

teme

Književne konvencije i njihove granice

Zdeslav Dukat

Sižee svojih tragedija uzimali su grčki tračari, uz rijetke izuzetke, iz mita. Grčka je mitologija bila veoma bogata, ali ipak nisu sve priče bile prikladne za dramsku obradu. O tome govori i Aristotel u XIII glavi "Poetike" kad kaže da su pjesnici isprva uzimali kojekakve priče, dok u njegovo vrijeme uzimaju za svoje drame građu samo iz nekih obitelji u kojima se ljudima desilo da nešto strašno pretrpe ili učine. Zato nije niti čudno da su se sižei ponavljali. Nama to može biti korisno jer omogućuje usporedbu između trojice pjesnika tragedije kojih su nam sačuvane: Eshila, Sofokla i Euripida. Načelost, samo su nam u jednom slučaju sačuvane tragedije u kojima sva trojica obrađuju isti mit: to su Eshilove "Hoefore" te Sofoklova i Euripidova "Elektra". U njima je prikazan jedan od ključnih događaja iz mita o Tantalovoj kući, Orestova osveta. Argivskog (ili mikenskog) kralja Agamemnona na povratku iz Trojanskog rata mučki i na prevaru ubija žena Klitemnestra uz pomoć ljubavnika Egista. Njegova malog sina Oresta, potencijalnog osvetnika očeva, spasava sestra Elektra (u drugoj varijanti pedagog) poslavši ga krijomice u drugu zemlju. Kad odraste, Orest se vraća i uz pomoć Elektre i prijatelja Pilada osvećuje očevu smrt na Klitemnestri i Egistu. Orest, dakle, ubija vlastitu majku.

Priča o Orestovoj osveti osobito je prikladna za usporedbe u obradbi zato što sve tri spomenute tragedije opisuju ne samo isti mit nego i isti događaj u mitu. Isti, naime, mit opisuju npr. i Eshilova "Sedmorica", Sofoklova "Antigona" i Euripidove "Feničanke", ali su sadržajna odstupanja među njima tolika da je bilo kakvo uspoređivanje nemoguće. Također, uz sačuvanog Sofoklova "Filokteta" poznato nam je da su i Eshil i Euripid napisali tragedije i o tom junaku. Kratak njihov sadržaj navodi i uspoređuje u svom 52. govoru poznati retor iz razdoblja mlade sofistike Dion iz Pruze. U svom 59. govoru on slobodno prepričava sadržaj prvih dviju scena Euripidova "Filokteta". Preko Diona doznajemo za neke zanimljive pojedinosti, npr. da je Sofoklo jedini prikazao otok Lemnos, mjesto odigravanja radnje, nenaseljenim i pustim, što može biti vrlo značajno pri tumačenju Sofoklove dramske tehnike, jer potvrđuje već davno uočenu njegovu tendenciju osamljivanja glavnog junaka za koju nalazimo paralele u svim ostalim tragedijama. Ali za neke dalekosežnije zaključke Dionovi su podaci odveć oskudni. Ostaju, dakle, tri tragedije o Orestu i Elektri.

Grčki su mitovi prepuni krvavih i okrutnih događaja, pa ovo nije jedina priča u kojoj se događa da sin ubija majku. Isto se dogodilo u priči o Alkmeonu: njegova je majka Erifila bila indirektno kriva što je njezin muž Amfijaraj poginuo u ratu a to se također umalo nije dogodilo i Alkmeonu, apert njezinom krivnjom. Na povratku iz rata on je zato ubija. Zanimljivo je da poslije tog čina i Alkmeona, kao i Ore-

sta u standardnoj varijanti mita, progone Erinije, boginje osvete krvnih delikata, osobito umorstava bliskih srodnika. Priča o Alkmeonu upućuje na zaključak da su Grci osuđivali ubojstvo majke bez obzira na motivaciju počinitelja. A kako su na taj moralni aspekt osvete gledala trojica atenskih tragičara?

