Katarina Žeravica, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Croatia

Utjecaj grčke tragedije na Drum Song: An Indian Trilogy Gwen Pharis Ringwood

Abstract: Drum Song: An Indian Trilogy: The Influence of Greek Tragedy on the Indian Trilogy

Gwen Pharis Ringwood (1910–1984) is one of the most eminent Canadian playwrights of the 20th century. In her drama Drum Song: An Indian Trilogy which consists of three parts: Maya (Lament for Harmonica, 1959), The Stranger (1971) and The Furies (1981) the author implements her knowledge of First Nations' traditions and customs. Moreover, it is "in the lives of the Indian tribes [that] Gwen Ringwood had found an elemental struggle for survival that has produced conflicts comparable with those of Greek tragedy" (Perkyns 330). Such conflicts and elements characteristic of Greek tragedy find their place in this trilogy as well. Therefore, the aim of the paper is to analyse those elements, examine their function, the way and form in which they are presented in the trilogy.

Keywords: Canada, drama, First Nations, Gwen Ringwood, tradition, tragedy, trilogy

Uvod

Gwen Pharis Ringwood (1910., Anatone, Washington, SAD – 1984., William Lakes, Britanska Kolumbija, Kanada), predstavnica i jedno od vodećih imena kanadske drame prošloga stoljeća, u svojem je gotovo pedesetogodišnjem književnom djelovanju iza sebe ostavila mnogobrojna dramska djela.[1] Rano je razvila ljubav prema kazalištu, a na njezin odabir karijere dramske spisateljice utjecale su izvedbe klasičnih dramskih djela koje je u ranoj životnoj dobi imala priliku vidjeti na godišnjem petodnevnom festivalu Chautauqua Festival of the Arts u Magrathu (provincija Alberta, Kanada), kao i izvedbe britanskih i američkih putujućih glumačkih družina koje su znale

gostovati u gradu Lethbridgeu na jugu kanadske provincije Alberte.[2] Tijekom školovanja i prvih samostalnih dramskih početaka dvije su osobe imale posebno velik utjecaj na Gwen Pharis Ringwood: Elizabeth Sterling Haynes, jedna od začetnica razvoja kazališta u Alberti, utemeljiteljica i profesorica pri Banff School of the Theatre (Alberta, Kanada)[3] u kojemu je 1935. inscenirana autoričina prva drama The Dragons of Kent te Frederick Koch[4], voditelj Odsjeka za dramsku umjetnost pri Sveučilištu Sjeverne Karoline, mentor i profesor koji je Gwen Pharis Ringwood potaknuo na pisanje pučkih komada, kao i na pisanje komada o kanadskim prerijama što je bila središnja tema ranog dramskog opusa ove kanadske spisateljice.[5]

Povezanost ljudi s prirodom i zemljom na kojoj žive i djeluju "ne kao njezini gospodari već kao [njezin] sastavni dio"[6], ali i ukazivanje na manjkavosti "društva koje ne uspijeva umanjiti ljudsku patnju"[7] ogleda se u drami koja zauzima važno mjesto u njezinu dramskom opusu i koja će biti predmetom ovoga rada, a to je Drum Song: An Indian Trilogy koja se sastoji od triju dijelova; Maya (Lament for Harmonica, 1959.), The Stranger (1971.) i The Furies (1981.) u koje autorica implementira i svoja znanja i poznavanje rituala, običaja i tradicije autohtonog stanovništva Kanade.[8]

Gwen Pharis Ringwood je naime već od ranog djetinjstva bila u bliskom kontaktu s indijanskim stanovništvom čiji su se rezervati nalazili u blizini posjeda njezinih roditelja u Baronsu, nedaleko Lethbridgea, a kasnije i u Magrathu, s druge strane rijeke St. Mary u kanadskoj provinciji Alberti kamo se preselila s roditeljima i trojicom braće 1913. godine kad je imala svega tri godine. Nakon što je bila prisiljena prekinuti fakultetsko obrazovanje u Montani 1928. godine zbog propalih poduzetničkih inicijativa svoga oca, radila je kao knjigovotkinja za trgovačko poduzeće Browning koje se nalazilo na teritoriju rezervata indijanskog plemena Blackfoot u Montani, gdje se sprijateljila i upoznala s njihovim običajima kao i s običajima Métisa.

Suradnja s kanadskim Indijancima nastavila se i kasnije u Williams Lakeu u Britanskoj Kolumbiji gdje je Gwen Pharis Ringwood surađujući s tamošnjim autohtonim stanovništvom i sudjelujući u pokretanju kazališta s lokalnim zajednicama iz prve ruke saznala o njihovim problemima i tegobama s kojima su se susretali. Suosjećajući s Indijancima, autorica je saslušane tegobne priče i iskustva pretočila u dramski oblik i to vrlo uspješno.[9] Tako opaža i Perkyns:

[Gwen Pharis Ringwood] pronašla je bogatstvo u indijanskoj predaji i mitologiji koje je pokušala dramatizirati u Sjevernoj Karolini, ali u to vrijeme bez zapaženog uspjeha. Tek kad se preselila u Williams Lake i došla u blizak kontakt s plemenima Chilcotin i Shuswap, od kojih su neki sudjelovali u njezinom mjuziklu The Road Runs North, vizualizirala je dramski potencijal u njihovim životima i legendama. (330)[10]

U daljnjim promišljanjima o spomenutoj trilogiji Perkyns, kao i drugi teoretičari koji su se bavili dramskim radom Gwen Pharis Ringwood poput Geraldine Anthony ili Moire Day,[11] ukazuju na postojanje konvencija i elemenata grčke tragedije. Tako Geraldine Anthony ističe kako u djelu The Stranger (1971.) kanadska autorica koristi narativ o Medeji kao temelj svoje drame, a za posljednji komad iz trilogije The Furies (1981.) naglašava da je to drama o strasti vrlo slična grčkim tragedijama koje su Gwen Pharis Ringwood poslužile kao izvor inspiracije.[12] Perkyns autoričino posezanje za konvencijama grčke tragedije objašnjava na sljedeći način:

[...] u životima indijanskih plemena Gwen Pharis Ringwood uočila je elementarnu borbu za opstankom koja je stvorila sukobe usporedive s onima u grčkoj tragediji. Ako samo pogledamo radnju triju drama ove trilogije, lako bismo ih mogli opisati kao melodramu: sadrže jake emocije ljubavi i mržnje, želju za osvetom, silovanje, ubojstvo i tjelesno sakaćenje. Dok je nasilje karakteristično za antičke tragedije, teme su sublimirane poetskom snagom tragičkog sukoba. Slično i u Drum Song dramatičarka koristi svoje znanje indijanskih plemenskih običaja kako bi demonstrirala dramsku snagu primitivnog rituala, kako bi događaje učinila dovoljno realističnima i uvjerljivijima, ali kako bi ih pak zavila u poetski okvir koji je prirodan ritmovima u govorenom jeziku i plemenskoj glazbi indijanskog naroda. (330)

Upravo će elementi karakteristični za antičku grčku tragediju koji svoje mjesto nalaze u trilogiji Drum Song: An Indian Trilogy biti predmetom ovoga rada, odnosno propitat će se i analizirati koje elemente iz grčke tragedije preuzima autorica Gwen Pharis Ringwood, na koji ih način i s kojim ishodom implementira u spomenutu trilogiju.

Trilogija, tragedija i ritual

Za potrebe interpretacije dramskog ostvarenja Drum Song: An Indian Trilogy bitno je, prije svega, definirati pojedine pojmove koji se pojavljuju, a prvi među njima jest trilogija[13] kojom se danas označavaju tri književna, glazbena ili pak filmska djela tematski povezana u cjelinu temom, likovima i drugim.[14] No u svom izvornom obliku i korištenju trilogija, koja se prvi put javlja u antičkoj Grčkoj, označavala je isključivo ciklus od tri tragedije koje su najčešće bile međusobno povezane temama i motivima koji su pripadali istom mitskom krugu. S vremenom su tri tragedije proširene u tetralogiju dodavanjem završne kratke satirske igre "u kojoj je kor sastavljen od bića opsjednutih pijenjem i spolnim općenjem umetnut u svijet junačkog mita, s farsičnim posljedicama" (Wiles 35). Satirska igra nije poništavala tri prethodno odigrane tragedije, već ih je vezivala uz Dionizov lik. Kao takva oslobađala je gledatelje emocionalnih trauma koje su doživjeli za vrijeme tragedije, odnosno oslobađala ih je posebnog duhovnog stanja kako bi se mogli ponovno vratiti i biti potvrđeni u svijetu u kojem su živjeli.[15] Tetralogije su kao takve bile igrane na Velikim Dionizijevim igrama u Ateni, jednom od najvažnijih događaja onoga doba koji se odvijao svake godine u ožujku ili travnju i koji je okupljao cijeli antički svijet.[16]

