

Тијана З. Маговић¹
Филолошко-уметнички факултет
Универзитета у Крагујевцу

НЕУСПЕХ РИТУАЛНО-МИТСКОГ ОБРЕДА ИНИЦИЈАЦИЈЕ У ДРАМИ ЕДВАРДА ОЛБИЈА КОЗА ИЛИ, КО ЈЕ СИЛВИЈА? (ПРИЛОЗИ ЗА ЈЕДНУ ДЕФИНИЦИЈУ ТРАГЕДИЈЕ)

Овај рад за предмет анализе узима провокативну драму америчког драмског писца Едварда Олбија *Коза или, ко је Силвија?* (*Прилози за једну дефиницију трагедије*) (2002), са циљем да испита односе које путем ње Олби успоставља са традиционалним наслеђем трагичког жанра. У митопоетском кључу, ослањајући се превасходно на концепцију ритуала прелаза коју је уобличио Виктор Тарнер, *Коза* се проматра као потенцијална реинтерпретација ритуално-митског обреда иницијације са освртима на теорију мономита Џозефа Кембела. Користећи увиде Линде Хачн у пародију као постмодернистичку технику улажења у окршај са позитивистичко-хуманистичком заоставштином књижевности, указује се и на Олбијево поигравање са традицијом и језиком путем метатеатралности, метатекстуалности, интертекстуалности, пастиша, и иронизованог дискурса. У оквирима наведене интерпретације, главни протагониста *Козе*, Мартин, указује се као трагички лик заробљен у лиминалној (средишњој) фази иницијацијског обреда, из које не може изаћи будући да је ре-интеграција у савремено друштво оптерећено идеологијама које партикуларизују човеково јединство са светом непожељна. Олби заиста пружа једну нову дефиницију трагедије својом драмом *Коза*, указавши на неуспех *pharmakos*-а, односно жртвене животиње која се уопштава на ниво трагичког протагонисте, да данас изазове катарзу на сцени – она се преноси у публику, која са nelaгодом напушта позориште. Као и у његовом целокупном опусу, Олбија и у овој драми интересује првенствено тема љубави, како њен опстанак у савременом добу, тако и њена многострука обличја и трансформативни потенцијал у човековом животу. Проблематизујући табу, он нас суочава са нама сáмима у жељи да подстакне почетак самоспознаје и осећање интегралне повезаности једних са другима, да пробуди везу са прошлoшћу коју смо жртвовали боговима савремене цивилизације.

Кључне речи: Едвард Олби, трагедија, ритуал, мит, обред прелаза, иницијација, лиминално, пародија, постмодернизам, *pharmakos*

1 tijana_matovic@yahoo.com

1. Увод

Живљена реалност је за човека у савременом добу фрагментарна и отуђена од јасне онтолошке утемељености, коју је потенцијално уживала пре Ничеовог симболичног прогласа смрти Бога крајем 19. века. Међутим, историја човека и њему својственог поимања света кроз књижевност никако није била конзистентно позитивистички целовита у периоду који је претходио овом расколу човека и одредљивог сопства. Античка Грчка памти једно такође суштински несазнатљиво виђење човека, али њено се суочавање са том проблематиком одвијало кроз трагички ритуал и врсту дионизијског стапања са природом коју је требало поштовати и славити, а не потчинити разумом, као што се данас покушава учинити. „Оптимистичка дијалектика бичем својих силогизама гони музику из трагедије, тј. разара суштину трагедије, која се може тумачити једино као манифестација и сликовито представљање диониских стања, као видљиво симболисање музике, као свет снова диониског пијанства,“ (Ниће 2001: 138) пише Ниче у *Рођењу трагедије*. У овом раду ће се у митопоетском кључу преиспитати управо ритуално-митска заснованост трагедије у тематским и жанровским аспектима, на примеру драме Едварда Олбија *Коза или, ко је Силвија? (Прилози за једну дефиницију трагедије)* (2002), као комада који ставља на пробу одрживост митолошких образаца у савременом књижевном обликовању човека и стварности.

У античко доба, са почецима око 5. века пре нове ере, трагедија коју данас познајемо као књижевни жанр престајала је да функционише као ритуална пракса, као вид опонашања циклуса природе и човековог јединства са њом (Nastić 2010a: 247-248). Према тумачењу утицајне Кембричке антрополошке школе (Џејмс Џ. Фрејзер, Џејн Харисон, Гилберт Мари), трагедија води порекло из ритуала који је пратио пролећне свечаности Велике Дионисије, посвећене грчком богу вина Дионису, и првобитно се спроводила у облику рустичних виноградских стихова и игре сатира, маскираних глумаца, наводних Дионисових пратилаца. „У ритуалу као драми заједнице поново се рађа природа, а у уметности као драми појединца поново се рађа појединац стицањем знања о себи.“ (Nastić 2010a: 248) Када је ритуал почео да слаби са јачањем демократије и сократске културе у грчким полисима, драма је постепено губила ритуална својства и попримала карактеристике мита, да би у савременом добу опстала као књижевни жанр, премда са неотклоњивим премисама како ритуала тако и мита². Са друге стране, Нортроп Фрај истиче да је за „књижевног критичара [битно то да је] ритуал *садржај* драмске радње, а не њен извор или порекло.“ (Fraј 2007: 131) То што је ритуална пракса

2 Нортроп Фрај указује на то да „[р]итуал тежи ка чистој цикличној причи, која би, када би тако нешто постојало, била аутоматско и несвесно понављање. Међутим, у средишту свих ових понављања налази се централно смењивање циклуса сна и јаве, дневних фрустрација ега и ноћног буђења титанског ја,“ (Fraј 2007: 127) и да стога „[ј]единство ритуала и сна у форми језичке комуникације чини мит.“ (2007: 128; моја емфаза)

уједно била и почетни вид извођења античке драме, према Фрају, није од важности за критичара, колико то што садржи у себи матрицу ритуала и од њега нераздвојног мита, као уосталом и многи други књижевни облици који нису у својим зачецима имали експлицитне везе са ритуалом.

