

Наташа П. Ракић¹

Филолошко-уметнички факултет
Универзитет у Крагујевцу (докторанд)

СТРУКТУРАЛНЕ ВРЕДНОСТИ ДРАМЕ СОФОКЛОВА АНТИГОНА БЕРТОЛДА БРЕХТА²

Стваралаштво једног од најзначајнијих немачких драмских писаца, Бертолда Брехта, мора се посматрати кроз призму његовог сучељавања са аристотеловским дефиницијама и категоријама које су обликовале драмску уметност, а пре свега трагедију, све до 20. века. Рад се бави структуралним вредностима драме *Софоклова Антигона* настале 1948. године у егзилу и покушава да укаже на све структурне промене настале прилагођавањем митског материјала потребама епског позоришта. Указивање на релативизацију мита на историју, елиминацију *toire* ради политизације и прилагођавања идеолошким и моралним убеђењима моралне традиције Запада јесте циљ овог рада.

Кључне речи: Антигона, Брехт, епско позориште, структура, функције

Софоклова драма *Антигона* датира из 441. године п. н. е., али и данас представља изазов за књижевни дијалог, али и за позоришно уобличење. Као таква доживела је бројне позоришне адаптације³ и у себи садржи културне обрасце у зависности од историјског раздобља коме ново извођење припада. Овај рад ће се бавити Брехтовом трансформацијом драме настале 1948. године која се због многобројних измена, како на идејном, тако и на структурном и језичком нивоу може сматрати засебним и јединственим уметничким делом.

Брехтова драма *Софоклова Антигона* написана је 1947. након његовог повратка из егзила, а премијерно је изведена 1948. године у Швајцарској. Брехт је ову драму базирао на Хелдерлиновом преводу⁴ Софоклове драме из 19. века. Он је преузео фабулу, дијалоге и мисли из оригинала, али је извршио велике промене на плану метрике и из-

1 natasajevdjevic01@gmail.com

2 Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друшћевне кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, рејонални, европски и глобални оквир* који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

3 Осим слободних превода, јављале су се и засебне верзије. Само неке од њих су написане од стране Виторија Алфиерија (Vittorio Alfieri, 1783), Фридриха Хелдерина (Friedrich Hölderlin, 1804), Јохана Волфганга Гетеа (Johann Wolfgang Goethe, 1808), Жана Коктоа (Jean Cocteau, 1922), Жана Ануја (Jean Anouilh, 1943), Тома Паулина (Tom Paulin, 1984) и многих других.

4 Први превод *Антигоне* на немачки језик потиче из 1636. године, када је Мартин Опиц (Martin Opitz) превео ово Софоклово дело. Хелдерлинов превод је објављен први пут 1803. године, али није био прихваћен код савременика.

раза уневши нов садржај, идеје и мотивације, што ову драму чини оригиналном драмом која је прилагођена потребама извођења у епском позоришту. Зато ће се на овај начин приступити структуралној анализи Брехтове *Софоклове Антијоне* и Софоклове *Антијоне*, а користећи компаративну методу на конкретним примерима биће омогућено приказивање свих сличности/разлика између аристотеловске и неаристотеловске поетике трагедије. Уједно ће бити речи и о поетикама Аристотела и Брехта чије се поимање појма трагедије и драмског позоришта наизглед знатно разликује, иако могу бити и веома слични.

Брехтов избор Софоклове *Антијоне* и промене у фабули и осталим структурним елементима веома су изненадили како књижевне критичаре, тако и гледаоце. Брехта је овом делу привукао Хелдеринов превод који је он окарактерисао као „превише таман, пун латинских конструкција и Хегелових идеја” (Брехт 1965: 110) који је, пак, био погодан материјал за уметање савремене проблематике и реализацију исте на сцени. С обзиром на то да је Брехт сваком делу прилазио не толико са литеарне стране, колико из перспективе режисера, не треба да изненађује његова тежња да се мајсторска дела светске књижевности прилагоде времену и публици којој је извођење намењено, а све у циљу упознавања масе са истим. Брехт је свој одабир оправдао следећом примедбом: „*Антијона* је одабрана за позоришно извођење јер она као материјал у себи носи актуелност; у њој се могу уочити аналогije са садашњошћу” (Брехт 1948: 68). То је значило да ће у самој структури одређени елементи морати да буду замењени како би били у складу са захтевима епског театра, али и ради скретања фокуса трагедије са појединца ка општим, политичким и социјалним проблемима актуелног времена. Ово треба повезати са Брехтовим појмом *историзације* према коме драмски писац и глумци морају сваки догађај, који је сам по себи јединствен и самим тим непоновљив, да учине разумљивим у његовој „историјској релативности” (Брехт према Холтхаузен 1981: 455), управо зато што је истина конкретна. Брехт уметност види као праксу која кроз приказивање истине има политичко дејство и као таква учествује у промени друштва. Брехтово опредељење за марксизам и комунизам видљив је у његовим делима чија је форма испуњена садржајима који су важни за марксизам. Узимање митске подлоге за фабулу, уклањање неограничене моћи *moire* и других религиозних мотива античке трагедије доводи до политизације самог комада. Политизација мита и његово свођење на догађаје из садашњости су оно што Брехт разуме под термином *рационализација* (*Durchrationalisierung*). Зато је његов циљ и било уклањање свих култних и митолошких елемената из Софоклове драме како би се створила основа за историјску позадину испуњену политичким искуствима која би гледаоцу требало да привуче пажњу и усмери деловање.

„Нећемо говорити о реалистичном начину писања само онда кад се, на пример, 'све' може омирисати, окусити, осетити, кад има 'атмосферу' и кад је фабула тако изведена да дођу до изражаја душевне експозиције

ликова. Наш појам реализма мора бити широк и политичан, слободарски на естетском пољу, суверен према конвенцијама. Реалистично значи: откривајући друштвени узрочно-последични комплекс – разоткривајући владајуће погледе као погледе владајућих – пишући са становишта оне класе која за најхитније тешкоће у којима се налази људско друштво има најшира решења – наглашавајући развојни момент – конкретно, и омогућујући апстрахирање.” (Брехт 1979: 178–179)

Епски театар и ангажована уметност 20. века доводе до нужно мењања функције публике. Модерни гледалац је онај који је ослобођен напетости и осећања страха, али је он истовремено врло заинтересован и спреман за критичко проматрање игре која се одвија пред његовим очима. То је човек масе који на основу властитог искуства стиче могућност разумевања радње. Аристотеловско позориште представља искуство у које се гледалац уводи све док он не почне да доживљава радњу са лицима заједно, а драма коју Брехт предлаже приказује поглед на свет у коме се гледалац суочава са нечим и приморава се да проучи оно што види. У драми против које Брехт иступа, једна сцена постоји због друге, док драма коју он тражи, гради сваку сцену за себе, као нешто што се посматра и развија у наглим скоковима. Најзад, драма којој се Брехт противи узима човека у току његовог делања, као нешто познато, неизбежно дато; драма којој он тежи показује како се човек гради у току радње и тако постаје предмет критике и промене.

У *Малом орјанону за позориште* из 1948. године Брехт се окреће против буржоаског култа и хоће да његово позориште буде схваћено као позориште „научног раздобља” које је ангажовано у стварности и које тежи ка променама у друштвеној свести. Стварност је, према Брехту, увек схваћена као друштвена стварност и стоји у тесној вези са уметношћу која је само критичка репродукција те стварности (Брехт према: Холтхаузен 1981: 453). Модерна драма је место одвијања радње међу људима који су у односу са објективном стварношћу – идеологијом и погледима на свет.

Брехт је још у младости сковао појам „неаристотеловског позоришта”. Као неаристотеловску осећао је побуну против идеје судбине (*moira*), схватања улоге гледаоца, схватања трагичног као таквог према античком обликовању појма. Аристотел трагедију дефинише као подражавање једне достојне и озбиљне радње чији је задатак да изазове код гледалаца осећање страха и самилости што би довело до уживљавања, уживања и катарктичког прочишћења публике. Приказане личности нису индивидуе, већ архетипови који због свог хибриса прекорачују границе свог постојања и страдају, изазвани душевним мотивима, због своје охолости која постаје њихова *hamartia*. Трагедија је приказана борба вођена са максималним напорима око централних животних проблема јунака због којих он неминовно страда у борби против богова. Моира је заправо радња аристотеловске драме која показује детерминираност личности и она се отелотворује кроз слободно деловање

јунака против неминовности света. Човек античког света је ограниченог деловања и њиме неминовно управља судбина против које чак ни богови не могу ништа.

Насупрот томе, једно од основних постулата брехтовског позоришта је да друштвено постојање одређује мишљење. Брехт тежи ка оснаживању човека коме се нешто може поверити. Судбина (моира) мора бити избачена из епског позоришта, јер се тешко може поверовати у нужне токове радње. На место судбине поставља се идеја о свету који је човек направио, који човек може мењати и о коме се може расправљати. Али какав је тај нови човек који је замишљен као носилац брехтовске драмске уметности? Брехт га дефинише не као „човека који је слепо подређен судбини”, већ као човека „који је је сам своја судбина” (Брехт 1948: 110). На сцени бивају приказани људи „у процесу који стварају своје ситуације кроз које човек открива истину о себи тиме што открива своју праву околину” (Вилијамс 1979: 316). Сам приказани човек увек је „лик који се мења и који мењањем постаје разговетнији” (Холтхузен 1981: 451). Он кроз сукоб са другим лицима открива да зна о себи и о свом бићу много више него што се од њега захтева што од гледаоца тражи напор да се историзовани догађаји схвате и прозру. Критички капацитети омогућавају његово деловање и сада је „време за театар радозналих” (Брехт 1948: 67). Гледалац је, на тај начин, приморан да критички приступи изнесеној проблематици и позван је да учествује у разрешењу изнете проблематизације.