Tragedija, dramska vrsta koja je svojom naracijom, likovima i uz pomoć katarze (pročišćenja) dovodila publiku u posebno duhovno stanje, drugi je bitan pojam koji je potrebno objasniti. Tragedija je prema Aristotelu jedno od najvažnijih pjesničkih umijeća koje je odredio kao "oponašanje ozbiljne i cjelovite radnje primjerene veličine ukrašenim govorom [pri čemu se] oponašanje [...] vrši ljudskim djelanjem a ne naracijom i ono sažaljenjem i strahom postiže očišćenje takvih osjećaja" (15). Brown u svojoj definiciji tragedije naglašava njezina druga obilježja te piše sljedeće:

> *Tragedije utjelovljuju okrutnosti i strave ljudskog svijeta i nekako se suočavaju s njima. Također se općenito bave sukobom, a posebice obiteljskim sukobom, ekstremnim tenzijama krvnih i bračnih veza. Ipak, većina također sadržava probleme javnog i političkog sukoba, unutar i između gradova – i ponekad, najslavnija je po tome Antigona, sukob između prava obitelji i grada. (21)*

Tragedija, jedan od načina antičkog čovjeka koji ga je suočavao sa svijetom u kojem je živio, razvila se iz rituala i obreda, plesa i pjesme u čast boga Dioniza. U kazalištu koje predstavlja "zajedništvo gledatelja i žive predstave" (D'Amico 19) tragedija je svoju ritualnu i religioznu funkciju

zadržala i razvijala tijekom cjelokupnog umjetničkog razdoblja antičke Grčke. Kao ritual[17] koji se ponavlja redovito u određenim intervalima i prema određenim propisima u kojem sudjeluje cijela zajednica ona je služila očuvanju, održanju i jačanju te iste zajednice.[18]

Dimenzija ritualnoga koju je grčka tragedija sadržavala u sebi iskazivala se na nekoliko načina, primjerice putem kôra – sastavnog dijela svake grčke tragedije koji nije utjecao na promjenu radnje, već je bio moralna vertikala, glas razuma, "lirski ostatak pjesnikove osobnosti" (D'Amico 31) te komentator koji suosjeća s glavnim protagonistom i upozorava na tadašnje moralne vrijednosti i zakone koji se moraju poštivati kako se ne bi narušila ili kako bi se povratila narušena harmonija; u građi kazališta i izvedbenom dijelu tragedije tako što se u sredini orchestre okruglog oblika u kojoj je bio smješten kor nalazio žrtvenik (thymele) koji je podsjećao na povezanost svijeta bogova i smrtnika te u činjenici da su Grci izvodili tragedije u kazalištima koja su gradili na otvorenome i na taj način dokazivali svoju povezanost s prirodom i važnost Kozmosa koji prožima sve pore života, svijet smrtnika i svijet bogova.[19]

U takvom duhu vremena, kada su neki od glavnih postulata društvenih vrijednosti bili čast i težnja za harmonijom, skladom i mjerom jer svako biće i pojava trebaju imati prikladnu mjeru i primjerenu granicu (baš kao što je bilo izraženo "u četiri mota ispisana na zidu delfijskog hrama: "Najprimjerenije je najljepše", "Poštuj granicu", "Mrzi hybris (uobraženost)", "Ništa pretjerano") (Eco 53), ne treba čuditi podatak o iznimnoj popularnosti tragedije i njezinoj didaktičnoj funkciji koja je opominjala svoju publiku da je "kozmička sudbina duboko [...] povezana s moralnim učenjem" (Livraga 58), a tragički strah koji se javljao u tragediji bio poiman kao "posljedica shvaćanja da se kozmička harmonija, koja se održava kroz moralni red, narušava ljudskim strastima" (Livraga 15), a da bi bila ponovno uspostavljena pobrine se sudbina (Mojre) kojoj nitko ne može umaknuti, ni ljudi ni bogovi.

Daljnja povezanost grčke tragedije i rituala ogledala se i u činjenici da je građa grčkih tragedija dominantno proizlazila iz grčke mitologije koja je poimana kao "skup mitova, povezan uglavnom zajedničkim ili načelno sličnim likovima i određenim okvirnim svjetonazorom" (Solar, "Rječnik" 188), a mit definiran kao oblik "određen vjerovanjem i svetošću, objašnjenjem nekih prvobitnih događaja koji uvjetuju i daljnje zbivanje te zaokupljenošću temama o podrijetlu svijeta, života, važnih mjesta, osoba i događaja" (Solar, "Rječnik" 187). U takvom su kontekstu mitologija i mitovi, pri čemu je

"grčki pojam mythos pokrivao spektar značenja od vidljive obmane do priče duboke simbolike i religioznog značaja" (Wiles 6), pomagali pojedincu i zajednici da se suoče sa svijetom u kojem su živjeli. Pomoću mitologije i mitova stari su Grci pokušavali objasniti određene pojave koje se inače razumski nisu mogle pojmiti.

U tom su pogledu za grčku tragediju od velike važnosti bili u prvom redu Homerovi epovi Ilijada i Odiseja te Hesiodova Teogonija u kojoj je opisana cijela genealogija grčkih bogova, a "tragedija je dalje naglašavala iste aspekte iz tih priča: patnju, smrtnost, neizbježnost i odgovornost, krivnju, osvetu, prepoznavanje, uvjerenje, ljutnju, prevaru, ustrajnost, poteškoću razumijevanja božanskoga" (Brown 16). Takva je građa grčkim tragičarima ponudila veliku paletu likova te su mnogi glavni protagonisti grčke tragedije bili pripadnici svijeta bogova, polubogova, mitološki junaci, pripadnici kraljevskih obitelji ili "lik[ovi] iznimnih moralnih i karakternih osobina" (Solar, "Rječnik" 299) zbog čega je njihov pad iz sreće u nesreću kod publike izazivao još jače pročišćenje emocija putem straha i sažaljenja – katarzu, a sam pad tragičkog junaka dogodio se uslijed djelovanja silnica kao što su hamartija ili "čin junaka što pokreće proces koji će ga odvesti u smrt" (Pavis 390), hybris ili "ponos i tvrdoglavost junaka koji ustrajava usprkos upozorenjima i odbija uzmaknuti" (Pavis 390), patos ili "patnja junaka koju tragedija priopćuje publici" (Pavis 390), peripetija ili iznenadni obrat radnje te prepoznavanje ili anagnorisis.

Postulati koji su vrijedili u vrijeme antičke Grčke, a koji su pogodovali nastanku i razvoju tragedije, izostaju u 20. stoljeću jer im nedostaju društvene vrijednosti antičkog svijeta stoga u 20. stoljeću izostaje i prava klasična tragedija, a "[p]osljednjih je stotinu godina većina ozbiljne fikcionalne književnosti sve [...] sklonija ironijskom modusu" (Frye 47), o čemu u svojoj knjizi Anatomija kritike: četiri eseja (1957.) piše kanadski teoretičar Northrop Frye. Budući da se određene definicije modusa i mitova o kojima u navedenoj knjizi piše Frye mogu primijeniti na trilogiju Drum Song, one će biti podrobnije opisane u sljedećem poglavlju.

Od junačkog svijeta tragedije prema ironiji: arhetipska kritika

U prvom od četiriju eseja pod nazivom Povijesna kritika: teorija modusa iz knjige Anatomija kritike: četiri eseja (1957.) Frye donosi novu podjelu junaka književnih djela, odmičući se od one Aristotelove prema kojoj su junaci podijeljeni na junake tragedije (koji su "bolji od nas") i junake

komedije (koji su "lošiji od nas"). Frye junake dijeli prema njihovom stupnju moći djelovanja koja može biti veća, manja ili jednaka moći čitatelja/publike. Tako Frye razlikuje junake pet različitih modusa, pri čemu je prvi mitski u kojem je junak božansko biće nadmoćno ljudima i svojoj okolini; junak drugog modusa ljudsko je biće te je prema svojim nadnaravnim sposobnostima i čudesnoj snazi nadmoćan svojoj okolini i ljudima, a pripada svijetu romanse, bajke ili narodne priče Treći ili visokomimetski modus obuhvaća tragedije i epove, a junak visokomimetskog modusa samo je svojim položajem nadmoćan drugim ljudima; u četvrtom modusu nalazimo junaka koji je "jedan od nas; mi reagiramo na njegovu običnu ljudskost i od pjesnika zahtijevamo iste kanone vjerodostojnosti koje nalazimo u vlastitom iskustvu. To nam daje junaka niskomimetskog modusa, većine komedija i realističke proze" (46); posljednji je modus ironijski u kojem je junak "svojom moći ili inteligencijom slabiji od nas te osjećamo kao da gledamo prizor zarobljenosti, frustracije ili apsurda [...]. To vrijedi i kad čitatelj osjeća da se i sam nalazi ili bi se mogao nalaziti u istoj situaciji, budući da se ta situacija prosuđuje normama veće slobode" (46). Osim toga Frye ističe da se modusi mogu međusobno i kombinirati pa se može govoriti i o junaku visokomimetske tragedije, niskomimetske tragedije, visoko- i niskomimetske komedije te ironijske komedije.[20]

