонских филозофа“ (в. Нојман б. 2015: 207), што сведочи о Еурипидовим начелима преиспитивања и просвећења морално-религиозне традиције. Богови су глобално посматрано добронамерни, али нису претерано заокупљени људским „пословима“, обраћају пажњу на људе, али својим темпом, сходно чему људи немају оправдање да не поштују божанство (Кираку 2006: 18). Божански морал није увек директно усмерен на судбину човека-појединца, али човек може увек бити сигуран у намере богова. Артемида је можда захтевала Ифигенијино жртвовање, али је и спасила смрти (Кираку 2006: 18), можда је тражила од ње да приноси жртве на Тауриди али јој је и допустила да ту дужност напусти. Чињеница је да трагедија као жанр „воли сцене“ у којима јунак посредством неке грешке доспева у ситуацију у којој је на ивици злочина (Грифин 2014: 178). И Ифигенија бива смештена у положај у ком треба да начини исти злочин који је и над њом требало да буде начињен, а Артемида је само инструмент драмског поступка.

Албин Лески (1995: 235) тврди да је поступак враћања лађе бегунаца из Тоантовог краљевства намеран и сврсисходан, јер трагичар жели да постави богињу Атину на сцену. Ауторитативност богиње се имплицитно наводи, јер њена појава и заповест краљу резултирају ублажењем његовог гнева (Лески 1995: 236), она се доводи на сцену да би

---

<sup>126</sup> Истовремено је и општеприхваћени став о варварима да су способни за сва насилничка дела, а посебно су им својствена убиства, жртвовања, чедоморства...

смирила и увела ред (Де Ромији 1984: 530). Појава Атине<sup>127</sup> кулминира заустављањем насилног делања људи и коначног оснивања култа (Нокс 1999: 108) као типичан метод измирења са људима. *Deus ex machina* је поступак карактеристичан за Еурипидова дела, али је у *Ифигенији на Тауриди* појава Атине била и неопходна спојница са култом богова од ког се његова трагедија у суштини одвојила (Лески 1995: 236). Може се рећи да је умањен значај појаве божанстава у односу на претходна дела у смислу да сам поступак постаје сувишан, као да би се све тако свршило и без појаве божанства. Поступак има сврху једино да „људским драмама донесе један сношљивији крај“ (Де Ромији 1984: 530). Можемо закључити да се лице Атине појављује у функцији драмског средства, јер се њена појава најављује у дидаскалијама („Над храмом се појављује богиња Атина“ (Еурипид 1969: 72)), а затим проговара именујући се: „Куд, куд си похитао, краљу Тоанте / у потрагу? Сад речи чуј Атенине!“ (72). Богиња Атина проговара на крају трагедије *Ифигенија на Тауриди* у форми фразе која је код Еурипида уобичајена приликом поступка *deus ex machina* (Нокс 1999: 108). Значајно је да Атина уводи промену у успостављени поредак, репликом:

„[...] Уведи обичај: кад народ празнује,  
за искуп твоје крви нека под мач врат  
мушкарац стави те га крвљу попрска,  
да пошта светој учини се богињи!  
А ти на светој стени, Ифигенија,  
кључарка бићеш богињи у Браурону,  
и ту ћеш, кад умреш, и гроб имати, [...]  
И те, кажем, Хеленке  
нек одавде се рад поштења пошаљу. [...]  
Оресте, реших распру једнаким  
гласова бројем. Одсад закон важиће:  
Ко прими једнак број гласова, тај је прост.“

---

<sup>127</sup> Атина је на свом штиту имала одсечену Медузину главу која је требало да је штити од „урокљивих очију“, јер је Медуза за живота могла погледом окаменити човека. Медуза је често приказивана са другим богињама међу којима је била и Артемида, а тек је позније религије демонизују (Ливерсејс 2010: 107–109). Фројд је Медузу повезивао са кастрацијом и едиповским чежњама, а Ерик Чапо пореди Атину са Медузом истичући да колико је Медуза „заstraшујућа и опака толико је Атина недодирљива и благотворна“ (2008: 125).

(Еурипид 1969: 73)

Неочекивано, богиња Атина која не познаје женски ни матерински принцип<sup>128</sup> и представља божанство које је увек у служби оца и патријархата захтева жртвовање мушкараца фалусним оружјем какво је мач. Симболички се искупљује крв краља који је мушкарац, а и једна од обавезних ратничких инсигнија коју краљ поседује је мач. Атина захтева „[...] а ти ми Тоанте, од гнева престани!“ (73) чему се краљ неоспорно потчињава. Посебно се истиче потреба трагичара за утишањем гнева, а до овог долази поступно првенствено у Ифигенијиним промишљањима, а затим и у Тоантовом крајњем поступку. Сврха теофаније богиње Атине у *Ифигенији на Тауриди* је да умири краља Тоанта, а посебно Ореста коме пружа могућност смираја и оснивања Артемидиног култа преко личности свештенице Ифигеније (в. Мари 1981: 332).

У *Ифигенији на Тауриди* постоји и лице одсутног бога, Аполона, чије се присуство првенствено осећа кроз мотив Ифигенијиног сна, јер је Аполон и бог снова, нарочито пророчких. Артемидин брат близанац је самим рођењем неодвојив од сестре<sup>129</sup>:

„Диван син је пород Летин:  
у долама она плодним  
на Делу га једном роди,  
дете своје златокосо,  
у китари уметника;  
њега с ћерком лукољубном  
с морске хриди она диже  
и, остави родно место,  
понесе га мајци врела,  
и Парнасу слете на врх  
што се Бакхом ори цео  
где змај шарен, риђ и бакрен,

---

<sup>128</sup> Атину није је родила мајка већ је рођена из очеве главе, а неће ни бити мајка, јер је заклета на девичанство.

<sup>129</sup> Артемида је вероватно представљала „ону која управља водама“ (од *ard-* и „*themis-*“), а Аполон је свој положај обезбедио преко сестриног прихватања симбола „Троструке Богиње“ и заједно су преузели „власт над песништвом Троструке Музе“. Артемида је временом добијала негативне особине док је Аполон остајао у сфери пружаоца помоћи, како се позније наводи дистинкција близанаца „Артемида трује, а Аполон лечи“ (Грејвз 2004: 381).

силно земље чудовиште,  
под лиснатом ловориком  
земно чува пророчиште.“  
(Еурипид 1969: 65)

Уз лице одсутног бога се појављује „змај шарени“ као неопходан симбол који ће довести до разумевања појма по сличности. Истовремено се указује на мит по ком је Аполон убио змију у пророчишту, али и на традиционално негативан симбол змије (Ливерсејд 2010: 106–107). Аполон као одсуство бива истакнут и у самом лицу Ифигеније кроз карактеристике и сегменте индивидуације коју пролази, јер се сматра да је он државотворни бог, он је „истовремено и геније начела индивидуације, и да држава и чувство не могу да живе за завичај без потврђивања индивидуалне личности“ (Ниче 2001: 106). Поступци Ифигенијиног брата, затим искупљења и опроштаја матероубиства, ослобађања и повратка у домовину за сврху имају устоличење новог краља, новог родоначелника старе лозе Атрејића, Ореста.

Гете у *Ифигенији у Тавриди* заступа два одвојена става о улози богова у животу људи, један је традиционални антички, а други је измењен и прилагођен идеји слободне воље. Иначе се богови у Гетеовим драмама разликују у односу на античке представе. Гетеов бог је „пурификован, углађен, до краја сакривен у племениту социјалну улогу, у чисту моралност, у христијанизовану наклоност човеку, каритативну склоност да се чини добро, у кантовску Дужност, у хуманизам друге половине осамнаестог века“ (Кермаунер 1975: 71). Орест је заступник традиционалног модела са ставом да су по природи срдити и саможиви богови одредили све, како сам наводи:

„Мене су Бози одредили да –  
Да мајци својој, коју и грешну  
Синовски штовах, живот угасим,  
Да ружним делом ругло осветим,  
Тим, су и мене врли у пропаст.  
Веруј ми, њима ј' дом Танталов мрзак,  
Па зато и ја, последњи тог дома,  
Морам да живот свршим бешчасно.“

(Гете 1929: 44)

Пилад се супротно пријатељу изјашњава као негација традиционалног, чак и пориче теомахију као важећи принцип антике:

„ПИЛАД: Не казне Бози оцеве на деци.

Свак своју прима казну, награду;

Благослов очев може сина стић'.

Ал' клетва не. [...]

Ти само врши њину заповест. [...]"

(Гете 1929: 44–45)

Неподржавање идеје о испаштању прародитељског греха може се довести у везу са новозаветним учењем, али је истовремено и промена становиштва у односу на Ореста и античку традицију. Пилад се као резонер и одјек унутрашњег гласа разума држи традиционалних начела поштовања божје воље и захтева и усмерава пријатеља на оно што зависи од њега, на шта он утиче и спроводи, а не на последице туђих избора.

Гете кроз реплике својих лица успоставља један нови поредак човека и божанства, који је завистан од хуманитета и није једнострано условљен као античко виђење. Он даје нову слику у којој су и богови обавезани људима, они теже да и једни и други „не изневере своју идеалну слику“ (Јаус 1978: 234). Наведени поредак је уочљив већ у Ифигенијином опису свог жртвовања „[...] Богиња с' одсрди. / Ал' крви моје она не хтеде. / [...] Дијана ме амо пренела“ (Гете 1929: 36), али је најексплицитнији у Ифигенијином монологу (четврти призор првог чина):

„Ти, спаситељко, имаш облаке,

Да у њима сакријеш људе невине,

Ветрове имаш, да им начожиш

Да носе јадне преко пучине

Њиховом дому, или још даље,

Далеко од зла и од пропасти.

Мудрошћу својом видиш будућност [...]

Одрж' ми руке чистим од крви!  
Из крви не мож' нићи благослов;  
А грозни поглед жртве последњи  
Страшиће часе најтеготније  
Убице једног, ма нехотичног. [...]  
Богови љубе разне народе, [...]  
И смртном створу радо помогну, [...]"  
(Гете 1929: 39–40)

Свештеница монолог изриче у форми молитве, започиње га апострофом, али неперсонализованом, јер се богињи не обраћа именом, већ упућује на своје спасење, а затим метонимијски проширује конкретну молитву са богиње на све богове. У корист постојања посебног односа бога и човека сведоче и Пиладове реплике: „У Божјим речима нема двосмисла, / Као што мисли човек очајан.“ (41), „Богови воле људе честите“ (42). Богови су доследни и наклоњени људима који поштују њихову реч и то је поредак у који се не сумња.

Ифигенија верује у нов поредак двоструког обавезивања, али се и преиспитује појавом Ореста и његовим излагањем о судбини родитељског дома, покрећу се питања сврхе жртве и могуће божје обмане, а сцена препознавања се користи као потврда валидности новог споразума бога и човека (Јаус 1978: 234). Свештеница се обраћа богињи у чијем храму служи, у тим обраћањима се често и позива на сродна или слична осећања која везују њих две. Сазнајући Орестов прави идентитет Ифигенија Артемиди упућује речи: „Ево и ти си, обистино, ту / Најлепша кћи Бога великог, / И ти се спушташ к мени једном већ.“ (Гете 1929: 56). Након Орестове визије долази до његовог сусрета са сестром, при чему она моли богињу:

„Близанци неба, сунце, месече,  
Што живим' само смете светлити,  
Мртвима никад, ви нас спасите,  
Спаст'е нас порад братске милоште!  
Та ти, Дајано, волиш брата свог,  
Он ти је, сестри, благо највеће,

Ти увек тражиш јарко лице му,  
Извор светлости, твоје радости.  
Па не дај ни мој брат да утоне  
У црну тмину лудила!“  
(Гете 1929: 62–63)

Ифигенијина коначна одлука да спаси брата и допуштање бекства није зависила од доброћудности краља Тоанта, већ је драмски поступак обостране потврде споразума. Да је одлучила да следи лаж била би она која ништи правило истинитости, а њена хуманост постаје и услов божанској страни (Јаус 1978: 235) тако да богове устројава према сопству. Значајно је да Еурипидови богови бивају преображени у Гетеовој драми од оних од којих се страхује и стрепи у оне који се воле, а идеја о преображају доживљава врхунац конструисањем новог мита о Ифигенији (237). Богови су код Гетеа „својствене снаге људске душе“ и као такви допуштају човеку да се врати сопству (Јаус 1978: 237). Ифигенија се перципира као божји делатник, јер је њено унутарње устројство начињено по божанском и она је печат споразума бога и човека и коначна потврда истине. Поштовање које Ифигенија испољава не само према боговима или богињи Дијани, већ и према судбини и свештеничком чину који јој је додељен је беспрекорно. Не мисли се искључиво на служење и извођење ритуала, већ на доследност у чистоти поступања, што се уочава када Пилад пита: „А што се ниси заогрнула / У свештеничко право? – имаш га“ (Гете 1929: 70). Коришћење свештеничког права би омогућило да сакрије намере за бекство од краља, али Ифигенија то не подржава, како сама наводи: „То мени није за огртало. [...] Што је кривице, само моја је. / Ал' друкче чинит' мени с' не може,“ (70). Претпоставке које су се могле јавити при одбијању Тоантове брачне понуде, да се Ифигенија служи свештеничким позивом, како би избегла брак, разбијене су претходно наведеном репликом.

Заједничко Еурипидовој и Гетеовој представи каузалне везе богиње Артемиде и Ифигеније је у чињеници да Ифигенија у богињи проналази несвесно које се одражава као јаство, што се види као средиште у надмоћнијем женском лику богиње (Јунг 1987: 201). Ифигенија се богињи моли, обраћа јој се тражећи савет, утеху, усмерење за поступање и разумевање. Она је њен унутрашњи глас који јој је неопходан, али га се истовремено и плаши. Женама се по правилу јаство (унутрашње средиште целовите психе) приказује као

„мудра и моћна богиња“ у људском облику (Јунг 1987: 202). Карактер богиње је суштина бића Ифигеније. У Еурипидовим драмама је Артемидина природа двострука као што је и Ифигенија подељена између беса и срџбе и носталгије и везаности за кућу. Гетеова спрега је заснована на симболичком двоструком обавезивању бога и човека.

У драми *Окамењено море* Велимира Лукића нема лица богова, они се не појављују на сцена, а о њима се ретко и говори. Историјски и друштвени период у ком драма настаје условљава порицање постојања „виших сила“ и њиховог утицаја на људе, али је и свет који се приказује онај од ког су богови „окренули леђа“. Богови се у драми представљају на два начина тако што се лица пореде са боговима (по лепоти, грациозности, храбрости) или се говори о божјим захтевима. Представљени су као традиционални антички богови: срдити, саможиви и захтевни и они су одговорни за мртвило мора, они су „свирепи богови“ (Лукић 1962: 26), а до непомичности пучине је дошло „зलोљом богова“ (27). Банализација бога, вере па и традиције се у драми вишеструко доказује кроз реплике лица:

Гласник „[...] принесимо бар жртву богу неком [...]“ (Лукић 1962: 28)

Ахил „[...] Спасеш поход и принесеш жртву увређеној богињи“ (29)

Агамемнон: „Ком богу, којој богињи!

Има их толико. И сви су бескрајно увредљиви,

Да требало би ми читаво доба

Да одстојим крај жртвеника режући вратове

Биковима и овновима, да проспем читаву реку

Жртава ливеница, да бих погодио који бог је увређен.“ (29)

Има ли друштво или појединац какви су у *Окамењеном мору* способност да перципирају бога? У том идиому не постоји бог или идиом не препознаје бога већ види свој одраз као у огледалу. Пророчанство које Калхас изговара је безброј пута поновљен мит, прича која је толико пута испричана да је морала постати истина, а у *Окамењеном мору* је лаж. Врач Артемиду карактерише као „срдиту“ (Лукић 1962: 33, 43), а он се свети и захтева Ифигенијину смрт јер га је Агамемнон називао „варалицом и ништавилом“ (43). Изокренута перспектива повезује богове и људе у Лукићевом дискурсу, оно што је бог у античком миту то је човек у друштву седамдесетих година двадесетог века. Критика

богова је критика људског друштва, а особине које се приписују боговима су својствене лицима драме.

Други начин представљања богова у *Окамењеном мору* је непосредан и заснован на поређењу или метафори. Клитемистра и Ифигенија пореде Ахила са боговима пре него што су га виделе: „божански женик“ (Лукић 1962: 38), „Кажу да је боговима сличан, мајко.“ (39), „Смрт се плаши твог мужа / Његова хармонија, његова снага и бес / Божанским припадају пределима [...]“ (40). Ахилово митско божанско порекло је базични слој разумевања компарације са боговима којој се супротставља чињеница да у моменту изрицања реплике ни Ахил, а ни богови „нису виђени“ у драми. Ифигенија се описује „слична богињи“ (Лукић 1962: 52) приликом приступања жртвенику и поређење изриче колективно лице хора данајских ратника. За разлику од Ахила њено „обожење“ је перципирано чулом па вербализовано и док се Ахил пореди са боговима по снази и бесу, Ифигенија се чином пристанка на жртвовање узвисује. Помен богова кроз поређење је специфичан драмски поступак којим се заобилази традиционално увођење лица богова или истицање њихових утицаја на човека и у сагласју је са поетиком Велимира Лукића.

### 2.5.2. Клитемистра и матерински принцип

*Дођите, ви дуси  
Што убилачке мисли подстичете;  
Обесполите ме, напун'те ме сву  
Од главе до пете грозном свирепоићу;  
Згусните крв ми, запушите приступ  
Савести, да ниједан покајнички  
Знак природе не поколеба мој  
Страховити смер, ил'га мирољубиво  
Не сврати од дела! Приђите ми женским  
Грудима, и замените ми млеко  
Жучем ви убилачки дуси, ма где  
Да сад, у свом невидљивом бићу,  
Стварате потресе природе!*

Шекспир

Постоји појмовно-терминолошки проблем везан за дефинисање материнског права и матријархата који Уве Везел у студији *Мит о матријархату* покушава да отклони. Према Бахофеновом схватању материнско право подразумева доминацију жене и праћење сродничких веза по женској линији, а затим се породична доминација жене ширила на политичку доминацију и владавину жене над мушкарцима (Везел 1983: 37). Осамдесетих година дефинисан је матријархат који је имао заједнички семантички садржалац као материнско право и гинекократија, тј. „превласт жене у породици и друштву“ (Везел 1983: 37). Појам матријархата је временом надвладао остале појмове, а материнско право је своје значење поделило у три семантичке равни:

- прва је заснована на Бахофеновом схватању као синонима за гинекократију и матријархат;

- друга подразумева само „матрилинеарност“, тачније одређивање сродничких веза по женској линији, што не мора нужно да подразумева превласт жена;

- трећа се перципира као „мешовит појам“ и употребљава се у „археологији и старој историји“ (Везел 1983: 37–38).

Митски карактер Клитемнестре заснива се на перцепцији жене која је добра супруга и мајка, али је и она која трпи мушки терор од момента убиства првог мужа до жртвовања прворођене кћери. Неоспорна је и чињеница да је Клитемнестра погодан карактер за предочавање свих превирања и криза женског бића, што се додатно надограђује њеном напуштеношћу од стране куриоса (мужа Агамемнона). У трагедијама „баш све преступе починиле су жене чији су мужеви привремено или трајно одсутни“ (Хол 2014: 135), што потврђује да је напуштање жене потенцијална опасност.<sup>130</sup> Бернارد Нокс (1999: 100) је дефинише као „лик величанствене злочинке, чија насилност вуче корене из примитивних прошлости људског рода постављене насупрот цивилизованим рационалним вредностима мушке демократије“. Еурипидово лице не подржава наведену тврдњу, делимично је наговештава, али Клитемнестра у *Ифигенији у Аулиди* је жена која се у потпуности придржава традиционалних обичаја антике и изузетно је везана за децу и

---

<sup>130</sup> У *Ифигенији у Аулиди* је јасно наведено да је Парис одвео Хелену када је Менелај био одсутан тј. „ван града“ (в. Еурипид 2007: 76–77).

дом. Клитемнестра се у Еурипидовој драми *Ифигенија у Аулиди* појављује на сцени заједно са Ифигенијом и доследно прати своју традиционалну улогу невестине мајке:

„[...] Уз десни бок стани ми ти, дете моје,  
Уз мајку, Ифигенија. Срећу моју  
У близини твоје нек виде странкиње.  
А затим, свога оца поздравим, кћери.“  
(Еурипид 2007: 246)

Она признаје превласт мужа називајући се потчињеном, али му истовремено не допушта да управља њеним пољем деловања, ћерку ће она припремити за удају и носити буктињу у брачну ложницу. Познавање обичаја и дужности жене и инсистирање на њиховом доследном практиковању о њој сведочи као о жени која се може називати „мудром“ како сам Агамемнон наводи. У Еурипидовој трагедији ја наглашена мајчинска улога и њена везаност за децу која не постаје патолошка ни у једном моменту. Клитемнестра без љубоморе или зависти прихвата Ифигенијино радовање оцу, чак и оглушење девојке о постављена правила понашања при сусрету са њим прихвата са осмехом. Овиме се лице мајке представља као архетипско Добро Женско које за сврху има да обнавља Мушко, али до преображаја долази и она у наставку мита и радњама других трагедија постаје Зло Женско које деградира и „растрже“ Мушко (Нојман 2015: 49). До преображаја не долази нагло већ постепено и тако што мушкарац угрожава архетипски положај жене измештајући је на маргину живота породице и деце.

При сусрету са Агамемноном Клитемнестра га испитује о пореклу и природи будућег зета. Директно, а ипак одмерено подсећа на поштовање обичаја чиме и истиче своју мајчинску улогу:

„Клитемнестра: Ни мени није лако, све ме то дира  
као тебе, не треба ме подсећати  
да удајем своју девојку и сама.  
Али, тако је то обично, а време ће  
већ ублажити све. Знам име момка што  
је узима. Одакле је, испричај ми.

