

## ТЕАТРОЛОШКОТО ПОИМАЊЕ НА МИТОТ: СЛУЧАЈОТ ФЕДРА

Сашо Димоски  
Театар Јордан Хаџи Константинов – Џинот  
dimoski.sasho@gmail.com

Трудот *Театролошкото поимање на митот: случајот Федра* има цел да ги објасни иманентните врски меѓу митот/митопоетиката и театарот. Трудот е поделен во два дела. Во првиот се детерминираат поимите и термините преку кои театарот и театрологијата „оперираат“ со митот, а во вториот се истражуваат драмските/театарските потенцијали на митот за Федра и неговото ресемантизирање и реактуализирање во одделни авторски драмски текстури. Целта на трудот е да понуди матрица за понатамошна операционализација со митот во неговото театролошко поимање. Од друга страна, трудот ги објаснува системите од каузалитети меѓу ликовите митеми, кои ја создаваат драмската фабула и интензитетот на драмската напнатост, воспоставувајќи корелација со митот, митската фабула и нејзините одлики. Следствено, централниот фокус на овој труд е врз функциите на каналите за ресемантизација, врз нивната чистина и/или шум во спроводливоста, како и врз уметничките (драмски) потенцијали на ресемантизираниот (драмски) текст. Овој текст оптира околу комуникацијата меѓу митот и театарот или, подобро, меѓу митот и драмскиот текст кој реферира на митологијата и претставува специфичен облик на ресемантизација на семантичките полнежи од митот и неговите градбени единици во уметнички кодирани видови текст наменети за изведба.

**Клучни зборови:** мит, митопоетика, театрологија, Федра, реактуализација

## THE THEATEROLOGICAL APPROACH TO MYTH: THE CASE OF *PHAEDRA*

Sašo Dimoski

Theater Jordan Hadži Konstantinov – Džinot

dimoski.sasho@gmail.com

This paper aims to explain the immanent connections between the myth/mythopoeic and the theatre. In the first section the definitions of the terms and subjects with which the theatre and theaterology operates with the myth are provided, and in the second section the dramatic/theatric potentials of the myth about Phaedra are presented along with its re-semantization and re-actualization in concrete drama textures. The purpose of the paper is to offer a matrix for further operationalization with the myth in its theatric sense. It also explains the systems of causalities that create the dramatic plot and the dramatic intensity, creating correlation with the myth, the mythical plot and its characteristics. Subsequently, in the main focus of this paper are the functions of the canals for re-semantisation, their purity and/or the noise in the practicability, as well as the artistic (drama) potentials of the re-semantized (drama) text. Specifically, this text emphasizes the communication between the myth and the theatre, or even better – between the myth and the future performance text which refers to mythology and is set as specific form of re-semantisation of the semantic values from the myth and its creative elements to artistically coded type of text, i.e., performance text.

**Keywords:** myth, mythopoeic, theaterology, Phaedra, reactualization

## 1 Вовед

Mythos е душа на трагедијата.<sup>1</sup>

Театролошкото поимање на митот, односно читањето на митот со јазикот на театарот и обратно – читањето на театарот со јазикот на митот, имплицира научноистражувачка терминологија што е неопходна во оваа двонасочна и мошне сложена постапка. Поаѓајќи од митот како архематрица на ритуалот, а од ритуалот како матрица на театарот, театролошкиот третман на севкупната митска граѓа има цел да го доближи поблиску до гледачот, без разлика на тоа дали станува збор за гледач од прво или од второ ниво, како што вели Умберто Еко (Еко 2005: 35), системот од знаци што театарската претстава како интегративен уметнички кодиран дискурс ги содржи во себе и да ги доведе до нивното нулто значење, односно да ги разложи до степен на семантички јазол кој е сосем испразнет. На оваа линија, театролошкото поимање на митот оперира и со самиот мит (археми, „митот како таков“), но и со семантичката вредност на митот во две основни перспективи:

а. Преку драмскиот текст (драмата) како предлошка за театарска претстава: на оваа линија, фокусот се става врз митот и врз неговите интерпретации во форма на драмски текст. За таа цел, текстот се разложува до елементи на фабула;

б. Преку театарската претстава како автономен систем од знаци: на оваа линија, предмет на фокализацијата е театарската претстава која, согласно деконструкциската стратегија на Дерида, иницијално се „разложува“ (деконструира) на сите чинители на нејзината „презентација/игра“ во текот на која се ресемантизираат сите нејзини елементи, вклучително и митските (Лужина 2004: 69–83).<sup>2</sup>

За да стигнеме до овие две перспективи на проучувањето, неопходно е да се определат основните, оперативните термини што се земаат предвид секогаш кога митот и театарот се во меѓусебна спрега и создаваат мрежа, систем од значења, кој потоа станува и предмет на интерпретација и интерпретација во единството на театарската претстава.