Ово је постигнуто захваљујући техници *оцуђења* (*Verfremdungseffekt*)⁵ помоћу које се ствара дистанца и онемогућава аристотеловско катарктичко уживљавање. То је и најважнији елемент који раздваја епско (дијалектичко) и класно драмско позориште. Док драмско позориште почива на опонашању/подражавању стварности (*mimesis*), то епско позориште почива на принципима реализма које захтева постојање чулно очигледних појава. Аристотеловско позориште почива на принципу катарзе, док Брехт у томе види проблем и онемогућавање критичког става што доводи до посматрања приказаног као дате и природне ствари.

Позоришна игра за време постојања четвртог зида у аристотеловској драми даје комаду магијски карактер, али је уклањањем зида и отварањем позорнице ка гледаоцу омогућена критика и покушај промене света приказаног на позорници. Ефекат зачудности у себи носи оно необично, упадљиво, што је ефекат идеологије, па не треба да чуди Брехтов захтев за политизацијом позоришта што је видљиво и у овом драми.

5 У радњама, карактерима и доживљајима драмских ликова у Брехтовој драматургији оцуђење се обелодањује као критичко мишљење против моћи навика, тј. против предасуда које су попут идеолошких надградњи. У критички продуктивном човеку Брехт види тип, који је сада у складу са научним добом. Овај појам се код Брехта користи како би се човеку научног доба разјаснило његово самооцуђење узроковано капиталистичким друштвом. Кроз критичко размишљање и активно деловање тежи се промени постојећег државног уређења.

„Интересовања публике којој су намењена извођења епског позоришта није могућност уживљавања. Уметност епског театра је много више, на место уживљавања треба увести зачућеност [...] епски театар, према Брехту, не тежи толико развијању радње колико приказивању стања која се тек требају откривати.” (Бенјамин 1974: 263)

За постизање овог ефекта Брехт се служи експериментисањем на разним нивоима – на плану глумаца, музике, декора итд. Глумци показују да спречавају уживљавање у улогу и производе дистанцу према збивању. Глумац историзира помоћу разних средстава као што су употреба 3. лица, превођење у прошлост или коришћење коментара што му онемогућује уживљавање у лик. Али, овде се инсистира и на удаљавању од себе самог, јер управо оно *између*, дистанца, јаз, омогућава онеспособљавање успостављања чврстих идентитета. Сада није реч о приказу свести која је покретач свега у свету, чак не постоје ни хероји у класичном смислу, већ су, у складу са марксистичком тезом, масе оне које стварају историју, а не хероји. Променљиви друштвени односи су покретачке снаге, а не глумци и ликови. Стога је Брехт политичке концепте, идеолошки и културни садржај приказан у епском позоришту видео као нешто важније од самог драмског лика. У прилог његовом концепту иде и Алтхаузеров став да се „ни процес идентификације у театру не може мислити само на психолошки начин, гледајући представу гледаоци се пре идентификације са ликовима (‘херојима’) препознају у идеолошком и културном садржају” (Алтисер 1963), што нам заправо говори да расцеп настаје због класног јаза.

Што се начина приказивања тиче, задатак глумца у епском позоришту састоји се у томе да својом игром покаже да задржава бистру главу.

„Он има само да покаже свој лик, или, боље речено, он нема само да га доживи. [...] То значи само да његови лични осећаји принципијелно не би требало да буду осећаји његовог лика, како ни осећаји његове публике принципијелно не би постали осећаји лика.” (Брехт према Вилијамс 1979: 317)

За глуму отуђења глумац драмског позоришта није увек у свему припремљен. Помоћу представе о „игрању позоришта”, можемо се можда са најмање предрасуда приближити епском позоришту.

У Брехтовом *Малом орданону за позориште* стоји да епско позориште треба да „лиши позорницу њене материјалне сензације” (Брехт према Бенјамин 1974: 300) и зато ће му нека стара фабула често више користити од нове. Његове драме су драме отворене радње, у којима се уочава след сцена које постоје за себе, оштро оцртане и изоловане, а ипак повезане у схему која одређује радњу. Чиновни нису више одвојиви и затворени, са фиксираним почецима и врхунцима, већ су сцене технички флексибилне и покретне и представљају процес, а не производ. Сам Брехт објашњава значај фабуле у *Малом орданону*:

„Пошто се гледаоци не позивају да се баци у фабулу као у какву реку да би се препустили да их амо-тамо неодређено носи, појединачни догађаји морају бити тако повезани да бивају уочљиви чворови; догађаји не треба да следе један за другим неприметно, већ се делови фабуле морају брижљиво поставити један наспрам другог тиме што им се даје структура једног малог комада у комаду.” (Брект према Холтхузен 1981: 451).

За Брехта је фабула догађање које бива демонстрирано и на које се примењују дијалектичко-критичке методе. Митос је за њега скуп догађаја. „Театар научног доба жели да дијалектику начини уживањем. Изненађења логичног развоја, нестабилност свих стања и подсмевање свим супротностима увећавају уметност живота и радост живота” (Брект 1964: 59). Фабула мора дијалектички раширене духовне процесе да сакупи у композицију и да их прикаже у њиховој специфичности.

Структурне особености драме *Софоклова Антигона*

У предговору овог драмског текста стоји да је Антигона настала као одговор на „свеопшту жеђ за новим које настаје тоталним материјалним и духовним распадом у нашој несрећној и ка изазивању несреће усмереној земљи” (Брект 1948). Већ након читања превода Хелдерлиновог препева Брект наилази на препреку, а то је чињеница да је Софоклова драма као таква неподобна за еписки театар, у смислу приказивања антифашистичког протеста и да ће као таква морати да претрпи одређене промене у структури и сижеу, што не значи да ће је он у потпуности и променити.

Креонт, краљ Тебе, води освајачки рат против града Арга ради руда и његовог природног богатства, при чему се овај рат посматра као наративни пратекст једног стања у унутрашњости полиса, које ће због притиска спољашњих фактора доћи до тачке кулминације. Полинеик, Антигонин брат, на бојном пољу присуствује страдању брата Етеокла и одлучује се на кукавички потез одустајања и одласка кући. Тај чин изазива гнев код Креонта који га у име опомене свим војницима убија пред зидинама града због издајничког поступка и исто тако забрањује свечани чин сахране. Истовремено, у граду ће бити одржана прослава победе над Аргом иако Креонт зна да се рат још увек води и да је победа неизвесна. Антигона исте ноћи посипа прах на тело убијеног брата и бива ухађена од стране стражара чији карактер, како ћемо касније видети, има комичке црте. Она је представљена као опозиција Креонту и као симбол устанка против тираније, јер њен чин бива повод за исказивање отворене сумње према Креонтовој власти. Ово се огледа у сукобима Креонта са Хемоном, Тиресијом и старцима након изрицања пресуде Антигони. У комаду се не појављује чист лик који би био опозиција и критичар власти, јер су сви ликови драме саучесници Креонтове идеологије – хор старца, Тиресија, па чак и Антигона што најбоље показује следећи цитат:

„СТАРЦИ: Али и та, што сад у смрт ходи,
некада је, као и ми, хлеба јела,
и у сенци високих седела кула,
што несрећу суђену скрише,
све док из старих, уkletих врела
липтати не поче нова крв.

.....

И ти си, Антигоно, била слепа,
трпељива, нема и мирна,
и од понора склањала очи,
све док те не трже из сна,
последње зло у дугом низу.
А попут тебе сад и Теба
напитак заборавља појудно пије,
опијена, коло победе плете,
и у лудој нестају игри
сав прошли и будући бол.” (Костић-Томовић 2015: 125)

Упркос отвореном нерасположењу исказаном од стране народа Креонт се одлучује на покајање у тренутку када му гласник доноси вест о страдању његовог прворођеног сина Мегареја и бројне војске код зидина Арга. Гоњен незаситом жељом за освајањем „богато” Арга, Креонт се одлучује на опрост Антигони, али стиже прекасно и присуствује самоубиству Хемона. Скрхан болом због смрти синова и изгубљене битке бива одведен у палату, али се у његовом последњем обраћању примећује охолост својствена аутократској фигури:

„КРЕОНТ: Погледај шта вам носим!
То је хаљина, а мишљах биће мач.
Прерано ме напусти најмлађи син.
Још једна битка, и Арг би пао,
ал’ се окрете против мене
синовска храброст, снага и гнев.
Зато ће пасти Теба, и нека падне,
моја је воља да тако буде.” (Костић-Томовић 2015: 137)

Из кратког прегледа сижеа можемо приметити да је елиминација важности и значења судбине и моралних момената довела до политизације и приказивања борбе између конкретних класних представника. Митски моменат присутан у Софокловој драми добија историјско значење код Брехта које се у сваком добу може сматрати актуелним.