Агамемнон: Кћер Егину имао је отац Асоп.  
Клитемнестра: С њом водио је љубав бог, или смртник?  
Агамемнон: Зевс лично. Еак, лидер енонски, беше син. [...]“  
(Еурипид 2007: 248–249)

Клитемнестра је доследна у захтевима за поштовање традиционалних и обичајних начела, одсечно и чак дрско пркоси супругу, захтевајући своје материнско и женско право:

„Клитемнестра: Без мајке да је удајеш, то не може. [...]  
И где би ја требало да будем тада? [...]  
Да оставим ћерку? Ко ће бакљу дићи? [...]  
Није обичај. Сматраш ли то неважним? [...]  
Не, тако ми прве богиње Арга.  
Ти води рат у туђини, ја ћу кућу.  
Девојку ћу опремити како ваља.“  
(Еурипид 2007: 250)

Лице мајке и супруге у Еурипидовој *Ифигенији у Аулиди* је засновано на традиционалним начелима, Клитемнестра је у дијалозима са Ифигенијом и Агамемноном брижна мајка, али је истовремено и борбена и заштитнички настројена како према ћерки тако и према својој улози у социјуму. Обавезе и права које има као невестина мајка жели да оствари и да до самог краја свој пород испрати како општеприхваћене норме налажу.

Љубав према прворођеној ћерки и потреба за одржањем порода ескалира са сазнањем о Агамемноновим плановима, што је у трагедији наведено у обраћању Ахилеју:

„Све ћу учинити за своју кћер, а за кога бих?  
Помози, дете божје, спаси је од худе судбе.  
Заштити своју жену сада, иако ти то није:  
Теби сам је овенчану као младу довела,  
А испада да сам је за смрт спремила. [...]“  
(Еурипид 2007: 255)

Клитемнестрино падање на колена (које је наведено у дидаскалијама) пред Ахилејем упућује на примарну сврху жене у антици, а то је рађање потомства (Тодоровић Васић 2019: 263), она се као индивидуа конституише кроз везу са децом и кроз њих формира и учвршћује своју позицију уз мужа и у социјуму. Жена у антици добија свој егзистенцијални смисао тек ступањем у брак и рађањем потомства. Брак је за девојку иницијацијски обред (као што је ратовање за младића), у антици се користи термин *gynē* и одређује је као „жену“ и „супругу“ (Голдхил 2014: 45–46).

Праоднос свакако потиче од мајке, а женско дете мајку доживљава као сопствено лично Ти, не другачије од себе (Нојман а. 2015: 13). Ифигенија се у појединим сегментима драмске радње поистовећује са својом мајком: „Јаој, мајко, тако можемо / запевати обе несрећнице“ (Еурипид 2007: 267), „Нисмо то заслужиле“ (273). Поистовећивање у праодносу код девојчица важан је и за позније развојне стадијуме, посебно за њено самооткриће, које се може у потпуности поклапати са материнским при чему се индивидуа формира без обавезног напуштања праодноса, већ само себе препознаје као женско као што је и мајка женско (Нојман а. 2015: 17). Индивидуа треба да напусти праоднос, треба да се формира упоредо са мајком, али у једном моменту треба да се одвоји и да независно настави свој развој. Када до тог одвајања не дође индивидуа се конституише као незрела и неаутентична (Нојман а. 2015: 17). Ифигенија прво тугује због своје судбине, а затим иронично и двосмислено тражи од своје мајке да не тугује за њом и пева Артемиди која у фокусу има како богињину славу тако и личан тријумф и смрт. (Гамел 1999: 98).

Клитемнестра је као мајка присутна привођењу Ифигеније жртвенику чиме се материнска фигура трансформише у маћеху, што се изнова потврђује у њеном познијем односу према Оресту и Електри (Павловић 1987: 43–44). Мајка своје дете предаје и дозвољава ћеркино полагање на жртвеник. Мирче Елијаде (1998: 106–107) у *Светом и профаном* објашњава посебан поступак постављања детета на тло (*humī position*) што сврху има у „супституцији идентитета“ положеног и тла. Када је новорођенче или самртник положен на тло Земља бира да ли је вредан, а у случају Ифигеније богиња одабира. Ифигенија је положена на жртвеник уз мајчино допуштење што кореспондира порођају који се сматра и нагонском и вољном радњом, њену вредност мери више биће

које је независно од људи. У моменту који је предодређен за одвајање<sup>131</sup> осамостаљених индивидуа Велика Мајка постаје опасна везујући их за себе, чиме се указује на негативну мајку (в. Нојман б. 2015: 87). Мајка је симбол уточишта и сигурности, она је пружалац бриге и нежности, али може да постане тлачитељ јер је њена утроба скучени простор са ограниченим могућностима експанзије, а продужење вршења функције хранитељке подразумева да је створитељка (мајка) прождрала будућег творца (дете, ћерку) (в. Шевалије, Гербран 2004: 533). Потреба за везивањем код Клитемнестре резултира нужним самовољним одвајањем ћерке коме се мајка архетипски противи, а њен непревазиђени сукоб са Вечним Женским и рушење принципа Добре Мајке ескалираће у њеном односу да осталом децом. Она и сумња у Ифигенијино спасење када до њега дође, чиме се представља као онај који сумња у васкрсење (Шевалије, Гербран 2004: 533). Еурипидова Клитемнестра објективно посматрано нема негативних особина, није отуђена од материнске привржености и не одриче је се (као Медеја), чак је и мучена осећајем кривице (Тронски 1952: 145). Гвидо Падуано (2011: 120) наводи да након Ифигенијиног жртвовања на сцени остаје само „болна, монолитна, непомирљива љубав“ Клитемнестре као мајке. Страдање прворођеног детета (како се у трагедији каже за Ифигенију) у Клитемнестри распирује помешана осећања бола и љутње и потребу за осветом, она не престаје бити мајка страдањем детета (као Медеја), али понавља већ проживљену трауму, што развија несавладив деструктивни нагон усмерен ка другом (Агамемнону)<sup>132</sup>. Мајка симболички представља амбивалентну природу, земља и море симболишу њено тело, што упућује и на јединство живота и смрти, при чему рођење представља излазак из мајчине утробе, а умирање повратак у земљу (Шевалије, Гербран 2004: 533).

У трагедији *Ифигенија у Аулиди* лице Клитемнестре се појављује и у улози супруге, при чему се њен матерински нагон за одржањем порода у животу сукобљава са Агамемноновом жељом за успехом војног похода, али је у сагласју са Ифигенијиним младалачком жељом за животом. Преовладава потреба за проналаском психолошког темеља и оправдања за позније убиство мужа и већ постојећа одвратност према мужу која

---

<sup>131</sup> Одвајање од породице је обавезни и почетни сегмент и води десоцијализацији индивидуе (Елијаде 1998: 139).

<sup>132</sup> У *Окамењеном мору* деструктивне тежње и негативне емоције претходе чину жртвовања ћерке, како сама Клитемнестра наводи: „Захвална сам краљу Агамемнону / И тишти ме што о њему последњих дана / С горчином одсутности сам размишљала.“ (Лукић 1962: 39).

је до тог момента била спутавана социјалним дужностима супруге (Тронски 1952: 150).  
Наговештај поменутог је присутан у дијалогу Клитемнестре са Агамемноном:

„Најпре ово да ти кажем, пре осталог:  
нисам те волела. Отео си ме, а  
мог првог мужа Тантала усмртио.  
Са бебом сам пала на земљу, а ти си  
ми је са живих груди отргао. [...]  
Кад сам се с тобом помирила, била сам  
ти у кући, признаћеш, жена без мане:  
у љубави ватрена, а у постељи сва  
плодна. У дом си улазио с радошћу,  
а од куће си с миром одлазио ти.  
Мало кад је мушкарац нашао такву  
жену – јер само тешка се лако нађе.  
Три девојчице и сина родила сам  
ти, а сад ми једно сурово узимаш.“  
(Еурипид 2007: 263)

Побројавање пређашњих непочинстава које је претрпела и опростила<sup>133</sup>, дарујући Агамемнона, а не кажњавајући га допуњује тврдњу о Клитемнестриној патријархалној улози мајке и супруге. Она ипак бива „оруђе“ којим Еурипид критикује однос према жени: „Тако ти бога, не терај / ме да зла будем, не чини зала себи“ (Еурипид 2007: 264). Није жена по природи „зла“ већ је до „злобе“ доведена, чак и пред сам преображај моли и опомиње.

Пре појаве лица Клитемнестре на сцени у *Окамењеном мору* традиционалне херојске фигуре најављују њен карактер. Поред Менелајеве реплике о женама засноване на личном бесу на Ледину крв, значајан је и дијалог Агамемнона са братом. Планирање довођења Ифигеније покреће проблематику Клитемнестрине нарави:

---

<sup>133</sup> Ово кореспондира са митом о склапању њиховог брака (в. Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 3) и наведени поступак само поставља лице Агамемнона у одређени след који га дефинише наспрам Клитемнестре.

„Менелај: Нека гласник измисли пријатну лаж, [...]

Агамемнон: Биће то све Клитемистри необично.

Њен мозак пун мисли непоузданих

Скривене ће слутње у њој покренути

И можда ће она долазак девојке зауставити.

Менелај: Онда ми дајте лаж коју ни Клитемистра

Неће да прозре. Лаж која ће је обузети

Понети и завитлати у облак, у свод,

У усхићење, где обично ум престаје

И препушта своје поприште кратковидости.“

(Лукић 1962: 36)

Лексема „лаж“ која се понавља не говори искључиво о природи поступка којим ће намамити Клитеместру и Ифигенију у Аулиду, већ најављује лице мајке Клитеместре кроз њену примарну особину. Клитемистра се као лице појављује након доласка у Аулиду у дијалогу са Ифигенијом, таква њена појава је у драму уводи као невестину мајку. Традиционално је мајка припремала невесту за чин венчања, њену улогу супруге и касније мајке, што Клитемистра и чини саветујући и усмеравајући Ифигенију. Она матерински сузбија страх од непознатог код своје ћерке, разуме страховање за живот њеног будућег мужа који одлази у рат и теши је благим и убедљивим репликама пуним вере у Ахилову непобедивост. При појави гласника и Калхаса Клитемистра је упорна и доследна, а чувши наговештај лажне вести не одустаје од испитивања како би дошла до истине. Када долазак и сва питања добију одговор у изреченом Калхасовом пророчанству, Клитемистра вербализује своје емоције: „Није! Није, Калхасе, лаж си рекао! / Признај и угуши мој страх што ме тако ненадно сву обузе!“ (Лукић 1962: 43) Она не доводи у питање да ли је Агамемнон спреман да жртвује ћерку, за њега везује негативна осећања „То личи на Агамемнона. [...] То је Агамемнон: лаж, лаж, лаж и слава!“ (Лукић 1962: 44). Верна је традиционалној улози мајке, наклоњена и брижна, доследна у настојању да сачува потомство, али одступа од очекиване улоге супруге истичући „лаж“ као примарну карактеризацију свог супруга. Ставом према супругу и оцу своје деце истиче своје незадовољство као жене и наговештава своје неверство. Клитемистра остаје доследно пожртвована мајка видевши Ахила моли га: „Помози нам, Ахиле, из логора да

побегнемо.“ (Лукић 1962: 45), што значи да покушава на све себи доступне начине да заштити и спаси потомство.

Када Калхас не признаје пред Ахилом да је његово пророчанство лажно Клитемистра манифестује бес, вређа га и истерује из шатора понављањем „одлази“ (Лукић 1962: 46–47). У њој постоје антички бес и срџба усмерени ка уништењу другог који угрожава њен егзистенцијални простор, јавља се потреба за осветом. Моменат Клитемстриног беса и испољене жеље за осветом је моменат раздвајања мајке и детета, јер Ифигенија истиче: „Не желим да се светим никоме“ (Лукић 1962: 47). Символично одвајање детета од мајке ескалира даљим Клитемстриним признањем о неверству које Ифигенија представља из своје визуре као напуштање деце зарад телесног уживања са љубавником. Веза између мајке и детета више није природна и урођена и Клитемистра више пута наводи да ће „силом“ (Лукић 1962: 49) одвести Ифигенију у Арг, место праодноса и прапочетка. Одговор на силу је Ифигенијина уцена да ће у Аргу само чекати очев повратак да му каже истину о женином неверству што доводи до коначног Клитемстриног преображаја. Она је спремна да помогне свом детету, али само до границе угрожавања личне љубавне афере са Егистом, чиме се истиче карактеризација ње као љубавнице, а не мајке (в. Маричић 2009: 217). За разлику од Еурипидове узорне супруге и мајке у којој се наслућује позније убиство мужа, Лукићева Клитемистра је себична мајка, код које је љубав према љубавнику и брига за себе снажнија од љубави према ћерки (Маричић 2007: 18). Указује се на телесност Клитемистре, јер се телесним одвајањем детета од ње (порођајем) угрожава и духовна повезаност, а за разлику од овог вида телесне спојености који је необновљив у пуном облику, телесна веза са љубавником је поновљива и самим тим обновљива.

Мајка у модерној психоанализи представља архетип, она је први облик који индивидуа доживљава као искуство аниме и демонстрира се кроз деструктивни (нагонски) и конструктивни аспект (в. Шевалије, Гербран 2004: 534). Дете неминовно демонстрира фиксацију мајке, и не само мајке, која је релативно супериорна. Мајка је узор, али да би се дете као индивидуа остварило мора да развије и испољи сопствену свест, а не да егзистира у односу са мајком. Лукићева Ифигенија у свом крајњем опроштајном монологу поступно дефинише одвајање, не само од мајке, већ од свих стереотипних ауторитативних фигура чиме се уобличава као демонстрација свести. Символички је значајан Клитемстрин

одлазак након Ифигенијине претње, јер она „окреће леђа“ ћерки која ступа на жртвеник и одлази:

„Клитемистра: Калхасе, да никада ово нисам чула!

Ифигенија: Желиш ли, краљице, да у Арг сретни

Поведеш своју несрећну кћер?

Калхас: Идемо ли краљице?

Ифигенија: Одведи краљицу, Калхасе.

Покажи јој где стоје кочије

Пут Арга што ће кренути.

Калхас: Зар иде само краљица?

Клитемистра: Само краљица иде, Калхасе.

Арг је сада само њен град

И ни са ким га више неће делити!

(Калхас и краљица излазе)“

(Лукић 1962: 49)

Еурипидова Клитемистра прирема ћерку за жртвовање, везује јој косу и стоји уз њу онако како је стајала при рођењу. Рађање је граница живота и смрти коју су заједнички прешле Клитемистра и Ифигенија у моменту рођења Ифигеније, али и Клитемистре као мајке. Граница живота и смрти захтева њихов поновни прелазак у ком морају бити заједно. Перспектива је измењена јер самом преласку приступају већ раздвојене. Лукићева Клитемистра оставља своје дете, препушта је смрти попут мајке која окрене главу од свог новорођенчета. Она није мајка трансформисана у маћеху чином присуствовања жртвовању, већ је фигура немајке, оне која пориче материнску природу остављајући пород да умре.

Еурипидова драма *Ифигенија на Тауриди* и Гетеова драма *Ифигенија у Тавриди* се временски односе на период након Орестовог матероубиства, а просторно на острво које је удаљено од Хеладе, сходно чему се Клитемистра само помиње кроз сећање или истицање њених примарних карактеризација мајке и супруге, али се не појављује као лице. Еурипид у *Ифигенији на Тауриди* не помиње Клитемистрино име, њено помињање је кроз Орестове реплике и везано је по правилу за матероубиство: „убих мајку“ (Еурипид

1969: 7), „Не живи. Њен син погуби је рођени“ (27), „како смеде пролит материнску крв“ (46), „не желим да сам крвник твој и материн, / би доста крви њене“ (49). Поступак неименовања је уводи у драму као сену, призвук прошлости што је и једина њена функција. Иако је Ифигенијина лична драма настала каузалним следом у којем има и Клитемнестрине одговорности, Гете се не користи негативном карактеризацијом, већ само поменом њеног имена упућује на неки конкретан догађај („Његова жена, да, Клитемнестра, / Прво му ј' дете мене родила“ (Гете 1929: 35)). Орест помиње мајку у моменту нервнoг растројства правећи паралелу између Ифигеније и ње: „Ти ме к'о жалећ' гледаш, - нашто то? / Тако м' гледаше и Клитемнестра / да врати сина с пута крвава, / Ал' тај јој поглед није помог'о“ (Гете 1929: 60). Свођење Клитемнестре на поглед за сврху има истицање неме мајчинске фигуре која у моменту свог страдања има потребу да спаси дете, да га спаси чак и од себе саме. Њен поглед сличан је Ифигенијинoм погледу, а његова „немост“ је од стране Ореста перципирана као вапај за спасењем. У *Ифигенији на Тавриди* и *Ифигенији у Тауриди* Клитемнестра је уведена само сећањем своје деце тј. кроз материнство.

### 2.5.3. Традиционалне херојске фигуре (Агамемнон, Менелај, Ахил, Калхас)

*Љубав према оцу, коју отац не оправдава, бесмислена је и немогућа. Не може се љубав створити из ничега, из ничега само бог ствара. 'Очеви, не жалостите дјецу своју' – пише апостол из свег срца које гори љубављу. [...] Иначе нисмо очеви него непријатељи дјеци својој, а она нису наша дјеца, већ наши непријатељи, и ми смо их сами учинили непријатељима!*

Ф. М. Достојевски

Традиционално патријархално друштво за ослонац поставља мушкарца, оца, који је манифестација снаге, издржљивости и доследности. Он увек потребама и хтењима колектива потчињава личне (Едип). Поље деловања мушкарца је везано за владање и ратовање, они су хероји и универзални принцип мушкости. У античкој трагедији су дати хероји постхомерског доба, али хероји остају верни принципима херојства, „остају до коначног пораза сами у себи чврсти и јединствени“ (Кермаунер 1975: 76). У миту, али и у

драмама, засновани на мотиву Ифигенијиног жртвовања поље деловања мушкараца не може да се оствари без заласка у „женско поље деловања“ (кућа, пород). Већ поступком мушког „мешања“ у типично женска питања се деградирају традиционалне мушке фигуре. Истовремено пристанак на убиство невине индивидуе и свог детета у случају Агамемнона истиче суровост у поступању зарад остварења типично херојских тежњи. Већ Есхил (2010: 203–204) у свом *Агамемнону* за херојску фигуру наводи:

„Кад сави врат под јарам нужде  
И клета страст му крену у срце,  
Колебање му свако преста,  
на свако дело спреман беше.  
Кад људе луда страст понесе,  
Срамота ниче, беда расте.  
Он усуди се ћерку клати,  
рад једне жене бојак бити,  
да свети братову срамоту  
и броду море отвори.“

Трагедијом *Ифигенија у Аулиди* Еурипид строго и прецизно демистификује лица хомерских хероја<sup>134</sup>, браће Агамемнона и Менелаја, приказујући их као усамљене и недоследне у „бесмисленом и обезбоженом свету“ (Снел 1999: 154). Традиционалне херојске фигуре представљене су кроз истините и сурово реалне разлоге због којих делају, чиме се сегменташу кукавичлук, претерана жеља за влашћу, похлепа и егоцентризам (Снел 1999: 154). Жаклин де Ромији (1984: 524, 535) о митској херојској браћи наводи: „Тужна ли величанства тог Менелаја! Али ни његов брат Агамемнон не вреди много више; и њихова свађа, на почетку *Ифигеније у Аулиди*, обара их на ступањ најпросечнијих људи“ истичући Еурипидову намеру критике славољубља и стварања политичких карикатура. Браћа се уводе у драмску радњу агоним и интрасубјекатским агонима, што значи да су у односу на своје митске карактере у ретроградној позицији.

---

<sup>134</sup> Хомерови хероји теже да буду бољи и надмоћнији од свих, али и над свима и по „такмичарским“ и по „тихим врлинама“ и пореде се са целокупним друштвом, а не са појединцима (в. Класен 2008: 12–14) док су они код Еурипида приказани као људи слични било ком човеку, са свим слабостима и манама.

Агамемнон је у трагедији *Ифигенија у Аулиди* дефинисан кроз своју неодлучност<sup>135</sup>, што је карактеристично за Еурипидово стваралаштво (Ђурић 2003: 323). Сцена из пролога у којој се Агамемнон појављује у дијалогу са старцем упућује на упоришта његовог драмског карактера, што значи да он сам поверенику признаје све своје страхове:

„Та лепота вара. Пада се лако.  
Част је сласт док се  
влада, али кад се падне, горка  
постаје. Када богови на краља  
не гледају благо, онда му људи  
зловољом суде  
и непомирљиви га с власти сруше.“  
(Еурипид 2007: 228)

Агамемнон се самодефинише кроз стрепњу да не изгуби власт, чиме се посматра првенствено као фигура заповедника хеленске војске и краља. Агамемнон се не може сматрати „узором за атинске војсковође“, мада врховне војсковође у антици најчешће и бивају представљени као негативни примери (Грифин 2014: 172). Тежиште значења трагедије је ипак на колебању традиционалног хероја између дужности војсковође и љубави оца, о чему сведочи објективни посматрач, старац, како је у трагедији наведено:

„А ти ипак светлост зубље расипаш,  
плочицу пишеш,  
у рукама је држиш, застајкујеш:  
и писмо опет ломиш, уништаваш.  
Печат изливаш, па га онда кидаш,  
плочицу у прашину бацаш, ридаш,  
сузе ти лију.“  
(Еурипид 2007: 228)

---

<sup>135</sup> Исто је окарактерисан и у трагедији *Хекаба*, али се на исти начин представља и Јасон у *Медеји*, Менелај у *Андромахи* и у *Оресту*, што упућује на трагичарев маневар карактеризације прослављених хероја, али шире посматрано и на његов однос према читавој једној епохи херојског заноса.