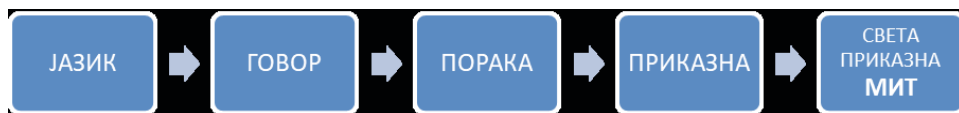
## 2 Митот *per se*

Постојат различни толкувања, дефиниции и обиди јасно да се профилира митот, да се уточни неговото значење и неговата употреба, па дури и да се сведе на едноставни формулации, кои, во зависност од потребата или од сферата на интерес, различно ќе бидат употребени. Појдовната точка околу која нема ни-

<sup>1</sup> Аристотел.(1990). *За поетиката*. Скопје: Култура, стр. 45.

<sup>2</sup> На информациите за театарскиот систем на Дерида овде се упатува според студијата на Јелена Лужина *Презенција, игра, разлика – Дерида и неговите „маргинални“ театарски рефлексии* (Лужина 2004: 69–84).

какво двоумење е премисата што вели дека е митот јазик самиот за себе (Bart 1970: 206) и само како таков може да биде предмет на читање, на разбирање и на толкување. Според тоа, митската приказна, која постои поради јазикот како средство преку кое приказната станува достапна, не може да биде разбрана ако претходно не се разбере одреден тип свест што го произведува тој јазик. Ваквото поимање води до интердисциплинарен пристап кон митот и неможноста тој да биде сведен на едноставна и совршено функционална дефиниција.



Графикон 1. Ресемантизација на јазикот во мит

Терминот *mythos* (Solar 1992: 9) за првпат се забележува кај Хомер, кај кого се јавува во широк спектар од значења: „збор“, „говор“, „јавно одржан говор“, „изговор“, „разговор“, „факт“, „закана“, „заповед“, „задача“, „совет“, „намера“, „приказна“, како и слични модуляции што се изведени од Хомеровите епови (*ibid.*, 9). Подоцна категоријата *mythos* се среќава и кај Есхил, Софокле, Пиндар и Херодот, кај кои се конотира со различни значења, но она толкување кое денес превладува над другите најдобро би се svelo на зборот „приказна“ (*ibid.*, 8) – притоа, независно дали станува збор за вистинита, за неvistинита, лажна или за измислена приказна. До условно јасно поставување на значењето на зборот доаѓа во периодот кога грчките философи антагонистички го поставуваат *logos* наспроти *mythos*, односно – разумот спроти неразумното, докажувањето наспроти раскажувањето, *factio* наспроти *factio*, науката наспроти, условно, ненаучното.

Подоцнежните истражувачи и толкувачи на митот ќе понудат различни дефиниции според примарниот фокус во кој го конотираат митот во своите истражувања. Фројд ќе го дефинира митот како *израз на примарниот процес*; Леви-Брул, пак, како *коментар на ритуалот*; Шелинг како *вистинско сознание*; Проп како *приказна за боговите и за божествените суштества во чија стварност верува народот*; Елиаде како *света приказна за џотеклото*; сложената теорија на Касирер зборува за митското мислење како *најрана форма на човечкото сознание*; како *социјален свет од симболи*; Малиновски го поима митот *не само како приказна што се раскажува џуку и стварност што се доживува*; комплексниот систем на Барт поаѓа од премисата дека *митот е збор (parole), систем на означување, начин на означување*; Леви-Строс, пак, преку користење на принципот на примената на обрасците на структуралната лингвистика во структуралната антропологија заклучува дека *митот е во зборот и од онаа страна на зборот*, како и дефиниции на други теоретичари на митот за кои ќе стане збор низ целото истражување, а како сублимат околу дефинирањето, според широко прифатените ставови: митот е почеток, дури и извор од кој потекнуваат религијата, уметноста, философијата и науката и како таков неговата улога е иста и во митот кога настанал и во современоста и во иднината, а го препознаваме само затоа што

препознаваме како митот функционира.<sup>3</sup> Според Миливој Солар, „појавниот облик на митот, пак, речиси секогаш е некаква приказна, чие значење упатува на нешто друго, на нешто ‘подлабоко’ или ‘повозвишено’ отколку што е директно кажано“ (Solar 1992: 19) или подобро – текстот на митот упатува на неколку поттексти што понатаму стануваат предмет на толкување на митот, кое е возможно и без логично објаснување.

