# Go Down, Oedipus! The Postmodern Case for Soteriological Syncretism in Lee Breuer's "The Gospel at Colonus"

DOI : 10.46522/S.2026.01.12

**Andrei-Călin ZAMFIRESCU, PhD**
University of Arts Târgu-Mureș
andreiczamfirescu@gmail.com

**Abstract:** *When perusing the vast body of theatrical work which encapsulates the notorious experimental endeavors of Lee Breuer, the prospective historiographical scholar of today cannot help but take note of a recurrent motif embedded not only in the dramatist's otherwise ever-evolving methodology, but also in his innermost artistic credo. This proverbial keystone is, of course, nothing other than Breuer's lifelong penchant for the transgression of established theatrical boundaries, whether they be cultural, technical or conceptual in nature. Espousing a profound fascination with the liminal and the marginal throughout his creative career, the Philadelphia-born playwright would first begin to grow into the socially-conscious mould of his fully-fledged identity in an era of American history rife with the radically metaphysical warp and woof of the counterculture and Civil Rights movements. Expounding upon the poetics, aesthetics and declamations of Beat and hippie heavy-hitters the likes of Ginsberg, Kerouac, Kesey or Baldwin, Breuer's own ethical consciousness would intermingle with a robust intellectual backdrop enamoured with the free-flowing rudiments of poststructuralism. As one of the original founders of the "Mabou Mines" theatre company, Breuer would soon assert himself in the shifting landscape of 70s East Coast dramaturgy by championing a burgeoning form of alternative theatre that would not shirk from the possibility that its unapologetic experimentations with archaic stagecraft and dramatic material would be disregarded as reactionary or retrograde. Of these experiments, perhaps the most audacious and potent was (and still remains) the "Gospel at Colonus", a musical tour de force which sought to reframe Sophocles' oedipean plays as a singular epos of emancipation, permeated by African-American spirituality and folklore.*

*The production has, somewhat unpredictably, known a tumultuous history of oscillating phases of critical and lay reception since its relatively recent conception. In turn, it has been appraised as a bold amalgamation of primeval and freshly developed anthropological themes, an anachronistic exercise in ritualistic revival and (not without the occasional added smirk of derision) also as a cumbersome production hearkening back to the standardized structure and edifying telos of the morality plays of old. The present study will aim to take more than a cursory glance at all of these tentatively cohesive perspectives, opting to further dissect the underlying mythological and cosmological conjunctions that animate Breuer's play, in light of the dramatist's tacit intention of bridging the problematic ideological divide that separates the brands of academic discourse pertaining to colonial acculturation and modern ethno-religious syncretism.*

**Key words:** *experimental theatre; Sophoclean tragedy; comparative mythology; syncretic mythology; Lee Breuer.*

Devenit notoriu, de-a lungul unei cariere robuste, de peste cinci decenii, pentru apetențele lui experimentale și trangresive, plurivalentul regizor, teatrolog și dramaturg Lee Breuer este apreciat, astăzi, drept una dintre figurile germinative ale teatrului alternativ nord-american. În calitate de co-fondator al companiei de teatru experimental *Mabou Mines*, Breuer s-a putut lansa, la începutul anilor '70, pe scena dramaturgiei newyorkeze ca o voce deopotrivă echivocă și regeneratoare, descinsă din tradiția încă mocnindă a contraculturii. Chiar și definitivate târziu în carieră, proiectele sale își vor fi păstrat, toate, un lustru specific de frondă socio-culturală care se va fi revendicat, finalmente, de la imersiunea lui Breuer în ambianța refractară care a caracterizat, în egală măsură, marile mișcări protestatare din timpul administrației Johnson. Astfel, Mișcarea pentru drepturi civile ale comunităților marginalizate, protestele anti-război ale generației *hippie*, dar și varii tendințe estetice și poetice imediat-antecesoare, precum cele identificabile în subcultura *Beat*, reverberaseră deja la momentul său de debut în conștiința morală a tânărului Breuer, lăsându-și amprenta longevivă asupra aliajului epistemologic pe care acesta avea să și-l sedimenteze de-a lungul anilor maturizării sale. Din galeria impresionantă de producții patronate de viziunea artistică a dramaturgului, *musical*-ul *The Gospel at Colonus* ilustrează, poate în modul cel mai transparent, proliferarea acestei constelații de influențe.

După cum o indică, anticipativ, chiar titlul operei, *Bunavestire*[1] *de la Colonos* se arborează ca un construct hibrid, polarizat între mai multe extreme categoriale: din punct de vedere temporal, religios, eschatologc, stilistic, estetic și etnologic, proiectul lui Breuer nu ascunde faptul că obiectivul său cardinal este cel de a se erija într-o ipostază de efigie postmodernă atot-conciliantă. Cu toate acestea, la bază, osatura infrastructurală a operei este extrem de arhaică: anume, ea adaptează materialul textual al piesei *Oedip la Colonos* a lui Sofocle. Rudimentele cele mai recognoscibile ale acestui izvor primar sunt conservate *tale quale*, personajele, momentele acțiunii și dezideratele filosofice de la care pornește dramaturgul antic formând, după toate aparențele, coloana vertebrală a variantei lui Breuer. Registrul estetico-stilistic al adaptării, însă, reprezintă tranșa asupra căreia va fi exercitată o plasticizare mito-semantică îndrăzneață: Breuer valorifică dimensiunile sacrale ale operei lui Sofocle, deturnându-i-le pentru a le revărsa în creuzetul modern al spiritualității penticostale afro-americane. Reimaginat ca un *musical* exuberant, *Oedip la Colonos* își va găsi lamura de sobrietate eroico-tragică subminată și înlocuită cu o solaritate declamativă. Această fațetă se va racorda, focalizat și uneori monovalent, la conotațiile optimiste ale finalului imaginat *ab origine* de Sofocle. Cântecele de venerație și îngropăciune, imnurile devoționale și accentele interpolate de *glossolalia* cu care Breuer ornează producția apar juxtapuse lamentațiilor și efuziunilor

[1] Am optat pentru traducerea termenului de gospel prin "bunavestire" (și nu prin varianta aproximativ conexă de "evanghelie") pentru a sublinia caracterul festiv, virtual și necristalizat din punct de vedere dogmatic, al unghiului ideatic preferat de Breuer.

agonice suficient de bine conservate pentru a trăda prezența (uneori timidă) a inflexiunilor ideatice păgâne.

Edificat pe un fundament de luxurianță plurimodală tipică pentru spiritul rizomatic al epocii sale, spectacolul a debutat în 1983 în cadrul festivalului Next Wave, organizat sub egida Academiei de Muzică din Brooklyn, urmând ca popularitatea sa în rândurile auditoriilor să îi consolideze, ulterior, o succesiune de stagiuni prestigioase. Acestea au inclus și o serie de apariții pe scena Broadway-ului, la finalul decadei. Structurată, cameleonic, pe diferite iterații de *coincidentia oppositorum*, producția a izbutit să rezoneze cu o serie de nevoi subiacente și poziționări implicite ale publicului nord-american de la finele mileniului trecut. Temerară nu doar în lumina mizelor sale sinergice, ci și ca o consecință a transfigurării adaptative a semanticii sale redemptorii originare, adaptarea își va fi propus de la bun început, atingerea unui obiectiv ambițios, care va fi întrecut ca anvergură prozaicul țel de a fasona o simplă curiozitate compozită. După cum declara însuși Breuer, în cadrul unui interviu realizat la un an de la debutul producției, acest obiectiv cu bătaie lungă ar fi presupus o încercare de a preconiza emergența unei forme autohtone de clasicism:

> Durează mult timp să se formeze un clasicism. Asta e o țară tânără. Japonezii au opt sute de ani care au intrat în definirea clasicismului lor, în timp ce noi avem aici o țară veche de două sute cincizeci de ani. Peste cinci sute de ani, poate că unele dintre aceste idei se vor coagula suficient pentru ca vreun geniu – un Dante sau Shakespeare american – să apară și să pună totul în scris și să ne formeze clasicismul. Deocamdată facem acești pași mici către asta.
>
> Breuer 1984, 51[2]

Ca un astfel de proverbial pas mic, *Bunavestire de la Colonos* își semnalează încercarea de a particulariza matricea stilistică americană printr-un exercițiu mitogenic: în efortul său de a delinea ceea ce ar putea reprezenta ostensibilul clasicism american al viitorului, Breuer va fi apelat la o concatenare a acelor rudimente care, *in genere*, conferă unei culturi unicitatea sa. Așadar, elemente precum limbajul, muzica, spiritualitatea, portul și ritualismul ce sanctifică marile momente ale vieții vor fi distilate din vastitatea paideumei americane într-o morfoză singulară și turnate, apoi, într-un creuzet de expresie artistică individualizat, capabil să le conserve și să le vehiculeze. În egală proporție, Breuer va fi făcut apel la un tertip binecunoscut al practicilor mitogenice, alegând să grefeze această chintesență a *weltanschauung*-ului autohton pe un fundament dramatic deosebit de arhaic. Din rațiuni strictamente pragmatice, optarea pentru o piesă de teatru antică drept *grund* ambiental al acestui experiment ar fi reprezentat cel mai convenabil

[2] În lb. ed. cit.: „It takes a long time to form a classicism. This is a young country. The Japanese have 800 years going into defining their classicism, while we've got a 250 year old country here. 500 years from now maybe some of these ideas will gel enough that some genius – an American Dante or Shakespeare – will come along and write it all out and form our classicism. We're taking these little steps toward it." Toate traducerile din limba engleză îmi aparțin.

mod de a atribui întregii producții (și mizelor ideatice care o subîntind) o formă de legitimare istoricistă. Sofocle, cu al său *Oedip la Colonos* a fost, finalmente, ales ca exponent-cheie al acestei pături antecesoare legitimatoare în lumina unui set complex de factori. Dintre aceștia, în primul rând, trebuie luat în considerare cel al juxtapunerii armonice, în piesa antică, a dimensiunilor politicului și religiozității. După cum descrie și exegeta Ann Mahoney importanța acestei concatenări:

> Religia și politica sunt, ambele, esențiale pentru *Oedip la Colonos*, și ambele sunt observabile în mod explicit în ritualurile Dionisiilor din oraș, în cadrul cărora era jucată piesa; Dionisiile erau, concomitent, un festival civic și religios, și fiecare tragedie are atât o dimensiune civică/politică, precum și una religioasă/spirituală, deși unele pun accentul pe una dintre aceste fațete în defavoarea celeilalte.
>
> Mahoney 2013, 185[3]

*Oedip la Colonos*, desigur, se arborează ca un exemplu de tragedie în care aceste sfere adeseori amalgamate (și uneori polarizate) sunt tratate cu o proporționalitate conciliantă, impregnată de inserțiile personale ale lui Sofocle. *Bunavestire de la Colonos* va fi, în mod evident, îndrituită acestei anterioriități istorico-religioase surprinzător de compatibile cu propriile sale mize de acroșare a temelor responsabilizării civice, individuației eroice și recaptării unei religiozități deopotrivă comunitare și individualiste. Însă dincolo de aceste câteva gemelități infrastructurale, Breuer își va fi găsit chiar în figura lui Sofocle un *doppelgänger* antemergător. La un prim nivel de analiză, această legătură se va fi manifestat prin împărtășirea unei apetențe compoziționale curioase: anume, ambii dramaturgi vor fi fost, totodată, compozitorii pieselor muzicale care le garnisesc operele. Ca proto-libretist, Sofocle nu doar că și-ar fi imprimat un lustru adițional de specificitate auctorială asupra producțiilor sale, ci s-ar fi înscris într-o tradiție longevivă descinsă din câmpul oralității epopeice a Epocii de fier, prin care muzicalitatea epi-ritualică a teatrului grecesc putea fi utilizată ca un *medium* de rezonare (și, după unele speculații, de relaționare participativă) cu auditoriile sale. Teatrologul John Kenrick oferă, într-o lucrare comprehensivă axată pe istoriografia *musical*-urilor, următoarele precizări relevante în raport cu veracitatea încă friabilă a acestor tradiții și tertipuri comunitare specifice dramei antice:

> Deși e posibil ca unii dramaturgi greci să fi interpolat cântece deja existente în textele lor, maeștri precum Eschil și Sofocle își compuneau propriile cântece [...}. Întrucât acestea erau adeseori folosite pentru a avansa linia diegetică și pentru a dezvolta personajele, e plauzibil să sugerăm că unele drame grecești timpurii pot fi clasificate drept *musical*-uri integrate. Nu știm dacă exista ceva comparabil cu un bis,

[3] În lb. ed. cit.: „Religion and politics are both essential to *Oedipus at Colonus*, and both are explicitly visible in the rituals of the City Dionysia at which the play was performed; this is at once a civic festival and a religious one, and every tragedy has both a civic/political and a religious/spiritual dimension, though some emphasize one over the other."

> dar pare legitim să presupunem că finalul unei piese era marcat de o formă de răspuns din partea publicului.
>
> Kenrick 2008, 22[4]

Dacă astfel de incertitudini nu pot fi elucidate în plan hermeneutic, *Bunavestire de la Colonos* va fi încercat cel puțin o simulare a condițiilor lor de manifestare. Caracterul specific al respectivelor condiții va fi redat nu prin reconstrucția artificioasă a unui pretins ancadrament liturgic elin, ci prin resemantizarea *pathos*-ului expiatoriu al ritualismului specific dionisiilor, în conformitate cu un limbaj religios modern aproximativ analogic. Penticostalismul afro-american, argumentează Breuer, ar reprezenta *medium*-ul propice în care ar putea fi recaptate, sincopat, irizațiile echivalente ale acelor spectaculoase acte defulatorii proprii ritualismului atic. Ne referim, în mod specific, la spațiul atic întrucât acele elemente de practică extatică endemice, mai mult sau mai puțin, întregii mediterane arhaice nord-răsăritene se vor fi găsit, în interiorul așezărilor aflate sub sfera de influență a culturii ateniene, puternic reglementate ca evenimente aservite *status quo*-ului statal. Avându-și obârșia în practici primitive apotropaice sau de fertilitate, expiațiile comunitare asociate, ulterior, conceptului de *catharsis* au fost plasticizate, în statul atenian, până în punctul rafinării lor ca atelaje ale responsabilizării civice și ale igienizării socio-morale. Un parcurs analog poate fi observat în istoriografia timpurie a penticostalismului, unde actele devoționale consacrate ale slujbei creștine au fost recalibrate, treptat, pentru a îngloba practici extatice altfel relegabile doar hagiografiilor premoderne și *legendarium*-ului mistic aferente religiei. William James, în celebrele sale conferințe centrate pe efuziunile de secol XIX ale religiozității euro-americane, observa, în acest ton, următoarea particularitate a spiritului extatic (neo-)protestant:

> În afară de lucrul înspre care ar putea conduce rugăciunea, experiența mistică protestantă pare să fi fost aproape exclusiv sporadică [...}. Primul țel al rugăciunii este reprezentat de detașarea minții de senzațiile externe, întrucât acestea interferează cu concentrarea acesteia asupra lucrurilor ideale [...}. Apogeul unei astfel de disciplinări s-ar concretiza sub forma unui mono-ideism semi-halucinatoriu.
>
> James 1902, 406-407[5]

[4] În lb. ed. cit.: „While it is possible that some Greek dramatists interpolated existing songs into their scripts, such masters as Aeschylus and Sophocles composed their own [...}. Since songs were often used to advance the plot and develop characters, it is fair to suggest that some early Greek dramas can be classified as integrated musicals. We do not know if there was anything like a curtain call, but it seems safe to assume that the end of a play was marked by some sort of audience response."

[5] În lb. ed. cit.: „Apart from what prayer may lead to, Protestant mystical experience appears to have been almost exclusively sporadic [...}. The first thing to be aimed at in orison is the mind's detachment from outer sensations, for these interfere with its concentration upon ideal things [...}. The acme of this kind of discipline would be a semi-hallucinatory mono-ideism."

Or, tocmai pe un astfel de mono-ideism de conformație fantasmatică va fi insistat atât adstratul apoteotic inserat de Sofocle în *Oedip la Colonos*, cât și supralicitările devoționale din *musical*-ul lui Breuer. Cânturile sacre prin care Sofocle și-a anunțat devierea de la regulile încetățenite ale eschatologiei grecești au putut contribui la deturnarea firului diegetic al acesteia de la traiectoria sa convențională, mai veche (decelabilă încă din perioada arhaică și pre-homerică a istoriei grecești). Reamintim, lapidar, că deznodământul brutal al piesei *Oedip rege*, deși astăzi cuprinde iterația cea mai vehiculată a momentului de *anagnorisis* tragic care determină auto-schingiuirea regelui din Teba, ar fi constituit o morfoză creativă proprie lui Sofocle. Înainte ca dramatizarea acestuia să se impună drept cea mai recognoscibilă variantă a legendei lui Oedip, alte versiuni (inclusiv câteva recuperate din *corpus*-ul homeric) enunțau faptul că regele incestuos și-ar fi continuat, neîntrerupt, domnia în cetatea tebană, până la moarte. Dacă un asemenea deznodământ placid rămâne mai apt să frapeze (cel puțin din punct de vedere moral) sensibilitățile moderne decât apogeul atribuibil lui Sofocle, trebuie amintit că tocmai violența extremă a acestuia din urmă a putut declanșa, cu succes vădit, producerea *catharsis*-ului în rândurile auditoriului atenian. După speculațiile unor teoreticieni de secol XX, în special a câtorva de confesiune psihanalitică jungiană, precum Charles Rado, caracterul hiperbolic al puniției lui Oedip ar fi contribuit, mai târziu, la alimentarea deciziei lui Sofocle de a-i oferi eroului său tragic (cu care s-ar fi identificat, caracterologic) demnitatea unei morți sublimate ca apoteoză:

> Credem că legătura de identificare dintre Sofocle și protagonistul său s-a păstrat dincolo de crearea piesei *Oedip rege* și că pedeapsa oribilă dată lui Oedip l-a marcat pe poet. *Oedip la Colonos* s-a dezvoltat din această tensiune [...}. Eroul piesei își respinge pedeapsa, luptă pentru a se absolvi și triumfă în moarte. La un nivel mai profund, cel al inconștientului lui Sofocle, eroul realizează o faptă și mai măreață: el își anulează crima, mergând în trecut, înspre inocența paradisului. *Oedip la Colonos* reprezintă promisiunea acestui paradis atemporal, cântecul lui Sofocle către sine însuși.
>
> Rado 1962, 241-242[6]

Desigur, Rado utilizează în pasajul de mai sus termenul de paradis într-o accepțiune psihologizantă generalistă. Pentru *Bunavestire de la Colonos*, însă, denotațiile unei astfel de interpretări soteriologice vor fi transpuse pe scenă cât se poate de literal. Oedip al lui Breuer își va încheia, precum străbunul său teban, voiajul la Colonos printr-un rapt care îi asigură nu doar restaurarea verticalității axiologice, ci și

[6] În lb. ed. cit.: „We believe that the bond of identification between Sophocles and his protagonist outlived the creation of *Oedipus the King*, and that the terrible punishment meted out to Oedipus weighed on the poet. *Oedipus at Colonus* grew out of this tension [...}. The hero of the play rejects his punishment, fights to vindicate himself and triumphs in death. On a deeper level, the level of Sophocles's unconscious, the hero accomplishes an even greater feat: he undoes the crime by going back in the past to the innocence of paradise. *Oedipus at Colonus* is the promise of this timeless paradise, Sophocles's song to himself."

redempțiunea metafizică. Spre deosebire de eroul din varianta lui Sofocle, care își va afla salvarea într-o falie heterodoxă a cosmologiei elene, Oedip din *Bunavestire la Colonos* va fi luat la Ceruri, într-un final, în acord deplin cu *credo*-ul metafizic normativ al comunității lui denominaționale (la care, desigur, va fi aderat și el). Pentru credința populară a grecilor antici, ne amintim, moartea semnala o decădere la un regim ontologic inferior. Umbrele homerice își vor fi găsit, indiferent de aliajul lor moral, refugiul *post mortem* într-un tărâm chtonian, iar noua lor existență subpământeană ar fi presupus o asumare a unei identități larvare, semi-conștiente. În unele exemple de ode sau legende resemantizate, anumiți eroi excepționali vor fi fost salvgardați de la acest destin indezirabil, fiind transportați în așa-numitele "Insule ale fericiților" ori în Câmpiile Elizee. Dispariția lui Oedip la finalul piesei lui Sofocle ar comporta producerea unui astfel de rapt beatific, ce ar contrabalansa suferințele sale abjecte din timpul vieții și i-ar certifica statutul de *homo dolorosus* transfigurat. O astfel de logică a excepționalității eroice va fi atenuată în adaptarea lui Breuer, în tandem cu minimalizarea altor inserții devoționale sau referențiale păgâne. Critica mito-comparatistă a producției nu s-a arătat mereu receptivă la aceste obnubilări, după cum subliniază într-un eseu recent-apărut și exegetul Andrea Monico:

> Iau notă de faptul că spectacolul este împărțit, în linii mari, în două secțiuni printr-un *intermezzo* central, precum și de faptul că în prima parte Breuer pare a fi încercat să găsească un echilibru dificil între păgânism și creștinism, pe de o parte omițând din versurile preluate din Sofocle câteva dintre trăsăturile legate prea evident de lumea păgână și, pe de altă parte, inserând grupuri mici de noi versuri care, în noul lor context, vehiculează un conținut creștin.
>
> Monico 2025, 514[7]

Subîntins cosmologiei creștine, mesajul soteriologic din finalul producției lui Breuer (de data aceasta construit în acord tipologic cu episoade veterotestamentare ascensionale, precum cele în care Ilie sau Enoh sunt culeși de pe Pământ, înainte de moarte, de către Dumnezeu), își va proclama, cu aplomb, universalitatea. Salvarea lui Oedip nu este, așadar, condiționată de vreun statut ontic privilegiat. Dimpotrivă, apelul eroului la instrumentarul redemptoriu al compunctiei creștine, laolaltă cu parcurgerea unor laborioase episoade de contriținue (manifestate, desigur, ca lamentații liturgice corale) vor părea să faciliteze o tatonare a identității sale mundane, de devot smerit virtualmente nediferențiat de semenii săi. Publicul va fi încurajat în mod activ (în concordanță cu principiile comuniunii religioase extatice care definește protestantismul penticostal) să ia parte fără opreliști la ceremonialul muzical centrat pe această

[7] În lb. ed. cit.: „I note that the play is roughly divided in two parts by a central intermission, and that in the first part Breuer seems to have attempted to find the difficult balance between paganism and Christianity on the one hand by omitting from the verses taken from Sophocles some of the traits too clearly linked to the pagan world, and on the other hand by introducing small groups of new verses that, in their new context, carry a Christian content."

*metanoia*, sugerându-se, în fine, că orice membru al congregației laice adunate *ad hoc* în sala de spectacol i s-ar putea substitui, efigial, lui Oedip. Deși valențele de auto-totalizare ale acestor resemantizări vor merge în contra apoteozei singularizate din materialul piesei originale, ele vor concorda, categorial, cu mesajul perenialist și ecumenist (în sens păgân) al cultelor de mistere care împânzeau paideuma Greciei antice. Obiectivele transfigurative ale acestora, de a asigura o condiție beatifică inițiaților atât în viață, cât și în moarte, vor fi oglindit conținutul evanghelic literal încastrat în adaptarea lui Breuer:

> Cele mai predominante culte de mistere ale erei clasice, precum misterele eleusine, bachice sau orfice, promiteau celor inițiați o existență beatifică în prezent și în viitor, în mod specific după moarte. Inițiații sunt adeseori descriși ca „fericiți și binecuvântați" [...}, această dublă desemnare indicând, aparent, două feluri distincte de fericire pe care aceștia le obțineau prin inițieri, anume bucurie în viață și veselie în moarte.
>
> Ustinova 2013, 107-108[8]

Faptul că Oedip al lui Breuer rămâne pătruns de conotațiile votive proprii unui neofit *tabula rasa* (dar și unui arhetip hagiografic creștin), primenit de-a lungul spectacolului pentru o inițiere dual în moarte și atemporalitate, va putea fi decelat inclusiv din fragmentarea sa identitară. Printr-o mișcare îndrăzneață de aglutinare, *Bunavestire de la Colonos* își va pluraliza Oedip-ul, suprapunându-l personajului colectiv al corului. Așadar, în primele stagiuni ale producției, rolurile corului, respectiv al lui Oedip au fost interpretate de faimosul grup muzical *gospel The Five Blind Boys of Alabama*. Clarence Fountain, liderul ostensibil al trupei, și-a asumat chiar rolul titular, însă scenele numeroase în care exhortațiile și lamentările sale își găsesc ecoul în vocile celorlalți membri (ca și momentele în care întregul grup intonează replicile alocate eroului) confirmă porozitatea caracterologică pe care Breuer i-o imprimă lui Oedip. Faptul deloc incidental că, după cum le-o sugerează numele de scenă, *The Blind Boys of Alabama* sunt, într-adevăr, nevăzători, accentuează organic izomorfismul lor iconic cu regele Tebei. Suplimentar, imnologia tradiției *gospel* pe care grupul lui Clarence Fountain o invocă nemediat pe scenă a rezonat, la rândul ei, cu ambițiile lui Breuer de a schematiza, premonitoriu, acel viitor clasicism american încă nenăscut în termenii unei istoriografii idiosincratice. Imnologia penticostală, în lumina bagajului său mito-semantic recitativ, precum și în virtutea limbajului liturgic prin care își revendică o oralitate cronografică vernaculară, va fi putut îndeplini funcția unui asfel de *medium*. După cum subliniază și cercetătoarea Elsabé Kloppers, potențialul istoriografic al

[8] În lb. ed. cit.: „The most prominent mystery cults of the Classical era, such as the Eleusinian and the Bacchic or Orphic mysteries, promised the initiates a blissful existence in the present and the future, in particular after death. Initiates are often described as «happy and blessed» [...}, this dual designation apparently indicating two distinct kinds of happiness that they obtained through initiations, gladness in life and cheerfulness in death."

compendiilor de imnuri sacrale a reprezentat dintotdeauna o forță deloc neglijabilă în planul cristalizării unor identități religioase colective:

> Un imn este un produs cultural care reprezintă categoriile sensului și credinței. Acesta reflectă virtualități ale adevărului, negociază areale conflictuale, formează identitatea și reflectă și influențează atât viziuni asupra vieții, cât și viziuni ale Bisericii [...}. Astfel, imnul modelează teologiile oamenilor, laolaltă cu perspectivele lor asupra lui Dumnezeu și perspectivele lor asupra societății. Poveștile și experiențele personale ale unui individ pot fi legate de cele ale altora, creându-se o panoramă mai amplă asupra utilizării și influențelor unui cântec sau imn de-a lungul timpului și în diferite contexte, alcătuindu-se, astfel, în cel mai larg sens, o istorie.
>
> Kloppers 2020, 4[9]

O altă traiectorie tangențială pe care am dori să insistăm în prezentul studiu este cea a unor paralele și discrepanțe existente între bazele socio-ambientale și fundamentele teoretice moderne ale experimentului lui Breuer. În primul rând, se prefigurează următorul punct de contenție – în ce măsură putem vorbi despre o adaptare experimentală când privim producția *Bunavestire de la Colonos*? Am oferi un răspuns concluziv la această întrebare pornind de la o noțiune arhicunoscută a teatrologiei moderne – ne referim, în mod specific, la ideatica fundațională a Teatrului cruzimii, așa cum a fost elaborată de Antonin Artaud (v. Artaud 1994, passim.). Pentru Artaud, teatrul – în special acel teatru descins din tradiția victoriană naturalistă a pieselor bine șlefuite, s-ar fi deconectat de la fiorul vitalist care animase, în vremuri arhaice, experiența teatrală, în sensul ei participativ plenar. Artaud – și el nu reprezintă, desigur, exemplul singular al epocii sale – se uită finalmente critic la o tradiție teatrală contemporană (adică interbelică) decăzută, din perspectiva lui, la statutul unei para-arte.

Artaud afirma, în esență, că înghețarea teatrului în forme statice – fie că vorbim de planuri diegetice, tipologii caracteriale sau tropi stilistici – ar fi reprezentat un simptom al acaparării sale de către cultura mic-burgheză. Această acaparare apărea drept abuzivă în măsura în care funcțiile originare ale teatrului ar fi fost de acum eclipsate și înlocuite cu o funcționalitate socială, de etalare a statutului de către membrii auditoriilor citadine din marile metropole. Tradiții precum cea a *Grand Guignol*-ului, concomitent și chiar înainte de prefigurarea ideii de Teatru al cruzimii, au căutat deja să redreseze busola teleologică a teatrului înapoi înspre o captare a acelor experiențe care l-ar fi făcut pe om conștient de cele mai viscerale valențe ale identității sale de ființă (an)istorică. În măsura în care, în interiorul acestor tradiții transgresive, artefactele consacrate ale teatrului universal –

[9] În lb. ed. cit.: „A hymn is a cultural product that represents meaning and faith. It reflects possibilities for truth, negotiates conflict zones, forms identity, and reflects and influences views of life and views of the church [...}. It thus forms the theologies of people, their views of God, and their views of society. The personal narratives and experiences of one person can be linked to that of others, creating a bigger picture of the use and influences of a song or hymn over time and in various other contexts, thus forming history in the broadest sense."

piesele anticilor ori operele marilor dramaturgi premoderni – au fost înlocuite în proporție semnificativă de producții cu subiect original, acestea din urmă, după cum se știe azi, nu s-au recomandat întotdeauna drept cele mai rafinate sau subtile produse culturale. În special când vorbim despre *Grand Guignol*, reputația producțiilor sale pentru dobândirea unei însemnate notorietăți – dacă nu chiar infamii – în cercurile de bonton ale lumii pariziene este arhicunoscută. Experimentele fundamentate pe teoriile lui Artaud, la rândul lor, au avut parte de o receptare populară ambivalentă. Dacă aceste producții experimentale au reușit să se cliveze de osificarea ce era imputată montărilor din marile circuite de spectacol, racordarea lor la un *ethos* voit-primitiv sau ritualic nu a avut parte de o considerație universală.

La decenii distanță de la cristalizarea respectivelor eforturi, Breuer dă ghes unei încercări similare de a recapta câteva aspecte esențiale ale *ethos*-ului și fenomenologiei specifice tragediei antice, imprimându-le, însă, un lustru mitologic total divergent. *Bunavestire de la Colonos* se înscrie, din punct de vedere compozițional – sau infrastructural – în continuitatea a trei tradiții spectaculare de nișă – tradiția *musical*-urilor, cea a spectacolelor recitative caracteristice generației *Beat*, respectiv cea a genului muzical religios *gospel*. Acest al treilea filon se va impune, în mod evident, drept cel dominant. Tragedia de maturitate a lui Sofocle va fi preschimbată, așadar, de Breuer pentru a reflecta nu doar un orizont mitologic străin pentru modalitățile de raportare metafizică la lume a vechilor greci atici, ci și un orizont de impact socio-politic deosebit de relevant pentru climatul contemporan al Statelor Unite.

Ceea ce Breuer a încercat, altfel spus, nu e o transplantare *in extenso* sau – mai grav – o simplă reestetizare a conținutului vechii piese, ci o revitalizare a nodurilor sale originare de electrizare ceremonială și identitară. Breuer nu a mizat doar pe o dedublare facilă a piesei sau pentru o translatare culturală a ei pentru a obține acest rezultat. Mai degrabă, el a ales să se concentreze asupra a ceea ce ar fi constituit esența auto-dialectică a lui *Oedip la Colonos*. Ne amintim, incidental, că opera originală a lui Sofocle a fost, mai degrabă, definită de o staticitate meditativă. Fără mari acțiuni dinamice sau mobilizări colective înfățișate pe scenă, piesa ar fi oferit o viziune lucidă asupra asumării eroice a destinului individual și general valabil uman. Acest fapt s-a reflectat, în mod grăitor, și în poziționarea lui Sofocle față de ideea întâlnirii cu moartea și, prin extensie, cu eternitatea, așa cum era înțeleasă de spiritul religios elen. Sofocle, ca și eroul piesei sale, era deja un om vârstnic la data compunerii acesteia. Convergența ruminațiilor finale ale lui Oedip cu cântărirea, de către Sofocle, a acțiunilor pe care le poate întreprinde omul pentru a rămâne demn în fața dispariției sale face din producția originală un artefact deosebit de personal. Or, întocmai pe acest substrat metatextual extrem de potent al piesei lui Sofocle va fi insistat și *Bunavestire de la Colonos*.

Breuer va inculca același substrat personal și variantei sale, însă o va imprima nu unui spirit individual, ci unui *weltanschauung* colectiv – cel al întregii comunități afro-americane. De ce ar fi, totuși, această transsimbolizare a poveștii lui Oedip în termeni etno-religioși afro-americani – și, în special, penticostali – capabilă să reaprindă

scânteia mitică nemediată posedată de producția antică? Pentru Breuer, răspunsul stă, înainte de toate, în dorința de a reproduce un *grund* sau fundament ideatic proxim fermentațiilor culturale contemporane culturii în care noua sa iterație a apoteozei lui Oedip ar fi urmat să prolifereze. Nu trebuie să uităm că la începutul anilor '80 Statele Unite încă resimțeau, la aproape două decenii distanță, reverberațiile mișcărilor pentru obținerea drepturilor civile ale minorității afro-americane. Or, segregarea rasială și inechitudinile sistemice aferente care începuseră să fie demantelate plenar în decada contraculturii își revendicau o anterioritate filogenetică ce va fi coborât, înapoi în timp, până în decadele mitizate ale fondării primelor colonii. Istoricul Allan Moore, reconstituind parcursul evolutiv al genurilor *blues* și *gospel*, a căutat să puncteze faptul că procesul etapizat al accentuării segregației rasiale a augmentat, în cele din urmă, și caracterul particularizat al rudimentelor liturgice care au departajat denominațiunile creștine neo-protestante din interiorul Statelor Unite. Conform lui Moore, formele de muzicalitate specifice comunității afro-americane și-ar fi conturat geometriile inconfundabile în parte și ca urmare a acestei marginalizări socio-religioase progresive:

> [...} diviziunea care exista în cultura seculară – între persoanele de culoare din clasa de mijloc cei din clasa muncitoare, între Nord și Sud, între alb și negru – era, într-o anumită măsură, extinsă și asupra domeniului sacralității. Înainte de Războiul Civil negrii și albii se adunau adeseori pentru slujbe în congregații unice, deși rămâneau segregați în interiorul clădirii. Ulterior, însă, separarea rasială din ce în ce mai accentuată a forțat multe congregații negre să fie restrânse exclusiv în propriile lor comunități.
>
> Moore 2002, 5-6[10]

Tragismul liniei dinastice a lui Oedip este, deci, supraimpus de *musical*-ul lui Breuer peste tragismul istoric care a definit atât istoria recentă, cât și pe cea veche a populației afro-americane. Pentru a aduce, aici, în discuție și titulatura prezentei cercetări, amintim doar că vechiul cântec *Go Down, Moses* (sau *Pogoară-te, Moise*), dincolo de a reprezenta un blazon al întregului gen de cântece afro-americane spirituale care au produs, în cele din urmă, emergența *blues*-ului sau a *gospel*-ului, reiterează și o dinamică de sincretism religios deosebit de fertilă: anume, capacitatea și disponibilitatea culturii afro-americane timpurii de a asimila conținuturile soteriologice ale Vechiului Testament, în opoziție cu cultura euro-americană a comunităților formate din persoane albe, pentru care alte linii de speculație cosmologică de sorginte biblică vor fi prilejuit concretizarea conceptului de *Manifest Destiny*. Consecințele nefaste ale asumării acestui deziderat ca frontispiciu al expansionismului american, configurat sub egida identității