Агамемнон потврђује старчеве речи дајући им објашњење и истински смисао: „[...] јер кћер милу да убијем ја не могу. [...] На злочин ме нагнао... На плочици / зато нервозна слова сад жени шаљем. [...]“ (Еурипид 2007: 120). Сматра се да је дијалог са старцем<sup>136</sup> прво предомишљање око жртвовања ћерке. Пристанак и одлука о жртвовању претходе радњи трагедије и наводе се као доказ да је Агамемнон пред хеленском војском пристао на жртвовање. Одаје се утисак удвајања, јер се Агамемнон не види као јединствено лице када позива Ифигенију намењујући је за жртвовање, већ се доживљава као расцепљени карактер (Гаталица 2007: 27). Удвајање кулминира његовим „заплитањем у лажи“ и неодлучношћу која се препознаје као кукавичлук (Кохан 1971: 243), а он постаје „роб страсти“ (Сиронић 1977: 111). Клитемнестра дефинише карактер свог мужа следећом репликом: „Кукавица је та, од војске га је страх“<sup>137</sup> (Еурипид 2007: 258). Ово потврђује и сам Агамемнон када му се Ифигенија обрати у монологу речима: „Мој родитељ ме је невину, / о мајко, мајко, / дао... Одлази... Напушта ме...“ (268). Он напушта сцену што је јасно из дидаскалија („Агамемнон одлази“) и сматра се кукавичким чином<sup>138</sup>.

Агамемнон је лице које поред агона са братом, супругом, чак и ћерком развија и интрасубјекатски агон сродан Медејином<sup>139</sup>, њих двоје се боре са идејом да убију сопствени пород зарад успеха похода или апсолутне освете, а он сам своје стање назива „мрачном агонијом“ (Еурипид 2007: 241). Иако он испољава потребу да заштити ћерку и проживи уз њу све сегменте сазревања њене индивидуе<sup>140</sup>, њено стасавање прекида зарад ратног успеха. Криза коју проживљава сродна је Медејином нервном растројству, јер им је

---

<sup>136</sup> У радњу драме *Ифигенија на Аулиди* се уводи Агамемноновим дијалогом са старцем, а старац је дат као „прототип верног роба и поузданика кога доцније срећемо у европској драмској књижевности“ (Маричић 2009: 218).

<sup>137</sup> Наведено потврђује Агамемноново прихватање ћеркиног жртвовања у *Окамењеном мору* под притиском који настаје због приближавања војске његовом шатору (в. Лукић 1962: 35–37).

<sup>138</sup> У драми Велимира Лукића (в. 1962: 41) пред Ифигенију и Клитеместру долази гласник, као изасланик краља Агамемнона, али се краљ лично не појављује иако је о судбини своје ћерке већ донео одлуку, избегавање сусрета, тј. суочења се такође сматра кукавичким чином.

<sup>139</sup> Борба чедоморке, Медеје, заснована на амбивалентном односу према потомству слична је Агамемноновој и његовом односу према Ифигенији. Борба која постоји између „две Медеје“ је између мајке вођене мајчинском љубављу и преварене жене вођене страстима и осветом. Она према деци испољава амбивалентан однос, са једне стране жели да их обезбеди као мајка, а са друге да их уништи као амблем свог проневереног брака (в. Тодоровић 2017: 246).

<sup>140</sup> „Само онај ко одважно корача животним путем и истраје, само онај ко храбро улази у живот, ко не заире од борбе и напора, ко не избегава искуства, његова личност ће потпуније сазрети у односу на личност оног човека који је увек гледао да се држи сигурне стране пута“ (Јакоби 1992: 25).

и чин чедоморства сродан. Као што и у Медејином лицу постоје монолози у којима су изречена њена премишљања<sup>141</sup> Агамемнон своје мишљење мења у дијалозима. Он се предомишља чим помисли на ћерку без потребе да је види или чује (слично Медеји, са напоменом да она прво види синове па се предомишља). Пркосећи брату Агамемнон одлучно иступа речима: „Чедо да убијем – ја нећу, а ти због части / одбеглу, неверну жену да кажњаваш није ред. / Ја да венем: ноћи, дане плачући да проводим / због неприродног злочина што га смерам – то нећу.“ (Еурипид 2007: 239) Одлучност и истрајност које манифестује сведоче о (како се претпоставља) коначној одлуци да поштеди Ифигенију у чему га прекида вест о њеном доласку и смешта га у безизлазну позицију што код њега изазива екстатичну визију будућег жртвовања:

„А јадна млада... да ли је она млада?  
Хад ће јој као женик уз бок стати. Смрт!  
Јадница, чујем је како ће се молити:  
„О оче, убићеш ме. Да бог да свадбу  
такву слави свако ко ти је пријатељ.“  
(Еурипид 2007: 241)

Како Миливој Сиронић (1977: 111) наводи, Агамемнон је сумњичав према осталим војсковођама у табору, не може да исконтролише осцилације беса и нежности, али је и „честољубив“. Његово трпљење и располоућеност душе се доживљавају као узалудни. Посебно се истиче његова сумња у Одисеја<sup>142</sup>, за кога и Менелај каже: „Честољубив је он и лоше нарави“ (Еурипид 2007: 243), а Агамемнон надопуњује:

„Пред грчке војнике мисли да изађе  
и открије Калхантово предсказање.  
Рећи ће да сам пристао, па одбио  
жртву Артемиди. Војску ће одвући.  
Нас ће Грци смакнути. Дете тражиће

---

<sup>141</sup> „Јаој, јој! Зашто ме, децо, гледате тако? Зашто мени ваш последњи смеј? Кукавна, ах, шта ћу? Смелости неста, жене, чим у очи детиње загледам се сјајне. Не могу, не. Збогом одлуке старе!“ (Еурипид 2009: 49)

<sup>142</sup> У трагедији се приликом коначног дијалога Ахила и Клитемнестре потврђује претпоставка репликама: „Хиљаде иду. Води их Одисеј. [...] Дохватио се вођства“ (Еурипид 2007: 270)

тај да закољу.“

(Еурипид 2007: 243)

Одисејев<sup>143</sup> карактер и стрепња од његове лукавости и суровости воде Агамемнона ка планирању жртвовања и коначној одлуци: „[...] пази да Клитемнестра не / сазна, пре него што дете за смрт спремим / и несрећу тако што лакше поднесем“ (Еурипид 2007: 243). Сусрет са ћерком код Агамемнона буди иста осећања као сусрет Медеје са синовима, многи симболи и драмски поступци се пресликавају између ова два лица. Тако се у трагедији *Ифигенија у Аулиди* наводи:

„Тужни пољубац ми дај и загрли ме,  
јер идеш, селиш се далеко од оца.  
О, косо моја плава, образи – груди,  
како ће вас запарати фригијски град  
и та Хелена.“

(Еурипид 2007: 248)

Дискурс нежности је Еурипидов маневар и нема за сврху унижење Агамемнона (у смислу деградације мушкости) већ хиперболисање његовог чина чедоморства (што је са сврхом истицања његовог поступања као типичног мушког).

Агамемнон и Клитемнестра агоне остварују тек након донешене коначне одлуке о жртвовању ћерке. Њихов први агон је везан на изрицање идеје да мајка не присуствује ћеркиној удаји, чему се Клитемнестра непоколебљиво противи и надвлада мужа, а други је директан сукоб након сазнања за план жртвовања. Структурално посматрано агони супружника су значајни зарад разумевања карактера и каузалности њихових поступака. Реплике у агонима су кратке и јасне, сачињене од директних питања у напетом атмосфери која се постиже одабраном лексиком и интерпункцијом:

„КЛИТЕМНЕСТРА: Да ли ћеш убити своју и моју кћер?

АГАМЕМНОН: Тако? Дрско говориш и још сумњаш у мене!

---

<sup>143</sup> У складу са митом је Еурипидов одабир лица која утичу на Агамемнона у одлучивању и спровођењу ритуала. У миту је чак наведено да Одисеј и Менелај „врше притисак“ на њега (в. Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 170).

КЛИТЕМНЕСТРА: Смири се. А сад, лепо одговори шта те питам.

АГАМЕМНОН: Да мирно питаш, мирно бих ти и рекао.“

(Еурипид 2007: 262–263)

Агамемноново избегавање конкретног одговора и Клитемнестрино инсистирање резултира његовим ћутањем: „Твоја ћутња уместо тебе говори.“ (263). Ћутање лица у драми је изражајно средство и по правилу најављује зло које долази (Грин 2001: 29). Агамемнон због свог кукавичлука, ништавних побуда за жртвовање ћерке и стида од жене не може да каже своју намеру, другим лицима је говори (старцу, Менелају, себи), али Клитемнестри не. За разлику од Јокасте, која зарад мужа оставља сина чиме потпуно деградира себе као матерински принцип и своје место у матријархату (Фром 2003: 170–171), Клитемнестра не напушта ћерку, чак трауму губитка порода преживљава проналазећи кривца у мужу. Њене одлуке и потоњи поступци нису легитимни са аспекта патријархата, она потврђује себе као матерински принцип и указује на остатке матријархалног уређења.

У Еурипидовој *Ифигенији на Тауриди* Агамемнон је одсутно лице, о њему се постављају питања, говори се о његовом карактеру, али се он не појављује. Појава није неопходна јер га дефинишу његова деца својим патњама које су строго везане за патријархалну фигуру оца. Орест пати јер је осветио оцеубиство, а Ифигенија јер се у потпуности покорила оцу. Ћерка се у неколико наврата присећа оца и то само кроз сусрет крај жртвеника, чиме истиче примарну карактеристику одсутног лица: „Гад ми отац ташта срца / оштрим мачем врат огребо.“ (Еурипид 1969: 42). Родбинске везе по правилу имају тотемску симболику, отац кореспондира паклу и становницима пакла, он „обавља посмртне обреде“ чиме се дефинише као „божанство смрти, као тотем-смрт“ (Фрејденберг 1987: 43). Агамемнон је представа „вође-тотема“, а не „оца по крви“, он отвара пакао, има улогу свештеника који „убија, комада и дели месо и крв“ (43). Еурипидовог Агамемнона Гордан Маричић (2007: 19) назива охолим и не разликује га у знатној мери од Лукићевог, са напоменом да Лукићев вођа колебање испољава само због скепсе да Ифигенијина смрт неће покренути море.

Специфичност везана за Лукићевог Агамемнона се огледа превсходно у чињеници да се колеба пре одлуке о жртвовању (али не око самог жртвовања, већ око проблематике

покретања мора, њега заокупља мисао да жртва неће бити прихваћена ради остварења његовог циља), а након одлуке бива јасно да су дужност и љубав према отаџбини превладала над родитељском (Маричић 2009: 216–217). Сличан је Еурипидовом лицу, али га по суровости и славољубљу и превазилази у моменту када види усталасалост мора и постаје привидна делатна сила (217).

Лице Агамемнона је засновано на „конформистичкој агесији“ која подразумева да лице само по себи нема агресивних побуда већ агесију манифестује зато што му је тако речено, а он послушност сматра дужношћу (Фром 2016: 199). У спреси са захтевом божанства и вишим циљем успеха у војном походу непослушност Агамемнона би била схваћена као неопростива грешка, док је послушност пожељна и похвална. Из карактерног склопа лица Агамемнона и различитих превирања у њему у драмама о Ифигенији јасно је да он не жртвује ћерку самовољно и осионо без премишљања, већ напротив одступа и одустаје да би се на крају препустио. Иронично лице војсковође који треба да предводи важан војни поход у свом карактерном склопу нема чисте агресивности већ је вођен послушношћу према агресивном понашању другог.

Велимир Лукић сва своја лица гради тако да кореспондирају основном мотиву драмског дискурса, тако је и у њима увек понешто „непомично и скамењено, неуклоњиво и стамено“ као што је и море окамењено (Глушчевић 1962: 550). Такође су лица унапред формирана (Глушчевић 1962: 550), нема поступног развоја карактера нити из драмске ситуације бива условљен смер у ком се дефинише нечије поступање или особеност. Једино одступање представља „колебање и одупирање“, његов карактер доживљава унутарњи слом који је „изведен у концентричној дијалектици 'удара' и 'противудара' разлозима; дијалектика обрачуна речима, аргументовања 'за' и 'против' уздиже се до драмске дијалектике“ (Глушчевић 1962: 550).

Агамемнон у *Окамењеном мору* је бледа слика митског вође данајских ратника, што се уочава кроз контрастне исказе самог Агамемнона и његове жене Клитеместре, при чему она говори о оном јунаку који је некада био. Драма почиње Агамемноновим речима: „Никада да нисам пошао у овај поход / бесмислен“ (Лукић 1962: 25) и дијалог са гласником се наставља у истом духу: „Ово није недоумица, ово је пораз. / И ако се остали плаше да изговоре ту реч / Ја ћу је, вођа и краљ над свима, / Јасно изрећи: рат смо изгубили пре него / Што га и почесмо, и знак је то / Свирепих богова, то скамењено море,

/ Да поход нам је уклет и бесмислен“ (Лукић 1962: 26). Традиционално војска зависи и верује у суд вође, колективни лик војске је несавладива руља, а Агамемнон је тром и невољни краљ<sup>144</sup>, тако да је поход осуђен на крах. Почетне сцене *Окамењеног мора* привидно су „статичне емотивне“ ситуације, а не „динамичне драмске“, инсистирају на поетском језику, а не драмским конструкцијама при чему се истиче дескриптивни моменат уместо очекиваног „драмског продубљивања“ карактера (Глушчевић 1962: 550). Лукићев Агамемнон подсећа на Гетеовог Ореста, посебно када описује своју згаслу жељу за борбом и војним походом уопште попут Ореста када говори о свом животу. Краљ је самосвестан и објективно и искрено говори о бесмислу своје егзистенције:

„[...] Тежак ми је већ  
Постао мач и знак владарски  
И моја душа је као ова свирепа вода  
Неосетљива и непокретна; ништа ме више  
Не вуче ка циљу, око себе осећам мртвило.“  
(Лукић 1962: 28–29)

Један од примарних конституената Агамемноновог карактера у *Окамењеном мору* је његова војна и владарска титула (као што је код Гетеовог Ореста младост), а он у разговору са Менелајем, Ахилом и гласником отворено признаје да је уморан и да га привлачи свет мртвих. Значајно је напоменути да није одувек био такав, јер се из речи његове супруге Клитемestre види њена срџба изазвана сасвим супротним односом према власти и војевању: „Заборављао љубав, обавезе и нежности и као / Помамна, разгорела орлушина ка подвизима / И празном јеку похвала сулудо јуришао.[...]“ (Лукић 1962: 39). Помен краљевих виђења дужности упућује на мотив старог краља који је носилац колективног несвесног, док се његова кћер перципира као заробљена (намењена за

---

<sup>144</sup> Гласник: Када би те војска чула, краљу, био би то крај  
Свих нада наших, заиста. Ништа их  
Више не би задржало, ка домовима би својим  
Нагрнули, слични несретном чопору што пред  
Пожаром у воду хрли. Још твоју реч они  
Чекају, у твој шатор управљају погледе.  
Твоје ћутање их онеспокојава, а твоја потиштеност,  
Гаси ватру њиховог ратништва.  
(Лукић 1962: 26–27)

жртвовање) и она представља индивидуално несвесно које се због одсуства личног искуства не одваја од колективног несвесног, тј. од оца (в. Шевалије, Гербран 2004: 419)<sup>145</sup>. За разлику од наведеног Агамемнонове охолост и осиноност нису умирене, већ дозвољава себи да пркоси и боговима, што видимо у речима:

„Коме богу, којој богињи!  
Има их толико. И сви су бескрајно увредљиви.  
Да требало би ми читаво доба  
Да остојим крај жртвеника режући вратове  
Биковима и овновима, да проспем читаву реку  
Жртава ливеницама, да бих погодио који бог је увређен. [...]“  
(Лукић 1962: 29).

Отуђење од богослужења које је у складу са античком тематиком описано као приношење жртава Агамемнона представља као лице које не прихвата и не поштује ауторитет, он чак унижава сам чин богослужења потчињавајући га свом уложеном времену. Постојање богова се ипак не доводи у питање, исказима се не пориче њихово постојање већ се само истиче њихова неутољива жеља за потчињавањем човека. Неведеним се свакако упућује и на политички поредак у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији и на однос Савеза комуниста Југославије према Богу и вери, у корист чему сведочи и Агамемново одбијање да спроведе Калхасово пророчанство. Полилог традиционалних ауторитативних лица у *Окамењеном мору* (Менелај, Агамемнон, Ахил и Калхас) структурално је подељен на три дела, у првом учествују сва лица, затим у другом прелази у дијалог Агамемнона и Калхаса (то је централни део и заснован је на изрицању и неприхватању пророчанства) и трећи део који је започет наводом у дидаскалијама „Гласник журно изводи Калхаса“ (в. Лукић 1962: 34). Прва два дела полилога су значајна за социјални положај лица, при чему се наводи гласниково присуство, али и његова немогућност утицаја на ток радње, а на

---

<sup>145</sup> Очекивано је да се појави краљевић, „активни принцип свести“, који ће омогућити буђење и осамостаљење индивидуалног несвесног, а краљева кћи ће заузврат њему донети „део тог памћења света, па ће на тој основи моћи расти усклађено деловање краљевића и краљеве кћери, који симболизује савез колективног несвесног (стари краљ), индивидуалног несвесног (краљева кћи) и свести (краљевић)“ (в. Шевалије, Гербран 2004: 419). У наведеној спреси Ахил би представљао краљевића и сама структурална поставка је испоштвана, али се краљева кћи као индивидуално несвесно осамостаљује и егзистира одричући се будућег заједничког деловања.

крају другог дела он и пророк напуштају сцену. О питањима војног похода и проблематици стратегије по правилу учествују владар и вођа похода и представник самих војника, најчешће најбољи међу њима, што Лукић дословно поштује бирајући да на сцени остану Агамемнон са братом Менелајем и Ахил. Полилог започиње Менелај речима: „Ах, ко зна колико би о нама певала историја / Да увек нам није драже биће блиско / Од циљева далеких и недостижних!“ (Лукић 1962: 34), чиме се агон отпочиње, али се упућује и на дужност према колективу којој треба дати предност у односу на личне емоције. Његове речи у потпуности подржава Ахил, обраћајући се Агамемнону који треба да донесе коначну одлуку говори: „Ту жртву прихвати, Агамемноне“ (34). Агамемнон је онај ког треба наговорити, превасходно јер се захтева живот његове прворођене ћерке, али и због његовог неповерења у пророке и њихове речи, као и богове и могућност њиховог задовољења. Борба коју треба да воде се вербализује, тако да се традиционална лица хероја и доказаних ратника своде на наговарања, оговарања, планирања преваре и они се у потпуности демистификују. Наведено наговештава Агамемнон речима: „Зар Менелај о томе да ми говори, / Он који све ово и покрену / Да у постељу би љубавну повратио своју / Несразмерно обесну жену“ (Лукић 1962: 34). Одолевање вербалним нападима дуго траје, са напоменом да је Агамемнон усамљен у уверењу да Ифигенијина смрт неће донети промену. Он услед слабости свог карактера ипак дозвољава жртвовање, што кулминира гласниковим пренешеним вестима из војног табора: „[...] Он им рече да његово пророчанство не примаш, [...] Кукавицом и ништавилком називају тебе [...]“ (35). Зоран Глушчевић (1962: 550). Агамемонов положај назива „унакрсном ватром“, исконски је његов нагон за одржањем потомства, тј. за Ифигенијиним опстанком у животу, али је „изложен драмским сударима“, а поступци „аргументовања и противаргументовања нижу се са драмском неминовношћу која импонује и која до краја драмски исцрпљује једну ситуацију и неминовно води до преломне одлуке“.

За разлику од Агамемноновог карактера који садржи драматичност остала лица се одликују њеном апсолутним одсутношћу, што се посебно увиђа код лица која учествују у полилогу око жртвовања Ифигеније (Глушчевић 1962: 550). Лица Менелаја, Ахила и Калхаса, па чак и гласника су формирана на веома „суженој и осиромашеној психолошкој потки, у питању су једна или две карактерне црте, једна доминантна особина која личности даје драмску снагу, али и марионетску упропашћеност у поступцима“

(Глушчевић 1962: 550). Јасно је да нема драстичних промена у размишљањима или поступањима лица, они егзистирају у лимбу, плутају у својим претпоставкама да је пророчанство лажно и надањима да није, при чему нису истински емотивно везани за Ифигенију.