Ваквиот преглед на научните толкувања на митот јасно укажува на неможноста тој да се лимитира во единствена дефиниција. Митот мора, поради широчината што ја поседува во себе и односите кон различните сфери на интерес кои го тангираат и го употребуваат во својата научна проблематика, да биде сфатен, а потоа и употребен во зависност од каноните на науката или на дисциплината што се занимава со него. Во оваа насока, проучувањето на митот конвенира со канонизираните системи на научната прагма, која се потпира на митот и која, поради својот опстанок, но и прогрес, е зависна од него.

### 3 Митот: парадигми

Во проучувањето и во оперирањето со митот, неопходно е суштински да се разберат и термините што комплементарните науки кои се занимаваат со митот ги нудат на располагање, за подоцна, кога ќе стане збор за спрегата меѓу митот и театарот во единственоста на театарската претстава, да се олесни толкувањето на театарската претстава која е предмет на интерес и во која митот е директно инволвиран како основа, база, фондус, граѓа на нејзиното дејство, на ликовите и на односите меѓу тие ликови.

Поиман од аспект на јазикот, митот е последица на јазикот во широкото поимање на Ролан Барт (Bart 1970: 264), систем на општење, канал за трансмисија на пораки, најпосле – следствено на структуралистичкиот поимник – начин на означување, форма. Поаѓајќи од оваа премиса, митот сам по себе станува метајазик, односно секундарен, второстепен јазик, во кој се зборува за првиот – јазикот-објект, кој е сфатен во чистото, лингвистичко третирање како јазик во тесната смисла на зборот или на претставни облици приспособени на јазикот. Но, во пошироко поставената визура, јазикот на митот е архејазик *par excellence*, бидејќи едновременно е автентичен и автохтон тип дискурс, образец, па дури и парадигматична форма јазик кој има своја автономија. Архетипот, буквално сфатен како модел, допушта да се зборува за митскиот јазик како за единствен модел јазик кој сам по себе е систем и функционира во рамките на митското мислење, односно на митската свест. Митското мислење и/или митската свест агираат како модели (шифри), кои можат да ги читаат, да ги разбираат и да ги толкуваат само оние што ја знаат предлошката. Форматот што се содржи во митската свест се разложува на митеми, кои според Леви-Строс се детерминираат како конститутивни единици на митот, и се лоцираат на ниво на реченица, сфатена не како изолиран однос туку и како след од односи, кои во меѓусебната спрега добиваат функција и значење.

<sup>3</sup> Рекапитуларот на наведените толкувања на митската парадигма е изведен според анализите на Миливој Солар, експлицирани во книгата *Египтовите браќа и синови*.

Митските елементи, без разлика на тоа дали се митеми или други фактори на митот, ја претставуваат севкупната граѓа на митот, без разлика на тоа дали станува збор за митеми или за друг тип семантички јазли, кои имаат свои функции и односи меѓу тие функции во сложениот систем на митот. Митските елементи, како множество од фактори на митот, се неопходни во театролошкото поимање на митот, бидејќи преку нивна диференцијација се стигнува до главниот елемент на театарскиот дискурс – а, тоа е дејството. Имено, диференцирањето на митските елементи во уметнички кодираниот текст е неопходно за да се изведат и да се кристализираат карактерите и односите меѓу нив, а со тоа и основата на секоја (виртуелна) театарска претстава и нејзина предлошка, која има неопходност од митско читање. Митското читање е аналитичен принцип преку кој аналитички му се пристапува на текстот, со цел тој да биде доведен до условното нулто значење, но бидејќи во оперирањето со митот нултото значење (Еко 2005: 112–118) е утопија, митското читање има цел да го разгради текстот до ниво на митеми и да се обиде да даде толкување на митемите, кои се лоцираат во уметнички кодираниот текст кој израснал од митот или чија граѓа е митот, односно – митемите што се вградени во еден мит се ресемантизираат во автентичен уметнички текст.

