**Зборник на трудови од меѓународната научна конференција**

# МИТ И ДРАМА: СОВРЕМЕНИ ТОЛКУВАЊА

**Proceedings of the International Conference**

# MYTH AND DRAMA: CONTEMPORARY INTERPRETATIONS

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ ВО СКОПЈЕ (УКИМ)
Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје, УКИМ
Институт за македонска литература – Скопје, УКИМ
Факултет за драмски уметности – Скопје, УКИМ

SS. CYRIL AND METHODIUS UNIVERSITY IN SKOPJE (UKIM)
“Blaže Koneski” Faculty of Philology – Skopje, UKIM
Institute of Macedonian Literature – Skopje, UKIM
Faculty of Dramatic Arts – Skopje, UKIM

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ ВО СКОПЈЕ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ „БЛАЖЕ КОНЕСКИ“ - СКОПЈЕ
ИНСТИТУТ ЗА МАКЕДОНСКА ЛИТЕРАТУРА - СКОПЈЕ
ФАКУЛТЕТ ЗА ДРАМСКИ УМЕТНОСТИ - СКОПЈЕ

# Зборник на трудови од меѓународната научна конференција

# *Мит и драма: Современи толкувања*

одржана на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје

29-30 ноември 2024 г.

Скопје, 2025

**Издавач:**
Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје
Институт за македонска литература – Скопје
Факултет за драмски уметности – Скопје

**За издавачот:**
Владимир Мартиновски, Филолошки факултет „Блаже Конески“– Скопје
Наташа Аврамовска, Институт за македонска литература – Скопје
Бесфорт Идризи, Факултет за драмски уметности – Скопје

**Главни уредници:**
Наташа Аврамовска, Институт за македонска литература – Скопје
Деспина Ангеловска, Факултет за драмски уметности – Скопје
Дарин Ангеловски, Институт за македонска литература – Скопје
Бесфорт Идризи, Факултет за драмски уметности – Скопје
Владимир Мартиновски, Филолошки факултет „Блаже Конески“– Скопје
Кристина Н. Николовска, Филолошки факултет „Блаже Конески“– Скопје

**Извршни уредници:**
Деспина Ангеловска, Факултет за драмски уметности – Скопје
Дарин Ангеловски, Институт за македонска литература – Скопје
Кристина Н. Николовска, Филолошки факултет „Блаже Конески“– Скопје

**Графичко уредување:** МАР-САЖ

**Лектура на македонски:** Анета Дучевска
**Лектура на англиски:** Калина Малеска
**Лектура на француски:** Деспина Ангеловска

**Дизајн на корица**:
Дарин Ангеловски
Жарко Иванов

Скопје, ноември 2025 г.

Овој зборник е објавен со финансиска поддршка од Министерството за образование и наука на РСМ

CIP - Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“, Скопје

821-2.09:821-343.09(062)
792.2:2 264(049.32)(062)

ФИЛОЛОШКИОТ факултет „Блаже Конески“ (2024 ; Скопје)
Мит и драма : современи толкувања : зборник на трудови од меѓународната научна конференцијаодржана на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје 29-30 ноември 2024 г / Филолошкиот факултет „Блаже Конески“-Скопје, Институт за македонска литература-Скопје, Факултет за драмски уметности-Скопје ; [главни уредници Наташа Аврамовска,... [и др.]]. - Скопје : Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ : Институт за македонска литература : Факултет за драмски уметности, 2025. - 543 стр. : илустр. ; 22 см

Фусноти кон трудовите. - Напор. ств. насл. на анг. јаз.: Myth and Drama:
Contemporary Interpretations. - Останати уредници: Деспина Ангеловска, Дарин Ангеловски, Бесфорт Идризи, Владимир Мартиновски, Кристина Н. Николовска. - Библиографија кон трудовите

ISBN 978-608-234-132-3 (Филолошки факултет „Блаже Конески“)
ISBN 978-9989-729-21-8 (ФДУ)
ISBN 978-608-4744-48-1 (Институт за македонска литература)

1. Факултет за драмски уметности (2024 ; Скопје) 2. Институт за македонска литература (2024 ; Скопје)
а) Светска книжевност -- Мит -- Драма -- Критики и толкувања -- Зборници
б) Драмски изведби -- Мит -- Критики -- Зборници

COBISS.MK-ID 67469061

**Организатори на конференцијата:**
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје
Институт за македонска литература – Скопје
Факултет за драмски уметности – Скопје

**Програмски одбор**:
Наташа Аврамовска, Институт за македонска литература – Скопје
Деспина Ангеловска, Факултет за драмски уметности – Скопје
Дарин Ангеловски, Институт за македонска литература – Скопје
Ивица Баковиќ, Факултет за хуманистички и општествени науки, Универзитет во Загреб (Хрватска)
Жанина Мирчевска, Академија за театар, радио, филм и телевизија, Универзитет во Љубљана (Словенија)
Бесфорт Идризи, Факултет за драмски уметности – Скопје
Владимир Мартиновски, Филолошки факултет „Блаже Конески“– Скопје
Кристина Н. Николовска, Филолошки факултет „Блаже Конески“– Скопје
Лада Стевановиќ, Институт за етнографија, Српска Академија на Науките и Уметностите, Белград (Србија)
Весна Томовска, Филозофски факултет - Скопје
Даниела Тошева, Филозофски факултет - Скопје
Игор Штикс, Факултет за медиуми и комуникации, Белград (Србија)/ Филозофски факултет, Универзитет во Љубљана (Словенија)

**Организациски одбор:**
Деспина Ангеловска, Факултет за драмски уметности – Скопје
Дарин Ангеловски, Институт за македонска литература – Скопје
Кристина Н. Николовска, Филолошки факултет „Блаже Конески“– Скопје

**Техничка поддршка:** Владимир Јанчевски

**Секретари на конференцијата:**
Христина Велчевска
Калина Котевска

SS. CYRIL AND METHODIUS UNIVERSITY IN SKOPJE
BLAŽE KONESKI FACULTY OF PHILOLOGY - SKOPJE
INSTITUTE OF MACEDONIAN LITERATURE - SKOPJE
FACULTY OF DRAMATIC ARTS - SKOPJE

# Proceedings of the International Conference

# *Myth and Drama: Contemporary Interpretations*

Hosted by the "Blaže Koneski" Faculty of Philology in Skopje

29-30 November 2024

Skopje, 2025

**Publisher:**
“Blaže Koneski” Faculty of Philology – Skopje
Institute of Macedonian Literature – Skopje
Faculty of Dramatic Arts – Skopje

**For the Publisher:**
Vladimir Martinovski, “Blaže Koneski“ Faculty of Philology – Skopje
Nataša Avramovska, Institute of Macedonian Literature – Skopje
Besfort Idrizi, Faculty of Dramatic Arts – Skopje

**Chief editors:**
Nataša Avramovska, Institute of Macedonian Literature – Skopje
Despina Angelovska, Faculty of Dramatic Arts – Skopje
Darin Angelovski, Institute of Macedonian Literature – