

Др Турђина Шијаковић Маиданик

СУРОВОСТ И ГОЛИ КАМЕН: ЕУРИПИДОВА *ЕЛЕКТРА* У АДАПТАЦИЈИ ДАНИЛА КИША*

У фокусу овог рада је Кишова адаптација Еурипидове *Елекџре*. Прво ћемо кратко сагледати улогу *Аиџеља 212* у својим почецима, јер је за потребе овог позоришта рађена адаптација. Следи Кишово преводилачко-пјесничко залеђе. Затим ћемо дати смјернице за Еурипидову *Елекџру* која је у дијалогу са ранијом Есхиловом драмом, да бисмо отворили неколико аспеката на линији Есхил–Еурипид–Киш. Потом ћемо се подробније бавити утицајима које Киш наводи у ауто-поетичкој билешци *О Елекџри*: концепт *Театлар суровосџи* Антонена Артоа и филм *Елекџра* Михалиса Какојаниса. Може се закључити да је ова *Елекџра* „по Еурипиду“ мање еурипидовска и више Кишова у смислу одјека, веза, утицаја, примљених из тачке спајања пишчевих личних културолошких наслеђа.

Кључне ријечи: Данило Киш (1935–1989), *Аиџеља 212*, *Елекџра*, Еурипид, Антонен Арто (Antonin Artaud, 1896–1948), Михалис Какојанис (Μιχάλης Κακογιάννης, 1921–2011), Цетиње.

„Jer taj binski radnik će odstajati negde u bifeu, (negde u bifeu za binske radnike i „tehniku“) i neće videti da sve to, sva ta starudija, sva ta besmislica što je doplovila brodom iz Južne Amerike, ili džambo-džetom, ili na kamionima iz Španije i Rumunije, da svi ti naizgled besmisleni rekviziti postaju u jednom času (mogu postati) nekom vrstom čarolije, umetničkim i moralnim čudom, da će te drvene puške zapucati, da će te halebarde odsecati glave kraljeva ili pravednika, da će taj čergarski rekvizitarij naterati ljudima suze na oči, ili izazvati smeh, provalu smeha, radost ili sažaljenje, jednom rečju ono što se od Aristotela do danas zove katarza (katharsis) i zbog čega se sva ova drvenarija dovlači preko Okeana, jer to, ipak, ima nekog smisla, nekog višeg smisla, hoću da kažem“ (Skladište 161).

* Овај текст је резултат истраживања обављаних у Етнографском институту САНУ, а које финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (евиденциони број 451-03-68/2022-14/200173).

У вишедеценијском проучавању Данила Киша – његове прозе, поетике, књижевнотеоријских и критичких есеја, полемике и интервјуа, поезије и драмских текстова, превода и препјева, уз бројне радове из компаратистике, једна ниша остала је неосвјетљена: Кишова адаптација превода Еурипидове *Елекџре*. *Елекџра* (по Еурипиду) настала је 1968. закључујући дво-годишњу сарадњу *Аишељеа 212* са Данилом Кишом на позицији драматурга. Поред *Елекџре*, његове телевизијске драме (*Ноћ и мајла*, *Пајатај*, *Дрвени сандук Томаса Вулфа*) и драматизација приповјетке *Гробница за Бориса Давидовича* чине читав драмски опус Данила Киша уз велики број превода драмских текстова (као што су Корнејев *Сиг* и Молијеров *Дон Жуан*). Драма *Елекџра* је у новембру 1968. изведена премијерно у *Аишељеу 212* у режији Зорана Ратковића, одиграна двадесет пута у сезони 1968/1969; учествовала је ван конкуренције на трећем БИТЕФ-у 1969. под називом *Елекџра 69*, Јагош Марковић снимио је 1993. године ТВ-филм *Елекџра*, који је емитован на РТБ. У Народном позоришту у Београду је реактуализована у сезони 2016/2017. у режији Иве Милошевић.

Наручени посао који је Киш уговорио са *Аишељеом 212* подразумевао је адаптацију јединог српскохрватског превода. Киш није знао старогрчки језик, те је овај посао за њега био изазов и експеримент; његова полиглотска и компаратистичка залеђина не само да су учинили овај задатак могућим, него су допринијели томе да наручену адаптацију можемо са правом да зовемо Кишовом *Елекџром* (Еурипидово неприкосновено присуство нема потребе истицати). У овом раду ћемо испитати шта је то аутентично и ново што је Киш створио у овом „преводу превода“. Фокус нашег рада ће бити и на краткој (свега двије странице) али значајној Кишовој аутопоетичкој биљешци *О Елекџри*, у складу с чињеницом да се ради о писцу који је својим теоријским есејима успоставио моћан дискурс о сопственом дјелу. А у духу компаратистике, желимо да укратко наведемо тачке у којима је Киш, можда и нехотице или интуитивно, могао резонирати спрам грчке трагедије и њеног најмлађег трагедиографа.

Контекст: Киш преводилац и *Аишеље 212*

Иако је почео као пјесник и писао стихове и пред крај живота, Киш је себе видио као „пропалог песника“ (*ГТИ 212*) те је свој поетски дар успијевао да каналише кроз превођење којим се бавио предано и континуирано. Поезију је преводио са мађарског, француског и руског (дакле, не са свих језика којима се служио). Киш је притом бирао и пјесму, и пјесника, и превод је за њега била утјеха (*ГТИ 178–9*) – на ово упућује Делић када каже да Киш не преводи по задатку, већ по избору (Делић 1995: 203). *Елекџра* јесте била наручена, али се јасно осјећа да је Киш ту наручбину учинио личним избором.

Камерна сцена *Аишељеа 212* је, дакле, одлучила да стави на репертоар једну класичну драму – наравно уз модерну режијску концепцију. Овдје је

неопходан кратки осврт на *Ајшеље 212*: позориште постоји већ неколико година (од 1956) и тада је већ (од краја 1964.) пресељено из чувене мале сале „Борбе“ у нову зграду. Идеја водила групе умјетника при оснивању овог позоришта била је поставка авангардних комада, утицајних у Европи.¹ Позориште је постепено пробијало границе Југославије и постајало све релевантнија тачка на театарској мапи Европе. Култни мјузикл *Коса* изведен је 1967. године у режији Мире Траиловић (претходне године она је била у публици те представе на њујоршком Бродвеју), и исте године Мира Траиловић и Јован Ћирилов оснивају БИТЕФ, чувени европски позоришни фестивал. Чињеница да је *Ајшеље 212* у тој својој фази развоја, са потпуним фокусом на свјежу авангарду, желио да постави класичну трагедију говори много о образованости, отворености и културној политици управе и уопште о културној клими тог доба.² Избор је пао на Еурипидову *Елекџиру*; немамо податке о томе зашто баш ова драма, али избор Еурипида је свакако очекиван с обзиром на то да је он од три античка трагедиографа најближи модерном сензибилитету.³

У краткој биљешци *О Елекџири* предвиђеној за позоришни програм Киш пише околностима, проблемима и кључним тачкама овог посла, дајући нам тако битне смјернице за тумачење. Једини постојећи превод, онај Коломана Раца⁴, био је одвећ неприступачан сцени – како говору тако и слуху. Главна одлика тог превода – метричка вјерност оригиналу доприносила је гломазности и мјестимично потпуној неразумљивости текста; уосталом, текст превода није ни писан са идејом о инсценацији. Превођење (изнова) је испрва понуђено стручњаку за хеленску књижевност, но како до сарадње није дошло због неслагања управе са предлозима потенцијалног преводиоца, адаптација постојећег превода повјерена је Данилу Кишу. У

¹ Тако су, почевши са Бекетовим *Чекајући Гогоа* одиграним ту по први пут у источној Европи, услиједили комади чији су аутори Сартр, Фокнер, Јонеско, Ками и др.

