

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ РАД

УДК: 821.14'02.09-21 Sofokle

Стефан П. Пајовић*

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет Нови Сад

ТЕХНИКА ТРАГЕДИЈЕ: ОД *ЕДИПА* ДО *ЈЕВАНЂЕЉА* *НА КОЛОНУ*

Апстракт: У раду се пореди Софоклова тебанска трагедија *Едип на Колону* са својом савременом верзијом у продукцији америчког редитеља Лија Бруера насловљена *Госпел на Колону*. Овакво поређење има за циљ да промотри у ком степену је савремено извођење грчке трагедије сачувало не само изворни заплет већ и задржало поруку изворника. Осим сличности у заплету, поређење је пре свега засновано на проматрању техника које су употребљене како би публика стекла дојам катарзе. Стога су испрва изложени мотиви *Едипа на Колону* које књижевна критика сматра за најважније, пре свега мотив хришћанског искупљења оличен у Едиповој „срећној смрти“. Након тога се у раду посвећује пажња техници извођења *Госпела на Колону* и начина на који је овај мотив изражен. Форма мјузикла, религијске конотације и избор глумачке поставе су од велике важности у преношењу изворне поруке Софоклове трагедије. Као закључак се намеће висок степен сличности између два наведена комада и свеприсутност катарзе, додуше у измењеном облику.

* stefan@capsred.com

¹ Рад је настао у оквиру предмета „Књижевност и технологија“ на докторским студијама на Филозофском факултету у Новом Саду под менторством проф др. Владиславе Гордић Петковић.

Кључне речи: трагедија, *Едипа на Колону*, Софокле, госпел, техника

Увод

Филм *Троја* који је режирао Волфганг Питерсен је 2004. године за само пет месеци приказивања зарадио готово три пута више новца од продатих карата него што је износио буџет филма (*Box Office Mojo*). Поред врних глумаца и специјалних ефеката својствених америчкој филмској индустрији, немали део заслуга за овај успех припада и матрици приче коју су сценаристи прерадили, Хомеровом епу *Илијади* из 8. века пре н. е. Сценариста Дејвид Бениоф је одлучио да уврсти и сцене пљачкања Троје у заплет иако се изворни текст завршава XXIV књигом у којој је описана Хекторова сахрана унутар зидина града након што Ахил преда леш његовом оцу. Оваква слобода при представљању античке приче није новина јер је и драматуршки геније Вилијама Шекспира почивао управо на умешности причања прича чији је заплет унапред био познат гледаоцу. Иако је на преласку са 16. у 17. век Шекспир имао боље услове за продукцију од оних које су имали антички писци драма, такав је комодитет ипак далеко од данашње дигиталне технологије која је на располагању режисерима. Компјутерски генерисани призори битака у којима учествују стотине хиљада војника делују до те мере импресивно да је савременом гледаоцу тешко појмити да је све почело од само једног глумца на сцени.

Број глумаца, што људских што анимираних, је само један аспект позоришне технологије која је далеко унапредовала од првих гледалишта у камену. Позорница, оркестра (позоришна зграда), а касније и параскенија и проскенија су били поприште првих представа у Грчкој. Технички део представе је био крајње примитиван у поређењу с данашњом филмском уметношћу, али прилично сличан данашњим позориштима. Она се нису превише променила, осим увећања броја глумаца и начина дочаравања ефеката, попут грома (који у *Едипу на Колону* удара из ведре неба) или образина које носе глумци. Штавише, по питању бројности публике данашња позоришта тешко да могу парирати античким која су могла примити и до четрдесет хиљада душа, попут оног у Ефесу. Развојем атинске демократије позоришта су попримила пучки карактер те је убрзо свако месташце у Хелади имало или настојало да има сопствени театар. Како су услови за извођење у свима њима били поприлично уједначени, на драматургу је било да својом умешношћу оживи митске теме комада. Сличан механизам и данас покреће индустрију забаве: квалитет дела привлачи квантитет који се огледа у броју гледалаца. Зато и не чуди да један блокбастер какав је *Троја* за сценарио корисити умешност једног Хомера. Чини се да се кључ за разумевање

популарности античких комада не налази у савременим поставкама колико год оне биле напредне и визуелно привлачне. Срж њихове дуговечности почива у мајсторски скројеном заплету.