Појава Еурипидовог Менелаја је осiona и непоколебљива, како сам Агамемнон карактерише брата посматрајући га: „Што ти страшна нарав кроз закрвављен, поглед кипи“ (Еурипид 2007: 239). Менелај се слепо држи својих војничких и државничких дужности којима настоји да надвлада братовљеву очинску љубав. Његова прва појава на сцени окарактерисана је ниподаштавањем старца и наводом у дидаскалијама „Хвата се владарског скиптра“ (Еурипид 2007: 237), чиме инсистира на својој владарској надмоћној позицији<sup>146</sup>. Лице Менелаја је структурирано по угледу на традиционалну, „праву“, трагедију као лице варалице које је увек везано за бескрупулозност и спремност на различита непочинства (Маричић 2008: 17). Он демонстрира своју моћ и у дијалогу са братом, истичући његову слабост и разоткривајући превару којом се послужио. Истовремено напомиње шта захтева од Агамемнона: „Кћер сам ти чекао, да видим стиже ли у логор.“ (Еурипид 2007: 237), „Ћеркину смрт избегаваош, а већ је мртва она.“ (238), али не именује Ифигенију. Специфичан поступак неименовања, а говора о Ифигенији упућује на трагичарев став да Менелају као таквом бива немогуће да призове, позна по знаку тј. имену, лице попут Ифигеније. Менелај је у вербалном надметању са братом „ефикасан“ у критиковању због занемаривања колективног добра зарад личног задовољења, али истовремено се приказује као лице које прикрива своје истинске побуде за поход (Падуано 2011: 119). Агон између Агамемнона и Менелаја разоткрива примарни елемент њихових трагичких карактера, јер се изнова враћају искључиво на власт<sup>147</sup> и вођство, како Менелај наводи: „Не треба олако бирати вођу, јер краљевска / крв не чини војсковођу, већ прави стратешки дар“ (Еурипид 2007: 239). Код њега долази до промене коју Аристотел (1966: 31) критикује и сматра је недоследношћу карактера и Еурипидовим лошим драмским поступком. Менелај у знак измирења и ненаоружаности пружа брату руку: „Брате, да се

---

<sup>146</sup> Скиптар или жезло се сматра продужетком уда, увек симболише моћ и власт, врховни ауторитет, мада у грчкој традицији ређе симболизује војни ауторитет, а чешће право на сповођење правде (Шевалије, Гербран 2004: 1134).

<sup>147</sup> Фридрих Ниче (2001: 106) у *Рођењу трагедије* дионизијском принципу приписује политичке побуде, мушку борбеност, жељу за влашћу и сукобе због ње.

рукујемо, загрлимо.“ (Еурипид 2007: 241). Еурипидова лица се колебају и покушавају да исправе или бар уколотече своје деловање. Код Менелаја се то предочава кроз освешћење:

„[...] Дете не убијај,  
Не угађај ми – није праведно да ти  
Патиш да би ми се жеље испуниле. [...]  
Сада видим шта значи дете убити.  
Смиловао сам се над том девојчицом,  
јер као своју мезимицу волим је сам,  
а због моје жене она не треба да се  
жртвује. Зашто баш дете због Хелене?“  
(Еурипид 2007: 242)

Менелај први наводи да је кривац свему Хелена што ескалира у *Ифигенији на Тауриди* исказима превасходно Ифигеније, а затим и Ореста. Браћа Агамемнон и Менелај функционишу кроз агоне као онај који дела и његов саучесник, у смислу да се смењују као „месечев одблесак“ (Сурио 1981: 80). У моменту када Агамемнон посустаје Менелај захтева жртвовање, а затим долази до „смене“ тако да у Менелају сплашњава еуфорија, а Агамемнон преузима иницијативу да се жртвовање изведе до краја. Од почетне позиције у којој је Менелај представљен као лице које „преузима тематску силу“ (Сурио 1981: 80) долази се до позиције у којој је он Агамемнонов пасивни саучесник. Наводећи да је губитак Хелене за њега позитиван чин Менелај уноси сумњу чак и у способност „личног вредновања“ (Падуано 2011: 119).

Лукићев Менелај има исту улогу као и Еурипидов са напоменом да до промене у карактеру код модерније драме не долази. Он се на почетку драме *Окамењено море* појављује као лице које умирује и усмерава брата, што би као старији традиционално и требало да чини. Његова намера је сасвим другачије, он покушава да пронађе најадекватнији приступ Агамемнону, као другом вођи војног табора и да покрене војску. Велимир Лукић Менелаја представља као модерног јунака, увек је у процесу и кретању, као да својим делањем испуњава контролну листу (убедити Агамемнона, довести Калхаса, Ифигенију). Све тачке које испуњава су само ради задовољења личне сујете, готово да не мари за друге. Дobar је у манипулацији другим карактерима и њиховим емоцијама, који су

по правилу њему блиски (попут брата) и они које добро познаје (попут Калхаса). У *Окамењеном мору* ступа на сцену репликом „Зауставите гласника: можда још има путева / Можда ће већ сутра мртвило нестати [...]“ (Лукић 1962: 27) да би заузео позицију манипулатора обраћањем брату „Ја сам дошао до тебе да потражим смирење / А ти још више него ја, и него последњи војник / У очајање потону“ (28) и дошао до своје реалне намере „[...] Иди Калхаса доведи!“ (28). Менелај је одмерен и обдарен способношћу добре процене ситуације што му омогућава да свој приступ прилагоди потребама лица ком се обраћа и које жели да наведе на одређено поступање. Када се Агамемнон колеба брат га наводи: „Авај, зар тако неславно поход да завршимо! А срце целе Хеладе са ратним батом нашег / похода бије [...]“ (Лукић 1962: 28) чиме успева користећи комплекс хероја и помен колективног добра да врати Агамемнона на пут на ком га жели. Менелај успешно манипулише и братовљевим страхом: „Изгледа да војници почињу побуну“ (Лукић 1962: 29), али се користи и љубављу за коју зна да може да постигне циљ: „Срамоту своју никада нећу пламеном / И просутом сржи тројанском ублажити!“ (29).

Менелај је лице које у три наврата шаље по Калхаса чиме се истиче његова опсесија да се коначно учини нешто како би се море покренуло и како би се осветио за женино неверство. Опсесија и њено незадовољење доводи до панике и вршења притиска преваходно на Агамемнона јер он треба да донесе коначну одлуку: „Агамемноне, избора више нема. / Реци да доведу Ифигенију“ (Лукић 1962: 36), „[...] Одлучи се, Агамемноне!“ (37) Након Агамемноновог поклекнућа и пристанка на жртвовање, Менелај се окреће Ахилу и изнова се служећи комплексом хероја и славољубља убеђује га у неопходност жртвовања Ифигеније: „Рат, као и природа, не подносе невинне. / И ако хоћеш од свих злочина лишен будеш / Мораш преко миријарде убијених да прескочиш / Како би чист и славан остао / И забраву предао своја недела“ (Лукић 1962: 38) и затим нестаје са сцене до момента Ифигенијиног жртвовања.

Лукићев Менелај је интеллигентан карактер са израженим манипулативним способностима, али је и плаховит и губи стрпљење попут детета када не добије предмет жеље. При жртвовању је сталожен, јер је његов циљ стигао до остварења. До изражаја долази његова сумњичавост и несигурност: „Јутро је мирно, нигде облака / Нигде ветра и нигде таласа“ (Лукић 1962: 51) „А ако гласник не дође?“ (53). Када се море не покрене након изведеног жртвовања Менелај више и није на сцени.

Агамемнон у *Ифигенији у Аулиди* помиње Ахила само као име, што није случајно јер се Ахил доживљава као „жива препрека“ Агамемноновим намерама. Агамемнон као деструктивна сила наилази на отпор који је на почетку само спиритуално присуство у виду имена, а затим прелази и у реалну свесну и физички присутну баријеру (в. Сурио 1981: 72). Хероја описује хор пре него се појави на сцени:

„Видех и како у ходу  
хитроноги вихор Ахил,  
– тај Тетидин синчић,  
и Хиронов штићеник –  
босоног на спруду  
уз морску обалу,  
под пуном бојном опремом  
надмеће, јурећи  
наспрам четворопрега  
и трку добија. [...]  
Али крај њих лети  
оклопник Ахил, крај оптока кола  
трчи, бржи но фијук.“  
(Еурипид 2007: 233–234)

Опис хероја се проширује на опис читаве војске, величање њихове бројности и истицање амблема моћи и снаге. Ахил се предочава као изразити представних колектива, он је први који се види, а истицање „на крмама Ахилов бојни знак“ (Еурипид 2007: 234) указује на предност коју има над осталима.

Ахил је типичан карактер хероја са посебно наглашеним особинама племенитости и храбрости. Он штити Ифигенију спреман да жртвује сопствени живот зарад универзалне вредности (Кохан 1971: 243) и представља „идеал свесне моралне личности“, а чак почиње да осећа љубав према намењеној невести<sup>148</sup> (Тронски 1952: 151). За њега је везана и

---

<sup>148</sup> Неоспорни су дивљење и искрена наклоност какву поједине жене добијају од Ахила. Са посебним осећањем он посматра и амазонску краљицу Пентесилеју у тренутку када постаје свесна неминовности своје смрти од његове руке, чак и истиче њену ванредну лепоту.

ситуација карактеристична за комедије, моменат Клитемнестриног срдачног поздрава будућем зету Ахилеју, при чему се он повлачи не знајући о чему је реч (Лески 1995: 258):

„КЛИТЕМНЕСТРА: Стани! Зашто бежиш, десном загрли ме,  
нек тако почне ово свето венчање.

АХИЛ: Шта кажете? Вас да десном грлим, страх ме  
је Агамемнона, не смем да вас дирнем.

КЛИТЕМНЕСТРА: Сад смеш, јер у брак ти, сине морске виле  
Нереиде, с мојим дететом баш ступаш.

АХИЛ: О каквој свадби говорите, занемео  
сам. С ума сте сишли кад тако причате. [...]

Ма, никад нисам Вашу кћер запресио,  
нити су то Атреиди предложили.“

(Еурипид 2007: 253)

Поред директне вербализације својих ставова Ахил у трагедији *Ифигенија у Аулиди* и заћути<sup>149</sup>, са напоменом да његово ћутање није најављено нити је изазвано неким страхом. Ахил једноставно заћути да би говорили старац, па роб (који се представља па говори). Херој и син богиње уступа место робу чиме бива очигледна Еурипидова наклоност нижим друштвеним слојевима. Наклоност се потврђује чињеницом да баш роб мајци Клитемнестри саопштава истинске Агамемнонове намере речима: „Рођени отац мисли дете својом руком клати. [...] Мачем ће јој пробости бели врат – сирото дете. [...] Све се уклапа: изгубили сте само Ви и кћи. [...] Нема рата без жртве. [...] Све знаш. Артемиди ће отац жртвовати ћерку“ (Еурипид 2007: 254–255). Да би Ахил након изречене намере жртвовања могао да проговори мора да буде позван и то чини Клитемнестра: „Чедо Нереидино, дете Пелејево, чујеш.“ (255), и он одговара: „Чујем: Вашу и своју несрећу тешко подносим“ (255). Ахил заћути да би истинска намера била изречена, а постоји и симболичка веза њега и Ифигеније, јер Агамемнон намерава да учини исто што је и Тетида чинила својој деци<sup>150</sup>, а Ифигенија има могућност да преживи као што је Ахил

---

<sup>149</sup> Ћутање је одлика Есхилових драмских лица, што је и наведено као критика у Аристофановим „Жабама“, Еурипидова лица не ћуте.

<sup>150</sup> Пре Ахила је Пелеју родила шесторо деце и дању их мазала амброзијом, а ноћу провлачила кроз пламен желећи да их учини бесмртнима, али их је на тај начин убијала, само је Ахила успео да спаси отац након

преживео. У основи Тетидиног ритуалног спаљивања деце је стари обичај „спаљивања деце као годишње замене за смрт старог краља“ (Грејвз 2004: 124), а Ахилова пета је дословно схваћено веровање да је „пета једино рањиво место светих краљева“ (297).

Ахил показује и типични комплекс хероја везан за име и његово спомињање који је у његовом случају у кореспонденцији са митом, јер сазнање о томе да је његово име послужило да би се девојка на превару довела у Аулиду изазива у њему бес. О коришћењу имена уместо лица самог говори још Агамемнон на почетку *Ифигеније у Аулиди* када наводи: „Ахил је тек име, лаж, нисам му је / дао. Нит зна за свадбу, нит шта чинимо“ (Еурипид 2007: 231). Постоје два разлога за Ахилејев бес, са једне стране га иритира што ће се његово име бити „саучесник у убиству“, а са друге је он сам изопштеник из Агамемноновог плана (Падуано 2011: 118). Старац као повереник и резонер вербализује своје ставове: „Страшна дрскост, Агамемноне, краљу мој: / сину богиње ти дете за невесту / дајеш, а Грцима је на клање водиш!“ (Еурипид 2007: 231) чиме и наговештава Ахилев бес. Убиство у коме се помиње Ахил чини га саучесником, али то убиство није херојско на бојном пољу и противник није јунак њему раван, већ девица положена на жртвеник. Чињеница да Ахил и не зна шта се припрема и каква је његова улога у томе, тј. да Агамемнон припрема жртвовање служећи се Ахилевим именом без његовог знања, деградира Ахилејеву позицију у војничким редовима, јер се одаје утисак да не завређује поверење. Клитемнестра се служи Ахилејевим комплексом покушавајући да га наговори да спасе Ифигенију: „Тако ти браде, твоје деснице, тако ти мајке: / твоје име убиће је, ти треба да је спасеш“ (Еурипид 2007: 256), што и наилази на очекивану реакцију: „Да бог да нисам Пелејев, већ злочинца / син, ако у моје име Ваш муж коље“ (257). Част хероја је доминантна особина лица Ахила што је ескалирало његовом заклетвом: „Вашу ћерку, што мојом зову, отац / неће жртвовати. Крај је сплеткарењу. [...] Имена ми, ако се ни један мач не / дигне, Ваше дете биће жртвовано.“ (Еурипид 2007: 256). Заклетва га коначно одређује као лице које спремно устаје против умножених непријатеља, у смислу да су непријатељи његове намере за избављење девојке Агамемнон, Менелај, Одисеј, врач, али и читава војска. Он не познаје „пороке средине“ чији је део-зато је и усамљен и сматра се лицем које најављује појаву „мудраца“ која подразумева изопштеника од живота из доба

---

чега је Тетида напустила његов дом и вратила се међ Нереиде. Ахилу је кентаур Хирон заменио зглоб на нози коју му је изгорео приликом мајчиног ритуала, усадио је у њега кост цина Дамиса чувеног по брзини због чега и Ахила зову „брзоногим“ (в. Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 71–72).

пропадања атичког друштва (Тронски 1952: 151). У херојску величину израсте већ одбијањем Клитемнестрине понуде да и Ифигенија клекне пред њим и моли за помоћ: „Не доводите кћер, да је такву видим, / да нас прекор неупућених не стигне, / госпо“ (Еурипид 2007: 258). Значајно је што одбија да види девојку која се њему подчињава, јер се његовим одбијањем показује наклоност према Ифигенији, али и поштовање према женама уопште. Однос са поштовањем кулминира директним обраћањем Ифигенији у ком херој исказује своја осећања:

„[...] Али, жудња ме је за тобом понела  
кад сам ти нарав видео: племенита  
си, тако добра. Клањам ти се, девојко.  
У кућу те примам, мајци водим да те  
види, само ако те Грка спасем  
и од страшне смрти што ти је спремају. [...]  
Како је то племенито, остао сам  
без речи. [...]“  
(Еурипид 2007: 271–272)

Ахил се диви Ифигенији, сматра је достојном своје славне мајке, уздиже њен карактер називајући је племенитом и отворено стаје у њену одбрану, даје свето обећање: „Нећу дати да погинеш. / Устукнеш ли, због мене, у крајњем часу, / кад близу врата видиш нож, прени се и / спречићу да паднеш због луде храбрости“ (272). Херој се потчињава девојци<sup>151</sup>, ставља се у њену службу својевољно што је сродно љубавном осећању, мада је поменуто наклоност и пожртвованост произашла из искреног дивљења девојчиној храбрости и племенитости.

Маричић (2009: 217–218) указује на чињеницу да Еурипидов Ахил није физиолошки заљубљен у Ифигенију, јер је није ни видео, али неоспорно при првом сусрету бива инпресиониран њеном лепотом. Еурипидов Ахил је херој који превасходно заступа и брани сопствене интересе зависне изнова од славе. Из потребе за славом и доказивањем у борби препушта Ифигенију жртвенику. (Као такав наговештава Лукићевог

---

<sup>151</sup> Мит се заснива на Ахиловом штићењу Ифигеније, а у једној од верзија мита Ахил спасава Ифигенију са жртвеника и одводи је скитском краљу (в. Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 171).

Ахила који такође негодује око употребе његовог имена, али ипак пристаје на њу.) Ахил као карактер пре него што види Ифигенију се разликује од оног карактера Ахила који ју је видео, први је доследни поштовалац пророчанства, наговарач на жртвовање, персону која заступа став да је једна „мала“ смрт на жртвенику безначајна у односу на славу коју ће донети војни поход. Тај Ахил сигурно тврди: „Ја верујем Калхасу“ (Лукић 1962: 34) истичући свој став о изреченом пророчанству као захтев за поштовањем истог. На Агамемноново одбијање: „Никада нећу звати Ифигенију“ (35), Ахил виши циљ и колективно добро супротставља смрти на жртвенику речима: „Али оног часа када Калхасов нож дотакне / Нетакнуту пут грла Ифигенијиног / Ово спљоштено море разлиће се у неспокојни плес. / Лађе ће полетети, Агамемноне, угледаћемо божанску / Тврђаву.“ (35) Једини смисао и сврха његовог постојања је поход на Троју у ком ће се како му је проречено прославити и то његову карактеризацију чини централизованом око мотива стицања вечне славе. Лукић инсистира на карактеризацији Ахила као хероја, најбољег међу војницима, хиперболишући његове ратничке вештине и тежње, при чему се идеја о њему као мушкарцу и заступнику воље богова запоставља. У *Окамењеном мору* он своју опседнутост славом, прецизније памћењем његовог имена кроз векове, исказује речима:

„О, само да ми брод запара пучину  
Да чујем мрмљање весала и јек оружја  
Да угледам тај дрски град и планину Иду.  
Морам да журим, да престигнем смрт,  
Да је сасвим обезвредим својим подвизима.“  
(Лукић 1962: 31)

Ахилово размишљање је у потпуности засновано на миту о његовом избору кратког и славног живота, чиме се поред приступа миту као подтексту истиче и примарни конституент карактера, а то је опсесивна жеља за славом. Доследност у инсистирању да се Ифигенија доведе и буде жртвована посустаје под утицајем комплекса славе, како Ахил истиче: „Стани, Агамемноне! / Стићи ћу гласника, и копље му у бедро сјурити. / Зар моје име за превару да служи? / Треба ли девојка моје име да бљује / У смртном када ропцу буде лебдела?“ (Лукић 1962: 37). Зоран Глушчевић (1962: 552) сматра да је одлучност коју исказује Ахил у спутавању Агамемноновог наређења заснована на „интензивном

доживљају витешке сујете“, јер традиционално витез мора бити морално и етички беспрекоран. Основни покретач лица Ахила је митска жеља за славом која подразумева и повезивање његовог имена са херојством и освајањем Троје и он је под апсолутним влашћу те жеље. Сви морални и етички принципи и универзалне људске вредности постају безначајни у поређењу са интрасубјекатским нагоном који се доводи у везу и са његовом полубожанском природом и комплексом бесмртности наслеђеним од мајке. Ахил се и колеба и привидно преусмерава у одлучивању, при чему се лице Менелаја користи као „резонер“:

„Ахил: [...] О, неправдо, моја коб која ми не да ни да живим дуго  
Ни да умрем под теретом подвига.  
Само, ту превару нећу да истрпим  
И истину ћу рећи Ифигенији.  
Менелај: Због чега желиш да се одрекнеш својих подвига?  
Због бунцања неке младе девојке!  
Ако твоје име служи као повод једној безначајној смрти,  
Да ли ће твоји подвизи бити мање величанствени?  
Ахил: Али спомињаће заједно са њима и моју нискост.“  
(Лукић 1962: 38)

Менелај усмерава угао гледања наводећи Ахила да личну славу и успех војног похода види као колективно добро. Ахил у *Окамењеном мору* је у супротности са античким, јер пристаје да учествује, иако невољно, у превари Ифигеније да дође у Аулиду (Маричић 2007: 20), док Еурипидов о свему томе сазнаје од Клитемнестре.

За разлику од Еурипидовог Ахила који не изражава претерану наклоност Ифигенији и задржава се на дивљењу њеној храбрости при прихватању судбине, Лукићев успоставља посебан вид заљубљивања. У драми је наведена импресија коју изазива прво виђење Ифигеније на следећи начин:

„Ахил: Тај профил, то лице што има светлост астралну,  
О, косо, која можеш моја да будеш.  
Зар смрт да се послужи мојим именом,

Кад те лукаво ка себи дозива.  
Можда не осетих ништа пре тебе  
Можда си дошла да замениш моју судбину  
И љубав да ми уместо похода поклониш. [...]  
Опрости! [...]  
Никада другу жену не бих желео  
Сем тебе, девојко, што жртвенику припадаш!“  
(Лукић 1962: 44–45)

Сукобљавају се потреба за славом у војном походу и дивљење лепоти девојке, при чему се Ахил дефинише као принцип традиционалног мушког устројства света. Наведени сегмент Зоран Глушчевић (1962: 551) назива „необразложен унутарњи преокрет који представља зјапећу пукотину у склопу драме“, јер се заклео да неће допустити превару да би „без икакве субјективно прихватљиве и уверљиве образложености“ донео супротну одлуку и поступао у складу са њом. У даљем Ахиловом поступању постоји одсуство колебања иако је неправда више него очигледна. Борба<sup>152</sup> која се вербализује епilog има у урођеном и наслеђеном комплексу бесмртности, а исход борбе сам наводи речима: „[...] Али никада на пут нећу стати слави хеленској. / Богови траже те непроцењиве жртве. / И ако затраже моју главу, поклонићу је / Да би Троја пала под сјајем наших оклопа“ (Лукић 1962: 45). Ахил је пре свега херој и ратник, сврха његовог живота је у војном походу и од тих принципа не одступа показујући изнова истрајност и упорност митског Ахилеја. У таквом лицу Ифигенија изазива дивљење, колико својом телесном појавом толико и храброшћу и одлучношћу, што је слично митском дивљењу Ахила лепоти и пркосу амазонске краљице Пентесилеје када је убија. Лепота, понос и пркос којима се Ахил диви када Пентесилеји пробада срце представљају посебан вид заљубљености, која није само телесна већ и спиритуална. У *Окамењеном мору* је Ахилова наклоност Ифигенији вербализована следећим репликама:

„Храбра девојко! Нема нежности коју ти не бих поклатио.  
И љубави коју не бих створио око твог тела.