Премда ће се у овом раду анализа ослањати на концепцију мита о потрази (*quest myth*), она ће суштински проблематизовати могућност иницијације у савременој трагедији, односно затварања круга цикличног ритуала, који захтева ре-интеграцију, а која се испоставља као неизводива. Из тог разлога, постаје суштински небитно, за потребе књижевне критике бар, да ли су ритуали везани за античку драму били конкретно онакви каквим их већина антрополога представља³, већ је битно какво је митопоетско поимање трагичког модуса успостављено, будући да се Олби у односу на њега, као један вид дефиниције човека, позиционира, и са том традицијом улази у окршај у *Кози*. На примеру драме *Коза*, указаћемо на Олбијево постмодернистичко, иронично поигравање са ритуалном матрицом, у оквиру које трагички протагонист остаје заробљен у лиминалној фази обреда иницијације.

2. Постмодернистичко присвајање ритуално-митске матрице у *Кози*

Коза или, ко је Силвија? (Прилози за једну дефиницију трагедије) пружа јединствени портрет дезинтеграције једне савремене, нуклеарне америчке породице, која се под притиском трансгресије у домену културног табуа указује као друштвено конструисана. Са друге стране, својим парентетичким поднасловом, *Коза* нас експлицитно упућује и на реконцептуализацију форме овог класичног жанра који она истовремено подржава, преиспитује и подрива. Олби је *Козу* премрежио формално-тематским интертекстуалним и интержанровским алузијама, бавећи се друштвеним табуима: од неверства, преко издаје, хомосексуалности, инцеста, до зоофилије, премда се овај редослед ни по ком критеријуму не сме сматрати устаљеним. Са друге стране, а у свом типичном провокаторском маниру, Олби је изјавио да се „о бестијалности говори током драме (као и о аранжирању цвећа) али она је пре стваралачки садржај него ‘предмет’ драме. Драма је о љубави, и губитку, и границама наше толеранције и ко смо заправо ми...”⁴ (Albee 2005: 262)

У *Кози*, Олби ставља под микроскоп савремену културу – друштвене, политичке, и моралне концепте – које иронијски разоткрива као продукте језика уплетеног у идеолошку мрежу Западне цивилизације, оне која је истовремено капиталистичка, патријархална, технократска, и хетеронормативна. Наведено Олби постиже тако што деконструира ос-

3 Постоје разне контроверзе поводом дефинисања природе свечаности и ритуала који су се одвијали у античкој Грчкој, а који су можда били везани за извођење првих комада на сцени. Највећи спор јесте око тога да ли ритуал лежи у основи драме или не (в. Eagleton 2009: 274-297).

4 Сви преводи са енглеског језика су преводи ауторке рада.

нову на којој почива породица, као репрезентативна јединица друштва, путем уплитања зоофилије у брачни однос Мартина Греја, педесетогодишњег прослављеног архитекте, и његове супруге Стиви. Први од три драмска чина почиње Мартиновом припремом за интервју са Росом, пријатељем који ће га издати тако што ће Мартинову исповест о превари пренети Стиви у писму, чије читање и образлагање чини основу другог чина. Драма се одвија у дневној соби дома породице Греј, која архитектурно оваплоћује грчки амфитеатар. Последњи члан Грејевих јесте син Мартина и Стиви, седамнаестогодишњи Били, за кога се успутно напомиње да је хомосексуалац, наочиглед без икаквих контроверзи, будући да су му оба родитеља самопрокламоване и поносне либералне демократе. Најшокантнији драмски моменат јесте то што је Мартинова љубавница, за коју истиче да је воли исто као и своју супругу Стиви, коза под именом Силвија. У два наврата, у току првог и другог чина, Мартин препричава своју потрагу за утопијским уточиштем у природи, прво Росу, а потом и Стиви, уједно појашњавајући и како је дошло до његовог сусрета са Силвијом, како се потом у њу заљубио, и са њом ступио у сексуалне односе. После исцрпљујућег пропитивања у другом чину, Стиви напушта разрушену сцену дневне собе коју је систематично уништавала док је Мартин паралелно систематично уништавао њу својом исповешћу. Трећи чин окупља све ликове око сат времена после Стивиног одласка. Били, подстакнут дотад недоживљеном мешавином беса, љубави и страсти према свом оцу, љуби Мартина у уста, док Рос то све посматра и поприлично самозадовољно их проглашава болесницима. Коначно, Стиви се враћа са закланом козом, умазана крвљу своје жртве, и хладно објављује свој поступак, док се Мартин после свог ужаснутог крика, тупо извињава, а Били узалудно дозива своје родитеље не би ли се изгубљени смисао повратио, премда је начињени трансгресивни корак немогуће поништити.

Будући да је драма *Коза* релативно новијег датума, секундарна литература је невелика, премда, бар што се тематске анализе тиче, исцрпна. Кун (Kuhn 2004) се први озбиљније позабавио интерпретацијом овог Олбијевог комада и спровео анализу која је послужила каснијим критичким обрадама *Козе*. Гејнор (Gainor 2005) је у *Кембрицовом приручнику Едварду Олбију* из 2005. године разрадила аспекте Кунове анализе *Козе* који се тичу подривања савремених идеологија, а које одржавају привид стабилног идентитета њених протагониста. Обоје су препознали комедију у *Кози* као пародију коју производи „самосвесна трагедија,“ (Kuhn 2004: 24) она која метакогнитивно спознаје себе као простор преиспитивања задатих трагичких пропозиција, па и пропозиција хуманитета уопште. Гејнор јасно указује на то да „њене испланиране референце на драмске иконе (укључујући и сâмог Олбија) и карактерна самосвет паралелно маркирају *Козу* као постмодерну [драму].“ (Gainor 2005: 212) У критици на српском језику, драмом *Коза* бавила се Т. Матовић, указавши на Олбијево постмодернистичко извртање класичне трагичке

катарзе и њено измештање са позоришне сцене на простор публике, у чему се огледа потенцијал *Козе* ка друштвеној реформи (в. Matović 2013). Неистражени простор анализе овог Олбијевог комада који се планира испитати у овом раду јесте *Коза* као постмодернистичка интерпретација ритуално-митске заснованости трагичког жанра као модуса у коме човек бива присилно заустављен у средишњој фази процеса иницијације као процеса самоспознаје.

3. *Лиминална укалуљеност и трагичког ирошагонисте*

Коза се може тумачити као трофазна прогресија ка жељеној самоспознаји, посматрана из перспективе ритуално-митске концепције коју пружају бројни антрополози и књижевни критичари. Арнолд Ван Генеп је у својој студији *Обреди прелаза* (1909) пружио описе тих обреда (*rites de passage*) у разноврсним културама чији су ефекат и повод успостављања трансформације идентитета појединаца, са циљем сазревања и иницијације у начине функционисања друштва коме припадају. Касније је Виктор Тарнер искористио Ван Генепове термине схеме обреда прелаза која „обухвата прелиминалне (обрете одвајања), лиминалне (обрете прелазног стања) и постлиминалне (обрете пријема),“ (Van Gennep 2005: 15) и подробније разрадио средишњу, лиминалну фазу, у којој се одвија суштина трансформације идентитета на преласку прага искуства⁵. Лиминалност се, према Тарнеру, дефинише као *betwixt and between* стање, оно које се одвија у лимбичком, изолованом простору, ван регуларног тока времена (Turner 1969: 94-96). Он је указао на могућу примену овог модула и на друштва већа од примитивних, малобројних друштвених заједница, на које је Ван Генеп применио образац обреда прелаза⁶. У постиндустријским друштвима, у којима лиминалне фазе нису јасно разграничене, нити под контролом чланова тих друштава, и у којима се „ритуал повукао пред индивидуализмом и рационализмом,“ (Turner 1974: 90) обреди прелаза, међу којима су најчешћи обреди иницијације, преносе се у домен уметности, како то показује Тарнер. Он уводи термин *лиминоидно* (*liminoid*), који има сличности са лиминалним, али указује на свој квазикарактер у односу на ритуал будући да се не одиграва у реалности, већ у уметничким манифестацијама и творевинама (Turner 1974: 84-86).

По узору на Ван Генепову лексикку, Џозеф Кембел користи термине „*одвајање – иницијација – повраћање* [separation – initiation – return]: који се могу назвати нуклеарном јединицом мономита.“ (Campbell 2004: 28) Међутим, за разлику од Ван Генепа, код Кембела је јунак у центру пажње (што је очигледно и из наслова његове студије *Јунак са хиљаду лица*), а не друштво као заједница, у чију корист ритуали прелаза функционишу.

5 Како то Тарнер наводи: „margin‘ или ‘limen‘ значи ‘праг‘ на латинском.“ (Turner 1969: 57)

6 Својом студијом *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (1982), Тарнер се отиснуо даље од локалних заједница у Африци и позабавио ширим, савремено контекстуализованим апликацијама ритуала прелаза.

У својој студији, Кембел је разрадио структуру пута митолошке авантуре јунака који напушта свет у коме је до тада борио у простор другог, обично натприродног света, у коме проживљава трансформацију суочивши се са силама које га обликују као индивидуу, да би се напослетку вратио у првобитну заједницу опремљен новим сазнањем којим доприноси бољитку те заједнице и успоставља себе као изузетног појединца. Овај пут који прелази јунак паралелан је миту о потрази (*quest myth*), који је према Нортропу Фрају основни мит, а под чијем окриљем се налазе „романса, трагедија, иронија и комедија.“ (Fraj 2007: 256) Фрај и Кембел посвећују драмском жанру значајан део својих студија о митопетским потенцијалима тумачења књижевности, будући да он повезује ритуалну праксу, њене митолошке димензије и књижевни облик који је из њих проистекао. „Мит је средишња обликотворна снага која ритуалу даје архетипско значење,“ (Fraj 1991: 29) истакао је Фрај. Мит о потрази подразумева трагање за „знањем света“ у Ван Генеповој формулацији обреда прелаза, односно за самоспознајом, како Кембел позиционира суштину херојеве потраге. У савременој, постмодернистичкој драми, као и свеукупној постмодернистичкој књижевности, јунак је свестан узалудности потраге за „знањем света“ будући да га оспорава. Међутим, јунак ипак тежи ка самоспознаји, премда је њене крајње неостваривости свестан или је постаје свестан у току наративне прогресије. Френсис Фергасон дефинисао је драму, и трагедију као њен најрепрезентативнији облик, као „мимезис кретања ка самоспознаји,“ (цит. у Nastić 2010a: 245) али будући да уметност више не зна шта да опонаша, она се копрца без смисленог краја. Тако и Олбијев Мартин изгара у лиминалном, пошто је прешао праг искуства закорачивши у табу, који уместо да му дозволи да успешно доврши иницијацијски процес, преостаје као проблематични део његовог идентитета онда када би требало да се реинтегрише у друштвену заједницу, на тај начин га искључивши из ње.