Kod Eshila radi se o sukobu dviju dužnosti: prema umorenom ocu koga treba osvetiti i prema majci koja sinu mora biti svetinja. Prevladava prva dužnost i Orest majku doista ubija, iako ne bez oklijevanja, pa je čak potrebna indirektna intervencija božanstva da ga privoli na izvršenje: Pilad, koji je u cijeloj tragediji nijemo lice, otvara usta samo u kritičnom času kad Orestu odjednom zadršće ruka i on se zgrozi pred djelom koje mora počiniti. Kroz Piladova usta Apolon naređuje Orestu da izvrši osvetu. No nema sumnje da je Eshilu Orestov čin užasan: odmah poslije ubojstva ubojicu spopada užas, javljaju mu se prikaze strašnih Erinija i u nastupu ludila on bježi sa scene. U drami "Eumenide", završnom dijelu trilogije, dolazi do izmirenja. Orest je na suđenju oslobođen, doduše samo s jednim glasom većine, a bogovi ustanovljuju sudište Areopag koje će se brinuti da se ubuduće ne događaju takve strahote. Pravni poredak zamjenjuje kaos mitskog svijeta. Eshil, dakle, osuđuje ubojstvo majke ali ga ugrađuje u povijesno zbivanje, u evoluciju ljudskog društva.

Euripidu je Orestov čin još jedna prilika da odlučno osudi i tradicionalni moral i olimpsku religiju i herojski mit. Kod njega su Orest i Elektra prikazani veoma jadno, a Klitemnestra, pa čak i Egist, pokazuju crte neočekivane plemenitosti i otmjenosti. Reinterpretiranje svijeta herojskog mita u duhu kritičkog realizma razara ovdje i same temelje na kojima je izrasla tragedija pa nje poslije Euripida više i nema: zamjenjuje je bilo građanska komedija Menandra i Difila, bilo fantastična lirska igra Agatona i Timoteja.

A kako je kod Sofokla?

Njega su već u antici smatrali najvećim od tragičara a "Elektru" jednom od njegovih najboljih tragedija. Ona je jedna od triju koje su bizantski školnici uvrstili u obaveznu lektiru u školama (druge su dvije bile "Ajant" i "Edip Kralj"). U naše dane taj sud prihvata većina kritičara.

"Elektra" se među antičkim dramama osobito ističe savršenstvom kompozicije. Njezina cjelovitost, kompoziciona zaokruženost, vješta upotreba scenskih efekata kao što su dramska ironija (Klitemnestra, sva u strahu zbog noćne more, moli bogove za Orestovu smrt i u istom času dolazi glasnik, dakako lažni, koji javlja da je Orest poginuo), scenske rezonancije (koncentričnost kompozicije: oko središnje scene verbalnog obračuna Elete i Klitemnestre, agona u kojem Elektra psihološki već "ubija" majku, simetrično su nanizani ostali prizori glavne junakinje s korom, Hrizotomidom, Orestom), sve to čini "Elektru" pravim remek-djelom dramskog umijeća. Već u antici divili su se psihološkoj razrađenosti glavnog lika: izvrsno je prikazan lik djevojke plemenita i moralno natprosječno izoštrena karaktera koja u abnormalnoj sredini i sama postaje furijom i koja, slušajući jauke umiruće majke, dovikuje Orestu grozne riječi: "Udri još jednom ako imaš snage!" (stih 1415). Scena prepoznavanja, u kojoj se Elektra iz ponora jada i očaja odjednom uzdiže do paroksizma radosti videći pred sobom živa brata osvete koga je upravo oplakala, bila je u antici jedna od onih u kojima "glumac ne može propasti".

No što je s moralnim aspektom osvete na majci?

Očigledno je da je Sofoklo učinio sve da bi odvratio pažnju s njega. Ponajprije, on je radnju potpuno koncentrirao na lik naslovne junakinje. Klitemnestra prikazana je mnogo nepovoljnije nego kod Eshila, a Agamemnona, koga Klitemnestra ipak nije ubila baš bez ikakva razloga, Elektra rječito opravdava. Klimaks radnje pomaknut je: dok je u mitu i kod Eshila ubojstvo Klitemnestre kulminaciona točka u drami, pa ono logično dolazi na kraju, kod Sofokla ubojstvo Klitemnestre prethodi Egistovu kojim tragedija završava, nesumnjivo zato da bi se ublažio težak dojam što ga je smrt Klitemnestre morala ostaviti na gledaoca. Poslije izvršene osvete Oresta ne gone Erinije, na sceni se osjeća atmosfera olakšanja, a riječi kora na kraju tragedije sugeriraju neku vrst happy-enda: nesretni Atrejev rođak, najzad si se kroz mnoge patnje domogao smirenja (stihovi 1508-1510). Znači li to da Sofoklo ignorira moralni problem što ga postavlja Orestov čin? No da li je taj problem uopće moguće ignorirati?

U prošlosti kritičari, koji su Sofokla većinom shvaćali kao pijetističkog branitelja tradicionalnih vrijednosti i tradicionalne religije, davali su razne odgovore na prvo od tih pitanja. Naivno je svakako objašnjenje Richarda Jebba koji misli da je Sofoklo Orestov čin osvete smatrao opravdanim i pravednim jer ga je naredio Apolon. Za njega cijela je drama puna apolinske svjetlosti od početka u kome "odjekuje jutarnji cvrkut ptica" do sretnog ishoda. Sofoklo, taj "najhomerskiji arčki trađičar" (Beye), poziva publiku da ubojstvo Klitemnestre promatra sa stanovišta homerskog morala: u rodovskoj zajednici žena, koja nije krvni srodnik, samo je brakom vezana uz rod muža. Zato je veza djeteta s ocem jača, vrednija od veze s majkom. No iako je Homeru (kao i Pindaru) Orest herojski mladić a Klitemnestra preljubnica i zločinka, epski pjesnik ipak nigdje izričito ne kaže da je Klitemnestra poginula od ruke sina.

Povodeći se za nekim antičkim sugestijama J.T. Sheppard zastupao je ekstremno racionalističko tumačenje: Apolon zapravo uopće nije odobrio Orestov čin i njega je Orest krivo razumio. Bog je bio ogorčen što se Orest usudio pitati ga da li da učini (odnosno kako da učini) tako bogumrsku stvar pa mu je dao savjet koji će ga što brže upropastiti. Uspoređuje on to s primjerom iz Herodota: stanovnici grada Kime pitali su proročište što da učine s bjeguncem iz Perzije koji je kod njih potražio utočište. Ono im odgovori: "Predajte ga Perzijancima!" Začudeni takvim odgovorom Kimljani ponove upit a bog im dade isti odgovor i doda: "Kažem da ga predate Perzijancima kako bi na vas što brže došla srdžba bogova i uništila vas da mi više ne dolazite dosadivati pitanjima što da učinite s pribjegarom." Za Sheppardovo tumačenje Sofoklov tekst ne pruža ni najmanje uporište.

Bowra misli da je najvažnije da pravda mora biti izvršena. To može ponekad biti vrlo mučno i ubojstvo majke po sebi je strašna stvar, ali to je cijena za ponovno uspostavljanje mira i sreće među ljudima. Slično i H.D.F. Kitto: prirodni poredak u svijetu (díkē) narušen je Klitemnestrinim činom, ubojstvom Agamemnona (adikía). Djelo kojim se ta adikía negira, ma kako bilo strašno i nasilno, ne može biti neprírodno, ono je i samo díkē. Orestova i Elektrina osveta samo je, dakle, prirodna reakcija na poremećeni poredak u svijetu i ona ga opet uspostavlja. Orest pri tome nastupa potpuno autonomno, a ne kao oruđe bogova, koji ipak prate radnju na višem planu (Klitemnestrin san, dolazak lažnog glasnika neposredno poslije Klitemnestrine

malitve).