Treći Fryeov esej pod nazivom Arhetipska kritika: teorija mitova tematski se nastavlja na prvi te govori o četiri mita – romansi, tragediji, komediji te ironiji i satiri koji odgovaraju godišnjim dobima – ljetu, jeseni, proljeću i zimi, pri čemu Frye ističe da oznake kao što su tragedija ili komedija nisu nužno vezane uz određeni žanr, nego upućuju na strukturu i atmosferu nekog djela za koje se tvrdi da je tragično ili komično. Svaki je mit (romansa, tragedija, komedija te ironija i satira) podijeljen na šest faza pri čemu "susjedni" mitovi dijele po tri faze. Tako su primjerice prve tri faze tragedije analogne prvim trima fazama romanse, a zadnje tri zadnjim trima fazama ironije i satire.[21]

To bi dalje značilo da je u prvoj fazi mita jeseni – tragedije junak prikazan u velikom stupnju nevinosti i da u odnosu na druge likove zauzima poziciju najvećeg mogućeg dostojanstva. Druga faza tragedije, analogna drugoj fazi romanse donosi mladog junaka, progovara o njegovoj mladosti. U trećoj je fazi junak prikazan kroz prizmu uspjeha ili bitnog postignuća koje je ostvario. Četvrta faza tragedije pak progovara o junaku koji više ne pripada svijetu romanse i koji se našao u svijetu ironije i satire, odnosno junak se maknuo iz svijeta nevinosti u svijet iskustva te ovu fazu karakterizira pad junaka bilo zbog hibrisa bilo zbog hamartije. Peta faza predstavlja jačanje

ironijskog stajališta, dok šesta faza tragedije predstavlja svijet nasilja i šoka u kojem se "junak nalazi u prevelikoj agoniji ili poniženju da bi zadobio povlasticu junačke poze" (252).

U mitu zime – ironije i satire prve tri faze odgovaraju prvim trima fazama komedije i one su više u znaku satire, dok su druge tri u znaku ironije i odgovaraju posljednjim trima fazama tragedije. Prva faza mita zime jednaka je ironijskoj komediji u kojoj junak promatra svijet "koji je pun nepravilnosti, nepravdi, budalaština i zločina, a ipak je stalan i neizmjestiv" (255) te se junak ne buni protiv takvog svijeta, a što u konačnici rezultira daljnjim opstankom "humornog[22] društva. Druga faza odgovara satiri koja

> *prikazuje književnost koja poprima osobitu funkciju analize, funkciju prekidanja drijemeža stereotipova, okoštalih vjerovanja, praznovjernih strahova, čudačkih teorija, cjepidlačarskih dogmatičnosti, ugnjetavačkih pomodnosti i svega što koči slobodno kretanje (koje, naravno, nije nužno napredak) društva (264).*

Treća faza za razliku od druge dovodi junaka u poziciju u kojoj sumnja u svoje iskustvo i sve ga više približava četvrtoj fazi koja je u znaku ironije i koja

> *naglašava ljudskost svojih junaka, smanjuje osjećaj ritualne neizbježivosti iz tragedije, priskrbljuje društvena i psihološka objašnjenja propasti i čini da što je moguće veći dio ljudske bijede izgleda, kao što je rekao Thoreau, "suvišan i izbježiv". To je faza većine iskrenog, eksplicitnog realizma. (268).*

Peta faza odgovara petoj fazi tragedije i naglasak je "na prirodnom ciklusu, ustrajnom i neprekinutom okretanju kola sreće ili sudbine" (268), dok posljednja, šesta faza ovoga mita "prikazuje ljudski život kao ropstvo iz kojeg nema izlaza" (269).

Nakon kratkog prikaza Fryeove teorije modusa i mitova u sljedećem će poglavlju biti više riječi o intertekstualnosti, kompleksnom pojmu koji je nemoguće zaobići zato što se analiza djela Drum Song: An Indian Trilogy temelji na utvrđivanju utjecaja elemenata jednog diskursa na drugi. Za potrebe analize ukazat će se samo na one najnužnije vidove intertekstualnosti koji su prepoznati u korelaciji grčke tragedije i drame Drum Song: An Indian Trilogy.

Intertekstualnost: međuovisnost tekstova

Ponajprije treba istaknuti da intertekstualnost u onom najopćenitijem i najosnovnijem tumačenju označava ovisnost jednog (književnog) teksta o drugome, a ta ovisnost ili povezanost može biti primjerice na razini citata pa govorimo o mikrostrukturalnoj razini ili pak u pogledu žanrovske odrednice nekoga djela te u tom slučaju govorimo o makrostrukturalnoj razini.[23] O navedenim strukturalnim segmentima intertekstualnosti koju još naziva transtekstualnost ili tekstualna transcendencija piše i Genette te je definira kao "ono što [tekst] dovodi u očiglednu ili skrivenu vezu s drugim tekstovima" (Genette 9) pri čemu razlikuje pet tipova transtekstualnosti koji nisu strogo odvojeni jedni od drugih. Prvi tip Genette naziva intertekstualnost i za njega je ona "efektivna prisutnost jednog teksta u drugome" (Genette 10). Drugi tip naziva paratekst koji se odnosi na ne tako eksplicitne i ne tako uske veze koju dotični tekst dijeli s nekim drugim stoga bi ovdje pripadalo sljedeće: naslovi, podnaslovi, predgovori, pogovori, bilješke, ilustracije i drugo.[24] Treći tip transtekstualnosti Genette naziva metatekstualnost i ističe "komentar" kao uobičajeni postupak povezivanja dvaju tekstova pri čemu se jedan naslanja na drugi, "a da ga nužno ne citira ili samo spominje" (Genette 13). Četvrti je tip hipertekstualnost u kojem se razlikuju hipotekst – tekst A i hipertekst – tekst B. Tekst B nije samo komentar teksta A nego je "svaki tekst koji je izveden iz nekog ranijeg teksta putem jednostavne transformacije (ovdje ćemo govoriti samo o transformaciji) ili putem indirektne transformacije (putem imitacije)" (Genette 18). Posljednji, peti tip transtekstualnosti jest arhitekstualnost ili ukupnost svih kategorija: tipova diskursa, žanrovskih odrednica i slično kojima neki tekst pripada.[25]

Budući da intertekstualnost podrazumijeva uspoređivanje barem dvaju tekstova, kao što je vidljivo i iz prethodno napisanoga, može se tvrditi da "intertekstualnost nije [...] samo jedna semantički relevantna osobina tekstova, koja podrazumijeva odnos između tekstova, nego se tekst – tekst odnosi odlikuju i kroz dvostruki paradoks spajanja i razdvajanja kao i razlike i sličnosti" (Berndt i Tonger-Erk 11). Drugim riječima, jedan tekst, tekst B ili hipertekst koliko god bio upućen na drugi, raniji tekst, tekst A ili hipotekst i s njim pokazivao sličnosti nikad nije "original" i uvijek su vidljive granice razdvajanja između jednoga i drugoga.[26] No u tome i leži izazov pronalaziti u kojoj se

mjeri određeni tekst referira na drugi kako bi se "original" mogao razlikovati od svoje imitacije, ali i obratno, upravo kako bismo znali razlikovati imitaciju od "originala".

Jednako tako ovdje treba naznačiti kako se u ovoj suigri paradoksa sličnosti i razlika, spajanja i razdvajanja, intertekstualnost ne poima samo kao "mozaik citata" pri čemu jedan autor bez neke bitne nakane ili namjere preuzima i varira građu iz djela nekog drugog autora. Naprotiv, autorska je intencija veoma bitna te dva različita autora koja posežu za istom građom ne moraju nužno proizvesti isti učinak svojim djelima niti to čine s istim ciljem![27] Dakako, uvelike ovisi i o čitatelju (kao jednom od sudionika komunikacijskog procesa u korelaciji autor – tekst – recipijent) u kojoj će mjeri uvidjeti sličnosti i razlike između "originala" i imitacije. Što je čitatelj upoznatiji s materijom s kojom se susreće, tim će više biti sposoban proniknuti u poruke utkane u tekst, a samim time učinak će teksta biti drugačiji na njega nego primjerice na čitatelja koji ne zapaža djelovanja intertekstualnosti pa će na taj način i mnoga značenja ostati zametnuta.

Jedna od strukturalnih razina intertekstualnosti koja posreduje nova i drugačija značenja jest i ranije spomenuti citat koji može označavati doslovno "ili u posve određenom smislu navedeni dio" (Solar, "Rječnik" 49) nekog književnog djela, a koji nije nužno "slijepo ponavljanje izvornika, nego je potencijalno mjesto njegova oponašanja, premještanja i izigravanja koje svagda iziskuje dometanje daljnjih značenjskih atribucija" (Biti 40), pri čemu on može i tekstu-domaćinu, kao i tekstu-imitatoru, osigurati kredibilitet![28] Kao takav citat je "od velike važnosti, jer otkriva različite odnose prema tradiciji i stavove prema određenim kulturnim vrijednostima" (Solar, "Rječnik" 49).