² 1960-их су своје драме и радио-драме са античком митском тематиком писали пјесници Јован Христић (есејиста, критичар, уредник) и Велимир Лукић (драматург, управник Народног позоришта у Београду); о овом контексту, в. Магић и др. 2018. Поводом специфичности нарученог посла и културне климе, занимљива је цртица из живота Христића који је радио-драму *Оресџ* написао по поруци из Радио Београда (музику за драму је писао угледни Мокрањац): Христић каже како је често остајао без „кинте у цепу“ те су му сличне поруци биле више него добродошле (Христић 1997: 119).

³ Неке од Еурипидових одлика су интелектуални радикализам, скептицизам према олимписким боговима, провокативна проблематизација етичких и горућих социјално–политичких тема савремене јавне дебате (нпр. антиратна пропаганда), давање гласа друштвеној маргини (женама и робовима), реализам и индивидуална психологија/психолошка карактеризација, нарочито суптилно портретисање женских ликова, инсистирање на унутрашњим стањима ума и душе.

⁴ Ради се о преводу Коломана Раца у издању: *Euripidove drame knj. 1 i 2*, Zagreb: Matica hrvatska 1919., 1920. Коломан Рац је био хрватски класични филолог, гимназијски професор, приређивач превода и веома плодан преводилац који је преводио трагедију и комедију чувалјући метар изворника.

том тренутку, Данило Киш је већ био ушао у другу фазу стваралаштва – писање књига породичног циклуса, и већ је (од 1962) ожењен Мирјаном Миоциновић, театрологом и преводиоцем, са којом је сарађивао.

У биљешци уз *Електиру* читамо да се тако почело развијати оно што је с почетка било замишљено као „превод превода“, а што аутор назива „слободним асоцирањем над једним драмским текстом“ (*О Електири* 40). Киш је писао своје стихове и строфе на задату тему, чувајући основну нит мисли. Себи је дозвољавао извјестан степен слободе, допуштао је да га понесе игра, а опет, чувао се опасности да се не разигра сувише и не удаљи претјерано од извора. Киш на истом мјесту назива овакав свој приступ тексту (тј. Рачовом преводу) „невиношћу нестручњака“ и „простодушном наивношћу песника“. У овој формулацији можемо да назремо самосвијест и поштовање према стручном преводу, као и Кишеву самопрокламовану фрустрираност због сопствене пјесничке недовољности. Ако се на час вратимо конкретном позоришту у коме гледаоци ову биљешку читају, можемо да замислимо и немали притисак ком је била изложена екипа ове представе, почев од Киша као креатора текста. Наиме, за класичну трагедију важи да је свевремена, али шта ће је то учинити заиста релевантном у авангардном *Ајџељеу 212?* Овим ћемо се позабавити у одјељку о посвети након што скицирамо однос Еурипида према Есихлу, и осјетимо са чим би Киш могао резонирати.

Есхил, Еурипид, Киш

У прологу Еурипидове *Електре* од Сељака сазнајемо да су се након убиства краља Агамемнона, завјереници – краљица Клитемнестра и њен љубавник Егист – привремено ријешили потенцијалних осветника. Агамемнонов малољетни син Орест послат је далеко фокидском краљу. Терка Електра је дата у брак истом овом неугледном Сељаку који је у обавези да чува њено дјевичанство, како се не би родио син – унук осветник. Електра и Сељак живе у удаљеној колиби дијелећи свакодневне послове: Електра сваког дана проклиње свој удес, а њен исфрустрирани муж своје поштење (поштовање задате ријечи); утом стиже Орест у пратњи пријатеља Пилада. Након препознавања уз помоћ остарелог слуге, брат и сестра кују освету и извршавају је: Орест одлази и убија Егиста, а Електра намамљује мајку у своју колибу пославши јој лажну вијест да је родила сина. Приближава се тренутак убиства мајке: Орест се двоуми, но Електра је непоколебљива и подсећа брата на дужност. Клитемнестра је намамљена у кућу и убијена, и сада оптерећени кривицом Орест и Електра добијају божанска упутства како да се очисте од почињеног гријеха.

Ова Еурипидова драма је интертекстуална антидрама или пародија на ранију драматизацију исте митске епизоде – мислимо наравно на популарну Есихову трагедију *Жрџиве ливанице* (458. г. пр. Хр.). (Не знамо да ли

је Софоклова *Електира* (између 418–410. г. пр. Хр.) која се бави истом митском епизодом настала прије или после Еурипидове (413. г. пр. Хр.) Умјесто краљевске палате код Есхила, центар радње Еурипидове драме се одвија у сиротињској колиби, и већ је тиме нестао простор за гламур есхилевске интерпретације Орестове херојске освете. Рафиниране Еурипидове измјене у драматургији и карактеризацији у односу на Есхилову потку изведене су са ефектним резултатима: есхилевска правда није апсолутни и централни идеал већ предмет ироније, а чин освете је огољен, дехероизован и проблематизован; завјереницима Клитемнестри и Егисту је дато довољно симпатије, а Орест и Електра су портретисани као антихероји (несигурни, агресивни, али и плашљиви младић, те самосажалива, лажљива огорчена жртва). Иако је драмска ситуација разријешена, на крају нема растерећења; стварност је много комплекснија од Електрине дисторзиране перцепције која коинцидира са есхилевско–софокловском интерпретацијом мита и традиционалним застарелим системом херојских вриједности митске прошлости (ARNOTT 1981). Ефектност Еурипидовог генија у овој примјени интертекстуалности можемо боље доживјети ако имамо у виду да је публика *истом приликом* вјероватно гледала поновно извођење (популарне) Есхилеве драме и могла је искусити приличан јаз између традиције и иновације, између Есхиловог теолошког погледа и Еурипидовог антропоцентризма и реализма.⁵

У Кишовој адаптацији Еурипидове драме ништа нас неће нарочито изненадити: Киш је осјећао да може себи допустити незнатне измјене споредних ликова, а они су га интимно можда и више занимали него протагонисти.⁶ Киш процјењује да је његов приступ послу нужно довео до промјене у психолошком нијансирању ликова, налазећи да је разлог у јазу између

⁵ За веома добар и исцрпан приказ Еурипидове *Електире* који обухвата Еурипидову концепцију радње, прелазе у тону драме између трагичног и духовитог, кредибилитет богова и хероја, социјални контекст, питања рода, и још много тога, в. Ренм 2020.