[10] În lb. ed. cit.: „[...} the split which existed in secular culture – between middle-class and working blacks, between North and South, between white and black – was to a certain extent played out in the sacred realm too. Prior to the Civil War blacks and whites would often worship in the same congregation, albeit segregated within the building. Subsequently, however, the increasing racial separation forced many black congregations solely into their own communities."

anglo-saxone albe, a fost, desigur, subliniat în repetate rânduri de diverși istoriografi culturali și politici ai țării:

> Poziția hegemoniei anglo-saxone, care a devenit moștenirea Americii, a exclus din istoria americană în mod forțat pe oricine avea opinii diferite sau opuse. Nu ar fi putut exista o istorie unificată a țării fără ca obiceiurile și tradițiile europenilor din nordici și occidentali să fie acceptate. Orice alt punct de vedere a fost, esențialmente, marginalizat.
>
> Baigell 1990, 10[11]

Breuer se joacă cu câteva dintre aceste puncte de convergență ale culturii religioase americane pentru a supralicita notele redemptorii pe care meditațiile lui Sofocle le-ar fi articulat în piesa originală. Aici intervin, de altfel, și punctele de contențiune ale acelor critici ai piesei lui Breuer pentru care mesajul piesei originale ar fi apărut deturnat dinspre liniile sale concluzive principale. Conform acestor critici, *Bunavestire de la Colonos* nu încapsulează nici pe departe ciclicitatea implicită a cosmologiei eline la care ar fi subscris, după toate aparențele, inclusiv Sofocle. Adstraturile iudeo-creștine imprimate de către Breuer piesei i-ar reorienta axul diegetic înspre o ritmicitate ascenională, lineară, specifică mai degrabă spiritului antichității târzii creștine sau neoplatonice. În esență, deci, *musical*-ul nu ar mai conține nici un raport structural veridic cu sursa pe care dorește să o revitalizeze la nivel de mesaj mythopoeic. Incidental, rămânând arondați aceleiași sfere culturale nord-americane, precum și aceleiași teme a reprezentărilor istoriografice exogene ale comunității afro-americane, putem evoca faptul că imputări similare au fost formulate, în secolul al XX-lea, și unor artefacte etno-literare extrem de vehiculate, precum poveștile Unchiului Remus ale lui Joel Chandler Harris (Harris 1955, passim.).

Aceste narațiuni, culese din microcosmosul societăților de sclavi afro-americani din arealul statelor sudice la finalul veacului al XIX-lea, s-au bucurat, inițial, de un succes răsunător. Focalizate pe vignete moralizatoare cu figuri teriomorfe arhetipale, dintre care personajul Brer Rabbit (sau Fratele iepure) a devenit exponentul cel mai emblematic, basmele îndrăgite, compilate și, în unele instanțe, prelucrate de către Harris au părut să își consolideze un *ethos* didacticist comun. Antipodal față de epistema religioasă a creștinismului hegemon, care conferea legitimitate metafizică sclavagismului și subjugării popoarelor aflate pe „trepte inferioare de dezvoltare culturală și spirituală", filonul de metafizică folclorică încastrat în poveștile Unchiului Remus ar fi atestat disponibilitatea comunității afro-americane de a-și edifica un set propriu de contra-valori, revendicate (printre alte surse exo-creștine) de la același fundament biblic:

[11] În lb. ed. cit.: „This position of Anglo-Saxon hegemony, which became America's inheritance, forcibly excluded from American history anyone who differed or disagreed. There could not be a unified history of the country unless the habits and customs of northwestern Europeans were accepted. Every other point of view was esentially marginalized."

> Ceea ce Harris a văzut în poveștile cu Brer Rabbit a fost un tip de fantezie compensatorie care portretiza triumful omului de culoare asupra societății albe care îl înrobise. Lumea alegorică pe care Harris o văzuse în poveștile sale folclorice era o lume întoarsă cu susul în jos, care inversa natura lucrurilor: puterea rezida în „neajutorare" și „șiretenie", mai degrabă decât în „virtute" sau „răutate".
>
> Light 1975, 92[12]

Extrase în mare parte din surse genuine și directe de către Harris, aceste povești cu geometrie de fabule sapiențiale au fost, la origine, redate în volutele idiomatice ale dialectului afro-american specific teritoriilor confederate, fiind transpuse prin portavocea unui povestaș fictiv, Unchiul Remus. Harris însuși, fiind un om alb, a urmărit să conserve ceea ce el a perceput ca fiind particularitatea stilistică și fonetică alteritară a acestui grai. Greșelile și inadvertențele comise de entuziastul folclorist amator i-au fost semnalate abia la decenii după ce poveștile sale s-au răspândit în toate colțurile Statelor Unite. Proiectul lui Breuer, în termeni similari, este vulnerabilizat în fața acuzațiilor de reprezentare stereotipă ori monovalentă a religiozității afro-americane. Pe de altă parte, la fel de justă rămâne aserțiunea că schematizarea experimentală propusă de *Bunavestire de la Colonos* reușește să conserve o fațetă autentică a capacității creuzetului cultural afro-american de a se identifica cu și de a-și înmagazina, în regim stilistic propriu, un anumit conținut mitologic dat.