Sličnu funkciju ima i pastiš, "postupak u književnoj tehnici srodan citatu i parodiji, ali za razliku od prvoga ne prenosi doslovno dijelove nekoga drugog djela, nego ih manje ili više slobodno prepričava, a za razliku od drugog načelno nije ironičan ili satiričan" (Solar, "Rječnik" 213). Kao književni postupak pastiš je čest u postmodernizmu koji uspostavlja odnos prema tradiciji, a taj odnos nije negativan kao što je to bio slučaj u avangardi, već je "sklon ponovno rabiti sve što u tradiciji postoji u smislu shvaćanja da književnost stalno obnavlja iste teme, samo što su varirane i poredane na nove načine" (Solar, "Rječnik" 213).

Elementi grčke tragedije u Drum Song: An Indian Trilogy

Utjecaji antičke grčke tragedije na dramu Drum Song: An Indian Trilogy kanadske dramske spisateljice Gwen Pharis Ringwood uočavaju se već u samom naslovu. Osim povezanosti dvaju diskursa na makrostrukturalnoj razini ili arhitektualnosti koja se realizira kroz trilogiju kao žanrovska odrednica i zajednički nazivnik triju drama koje pripadaju ovoj trilogiji, povezanost dvaju diskursa događa se i na manjim, mikrostrukturalnim razinama (hipertekstualnost) u kojima drame iz trilogije Drum Song: An Indian Trilogy kao hipertekst (tekst B) u odnosu na antičku grčku tragediju ili hipotekst (tekst A) preuzimaju manje strukturalne elemente karakteristične za grčku tragediju, variraju ih i prilagođavaju specifičnom kontekstu i narativu o kojemu žele komunicirati.

Takvi su elementi upisani i čine sastavni dio prve od triju drama iz trilogije Drum Song: An Indian Trilogy koja nosi naziv Maya. Radnja Maye odvija se u ranim šezdesetim godinama prošloga stoljeća, a scenski prostor, kako je sama autorica naznačila, treba biti prikazan kao čistina okružena stijenama i borovim stablima te obavijena izmaglicom koja se postupno rasplinjuje kako se bliži zora. Likovi koji se pojavljuju u ovoj prvoj drami jesu: Josephina (stara žena iz naroda Shuswap), Martha (njezina prijateljica), gđa Roland (radnica u jednoj agenciji), Maya (Josephinina unuka), Gilbert (Indijanac), Ellen (Marthina nećakinja), Allan (bijelac) i svirač usne harmonike.

Prije nego što autorica “uvuče” čitatelje u živote svojih protagonista u drami Maya, baš kao i u maniri grčke tragedije, i ova trilogija započinje prologom, uvodnim dijelom “u kojem se objašnjavaju događaji koji vremenski prethode radnji, uvjetujući je, ili se pak na neki drugi način objašnjavaju opća svrha drame, poticaji autora da je napiše i slično” (Solar, “Teorija književnosti” 188). Tako se u prologu ove trilogije pojavljuje starac Alphonse, jedan od likova koji povezuje sve tri drame i koji je postavljen u znaku ritualnoga na način da ponavlja i varira slične ili iste stihove udarajući pri tome u bubanj. Riječi koje Alphonse izgovara odnose se na njegov narod, tradiciju i prizivanje prošlosti, a uz melankoličnu atmosferu koja prevladava u tim stihovima one ujedno upućuju na tugu zbog zaborava starih tradicija i načina života, ali i ukazuju na svijest da su rođenje i smrt sastavni dijelovi života:

Pričaj, bubnju, glasu moga naroda,
Pričaj o promjeni godišnjih doba,
O promjeni mjeseca i godišnjih doba.

[...]
Pričaj, moj bubnju, o starim danima,
O danima lova i ribolova.
[...]
Pričaj, bubnju, glasu mog naroda,
Pričaj o ovom danu i njegovom umiranju. (Perkyns 337)

Alphonse u ovakvom kontekstu preuzima na sebe i funkciju korifeja ili zborovođe na čije riječi odgovara kor koji, kako piše u uvodnoj didaskaliji, čine žene koje skupljaju otpalo granje za vatru uz koju stoji Alphonse i udara u bubanj. Analogija s antičkim korom ogleda se u činjenici da se u grčkoj tragediji kor najčešće "slagao" s glavnim junakom, tako primjerice i u Euripidovoj Medeji kor čine korintske žene koje iz svojih pozicija majki i supruga mogu ponajbolje suosjećati s glavnom junakinjom. Budući da su glavni protagonisti ove trilogije ženski likovi i kor stoga čine žene.

U maniri grčkog kora koji upozorava prisutnu publiku na moralne zakone i vrijednosti koje su tada bile važeće i ovaj kor žena upozorava svoj narod na njihove vrijednosti, pitanja tradicije, prošlosti i zaborava koji se nadvija nad starim načinom života, ali ujedno i ukazuje na procese rađanja i umiranja kao sastavnih dijelova života:

KOR:
Pričaj o silnim lososima koji skaču
Boreći se s padanjem i strujom,
Probijajući put iz mora
Natrag do mjesta svojeg mriještenja,
Natrag zbog rođenja i umiranja. (Perkyns 337)

Kor žena u ovoj drami, baš kao i likovi Josephina i Martha, podsjećaju na nekadašnju važnost pričanja priča koje su povezivale zajednicu. Tako Martha na jednom mjestu u drami kaže: "U stara vremena ljudi su ostajali kod kuće i priče su se pričale oko vatre. Bilo je ponosno biti star i pričati priče. Ali više nije. [...]" (Perkyns 340). Ne treba čuditi što ove i slične riječi u ovoj drami upućuju žene jer povezanost žena i pričanja priča također je jedna od spona koja povezuje ovu dramu s

antičkim grčkim svijetom. Tako ističe i Wiles kada piše o mitu i kontekstu u kojem su nastale grčke tragedije:

Prve priče s kojima se dijete susrelo pričale su žene. [...] Ženin je posao bio odgajanje djece, bez televizije ili knjiga koji bi im pomogli razviti jezik i maštu kod djece. Imale su više vremena za priče nego muškarci i bile su čuvarice mitološkog znanja. To je jedan od razloga zašto su grčki korovi tako često činile žene. U bilo kojem trenu žene su mogle posegnuti u svoju zbirku priča kako bi pronašle analogije za sadašnje događaje. (12)

Nakon prologa slijedi Maya. Scenske upute nisu velike, ali su jasne i precizne te se već u njima ističe supostojanje dvaju svjetova koje će još jače doći do izražaja kasnije u dramskom tekstu: Josephinine kolibe i trijema ispred kojeg je logorska vatra te crkve s visokim tornjem u pozadini. Osim toga atmosfera je dočarana i glazbom. U pozadini se čuje zvuk usne harmonike: jedna je improvizacija neke tužne melodije, a druga neka kaubojska pjesma te se ove dvije melodije postupno i neprestano izmjenjuju.

Iz razgovora dviju prijateljica; Marthe i Josephine, doznaje se da Maya, devetnaestogodišnja djevojka po kojoj se i zove ova prva drama, ne radi i da joj je dijete umrlo te da od toga dana previše vremena provodi u gradu družeći se s muškarcima i opijajući se, ne mareći što drugi govore o njoj. Maya želi biti "svoja" te se u njoj samoj sukobljavaju struje staroga i novoga jer je njezin otac bijelac, a majka Indijanka. Maya je bila voljna naučiti stare običaje i nastaviti njegovati tradiciju svojih predaka s majčine strane, no nije ih imala od koga naučiti jer je predaju i tradiciju zamijenio zaborav:

JOSEPHINA: Uza svu svoju bijelu krv Maya je htjela biti Indijanka. Došla bi kući iz škole i pitala me kako su radili stvari u stara vremena, kako je moja baka kuhala ili izrađivala odjeću, koje su priče stari pričali. Zapisivala je priče u knjigu koju je imala. Noću bi me molila da joj pjevam ratne pjesme ili ceremonijalne indijanske pjesme[29] , ali ih se nisam mogla sjetiti. Ili bi rekla: "Pokaži mi ples psa ili pileta. Pokaži mi kako su izrađivali vučju masku." Kada joj nisam mogla pokazati, gledala bi me kao da sam je nekako orobila.

MARTHA: (Tješeći je) Nitko se od nas ne sjeća starih pjesama ili plesova ili kako su radili stvari. Nitko se od nas ne sjeća. (Perkyns 340 – 341)

Mayina potreba da bude "svoja" i drugačija, pri čemu je stavljena u poziciju pobunjenika i autsajdera koji ostaje neshvaćen u okolini u kojoj se nalazi, najbolje dolazi do izražaja u njezinim riječima:

> *MAYA: (Govori JOSEPHINI) I ti vjeruješ molitvama koje su te naučili. Ti i tvoj latinski i tvoja krunica. Kad ti je sin umro prikazala si misu, i kad je moja majka umrla. I kad je moj sin umro, molila si i plakala. Osamdeset godina živiš na kori kruha i nekim bjelačkim molitvama. I to je život, sudbina! Pa, nije dovoljno. Mrzim to, kažem ti, mrzim to! (Tiše i s velikim gnušanjem prema samoj sebi) Pogledaj me. [...] Ja, ja sam Indijanka. Pokazat ću ja njima. Dovraga sa svima njima, pokazat ću ja njima! (Nakon pauze, u isprekidanom tonu) Željela sam nešto. Željela sam biti drugačija. Evo me! (Perkyns 346)*

Maya nije pobunjenik iz moralnih razloga koji se bori za svoje ideale kao što je to bila primjerice Sofoklova Antigona koja se našla između dviju oprečnosti – ljubavi prema bratu Eteoklu koji nije imao pravo na pokop i mržnje njezina ujaka Kreonta koji je kao kralj izdao proglas i zaprijetio smrću svakome tko sahrani Eteokla. Antigona se bez puno premišljanja odlučila oglušiti o Kreontovu zabranu i staviti božje propise i moralnu obvezu ispred kraljeve zabrane.[30]

Mayina tragedija i patos, iako djelomično proizlaze iz hybrisa – pretjeranog ponosa, uglavnom proizlaze iz činjenice da je rastrgana između sukoba dviju kultura, no i takva pozicija bez sumnje vodi tragičnom razrješenju ove drame. Ono se dogodi kao rezultat sukoba Allana, Gilberta i Maye koja svojom intervencijom "razriješi" sukob. Allan je mladić koji je prije tri godine ostavio trudnu Mayu ni ne znajući da je trudna, obećao joj je da će doći po nju, no prekršio je obećanje i u međuvremenu se oženio drugom, a sada na trenutak želi vratiti prošlost. Maya, iako je vidljivo da još uvijek gaji osjećaje prema Allanu, ne pristaje na njegove prijedloge i zna da povratka u prošlost više nema. Pijani Gilbert fizički nasrće na Allana i osvećuje mu se zbog Maye, ali ujedno se osvećuje i za sve loše što su bijelci učinili njegovu narodu. U jednom trenutku, kada se čini da će ga Gilbert ugušiti, Maya uzima nož kojim je netom prije prijetila Allanu, no nije imala hrabrosti upotrijebiti ga, a sada ga zabija Gilbertu u leđa i on umire. Gilbertova je smrt stoga rezultat nesretnog spleta okolnosti, a Mayin postupak neminovan slijed iznevjerenih očekivanja i pokušaja prilagodbe u rascjepu dvaju različitih svjetova, pri čemu simbolično uzmiče onaj slabiji –

tradicionalni i autohtoni – Gilbert koji izgubi život i Maya koja je moralno propala i počinila ubojstvo, a "pobjeđuje" onaj jači – moderni svijet bijelaca (Allan).

Smjestivši likove u prirodno okruženje kako je upisano u početnim scenografskim uputama u kojima se dočarava otvoreni prostor i ukazuje na povezanost čovjeka s prirodom, autorica je povukla još jednu paralelu s antičkim grčkim kazalištem u kojem se ono događalo i stvaralo na otvorenome u neprekidnom isticanju prožimanja kozmosa, prirode i ljudi. No likovi u Mayi po svojem položaju i moći u društvu pokazuju očitu diskrepanciju u odnosu prema likovima u antičkoj grčkoj tragediji koji su svojim položajem (kao i funkcijama koje su obavljali) bili nadmoćni svojoj okolini. Stoga prema Fryevoj teoriji podjele modusa i mogućnostima njihova kombiniranja, likovi ove drame pripadaju dominantno niskomimetskoj tragediji u kojoj je obrat iz sreće u nesreću većim dijelom uvjetovan društvenim okolnostima i izvanjskim silnicama koje djeluju na likove, negoli njihovom intrinzičnom motivacijom. Određeni kontekstom iz kojeg ne mogu pobjeći likovi koji se pojavljuju u Mayi stoje i u znaku ironijskog modusa zato što ih mi kao recipijenti promatramo iz pozicije veće slobode pa djeluju slabiji od nas zarobljeni u svijetu frustracija i nemoći.

Hipertekstualnost koja se realizira posrednim implementiranjem elemenata iz grčke tragedije, ali i izravno u odnosu na dramu Maya prisutna je i u drugoj drami pod naslovom The Stranger u kojoj se radnja odvija sredinom 70-ih godina prošloga stoljeća i u kojoj se pojavljuju sljedeći likovi: Alphonse (stari Indijanac), Seraphina (stara Indijanka), William (mladi Indijanac), Jason (bijelac), Jana, žene iz plemena, Larry (Indijanac, pomoćnik na ranču), Andrew (stariji Indijanac) i Lucy (mlada Indijanka).

"Uvodni dio" ili invokaciju čine ponovno Alphonse koji poput korifeja izgovara stihove i svira bubanj te kor koji naznačuje da će se u drami raditi o nekom strancu, ne odavajući tko bi taj stranac mogao biti. Osim što čini dramaturški okvir ove drame kor se pojavljuje i na dva mjesta u trilogiji podcrtavajući važne trenutke i prekretnice u životima protagonista te ujedno označuje onu lirsku i ritualnu dimenziju dočaranu ponavljanjem ili variranjem istih stihova te zvukom bubnjeva.

Iz razgovora između Alphonsea i Seraphine s početka drame doznajemo da se nalaze daleko od svog doma na ranču neke bjelkinje. Ovdje su jer Jana, mlada Indijanka, želi vidjeti Jasona, svojeg nevjenčanog supruga i oca svojega sina koji je našao posao na ranču. Alphonse saznaje da Jason živi u kući s vlasnicom ranča u što Seraphina odbija vjerovati, a i boji se to reći Jani koja je

ponosna i mogla bi burno reagirati. Tako govori Alphonse: “Ona je kći poglavice. Jaše dobrog konja kojeg joj je dao otac. Ako je ponosna, ponosna je na stari način. To nije nikakav grijeh” (Perkyns 354). Uz to autorica na samom početku ove drame implementira i vjerovanja starih ljudi pa tako pomoću Seraphininih riječi koje zvuče poput proročanstva daje naznačiti koban ishod ove drame: “Trebali bismo ići kući. Kad sam dolazila s rijeke, sova mi se obratila, obratila na našem jeziku. To znači smrt. Netko će umrijeti prije izlaska mjeseca” (Perkyns 353). Predznaci i proročanske naznake znale su svoje mjesto naći i u grčkim tragedijama kada su proroci pratili pojave oko sebe, poput primjerice proroka Tiresije u Sofoklovoj tragediji Kralj Edip[31] koji je bio slijep a proricao je sudbinu prema letu ptica, ili bi prenosili poruke iz delfijskog svetišta i tome slično.

Jasno uočljiva hipertekstualnost između narativa ove drame i jedne od najpoznatijih grčkih tragedija, Euripidove Medeje, vidljiva je već na prvoj stranici ove drame, a kasnije će biti još naglašenija. U spomenutoj Euripidovoj tragediji glavni lik, Medeja, kraljeva kći i moćna čarobnica, bila je strankinja u Kreontovoj zemlji u kojoj je živjela sa svojim mužem, a i samo ime Jason koje dijele Medejin i Janin nezakoniti muž jasno ukazuje na povezanost sa spomenutom grčkom tragedijom. Osim toga Jana je ostavljena s djetetom zbog bogate vlasnice ranča, a Medeja s dvoje male djece zbog kraljeve kćeri. Nadalje Seraphina odgovara liku dadilje u Medeji koja se brine za Medejinu djecu i pokušava zaštititi djecu od Medeje, baš kao što i Seraphina strepi nad Janinim ponašanjem i njezinom naravi te je pokušava nagovoriti da što prije napuste ranč na kojem se nalaze.

Raniji odnos Jane i Jasona odgovara onome Medeje i njezina Jasona. Kao što je Medejin Jason bio dobar prema njoj u prvim godinama braka, tako je i Janin Jason bio nježan prema njoj pet godina, poklanjao joj pažnju, darivao joj stvari i novac. No otkako je došao na ranč i poželio biti vlasnikom zaboravio je na Janu te je ona došla za njim ostavivši svoj narod i svoga oca, plemenskog poglavicu. Osim toga Jana je sa sobom povela i svojeg konja Palomina, veoma vrijednog i ponosnog zlatnog pastuha od čijeg su potomstva mogli živjeti lijepim životom. Sličnost s Euripidovom Medejom, iako je riječ o prilagođenom kontekstu u koji je autorica smjestila likove svoje druge drame iz trilogije, pokazuje se u tome što je Medeja ostavila sve svoje i pratila Jasona na povratku u njegovu zemlju. Osim toga pomogla mu je doći do zlatnog runa pri čemu je naudila i

svojoj obitelji, ali i mnogim drugima, sve kako bi Jason ponovno došao do prijestolja svojeg oca koje mu je nasljednim pravom pripadalo, ali ga nije dobio.

Nesretna smrt jednog od radnika s ranča koji je htio utimariti Janinog zlatnog pastuha bila je okidač koji je poput lavine započeo razarati sve pred sobom. Kao strankinja u tuđoj zemlji Jana je bila okrivljena za smrt radnika, a zlatni pastuh za kaznu je uškopljen, što na veoma simboličnoj razini ukazuje i na nesretni ishod Janine i Jasonove veze, jednog vremena koje odlazi u nepovrat, ali i dominacije jednog svijeta nad drugim kao što se može iščitati iz teksta drame:

SERAPHINA: Tko bi mogao učiniti takvo što? Konj je mlad. Jana je računala na njega zbog puno ždrijebadi. Tko bi učinio takvo što?

WILLIAM: Baptiste je to učinio. Rekao mi je.

ALPHONSE: Zbog čega? Zašto?

WILLIAM: Dobio je naredbe od vlasnice. Rekla je Baptistu da je takav zakon. Pastuh je slobodno trčao na njezinom posjedu. Uznemiravao je njezine kobile pa je Baptiste uškopio konja. A Harry Peter je mrtav. Ljudi šapuću da bi strankinja trebala otići prije nego što dođe još nevolja. Ne vjeruju joj. (Perkyns 355)

No Jana, strankinja, nema namjeru otići. Čak i kada joj Jason prilazi i govori da bi bilo bolje da ode, ona ne želi, već ga podsjeća na njihovu ljubav i kako se brinula o njemu kada je spasio njezina oca od grizlija, a onda sam bio ozlijeđen (što podsjeća na Medeju koja je također pokušavala nagovoriti svog Jasona da odustane od ženidbe s Kreontovom kćeri tako što se prisjećala njihove ljubavi i svih djela koja je učinila kako bi on bio sretan). Osim toga Jana pokušava Jasona nagovoriti na ostvarenje njihova nekadašnjeg nauma da žive negdje sami za sebe tako što se poziva na ono što je nekad bilo, na stare običaje:

JANA: Padala je kiša kad smo dolazili iz Chilcotina[.] Na rijeci smo pecali lososa i čistila sam ga na stari način nožem svoga oca... kao obred. Sad kad ja i ti budemo pecali mnogi će lososi doći u naše mreže, obećavam.

[...]

JASON: Moj sin. [...] Kupit ću mu odjeću.

JANA: Ja sam mu napravila odjeću. I mokasine. Od najmekše kože koju sam mogla naći. Napravila sam rukavice i mokasine i za tebe, Jasone. Naučila sam praviti stvari na stari način otkako si otišao. Seraphina me naučila. (Perkyns 358 – 360)

No Jason nije čovjek koji pripada starim običajima, on želi nešto novo:

JASON: Stvari se mijenjaju. Muškarac odraste, mijenja se. Želi drugačije stvari, drugačiji život. Želi postići nešto sa svojim životom.
JANA: Znam to. Došla sam ovamo spremna naučiti novi način. Drugačije se oblačim. Nakon što si otišao čitam knjige, školske knjige. Učitelj kaže da brzo učim. Dao mi je puno knjiga da pročitam. Učim, Jasone, brzo učim. (Perkyns 360)

Iako u nevjerici i očaju, Jana se suočava s činjenicom da ju je Jason ostavio i da će se oženiti vlasnicom ranča, Barbarom, a istodobno se nikako ne miri s Jasonovom namjerom da joj uzme sina i da se on i njegova buduća žena brinu o njezinom djetetu. Iako William, mladi Indijanac, nudi Jani sigurnost i obećanje da će se brinuti za nju i njezina sina, jedini način kojim Jana može završiti sve kletve koje je bacila na Jasona i kojim može doživjeti svoje otkupljenje jest osveta. Iz te spoznaje i odluke koje nastaju zbog iznevjerenih očekivanja, hybrisa, ali i djelovanja društvenih silnica protiv kojih se lik bori kreće neminovan Janin pad iz sreće u nesreću.

Jana po Seraphini šalje Barbari dar – otrovane bobice od kojih ova umire. Baš kao što je i Medeja, doduše iskoristivši svoja dva sina, Kreontovoj kćeri poslala otrovni plašt i vijenac od kojih joj se, kad ih je stavila na sebe, počelo raspadati tijelo i nakon čega je umrla u velikim bolovima. Osim toga Medeja je, razočarana svijetom u kojem više nema prave ljubavi, u konačnici ubila svoja dva sina. Jana, umalo živa spaljena od razljućene i pripite rodbine pokojnog radnika, nožem je prvo oduzela život svojem djetetu, a potom i sebi jer joj, osramoćenoj i obeščašćenoj i uz počinjeno ubojstvo, ostaje samo realnost u kojoj se nalazi, a koja je prema njoj strana i neprijateljski raspoložena tako da jedini spas vidi u prelasku na drugi svijet![32]

U ovoj drami u kojoj se ponavlja tipična struktura ljubavnog trokuta i koja povezanost s Euripidovom Medejom pokazuje kroz arhitekstualnost (žanrovska odrednica), hipertekstualnost (jednostavna transformacija originalne građe), citatnost kao prisutnost jednog teksta u drugome što

neizravno što izravno donosi živote likova koji više nego likovi iz drame Maya pripadaju visokomimetskom modusu tragedije. Iako su i likovi iz drame The Stranger po svojoj poziciji i funkciji u društvu bliži nama nego svijetu tragedije, pojedini su likovi, ipak, svojom pozicijom nadmoćniji, ako ne već nad nama kao recipijentima koji ih onda možemo promatrati kroz prizmu modusa niskomimetske tragedije, onda nad svojom neposrednom okolinom. Jedan od takvih likova jest vlasnica ranča koja je na hijerarhijskoj ljestvici iznad svojih radnika pa i samog Jasona. No lik koji je najviše iznad ostalih i koji Gwen Pharis Ringwood implementirajući "konvencije grčke tragedije i poetski dijalog [...] podiže do kraljevske pozicije indijanske princeze[33] jest Jana koja je naposljetku kći plemenskog poglavice.

Janin obrat iz sreće u nesreću može se vjerno opisati Fryevom teorijom mitova i to, prije svega, kretanjem iz prvih triju faza tragedije koje odgovaraju romansi do posljednjih triju faza tragedije koje odgovaraju zadnjim trima fazama ironije i satire u kojima je naglašena bezizlazna pozicija glavnog protagonista. Drugim riječima, događa se spuštanje iz svijeta nevinosti (sreće), koji je prethodio Jasonovom odlasku na ranč, u svijet iskustva (nesreće) u kojem Jana doživi pad što zbog hybrisa, a što zbog hamartije te je primorana suočiti se sa stvarnošću na ranču na kojemu radi Jason.

Ponos, osveta, ali i problematika autsajdera svoje mjesto nalaze i u trećoj drami koja nosi naslov The Furies koji neminovno upućuje na Eumenide, treći dio ili treću tragediju iz Eshilove trilogije Orestija.[34] Same Erinije, kasnije nazvane Eumenide, u grčkoj su mitologiji bile boginje osvete i prokletstva.[35] "Crne, zapletene zmijama, s očima iz kojih curi krv" (Wiles 6), prvi put otjelotvorene u Eshilovoj Orestiji, Erinije ili Srde bile su "[...] personifikacija ljepljive prljavštine koja potječe iz ubojstva" (Wiles 42). Osim toga Wiles ističe i kako su ove bezimene božice bile marginalni likovi "koje su štovale žene zbog njihove povezanosti sa smrću" (75).

U Eshilovoj trilogiji Erinije proganjaju Oresta zbog ubojstva njegove majke Klitemnestre koja je pak ubila svoga muža, Orestova oca Agamemnona. Ovdje treba istaknuti da je Eshil napravio odmak od uobičajene prakse u grčkoj tragediji time što je Orest pred sudom oslobođen krivnje za ubojstvo majke jer ga nije počinio iz osobnog interesa, "već da bi izvršio savjet proročišta i prihvaćene običaje" (Livraga 150), a božica Atena pretvara bijesne Erinije u pomirljive Eumenide čime

završava trilogiju u pomirljivom tonu, dok se obrednim pokajanjem, iskrenom promjenom grešnika i apoteozom Eumenida uspostavljaju mir i harmonija.

Autorica trilogije Drum Song: An Indian Trilogy ne naziva svoju treću dramu pomirljivim Eumenidama, već njihovim izvornim imenom – Erinijama, a razlozi takve odluke bit će objašnjeni kasnije u analizi. Radnja ove posljednje drame iz trilogije, u kojoj se hipertekstualnost ponajviše realizira u prilagođavanju i izmještanju danog narativa iz grčke mitologije, odvija se u sadašnjosti i prije 70 godina. Likovi koji se pojavljuju su sljedeći: Martha (50 – 60 godina), Celestine (oko 50 godina), Selina (snažna žena, 84 godine), Anne Marie (oko 17 godina), Ellen (također 17 godina), Josephine (18 godina), Rose (16 godina) i mlada Selina (14 godina). Scenski prostor kojim dominira veliko drvo jele i stijene upućuje na povezanost likova s prirodom i daje drami ritualnu dimenziju, imajući na umu povezanost čestog izvršenja rituala i obreda u prirodnom okruženju. Dramaturški okvir drame čine ponovno Alphonse kao korifej i kor koji ponavljaju otprije poznate stihove o životu i umiranju, o godišnjim dobima i prolaznosti kao sastavnim dijelovima života, ali i onima koji su pomaknuti na granice sjećanja i gurnuti prema zaboravu. Zvuk bubnjeva i melodija koja se čuje u pozadini pojavljuju se poput lajtmotiva tijekom cijele drame dodatno podcrtavajući ritualni prizvuk. Osim toga kor, isto kao i u prethodnim dvjema dramama u kojima se pojavljuje, ni u ovoj drami ne utječe na promjenu radnje, baš kao što je to bila i konvencija u grčkoj tragediji u kojoj je kor bio u poziciji promatrača, onoga koji upozorava i lirskog komentara, ali nije mogao aktivno djelovati.