Niz autora (Ulrich i Tycha von Wilamowitz, Bruhn, Wecklein, Grube) mislili su da se Sofoklo uopće ne upušta u rješavanje moralnog problema dopustivosti takve osvete nego ga zaobilazi i koncentrira se bilo na radnju, bilo na psihološku obradu lika Elektre. Tako u svom znamenitom komentaru Nauck kaže da je pjesnik umorstvo Klitemestre prikazao veoma obzirno i kao nužnu, iako žaljenja vrijednu, činjenicu u radnji. Ali upravo u tome i jest problem: drama koja u radnji sadrži kao jedan od ključnih događaja ubojstvo majke ne može moralni aspekt tog djela potisnuti u pozadinu. Moralni problem sam će se probiti u prvi plan, nametnuti gledaocu i, tražeći svoje mjesto, razoriti pjesnikovu zamisao. Ne može se tragedija odigravati u moralnom vakuumu, kako dobro kaže Kitto.

Na teoretskoj razini raspravljanja mogla bi se na to pitanje formulirati dva odgovora u duhu dvaju tipova književnokritičkih razmišljanja u novije vrijeme.

Prvi bio bi odgovor pozitivističke nauke o književnosti s kraja prošlog i početka ovog stoljeća. Još A.W.Schlegel učio je da povijest književnosti treba da nam omogući da se prilagodimo osobitostima opisivane epohe i naroda, pa da ona što je lijepo i veliko prepoznamo kao takvo, makar bilo opterećeno dodacima koji ga skrivaju. Slično se kasnije izražava U.von Wilamowitz kad traži da se "uživimo u duh atenskog gledaoca", da s Grcima budemo Grci. Drugdje postavljen je na isti način zahtjev da s Lafontaineom budemo Lafontaine, - ono što Svetozar Petrović naziva stanovištem prošlosti u građenju književnopovijesne vizije i utvrđuje kao temeljnu distinktivnu crtu epohe pozitivizma. Zahtjev je taj, naravno, posve nerealan, jer ne možemo biti s Grcima Grci kao niti s Lafontaineom Lafontaine, ne možemo iz svojih glava ukloniti sve kasnije asocijacije koje su se nakupile. A nije to niti potrebno jer nam književna djela i bez takve identifikacije omogućuju specifičan užitek. Pa kad bismo taj nemoćni zahtjev i mogli ispuniti, onda bi književna kritika kao kreativna djelatnost usmjerena na približavanje književnih djela čitaocu, na smanjivanje vremensko-prostorne distance i uklanjanja prepreka doživljaju, bila suvišna. Matija Murko opazio je da u autentičnoj epskoj sredini, u kojoj o značenju djela nema sumnje jer je tradicija još jedinstvena, publika ne raspravlja o tome što pjesma znači nego samo vrednuje: "dobro pjeva", "loše pjeva". Svi slušaoci dionici su istog konteksta pjesme. Tumačenje je zato nepotrebno, književne kritike nema.

Na isti način za nas ubojstvo majke ne može postati manje strašno nikakvim uživljavanjem u psihi Grka mitskog vremena niti Atenjana V-og stoljeća, jednako kao što za nas sudski procesi zbog bezboštva (asebeias), kakvi su bili upriličivani u Ateni u isto vrijeme, ne mogu biti ozbiljna stvar. Mi možemo sve to intelektualno shvatiti, ali ne i emocionalno doživjeti, ne možemo izići iz svoje kože. A u komuniciranju s književnošću (ili, točnije, u komuniciranju sa samim sobom preko književnosti) to je odlučujuće. Možemo, kako dobro kaže Petrović, opisati različite sustave vrijednosti, ali živjeti možemo samo u jednom, u svom vlastitom. Nadvremenski ideal ljepote, kakav su postulirale neke prošle epohe, čista je fikcija. Ako vremenska, prostorna ili koja druga distanca postane u jednom času prevelika, i najveće umjetničke vrijednosti nama će se zatvoriti. Neka mi bude dopušteno pojasniti to jednim pomalo frivoalnim primjerom.