Када бисмо се бавили чистом формом Брехтове драме, морали бисмо да приметимо да је за око 100 стихова краћа од оригиналне верзије. Дуги хорски делови, строфе и антистрофе, преформулисани су тако да би модерни гледалац/читалац боље разумео митску позадину. Овај поступак скраћивања Брехт је користио у тренуцима исказивања карактера драмске личности и стварању напетости, иако је задржао Софоклове говорне изразе и историјске елементе и легенде. Драма се

састоји из три дела: пролога, новог пролога за Антигону и саме драме која није подељена на чинове и појаве. У Брехтовом тексту лица се не подударају са онима из оригиналног текста. Радња са Еуридиком је изостављена, па самим тим и њен лик. У оригиналу се не појављује лик слушкиње, док се код Брехта јавља услед извесних промена у самој радњи. У овој адаптацији се помиње и Креонтов старији син, Мегареј, о коме код Софокла није било речи, а у прологу су приказане две сестре и есесовац.

Док је у античкој трагедији пролог имао функцију експозиције и давања основних информација о ситуацији и надолазећем конфликту, пролог код Брехта има функцију радикалне актуелизације комада. У прологу се приказује Берлин априла 1945. године. Две сестре излазе из склоништа и враћају се у стан у коме примећују трагове присуства брата који се вратио из рата. Мислећи да је отишао да се спрема за поновни бој, нису реаговале на крике које су допирали споља, све до тренутка када су приметиле окачену униформу у орману. Одвећ касно излазе и на тргу затичу мртвог брата обешеног о месарску куку. Једна од сестара се одлучује да покуша да скине брата са куке и у том тренутку бива прекинута од стране есесовца. Тиме се завршава пролог који испуњава основни захтев епског позоришта, јер оставља многа питања отворена и уводи нас у раван не само немачког, већ и интернационалног конфликта. Брехт не даје сестрама име, увек је то прва, тј. друга сестра тако да се не може са сигурношћу тврдити која је била спремна да жртвује свој живот. Исто тако се не наводи ни којој војсци је припадао брат, самим тим могао је бити и Немац, али и нпр. партизан. Овим прологом Брехт спаја прошлост, садашњост и будућност и указује на начин на који људи бивају жртвовани због задовољења опасне апатије исказујући свој став о фашизму као смртној болести модерног друштва.

Упозорење на политичку догму није само тематски, већ и драмски метод што ће читаоцу постати јасно у новом прологу за Антигону написаном 1951. године. У њему глумци излазе на сцену, представљају једни друге, тј. ликове које тумаче и упознају публику са старом легендом о Антигони, али истовремено подстичу гледаоце на преиспитивање сопствене прошлости и критички однос према делу што је још један од момената отуђења у овој драми.

„А ви недавну питајте прошлост,
да л' она слична памти дела,
ил' јој пак таква нису знана.
Један за другим сад ће глумац
на ову ступати сцену,
у жељи да дочара далеко место.” (Костић-Томовић 2015: 94)

Све што је код Софокла носило митска обележја бива преобразено у историјски контекст, а постигнута политизација комада успела је захваљујући променама у предусловима радње, тј. саме мотивације,

променама у току радње, као и кроз коментарисање и промењену улогу хора тебанских стараца.

Када се говори о узроцима радње у драми Софоклова Антигона морају се узети у обзир три момента које је Брехт изменио. Наиме, док је у Софокловој драми Теба нападнута од стране Арга, у Брехтовој верзији бива посве обрнуто, јер Креонт води освајачки рат против Арга ради заузимања рудних богатстава. Затим, Етеокле и Полинеик не воде рат један против другог, већ се заједно боре под Креонтовом заповешћу и не страда Полинеик од братовљеве руке, већ од Креонтове. Трећи, и можда најважнији узрок, који се тек у средини драме открива, јесте чињеница да се рат још увек води на бојном пољу и да је победник неизвестан. У Софокловој драми завршена борба има функцију позадине која не игра пресудну улогу у пропасти владарске куће, док код Брехта узрокује спољашњи и унутрашњи конфликт Креонта који неминовно води до страдања.

Због промене узрока који неминовно утичу на ток радње морамо узети у обзир и промене функција драмских ликова. Према теорији о драмској геометрији Пола Жинестјеа (Жинестје према: Миочиновић 1981: 120) ову Брехтову драму можемо шематски приказати на следећи начин:

		Антигона
Арг	Креонт	Хемон
		Старци
		Тиресија

Креонт бива приказан као главна драмска личност која због своје агоналне природе узрокује страдање и трагичке судбине свих око себе. Он се налази у конфликту са Антигоном, Хемоном, Старцима и Тиресијом који су приказани као представници одређених друштвених класа, што одговара дефиницији модерне драме која је у основи социолошка.

Имајући у виду драматуршке функције Етјен Суриоа шематски приказ се може објаснити на основу специфичног деловања лица у ситуацији: његову улогу силе у систему сила (Сурио према: Миочиновић 1981: 57), али треба нагласити променљиво отелотворење функција у разним лицима, тј. да у једном лику може бити спојено и више функција, или да једну функцију можемо пронаћи отеловљену у више ликова, све у зависности од међуљудских односа који су предмет проучавања.

Промене у експозицији радње узрокују промене у мотивацији јунака у односу на античку драму, те се однос Креонта и Антигоне не може више посматрати као сукоб државних и породичних интереса. Креонт је представљен као оруђе рата, као представник тиранске власти, реакционог државног режима које вапи за злочинаштом, те су он и људска самовоља заправо разлог за пропаст Тебе. Креонт је тематска сила која изгара у жељи за победом над „богатим Аргом”. Због чињенице да се супротставља сахрањивању не противника, већ дезертера из рата, даје повода да се његово дело карактерише као политички моти-

висано и због тога ступа у конфликт са свим особама у драми. Оно што он жели је рат, дакле, негативна вредност, нешто по својој природи зло. Креонт ће употребити сва средства и биће спреман на подношење сваке жртве ради остваривања своје тежње, па ће чак и родитељску функцију ставити испод функције освајања. Он није трагички јунак, јер у њему нема покајања – његово покајање се јавља из материјалних разлога. Он не мења своју одлуку зато што је увидео свој грех према Антигони, већ зато што му је потребан Хемон ради рата. Агон је његов читав свет, он га покреће и у том агоналном односу се огледа парадокс ратовања – ради бољег животног стандарда жртвовани су животи многих и град остаје празан, а огњишта угашена. На тај начин је Брехт функцију старогрчког мотива *spargatos* превео у делу у тотално уништење полиса и употребио га у смислу прављења паралеле са Холокаустом. Тиме је изједначио Креонта са Хитлером кога покрећу империјалистички мотиви.

„АНТИГОНА: Ко ме је год до моћи стало,
тај слану воду пије:
нит толи жеђ, нит може стати,
без имало наде у спас.
После брата жртва сам ја
а после мене на реду сте ви.” (Костић-Томовић 2015: 110)

Због тога је и избачена сцена са Еуридиком која би појачавала утисак Креонтове трагичности, јер Брехт њега свесно боји црном бојом и ниједног тренутка не дозвољава да гледалац њега схвати као трагичног јунака који би могао да изазове сажалење или саосећање гледалаца.

Највећи опонент њему је Антигона која у Софокловој драми бива покренута дубоким људским поривима и религиозним ставом, али у Брехтовој адаптацији бива активна из политичких разлога. Она је фигура која се не узда у моћ богова и судбине, већ у моћ здравог разума и исправног делања. Као таква постаје фигура отпора која се бори против тиранина у име народа која је ипак представљена као просечна индивидуа са довољно храбрости да се супротстави тиранској машинерији.

„АНТИГОНА: Помозите сад и мени и себи,
јер моја ће невоља снаћи и вас.
После брата жртва сам ја,
а после мене на реду сте ви.” (Костић-Томовић 2015: 110)

Она је представник вредности и тематска сила која тежи остваривању мира и слободе грађана. Када је у питању дефинисање њеног лика, према теорији Е. Суриона, може се рећи да има више функција – она је тематска сила, представник вредности, али и прималац истих, јер се она као таква изједначава са осталим становништвом коме жели добро. Она отелотворује Брехтову идеју да је човек сам своја судбина и да је човек направио свет, да је он као такав променљив. Она се супротставља Креонту и полемише са њим о појмовима домовине, рата, живота

у полису. Кроз њене речи „ Домовина – то нису земља и куће/Земља се храни нашим трудом,/ а огањ гута кућни праг!/ Домовина – то није место/ на коме покорно савијаш врат (Брехт 2015: 111).” Брехт као писац у егзилу изражава свој антифашистички став. Антигона функција је у односу на ону у Софокловој изведби знатно другачија и прилагођена је актуелизацији комада, јер се у њеном дијалогу са Креонтом и старцима огледају све проблематизоване тачке 20. века.

