

М-Р САШО ДИМОСКИ

РЕСЕМАНТИЗАЦИЈА НА МИТЕМИТЕ
ВО ПОСТДРАМСКИТЕ ФОРМИ НА ТЕАТАРОТ
(ЕЛЕКТРА: СЛУЧАИ)



ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА
ПО СЦЕНСКОИЗВЕДУВАЧКИ УМЕТНОСТИ,
театролошко истражување

Универзитет Св. Кирил и Методиј, школа за докторски студии
Факултет за драмски уметности, Скопје
Докторски студии по сценско-изведувачки уметности

МЕНТОР:
ПРОФ. Д-Р ЈЕЛЕНА ЛУЖИНА

Театрологијата се занимава со анализа на изведбата.

Х.Т. Леман (Lehmann 2004: 11)

...Целосната расправа за театарот, во најмала рака, би требало редоследно да ги испитува сите факти: авторот, театарскиот свет, ликовите, местото, сценскиот простор, декорот, експозицијата на сижето, дејството, ситуациите, расплетот, умеењето на актерот, театарските категории: трагичното, драмското, комичното; потоа синтезите: театарот и поезијата, театарот и музиката, театарот и играта...

Е. Сурио (Surio 1980: 30)

Сите нам познати драмски Електри се силни, храбри, одлучни, опасни, осветољубиви, па дури и дијаболски жени и сите се обележани со болната потрага за моќната татковска заштита. Нивниот единствен херој (Бог?) е токму нивниот фатално отсутен татко.

Ј. Лужина (Luzina 2011: 68)

Електрони ставени под притисок.

Формула за атомска бомба.

Содржина

1. Вовед.....	4
2. Оперативна терминологија.....	10
2.1. Митот <i>per se</i>	10
2.2. Митот: парадигми.....	12
2.3. Митот: предлошка за уметнички кодирани видови текст.....	14
2.4. Постдрамските театарски форми.....	17
3. Постапка: Аристотел/Кемпбел.....	20
3.1. Генералии на постапката.....	20
3.2. Изолирање на митемите: мономитови.....	27
4. <i>Електра</i> , <i>opsis</i> : случаи.....	36
4.1. <i>Електра ab origine</i> ; митографема.....	37
4.2. Елементи на интертекстот.....	48
4.2.1. Античките трагедии како чинители на интертекстот.....	48
4.2.2. Позиции на митемите во драмските текстури.....	58
4.2.3. <i>Муви</i> , Жан-Пол Сартр.....	67
4.2.4. <i>Електра</i> , <i>opsis</i> , компаративно: П. Мацели, Д. З.-Фрај, А. Жолдак.....	77
4.2.4.1. Позиции на митемите во текстовите на <i>opsis-от</i> , компаративно.....	80
4.2.5. Аудиовизуелна семантика, компаративно.....	102
4.2.5.1. Постдрамски одлики на режисерските ракописи, компаративно.....	110
5. <i>Електра</i> , автономни ресемантизации: случаи.....	119
5.1. Данило Киш, <i>Електра</i>	121
5.2. Јуџин О'Нил, <i>Црнината ѝ прилега на Електра</i>	127
6. Емпириски доказ: <i>Кралските копилиња</i>	133
7. <i>Рубиковата коцка</i> како заклучок.....	149
Прилози.....	155
Библиографија.....	184

1. Вовед

Целта на ова истражување не е да изведе некаков доказ, бидејќи сè во врска со него веќе е докажано. Научно е аргументирано. Целта е да ги осветли доказите со свој сопствен рефлектор.

Од работните белешки на истражувањето

Предметно-проблемската рамка на ова истражување е впишана во неговиот наслов: *Ресемантизација на митемите во постдрамските форми на театарот (Електра: случај)*. Насловната реченица го скицира широкото, интердисциплинарно поле во кое е поставено ова истражување, со цел да се изведат работните хипотези и да се донесат научно-аргументирани заклучоци за нив.

Ресемантизацијата, како прв (оперативен) термин во насловот на оваа дисертација, е термин што ѝ припаѓа на семантиката. Според својот научен статус, семантиката е дисциплина на лингвистиката и логиката, чиј централен предмет на интерес е значењето¹. Аналогно, **ресемантизацијата е постапка преку која (значењските) семантичките вредности од еден систем преку (авторска) уметничка постапка се позиционираат како семантички вредности во друг (уметнички кодиран) систем**. Во ова истражување се испитуваат позициите на семантичката вредност на митемите што од митот се ресемантизирале во **свкупноста** на театарските претстави, односно постдрамските театарски форми. Всушност, ова истражување ја детерминира ресемантизацијата **како движење на семантичката вредност од еден кон друг систем: од сложениот систем на митот во сложениот систем на театарската претстава**.

¹ Општата дефиниција за семантиката, дадена во Оксфордскиот речник, во ова истражување се користи во насока на детерминирање на митот, односно одредување на неговото значење преку анализа на значењските (семантички) вредности кодирани во него.

Митемата, како субјект на истражувањето врз кој се аплицира оперативниот термин, според мислењето на Леви-Строс, е градбена единица на митот. Митемата, нејзиното позиционирање во системот на Леви-Строс, како и сродната терминологија што се црпи од науката за митот, во ова истражување е објаснета во делот од текстот што се однесува на оперативната терминологија, која театрологијата во ова истражување ја зајмува од науката за проучувањето на митот, со цел да ги развие своите работни хипотези.

Постдрамските театарски форми, како развојна етапа на театарот во која се аплицира врз субјектот на истражувањето, е обединувачки термин за развојните етапи, фази, форми, правци, школи, појави и уметнички инциденти од 1968 година, па сè до денес². Постдрамските театарски форми имаат своја оперативна терминологија, која е презентирана/објаснета во делот од истражувањето што се занимава со нивните својства, постапки и други детерминанти.

Заградениот дел од насловот, пак, ги скицира истоимените **студии на случај** преку кои ќе се согледуваат различните позиции на митемите во постдрамските театарски форми: митот за Електра, чија митографема, прочитана кај Роберт Грејвс³, е појдовна точка на ова истражување.

Текстот на истражувањето е организиран во седум поглавја што обединуваат различни видови ресемантизација на митеми, емпириски доказ и заклучок. Првото, второто и третото поглавје од истражувањето се однесуваат на теориските и методолошките парадигми, неопходни за операционализација низ видовите ресемантизација; четвртото поглавје е компаративна анализа на театарските претстави – студии на случајот, односно три постдрамски форми, насловени *Електра*, создадени во различни контексти и преку различни алатки на постдрамскиот театар. Во петтото поглавје се анализираат две автентични, драмски/текстуални ресемантизации на митемите, додека, пак, шестото поглавје е резервирано за емпирискиот доказ и објаснување на

² Земајќи ја операта во четири чина на Р. Вилсон и Ф. Глас, *Ајништајн на плажата*, како пресвртна точка по која постдрамските форми се развиваат во периодиката на театарот.

³ Митската приказна, односно релевантноста на нејзината фактографија (прецизност на фабулата пренесена од Грејвс во неговата култна студија *Грчки митови*) во ова истражување е земено како прецизен митски податок.

начинот на кој функционираат каналите за ресемантизација во авторската операционализација со митемите.

Каналот за ресемантизација како уметничка/авторска постапка е дел од севкупната авторска апаратура што ја овозможува театарската претстава: нејзиниот драмски текст, нејзиниот режиски текст, аудиовизуелното обликување и актерската игра/презентација/перформанс⁴.

Враќајќи се назад кон структурата на ова истражување, предметот на интерес се разложува на:

- **Трите постдрамски театарски форми што носат ист наслов: *Електра*.** Станува збор за истоимените претстави на Паоло Маџели, Дамир Златар-Фрај и Андри Жолдак во нивната севкупност: (интер)текстот на претставата, текстот на режисерот, аудиовизуелното обликување на претставата и особеностите на актерската игра/перформанс во рамките на концептот на режисерот;
- **Единиците на интертекстовите за наведените претстави како засебни, авторски, монолитни текстуални единици.** Станува збор за античките изворници во нивните три автентични текстури: Есхиловата *Орестија*, *Електра* на Еврипид и *Електра* на Софокле⁵, како и *Муви*⁶ на Жан-Пол Сартр.

Со цел подобра прегледност во истражувањето, текстот се движи од митографемата (записот на митот), преку драмските текстови до интертекстовите за театарските претстави и нивна подробна анализа:



⁴ Како термини на постдрамскиот театар и особеноста на актерската игра во неговите облици, ќе бидат објаснети во делот од текстот што се однесува на постдрамскиот театар.

⁵ Трите антички текстури се изворниците (текстовите на интертекстот), според кои е направена адаптацијата Готовац/Плештина за претставите на Маџели и на Фрај.

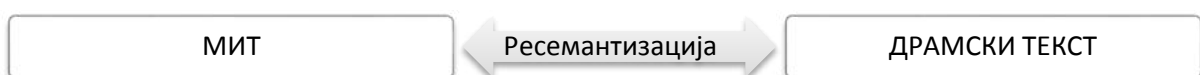
⁶ Покрај античките изворници, Жолдак за своја предлошка ја зема и Сартровата пиеса.

Натаму низ истражувањето, предмет на интерес се **две автентични ресемантизации на митемите во драмски текстови: *Електра* од Данило Киш и *Црнината ѝ прилега на Електра* од Јуџин О’Нил.** Одделени од претходните анализи на драмските текстови насловени *Електра*, овие две студии на случај заслужуваат особено внимание поради **автентичната и високоуметничка авторска постапка** преку која семантичките вредности на митемите се ресемантизираат во драмските текстови.

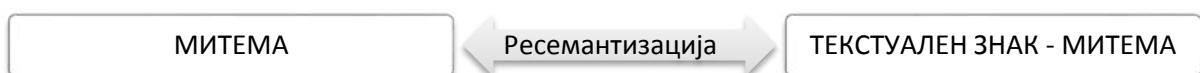
Емпирискиот доказ преку кој се докажуваат постапките за ресемантизацијата на митемите во формите на театарот е мојот авторски проект *Кралските копилниња*, премиерно изведен на 27.3.2017 година на сцената *Петре Прличко* во *НУЦК Театар Јодран Хаџиконстантинов – Цинот*, во Велес.

Сумирајќи ја елаборацијата на насловот на истражувањето, се поставуваат две основни **работни хипотези**, една во однос на драмските текстови, една во однос на постдрамските театарски форми што се тесен предмет на интерес.

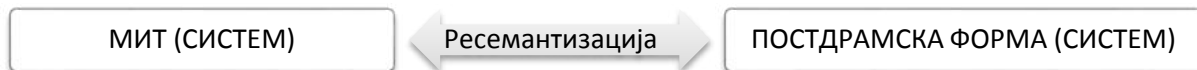
Во однос на драмските текстови се поставува следнава работна хипотеза: семантичката вредност на митемата ресемантизирана во драмски текст треба да реферира на митскиот корпус на кој му припаѓа митемата *ab origine*.



Оваа работна хипотеза подразбира деконструкција на драмскиот текст до текстуални знаци-митеми. Текстуалните знаци-митеми, во сложеноста на својата текстуална граѓа, треба да поседуваат семантичка вредност на митемите од митот, пренесени без шум во каналот за ресемантизација во однос на изворникот. Работната хипотеза ќе понуди прецизна анализа на авторската постапка во однос ресемантизацијата на митемите од митот во драмскиот текст, поставувајќи ја митографемата како огледало на драмската текстура.



Во однос на театарските претстави/постдрамските форми, густата сценска семантика треба да подразбира систем аналоген на семантичките вредности на системот на митот на кој реферира, а според постапките на постдрамските театарски форми.



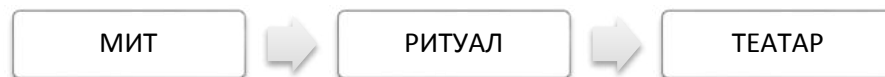
Хипотезите се докажуваат со помош на два проверени методи: **структурата на трагедијата според Аристотел и структурата на мономитот⁷ според Кемпбел**, поставени (сведени) во заеднички схематизиран израз/систем. Постапката за проверка на шумовите во каналите за ресемантизација при операционализирањето со митот во театарот, односно шемата Аристотел/Кемпбел, детално е претставена во делот од истражувањето што се однесува на методологијата.

Конечно, целта на ова истражување **е да понуди систем за проверка на точноста на каналот за ресемантизација при ресемантизирањето на митемите од митот во широкото поимање на театарот**. Веродостојноста на овој систем е применета/проверена врз различни дискурси, обединети во сложеноста на дискурсот на театарската претстава. Поимано на овој начин, ова истражување цврсто се детерминира како театролошко поради поимањето на театрологијата како *интердисциплинарна научна област, која поради својата профилација користи методи на повеќе научни дисциплини, а како главен предмет на интерес го има толкувањето на вкупноста на театарската претстава и контекстот во кој се изведува таа* (Pavis: 376).

Од друга страна, операционализирањето со митот во секаков тип уметнички кодиран дискурс, чиј дел е и театарската претстава, претставува митопоетско истражување поради поимањето на **митопоетиката** како научна дисциплина што се интересира за митските елементи употребени во уметничкото создавање на театарската претстава (Pavis: 266/267).

⁷ Во Оксфордскиот речник, дефиницијата за мономитот е преземена од наведената студија на Кемпбел и се детерминира како митски архетип, односно образец што се среќава во различни митологии.

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 функционираат митопоетските елементи 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 дискурсот, па сè до ликовното и просторното обликување на театарските претстави и нивното читање, разбирање и толкување:



Вака поставено, истражувањето се однесува на поимањето, односно операционализирањето со митопоетските елементи во системот на театарската претстава и интерпретација на чинителите на тој систем преку митемата како градбена единица на митот.

На крајот, истражувањето се заокружува со (авто)теориски текст, анализа на ресемантизираните митеми во авторскиот проект *Кралските копилиња*⁸ и со приказ на постапките преку кои се ресемантизирани митемите во ова авторско дело што претендира да биде уметничко. Од и кон изведбениот стратум. Емпирискиот доказ (театарската претстава во нејзината сеопфатност), како во претходните случаи, така и во овој случај, се изведува преку методот во кој ќе се испитува степенот на точност на ресемантизацијата на митот во театарот – веќе понудениот систем Аристотел/Кемпбел. Хипотезата што произлегува од овој дел од истражувањето (и која, практично, е авторски, уметнички проверена преку научен систем!) е следнава: **Театарската претстава што почива на митска матрица мора да биде сведлива на самиот мит, на неговата митографема и на метатекстот кодиран во митот.**

⁸ Како дел од истражувањата во рамките на докторските студии, претставата *Кралските копилиња* е мој авторски проект, потпишан со драматуршки, режисерски и аудиовизуелен ракопис.

2. Оперативна терминологија

2.1. Митот *per se*

Постојат различни толкувања, дефиниции и обиди јасно да се профилира митот, да се уточни неговото значење, неговата употреба, па дури и да се сведе на едноставни формулации што ќе бидат различно употребени, во зависност од потребата или сферата на интерес.

Појдовната точка околу која нема никакво двоумење е премисата што вели дека **митот е јазик сам за себе** (Bart 1970: 206) и само како таков може да биде предмет на читање, разбирање и толкување. Според тоа, митската приказна што 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 кон интердисциплинарен пристап кон митот и кон неможноста тој да биде сведен на едноставна и совршено функционална дефиниција.



Терминот **mythos** (Solar 1992: 9) првпат се забележува кај Хомер, кај кого се јавува во широк спектар значења: „збор“, „говор“, „јавно одржан говор“, „изговор“, „разговор“, „факт“, „закана“, „заповед“, „задача“, „совет“, „намера“, „приказна“, како и во слични модулации што се изведени од Хомеровите епови (Solar, *ibid.*). Подоцна, категоријата **mythos** и кај Есхил, Софокле, Пиндар и кај Херодот, кај кои се конотира со различни значења, но она толкување што денес превладува над другите, најдобро би се свело на зборот „**приказна**“ (Solar *ibid.*: 8), притоа независно дали станува збор за вистинита, неvistинита, лажна или измислена приказна. До условно јасно поставување на значењето на зборот доаѓа во периодот кога грчките философи антагонистички го поставуваат **logos** на **mythos**, односно разумот наспроти неразумното, докажувањето наспроти раскажувањето, *factio* наспроти *fictio*, 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-Брухл, пак, како *коментар на ритуалот*, Шелинг како *вистинско спознание*, Проп како *приказна за боговите и божествените суштества во чија стварност верува народот*, Елијаде како *света приказна за потеклото*; сложената теорија на Касирер зборува за митското мислење како *најрана форма на човечкото спознание*, како *сопствен свет од симболи*, Малиновски го пойма митот *не само како приказна што се раскажува, туку како стварност што се доживува*; комплексниот систем на Барт поаѓа од премисата дека *митот е говор (parole), систем на општење, начин на означување*; Леви-Строс, пак, преку користењето на принципот на примена на обрасците на структуралната лингвистика во структуралната антропологија, заклучува дека *митот е во говорот и од онаа страна на говорот*, како и дефинициите на други теоретичари на митот за кои ќе стане збор во текот на целото истражување, а како сублимат околу дефинирањето според широко прифатените ставови: **митот е почеток, дури и извор од кој потекнуваат религијата, уметноста, филозофијата и науката, и како таков, неговата улога е иста и во мигот кога настанал и во современоста и во иднината, а го препознаваме само затоа што препознаваме како функционира митот⁹.**

Според мислењето на 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 натаму стануваат предмет на толкување на митот што е можно и без логично објаснување.

Ваквиот преглед на научните толкувања на митот јасно укажува на неможноста митот да се лимитира во единствена дефиниција. Митот мора, поради широчината што ја поседува во себе, од една страна, и односите кон

⁹ Рекапитуларот на наведените толкувања на митската парадигма е изведен според анализите на Миливој Солар, експлицирани во книгата *Едиповите браќа и синови* (Solar, Milivoj, *Edipova braca i sinovi*, Naklada „Naprijed“, Zagreb, 1992).

различните сфери на интерес што го употребуваат во својата научна проблематика, од друга страна, да биде сфатен, а потоа и да биде употребен во зависност од каноните на науката или дисциплината што се занимава со него. Во оваа насока, проучувањето на митот конвенира со канонизираните системи на научната прагма што се потпира на митот и која, поради својот опстанок, но и прогрес, е зависна од него.

2.2. Митот: парадигми

Во проучувањето и операционализирањето со митот, неопходно е суштински да се разберат и термините, кои комплементарните науки што се занимаваат со митот ги имаат 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 што е предмет на интерес и во која митот е директно инволвиран како основа, база, фондус, граѓа на нејзиното дејство, ликовите и односите меѓу тие ликови.

Поиман од аспект на јазикот, митот е последица на **јазикот** во широкото поимање на Барт (Bart 1970: 264), систем на општење, канал за трансмисија на пораки, најпосле – следствено 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** што е сфатен во чистото, лингвистичко третирање, како јазик во тесната смисла на зборот или претставни облици приспособени на јазикот. Но, во пошироко поставена визура, јазикот на митот е **архе-јазик** *par excellence*, бидејќи истовремено е автентичен и автохтон тип дискурс, образец, па дури и парадигматска форма на јазик што има своја автономија. **Архетипот**, буквално сфатен како модел, допушта да се зборува за митскиот јазик како за единствен модел на јазик што самиот по себе е систем и функционира во рамките на митското мислење, односно митската свест. **Митското мислење и/или митската свест** агираат како модели (шифри) што може да ги читаат, да ги разбираат и да ги толкуваат само тие што ја знаат предлошката. Форматот што се содржи во митската свест се разложува на **митеми**, кои, според мислењето на Леви-Строс, се детерминираат како

конститутивни единици на митот, но не сфатени како изолиран однос, туку како след од односи/систем од врзани садови што во меѓусебната спрега добиваат функција и значење.

Митографемата, како клучен термин во операционализацијата со митот во ова истражување, е записот на светата приказна-мит, односно пренесениот текст од усната традиција во рамките на лингвистички текст. Како најпозната меѓу митографемските збирки, ова истражување ја користи студијата *Грчки митови* од Роберт Грејвс.

Бидејќи **митемата** е еден од главните термини со кои се операционализира низ ова истражување, потребно е и детално објаснување на терминот. Според мислењето на Леви-Строс¹⁰, секое лингвистичко битие, па така и митот е создаден од конститутивни единици што вклучуваат присутност на оние што редовно настануваат во структурата на јазикот: фонемите, морфемите и семантемите. Поимот **митема** е изведен од овие категории, како најсложена единица на јазикот, а со тоа и **најсложена конститутивна единица на митот**, која Леви-Строс ја определува со терминот *голема конститутивна единица*. Митемите, според неговото мислење, се ситуираат на едно повисоко ниво и подразбираат своја автентична природа на односи, односно семантичка мрежа со своја функција и значење.

Митските елементи, без оглед на тоа дали се митеми или други чинители на митот, ја претставуваат севкупната граѓа на митот, без оглед на тоа дали станува збор за митеми или за друг тип семантички јазли што имаат свои функции и односи меѓу тие функции во сложениот систем на митот. **Митските елементи**, како множество чинители на митот, се неопходни во театролошкото поимање на митот, бидејќи преку нивната 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 нејзината предлошка што има потреба од митско читање. **Митско читање** е аналитичен принцип преку кој аналитички му се пристапува на

¹⁰ Рекапитуларот за својствата на митемата е преземен од студијата на Леви-Строс – *Структурална антропологија*.

текстот, со цел тој да биде доведен до условното нулто значење, но бидејќи во операционализирањето 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 што израснал од митот или чија граѓа е митот, односно **митемите што се вградени во еден мит се ресемантизираат во автентичен уметнички текст.**

Семантичките јазли, како сложени семантички полнежи, во митот ги добиваат своите својства преку два меѓусебно поврзани принципи: хамартија и хибрис. **Хамартијата** (ἀμαρτία – прави грешка, заскитува; слободна интерпретација – грешка на предокот) или вината на предците генерира семантичка вредност поради сложената генеологија што е испишана во митографемата. Вината или гревот на предците генерациски се наследува низ грчката митологија, со што семантичката мрежа во митот се детерминира во нејзината комплексна нелинеарност. **Хибрисот** (ἕβρις – безобразие, безобсирност) или човечката грешка во однос на божественото или, најдобро – постапката поради која митскиот човек е казнет од боговите, на свој начин ја овозможува мрежата на митот: доколку Тантал никогаш не го искасапел и не го сервираше Пелоп за гозбата што им ја приредил на боговите, а со тоа, испитувајќи ја нивната божественост, ги навредил, никогаш немало да стигнат до нас познатите Танталови маки, ниту, пак, наследниците на Тантал ќе биле осудени да ги трпат божјите казни за вината на својот предок.

2.3. Митот: предлошка за уметнички кодирани видови текст

Уметничката форма од митот не го наследила 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 страна на некои автори станува начин на организирање на уметничкиот материјал во форма на средство за изразување одредени вечни принципи. Без оглед каде припаѓаат овие принципи, нивната вечна актуелност секогаш одново ги враќа во *in illo tempore* (Елијаде *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 нивно гледање од авторска перспектива што 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 запишана приказна што своите корени ги наоѓа во усната традиција, се стигнува до ресемантизација на митот во конечен вид уметнички текст, без оглед на која дивергенција припаѓа – лириката, епиката или драмата.

Сите примери што ја тангираат комплексноста на митот и неговата транскрипција во уметнички кодиран текст претставуваат автентични видови дискурс; без оглед на тоа дали станува збор за Џојсовиот *Улис*, безбројните варијации на митски темати што еднакво се исцрпени и од митот и од архетекстот во драмска смисла, па дури и 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 на постоењето на нултото значење во смисла на единственост. Во панорамскиот преглед на граѓата што го чини уметничкото дело, следејќи ги сите карактеристиките на системот, стигнуваме до праматеријата, основата, до *atopia prima* во процесот на *читање, разбирање и толкување*. Тоа е **МИТОТ**. Начинот на кој митот се реактуализира (авторски се „препишува“) во која било форма на уметнички кодиран текст се поврзува првенствено со митемите. Но, за да дојдеме до митемите и до нивното реактуализирање, треба да тргнеме 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, извршувачки 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 да се стигне до уметнички кодираниот текст и неговата инсценација во театарска претстава, нужно е да се направи анализа на митската приказна, односно на севкупноста на митот и односите што митемите ги градат во наративот.

Според **семантичкиот предзнак** на истражувањето, во него примарно се користат истражувањата на два еминентни семиотичари: Умберто Еко и Ролан Барт. Обрнувајќи внимание на терминологијата што ја користат Барт и Еко во своите истражувања, користена и во ова истражување, се издвојуваат неколку важни термини со кои операционализира ова истражување.

Според мислењето на Еко¹¹, текстот (семантичкиот знак) има своја нулта семантичка вредност. **Нултата вредност** на текстот Еко ја изведува празнејќи ги семантичките јазли, односно декодирајќи го кодот што текстот природно го поседува. За нулта вредност на митот, во ова истражување, се зема неговиот метатекст. **Метатекст** или текстот зад текстот е референцијалната точка на која реферира семантиката на текстот. **Интертекст** е текстот што е добиен при операционализација со веќе постоеен текстуален дискурс, односно при монтирање веќе постојни текстуални единици во нов текст, додека, пак, **контекст** е секој текст што остварува релација со самиот интертекст (Стојаноска 2006: 55).

Испразнетиот семантички јазол, пак, во азбучникот на Барт, се подразбира под терминот **бело писмо**. Терминот **семантички јазол или густо место во текстот** се однесува на текстуален знак што е семантизиран преку повеќе канали, односно место во текстот чие декодирање до бело писмо подразбира неколку фази на деконструкција.

¹¹ Еко зборува за овој термин во неколку свои студии, вклучувајќи ја и студијата *Семантика на театарската изведба*.

Овие термини имаат значење во театрологијата во однос на семантиката на театарската претстава: сценски знак, сценски семантички јазол, семантички полнеж на драмската ситуација¹².

2.4. Постдрамските театарски форми

Марвин Карлсон, несомнено, има право кога вели дека ниту еден друг термин во современиот театар, по терминот *театар на апсурдот*, не е толку многу (зло)употребен во современото детерминирање на театарот и неговите развојни форми. Постдрамското во театарот, уште во својата постодредница, го детерминира односот што оваа фаза од развојот на театарот го има кон драмското во театарот. *Пост* како по, како *отпосле* драмскиот театар, *пост* како коментар на драмското во театарот. Поради широката одредница на фазата на развој, најдобро е да се елаборираат основните постапки што го чинат можен овој правец во периодиката на театарот. Според мислењето на Леман, постдрамскиот театар може да се сфати како *развој и процут на еден потенцијал на распаѓање, демонтажа и деконструкција во самата драма* (Lehmann: 55).

Следејќи го азбучникот на постдрамскиот театар предложен од Леман, а во однос на студиите на случај (трите постдрамски форми насловени *Електра*) во ова истражување, се испишува терминологија што се однесува на севкупноста на постдрамската театарска форма: во однос на формите/видовите текст што ги подразбира, во однос на режисерскиот инструментариум во постапката, но и во нејзината аудиовизуелизација и актерска игра.

Во однос на позициите на текстот, Леман потенцира: *Во постдрамските театарски форми текстот што се (и кога се) поставува на сцена се сфаќа само како уште еден рамноправен составен дел на една гестичка, музичка и визуелна целина. Јазот меѓу дискурсот на текстот и дискурсот на театарот може да се отвори сè до отворено изложување на дискрепанцата, дури и престанување на нивниот однос* (Lehmann: 58). Како една од особеностите на текстот, оваа постапка ќе биде акцентирана при анализа на текстот за Жолдаковата *Електра*.

¹² Драмската ситуација, како и видовите драмска напнатост во оваа студија се објаснети според Швацов и соодветно се цитирани во текстот на истражувањето.

За театарот што овде нè интересира, грубо кажано од 70-тите до 90-тите години на минатиот век¹³, се врежал поимот *постмодерен театар*. Овој термин може да се сортира на различни начини: театар на деконструкцијата, театар на гестови и движење. Тешкотијата при епохално позиционирање на ова широко поле ги потврдува многубројните истражувања што во постдрамскиот театар од 1970 година прават *попис на значки* (Lehmann: 25): **повеќе значност, дисконтинуитет, хетерогеност, нетекстуалност, плурализам, повеќе кодови, субверзија, перверзија, актерот како тема и главен лик, деформирање, текстот само како основен материјал, деконструкција, позицијата на текстот како авторитарен и архајски, перформансот како третото меѓу драмата и театарот, антимииметичноста, отпор кон интерпретацијата**. Овој рекапитулар на термини е објаснет во делот од текстот што се однесува на анализа на ракописите што го испишуваат ракописот на театарските претстави, односно постдрамски форми на театарот, а наведен е и во речникот на ова истражување. **Покрај горенаведените, од алатките на постдрамскиот театар се забележуваат и постапки на интертекстуализација, постапка на текстуалната редукција, постапка на деконструкцијата на текстот за претставата, како и постапка на девербализација на текстот**. Постдрамските театарски форми, исто така, се интердисциплинарни и интермедијални. Категоријата што се применува во новиот театар не е дејство, туку е **состојба**, со што не се исклучува динамиката во рамките на состојбата; таа може, за разлика од драмскиот театар, да биде наречена **сценска динамика** (Lehmann: 87).

Овој рекапитулар на термини е неопходен за следење на текстот на истражувањето, бидејќи во неговиот дискурс токму овие термини се најчесто употребувани, со нив најмногу се операционализира.

Определувајќи ја терминологијата што го става постдрамскиот театар во своите внатрешни рамки, Леман¹⁴ посочува на одлики што се забележливи во

¹³ Времетраењето на постдрамското во театарот Леман го поставува во овој период. Истражувањето докажува дека периодот е во траење, со цел задржување на постапките со кои денес се операционализира во театарот.

¹⁴ Во својата студија, Леман поставува типови постдрамски форми и ги задава постапките преку кои се создаваат постдрамските форми.

ракописите што ги испишале претставите на Маџели, Фрај и Жолдак: **хипернатурализам** (Lehmann: 152), **музика на повеќе јазици** (Ibid: 199), **сценска монтажа** (Ibid: 218), **тела што пропаѓаат** (Ibid: 289), **сценски есеј** (Ibid: 149), **хетерогеност на просторот** (Ibid: 224), **замена на говорниот чин со дејство** (Ibid: 200), **сеќавање на телото** (Ibid: 254), **театрализирање на медиумот, видеоинсталација, перформанс**, како и за други, сложени постапки што ги користат и се видливи во постдрамските театарски форми. Со цел пластично да се прикаже нивното значење/функција во театарот, објаснети се во делот на текстот што се однесува на анализата на трите *opsis*-и, преку анализа на алатките со кои е создадена претставата во нејзината сеопфатност.

Ова е дел од постдрамската терминологија и таа ќе биде прикажана целосно во ова истражување.

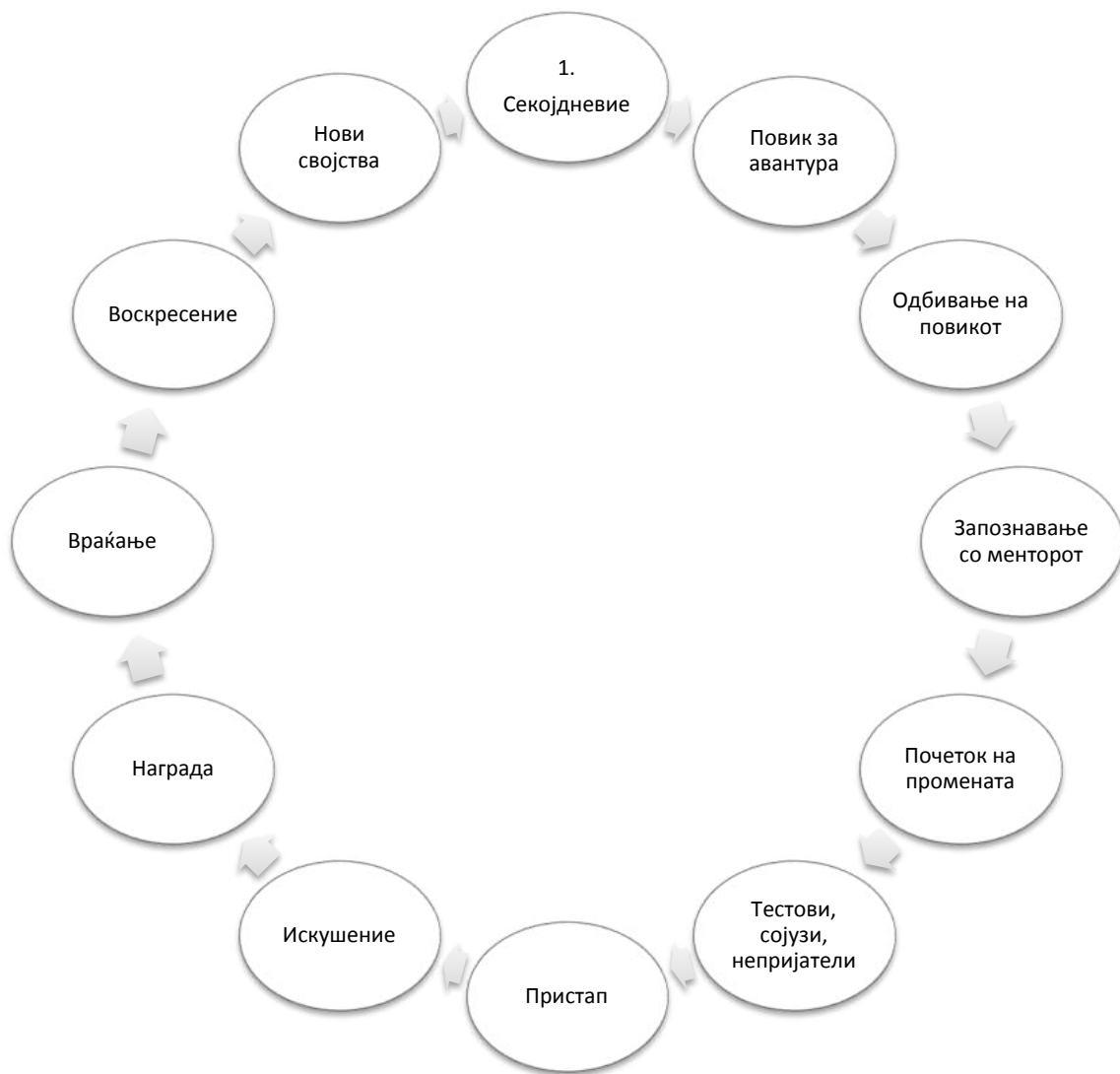
3. Постапка: Аристотел/Кемпбел

3.1. Генералии на постапката

Постапката/методот со кој ќе се проверува системот од аналогии што театарската претстава и сите нејзини чинители во системот го создаваат митот користи две веќе постојни постапки/парадигми. Првата од нив е Аристотеловата структура на трагедијата понудена во *За поетиката*, составена од нејзините пет елементи, во нејзин схематизиран приказ. Втората е Кемпбеловата теорија на мономитот, презентирана во студијата *Херојот со илјада лица*, повторно поставена во нејзиниот схематизиран приказ.

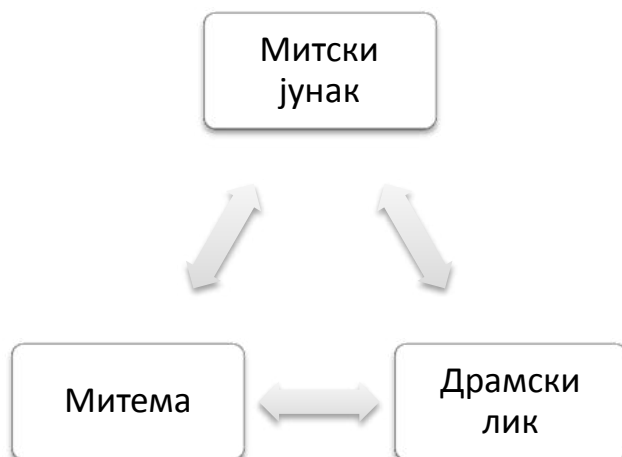


Аристотел: Структура на трагедијата.



Кемпбел: Схематизиран израз на мономитот.

Двата методи во својот средишен предмет на интерес ја имаат фабулата/приказната/нарацијата. Ова сврзно ткиво, кое го обезбедува нарацијата, во двата системи допушта користење инструменти од науката за театарот во наратологијата, и обратно.



Според предметот на интерес,

теоријата за мономитот на Кемпбел е наратолошка по својата функција и ги испитува наратолошките својства (раскажувањето приказни) на митот, изведени од позиција на митскиот херој. **Митскиот херој¹⁵, од јазикот на Кемпбел, е сведлив на терминот митема во јазикот на Леви-Строс. Херојот-митема станува лик-митема или аудиовизуелен знак-митема во театарската претстава.**

Аристотеловата трагедија, од своја страна, сеопфатно ја подразбира приказната во систасата на прагми, организирана во пет **нарративни единици**.

Структура на трагедијата како *подражавање (mimesis) на сериозно и завршено дејство со определена должина во дотеран говор, и тоа одделно за секој вид во нејзиниот дел, преку лица што дејствуваат, а не со раскажување, а што со жал и страв го исполнува составот на такви*



*собитија (sistasis pragmatation).*¹⁶

Мономитот ја исцртува приказната или **фазите на иницијацијата на митскиот херој** во нејзините клучни (амплитудни/пресвртни) семантички вредности во својот познат цикличен модел од дванаесет **нарративни единици**. Секоја од овие дванаесет точки, подредени во цикличната (драматуршка) шема на митот, допушта конструирање на митската приказна што митемата ја подразбира во нејзината хронолошки-семантичка вредност, односно редуцирање на образецот за мономитот во Аристотеловата структура на трагедијата, во

нејзиното широко сфаќање.

¹⁵ Мелетински (2002: 221) го употребува терминот *херој на културата*, кој е синонимна формулација.

¹⁶ Познатата формулација на трагедијата според Аристотел.

Но, бидејќи сите митеми што се ресемантизирани во драмски ликови ги немаат својствата на митскиот херој, во однос на мономитот предлагам поделба на схемата според која патува митскиот херој и схемата според која патува митскиот антихерој¹⁷. Оваа дистинкција е нужна со цел прецизно да се постават пресвртните точки во мономитот (фазите на иницијација!), кои ги разликуваат митските херои од митските антихерои.

Различниот иницијационски модел меѓу херојот и антихеројот се согледува во последната фаза од иницијацијата, односно го оневозможува воскресението кај Кемпбел. Митскиот херој се враќа во своето секојдневие претходно стекнувајќи ги своите нови својства, додека, пак, антихеројот никогаш не се враќа во своето секојдневие бидејќи не ја заокружува сопствената иницијација. Пластично прикажана, разликата меѓу митскиот херој и антихеројот изгледа вака:



¹⁷ Не реферирам на трикстерот, измамник антихерој, термини што обично се поистоветуваат, туку строго според сфаќањето на Кемпбел.



По аналогија, во односот што митскиот херој го има со антихеројот, поради разликата во иницијацијата што ја дава системот на Кемпбел, се оформува и протагонистичко-антагонистичката шема што мономитовите ја создаваат колизирајќи меѓусебно во митската фабула, односно во фабулата на уметничкото дело, кое е ресемантизиран мит.

Оваа дистинкција јасно зборува дека како митски херој, во однос на предметната рамка на истражувањето, може да бидат сметани само Орест и Електра, додека, пак, Клитемнестра и Егист имаат модел на мономитот за антихеројот.

Вкрстувањето на овие два системи во еден овозможува проверка на точноста на каналот за ресемантизација преку кој митемата од мономитот се ресемантизирала во трагедијата, односно во сите чинители на трагедијата и нејзиниот *opsis*. Ваквото операционализирање со митемите во театарот и во театарската претстава како конечен уметнички чин со загарантиран *opsis* ја нуди следнава схема, и тоа во однос на митскиот херој и во однос на митскиот антихерој:

Кемпбел, митскиот херој	Аристотел	Позиција
1. Секојдневие на херојот/митемата 2. Повик за авантура 3. Одбивање на повикот	Вовед	
4. Запознавање со менторот 5. Почеток на промената кај херојот/митемата 6. Тестови, сојузи, непријатели на херојот/митемата	Заплет	
7. Пристап кон промената на херојот/митемата 8. Искушение на херојот/митемата	Кулминација	
9. Награда за херојот/митемата 10. Воскресение на херојот/митемата	Перипетија	
11. Враќање на херојот/митемата 12. Нови својства на херојот/митемата	Расплет	

Кемпбел, митскиот антихерој	Аристотел	Позиција
1. Секојдневие 2. Повик за авантура 3. Одбивање на повикот	Вовед	
4. Запознавање со менторот 5. Почеток на промената 6. Тестови, сојузи, непријатели	Заплет	
7. Пристап кон промената 8. Искушение	Кулминација	
9. Награда	Перипетија	
10. Смрт	Расплет	

Во табелата, во графата позиција се впишува семантичка вредност на митемата според фокализацијата од која се истражува, како што е претставено низ целото истражување, во однос на сите градбени елементи на театарската претстава.

Пример: Во табелата се испитува позицијата на ликот-митема Орест како знак на текстуалната семантика во Еврипидовата *Електра*: табеларниот приказ ги покажува евентуалните проблеми во спроводливоста на каналот за ресемантизација употребен во создавањето на драмскиот текст. Друг пример: Во табелата се внесува семантичката вредност *тројанска војна* и се испитува

ресемантизацијата на митемата тројанска војна во сценски знак тројанска војна, во широкото сфаќање на текстот, според Леман. Последен пример: Се испитува аналогноста на системите на фабулата во митот (митографемата) наспроти фабулата што ја испишува сценоследот во Жодлаковата авторска адаптација на Електра. Следејќи ги вредноста и позицијата на митемата во системот Аристотел/Кемпбел, митемата може да биде ресемантизирана со шум или без шум во каналот за ресемантизација од митот во театарската претстава. Пример: Доколку семантичките вредности на ликот-митема Електра и митемата Електра немаат иста семантичка вредност, впишана во шемата на каузалитети на митот и позициите во театарската претстава, тогаш системот на театарската претстава е невозможен во однос на референцијалноста што ја зема за своја предлошка.