Svako vrijeme ima svoj ideal ženske ljepote. Znameniti su Rubensovi aktovi i nema sumnje da je Rubens slikao svoj ideal. U naše dane taj se ideal znatno izmijenio. Vjerojatno bi se većina ljudi složila da bi npr. tip glumice Brigitte Bardot u velikoj mjeri bio blizak onome što se danas smatra lijepim: vitak struk, dječjački uski bokovi, duge noge itd. Znamo da se u anatomskom pogledu žene koje je slikao Rubens znatno razlikuju od tog tipa: to su bujne, oble, meke žene. Medicinski bi se možda moglo objasniti i dokazati da je ideal Rubensove epohe biološki zdraviji: takve su žene sposobnije za rađanje zdrave i jake djece. U apsolutnom, naučnom smislu razlika se, dakle, može racionalno opisati. Hoće li to promijeniti nešto u našem doživljaju Rubensovih aktova odnosno fotografije Brigitte Bardot? Nije vjerojatno. Mi se, naime, ne možemo na takav način uživjeti u Rubensovu epohu, apsorbirati njezin ukus do te mjere, da nam njegove žene postanu uzbudljivije, poželjnije od Brigitte Bardot. Nije ovdje relevantan mogući prigovor da se miješaju dispartna područja, senzualnosti i umjetnosti. Slutimo da su ona vrlo srodna. Slutio je to i veliki majstor ženskih aktova Renoir kad je priznao da slikanje u velikoj mjeri aktivira i njegov erotski potencijal.

Naše nas vrijeme, duhovna klima ako hoćemo, uvjetuje i postavlja nam granice koje ne možemo prekoračiti. Objašnjavanje ima tu vrlo ograničene mogućnosti. U muzici ne možemo nikakvom propedeutikom pojačati doživljaj kod slušaoca koji tu vrst muzike ne voli. Pedagogijom može se i u književnosti vrlo malo postići: možda razviti zapretane sklonosti, ali ne i stvoriti ih.

Danas često možemo naići na kritičke tekstove o "Elektri" (ili "Heddi Gabler") kojima leži u temelju autorovo uvjerenje da bi glavnu junakinju trebalo poslati psihijatru. Nije to nov sud: već kod Euripida, u njegovoj "Elektri", jedno lice misli da je najveća nevolja s Elektrom u tome što nije imala normalan bračni život! Raspravljajući o herojskim likovima na takav način nedvosmisleno ukazuje na rasap jedne velike tragičke tradicije. Gledalac se više ne identifikira s likovima: non mea res agitur. Možemo li, gledajući Elektu, zaboraviti da je Freud njezinim imenom nazvao jedan oblik psihičke devijacije? I što tu mogu pomoći objašnjenja?

Nedavno je u jednom našem književnom časopisu Milivoj Solar objavio ingenioznu analizu jednog vica. Nema sumnje da je taj rad neobično vrijedan za razumijevanje funkcioniranja književnosti kao takve. Ali može li ijedno objašnjenje učiniti taj vic smiješnim čovjeku koji, recimo, nema smisla za humor ili ne voli takvu vrst viceva? Problem je, dakako, u tome što objašnjenja te vrste ("strukturne analize" danas su u modi) obično ubijaju vic kao vic. Druga je stvar s teorijom književnosti, ali u kritici čovjek mora umjeti ne izreći sve, mora omogućiti konzumentu da "sam uhapsi svoj lopova".

Granice do kojih smo voljni ili se uopće možemo upustiti u igru koja se zove književnost nazivamo konvencijama. Harry Levin definirao ih je kao nužnu razliku između stvarnosti i umjetničkog djela. Petrović ga dopunja opažanjem da nam tek održavanje vremenske distance omogućuje da se uključimo u igru: Shakespeare doživljen kao suvremenik bio bi za nas čudovište, kako je jednom rečeno. Svijest o granicama konvencija bitna je za naše doživljavanje. Ako konvencije koje djelo nameće ne možemo prihvatiti, doživljaj se gubi, čarolije umjetnosti nestaje.