Мартин је, попут главних протагониста у класичним трагедијама, у првом чину на врхунцу славе, али га ексцес који чини (или који је, у случају *Козе*, већ починио), води ка паду и обесмишљава његову улогу у друштву у коме је ту славу постигао. Његова породица је наизглед идеално срећна: брак са Стиви се није претворио у навику, пошто упркос дугој вези успевају да одрже заљубљеност; њихов син Били се доима као срећно дете коме је допуштено да слободно истражује своју сексуалност; а Мартин досеже врхунац каријере примивши Прицкерову награду за архитектуру (пандан Нобеловој) и започевши пројекат изградње Светског града, вредног 200 милијарди долара. Међутим, већ на почетку дијалога у који улази са Стиви у првом чину, Мартин истиче забринутост за своје ментално здравље будући да показује знаке Алцхајмерове болести. Као што касније сазнајемо, заборавност је ипак код Мартина присутна само поводом стварности цивилизованог друштва, а у којој је почео, фројдовски речено, да осећа *нелагодност* у *култури*. Заборављање свог дотадашњег *ја* први је знак да Мартинов идентитет није више друштве-

но стабилан, односно да се налази у сфери амбигвитета, коју у контексту иницијацијског обреда можемо назвати лиминалном. Његово лиминално стање подразумева постепено заборављање онога чему га је постојећи свет научио, онога што га изневерава на врхунцу потенцијала омогућених друштвеним системом у коме егзистира. Тако у забраву налик Алцхајмеру, Мартин показује све симптоме припреме за иницијацију у нови свет, онај који би требало да омогући његовом болесном сопству да се препороди.

У интервјуу са Росом, Мартин не налази речи којима би одговорио на захтеве за очекиваним, могли бисмо рећи и нормалним, понашањем. Рос преузима наративну улогу хора из класичне драме, који, међутим, губи веродостојност у Росовом лику који фигурира као морализатор. Према Ничеу, хор треба да „посматрамо као скуп и екстракт гомиле гледалаца, као ‘идеална гледаоца’“ (Niče 2001: 86) али Росов дискурс је презасићен псеудо-валидношћу медија и јавног мишљења, чиме идеал постаје одбојан. Рос интервјуише Мартина за емисију која се зове „Људи који нешто значе“ („People Who Matter“), позиционирајући га тиме као трагичког протагонисту изнад обичног човека, и тако га истовремено чинећи подложнијим паду. Мартин не успева да успешно учествује у фарси коју Рос захтева од њега, док незадовољство сопственим животом избија у паузама и лапсусима, као и апсолутној незаинтересованости да контекстуално одговори на медијску представу која се од њега очекује. Тиме што одбија да одигра препознатљив перформанс пред камером, Мартин се оглушава на успостављене обрасце доброг и лошег, прихватљивог и неприхватљивог понашања. Не пристајући на конвенције, а у немогућности да се постави икако другачије, Мартин доживљава регресију у инфантилно стање, што и Рос примећује:

МАРТИН: Могу ли сада да устанем?

РОС: Ако желиш; ако ниси срећан.

МАРТИН: Зашто причаш са мном као да сам дете?

РОС: Зато што се понашаш као једно. (Albee 2003: 15)

Тарнер истиче да се појединци у лиминалним стањима, односно нефити/искушеници, „могу представити као да не поседују ништа“ пошто „лиминална бића немају статус, личну својину, обележја.“ (Turner 1969: 95) Уједно, она су и сведена на ништа, на друштвено неинтегрисане индивидуе, практично на новорођенчад.

Пошто незванично призна Росу своју трансгресију – да је заљубљен у козу – Мартинова исповест не наилази на разумевање. Рос га издаје иако му се Мартин поверава у тајности, односно персонификоване конвенције и „глас разума“ издају пошто нису у стању да схвате поступак онога ко против тих конвенција иступа. Хор више не изговара вечне истине у које се могло веровати у класичној драми, већ друштвено продукване стереотипе који се као вечни могу једино кроз фарсу представљати. Разлика између савремене и класичне трагедије јесте што постојећи систем није уједно и онај који се жели очувати, нити онај који се може и

даље поимати као целовит. Фрагментарност је неминовно постала одлика књижевног израза са неповерењем у велике метанаративе, па и у једну, целовиту развојну историју човечанства. Тако, Рос не може, као представник формално стабилне и јединствене идеологије, да подржи Мартина. Повратник из света у коме је почињена трансформација сопства није добродошао, па ни Рос не дозвољава Мартину да се „извуче“ са трансгресијом у зоофилију коју је починио. Он има потребу да га казни, не толико због преступа прељубе, јер му врло јасно оправдава љубавницу која би била жена, колико због недозвољеног чина који је у постојећој култури Западне цивилизације табу – зоофилије. Превара је у реду ако се уклапа у конвенцију; љубав није ако из ње искаче.

Мартин ће у последњој сцени, пре него што се Стиви појави са телом мртве козе, прихватити Росову концепцију свог преступног чина и поставити се у односу на идеолошки поредак коме припада. Интерпелација⁷ се неопходно одвија у оквиру хегемонијског поретка који успоставља владајући систем норми, па и позив који Мартину, изопштеном појединцу, упућује Рос, представник управо тог система нормативних вредности, подразумева Мартинов одговор који мора бити бар делимично потврда система у коме егзистира, а потом и потенцијална ограда од њега. Мартин признаје:

МАРТИН. [...] (Росу.) Да; у реду, било је болесно, и да, било је компулзивно, и...

РОС. ЈЕСТЕ! Не било је! ЈЕСТЕ!

МАРТИН. (Затечен.) Ја... Ја...

РОС. ЈЕСТЕ!

МАРТИН. (Пресабира се.) Јесте. У реду. Јесте. Јесте болесно; јесте компулзивно. (Albee 2003: 54)

Али после Росових идеолошких притисака и истицања онога што је према његовом систему уверења чињенична истина – да је битно само оно што се сазна у јавности, а не и природа проблематичног чина и како он утиче на концепцију идентитета појединца – Мартин са тешком иронијом проговара: „О, хвала Богу! Тако је једноставно! Ја сам мислио да је... Ја сам мислио да има везе са љубављу и губитком, а ту је само реч о... сналажењу. [...] Зашто нико не може да разуме ово... да сам сâм... потпуно... сâм!“ (Albee 2003: 54) Систем Мартину не пружа подршку. Друштво које га је до тада славило, сада га одбацује, и не дозвољава му реинтеграцију пошто он са собом носи сазнања и поимање света које се коси са постојећим друштвеним прерогативима. Зато он остаје сâм, усамљен у систему који не признаје ни њега ни његову концепцију живота у свету.

7 Луј Алтисер увео је термин интерпелације у своју теорију о друштвеној хегемонији, означивши њиме конституисање појединца као идеолошког субјекта, тиме што му се упућује идеолошки обојен позив, на који он(а) мора да одговори прихватањем или одбијањем, у оба случаја потврђујући примат тих идеолошких концепција у односу на које се мора позиционирати (в. Altiser 2008).

4. Пародијска метатеатралност у служби реинтерпретације иницијацијског ритуала

Линда Хачн је истакла у својој студији *Поетика постмодернизма* да је „пародија савршен постмодерни облик, пошто она на парадоксалан начин и укључује у себе и изазива оно што пародира. Уз то, она присиљава на преиспитивање идеје порекла или оригиналности, што је повезано са осталим постмодерним испитивањима претпоставки либералног хуманизма.“ (Наџион 1996: 29) Дијалог који воде Стиви и Мартин садржи честе упаде само-пародирајућих елемената, као и метакогнитивног поимања интертекстуалности њиховог дискурса, који је пун пастиша, метатекстуалног препознавања и ироничног самооспоравања. Они једно друго исправљају граматички и семантички, удељују похвале када остваре успешну игру речима, или се позивају на културне референце које се савршено уклапају у изречено, али не и у целокупни контекст расправе, у оквиру кога су ти коментари „безнадежно неумесни.“ (Albee 2003: 38) Дидаскалије се у великом делу преносе у сâм дијалог, будући да су Стиви и Мартин свесни готово свега што уносе у језик, свесни онога што је за већину постало несвесно. Пажња посвећена језику открива значај који Олби придаје текстуалности и томе како језичка перформативност дефинише и разобличава говорникову и саговорникову перцепцију стварности и њих сâме у оквиру света који се показује као конструкт тог језика. Међутим, тај свет уједно није и само језик, што Стиви демонстрира у немогућности да изађе на крај са трауматичним доживљајем мужевљевог неверства са животињом, која је поистовећена са њом. Стиви напомиње да се „сви ми спремамо за животне ударце,“ попут смрти вољене особе, преваре, чак и разних ексцентричности, али зоофилија једноставно не потпада под правила онога што назива „*Начином на који се игра игра [The Way The Game Is Played]*“ (Albee 2003: 29). Мартинов преступ онеспособљава је да искаже сопствену ишчашеност, па она ломи предмете и намештај у дневној соби свог дома, и тако буквално руши позоришну сцену која постаје премала да би садржала ту количину душевних ломова које је Мартинова трансгресија унела у њихов дотадашњи, уређен, наочиглед срећан живот. Са друге стране, целокупни некадашњи амфитеатар, прва позоришна сцена, бива урушена, чиме се симболички наговештава не само недовршеност реинтеграције Мартина у свој пређашњи живот, већ и недовршеност трагедије као књижевно-уметничко-сценске форме. Она поприма нове обресе, на шта Олби указује у парентетичком поднаслову драме, који обећава *једну* нову дефиницију трагедије.

Мартин у два наврата у *Кози* приповеда своју потрагу за сеоском идилом која ће послужити њему и Стиви као уточиште од града, његове вреве и отуђујуће природе, а у којој среће Силвију. У оквиру таквог утопијског окружења, Мартин тражи отклон од технократске стварности којој припада, и успева да преиначи своју ранију визију љубави доживевши *еџифанију* (Albee 2003: 40) у односу са Силвијом, као парагоном

природног света. За време другог исповедања упућеног Стиви, она пародијски и театрално пита Мартина: „Ко је Силвија? Лепа ли је толико да сви наши јарци к њој јуре?“ (Albee 2003: 31) Тиме прави референцу на Шекспирове стихове из *Два њемића из Вероне*: „Ко је Силвија, друже мој? Та што сви момци јуре к њој?“ (Šekspir 2011: 58) Мартин из окова овог света бежи у ослобођену утопију пасторалног света, који фигурира као лиминални простор. Међутим, његов повратак се не слави, нити доноси разрешење или тријумф љубави, јер он се и не налази у комедији – његова судбина је трагички одређена и он остаје трајно разапет у судару природе и културе. Препознавање (*anagnorisis*) које је неопходни чинилац у аристотелијанској трагедији изостаје у савременој трагедији. Протагонист не доспева до самоспознаје, као што ни публика не добија задовољење у виду катарктичког прочишћења од страха и сажаљења према протагонисти, који би требало да се суочио сâм са собом. Нити се, са друге стране, препознају прелазне фазе као трансформативне. Лиминална фаза се не уочава као тренутна и формирајућа, већ је протагониста драме принуђен од стране припадника „нормалног света“ да се креће између симболичког поретка из ког је потекао и сфере лиминалног у коју је бачен. Због тога код Мартина и изостаје успешна реинтеграција у реалност. Уместо да коза остане у пасторалном свету, она бива увучена у стварни, цивилизацијски свет у коме не може више да фигурира као архетип, већ постаје опредмећена као саучесник у злочину бестијалности.

Зоофилија бива део Мартинове измештене стварности као опредмећена отуђеност у свету који му је наизглед пружио све, а заправо је у потенцирању испуњења генеричког Америчког сна онемогућио било какву истинску самоспознају. Тиме што дела на основу своје „примордијалне“ жеље, Мартин испољава агонију расцепа између човека и природе, екстазу поновног сусрета, али такође и немогућност тог сублимираног јединства, јер истовремено покушава да егзистира и у друштву које је изнедрило тај расцеп. Када се врати у реалност и схвати да ће „људи мислити да је нешто погрешно, да оно што [ради] није...“ (Albee 2003: 32) у складу са нормама система и да неће схватити његово духовно преиначење, Мартин одлази на састанак групе оних који су такође имали искуства са зоофилијом. Немогућност ове терапије да му помогне сведочи о неуспеху читавог тог корективног друштвеног механизма, као и о инфантилности његових вештачки продукованих решења. Мартин и сâм истиче: „Нисам разумео зашто су били тамо – зашто су сви били тако... несрећни; шта је било погрешно у томе... у томе... да си заљубљен... тако.“ (Albee 2003: 34) Не функционише у Мартиновом случају Кембелова иницијацијска концепција која налаже да „[р]итуали иницијације и увођења [...] уче лекцију о есенцијалном јединству појединца и групе; сезонске свечаности отварају шири хоризонт. Како је појединац орган друштва, тако је и племе или град – тако је и цело човечанство – само фаза моћног организма космоса.“ (Campbell 2004: 355) Нема овог јединства, или се бар оно не перципира као такво. Постојећа идеологија