Одстрањивање богова и страха од божанских захтева води ка уклањању улоге судбине у ангажованој уметности 20. века. Можда је најзначајнији представник оваквог схватања управо Тиресија који у Брехтовој драми задржава функцију пророка, али не више у смислу посредника између људи и богова, већ на основу посматрања и логичког извођења закључака из приказане ситуације. Он више није репрезентант божанског и судбине, већ је критички настројен посматрач стварности. Брехт избегава функцију коју је он имао у Софокловом делу где је пророкова појава представљала тачку успостављања равнотеже између божије воље и људског хибриса. Сада Тиресија ступа у отворени конфликт са Креонтом, јер на основу дугогодишњег искуства и познавања сличних политичких ситуација прориче пропаст Тебе не као божију казну за почињено недело, већ као логичан след лошег војног и привредног стања у држави.

„ТИРЕСИЈА: Од тебе, Креонте, болује град.” (Костић-Томовић 2015: 127)

„ТИРЕСИЈА: Кажеш, не познајем будућност,
па зато прошле питам дане,
и оно што се данас збива.” (Костић-Томовић 2015: 128)

„ТИРЕСИЈА: Сурови загрљај твоје суровости
сурово влада твојом душом,
па сам, Креонте, рад да знам:
где извире суровост та?” (Костић-Томовић 2015: 129)

До богова људима више није стало и зато се ни у једном тренутку не велича улога пророка у друштву, већ он бива изложен ругању (у коментару ове сцене стоји да је Креонт пратио Тиресију и имитирао, ругајући се, његов ход). Модеран човек је изгубио веру у везу са било чиме што није везано са актуелним дешавањем и кроз дијалоге је наглашена проблематика корупције божијих изасланика, јер је и Тиресија био „кићен сребром” од стране власти.

Овакви конфликти не дозвољавају ни хору тебанских старца да остане непромењен. „Највидљивија особеност Брехтовог епизирања је систематска раширеност димензије коментарисања текста.” (Вернер 1998: 519). У Софокловим драмама хор је имао велику улогу, јер је својим песмама градио прелазе између сцена и својим коментарима изоштравао њихов смисао, док код Брехта хор доноси нове мисли и појављује се у функцији Креонтовог огледала. За разлику од Софокла код кога хор има функцију измирења перспектива кроз строфе и антистро-

фе, у Брехтовој адаптацији нема ових формалних елемената. Хор тебанских старца је истовремено и саучесник и противник Креонту који смело улази у конфликт и са Креонтом и са Антигоном. Док је код Софокла хор поприлично био неутралан, то је он код Брехта учесник тиранске власти који је подложен корупцији што показује и следећи пример.

„СТАРЦИ: Дође нам коначно победа
на колима препуна плена,
милостива ка Теби након рата!
Нек се заборави шта је било!” (Костић-Томовић 2015: 98)

Он није више формални елемент који има двоструку функцију, већ је подређен политичком телу и историзиран је. Али чак и као такав, чини се, према неким наводима, он задржава донекле сличну функцију коју му је Шилер доделио. Ханс Јоаким Бунге је то објаснио на следећи начин. „Према Шилеру, оно што хор остварује у модерној драми јесте преображај модерног света у изворно-поетско. Хор доводи мир у радњу и враћа слободу која је нестала у олуји афективних стања у драми.” (Бунге 1963: 119). Брехт је хору додао и ову изворну функцију, али је, дозволивши хору да се упушта у коментарисање и расправе, преобрази хор у део радње који ће бити подређен тоталном уништењу.

Хемонова функција у Брехтовој адаптацији остаје иста као код Софокла, али добија на радикалности. Хемон има двојак приступ сукобу са Креонтом, јер је са једне стране политички противник свога оца, а са друге стране су породични сукоби. Имајући у виду функције Е. Суриноа, Хемон би имао на почетку улогу арбитра који покушава да издејствује помирење зараћених страна, али и он због самовоље аутократске фигуре свога оца прераста у његовог противника. У Брехтовој драми се појављује и Креонтов старији син, Мегареј, али он је уведен само као мотив чија смрт покреће Креонта на опрост Антигони. Креонт то чини не из патње због изгубљеног сина, већ из материјалних и војних разлога, тј. ради помирења са Хемоном који би онда наставио очев рат.

Креонтов суноврат се приказује и кроз улоге стражара, гласника и служавке који једни за другим доносе лоше вести. Брехт је лику стражара дао комичне црте који у разговору са Креонтом делује као клоун. Он је, за разлику од понизног Софокловог гласника, самосвестан и спреман на сваки одговор Креонту, па се чак и понаша као њему раван, што Креонта заправо чини смешним у очима посматрача.

Кроз све приказане ликове, који имају знатно другачију функцију него у оригиналној драми из које су потекли, као и кроз промену спољашње и унутрашње структуре драме Брехт тежи испуњавању захтева епског театра. Самим тим, акценат је на актуелизацији комада путем стварања временске дистанце између извођења и гледаоца, што оправдава употребу мита у сврху политизације.

ЗАКЉУЧАК

Приликом проучавања структуре овог дела не смемо занемарити чињеницу да приказане фигуре у *Софокловој Анџиџони* посматрамо у систему сила и да иста мрежа односа може да изгледа веома различито, зависно од тога с чије тачке гледања је испитујемо. У овом раду смо се ограничили на структурне особености Брехтове адаптације Софоклове *Анџиџоне* и на функције ликова у драми, а служећи се теоријом Е. Сурија откривене су тачке разилажења брехтовског и аристотеловског позоришта. Подређивању човекове аутономије божанским захтевима и предавању човекове судбине ирационалној вољи и апсолутној моћи богова, Брехт се супротставља кроз моћ логичког размишљања и снагу човека који је сам своја мера. Тражећи узроке у друштвеним дешавањима и обликујући ликове својих драма према друштвеној стварности, Брехт је тежио актуелизацији позоришта које би покренуло гледаоца на критичко проматрање света око себе, што је нужно водило ка политизацији комада. Али, да ли је политичко само оно што се тиче политичког или идеолошког садржаја, или би то могло да се огледа и у форми драме? Одговор је да би се то могло огледати и у форми, па је зато било неопходно структурисати драму тако да сви њени елементи ни у једном тренутку не дозволе емотивну пристрасност гледалаца, што је и учињено помоћу ефекта зачудности. Ефекат зачудности је, мисли Брехт, основа сваког критичког мишљења. Гестови, неочекивани обрти, онеобичени језички изрази само су неки од елемената који отварају нова питања. Отуђење као основна јединица брехтовског позоришта манифестује се у највећој мери у радњи драме – у овом случају у пролозима и новим функцијама које имају јунаци античке драме. Драма *Софоклова Анџиџона*, као и целокупно Брехтово стваралаштво, остављају простор за многа истраживања и поређење са актуелном ситуацијом. Брехтово коришћење идеологије, историје и бајки у драмама представља битан тематски елемент, а сам начин драматизације истих могао би бити основа за даља истраживања.

Извори

Костић-Томовић и др. 2015: Ј. Костић-Томовић и др., *Анџолоџија савремене немачке драме 1945–1968*, Београд: Zepher Book World.

Литература

Алтисеп 1963: L. Althusser, *The 'Piccolo Teatro': Bertolazzi and Brecht. Notes on a Materialist Theatre*.

Бењамин 1974: В. Бењамин, *Есеји*, Београд: Нолит.

Брехт 1965: В. Brecht, *Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

Брехт 1955: В. Brecht, *Vorwort zum Antigonemodell 1948, Die Antigone des Sophokles, Materialien zur Antigone*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

Брехт 1976: В. Brecht, *Дијалектика у шекспиру*, Београд: Нолит.

Вилијамс 1979: Р. Вилијамс, *Драма од Ибзена до Брехта*, Београд: Нолит.

Жинестје 1981: Р. Žinestje, *Драмска геометрија*, у: М. Миочиновић, *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит.

Холтхузен 1981: Н. Е. Holthuzen, *Драматургија отуђења: (Једна студија за драмску технику Б. Брехта)*, у: М. Миочиновић, *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит.

Сурио 1981: Etjen Surio, *Драматуршке функције*, у: М. Миочиновић, *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит.

Nataša P. Rakić / STRUKTURELLE WERTE DES DRAMAS DIE ANTIGONE DES SOPHOKLES VON BERTHOLD BRECHT

Resümee / Das ganze künstlerische Werk eines der bedeutendsten deutschen Schriftstellers, Bertold Brechts, sollte durch die Auseinandersetzung mit der aristotelischen Definitionen und Kathegorien betrachtet werden, die das ganze Drama und vor allem Tragödie beeinflusst haben. Diese Arbeit befasst sich mit der strukturierten Werten des Dramas *Die Antigone des Sophokles*, das im 1948 geschrieben wurde, während Brecht im Exil war. Er versucht, alle strukturelle Veränderungen zu zeigen, die durch den Prozess der Anpassung des mytischen Stoffs den Bedürfnissen des epischen Theaters entstanden sind. Das Ziel dieser Arbeit ist zu zeigen, dass Mythos relativisiert wird, dass Moira wegen Politisierung und der Anpassung an die ideologischen und moralischen Werten des Westens verschoben werden musste.

Schlüsselwörter: Antigone, Brecht, episches Theater, Struktur, Funktionen, Kreont

Примљен: 10. јула 2018.

Прихваћен за штампу септембра 2018.