#### 4 Митопоетика и театрологија

Театрологијата, како интердисциплинарна научна област која, поради својата профилација, користи методи на повеќе научни дисциплини, како главен предмет на интерес го има толкувањето на вкупноста на театарската претстава и контекстот во кој таа се изведува. Таа е плуриметодолошка научна област и во фокусот го поставува толкувањето на вкупноста на изведбата и контекстот/основниот поттекст во кој таа изведба се случува. Митопоетиката, пак, се интересира за митските елементи употребени во уметничкото создавање на театарската претстава (Pavis 2004: 266–267). Ова сраснување меѓу театрологијата и митопоетиката е многуслојно, синхрониски и дијахрониски поставено и има цел да ги разбие семантичките јазли што се раѓаат во ваквото поставување, односно да ги разјасни начините на кои митопотеските елементи функционираат во рамките на театарската претстава, поимана како конечен уметнички чин. Многуслојноста на ваквиот пристап во себе поврзува голем број дисциплини, поаѓајќи од различните теории на дискурси, па сè до ликовното и до просторното обликување на театарските претстави и нивното читање, разбирање и толкување:



Графикон 2. Еволуција на дискурсои, од мит до театар

#### 5 Митот: предлошка за уметнички кодиран текст

Уметничката форма од митот го наследила не само јазикот туку и конкретно-сетилниот начин на воопштување, сфатен како обид за објаснување на

природно нејасното (Елијаде 1992:17–18), и самиот синкретизам, односно – третирајќи го митот како предисторија на литературата, свесното „посегање“ по митологијата од стана на некои автори станува начин на организирање на уметничкиот материјал во форма на средство за изразување одредени вечни принципи. Без разлика каде припаѓаат овие принципи, нивната вечна актуелност секогаш одново ги враќа во *in illo tempore* (ibid., 23), во нивната автентичност, која го прави симулакрумот, односно новиот книжевен текст чиј архетип е митот, последица од нов третман на веќе постојни принципи. Преточувањето на митовите во уметнички кодирани текстови, особено во драмска текстура, мора да се поима како оживување на веќе постојните принципи што се лоцирани во митот и нивното гледање од авторска перспектива, која може да биде директно исцрпена од митот, но може да посочува и да се потпира само на одредени негови митеми.

Поаѓајќи од записот на митот како иманентен естетички потенцијал – односно, како запишана приказна што ги наоѓа своите корени во усната традиција, се стигнува до ресемантизацијата на митот во конечен вид уметнички текст, без разлика на тоа на која дивергенција припаѓа – на лириката, на епиката или на драмата.

Сите примери што ја тангираат комплексноста на митот и неговата транскрипција во уметнички кодирани текст, претставуваат автентични видови дискурс: без разлика на тоа дали станува збор за *Улис* на Џејмс Џојс, за безбројните варијации на митски темати што се исцрпени еднакво и од митот и од архетекстот во драмска смисла, па дури и за Хомеровите епови, митот, во својата чиста форма, отсекогаш бил податлив за реактуализација

Креацијата *ex nihilo* е утопија, бидејќи секоја историја упатува на сопствената предисторија, сè додека не се стигне до нултото значење, со што секогаш одново се преиспитува можноста од постоењето на нултото значење во смисла на единственост. Во панорамскиот преглед на граѓата што го чини уметничкото дело, следејќи ги сите карактеристики на системот, стигнуваме до праматеријата, до основата, до *atopia prima* во процесот на *чишање, на разбирање и на толкување*. Тоа е митот. Начинот на кој митот се реактуализира (авторски се „препишува“) во која било форма на уметнички кодираниот текст, се врзува првенствено со митемите. Но, за да дојдеме до митемите и нивното реактуализирање, треба да се почне од митот како приказна или, уште подобро – од едно од толкувањата на митот како света приказна со чија помош се објаснува ритуалот. На оваа линија, дејствениот, извршувачкиот дел од ритуалот го толкувам како архетипска театарска форма, пратеатар (Pavis 2004: 282), а бидејќи секој ритуал има повторлив карактер, театарскиот чин добива форма на секогаш ново поставување од страна на извршителот – оној што го изведува ритуалот. За ова цел направена е шема според која митот за Федра е разложен на сопствените митеми, а потоа тие се ресемантизирани во драмска форма, во драмата *Љубовта на Федра* од Сара Кејн.

Роберт Грејвс во својата книга *Грчки митови* дава фабула што се однесува на митот за Федра (Грејвс 2002: 333–337), условниот архемит, кој подоцна ќе стане подлога за драмски текст и тоа во неколку маркантни авторски писма. Имено, според митот, Федра, втората жена на кралот Тезеј, се вљубува

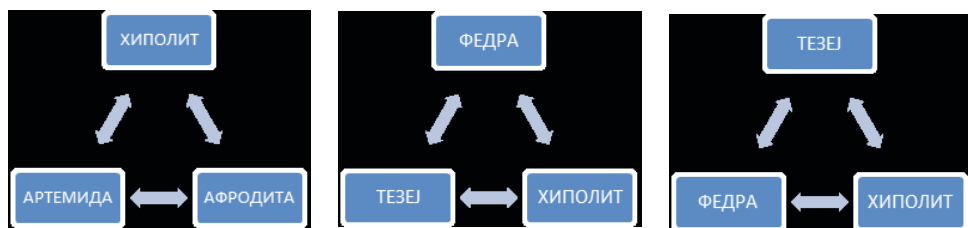
во својот посинок Хиполит и поради невозвратената љубов се самоубива. На ниво на митемите, ова е основната фабула на митот, но широкото читање на митот нуди поинаква перспектива: за да му се одмазди на Хиполит поради непочитувањето на нејзиниот култ наспроти воспевањето на култот на Артемида, божицата Афродита ја маѓепсува Федра да се вљуби во Хиполит, знаејќи дека таквиот однос ќе има фатален крај, што и се случува на крајот од приказната: откако Федра си го одзема животот на бесилка и остава порака во која го обвинува Хиполит за полов напад, Тезеј го осудува својот син на смрт, а тој, за да ја избегне смртта, бега во двоколка влечена од коњ, коњските узди се заплеткуваат во тркалата и Хиполит завршува мртов во провалија. Ваквото поставување на митот има потреба од дополнително навлегување во суштината на проблемот, односно занимавање со поединечните судбини (тогга) на ликовите, поаѓајќи од нивната генеалогичка и условниот грев на предците, но во овој стадиум од идната уметничка промисла на митот во драмски текст овие податоци не играат голема улога.

Односот меѓу главните карактери во митот е повеќе од јасен, како и односите меѓу ликовите. Во митот условните актери се поставени неколку принципи и тоа од неколку различни позиции:

а. Артемида е антагонист на Афродита по однос на божествената хиерархија, но и по однос на посесивноста, бидејќи боговите во грчкиот пантеон имаат човечки својства; антагонизмот на Афродита е двоен – во спрега со Хиполит преку Федра.

б. Хиполит е антагонистички поставен кон Афродита за сметка на комплементарноста со Артемида, но е антагонистички поставен и кон Федра по однос на машко-женските принципи.

в. Федра е антагонистички поставена по однос на Тезеј поради чувствата кон Хиполит.



Графикон 3. Систем од каузалиитетии; Графикон 4. Систем од каузалиитетии; Графикон 5. Систем од каузалиитетии

Вака поставени, односите меѓу ликовите упатуваат на каузалиитетите, односно водат кон градење на конфликтот во идната драмска ресемантизација на митот, шема во која е повеќе од јасно дека нема сојузници, нема партнерство, туку дијаметрално поставени спротивности. Исклучувајќи ги божествените елементи од митот пренесен од Грејвс, митемите се позиционирани на следниов начин:



МИТЕМА	СВОЈСТВО	ПОЛНЕЖ
ФЕДРА	Копнеж по телото: Федра дејствува од себични причини – се вљубува за да ја убие сопствената самотија	Негативен
ХИПОЛИТ	Копнеж по своината: Хиполит дејствува од позиција да ја зачува сопствената автономија	Позитивен
ТЕЗЕЈ	Копнеж за одмазда: Тезеј дејствува од принципот на доминант врз (сталешки) послабиот; таткото кој е „кастриран“ од синот	Негативен