---

<sup>152</sup> Зоран Глушчевић (1962: 551) истиче да се не може назвати борбом, јер Ахил није распоућен између ратничке дужности и љубави према Ифигенији, већ га назива „вербалним убеђивањем, поетским варирањем, дубоким разлазом са драмском и психолошком доследношћу“.

Али када измерим жижу твог вољења,  
Тежину твојих пољубаца са опорошћу  
Службеног оклопа, са ратном вревом,  
Са изнемоглим телима непријатеља  
Осећам да бесповратно море између наших је тела. [...]  
Али носим у својој сржи твој профил  
И твоју смрт. Немој ме проклињати.  
Сваки твој дах сам запамтио и као  
Бакљу спустио га у свој вид. Поздрављам те заувек. [...]"  
(Лукић 1962: 46)

Занос који изазива Ифигенија је сродан љубавном заносу, али је Ахилу који је ограничен и строго везан за комплекс славе и херојство могућ само зато што се представља као њему слична. Дивљење њеном стасу он поистовећује са дивљењем њеној храбрости, телесно уживање у љубави и изнемоглост тела љубавника у постелји са изнемоглошћу тела на бојном пољу. Упућује се на нарцисоидну наклоност само оним особинама које и сам Ахил поседује и које уздиже као једине важне, а са тим у вези је и претпоставка да је као ванредни херој достојан краљеве кћери. Херој добија као награду за храброст краљеву кћер за жену (Андромеда и Персеј, Аријанда и Тезеј, Александар Велики и Роксанда...). У *Окамењеном мору* „добијање краљеве кћери“ је лаж, а емотивна релација Ифигенија–Ахил није парадигма која тежи идеалу.

У лицу Лукићевог Ахила, како Зоран Глушчевић (1962: 552) наводи, постоје две личности или блаже речено две доминантне али супротне карактеристике, које се у појединим моментима искључују. Поменуте две особине морају бити доведене у „конкретан психолошки однос“ или представљати динамичан сукоб, јер у супротном егзистирају једна паралелно са другом при чему су статичне и „механички фиксирани као израз спонтане примене епске конструкције личности“ (Глушчевић 1962: 552). Епска концепција лица Ахила везана је за његово виђење неопходности рата и сврси славе, док је стихија промишљања и исказа при виђењу Ифигеније (како њене физиономије тако и потоњег увида у њену личност) одраз поетике и реторике. Такво лице мора да остане статично, јер када ступи у акцију доводи у сумњу аутентичност и „доживљава психолошку негацију“ (Глушчевић 1962: 552–553). Лукићев Ахил је статични карактер

који је увек приправан на акцију, али је никада у суштини не покреће, спреман је да заустави гласника који носи Агамемнонов позив Ифигенији и Клитеместри, али га не зауставља, затим да казни Калхаса за лаж, па да помогне бекство, али не покреће деловање.

Клитеместра у дијалогу са ћерком Ифигенијом у шатору изриче свој суд о Ахилу, иако га раније није видела:

„Ифигенија: Кажу да је боговима сличан, мајко.

Клитеместра: Његова душа и његово тело склоп су најскладнији

Што икада је свој облик поклонιο природи.“

(Лукић 1962: 39)

Док се Ифигенија наивно користи туђим судом о Ахилу пореди свог „будућег супруга“ са боговима чиме се изнова напомиње његово полубожанско порекло, Клитеместра га карактерише кроз калокагатију (склад духа и тела који је једна од основних васпитних тежњи античког човека).

Гете у своју драму *Ифигенија у Тавриди* не уводи лице Ахила, али се о њему сазнаје из дијалога када Пилад износи Ифигенији судбину јунака тројанског рата: „Ту паде Ахил са другом прекрасним.“ (49), а Ифигенија Ахила и Патрокла назива „божанским сликама“ (49). Стилска употреба епитета води „обожењу“ фигура хероја палих на бојном пољу и потврда је испуњења Ахилове митске судбине.

Врачеви и пророци и њихово „извртање истине“ као и коришћење људског очаја за личне користи су у Еурипидовим трагедијама експлицитно и вишеструко критиковани. Некада се његов однос доводи у везу са непоштовањем религије и богова, али је у суштини трагичарев лични став о социјалној категорији и веровању у пророчанства. Калхас је Аполонов свештеник, „тројански одметник“ сматра се да је прорекао да Троја неће пасти без седмог сина богиње Тетиде и смртника Пелеја, Ахила (Гревс 2017: 638). Уметност прорицања је научио од свог оца Тестора (648) и по миту је прорекао да се море у Аулиди неће покренути док Агамемнон не жртвује своју најлепшу кћер Артемиди (649). У *Ифигенији у Аулиди* Еурипид уопште не уводи лице врача Калханта иако се по митском предлошку претпоставља да је чак и једно од главних протагониста. О њему се говори, али он не проговара, већ се само преносе његове речи посредством неког лица. Агамемнон је

лице које преноси: „Врач Калхант је казао зато своју / кћер Ифигенију да жртвујем [...]“ (Еурипид 2007: 230), али је и лице које верује у пророчанство и тражи мишљење: „Одмах до Калханта ја морам по савет“ [...]“ (Еурипид 2007: 250). Очигледно је сагласје са карактеризацијом лица Агамемнона, али је и отворена критика оних појединаца који верују у пророке и њихове речи.

У крајњем извештају о жртвовању војник преноси речи врача првенствено га најављујући репликом: „Врач Калхант на златну кошару положи / жртвени мач [...] Кад је Калхант то видео, бодро рече“ (Еурипид 2007: 276–277), а затим дословно преноси његове речи. Специфичан је поступак преношења речи којим се користи Еурипид, што је његов иновативни приступ којим се постиже континуитет у драмској радњи и испуњење свих сегмената мита, али „заобилажење“ увођења лица. У Еурипидовој драми *Ифигенија на Тауриди* се не очекује појава лица врача, јер је радња временски заснована након жртвовања у Аулиди, сходно чему се он само помиње у контексту Ифигенијиног жртвовања кроз присећање (Еурипид 1969: 5, 25).

Еурипидов став о пророчима и врачевима је нашао одјека и у *Окамењеном мору*, јер Лукић кроз претпоставке античког претходника карактерише свог Калхаса. Пре појаве врача као лица у Лукићевој драми већ бива изречен формиран ригидан став краља Агамемнона који за врачеве каже да су: „Лажљивци, што из птичијег лета изводе закључке“ (Лукић 1962: 26), врачеве назива „лукавим ласкавцима“ (26) и „варалицама“ (34), а пророчанства назива „варкама“ (28, 29), „омамљивим лагаријама“ (32), „слатким преварама“ (32), да би конкретно Калхасово пророчанство назвао „једна добро срочена лаж“ (33). Неприхватање врачева и њихових пророчанстава је убеђење од ког краљ не одступа и на све захтеве да се пита и саслуша Калхас одговара у истом маниру, чак и када је то захтев војске:

„Не! Иди и кажи, објави целој војсци  
Да пророчанство Калхасово не признајем  
И да никакву жртву не приносим  
Ниједном богу, ни богињи. И реци  
Да ако више верују Калхасу него мени,  
Онда нека обуку свештене хаљине  
Нека седну на обалу и нека гатањем

Униште и сруше божански бедем далеке Троје.“  
(Лукић 1962: 29)

Треба нагласити да је Агамемнон неприкосновено заступа наведено уверење пре него што чује пророчанство о жртвовању Ифигеније и да његова охолост, строгост и директне увреде и изазивају Калхаса да лаже. Калхас у полилогу са Менелајем, Агамемноном и Ахилом ком присуствује и гласник као *persona mutae* добија многобројне претње смрћу које су градицијом наведене, да бу Агамемнонова била најефектнија. Прво му Менелај прети речима: „Онда нека се спреми на пут / До доњег света.“ (Лукић 1962: 32) што се може сматрати индиректном претњом са циљем да се Калхас примора да говори. Ахилова претња је упућена директно и заснована на дистинкцији између хероја и врача: „Говори, старче, да своје копље или мач / Не бих уронио у немоћну крв“ (Лукић 1962: 32). Наведени делови само су увертира у Агамемнонову претњу која се састоји из три дела, тј. три пута се варира исти мотив:

„[...] Смрт ће ти пружити нимало мање стравичну  
Ако не кажеш своје пророчанство. [...]  
Зато говори, ако смрт не желиш пребрзу! [...]  
Говори, Калхасе, тако си близу Хада  
Да већ те у грађане подземног света убрајам.“  
(Лукић 1962: 32–33)

Наведени маневар је стилски поступак којим се жели постићи не само ефикасност претњи или се истаћи социјална улога краља, већ се жели допринети и ефектности потоњем изреченом пророчанству<sup>153</sup>. Калхасово пророчанство и реакција на њега:

„Калхас: О, Агамемноне, пророчанство је најужасније. [...]  
Поручује ти да јој за жртву Ифигенију,  
Ћерку своју принесеш, и да, када мој нож  
Дотакне грло чедне Ифигеније, ветрови ће заурлати

---

<sup>153</sup> Сродним поступком се користи Софокле у трагедији *Цар Едип* желећи да прикаже слом у лицу Едипа када дознаје истину, и Агамемнонова реакција на пророчанство је сродна Едиповој.

Најпломамније. [...]

Агамемнон: Избаците варалицу напоље.

Пред храмом Артемидиним припремите ломачу

На којој ћу Калхаса жртвовати.“

(Лукић 1962: 33–34)

Калхас због сујете измишља пророчанство, грижа савести га приморава да своју лаж призна женским лицима, али страх за сопствени живот му не дозвољава да све призна и Ахилу, такође планира Ифигенијино бекство и коначно оклева да је жртвује (Маричић 2009: 118). Калхас изговара завршни монолог, што Ели Финци (*Политика* 6. III 1962.) назива непримереним јер је он „сушто оличење лажи, кукавичлука и гнусобе“ а дозвољава му се да оконча драму о чистој и неукаљаној Ифигенији. Очекивано је да хор има последњу партиципу, а Калхасово закључење *Окамењеног мора* Ели Финци (*Политика* 6. III 1962.) види као логичку грешку у конструисању његовог лица, али и идејну грешку у развоју самог драмског дискурса. Лице врача Калхаса у *Окамењеном мору* је најесплицитнија могућа потврда Еурипидовог става о пророчима и пророчанствима. Лукић је дао отелотворење Еурипидовог убеђења и тиме их реактуелизовао.

#### 2.5.4. Митско пријатељство Ореста и Пилада

*Пријатељство је једна душа у два тела.*

Аристотел

*Стари пријатељ је најбоље огледало*

Георге Херберт

Пријатељство Ореста и Пилада је митског<sup>154</sup> карактера и мит о њиховом пријатељству је у тој мери усвојен да се не појављују засебно и везани су на различитим семантичким равнима. Као социјална категорија у спрези са митом и трагедијом „пријатељство носи обележје узвишеног“ (Кант 2002: 20) и као такво је посебан вид

---

<sup>154</sup> По миту Орест и Пилад су пријатељи од Орестовог доласка у дом Пиладових родитеља у Фокиду, јер је поверен Строфију на бригу и чување након убиства оца (в. Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979: 306 и 341).

везаности. Традиционално, а посебно у херојском циклусу, представља симбол верности и посвећености. Пријатељство се сматра „средишњом карактеристиком атинске демократије“ и поред чињенице да је у антици често било тема књижевних дела могло се „користити и као доказ на суду“ (Хол 2014: 131), у смислу да је појединац био поштованији и узорнији грађанин у зависности од броја својих пријатеља и то се узимало као доказ честитости и невиности. У *Ифигенији у Аулиди* Орест је једна од *persona mutae*, налази се на сцени и његово присуство је наведено у дидаскалијама, у неколико наврата се лица обраћају њему, али он нема могућност да одговори. Његово непроговарање се приписује нејаким годинама, али он и као такав има сврху у драмској радњи. Бебе или деца се не појављују често на трагичној сцени, а када се појављују по правилу су потомци, најчешће синови, митских хероја и значајни су за заплет због њихове привлачности и значаја за будућност њихове породице (Гамел 1999: 99)<sup>155</sup>. Мали Орест изведен на сцену изазива посебну врсту патоса, али отвара и једну нову могућност ироничног упоређивања детета које је на страни сестре и мајке у *Ифигенији у Аулиди* и одраслог младића који зарад освете очеве смрти убија мајку (Гамел 1999: 100). Пилад се не појављује, чак се и не помиње, јер је његово пријатељство са Орестом датирано након Агамемнонове смрти, што је период радње Еурипидове драме *Ифигенија на Тавриди*. Путовање Ореста и Пилада на удаљено острво Тауриду на ком је усамљена и заборављена девојка је „авантуристички наратив“ (Хал 2013: 25) са свим елементима, почевши од двојице пријатеља који одлазе на острво на ком је невина девојка која трпи утицај стране средине до обавезног талисмана тј. кипа богиње (постоји и талисман распознавања тј. таписерија) (26). У *Ифигенији на Тауриди* Еурипидова лица пријатеља Ореста и Пилада у потпуности подражавају мит, на сцени се појављују заједно и заједно одлазе са сцене (истим бродом). Међусобно се подржавају и усмеравају, како је на почетку драме наведено:

„ОРЕСТ: [...] Али пре но умремо,  
хајдемо броду што нас амо доведе.

ПИЛАД: Бежања нема, нисмо на то навикли,  
а треба божје поштовати пророштво.“

---

<sup>155</sup> Орест на сцени симболише хармонију породичног живота коју жртвовање Ифигеније прети да уништи, Агамемнон замишља свог малог сина неспособног да схвати монструозност свог плана, а касније Ифигенија подстиче малог Ореста да моли Агамемнона, користећи га као невербални симбол сопствене невиности и рањивости (Гамел 1999: 99–100).

(Еурипид 1969: 8)

У драму су уведени као „здружена лица“ Хелена придошлих на острво Тауриду, што значи да се на сцени појављују заједно и кроз читаву драму остају заједно. У читавом дискурсу се појављују заједно што је у спречи са митским предлошком, али се као драмско средство користи како би се истакло њихово пријатељство. Објективни посматрачи и критичари пријатељства су најбољи сведоци међу којима је говедар (када их први пут види приликом њиховог приспећа на острво) који проговара о Пиладовој бризи за Ореста:

„[...] А странац, његов друг,  
заштићује га, пену са уста му уклања  
и плашт, лепо тканим, тело покрива,  
те помном пажњом сваки удар одбија;  
свом драгом другу сваком дворбом поможе.“  
(Еурипид 1969: 15–16)

У трагедији *Ифигенија на Тауриди* митско пријатељство Ореста и Пилада бива представљено као истинско и искрено, а најбоље и најпрецизније га одређује сам Орест речима: „браћа смо по љубави“ (Еурипид 1969: 22), „[...] брат од тетке, једини ми прави друг“ (46), „и мени спасилац, не само сродник мој“ (46). Поред изречене љубави према пријатељу, Орест, спонтано и готово инстинктивно свог пријатеља покушава да спасе смрти на жртвенику:

„Све лепо, жено, рече осим једнога:  
што овог за ме кољеш тежак ми је бол.  
Јер ја сам бродар чија лађа вози јад,  
а он због мојих мука са мном путује,  
и није право смрћу друга свог да ја  
признање стечем, сам се од зла избавим.“  
(Еурипид 1969: 29)

Орест говори као сурови реалиста у смислу да свој живот матероубице сматра мање корисним друштву у односу на Пилада који са Електром треба да настави лозу Атрејића. У својим даљим исказима је одмерен у приступу и одабиру речи и коначно веома сличан својој сестри Ифигенији, јер је спреман да се жртвује зарад спасења другог. Двоје Агамемнонове деце одустају од живота што се може схватити и као самоубилачки чин, али не треба заборавити чињеницу да у њиховим лицима нема таквих побуда већ се њихове индивидуе потчињавају вишим циљевима смештајући сопство у потчињени положај. Потребна је ванредна снага интелекта и доследност карактера, како би се савладао природни нагон за самоодржањем. Истовремено су Ифигенија и Орест дати као способни за убиство и за самоубиство<sup>156</sup> и то практиковањем насиља (Орест је убио мајку и њеног љубавника, а Ифигенија приноси жртве богињи). Ипак, ниједно од њих није спремно на страдање због ниских људских страсти и нагона већ само зарад снажних и необузданих емоција или нераскидиве везе са другим човеком. Тиме показују шта је из перспективе трагичара универзална вредност и морално-етичка поука.

Дијалогу Ореста и Ифигеније присуствује и Пилад (његово присуство је наведено у дидаскалијама), али он не проговара већ остаје *persona mutae* (в. Еурипид 1969: 29). Сврха његовог присуства на сцени је у представљању заједништва, подршке и посвећености, али и испуњење улоге немог сведока. Ифигенија показујући на Пилада предлаже: „[...] А само тај, јер овај тако тражи град, / без тебе нека жртва буде богињи.“ (Еурипид 1969: 29) да Пилад буде жртвован, али Орест одбија предлог: „[...] Овако нека буде: њему предај лист, / по твојој жељи у Арг однеће га он. / А сад ко хоће нека мене убија! [...]“ (29). Од пресудне важности за перцепцију везаности пријатеља је и чињеница да „махнити“ Орест када треба да заштити пријатеља и спасе га жртвеника проговара потпуно рационално и одлучно. Као такав и код Ифигеније изазива дивљење и потребу да велича спремност на саможртвовање: „О, срце верно, сине лозе честите / прави друже друговима својим, [...] човека овог силном волиш љубављу!“ (Еурипид 1969: 30). Изнова се наглашава љубав међу пријатељима, али из перспективе свештенице. Орестовим иступањем у знак одбране пријатеља донета је одлука о томе ко ће бити жртвован, а ко са писмом послат назад у домовину.

---

<sup>156</sup> Ерих Фром сматра да су побуде за самоубиством јачи одраз патологије од побуда за убиством (1963: 32).

Пилад је потпуно пасиван док му се не обрати хор речима: „Тебе славим, млад јуначе, / баш ти шева запевала, / вратићеш се дому своме.“ (32) на шта Пилад одговара репликом: „Ал' драгим није драго кад им драги мру!“ (32) и тиме прекида своју тишину. Пиладово проговарање уводи у дијалог двојице пријатеља који се сматра једним од најснажнијих драмских момената, јер је парадоксална препирка двојице пријатеља око тога који ће од њих однети писмо у домовину (Кохан 1971: 244), а обојица су намењена за жртвовање. Реплике обојице пријатеља су лирски обојене, обогаћене мноштвом доказа искреног пријатељства и љубави, а лексика која је коришћена неоспорно упућује на Еурипидово мајсторство. И Орест и Пилад сматрају да треба да преживи онај други, при чему поред користи социјуму истичу и персоналне емоције и ставове. Док Орест и Ифигенија доносе одлуку о жртвовању Пилад нема могућност проговарања, већ ту могућност добија тек када га уведе хор. Наведени поступак је неопходан јер он и није лице које одлучује, већ лице о ком се одлучује. Његов дијалог са Орестом не доноси промену о току драмске радње већ само потврђује претходно донешену одлуку. Реплике које изговара Пилад „Кад умреш ти, срамота је да живим ја; / кад с тобом плових, с тобом ћу и умрети“ (Еурипид 1969: 33) су поновно потврђивање верности и посвећености пријатељу. Пилад коначно пристаје да Орест буде жртвован, а он припремљен за повратак у домовину што потврђује обећање које даје пријатељу: „Сахранићу те, никад нећу, јаднице, / напустит сестру твоју, своју љубовцу. / Ти мртав бићеш дражи мени него жив“ (Еурипид 1969: 35) након чега на сцену ступа Ифигенија са писмом. Преузимање писма и улоге преносиоца поруке Пилада дефинише као персону медиума која треба физички да пренесе поруку у форми писма са Тауриде у Арг, али и поседује знање о идентитету свештенице. Уместо ширег плана преношења поруке са острва у домовину персону медиум делује на ужем плану од конкретног пошиљаоца поруке до реципијента. Препознавање до ког долази између Ифигеније и Ореста Пилад „изводи“ јер се „примајући писмо“, иако је његов садржај већ изговорен, обраћа Оресту и изговара: „Гле, писмо носим ти и дајем, Оресте, / а писала га твоја сестра рођена“ (Еурипид 1969: 39). Колико год банално било (јер је садржај писма већ изговорен и јер су пошиљалац и реципијент једно поред другог) Пилад мора да испуни своју улогу медијума и да потврди истинитост изреченог. Чињеница да Пилад доводи до коначног препознавања Ореста и

Ифигеније сведочи о њему као лицу у које се верује и коме се верује и он беспрекорно оправдава указано поверење.

Пилад се у анализи драмског дискурса најчешће издваја као резонер у смислу да има утицај на Ореста и усмерава га, у *Орестији* га покреће како би након премишљања убио мајку, он бива коначни делатни фактор како би се спровела божја воља. Његова функција је слична и у *Ифигенији на Тауриди*:

„Кад сродник свога давног нађе сродника  
и загрле се, све то ред је, Оресте,  
ал' остави се туге, треба мислити  
на дично дело и пут нашег спасења,  
на бекство одавде, из краја барбарског.“  
(Еурипид 1969: 45)

Након испуњења улоге резонера Пилад нема даљих реплика у Еурипидовој *Ифигенији на Тауриди*, о њему се говори (Орест га представља Ифигенији као Електриног мужа и сина Строфије из Фокиде), али он не говори. Символично му Ифигенија пружа руку што је наведено у дидаскалијама (Еурипид 1969: 46) у знак прихватања. Иако не говори на сцени до краја трагедије Пилад остаје уз свог пријатеља Ореста, и у тишини га подржава и учествује у напуштању острва. Подршку коју пружају Орест и Пилад један другом није ни неопходно изнова потврђивати, подразумева се.