⁶ „Јер, на крају крајева, био сам плаћен за *Електиру* Еурипидову“, каже писац у биљешци (*О Електири* 40). Примјетићемо да је Данило Киш себи допустио двије интервенције. Еурипидовог Сељака је учинио Зидаром, о чему Киш не даје образложење, само то констатује у загради; ова ситна интервенција би могла имати симболичан значај. Ако је Еурипидов Сељак потпуни аутсајдер у односу на чланове краљевске породице, на друштвеној је маргини и нижег статуса, да ли Кишев Зидар, преко асоцијације са масоном, представља Јеврејина? (Кроз XVIII, XIX и XX в. разни антисемити, конзервативци римокатоличке цркве, аристократе западне и централне Европе, па десничарски њемачки националисти, истакнути нацистички идеолози попут Ериха Лудендорфа (Erich Ludendorff, 1865–1937) и Алфреда Розенберга (Alfred Rosenberg, 1893–1946) тврде у својим пропагандама да Слободно зидарство функционише као фасада за јеврејске интересе.) Друга занимљива интервенција је на лику Орестовог пријатеља Пилада, који је код Еурипида (као и код Софокла) нијемски лик. Када Киш каже за Пилада: „свео сам га коначно на његову праву меру, она која се слуги и код Еурипида“ (*О Електири* 41) чини нам се да би примјереније било рећи да је оквир који је Еурипид поставио једноставно задржан. У сваком случају, овај Кишов путоказ за инсценирање (надоградња лика у смјеру послушника који се слијепом покоравом вољи моћника, који је *исцртао* „горилу или бескичмењак“) занимљив је политички коментар.

савременог тренутка и психологије Еурипидовог времена условљеном „законима божанске етике или ти законима мутне небеске механике“ (*О Елекџри* 41). Сматрамо да се Киш није дубље упустио у еурипидовску теологију и да је у том смислу посматрао Еурипида заједно са старијим трагичарима *in toto*. Свакако, ради се о комплексној теми у класичним наукама. Еурипидови каприциозни и окрутни богови веома постоје али се и веома разликују од Есхилових и Софоклових.⁷ То је јасно и у *Елекџри*: Аполонов императив (да протагонисти почине матрицид) је празна наредба лишена теолошке мотивације и етичког задужења, а на крају његови гласноговорници (*dei ex machina*) доносе формално разрешење, али нас остављају са потпуно празним концептима нужде и правде, кривице и одговорности у ширем теолошко-етичком оквиру (Wohl 2015: 81–5). Такође, ова драма нарочито слови за примјер Еурипидовог реализма; различити критичари су различито дефинисали овај појам (Wohl 1999–2000)⁸, али можемо са правом тврдити да се с обзиром на истанчано психолошко освјетљавање дјела смртника Еурипидова драма мора одвојити од опуса старијих трагичара. Кишов израз „*μυϊνά* небеска механика“ (мој италик) даје нам за право да помислимо да је он назрео Еурипидову проблематизацију божанске етике, али не и да је разумио радикалну изузетност овог трагичара. Очито је да се Киш овом проблематиком није подробније позабавио (а то нисмо ни очекивали). Ови његови кратки коментари нису толико примјенљиви на Еурипида колико би могли послужити проучаваоцу Киша радије као одрази *Кишовой* односа према два најуниверзалнија и два најличнија питања: божанског постојања и људске правде.

Киш истим поводом сматра да је у адаптацији сачувао богове сводећи их „на *ανιρροιδικεју*, на ’божанство у срцу човековом“ (*О Елекџри* 41). Тако

⁷ Еурипидови богови су некада насумично осветољубиви, неумољиви и каприциозни, Еурипидове личности могу бити одговорни за непоштовање богова, blasfemiју, и проблематизовање моралности богова, али је врло мало података који би говорили о „атеизму“ који је Еурипиду у критици често приписиван. Еурипид интензивно испитује питање безбожњаштва (*ἀθεΐεια*, врло конкретна тема Атине V в.), светогрђа, заклетве и кривоклетства (заклетва је норма у Зевсовој регулативи), ритуала односно деформације истог (што је у корелацији са нормалним односно первертираним друштвеним поретком), синкретизма и жена-свештеница. О Еурипиду и религији/боговима, в. најновије прилоге: одличан сажет преглед FLETCHER 2017: 483–400 и свеобухватну монографију о Еурипиду и боговима LEFKOWITZ 2016.

⁸ Наиме, ради се о међусобно испреплетаним аспектима реализма као што су 1) психолошки увиди тј. карактеризација ликова, 2) фокус на материјални супстрат, тј. објекте које чине драму приземнијом (нпр. сиротињске рите, врч за воду, храна), 3) реализам из перспективе гледалаца у театру, гдје њихова очекивања произилазе из њихове свакодневнице, 4) реализам из угла историзирајућег приступа, 5) реализам у динамичком и можда некомпатибилном односу мита и стварности, гдје се може причати о радикалној демитологизацији (Wohl 2015: 64) и најбоље о дегламуризацији мита (ARNOTT 1981: 181). Код ове последње дихотомије, могло би се рећи да је спрам преварног мита Еурипидов реализам *брујално* искрен (Wohl 1999–2000: 97).

је Киш исувише слободно уклонио Аполонове изасланике на крају драме, лишавајући расплет оригиналног *deus ex machina* решења које, осим што је класичан Еурипидов драматуршки потез, у овом комаду стоји као битан етички коментар. Концепт правде у (Еурипидој) трагедији између домена људског и божанског веома је сложен проблем којим се овом приликом не бавимо: само ћемо за потребе рада примијетити да је овакав Кишов поступак био у складу са трендом у критицизму и позоришној рецепцији Еурипида, и шире гледано у складу са модерним сензибилитетом. О томе пише Волтон, позоришни историчар са класичарским залеђем, у својој књизи *Euripides Our Contemporary*, сугеришући да богове у Еурипидовим драмама треба третирати као драмску конвенцију („a dramatic device”, WALTON 2009: 116).

* * *

Свака *Електира* је у основи обрађена епизода мита Атрида, дакле митолошка прича о једној породици са акцентом на трансгенерацијском наслеђу. Киш ради ову адаптацију управо у периоду писања породичног триптиха (*Бацциа, њејео* (1965), *Рани јаги: за децу и осејљиве* (1970), *Пеџчаник* (1972)). По опсједнутости темом породице и нарочито по трагању за оцем и сопственим идентитетом Киша бисмо могли звати Орестом.⁹ Паралела је и по добу, будући да су и стварни Данило и митски Орест оца изгубили рано, и да Кишово литерарно трагање за оцем креће рано: пјесму *Биографија* написао је 1955. У оба живота – Ореста и Данила Киша/Андреаса Сама, отац је и одсутан и омнипрезентан. Додајмо и то да је у временско-узрочној позадини породичне приче Атрејевића – такође један рат епских размјера. Смрт, која је као исход личних и колективних ситуација централна тема трагедије, никад није престала да фасцинира Киша.

Прво што Киш наводи у биљешци *О Електири* јесте низ драмских обрада мита, који говори о суштинској одлици мита (у античкој трагедији, култури, рецепцији): мит је увијек актуелан и увијек подложен обради, увијек трајан кроз промјенљивост. Тако су са Есхиловом драмом у дијалогу Еурипидова *Електира* и касније *Електире*, кроз својеврстан палимпсестички поступак. На овој линији античке трагедиографије и књижевне и културне рецепције мита и трагедије могли бисмо налазити везе са битним одликама Кишовог проседа и теоријског промишљања, као што суинтертекстуалност/цитатност, интермедијалност, сажимање, отвореност књижевног дјела. А по полемичком писању противкњиге Борхесу (Стевић 2005), по том „понављању са критичком дистанцом“, поступак Киша према Борхесу бисмо могли ставити наспрам Еурипидовог поступка према Есхилу. Између самих

⁹ О породичном триптиху, в. Делић 1997: 65–317. Како је примијењено (ЏУКАЛО 1999: 103–5), проза у првом лицу о сину разлучује се у причу о оцу, а проза у трећем лицу о оцу заправо је потрага о сину. На овом фону занимљив је чланак о метафоричкој идентификацији језика и генеалогиче код Киша (ЕМЕРУ 2015).

Еурипида и (прозног) Киша могле би се повући паралеле: иронија као омиљено средство, полемички тон и ангажованост, иноваторски приступ, по-мјерање фокуса на маргинализоване ликове и егалитаристичке идеје,¹⁰ и можда најважније – интелектуална слобода захваљујући којој нису робовали догмама свог времена.

Посвета Антонену Артоу

Кишима у виду књижевне обраде овог мита у XVIII, XIX, XX в. и у првом пасусу биљешке наводи наслове драма и ауторе, но дјелује да то чини формално и у име продукције, показујући релевантност дотичног мита за европску културу. Другим ријечима, за *његову* адаптацију ове драмске обраде нису од битног значаја. На самом крају биљешке налазе се два имена која јесу била важна за Кишову *Електиру* и сада ћемо се позабавити овим аспектима адаптације.

Из овог нарученог посла Киш је једним доиста смјелим поступком извукао задовољство на мјесто „мрцварења и јалове работе“ (како каже у биљешци). Он је на основу превода Раца писао своје стихове и строфе, отварајући сцене, дијалоге и директну сценску радњу. Овај поступак „слободног асоцирања“ он је, даље нас упућује, предлагао пјесницима: да преводе са језика који не знају заиста али наслућују смисао. Јасно је да Киш овакав поступак сматра игром-вјежбом којом преводилац дотичну поезију чини својом. Овакав однос према језику, при чему је језик у биљешци представљен као проблем и камен спотицања (в. текст даље), може се у први мах доживјети као одвећ неспутан и неозбиљан, нарочито из угла класичних филолога традиционално истренираних да је познавање језика алфа и омега */sine qua non*.¹¹ Међутим, Кишов поступак је свјестан избор и у вези је са уводним ријечима у драмски текст које гласе: *Антионену Артоу*. Занимљиво је да се као теоретичар и преводилац управо Артоовим позориштем подробно бавила Кишова супруга и сарадник Мирјана Миочиновић (Миочиновић 1976; Арто 1992).

Посвета француском писцу од Киша нас уопште не чуди: с обзиром на превођење француских пјесника, есејистику са тематиком из француске књижевности и на живот и лекторски посао у француским градовима (Стразбур, Бордо, Лил, Париз), ово је још само једна цртица о Кишовом афинитету према француској култури. Познато је да је посвета у *Раним јагума* (1970) „за децу и осетљиве“ заправо преведен наслов *Pour les enfants et pour les*

¹⁰ О Кишовом избору „да оживим и оне ликове који су остали у мраку“ (ЕМ 238), в. нпр. Мароевић 2016: 97, Николић 2016: 264–5.

¹¹ Сама академска дисциплина изучавања античке грчке и римске културе носила је назив *класична филологија* који је симптоматски стајао као симбол дуге конзервативности дисциплине традиционално засноване на филологији (В. Peradotto 1983).

raffinés Макса Жакоба (Max Jacob, 1876–1944), пјесника јеврејског поријекла који је живио у умјетничком кружоку Париза и умро у оближњем концентрационом логору. Затим, Киш је 1966. написао пјесму *Ружа: Saint-Exupéry* инспирисан књигом *Мали њринц* аутора Сент Егзиперија (Antoine de Saint-Exupéry, 1900–1944), који је као искусни пилот и авантуриста учествовао у II свјетском рату.

Посвета *Елекџре* Антонену Артоу¹² својеврстан је путоказ. „Што се тиче посвете Артоу, нека обавезе редитеља у мери у којој је мене обавезивала. Што ће рећи, умногоме. У ову игру треба, без сумње, унети пуну меру суровости“ (*О Елекџри* 41). У склопу свог концепта *Театр суровости* (*Le théâtre de la cruauté*, 1932, 1938) Арто је окрутност у смислу методе и намјере позоришне представе видио као наглашено тјелесно – текст је по њему неправедно потискивао остале елементе позоришног апарата и тако шкодио смислу.¹³ Језик који се обраћа преваходно уму требало је дакле преусмјерити ка језику између геста и мисли, и умјесто тираније језика и рационализма треба синкретички користити све позоришне елементе (укључујући конкретна средства за постизање ефекта суровости), као што је то случај са балинежанским театром које као да је „у предјезичком стању“. По Артоу, насупрот вербалној идеји позоришта, у физичкој идеји позоришта језик је активан, дјелотворан и прима се преко чула (РАВИЋЕВИЋ 2016: 1156). Сврха

¹² Антонен Арто (Antonin Artaud, 1896–1948) долази из породице грчког поријекла (Смирна, данашњи Измир у Турској). Био је глумац, пјесник и есејиста, драмски писац, позоришни редитељ и најприје теоретичар који је помјерио границе позоришта XX века, брутални критичар западне цивилизације; веома утицајан међу умјетницима (нарочито театра апсурда) и мислиоцима (Дерида, Кристева, Барт, Делез, Фуко) али и забрањиван, оспораван и стигматизован због његових болести, запамћен по свом шокантном и тужном соаре-перформансу и забрањеној радио представи. Дошавши 1920. из Марсеја у Париз да се окуша као писац, открио је талент и интересовање за авангардни театар. Неколико година је активан у ширењу идеја сурреализма: пише чланке, сценарио за један филм и игра неколико улога. Изведба балинешког плеса на колонијалној изложби у Паризу 1931. била је од пресудног утицаја на Артоа, као и касније путовање у Мексико. Он је високо цијенио театар Истока због нагласка на ритуалном и тјелесном, коришћењу маске и плеса, на музици и покрету (а не на тексту). На његове погледе су свакако утицала тешка животна искуства: болести од раног дјетињства, боравци у санаторијумима и психијатријски експериментални третмани, зависност од опијата, немаштина (и у вези са свим овим депресије и нервозан темперамент) – не смије се међутим његов рад сводити на лудило. Његов театар суровости никада није *заиста* постојао, али је као мислилац Арто био веома утицајан.