***Едип на Колону*: „небески вали те тукли, сад те дижу...“**

Едип на Колону је трагедија коју је Софокле (495 г. пре н. е. – 406 г. пре н. е.) написао 406. године пре н. е. да би први пут била изведена 401. године пре н. е. у постхумној продукцији уметничког истоименог унука, одневши прво место на Дионисовим светковинама те године (Гаталица, 2011: X). Ова драма је тек једна од седам сачуваних и спада у Софоклову тебанску трилогију уз драме *Господар Едип*² и *Антигона* које су настале пре ње, али јој претходе (*Господар Едип*) и следе је (*Антигона*) када је реч о заплету. Управо је заплет оно што ову драму издваја од осталих и чини је подложном за религијско читање крајем 20. века и обраду о којој ће бити речи у наредном поглављу. Већина критичара у свршетку драме види хришћански принцип који подразумева покајање праћено опростом богова, односно „пут од сагрешења, преко кајања до рехабилитације и канонизације међу свеце. Можда отуд толика популарност у каснијем једнобожачком свету“ (Гаталица, 2011: XXVII). Наведена популарност се дакако не може мерити са популарношћу *Господара Едипа* који је Сигмунду Фројду послужио као основа за Едипов комплекс јер је „књижевна драма Едипове судбине [...] постала оквирна приповест, прича-узорак психоанализе“ (Felman, 1983: 1022). Колонска трагедија такође не поседује култни статус *Антигоне* која је постала незаобилазно штиво школске лектире. Популарност на коју Гаталица упућује је готово опречна с кореном те речи³ и представља основ за езотеријско читање у контексту хришћанске вере јер следбеници те религије поседују инхерентну кадрост да разумеју искушења ослепелог старца који ходи у смрт. И Фридрих Ниче је оваквог мишљења када вели да „у *Едипу на Колону* [...] налазимо ведрину уздигнуту у бескрајном преображењу: насупрот старцу погођеном неизмерном бедом [...] стоји надземаљска ведрина што се спушта из божанске сфере [...] и нас обузима најдубља људска радост због тог супротстављања божанске дијалектике“ (2012: 51).

² Ова трагедија је код нас превођена као *Краљ Едип* и *Цар Едип*, али ћемо у нашем раду прихватити скорији превод Александра Гаталице.

³ Латинска реч *populus* означава „становништво, народ“.

Иако спасење долази с небеса, критичари у први план стављају Едипову непоколебљивост и стоицизам с којим подноси све хирове судбине. Прихватање судбине, усресређеност на њено испуњење као и завет који након њега остаје наликују особинама Гетеових јунака (Ђурић, 1996: 296; Гаталица, 2011: XXVI). Едипова истрајност бива награђена у загробном животу, што би одговарало хришћанском механизму греха и опроста опречном паганском злочину и испаштању лишеном покајања. Стога не чуди да Ниче у *Рођењу трагедије* приписује свршетку *Едипа на Колону* „недионизијски дух“ који је по његовом мишљењу довео до суноврата трагедије (2012: 91). Свршетак трагедије је „трансмутација Едипове смрти (у сваком значењу те речи, дословном и метафоричном) у језик симбола мита“ (Felman, 1983: 1031),⁴ односно почетак вечног живота који ступа након овоземаљског бивствовања, што и сам Едип слути у разговору с Исменом: „Тек кад постанем ништа, човеком се могу звати“. Лишен путености у загробном животу, Едип постаје лишен тежине својих греха и клетве, те проналази своју срећу коју препознаје као наново стечену човечност.

Хришћански мотив опроста у *Едипу на Колону* је најзначајнији, али свакако не и једини. „Позоришна ситуација“⁵ ове драме се може описати као пут ослепелог страдалника Едипа ка свом последњем коначишту које се парадоксално налази у родном месту његовог књижевног демијурга Софокла. Едип је био презрен до те мере да се изненадио да се њему и Антигони један Колоњанин уопште и обратио. Убрзо на позорницу ступа атински краљ Тезеј који овде по Лескију представља „отелотворење свих племенитих својства атинског бића“ (1995: 169). Он овакав епитет потврђује не само својом гостољубивошћу, већ и домаћинским односом не допуштајући Креонту да одведе Едипа у Тебу, јер је он заједно са своје две кћери његов гост. Ово су његове људске врлине, док се краљевске огледају у томе да помаже Едипу да дође до места „где је суђено да га земља покрива“ и „остатак живота проведе склоњен мраком Хадовим“. Тезејева

⁴ Уколико није другачије наведено, аутор рада је преводилац свих цитата и наслова из изворника на енглеском језику.

⁵ Јан Кот наводи да се све велике трагедије могу испричати у две или три реченице јер су пре свега ситуације, као оне које срећемо у позоришту и представљају „однос јунака и света, јунака и других лица“ (1974: 249). Оваква тврдња је важна јер је по Коту ситуација, а не личност јунака, та која одређује трагедију. Пољски критичар заправо само потврђује Аристотелов став да „трагедија није подражавање људи, него подражавање радње и живота, среће и несреће, а срећа и несрећа леже у радњи, и оно што чини циљ нашег живота, то је неко делање, а не каквоћа. По свом карактеру људи су овакви или онакви, а по делању срећни или несрећни“ (Aristotel, 2002: 67).

часност, непоколебљивост и побожност су најочигледнији на крају драме када Антигона и Исмена траже од њега да им преда очево тело:

*Моје девојке, он ми је наложио
најстрожије да се нико жив не примиче*

месту том ...

Ако му ја то испуним, земља ће ми

цветати без иједне тешке године.

И њега и мене чуо је сам Бог и

Зевсова Заклетва што је свему сведок (Софокле, 2011: 215).

Због наведених врлина, али и чињенице да Едип Тезеју поверава старање о своје две кћери, Падуано запажа да је њихов однос заправо однос оца и сина, тачније да Едип у свом добротвору проналази „сина по усвојењу“ (2011: 71). Не улазећи у веродостојност ове тврдње, свакако је јасно да Едип *бира* атинског краља као свог заштитника, упркос превирањима из Тебе која задиру у спокој Колона⁶ ступањем Креонта на сцену почетком трећег чина. Он је весник братоубилачког обрачуна око престола који воде Едипови синови Етеокле и Полиник, а чији је трагични исход Софокле описао још у *Антигони*. Креонт је заправо Етеоклов поклизар који настоји да приволи Едипа да крене пут Тебе с њим, исправа улагивањем, а касније применом голе силе када заробљава Исмену и Антигону. Након њега, на Колон стиже и главешина друге војске, Полиник, који настоји да се поистовети са изгнанством свога оца како би га приволео да се управо с њим врати у Тебу. Овакав мотив поделе владарске моћи наслеђивањем, односно периода када је она „укљештена између два тела“, срећемо и код Шекспира, тачније у *Краљу Лиру* (Rosslyn, 2000: 132). Едипов одговор на молбе његових синова је бритак и немилосрдан: он на њих баца клетву која ће напослетку узроковати њихову погибију у двобоју. Рослинова истиче да су „клетве Едипово једино оружје“ које је крајње учинковито јер је његова сриба непатворена и искрена. Наспрам силе коју користи Креонт реч се чини слабашном, нарочито јер је изговара нејаки старац. Ипак, не смемо се заварати јер

⁶ Данас је Колон само још једна четврт милионске Атине, док је у античка времена био сушта супротност вреви полиса. У овој деми се налазио велики број храмова и споменика тако да је сматрана светим местом. Тим је озбиљније Креонтово сагрешење што баш на таквом месту примењује силу над Едиповом породицом.

„ова наводна Едипова слабост само прикрива титанску моћ“ (Ibid.: 49), моћ речи која је окосница хришћанског учења.

Едип на послетку бира да својим беживотним телом посвети колонску, односно атинску земљу краља Тезеја који га жели из истих разлога као и синови, али се према њему односи човечно, остављајући по страни клетву коју Едип носи попут белега кудагод да крене. Падуано подробније описује ову дилему:

„Преко гласова Креонта и Полиника, који представљају две супротстављене струје, чини се као да Теба дозива Едипа, док га у стварности искључује: не само зато што му допушта да једино остане на капијама града, и што близина одстрањивања додељује суптилну суровост, него и зато што обе стране траже у Едипу, као што је Одисеј тражио у Филоктету, не особу, него извор користи“ (2011: 70).