Гете у драму *Ифигенија у Тавриди* у другом чину уводи лица двојице пријатеља, Ореста и Пилада, и они се већ при првој појави самодефинишу кроз реплике као заступници двају дијаметралних тежњи. Орест гоњен Еринијама и прошлошћу види само смрт и пропадање и магнетски га привлачи подземни свет, док Пилад снагом својих тежњи спутава пријатеља да се препусти вукући га на горе, ка постојању и животу. Зоран Константиновић (1974: 22) наводи да се у Гетеовој *Ифигенији у Тавриди* пишчева личност раздваја на два лица, на Ореста и Пилада, што је својствено и његовим женским лицима (која обавезно сведоче о женама које је сам аутор волео). Иначе је својство Гетеовог дискурса сведочење о двојности људске природе, две душе су у констатном сукобу, често поклекне она која тежи ка небу, али неоспорно и побеђује ако у човеку постоји беспрекорна хуманост (в. Тривунац 1931: 78). Гетеов Орест се у значајној мери разликује

од својих књижевних и митских претходника (посебно Есхиловог) у смислу да је мотивација произашла из карактера тако што „судбина увек произилази искључиво изнутра, одводећи карактер до граница патологије“ (Лукач 1978: 113). Успева се постићи развој и карактера изнутра као и манифестација лица које је снагом свог бића постало такво, а није нужношћу или каузалношћу везано за мит или околности, средину. За Гетеовог Ореста је веома мало важно да ли га истински прогоне Ериније због матероубиства<sup>157</sup> или је то његова патолошка представа кривице и његова пројекција (Лукач 1978: 113), јер у суштини његова махнитост предочава његову патолошку унутрашњост која није зависна само од судбине или мита. Пилад је у наведеном контексту Орестов терапеут који чистом љубављу и бригом покушава и успева да побуди и ојача здраве сегменте психе. Он не дозвољава да се патолошко прошири, да у потпуности овлада и једини је константни и доследни елемент Орестовог здравља.

Беспрекорна љубав повезује Ореста и Пилада и најјасније је представљена у бризи за другог коју обојица показују, а кулминира у спремности за саможртвовањем зарад добра и спасења оног другог. Дијалог двојице пријатеља започиње:

„ОРЕСТ: [...] Ал' само тебе, драги Пиладе,  
Што невин страдаш са порока мог,  
Прогонство трпиш, тебе не бих рад  
Повео тамо у подземља мрак.  
Из твог живота, или из смрти,  
Из тог ми ниче или нада ил' страх.  
ПИЛАД: Ја јоште нисам спреман као ти  
Сићи за навек у тај тамни свет.  
Међ многим стазам', које воде у смрт,  
Ја тражим једну, којом би се могли  
Испети опет на живота брег.  
Не мислим на смрт; [...]  
Како да спасим себе и тебе,  
Отреси с душе очај, друже мој, [...]"  
(Гете 1929: 41)

---

<sup>157</sup> Есхиловог Ореста несумњиво прогоне Ериније, он трпи утицај споља сходно чему његов карактер није патолошки (Лукач 1978: 113).

Дијалог је од почетка до краја заснован на истом односу, Орестовог пада у очај и константног осећаја близине смрти и припадања подземном свету и Пиладове подршке и утехе које треба да буду покретачка снага буђења воље за животом и повратком у постојање. Пилад је прогресивно лице у смислу да је његова основна функција да Ореста чини бољим, да га усмерава на бољитак, на раст, али и да му истовремено не дозвољава да превлада. Гете и пренаглашава блискост Ореста и Пилада тако да постоји и наговештај хомосексуалне везе двојице пријатеља превасходно у Орестовом опису одласка у Пиладов дом:

„ОРЕСТ: [...] А ти, лептирак шарен, весео,  
Облетао си овај бледи цвет,  
Ведрећ' му тугу својом радости,  
И ти си мене к себи подиго,  
И најлепше ми дане створио.  
ПИЛАД: Ал' тад је и мој живот почео,  
Кад сам тебе позн'о завол'о.“  
(Гете 1929: 42–43)

Поред Пиладове резонаторске улоге и наговештене љубавне везе са Орестом он своју заштитничку улогу хиперболише поступком „одлагања виђења“ свештенице Ифигеније и заробљеног Хелена: „[...] Ти сад одлази, / А ја ћу тебе већ потражити / Пре нег' што ступиш да се познаш с њом“ (Гете 1929: 47), чиме се указује на два поступка. Један је везан за семантику лексеме „познаш“ која непосредно упућује на суштину односа Ифигеније и Ореста, а други представља Пиладову потребу да први упозна свештеницу о којој је већ чуо стражарев суд, да просуди сам и тек након тога јој допусти да приђе Оресту.

Орест при првој појави говорећи о сопственој судбини занемарује чињеницу да је и Ифигенија без кривице страдала. Занемарује из незнања ко је Ифигенија, али и због окренутости и усмерености ка себи, он услед телесног и духовног растројства не може да перципира другог као што не може да расуђује рационално:

„Кад је већ тако, да Атрејев син  
Не падне славно, бијућ' љути бој,  
Кад морам паст' к'о јагње заклано  
На жртвенику, нек, суђено ј', –  
Боље и ту, на месту светоме,  
Него у каквом куту прљавом  
Да мучки паднем од рођака ког.“  
(Гете 1929: 40)

Пишчева је намерна опозиција коју Орест нехотично истиче говорећи о личној трагедији, а занемарујући природу Ифигенијине смрти по наређењу оца. Опозиција Ифигенијиног пређашњег жртвовања и његовог будућег је у суштини истост, само неизречена, јер је Ифигенију отац наменио за жртвовање, а њега треба сестра да жртвује, он је „Атрејев син“, али је и Ифигенија потомак истог претка.

Гете Ореста криви за убиство мајке, занемарујући чињеницу да је бог Аполон захтевао од њега освету очеве смрти и да му није дао право на избор да ли да поштеди мајку и не послуша божанство или да послуша бога и одузме људски живот. Идентитет убице и чињеница да је убио сопствену мајку се сматрају секундарним, јер Гете заузима позицију која свако убиство сматра злочином, насиљем против живота као таквог. Ристевски (2004: 290) се не слаже са таквим разумевањем сматрајући да се злочином уништава живот, али се казном живот брани. Орестово матероубиство јесте деградација живота, али је живот као такав одбрањен кажњавањем убице. Орестов монолог дат у форми визије изазване сусретом са Ифигенијом и њиховим препознавањем један је од најуспелијих и најзначајнијих сегмената дискурса драме који дефинише лице које га изговара. Монолог наступа са враћањем свести, што упућује на чињеницу да припада свесном колико и несвесном, одраз је целокупног Орестовог менталног склопа. Визија је дата у форми извештаја који се састоји из два дела. Први део је Орестов улазак у Тартар, он под тежином породичне прошлости и чулима почиње да доживљава доњи свет:

„Још једну. Дај ми  
Пехар последњи  
Из оног дивног вира Летиног.

Брзо ће борба лећ' у грудима,  
Скоро ће дух се кренут' онамо,  
Онамо к вама, сенке спомена,  
У густу маглу ноћи вечите. [...]  
Већ чујем шумор грана оданде!  
Новом се госту иде у сусрет!“  
(Гете 1929: 61)

Други део Орестовог монолога је визија личне утопије, он Тартар види као место опроштаја и помирења и градационо ниже слике које су за њега самог од велике важности. Његова визија је заснована на идеји да ће га смрт ослободити Еринија што је у сукобу са античком традицијом и веровањем. И након смрти и одласка у Тартар индивидуа која је прогањана Еринијама се не ослобађа, осуда на Ериније је вечна. Орестова визија Тартара је идилична слика праштања, тј. његове породице пре проливања крви:

„Па мирно иду, мирно с' радују,  
Људи и жене, старци, дечица?  
Богови нису, ал' су слични им.  
Јест, то су они, то су преци ми.  
С Атрејем иде Тијест упоред'  
И тихо зборе пријатељску реч, [...]  
Здраво, рођаци! ево Ореста,  
Последње жетве нашег племена!  
Што посејасте, то сам пожњ'о ја,  
Намучен тешко силазим вам сад,  
Ал' све се овде лакше подноси;  
Прим'те ме, прим'те, не одбијајте ме! [...]  
Ох, оче драги, дакле ти си то!  
Уз тебе мајка, – ви се слажете!  
Кад она с тобом иде по руке,  
Смем и ја ваљда к њој приступити,  
Па рећи: мајко, ево сина ти!“  
(Гете 1929: 62)

Идеална слика, лична утопија и алтернативна историја коју Орест представља у својој визији говори о његовој потреби за опроштајем и помирењем, он чезне да му мајка опрости, да сви једни другима опросте и да им поздрав више не буде „крвав мач“ (62). Једини који није виђен у благостању у Орестовој визији је Тантал, како се истиче на крају монолога: „Па водите ме мом прадеду, / Оном што ј' им'о приступ к Олимпу, – / [...] Шта, зар се њему ни сад не прашта, / Зар он још и сад пати, узовне!“ (62). Гете се држи античког принципа по ком су Титанови потомци прекршили божји закон, али су згрешили другом човеку, док је Тантал био међ самим боговима и згрешио је боговима, а не људима. Брат је брату опростио, жена се са мужем измирила и пригрлила сина, али богови титану нису опростили и нису га ослободили казне сагрешења богу и човеку, чиме и издаје бога и човека изнова постављају као дијаметралне. Орестова визија се наставља и у трећем приказу при сусрету са Ифигенијом и Пиладом, али је за разлику од монолога, смештена у сферу живих. Орест нема свест о томе, већ перцепцију присуства живих доживљава као да су и они пошли у Тартар:

„Шта, зар се тако брзо вратисте?  
Добро је, сестро, ал' где је Електра?  
Њу нека Вишњи пошљу за нама;  
Не сме се сама мучит' на земљи.  
Ал' тебе жалим, драги Пиладе!  
Хајд' и ти, кад већ није друкчије,  
Нека нас Плутон види здружене!“  
(Гете 1929: 62)

Продужено деловање визије и немогућност разлучења реалности од визије упућују на Орестово стање свести, али наговештава и елемент који је неопходан за његово спасење. Пилад је његов резонер и заштитник, а Ифигенија је његова милост и чиста љубав, они су медијуми његовог освешћења. Пилад истиче наведени поступак речима: „Познајеш ли нас? Знаш ли где смо сад? / Видиш ли светлост, која живим сја? / Осећаш, је ли, руку сестрину / И руку моју, руку друга свог? / Стисни нам и ти руке. Не бој се. / Ми нисмо сенке, људи, живи смо. / Де се разбери, де разведри се!“ (Гете 1929: 63). Пружање руке је

симболично обећање да су изговорене речи истините, то је избављење кроз духовно јединство, кроз припадање. Неопходност прекида визије и повратак у сферу реалног је везана за симбол пружене руке пријатеља и сестре, како сам Орест наводи:

„Дајте да мирно срећу загрлим  
На топлим, светим грудма сестриним,  
Да с другом својим живот заволим.  
Клетва већ пада: срце вели ми.  
Пакосне Срде већ се враћају,  
Одоше натраг црном Тартару.  
Већ чујем залуп врата железних.“  
(Гете 1929: 63–64)

Орест је заслужио своје спасење спремношћу да се жртвује за другог, Ифигенију, Пилада, што упућује на чињеницу да чиста љубав може да искупи и тежак грех као што је матероубиство, али до тога доводи Ифигенијин карактер, она је чист хуманитет и љубав и делатна конструктивна сила за себе и за друге.

Орест је потомак Атрејића што га одређује као крвника свог рода, што он и потврђује матероубиством. Пилад је као спасоносан ушао у Орестов живот, тако што је дом Пиладовога оца требало Ореста да заштити од мајке и њеног љубавника. Искреност коју са собом носи рано детињство у пријатељству Ореста и Пилада је константа. Пилад је веран и када његов пријатељ убија мајку и када га гоне Ериније и кад махнит и безуман бежи од њих, а Орест се само на њега ослања и само њему верује. У односу двојице пријатеља у *Ифигенији у Тавриди* и *Ифигенији на Тауриди* у спреси са митским предлошком готово да ништа није мењано, само је њихово пријатељство хиперболисано (код Гетеа и до те мера да указује на хомосексуалну везу). Спремност да се жртвује за другог и вербализовано уверење да је други вреднији живота је врхунац искреног пријатељства. О посебној везаности двојице пријатеља не сведоче само њихова дела и очигледна посвећеност заједничком циљу, Орестовом искупљењу матероубиства, већ и лица која их посматрају издалека. Све што други виде је Пиладова посвећеност Оресту у моментима његове махнитости и растројства и Орестов смирај који му омогућава уточиште које Пилад обезбеђује. Сви међуљудски односи у драмама о Ифигенији, како

природни, биолошки тако и социјални, су променљиви, осим пријатељства Ореста и Пилада. Ово поред истицања њиховог конкретног односа за сврху има ширу перспективу схватања пријатељства као универзалне вредности антике, али и људског постојања уопште. Митско пријатељство Ореста и Пилада је однос који није нарушен ни под којим околностима, чак ни под опасношћу по живот и као такво је одраз демократије и могућности слободног избора.

### 3. ЗАКЉУЧАК

*Све што се збило приказаћемо још једном.  
Едип ће одговорити на питање и ископати себи очи.  
Јокаста ће крикнути иза сцене,  
доћи ће Гласник да саопшти последње ужасе, а крв ће потећи.*  
Јован Христић

Драма се од прапочетка до модерног вида суштински није мењала, мењали су су се приступи и социјални контексти као и структура, али је њена тематска и симболичка раван остајала доследна. Увек је била зависна од социјално-политичких околности и окупирана морално-етичким начелима. Неоспорна је константа у избору тема и мотива као и позитиван однос према људским врлинама из којих се конституишу узорци. Њене дидактичке и васпитне улоге су непромењене као и њена катарзична путања и ритуално духовно и морално очишћење. Кроз историју књижевности структура драме је била подложна променама, што се уочава већ у Еурипидовим трагедијама у односу на Есхила и Софокла. У Гетеовој *Ифигенији у Тавриди* већ нема хорских партиција, нема строго одвојених сегмената драмског текста, што је код Еурипида још увек случај. Велимир Лукић као писац југословенске књижевности XX века преиначује устаљене форме, синтетише знања и искуства рецепције књижевних оставарења ранијих периода са истом тематиком. Проучаваоци књижевности су се у највећој мери бавили Еурипидовим дискурсом, тако да је највише студија и радова настало анализом античке драме и њеног односа са књижевном традицијом антике или античких трагичара. У мањој мери се изучавање тема о Ифигенији односи на компаративну анализу и она по правилу обухвата Еурипидов дискурс и познију обраду (Расин, Глук, Софокле, Гете). Гетеова драма *Ифигенија у Тавриди* није „одушевила“ публику пред којом је изведена и није постигла ауторов циљ тако да је дуги низ година била скрајнута како у приказивању тако и у изучавању. Литература се бави компарацијом Гетеовог дискурса са Еурипидовом *Ифигенијом на Тауриди* и Расиновом *Ифигенијом* посебно се трудећи да издвоји особености везане за епоху настанка дела или самих аутора. Велимир Лукић је попут Гетеа „живео театар“, или „живео у театру“, био је управник позоришта и познавао је све етапе развоја и реинтерпретације драмског дискурса. Као и Еурипид и Гете написао је

своје *Окамењено море* ради извођења, што његов дискурс чини живим и са развојним потенцијалом. Југословенска и српска наука о књижевности се спорадично бави више целокупним стваралаштвом Велимира Лукића него конкретном трагедијом *Окамењено море*. Посебну опсесивну лепоту има Лукићев процес настанка *Окамењеног мора*, од песме *Ифигенија* преко варијација истог мотива у песмама *Коментар микенских страсти и преврата* у збирци *Руб* и песми *Камен* у збирци *Будне сенке таме*. Постављени у парадигматски каузални след Еурипидови, Гетеов и Лукићеви дискурси о Ифигенији дају комплетан увид у индивидуацију појединца и људског друштва од антике до модерног доба.

Протагониста драмске радње је по правилу био и остао „узоран“ појединац, најбољи представник своје „високе“ „владарске“ лозе. Мењао је друштво и обичаје својом егзистенцијом и својим поступањима бивајући поука и пример као и искупљење у оној мери у којој му је било дозвољено. Еурипид је међу првима у својим трагедијама омогућио да главни протагониста радње буде жена<sup>158</sup>, што је иновативно и у познијој књижевности усвојено. Бављење свакодневним, породичним и женским питањима омогућило је један нови увид у друштво и положај појединца, али је иницирало и уочавање и решавање одређених проблема. Указала се прилика за изрицањем или боље речено приказивањем мишљења и начина живота жена, слуга и пратње. Тиме су публика и читаоци добили и другу визуру од уобичајене и имали су могућност да чују глас и мишљење потчињених и скрајнутих. Од митског предлошка који је одабрао Еурипид за своје трагедије не одступају у значајној мери ни Гете ни Лукић. Главни протагониста је Ифигенија, млада и племенита девица коју су отац, стриц и сви сународници наменили за жртвовање зарад поласка у војни поход на Троју. Еурипидова аулидска Ифигенија је наивна удавача коју намаме у луку обећањем о удаји за хероја Ахила, она детиње плаче и моли за живот позивајући се на младост и неискуство при сазнању о жртвовању, а затим се преображава у храбру и пркосну и својевољно леже на жртвеник. Стереотипно женско се преиначује када се у њој јаве типичне херојске тежње за славом и смелост да телесно страда зарад идеала. Еурипидова тауридска Ифигенија је карактерни одраз трагичаревих убеђења да срџба и бес нису атрибути хероја мушкараца, него хероја уопште. Традиција

---

<sup>158</sup> Олга Михајловна Фрејденберг (1987: 457) заступа став да су „женске улоге старије од мушких“ као и да су посебно значајне јер лица жена „страдају емоционално, често физички, али не морално, као јунаци“.

антике срџбу и бес везује за мушкарце (Ахила), али је Еурипид проширује дефинишући емоције које су изазване угрожавањем личног егзистенцијалног простора и права. Као добар психолог својој Ифигенији дозвољава да у својој несрећи и страдању одреди кривца (Хелену), а очува бригу и нежност за сроднике (оца, Ахила, мајку). Алтернативни егзистенцијални простор Тауриде, иако је наглашен као спасоносан и срдачан, нема могућност да задовољи Ифигенију. Она острво доживљава као страност-другост и не даје себи могућност да се измири и саживи са тим простором и људима. Спутаване сусрета и симбиозе са другим доводе до Ифигенијине егзистенцијалне кризе која се манифестује интрасубјекатским агоним. Парадоксално је заокупљена носталгијом за домовином и са заробљеним Хеленима (Орестом и Пиладом) при првом сусрету остварује усиљену везу по сличности само да би се самопотврдила. Да би спасила брата, али и да би омогућила свој повратак у Арг служи се „преваром“ што антика сматра типичним женским оружјем. Ово није критика или дискриминациони моменат већ упућивање на женски интелект и способност искоришћавања максимума у друштву наспрам својих социјалних могућности. Гете своју Ифигенију приближава идеалу, она је племенита и блага, оличење духа и опроштаја. У односу на Еурипидову је „очишћена“ од беса и срџбе, не тражи кривца за своју судбину и иако осећа Тауриду као страну, захвална је и острву и Тауриђанима на уточишту и гостопримству. Њена љубав и приврженост дому и породици је изражена, али није у константном контрасту са острвом, па се прихвата и перципира спонтано и природно. Ифигенија је посебно захвална краљу Тоанту, мада одолева његовим брачним понудама остајући верна свештеничком позиву и обећању Артемиди. За разлику од античке претходнице не служи се преваром да би отишла са острва већ храбро признаје краљу своју намеру и моли за његов благослов. Ифигенија својим поступцима уводи поштовање добротвора и уточишта, што су за њу Тоант и Таурида, чиме се стиче увид у њену доследност и једнакост. Гете је створио лице апсолутног хуманитета, његова Ифигенија је идеал који је незамисливо досегнути. У *Окамењеном мору* Велимира Лукића нема богова и нема племенитости ни врлина. Једино у његовој драми главни протагониста, Ифигенија, страда, бива преклана на жртвенику. Попут Еурипидове долази у Аулиду на сопствено венчање, жали за својим животом када сазна истинску намеру њеног доласка, али се преображава у неприкосновену критичарку и згађена над свим карактерима бира смрт. Лукићева Ифигенија је модерна жена, самостална, јака и доследна, она у моменту

доноси одлуке и не предомишља се. Она не поставља питања да ли је вредна живљења и да ли њена егзистенција има смисла већ свесно тврди да друштво не заслужује да она буде његов део. Све тачке ослонаца које је имала урушавају се у лажи и у том моменту она нема за кога да се веже, све везе су покидане (природне са родитељима и споразумне са потенцијалним супружником). И Лукићева Ифигенија је идеал, али идеал пркоса и неприкосновености, она је неустрашива и непоколебљива, лишена страха и исконски горда.