¹³ Артова теза се, наравно, не заснива нити тиче античког грчког позоришта и трагичког језика. Овдје се не можемо бавити том темом, али ћемо кратко упутити на неприкосновеност и поливалентност грчког трагичког језика о чему је утицајно говорио Жан-Пјер Вернан: једна иста ријеч припада различитим семантичким пољима у зависности од тога да ли се употребљава као дио религиозног, политичког, правног или свакодневног речника. Ово даје дубину тексту и омогућава да се он чита на више начина истовремено (VERNAN – VIDAL-NAQUET 1988 [1972]: 42). О језику у његовој поетичкој функцији у дјелу Киша, в. БОШКОВИЋ 2017.

позоришта по Артоу је да публику ослободи репресије коју намеће цивилизованост; стога Арто покушава да буржоаско класично позориште замијени примитивним и ритуалним искуством. *Teatijar okrujinositi* имао је за циљ да посматрача стави у центар збивања и да га натјера да учествује на инстинктивном нивоу. Довођење публике у стање шока кроз директан контакт са животном опасношћу и уклањање естетских дистанци, кроз страх као најдјелотворнији позоришни елемент, за Артоа је неопходан чин којим „спектакл“ доводи публику до катарзе. У оваквом програму Арто налази важност мита (ALLET – WAMPOLE 2007). Додајмо и то да Арто у свом теоретикасању умјесто уобичајеног термина *jouer* („играти (sc. улогу)“) циљано користи термин *agir* („дјелати“) који се односи на физички чин у базичном смислу (MURRAY 2014: 66, 71). Артоово дјелање је оно које се физички дешава, које утиче на чула и узрокује конкретно промјену: *on n'est joue pas, on agit*.

* * *

Кишова посвета Артоу, будући значењски моћан префикс и занимљиво решење сажете интертекстуалности, важна нам је са неколико аспеката. Прво, сопствено непознавање језика оригинала Киш није схватио као недостатак него као простор за експеримент из угла позоришне теорије. Када у два наврата у краткој биљешци шаљиво и помало арогантно помиње структуралисте у контексту њихове заслијепљености језиком,¹⁴ Киш нас припрема на посвету Артоу у смислу одбијања реторике, декламативности и тираније текста на сцени. Његово прихватање нарученог посла након што посао није добио стручњак хелениста може бити декларација против хегемоније ригидног текста.

Друго, посвета Артоу функционише као перманентна дидаскалија за изведбу класичне трагедије: „унети пуну дозу суровости“. Док је Арто тврдио да ће управо инсценирана окрутност довести гледаоца кроз страх и шок у исконско стање и катартичку промјену, у оригиналној грчкој трагедији (од које је, кад је тзв. западна традиција у питању, све почело) насиље је по правилу остајало *off-stage*.¹⁵ Да ли је онда Кишова посвета парадокс? Већ је

¹⁴ Киш на другом мјесту пише како не воли, између осталог, „*strukturalistička književna kvazinaučna mudrovanja*“ (*HP* 177–178). Поводом непознавања језика и такве баријере, веома је занимљива Кишова анегдота о „разговору“ са Јашаром Кемалом, писцем који је знао само турски, кога је на једном скупу писаца Киш осјетио као себи најближег, и са њим имао „неко право пријатељство“. О том сусрету Киш каже: „Ми смо водили дуге разговоре ни на једном језику“ (МЈОЋИНОВИЋ 2005: 29–30).

¹⁵ Због сценских, жанровских и културних ограничења, ужаси који се дешавају у грчкој трагедији (самоповређивање, инцест, мучење, убијање дјете) никад нису директно представљени већ о њима публика сазнаје на основу свједочанства очевица, чује узвике жртве (нпр. из унутрашњости куће) и види углавном последице насиља (нпр. леш убијеног). В. GOLDHILL 1991, КАИМИО 1992, и одредницу LANZILLOTA 2014; о насиљу у Еурипидовој драми, в. HENRICHS 2000.

детално показано (Калимо 1992: 35) да, иако се на грчкој позорници сами чин убијања не одвија, исти чин се стално држи на уму гледалаца помоћу антиципације, имагинације, вербалног извјештаја и чула слуха, и коначно помоћу чула вида (када се приказује већ мртво тијело). Другим ријечима, неексплицитност насиља у изворној изведби не поништава афективну моћ¹⁶ насиља (спрам посматрача на бини и у гледалишту) и не чини га несуровим: „трагедија заудар на крв и разбацане лешеве“ (HENRICHS 2000: 173). С обзиром на ову фундаменталну заокупљеност грчке трагедије насиљем (PERRIS 2011: 38), Кишова посвета и опомена редитељу није парадокс већ корак даље, препознавањем и артоовском активацијом *попјеницијала* за насиље које оригинална грчка драма садржи. *Електира* је одличан примјер поменутог потенцијала насиља: сасвим оригинално и брутално реалистично Еурипид (кроз уста Гласника) описује Орестово убиство Егиста, уз клинички тачне језиве детаље који нису за осјетљив стомак (ARNOTT 1981: 187; WOHLE 2015: 78). Убиство Егиста и Клитемнестре се у Кишовој адаптацији дешава *на позорници*. Можемо претпоставити да је ова замисао у продукцији класичне трагедије Кишов изазов добродошао тиму онаквог *Аишељеа 212*, који јесте својим радом провоцирао управо оне одлике западњачког начина живота које је критиковао Арто: конформизам, грађанску учмалост, фосилизоване ставове. Позориште не треба да нас уљуљка у наш удобни буржоаски сепаре, већ да нас узнемири.¹⁷

На крају, усудићемо се да помислимо да се ради о једној дубљој духовној и не нужно рационалној вези између ова два писца. У љето 1946. када је Арто, након деветогодишњег боравка у душевној болници писао предговор за своја сабрана дјела у Галимаровом издању (Finter, Griffin 1997: 15–16),¹⁸ његова идеја о суровом позоришту је у свијетлу Другог свјетског рата (1939–1945) попримила нове нијансе. У том предговору он у форми пјесме каже да „његови гласови“ не носе имена позната из књижевности (међу којима су два античка имена), већ су „дврчање спаљеног меса, није ли тако, Соња Моце.“ (*une / friture de viande brûlée, n'est-ce pas Sonia Mossé!* ARTAUDOC: 14, мој превод). Сасвим артоовски, овај стих се не обраћа нашем интелекту, већ брутално удара на сва наша чула. На истом мјесту, Арто повезује позориште, суровост и крајње искуство тјелесности кроз насилну смрт—*Le théâtre c'est l'échafaud, la potence, les tranchées, / le four crématoire ou l'asile d'aliénés. / La cruauté les corps massacrés.* — јасно евоцирајући амбијент нацистичког логора. Негдашња Артоова пријатељица Соња Моце (Sonia Mossé, 1897–1943),

¹⁶ Као што је Аристотел у чувеном одломку објаснио (*Поетика* 1449^b, 27sq), гледаоци су бивали погођени и то је и била намјера продукције.

¹⁷ Нимало случајно Миочиновић у Кишовој *Електири* види „homage уметности која је тих година сабирала у себи... велик део енергије побуне у чијем се знаку завршавала шеста дешенија“ (из рецензије на корицама *Електире* 1992).

¹⁸ Вишетомна сабрана дјела Антонена Артоа чувена издавачка кућа Gallimard почиње да издаје 1948., у години Артоове смрти; издања из 1956. и 1970. су изнова публикована са допунама у 1976. Галимар је и Кишов француски издавач (1989. године).

сликарка и глумица, умрла је у гасној комори у логору Собибор 1943. (Стога се Артоова упитна реченица завршава тачком намјесто упитника.) Артоов однос према Соњи и према нацизму није сасвим разријешен с обзиром на утицај његове болести но за нас је важно уочити да је Арто дао амбијент логора као нови хоризонт за схватање окрутности. Немамо податак да ли је Киш нешто о овоме знао, но са овим на уму посвета Артоу из руке сина жртве Аушвица¹⁹ добија дубљи смисао. Посвета Артоу увод је у материјал који *није* „за децу и осетљиве“.

Цетињски Киш и филм *Елекџира* Михалиса Какојаниса

Иницијални проблем језичке дистанце (неподесност Рацовог застарелог превода и недостатак заједничког језика између хеленисте и управе Атељеа) Киш је ријешо језиком који својом *coleur locale* непосредније повезује драму и публику:

„Још само ово: гледајући Какојанисову *Елекџиру*, на филму, са сјајном Иреном Папас, запазио сам, и мислим да се ту нисам преварио, у погребним обредима, у суровости камена и лица, у нарицаљкама, у пределу и у клими, у сунцу и у срцу људи, неку сличност са духовним пејзажем и суровом моралном климом коју на неки начин асоцира фолклорна Црна Гора. Можда одатле тако чест десетерац, клетве и лелекање?“ (*О Елекџири* 41). Захваљујући свом мијешаном поријеклу и искуству прилагођавања у различитим срединама (Војводина, југозападна Мађарска, Цетиње, Београд, француски градови), Киш је имао ту способност да усваја културе, и да унутар различитих геокултурних текстура пронађе тачку из које преводи. *Елекџиру* је писао/адаптирао Киш са Цетиња, Киш из ригидног амбијента гимназијских дана (*ГТИ* 9).²⁰ Географски оквир (тј. поднебље, град, локалне околности као што је предуга киша цетињска, *ГТИ* 9), за Киша је увијек релевантна димензија писања. Овај Кишов избор је посебан: можемо га видјети као „имплицитни *homage* другом, „изгубљеном“ завичају (...) којему није умио/хтио/смио литерарно приступити, осјећајући га већ 'окамењеним'“ (Мароевић 2016: 94).

Тако ликови *Елекџире* често говоре у десетерцу, уз повремену метричку недоследност (у једном до два стиха) у готово свим дужим репликама, којом се разбија хомогеност и добија непосредност и увјерљивост. Ријетке

¹⁹ Кишова пјесма о оцу из 1955. *Биографија*, коју Делић веома цијени и назива далеком претечом *Пешчаника*, завршава се снажном сликом: „Вјетар му је развијао пепео кроз витки димњак / крематоријума, високо, високо... све до дуге.“ Важно је напоменути да се у првом стиху ове пјесме очево име наводи као Едуард Кон, према изворном прадедовском јеврејском презимену. За анализу пјесме, в. Делић 1997: 495–8. Пјесму *Анаџомија мириса* написао је Киш 1962; у њој Киш користи технику рецепта (парфема) и онда је „очуђује мотивима цијеђења признања и крематоријума“ (Делић 2016: 23).

²⁰ Након одвођења његовог оца у Аушвиц и по завршетку рата, Данило Киш је са сестром и мајком Милицом, Црногорком, своје младе године провео у Цетињу.

хорске партије у осмерцу стоје као ефектни позоришни сонгови.²¹ Управо артоовски, Кишов језик раби свој ритам и мелодију (више него семантичку моћ), и активира свој обредни потенцијал.²² Електрини монолози су најупечатљивији: њена нарицаљка константа је на позорници и ова осмерачка записјевка монотоним мелодијом прелази у транс.²³ Женску тужбалицу у разним руралним крајевима (и у Грчкој и у Црној Гори) можемо видјети као перформанс са ритуалном снагом која узнемирава присутне и измијешта их из позиције воајерске сигурности: управо артоовске елементе, репетитивност и ритмичност (ритам у тјелесном покрету и у гласу), нашао је Киш у тужбалици.

Како смо већ видјели, духовној клими Црне Горе Киш се вратио преко филма *Електира* Михалисa Какојаниса.²⁴ У филму доминирају, управо, *сурови* призори: јалова чистина, пријетећи облаци, понеки крик птице злосутнице и жене у црнини (одбљесак античког хора), те врло сугестивна музика чувеног Микиса Теодоракиса. И прије свега: голи камен. А овдје се можемо сјетити и Артоове фасцинације мексичким предјелом племена Тараумара из 1936., гдје је осјетио да „камен говори“ и да је мит урезан у пејзаж (ALLET – WAMPOLE 2007: 148–50).²⁵ Сродност *ио суровости* Какојанисовог са црногорским пејзажем Киша води да у тексту оголи оно опипљиво из искуства црногорске младости и наслеђа ујчевине²⁶ – то је „епска традиција српских

²¹ Киш је пришао обради оригиналних хорских секвенци са свијешћу да је хор код Еурипида потиснут архаични елемент и не извире из саме радње (о чему даје напомену у биљешци).

²² Другачије мисли Мирјана Миочиновић сматрајући да је посвета Антонену Артоу парадокс: „трагедија овде црпи снагу из језика и исказивања, супротно Артоовим претпоставкама“ (извод из рецензије на корицама издања *Електира* 1992).

²³ Киш се добро снашао са осмерцем иповременим припјевом од четири слога те стилским средствима карактеристичним за тужбалицу (као што су паралелизам, анафора и палилогија). Ево изабраног одломка(*Електира* 11–2):

Место крви осветничке	ево мога белог грла
ево крви из мог врата,	што тужи ко лабуд тужни
ево косе острижене,	кад ухваћен у језеру,
ево мога лелекања,	ухваћен у замке мрежу
јој богови!	зове оца беспомоћно,
Ево мога белог врата,	јаој, оче!
врата као у лабуда,	

²⁴ Овај грчко–кипарски глумац, позоришни и филмски режисер (Μιχάλης Κακογιάννης, 1921–2011) учествује на гласовитим фестивалима и осваја награде за филмску режију током друге половине XX вијека. Трипут се окренуо Еурипиду, из чега су настали филмови *Електира* (1962), *Тројанке* (1971) и *Ифиџенија* (1976). Са сјајном *Електиром* (по Еурипиду) награђен је 1962. на Канском фестивалу и на Солунском фестивалу у више категорија. Исте године филм је у конкуренцији за Оскара за најбољи страни филм и добија признања на фестивалима у Единбургу, Акапулку, Берлину.

²⁵ Судбинска веза са каменом прати и кишолога Јована Делића: Делић 1995: 9–10.

²⁶ На Цетињу је живио Кишов ујак Ристо Драгићевић, историчар и музеолог, проучавалац Његоша. Киш се у својој краткој аутобиографији *Извод из мајичне књије рођених* (1983) по ујчевини позива на Марка Миљанова као предака (не наводећи његово име), и на „амазонку“ прабабу која је посјекла турску главу из одмазде.

јуначких песама, коју ми је пренела моја мајка заједно са опором балканском реалношћу“ (ГТИИ 243).

Поводом везе Какојанисовог филма са представом *Аџеља 212* и визуелног приступа у тексту нама је нарочито занимљиво истаћи да постоји легендарни податак да је Еурипид био сликар прије пјесничке каријере. Иако није вјеродостајан, овај детаљ је у вези са античким препознавањем сликовитог изражавања као битне одлике Еурипидове поезије (LEFKOWITZ 2012 [1981]: 192–3). Познато је да је интермедијалност била блиска Кишу.²⁷ Филмски и ликовни (цртеж) приступи су, овдје преко Какојанисовог медија, још једна тачка спајања Киша и Артоа.²⁸

Закључак

Киш је овом адаптацијом дао *Елекџри* осавремењен текст са локалним колоритом, омогућивши њено постављање на сцену. Мирјана Миочиновић у Кишовој *Елекџри* види плод пишчеве „љубави према позоришту“ и чак „најбољи производ његовог затомљеног песничког дара“ (извод из рецензије на корицама *Елекџре* 1992). Какојанисов филм био је за Киша одсудна помоћ у проналажењу оне геокултурне тачке (на сопственој миграционој микромапи) из које *Елекџру* може укоријенити прво за себе, а онда за публику *Аџељеа 212*. И на мјесту посвете *Елекџре*, и у кратком осврту у аутопоетичкој биљешци, упадљиво стоји лик Антонена Артоа. Артоов интеркултурализам и *enfant terrible* статус морали су бити блиски Кишу с обзиром на доживљај сопственог флуидног и неухватљивог етничко–културног идентитета, на оно што Киш назива „узнемирујућа различитост“. Није Киш случајно за Кундеру (још једног Словена у егзилу и француског резидента) „Један велики и невидљив писац“ (KUNDERA 1999).

Измјене Еурипидове концепције крупније су него што би се то из биљешке дало закључити. Киш је, могуће, назрео Еурипидову проблематизацију божанске етике, али се чини да није разумио радикалну изузетност овог трагичара и помак у односу на Есхилове и Софоклове погледе. Укидањем *deus ex machina* средства, Киш је адаптацији одузео Еурипидов препознатљиви потез (у овом поступку прилагођавања класичне трагедије сензибилитету савремене публике није био усамљен). Простор за Еурипидов етички коментар, додуше, не мора бити у самом тексту, већ у режији. *Елекџра*

²⁷ Сјетимо се да је дјечак Данило полагао пријемни испит (1947) у новоотвореној средњој Умјетничкој школи на Цетињу код Петра Лубарде. И у Лубардином стваралаштву важно је мјесто имао камени пејзаж родне Црне Горе. О Кишовом ликовном дару за читање слике, в. Поповић 2016. Упадљива је техника кадрирања у *Пещчанику* на основу кога је снимљен филм *Пещчаник* (2007), в. Станишић 2020. Киш о поетици *Пещчаника* каже: „Виђење ствари и догађаја из разних перспектива и кроз разна осветљења, изискивали су и смењивање тачке гледишта, као и смењивање места камере“ (HP 184–5).

²⁸ О Артоовим медијима, в. MURRAY 2014: 87–162.

„по Еурипиду“ мање је директно еурипидовска а више Кишова у смислу одјекâ, везâ и утицајâ приманих из тачке сажимања сопствених културолошких наслеђâ, изнедрена између очевог међународног реда вожње и материног локалног фолклорног амбијента, између јеврејског и православног наслеђа, између средњоевропског барока, француских четврти, панонске равнице и цетињског крша, између укоријењености и космополитског духа.

ИЗВОРИ

- ЕЛЕКТРА = Киш, Данило. *Елекџра* (по Еурипиду). Чачак: Градац, Alef1992.
 ЕМ = Kiš, Danilo. *Enciklopedija mrtvih*. Beograd, 1990.
 GTI = Kiš, Danilo. *Gorki talog iskustva*. Priredila Mirjana Miočinović. Beograd: BIGS; SKZ, Narodna knjiga, 1990.
 HP = Kiš, Danilo. *Homo Poeticus*. Djela Danila Kiša [knj. 9]. Zagreb: Globus; Beograd: Prosveta, 1983.
 SKLADIŠTE = Kiš, Danilo. *Skladište*. Priredila Mirjana Miočinović. Beograd: BIGZ 1995.
 VARIA = Kiš, Danilo. *Varia*. Priredila Mirjana Miočinović. Sabrana dela Danila Kiša. Beograd: Prosveta 2007.