**Табела 1.** Полнеж на митската лик во создавањето драмска напнатост

Оваа фабула е основна во сите драми напишани на оваа тема: *Хиполиј* од Еврипид, *Федра* од Жан Расин, *Федра* од Марина Цветаева и *Љубовта на Федра* од Сара Кејн. Изолирањето на митемите во драмата почнува првенствено на ниво на карактери, односно на ниво на ликови во пиесата. За таа цел Сара Кејн го зема митот за Федра како приказна, како предлошка врз која ја развива драмската структура на својата пиеса. Митемите ги позајмува еднакво од митот и од античката реактуализација на митот – трагедијата *Хиполиј* од Еврипид и во оваа постапка, повторно поаѓајќи од митот како граѓа за пиесата, Сара Кејн уште во основните дидаскалии, кои ги поврзува за ликовите, не се разликува од оние на Еврипид, кој ги зел есенциите од односи меѓу ликовите и ги навел како нивни основни карактеристики. Авторската интервенција во прочитот на митската матрица е различен кај Сара Кејн и кај Еврипид, првенствено поради условните „идеи“, кои како драматуршки функции ги носат, односно поради осовременување на проблемот или, најдобро – конфликтот меѓу ликовите во пиесата: *deus ex machina* наспроти разумот на современиот човек. Изведувајќи ги заедничките митеми од двете пиеси, како и односите меѓу ликовите, се добива следнава шема:

Еврипид	Сара Кејн	Својство на лик	Предмет на конфликт
ФЕДРА	ФЕДРА	Сопруга на Тезеј, маќеа на Хиполит	Љубов
ХИПОЛИТ	ХИПОЛИТ	Син на Тезеј, посинок на Федра	Недостиг од љубов
ТЕЗЕЈ	ТЕЗЕЈ	Крал на Атина	Прелуба

**Табела 2.** Приказ на мотиви во создавањето драмска напнатост

Вака поставена, јасна е артикулацијата на митот, односно на архемитот во две драми што се потпираат врз истата митска матрица и кои ја ресемантизираат/реконструираат во авторска драмска форма. Реактуализацијата на митот кај двајца автори меѓу кои стојат речиси две илјади години историја на уметноста и на цивилизацијата е повеќе од очигледна за да се посочи вечната спрега меѓу театарот и митот, за нивната органична сраснатост и за читањето на митот во драмските форми, како и вечната актуелност на митот, кој се обраќа на секое време и во секој простор поради сопствената авторференцијалност и архетипска проекција.

## 5 Заклучни согледби

Театролошкиот поглед на митот јасно упатува на средбата меѓу митот и театарот уште на самите почетоци од своите архетипски форми. Поаѓајќи од ритуалот како социолошки ејакулат преку кој „му се слугува“ на непознатото, митот станал света приказна од која произлегол ритуалот, додека перформативната категорија на ритуалот е зачеток на театарската уметност, дефиниција за пратеатарот (Pavis 2004: 282). Реактуализацијата на митот во драмата како книжевен текст и нејзиното сценско артикулирање ги спојуваат митот и театарот преку перформативниот, изведувачкиот карактер. Од друга страна, ваквото препишување (*rewriting*) на митот и на митемите во драмскиот формат и во конечната на театарската претстава нуди секогаш нови призми за поимање на суштините, кои митот ги еманира во својата севкупност. Овој индикатор насочува кон поимањето на митот како вечно сегашно време, како континуум кој само се допишува, кој е секогаш отворен и кој секогаш во себе одново може да ги впише и да ги носи митските суштини и погледи на свет и да докаже дека суштината не се врзува со книжевната, односно соуметничката епоха, туку со органиката на битието што има потреба да стигне поблиску до себеси: и до авторите на театарската претстава и до гледачот.

## Библиографија

- Аристотел. (1990). *За поетиката*. Скопје: Култура.
- Грејвс, Р. (2002). *Грчки митови*. Скопје: Табернакул.
- Еко, У. (2005). *Шест илустрации по нарративниот шум*. Скопје: Култура.
- Елијаде, М. (1992). *Аспекти на митот*. Скопје: Култура.
- Лужина, Ј. (1995). *Историја на македонската драма*. Скопје: Култура.
- Лужина, Ј. (2002). *Театарот на македонската почва – енциклопедија*. Скопје: Институт за театрологија.
- Лужина, Ј. (2004). Презенција, игра, разлика – Дерида и неговите „маргинални“ театарски рефлексии. *Identities/Идентитетите*, 3(2): 69–84.
- Мелетински, Е. М. (2002). *Поетика на митот*. Скопје: Табернакул.
- Павловски, М. (2004). *Театарот и митот*. Скопје: МИ-АН.
- Bart, R. (1970). *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit
- Kane, S. (2001). *Complete plays*. London: Methuen.
- Levi-Strauss, C. (1989). *Strukturalna antropologija*. Zagreb: Stvarnost.
- Pavis, P. (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- Solar, M. (1992). *Edipova braća i sinovi*. Zagreb: Naklada Naprijed.
- Topalović, V. i Brikić, B. (prii.) (1988). *Sabrane grčke tragedije*. Beograd: Kosmos.