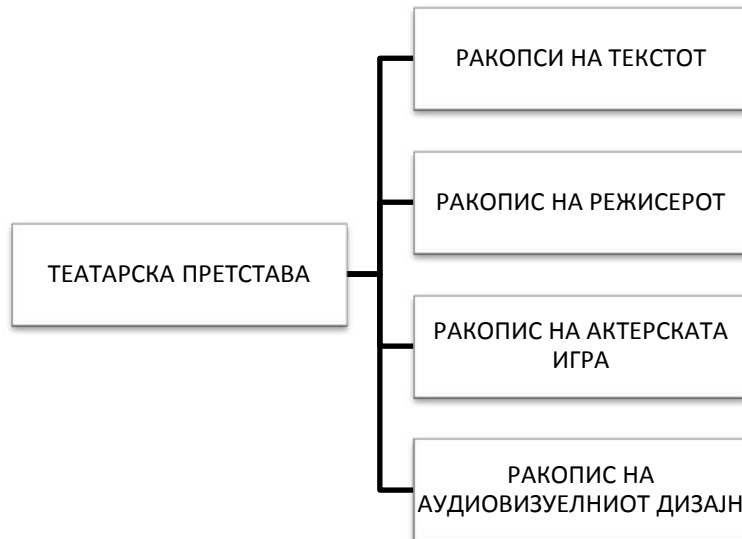
Поедноставувајќи го овој модел, се овозможува прецизно позиционирање и испитување на начините на кои митемата од митот се ресемантизирала во семантичка вредност на театарската претстава во нејзината севкупност.

Каналот за ресемантизација ги прикажува постапката/начинот/интересот преку кои се ресемантизирала митемата: дали станува збор за ресемантизација од митот во драмскиот текст, или од митот во својствата на мизансценот, во аудиовизуелната семантика или во автентичноста на режисерското толкување/интерпретација/инсценација на митот. Со ова, а во однос на вертикалното устројство на (пост)драмските форми, се диференцираат четири канали за ресемантизација на митемите:

1. Текстот за претставата.
2. Режијскиот концепт за претставата.
3. Аудиовизуелното обликување на претставата.
4. Актерската игра во претставата.

Овие четири канали за ресемантизација, всушност, ги предлага Аристотел (а овде се транскрибирани) кога зборува за чинителите на трагедијата, додавајќи ја публиката како петти елемент.

Каналите за ресемантизација, како авторски и уметнички операционализирања на митот во театарот, прикажано визуелно, ја овозможуваат театарската претстава во нејзината комплексност:



Бинарниот модел Аристотел/Кемпбел овозможува прецизно поимање на сите можни видови ресемантизации на митот во неговата инсценација. Ги прикажува поради следниве функции што ги поседува добиениот метод:

1. Бинарно ги потврдува позициите и семантичките вредности од митот до театарската форма;
2. Прецизно ги следи начините за ресемантизација и јасно го прикажува евентуалниот шум во каналот за ресемантизација;
3. Овозможува јасно прикажување на (не)соодветствувањето на митот со неговиот референт – театарска претстава.

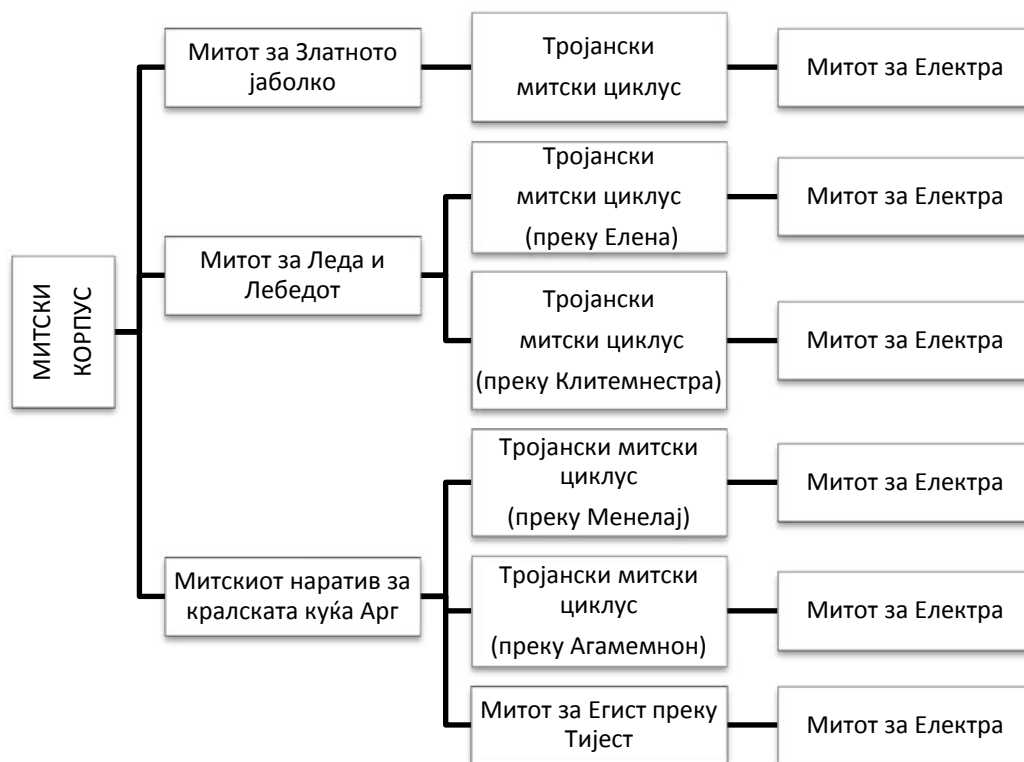
Сумирајќи, станува збор за прецизен метод за операционализација со митемите во формите на (пост)драмскиот театар, бидејќи ја обезбедува семантичката прецизност со која митемите се ресемантизираат во градбените единици на театарската претстава: нејзиниот текст, режисерскиот концепт, аудиовизуелното обликување и актерската игра во неа.

3.2. Изолирање на митемите: мономитови

Преземен од студијата *Грчки митови* од Роберт Грејвс, митот за Електра е дел од (пост)тројанскиот митски циклус и како свои градбени единици има митеми, кои припаѓаат на различни митски корпуси што функционираат интегративно (во широкиот наратив на митот) и парцијално (врз основа на

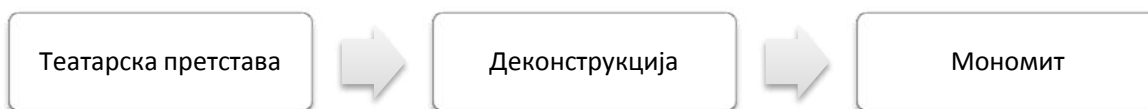
фокализации, во зависност од предметот на интерес). Во ова истражување се користи широко испишаната митографема, генеолошки поимана. Со цел да се дојде до главниот предмет на интерес на ова истражување, секоја од митемите се разгледува според истиот образец, оној на мономитот, со цел прецизно да се издвојат семантичките вредности што се кодирани во него. На овој начин се изолираат митемите чии семантички вредности натаму се ресемантизираат до сценски знаци.

Постојат барем три разгранувања од централниот митски корпус на кој се однесува митемата Електра. Според спрегата од каузалитети што директно влијаат врз развојот на драмското дејство во театарските претстави, а кои се предмет на интерес, односно според хронологијата на настаните, претставен е следниов схематизиран израз:



Позиционирањето на семантичките јазли во мономитот кај секој од митските херои/митеми е неопходно за ресемантизирање на семантичките вредности од митемата до нејзината ресемантизирана вредност, односно сценски (уметнички) артикулираниот знак. Точните позиции во мономитот, односно семантичките вредности на (анти)херојот/митемата во цикличната шема што се однесува на него, се цел на деконструкцијата на сложениот систем

од метаресемантизацији што ја градат театарската претстава во нејзината целина. Во оваа смисла, деконструкцијата на уметничкото дело (театарската претстава), кое како предмет на уметничка промисла го има митот, по хоризонтала и по вертикала, секогаш води до мономитот како заеднички именител на сите можни (сценски) артикулации на митот.



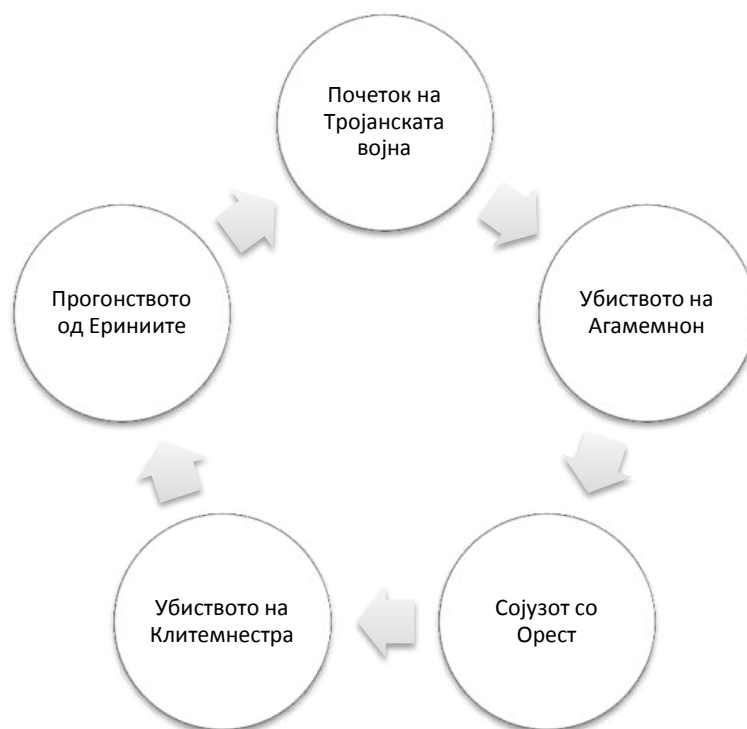
Во оваа смисла, градбените единици на митот, митемите, се читаат според цикличната, редуцирана шема за херојот (херојот/митема) во мономитот, предложена од Кемпбел. Со цел прецизно да се следи развојот на драмското дејство што приказната/митот/драмскиот текст/театарската претстава ги подразбира во својата онтолошка димензија и развој на дејството, редуцираната наратолошка шема се чита според Аристотеловата драматуршка шема. Оваа бинарност ја транспонира семантичката вредност на херојот/митема во драмски лик/митема и неговите семантички карактеристики:



Мономитовите, кои се заеднички за сите ресемантизации, а се предмет на интерес на ова истражување, имаат свои посебни прикази.

- Мономит Електра, приказ:

Како централен предмет на интерес, семантичките вредности на митемата Електра имаат свои позиции во схематизираниот израз на херојот-митема во мономитот, кои натаму во анализата се супституираат со семантичките вредности на ликот-митема.



Кемпбел	Аристотел
1. Секојдневие на херојот/митемата: Семејните односи пред почетокот на војната за Троја до враќањето на Агамемнон 2. Повик за авантура: Убиството на таткото-крал Агамемнон и прогонството на Орест 3. Одбивање на повикот: Прогонството/свадбата на Електра со човек недостоен по крв	Вовед
4. Запознавање со менторот: Желбата за одмазда на убиениот татко 5. Почеток на промената кај херојот/митемата: Копнежот за одмазда 6. Тестови, сојузи, непријатели на херојот/митема: Враќањето на Орест	Заплет
7. Пристап кон промената на херојот/митемата: Одлуката за убиството на мајката-кралица Клитемнестра 8. Искушение на херојот/митемата: Чинот на убиството на мајката	Кулминација
9. Награда за херојот/митемата: Ослободена од сопствената совест 10. Воскресение на херојот/митема: Враќање на честа на куќата Арг; враќање на изгубената сестра	Перипетија
11. Враќање на херојот/митемата:	

Прогонството на Ериниите 12. Нови својства на херојот/митемата: Смирување на Ериниите, реализиран долг кон предците, враќање во домот со исполнета задача	Расплет
---	---------

- Мономит Орест, приказ:

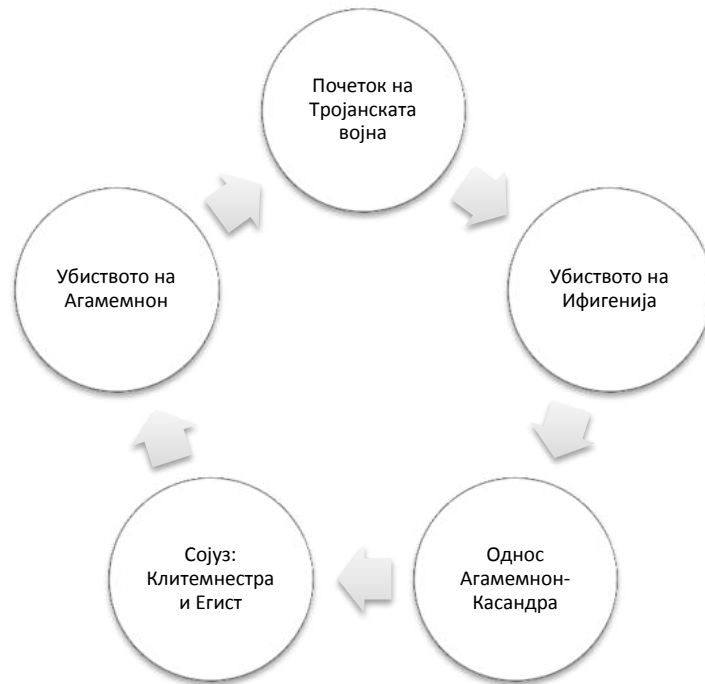


Кемпбел	Аристотел
1. Секојдневие на херојот/митемата: Семејството на Орест пред почетокот на војната за Троја 2. Повик за авантура: Убиството на Агамемнон од страна на Клитемнестра 3. Одбивање на повикот: Прогонството на Орест од Арг	Вовед
4. Запознавање со менторот: Орест во новото семејство 5. Почеток на промената кај херојот/митемата: Аполоновото пророштво и Божјата волја да се одмазди таткото 6. Тестови, сојузи, непријатели на херојот/митемата: Враќањето во Арг и сојузот со Електра	Заплет
7. Пристап кон промената на херојот/митемата: Планот за убиство што произлегува од сојузот со Електра 8. Искушение на херојот/митемата:	Кулминација

Да се убие сопствената мајка	
9. Награда за херојот/митемата: Ослободување од товарот наметнат со божјата волја и личната желба за одмазда	Перипетија
10. Воскресение на херојот/митемата: Нов идентитет на херојот	
11. Враќање на херојот/митемата: Прогонството на Ериниите за да може Орест да се врати дома	Расплет
12. Нови својства на херојот/митемата: Враќањето дома	

• Мономит Агамемнон, приказ:

Кемпбел	Аристотел
1. Секојдневие на херојот/митемата: Семејните односи пред почетокот на војната за Троја	Вовед
2. Повик за авантура: Грабнувањето на Елена од страна на Парис	
3. Одбивање на повикот: Агамемнон не го одбива повикот, туку ги преводи Грците во војната за Троја	
4. Запознавање со менторот: Божјото присуство/наклоност под бедемите на Троја	Заплет
5. Почеток на промената кај херојот/митемата: Божја интервенција	
6. Тестови, сојузи, непријатели на херојот/митемата: Десетгодишната војна за Троја	
7. Пристап кон промената на херојот/митемата: Прифаќањето на идејата за Тројанскиот коњ	Кулминација
8. Искушение на херојот/митемата: Убиството на Ифигенија	
9. Награда за херојот/митемата: Агамемнон, како победник во војната, ги добива Касандра и богатствата на Троја	Перипетија
10. Воскресение на херојот/митемата: Агамемнон – победник во војната	
11. Враќање на херојот/митемата: Враќањето во Арг	Расплет
12. Нови својства на херојот/митемата: Убиството на Агамемнон	



- Мономит Клитемнестра, приказ:



Антихерој, Кемпбел	Аристотел
1. Секојдневие на антихеројот/митемата 2. Повик за авантура 3. Одбивање на повикот	Вовед
4. Запознавање со менторот 5. Почеток на промената кај херојот/митемата 6. Тестови, сојузи, непријатели на херојот/митемата	Заплет
7. Пристап кон промената на херојот/митемата 8. Искушение на херојот/митемата	Кулминација
9. Награда за херојот/митемата	Перипетија
10. Смрт на антихеројот	Расплет

• Мономит Егист, приказ:



Антихерој, Кемпбел	Аристотел
1. Секојдневие на антихеројот/митемата: Позицијата на Егист во кралската куќа Арг 2. Повик за авантура: Почетокот на војната за Троја 3. Одбивање на повикот: Егист останува во Микена, не учествува во походот за Троја	Вовед
4. Запознавање со менторот: Појавувањето на Клитемнестра 5. Почеток на промената кај херојот: Започнување на љубовната врска 6. Тестови, сојузи, непријатели на херојот/митемата: Со цел сојузот да биде успешен до самиот крај, Егист учествува во прогонството на Орест и Електра	Заплет
7. Пристап кон промената на херојот/митемата: Бракот со Клитемнестра 8. Искушение на херојот/митемата: Страв за себе поради враќањето на Орест	Кулминација
9. Награда за херојот/митемата: Круната на Микена	Перипетија
10. Смрт на антихеројот: Одмаздата на Орест и Електра	Расплет

Бинарот Аристотел/Кемпбел овозможува прецизен приказ на семантички вредности на (анти)херојот, поставувајќи ја неговата иницијација (прецизни настани во фабулата што го позиционира ликот како херој/антихерој) врз структурата на трагедијата. Точноста на ресемантизираните митеми во уметнички дискурс, во однос на семантичките вредности на митемата, на овој начин бинарно се проверуваат, користејќи ги видовите нарација и наративните елементи како сврзно ткиво што ја потврдува точноста на бинарот. Со цел митемата да биде ресемантизирана во семантички знак/вредност на севкупноста на театарската претстава, таа мора да ги подразбира својствата што нејзиниот наслов како

мономитски приказ ги стекнал поради сопствената (анти)иницијација.

4. *Електра, opsis*: случаи

Митот за Електра е предмет на авторска ресемантизација во различни уметнички дискурси. Поаѓајќи од античките прочити на светата приказна-митот, *сфатен како постоење на идеите во форми* (Bart: 266)¹⁸, преку епскиот дискурс на Хомер до драмските текстури на Есхил, Еврипид и Софокле, митот живее и во авторството на Јуџин О'Нил, Хуго фон Хофманстал, Жан Пол Сарт, Луис Алфаро, Жан Жираду, Данило Киш, Марјан Матовиќ, Перез Галдоз, но и во музиката на Рихард Штраус, филмовите на Ингмар Бергман, Михалис Какојанис и Лука Рокони, во сликарството на Фредерик Леигтон, Вилијам Блејк Ричмонд, Жан-Батист Жосеф Викар, Николас Веркојле, како и во психоаналитичкото проучување на Јунг, Фројд и Адлер, феминистичкото на Јулија Кристева и Мелани Клејн.

Митот за Електра е инсцениран, односно ресемантизиран во театарска претстава, речиси неизбројлив број пати.

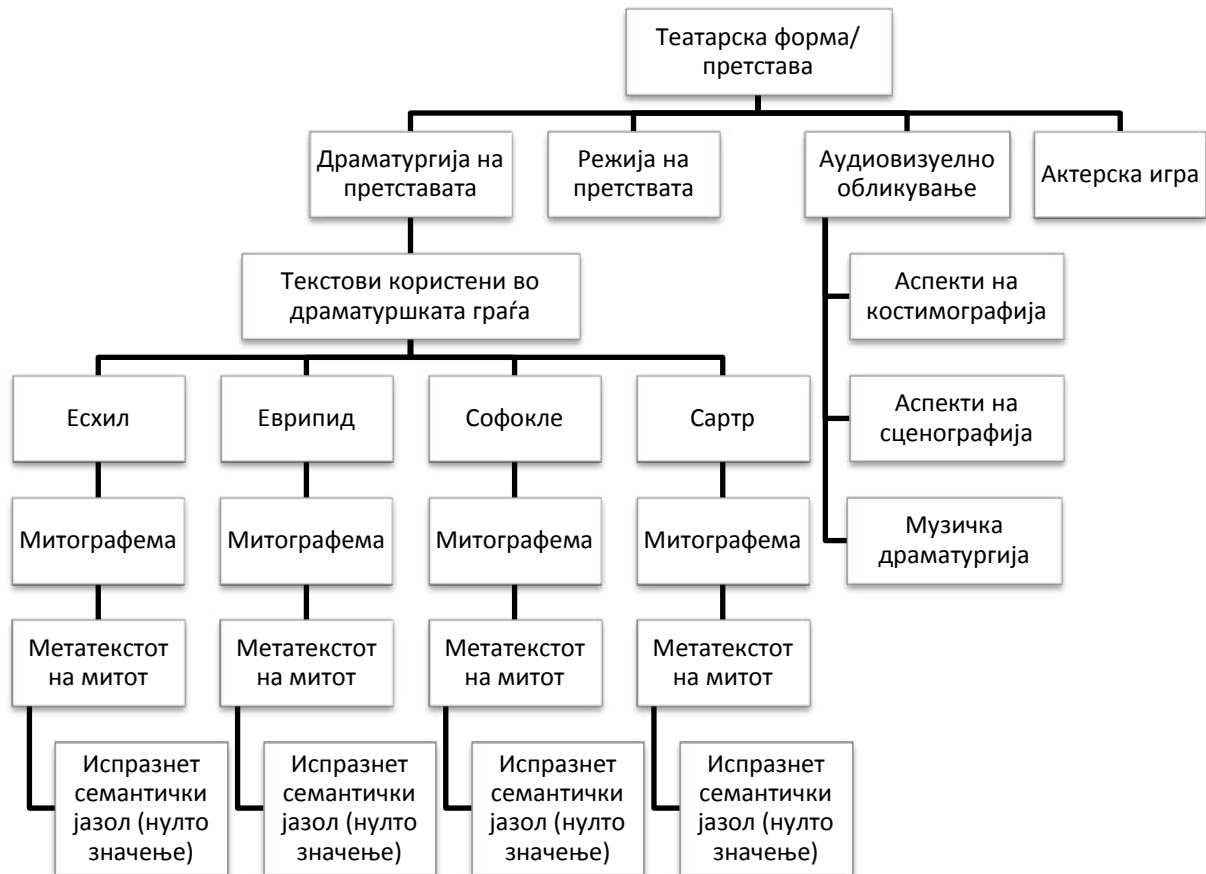
Ваквата можност за интердисциплинарно операционализирање со митот (со секој мит, па и со овој за Електра), можноста за **ресемантизација**, пред сè, е сместена во призмите за читање, разбирање и толкување што се кодирани во митот, кои тој сам по себе ги подразбира. Ваквата детерминираност го одредува **митот како парадигматски полисемантичен систем**¹⁹.

Како засебни случаи на ова истражување се трите истонасловени *Електра*. Занимавајќи се со сложеноста на случајот, испитувањето на процесот за ресемантизација на митемите во театарската претстава/форма има неколку потслучаи што го чинат возможен големиот случај. За оваа цел, театарската

¹⁸ Проучувањето на митологијата е дел од семиологијата како формална наука, но и од идеологијата како историска наука: тоа е проучување на идеите во форма.

¹⁹ *Sēmantikos* – значенски; митот е многузначен систем, а неговата парадигматичност етимолошки се сведува на неповторливоста (единственоста) на митскиот образец.

форма се деконструира преку нејзините семантички канали до ниво на бело писмо или испразнет семантички јазол:



4.1. Електра *ab origine*; митографема

Создаден во раскошната фантазија на античките Грци, со цел да се објасни необјаснивото, митот за Електра ѝ припаѓа на широката Танталова митска генеологија, од едната страна, и на онаа на Леда, од друга страна. Според друга оптика, тој е дел од (пост)тројанскиот митски циклус и ги подразбира митемите што се кодирани и во него. Како сложен семантички јазол²⁰, митот за Електра

²⁰ Под сложен семантички јазол се подразбира семантички јазол што се полни од неколку различни канали.

има потреба од детално презентирање на неговата митографема, со цел прецизно да се одредат семантичките вредности на митот што потоа се ресемантизираат во различни типови уметнички дискурс.

Античката грчка трагедија, како ресемантизација на епскиот дискурс на Хомер преземен од усната традиција, во себе ги кодирала и етимолошките својства на ликовите-митеми.

Во режисерската тетратка за претставата *Кралските копилиња*, а со цел на актерите да им се објаснат етимолошките вредности што како ликови ги поседуваат и треба да ги еманираат во претставата, стојат следниве објаснувања:

Сите извори, наведени во библиографијата, кои се користени во ова истражување се согласни дека Електра (Ἠλέκτρα, *Ēlektra*) значи *сјајна*. Нејзиното име е кодирано во називот на електронот, кој го овозможува атомот и го создава електрицитетот. Натаму, одредени научници тврдат дека сјајот во нејзиното име доаѓа од килибарот, а други, пак, од огнот. Најверојатно, искрата што ја создава килибарот фрлен во оган, како дел од магиските ритуали на античките Грци, е најпрецизното значење на сјајот што го поседува именката/личното име. Од друга страна, молњата на Зевс е впишана во графичкиот архе-знак за нејзиното име, со што директно реферира на хамартијата, која ја формира телемахијата²¹ до Тантал, но и до Леда.

Етимолошки, Орест (Ορέστης) значи оној што доаѓа од планината, но и оној што ќе ја освои планината. Како оној што ќе го спроведе убиството, како убиец на матријархатот, характерот на митскиот Орест е доследен на името што го носи.

Ифигенија (Ἴφιους, цврст), *онаа што ќе има силен пород*, или онаа *силнородената*, е истрајна, силна во своето постоење, преживувајќи го сопственото убиство со божја интервенција.

Клитемнестра (κλυτός – благороден, μνηστήρ – воинствено) е доследна во својата приказна, прочитана во античките изворници. Таа е истовремено

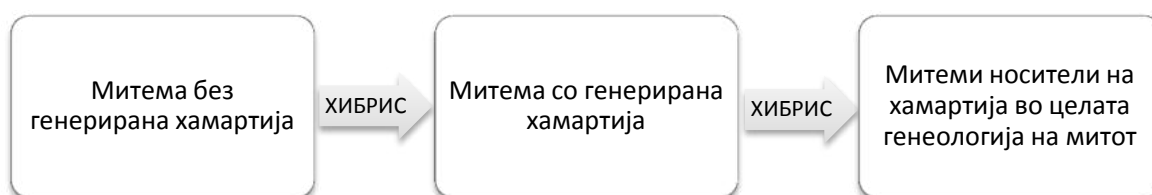
²¹ Телемах, синот на Одисеј, прави цела траекторија по семантички јазли (Книга I-IV од *Одисеја*) барајќи го својот татко. Телемахијата ја подразбира широчината на патувањето на митскиот херој, кој поради одредена хамартија тргнува на својот иницијациски пат.

благородна, по своето потекло и статус, и воинствена, поради воинствениот подвиг што го презема: да се убие кралот.

Агамемнон (Ἀγαμέμνων), многуцврстиот, одговара со подвизите што ги постигнал како крал, меѓу најголемите херои под Троја.

Егист (Αἴγισθος), како и Агамемнон и Орест, има описно значење во етимологијата што ја бара: козјо сало, што се однесува на култот кон Амалтеја, козата што го доела Зевс. Слободниот превод би бил – заштитен од Зевс.

Следејќи го изворникот, односно митографемата кај Грејвс (Грејвс 2002: 361-413), митот за Електра има нужно познавање на митскиот корпус на кој му припаѓа, односно градење генеолошка мрежа во која ќе се испитува **хамартијата** што се впишува (кодира, семантизира!) во митемата Електра како сложен семантички јазол и натаму се артикулира во драмските текстури и нивната инсценација во театарска претстава. Истата постапка е нужна при анализа на **хибрисот**²², сфатен како пресвртна точка во митемата (фатално неуспешен човечки копнеж по божественото), односно преку дејството на идниот драмски лик во Аристотеловски сфатената **трагедија**²³, како копнеж по Фројдовото *superego*. Најчесто, токму хибрисот на претходната митема во системот ја произведува хамартијата на следната митема во системот, односно во трагедијата, со што се исцртува хамартијата во нејзината широчина.



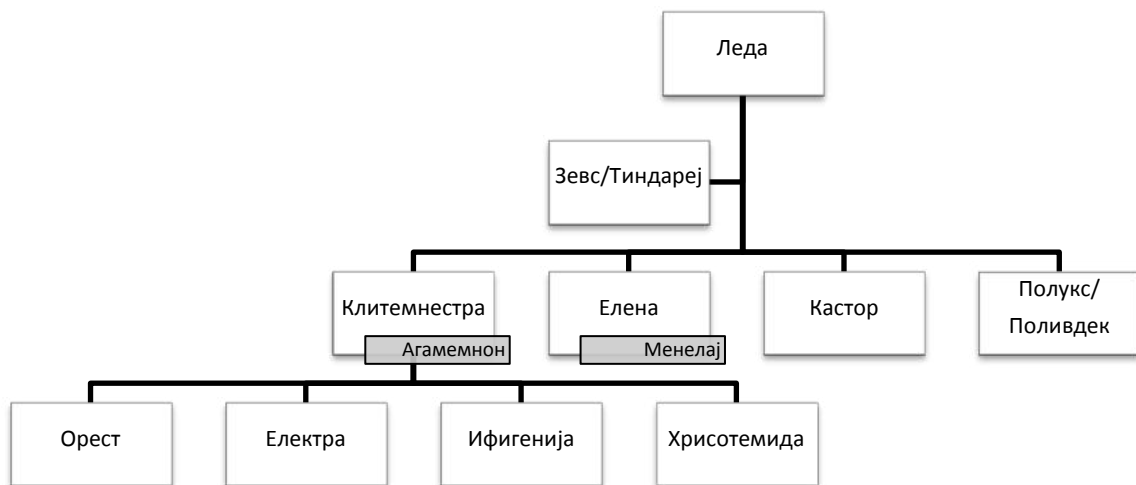
Оваа шема не само што го дава принципот на кој се кодира хамартијата во митемата, туку аналогно на митот – ги дава и својствата на ликовите што се ресемантизирале од митеми во драмското дејство.

²² Pavis (2004: 127): кобна околност што го поттикнува јунакот да ги предизвикува боговите и покрај нивните предупредувања, која на крајот води до нивна одмазда и пропаст на јунакот.

²³ Се реферира на дефиницијата цитирана натаму во истражувањето.

Поаѓајќи од ова и враќајќи се кон митот, митот за Електра дивергира во две групи митови – првата, која е генеологија на хамартијата и хибрисот преку Клитемнестра, и втората, која е генеологија на хамартијата и хибрисот преку Агамемнон.

Двете шеми што следуваат и што се однесуваат на генеологијата преку Клитемнестра и преку Агамемнон го покажуваат начинот на кој **хамартијата и хибрисот се акумулирани во митемата Електра.**



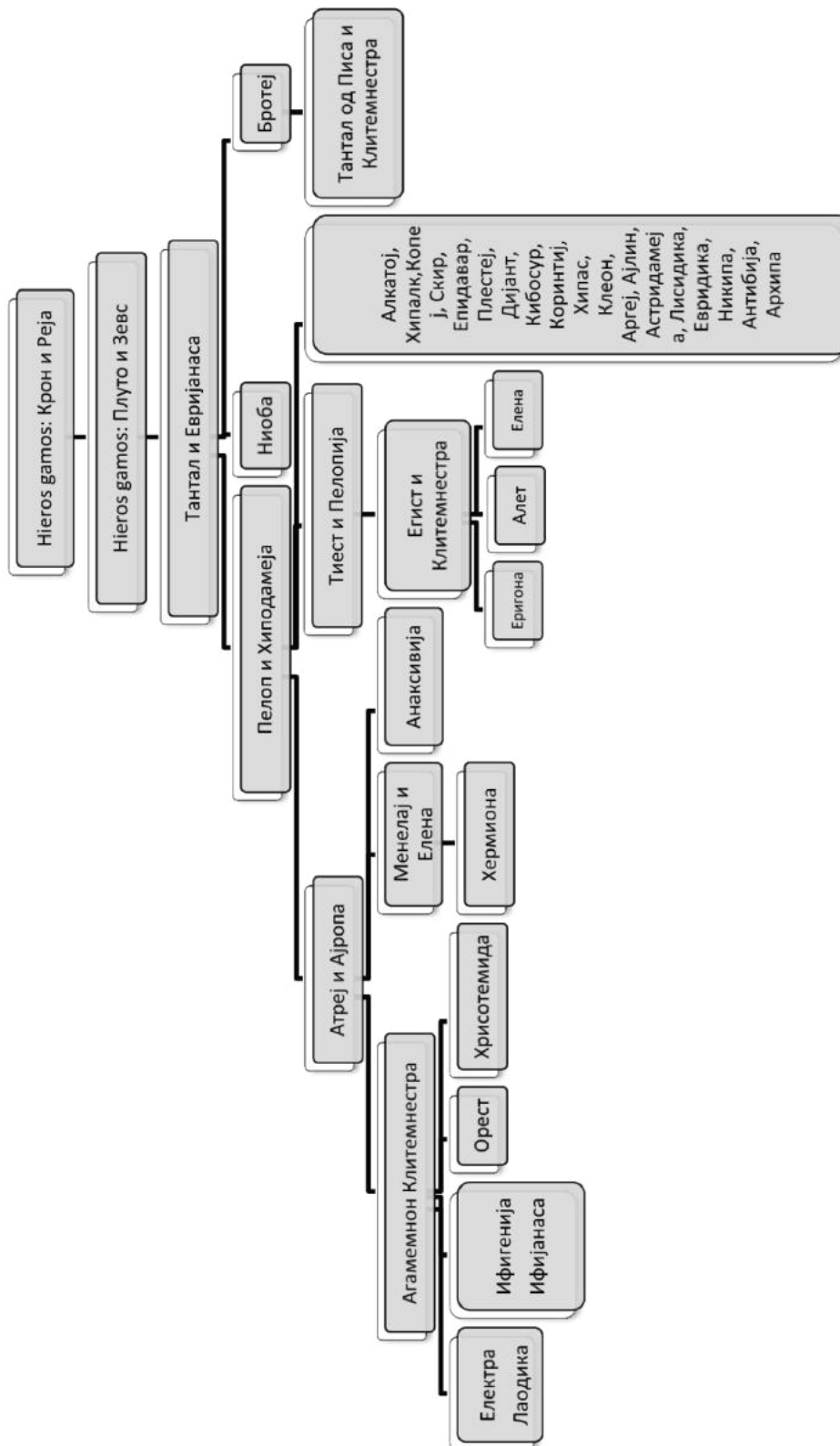
Реферирајќи на изворникот, зачнувањето на Клитемнестра има две варијанти. Во првата, таа е ќерка на кралот Тиндареј и кралицата Леда, а во втората, кралицата Леда е обљубена истата ноќ и од Зевс, кој претворен во лебед, станува татко на нејзините деца Клитемнестра и Елена (кои се испилуваат од јајце), Кастор и Полукс. Но, имајќи ја предвид сложеноста на митот и неговото опстојување во усната традиција, оваа шема не е толку едноставна поради варијантите што дијахрониски се впишале во митот. Имено, според мислењето на Грејвс (Грејвс 2002: 194), станува збор за неколку варијанти на митот: првата е онаа за Зевс, Леда и Лебедот (што и сама бива ресемантизирана во драмски текстури²⁴), а втората вели дека Леда во иста вечер водела љубов и со Тиндареј, својот сопруг, и со преобразениот²⁵ боголебед. Од ваквиот чин, изворникот вели дека Клитемнестра и Елена се

²⁴ Митот за Леда и Лебедот е предмет на авторска ресемантизација кај Крлежа во истоимената пиеса.

²⁵ Во севкупниот митски корпус на грчката митологија, метаморфозите се чести игри на боговите.

деца на Зевс, додека, пак, Кастор и Полукс се деца на Тиндареј. Ваквата поставеност на варијантите на митот за раѓањето на Клитемнестра го впишува божественото потекло во митемата Електра, етикетајќи го Зевс како нејзин дедо.

Генеологијата на хамартијата преку Агамемнон е мошне посложена:



Следејќи ја шемата што ја гради митскиот наратив, во митемата Електра се впишува набаластена хамартија и хибрис, кои започнуваат уште со нејзиниот предок Тантал, кој им го сервира на боговите (злоупотребувајќи ја блискоста со нив) својот син Пелоп за вечера. Ова условно надмудрување на боговите е пример за хибрис *par excellence*. За да му се одмазди за ова, неговиот татко (според некои извори – татко, според други – пријател), исклучително промискуитетниот бог Зевс го осудува на нам добро познатите *танталови маки*, а Пелоп го враќа во живот²⁶. Во бракот со Евријанаса, Тантал станува татко и на Ниоба и на Бротеј – чиј, пак, син Тантал ќе биде првиот сопруг на мајката на Електра, Клитемнестра, и ќе биде убиен од страна на Агамемнон, таткото на Електра. Ова убиство насилно ја прави Клитемнестра сопруга на Агамемнон, што во митемата Електра кодира уште една хамартија.

Пелоп, кого Ајахците го сметаат за свој предок и кој му кумува на Пелопонез, најстариот син на Тантал, се оженил за Хиподамеја²⁷, ќерката на кралот Ојномај, кому, пак, му било проречено дека ќе биде убиен од зет му, што и се остварува во митската приказна. Пелоп и Хиподамеја ги родиле: Питеј, Атреј, Тиест, Хипалк Аргонаутот, гласникот Копреј, арамијата Скир, Епидавар од Арг, Плејстен, Дијант, Кибоскур, Коринтиј, Хипас, Клеон, Аргеј, Ајлин, Астидамеја, Лисидика, Евридика, Никипа, Антибија и Ахрипа. Многуге деца од овој брак сведочат за моќта на сојузот на чие чело била династијата Пелопиди – сите нивни имиња се поврзани со Пелопонез или со провлакот. Овој Атреј е таткото на Агамемнон, кој со Клитемнестра ги раѓа Орест, Електра, Ифигенија и Хрисотемида²⁸.

Погледнато изолирано²⁹, **митот за Електра** започнува со почетокот на Тројанската војна (или во случајот со трагичниот херој – во предодреденоста на

²⁶ Според мислењето на Грејвс, сите богови препознале дека им е сервирано човечко месо и не го вкусиле – освен Деметра, која била во агонија поради загубата на Персефорна, па плеќата на Пелоп што ја изглодала, ја заменила со слонова коска.

²⁷ Хиподамеја е основач на игрите на Хера, кои се одржуваат еден ден пред Олимписките игри; во митемата Електра ја впишува хамартијата преку пророштвото, истата постапка се повторува и преку Касандра и преку Егист.

²⁸ Схематизираниот исказ во претходната табела ги покажува приказните што ја чинат светата приказна.

²⁹ Ваквото условно поимање на митот за Електра надвор од широкиот митски корпус е неопходно поради граѓата што од митот се ресемантизира во драмски текст.

неговото раѓање поради светоста на митската приказна), а се случува во областа Арг, во градот Микена.

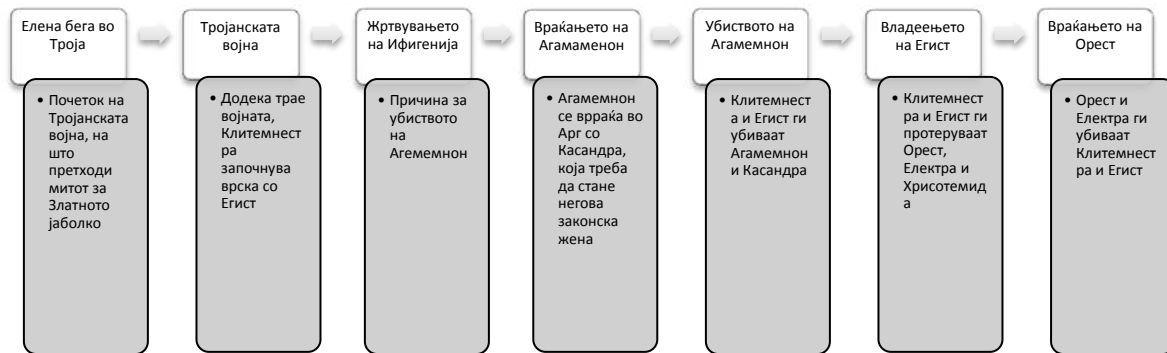
Повторно повикувајќи се на изолирано (сепаративно, не во широката митографама, туку само во нејзиниот градбен елемент) поимање на митот како граѓа за (драмски) текст, митемите ги добиваат следниве својства во однос на хамартијата и хибрисот впишан во нив.

МИТЕМА (сфатена како граѓа за драмски текст)	ХИБРИС	ХАМАРТИЈА
Електра	Одлука за убиството на мајката, односно растурање на пантеонот	Акумулирана хамартија од Тантал до Агамемнон, но и од Леда до Клитемнестра
Клитемнестра	Убиството на Агамемнон, односно растурање на пантеонот	Хамартијата што настанува во митемата Леда
Орест	Убиството на мајката, односно растурање на пантеонот	Акумулирана хамартија од Тантал до Агамемнон, но и од Леда до Клитемнестра
Агамемнон	Убиството на ќерката, односно препишување себеси божји својства	Акумулирана хамартија од Тантал до Атреј
Егист	Љубовната врска со Клитемнестра, односно изневерување на демјургот	Акумулирана хамартија од Тантал до Тиест

- **ЕЛЕКТРА:** Позиционирање на митемите

Драмската ситуација (Surio 1982: 42), сфатена како структурална фигура што во одреден миг од дејството создава одреден систем од сили, во митот за Електра има неколку клучни пунктови што мора да се промислат, со цел да се воспостави системот преку кој митот се ресемантизира во драмскиот текст и во севкупноста на театарската претстава.

Следејќи го дејството во митскиот корпус, се добива следнава **шема на развој на драмските ситуации:**



Следејќи ја шемата, митот за Електра го добива следниов наратив: Електра и Орест, децата на кралот Агамемнон и кралицата Клитемнестра, ги убиваат сопствената мајка и нејзиниот љубовник за да го одмаздат од неа убиениот татко-крал што бива убиен заедно со својата љубовница Касандра за да се одмазди смртта на Ифигенија, нивната најмлада ќерка.

Функционалните единици (Surio 1980: 49), односно елементите на чистата драматургија, изведени од амплитудите на драмската напнатост на ликовите, ги позиционираат митемите низ драмските ситуации во протагонистичко-антагонистички модел, со што се гради основната драматуршка шема на митската приказна што потоа бива ресемантизирана во (драмска) текстура.

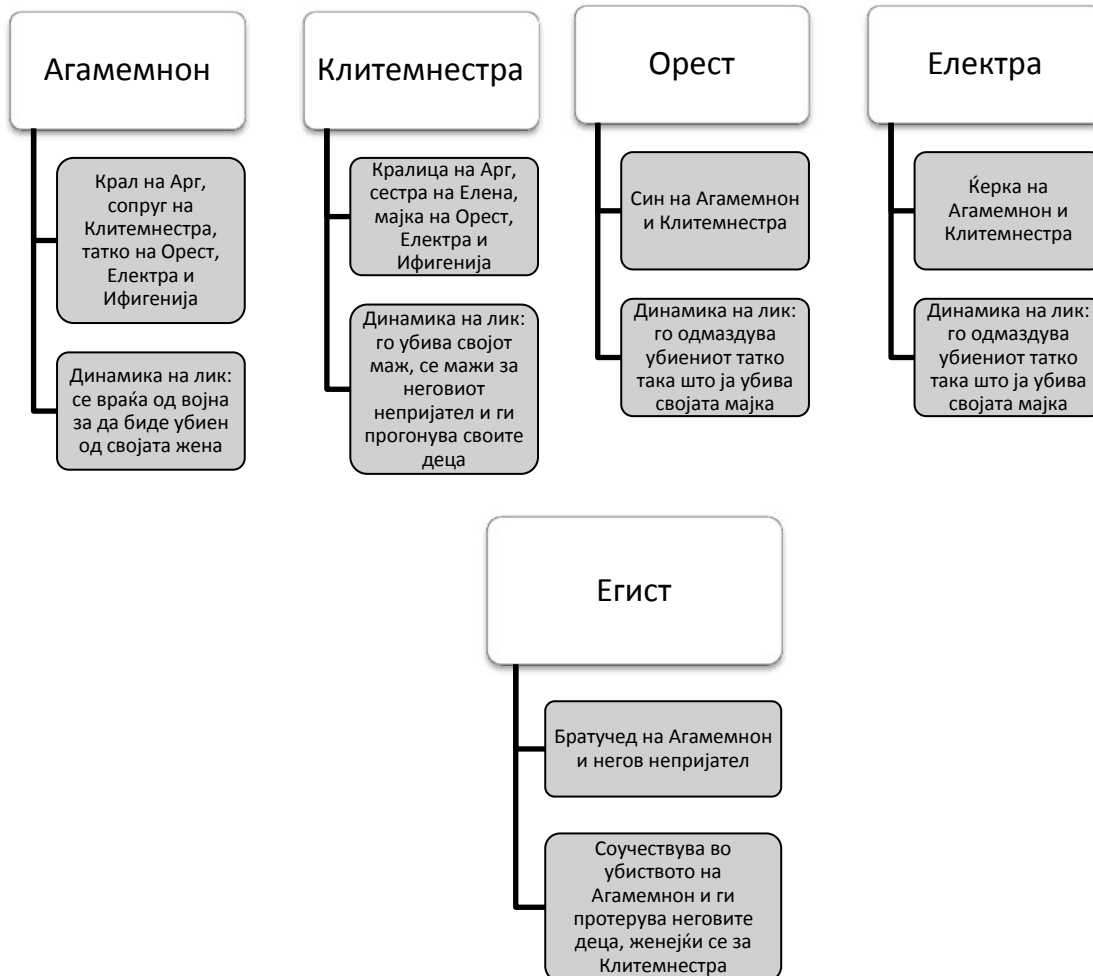
Митемите се ресемантизираат во ликови на следниот начин:

МИТЕМА	ДРАМСКИ ЛИК
Електра	Електра
Орест	Орест
Агамемнон	Агамемнон
Клитемнестра	Клитемнестра
Егист	Егист

Вака поставени, митемите стануваат ликови во пиесите и тука мора да се впише главната разлика меѓу митемата и ликот, зад кои стои истата именска ознака: **митемата е интегративна единица на митот и во неа е впишана севкупната митска граѓа што митемата ја наследила од еден широк митски корпус, додека, пак, драмскиот лик дејствува во рамките на драмската ситуација во пиесата, односно во виртуелната**

и фактичката театарска претстава. Токму овие горенаведени митеми се заеднички оперативни елементи (ликови) во драмското дејство во пиесите што се предмет на интерес на ова истражување.

Сведени на генерални одредници, заедничките драмски ликови во пиесите што се интерес на ова истражување се детерминирани како:



Сумирано, инсценацијата на митот мора да подразбира филигранско предзнаење на митскиот систем врз кој почива театарската претстава, со цел таа да биде соодветно прочитана, разбрана и толкувана, а претходно соодветно изградена. **Градењето на театарската претстава, која за предлошка го има митот, според ваквите заклучоци, мора да изгради уметнички кодиран систем што е корелативен со системот на митот што го зема за своја предлошка и неговиот метатекст.**

Метатекстот на овој митски корпус, заеднички како митски образец во различни антички митологии, реферира на познатиот мит³⁰ за светиот крал што умира среде лето, за божицата што го предава, за танот што го наследува и за син му, кој го одмаздува, инсистирајќи на политичкиот образец на митот.

³⁰ Со ваквото објаснување на метатекстот на митот, Грејвс упатува и на митот за *Белата божица* (Грејвс, 338).

4.2. Елементи на интертекстот

4.2.1. Античките трагедии како чинители на интертекстот

Ние сме само гранки израснати од Хомеровото стебло.

Есхил

Генералии

Читајќи ги во нивното историско време и контекст, трите трагедии ги имаат следниве биографии³¹:

Орестија на Есхил (525/524 пр. не-556 пр. н.е.), во својата интегрална форма, за првпат е изведена во градот Дионисија во 458 година од старата ера (McLeish: 39) и за свој *plot*³² ја зема приказната за Орест, добро позната на публиката во античките грчки театри. Организацијата на сцената и позициите што ги имаат ликовите во изведбата на трагедијата ги дава Аристотел³³ во својата теорија за трагедијата, за која досега многупати стана збор, давајќи свој критички однос кон дискурсот на текстот.

Еврипид (485 или 480 пр. н.е. – 407 пр. н.е.) **за првпат ја поставува својата *Електра*** на сцената во периодот меѓу 425 и 413 година од старата ера (McLeish: 133) и според првичната слика што ја дава за себе, таа е пародија на *Електра* на Софокле. Еврипид, како и Софокле, на својата публика ѝ го презентира добро познатото митско либрето³⁴ за ќерката на кралот Агамемнон.

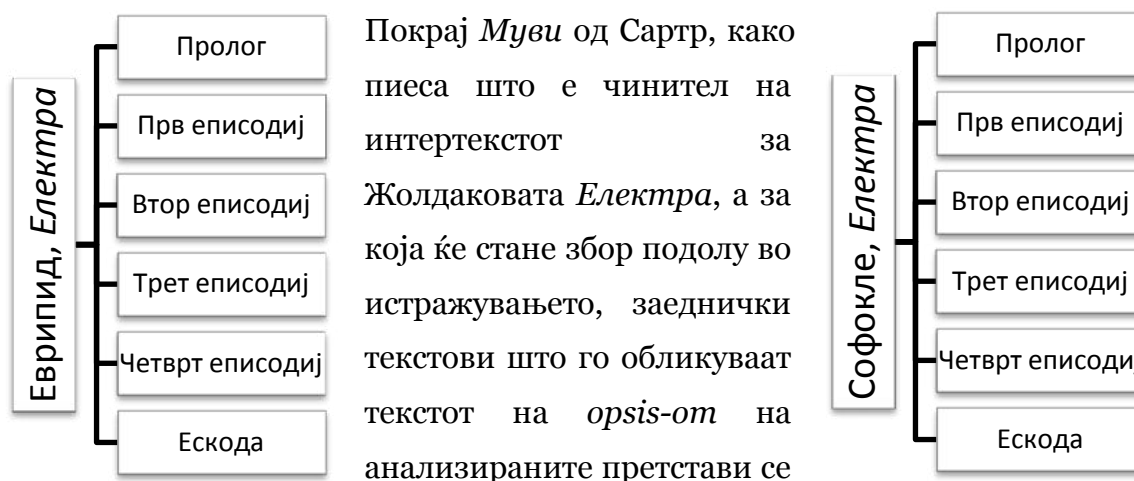
³¹ Рекапитуларот е и преземен од студијата *Водич за грчкиот театар и драма* од Кенет МекЛиш, цитиран во библиографијата на истражувањето.

³² МекЛиш го користи терминот *plot* за да ја објасни референцијалноста меѓу митот и драмскиот текст. Терминот *plot*, во неговиот превод на јазикот на ова истражување, се заменува со фабула.

³³ Аристотел ја пишува својата *За поетиката*, со цел да ги објасни епот, трагедијата и комедијата. До нас стигнал во целина, поради источните преводи на текстот, делот за трагедијата. Аристотел, кој поради сопствениот датум на раѓање немал како да сведочи за инсценирањето на драмските текстови, ја пишува својата теорија за *opsis-om*.

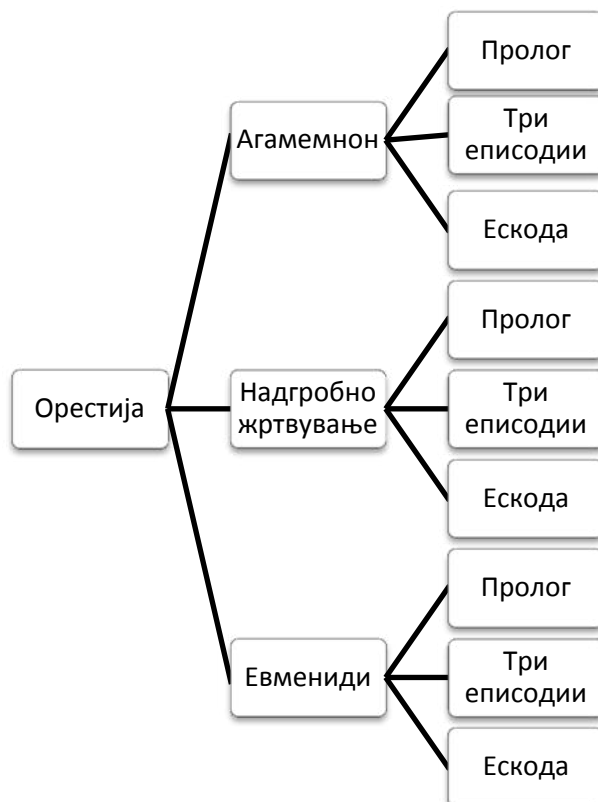
³⁴ Објаснувајќи го односот што трагичарите го имале кон митот, МекЛиш вели дека тие ги користат митовите како либрето за своите текстови. Либретото, како вид нараторолошка шема, се однесува на приказната. Приказната на митографемата. Приказната според која се исцртува мономитот во структурата/систасата на прагми/системот на трагедијата. Либретото во балетот/операта има сосема поинаква намена/функција.

Електра на Софокле (496 пр. н.е. – 406 пр. н.е.) за првпат е изведена на сцената меѓу 430 и 414 година од старата ера. Според едни извори (McLeish: 85), таа ѝ претходи на Еврипидовата трагедија, а според други, напишана е подоцна.

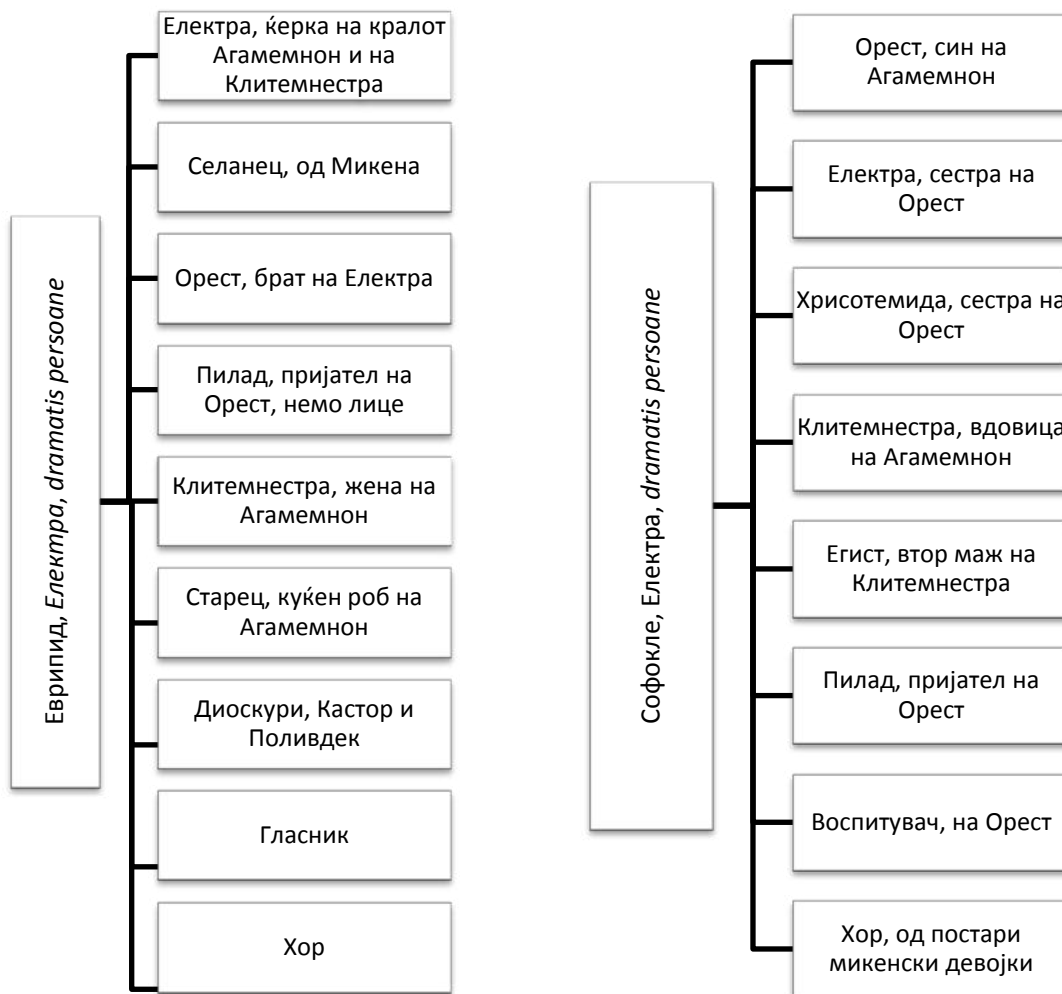


античките трагедии со своите интегрални текстури: Еврипидовата *Електра*, Есхиловата *Орестија* и *Електра* на Софокле. Формалната структура³⁵ на овие драмски текстови е прикажана на трите шеми.

Во однос на ликовите што дејствуваат во драмското дејство на текстот, трите трагедии, односно двете трагедии и трилогијата нудат следен схематизиран израз на своите *dramatis personae*, со што ги скицираат генералните семантички вредности на ликовите-митеми, пренесени од изворната семантика на МИТОТ:



³⁵ Особено ја нагласувам формалната структура кај Есхил поради комплицираната ресемантизација меѓу трилогиите, за што станува збор во делот на истражувањето што се однесува на трилогијата на О’Нил.



Паралелата во операционализацијата со митемите во драмските дискурси на Еврипид и на Софокле укажува на различен семантички полнеж што го поседуваат двете пиеси поради различните митеми што се ресемантизираат во текстурите. Трагедијата на Софокле дополнително ја семантизира трагедијата воведувајќи го ликот-митема Хрисотемида, сестрата на Орест и на Електра, која кај Еврипид е изоставена како семантичка вредност. Имено, повикувајќи се на митскиот наратив, Софокле ја позиционира Ифигенија како глас на разумот, наспроти она што теоријата го нарекува *глас на крвта* (Paudano 2011: 64), прочитано во характерот на Електра.



Есхиловата трилогија³⁶, за разлика од трагедиите на Еврипид и на Софокле, ја подразбира широчината на митскиот наратив и ликовите што кај Еврипид и Софокле се прикажани *in absentia*, Есхил ги поставува како ликови што дејствуваат во фабулата на трилогијата. Оваа оптика го поставува средишниот дел на трилогијата, трагедијата *Надгробно жртвување*, како сроден во фабулата и структурата на Еврипидовата и Софоклеовата трагедија *Електра* според Аристотеловата детерминација. Со ова, авторската постапка при операционализирањето со митемите кај Есхил е покомплицирана поради користењето покомплицирана/погуста мрежа од семантички јазли во својот драмски дискурс. Сложеноста на трилогијата *a priori* имплицира сложеност на *opsis-om*, за што станува збор во експликацијата на режисерскиот ракопис на А. Жолдак.

Широкиот митски корпус на кој реферира Есхил со сигурност е еден од изворите преку кој митографемата се испишува во нејзината семантичка полност, бидејќи митската приказна што ја пренесува Есхил расветлува многу места во посттројанскиот митски циклус, наследен од Хомер и од усната традиција.

³⁶ Есхил текстуално ја организирал својата трагедија во четири дела, односно во својата првобитна форма, *Орестија* е тетралогија. Четвртиот дел од текстот, сатиричната игра *Протеј*, е изгубена низ времето. Според мислењето на Кенет МекЛиш, боговите, наместо Спартанската кралица Елена, праќаат во Троја Елена-фантом, која Протеј, оној што ги знае тајните на вселената, треба да ја заштити.

Еврипидовата *Електра*, сфатена како *критика на херојскиот морал* (Dukat: 84), всушност, е критика на постарите антички трагедии во кои трагизмот на луѓето подобри од нас станува трагизам на луѓе слични, па и полоши од нас, историските луѓе *in tempore*.

Еврипидовата трагедија ја има Електра за насловен лик, која е психопатолошки детерминирана, опседната со идејата за одмазда, артикулирана повеќе како хистерија отколку како трагична судбина на херојот. Оваа Електра не ја признава сопствената стварност; **Електра не е морален принцип³⁷, универзален проблем, туку жив лик со изразена слабост.** Во оваа насока, критикувајќи го дискурсот на постарите трагичари, Еврипид ја носи трагедијата кон еден вид граѓанска драма во трагичен фон: дејството не се случува во ројалистичко-духовна амблемација³⁸, туку во трошната куќа на достоинствениот, безимен селанец, сопруг на Електра. Со оваа постапка, Еврипид на извесен начин го **пародира античкиот хероизам**, со што директно го трасира патот за натамошниот развој на драматиката и појавата на мелодрамите и комедиите инспирирани од секојдневниот живот. Пародијата на античкиот хероизам најдобро се согледува во инсистирањето на отсуството на божественото во поетиката на Еврипид, што всушност е драматолошки канал за ресемантизација преку кој хероите *се чистат* од божественото и дејствуваат.

Одредена како **трагедија надвор од усвоениот антички стандард**, Еврипидовата *Електра* почнува со пролог, односно со монолог на сопругот на Електра, кој текстуално се сведува на **хроника, односно (пред)историја на митот за Електра: првата ресемантизација на митемите³⁹ во драмска текстура.**

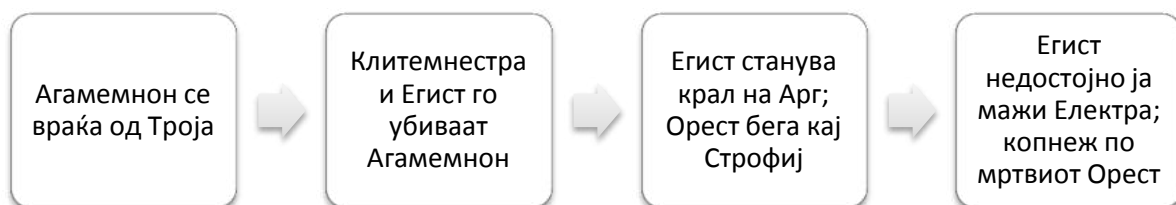
³⁷ Во системот на постарите грчки трагичари, ликовите се сублимати од морални принципи и се лишени од човечката димензија; всушност, претходните трагичари имаат ликови-утопии што дејствуваат само од позицијата на совршениот морал и идеологија, лишени од човечката димензија на ликот. Иновацијата во Еврипидовата постапка е токму нивното *очовечување*.

³⁸ *Електра* не е изолиран случај: (траги)хероите на Еврипид слегуваат од својот кралски Олимп и дејствуваат надвор од своето благородничко потекло и припадност.

³⁹ Како компаративен текст за ресемантизацијата се зема запишаниот митски корпус кај Грејвс.

Имено, Еврипид го најавува појавувањето на ликовите-митеми индиректно, зборувајќи за биолошката генеологија на својот насловен лик, но и за историската околност во која се одвива митскиот наратив, сфатен во широчината на митскиот корпус, односно во широката текстуална зафатнина на митографемата. На овој начин, Еврипид ги одредува просторот, времето и основните својства на ликовите во својата трагедија. Еврипид инсистира на **хамартијата** уште на почетокот од трагедијата, условувајќи го Егист како *синот Тiestов* (Еврипид: 331/10), а жезолот на Агамемнон како *стар жезол Танталов* (Еврипид: 331/11). Додека, пак, во истиот манир, во четиринаесеттиот стих од пиесата ја одредува Клитемнестра како *ќерката Тиндарова*⁴⁰ (Еврипид: 332/14). На истиот начин, уште во првиот стих, ја детерминира и просторната одредница во која (ќе) се случува дејството: *Арг е вода Инахова* (Еврипид: 331/1), како и временската одредница: по враќањето на Агамемнон од Троја, *земјата илиска, градот Дарданов* (Еврипид: 331/3, 4, 5). Следејќи го текстот, гласот на авторот *известува* за смртта на Агамемнон, односно неговото убиство од страна на Клитемнестра и Егист, устоличувањето на Егист како крал на Арг, бегашето на Орест кај неговиот тетин Строфиј⁴¹ и недостојното мажење на Електра (за да не роди достоин наследник на Агамемнон по крв, кој би можел да го убие Егист), на што едновремено се огласува и цена за главата на Орест.

Разгледувајќи го овој монолог на селанецот-сопруг како хронологија на митот, преддејството на Еврипидовата *Електра* ја добива следнава драматуршка развојна линија:



⁴⁰ Преводот е на Даница Чадиковска; можеби подобра варијанта за епитетот Тиндарова би бил Тиндареева, изведен од Тиндареј.

⁴¹ Строфиј е крал на Фокида, сопруг на Анаксибија, сестрата на Агамемнон и татко на Пилад – нем лик во Еврипидовата *Електра*.

Доколку внимателно се погледнат одликите на митемите, односно својствата на ликовите-митеми, се забележува редунација на својство во ликот Агамемнон: Еврипид, земајќи го митскиот корпус како предлошка за својата трагедија, го изоставува присуството на Касандра, која, како свој трофеј-љубовница, Агамемнон ја носи во Арг, сакајќи да има две жени под ист покрив. Оваа редунација на својствата на митемата го осиромашува богатството на ликот Агамемнон, со што убиството на Агамемнон го сведува само на одмазда за убиената⁴² (жртвувана) ќерка Ифигенија, што како аргумент во своја одбрана го дава ликот Клитемнестра дури во 1020 стих од пиесата (Еврипид: 390):

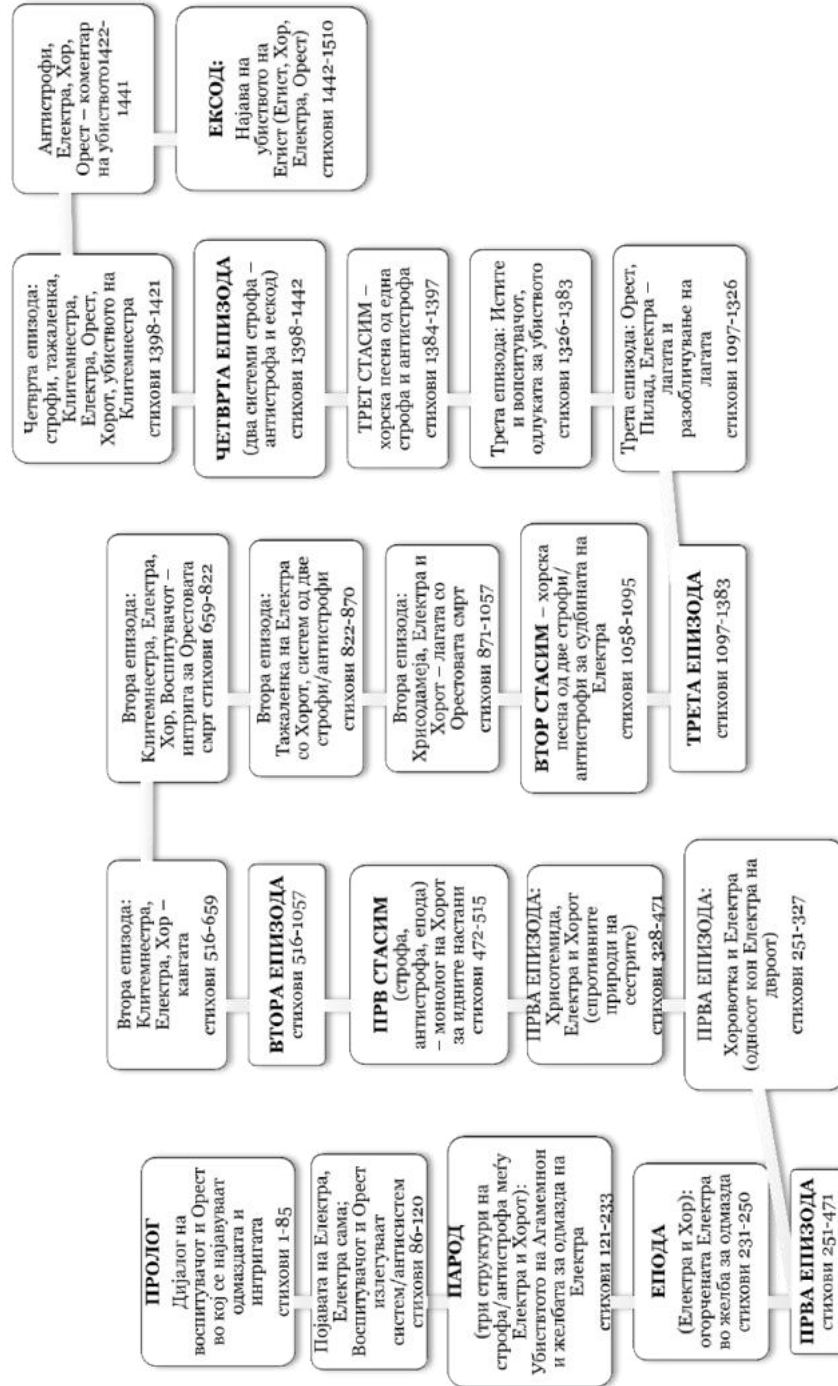
*Тој брак со Ахил смисли, чедо измами
и од дома во Авлидско пристаниште
ја намами. На олтар Ифигенија
ја одвлече, ја закла неа бледа в лик.*

И не само кај Агамемнон. Слична постапка во ресемантизацијата на митемата во драмски лик се забележува и кај Клитемнестра, со нејзиното строго одредување како ќерка на Тиндареј, со што се изоставува нејзиното евентуално директно божествено потекло според варијациите на митот за Леда и боголебедот Зевс. Ваквата тенденција, да се редуцираат својствата на митемите уште на самиот почеток од драмското дејство, зборува за потребата на Еврипид да ги растовари ликовите од евентуалниот баласт што е впишан во нив и линеарно ги сведува само на доминантните својства на митемата. Вака транскрибираната митема во лик што е лишен од спектарот на митскиот корпус на кој му припаѓа ја води платформата на античката трагедија кон еволуција на нејзиниот внатрешен код. Поради оваа постапка, како и поради историско-биографската вистина, Еврипид се смета за најтрагичниот, најдобриот меѓу трагичарите.

⁴² Убивајќи една од светите кошути на Артемида, Агамемнон го навлекол нејзиниот гнев. За возврат – божицата го бара животот на Ифигенија како жртва.

Еврипид и натаму низ текстот е доследен на митскиот наратив, создавајќи шема од односи меѓу ликовите што е истоветна со системот што го нуди митографемата.

Софокле, во својата ***Електра***, нуди различен концепт за своите ликови, реферирајќи кон широчината на митографемата во различна зафатнина од онаа кај Еврипид. Сценоследот на фабулата е претставен во следниов схематизиран израз:



Овој детален приказ⁴³ на фабулата во сценоследот на трагедијата *Електра*, кој го нуди Софокле, поставува семантичка вредност на текстот што е поинаква во однос на трагедијата на Еврипид.

Според анализата направена на истиот принцип како и претходно испишаната анализа на Еврипидовата трагедија, Софокле претставува сосема поинаков приказ на драмското дејство. Неговата *Електра*, освен во две сцени⁴⁴, цело време е директно вклучена/присутна во драмското дејство на текстот, со што прави отстапка од митот, поставувајќи ја *Електра* во преден план, а истиснувајќи го *Орест*. Компарирано со *Есхил*, Софокле различно го толкува и моралниот проблем: дали е дозволено синот да ја убие сопствената мајка одмаздувајќи го својот татко? Во текстот на Софокле, уште на прв поглед се забележува сличноста на парот *Електра-Хрисотемида* со парот *Антигона-Исмена*, и како во трагедијата *Антигона*, така и тука, Софокле го истакнува characterот на својата главна хероина, бинарно поставувајќи ѝ ја послабата сестра. Но, како што истакнува П.С. Кохан⁴⁵, ако *Антигона* е полна со женственост, наспроти неа, *Електра* е речиси машки карактер. *Електра, вљубена во убиството* (Dukat: 82), не копнее по *Орест* како по свој брат, туку како по соучесник во убиството, за на крајот, според фабулата што ја нуди Софокле, да остане да чува стража пред вратата додека *Орест* го спроведува убиството. Кај *Есхил*, убиството на *Клитемнестра* е потребен но ужасен чин (Dukat: 80), *Еврипид* го осудува, додека, пак, Софокле вели дека не може да се осуди извршителот на одмаздата и драмата се расплетува во некој вид посттрагичен, среќен крај.

⁴³ Во забелешките за ова истражување, вакви шеми се изработени за сите анализирани уметнички дела. Овде давам еден пример преку кој пластично се покажуваат позициите на фабулата во однос на структурата на текстот.

⁴⁴ Освен на самиот почеток и во една хорска песна, *Електра* е централен топос во мрежата од каузалитети што ја испишува драмскиот текст.

⁴⁵ Паралелата меѓу *Антигона* и *Електра* е предмет на истражување во студијата *Историја на старата грчка книжевност*. Во текстот на ова истражување е пренесена преку Дукат.

4.2.2. Позиции на митемите во драмските текстури

Античката трагедија a priori реферира со митскиот факт, бидејќи митографемата, во своите варијации, меѓу другите извори, се испишува и од трагедијата.

Од забелешките на истражувањето

Во табеларниот рекапитулар компаративно се прикажани семантичките вредности на митемите ресемантизирани во ликови-митеми во драмските текстури на антиката. Притоа, како референцијална точка на бинарот Аристотел/Кемпбел се земаат варијациите на митот прочитани во митографемата кај Роберт Грејвс. Треба да се нагласи дека **античките текстури сами по себе се метаресемантизации**, бидејќи реферираат на својот текстуален предок, односно веќе ресемантизираната форма на митемите во епски дискурс кај Хомер и на усната традиција од која директно црпеле античките трагичари.

Почнувајќи од насловниот лик-митема во *opsis-om* на претставите/постдрамските форми што се деконструираат во ова истражување, табеларниот исказ ги покажува следниве позиции на ресемантизираната митема во ликот-митема Електра кај тројцата трагичари:

Кемпбел	Аристотел	Електра, Есхил	Електра, Еврипид	Електра, Софокле
1. Секојдневие на херојот/митемата 2. Повик за авантура 3. Одбивање на повикот	Вовед	Ресемантизираната митема не бележи шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата
4. Запознавање со менторот 5. Почеток на промената кај	Заплет	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за

<p>херојот/митема 6. Тестови, сојузи, непријатели на херојот/митемата</p>		<p>ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата</p>	<p>ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата</p>	<p>ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата</p>
<p>7. Пристап кон промената на херојот/митемата 8. Искушение на херојот/митемата</p>	<p>Кулминација</p>	<p>Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата</p>	<p>Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата</p>	<p>Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата</p>
<p>9. Награда за херојот/митемата 10. Воскресение на херојот/митемата</p>	<p>Перипетија</p>	<p>Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата</p>	<p>Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата</p>	<p>Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата</p>
<p>11. Враќање на херојот/митема 12. Нови својства на херојот/митема:</p>	<p>Расплет</p>	<p>Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата</p>	<p>Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата</p>	<p>Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата</p>

Сумирајќи, семантичкиот полнеж на ликот-митема во трите антички трагедии е комплементарен со семантичката вредност на митемата во митографемата, што значи дека авторската постапка за ресемантизација на митемите во драмскиот текст, во однос на митемата Електра, **не покажува грешка/шум во каналот за ресемантизација.**

Во однос на ресемантизацијата на митемата Орест во драмскиот лик-митема Орест, бинарот Аристотел/Кемпбел во античките трагедии ја забележува истата операционализација со митот во театарот како при ресемантизирањето на митемата Електра, алудирајќи на **апсолутна спроводливост на каналот за ресемантизација:**

Кемпбел	Аристотел	Орест, Есхил	Орест, Еврипид	Орест, Софокле
1. Секојдневие на херојот/митемата 2. Повик за авантура 3. Одбивање на повикот	Вовед	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата
4. Запознавање со менторот 5. Почеток на промената кај херојот/митемата 6. Тестови, сојузи, непријатели на херојот/митемата	Заплет	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата
7. Пристап кон промената на херојот/митемата 8. Искушение на херојот/митемата	Кулминација	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата
9. Награда за херојот/митемата 10. Воскресение на херојот/митемата	Перипетија	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата
11. Враќање на херојот/митемата 12. Нови својства на херојот/митемата	Расплет	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата

Во однос на драмскиот лик-митама (антихерој) Клитемнестра, бинарот Аристотел/Кемпбел ги дава следниве вредности на ресемантизираната митама во ракописите на тројцата трагичари:

Кемпбел	Аристотел	Клитемнестра, Есхил	Клитемнестра, Еврипид	Клитемнестра, Софокле
1. Секојдневие на антихеројот/митемата 2. Повик за авантура 3. Одбивање на повикот	Вовед	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата
4. Запознавање со менторот 5. Почеток на промената кај антихеројот/митемата 6. Тестови, сојузи, непријатели на антихеројот/митема	Заплет	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата
7. Пристап кон промената на антихеројот/митемата 8. Искушение на антихеројот/митемата	Кулминација	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата
9. Награда за херојот/митемата 10. Смрт на антихеројот/митемата	Перипетија/ расплет	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата

Како и во претходните две постапки за ресемантизација, така и во оваа, каналот за ресемантизација ја кодира митемата во уметнички обликуваниот текст без грешка во спроводливоста, нудејќи ја полната семантичка вредност во трагедијата. Митемата Егист го нуди следниот табеларен приказ во бинарот:

Кемпбел	Аристотел	Егист, Есхил	Егист, Еврипид	Егист, Софокле
1. Секојдневие на антихеројот/митемата 2. Повик за авантура 3. Одбивање на повикот	Вовед	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата
4. Запознавање со менторот 5. Почеток на промената кај антихеројот/митемата 6. Тестови, сојузи, непријатели на антихеројот/митемата	Заплет	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата
7. Пристап кон промената на антихеројот/митемата 8. Искушение на херојот/митемата	Кулминација	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата
9. Награда за херојот/митемата 10. Воскресение на антихеројот/митемата	Перипетија/ расплет	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата

Митемата Агамемнон, без оглед дали својствата ги ресемантизира *in praesentia* (како текст преку кој самиот лик говори, реплика, стих) или *in absentia* (како ресемантизирана митема чии својства се кодирани преку текстот на другите ликови и отсуството на ликот Агамемнон во листингот *dramatis personae*), ги покажува следниве вредности во интертекстовите за претставите што се анализираат во ова истражување.

Кемпбел	Аристотел	Есхил, Агамемнон (<i>in praesentia</i>)	Еврипид, Агамемнон (<i>in absentia</i>)	Агамемнон, Софокле (<i>in absentia</i>)
1. Секојдневие на херојот/митемата 2. Повик за авантура 3. Одбивање на повикот	Вовед	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата
4. Запознавање со менторот 5. Почеток на промената кај херојот/митемата 6. Тестови, сојузи, непријатели на херојот/митемата	Заплет	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата
7. Пристап кон промената на херојот/митемата 8. Искушение на херојот/митемата	Кулминација	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата
9. Награда за херојот/митемата 10. Воскресение на херојот/митемата	Перипетија	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата
11. Браќање на херојот/митемата 12. Нови својства на херојот/митемата	Расплет	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата	Ресемантизираната митема не бележи грешка/шум во каналот за ресемантизација во однос на семантиката прочитана во митографемата

Чистината на каналот за ресемантизација покажува прецизно ресемантизирана митема во драмскиот текст, и тоа во сите случаи на античките трагедии што се анализираат.

Другите митеми што се ресемантизирани во ликовите, како и контекстот⁴⁶ во кој бил ресемантизиран текстот, укажуваат на доследност во постапката, со што античките изворници го потврдуваат својот систем во однос на митот што го земаат за сопствен предмет на уметничка постапка.

Разликите во семантичките вредности на ресемантизираните митеми во трите трагедии нудат различна семантичка еквивалентност со митот поради широчината на својот изворник. Имено, Есхил поставува широк наратив, кој презентира широка мрежа односи меѓу ликовите-митеми, за разлика од Еврипид и Софокле. Широчината се однесува во однос на зафатнината на митскиот наратив во форматот на драмскиот дискурс. Есхиловата трилогија се занимава со систаса на прагми различна од систасата на прагми што ја нуди Еврипид, како и онаа на Софокле.

Во Есхиловата трилогија, семантичката вредност на органичната целина укажува на други семантички јазли што го полнат семантичкиот систем на текстот. Покрај заедничките ликови-митеми, кои се исти и кај Софокле и кај Еврипид, Есхиловата *Орестуја* во текстот директно ги позиционира вредностите што ги имаат Олимпијците, внесувајќи ги Аполон и Атена во својот *dramatis personae*, а со тоа инсистирајќи на *deus ex machina* во многу поголема мера отколку Еврипид и Софокле.

Но, семантичката сложеност на *Орестуја* не застанува тука. Есхил ресемантизира и три контексти: свештенството, граѓанството и благородништвото преку ресемантизација на контекстот на кој се однесува текстот, а преку системот на информации – хор.

Овие драмски структури на антиката, кои се интегрален дел од интертекстовите на *opsis-ume* што се предмет на анализа, се автономни

⁴⁶ Трите трагедии реферираат на различен контекст во типологизацијата на театарот, иако се обединети под големата рамка на антиката. Различните политички состојби во централните полиси (градови-држави) имале различен однос кон театарската уметност. Пример: Атина под Перикле го доживува златниот процут на културата, а со тоа и на театарот; трагедиите на тројцата трагичари се текстуалниот доказ за духовната состојба на оваа цивилизација.

текстуални единици во кои митемите се ресемантизирале со точност во однос на вредностите што се читаат во каналите за ресемантизација. **Создале можност за семантичко поле што има потенцијал да произведе прецизен митопоетски елемент во севкупноста на театарската претстава.**

Студиите на случај (театарските претстави) како свое поле на интертекстот ги поставуваат веќе готовите текстуални единици на Жан-Пол Сартр (пиесата *Муви*), Еврипид (трагедијата *Електра*), Есхил (трилогијата *Орестија*) и Софокле (трагедијата *Електра*). Во овој дел од истражувањето се испитуваат позициите што ги имаат митемите во античките трагедии и во пиесата на Сартр, односно уметничката постапка рециклажа, која е карактеристична за постформите на уметноста, односно пишување врз веќе постоен образец.

4.2.3. Муви, Жан-Пол Сартр

*ОРЕСТ: Јас сум слободен, Електра.
Слободата се сруши врз мене како молња.
(Sartre: 42)*

*Муви (Les tanches)*⁴⁷ е пиеса во која Сартр преку ресемантизација на митемите од митот за Електра гради драмска структура чиј средишен топос е слободата и начините на кои слободното битие се артикулира себеси до степен на автонегација.

Земајќи го предвид јавниот интелектуализам на Сартр и егзистенцијалистичката доктрина чиј застапник е, како и постулатите за слободата прочитани како реплики во драмската текстура, оваа пиеса станува **егзистенцијалистичка критика на слободата и слободното битие, кои копнеат по себеси**, а *егзистенцијалната напнатост* (Швацов: 31) во текстот е детерминирана како драмска напнатост. Политичката ангажираност на пиесата, прочитана во однос на времето во кое гласот на текстот за првпат се артикулира (1943 година), дава можност оваа пиеса да биде прочитана и на ниво на микрокосмички запис за макрокосмичкиот, завојуван свет, среде ужасот на Втората светска војна.

Имено, пиесата на Сартр го сместува слободното битие во окружување детерминирано како мртвило полно со муви, во кое дејствува *богот на мувите и смртта* – Јупитер. Митскиот Арг, кралството на Агамемнон, по неговото убиство од страна на Клитемнестра и Егист, станал простор во кој се обожава мртвото како принцип, а сето она што е надвор од ваквиот обожавачки принцип е отстапка од системот. Овој систем, сфатен како **метафора за арогантниот и егоцентричен европоцентризам, кој е пред сопствениот колапс**, во Сартровата пиеса станува топос во кој се враќа, по петнаесет години, прогонетиот Орест – слободниот човек за кого култот кон смртта, односно војната е непознаница.

⁴⁷ Пиесата е напишана и за првпат изведена во 1943 година, во екот на Втората светска војна и во „Théâtre de la Cité“, во Париз, окупиран од фашистичките сили.