ЛИТЕРАТУРА

- БОШКОВИЋ, Драган Б. Језик има облик поетике: Данило Киш. *Српски језик XXII* (2017), 241–248.
 ДЕЛИЋ, Јован. *Књижевни њољеди Данила Киша: Ка њољици Кишове њрозе I*. Просвета 1995.
 ДЕЛИЋ, Јован. *Кроз њрозу Данила Киша: Ка њољици Кишове њрозе II*. БИГЗ 1997.
 ДЕЛИЋ, Јован. Данило Киш и Антоан де Сент-Егзипери. Радомир В. Ивановић (ур.), *Данило Киш: Осамдесет њодина од рођења (1935–2015)*, Подгорица ЦАНУ, 2016, 15–40.
 МАРОВИЋ, Тонко. Између Борхеса и Штајнера. Радомир В. Ивановић (ур.). *Данило Киш: Осамдесет њодина од рођења (1935–2015)*. Подгорица ЦАНУ, 2016, 91–8.
 НИКОЛИЋ, Андријана. Незадовољан собом писао да би преживио. Радомир В. Ивановић (ур.). *Данило Киш: Осамдесет њодина од рођења (1935–2015)*. Подгорица ЦАНУ, 2016, 259–66.
 ПОПОВИЋ, Димитрије. Данило Киш—читање слике. Радомир В. Ивановић (ур.). *Данило Киш: Осамдесет њодина од рођења (1935–2015)*. Подгорица ЦАНУ, 2016, 203–214.
 СТАНИШИЋ, Маша. Филмски текст у контексту филмског медија: Пешчаник Данила Киша у књижевности и на филму. Весна Лопичић, Биљана Мишић Илић (ур.). *Језик, књижевност, конџекст*. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 2020, 633–47.

СТЕВИЋ, Александар. Данило Киш, читалац Борхеса, реалистички писац. *Књижевна историја* 127 (2005): 529–551.

ХРИСТИЋ, Јован. Скица за фотобиографију. Славко Гордић, Иван Негришорац (ур.). *Поезија Јована Христића: Зборник радова*. Нови Сад: Матица српска, 1997.

*

ALLET, Natacha, Christy WAMPOLE. Myth and Legend in Antonin Artaud's Theater. *Yale French Studies* 111: Myth and Modernity (2007): 143–156.

ARNOTT, W. Geoffrey. Double the Vision: A Reading of Euripides' Electra, *Greece & Rome* 28/2 (1981): 179–192.

ARTAUD, Antonin. OC = *Oeuvres Complètes d'Antonin Artaud*, tome I. Paris: Editions Gallimard, 1954–1970, 1976.

ARTO, Artonen. *Pozorište i njegov dvojniki*. Prevela Mirjana Miočinović. Novi Sad: Prometej, 1992.

EMERY, Jacob. Danilo Kiš's Metafictional Genealogies. *The Slavic and East European Journal* 59/3 (2015): 391–412.

FINTER, Helga, Matthew Griffin. Antonin Artaud and the Impossible Theatre: The Legacy of the Theatre of Cruelty. *The DramaReview* 41/4 (1997): 15–40.

FLETCHER Judith, Euripides and Religion. Laura McClure (ed.). *A Companion to Euripides*. Wiley Blackwell, 2017.

GELLIE, G. H.. Tragedy and Euripides' Electra. *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 28 (1981): 1–12.

GOFF, Barbara. Try to Make it Real Compared to What? Euripides' Electra and the Play of Genres. *Illinois Classical Studies* 24–25(1999–2000): 93–105.

GOLDHILL, Simon. Violence in Greek Tragedy. J. Redmond (ed.). *Violence in Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 15–33.

HENRICH, Albert. Drama and Dromena: Bloodshed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides. *Harvard Studies in Classical Philology* 100 (2000): 173–188.

KAIMIO, Maarit. Violence in Greek Tragedy. Toivo Viljamaa, Asko Timonen & Christian Krötzel (eds.), *Crudelitas: The Politics of Cruelty in Ancient and Medieval World*, Turku: Krems 1992, 28–40.

KUNDERA, Milan. Jedan veliki i nevidljivi pisac. *Danas*. (18. oktobar 1999), 16.

LANZILLOTA, Lautaro R. Violence, Divine and Human. H. Roisman (ed.). *The Encyclopedia of Greek Tragedy*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2014.

LEFKOWITZ, Mary. The Lives of the Greek Poets. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2012 [1981].

LEFKOWITZ, Mary. Euripides and the Gods. Oxford University Press, 2016.

MARIČIĆ Gordan, Radulović Ifigenija, Todorović Jelena. Two radio dramas of love, hate and revenge. *Istraživanja – Journal of Historical Researches* 29: 176–191.

MIOČINOVIĆ, Mirjana. *Surovo pozorište, Poreklo, eksperimenti i Artoova sinteza*. Beograd: Prosveta, 1976.

MIOČINOVIĆ, Mirjana (prir.). *Danilo Kiš (1935–2005): Između poetike i politike*. Beograd: Centar za kulturnu dekontaminaciju, 2005.

- MURRAY, ROSS, *Antonin Artaud: The Scum of the Soul*. Palgrave Macmillan, 2014.
- PAVIĆEVIĆ, Jovana. Artoovo pozorište surovosti i njegovo nasleđe. *Еїноанїроїолошки проблеми* 11/4 (2016): 1153–1167.
- PERADOTTO, John. Texts and Unrefracted Facts: Philology, Hermeneutics and Semiotics. *Arethusa* 16, 1/2 (1983): 15–33.
- PERRIS, Simon. Perspectives on Violence in Euripides' "Bacchae". *Mnemosyne* 64/1 (2011): 37–57.
- RUSH, Rehm. *Euripides' Electra*. Bloomsbury, 2020.
- ŠUKALO, Mladen. *Ljubičasti oreol Danila Kiša*. Priština: Grigorije Božović, 1999.
- VERNANT, Jean-Pierre, Pierre Vidal-Naquet. *Myth and Tragedy in Ancient Greece*; New York: Zone Books 1988. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris, François Maspero; 1972.
- WALTON, J. Michael. *Euripides Our Contemporary*. London: Methuen Drama, 2009.
- WOHL, Victoria. *Euripides and the Politics of Form*. Princeton University Press, 2015.

Đurđina Šijaković Maidanik

CRUELTY AND THE ROCKY GROUND:
EURIPIDES' *ELECTRA* IN DANILO KIŠ' ADAPTATION

Summary

The focus of this paper is Kiš' adaptation of Euripides' *Elektra*. First, we will briefly observe the context of *Atelje 212*, which hired Kiš for this job, as well as Kiš' background of writing and translating poetry. We will then give guidelines for Euripides' *Elektra*, given that this play is in dialogue with Aeschylus' earlier drama, in order to open up several aspects on the line Aeschylus–Euripides–Kiš. Further on, we will deal in more detail with the influences that Kiš states in his autopoetic note *On Elektra*: the concept of the Theater of Cruelty by Antonin Artaud and the film *Elektra* by Michalis Cacoyannis. It can be concluded that this *Elektra* "according to Euripides" is less Euripidean and more Kiš' own product in terms of echoes, connections, influences—those being received from the point of joining the various aspects of writer's personal cultural heritage.

Етнографски институт САНУ
Кнез Михаилова 36/4, Београд
djurdjina.s@gmail.com

Примљен: 2. марта 2022. године
Прихваћен за штампу априла 2022. године