Иако се кроз читаву драму брани да је своје грехове починио у незнању, последња одлука Едипова је више него самосвесна. Он између својих синова заслепљених влашћу и Колону, бира атинску дему којом влада Тезеј. Овај избор је налик избору између добра и зла с каквим се сваки хришћанин суочава: материјално богатство и моћ су стављени насупрот часности готово идеализованог суверена Атине чија је земља приде свѣта. Чињеница да је Тезеј тај који прати Едипа до места вечног почивања и једини зна његову тајну нас наводи да би по хришћанској номенклатури он лако могао бити окарактерисан као анђеол чувар посрнулог старца.

Госпел на Колону: „Ко се искрено покаје биће му опроштено“

Фелманова запажа да се Едип кроз своју смрт заправо *рађа у своју повест*, односно да од његове *сторије* настаје *и-сторија* (Felman, 1983: 1029 – 1039). Поред тога што је представљала службу богу о празницима и светковинама, трагедија је имала митски карактер у смислу да је за садржај преузимала митолошке приповести (Ђурић, 1996: 244). У светлу такве наративне стратегије запажамо да се читава радња *Едипа на Колону* збива након *Господара Едипа* и догађаја који су се у њему одиграли. Стога не чуди да позоришна верзија драме насловљена *Госпел на Колону* почиње читањем из књиге налик Светом писму (које је написано *након* распећа Исуса Христа) насловљене *Књига Едипова*. Стихови које проповедник (кога тумачи Морган Фриман) чита су заправо завршне Креонтове речи у *Господару Едипу*: „Теби се још чини да си владар, / а добро знаш да си био господар кратког века“ (Софокле, 2011: 96). Поново је посредни хришћански принцип једнакости свих људи пред богом оличен у латинској

крилатици *memento mori*. Да су и краљеви само људи, потврђује Шекспир две хиљаде година касније:

Ако упоредимо Лира⁷ са Едипом у старости: ослепљеног, у ритамима и једино у пратњи Антигоне, увиђамо колико брже Софокле долази до питања које га се тиче: *вредности Едина у смрти* ... чињеница да су и краљеви само људи је била тек почетак, и то такав да читава трагедија на њему почива (Rosslyn, 2000: 133).

Дакле, Софокле је још у 5. веку пре н. е. успео да на мотив краљевске моћи⁸ надогради још један: природу загробног живота владара.

Оваква вишеслојност *Едина на Колону* се у савременој изведби пренела и на саму структуру сценских извођача, па је тако Фриманова улога вишеструка: он је евангелистички проповедник, један од Едипових гласова и гласник богова из античког позоришта. Редитељ Ли Бруер се одлучио да и друге главне улоге подели на више глумаца, па тако поред Фримана Едипов лик тумачи госпел певач Клеренс Фаунтен и још пет певача⁹ који су сви слепи, што је по Бруеровим речима први пут да улогу ослепелог краља тумачи слепи глумац (Rabkin, 1984: 48). Тезеја тумачи поп из баптистичке цркве, док су многи глумци заправо певачи, попут госпел певачице Цвете Стил која тумачи лик Едипове кћерке Имене. Заправо, уколико промотримо ликове Антигоне и Имене схватамо да су оне оседелом старцу не само старатељке, већ и очи, ноге, руке и глас (Rosslyn, 2000: 50). Зато и не чуди што Бруер раздељује Едипов лик на неколико глумаца-певача.

Читава изведба је урођена у религију и музику, што одговара раним фазама грчког театра који је неоспорно религијског порекла (Raduano, 2011: 11; Ђурић, 1996: 241). Уз то, први глумац на позорници¹⁰ је настао као глас који се

⁷ Протагониста истоимене трагедије *Краљ Лир*.

⁸ Уколико упоредимо Софокловог Тезеја за кога хор тврди да „Све што каже, краљ и сврши“ (Софокле, 2011: 216) и Шекспировог Краља из *Како вам драго* који каже да „Моја част је на проби [...] морам да прикажем моћ“ (II.iii.1150–1051), добијамо једну генезу опадања не само краљевске моћи кроз векове, већ и суноврат снаге речи. Обојица споменутих краљева су дали реч: Тезеј ју је вољно одржао, док се краљ Француске код Шекспира осећа примораним да је испуни, јасно стављајући до знања да је грчки принцип калократије давно напустио дворове европских владара.

⁹ „Пет слепих момака из Алабаме“ су вокални састав који је на окупу још од 1944. године и до сада су освојили пет Греми музичких награда.

¹⁰ Потоње увођење другог глумца се приписује Есхилу, а трећег Софоклу. Када је *Едип на Колону* посредни, Ђурић допушта могућност постојања четвртог глумца, јер уколико би је

одваја их хора што античко позориште чини инхерентно музикалним. Таквом тврђењу у прилог иде мелопеја, састављање песама уз музичку пратњу, која је била саставни део трагедије по Аристотелу (Ђурић, 1996: 263). Музика је за Фридриха Ничеа била до те мере нераскидиви део трагедије да је одлучио да предговор Рихарду Вагнеру своје чувене књиге наслови: *Рођење трагедије из духа музике*. Чetrнаест музичких нумера које *Госпел на Колону* садржи нису толико произвољност аутора, колико неопходност која проистиче из Софоклове драме. Да је имао на располагању све техничке новине савременог доба, све су прилике да би их рођени Колоњанин унео у дидаскалије своје последње драме.

Посматрајући јапанско кабуки позориште¹¹ које је „једна непрекидна песма“, Бруер увођењем елемената црначке цркве верује да се приближава исконском жару античког позорја. За њега је трагедија попут концерта рок музике: „где је заплет свакоме познат, где постоји кутија која служи као појачало, попут микрофона у цркви“ (Rabkin, 1984: 49). Настojeћи да његова режија не буде пука имитација европског модела трагедије, Бруер је искористио пасију хришћанског проповедништа афро-америчке заједнице како би пренео изворни занос и побожност који су красили Дионисове светковине на којима је између осталих и *Едип на Колону* премијерно изведен. Уосталом, сам госпел је још у свом зачетку представљао „амалгам европских и афричких обреда“ (Moore, 2002: 5).

Госпел на Колону је први пут игран 1983. године у Бруклину, да би након десетина извођења широм света пет година касније стигао на Бродвеј где је био на репертоару пуна три месеца (D'Aronte, 1991: 105). Глумачки ансамбл који је бројао шездесет и четири глумца¹² је током тог периода остао готово неизмењен и на свакој изведби успевао да ускомеша публику, о чему сведочи и приказ у *Њујорк тајмсу* о телевизијској верзији представе: „Попут публике у Филаделфији, гледаоцима ће бити тешко да не пљескају уз музику“ (O'Connor, 1995). У античком позоришту управо је аплауз био начин да публика изрази задовољство комадом који посматра, насупрот звиждању које је означавало неодобравање (Ђурић, 1996: 259). Бруер је наглашавањем религијског заноса само амплифицирао овај примарни вид интеркације извођача с публиком.

играла три глумца онда би улога Тезеја морала бити подељена између њих тројице (1996: 251).

¹¹ Традиционално позориште у Јапану у форми игране драме.

¹² Као и код Софокла, највећи број присутних на сцени чине чланови хора који је у грчком позоришту испрва бројао дванаест, а касније петнаест хориста (Ђурић, 1996: 257).

Д'Апонтова пише да је за овакву врсту заразне привлачности заслужно и доба пред настанак представе: друга половина двадесетог века у којој је све присутнија била госпел музика и потреба да се антички комади редигују у духу постмодернизма (1991: 102). Другим речима, Софоклова трагедија је осавремењена на такав начин да се гледаоцу поред изворне поучности и катарзе, могла понудити проповед, али и забава без које је тешко приволети савременог гледаоца да походи позориште.

Саставни део сваке привлачности, па и оне верске, односно хришћанске природе, је постојање тајни: нечега што се скрива, оличеног у грчком позоришту у просценији која је скривала праву позадину позорнице. У самом тексту *Едипа на Колону* највећу непознаницу представља Едипова смрт која мора остати тајна и од смртника је позната само Тезеју који је не сме одати како би његово краљевство остало благословено. На његовом колонском поседу се налази гај Еуменида за који је Аполон прорекао да ће Едипу бити вечно почивалиште. У *Госпелу на Колону* Едипова смрт, односно смрт пет глумаца који га тумаче, је приказана као сновиђење кроз мелодију „Вечни сан“. Део сцене с клавиром за којим су они уснули се спушта опонашајући мистериозну смрт Едипову. Едипова полифонија замире, а са њом и сва његова трагичност јер када „геније музике побегне из трагедије онда је она строго узевши мртва“ (Ниће, 2012: 91). Вили Роџерс из групе „Соул Стирерс“ пита и одговара кроз песму: „Where he goes / No one knows“.¹³ „Дар енигме“ о коме пише Фелманова (1983: 1036) је заправо парадокс који је Бруер одлучио да задржи: човек који је решио Сфингину загонетку умире загонетном смрћу. Ипак, у савременој изведби акценат је стављен на дешавања након Едипове смрти, јер утихнућем музике, „метафизичка утеха“ о којој збори Нице се остварује у загробном животу, односно „Царству божјем“.

Хришћанско обличје катарзе за које смо утврдили да је у изворнику наговештено, тек у *Госпелу на Колону* доживљава свој врхунац кроз верске химне које славе крај живота, попут споменутог „Вечног сна“, и „Узнеси га, Узнеси га“ или „Нек плач престане сад“ који окончавају представу. Госпел музика јесте пре свега духовна, за разлику од претежно секуларног блуза (Moore, 2002: 1), што читавом сценарију прерађене трагедије даје могућност да буде читан по религијском кључу. Необичност свршетка *Едипа на Колону* где напаћени стари краљ бива за разлику од других трагичких протагониста награђен спокојном смрћу, Бруер је изједначио са хришћанским искупљењем, односно опростом и

¹³ „Где он иде / нико не зна“.

спокојем оних који ступају у рај. Редитељ следећим речима сумира изворну трагедију: „То је у бити проповед о срећној смрти, проповед о благосиљању након проклетства у животу, о благослову пре смрти“ (Rabkin, 1984: 48). Његово мишљење се не разликује од онога које су изнели књижевни критичари, али он то радосно вазнесење наглашава и доводи до врхунца стварајући одвар катарзе и спокоја. Ни српском песништву овакви погледи на смрт нису страни, па тако Ђурић наводи песме Јована Јовановића Змаја и Петра Прерадовића у којима је смрт приказана као блаженство (1997: 246–247). Гледалац који је жалио Едипа током читавог комада, позориште напушта задовољан јер је старчева смрт била умирујућа. Изазивајући ову самилост оличену у понекој сузи у гледалишту, Едип доказује сопствену невиност потврђујући мизерност свог хтења пред боговима јер „сажаљење изазива само онај ко *незаслужено пати*“ (Aristotel, 2002: 76). Кот узроке Едипове патње види у трагичном свету препуном окрутности у коме је „најтрагичнији од свих Едип – нападени старац, кога терају из насеља као бесног пса, који се полако ближи гробу, који треба да буде благослов за Атину“ (Кот, 1986: 35). Пошто је Едип ништа друго до „жртвени јарац богова“, тим је његово упокојење заслуженије, што се најбоље да видети у слободном препеву гласникових стихова ирског песника Шејмуса Хинија: „Куд год је тај човек крочио, крочио је спокојно“ (RTÉ). Напуштајући свет материјалног, некадашњи владар Тебе престаје да буде играчка богова и најзад може да буде човек, макар и покојни, што му је за живота било ускраћено како је био табернакл сила већих од њега вољом тих истих богова (Рослин, 2000: 52).

Осим гиздавих одора и електричних гитара, упада у очи и да су сви глумци на сцени црне пути. Овакав одабир глумаца је посве намеран јер је њихова заједница у Сједињеним Америчким Државама вазда била угњетавана, па чак и остракизована, слично као што је Едип био одбачен од друштва. Фолијева подвлачи важност боје коже глумаца и продуцентата у преношењу поруке изворне трагедије:

„Аутори белци награђиваног *Госпела на Колону* су оживели Софокловог *Едипа на Колону* у виду проповеди афро-америчких певача и глумаца пред афро-америчким госпел хором“ (1999: 3).

За Д'Апонтову спој изворног текста и савременог избора извођача је „дивна метафора за попуштање тензија у односима белаца и црнаца широм света“ (1991: 106). Едип није једни који на Колону проналази залечење, ту је и публика која поистовећујући музички занос афро-америчких глумаца са Софокловим јунацима у туникама, заправо исцељује све ране које су људи нанели једни другима у име расе.

Оваквом стратегијом редитељ је задржао изворни механизам поистовећивања који примењује Полиник који се додворава оцу тако што га подсећа да су обојица изгнаници. За разлику од Едипа који одбацује и проклиње Полиника прозревши његове себичне намере, публика *Госпела на Колону* осећа виши степен привржености глумачкој постави коју чини мањинска група. На позорници, они у лику који тумачи Морган Фриман препознају сами себе, односно *Jedermann-a*,¹⁴ загирући сваки облик расних подела, што и јесте закључак који Д'Апонтова доноси: „У многострукој личности евангелистичог проповедника/античког гласника/Едипа који види, лик афро-америчког проповедника постаје разазнатљив симбол тог суштинског поглавља људске историје када раса неће бити основ за поделе“ (Ibid.: 110). Таква будућност јесте заправо један вид катарзе, условно речено „расне катарзе“, која није могла постојати у изворнику,¹⁵ али је пронашла одушак у савременом постављању драме. Оваква интерпретација иде у прилог свевремености комада, баш као што смо сведоци нових изведби Шекспирових комада широм света.

Закључак

Насложенији реквизит античког позоришта је био дрвени кран (Гаталица 2011: XV), што само по себи говори о ограничениости представљања комада на позорници када је по среди сама изведба. Уколико пак оставимо такве техничке детаље по страни, схватићемо да се формула успешног позорја није превише изменила јер и даље постоји потреба за врским глумцима, добрим коадимима и још бољим драматурзима како би публика задовољна напустила гледалиште. У том погледу савремена позоришна и филмска уметност каскају за античком, јер уколико узмемо тврђење да „на енглеском језику није написана ниједна трагедија још од ренесансе“ (Rossllyn, 2000: 17), онда постаје јасно да савремене изведбе мањкају у поруци, која је изгубила на учинковитости, а добила на снази. Технички ефекти, анимације и живописне ливреје су ништа друго до покушај да

¹⁴ Аристотел спомиње управо Едипову судбу када пише о „једном човеку по средини [...] који се не истиче ни врлином ни праведношћу, нити пада у несрећу због своје злоће и свог неваљалства него због неке *погрешке (кривице)*“ (2002: 77).

¹⁵ Иако раса није била од кључне важности у античком свету, уколико изузмемо расну структуру робова, и стари Грци су имали заједнице које су биле обесправљене и на рубу друштва, попут странаца. Реч ксенофобија је управо грчка кованица: *xeno* (странац) и *phobe* (фобија).

се надомести изостанак драматуршког генија какав је Софокле био. Његов *Един на Колону* не само да је био круна каријере и логичан свршетак тебанске трилогије о Едиповој судбини, већ и увод у хришћански светоназор, у оном облику у коме је он данас наша свакодневица.

Спокој остарелог краља је прерастао у зелотизам једне нове религије која је четврт миленијума након изворне трагедије послужила њујоршком редитељу да наново исприча повест о страдању Едиповом. *Госпел на Колону* је ни мање ни више него покушај да се „преобликује искуство катарзе у америчком позоришту“ (Rabkin, 1984: 48) тако што би се направио отклон од савременог поимања трагичности као осећања праћеног јадом и чемером. Овакви осети уступају место усхићењу у извођењу које је пре мјузикл него представа, што је само по себи порука: оно што је антички гледалац могао тек да наслути се претворило у госпел хор, проповедника у шареној одори и неколико слепих глумаца који тумаче Едипов лик. Бруерова техника није превише сложена, ни налик ономе чиме се музичка и филмска индустрија служила осамдесетих година двадесетог века, али она свеједно приморава гледаоца да бризне у плач. Саосећајност посматрача је међаш антике и хришћанства оличен у Едипу који на Колону заправо прима награду коју су му богови наменили за патње и потоњу смрт (Rosslyn, 2000: 52). Он утире пут низу хришћанских светаца који ће управо својим мученичким животом и смрћу завредети место на небу. Амерички и грчки хор испевају истоветни закључак: смрт, иако мистериозна, може и те како бити срећна. Неспорно временско-просторно различитих техника, Софоклова и Бруерова публика подједанко прочишћена напушта театар освеженог памћења да „нико без муке није живео“ (Софокле, 2011: 211).

Литература:

- Aristotel. (2002). *O pesničkoj umetnosti*. Prevod, predgovor i objašnjenja Miloš N. Đurić. Beograd: Dereta.
- Box Office Mojo (IMDb.com): Troy. (n.d.). Retrieved from <http://boxofficemojo.com/movies/?id=troy.htm>
- Гаталица, А. (2011). Предговор. У Софокле, *Господар Един; Един на Колону* (VII–XXVII). Београд: Српска књижевна задруга.
- D’Aponte, M. G. (1991). The Gospel at Colonus (and Other Black Morality Plays). *Black American Literature Forum*, 25(1), 101-111.

- Ђурић, М. (1996). *Историја хеленске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Ђурић, М. (1997). Тајна смрти и гроба у Софоклову Едипу Колонском. *Хеленска књижевност и компаристика* (241–247). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Kot, J. (1974). *Jedenje bogova*. Preveo sa poljskog Petar Vujičić. Beograd: Nolit.
- Kot, J. (1986). *Pozorišne esencije i drugi eseji*. Izbor i prevod sa poljskog Biserka Rajčić. Beograd: Prosveta
- Лески, А. (1995). *Грчка трагедија*. Превео са немачког Томислав Бекић. Нови Сад: Светови.
- Lošonc, A. (1997). *Moderna na Kolonu*. Beograd: Stubovi kulture.
- Moore, A. (2002). Surveying the field: our knowledge of blues and gospel music. Ed. A. Moore, *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music* (1–12). Cambridge: Cambridge University Press.
- Niče, F. (2002). *Rođenje tragedije*. Prevela sa nemačkog Vera Stojić. Beograd: Dereta.
- O'Connor, J. (1985, November 8). The Gospel at Colonus on Great Performances. *The New York Times*. Retrieved from <http://www.nytimes.com/1985/11/08/arts/the-gospel-at-colonus-on-great-performances.html>.
- Paduano, G. (2011). *Antičko pozorište: Vodič kroz dela*. Preveo sa italijanskog Dušan Popović. Beograd: Clio.
- Rabkin, G. (1984). Lee Breuer: On the Gospel of Colonus. *Performing Arts Journal*, 8(1), 48–51.
- Roslyn, F. (2000). *Tragic plots: A New Reading from Aeschylus to Lorca*. Aldershot; Burlington: Ashgate.
- RTÉ: Ireland's National Television and Radio Broadcaster. (2013, August 31). *Seamus Heaney: Would any of his poems make a suitable epitaph?* [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=fTOZ2GBWovs>.
- Софокле. (2011). *Господар Едип; Едип на Колону*. Препевао са старогрчког, увод и напомене написао Александар Гаталица. Београд: Српска књижевна задруга.
- Felman, S. (1983). Beyond Oedipus: The Specimen Story of Psychoanalysis. *MLN*, 98(5), 1021–1053.

Foley, H. (1999). Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy. *Transactions of the American Philological Association*, 129, 1–12.

Stefan P. Pajović

THE TECHNOLOGY BEHIND THE TRAGEDY: FROM *OEDIPUS TO GOSPEL AT COLONUS*

Summary: The paper compares Sophocle's Theban tragedy *Oedipus at Colonus* with its modern version from the 1980s entitled *Gospel at Colonus*, which was directed by a New York playwright Lee Breuer. Beside the similarity of the storyline, the juxtaposition is primarily based on the technique that is employed to convey the feeling of catharsis. The goal of such a comparison is to examine the degree to which the modern version had kept not only the plot of the Greek tragedy, but the message as well. For this reason, the paper begins with an overview of the motifs present in *Oedipus at Colonus*. The most prominent of these motifs, as deemed by the critics, is the motif of Christian redemption, embodied in Oedipus's "happy death." The focus then shifts to the modern version of the play and the technology behind its expression of the motif in question. The form of the musical, the religious connotations, and the choice of the cast are all of significant importance in terms of conveying the original message as envisioned by Sophocles. The paper concludes that the two plays have many common points, most notably the omnipresent catharsis which had taken on a religious note. Breuer had enriched the original piece by imbining it with a dose of the zeal of the Afro-American evangelist church.

Key words: tragedy, *Oedipus at Colonus*, Sophocles, gospel, technology

Датум пријема: 28.2.2016.

Датум исправки: /

Датум одобрења: 2.11.2016.