Следејќи го митскиот наратив, Сартр создава асоцијативен драматуршки систем со оној на митот, со една голема интервенција: ја гради драматуршката шема пирамидално, поставувајќи го на врвот од пирамидата ликот на квалитативно измислениот, авторски бог Јупитер⁴⁸. Присуството на богот Јупитер, односно методот *deus ex machina*, преземен од митското мислење и античките артикулации на митот, сценски е артикулирано во Жолдаковата *Електра*, за што ќе стане збор во анализата на оваа претстава подолу во текстот, бидејќи се работи за ресемантизација од поинаков вид, која е карактеристична за режисерските постапки, а не за драмските текстури.

Со дејствувањето на богот, кој е заштитник на смртта и сите нејзини атрибуции (прочитани, пред сè, во иронијата на мувите што се присутни во севкупноста на драмското дејство), Сартр го детерминира својот главен лик како акцелератор на дејството во пиесата, со што ги ресемантизира (барем вербално, на ниво на реплика), причините за агирање од митот во пиесата, од една страна, а, од друга страна, **ги ресемантизира одликите на митското време во драмско време**, принцип што важи и за митскиот простор и за неговата ресемантизација во драмски простор.

Имено, времето во кое се случува митската приказна за Електра е поствоено време, односно по завршувањето на Тројанската војна. Сартр, инсистирајќи на мртвилото како временски и просторен ориентир, токму преку мувите и присуството на нивниот Бог и култот кон него, ги детерминира просторно-временските одредници:



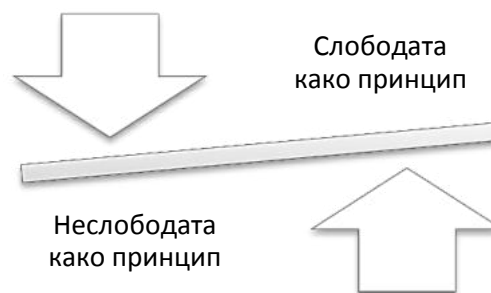
Третирајќи ја слободата како социопатија што води кон (авто)деструкција, Сартр ги ресемантизира митемите во драмска текстура токму преку принципот на слобода, односно неслобода, антислобода и утопијата на автослобода во политички систем што ваквиот принцип го смета за сопствен вишок, за упад што има својство сосема да го уништи системот. Сартровиот копнеж по слобода

⁴⁸ Јупитер е бог од римскиот пантеон, кој по аналогијата со грчката митологија треба да биде прочитан како Зевс, што не е случај во Сартровата пиеса.

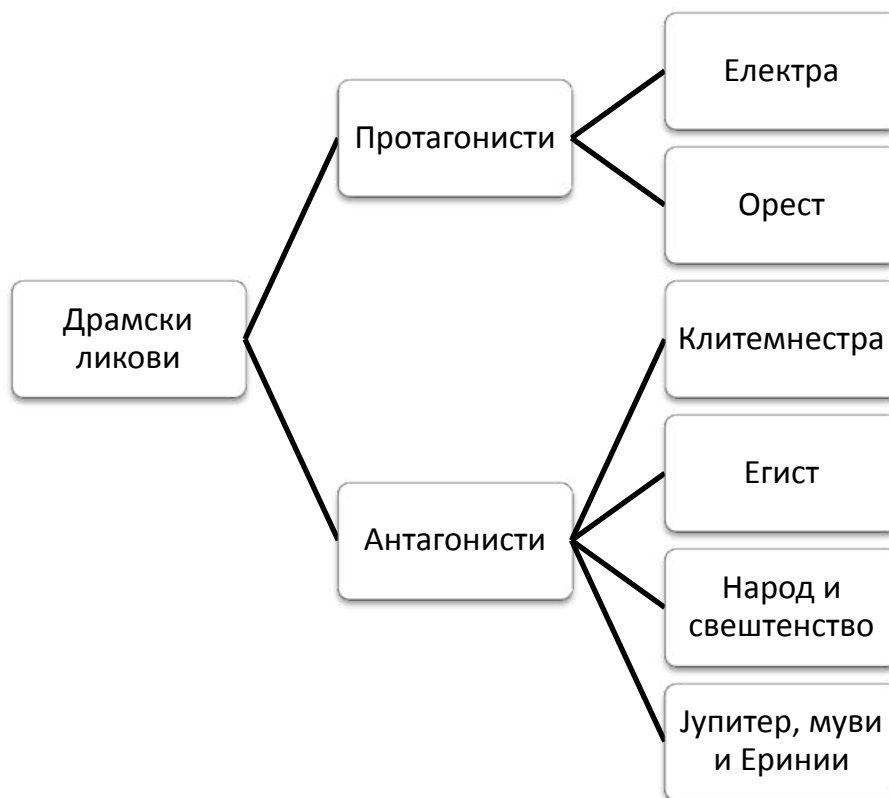
во *Муви* е силен глас против завојуваниот свет, односно глас против најголемата војна меѓу луѓето, која одзела околу осумдесет милиони животи. На ова ниво, Сартр го ресемантизира и митот за десетгодишната Тројанска војна, сфатена како најголема војна случена *in illo tempore*, во фактичката, Втора светска војна:



Според мислењето на Сартр (Sartre: 389), *големите трагедии како основен двигател на драмското дејство ја имаат човековата слобода, а ликовите што дејствуваат се страсти на слободата фатени во сопствената мрежа.* Детерминираноста на трагедијата, како поле во кое се гради протагонистичко-антагонистички однос околу еден топос (слободата), ја одредува пиесата *Муви* како драмска текстура во која слободата агира со неслободата и ја гради драматуршката шема на пиесата. Токму спрегата меѓу слободата и неслободата го создава драмското дејство во пиесата:



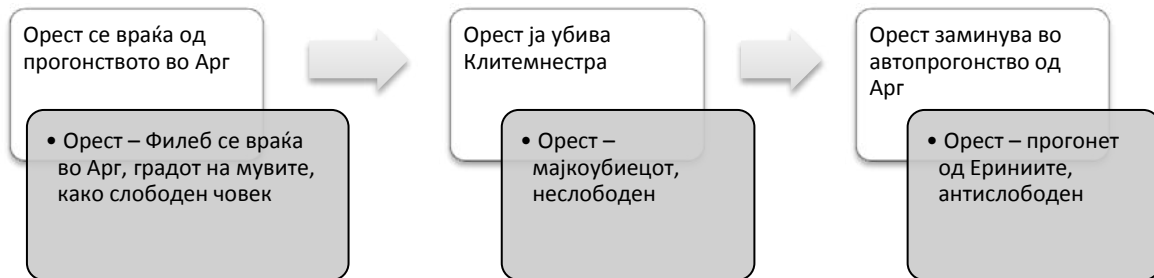
Овие два принципи го даваат и протагонистичко-антагонистичкиот однос меѓу ликовите-митеми во пиесата. Позицијата или принципот од кој дејствуваат во однос на слободата ги детерминира како протагонисти, односно антагонисти. Двата табори, двете групи, едните застапници на слободата, другите на неслободата, во меѓусебното агирање, ја градат следнава шема:



Агирањето меѓу протагонистите и антагонистите е судир на две различни потреби за слобода. Првата, која им припаѓа на протагонистите, дејствува против *милионите муви, кланиците, несјите жештини, пустите улици, бог со лице на убиениот, и оние неподносливи крикови* – *сето она што му се допаѓа на Јупитер* (Sartr: 9). Втората, која им припаѓа на антагонистите, дејствува од името на *заборавените, разочараните, напуштените* (Sartr: 23), а од името на *правдата на Јупитер* (Sartr: 40), од името на *болната тајна на боговите и краловите дека луѓето се слободни* (Sartr: 38). Системот на бинарни опозиции во пиесата, сведен на основни топоси, изгледа вака:



Од друга страна, преодот од слобода кон неслобода и антислобода ја дава иницијацијата развојна линија на ликовите што пластично најдобро се гледа во ликот Орест.

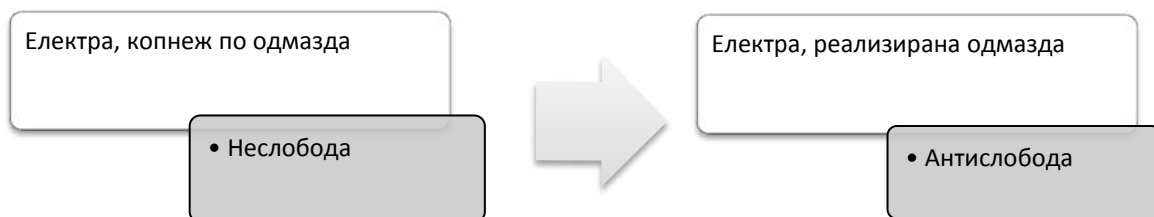


Имено, слободниот Орест (Филеб) се враќа во родниот Арг и ѝ ја прикажува на Електра сликата за слободата, за светлината и за ведрината во својот наводно роден Коринт (Sartre: 15):

ЕЛЕКТРА: Ти изгледам глупава? Тоа е затоа што ми е толку многу тешко да замислам некој да шета, да пее, да се смее. Овдешните луѓе ги изеде страв.

Ова двојство на Арг наспроти Коринт е транскрипција на географијата на Сартровиот свет: слободна, односно незавојувана наспроти неслободна, односно завојувана географија, и со ваквите аналогии на политичко-општествените системи, Сартр јасно ја дава клиничката слика за својот свет и копнежот по поинаков свет. Арг на Сартр е неговата Европа, додека, пак, Коринт е посакуваната слика за неговата Европа.

Иницијацијата шема на ликот-митема Електра кај Сартр слободата ја третира на следниот начин:



Имено, Сартровата Електра, откако ќе ја добие посакуваната одмазда и откако Ериниите ќе почнат да ја гонат во Аполоновиот храм (трет чин, трета сцена), чувствува омраза кон Орест поради стореното дело. Со ваквата состојба на ликот, Сартр го третира концептот на неслобода како единствена можност за живот на оние што навикнале на неслободата како *modus vivendi*, потенцирајќи дека неслободата во ваквите околности може да биде заменета само со личниот, свесно избран концепт за антислобода:

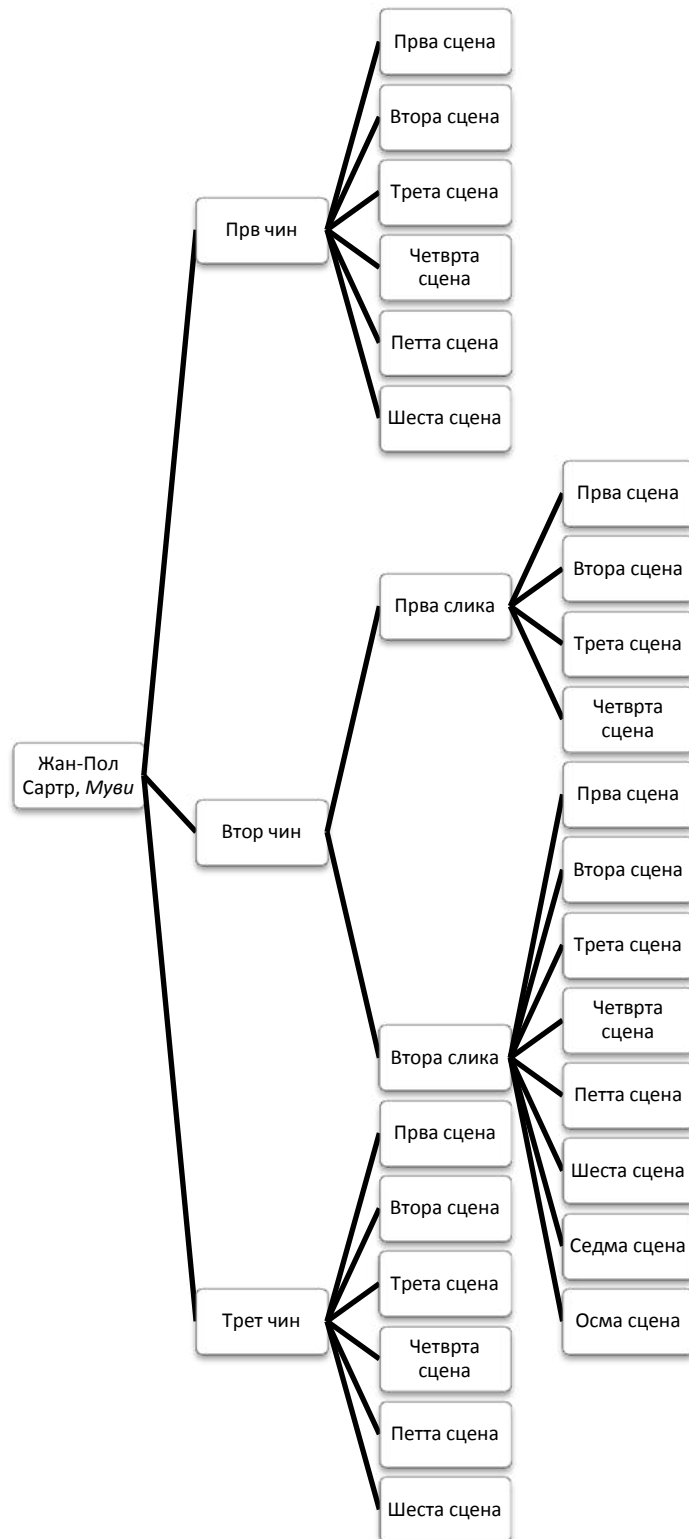
ЕЛЕКТРА: Не сакам веќе да те слушам! Само несреќи и гадење ми нудиш. На помош, Јупитер, кралу на боговите и луѓето, кралу мој, земи ме во својата прегратка, однеси ме, заштити ме, ќе се однесувам според твоите закони, ќе ти бидам роб и ќе ти припаѓам сосем, ќе ти ги бакнувам колената и нозете. Одбрани ме од мувите, од мојот брат, од самата себе, не оставај ме сама, ќе го посветам сиот свој живот на страдање. Се каам, Јупитер, се каам!

Сартровата Електра ја доживува својата катарза колку да може да се врати во поинаков тип лична агонија, што станува повеќе од јасно во последниот, погоре цитиран монолог (Sartre: 52) на Електра. Ваквата промена кај Електра, која на почетокот од пиесата, во пресрет на славењето на *Празникот на мртвите* како главен годишен празник посветен на богот Јупитер, ја хули статуата на богот поставена на плоштадот во Арг, го детерминира протагонистот како антагонист на крајот од пиесата:



Ваквиот кус рекапитулар на основните топоси во Сартровата пиеса *Муви* е неопходен за поимањето на ресемантизацијата на митемите од светата приказна запишана кај Грејвс (Грејвс: 384-401) во драмската текстура. Имајќи ги предвид и постарите изворници, односно ресемантизирани митови во драмски дискурси, Сартр структурално ја организира пиесата во три чина.

Првиот чин е внатрешно поделен на шест сцени, вториот на две слики – првата организирана во четири сцени, втората во осум, додека, пак, третиот чин е организиран во шест сцени:



Следејќи го сценоследот, Сартровото операционализирање со митот во драмскиот текст е доследно во принципот на аналогија на системите, односно драматуршкиот систем на пиесата ја следи драматургијата на митската приказна. Во оваа насока, следејќи ја ресемантизацијата на митемите во драмскиот текст, Сартр ги ресемантизира митемите во драмски ликови на следниот начин:

МИТЕМА	ДРАМСКИ ЛИК
Јупитер	Преку воведувањето на ликот на богот Јупитер, Сартр го ресемантизира митскиот простор и време во драмски простор и време.
Електра	Својствата на ликот Електра генеолошки се идентични со својствата на митемата во митот. На ниво на особеност на карактерот, Сартровата Електра е бесна принцеза што е слугинка во палатата на Егист и на Клитемнестра и го очекува враќањето на Орест. Таа е антипод на Орест, олицетворение на неслободата и копнеж по одмазда и за убиениот татко и за сопствениот изгубен живот.
Орест	Како и во случајот на Електра, генеолошки Сартр ги задржува својствата што ги има митемата во митот: прогонетиот Орест се враќа како Филеб во Арг и ги убива Егист и Клитемнестра. Во ресемантизацијата на својствата што ги има митемата, Сартр во ликот Орест го кодира принципот на слобода. Орест агира како слободен човек, за разлика од сите други ликови во пиесата.
Клитемнестра	И во овој случај Сартр го следи митот генеолошки. Во особеностите на ликот, неговата Клитемнестра е сурова жена што не ја сака својата ќерка и не се кае за убиството на својот сопруг; некогаш најубавата жена на Грција, петнаесет години по убиството на Агамемнон, е руина.
Егист	Митемата се ресемантизира во лик според митот; според својствата на ликот надвор од генеологијата, Егист инсистира на ред – ред што дејствува преку него и поради кој ја завел Клитемнестра и го убил Агамемнон; Егист живее без желби, без љубов, без надеж, само поради редот, сфатен како божествена страст. Редот се манифестира преку лишување на сознанието за слобода.
Педагогот	Воведувањето на ликот на Педагогот треба да се бара во друг изворник како основа за ресемантизација. Имено, Сартр го транскрибира Еврипидовиот Пилад, кој во античката трагедија е немо лице, и му дава својства на педагог, учител на Орест, од кого Орест научил сè, вклучувајќи го и принципот на слободата.
Ериниите	Ресемантизирањето на митемите Еринии од грчката митологија во ликови од драмската текстура кај Сартр е дословно: тие се чеда на Јупитер, чеда на војната, и ги гонат Орест и Електра поради мајкоубиството.

Народ и свештенство	Народот и свештенството Сартр ги ресемантизира со луѓето од своето време – луѓе осакатени од војната и од смртта, кои веруваат само во смртта како принцип на живот.
---------------------	--

Табеларниот приказ на операционализирањето со митот во драмскиот текст посочува на ресемантизирање неколку аспекти од митот: митскиот простор, митското време, митската мисла/свест и ликовите-митеми. Читањето на ваквата сложена постапка ја нуди можноста за сведување на драмскиот текст преку митот до бело писмо, односно до нултото значење на текстот или, најдобро – до испразнет семантички јазол. **Драмскиот текст, кој за своја предлошка го има митот, преку асоцијативноста на системите мит и драмски текст, во случајот на Сартровите *Муви*, а преку деконструктивистичката практика на Дерида, е сведлив на испразнет семантички јазол:**



Покрај ваквата доследност во системот на уметничкиот текст, кој за своја предлошка го има системот на митот, Сартр ги следи и **хамартијата и хибрисот**, кои се кодирани во интегративните единици на митот, прочитани во вториот чин, во четвртата сцена од првата слика:

ЕЛЕКТРА: Ти си внук на Атреј, нема да ја избегнеш судбината на Атридите.

Сумирано, драматуршкиот систем на пиесата *Муви* на Сартр е во аналогија со позицијата на митемите, нивните својства и фабулата на митската матрица што ја зема за своја предлошка, како и во телемахиските особености и карактеристиките на хибрисот, што ја прави пиесата **автентичен прочит на митот во уметнички кодиран текст**.

Ресемантизирајќи го митот за Електра во драмскиот текст *Муви*, на крајот од драмското дејство во Сартровиот ресемантизиран (митски) свет, останува само можноста од следната цивилизациска траума (Sartre: 40):

ЕГИСТ: Чувај се од мувите, Орест, чувај се од мувите. Не е сè готово.
(Егист умира)

Во ваквата траума, оние што ја осознале слободата како принцип на живеење и им ја покажале на другите ги оставаат со новото знаење сами во мракот на нивниот личен храм, во постојаната опасност од муви.

Според методот Аристотел/Кемпбел, Сартровата пиеса (како и оние на О'Нил и на Киш за кои ќе стане збор подолу), е автентична метаресемантизација на митот во авторски, уметнички драмски дискурс. Вредностите што ги имаат позициите на митемите во текстот градат аналоген систем со системот на фабулата што е впишана во полето на митографемата. Екскурс во каналот за ресемантизација се јавува при операционализирањето со теизмот. Имено, својствата што богот-лик-митема Јупитер ги има во Сартровата пиеса се добиени преку два канали. Јупитер, како бог на римскиот пантеон (ресемантизиран Зевс), во пиесата на Сартр има својства на грчкиот Хад; тој е бог на мувите и смртта. Оваа митема поседува изместена семантичка вредност во однос на митот, а истовремено е автентична функција во трагедијата *Муви*. Како постапка на постоперационализирањата во формите и опциите за текст, Сартр ја користи формулата за **ретекстуализација**.

4.2.4. *Електра, opsis*, компаративно:

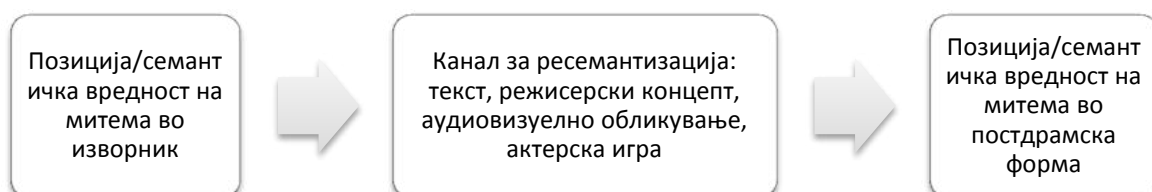
Паоло Маџели, Дамир Златар-Фрај, Андри Жолдак

Паоло Маџели ја поставува својата *Електра* во продукција на ХНК Сплит, а како дел од официјалната програма на *Сплитско лето 1988*, традиционално продуцирана надвор од комодијата на зградата на ХНК, барем во однос на своите сопствени премиери. Како свои соработници ги вклучува: Жељка Удовичиќ-Плештина (драматург), која ја работи драматургијата на претставата според постара преработка на Мани Готовац; Љупчо Константинов – композитор и музички соработник на режисерот, Дамир Златар-Фрај, соработник на режисерот за сценски движења, и Нени Делмestre, асистент на режисерот. Актерската поделба за претставата на Маџели е следна – Селанецот: Јосип Гленда, Електра: Снежана Богдановиќ, Орест: Ненад Стојановски, Пилад: Божидар Алиќ, Старец: Перо Врца, Клитемнестра: Зоја Одак, Гласник: Белмондо Милиша, Таа: Бруна Бебиќ, Тој: Ранко Тихомировиќ, Дете: Корина Шариќ и Егист: Винко Михановиќ; на актерскиот ансамбл му се приклучуваат и два хорови: хор на музичари и хор на Аргиевци. Оваа своја претстава Маџели ја сместува како прва во триптихот *Електра-Тројанки-Дундо Марое*, со цел да ги прикаже, како што вели, *стадиумите на дегенерирање на своето време*.

Дамир Златар-Фрај ја поставува *Електра* во ИНК Пула, со премиерна изведба на 5.3.2011 година. Претставата ја создава заедно со следнава екипа: драматург: Жељка Удовичиќ-Плештина, кореограф: Дамир Златар-Фрај, композитор: Дарко Хајсек, сценограф: Дамир Златар-Фрај, костимограф: Дамир Златар-Фрај, дизајн на светло: Рафаеле Кавара, асистент на режисерот: Мануел Каучиќ, асистентка на костимографот: Десанка Јанковиќ, асистент на сценографот: Горан Шапоња, советник за јазик: Бранка Цвитковиќ и маска, шминка и фризура: Мирија Краљ. Актерскиот каст е следен: Електра: Хелена Миниќ, Орест: Васил Зафирчев, Клитемнестра: Бранка Цвитковиќ, Егист: Томислав Квартуч, Селанец: Зоран Келава, Таа: Лана Гојак и Тој: Дамјан Симиќ. Кон кастот се приклучува и хор на Аргиевци. За оваа своја продукција, Фрај вели дека е негово лично расчистување со темите што оваа трагедија ги провоцира во него.

Електра на Андри Жолдак е претстава на Македонскиот Народен Театар, со своја премиера на 5.9.2014 година. Претставата ја создале: сценски текст, режија и концепт на светлосен дизајн: Андри Жолдак; ценографија: Андри Жолдак и Лукас Нол; костимографија: Лукас Нол и Дан Жолдак; композитор: Сергеј Патамански; асистент на режисерот: Никола Кимовски; камерман: Кузман Клековски; асистенти на сценографот: Тања Блажевска-Христова, Дан Жолдак и Илина Ангеловска; тон: Александар Арсиќ; Светло: Илија Тарчуловски. Актери-учесници во претставата се: Електра: Дарја Ризова, Орест: Александар Ѓорѓиески, Клитемнестра: Свезда Ангеловска, Агамемнон: Славиша Кајевски/Борче Начев, Еврипид: Славиша Кајевски/Борче Начев, Жена на Еврипид: Свезда Ангеловска, Исус: Александар Михајловски, Електра, дете: Анастасија Ташковска, Орест, дете: Михаела Николоска, Чуварка на Клитемнестра, дадилка на Орест и на Електра: Арна Шијак. Со оваа своја продукција, според афишот на МНТ, Жолдак прашува: „Зошто човекот, во одредени ситуации, станува понасилен отколку што умее да биде насилен билниот или животинскиот свет?“

Предмет на овој дел од истражувањето е **изведбената семиотика** на трите постдрамски театарски форми насловени *Електра*, потпишани од режисерите Паоло Маџели (ХНК Сплит, 1988 г.), Дамир Златар-Фрај (ИНК Пула, 2011 г.) и Андри Жолдак (МНТ, 2015 г.). Во овој дел од истражувањето се испитува начинот на кој семантичките вредности на митемите се ресемантизираат од митографемата и текстуалните предлошки (интертекстови) на текстот на *opsis-от*, преку каналите за ресемантизација, до *сценски знаци/симболи* (Pavis 1996: 349):





За потребите на овој дел од истражувањето се користени текстовите⁴⁹ на претставите, видеоснимки, фотографии, направени се интервјуа со актерите и авторите и земени се предвид изведбите на претставите, и тоа: премиерната изведба на Жолдаковата *Електра* (5.9.2014) и изведбата на *Електра* на Фрај, како дел од селекцијата на фестивалите *Стоби* (2011) и *Охридско лето* (2011). Направена е и реконструкција на претставата на Паоло Маџели според фотографии од архивот на ХНК Сплит и разговори/интервјуа со режисерот и со драматургот на претставата. Истражувањето, исто така, реферира и на претходно направените анализи за текстовите на Есхил, Еврипид, Софокле и Сартр, како и на митографемата прочитана кај Грејвс.

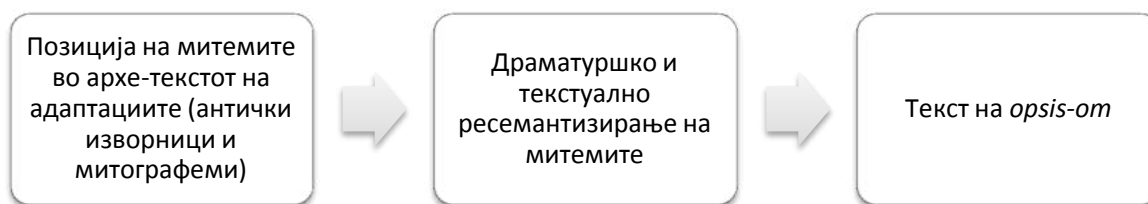
Разложувајќи ја театарската претстава на нејзините интегративни чинители, овој дел од истражувањето компаративно ги поима позициите што ги имаат митемите во текстовите на *opsis-om* (Аристотел 1979: 26) во *режисерските концепти за претставите* (Pavis 1996: 301/311), во *(аудио)визуелната семиотика* (Есо 1977: 109) и во *миметичката игра наспроти реалниот перформанс* (Carlson 2015: 577-595). Деконструкцијата на постдрамската форма, прикажана на шемата, има цел да произведе **постапка преку која семантичките вредности на сценските знаци во сценската форма/претстава ќе создадат систем од аналогии со семантичките вредности на митемите во митот. Систем преку кој митот авторски/уметнички се инсценира во својата семантичка сложеност!**

За оваа цел ќе се користи веќе објаснетиот образец Кемпбел/Аристотел, како прецизна постапка за одредување на семантичките вредности на ресемантизираните митеми во сценски знаци.

⁴⁹ Користени се следните верзии на текстот: адаптацијата на Готовац е добиена од нејзиниот приватен архив; адаптацијата на Плештина е отпечатена во програмата за претставата и е објавена преку ИНК Пула, додека, пак, верзијата на текстот на Жолдаковата *Електра* е добиена од архивот на МНТ.

4.2.4.1. Позиции на митемите во текстовите на *opsis-om*, компаративно

Со цел јасно претставување на позициите на митемите во драматуршката шема на претставите и нивната драмска текстура (текстот на изведбата, *opsis-om*, интертекстуалното множество), како канал за ресемантизација се зема *драматуршката постапка врз текстот*⁵⁰ преку која митемата од системот на митот се ресемантизира во системот на текстот за претставата:



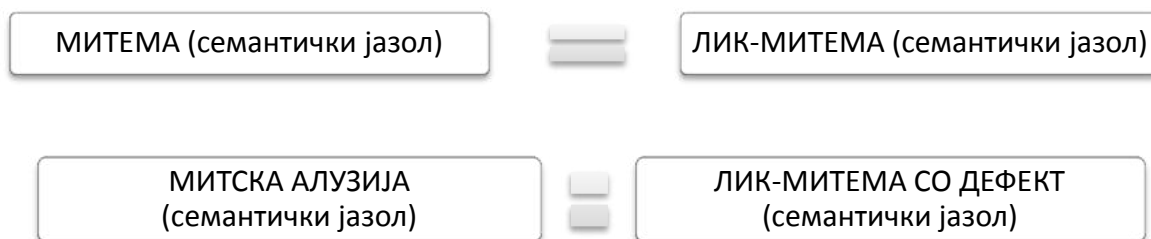
Оваа постапка мора да произведе систем од аналогии меѓу семантичките вредности на митемата и семантичките вредности на ресемантизираната митема во конечниот текст. Системот (канонот) на митот подразбира внатрешен, фиксен (непроменлив!) каузалитет меѓу митемите во митот и нивната позиција. Драматургијата и текстот на театарската претстава, како систем за себе (Pavis: 67), која за своја предлошка го зема митот, мора да го почитува внатрешното устројство на својата референтна точка. Бидејќи целта на митот е да го објасни необјаснивото (Солар 1992: 19), празнењето на семантичките јазли во ваквите театарски претстави до нивно бело писмо мора да реферира на метатекстот на митот⁵¹, односно да даде и своја слика за необјаснивото, и тоа во контекстот на кој текстот се однесува.

Драматуршкото и текстуално операционализирање со митот во театарот и во изведбените уметности *en generale* мора да претпостави систем што секогаш ќе го враќа митот кон *неговото потекло* (Елијаде 1992: 23). **Оној текстуален систем (драмски интертекст) што го напушта канонот на (мета)текстот на митот неможно е да изгради/произведе театарска**

⁵⁰ Постдрамските театарски форми подразбираат различни типови драматургија, надвор од класичната/стандардна драматургија на текстот: драматургија на светло, звук, костим итн. Во овие постапки, функцијата на драматургијата во постдрамските форми се насочува кон сложениот семантички систем на видовите текст/ракопис.

⁵¹ Метатекстот на митот според Грејвс.

претстава со митопоетски елементи, туку евентуално само со тешко видливи траги од митеми во севкупноста на претставата. Митските алузии ја немаат семантичката моќ на митемите и затоа не може да произведат инсценација на митот во неговата комплексност:



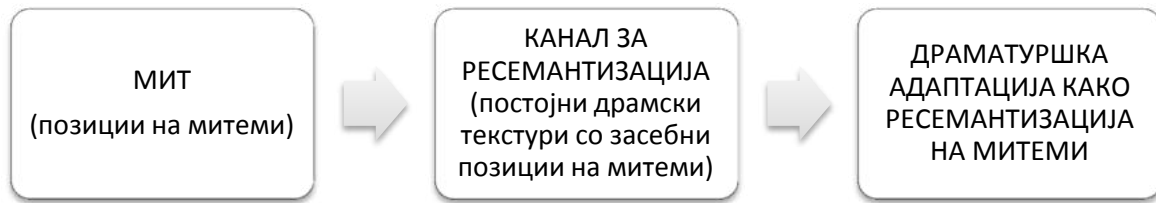
Принципот според кој се проверува точноста на каналот за ресемантизација реферира на системот Кемпбел/Аристотел, кој е објаснет претходно. Без оглед на тоа за каков канал станува збор – (интер)текст, драматургија, режија, аудиовизуелна семантика или актерска игра – оваа шема прецизно ја позиционира семантичката вредност на митемата што е предмет на ресемантизација во градбените единици на претставата⁵².

Електра на Маџели и *Електра* на Фрај имаат дури два заеднички именители што се од голема важност: драматургијата и кореографијата на претставите. Имено, двете претстави за свои предлошки ја користат авторската адаптација на *Електра* на Мани Готовац. Притоа, Маџели ја користи нејзината конечна текстуална целина, додека, пак, за потребите на претставата на Фрај, драматургот Жељка Удовичиќ-Плештина (пре/до)пишува врз постојниот текст за *opsis-от* од претставата на Маџели. Адаптацијата или, подобро кажано, текстот за претставата на Жолдак, од своја страна, во неговиот најголем квалитатив е авторски, потпишан од Жолдак, а се повикува/реферира на Еврипид, Есхил, Софокле и на Сартр.

Еврипид, Електра (сценска преработка), како што е напишано во интегралниот наслов на текстот од Готовац, преку постапката на

⁵² Градбените единици на претставата, покрај еднострано, тие и комуницирачки го градат јазикот на претставата во нејзината многузначност/полинаративност. Густ семантички знак од ваков вид се среќава во сцената со играта со ножот кај Фрај или во сцената со коњчето-клацкалка кај Жолдак, за што ќе стане збор во експликацијата на режисерските постапки.

ретекстуализација⁵³ го создава текстот за изведба на претставата користејќи материјали, покрај Еврипидовата *Електра*, и од Хомеровата *Одисеја*, Еврипидовите *Алkestида*, *Орест* и *Киклоп* и *Пуста земја* од Т.С. Елиот.



Постапка за ресемантизација на митеми преку канал за ресемантизација.

Црпејќи од неколку текстуални извори/предлошки, односно ресемантизирајќи го митот преку неколку **канали** (различни уметнички кодирани дискурси, засебни семантички јазли со засебни позиции на митеми како дел од семантичките јазли!), текстот за *opsis-om*⁵⁴ од 1988 година е реорганизиран за потребите на претставата на Фрај во дванаесет сцени и епилог. Во интертекстот, репликите имаат својства на **рередуциран текст (двапати редуциран текст)**, наместа редуциран до дидаскалија, како што е случај со првата сцена во адаптацијата на Плештина. Текстот за претставата на Маџели, пак, не е организиран по сцени, туку е еден чин-слика.

Имено, граѓата што служи како извор за конечниот текст (и во двете претстави) е реорганизирана во куси и остри реплики, реченични конструкции што не го почитуваат метричкиот канон на античките изворници. Иако се запишани во формата на стихот, тие слободно може да се реорганизираат (лингвостилистички) и во формата на прозниот дискурс. Сведувајќи го јазикот на текстовите од изворниците во *blanc verse*, преработката на Готовац добива својства на (нов) современ драмски текст, сценски јазик на кој зборува современиот човек во чиј контекст се случува драмско дејство и на двете претстави со овој заеднички именител/чинител на театарската претстава.

⁵³ Терминот ретекстуализација е исцрпен од постапката ретеатрализација (Lehmann: 65), (види индекс на поими).

⁵⁴ Мани Готовац (приватен архив).

Удовичиќ целосно ја презема матрицата што ја нуди Готовац и (пре/до)пишувајќи од нејзината адаптација, дополнително редуцирајќи го веќе постојниот текст, дури и на ниво на продлабочување на редукцијата преку исфрлањето ликови-митеми што Готовац ги презела од Еврипид (како архе-драмска текстура, а не како митографема!). Митемите лоцирани во драмската текстура на Готовац се ресемантизирани од наведените изворници без да ја нарушат комплементарноста на каузалитетите прочитани во митографемата кај Грејвс, а потоа ресемантизирани од Еврипид. Имено, семантичките вредности што изворно се кодирани во митот, пренесени во драмската предлошка за претставата/претставите според митската нарација, **го запазуваат внатрешниот наратолошки канон на митот**. На ова ниво, **митемите од митскиот корпус околу Електра, прочитан и кај Грејвс и кај Еврипид, се во систем на аналогии со ликовите-митеми во преработките на Готовац и на Плештина**. Од Еврипид го наследуваат и принципот на драматуршката игра со времето, а со тоа и во инсценацијата на текстот (митско/драмско време) во смисла на хронологија на настани. Нелинеарноста на предлошката на Готовац и на Плештина (преземена како матрикс од Еврипид), наспроти линеарноста на митското време, е еклатантен пример за третманот на времето во постдрамскиот театар и за **нелинеарноста** како една од неговите одлики (Lehmann: 74).

Според фабулата прочитана во митографската единица, Клитемнестра и Егист стапуваат во брак по убиството на Агамемнон (во митското време/простор), додека, пак, фабулата што ја гради Плештина во својата преработка почнува со свадбата на Егист и Клитемнестра, а дејството на враќањето и убиството на Агамемнон се раскажуваат⁵⁵. На овој начин, Агамемнон се отстранува како лик-сценска појава во театарските претстави на Фрај и на Мацели, што било, но е случај и со инсценациите на Еврипидовиот изворник, што, пак, доволно зборува за важноста од современ третман на Еврипидовиот дискурс.

Митемата Агамемнон во драмските предлошки на Готовац и на Плештина е ресемантизирана во форма на вербален сценски знак (изговорен) текст-информација. Како што, впрочем, е и кај Еврипид: вербален знак што

⁵⁵ Монолог на Селанецот, сопругот на Електра, прва слика кај Готовац, втора кај Плештина.

асоцијативно реферира на тројанскиот митски циклус, подразбирајќи ги целосно семантичките вредности на митемата Агамемнон и повеќе од познати на публиката за која пишувал Еврипид.

Другите митеми се ресемантизирани во ликови-митеми според Еврипидовата ресемантизација, односно ја следат и семантичката вредност на митографемата. На овој начин, драматуршките предлошки на Готовац и на Плештина, како ресемантизација од втор степен⁵⁶, градат семантичка еднаквост со семантичките вредности/позиции на митемите во текстурата на Еврипид, преку нивен редуциран приказ.

Ова е комплементарно и со мономитскиот пристап имплициран врз митемата Агамемнон, пренесена/инсценирана на ниво на вербален сценски план/информација, односно семантичка вредност кодирана во текст. Следејќи ја фабулата на митскиот наратив, а во редуцирана шема на Карлсон, според Аристотел, се исцртува следниов мономит што ја следи драматуршката поставеност на каузалитетите во адаптацијата:



⁵⁶ Ресемантизација од втор степен или метаресемантизација, читајќи ја Еврипидовата како ресемантизација.

Кемпбел	Аристотел	Готовац/Плештина
<p>1. Секојдневие на херојот/митемата: Семејните односи пред почетокот на војната за Троја</p> <p>2. Повик за авантура: Грабнувањето на Елена од страна на Парис</p> <p>3. Одбивање на повикот: Агамемнон не го одбива повикот, туку ги преводи Грците во војната за Троја</p>	Вовед	ВОВЕД (кој ги следи каузалитетите во митскиот наратив)
<p>4. Запознавање со менторот: Божјото присуство/наклоност под бедемите на Троја</p> <p>5. Почеток на промената кај херојот/митемата: Божја интервенција</p> <p>6. Тестови, сојузи, непријатели на херојот/митемата: Десетгодишната војна за Троја</p>	Заплет	ЗАПЛЕТ (кој ги следи каузалитетите во митскиот наратив)
<p>7. Пристап кон промената на херојот/митемата: Прифаќањето на идејата за Тројанскиот коњ</p> <p>8. Искушение на херојот/митемата: Убиството на Ифигенија</p>	Кулминација	КУЛМИНАЦИЈА (која ги следи каузалитетите во митскиот наратив)
<p>9. Награда за херојот/митемата: Агамемнон, како победник во војната, ги добива Касандра и богатствата на Троја</p> <p>10. Воскресение на херојот/митемата: Агамемнон, победник во војната</p>	Перипетија	ПЕРИПЕТИЈА (која ги следи каузалитетите во митскиот наратив)
<p>11. Враќање на херојот/митемата: Враќањето во Арг</p> <p>12. Нови својства на херојот/митемата: Убиството на Агамемнон</p>	Расплет	РАСПЛЕТ (кој ги следи каузалитетите во митскиот наратив)

Користејќи ја шемата за мономитот врз изворниците за адаптацијата Готовац/Плештина, а во рамките на фабуларниот канон во митографемата, семантичките вредности што ги има митемата Агамемнон во митот се ресемантизирани запазувајќи го начинот на кој се кодира митемата во митот и го објаснуваат првото перформативно (праприкажано!) претставување на

појавата во социолошкото, па дури и (пра)политичко значење на метатекстот на митот за *Смртта на светиот крал*⁵⁷ (Грејвс 2002: 387).

Адаптацијата Готовац/Плештина овозможува информација за ликот-митема Агамемнон според каузалитетите прочитани во митографемата, а наследени во античките предлошки за адаптацијата. На ниво на текстуална граѓа, **оваа преработка нуди комплетна асоцијативна мрежа на семантички вредности од митемата Агамемнон во ликот-митема Агамемнон.**

Кај Жолдак, постапката на која е ресемантизирана митемата Агамемнон од митот до сценскиот знак е посложена затоа што се исцрпува од различен, поширок митски и драмски корпус.

Имено, најголемата текстуална зафатнина во интертекстот за претставата е авторска, настаната и запишана во фазите на создавање на театарската претстава. Драматургијата на претставата е органски поврзана со режисерскиот концепт, бидејќи често мизансценот го испишува текстот во процесот на создавањето на претставата, нарушувајќи ја природноста на постоењето на текстот за претставата што вообичаено се инсценира.