Tri starije žene – Indijanke; Celestine, Martha i Selina nalaze se na dogovorenom mjestu koje se u narodu naziva i “zabranjeno mjesto”, uz koje se vežu različite priče starih o djelovanju duhova i nadnaravnih sila u koje pojedinci više ne vjeruju jer “[b]ilo je to tako davno. Nakon tako puno vremena teško je reći što je istinito, a što je izmišljeno” (Perkyns 372). Selina je na to mjesto pozvala Celestine i Marthu kako bi im ispričala događaj koji je muči i proganja već 70 godina i kako bi bile svjedoci njezina čina koji slijedi te se moraju zakleti da će njezinu priču održati živom, odnosno da će one biti ti glasovi koji će priču prenositi mlađim generacijama.

U maniri flashbacka, kako piše u didaskaliji, “SELINA se vraća na svoju priču, stojeći poput neke antičke svećenice i prisjećajući se prošlosti” (Perkyns 374). Priča govori o muškarcu po imenu Jacques LaRange koji je kao autsajder istim laskavim riječima i pustim obećanjima brakom zaveo

mnoge mlade Indijanke, obeščastio ih i svojim ružnim komentarima osramotio pred njihovim narodom. Tako i Selinu koja je ostala trudna s njim, no dijete je umrlo odmah po porodu. Anne Marie pozvala je svoje prijateljice kod znakovite jele kako bi ih suočila s istinom. Nakon što su djevojke uvidjele da im Anne Marie ne laže i da su sve nasamarene, osim Seline, počinju smišljati osvetu jer žive u plemenu u kojem se smrt doživljava kao čast u odnosu spram života u sramoti i stoga povratka nema. U tom se trenutku mlade djevojke iz ljutnje, boli i želje za osvetom pretvaraju u Erinije koje žude za osvetom, ali ujedno podsjećaju i na Menade, pratiteljice grčkog boga Dioniza koje su pod utjecajem misterija/obreda u njegovu čast padale u trans i doživljavale ekstatično ludilo te se odavale nasilju, orgijama sa satirima, ali i osakaćivanju i komadanju primjerice životinja koje su uhvatile u šumama i planinama kojima su lutale:

JOSEPHINE: Upotrijebit ćemo nož. Baciti ga na pod.
ELLEN: Ubosti ga. Svaka od nas...
JOSEPHINE: Dok mu krv ne potekne i ne okupa naša usta i ruke.
ELLEN: Lišit ćemo ga života u zemlji sjena. Zatim ćemo trčati s njegovim lešom ispod punog mjeseca.
ROSE: Bit će trnja u njegovim očima i kaktusa u njegovim ustima koja su nam govorila laži.
JOSEPHINE: Možemo piti iz njegove lubanje i oprati se u njegovoj krvi i našim vlastitim suzama.
ELLEN: Gledat ćemo kako ga život polako napušta, iscijeđen našim ženskim bijesom i žeđi za osvetom. A kada umre, zajedno ćemo trčati preko brda, kreštati poput gavrana, zavijati poput pjesme vjetra. Bjesnjet ćemo kao što duhovi bijesne, kada ih šaman oslobodi, i plesati kao duhovi svjetla sjevernog neba. (Perkyns 377)

No Anne Marie ima drugačiji plan. Najveća kazna za Jacquesa bila bi izludjeti ga, ali tako da si one oduzmu živote. Osim toga, kao što je i bio slučaj u svijetu antičke Grčke, smrt je junacima donosila vječnu čast i slavu i o njima su se prenosile priče s koljena na koljeno. Tako se i u ovom slučaju mlade djevojke odlučuju na smrt jer

će o njima pričati uz logorsku vatru. Zimi, ljeti, šaputat će našu priču kad budu mrežom hvatali velike lososе, igrali La Hel, udarat će u bubanj zbog nas za Uskrs, šaputati naša imena u ulicama gradova, vikati za nama – vratite se, vratite se. [...] Pamtit će slatko meso naših grudi i bedara,

groznicu naše krvi. Sjećat će nas se zauvijek kad budemo ovdje visjele, upozorenje na izdaju, plač protiv lažnih riječi i obećanja. Živjet ćemo dokle god živi sjećanje našeg naroda. (Perkyns 379)

U takvom zanosu mlade su se djevojke objesile osim Seline koja je još uvijek gajila nadu da je Jacques neće odbiti, no upravo se to dogodilo. I tako je godinama živjela mučena svojom odlukom, no dočekala je trenutak osvete koji će izvršiti na dvojici mladića koji su silovali i ubili njezinu posvojenu unuku Lucy koja je s 15 godina pobjegla u grad i doživjela strašnu sudbinu. Prema dogovoru dvojica su mladića dovezli kola do "zabranjenog mjesta" u kojima su dvojica nasilnika ležali uspavani. Selina je uzela Ellenin nož kojeg je zadržala od onog trenutka i kastrirala dvojicu osuđenika. Vrlo simbolično u tom je trenutku na pod bacila porculansku lutku koju joj je darovao Jacques i na taj način pokazala da je prekinula sve spone s prošlošću, izmirila se sa sobom i s duhovima prošlosti.

Zaključak

Tri drame koje čine trilogiju Drum Song: An Indian Trilogy kanadske autorice Gwen Pharis Ringwood povezane su na nekoliko razina: likovima kao što su kor i Alphonse kao korifej, tematski jer se dotiču indijanskog folklora, odnosa predaje i zaborava, problematike otuđenosti, stranca ili autsajdera, likova rastrganih između silnica tradicije i modernog društva, sukoba dviju kultura, uzmicanja starih obreda i običaja pred novim društvom, nemogućnosti zadržavanja totaliteta te uspostavljanje fragmentarnosti i podijeljenosti unutarnjeg svijeta pojedinca, ali i okoline u kojoj se pojedinac ne snalazi te implementiranjem i izmještanjem elemenata koji su karakteristični za antičku grčku tragediju.

Tekstualna se transcendencija u ovoj trilogiji realizira na makro- i mikrostrukturalnoj razini. Makrostrukturalna razina ili arhitekstualnost odgovara žanrovskoj odrednici koja povezuje ove tri drame u jedan ciklus – trilogiji. Mikrostrukturalna razina manifestira se kroz prizmu intertekstualnosti kao efektivne prisutnosti jednog teksta u drugome te kroz prizmu hipertekstualnosti pri čemu je trilogija poimana kao hipertekst (tekst B), a original – grčka tragedija kao hipotekst (tekst A). Pri tome se preuzeti elementi u maniri citata u različitoj mjeri u tri drame strukturalno i semantički naslanjaju na one u izvorniku (kor i njegova uloga, imena likova, narativ,

stil i drugo) ili su varirani i prilagođeni kontekstu u kojem su nastali (npr. forma zadržana, ali sadržaj/narativ manje-više prilagođeni; likovi iz svijeta grčke mitologije zamijenjeni "običnim smrtnicima", ljudima koji pripadaju modernom dobu i slično).

Bitna transtekstualna razlika između grčke tragedije i trilogije Gwen Pharis Ringwood jest izostanak grčkog mitološkog svijeta i njegovih postulata, stoga ove tri drame ne mogu biti definirane kao tragedija u onom klasičnom smislu. Osim toga likovi prema svojoj poziciji nisu nadmoćni nad nama kao konačnim recipijentima, a često ni nad svojom okolinom pa ih stoga tumačimo kao likove niskomimetske tragedije ili pak ironijskog modusa jer ih promatramo sa stupnja više slobode. Uz to njihov se obrat iz sreće u nesreću najčešće događa zbog djelovanja izvanjskih silnica te se može pratiti kroz smjenu šest faza iz mita zime (tragedija) prema mitu jeseni (ironija i satira), od početne nevinosti do svijeta straha i bezizlaznosti.

No bez obzira na to što se u svojoj trilogiji Gwen Pharis Ringwood distancira od mitološkog svijeta bogova i bez obzira na to što likovi svojom pozicijom nisu nadmoćni nama kao recipijentima, u ovoj se trilogiji pokazuje i potvrđuje da što se vjernije hipotekst zrcali u hipertekstu, zadržavajući pri tome formu i strukturu, a prilagođavajući narativ citirane građe, što je posebno slučaj u drugoj po redu drami The Stranger, tim više prevladava tragički nego ironijski modus. To dalje vodi k zaključku da upravo u ovoj trilogiji svojim pristupom, odabirom i intervencijom u originalnu građu Gwen Pharis Ringwood daje potencijalnu definiciju "moderne tragedije".

Od postavljenih pitanja i ciljeva navedenih u uvodu ostalo je odgovoriti još na posljednje: S kojim ciljem autorica poseže za elementima karakterističnima za grčku tragediju? Autorica se služi elementima grčke tragedije koje spaja s elementima tradicije autohtonog kanadskog stanovništva i vrlo realističnih prizora kako bi, za razliku od grčke tragedije koja je bila jedna od čuvarica i potvrda tradicije i starih vrijednosti, ukazala na nestajanje jedne tradicije i jednog svijeta koje bespoštedno gubi bitku pred neumoljivim napretkom modernog društva, koje teži homogenizaciji nauštrb onog drugog jer "[š]to civilizacija postaje homogeniziranija to su uočljivije unutrašnje crte razdvojenosti; i što je postignuto na jednoj razini istovremeno je izgubljeno na drugoj" (Lévi-Strauss 20).

Osim toga "[d]o 1970-ih prvi su narodi bili lišeni mjesta u kolektivnom pamćenju" (Hoerder 42) te je trilogija Gwen Pharis Ringwood itekako bila aktualna jer je otvarala bolna i nužno potrebna pitanja s kojima se trebalo suočiti. Uz posredstvo grčke tragedije trilogija Drum Song: An Indian Trilogy i

danas progovara i upozorava na opasnost od zaborava jer "[k]ao zajednica mi zaboravljamo jednako koliko i pamtimo, i ono što biramo zaboraviti govori jednako o nama kao i ono što biramo zapamtiti" (Francis 11).

Bibliografija

Anthony, Geraldine. "Gwen Pharis Ringwood. Biocritical Essay." University of Calgary Special Collections. Web. 27. 10. 2015. http://www.ucalgary.ca/lib-old/SpecColl/ringbioc.htm

Aristotel. O pjesničkom umijeću. Zagreb: Školska knjiga, 2005. Print.

Benson, Eugene i Conolly, L. W. The Oxford Companion to Canadian Theatre. Toronto – Oxford – New York: Oxford University Press, 1989. Print.

Berndt, Frauke i Tonger-Erk, Lily. Intertextualität. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2013. Print.

Best, Otto Ferdinand. Handbuch literarischer Fachbegriffe: Definitionen und Beispiele. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. Print.

Biti, Vladimir. Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije. Zagreb: Matica hrvatska, 2000. Print.

Brockett, Oscar G., Mitchell, Margaret i Hardberger, Linda. Making the Scene. A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States. San Antonio: Tobin Theatre Arts Fund, 2010. Print.

Brockett, Oscar G. i Hildy, Franklin J. History of the Theatre. Tenth Edition. Harlow: Pearson Education Limited, 2014. Print.

Brown, John Russell. The Oxford Illustrated History of Theatre. Oxford: Oxford University Press, 2001. Print.

D'Amico, Silvio. Povijest dramskog teatra. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1972. Print.

Day, Moira. "The Portrait of the Artist in Old Age: Gwen Pharis Ringwood's The Lodge." Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada. Web. 27. 10. 2015. https://journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/4658/5526

Day, Moira i Potts, Marilyn. “Elizabeth Sterling Haynes: Initation of Alberta Theatre.” Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada. Web. 27. 10. 2015. https://journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/7375/8434

Eco, Umberto. Povijest ljepote. Zagreb: Hena com, 2004. Print.

Eshil – Sofoklo – Euripid. Grčke tragedije. Zagreb: Globus media, 2004. Print.

Francis, Daniel. National Dreams. Myth, Memory and Canadian History. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 1997. Print

Frye, Northrop. Anatomija kritike: četiri eseja, Zagreb: Golden marketing, 2000. Print.

Genette, Gérard. Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 1993. Print.

Hoerder, Dirk. To Know Our Many Selves Changing Across Time and Space. From the Study of Canada to Canadian Studies. Berlin: Wißner-Verlag, 2005. Print

Hrvatski jezični portal. Web. 25. i 27. 6. 2015. http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search

Lévi-Strauss, Claude. Myth and Meaning. Cracking the Code of Culture. New York: Shocken Books, 1995. Print.

Livraga, Jorge Angel. Kazalište misterija u Grčkoj. Tragedija. Zagreb: Nova akropola, 2000. Print.

Misailović, Milenko. Dramaturgija scenskog prostora. Novi Sad: Sterijino pozorje – “Dnevnik”, 1988. Print.

New, William Herbert. A History of Canadian Literature. Second Edition. Montreal & Kingston – London – Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2003. Print.

Nothof, Anne F. ”Gendered Landscapes Synergism Of Place And Person In Canadian Prairie Drama”. Great Plains Quarterly. Web. 27. 10. 2015. http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3031&context=greatplainsquarterly

Pavis, Patrice. Pojmovnik teatra. Zagreb: Bibliotela Lex, izdanja Antibarbarus, 2004. Print.

Perkyns, Richard. Major Plays of the Canadian Theatre 1934-1984. Toronto – Ontario: Irwin Publishing Inc., 1984. Print.

Schweikle, Günther i Schweikle, Irmgard. Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990. Print.

Sofoklo. Antigona – Kralj Edip. Zagreb: Školska knjiga, 1996. Print.

Solar, Milivoj. Teorija književnosti. Zagreb: Školska knjiga, 1981. Print.

Solar, Milivoj. Rječnik književnog nazivlja. Zagreb: Golden marketing, 2006. Print.

Wiles, David. Greek Theatre Performance: An Introduction. Cambridge University Press, 2000. Print.

Wilpert, Gero von. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1969. Print.

[1] Više o životu i književnom djelovanju Gwen Pharis Ringwood vidi u: Perkyns 328 – 333 i Benson i Conolly: 468 – 469.

[2] Vidi: Anthony.

[3] Više o Elizabeth Sterling Haynes vidi kod Day i Potts.

[4] Vidi i: Day.

[5] Geraldine Anthony u svom eseju o Gwen Pharis Ringwood ističe tri faze autoričina dramskog stvaralaštva: 1. rane drame o prerijama, 2. običaji i folklor kanadske provincije Alberte te 3. drame izrazite socijalne tematike i društvenog protesta. Više o utjecaju Kocha na Gwen Pharis Ringwood vidi Anthony, a o njezinom odnosu prema preriji kao dramskoj temi i motivu Nothot 127 – 138.

[6] Vidi: Anthony.

[7] Isto.

[8] Više o običajima kanadskih Indijanaca i njihovom prisustvu i odnosu prema književnosti vidi u: New 3 – 24.

[9] Vidi: Hrvatski jezični portal.

[10] Navedeni citat kao i sljedeće u ovome radu preuzete iz literature na stranom jeziku prevela je autorica ovoga rada.

[11] I Moira Day ukazuje na utjecaj grčkih mitova na drame Gwen Pharis Ringwood. Vidi: Day.

[12] Vidi: Anthony.

[13] Vidi: Best 567, von Wilpert 803 i Schweikle 472.

[14] Vidi o trilogiji: Hrvatski jezični portal.

[15] Vidi: Wiles 36.

[16] Vidi: Brockett, Oscar G. i Hildy, Franklin J., “History” 12 – 34; Brown 13 – 48.

[17] Vidi o ritualu na: Hrvatski jezični portal.

[18] O ritualu i antičkom grčkom kazalištu vidi u: Wiles 26 – 47.

[19] O Kozmosu koji sve prožima i važnosti prostora u antičkoj Grčkoj vidi: Misailović 9, 91 – 114; Brockett, Oscar G., Mitchell, Margaret i Hardberger, Linda, "Making the Scene" x – xi, 4 – 5.

[20] Vidi više o tome: Frye 48 – 66.

[21] Po načelu cikličnosti mitova prve tri faze komedije odgovaraju prvim trima fazama ironije i satire, a zadnje tri faze komedije zadnjim trima fazama romanse. No budući da je za ovaj rad neophodno prikazati mit o jeseni (tragedija) i mit o zimi (ironija i satira), druga će dva mita (o proljeću i ljetu) ovdje biti izostavljena.

[22] "Humor" Frye definira kao osobu koja ima veliki društveni ugled, ali i utjecaj koji koristi kako bi ostale članove društva nagnao da pristanu uz njegovu opsesiju.

[23] Vidi: Berndt i Tonger-Erk 7.

[24] Vidi: Genette 11.

[25] Vidi: Genette 9.

[26] Hipertekst i hipotekst terminologija je koju je uveo Genette.

[27] Vidi: Berndt i Tonger-Erk 47.

[28] Vidi: Biti 39.

[29] U samom dramskom tekstu piše potlatch pjesme, a sama riječ potlatch odnosi se na ceremonijalni festival autohtonog stanovništva Sjeverne Amerike i to posebice onih koji su živjeli na sjeverozapadnoj obali Pacifika.

[30] Vidi: Sofoklo 5 – 80.

[31] Vidi: Sofoklo 83 – 146.

[32] Na kraju Medeje Helios, Medejin djed, dolazi po nju u zlatnoj kočiji i odvodi je s tijelima njezine djece. Vidi i u: Eshil – Sofoklo – Euripid 181 – 235.

[33] Vidi: Anthony.

[34] Orestija se sastoji od tri dijela: Agamemnon, Hoefore (Žrtva na grobu) i Eumenide.

[35] Vidi: Wiles 37.



Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License