Jedan moj prijatelj gledao je neki, kako mu se činilo, izvrstan film i napeto pratio radnju. No u jednoj sceni, dok glavna junakinja luta šumom, pojave se lovci i pred njezinim i gledaočevim očima pogodeni zec koprca se u samrtnom grču i ugiba na sceni. Rekao mi je taj prijatelj (koji očito voli životinje) da je istog časa za njega film prestao postojati. On je odbio da sudjeluje u takvoj igri u kojoj se ubijaju zečevi. Nije to voljna reakcija, on naprosto više nije mogao održavati kontakt sa zbivanjem na platnu. Taj čovjek, dakle, ne može gledati kako se ubijaju zečevi iako znam da veoma voli pečenog odojka bez obzira na to da li su pri klanju bile poštivane međunarodne konvencije o humanim standardima pri klanju nad kojima bdije odgovarajuće međunarodno društvo.

Reakcija mog prijatelja na film vjerojatno je odraz zdravijeg stava prema umjetnosti, lišenog danas čestog fetišiziranja. Slična je riječima suvremenog talijanskog slikara koji je rekao da bi iz kuće u plamenu prije spasio šugavu mačku nego Mona Lisu. No i to objašnjenje neće moći promijeniti niti naš doživljaj niti doživljaj čovjeka koji voli da film bude "što realističniji".

Ovdje smo već dali odgovor i onoj drugoj orijentaciji u suvremenom bavljenju književnošću. Dok je pozitivizam Schlegela i Wilamowitza već uglavnom mrtav, ova je orijentacija vrlo živa i prisutna. Odgovor kritičara tog tipa bio bi da moralna, filozofska, psihološka i slična pitanja ulaskom u književno djelo gube svoje samostalno značenje. Za nj je, zato, rasprava o dopustivosti ubojstva majke rasprava o neknjiževnom. To u načelu jest tako, ali samo ako mi na to "pristanemo", ako smo voljni i ako se možemo podvrći pravilima igre, ako možemo održati granice konvencije. Inače će se iluzija raspasti, književnog djela više za nas neće biti. "Elektra" će ostati kao tekst iz antike, spomenik stare pismenosti, ali ona više za nas neće biti umjetničko djelo.

Naravno, problema slične vrste bilo je i s drugim književnim djelima, ne samo sa Sofoklovom "Elektrom". Poznat je slučaj preradbi Shakespeareovih tragedija. Krajem XVII-og i u XVIII stoljeću Shakespeare je u Engleskoj bio smatran pjesničkim genijem: kritičari su ga hvalili zbog njegova humanizma, realizma itd., ali pravog razumijevanja za ono o čemu se zapravo u njegovim tragedijama govori nije bilo. Racionalistički duh epohe nije mogao prihvatiti ono što se nije slagalo s tadašnjim ukusom: nepodnošljivo je, kako piše dr Johnson, da nevina Kordelija pogine, a isto ih je tako smetala nepravda Julijine smrti. Nesretna ideja o pjesničkoj pravdi koja mora biti zadovoljena, a koja se tako slabo slagala s ishodom Shakespeareovih tragedija, navela je neke da prerade te tragedije usklađujući ih sa svojim osjećajem pravde i "dobrim ukusom". Tako je Davenant "spasio" Juliju od smrti, a Nahum Tate ne samo što je, na zadovoljstvo dra Johnsona, izbavio Kordeliju od pogibije, nego ju je zbog njezine kreposti nagradio i brakom s Edgarom! Takvi nastrani postupci nezamislivi su u naše vrijeme koje ima drugačiji pojam o potrebi čuvanja integralnosti autorova teksta. No možda je to izraz prirodnije, sirovije reakcije na književni tekst: ono što ne možemo prihvatiti izbacujemo. Danas je gluma ukusa mnogo češći odgovor, što bi moglo značiti da je velik dio književne baštine za naše vrijeme mrtav.

Mijenjanje teksta nekog djela nama onemogućuje povezivanje s onim što je nedavno nazvano "historijskim kontekstom": dešava se isto što se desilo kad je otkriveno da su Ossianove pjesme falsifikat. Zato mo-

ramo "Elektru" prihvatiti onakvu kakva jest. Ili se nadati da će se ostvariti nešto slično onome što je želio Goethe da se dogodi s jednom, za naše shvaćanje dosta čudnom scenom iz "Antigone": da će se naći filolog koji će nedvojbeno dokazati da je ta scena neautentična i tako skinuti ljagu sa Sofoklove slave. To se, znamo, nije dogodilo. Moramo se, dakle, pomiriti s ograničenjima što nam se nužno nameću pri komunikaciji s djelima koja su nam po vanjskim okolnostima postanka daleka. Ako ih možemo prihvatiti kakva jesu i ugraditi u svoj vrijednosni svijet, ona će za nas biti izvor užitaka. Ako su pak konvencije u kojima su nastala odveć strane, moramo se pomiriti s njihovom nerazumljivošću. Možda nekoj kasnijoj epohi progovore razumljivijim jezikom.

SUMMARY

Literary Conventions and Their Limits

Zdeslav Dukat

The most controversial point in Sophocles' "Electra", the moral aspect of the matricide, is once more considered in this essay as a preliminary question to any literary interpretation of the drama. After a short historical survey of various scholarly opinions attention is concentrated on two possible solutions of the problem, and their implications for our critical judgment are analyzed in the light of some recent literary theories.

The first solution has its origin in the teachings of the partisans of the school of historical positivist literary criticism of the 19th century. Following in the footsteps of A.W.Schlegel, U.von Wilamowitz and others, they thought that we must identify ourselves with the ancient Greeks and adopt their moral standards and literary taste, and that only from such a point of view is it permissible to contemplate the Attic tragedy and pass judgments on it. Unfortunately, such an identification is impossible; we cannot feel what the Greeks did and cannot erase from our minds the associations accumulated around "Electra" through the centuries. Nor is it a sound basis for the construction of a theory of literary criticism: literary works of art can affect us even if such an identification is illusory. And if an objective evaluation of literature were possible, then literary criticism would, of course, be superfluous, as it actually is in primitive illiterate surroundings where the literary tradition is still intact and there are no disagreements on the meaning of an oral heroic song (M.Murko).

If the temporal, spacial or social distance that divides the consumer from the author is too great and if the work comprises some act or implies an attitude which is unbearable for the theatre-goer, then the charm of the literary illusion will be hopelessly lost for him. No rational explanation could help in such circumstances, because we can rationally comprehend and describe many systems (or worlds) of values, but can only live in our actual one.

The other solution to the implications of the moral problem might be suggested by an adherent of the "close reading" procedure or by a follower of the German "Interpretationsmethode". Both of them believe in the autonomous status of literature and would like to expel all discussions of the "non-literary" aspect of the drama from literary criticism. Also, both of them believe in the possibility (and desirability) of an objective study of literature.

They would insist that the moral problem of matricide properly belongs to the domain of ethics and has nothing to do with literary studies. As a reaction to excessive occupation with the poet's biography practised in the last century (and in classical philology even in our day), this attitude is, up to a point, justifiable. But literature is not a part of the material world like a house or a piece of wood, it has not an objective existence like material objects. It is rather a "construct" and its existence depends on the willingness of the participants in an act of literary communication to enter it and to respect its conventions (Harry Levin). But the possibility of our participation depends on our general attitude toward the world and man's condition, on our "Weltanschauung". If we are so abhorred by the matricide that we cannot enjoy the play as an aesthetic event, then there will be no literature in it for us, and "Electra" will be merely a linguistic monument from the ancient past. To argue that literature has a status completely independent of the philosophical, religious, moral and other problems it presents before us is to misunderstand its true nature: an act of literary communication can take place only if the terms required by the author are acceptable to the reader. If the latter is unable or refuses to cooperate, then there is no way to make him susceptible to emotions which the literary work should evoke in him. And such is the case when the requirements of literary conventions contradict his moral, philosophical, religious and other principles. If he cannot bear the idea of matricide (as, we are told by Herodotus, the Persians could not), "Electra" will have no meaning for him.