Како авторска постапка во создавањето постдрамски театар, тесно поврзана со замената на миметичката игра со реалниот перформанс, режисерот/автор на текст/драматург го *истиснува* текстот од актерот, кој под силен и нападно видлив психоемоционален притисок вербално напнато го презентира/изведува на сцената. Според податокот⁵⁸ од процесот на создавањето на претставата, авторот-режисер-драматург го внесува текстот откако претходно актерот го произвел во процесот на создавање на претставата, што често е и директно, нефилтрирано, деперсонализирано обраќање/говорење/изведување на актерот-перформер и далечно од семантичката вредност на митскиот корпус на кој реферира, како и на текстуалните изворници на кои се повикува. Вака детерминиран, *текстот за изведбата станува повеќе презентација отколку репрезентација, повеќе*

⁵⁷ Митот за смртта на светиот крал, за божицата што го предава, за танот што го наследува и за син му што го одмаздува. Оваа митска шема се среќава во различни традиции (Грејвс, *ibid*).

⁵⁸ Интервју со Дарја Ризова.

процес отколку резултат, повеќе манифестација отколку означување, повеќе енергетика отколку информација (Lehmann: 111).

Оваа важна одредница на текстурата ја детерминира драматуршката постапка како *автореференцијална* (А. Стојаноска 2006: 76/77) во однос на текстот, термин внесен длабоко во азбучникот на постдрамскиот театар, наследен од неговиот постмодерен предок и современик.

Браќајќи се кон митемата Агамемнон, а во однос на семантичките вредности на ликот-митема Агамемнон, кои се кодирани во текстуалната⁵⁹ предлошка, митемата Агамемнон има проблем да реферира со семантичката вредност на ликот-митема Агамемнон поради повеќе семантички вредности:

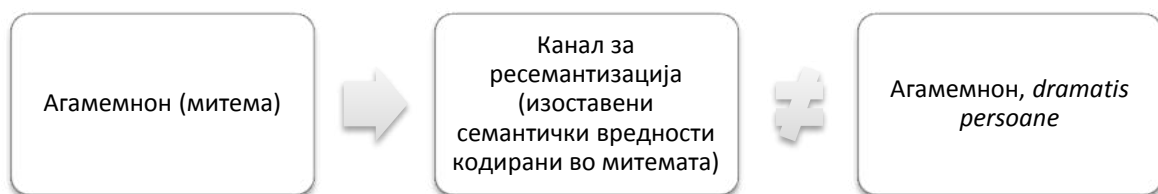
Кемпбел	Аристотел	Жолдак
1. Секојдневие на херојот/митемата: Семејните односи пред почетокот на војната за Троја 2. Повик за авантура: Грабнувањето на Елена од страна на Парис 3. Одбивање на повикот: Агамемнон не го одбива повикот, туку ги преводи Грците во војната за Троја	Вовед	Постои текстуална асоцијација со Троја. Не постои причина за повик за авантура, со што не се реферира до митот за златното јаблоко.
4. Запознавање со менторот: Божјото присуство/наклоност под бедемите на Троја 5. Почеток на промената кај херојот/митемата: Божја интервенција 6. Тестови, сојузи, непријатели на херојот/митемата: Десетгодишната војна за Троја	Заплет	Во ликот-митема Агамемнон не постои божјо присуство, освен во одмаздничкиот сојуз на Електра со бого-таткото. Постои семантичката вредност-митема Троја, но не во комплексноста на знакот.
7. Пристап кон промената на херојот/митемата: Прифаќањето на идејата за Тројанскиот коњ 8. Искушение на херојот/митемата: Убиството на Ифигенија	Кулминација	Не постои текстуален, а во претставата ниту концептуален сценски знак асоцијативен со Ифигенија.
9. Награда за херојот/митемата:		Агамемнон е поразен, а не

⁵⁹ Архив на МНТ.

Агамемнон, како победник во војната, ги добива Касандра и богатствата на Троја 10. Воскресение на херојот/митемата: Агамемнон, победник во војната	Перипетија	триумфален лик-митема.
11. Враќање на херојот/митемата: Враќањето во Арг со Касандра 12. Нови својства на херојот/митемата: Убиството на Агамемнон	Расплет	Не постои никаква асоцијација со Касандра; постои убиство поради убиство.

Приказ: Мономитот за Агамемнон во Жолдаковата *Електра*.

Погледнувајќи ги семантичките вредности кодирани во текстурата, забележлива е грешка/шум во каналот преку кој се ресемантизира митот во театарска претстава.



Семантичките вредности што ги носат ликовите-митеми го прават неможен Аристотеловиот петтостепен модел, едновременно рушејќи го и мономитскиот образец на Кемпбел, кој го објаснува присуството на терминот постдрамски театарски **форми**, чиј дел се и театарските претстави што имаат интегративни, стабилни и длабоко промислени системи. Отсуството на систасата на прагми, нечитлива во текстот на Жолдак, го оневозможува постоењето систем на театарска претстава. Во овој случај, читателот ги препознава ликовите како митеми само поради имињата што ги носат, а не поради својствата што ги поседуваат. За какофонијата од сценски знаци придонесува и фактот што актерот кој го толкува Агамемнон (Борче Начев), едновременно го толкува и Еврипид. Оваа постапка се толкува како **режисерски коментар** преку кој Жолдак прогласува смрт на Еврипид (Еврипид и неговата жена се убиени од Електра и од нејзината дружина) и откако јавно го прогласува за мртов, погребувајќи ја неговата трагедија *Електра*, пишува свој мит во драмска форма што потоа го исценира. **Митот што го застапува Жолдаковата постдрамска форма не е митот за**

Електра, кој е наследен од античката грчка традиција, туку е само нејасна митска алузија, автомат на режисерот. Ваквата констатација го детерминира операционализирањето со единиците на текстот-ликови-митеми како автореференцијално⁶⁰.

Ликовите-митеми, почнувајќи од Агамемнон (како хамартија и хибрис), во драмската текстура не се ресемантизираат во систем од каузалитети што е асоцијативен со системот на митографемата, од една страна, ниту со кој било од архе-текстовите за текстот на *opsis* на Жолдаковата *Електра*. Иако во постдрамскиот театар имало тенденции да се раскрши структурата на парадигмата за трагедијата што ја нуди Аристотел, таквите обиди секогаш завршиле како неможност за систем. Системот, каков што е театарската претстава, особено овие што се темелат врз митот како *мрежа од системи*, мора да биде сведлив на системот на митската свест. Текстуалната преработка Готовац/Плештина го почитува овој канон, што е целосна/апсолутна отстапка во Жолдаковата авторска *Електра*.

Митемата *Електра* во трите системи Еврипид-Готовац-Плештина е комплементарна во семантичката вредност што ја црпи од митот. Основната разлика во позициите на митемите меѓу Еврипидовата *Електра* и овие две преработки е во укинувањето на принципот *deus ex machina* на крајот од Еврипидовата трагедија, а со тоа и нарушување на системот на метаресемантизации на митемите (Кастор и Полукс) од митот во драмскиот текст. Кастор и Полукс, диоскурите, (полу)божествените (полу)браќа на Клитемнестра и на Елена, во ликовите-митеми во античкиот изворник кодираат вредност повеќе во значењето што хамартијата го кодира во семантичките јазли-митеми, важна карактеристика на митот како *света приказна* (Солар: *ibid*). Условно осиромашен во споредба со изворникот-митографема (барем во третманот на митската фактографија!), текстот за претставите на Маџели и на Фрај ја објаснува оваа драматуршка интервенција како коментар. Повикувајќи се на контекстот во кој претставите се создаваат и се изведуваат според овие предлошки, заменувајќи го божественото со

⁶⁰ Според мислењето на Бити (1997: 23), автореференцијалноста е димензија со која исказ или текст укажува на ситуацијата, контекстот или субјектот на сопственото искажување, на сопствената композиција, структура, код, пропорциска или жанровска припадност.

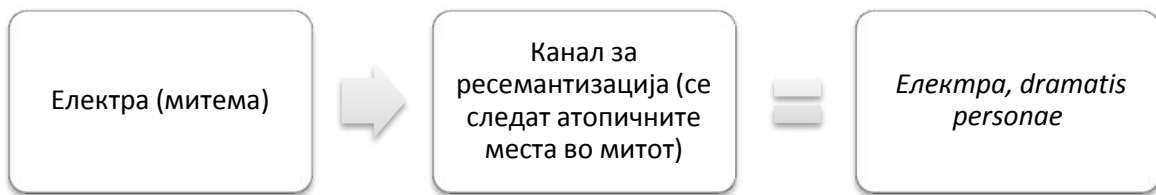
фактичкото, сурово реално контекстуализираното, во голема мера се детерминираат и ликовите, прочистени од божественото во нив и претставени како *луѓе како нас, па дури и полоши* (Dukat 1972: 9/16). Како постапка на постдрамскиот театар, коментарот за постојниот текст сместен во текстура, чиј интегрален дел се и фрагменти од текстот што се коментира (елементите на интертекстот!), текстуалната предлошка ја прави податлива за постдрамско детерминирање (Lehmann: 111). Адаптацијата на Готовац, но и на Плештина се користат со алатки на постдрамската драматургија во неколку видливи уметнички кодирани текст-знаци, покрај овој, за што станува збор во продолжение.

МИТЕМА	ЖОЛДАК	ЕВРИПИД	ГОТОВАЦ	ПЛЕШТИНА
Електра	Електра-систем (нарушен канал за ресемантизација)	Електра	Електра	Електра
Орест	Орест-систем (нарушен канал за ресемантизација)	Орест	Орест	Орест
Клитемнестра	Клитемнестра (нарушен канал за ресемантизација)	Клитемнестра	Клитемнестра	Клитемнестра
Егист	Егист (нарушен канал за ресемантизација)	Егист	Егист	Егист
Пилад	/	Пилад	Пилад	/
Наративна спојка меѓу митеми, наратолошки елемент во митот	Дадилка/Гласник	Гласник	Гласник	Гласник
Старец	/	Старец	Старец	Старец
<i>Deus ex machina</i>	Исус (Монотеистички код)	Диоскури	/	/
Наратолошка алатка што ги поврзува митемите	/	Хор	Хор, Тој и Таа	Тој/Таа

Наратолошка алатка што ги поврзува митемите	/	/	Девојчето	/
---	---	---	-----------	---

Приказ: Митеми како ликови во драмските предлошки.

Враќајќи се кон позициите на митемата Електра во запишаниот лик-митема Електра, преработката Готовац/Плештина нуди јасно асоцијативни семантички врски со изворниците врз кои се потпира. Имено, во преработката се запазува системот од каузалитети поради кој Електра агира во митот и, следствено, во фабулата, текстуалната предлошка реферира комплементарно со текстот за претставата. Митемата Електра е ресемантизирана во лик-митема без грешка/шум во каналот за ресемантизација:



Во ваквата детерминираност, ликот-митема Електра реферира на митскиот метатекст повикувајќи се на метатекстот на митот како прасемантички полнеж на митемата, метатекстот на митот, односно нејзиното фактичко *нулто значење* или конечна форма на *белото писмо*. Во овој случај, повторно се реферира на метатекстот на митот, со што уште еднаш се потврдува прецизноста на каналот за ресемантизација преку кој семантичката вредност се пренесува од еден систем во друг.

Ликот-митема во преработката Готовац/Плештина од митемата ги зема нејзините амплитудни точки и преку редуциран текст го гради ликот-митема Електра, бивајќи доследен дури и на Еврипидовиот *характер* (Аристотел 1979: 26) на ликот, покрај доследноста во семантичката еднаквост меѓу митемата и драмскиот лик-митема.



Кемпбел	Аристотел	Готовац/Плештина
1. Секојдневие на херојот/митемата: Семејните односи пред почетокот на војната за Троја до враќањето на Агамемнон 2. Повик за авантура: 3. Убиството на таткото-крал Агамемнон и прогонството на Орест 4. Одбивање на повикот: Прогонството/свадбата на Електра со човек недостоен по крв	Вовед	Текстуална информација за Електра пред Тројанската војна и убиството на Агамемнон, прогонот на Орест и свадбата со Селанецот.
5. Запознавање со менторот: Желбата за одмазда на убиениот татко 6. Почеток на промената кај херојот/митемата: Копнеж за одмазда 7. Тестови, сојузи, непријатели на херојот/митемата: Враќањето на Орест	Заплет	Електра живее недостојно, во неа расте желбата за одмазда. Орест се враќа од прогонството и станува нејзин сојузник.
8. Пристап кон промената на херојот/митемата: Одлуката за убиството на мајката-кралица Клитемнестра 9. Искушение на херојот/митемата: Чинот на убиството на мајката	Кулминација	Орест и Електра одлучуваат и ги убиваат својата мајка и нејзиниот љубовник-крал.
10. Награда за херојот/митемата: Ослободена од сопствената совест 11. Воскресение на херојот/митемата: Враќање на честа на куќата Арг; враќање на изгубената сестра	Перипетија	Одмазден татко, вратен поредок.

12. Враќање на херојот/митемата: Прогонството на Ериниите	Расплет	Електра се враќа во својата предвоена состојба, <i>исчистена</i> од последиците од војната.
13. Нови својства на херојот/митемата: Смирување на Ериниите		

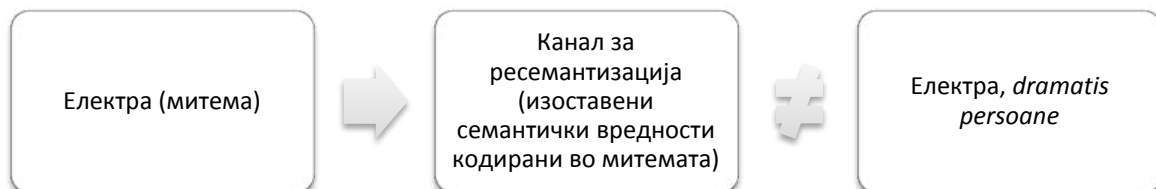
Митемата Електра кај Жолдак е текстуално ресемантизирана во систем на ресемантизации што се јасно читливи. Како лик-(митема?) се јавува Електра, се јавува Минус-Електра и Електра-Дете, лик што имплицира Минус-Електра-Дете. Овој систем на четири Електри што агираат на сцената, Жолдак го изградил преку две актерки што интерпретираат текст од две позиции: Дарја Ризова и како Електра и како Минус-Електра, од една страна, и Анастасија Ташковска, од друга страна, како Електра-Дете и Минус-Електра-Дете. Мултипликацијата на митемата на ваков начин повлекува и мултипликација на текстот што го интерпретира ликот-митема. Во оваа смисла, репликите со кои говорат двете, односно четирите Електри на Жолдак, се куси, наместа банални и често вулгарни, *монтирани како колаж*⁶¹ (Иберсфелд 1982: 179) во претставата само онаму каде што текстот е неопходен или во функција на текстуален коментар (за дејството или за ликот) или информација. Текстот на Жолдак е исчистен од трагите на грчката митологија или која било друга митологија. Сместен е само во имињата на ликовите, листинг *dramatis personae*. Од *знаците од сакралниот лавиринт* (Елијаде 1992: 5), кои се ресемантизирани во текстот за театарската претстава, забележлива е ресемантизација на грчкиот пантеон во христијанската, монотеистичка традиција и потоа поставен како сценски знак, драмска текстура, *dramatis personae* Исус. Оваа постапка, всушност, е первертиран приказ на монотеистичкиот концепт на богот Јупитер (бог на Сартровиот пантеон, добиен со ресемантизација на митеми од римската митологија во антички грчки митографски позиции) во Сартровата *Муви*, како една од предлошките на текстот на изведбата.

Но, мултиплицираниот и какофоничен Електра-систем во текстот за претставата на Жолдак не реферира на митскиот корпус што го подразбира насловот. Следејќи ја макулатурата, Електра агира само од потребата да го

⁶¹ Според Иберсфелд, колаж е вметнување еден референцијален елемент, едно делче од реалноста на привидно туѓиот театарски елемент во драмскиот дискурс.

одмазди својот татко убивајќи ја својата мајка-кralица и нејзиниот крал-љубовник преку политички банален дискурс што е поблизок до памфлетниот отколку до драмскиот. Проблемот, како и при ресемантизацијата на митемата Агамемнон, се јавува во шумот што настанува во каналот за ресемантизација поради непостоење семантички вредности од митот во ликот-митема.

Погледнувајќи ги семантичките вредности кодирани во текстурата, забележлив е шум во каналот преку кој се ресемантизира митот во театарска претстава. Иако постапката е сродна со мономитскиот приказ на Кемпбел, тој не го запазува митскиот наратив, а со тоа ниту каузалитетите во фабулата, причините поради кои ликот агира, Аристотеловата *систаса на прагми*:



Митемата Орест во адаптацијата Готовац/Плештина го *следи полето на врски од митот* (Еко 1977: 19) во полето од врски во текстот. Следејќи ги изворниците, Орест е прогонет од домот од својата мајка-кralица и од нејзиниот сопруг-крал по убиството на Агамемнон. Потоа му е наложено (од божјиот, Аполонов или Христов или земско-божји, несакрален принцип и сојуз со Електра) да го одмазди убивајќи ја мајка си и својот чичко-крал. **Семантичкиот (текстуален) јазол е наполнет со својствата на митемата во митот, генерирајќи соодветна/прецизна хамартија во митемите и каузалитетна мрежа меѓу нив.** Овие семантички вредности (митски настани, митска фактографија) се ресемантизирани во текстуални семантички својства (фабула) во оваа адаптација без шум во каналот .

Следејќи го мономитот Орест во текстуалниот, драмски приказ на драмскиот лик-митема Орест, **текстот нуди можност за инсценирација без грешка во драматуршкиот и текстуален канал за ресемантизација:**

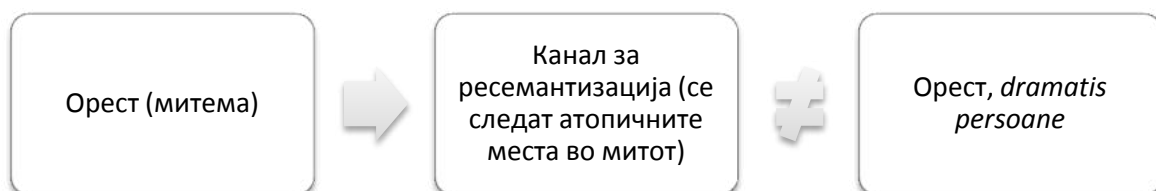


Кемпбел	Аристотел	Готовац/ Плештина
1. Секојдневие на херојот/митемата: Семејството на Орест пред почетокот на војната за Троја 2. Повик за авантура: Убиството на Агамемнон од страна на Клитемнестра 3. Одбивање на повикот: Прогонството на Орест од Арг	Вовед	Текстуална информација за предтројанскиот митски циклус и настаните по Троја во куќата на Атреидите.
4. Запознавање со менторот: Орест во новото семејство 5. Почеток на промената кај херојот/митемата: Аполоновото пророштво и Божјата волја да се одмазди таткото 6. Тестови, сојузи, непријатели на херојот/митемата: Враќањето во Арг и сојузот со Електра	Заплет	Отсутноста на Орест од Арг, потоа неговото враќање; прецизен <i>anagnorisis</i> .
7. Пристап кон промената на херојот/митемата: Планот за убиство што произлегува од сојузот со Електра 8. Искушение на херојот/митемата: Да се убие сопствената мајка	Кулминација	Сојузништвото со Електра и следење на митскиот наратив.
9. Награда за херојот/митемата:	Перипетија	Мајкоубиството и

Ослободување од товарот наметнат со божјата волја и личната желба за одмазда 10. Воскресение на херојот/митемата: Нов идентитет на херојот		одмаздата на таткото.
11. Враќање на херојот/митемата: Прогонството на Ериниите за да може Орест да се врати дома 12. Нови својства на херојот/митемата: Враќањето дома	Расплет	Орест и Електра го предводат новиот поредок.

Овој приказ на ресемантизација на митемата во драмски лик ја потврдува прецизноста на текстот Готовац/Плештина во операционализирањето со митемите од изворниците на кои реферираат. Овој текст нуди можност за претстава/сценска форма детерминирана како инсцениран, односно ресемантизиран мит.

Следејќи го Орестовиот *характер* низ драмската текстура Готовац/Плештина, се маркира лик изграден од куси, директни реплики што произведуваат својства на одлучен лик, лик подготвен да дејствува (во наследената систаса на прагми од митската приказна) во сојузот со Електра и да го изврши злосторството, свесен за последиците од грозоморниот чин:



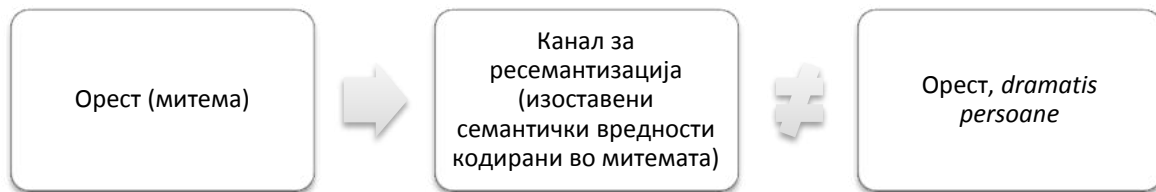
Текстурата на Жолдак исцртува драмски лик што е ресемантизиран од митемата Орест со шум во каналот за ресемантизација. Драмската текстура не реферира на митот на кој се повикува. Шумот во каналот се јавува на следниве места:

Кемпбел	Аристотел	Жолдак
<p>1. Секојдневие на херојот/митемата: Семејството на Орест пред почетокот на војната за Троја</p> <p>2. Повик за авантура: Убиството на Агамемнон од страна на Клитемнестра</p> <p>3. Одбивање на повикот: Прогонството на Орест од Арг</p>	Вовед	Не постои текстуална информација за состојбите пред Троја. Орест сведочи за убиството на Агамемнон. Прогонет е од својата мајка.
<p>4. Запознавање со менторот: Орест во новото семејство</p> <p>5. Почеток на промената кај херојот/митемата: Аполоновото пророштво и Божјата волја да се одмазди таткото</p> <p>6. Тестови, сојузи, непријатели на херојот/митемата: Враќањето во Арг и сојузот со Електра</p>	Заплет	Отсутноста на Орест од Арг, потоа неговото враќање, без ментор/пријател; Монотеистичкиот бог и прецизен <i>anagnorisis</i> .
<p>7. Пристап кон промената на херојот/митемата: Планот за убиство што произлегува од сојузот со Електра</p> <p>8. Искушение на херојот/митемата: Да се убие сопствената мајка</p>	Кулминација	Сојузништвото со Електра и следење на митскиот наратив.
<p>9. Награда за херојот/митемата: Ослободување од товарот наметнат со божјата волја и личната желба за одмазда</p> <p>10. Воскресение на херојот/митемата: Нов идентитет на херојот</p>	Перипетија	Електра-Дете го одмаздува Агамемнон.
<p>11. Враќање на херојот/митемата: Прогонството на Ериниите за да може Орест да се врати дома</p> <p>12. Нови својства на херојот/митемата: Враќањето дома</p>	Расплет	Електра, а не Орест го предводи новиот поредок, што е несведливо на метатекстот на митот за укинување на матријархатот.

Каналот за ресемантизација појавува шум во основата на системите: метатекстот на митот (причината за неговото постоење) е дијаметрално спротивен од метатекстот на драмската текстура кај Жолдак. Овој податок ја потврдува неможноста за аналогија на семантичките вредности меѓу

текстуалните изворници на антиката и текстот на Жолдак. Текстурата не е примерен материјал за реализирање театарски проект (Lehmann: 71).

Исцртувајќи го characterот на Орест, според семантичките вредности што ликот-митема Орест ги има во Сартровата пиеса *Муви*, Жолдак маркира лик на несигурен, исплашен и неодлучен повратник што мора да ја послуша божјата волја и тежината на сопствената свест и да ја убие својата мајка. Бинарно поставувајќи го на Електра, Орест е нејзиниот слаб партнер, неспособен за злосторството што мора да се изврши и затоа само крвта на Егист паѓа од неговите раце. Не на Клитемнестра. Не на мајката. Не врз женскиот принцип. Не врз матријархатот. Тој победува. Не се случува пресвртот во митското време-простор.



Изведен во форма на редуциран текст (ликот на Орест речиси и нема реплики во текстот), текстурата што реферира на психоемоционалните состојби на ликот-митема е ресемантизирана од книжевно кодиран текст во друг вид текст/говор, постапка повторно поврзана со концептот што инсистира на перформансот наспроти мимезисот. Вербалното е канализирано преку говорот на телото во криза, како што е случај не само со психоемоционалните состојби на ликот-митема Орест, туку и со сите други ликови што (треба да) се изведени од митеми. Жолдак дополнително го прави тешко читлив овој лик-митема во прологот на претставата. Актерот што го игра Орест се јавува и како лик (непознат, неименуван) во дружината на Електра (заедно со Исус), која ги убива Еврипид и неговата жена, што е објаснето претходно.

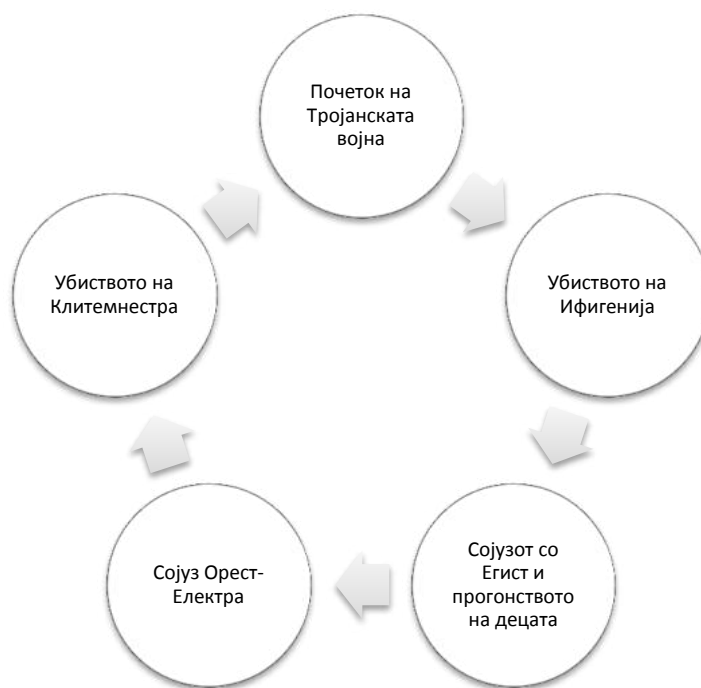
Како што беше случај и во ресемантизацијата на митемата Електра во драмски лик, така и во случајот на Орест, Жолдак го диференцира ликот на два: Орест и Орест-Дете, повикувајќи се на постдрамските постапки што Леман ги одредува како нелинеарност на време-просторот и мултиплицираност на ликовите. Притоа, за Орест-Дете ја доделува на Михаела Николовска,

постапка⁶² што треба да произведе одлики на женскиот принцип кај Орест, кој го толкува Александар Ѓорѓиевски, што во претставата е невидливо.

Драмската напнатост во драматургијата на ликот Орест и во текстурата што е предвидена за него не е претставена во напнатост поради сопствениот опстанок, туку напнатост поради напнатост, психоемоционално профилирана и нејасна во својот израз и потекло, што е надвор од канонот на драмата како книжевен жанр. Орест агира како сојузник на Електра, која иако му наложува да го одмазди таткото, на крајот од пиесата самата го прави тоа. Иако постдрамските постапки во своите лаборатории нудат можност за поништување на канонот/устројството на драмскиот текст, ваквата практика во случајот на Жолдаковите ликови-митема создава само дополнително нејасни, неразбирливи сценски знаци (неасоцијативни со митската семантика) и ја засилува какофонијата на претставата како севкупност од видови говор поради недостигот на видливост на семантичките вредности што ги поседуваат митемите *ab origine*.

Ликот-митема Клитемнестра во текстовите за претставите на Мацели и на Фрај ги задржува позициите на семантичките вредности што во себе ги има кодирано како митема. Каналот за ресемантизација не појавува шум. па семантичките јазли се ресемантизирани од митското во драмското во својата полна вредност.

⁶² За оваа постапка детално е објаснето во делот што се однесува на режисерскиот концепт за претставата.



Кемпбел	Аристотел	ГОТОВАЦ/ ПЛЕШТИНА
1. Секојдневие на херојот/митемата 2. Повик за авантура 3. Одбивање на повикот	Вовед	Без шум во каналот
4. Запознавање со менторот 5. Почеток на промената кај херојот/митемата 6. Тестови, сојузи, непријатели на херојот/митемата	Заплет	Без шум во каналот
7. Пристап кон промената на херојот/митемата 8. Искушение на херојот/митемата	Кулминација	Без шум во каналот
9. Награда за херојот/митемата 10. Воскресение на херојот/митемата	Перипетија	Без шум во каналот
11. Враќање на херојот/митемата 12. Нови својства на херојот/митемата	Расплет	Без шум во каналот

Митемата Егист, ресемантизирана по принципот на антихеројот, исто така ги запазува семантичките вредности, прекодирани од митот во драмската текстура; бинарот Аристотел/Кемпбел покажува висока функционалност во каналот за ресемантизација преку кој митемата се ресемантизира во драмски лик.

Покрај ресемантизираните митеми, во трите текстови на *opsis-om* е забележлива ресемантизација на **другите, конститутивни, митски елементи** во драмските текстури.

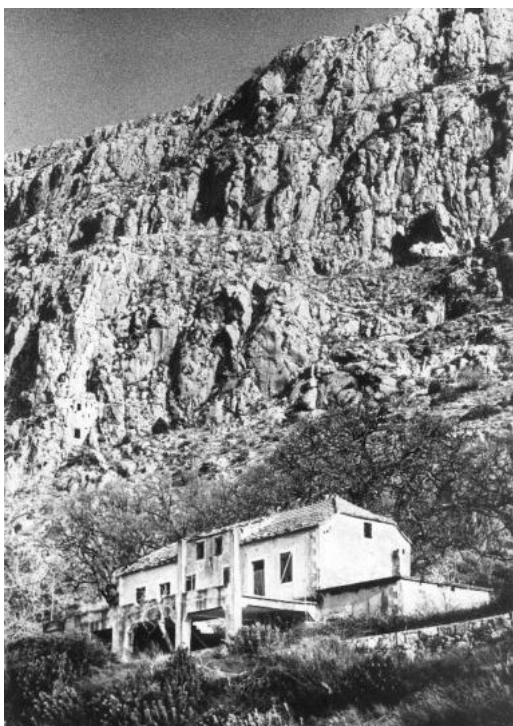
Во трите текстови е ресемантизиран **концептот за божественото** според различни канали за ресемантизација: Адаптацијата Готовац/Плештина ја следи семантичката вредност на Олимпискиот пантеон, додека, пак, Жолдак го ресемантизира концептот за политеизмот со доминантен бог-првенец во христијанската догма на воскреснатиот Исус. Покрај религискиот концепт, во трите текстови е ресемантизиран концептот на **поствоениот контекст** преку текстуални докази.

Трите текстови се конструирани/(пре/на/до)пишани според постдрамскиот метод на **интертекстуално операционализирање во рамката на текстот на *opsis-om*, кој има елементи на автотекстот**, односно преобликување на веќе постојните драмски текстови, нивна преработка и текстуална реорганизација во нов, авторски, интертекстуален драмски дискурс.

4.2.5. Аудиовизуелна семантика, компаративно

Зборувајќи за анализата на театарската претстава, Еко (Есо 1997: 111) го предлага терминот *визуелна семантика*. Во ова истражување, семантиката се третира како аудиовизуелна поради **звучните слики** што се препознаваат во режисерската постапка, како целина од аудитивната и визуелната семантичка вредност. Трите претстави поседуваат три концепти за звучни слики: хипернатурален – кој според мислењето на Леман строго инсистира на природноста на изведбата, натурален – кој ја зема предвид природноста, и артифициелен – кој го напушта концептот на природното.

Жолдак и Фрај, наспроти Маџели, во голема мера сами го создаваат аудиовизуелниот ракопис на претставата, особено Фрај, кој се потпишува и на сценографијата и на костимографијата на својата *Електра*.



Приказ на хипернатурализмот во сцена од природната околност во која е создадена претставата.

Концептот за **визуелната семантика во претставата на Маџели** е изведен според парадигмата на хипернатуралното во постдрамскиот театар, со цел сместување на драмското дејство надвор од комфорот на театарскиот објект/сцена и негово задавање во природен/затекнат простор.

Хипернатуралното, како категорија на постдрамскиот театар, го задава *opsis-om* во затекнатиот, карпест предел во близина на Сплит каде што има и голема, напуштена куќа. Ваквата, трошна слика реферира на поствоената околност на која инсистира митот. Во однос на хипернатуралното, авторите на визуелната семантика го заокружуваат целиот концепт докрај: при изработката на костимите, реквизитите, како и елементите на сценографијата користат само природни материјали: вода, дрво и природен текстил преку кој се изведува костимографијата. Костимографијата во претставата на Маџели е изведена во облици, форми и текстури што се дел од секојдневието на гледачот од осумдесеттите години на минатиот век, изведени во црна, бела и сина боја. Оваа постапка во азбучникот на Леман е именувана како употреба на **хетерогени простори** (Lehmann: 255) во постдрамските форми, односно активација на простор од јавен тип.

Хипернатуралното опаѓа во своето степенување во визуелниот дизајн на претставата на Дамир Златар-Фрај. Тој користи природни елементи во рамките на сцената-кутија, постилајќи огромни количини црвена земја и на тој начин го детерминира просторот во кој ќе се случува драмското дејство. Останувајќи доследен на натуралното, Фрај ја покрива црвеницата со густе гранки во горните регистри на сцената, врз која поставува канал што ќе произведе дожд. Но, овој предзнак за хипернатуралното во претставата на Фрај е раскршен/поместен и токму затоа во постапката на создавање семантичка вредност на визуелната семантика може да се користи само терминот **натурализација на сценскиот простор**.



Хелена Миниќ (Електра) и Васил Зафирчев (Орест) – сцена од претставата
враќањето на Орест, непосредно пред *anagnorisis-om*.

Со цел дејството на претставата да биде изведено според концептот на режисерот, во претставата се појавува и сценски елемент – автомобил со кој Клитемнестра влегува на сцената, непосредно пред да биде убиена. Орест внесува, како сценографски елемент, голем бел чаршаф со помош на кој и врз кој го убива Егист. Како контрапункт на натуралниот елемент, во визуелната семантика на претставата се впишува костимографија што е осмислена преку костимографски решенија асоцијативни со приватната гардероба на гледачот, односно преку избор на ревиски модели од сезоната есен/зима 2011, наспроти кои стои сталешки маркиран костим. Преку оваа бинарност, во костимографијата се ресемантизира ројалистичката зададеност што митот ја подразбира на ниво на ликовност. Како сценски знак кодиран во сценографијата, режисерот Фрај кодира и едно клатно – висок, кое се појавува само на почетокот и на крајот од претставата, како метафора за зададеноста на претставата поради *moira-ta* со која таа уметнички се занимава.

Како артифициелен ракопис на визуелната семантика, прочитана во ракописот на Жолдак, сценскиот простор се организира во два просторни прикази што со помош на сценската технологија се менуваат во два образи: во првиот образ се претставува приколка со кујна, тоалет и спална соба, а во

вториот образ се претставува катен приказ на палатата на Клитемнестра и Егист, заедно со дворот на таа палата. Просторите (соби, ентериер/екстериер) што го чинат катниот приказ се организирани во поливалентни простори што кулминираат во соба со фрижидери, јасно контекстуализирајќи го (ресемантизирајќи го) митското време со конsumerизмот како одлика на актуелното време.



Дарја Ризова и Александар Ѓорѓиески – сцена пред прогонството на Орест.

Полинаративноста, како термин предложен од Леман, во оваа претстава е користена како начин преку кој текстот на сценографијата се испишува како **простор од простори** што интегрално и индивидуално го задаваат просторот на контекстот. Полинаративноста се нагласува во колизијата меѓу сценографијата и костимографијата.

Како сценографски елемент, Жолдак задава два екрани, над десниот и левиот дел од просцениумот, кој го користи за да операционализира со

постапката што Леман, во претходно наведениот рекапитулар, ја нарекува **театрализирање на медиумот**. Врз овие два рамномерни блокови од стиropop, Жолдак проектира кадри што во живо се случуваат на сцената, презентирајќи ги преку крупниот кадар, со цел да ја потенцира автотрансформацијата⁶³ што ја произведува актерот. Од друга страна, оваа постапка е детерминирана и како **интермедијалност** поради користењето различни видови медиуми во еден. Не само крупниот кадар што Жолдак од филмот го внесува во театарот, туку и радиото како медиум што пренесува своја звучна вредност.

Костимографијата на претставата создава асоцијативен систем со вредностите што ликовите-митеми ги имаат *ab origine*: светот на Електра е црно-бел, сроден по крој со светот на гледачот, црвената боја се јавува и во костимите на Клитемнестра и на Егист, стандардните пристојни мали фустанчиња со идентично средени коси се гледаат во костимографијата на младите Орест и Електра.

Реквизитот на претставата поседува густа семантичка мрежа што реферира на системот на митот. Како сценографски елемент во собата на децата, Жолдак поставува коњче-клацкалка што реферира на коњот-трик со кој Одисеј ја освоил Троја. Секирата од митот, пак, онаа со која е убиен Агамемнон, а подоцна и Клитемнестра и Егист, е ресемантизирана во два модели: отров со кој се служи Клитемнестра за да го убие Агамемнон и пиштол со кој Електра ја убива Клитемнестра на крајот од претставата. Во претставата на Фрај, секирата е ресемантизирана во *главен лик на сцената*⁶⁴ при убиството на Клитемнестра. Сцената со убиството, во претставата на Маџели, е изведена во големо, дрвено корито, елемент на хипернатуралниот ракопис на сценографијата.

Густа семантичка вредност има реквизитот – голема стаклена тегла, преку која Жолдак ја покажува **постапката на замена на говорниот текст со дејство**, за која говори Леман. Имено, еден од најпознатите дијалози на

⁶³ Постапката е објаснета во делот од текстот што се однесува на актерската игра.

⁶⁴ Во градењето на сцената, Фрај дава индикација дека главен лик на сцената е ножот. Со цел да ја добие посакуваната драмска напнатост, Фрај работи со актерите преку напорни тренинзи, меѓу себе да си го подаваат, на голема оддалеченост, среде црвената земја и во услови на дожд, ножот што не е бутафорија. Ова објаснување можеби повеќе одговара за објаснувањето на режисерскиот ракопис отколку за видот реквизит употребен во претставата.

антиката, оној меѓу Електра и Клитемнестра, непосредно пред убиството на Клитеменстра, Жолдак го ресемантизира преку игра со реквизит, една стаклена тегла полна со вода, која Клитемнестра и Електра си ја додаваат над масата со голема сила и брзина, во присуство на Егист. Станува збор за автентична постапка за ресемантизација на антиката (драмска, текстуална) трагедија во претставата. Важно е да се напомене дека овој реквизит на сцената го внесува Клитемнестра, од него вадејќи го житото, од кое подоцна ќе го измесе лебот, отровниот оброк на Агамемнон. Во претставата, теглата завршува кај Електра, која, преку дејство, во внатрешноста на теглата става полна чаша со вино.

Густа семантика има крстот, кој како елемент на визуелната семантика го внесува Исус. На овој начин, Жолдак, повторно преку реквизит, го ресемантизира концептот за теизмот, ресемантизирајќи го грчкиот политеистички пантеон во монотеистичкото христијанство.

Во однос на реквизитот, на почетокот од претставата Фрај воведува ножица, која ја внесува Електра. По претставувањето на својот лик со репликата: *Татко ми е убиен!* Електра почнува да ја сече својата коса, а тоа е режисерска постапка преку која вредноста на ликот-митема е аналогна со вредноста на ликот-митема во текстот на антиката трагедија⁶⁵. Воедно, оваа режисерска постапка произведува уште еден реквизит – праменот коса што го овозможува *anagnorisis-om* во митографемата.

Ресемантизирањето на реквизитот од системот на митот во системот на театарската претстава со сродност во семантичката вредност, а преку актерската игра и мизансценот, претставува автентична постапка што ја нуди Жолдак, за што ќе стане збор во делот од текстот што се однесува на режисерскиот ракопис на претставата.

Аудиосемантиката, која ја чини аудиовизуелната семиотика можна при создавањето звучни слики во постдрамските форми на театарот, е испишана во три различни музички ракописи.

⁶⁵ Физичката слика што антиката Електра ја оставила за себе ја претставува со кусо потстрижена, искината коса, како што Маџели ја претставува (ликовно) својата насловна хероина (види фото во прилог).

Електра создадена во продукција на ХНК Сплит не е прва соработка на Маџели со композиторот Љупчо Константинов, ниту, пак, е последна. Напротив, оваа двојка има сериозно обемна театрографија во однос на остварената соработка. Нивната последна соработка е во 2018 година, во МНТ. Следејќи го начинот⁶⁶ на кој функционира оваа двојка во музичкото обликување на театарската претстава, воочлива е присутноста на композиторот на пробата: тој, покрај создавањето музика, соработува со актерите и преку проби за пеење, проби за свирење инструменти, како и интервенција во точната ритмика на ликот во сцената, односно во претставата. Како соработник во создавањето на театарската претстава при начинот на кој е конципиран ракописот на Маџели, Константинов има многу значајна улога. Според можностите што ги имаат актерите, Константинов гради **автентична музичка драматургија** за претставата на Маџели, изведена преку звук во претставата што е пласиран преку звучник (музичка композиција, фон), како и звук (семантичка вредност) што го произведува актерската игра со помош на пеење или свирење музички инструменти. Музиката на Константинов за потребите на оваа претстава произлегла од контекстот во кој просторно е зададена и се инспирира од неговиот хипернатурализам и оперира со звуци од природата што ја чинат композицијата, односно музичката драматургија во целина: звуци од тела што се фрлаат во вода, звуци од удар меѓу камења, како и други, сродни звуци на овие. Со ова, Константинов ја дефинира својата сопствена постапка во рамките на позициите на музиката во постдрамскиот театар, исто така, како **хипернатуралистичка**.

Овој хипернатурализам поседува елементи на природност во музичката драматургија, бидејќи авторскиот ракопис во голема мера се испишува преку етнотеатарските музички обрасци, ресемантизирана форма на говорната партитура од ритуалот на кој се однесува митот. Аудиодизајнот во претставата на Фрај е изведен преку вокализација на специфичната истарска мелодика во форма на женски гласови во високи, сопрански вредности што најчесто го засилуваат сценското дејство, овозможувајќи дополнителна напнатост на драмската ситуација.

⁶⁶ Потврдено со присуство на една од пробите за претставата *Еден месец на село* во продукција на МНТ, сезона 2018.

Жолдаковата *Електра* поседува музичка драматургија изработена преку **монтажа на музички колажи**. Притоа, колажите што ја прават целината на музичката драматургија се дефинираат како поп-музика. Композиторот-сорботник на Жолдак⁶⁷, автор на музиката за албумот на поп-свездата Земфира, ги користи своите поп-песни за да ја обликува драматургијата. Притоа, покрај поп-призвукот, тој допишува и солистички партитури за харфа, кои овозможуваат една од особените сценски метафори во Жолдаковата *Електра*, за која ќе стане збор во делот за режисерската постапка. Конечно, композиторот со избор од планетарната поп-музика го затвора музичкиот колаж, внесувајќи го, за последната сцена од претставата, рефренот од песната „Blue jeans“ на Лана Дел Реј (Lana Del Rey), инсистирајќи и преку музички знак или **создавајќи звучна слика** за особеноста на емоционалниот однос Орест-Клитемнестра-Електра, непосредно откако е убиена Клитемнестра.

Аудиовизуелната семантика на трите претстави, во однос на употребата на постдрамски постапки, се прецизира како доследна на техниките со кои се операционализира низ формите на постдрамскиот театар, со цел да се испише автентичен ракопис на аудиовизуелниот дизајн. Во однос на ресемантизацијата на митот во аудиовизуелниот дизајн, во трите претстави се забележуваат специфични постапки за ресемантизација на митот во театарот, односно присуство на митопоетски елементи во театарската претстава.

Аудиовизуелниот дизајн на претставата *Кралските копилиња*, во однос на натуралистичката природа, е изведен во форматот на хиперартифициелното, поради оптиката што ја задава и поради материјалите што ги користи. Истовремено е и мултимедијален, поради зависноста од колизиите на медиумите што ја овозможуваат просторната зададеност на претставата. Звукот или аудиодизајнот на претставата *Кралските копилиња* е изведен преку **музикализирање на театарската претстава**, односно поставување независен звучен ракопис, кој самиот по себе е целина во рамките на целината. Постапките се детално објаснети во делот од истражувањето што се однесува на емпирискиот доказ на хипотезите и методот Аристотел/Кемпбел.

⁶⁷ Види во прилози.

4.2.5.1. Постдрамски одлики на режисерските ракописи, компаративно

Per definitionem, режисерскиот театар е карактеристична сценска интерпретација на одредена предлошка за претставата, во која се препознава особено режисерскиот концепт: да не се интерпретира некој текст, туку да се создаде нов текст на претставата (Стојаноска 2006: 188). Широчината на терминот **нов текст на претставата** алудира на тип на текст што се испишува во полинаративното сфаќање на претставата преку сите можни видови текст што ја испишуваат нејзината севкупност. Во оваа насока, режисерите имаат големо, па дури и авторско влијание врз аудиовизуелната семантика на претставите; преку инсистирањето на контрола на сите интегративни единици на претставата, и тројцата режисери го лимитираат/стеснуваат слободниот простор за уметничка креација кај актерот/перформерот, поставувајќи ги мизансцените во фиксна, гестичка или вербална, прецизно темпирана рамка.

Тројцата режисери го напуштаат Аристотеловиот концепт за миметичката игра и ги водат актерите низ мизансценот преку формите на перформансот како парадигма на постдрамските театарски форми. Притоа, концептот на Маџели најмногу стигнува до детерминирањето на перформансот надвор од стандардниот/сценскиот театарски простор, што би било подобра опција и за претставите на Фрај и на Жолдак.

Наспроти **репрезентацијата** (Lehmann: 177) стои непосредно интендирано искуство со реалното (време, простор, тело), со што се создава заедничко искуство на уметникот и публиката. Миметичката игра, како канон на драмските театарски форми, во ракописите на тројцата режисери се заменува со различни облици/видови/форми на перформансот. Имено, во концептите за актерската игра што ги задаваат режисерите градејќи го мизансценот, а компаративно во однос на трите студии на случај, воочлива е градација на средствата со кои се обликува актерската игра – **градација во однос на невербална актерска игра**. Во трите случаи, **телото** на актерот, како изразно средство (еден од видовите говор што го чинат комплексниот

говор на претставите), се користи за **девербализација на текстот**. Текстот се девербализира во актерската игра/перформансот преку замена на актерската игра и текстот на актерот (стих, реплика) со **состојбата** од која агира актерот. **Говорот на телото на актерот го заменува вербалниот говор**. Оваа одлика, карактеристична за трите случаи, произведува различен тип говор (тело, гест), односно маркира три различни концепти за актерска игра.

Во *Електра* на Жолдак, режисерскиот концепт за актерската игра се изведува преку притисок врз актерот што има цел да го доведе актерот (ликот во драмската ситуација) до неговите амплитудни точки и редуцирајќи го вербалниот говор, произведува **говор на тела што се распаѓаат** (Lehmann: 289). Всушност, овој сценски експеримент на Жолдак во најголема мера инсистира на телата што се распаѓаат и го прикажува процесот на ова распаѓање, неговите фази, етапи, интензитет, па дури и биолошки можности. Есхатолошкиот бес, кодиран во митот и во единиците на интертекстот за претставата, Жолдак го конструира преку притисок врз актерот, притисок што е на работ на садизам и надвор од уметничкиот канон што секоја театарска претстава, па и овие постдрамски лаборатории, го подразбираат. Заменувајќи го подражавањето со **рефлекс од притисокот**, концептот на актерската игра лесно се детерминира како **психодрамска одлика на режисерскиот ракопис**. Притисокот врз *psyhis-om* на актерот произведува лик, односно сценски знак што со голема леснотија и нагласена агресивност, заразно го пренесува стекнатиот притисок врз публиката. Вака детерминиран, режисерскиот концепт за актерската игра почива врз принципот на игра со притисокот на актерот и на публиката, тип/вид **енергетски театар**⁶⁸ (Lehmann: 46), во кој актерот, еманирајќи ги своите психички состојби, ја вовлекува публиката во својата сопствена психоделија. Преносот на енергијата под притисок, конечно, резултира со концепт за актерска игра артикулирана во можностите на психофизичкиот апарат на актерот. Во постапката на Жолдак, **можноста на актерот** е лесно заменлива со **злоупотреба на актерот** со цел доследна инсценација на Жолдаковата авто-Електра.

⁶⁸ Зборувајќи за енергетскиот театар, Леман реферира на Жан-Франсоа Лиотар и неговото детерминирање на енергетскиот театар како замена на знаковноста преку присутност на силата, интензитетот и афектот.

Слична постапка применува и Фрај: своите актери ги става под притисок и врз емоционалниот апарат и прикажува состојби на распаѓање на телото. За разлика од Жолдак, Фрај е доследен на системот од каузалитети што е кодиран во насловот и неговите ликови се *митски точни*, односно поседуваат сложени, генеолошки претставени биографии што се јасно читливи во севкупноста на изведбата. Жолдак, напуштајќи го овој систем во својата авто-Електра, го напушта сложениот митски спектар што го диктира конфликтот, односно ја испишува комплексната драмска ситуација во која агираат ликовите борејќи се за сопствениот опстанок.

Мацели, од своја страна, создава свет на силни бинарни опозиции што инсистираат на толкување преку фројдовскиот поимник понуден во *Интерпретација на соништата*. Клитемнестра на Мацели е поставена во арматурата на Фројдовиот *Јокаста-комплекс*, а наспроти неа е поставена Електра, достојна на својот комплекс. Орест, во концептот на Мацели, е претставен како фрагилен, феминизиран, со женски нежен карактер, бинар на нагласената маскулизираност на Електра. Есхатолошкиот бес кодиран во митот, Мацели го нагласува и во концептот за Селанецот – сопругот на Електра, особено видлив во сцената пред убиството на Клитемнестра, кога на сидовите од куќата со голема сила фрла и распарчува десетина лубеници. Инсистирајќи на хипернатуралноста и користењето на зададениот (стекнат, па моделиран) простор, Мацели ја поставува сцената на убиството на Клитемнестра во дворот од трошната куќа на Електра, во чие средиште поставува големо, дрвено корито за перење. Во тоа корито, Орест ја дави Клитемнестра, а Електра соучествува во грозниот чин. Електра на Мацели, како и Електра на Жолдак, директно ја испорачува одмаздата што ја бара *гласот на крвта*. Таа не е митската Електра што го наведува Орест на злосторството, туку е негов директен извршител. За разлика од нив двајца, Фрај е доследен на митскиот наратив. Мацели, во својот хипернатурализам, на сцената воведува и животни: магариња со кои Орест и Пилад влегуваат на сцената и маска со која Клитемнестра пристигнува на сопственото убиство, а Фрај инсценираниот натурализам го нарушува со автомобил рено. Во високоартифициелниот образ на Жолдак, младата Електра (Електра-Дете) неколку пати ја застрелува Клитемнестра со пиштол, додека, пак, кај Фрај, Клитемнестра е убиена со нож

од страна на Орест. Ножот кај Фрај, според спроведените разговори, е третиран како главен лик во сцената. Персонализирањето на реквизитот е направено со цел да се потенцира грозоморниот чин.

Поаѓајќи од насловниот лик, преку Дарја Ризова, Жолдак испишува невротична, дијаболична Електра, полудена од желбата за одмазда на својот татко со кого речиси е патолошки поврзана. Ризова, доминантна во лабораторијата на Жолдак, создава автентичен лик, но надвор од митскиот ориентир на кој реферира режисерот: системот од каузалитети поради кои дејствуваат ликовите-митеми е превртен, па дури и первертиран – сосема легитимно според постдрамскиот азбучник. Електра не е протерана од својот дом, како што соопштуваат и митот и текстуалните предлошки на кои реферира режисерот; таа е во својот дом, кралската палата на Агамемнон, но го нема третманот на принцеза во кралството на својот татко. Новиот крал Егист (Никола Ацески), заедно со кралицата-мајка Клитемнестра (Свезда Ангеловска), живее со легитимната наследничка на тронот под ист покрив. Со цел да ја нагласи позицијата што ја има принцезата во новиот формат кралска куќа, Жолдак, заедно со сценографот Лукас Нол, пластично го прикажува пресекот на палатата, во кој обезбедува еден артифициелен двор и една куќичка за куче – посочувајќи на вистинскиот дом/позиција на Електра во кралската куќа. Оваа постапка на **антропоморфизирање на одликите на животинските ликови**, односно воспоставувањето *симпатичка рамноправност меѓу животинските и човечките тела* (Lehmann: 283), во овој случај, имплицира интерпретација на телото на актерот преку форматот на телото на кучето. Верноста кон таткото-крал, како *substantia prima* на characterot на Електра во претставата, се нагласува со оваа постапка. Антропоморфизирањето на животните е нагласено во начинот на кој Никола Ацески го гради Егист во образот на агресивен, насилен, импотентен, манијакален, тробоен⁶⁹ (црвено-црно-бел) волк.

Интересирајќи се и нагласувајќи ги **состојбите** на карактерите и нивното еманирање, Жолдак не се занимава со елаборирање на нивните (митски)

⁶⁹ Во црно-белиот свет на Електра, Жолдак ја внесува семантичката вредност на црвената боја преку костимска назнака – црвена кошула на Егист, чиј сексуален фетиш е црвениот кармин.

биографии, туку емоционалните амплитуди ги извлекува од контекстот во кој го создава сложениот автотекст. На овој начин, Жолдак создава семантичка какофонија: ликовите се недоволно јасни во мотивите поради кои дејствуваат.

Жолдак не реферира на генеологијата на проблемот со кој се занимава, односно неговата инсценација на темата Електра не воспоставува систем од аналогии со митскиот наратив кодиран во насловот. Неговите ликови-функции (сите останати ликови освен Електра!) не поседуваат длабоко осмислен систем од каузалитети поради кои дејствуваат, туку дејство-поради-дејство или, најпрецизно – еманација на психичките состојби, еманација на притисокот на режисерот што преку медиумот-актер ѝ го пренесува на публиката. Концептот за актерска игра, обединет под две техники со кои се операционализира во постдрамските театарски форми – **девербализација и перформанс** (тесно поврзани во своите детерминации) – е изграден во прецизен, мизансцен темпиран според секундарник.

Двоецот Клитемнестра/Егист во ваквата авто-Електра на Жолдак во претставата е семантички знак преку кој се ресемантизираат неколку значајни концепти, почнувајќи од концептот на власта. Како први луѓе на државата, Егист и Клитемнестра имаат својства на нелегитимни владетели, тирани што репресивно владеат со својот народ – прикажано во сликата на микрокосмосот за власт во кралската куќа. Девијантни, насилни и тероризирачки настроени кон новиот поредок, тие го продолжуваат насилството што започнува со убиството на Агамемнон. Но, причинско-последичните односи што ги нуди митот, во своето читање на интертекстовите, Жолдак ги первертира и ги лишува од значајни, иницијални канали за ресемантизација на сложената митска вредност во театарската претстава. Во ваквиот тип контекстуализација, Клитемнестра дејствува поради неоправдана нетрпеливост кон својот херој-сопруг Агамемнон. Иницијалните каписли што инсистираат на одмазда кај Клитемнестра се изоставени: системот на каузалитети не ги познава семантичките вредности Ифигенија и Касандра, со што не го познава концептот за поствоената траума – семантичка вредност кодирана и во митот и во текстуалните предлошки на кои се реферира во насловот.

Овој двоец во претставата на Фрај е прикажан како однос помеѓу млад маж и прилично повозрасна жена, однос што се базира врз доминантната женска сила наспроти нестабилниот, несозреан и слаб машки принцип.

Клитемнестра на Фрај во режисерскиот ракопис е испишана како доминантна, моќна и тирански настроена кралица: таа е антихерој *par excellence* наспроти слабиот и неубедлив Егист. Доминирајќи на сцената, Бранка Цвитковиќ гради Клитемнестра токму според наведените параметри, низ прецизна и емоционално густа игра со високи амплитудни вредности. Клитемнестра на Маџели, интерпретирана од Зоја Одак, во голема мера инсистира на видот однос помеѓу Клитемнестра и Орест ресемантизиран кај О’Нил. Оваа речиси патолошка врска сериозно е маркирана во играта на Одак, особено во дејството со кое се најавува убиството – од дијалошката сцена со Електра до спроведувањето на страшното злосторство. Покрај оваа аналогија, Маџели реферира на О’Нил и со изборот за бојата на костимите, парафразирајќи го насловот на О’Нил: „Црнината најдобро им прилега на Атреидите, односно на Манонови“.

Ликот Електра кај Жолдак, интерпретиран од Дарја Ризова, е врвот на пирамидалната структура на претставата. Електра е речиси сеприсутна во четиричасовното⁷⁰ дејство. Во исклучително маркантната актерска игра/перформанс, Дарја Ризова презентира широк хоризонт на психофизички можности преку кои филигрански прецизно го гради ликот во две амплитудни точки: копнежот по изгубениот татко (Бог?) и желбата за одмазда. Но, Жолдак не гради линеарен лик, туку мултиплициран Електра-систем во кој неколку ликови/сценски знаци ја заокружуваат целината на характерот. Комплексно изградената Електра е центар на драмското дејство, а во пирамидалната структура на претставата, другите ликови во Жолдаковата *Електра* ротираат околу својот центар бивајќи ликови-функции во севкупноста на театарската претстава.

Клитемнестра кај Жолдак, интерпретирана од Свезда Ангеловска, е претставена како невротична жена, садист по природа. Силното сценско присуство на Ангеловска е испишано во концизна, консеквентна

⁷⁰ Првата верзија на претставата трае шест полни часа, но потоа е скратена.

актерска игра што е изградена околу амплитудните вредности на ликот, без претставување на развојните линии на карактерот – како што режисерски е поставена играта за сите ликови во претставата. Жолдаковиот интерес за амплитудната состојба на ликот е инсцениран преку густ емоционален набој кај актерите во претставата, со што уште еднаш се потенцира притисокот како главна одлика на Жолдаковиот ракопис. Високоподигнатата емоција во актерската игра е прикажана од две перспективи: на сцената и преку вметнување **крупен кадар** на актерот во визуелизацијата на претставата. Моќта на трансформацијата на актерот во претставата е потенцирана токму преку овој крупен кадар. **Мултимедијалноста**, како одлика на постдрамскиот театар, во оваа претстава на Жолдак се потпира врз парадигмата за **кинематографски театар** (Lehmann 2004: 196). Имено, во претставата, актерот е двојно режиран: во театарска (сценска) игра и во игра пред камера, со што уште еднаш се потенцира прецизната поставеност на **актерот како сценски знак**, како една од типките со кои се испишува режисерскиот ракопис. Играта пред камера во претставата е прикажана преку двата екрани, со што се засилува еманирањето емоционални состојби, и публиката **одблизу** ги гледа ликовите во еден **полинаративен простор**, со што перформативното, односно антимиметичкото се прикажува директно, јасно и експресивно.

Во претставата на Фрај, ликот Орест го толкува Васил Зафирчев. Постапката да се избере странец, сроден по јазично разбирање, Фрај ја презема од Маџели, кој за својот Орест го избира Ненад Стојановски. Ваквиот каст асоцира со митската фактографија: Орест се враќа во својата родна Микена од друг град-држава, претходно престојувајќи кај Строфиј. Орест е сроден, но лингвистички неразбирлив докрај за своето биолошки преживеано/преформатирано семејство: тој припаѓа на сродна традиција, поради своето воспитување, кое доминира во приказот што најпрецизно го дава Сартр во *Муви*. И Маџели и Фрај ја постигнале оваа вредност избирајќи Македонци во хрватски продукции. За разлика од позицијата на ликот во претставата на Маџели, Фрај создава Орест што е еднакво моќен како својата сестра, па дури и поекспресивно толкуван. Фрај инсистира на анималниот нагон, а Маџели на човечката слабост: хистеричен наспроти кршлив Орест,

донесен до високи вредности во играта на Зафирчев и на Стојановски. Дискрепанцата се јавува во актерската игра на Хелена Миниќ наспроти онаа на Снежана Богдановиќ. Богдановиќ создава Електра што низ густа жестока и концентрирана игра го води слабиот Орест, додека, пак, Миниќ не покажува доминација над својот брат. Бинарот Миниќ/Зафирчев е помалку кохерентен отколку Богдановиќ/Стојановски.

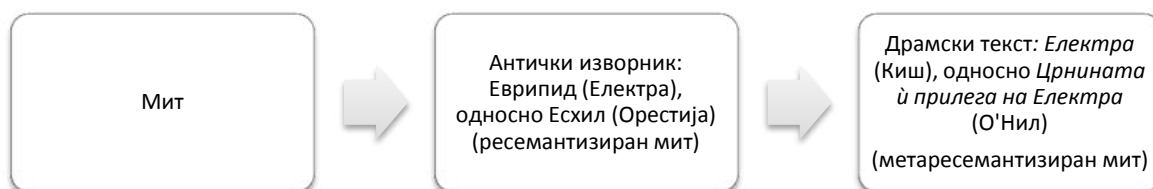
Поствоениот концепт на кој инсистира предлошката за претставата е највидлив во ракописот на Маџели, особено преку типот визуелизација во кој ја сместува својата Електра: немиметички, руиниран, напуштен простор што ја создава митската алузија за поствоената околност, со што нуди автентична ресемантизација на митското време-простор во контекстот на претставата. Кај Жолдак, пак, концептот за поствоеното се чита преку ликот на Агамемнон: големиот херој што ја освоил Троја се враќа како човечка руина, целосно деперсонализиран, отсутен, психички оштетен човек. Траумата од војната за Троја, куминациската траума на Атреидите, е исклучително важен контекст во сложениот семантички јазол на митот, бидејќи го претпоставува настанот-пред-настанот и реферира дури до митот за Златното јаболко. Во концептот на Фрај, поствоената околност е кодирана во визуелното обликување преку натурализацијата на просторот со црвена земја.

Ресемантизацијата на теизмот преку трите режисерски ракописи доминира во оној на Жолдак, додека, пак, во другите две претстави се реферира (текстуално) на Олимпискиот пантеон. Инсценирајќи го Јупитер од пиесата на Сартр, Жолдак го поставува својот лик во образот на монотеистичкиот Исус. Биографијата на богочовекот/ликот-митема се испишува по распнувањето, односно по смртта/воскреснувањето, а тоа е видно во актерската игра на Александар Михајловски: Исус тешко се движи поради раните со кои се здобил на крстот; притоа, тоа е бог што го камшикува својот идолопоклоник со цел да го натера на некакво дејство, а од друга страна, тој е бог што и мртов/воскреснат повторно бива убиен и не може никако да умре: го убива Егист, а Клитемнестра му ги вади очите, но тој и натаму е жив, а Електра и натаму дејствува според неговата волја и го одмаздува убиството на својот татко.

Во однос на бинарот Аристотел/Кемпбел, ликовите што дејствуваат во претставите на Фрај и на Маџели ги запазуваат вредностите според кои се исцртува мономитот за (анти)херојот во однос на Аристотеловата систаса на прагми што ја овозможува трагедијата во нејзината петочлена формална структура. Антиаристотеловата постапка во однос на структурата на трагедијата во претставата на Жолдак ги оневозможува и систасата на прагми и схематизираниот израз на мономитот истовремено, не реферирајќи ниту на нужните семантички вредности што ја овозможуваат комплексната драмска напнатост, ниту, пак, следејќи го канонот на трагедијата.

5. *Електра*, автономни ресемантизации: случаи

Како автентични постапки за ресемантизација на митемите во драмски дискурс, ова истражување се занимава и со позициите/семантичките вредности на митот во драмскиот текст *Електра* од Данило Киш и во трилогијата *Црнината ѝ прилега на Електра* од Јуџин О'Нил. Како и во досегашниот текст на истражувањето, така и во овие два случаи, методот преку кој ќе се испитува каналот за ресемантизација што го произведува текстот е веќе елаборираниот метод Аристотел/Кемпбел. Напомнувајќи дека станува збор за два различни текстуални системи, а со тоа и различни постапки за ресемантизација на митемите во драмски дискурс, овие два текста се земени како студии на случај поради високата уметничка вредност што е кодирана во автентичноста на текстовите. Двете текстури имаат иницијална заедничка вредност во однос на митопоетските елементи: **двата се метаресемантизации на античките трагедии**. Притоа, *Електра* на Киш како своја предлошка (ресемантизиран мит) ја зема Еврипидовата *Електра*, додека, пак, текстот на О'Нил се повикува на комплексноста на Есхиловата трилогија:



Истражувањето, преку овие два случаи, има цел прецизно да го претстави каналот за ресемантизација и да ја воочи и да ја прикаже евентуалната грешка при операционализирањето со митемите во овие два авторски системи/драмски текстови.

Повикувајќи се на семантичките вредности што античките трагедии ги презеле од својот епски предок, односно од усната традиција, овој дел од истражувањето ќе го постави методот Аристотел/Кемпбел на следниот начин: **Ќе го испитува по скратена постапка каналот за ресемантизација –**

од античките трагедии⁷¹ до драмските текстури на Киш, односно на О'Нил.

АРИСТОТЕЛ	КЕМПБЕЛ	ЕВРИПИД	КИШ
Вовед	Позициите на митемата/митскиот херој во мономитската шема	Семантички вредности на ресемантизираната митема во драмскиот текст <i>Електра</i> од Еврипид	Семантички вредности на митемата во метаресемантизацијата во драмскиот текст <i>Електра</i> од Јуџин О'Нил
Заплет			
Перипетија			
Кулминација			
Расплет			

АРИСТОТЕЛ	КЕМПБЕЛ	ЕСХИЛ	О'НИЛ
Вовед	Позициите на митемата/митскиот херој во мономитската шема	Семантички вредности на ресемантизираната митема во Есхиловата <i>Орестија</i>	Семантички вредности на митемата во метаресемантизацијата во трилогијата <i>Црнината ѝ прилега на Електра</i>
Заплет			
Перипетија			
Кулминација			
Расплет			

Оваа постапка реферира и на семантичките вредности што ги имаат митемите во верзиите митографски прочитани кај Грејвс, со цел нивна претходна проверка во системот Аристотел/Кемпбел, изложена претходно во ова истражување.

Како и во досегашниот тек на истражувањето, така и во овие два случаи, постапката ќе инсистира на аналогијата меѓу системите, оној на митот и системот на авторскиот драмски дискурс, не осврнувајќи се, ниту анализирајќи ги стилистичките особености на драмските текстови/предмет на интерес на истражувањето.

⁷¹ Позициите на митемите во Еврипидовата *Електра* и во Есхиловата *Орестија* се претставени во делот што се однесува на интертекстовите за анализираните постдрамски форми.

5.1. Данило Киш, *Електра*

Орест: *Што да правам?*

Електра: Мрази!

Генералии

Својата трагедија во стих *Електра*, Киш ја посветува на Антонин Арто, најверојатно инсистирајќи на утописката постапка⁷² во идните инсценации на својот текст, како ремарка за сите читатели, вклучувајќи ги и оние што прават претстави.

Ова истражување не се интересира за тоа дали некоја од изведбите на текстот ја задоволува теоријата за театарот на Арто, дали посветата е емпириски докажана надвор од принтот врз печатарската хартија, туку само за драмскиот текст нему посветен.

КИШ	ЕВРИПИД
Електра	Електра
Орест	Орест
Егист	Егист
Клитемнестра	Клитемнестра
Пилад	Пилад
Хор	Хор
Строфиј	Старец
Сидар	Селанец
Хор, слуги	Хор, девојки од Арг

Киш ја организира структурата на својата трагедија *Електра* (според Еврипид) во десет⁷³ сцени, автентично уметнички реорганизирајќи ја структурата од пролог, четири еписодии и ескода што ја задава Еврипид, притоа запазувајќи ја систасата на прагми на Еврипидовата *Електра*, како референцијална точка на насловот. Всушност, **Киш се придржува кон Аристотеловата предаденост кон познатите имиња⁷⁴ и пишува авторска трагедија.**

⁷² Се реферира на теоријата за театарот на Арто, цитирана во библиографијата на истражувањето.

⁷³ Всушност, текстот има структура од девет сцени и *последна сцена*, како што ја насловува Киш.

⁷⁴ Во својата теорија за трагедијата, Аристотел го дава овој став како упатство за создавање трагедија.

Во однос на митемите што стануваат *dramatis personae* во текстот на трагедијата, Киш прави еден исклучок: ликот Егист, прочитаната митема кај Грејвс, а ресемантизирана кај Еврипид. **Ликот-митема Егист го нема семантичкиот полнеж што го наследува од својот текстуален предок.** И го исклучува – поради критичката настроеност кон Еврипид и својата сопствена егзистенцијалистичка парадимга, *deux-ex-machina* – принципот на античката текстура.

Позиции на ресемантизираните митеми во драмскиот текст

Поставувајќи го бинарот Аристотел/Кемпбел врз позициите што ги имаат митемите во трагедијата на Киш (која пиететно го почитува Олимпискиот пантеон), се добиваат идентични вредности меѓу Еврипид и Киш, со една грешка, која има капацитет да го сруши целиот семантички систем што треба да го поседува пиесата на Киш со цел апсолутно да реферира на митот. Грешката настанува при ресемантизирањето на митемата Егист и е објаснета во рекапитуларот на ресемантизирани митеми во драмскиот текст во продолжение.

• **Митемата Електра** се метаресемантизира во драмската текстура без грешка/шум во каналот на метаресемантизација, пренесувајќи го семантичкиот полнеж од митот/митографемата, преку античкиот изворник, до авторскиот текст на Киш. Доколку информацијата што се кодира во митемата Електра преку **ликот-митема Егист** од митот во трагедијата на Киш се смета за грешка, тогаш семантичкиот јазол Електра не е соодветно наполнет, бидејќи недостасува информацијата што ресемантизираната митема Егист ја внесува во ликот-митема Електра. Меѓутоа, ако се земе предвид фактот дека митемите како такви често носат други имиња⁷⁵ при постапките за ресемантизација на семантичката вредност што ја носат и ако погледнеме на суштинските карактеристики што ги поседува Егист на Киш, недостасува само Тијестовата генеологија, информација/семантичка вредност клучна за детерминирање на односот Агамемнон/Егист. Егист на Киш е сето она што го нуди Еврипид за

⁷⁵ Оваа постапка е детално објаснета преку анализа на трилогијата на О’Нил.

неговиот карактер; **изоставена е генеолошката шема на Танталидите**⁷⁶, дел од системот на врзани садови на митот што е предмет на научен интерес во ова истражување. За сметка на оваа редуција на значењето на митемата Егист, Киш користи еден ретко присутен канал за ресемантизација на митемата Клитемнестра во современите⁷⁷ драмски текстури, повикувајќи се⁷⁸ директно на митот за *Леда и Лебедот*, со што ги потенцира својот авторски рафинман и сериозното занимавање со митемите за кои станува збор во овој текст. Оваа научна аргументација што ја произведува системот Аристотел/Кемпбел не ја поништува високата уметничка вредност што ја поседува текстот на Киш: поставувајќи ги своите карактери во прецизна драматуршка шема и позиција од која дејствуваат, тој бравурозно ја исцртал драматургијата на текстот, за што ќе стане збор на крајот од оваа студија на случајот.

Карактерот на Електра, кој се чита во ликот-митема кај Киш, го почитува својот текстуален предок: Киш поставува Електра желна за одмазда, Електра која покрај мајката и кралицата Клитемнестра ја презира и жената⁷⁹ Клитемнестра, Електра која е подготвена да убие, иако, почитувајќи го Еврипидовиот изворник, не убива. Електра на Киш е дијаболчна по својот профил, невротична жена-сестра-ќерка, која дејствува само од позиција на одмаздник.

• **Митемата Орест**, како и митемата Електра, поседува ист шум во каналот на метаресемантизација. Имено, Киш во својот текст ги внесува сите информации што ги нуди Еврипид: го следи прогонството, инсистира на *anagnorisis-om* пренесен од Еврипид, ја става секирата во рацете на Орест и го подразбира сојузништвото со Електра; Орест на Киш ги има својствата што неговиот **карактер** ги наследил од Еврипид: тој мора да го одмазди својот татко. Одмаздата, едновременно нарачана и од боговите и од етичкиот принцип и од политичката позиција, Орест ја сервира ладнокрвно убивајќи ги својата мајка-кралица и тиранинот (а не чичкото-тиранин!) Егист. Разликата во

⁷⁶ Текстуалниот доказ за ова изоставување е во монолотот на Електра кон трупот на Егист, како и во дијалогската сцена Електра – Клитемнестра пред убиството на Клитемнестра.

⁷⁷ Ниту еден од текстовите на анализираните претстави во претходниот дел од истражувањето не се повикува на митот за Леда и Лебедот.

⁷⁸ Еве го мојот бел врат/врат како на лебед/еве го моето тажно грло/кое тажи ко лебед тажен.

⁷⁹ Ресемантизирајќи еден од најраскошните дијалози на антиката, Киш *става во устата на својата хероина* јасни индикатори за она што го мисли жената Електра за својата мајка, обвинувајќи ја за егоманијакалност поставена кон нејзината сестра Елена.

характерите меѓу изворникот и Киш се состои во различното ниво на храброст што го имаат ликовите. Орест на Киш е еднакво желен за одмазда колку и Електра, тој е нејзин еднаков, а не принуден/изнуден/измолен сојузник. Двоумењето *да се убие или да не се убие сопствената мајка* речиси и го нема кај Киш, додека, пак, кај Еврипид, совеста на Орест има широка текстуална зафатнина. Односот Орест/Електра ја почитува парадигмата на митот и со тоа реферира на метатекстот на митот, прочитан кај Грејвс, а кој е елабориран претходно.

- **Парадигмата на односот**, во двоецот Орест/Електра, кај Киш го потенцира етичкиот и морален кодекс поради кој ликовите дејствуваат во време-просторот на текстот/на сцената/*in illo tempore*. Тој е доследен на својот антички предок, а со тоа и на митот.

- При операционализирањето со **митемата Егист**, со цел да ја овозможи својата трагедија, Киш претставува сосема поинаков изглед на семантичките својства за кои читателот веќе стекнал доверба низ текстот. Киш го изневерува својот читател со тоа што го изневерува митот, одземајќи го крвното сродство меѓу Егист, Орест и Електра, а со тоа пропуштајќи го сосема каналот преку кој значењето на митот реферира на текстуалниот знак што се однесува на него. Новите својства што ликот (митема?) ги сервира до читателот преку текстот покажуваат следен формат на ликот Егист: високопотентен сопруг на Клитемнестра, прилично помлад од неа, опседнат со две работи: моќ и презир, од позиција на сопствената фрустрација. Моќта му ја дава општествениот/политички статус: како сопруг на Клитемнестра, тој станува крал, со што е фрустриран од сите опции да биде загрозувана неговата позиција. Со Клитемнестра создава и свои, лично кралски наследници. Истовремено, ликот Егист, сето време пред своите очи го има својот личен (иако во отсуство, не баш Шекспировски) дух Агамемнон, чиј гроб го сквернави секоја ноќ, со кого, според мислењето на Киш, не е во никакво крвно сродство. Оптиката од митот ја расветлува грешката/шумот во каналот за ресемантизација со веќе познатиот факт – митот за Атреј и Тијест – и докажува дека поради ваква грешка при ресемантизацијата на митемите во драмскиот текст може да се урниса неговиот семантичкиот систем, а со тоа и референцијалноста со митот, со што се урива и алка од системот на каузалитети поради кои дејствуваат ликовите.

• **Митемата Клитемнестра** поседува иста грешка/шум во каналот за ресемантизација, бидејќи според информацијата што е кодирана во неа, недостасува сродството што го има со Егист. Во сите следни позиции е доследна на митот: таа е Тиндареевата ќерка што ја одмаздува жртвуваната ќерка-љубимица со тоа што го убива нејзиниот убиец, својот сопруг Агамемнон. Сестра е на убавата Елена⁸⁰, проколната со Троја. Притоа, бидејќи ништо во митскиот свет на античките Грци не е еднонасочно, Клитемнестра влегува во љубовна врска со Егист, кој го презира Агамемнон, земајќи соучесник во своето убиство/државен удар. По успехот на државниот удар, Клитемнестра ги протерува своите две деца, Орест и Електра, аналогно на фабулата што ја презентира Еврипид, и на крајот бива убиена според скроениот план за одмазда. На **характерот** на Клитемнестра, Киш му припишува слични својства како и Еврипид: таа дејствува од позиција на одмаздник и ладнокрвно го убива Агамемнон, одмаздувајќи се истовремено и за Ифигенија и за Касандра. Киш ја претставува Клитемнестра како тиранин еднаков на Егист, фрустрирана од концептот на убавото, во сенката на својата сестра Елена, *полудена од завист и тага*, иако убавата како неа. Во ракописот на Киш, двоецот Егист/Клитемнестра е прикажан како совршен пар во однос на државните и лични интереси: бивајќи брачни сојузници, тие ја формираат политичката коалиција што тирански владее со Арг, истовремено лишувајќи ги Орест и Електра од правото на наследство. Коалициски ги сносат последиците, фатални по нивните животи: Егист е убиен додека им принесува жртва на боговите; Клитемнестра, претходно излажана, е убиена во трошниот дом на Електра.

• **Другите митеми**, според семантичките својства што се пренесени во драмскиот текст, градат свој систем аналоген со системот на митот. Митемата Селанецот на ниво на име од лик се ресемантизира во Сидар.

Со оваа постапка, Киш ја детерминира професијата на својот лик, општо дадена во Еврипидовиот изворник. Интересна е постапката преку која се изведува *anagnorisis-om*, аналоген со приказот за *Лузната на Одисеј* на Ерих

⁸⁰ Киш во својот текст во голема мера се занимава со Елена. Имено, во последниот дијалог Електра/Клитемнестра, Киш ја спомнува Елена како една од причините поради кои дејствува Клитемнестра. Истовремено, ја обвинува и за преполовување на грчкиот народ.

Ауербах⁸¹. Системот од аналогии на семантичките вредности ги почитува мрежата од каузалитети и семантичките јазли што ги детерминираат митемите *ab origine*.

Уште со позиционирањето на својот предмет на уметнички интерес/промисла, Киш јасно ја изложува првата постапка што се однесува на операционализирањето со текстот во постразвијните уметнички фази: **рециклажа**. Алатките со кои Киш ја создава својата трагедија, градејќи ја драматуршката шема во која дејствуваат ликовите, наоѓаат свои сродни елементи со алатките преку кои се операционализира во/со постдрамските форми на театарот. Текстуалните докази⁸² се наоѓаат во неколку цитирани Еврипидови стихови, притоа оние позиции што најмногу зборуваат за својствата на ликовите/нивните амплитудни емоционални состојби, што на Кишовата трагедија ѝ припишува одлики на **интертекст**.

Генералната скица за уметничката вредност на оваа трагедија упатува на автентичниот, парадигматски ракопис на Киш, кој оваа драма во стихови ја испишува преку неверојатно моќни емоционални пејзажи што навистина нудат можност за производство на театарска претстава по методот на Арто. Бравурата на ракописот е испишана преку форматирањето лингвостилистички единици што во сопствената колизија создаваат мелодичен текст со своја внатрешна ритмика, која ротира од сцена во сцена, од дијалог во дијалог. Умешноста на Киш да создаде густы ликови, сведени на есенции во овој негов текст, е донесена до полна вредност: ликовите во пиесата се прикажани во нивните амплитудни состојби, во нивната густа семантика, јасно и нијансирано упатувајќи на дејството што го преземаат.

⁸¹ На истиот начин на кој старата дадилка го препознава Одисеј, по лузната на ногата, Стрoфиј го препознава Орест по лузната над десната веѓа, реферирајќи на настани од неговата *moira*. Ерих Ауербах посветува внимание на оваа постапка и на нејзиното значење во својот есеј наведен во библиографијата.

⁸² Најиндикативен показател е репликата/стихот на Електра од деветтата слика: мажот на онаа жена/не жената на оној маж.

5.2. Јуџин О’Нил, *Црнината ѝ прилега на Електра*

Од сите видови лингвистички текст што се предмет на ова истражување, трилогијата на О’Нил поседува најсложен систем на ресемантизација на митемите во драмскиот текст.

Во споредба со досега претставените функции на каналите за ресемантизација преку кои митот се кодира во дискурсот на драмскиот текст, трилогијата на О’Нил покажува специфичен систем на ресемантизација на Есхиловата *Орестија* во автотекстот/трилогијата *Црнината ѝ прилега на Електра*, притоа во форма на драмски автотекст во кој се американизира метатекстот на митот.

О’Нил го дава клучот за читање на својата драма во самиот наслов, реферирајќи на митскиот корпус околу Електра како преттекст на автотекстот. Структурата на драмската текстура, уште во воведната дидаскалија на О’Нил, упатува на Есхиловата *Орестија*: три трагедии што ја чинат севкупната трагедија. Семантичката вредност на насловите што ја чинат трилогијата на О’Нил, а во системот на аналогии што текстот го гради со античкиот изворник, е прикажана на следнава шема:

Есхил, <i>Орестија</i>	Јуџин О’Нил, <i>Црнината ѝ прилега на Електра</i>
<i>Агамемнон</i>	<i>Враќање</i>
<i>Жртва на гробот</i>	<i>Прогонети</i>
<i>Евмениди</i>	<i>Опседнати</i>

Митското простор-време, Елијадевото *in illo tempore*, сместено во кралската палата на Агамемнон во Арг, во трилогијата на О’Нил е ресемантизирано во конкретна временска одредница *in tempore*, пролет или лето 1865-1866 во која просторот е јасно пластично зададен: поствоената околност во Нова Англија, имотот на Манонови, опишан прецизно во широки дидаскалии.

Зборувајќи за своето поствоено време, О’Нил го користи Есхиловиот, односно митскиот концепт за **поствоеното** во кое се враќа воинот-победник, во овој случај бригадниот генерал Езра Манон.

О’Нил е доследен на фабулата на својот преттекст: херојот-победник се враќа од војна за да биде убиен од својата сопруга и од нејзиниот љубовник, а негов омразен, генеолошки фактографирано, братучед. Првата ресемантизација на митскиот образец во автотекст се забележува на ниво на детерминирањето на Херојот: **Агамемнон** и **Езра Манон**.

ОРЕСТИЈА	ЦРНИНАТА И ПРИЛЕГА НА ЕЛЕКТРА
Агамемнон	Езра Манон
Клитемнестра	Кристина Манон
Орест	Орин Манон
Електра	Лавинија Манон
Егист	Адам Брант

Користејќи го митот, О’Нил го испишува својот херој Езра Манон како исклучителен граѓанин со херојски репрезентативна биографија: по своето потекло, тој е последен од прочуената, двестегодишна

лоза Манонови. Како и во митот, тој има своја сопруга, убавата Кристина, ќерка на угледен лекар од друг град, со која има две деца: Лавинија и Орин. Испишувајќи го репрезентативното генеолошко стебло на своите ликови, О’Нил скршнува од митскиот наратив и воопшто не го воведува ликот на Ифигенија преку ниту еден тип канал за ресемантизација, со што ја пренасочува причината поради која дејствува Кристина, наспроти Клитемнестра: анимално женската природа наспроти мајчинскиот принцип. Митот скршнува уште во една семантичка позиција: Орин е воин како својот татко и е во поход со него, каде што е повреден и, по крајот на војната, со задоцнување поради повредата, се враќа дома, точно навреме за погребот на херојот, за на крајот од својот цикличен приказ да се самоубие. Следното скршнување од митот се однесува во однос на ликот **Кристина наспроти Клитемнестра** во кулминациската детерминанта: Кристина се самоубива, а Клитемнестра е убиена. Црнината што прилега на куќата Манон, во драмските ситуации што ги гради О’Нил, во најголема мера е црнина на **Лавинија/Електра**, која до крајот на својот живот е осудена да живее со хамартијата на својот дом, уште од времето на нејзиниот дедо, античкиот Атреј.

Ликот **Адам Брант** во трилогијата на О'Нил е поголем измамник од својот предок Егист. Покрај крвното сродство со Езра, преку неговата биографија се читаат следниве одлики на ликот: Адам Брант е образец на заводлив и интригантен антихерој, кој поради сопствената одмазда за загубените родители ја деградира лозата Манон, чиј биолошки дел е и самиот: покрај аферата со Кристина, тој расипнички ја заведува и Лавинија, ќерката на својата љубовница, свесен дека е во крвна врска со неа. Единствено дејствува од поривот за одмазда: да се одмазди за неправдата што е направена врз неговиот татко, античкиот Тијест, кој е оставен без достоинствено наследство поради ривалството со таткото на Езра, античкиот Атреј. Но, како што ништо не е едноставно или еднострано во античките митови и трагедии, така и кај О'Нил мајката на Адам била слугинка во домот на Манонови. Во неа биле вљубени и Езра и таткото на Адам што дополнително зборува за презирот што меѓусебно го имаат Езра и Адам. Како таен идентитет зад интригата, Адам го зема презимето на својата мајка за свое лично презиме, презирно откажувајќи се од Манон и надевајќи се на реализација на својот пеколен план во кој ловецот, на крајот, станува плен.

Ликовите на О'Нил го почитуваат *гласот на крвта* и дејствуваат од позицијата што ја наследиле од митот: Лавинија, во сојуз со Орин, го убива Адам Брант. Не можејќи да ја издржи оваа загуба врз сопственото гризење на совеста, нивната мајка, Кристина, се самоубива, индиректно натопувајќи ги дланките на своите две деца со сопствената крв. Митот е доследен и во драмската ситуација што ѝ претходи на оваа: Кристина го труе Езра Манон со таблети што ги добива од Адам Брант, претходно кажувајќи му за нејзиното неверство. Лавинија е сведок на последните зборови на својот татко со кои Кристина е обвинета за убиство – миг во кој се раѓа (се ресемантизира) копнежот за одмазда за убиениот татко. Претходно, О'Нил воопшто не ги претставува Кристина и Лавинија во близок семеен однос, токму напротив. Наспроти студениот мајчинско-ќеркински однос, О'Нил го испишува речиси патолошки односот помеѓу Езра и Лавинија, од една страна, и помеѓу Орин и Кристина, од друга страна. Тие се неприродно блиски, меѓусебно си се обраќаат со зборови од речникот на љубовниците, а нудат простор за психоаналитичко анализирање според Фројдовата теорија за *Комплексот на Електра* и

Комплексот на Јокаста. Не само што нудат, туку и инсистираат на ваков тип промисла на карактерите во драмскиот дискурс.

На ниво на карактери, во трилогијата на О’Нил се читаат и индикативни митски алузии во однос на ликовите-митеми во преттекстот. Пилад, пријателот на Орест од Есхиловата трилогија, како и Селанецот, сопруг на Електра, се ресемантизирани во текстот на О’Нил преку два ресемантизирани семантички јазли. Оваа специфична постапка во операционализирањето со митопоетските елементи во драмскиот дискурс се гледа на следнава шема:



О’Нил создава митски алузии со ликот на Пилад, пријателот на Орест, од една страна, и Селанецот, сопругот на Електра, од друга страна, транскрибирајќи ги нивните емоционални состојби и својства во ликот Питер Најлс (најдобар другар и иден, неостварен сопруг на Лавинија), како и во ликот на неговата сестра Хејзл (вљубена во Орин и негова неостварена сопруга, блиска пријателка и на Кристина и на Лавинија).

Покрај ликовите, во митските алузии што се читаат во трилогијата на О’Нил се среќава и текстуален доказ за ресемантизација на религискиот концепт, од Олимпискиот пантеон кон Протестантската црква, односно до Црквата на конгрегацијата што своите корени ги има во Нова Англија, односно ресемантизираната Микена:



Сите текстуални индикатори укажуваат на ресемантизација на метанаративот на митот, односно на политеистичкиот концепт за Белата божица. Оваа **американизација на митот** ги задржува кулминациските точки во митот на кој реферира во насловот: тоа е Електра во метатекстот на митот – оној за ќерката на *Кралот што се враќа*.

Што се однесува до вредностите што ги покажуваат ресемантизираните митеми во позициите на драмскиот текст според бинарот Аристотел/Кемпбел, забележливо е приближување кон митската алузија и контекстуализирање на митската стварност, односно митемите, со епохата на авторот и нивна американизација. Бинарот Аристотел/Кемпбел покажува доследност во каналите за ресемантизација, и преименуваните и ресемантизирани митеми создаваат систаса на прагми аналогна со систасата на прагми на митската приказна. Овој особен тип ресемантизација зборува за особеноста на *techne-mo* на О’Нил, како и на неговото сериозно и длабоко познавање на митологијата на античката грчка цивилизација.

Силното присуство на митски алузии низ текстурата на О’Нил упатува на постоење специфичен систем на ресемантизација на митемите во драмската текстура.

Ресемантизациите се однесуваат на следниве канали за ресемантизација:

- **Во лингвостилистичкиот канал за ресемантизација** е забележлива постапка при која ресемантизацијата на митемите во текстот се изведува преку именските чинители, *dramatis personae* наспроти именските одредници што ги има митот *ab origine*, притоа со висока созвучност меѓу античкото име и неговата американска варијанта, прикажано во првата табела во оваа глава.

- **Контекстот како канал за ресемантизација** функционира во аналогичјата на поствоеното, зададено во ресемантизиран теизам.

Накучо, двете авторски ресемантизации, онаа на Киш и оваа на О’Нил, се карактеризираат со автентичен и високоуметнички тип ресемантизација на митеми во авторските драмски текстури. Манонови, односно Атреидите, се трагични состави на собитија што дејствуваат во драмска, трагична фабула,

аналогна со систасата на прагми во митската (трагична) приказна на која реферира во уметничкиот ракопис.

6. Емпириски доказ: *Кралските копилиња*

Генералии на претставата

Истражувајќи го предметот на интерес на оваа дисертација, заклучив дека е потребен и емпириски, уметнички доказ со кој ќе се потврдат работните хипотези што ги поставува текстот и околу кои елаборира. Целта на уметнички изведениот доказ е да ја провери теоријата во практика, односно да покаже дека ресемантизацијата на митот во сценска форма, која е направена без грешка/шум во каналот за ресемантизација, секогаш ги има истите семантички вредности на митот на кого му реферира. Во своите формални аспекти и теориски предлошки, **претставата *Кралските копилиња* е сценски есеј испишан во формата на видеоперформансот, низ интермедијална наратива и низ мултиплициран говор на телото во криза.**



Претставата *Кралските копилиња* е (практичен) дел од истражувањето на авторските/уметничките постапки преку кои се ресемантизира митот во постдрамските театарски форми. Нејзината премиерна изведба беше на 27.3.2018 година на сцената на Народниот театар Ј.Х.К. Цинот, Велес.

Станува збор за авторски, уметнички промислен и реализиран проект на сите нивоа на театарската претстава: нејзиниот текст, текстот на режијата, аудиовизуелното обликување и мизансценот. Како соработници на претставата се потпишуваат: Васил Зафирчев – кореограф, Адам Мартинакис – автор на дигиталните скулптури, Филип Коруновски – соработник за сценографијата, Данчо Стефков и Крсте Шупев – автори на анимациите и видеодизајнот, Катерина Чукниева – соработник за костимографијата и Сашко Костов – соработник за музичката драматургија и композитор на дел од музиката што се користи во претставата.

Актерската поделба за претставата е целосно од ансамблот на Велешкиот театар: Васил Зафирчев – Агамемнон, Кети Борисовска – Клитемнестра, Талија Настова – Електра, Жарко Спасовски – Орест, Фаик Мефаилоски – Егист, Маја Љутков – Касандра и Марија Стефановска – Ифигенија.

Во биографијата на претставата стои и специјална награда на жири-комисијата, *Награда за современ сценски израз конципиран врз лабораториско истражување*, добиена на Интернационалниот фестивал на Античка драма СТОБИ 2018.

Зад насловот на претставата стојат *Кралските копилиња* од најтрагичното меѓу сите трагични семејства на грчката митологија чија *moira* е предмет на интерес на оваа дисертација.

1. Текстот на претставата: технологија на обликување на драмската текстура и позиции на митемите.

Текстот на *opsis-om* е испишан со помош на неколку веќе презентирани алатки за операционализација со текстот во постдрамските театарски форми. Тој има својства на **интертекст** поради користење веќе постојни драмски текстови во нова текстуална целина, пластично прикажано со вметнувањето на монологот на Чарли Чаплин од *Големiot диктатор*⁸³ во текстот на *opsis-om*, како и преку вметнувањето дијалози⁸⁴ од преработката на Еврипидовата *Електра* на Жељка Удовичиќ-Плештина. Најголемата текстуална зафатнина на текстот е авторска, исцрпена од *светоста* на митската приказна. Во однос на стилистичките особености, текстот е обликуван во куси реплики, осмислен да биде функција кога се исцрпуваат другите можности за говор, односно кога информацијата, семантичката вредност, емоционалната состојба не може да бидат презентирани на поинаков начин освен на вербален, со цел инсценираната митска приказна да биде доследна во својата прецизност.

Во однос на структурата, текстот на *opsis-om* е организиран во триесет прецизни микросцени, често текстуално запишани само како дидаскалии. Ваквиот однос кон текстот, односно рециклажата/сведувањето на текстот до неговата есенција, ја проектира и режисерската насока кон невербалните

⁸³ Види во прилози.

⁸⁴ Види во прилози.

режисерски ракописи што во својот фокус ја имаат позицијата на телото во театарот, односно можноста телото ставено во криза да ја предизвика драмската напнатост, сфатена според Швацов.

Во однос на Аристотеловата систаса на прагми, драмскиот текст реферира на следниве позиции на митемите во митографемата: од убиството на Ифигенија до прогонството на Орест и Електра од Ериниите, што значи дека фабулата на драмскиот текст во својата структура е најблиска до структурата на Есхиловата *Орестија*, а реферира и на другите, тематски сродни, антички изворници.

Пред сè, фабулата на театарската претстава реферира на митот *ab origine*, на митографемата прочитана кај Грејвс, па во својот наратив јасно ја претставува митската приказна: кралот Агамемнон, за да ја добие божјата наклоност и да се врати дома, мора да принесе жртва: својата ќерка Ифигенија. Агамемнон, лажејќи ја Ифигенија дека ќе ја омажи за големиот херој Ахил, ја жртвува. По убиството, тој се враќа од војната за Троја како победник во домот на Клитемнестра. Но, непосредно пред враќањето на Агамемнон, Клитемнестра подготвува љубовен сојуз со Егист, братучедот на Агамемнон. Сојузниците го убиваат кралот-победник и неговиот човечки трофеј, тројанската принцеза Касандра, и стануваат владетели. Текстот на претставата и натаму е доследен на митот: Клитемнестра дозволува нејзините деца да бидат понижени од Егист со цел да ги спаси: Орест е избркан од домот, а Електра е омажена за недостојник по крв и углед. По десетгодишно отсуство, прогонетиот Орест се враќа за да ја одмазди крвта на својот татко и во сојуз со Електра го спроведува својот план: прво ги убива децата на Клитемнестра и Егист, потоа го убива Егист, па на крајот Клитемнестра. Орест и Електра, еднакво виновни за убиството на својата мајка, биваат прогонувани од сопствената траума (Ериниите), сознанието за конечниот чин на мајкоубиството, а појавата на Ифигенија, преживеана од жртвувањето, го затвора драмското дејство. Според ова, митемите се ресемантизирани во семантички јазли, ликови-митеми, без грешка во текстот за претставата во однос на митографемата.

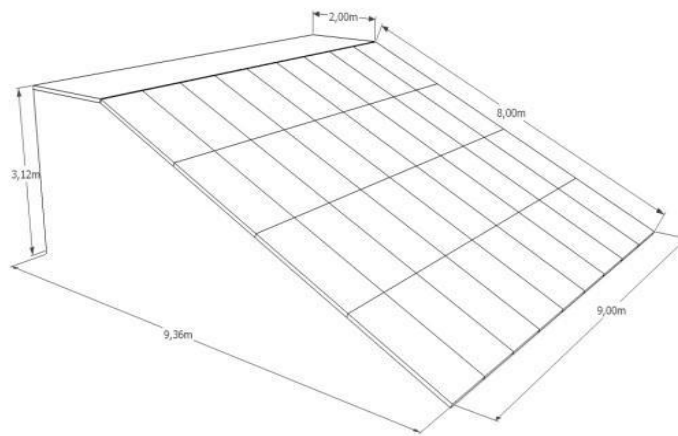
МИТОГРАФЕМА
(семантичка вредност)



Текстот за претставата
(семантичка вредност)

Според ова, текстот за претставата е доследен во ресемантизацијата на митемите од митот и проверлив преку методот Аристотел/Кемпбел за сите позиции во текстот, односно семантичките вредности на ресемантизираните митеми. Позициите на секоја митема во системот на митот се аналогни со семантичката вредност на системот на текстот за претставата. Ваквата организација на текстот за *opsis*-от го потврдува ставот на Леман: *Врската меѓу текстот и театарот се кине во постдрамскиот театар во последните децении. Интермедијалноста, цивилизацијата на сликите и метанаративите ја раствораат хиерархијата што претходно не се грижела само за подредување на средствата на театарот на текстот, туку, на тој начин, и за нивната кохерентност (Lehmann: 70).*

2. Режиерската постапка (аудиовизуелна драматургија, концепти).



Скица од дизајнот на сценографијата за претставата.

Режиерскиот ракопис максимално се потпира врз интермедијалноста како референтна точка на постдрамскиот театар. Преку оваа постапка, претставата лесно се детерминира како синкреза на дигиталните медиуми во рамката на театарската претстава, поставена пред публиката. Актерите играат во меѓупростор, со што настанува некој вид отворена монтажа, истовремено и филмски замислено менување на крупните планови, сместени врз сцена на голема оддалеченост од гледачот (Lehmann: 305). Оптиката што ја поставува претставата наликува на гледање телевизија, со што силно се потенцира и влијанието што телевизијата⁸⁵ и филмот го имаат во развојот на постдрамските театарски форми, особено во **кинотеатарот** како постдрамска театарска форма, во кој се користат елементи од киното во театарот, во неколку слики на претставата: кошмарот на Клитемнестра и убиството на Ифигенија. Публиката е сместена на балкон спроти сценски поставената бела косина, која има функција на проекциско платно затегнато под агол, врз кое е поставено

⁸⁵ Леман зборува за постапката во претставата *Калигула*, во режија на Иво ван Хове (продукција на театарот Хет Зуиделијк, сезона 1995/1996), како за парадигматска постапка од овој вид.

дејството во претставата, прикажано на сценографската скица. *Сценографијата ја овозможува визуелната драматургија* (Lehmann: 120), изместувајќи го, односно авторски читајќи го Бруковиот концепт за празниот простор.



Васил Зафирчев (Агамемнон), Кети Борисовска (Клитемнестра), Маја Љутков (Касандра) и Фаик Мефаилоски (Егист) – сцена од претставата по убиството на Агамемнон.

Оваа оптика ја детерминира театарската претстава како видеоперформанс и во однос на текстуалната предлошка и во однос на визуелната зададеност во која се случува драмското дејство. Гледачот, од својата позиција, поради ваквата сценска поставеност на претставата, добива впечаток за сценска илузија.

Концептот за актерската игра, во режисерската тетратка, е детерминиран како **рефлекс** на внатрешниот текст на ликот и се еманира преку неговото тело, со ретка можност за вербално објаснување на состојбите што ги има ликот во драмската ситуација. Концептот за актерската игра, во истата тетратка, е запишан и како **невербален израз на емоционалниот полнеж на ликот во драмската ситуација**. Конечно, поднасловот на претставата го прецизира видот актерска игра: **театар на телото**. Невербален во својот опис, овој тип актерска игра не се потпира на текстот, туку актерот го произведува текстот од емоционалната состојба во која треба прецизно да биде внесен во однос на сето семантичко поле од врски што го произведува театарската претстава. Напуштајќи ја миметичката игра, концептот за

актерската игра ја користи парадигмата на перформансот⁸⁶ како категорија на постдрамскиот театар.

Концептот за актерската игра е кодиран и во каналот за ресемантизација како уметничка постапка на кореографот: секоја од митемите има автентични семантички вредности што реферираат на особеностите (семантичките својства) на ликовите-митеми во обликувањето на нивното дејство. Во оваа насока, кореографот поставува кореографија што ја следи семантиката на митот: секој од актерите добива свои движења преку кои ја презентира приказната од позиција на сопствениот семантички полнеж како актер-лик-митема.

Според ваквото обликување на кореографијата, актерската игра се детерминира како кореоигра, што во севкупното детерминирање на претставата го внесува и терминот кореодрама – концепт што кореографот мошне вешто го презентирал во неколку свои претходни проекти.

Концептот за музичката драматургија се служи со декомпозиција на музичката композиција (деконструктивистичка постапка типична за постдрамските форми), при што вокалите се изолираат и ја обликуваат музичката драматургија на претставата. Во соработка со композиторот Сашко Костов, преку софтвер за изолирање вокали, претходно направената музичка селекција е исчистена од звукот и е сведена на гласот. Музичкиот избор е направен од арии со сакрални мотиви, со што во претставата се кодира божјото присуство, задолжително за митот. Покрај изборот, композиторот-пејач Сашко Костов има отпеано вокализаци и има употребено звуци од природата како замена за стандардниот музички инструментариум: удари на громови, звуци од мелење камења, звуци од бранови, што во музичката драматургија е показател и за митското простор-време во кое се случува драмското дејство, односно звучен запис за она што Елијаде го нарекува *illo tempore*.

⁸⁶ Теориските категории на перформансот се објаснети во делот од текстот што се однесува на теориските аспекти на постдрамскиот театар.



Концептот за костимографијата

(претставена на фотографијата лево, како дел од официјалната фотосесија за претставата) на претставата е изведен комплементарно со бојата на сценографијата.

Имено, костимографијата е изработена од бел, растеглив материјал што е припиен на кожата на актерите. Белиот материјал овозможува и рефлексија на проекцијата, со што костимот станува и сценографски елемент. Поради

ваквата поврзаност помеѓу костимографијата и сценографијата, најдобро е да се зборува за **концептот на визуелна семиотика** на претставата.



Костимографски скици за костимите на Касандра, Орест, Клитемнестра и Ифигенија.

Со цел прецизност во ресемантизацијата од митот до костимската назнака, секој од ликовите е обликуван костимографски со густа митска семантика. Како пример ги наведувам златните везови во форма на громови во костимот на Електра, ребрестите отвори (шкрги) во костимот на Ифигенија, тројански златните детали кај Касандра. Во ликовното обликување, како сврзно ткиво меѓу ликовите се користи и гримот, исцртувајќи по една крваво црвена линија врз очите на актерите (семејно засегнатите ликови-митеми), претходно обојувајќи ги нивните лица во бела боја, наспроти златнината на лицето на Касандра.

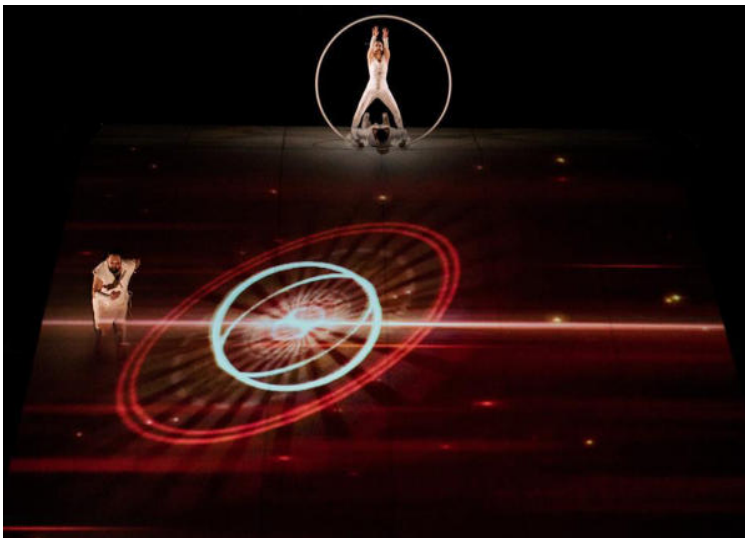


Васил Зафирчев
(Агамемнон), Маја Љутков
(Касандра) и Кети
Борисовска (Клитеменстра)
– сцена од претставата
враќањето на Агамемнон.

Концептот за кругот е сврзното ткиво на сценската семантика и на сцената го внесува Агамемнон, како метафора за кралскиот статус и позицијата на вратениот крал-победник⁸⁷. Станува збор за реквизит, бел хулахоп со дијаметар од два метри. Тркалезна рамка во која ја внесува и својата љубовница Касандра и својата сопруга Клитеменстра. Тркалезна рамка во која Касандра ги доживува пророчките трансони. Тоа е рамката на сите трофеи на Агамемнон, но и средство преку кое подоцна се извршува злосторството – одмазда. Белиот круг, трофејот на Агамемнон, неговиот *trade mark*, станува оружје со кое ќе биде убиена Касандра. Во монолошката сцена на Егист, пак, кругот станува наследство што тој сталешки го презел од Агамемнон. Конечно, како сценски знак од претставата го изнесува Орест, претходно со него убивајќи го Егист.

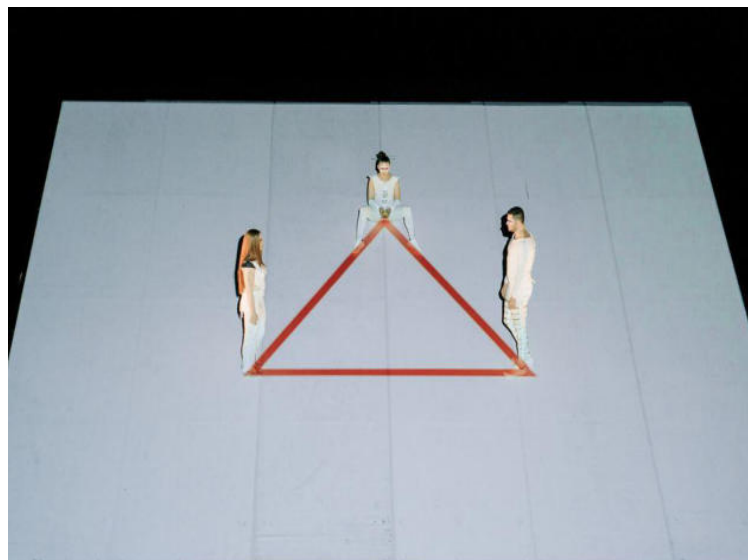
⁸⁷ Според ова, се реферира и на метатекстот на митот, кој е објаснет претходно во истражувањето.

Освен во форма на сценски знак-реквизит, кругот се јавува и во проекциите, метафорично маркирајќи го митскиот простор *in illo tempore*, односно просторот во кој се случува дејството/театарската претстава. Поради колизијата од сценски знаци што настанува меѓу круговите во проекциите и реквизитот круг, поради формирањето *круг од кругови*, визуелната семантика на претставата во себе кодира полисемантичен и плуримедиијален систем што ротира околу архетипската слика за целината.



Талија Настова (Електра),
Жарко Спасовски (Орест) и
Фаик Мефаилоски (Егист) –
сцена од претставата пред
убиството на Егист.

Концептот на триаголникот како сценски знак реферира на ритуалот и синкретичниот праприказ за бинарниот свет. Триаголникот, како прасимбол на женскиот принцип, во претставата е метафора што реферира на матријархатот, односно на митот за Електра како



објаснување за преминот од матријархат кон патријархат: убиството на мајката и новиот син-крал. Триаголникот како сценски знак се појавува во претпоследната сцена од претставата: кулминацијата, убиството на мајката, чинот на одмазда, сцената во која Електра и Орест симболички, уништувајќи го

златното јаболко што го носат во својата хамартија, ја убиваат Клитемнестра. Притоа, позицијата на Електра во овој мизансцен, на горниот врв од триаголникот, алудира и на неможноста злосторството да стане затворен круг, со што повторно, уште еднаш, на сцената излегува севкупната Танталова генеологија што е впишана во митот инсцениран во претставата *Кралските копилиња*, прикажано на фотографијата погоре.

Во **концептот за реквизитот** на претставата, покрај белиот хулахоп, во претставата се внесуваат уште три ресемантизации на митеми во сценски знаци-реквизити: едно јаболко и една златна игла за коса – концепт изграден врз принципот на **паратаксата**⁸⁸, стилска карактеристика на целата претстава.

Едно од двете најпознати митски (раздорни) јаболка е златното јаболко-трофеј од митот за *најубавата меѓу божиците на грчкиот пантеон*. Второто е од христијанската митологија, јаболкото на Ева. Златното јаболко (Грејвс 2002: 577) од грчката митологија е дарот што Парис ѝ го дал на Афродита, на свадбата на Пелеј и Тетида, прогласувајќи ја за најубава во натпреварот за убавина меѓу Хера, Афродита и Атина – познатиот митски наратив што води до убавата Елена како награда за добиеното јаболко.

Во оваа театарска претстава, преку реквизит, се ресемантизира вредноста од митот за *Златното јаболко*, или иницијалната каписла или акцелераторот на дејството поради кој се случуваат сите трагични настани од тројанскиот митски циклус. Елена од Спарта, жената на кралот Менелај, токму поради златното јаболко ќе стане познатата Елена од Троја, најубавата жена на античкиот свет.

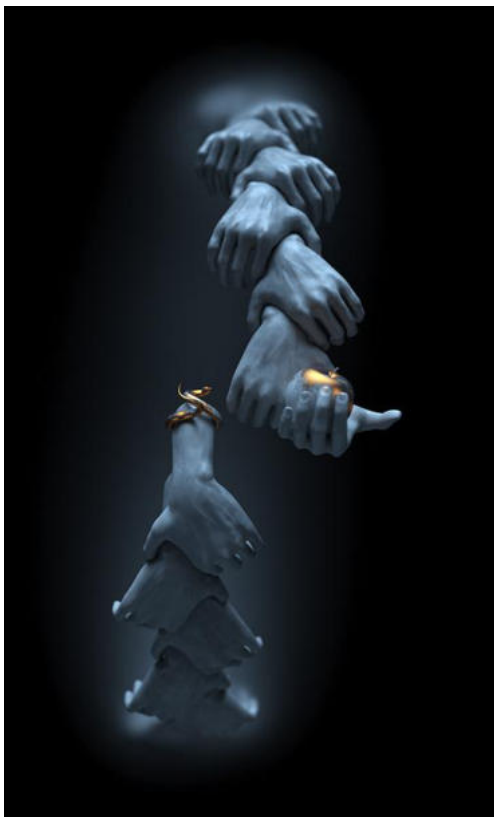
Како семантичка вредност на сцената, јаболкото го внесува Агамемнон, како подарок од Троја за Клитемнестра, кое е метафора за богатството, статусот и позицијата што победникот-крал ги носи за да ги сподели со својата жена, подметнувајќи ја својата љубовница како втора законска жена со која би живеел под ист покрив. Истото јаболко се јавува и во *anagnorisis-om*, сцената на препознавањето: тоа е ресемантизација на праменот коса од античките изворници според кој Електра го препознава Орест. На крајот, истото тоа

⁸⁸ Постапка при која елементите не се поврзуваат на еднозначен начин (Lehmann: 112/113).

јаболко станува оружје при убиството во мигот кога Електра го преполовува и една половина му подава на Орест за да загризе прв, симболично убивајќи ја својата мајка.

Златната игла за коса на сцената ја внесува Касандра. Како и јаболкото, златната игла на пророчицата-принцеза Касандра е семантички знак што припаѓа на Троја како митска фактографија. Во претставата, златната тројанска игла се појавува неколку пати во кулминациските точки на претставата: прободувајќи го златното јаболко со златната игла, Клитемнестра го убива Агамемнон; иглата станува единствена сопственост на Електра, единствен ројалистички амблем по нејзиното прогонство. На истиот начин на кој иглата е сместена во косата на Клитемнестра, таа ја зазема позицијата во косата на Електра. Токму на таа златна игла Електра го набодува јаболкото, повторувајќи ја актерската игра на Клитемнестра, и го најавува чинот на одмаздата.

Третиот и последен реквизит во кој е ресемантизирана митема златната прашина што Касандра ја носи со себе, а дувајќи ја од нејзините дланки, Агамемнон ја разнесува на сцената, во светот на Клитемнестра. Златната



прашина, еднакво златна колку гримот, златното јаболко и златната игла, е сценски знак преку кој тројанското проклетство се распрснува по грчкото (митско) тло, истовремено најавувајќи го (предвидувајќи го) следот трагични настани во кралската куќа на Атреидите.

Во претставата е видлива и ресемантизацијата на семантичката вредност што ја имаат боите во митот во однос на контекстот на претставата. Пурпурот (ројалистичка амблемација во митскиот свет на античките Грци), по кој се движат Агамемнон и Касандра кога доаѓаат кај Клитемнестра, е ресемантизиран во

дигитална патека со зелена боја, јасно асоцијативна со семантичката вредност на нијансата *royal green*.

Дигиталните скулптури (една од нив прикажана на фотографијата погоре) се всушност градбени единици на изложбата *Nest of Time*⁸⁹ на Адам Мартинакис. Фабулата на овој дигитален наратив нуди приказна што самата е ресемантизација на митеми од истиот митски корпус од кој се исцрпува и текстот на претставата. Дигиталните скулптури, како вид текст, се интегративен елемент на интертекстуално поставената структура. Следејќи ја изложбата, Мартинакис претставува апстракции на тела/фигури што бесконечно ротираат. Поради перспективата (проекцијата врз белата косина), гледачот добива впечаток дека станува збор за тридимензионални скулптури. На првата слика од изложбата се испреплетени дланки што кружно се повторуваат во дејството. Првите две испреплетени дланки држат златно јаболко, што реферира со митот за златното јаболко, дел од широчината на митот што е предмет на уметничка промисла. Во последната слика од изложбата, Мартинакис претставува испреплетени тела, кои свртени кон сонцето пловат по водена површина, што реферира со семантичката вредност на ликот-митема Ифигенија во дејството презентирани во севкупноста на театарската претстава преку видеоелемент.

Деконструирајќи ја изложбата на нејзините семантички вредности, дигиталните скулптури на Мартинакис во претставата ги имаат следниве својства, сфатени како интернаративни елементи:

1. Тие се сврзно ткиво на сценоследот.
2. Тие се коментар на драмската ситуација.

Визуелизацијата на претставата во апстракциите на Крсте Шупев и Данчо Стефков подразбира два канали за ресемантизација. Првиот канал за ресемантизација е ресемантизирањето на митемите во видеоформатот. Имено, за сцената со убиството на Ифигенија и нејзиното преживување од бруталното убиство, како и за кошмарот со змиите што Клитемнестра го сонува во митот, претходно се снимени видеоматеријали што се монтирани во сценоследот на претставата. Оваа режисерска постапка го потенцира **интермедијалниот**

⁸⁹ Изложбата има своја трајна поставка на официјалната веб-страница на Мартинакис.

профил што претставата го презема од постдрамските театарски постапки. Користејќи го графичкиот дизајн, пак, авторите нудат густы сценски метафори, изведени во јазикот на апстрактната дигитална уметност. Дигиталните апстракции што се проектираат врз белата закосена површина метафорично го обликуваат просторот во кој е зададен мизансценот. Во претставата, *драмската нарација се јавува како мултикултуролошки, етнолошки и археолошки каледоскоп* (Lehmann: 102), што е одлика на неомитскиот театар на Роберт Вилсон, во кој *феноменот има предност пред нарацијата* (Lehmann: 105).

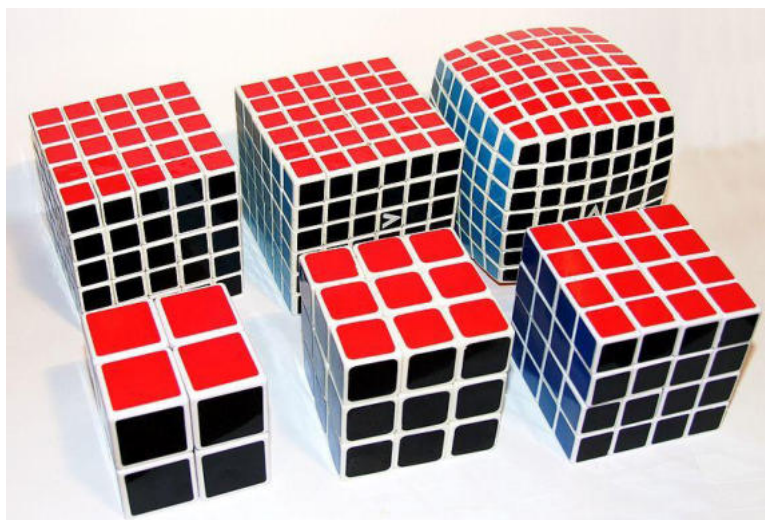
Сумирано, интермедијалноста се согледува во користењето елементи од (дигиталната) скулптурна уметност, елементи од филмот и елементи од графичкиот дизајн. Во ова единство од дискурси, во конечностa на театарската претстава се препознаваат постапките преку кои различните медиуми, во меѓусебната колизија, ја чинат можна театарската претстава.

Мизансценот е организиран според мрежата од каузалитети што ја подразбира митскиот наратив. Обликуван е во *дизајнирани движења*, повторливи како мизансценски позиции низ сценоследот, а позиционирани како сродни гестички врски меѓу ликовите, преку постапката на постдрамскиот театар што Леман (Lehmann 2004: 255) ја нарекува *тела што се сеќаваат*. Оваа постапка на постдрамскиот театар го третира телото како место за паметење, складиште за подготвените мисли и чувства, и како такво може да се доживее во реалноста на театарот кога неговиот изглед или гест предизвикува сеќавање на (сопственото) тело. Оваа постапка во гестичката артикулација на перформерот е највоочлива во начинот на кој ликот Електра ги презема гестовите и артикулацијата на ликот Агамемнон. Во однос на создавањето **виртуелна присутност**, детерминирана од Леман како халуцинација на отсутно друго тело во еднаква мера запоседнато со потреба и со конфликт, еднакво отворено како и присутното тело, оваа постапка е применета во сцената со убиството на Клитемнестра.

Визуелната драматургија на претставата, согледана во оваа интермедијална постапка, ја детерминира постдрамската театарска форма/мултимедијален перформанс како систем од ресемантизации на

митемите без грешка во каналите за ресемантизација. Претставата *Кралските копилиња*, според сумираните факти и нивно прецизно набљудување, е постдрамска театарска форма во која постапките на интертекстот, перформансот и интермедијалноста прават кохерентен систем во кој семантичките вредности на митот се ресемантизирале во семантичките вредности на театарската претстава без грешка во каналите за ресемантизација.

7. Рубиковата коцка како заклучок



Рубиковата коцка е механичка загатка конструирана во 1974 година од унгарскиот вајар и професор по архитектура Ерно Рубик. Оригинално наречена *магична коцка* од нејзиниот пронаоѓач, оваа загатка е преименувана како

Рубикова коцка од компанијата „Ideal Toys“ во 1980 година. Таа е светски најпродаваната играчка, со над 300.000.000 рубикови коцки и нејзини имитации продадени низ целиот свет. Во типична коцка, секоја страна е покриена со девет налепници во шест бои. Кога загатката е решена, лицето на секоја страна од коцката има една боја. Загатката доаѓа во четири можни верзии: $2 \times 2 \times 2$ (џебна коцка, наречена и миникоцка, јуниорска коцка или коцка-мраз), $3 \times 3 \times 3$ стандардната коцка, $4 \times 4 \times 4$ (Одмаздата на Рубик) и $5 \times 5 \times 5$ (Професорската коцка). Постојат и поголеми коцки, со димензии $6 \times 6 \times 6$ и $7 \times 7 \times 7$.

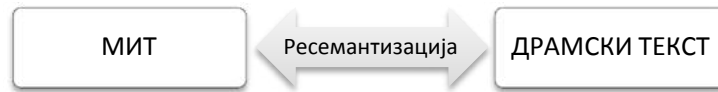
Во ова истражување, со митот во театарот, и обратно, се операционализира како што се сложува математички докажливата *Рубикова коцка* со своите шест страни различни по боја. Ова истражување докажува дека истообоени страни на *Рубиковата коцка* (мит-театар) се можни само ако постои систем преку кој се стигнува до секоја од шесте истообоени страни. Има многу комбинации од движења со кои *Рубиковата коцка* може да се реши во еднобојни полиња. Има многу канали за ресемантизација што имаат свои метаканали на спроводливост на семантичките вредности од митот во театарот, во неговите (пост)драмски форми. Исто како и во решената *Рубикова коцка*, така и во ресемантизираниот мит, секое од разместените полиња наоѓа свој

начин да оформи обоена целина, односно да се повика на митот. Да се ресемантизира митемата!

Има рубикови коцки што поради претерана употреба изгубиле некое или неколку од обоените полиња и останале црни. Има концепти во кои *Рубиковата коцка* е невозможна да постои. Ненаместената (неодгатнатата!) *Рубикова коцка* или коцка со црно поле е нересемантизираниот мит во театарот.

Уметничките/авторските постапки, односно каналите за ресемантизација преку кои се инсценира митот, според спроведеното истражување, се делат на два вида: канал за ресемантизација што покажува грешка во својата спроводливост и канал за ресемантизација што без грешка ги ресемантизира (ги спроведува) семантичките вредности на митот во театарската претстава. Постдрамските театарски форми нудат широк инструментариум на постапки преку кои се операционализира со митот во театарот, постапки кои, со цел да бидат издржани во системите што ги произведуваат, мора прецизно да операционализираат со митемите. Без оглед на тоа за која постапка од постдрамскиот театар станува збор и без оглед на видот на каналот за ресемантизација, секоја театарска претстава што реферира на митот мора да биде доследна во семантичките вредности на системот на кој се повикува. Сфаќајќи го операционализирањето со митот во театарот *како систем од врзани садови*, секој од сатовите што ја овозможуваат театарската претстава мора да поседува семантички полнеж што е асоцијативен со семантичката комплексност на митот. Во однос на работните хипотези за истражувањето на ресемантизирањето на митемите во постдрамските театарски форми преку митот за Електра и митскиот корпус на кој му припаѓа овој мит, изложени во воведниот дел од текстот, се носат неколку заклучоци.

1. **Во однос на драмските текстови**, се постави следнава работна хипотеза: семантичката вредност на митемата ресемантизирана во драмски текст треба да реферира на митскиот корпус на кој му припаѓа митемата *ab origine*.



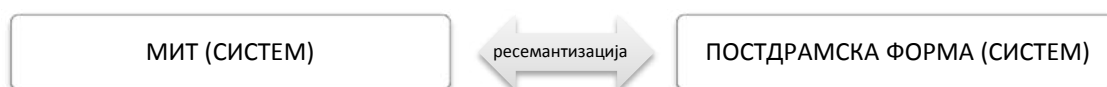
Истражувањето покажа дека ресемантизацијата на митемата во драмскиот текст, во зависност од спроводливоста на каналот за ресемантизација, има две позиции: позиција на ресемантизирана митема во драмски лик и позиција на драмски лик со грешка во ресемантизацијата. Истражувањето покажа дека во каналот за ресемантизација грешката настанува поради неможноста системот на митот, чиј градбен елемент е митемата, да биде аналоген со системот на драмската текстура за *opsis-om* на претставата, односно поради непостоење еднаква семантичка вредност меѓу митемите од митот и ресемантизираните митеми во драмската текстура. Доказот за грешката/шумот во каналот за ресемантизација, изведен преку методот Аристотел/Кемпбел, јасно е видлив кога се согледуваат вредностите што ги исфрла овој метод во однос на системот на драмскиот (интер)текст на Жолдак. Доказот за веродостојната спроводливост на каналот за ресемантизација е презентираан преку мерење на семантичките вредности што ги поседува адаптацијата/преработката Готовац/Плештина, повторно изведен преку методот Аристотел/Кемпбел.

Истиот метод покажува прецизна спроводливост на семантичката вредност што од митот е кодирана во драмските текстури на О'Нил и на Киш. Овие две авторски/уметнички постапки произведуваат драмски текст во кој митемите ги задржуваат позициите што се кодирани во митот, односно во мономитовите на кои се повикува митскиот корпус во насловот на драмските текстови. И двете пиеси реферираат на митот без грешка/шум во каналот за ресемантизација.

Начинот на кој се создава каналот за ресемантизација без грешка во системот е презентираан преку авторската постапка на (интер)текстот за претставата *Кралските копилиња*. Уметничката, авторската, односно постапката на *креативно пишување* се спроведува во доследност со наративот на митографемата, односно системот на фабулата на драмскиот текст реферира со системот на митот. Еднаквоста во *систасата на прагми* на двете приказни, според текстуалните информации или елементи на нарацијата, го детерминира

текстот за претставата *Кралските копилиња* како ресемантизиран митски наратив без грешка/шум во каналот за ресемантизација.

2. **Во однос на театарските претстави/постдрамските форми**, се постави следнава работна хипотеза: густата сценска семантика на *opsis-om* треба да биде произведена во систем аналоген со семантичките вредности на системот на митот на кој реферира, а според постапките на постдрамските театарски форми.



Анализирајќи ги постапките што режисерите Паоло Маџели, Дамир Златар-Фрај и Андри Жолдак ги користат во создавањето на своите *Електри*, а водејќи се од азбучникот на постдрамскиот театар што го предлага Леман, во претставата на Жолдак се забележува грешка во постапката при операционализирањето со митемите поради неможноста режисерскиот ракопис да реферира на митот во насловот. Жолдаковата Електра, напуштајќи го или, подобро, рушејќи го системот на митот, ја руши и систасата на прагми што ја подразбира митската приказна. Со ова, ја оневозможува сопствената систаса на прагми. Како постапка што претставува обид да се сруши системот на Аристотел, обид забележан во различни режисерски ракописи на постдрамските форми, режијата на претставата не успева да заснова систем посилен од овој што го предлага Аристотел и со тоа да докаже нов, автентичен, револуционерен систем за трагедијата. Паушалната постапка на Жолдак ја потврдува неможноста за *Жолдакова трагедија* наспроти апсолутноста на *Аристотеловата трагедија*, па со тоа ја детерминира постдрамската форма насловена *Електра* и авторски поставена од Жолдак како **неможност за систем** само затоа што не реферира на системот на насловот што го зема за свој предмет на уметничка промисла. Оваа аргументација е потврдена и со методот Аристотел/Кемпбел, и тоа на сите нивоа на ресемантизацијата.

Наспроти ваквата грешка/шум во каналот за ресемантизација во режисерскиот ракопис на Жолдак, овој на Маџели, како и овој на Фрај, покажуваат високо ниво на чистина во каналот за ресемантизација/режисерска постапка. Системот што го проектираат во режисерскиот ракопис реферира на

митот и на сложените семантички јазли што ги поседува митографемата, проверено според методот Аристотел/Кемпбел. Чистината на каналот за ресемантизација при операционализацијата со текстот поставува стабилна асоцијативност меѓу системите, со што режисерскиот ракопис однапред ја има функцијата да го допишува изворникот (текстот) со другите градбени единици на претставата, видени во аудиовизуелното обликување и мизансценот во кои ја поставува актерската игра. Главната разлика во режисерските постапки е во контекстуализацијата на текстот, со што се произведуваат две автентични оптики на ресемантизација на митскиот контекст во драмски контекст. *Електра* на Фрај и *Електра* на Мацели, секоја во сопствениот контекст, презентираат автентична режисерска постапка на постдрамскиот инструментариум, заокружени во детерминантите што ги подразбира конкретниот инструментариум. Двете претстави нудат режисерски концепт што во многуслојноста на претставата го кодира многуслојното значење на митот.

Режисерската постапка применета во создавањето на претставата *Кралските копилиња* нуди автентични начини за презентирање на постдрамските термини/постапки интермедијалност и интердисциплинарност. При интермедијалното оперирање со митот, конечната сценска семантика ја следи семантиката на митографемата и ја презентира како конечен знак преку специфична аудиовизуелизација. Од постдрамските форми, во режисерскиот ракопис е читлив и начинот на кој актерската игра се заменува со реалниот перформанс, во својот концепт. Интердисциплинарниот фонт на режисерскиот ракопис покажува користење автентични интернаративни елементи што им припаѓаат на други уметнички дисциплини, како што се дигиталната скулптурата, филмската уметност и видеодизајнот.

Сумирано во однос на оваа хипотеза: густата сценска семантика на *opsis-*от произведува систем аналоген со семантичките вредности на системот на митот на кој реферира во зависност од тоа дали режисерскиот ракопис/канал за ресемантизација произведува грешка во постапката. Доколку според методот Аристотел/Кемпбел е воочлива грешка во режисерската постапка и со тоа митемите не се ресемантизирале во сценски знак со својата автентична семантичка густина, тогаш театарската претстава од митот го има единствено,

можеби, само насловот на митографемата, но не нејзината прецизност. Доколку, пак, според методот Аристотел/Кемпбел не е воочлива грешка, тогаш постдрамската театарска форма е инсценација на својот референт.

Конечно, ова истражување ја оствари и својата цел: **Да понуди теориски систем за проверка на точноста на каналот за ресемантизација при ресемантизирањето на митемите од митот во широкото поимање на театарот и емпириски да го докаже.**

Овој пристап на решавање на *Рубиковата коцка* е можеби премногу ригиден кон театарот, инсистирајќи на научната точност на театарската уметност, наводно одземајќи ја нејзината уметничка слобода/можност за интерпретација на митот. Меѓутоа, неопходен е токму поради интерпретацијата.

Кога митот се интерпретира, односно се ресемантизира во театарска претстава, тој го наметнува своето елементарно право на систем врз театарската претстава. Системот, секој, па и овој на театарската претстава или драмскиот текст, инсистира на постапка, односно метод што го овозможува постоењето. Методот произведува научна терминологија што испишува теорија.

Поради ова просто објаснување како конечен заклучок, блискиот однос меѓу театарот како уметност на мигот и неговата теорија е неопходен со цел да биде разбирлив уметничкиот чин. Секоја уметност, па и оваа, театарската, која не може да биде читана, разбрана и толкувана, *per definitionem* е неможност за, и *копнеж* по систем.

Прилози

1. Електра, Андри Жолдак

Македонски народен театар

Премиера: 5.9.2014 г.



Претставата ја создале:

Сценски текст, режија и концепт на светлосен дизајн: Андри Жолдак

Сценографија: Андри Жолдак и Лукас Нол

Костимографија: Лукас Нол и Дан Жолдак

Композитор: Сергеј Патамански

Асистент на режисерот: Никола Кимовски

Извршен продуцент: Виктор Рубен

Камерман: Кузман Клековски

Автор на плакат: Срѓан Јаниќијевиќ

Асистенти на сценографот: Тања Блажевска-Христова, Дан Жолдак и Илина Ангеловска

Инспициент: Никола Кимовски

Тон: Александар Арсиќ

Светло: Илија Тарчуловски

Манипулант на погон: Костадин Велков

Актери-учесници во претставата:

Електра: Дарја Ризова

Орест: Александар Ѓорѓиески

Клитемнестра: Свезда Ангеловска

Агамемнон: Славиша Кајевски/Борче Начев

Еврипид: Славиша Кајевски/Борче Начев

Жена на Еврипид: Свезда Ангеловска

Исус: Александар Михајловски

Електра, дете: Анастасија Ташковска

Орест, дете: Михаела Николоска

Чуварка на Клитемнестра, дадилка на Орест и Електра: Арна Шијак

Театрографска граѓа користена при анализата на претставата:

Премиерната изведба на претставата и неколку репертоарни изведби

Видеоснимка од претставата, добиена од архивот на МНТ

Текстот за претставата, добиен од архивот на МНТ

Фотографии од претставата, добиени од архивот на МНТ

Разговор со Свезда Ангеловска, воден на 19.4.2018 година во форма на отворено интервју со публика, во рамките на платформата „Homo Ludens“ на *Театар фабрика*, емитувано на Наша ТВ

Разговор со Дарја Ризова, воден на 5.3.2018 година во МНТ

2. Електра, Паоло Мацели

Премиерна изведба:

Сплит, август 1988 г.

Претставата ја создале:

Режисер: Паоло Мацели



Драматург: Жељка Удовичиќ

Адаптација на просторот:

Марина Чутурило

Композитор: Љупчо

Константинов

Соработник за сценски
движења: Дамир Златар-Фрај

Асистент на режисерот: Нени

Делместре

Лектор: Златко Црнковиќ

Инспициент: Неда

Утробичиќ

Актери-учесници во претставата:

Селанецот: Јосип Гленда

Електра: Снежана Богдановиќ

Орест: Ненад Стојановски

Пилад: Божидар Алиќ

Старец: Перо Врца

Клитемнестра: Зоја Одак

Гласник: Белмондо Милиша

Таа: Бруна Бебиќ

Тој: Ранко Тихомировиќ

Дете: Корина Шариќ

Егист: Винко Михановиќ

Аргевци: Мери Грубиќ, Маја Кариќ, Ангела Коцеиќ, Жељка Родин, Неда Шариќ, Николина Шировиќ, Мирела Вулета, Мишел Јуриќ, Жељко Маглица, Горан Нигојевиќ, Јошко Радина, Розано Рубеша, Даница Цвитановиќ, Дени Удовичиќ

Музичари: Драго Ханжиќ, Жељко Милиќ, Ѓорѓе Радовниковиќ

Диригент: Лорис Волторини

Музиката ја изведува оркестарот при ХНК Сплит

Театрографска граѓа користена при реконструкцијата на претставата:

Фотографии од претставата, добиени од архивот на ХНК Сплит

Текстот за претставата, добиен од приватниот архив на Мани Готовац

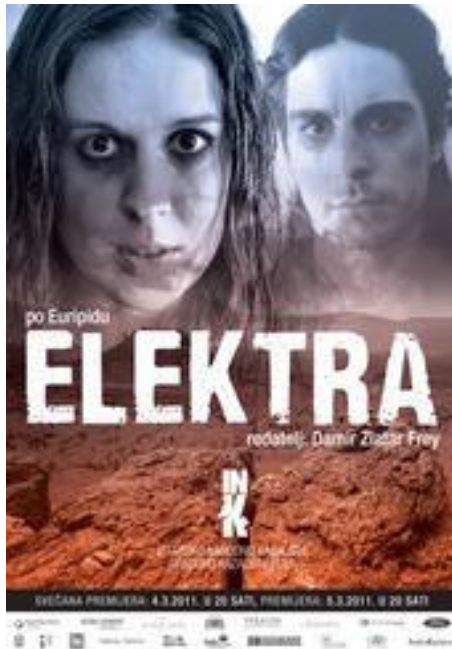
Пропагандниот материјал за претставата (афиш и плакат)

Разговор со Паоло Маџели, воден на 15.9.2018 година, во МНТ

3. Електра, Дамир Златар-Фрај

ИНК Пула

Премиера: 4/5. 3. 2011 г.



Претставата ја создале:

Режисер: Дамир Златар-Фрај

Драматург: Жељка Удовичиќ-
Плештина

Кореограф: Дамир Златар-Фрај

Композитор: Дарко Хајсек

Сценограф: Дамир Златар-Фрај

Костимограф: Дамир Златар-Фрај

Дизајн на светло: Рафаеле Кавара

Асистент на режисерот: Мануел Каучиќ

Асистентка на костимографот: Десанка Јанковиќ

Асистент на сценографот: Горан Шапоња

Советник за јазик: Бранка Цвитковиќ

Маска, шминка и фризура: Мирија Краљ

Водител на тренинг: Елда Косановиќ Радовик

Организатор и инспициент: Мануел Каучиќ

Актери учесници во претставата:

Електра: Хелена Миниќ

Орест: Васил Зафирчев

Клитемнестра: Бранка Цвитковиќ

Егист: Томислав Квартуч

Селанец: Зоран Келава

Таа: Лана Гојак

Тој: Дамјан Симиќ

Арgevци: Давид Белас, Елда Косановиќ Радовик, Гордана Симиќ

Театрографска граѓа користена при анализата на претставата:

Изведба на претставата, 31.7.2011 година, во рамките на фестивалот
Охридско лето

Видеоснимка од претставата, добиена од архивот на ИНК Пула

Драмскиот текст за претставата, отпечатен во афишот

Преработката на Мани Готовац според која е изработена драматургијата
на текстот, добиена од приватниот архив на М. Готовац

Фотографии од претставата, добиени од архивот на ИНК Пула

Разговор со Васил Зафирчев, воден на 12.8.2018 година

ФОТОАЛБУМ НА ИСТРАЖУВАЊЕТО

1. *Електра*, Андри Жолдак

Автор на фотографии: Кире Галевски

Извор: Архив на МНТ



Свезда Ангеловска како
Клитемнестра и Славиша
Кајевски како Агамемнон –
сцена од претставата по
убиството на Агамемнон.



Свезда Ангеловска како
Клитемнестра – дијалогска
сцена Електра-Клитемнестра,
која го најавува убиството на
мајката.



Дарја Ризова како Електра и
Борче Начев како Агамемнон –
сцена кога кулминира
потребата за одмазда

Александар Михајловски како Исус и Анастасија Ташковска како младата Електра – сцена од претставата во која младата Електра наоѓа свој иден сојузник во Бог.



Дарја Ризова како Електра и Александар Ѓорѓиески како Орест – сцена од претставата пред прогонството на Орест.

2. *Електра*, Паоло Мацели

Автор на фотографии: непознат

Извор: Арихв на ХНК Сплит



Снежана Богдановиќ како
Електра и Ненад
Стојановски како Орест.

Ненад Стојановски (Орест),
Винко Михановиќ (Егист) и
Снежана Богдановиќ
(Електра).





Снежана Богдановиќ (Електра) и Зоја Одак (Клитемнестра).



Јосип Генда (Селанецот)
и Снежана Богдановиќ
(Електра).

3. *Електра*, Дамир Златар-Фрај

Автор на фотографии: Саша Миљевиќ

Извор: Архив на ИНК Пула



Хелена Миниќ (Електра),
Бранка Цвитковиќ
(Клитемнестра) и Васил
Зафирчев (Орест) – сцена
од убиството на
Клитемнестра.



Хелена Миниќ (Електра) – воведна сцена од претставата.



Васил Зафирчев (Орест) и Хелена Миниќ (Електра) – сцена од претставата по убиството на Егист.



Бранка Цвитковиќ (Клитемнестра) – сцена од претставата пред убиството на Клитемнестра.

Кралските КОПИЛИЊА

Театар на телото: епски слики

АВТОРСКИ ПРОЕКТ НА САШО ДИМОСКИ

Соработник за сценографија: Филип Коруновски

Соработник за костимографија: Катерина Чукниева

Автор на дигитални скулптури: Адам Мартинакис

Музички соработник: Сашко Костов

Видео и интермедија: Данчо Стефков и Крсте Шупев

Лектори: Весна Костовска и Тодорка Балова

Инспициент и организатор: Славиша Ѓеорѓиев

DRAMATIS PERSONAE:

АГАМЕМНОН, крал на Арг, самоволен и доминантен: Васил Зафирчев

КЛИТЕМНЕСТРА, негова сопруга, огорчена, бесна и убава:
Кети Борисовска

ЕЛЕКТРА, нивна ќерка, бесна и одлучна: Талија Настова

ОРЕСТ, нивни син, непознат себеси, уплашен и одлучен:
Жарко Спасовски

ИФИГЕНИЈА, нивна ќерка, убиена: Марија Стефановска

ЕГИСТ, братучед на Агамемнон, љубовник на
КЛИТЕМНЕСТРА, иден крал од поинаков, иден ков: Фаик
Мефаилоски

КАСАНДРА, воен плен на Агамемнон од Троја и негова
љубовница: Маја Љутков

ПОЈАВИ СО ПРОСТИ СВОЈСТВА:

Илузии, сеќавања, стравови, копнежи, среќи, несреќи,
очекувања, некакви богови, некакви ѓаволи, некои поранешни,
сегашни и идни деца.

ПОЈАВИ СО ПРЕТПОСТАВЕНИ СВОЈСТВА:

Мислите на D. Jalet, A. Ekman, D. Papanicolaou и нивната страст кон телото, како и чувствата на A. Karoor и A. Martinakis за просторот.

Дејството се случува во неинструментална музика од човечки гласови, низ и со слики што се движат.

Дидаскалиците имаат менливи својства.

ПРВА СЛИКА: ПРОЛОГ

Раѓањето на ликовите од тишината на вселената: нивно претставување.

АГАМЕМНОН: Агамемнон, кралот.

КЛИТЕМНЕСТРА: КЛИТЕМНЕСТРА, нивната мајка, негова жена. Кралицата.

ЕЛЕКТРА: Електра, неговата ќерка.

ОРЕСТ: Орест, неговиот син.

ИФИГЕНИЈА: Ифигенија, неговата ќерка.

ЕГИСТ: Егист, неговиот братучед, нејзин љубовник.

КАСАНДРА: Неговата љубовница?

ВТОРА СЛИКА: ЖРТВА

Агамемнон ја дави Ифигенија, па телото на Ифигенија останува безживотно да плови додека си заминува Агамемнон.

ТРЕТА СЛИКА: МАЈКА, ПРВ ПАТ

Гробна, бела тишина.

Влегува КЛИТЕМНЕСТРА, полудена од болка.

КЛИТЕМНЕСТРА: Ќе го убијам. Агамемнон! Агамемнон!

Тажење по изгубената ќерка што расне до автоагресија.

КЛИТЕМНЕСТРА: Тој ја уби мојата ќерка Ифигенија. Мојата ќерка! Ќе го убијам мојот маж. Ќе го убијам твојот убиец, Ифигенија! Ифигенија! Агамемнон! Агамемнон! Ифигенија!

КЛИТЕМНЕСТРА, распадната на белиот под, со трајно нарушено здравје, бревтајќи. Крик кон Егист.

КЛИТЕМНЕСТРА: Егист! Егист! Егист!

Влегува Егист.

КЛИТЕМНЕСТРА: Ќе го убијам мојот маж, твојот братучед Агамемнон. Ми ја уби ќерката. Агамемнон! Ифигенија! Агамемнон!

Единство во омразата кон Агамемнон.

КЛИТЕМНЕСТРА: Егист? Те љубам. Егист? Ми требаш. Помогни ми, Егист.

ЕГИСТ: Ќе го убиеме нашиот крал.

КЛИТЕМНЕСТРА, поранешната жена, сега руина.

КЛИТЕМНЕСТРА (додека паѓа мрак): И онаа жена, онаа тројанска курва што ја носи со себе како плен, како стока. Неговиот воен трофеј, Касандра. Тројанска курва како сестра ми Елена. Да не беше Елена, ништо од ова немаше да биде, Егист. Сето ова поради една курва. Една курва, една војна. Поради една курва. Проклети сме, Егист. Проклети. Проклети. Проклети. Проклети.

*Заспивалка за мртвата ќерка. Клитемнестра, конечно, некако заспива.
Мрак.*

ЧЕТВРТА СЛИКА: ТАТО Е ДОМА!

Зима, тринаесетти јануари. Утро.

Агамемнон се враќа од Троја со Касандра во домот на Клитемнестра; како и секој воин, по десет години е променет – суров, ментално оштетен, со изгубена слика за припадност: воинот ѝ припаѓа само на војната.

ПЕТТА СЛИКА: СОПРУЖНИЦИ

Истиот ден, пладне.

КЛИТЕМНЕСТРА го бања Агамемнон, бањањето прераснува во водење љубов.

АГАМЕМНОН: Клитемнестро! Нечист сум, Клитемнестро. Гнасен сум. Десет години. Војна. Крв. Ова е мртво. И ова е мртво. Јас сум мртов, Клитемнестра. Мртов сум и не можам да умрам. Војната само одзема. Ништо не носи. Ти недостигав? Ми недостигаше. Кажу нешто, Клитемнестра. Десет години не сум ти го чул гласот.

Последна љубовна слика меѓу Агамемнон и Клитемнестра: двајца сакати луѓе што водат љубов.

ШЕСТА СЛИКА: МРТВИОТ КРАЛ

Клитемнестра го убива Агамемнон додека води љубов со него.

КЛИТЕМНЕСТРА (кон трупот на Агамемнон): Ти ми ја уби ќерка ми. Вети дека ќе ја омажиш за големиот херој Ахил, а ја жртвуваше колку ти да останеш жив. Мојата ќерка! Мојата ќерка поради тебе, поради државава. Мојата ќерка! Мојата ќерка, Агамемнон! Агамемнон!!!

Крик. Влегува Егист.

Се изживуваат врз мртвото тело на Агамемнон. Влегува Касандра.

СЕДМА СЛИКА: МРТОВ, МРТВИ

Касандра пред мртвиот Агамемнон, голата Клитемнестра и крвавиот Егист.

КАСАНДРА (предвидувајќи го ужасот што следува): Timeo Danaos et dona forentes. Таткото нема да ја убие својата ќерка, а жената ќе го убие својот маж. Живите деца ќе ја распараат утробата од која излегле. Кој може да ти прости ако го убиеш? Кој може да ти прости ако го убиеш?! Само мајката. Само таткото. Само таткото. Само мајката. Timeo Danaos et dona forentes. Кој може да ти прости ако го убиеш? Бог? Кој Бог?! Каков Господ Бог! Каков?!

Егист ја убива Касандра.

КЛИТЕМНЕСТРА: Бог? Бог?! Бог умре во војна. Го убија нечесни луѓе, како мојот маж и мојата сестра. Бог уби невини деца! Мојата ќерка! Бог го нема веќе! Ништо нема кога нема Бог. Нема ништо!

Егист, Клитемнестра и двата трупа.

ЕГИСТ: Клитемнестра! Ќе го убијам твојот син. Ќе си родиме наш син. Само наши деца, Клитемнестра. Наше семејство. Среќно семејство. Заборави ги. Нив, заборави ги. Мртви се.

Егист излегува.

КЛИТЕМНЕСТРА: Среќно семејство. Наше семејство. Мртви се.

КЛИТЕМНЕСТРА ја бакнува главата на Агамемнон. Влегуваат Орест и Електра.

ОСМА СЛИКА: МРТОВ ТАТКО

Орест и Електра влегуваат радосни – ќе го видат татко им по десет години. Со главата на Агамемнон в рака, Клитемнестра го протерува Орест. Белата сцена е сета покриена со крвави дамки. Клитемнестра ја фрла главата пред своите деца.

КЛИТЕМНЕСТРА: Орест! Бегај. Егист ќе те убие. Бегај!

Орест панично излегува. Електра, со трупот на татко ѝ в раце.

ЕЛЕКТРА: Татко ми е убиен!

КЛИТЕМНЕСТРА: Ти молчи! Разбра?! Молчи!

Влегува Егист.

ДЕВЕТТА СЛИКА: БЕГСТВО

ЕГИСТ: Го нема никаде.

КЛИТЕМНЕСТРА: Избегал.

КЛИТЕМНЕСТРА, Егист и Електра остануваат сами, со двата трупа на сцената.

ДЕСЕТТА СЛИКА: СВАДБИ

Клитемнестра и Егист се венчаваат. Љубовна слика пред двата трупа и избежувената Електра. Егист е новиот крал.

Проголот или свадбата на Електра: метафора на отуѓување на Електра од домот.

ЕГИСТ: За свинска, не за човечка крв, за да не роди човек или жена, туку некоја полусвиња. Некаква полукрв.

КЛИТЕМНЕСТРА: За да не остави некој што може нас да нè убие. Никогаш.

Електра излегува.

Смеење. Водат љубов.

Мрак што зборува со музика од вокал.

ЕДИНАЕСЕТТА СЛИКА: НОВИОТ КРАЛ

Владеењето на Егист. Големiot диктатор, деформиран.

ЕГИСТ: Се извинувам, но јас не сакам да бидам император. Тоа не е моја работа. Не сакам ниту да управувам, ниту да освојувам некого. Алчноста ги затрула душите на луѓето, го опколила светот со омраза, нè фрлила во несреќи и крвопролевање. Премногу размислуваме, а премалку чувствуваме. На оние што можат да ме чујат, им порачувам – не очајувајте. Не давајте им се на овие неприродни луѓе. Слободни. Бидете слободни. Слободно бидете слободни. Слободни. (смеење)

Раѓање нови деца. Нов поредок во отсуство на Орест. Фотографии од среќно семејство.

ДВАНАЕСЕТТА СЛИКА: КОШМАР, ПРЕПОЗНАВАЊЕ

Седум години подоцна. Кошмарот на Клитемнестра со змиите.

Врескот во сонот што се прелева во препознавањето на Орест и Електра. Шах. Матиран крал. Црвени прсти наместо прамени коса.

ЕЛЕКТРА: Орест?

ОРЕСТ: Орест, Електра. Орест.

Орест и Електра носат одлука: да ја убијат својата мајка.

ЕЛЕКТРА: Мора да го одмаздиш нашиот татко. Да го одмаздиш својот крал, Орест! Ќе ја убиеш Клитемнестра. Твојата мајка Клитемнестра. Ќе ја убиеш мама. Таа го уби тато. Овде, каде што ме протераа. Овде, каде што ме оставија да скапам. Овде ќе ја убиеш. И него и неа. Ќе ги убиеме, Орест.

Мрак.

ТРИНАЕСЕТТА СЛИКА: НЕОПХОДНИ ЛАГИ

Клитемнестра и Егист, сами. По седум години, стига глас дека Електра родила.

КЛИТЕМНЕСТРА: Треба да ја посетам.

ЕГИСТ: Електра?

КЛИТЕМНЕСТРА: Родила.

ЕГИСТ: И?

КЛИТЕМНЕСТРА: Не поради неа, Егист. Поради народот. За да види народот дека кралицата што ја мрази сè уште има деца од нивниот сакан, мртов крал. Поради народот, Егист.

Егист прифаќа низ смеа.

ЕГИСТ: Јас ќе принесам жртва. Благодарност за породот на ќерка ти.

И натаму – смеа.

ЧЕТИРИНАЕСЕТТА СЛИКА: ОДМАЗДА, ПРВ ПАТ

Егист сам.

Влегува Орест и го убива Егист.

ОРЕСТ: Ти ме остави без татко. Ти и мајка ми. Ми го убивте тато. Какви луѓе сте вие? Вие не сте луѓе. Луѓето не убиваат луѓе! Не убиваат луѓе.

Се изживува врз трупот на Егист. Влегува Електра. Орест излегува за да ги убие децата на КЛИТЕМНЕСТРА и Егист.

ЕЛЕКТРА: Тоа што спиеш со онаа онаму не те прави крал, не те прави ништо! Крал беше мојот татко. Крал! Мојот татко ја освои Троја. Троја! Ти не знаеш ни каде е Троја! Што направи ти? Мојот татко, поради честа на својот брат Менелај, уништи цел еден град! Поради мојата тетка, курвата Елена, која избега по Парис во Троја. Поради една курва, Егист, курва како онаа мајка-курва што го уништи овој свет, овој мој свет, светот на брат ми Орест. Твојата жена-курва. Нашата мајка-курва. Што направи ти, Егист? Легна со неа, со жената на твојот братучед. Вие сте болни, Егист. Ти и таа. Штетни за светов. Ваквите луѓе, луѓето како вас, го уништуваат овој свет. И треба да се убијат. Како тебе, Егист, да се убијат. Јас имам празно место во себе. Празно место за татко. Празно место за мајка. Јас, Егист, јас можам да направам сè!

Пауза како вечност

ЕЛЕКТРА: А сега мама. Сега мама.

ПЕТНАЕСЕТТА СЛИКА: МАМА, ПРВ ПАТ

Влегуваат Клитемнестра и Електра.

Некогаш, некаде.

КЛИТЕМНЕСТРА: Електра?

ЕЛЕКТРА: Мајко.

КЛИТЕМНЕСТРА: Што стоиш тука пред мене сета валкана, неуредна, а само што си родила?

ЕЛЕКТРА: Зошто го избрка Орест? Зошто ме одроди мене?

КЛИТЕМНЕСТРА: Што требаше да направам, Електра? Татко ти ми ја уби ќерката. Што требаше, Електра? Да му го убијам Орест? Што!?

ЕЛЕКТРА: Ти нè уништи, мајко. Мене и брат ми. Зошто нè уништи? Ти си ни мајка. Мајка! Мајка!

КЛИТЕМНЕСТРА: Јас ве спасив.

ЕЛЕКТРА: Ќе те спасиме и ние. Ќе те спасиме, мамо.

ШЕСНАЕСЕТТА СЛИКА: ДРУГИ, МРТВИ ДЕЦА

Орест ги коле децата на Клитемнестра и Егист.

СЕДУМНАЕСЕТТА СЛИКА: ОДМАЗДЕН ТАТКО

Влегува Орест, крвав.

КЛИТЕМНЕСТРА: Сопствената мајка, Орест? Сопствената мајка? Ќе ме убиеш, Орест?

ОРЕСТ: Како и твоите деца. Како и вашите деца. Јас имам празно место во себе. Празно место за татко. Празно место за мајка. Јас, мајко, јас можам да направам сè!

Орест ја убива Клитемнестра.

Клитемнестра умира во прегратката на Електра. Додека умира, ги пелтечи имињата на своите деца.

ЕЛЕКТРА (*галејќи ја мртвата мајка*): Ти си херој, Орест. Ти си херој. Што сега, Орест?

ОСУМНАЕСЕТТА СЛИКА: ЕПИЛОГ

Ифигенија, преживеана, ги отвора очите.

ИФИГЕНИЈА: Што се случи?

FINIS OPERIS

Поимник

Автореференцијалност – постапка со која исказот или текстот предупредува на ситуацијата, контекстот или субјектот, на сопствената композиција, структура или код, на пропозициската или жанровската припадност со која тематизира некои од своите обележја (Стојаноска 2006: 183).

Актерска игра – уметноста на сценската интерпретација на предлошката за театарската претстава (Стојаноска 2006: 183).

Антимиметичност – постапка на постдрамските театарски форми преку која се отстапува од миметичката игра инсистирајќи на други изразни средства.

Антихерој – термин изведен од теоријата за митскиот херој (мономитот) на Кемпбел, со цел да се направи дистинкција во позициите на семантичките вредности меѓу херојот и антихеројот.

Архетип – пример, модел.

Аудиовизуелно обликување – уметничка постапка на звучно и ликовно обликување на просторот и на ликовите што агираат во просторот.

Аудиосемантика – значењето што звучната слика (код) го има во севкупноста на театарската претстава.

Бело писмо – испразнет семантички јазол, нултата вредност на писмото во неговото широко сфаќање, термин на Барт.

Виртуелна присутност – халуцинација на отсутно друго тело запоседнато во еднаква мера со потреба и конфликт, еднакво отворено како и присутното тело.

Видеоинсталација – постапка на постдрамскиот театар во која аудиовизуелната семантика и актерската игра градат единство преку користење видео во создавањето на претставата.

Девербализација – постапка на постдрамскиот театар со која вербалниот семантички знак се преобликува во невербален тип говор.

Деконструкција – критика на односот што го создаваат текстот и неговото значење, според Дерида.

Драматургија – уметноста или техниката на театарската репрезентација на драмската композиција (Мериам-Вебстер).

Драматуршки концепт – проширување на драматургијата на текстот кон различните видови говор и односи во тој говор што го испишуваат сложениот ракопис на постдрамските форми.

Драмски текст – книжевен вид, композиција во стих или проза што подразбира дејство и дијалог, наменета за изведба на сцена (Мериам-Вебстер).

Иницијација – најдобро е да се опише како функција на мономитот, односно сет од дејства што се вршат со цел да се стекне состојба на знаење.

Интермедијалност – постапка на користење различни видови медиум во сценската семантика на претставата.

Интертекст – текст во кој се вмрежени повеќе различни други текстови (Стојаноска 2006: 185).

Интертекстуалност – постапка на создавање нови текстови како мрежа од цитати. Со интертекстуалноста се потенцира активниот однос на текстот како мрежа од знаковни конструкции во кои се преплетуваат знаковните, означителски референци од други текстови (Стојаноска 2006: 185).

Јазик – секоја единка или секоја синтеза, вербална или визуелна, која е носител на значење (Bart 1971: 265).

Јазик-објект – лингвистички систем, јазик во потесна смисла на зборот – или претставни облици приспособени на јазикот (Bart 1971: 269).

Канал за ресемантизација – уметничка постапка преку која семантичките вредности од еден систем стануваат семантички вредности на друг систем.

Контекст – секој текст што реферира на други (лингвистички и нелингвистички) текстови внатре во интертекстот (Стојаноска 2006: 186).

Метајазик – второстепен јазик во кој се зборува за првиот (јазикот-објект) (Bart 1971: 269).

Метаресемантизација – ресемантизација од втор стапен, постапка во која веќе ресемантизираните семантички вредности во еден систем повторно се ресемантизираат.

Метатекст – текстот што може да биде искористен како референт (Стојаноска 2006: 187).

Мит – света приказна, според Солар.

Митема – најсложената конститутивна единица на митот, односно голема конститутивна единица; митемите не се изолирани односи, туку пакети

односи и само во форма на комбинација на тие пакети добиваат функција и значење (Levi-Strauss 1989: 207/208).

Митографема – запис на светата приказна што ги вклучува варијациите на таа приказна, кодирани во усната традиција и во различни видови текстуални изворници на антиката.

Митопоетика – научна дисциплина што се интересира за митските елементи употребени во уметничкото создавање на театарската претстава (Pavis: 266/267).

Митски херој – архетип повторлив во неколку митологии.

Митското мислење и/или митската свест агираат како модели (шифри) што може да ги читаат, да ги разбираат и да ги толкуваат само тие што ја знаат предлошката. Форматот што се содржи во митската свест се разложува на **митеми**.

Мономит – митски архетип, односно образец што се среќава во различни митологии.

Нулта вредност – терминот е на Умберто Еко, а се однесува на испразнетиот семантички јазол, синоним на Бартовото *бело писмо*.

Парадигма – автентичен образец.

Перформанс – театарско случување втемелено во синопсис, а реализирано како мултимедијално визуелно случување, во кое актерите партиципираат вербално и најчесто физички. Вообичаено се случува надвор од конвенционалните театарски простори (Стојаноска 2006: 187).

Полинаративност – постапка на постдрамскиот театар со која се создава тип говор остварен преку повеќе видови говор.

Постдрамски театар – обединувачки термин за типологизација на театарот по 1968 година.

Режија – една од уметничките струки што ги опфаќа сите дејанија поврзани со театрализацијата на одредена предлошка, односно нејзино трансформирање во сценски чин (*Театарот на македонската почва – енциклопедија*. CD-ROM. Идеја, концепт, супервизија: Јелена Лужина).

Режисерски театар – карактеристична сценска интерпретација на одредена предлошка за претставата, во која се препознава особено режисерскиот концепт: да не се интерпретира некој текст, туку да се создаде нов текст на претставата.

Ресемантизација – (уметничка) постапка при која семантичките вредности кодирани во еден систем се кодираат во друг систем. Ресемантизацијата инсистира на аналогија меѓу системите.

Ритуал – сет од однапред познати дејства што може да вклучуваат и зборови и се изведуваат како дел од некаква церемонија (речник Кембриџ).

Семантичка вредност – вид и количество значење кодирано во широкото сфаќање на говорот и јазикот.

Семантички јазол – густо место во јазикот и во говорот, прочитано како мултиплициран значенски код.

Сеќавање на телото – постапка на постдрамскиот театар што го третира телото како место за паметење, складиште за подготвените мисли и чувства и, како такво, може да се доживее во реалноста на театарот кога неговиот изглед или гест предизвикуваат сеќавање на (сопственото) тело (Lehmann 2004: 255).

Студија на случај – процес на истражување или запис од истражувањето што се однесува на единичен примерок во конкретна временска рамка.

Сценска монтажа – постапка што асоцира на филмскиот рез (cut), дозволувајќи му на гледачот да ги склопи елементите (Lehmann 2004: 218/19).

Сценски есеј – сценско гласно размислување или говорење научно кодиран текст.

Сценски знаци – семантички кодови што ја градат севкупноста на театарската претстава/постдрамската сценска форма.

Театар на деконструкција – постдрамска театарска практика што во својот метод се користи со празнење на семантичките јазли, изолирајќи ги кодовите во *opsis-om*.

Театарски форми – единици на типолошкиот пристап кон театарот, карактеристични за негов одреден развој.

Театрализирање на медиумот – постапка на постдрамските театарски форми, при која еден вид медиум станува семантички канал во театарот.

Театрологија – интердисциплинарна научна област што поради својата профилација користи методи на повеќе научни дисциплини, а како главен предмет на интерес го има толкувањето на вкупноста на театарската претстава и контекстот во кој се изведува таа (Pavis: 376).

Текст за претставата – вкупноста на сите сценско-изразни средства, кои, наспроти индивидуалитетот на текстовната предлошка, преку својата здружена/колективна интеракција го формираат/форматираат новиот текст на

претставата (*Театарот на македонската почва – енциклопедија*. CD-ROM. Идеја, концепт, супервизија: Јелена Лужина).

Текстуална редуција – постапка на операционализација со текстот на претставата, при која текстот се сведува/редуцира од некаков тип изворник до текст за изведба.

Хамартија – (ἁμαρτάνειν – греша, погрешува, прави грешка; слободна интерпретација – грешка на предокот) или вината на предците генерира семантичка вредност поради сложената генеологија што е испишана во митографемата.

Трагедија – според мислењето на Аристотел, подражавање (mimesis) на сериозно и завршено дејство со определена должина во дотеран говор, и тоа одделно за секој вид во нејзиниот дел преку лица што дејствуваат, не со раскажување, а што со жал и страв го исполнува составот на такви собитија (sistasis pragmaton).

Фабула – склоп, односно состав на собитија, подражавање на дејството, основа и душа на трагедијата, според мислењето на Аристотел.

Характер – термин на Аристотел, својство на ликот определено со примерност, приличност, соодветност и доследност; она според кое лицата што дејствуваат ги нарекуваме вакви или онакви.

Хетерогеност на просторот – постапка на постдрамскиот театар со која се активира простор од јавен тип (Lehmann: 225).

Хибрис – (ἕβρις: безобразие, безобсирност) или човечката грешка во однос на божественото или, најдобро, постапката поради која митскиот човек е казнет од боговите, ја овозможува на свој начин мрежата на митот.

Хипернатурализам – постапка на постдрамскиот театар во која сценската семантика се создава од натуралистички пристап во чиста форма.

Библиографија

Анализирани драмски текстови:

Електра, Еврипид

Електра, Софокле

Орестија, Есхил

Муви, Жан-Пол Сартр

Електра, Данило Киш

Црнината и прилега на Електра, Јуџин О'Нил

Анализирани адаптации:

Електра, Мани Готовац

Електра, Жељка Удовичиќ-Плештина

Електра, Андри Жолдак

Анализирани театарски претстави:

Електра, авторски проект на Андри Жолдак, продукција: Македонски народен театар

Електра според Еврипид (преработка на М. Готовац), режија: Дамир Златар-Фрај, продукција: ИНК Пула, 2011 г.

Електра според Еврипид (преработка М. Готовац/Ж. Удовичиќ-Плештина), режија: Паоло Маџели, продукција: ХНК Сплит, 1988 г.

Теориска литература и авторски интервјуа:

Auerbach, Erich, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard R. Trask. Princeton, 1953.

Bart, Rolan. *Književnost, mitologija, semiologija*. превел I Čolović. Beograd: Nolit, 1970.

Barthes, Roland. *Mythologies*. London: Jonathan Cape, 1972.

Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene kniževne teorije*. Zagreb: Matica Hrvatska, 2000.

Campbell, Joseph. *The hero with thousand faces*. Novato: New World Library, 2008.

Campbell, Joseph, and Bill Moyers. *The power of myth*. New York: Anchor, 1991.

Carlson, Marvin. *Kazališne teorije*. Vols. 1-3. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1996.

Carlson, Marvin. "Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance." *Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre* 5, бр. 3 (2015): 577-595.

Dukat, Zdeslav, *Lik Elektre kod trojce grčkih tragičara, Elektra po Euripidu*, Z. Udovičić Pleština-D.Z. Frey, Pula, INK Pula, 2011.

Eco, Umberto. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: Veselin Maleša, 1965.

Eco, Umberto. "Semiotics of Theatrical Performance." *The Drama Review: TDR* (The MIT Press) 21, no. 1 (1977): 107-117.

Frejzer, Džejms Džordž. *Zlatna grana*. Beograd: BIGZ, 1977.

Freud, Sigmund. *Interpretation of dreams*. New York: The Macmillan Company, 1913.

Fry, Northrop. *Mit i struktura*. Sarajevo: Svjetlost, 1991.

Ibersfeld, An. *Čitanje pozorišta*. Beograd: Kultura, 1982.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko kazalište*. Beograd/Zagreb: CDU/TkH, 2004.

Levi-Strauss. *Myth and Meaning*. New York: Schocken Books, 1995.

Levi-Strauss, Claude. *Strukturalna antropologija*. Превел А Hazabain. Zagreb: Svijet suvremene stvarnosti, 1989.

- Lužina, Jelena, *Elektra: svet bez oca, Elektra* po Euripidu, Z. Udovičić Pleština-D.Z. Frey, Pula, INK Pula, 2011.
- McLeish, Kenneth. *A guide to greek theatre and drama*. Edited by Trevor, RGriffiths. London: Methuen Publishing Limited, 2003.
- Paudano, Guido. *Antičko pozorište*. Beograd: Clio, 2001.
- Pavis, Patrice. *Pojmovnik teatra*. Превел Ј. Rajak. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2004.
- Sartr, Zan Pol. *Drame, tekstovi o pozoristu*. Превел Ј Baric-Jeremic, D Cvetkovic, O Savic, D Andric и М Миоциновић. Beograd: Nolit, 1981.
- Solar, Milivoj. *Edipova braca i sinovi*. Zagreb: Naklada „Naprijed“, 1992.
- Surio, Etjen. *Dvesta hiljada dramskih situacija*. Beograd: Nolit, 1980.
- Švacov, Vladan. *Temelji dramaturgije*. Zagreb: Školska knjiga, 1976.
- Topalovic, V., B. Brikic, *Sabrane grcke tragedije*. Beograd: Kosmos, 1988.
- Turner, Victor. *Od rituala do teatra*. Zagreb: August Cesarec, 1989.
- Ајсхил. *Трагедији*. Превел Михаил Петрушевски и Даница Чадиковска. Скопје: Арс Ламина, 2016.
- Аристотел. *За поетиката*. Превел Михаил Петрушевски. Скопје: Култура, 1990.
- Брук, Питер. *Празан простор*. Београд: Лапис, 1995.
- Грејвс, Роберт. *Грчки митови*. Превел Катица Гароска-Ацевска и Маја Стојкова. Скопје: Табернакул, 2002.
- Еврипид. *Трагедији*. Скопје: Чадиковска, Даница; Колозова, Катерина, 2015.
- Еко, Умберто. *Шест прошетки по наративните шуми*. Превел М. Мишева-Данаиловска. Скопје: Култура, 2005.
- Елијаде, Мирча. *Аспекти на митот*. Превел Е. Никодиновска. Скопје: Култура, 1992.
- Лужина, Јелена. *Македонски театар: балкански контекст*. Скопје: ФДУ, 2007.
- Малиновски, Бронислав. *Магија, наука и религија*. Београд: Просвета, 1971.

Мелетински, Елеазар М. *Поетика на митот*. Превел Д. С. Михајловиќ. Скопје: Табернакул, 2002.

Павловски, Мишел. *Театарот и митот*. Скопје: МИ-АН, 2004.

Стојаноска, Ана. *Македонски постмодерен театар*. Скопје: ФДУ, 2006.

Интервјуа:

Ангеловска, Свездана, МНТ (5.5.2018).

Зафирчев, Васил, НТ Ј.Х.К. – Цинот, Велес (12.2.2018).

Маџели, Паоло, МНТ (27.9.2018).

Ризова, Дарја, МНТ (2.7.2018).

Речници и енциклопедии:

Театарот на македонската почва – енциклопедија. CD-ROM. Идеја, концепт, супервизија: Јелена Лужина.

Cambridge university dictionary

Encyclopedia Britannica

Merriam-Webster dictionary

Oxford University dictionary

Webster`s new colledge dictionary