је исувише јака да би дозволила мешање митолошког поимања света и човека у процесу самоспознаје, а повратак је неуспешан управо јер је самоспознаја кроз коју је прошао Мартин непојмљива за овај свет.

Карневалескна димензија реторике драме разоткрива Олбијев напад на логику трагедије. На крају драме, Стиви се враћа на сцену вукући крваво тело мртве козе Силвије. Трагедија сама себе испитује, проматра изнутра, па се и вантекстуална компонента жртвене животиње која се приносила богу Дионису ради успешно обновљеног циклуса живота и тако закључивала и одигравање трагедија у оквиру Дионизијских свечаности, у *Кози* одвија на сцени. Крв којом су на крају измазани Стиви, Мартин и читава сцена ознака је краха хуманизма и књижевних жанрова који га успостављају.

5. *Pharmakos* у контексту савремене трагедије

У митолошким представама, Дионисови пратиоци сатири представљени су као пола-људи, пола-јарци, док су драмске представе биле праћене ритуалним жртвовањем козе или јарца, па отуд и назив трагедија (грч. *tragoidia* – песма јарца/козе). Стога се и у оквиру саме трагедије као драмског облика јавља жртва којом постаје трагички протагонист. Нортроп Фрај истиче да

[t]у типичну жртву можемо назвати *pharmakos* или жртвено јагње [*scapegoat*]⁸. [...] *Pharmakos* је онај ко није ни невин ни крив. Он је невин у смислу да оно што му се догађа далеко превазилази све последице његових поступака [...]. Он је крив утолико што је члан друштва обележеног кривоцом, или зато што живи у свету у којем су такве неправде неизбежан део егзистенције. Те две чињенице не иду једна с другом већ остају иронички раздвојене. (Fraј 2007: 53-54)

Тери Иглтон ће такође нагласити ову двоструку природу жртвене животиње у трагичким ритуалима: „*Pharmakos*, уједно и отров и лек, симбол како трансгресије тако и искупљења, поседује хомеопатску двострукост врло попут катарзе, која на сличан начин изазива болест како би је излечила.“ (Eagleton 2009: 279) Тако је и коза у Олбијевој драми уједно и покретач трагичке радње, а и жртва која проблематизује могућност искупљења и повратка себи у савременом свету. За Мартина, коза Силвија је истовремено представа божанства Силвана (лат. *Sylvanus* – бог шуме и природе) (Kuhn 2004: 14) и трагичке судбине „јарчеве песме“ која се неминовно обрушава на читаву концепцију животног устројства породице Греј у *Кози*. Према Кембелу, „трагички *katharsis* (тј. ‘прочишћење’ или ‘пражњење’ емоција гледаоца трагедије путем искуства сажаљења и страха) одговара ранијем ритуалном *katharsis*-у (‘прочишћењу заједнице од мрља и отрова прошле године, старе заразе грехом и смрћу’), који је

8 У српском језику се енглеска реч *scapegoat* преводи као „жртвено јагње,“ чиме се губи двосмисленост употребе ове синтагме када се жели имплицирати и њено савремено значење и употреба јарца/козе (енг. *goat*) у ритуалним обредима жртвовања у античкој Грчкој.

био функција свечаности и драме мистерије распарчаног бога бика, Диониса.“ (Campbell 2004: 24) Међутим, савремена трагедија не подржава овај идентитет, већ измешта катарктичку завршницу у простор публике, која би са нелагодношћу требало да доживи крај драме, а не са ранијем прочишћењем од осећања страха и сажаљења према протагонисти (в. Матовић 2013: 243). Та сведена завршница никада не остварује своје обличење код Олбија.

Олби је својој драми дао практично три наслова, сваки од којих указује на структуру која одговара традицијама комедије, пасторала, и трагедије. Први чин успоставља одличну подлогу за комедију манира, која се премешта у пасторални свет идеализоване природе, да би се потом преиначила у трагедију јединственог, породичног склопа. Ова мешавина жанрова указује на комплексност предочавања положаја човека у савременом свету. Фрај је истакао да „[а]ко смо у праву када тврдимо да су романа, трагедија, иронија и комедија све епизоде једног општег мита-потраге, можемо видети како се може догодити да комедија у себи садржи потенцијалну трагедију.“ (Fraј 2007: 256) И заиста, Олбијева *Коза* трансформише форму комедије која би омогућила ре-интеграцију јунака и успоставила хармонију појединца и колектива, у форму савремене траги-комедије која ту исту ре-интеграцију спречава, јер хармонију онемогућава опресивни систем тобожње рационалности, која се разоткрива као потмула идеолошка концепција. Олби ово не чини само у виду коначног неуспеха ритуала жртвовања, већ, као што је показано, и метатеатралним искакањима из света драме, којима протагонисти *Козе* указују на спознају артифицијалности натурализованог друштвеног морала у коме егзистирају, премда због тога он нема ништа мање болне последице.

Будући да интертекстуалност и испреплетаност драмских жанрова које Олби постиже у *Кози* означавају једну комплексније повезану стварност од оне која би се лако уклапала у концепцију мита о потрази, решење изостаје – постлиминални стадијум је онемогућен, а лиминалност, застрашујућа у својој непрекинутости, траје. И ко је заправо Силвија? – питање је које постављају сви протагонисти драме, било директно или имплицитно, док се Мартин бори да изађе на крај са пружањем одговора на ову проблематику која не мучи само његову, већ, на глобалном плану, и сваку наизглед конвенционалну породицу у Западном друштву. Силвија се никако не може свести на једнозначну дефиницију будући да измиче концептуализацији. Као коза, она је и животиња с којом Мартин чини прељубу и оглушава се о моралне законе своје средине, али и парагон природног света, који није у свези „само са плодним светом ритуала већ и са светом из снова, који стварамо из наших властитих жеља.“ (Fraј 2007: 219) Она је и жртвена животиња која се полаже пред боговима савременог друштва, али и жртва тог истог друштва, коју Мартин напослетку оплакује. *Коза*, међутим, није ни само Силвија, већ и Били, чије име асоцира на *billy goat*, енглески колоквијални назив за јарца. И он је

жртва колапса који доживљава некада стабилна породица Греј. Суочен са оцем у трећем чину као са надасве деконструисаним појединцем који, закључан у константном стању лиминалности, губи стабилност идентитета, Били љуби Мартина у уста, говорећи му да га воли. Пошто је све изгубило своје некадашње улоге, и породични односи постају замућени. Били зна да воли Мартина, али и да је он узрок потпуне ишчашености њихове некадашње стабилности, због чега га више и не види као оца. Збуњен и изгубљен, Били плаче у Мартиновом наручју, а у Росовом присуству, који фигурира као вечити „глас разума,“ присутан да би регистрирао и класификовао живљено искуство.

На крају трећег чина, и целокупне драме, Стиви се враћа умазана дионизијским црвенилом, крвљу заклане козе, која је остала нема до краја. Силвија не проговара и у тој тишини почива најгласнија критика друштва које и даље има потребу да жртвује невинне, премда је тако све даље од искупљења. Иглтон закључује у својој студији о савременој драми:

Сажалевати *pharmakos*-а [...] значи идентификовати се са њим, и тако осетити ужас не због њега, већ због друштвеног реда чији неуспех он означава. Жртвено јагње [коза/јарац], и само изван говора и друштвености, постаје суд том реду у његовом суштаству, тако што оваплоћује оно што искључује, тако што бива знак хуманитета који избацује као вишак отрова. У том смислу оно носи семе револуционарног покрета у својој суштинској пасивности; јер било шта што је и даље активно и укључено, па ма како дисидентно, и даље би саучествовало са *полисом*, говорећи његовим језиком и тако било у немогућности да га целокупно доведе у питање. Само тишина жртвене животиње [scapegoat] то чини. (Eagleton 2009: 279)

Стиви је убила оно што се усудило да претендује на сличност са њом, а да није компатибилно са клаузулама закона *Начина на који се игра игра*. Љубав коју Мартин осећа према Силвији повод је за убиство које спроводи Стиви, што уједно разоткрива мане друштвеног система у оквиру кога љубав у својим неконвенционалним облицима подстиче на убиство. Мартин заправо симболички носи терет свих чинова љубави који су конвенционално означени као неприродни. Последња Билијева интерпелација остаје неостварена. „Тата? Мама?“ (Albee 2003: 54) упутитиће Били својим родитељима неуслишену молбу за неком врстом одзива који ће потврдити постојање смисла. Међутим, систем се урушио, сви обрасци функционисања се бришу, а наши протагонисти остају на разрушеној сцени где сведоче о неуспеху мита да у савременом добу буде продуктивна матрица потврде човекове способности да воли.

6. Закључак

Без обзира на трансформације које је претрпела, трагедија остаје политична и укорењена у живљену реалност, иако је данас то човеку тешко да појми и да препозна своје стање као трагичко (Eagleton 2009: 68). Алијенација човека у савременом добу подразумева и једно темељно неповерење у наткрилне матрице које би га поставиле у мрежни систем у коме не би морао да се осећа усамљено. Али *смрт* Бога никако није укинула сва божанства којима би се човек могао клањати – идоли су почели ницати на другим местима, а обожавање се усмерило ка овоземаљском, које се неминовно апстрахује и изопштава путем идолизације. Рос на извешан начин оваплоћује друштвени процес идолизације који појединцима приписује ауру божанства, као што је то учињено са Мартином, који ту позицију одбацује, уочивши је као фиктивну.

Ми више не препознајемо ритуалне матрице. Картезијански разум има неприкосновени примат у поимању света, и све што није научно потврђено (премда и таква потврда увек произилази из човековог фаличног интелекта) бива одбачено као сујеверје, одлика паганизма и примитивности. Међутим, такво суочавање са светом негира императив суштинске онтолошке несигурности, постојеће али маскиране конвенцијама „спознате реалности“ коју смо наизглед потчинили себи. Иницијација у друштво се не одвија овертно као у античко доба путем ритуала прелаза, или и данас у оквиру племена одвојених од цивилизацијских токова, већ ковертно, путем идеолошких механизма који намећу човеку концепцију света која га као аутентичну индивидуу пориче. Нема места слободи у капиталистичком, патријархалном, хетеронормативном друштву окренутом ка слављењу пластичне младости, сем оној која се промовише као привидна слобода пред избором који систем нуди.

То што митолошке матрице постоје у књижевном обликовању човека и света у коме живи не значи да су оне надређене том човеку и да су неприкосновене у својој свеprisутности, већ означава да су те матрице до те мере произведене од стране идеологије којој човек припада, да се свуда понављају и бивају на тај начин потврђене и даље норматизоване. Другим речима, није случај да је мит нека врста божанског индиго-плана чија је сврха да увидимо шаблон човековог живота онаквим какав мора и треба да постоји, већ је мит управо конструисана верзија поимања стварности којом се она осмишљавала, а човеку бивало лакше да подноси неизвесност и неодредљивост свог положаја у тој стварности. Са друге стране, „[б]ез мита пак свака култура губи своју здраву, стваралачку природну снагу: тек митовима опасани хоризонт заокружује цео један културни покрет у целовито јединство.“ (Ниће 2001: 199) Човеку је потребно да аполонском обманом лепог и сређеног ипак некако испољи оно диониско лудило, које је суштински несазнатљиво, бар у језичком, строго структурисаном облику. Тако нам и Олби у *Кози* пружа колизију страсти и разума, животињског и људског у нама, који не поседују под обавезно паралелно мању и већу дозу хуманости. А опет, тиме што је у

своју драму уплео и идеолошку, хегемонијску позадину, Олби је указао на комплексан положај човека данашњице, који никаквом жртвом не успева да се извуче из опресивне културе, и бива заробљен у продуженом лиминалном стању ишчашеног бића. Савремено друштво тражи закржљалу послушност, а не личну егзалтацију кроз самоспознају, јер је тако наизглед лакше одржавати стабилност система, премда се оно управо тако неизоставно спрема за урушавање. Код Олбија је јасно да „[п]итање љубави и саосећања данас постаје политичко питање које излази из домена приватног,“ (Nastić 2010b: 18) па тако пишући о најпровокативнијим бољкама савременог доба, он заправо ставља на тест савремену концепцију љубави, без чијег монструозног стваралачког потенцијала тешко да човекова егзистенција може успоставити макар и привремени веродостојни смисао.

Литература

- Albee 2003: E. Albee, *The Goat or, Who is Sylvia?* (Notes Toward a Definition of Tragedy), New York: Dramatists Play Service Inc.
- Albee 2005: E. Albee, *Stretching My Mind*, New York: Carroll & Graf Publishers.
- Altiser 2008: L. Altiser, Ideologija i državni ideološki aparati, u: J. Đorđević (ur.), *Studije kulture (zbornik)*, Beograd: Službeni glasnik, 143-147.
- Campbell 2004: J. Campbell, *The Hero With a Thousand Faces*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Eagleton 2009: T. Eagleton, *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Fraj 1991: N. Fraj, *Mit i struktura*, Sarajevo: Svjetlost.
- Fraj 2007: N. Fraj, *Anatomija kritike: četiri eseja*, Novi Sad: Orpheus; Beograd: Nolit.
- Gainor 2005: J. E. Gainor, Albee's *The Goat*, in: S. Bottoms (ed.), *The Cambridge Companion to Edward Albee*, Cambridge: Cambridge University Press, 199-216.
- Hačion 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad: Svetovi.
- Kuhn 2004: J. Kuhn, Getting Albee's *Goat*: 'Notes Toward a Definition of Tragedy', *American Drama*, 13 (2), 1-32.
- Matović 2013: T. Matović, Tragedija kao inicijator društvene reforme u drami Edvarda Olbija *Koza ili, ko je Silvija* (Prilozi za definiciju tragedije), u: M. Anđelković (ur.), *Savremena proučavanja jezika i književnosti: zbornik radova sa IV naučnog skupa mladih filologa Srbije*, knj. II, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 233-244.
- Nastić 2010a: R. Nastić, Antropologija i teorija drame, *Etnoantropološki problemi*, 5 (3), 245-260.
- Nastić 2010b: R. Nastić, *Tragedija i savremeni svet*, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet.
- Niče 2001: F. Niče, *Rođenje tragedije*, Beograd: Dereta.
- Šekspir 2011: V. Šekspir, *Sabrana dela*, Beograd: Zavod za udžbenike, Dosije studio.
- Turner 1969: V. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago: Aldine.

Turner 1974: V. Turner, Liminal to Liminoid, in *Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology*, *The Rice University Studies*, 60 (3), 53-92.

Van Genep 2005: A. Van Genep, *Obredi prelaza: sistematsko izučavanje rituala*, Beograd: Srpska književna zadruga.

Tijana Matović

**FAILURE OF THE RITUAL-MYTHIC RITE OF INITIATION
IN EDWARD ALBEE'S PLAY *THE GOAT OR, WHO IS SYLVIA?*
(NOTES TOWARD A DEFINITION OF TRAGEDY)**

Summary

As the subject of its analysis, this paper takes up American playwright Edward Albee's provocative play *The Goat or, who is Sylvia?* (*Notes Toward a Definition of Tragedy*) (2002), with the aim to examine the relationship Albee establishes via his play with the traditional legacy of the tragic genre. Referencing primarily the conception of rites of passage posited by Victor Turner, *The Goat* is analyzed within the mythopoetic framework as a potential site for reinterpretation of the ritual-mythic rite of initiation, also taking into consideration Joseph Campbell's theory of the monomyth. Furthermore, by employing Linda Hutcheon's insights on parody as a postmodernist technique of challenging the positivist-humanistic legacy of literature, this paper elaborates on Albee's toying with tradition and language via metatheatricity, metatextuality, intertextuality, pastiche, and ironized discourse. Inside the framework of this interpretation, *The Goat*'s main protagonist Martin is perceived as a tragic character trapped inside the liminal (middle) phase of the initiation rite, which he cannot leave given that re-integration into a society burdened by ideologies which particularize one's unity with the world is undesirable. Albee indeed provides a new definition of tragedy with his play *The Goat*, by indicating the failure of the *pharmakos*, i.e. ritual animal raised to the level of the tragic protagonist, to cause catharsis on the scene today. Catharsis is instead transferred into the audience, who leave the theatre feeling discomfort. In this play, as within the rest of his oeuvre, Albee is interested in the subject of love: its survival in contemporary times, as well as its multiple forms and transformative potential. By tackling taboos, he confronts us with ourselves hoping to induce the beginning of self-awareness and a feeling of integral connection amongst ourselves, to awaken the connection with the past which we have sacrificed to the gods of contemporary civilization.

Keywords: Edward Albee, tragedy, ritual, myth, rite of passage, initiation, liminal, parody, postmodernism, *pharmakos*

Примљен у мају 2014.
Прихваћен у мају 2014.