Суштина постојања драмског лица је заснована на смислу егзистенције човека или како је Иво Андрић у свом говору при примању Нобелове награде говорио: „Бити човек, рођен без свог знања и без своје воље, бачен у океан постојања. Морати пливати. Постојати. Носити индентитет. Издржати атмосферски притисак свега око себе, све сударе, непредвидљиве и непредвиђене поступке, своје и туђе, који понајчешће нису по мери наших снага. А поврх свега, треба још издржати и своју мисао о свему томе. Укратко: бити човек“ (Андрић 1961). На примеру главног протагонисте драмске радње, Ифигеније, се конституишу и сва остала лица. Сврха може бити да се употпуни њено лице тако да се сви усаглашавају са њеном природом и поступцима (оплемењивање Тауриде) или намерни контраст. Лица у драмама о Ифигенији, свако на свој начин, предочава људску природу, особине и поступке које су мање или више морални и етички, али неоспорно људски. Није увек неопходно карактер осудити или оправдати, некад је довољно само проговорити о појави, представити га и поставити у одређен друштвени концепт. Социјум је склон раслојавању на мушкарце и жене, очеве и мајке, владаре и поданике, војсковође и слуге, сходно чему се имају и очекивања заснована на етици и моралу. Сва лица драма о Ифигенији испуњавају у потпуности своје друштвене улоге, али су сви комплексне творевине и рељефни карактери, представљени са успонима и падовима. Сви су људски незадовољни, склони тежњи за нечим већим од себе, привидно успешни у својим социјалним улогама, а суштински су осуђени на егзистенцију без могућности избора. Компаративном анализом лица драма о Ифигенији као и њихових хуманих врлина и мана, очекиваних и морално-етички оправданих поступака или оних који одступају од устаљених норми стиче се целокупан увид у развој карактера и све могуће поступке или промене до којих доводе околности или само унутарње биће. Социолошки и традиционални патријархални приступ лицима условио је примарну

дистинкцију у полу по којој се од лица жена очекује удаја, мајчинство и очување породице и дома док се лица мушкараца заснивају на одсуству из породичног дома зарад ратовања у ком се доказују као храбри, истрајни и постижу славу. У драмама о Ифигенији свако лице у различитим социјално-политичким и морално-етичким контекстима манифестује спектар „могућих“ поступања. Свако поједино лице посматрано компаративно кроз дискурсе свих драма и спектар свих могућих поступања дају комплетну слику како би човек могао поступати и како поступа, шта све човек може и колико себи и другима допушта.

Агамемнон се као драмски карактер конституише око неколико упоришних тачака које су у суштини његове социјалне, али и емотивне улоге (владар, брат, супруг, отац). Као владар осцилира од војсковође жељног славе који са вољом креће у поход до старог и безвољног краља на заласку живота, као супруг од поштоваоца жениног поља деловања и држања до своје суверености до мушкараца који се повлачи и крије пред женом. Као отац Агамемнон је контрадикторан, дозволио је жртвовање прворођене ћерке али не крије нежност и бригу за њу при сусрету, колеба се и бори са собом и другима не би ли избегао одлуку о жртвовању и само жртвовање. Доноси коначну одлуку очекујући Ифигенијин пристанак и допушта да му убију ћерку зарад успеха у војном походу на Троју. Константе у његовом карактеру су давање предности пророчанству, вољи војске и успеху у рату наспрам љубави према ћерки. Одступа од стереотипних карактеристика мушкараца као храброг војсковође, крије се и избегава вербалне сукобе. Агамемнон је од Еурипидове *Ифигеније у Аулиди* карактер у пропадању што врхунац достиже у *Окамењеном мору*, али је живо сећање на њега које оживљавају његова деца, Орест и Ифигенија, засновано само и искључиво на традиционалним карактеристикама мушких лица.

Менелај је доследан карактер кроз све драме о Ифигенији, иако стриц, он доследно захтева Ифигенијино жртвовање. Занемарује вољу богова у односу на личну потребу за осветом и за враћањем славе свом имену коју је угрозило Хеленино неверство. Он је усмерен на себе и на остварење својих хтења и не преза од сукоба са братом или било ким. Његова примарна егзистенцијална сврха је навођење на жртвовање само ради испуњења његовог циља поласка у војни поход. Он осцилира од једноставног карактера пратиоца до манипулатора и желиоца. Менелај не одступа од традиционалне сврхе мушкараца искључиво кроз војевање и доказивање у боју, али котрадикторно у рат креће због

увређене части, због личне повређене сујете. Не познаје перспективу виших циљева и нема могућност да види ширу слику смисла људске егзистенције, сведен је искључиво на плаховите нагоне.

Узрок судбина браће војсковођа је њихово одсуство, Менелаја је Хелена напустила у његовом одсуству како је и Клитемнестра Агамемнона преварила у његовом одсуству. Наведено је традиционални мизогини маневар у ком жена треба и мора бити контролисана присуством мушкарца како њена нестална и страсна природа не би превладала. Хелена је лице у одсуству, она се у драмама о Ифигенији помиње као посредни и непосредни кривац за Ифигенијино страдање, док је њена сестра Клитемнестра лице које се развија у два потпуно различита правца. Конфигурише се кроз апсолутно поштовање своје традиционалне улоге мајке и чуварке огњишта у *Ифигенији у Аулиди* и одраз је чисте љубави и везаности за своју децу, посебно Ифигенију. У *Окамењеном мору* Клитемнестра се као мајка и заштитница приказује само до момента личне угрожености, након чега се трансформише у себичну и саможиву женску фигуру прељубнице и чедоморке. Клитемнестра је лице које својим карактером у Еурипидовим драмама ништи сва стереотипна убеђења о женама, док у *Окамењеном мору* иста потврђује и хиперболише их. Мајчинство које је Клитемнестрин примарни конституент се модификује од мајке заштитнице, преко мајке издајнице до убијене мајке од стране сина. Кроз њено лице дате су све могуће варијације односа мајке и потомства чиме се предочава једна комплетна емотивно-социјална формација.

Ахил је лице које се конституише око традиционалних начела и митског предлошка везаних за хероја жељног славе, неустрашивог сина богиње који само жели да га спомињу по делима. У драмама о Ифигенији све до *Окамењеног мора* мала су одступања у карактеризацији Ахила. Код Еурипида је срдит јер му се каља име, доследан и изражава посебно дивљење и поштовање Ифигенијиној храбрости. Гете га спомиње кроз Ифигенијино сећање, као и у Еурипидовој *Ифигенији на Тауриди*, са израженом захвалношћу и дивљењем. Лукићев Ахил је роб славе, он одступа од својих моралних уверења и пристаје да се Ифигенија „намами“ у Аулиду. Суштински је против коришћења његовог имена за довођење Ифигеније, али га допушта зарад потенцијалне славе. Његово лице је засновано искључиво на из антике наслеђеном „комплексу хероја“. Неоспорно је импресиониран Ифигенијом, како њеном физиономијом при првом сусрету, тако и њеном

храброшћу, истрајношћу и непоколебљивошћу. Ахилова изражена импресија је Лукићев својеврсни драмски маневар којим лице Ахила велича карактеристике које и само сматра универзалним добром. Компаративном анализом античког Ахилеја и Лукићевог Ахила закључује се да је измењен однос према другоме, јер антички херој по сваку цену брани вредност и невиност коју представља Ифигенија чиме израста у идеал заштитника правих вредности, док у модерном друштву зарад свог потцијалног успеха и славе жртвује другог (наведено се не мења вишеструким наводима да то чини „невољно“).

Гласник је традиционално лице античке трагедије, лице које је део драмске радње, али и обавезни сегмент структуре драме, део радње колико и део декора. У Еурипидовим драмама о Ифигенији лица гласника су заснована на устаљеним формама, они су верне слуге својих господара и њихова појава и проговарања на сцени је у сврху помоћи господару. У позним годинама су, што упућује на њихову мудрост и животно искуство и имају слободу да укажу и упозоре на грешку чак и владару и великом војсковођи. Гете уводи лице говедара чиме се указује на његову улогу у социјуму (он гаји и негује говеда, обезбеђује храну), али суштински не одступа од античке традиције. Говедар је доносилац вести о приспећу Хелена, док Аркад преузима улогу повереника краља Тоанта и заступника његових хтења. Именовање гласника, тј. његова субјективизација онако како Гете то чини са Аркадом установила је још антика, али је његова улога у убеђивању свештенице да се уда за краља иновативан драмски поступак. Лукићев гласник се у драми појављује по познатом античком моделу са истом сврхом, али је карактерно сушта супротност традиционалним лицима гласника. Он има способност да утиче на радњу (што није случај у антици), да је преусмерава и делује попут сенке, попут Јага у Шекспировом *Отелу*. Гласник у Лукићевом *Окамењеном мору* не може имати никакве користи од Ифигенијиног жртвовања, али ипак све време усмерава радњу на конкретан чин, утиче на лица, лаже и манипулише како би дошло до убиства. Ни мировање мора након Ифигенијине смрти га не зауставља, већ речима бодрења покушава да пробуди наду у окупљенима.

Колективна лица (војске или Данајаца, чак и хора Хеленки) имају велики значај у смислу да преносе став демоса и подржавају (или веома ретко оповргавају) поступке главног протагонисте радње. Војска је неоспорно заговорник мушких принципа (као и хор данајских ратника) и наводи на самопотврђивање кроз коначни полазак у војни поход и

војевање. Хор заробљених Хеленки које су у Еурипидовој *Ифигенији на Тауриди* једине по пореклу сродне Ифигенији за сврху имају да умире, утеше, подрже главног протагонисту радње. Колективна лица су настала из античког хора, неретко је колективно лице сам хор и не одступају од традиционалне улоге и сврхе хора. Њихове партиције су одраз потреба колектива, они су глас из народа који је добио могућност да се чује. Значајно је да су гласови у колективним лицима јединствени и уједињени, нема појединаца који иступају сами или имају самостално и самоиницијативно мишљење, постоје само став и мишљење колектива чији су део.

Драме о Ифигенији су спектар хуманих особина у дехуманизованим ситуацијама и социјумима. Чињеница да је мит о Ифигенијином жртвовању био инспирација многобројним уметницима сведочи о потреби човека да преиспита чин жртвовања и да о њему проговори. Поставља се питање остаје ли се човек након сусрета са ритуалним убиством, са оцем и мајком који допуштају убиство своје ћерке, са лажљивцима и издајницама? Сва лица су људски несрећна и неостварена, окренута својој примарној сврси постојања (војевање, мајчинство, удаја, освета...) која сама по себи сведочи да је њихова егзистенција узалудна. Сви приносе жртве, неки комаде свог бића, сегменте личне егзистенције, а неки су жртве сами по себи, толико далеки од богова који захтевају жртву зарад задовољства. На концу драма о Ифигенији крај је идеалу и смислу, крај је саодносу и јединству, али није крај хуманитета.

Истраживање теме хуманитета у драмама о Ифигенији са освртом на конкретан корпус Еурипидових драма *Ифигенија у Аулиди* и *Ифигенија на Тауриди*, Гетеове драме *Ифигенија у Тавриди* и драме *Окамењено море* Велимира Лукића омогућило је суочење поетика аутора и њихових (не)сродних религијских, митолошких и идеолошких ставова. Дошло се до ширег књижевно-теоријског контекста који је омогућио дијахронијско проучавање Ифигеније као социолошке и индивидуализоване појаве. Циљ који је постављен на почетку истраживања који се односио на тумачење мотива жртвовања жене у контексту патријархалног друштвеног уређења је испуњен. Жртвовање је истражено од симболичких и традиционалних равни до конкретних семантичких перцептивних елемената жртве и лица која су са њом у емотивној вези. Успели смо да допремо до емоција и импресија које поступак добровољног или присилног жртвовања изазива које су суштински својствене људима. Компаративна анализа је омогућила да се писци

импресионирани појавом Ифигеније у људском друштву доведу у аналитички след у ком је било могуће уочити поступак интертекстуалног позајмљивања или чак потпуног мењања ранијих дискурса. Однос према миту као праисходишту драмског текста суочен је са религијом, морално-етичким начелима и посебностима поетика аутора, при чему је посебна пажња посвећена Еурипидовом утицају на Гета и Лукића. Посебан научни допринос дисертације је у проналаску Лукићеве песме *Ифигенија* која је објављена 1961. године у *Књижевним новинама* и даље није изучавана, као и у проучавању песама о Ифигенији (*Коментар микенских страсти и преврата* и *Камен*) које су претходиле драми *Окамењено море*.

Семантичко средиште истраживања је хуманитет лица Ифигеније из ког произилази бављење (не)типичним људским особинама осталих лица драма. Почев од Еурипидове Ифигеније изучавана је криза индивидуе у смислу друштвеног положаја и каузалности коју он са собом носи. Свака од Ифигенија, Еурипидова, Гетеова или Лукићева, су индивидуе за себе, свака је кризу превазишла на себи својствен начин и прошавши кроз процес индивидуације тријумфовала. Посебан допринос истраживања је у предоченом широком спектру могућих карактера, њихових потенцијала и одабраних поступака до којих се дошло. Ифигенија, као и сва друга лица драма, су само људи, смештени у историјске и друштвене околности, произашли из одређених облика васпитања и културе. Дисертација је оставила мноштво идеја и могућности за даља истраживања теме Ифигеније у другим књижевним делима у контексту који је успостављен. Остављено је питање Ифигеније која је своју срећу и мир пронашла у страниј и варварској Тауриди. Ова тема се није покретала у драмама које су дискурс изучавања дисертације, али је свакако потенцијал будућих истраживања. У дисертацији је покренуто питање протофеминизма тако што је Ифигенија посматрана као једна од зачетница феминизма и његових идеја много пре него што је оформљен као покрет или имао формирана идеолошка начела. Изучавање теме хуманитета у драмама о Ифигенији свакако има потенцијал за феминистичка истраживања.

## 4. ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

### Извори:

- Гете 1929: Ј. В. Г. *Ифигенија у Тавриди*, Београд: Издавачка књижарница С. Б. Цвијановића у Београду;
- Гете 2019: Ј. В. Ф. Гете, *Ифигенија у Тавриди*, Београд: Алма;
- Еурипид 1969: *Ифигенија на Тауриди*, превео Милош Н. Ђурић, Београд: Издавачко предузеће „Рад“;
- Еурипид 2007: Еурипид, Ифигенија у Аулиди, у: *Изабране драме*, Београд: Плато;
- Еурипид 2009: Euripid, Medeja, у: *Tri Medeje*, Београд: Paideia;
- Есхил 2010: Есхил, Орестија, у: *Грчке трагедије*, превео Милош Н. Ђурић, Београд: Дерета;
- Лукић 1961: В. Лукић, Ифигенија, у *Књижевне новине* година XII, нова серија, бр. 150, Београд, јул, 1961;
- Лукић 1982: В. Лукић, Коментар микенских страсти и преврата, у: *Руб*, Београд: Српска књижевна задруга;
- Лукић 1994: В. Лукић, Камен, у: *Будне сенке таме*, Београд: Просвета;
- Лукић 1987: В. Лукић, Окамењено море, у: *Изабране драме*, Београд: Нолит;
- Расин 2004: Ж. Расин, Ифигенија, у: *Трагедије*, Београд: Паидеа;
- Софокле 1990: Софокле, Електра, у: *Сабране грчке трагедије*, Београд: Досије.

### Литература:

- Аристотел 1966: Аристотел, *О песничкој уметности*, Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке републике Србије;
- Арто 1996: А. Arto, *О позоришту и филму*, извор и превод Мирјана Миоџиновић, Prometej: Novi Sad;
- Атанасијевић 2010: К. Атанасијевић, *Портрети жена*, Београд: Плави јахач;
- Ахтар 2017: С. Ахтар, *Психологија патње: страх, похлепа, кривица, обмањивање, издаја и освета*, Београд: Clio;

- Бабић 2008: С. Бабић, *Грци и други: Античка перцепција и перцепција антике*, Београд: Слио;
- Бели 1969: А. Belli, *Ancient Greek Myths and Modern Drama, A Study in Continuity*, New York University Press – University of London Press Limited.
- Беркерт 2007: W. Burkert, *Homo Necans: the Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Berlin: de Gruyter;
- Бахофен 1990: Ј. Ј. Бахофен, *Матријархат*, Сремски Карловци: Издавачка књижевница Зорана Стојановића;
- Бидерман 2004: Н. Biderman, *Rečnik simbola*, Београд: Plato;
- Везел 1983: У. Vezel, *Mit o matrijarhatu*, Београд: Prosveta;
- Вернан 1993: Ж.-П. Вернан, *Мит и трагедија у античкој Грчкој* (књ. 1), Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића;
- Вернан 2002: Ж.-П. Вернан, *Васељена, богови, људи*, Београд: Б. Кукић; Чачак: Градац;
- Вернан 2007: Ж.-П. Вернан, *Ликови старе Грчке*, Београд: Слио;
- Волк 1995: Р. Volk, *Pisci nacionalnog teatra*, Београд: Музеј савремене уметности;
- Вилијамс 1979: R. Viliјams, *Drama i mitovu*, u: *Drama od Ibzena do Brehta*, prevela Marta Fraјnd, Београд: Nolit;
- Волк 1990: П. Волк, *Позоришни живот у Србији 1944/1986*, Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности;
- Вучковић 1982: Р. Вучковић, *Модерна драма*, Сарајево: ИРО „Веселин Маслеша“ ОО издавачка делатност;
- Вучо 1962: В. Вучо, Ифигенија 1962, у: *Вечерње новости*, 19. II 1962.;
- Гамел 1999: М-К Gamel, *Iphigenija at Aulis*, in: *Women on the Edge: Four Plays by Euripides: Alcestis, Medea, Helen, Iphigenia at Aulis*, New York, London: Routledge;
- Гаталица 2007: А. Gatalica, *Јунаци који догоревају до краја*, u: *Izabrane drame*, Београд: Plato;
- Глушчевић 1962: З. Глушчевић, *Обнова драме у стиховима*, у: *Књижевност*, св. 11–12, Београд: Просвета;
- Глушчевић 1964: З. Глушчевић, *Путеви хуманитета, део I., од Гетеа до романтичара*, Београд: Просвета;
- Глушчевић 2009: З. Глушчевић, *Гете: једна кратка прича*, Београд: Службени гласник;

- Голдхил 2014: S. Goldhil, Velike dionizije i građanska ideologija, u: *Politika tragedije*,  
Beograd: Službeni glasnik;
- Гримал 2000: П. Гримал, *Грчка митологија*, Београд: Плато;
- Грин 2001: Е. Б. Грин, *Филозофија тишине*, Београд: Геопоетика;
- Грифин 2014: Dž. Griffin, Društvena funkcija atičke tragedije, u: *Politika tragedije*,  
Beograd: Službeni glasnik;
- Гревс 2017: R. Grevs, *Grčki mitovi*, Beograd: Miba books;
- Грејвз 2004: R. Grejvz, *Bela boginja: istorijska gramatika pesničkog mita*, Beograd: Dosije;
- Губанова 2013: И. Н. Губанова, Ифигенија, у: *Енциклопедија књижевних јунака*, уред. С.В.  
Стахорски, Београд: Невен;
- Деретић 2004: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета;
- Де Ромији 1999: Ž. de Romiji, Euripid ili tragedija strasti, u: *Opšta književnost: izabrana  
tumačenja*, ured. Zoran Milutinović, Kragujevac: Filološki fakultet, Nova svetlost;
- Дил 1991: П. Дил, *Симболика у грчкој митологији*, Нови Сад, Сремски карловци:  
Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Добра вест;
- Дилтај 2004: V. Diltaј, *Doživljaj i pesništvo: Lesing, Gete, Novalis, Helderlin*, preveo Saša  
Radojčić, Novi Sad: Orpheus;
- Динуловић 2009: R. Dinulović, *Arhitektura pozorišta XX veka*, Beograd: Clio;
- Дјурант 1996: В. Дјурант, *Живот грчке*, Београд: Народна књига АЛФА;
- Ђерговић-Јоксимовић 2009: Z. Đergović-Joksimović, *Utopija, Alternativna istorija*, Beograd:  
Геопоетика;
- Ђурић 2003: М. Н. Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета;
- Ђурић 1962: Милош Ђурић, *Патња и мудрост: студије и огледи о хеленској трагедији*,  
Титоград: Графички завод;
- Ђурић 1969: Милош Ђурић, објашњења и напомене у *Ифигенија на Тавриди*, Београд:  
Издавачко предузеће „Рад“;
- Екерман 1965: Ј. Р. Ekerman, *Razgovori sa Geteom poslednjih godina njegovog života*,  
Beograd: Izdavačko preduzeće „RAD“;
- Елис-Фермор 1981: U. Elis-Fermor, Jedan tehnički problem: otkrivanje neizrečenih misli u  
drami, u: *Moderna teorija drame*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit;

- Елијаде 1994: М. Елијаде, *Мистична рођења: иницијације, обреди, тајна друштва*, Панчево: Заједница књижевника Панчева;
- Елијаде 1996: М. Елијаде, *Водич кроз светске религије*, Београд: Народна књига – Алфа;
- Елијаде 1998: М. Елијаде, *Свето и профано*, Београд: Доситеј ДД;
- Елијаде 1999: М. Елијаде, *Слике и симболи: огледи о магијско-религијској симболици*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића;
- Елијаде 2011: М. Елијаде, *Расправа о историји и религији*, Нови Сад: Академска књига.
- Жакар 1981: Е. Жакар, Композиција и њене технике (Јонеско, Адамов, Бекет), у: *Модерна теорија драме*, приредила Мирјана Миоџиновић, Београд: Нолит;
- Жинестје 1981: Р. Жинестје, *Dramska geometrija*, у: *Moderna teorija drame*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit;
- Зенгле 2005: Ф. Зенгле, *Конституутет и преображај: увод у живот и дело Ј. В. Гетеа*, Нови Сад: Orpheus;
- Зихерл 1958: В. Zihrl, *Književnost i društvo*, (knjiga druga), Sarajevo: Svjetlost;
- Иберсфелд 1981: А. Ibersfeld, *Aktancijalni modelu pozorištu*, у: *Moderna teorija drame*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit;
- Јакоби 1992: Ј. Jakobi, *Jungov put individuacije*, Beograd: Nolit;
- Јансен 1981: S. Jansen, *Šta je dramska situacija?*, у: *Moderna teorija drame*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit;
- Јаус 1978: Н. R Jaus, *Rasinova i Geteova Ifigenija*, у: *Estetika recepcije*, Beograd: Nolit;
- Јеремић 1962: D. Jeremić, *Novo dramsko ohrabrenje*, у: *Književne novine*, 9. II 1962;
- Јеремић, Михаиловић 2019: В. Јеремић, Д. Михаиловић, *Гете Шилер: лепе душе светске књижевности: поводом 270 година од рођења Јохана Волфганга Гетеа (1749-2019) и 260 година од рођења Фридриха Шилера (1759-2019)*, Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“ и Филолошки факултет;
- Јеротић 2003: В. Јеротић, *Путовање у оба смера* (треће, проширено издање), Београд: Ars Libri;
- Јовановић 1973: Р. Јовановић, *Театар фарси Велимира Лукића у Драма*, Београд: Нолит;
- Јовановић и Јаћимовић 2013: Р. Јовановић и Д. Јаћимовић, *Лексикон драме и позоришта*, Београд: Просвета;
- Јунг 1987: К. G. Jung, *Čovek i njegovi simboli*, Ljubljana: Mladost;

- Јунг 2003: К. G. Jung, *Psihološki tipovi*, Београд: Dereta;
- Јунг 2015: К. G. Jung, *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, Београд: Atos;
- Кант 2016: Е. Kant, *Zasnivanje metafizike morala*, Београд: Dereta;
- Кант 2002: Е. Kant, *O lepom i uzvišenom*, Nova Pazova: Bonart;
- Кауфман 1989, В. Кауфман, *Трагедија и филозофија*, Књижевна заједница Новог Сада;
- Кермаунер 1975: Т. Kermauner, *Infatilni demon; studije o evropskoj drami*, Београд: Nolit;
- Козак 2010: К. Ј. Козак, *Привлачна фаталност: субјект и трагедија*, Београд: Службени гласник;
- Константиновић 1974: З. Константиновић, Предговор, у: Ј. В. Гете, *Фауст*, Београд: Просвета;
- Кот 1974: Ј. Кот, *Једење богова*, Београд: Нолит;
- Кохан 1974: П. С. Кохан, *Историја старе грчке књижевности*, Сарајево: Издавачко предузеће „Веселин Маслеша“;
- Класен 2008: К. Ј. Класен, *Aretai i Virtutes; O вредносним представама и идеалима код Грка и Римљана*, с немачког превео Богољуб Шијаковић, Београд: Службени гласник;
- Кривокапић 1985: В. Krivokapić, *Umorna levica*, Ljubljana: Partizanska knjiga, OOUR Izdavačko publicistička delatnost Beograd;
- Kroli 1994: N. T. Croally, *Euripidean Polemic: The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press;
- Лазич 1993: R. Lazić, *Hermeneutika režije: Savremena režija antičkog tetra i drame*, Beograd-Novi Sad: Altera & Prometej;
- Лешић 2010: З. Лешић, *Теорија књижевности*, Београд : Службени гласник;
- Лексика модерне и савремене драме* 2009: Приредио Жан-Пјер Саразак у сарадњи са К. Ногрет, Х. Кунц, М. Лоско и Д. Леско, с француског превела Мирјана Миочиновић, Вршац: Књижевна општина Вршац;
- Лески 1995: А. Лески, *Грчка трагедија*, Нови Сад: Светови;
- Ливерсејд 2010: Т. Liversejdz, *Velika boginja: o ženskim figurama tokom 25000 godina*, Beograd: Arhipelag;
- Лосев 2000: Алексеј Лосев, *Дијалектика мита*, Београд: Zepher book world;
- Лукач 1956: Ђ. Лукач, *Гете и његово доба*, Sarajevo: Veselin Maslesa;

- Лукач 1978: Ђ. Лукач, *Istorija razvoja moderne drame*, Beograd: Nolit;
- Мамфорд 2009: L. Mamford, *Priča o utopijama*, preveo sa engleskog Aleksa Golijanin, Beograd: ALEF;
- Марјановић 1997: П. Марјановић, *Српски драмски писци XX столећа*, Нови Сад: Матица српска;
- Марјановић 2000: П. Марјановић, *Српски драмски писци XX столећа*, друго допуњено издање, Београд: Факултет драмских уметности;
- Мари 1981: Dž. Mari, Prilog raspravi o ritualnim oblicima sačuvanim u grčkoj tragediji, u: *Moderna teorija drame*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit;
- Марић 2008: С. Марић, *О трагедији*, Београд: Службени гласник;
- Маричић 1999: Г. Маричић, *Антички мотиви у драмама Јована Христића и Велимира Лукића*, докторска дисертација, Београд: Факултет драмских уметности;
- Маричић 2007: G. Maričić, Ličnost Euripidova, u: *Izabrane drame*, Beograd: Plato;
- Маричић 2008: G. Maričić, *Satirska drama: teorija ili teatra*, Beograd: NNK Internacional;
- Маричић 2009: Г. Маричић, Жртвин избор и спас, у: *Антички свет, европска и српска наука*, Београд: Друштво за античке студије србије, Службени гласник;
- Маричић 2010: G. Maričić, *Pesnici i vladari, umetnost i moral: Marcijal i Velimir Lukić*, u: Blic, год. II, 93 (2010), Blic: Blic Press;
- Маричић 2010: Г. Маричић, Доживљај Троје у разним генерацијама српских песника: Војислав Илић, Јован Христић и Велимир Лукић, у: *Античка култура, европско и српско наслеђе*: зборник радова, Београд: Друштво за античке студије Србије, Православни богословски факултет Универзитета, Институт за теолошка истраживања, стр. 282–287;
- Мелетински 1984: E. M. Meletinski, *Poetika mita*, Beograd: Nolit;
- Мелетински 2011: E. M. Meletinski, *O književnim arhetipovima*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića;
- Милер 1979: G. Miler, J. V. Gete Pisma Parki, u: *Umetnost tumačenja poezije*, priredili Dragan Nedeljković i Miodrag Radović, Beograd: Nolit;
- Миноа 2008: Ж. Миноа, *Istorija samoubistva: dobrovoljna smrt u zapadnom društvu*, Novi Sad: Mediteran Publishing;
- Мирковић 1962: М. Мирковић, Успех домаће драме, у: *Борба*, 22. II 1962;

- Михаиловић 1966: Д. Михаиловић, Два врсна сценска дела Бошка Трифуновића, у: *Куче и чоколада*, Београд: Чигоја штампа;
- Михајловић 1970: В. Михајловић, Класичан мит у савременој српској драми, у: *Сцена*, бр. 3, превела Вера Нешић, Нови Сад: Стеријино позорје;
- Мукаржовски 1981: Ј. Mukaržovski, Dve studije o dijalogu, у: *Moderna teorija drame*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit;
- Мишамблед 2015: Р. Мишамблед, *Историја насиља: од краја средњег века до данас*, Нови Сад: Академска књига;
- а. Настић 2010: Р. Настић, *Трагедија и савремени свет*, Крагујевац: Филум;
- б. Настић 2010: Р. Настић, Антропологија и теорија драме, у: *Етноантрополошки проблеми*, Београд: Одељење за етнологију Филозофског факултета;
- Ниче 2001: F. Niče, *Рођење трагедије*, превела Vera Stojić, Podgorica: Граматик;
- Новаковић 1962: С. Новаковић, Велимир Лукић *Окамењено море*, у: *Младост*, 21. II 1962.;
- а. Нојман 2015: Е. Нојман, *Психологија женског*, Београд: Федон;
- б. Нојман 2015: Е. Nojman, *Velika Majka: fenomenologija ženskih oblika nesvesnog*, превели Milutin Stanisavac i Mirjana Sovrović, Beograd: Fedon;
- Падуано 2011: G. Paduano, *Antičko pozorište*, Beograd: Clio;
- Павис 2021: Р. Pavis, *Rečnik izvođenja i savremenog pozorišta*, Beograd: Clio, Beograd: Bitef teatar;
- Павловић 1987: М. Павловић, *Поетика жртвеног обреда*, Београд: Нолит;
- Пак 2006: В. Пак, *Тродимензионални модел људског понашања*, Београд: Чигоја штампа;
- Палмер 2001: М. Palmer, *Frojd i Jung o religiji*, Beograd: Narodna knjiga ALFA;
- Петровић 2018: В. Петровић, *Шарени одсјај: немачка романтичарска поетика симбола и Гетеов Фауст*, Београд: Филолошки факултет, Универзитет у Београду;
- Петровић 2000: М. Петровић, Корумпирана власт вам опрашта своје грехе у *Ослобођење драме*, Београд: Задужбина Андрејевић;
- Пул 2011: Е. Пул, *Трагедија: сасвим кратак увод*, Београд: Службени гласник;
- Ристевски 2004: Д. Ристевски, *Гетеова слепа публика*, Београд: „Филип Вишњић“;
- Савић Ребац 2004: А. Савић Ребац, *Хеленски видици: есеји*, Панчево: Мали Немо; Владимирци: Библиотека „Диша Атић“;
- Савић Ребац 2015: А. Савић Ребац, *Дух хеленства*, Београд: Службени гласник;

- Сервије 2005: Ž. Servije, *Istorija utopije*, prevela sa francuskog Vera Pavlović, Beograd: Clio;
- Свасјан 2010: К. Свасјан, *Гетеови филозофски погледи на свет*, Београд: Логос;
- Саразак 2009: Ж. П. Саразак, *Лексикон модерне и савремене драме*, Вршац: Књижевна општина Вршац;
- Селенић 1977: С. Селенић, Савремена српска драма, у: *Антологија савремене српске драме*, Београд: СКЗ;
- Сиронић 1977: М. Sironić, Grčka književnost, у: *Povijest svjetske književnosti*, ured. Vladimir Vratović, Zagreb: Mladost;
- а. Сифорд 2014: R. Siford, Ima neke veze s Dionisom-tragedija i dionizijsko: odgovor Fridrihu, у: *Politika tragedije*, Beograd: Službeni glasnik;
- б. Сифорд 2014: R. Siford, Društvena funkcija antičke tragedije: odgovor Džasperu Grifinu, у: *Politika tragedije*, Beograd: Službeni glasnik;
- Слапшак 2006: S. Slapšak, *Ženske ikone antičkog sveta*, Beograd: Biblioteka XX veka;
- Слијепчевић 2013: П. Слијепчевић, *О немачкој књижевности и култури* књига прва, Бања Лука: Академија наука и уметности Републике Српске; Београд: Свет књиге;
- Срејовић и Цермановић Кузмановић 1987: Д. Срејовић и А. Цермановић Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга;
- Стајан 1981: Dž. L. Stajan, Komunikacija u drami, у: *Moderna teorija drame*, priredila Mirjana Miočinović, Beograd: Nolit;
- Стаменковић 1962: В. Стаменковић, Похвала поетском позоришту, у: *НИИ*, 25. II 1962.;
- Стаменковић 1987: В. Стаменковић, Предговор, у: *Изабране драме*, Београд: Нолит;
- Стевић 2014: А. Stević, Grčka tragedija i politika žanra, у: *Politika tragedije*, Beograd: Službeni glasnik;
- Стојановић 1984: З. Стојановић, *Теорија трагедије*, Београд: Нолит;
- Сурио 1981: Е. Сурио, Драматуршке функције, у: *Модерна теорија драме*, приредила Мирјана Миочиновић, Београд: Нолит;
- Тејлор 1974: J. R. Taylor, *A Dictionary of the Theatre*, Harmondsworth: Penguin Books;
- Тодоровић 2017: Ј. Тодоровић, Структуралне вредности Еурипидове трагедије *Медеја*, у: *Липар* бр. 64, стр. 233–249, Крагујевац: Универзитет у Крагујевцу;

- Тодоровић Васић 2019: Ј. Тодоровић Васић, Лик Медеје у Еурипидовој трагедији, у: *Зборник радова са XIII међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност, Бебе*, Крагујевац: Филум;
- Тодоровић Васић 2021: Ј. Тодоровић Васић, *Метатекстуални историјски аспект у Медеји Жака Ануја на основу Еурипидове трагедије*, у: Театрон број 194/195, Београд: Музеј позоришне уметности Србије;
- Тривунац 1931: М. Тривунац, *Гете. – Гетеово дело. – Гетеова личност. – Гете и Југословени*, Београд–Теразије: Издавачке књижарнице Рајковић и Ђуковић
- Тривунац 1908: М. Тривунац, *Жена у Гетеовој поезији*, Београд: Нова штампарија „Давидовић“;
- Тривунац 1933: М. Тривунац, *Гетеова „Светска књижевност“*, Београд: Штампарија М. Сибинкића;
- Тривунац 2002: М. Тривунац, *О Гетеу*, Вршац: Виша школа за образовање васпитача;
- Тронски 1952: И. М. Тронски, *Историја античке књижевности*, превели Мирослав Марковић и Богдан Стевановић, Београд: Издавачко предузеће Народне републике Србије;
- Турнер 1989: V. Turner, *Od rituala do teatra*, Zagreb: August Cesarec;
- Тришниг 2008: С.Р. Trieschnigg, *Iphigenia's Dream in Euripides' Iphigenia Taurica*, Article / Letter to editor (Classical Quarterly, 58, 2);
- Фергасон 1979: Ф. Фергасон, *Појам позоришта*, превод и предговор Марта Фрајнд, Београд: Нолит;
- Финци 1962: Е. Финци, Поезија и драма, *Окамењено море* Велимира Лукића у режији Душана Михаиловића, у: *Политика*, 6. III 1962;
- Фоли 2001: Н. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton, Oxford: Princeton University Press;
- Фрај 2007: Н. Фрај, *Анатомија критике*, Orheus, Београд: Нолит;
- Фрејденберг 1987: О. Михајловна Фрејденберг, *Мит и античка књижевност*, превод Радмила Мечанин, Београд: Просвета;
- Фридентал 2003: Р. Фридентал, *Гете: живот и дело*, Подгорица: ЦИД;
- Фридрих 2014: R. Fridrih, *E baš ima veze s Dionisom? Ritualizam, dionizijsko i tragičko*, у: *Politika tragedije*, Београд: Službeni glasnik;

- a. Фројд 1981: S. Frojd: *Autobiografija nova predavanja za uvođenje u psihoanalizu*, Novi Sad: Matica srpska;
- b. Фројд 1981: S. Frojd, *Uvod u psihoanalizu*, Novi Sad: Matica srpska;
- Фројд 2002: S. Frojd, *Budućnost jedne iluzije i drugi eseji*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva;
- Фром 1963: E. Фром, *Здраво друштво*, Београд: Издавачко предузеће „Рад“;
- Фром 2003: E. From, *Zaboravnjeni jezik: uvod u razumevanje snova, bajki i mitova*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva;
- Фром 2016: E. From, *Anatomija ljudske destruktivnosti*, Beograd-Podgorica: Nova knjiga plus-Nova knjiga;
- Хајет 1967: G. Highet, *The Classical Tradition, Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford University Pres;
- Хал 2013: E. Hall, *Adventures with Iphigenia in Tauris: a cultural history of Euripides' Black Sea tragedy*, Oxford ; New York: Oxford University Press
- Хејстад 2011: У. М. Хејстад, *Културна историја срца од антике до данас*, превела са норвешког Ангела Дреновац, Нови Сад: Издавачка књижница Зорана Стојановића;
- Хол 2014: I. Hol, Sociologija atinske tragedije, u: *Politika tragedije*, Beograd: Službeni glasnik;
- Христић 1969: J. Христић, Антички мит и модерна драма, у: *Сцена*, бр. 5, Нови Сад: Стеријино позорје;
- Христић 1977: J. Христић, *Облици модерне књижевности*, Београд: Нолит;
- Христић 1977: J. Христић, *Позориште, позориште*, Београд: Просвета;
- Христић 1986: J. Христић, *Студије о драми*, Београд: Народна књига;
- Христић 1998: J. Христић, О трагедији, у: *Десет есеја*, Београд: „Филип Вишњић“;
- Чапо 2008: E. Šaro, *Teorija tragedije*, Beograd: CLIO;
- Црепајац 1974: Љубомир Црепајац, Предговор, у: *Трагедије*, превео Милош Н. Ђурић, Београд: Просвета;
- Шевалије, Гербран 2004: Ž. Ševalije, A. Gerbran, *Rječnik simbola: mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad: Stylos;
- Шелинг 1989: F. V. J. Šeling, *Filozofija umetnosti*, preveli Danilo N. Basta i Olga Kostrešević, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod;

- Шијаковић 2016: *Патња жена у Еурипидовим трагедијама*, докторска дисертација, Универзитет у Београду, Филозофски факултет;
- Шутић 2001: М. Шутић, Приношење људске жртве у епском и драмском књижевном делу: текстуални и сценски аспекти српске народне песме „Зидање Скадра“ и Еурипидове „Ифигеније у Аулиди“, у: *Драма* бр. 42 пролеће-лето 2014;
- Штајнер 1988: R. Štajner, *Osnovi teorije saznanja Geteovog pogleda na svet*, Beograd: Sfairos;

## 5. Биографија аутора

Јелена Тодоровић Васић је рођена 17. 10. 1991. године у Крагујевцу. Студије српског језика и књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу уписала је 2010. године, завршила их у предвиђеном року 2014. године и стекла звање дипломирани филолог (србиста). Исте године уписала је мастер академске студије (студијски програм: Српски језик и књижевност) на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Након одбране мастер рада на тему „Конфигурација ликова у *Роману о Александру Великом*“ је завршила мастер академске студије 2016. године и стекла звање мастер филолог (србиста). Докторске студије уписала је 2016. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, смер Филологија (модул књижевност), научна област Теоријске књижевне дисциплине и општа књижевност.

Јелена Тодоровић Васић је била ангажована као сарадник у настави на припреми и реализацији наставног процеса ОАС на предметима Увод у теорију књижевности, Увод у компаратистику, Нормативна теорија књижевности, Општа књижевност: од антике до средњег века, Општа књижевност: од ренесансе до романтизма и Општа књижевност: реализам и модерна књижевност у зимском и летњем семестру 2015/2016. и зимском семестру школске 2016/2017. Од 23. фебруара 2017. године до 22.02.2021. године је била ангажована као асистент на припреми и реализацији наставног процеса ОАС на предметима Увод у теорију књижевности, Увод у компаратистику, Нормативна теорија књижевности, Општа књижевност: од антике до средњег века, Општа књижевност: од ренесансе до романтизма и Општа књижевност: реализам и модерна књижевност, а 2018. године је учествовала у припреми и реализацији наставног процеса и на МАС на предмету Интертекстуална поетика.

Тренутно је ангажована у Министарству за рад, запошљавање, борачка и социјална питања као инспектор рада.

**ИЗЈАВА АУТОРА О ОРИГИНАЛНОСТИ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Ја,           Јелена Тодоровић Васић          , изјављујем да докторска дисертација под насловом:

Хуманитет у драмама о Ифигенији (Еурипид, Ј.В. Гете, Велимир Лукић)

---

која је одбрањена на Филолошко-уметничком факултету, Универзитета у Крагујевцу представља *оригинално ауторско дело* настало као резултат *сопственог истраживачког рада*.

*Овом Изјавом такође потврђујем:*

- да сам *једини аутор* наведене докторске дисертације,
- да у наведеној докторској дисертацији *нисам извршио/ла повреду* ауторског нити другог права интелектуалне својине других лица,
- да умножени примерак докторске дисертације у штампаној форми у чијем се прилогу налази ова Изјава садржи докторску дисертацију истоветну одбрањеној докторској дисертацији.

У Крагујевцу, 2025. године,

  
\_\_\_\_\_ потпис аутора

**ИЗЈАВА АУТОРА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ  
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

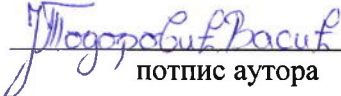
Изјављујем да су штампана и електронска верзија докторске дисертације под насловом:

Хуманитет у драмама о Ифигенији (Еурипид, Ј. В. Гете, Велимир Лукић)

---

истоветне.

У Крагујевцу, 2025. године,

  
потпис аутора

**ИЗЈАВА АУТОРА О ИСКОРИШЋАВАЊУ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Ја, Јелена Тодоровић Васић,

дозвољавам

не дозвољавам

Универзитетској библиотеци у Крагујевцу да начини два трајна умножена примерка у електронској форми докторске дисертације под насловом:

Хуманитет у драмама о Ифигенији (Еурипид, Ј. В. Гете, Велимир Лукић)

---

и то у целини, као и да по један примерак тако умножене докторске дисертације учини трајно доступним јавности путем дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу и централног репозиторијума надлежног министарства, тако да припадници јавности могу начинити трајне умножене примерке у електронској форми наведене докторске дисертације путем *преузимања*.

Овом Изјавом такође

дозвољавам

не дозвољавам<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Уколико аутор изабере да не дозволи припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци, то не искључује право припадника јавности да наведену докторску дисертацију користе у складу са одредбама Закона о ауторском и сродним правима.

припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од следећих *Creative Commons* лиценци:

- 1) Ауторство
- 2) Ауторство - делити под истим условима
- 3) Ауторство - без прерада
- 4) Ауторство - некомерцијално
- 5) Ауторство - некомерцијално - делити под истим условима
- 6) Ауторство - некомерцијално - без прерада<sup>2</sup>

У Крагујевцу, 2025. године,

  
\_\_\_\_\_ потпис аутора

---

<sup>2</sup> Молимо ауторе који су изабрали да дозволе припадницима јавности да тако доступну докторску дисертацију користе под условима утврђеним једном од *Creative Commons* лиценци да заокруже једну од понуђених лиценци. Детаљан садржај наведених лиценци доступан је на: <http://creativecommons.org.rs/>