Reproducând contemplațiile și dialogurile lui Oedip (dedublat metatextual de Sofocle) într-un registru deopotrivă familiar și alogen, producția lui Breuer va fi înrămat, concomitent, această propensiune asimilatorie benignă a spiritului afro-american nu doar în termenii mai ușor de digerat din punct de vedere cultural ai unei soteriologii tipic-creștine, ci și în termenii unui aplomb muzical care s-a întipărit în mod organic în conștiințele auditoriilor sale – fapt care, desigur, nu face decât să reproducă succesul de care chiar piesele lui Sofocle s-au bucurat în matca *polis*-ului atenian. Într-un eseu care va fi cântărit, cu ambivalență evaluativă, aspectele de *morality play* ale proiectului lui Breuer, teatrologul Mimi Gisolfi D'Aponte apreciază că *Bunavestirea de la Colonos* s-ar fi mulat pe o sentință ulterioară emisă de teoreticianul și regizorul Herbert Blau. Conform acestuia, Breuer ar fi izbutit să articuleze, prin *musical*-ul său, un răspuns meritoriu la o pleiadă de inchietudini și deziderate civilizaționale ce își vor fi regăsit ecoul cel mai răsunător în tezele mai vechi ale lui Artaud:

> În 1986, Herbert Blau a scris că, în teatrul nostru postmodern, „privim din nou înspre ritual pentru a căuta nu doar idei legate de comunitate, ci și energii absente,

[12] În lb. ed. cit.: „What Harris saw in the Brer Rabbit stories was a type of compensatory fantasy which portrayed the triumph of the black man over the white society that had enslaved him. The allegorical world Harris saw in his folktales was an upside down world which inverts the nature of things: power resides in «helplessness» and «mischivousness» rather than in «virtue» or «malice»."

> eliberare psihică, sexualitate desublimată, spirit carnavalesc, structuri participative, partea redemptorie a repetiției [...} și [...} o teatralitate alternativă". [...} în virtutea poziției sale nodale în istoria teatrului american, a dezvoltării sale spectaculare inclusive, precum și a puterii sale de evocare ca vehicul dramatic, *Bunavestire de la Colonos* este în deplină concordanță cu norma stabilită de căutările lui Blau.
>
> D'Aponte 1991, 101[13]

Astăzi, succesul experimentului sincretic elaborat de Breuer pare a fi confirmat în continuare, pe de o parte datorită unei prodigioase serii de stagiuni și readaptări internaționale, pe de altă parte în virtutea atenției exegetice pe care proiectul continuă să o atragă. Astfel, atât sfera receptării publice, cât și cea a criticii specializate (fie ea descinsă din arealul teatrologiei, antropologiei culturale sau mitologiei comparate), atestă faptul că *Bunavestire de la Colonos* rămâne aptă de a declanșa deopotrivă ovațiuni și polemici încă fervente. În măsura în care câteva puncte nevralgice ale *datum*-ului cultural american de la finele mileniului trecut au fost când sensibilizate, când suprastimulate de cerbicia tezelor încastrate în producție, se poate afirma fără tăgadă că Breuer și-a atins scopul de a reactualiza, omagial, principiile transgresive delineate în poetica lui Artaud: cronicile prin care *Bunavestire de la Colonos* a fost celebrată ca orație neo-mitologică sau, pe alocuri, depreciată ca artefact reducționist concordă asupra faptului că producția și impactul ei cultural nu pot fi trecute cu vederea. Departe de a se recomanda ca simplu spectacol triat după gustul mic-burghez (în pofida montării sale timpurii pe Broadway), adaptarea lui Breuer pare a valida un gust atemporal al publicului de pretutindeni pentru morfismele ritualismului extatic, probând totodată veracitatea unui aforism de origine franceză, potrivit căruia cu cât un lucru se schimbă mai mult, cu atât mai mult el rămâne la fel.

**REFERINȚE**

ARTAUD, Antonin, 1994. *The Theater and Its Double*, traducere în limba engleză de Mary C. Richard, Grove Press: New York.

BAIGELL, Matthew, 1990. Territory, Race, Religion: Images of Manifest Destiny. *Smithsonian Studies in American Art*, 1990, no. 3/4, vol. 4, pp. 2-21.

BREUER, Lee, intervievat de RABKIN, Gerald, 1984. Lee Breuer: On „The Gospel of Colonus". *Performing Arts Journal*, 1984, no. 1, vol. 8, pp. 48-51.

[13] În lb. ed. cit.: „In 1986 Herbert Blau wrote that, in our postmodern theatre, «we look to ritual again not only for ideas of community, but for missing energies, psychic liberation, desublimated sexuality, carnival spirits, structures of participation, the redemptive side of repetition [...} and [...} an alternative theatricality». [...} by virtue of its pivotal position in American theatre history, its inclusive performance development, and its evocative power as a dramatic vehicle, *The Gospel at Colonus* embodies what Blau's search prescribes."

D'APONTE, Mimi Gisolfi, 1991. The Gospel at Colonus (and Other Black Morality Plays). *Black American Literature Forum*, no. 1, vol. 25, 1991 (The Black Church and the Black Theatre), pp. 101-111.

HARRIS, Joel Chandler, 1955. *The Complete Tales of Uncle Remus*, Houghton Mifflin: Harcourt, 1955.

JAMES, William, 1902. *The Varieties of Religious Experience*, New York: Longmans, Green and Co.

KENRICK, John, 2008. *Musical Theatre. A History*, London: Continuum.

KLOPPERS, Elsabé C., 2020. Singing and Sounding the Sacred – the Function of Religious Songs and Hymns in the Public Sphere. *Journal for the Study of Religion*, 2020, no. 1, vol. 33, 2020.

LIGHT, Kathleen, 1975. Uncle Remus and the Folklorists. *The Southern Literary Journal*, 1975, no. 2, vol. 7, pp. 88-104.

MAHONEY, Ann, 2013. A Musical Motif in Sophocles's Oedipus at Colonus. *New England Classical Journal*, 2013, no. 3, vol. 40, pp. 169-190.

MONICO, Andrea, 2025. Oedipus and the „Christianisation" of the Oedipus at Colonus in Lee Breuer and Bob Telson's The Gospel at Colonus. *International Journal of the Classical Tradition*, 2025, vol. 32, pp. 511-529.

MOORE, Allan, 2002. Surveying the Field: Our Knowledge of Blues and Gospel Music. În: MOORE, Allan (ed.), *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-13.

RADO, Charles, 1962. Oedipus At Colonus. An Interpretation. *American Imago*, 1962, no. 3, vol. 19, pp. 235-242.

USTINOVA, Yulia, 2013. To Live in Joy and Die with Hope: Experiential Aspects of Ancient Greek Mystery Rites. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 2013, no. 2, vol. 56, pp. 105-123.

© Andrei-Călin Zamfirescu, 2026. Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY).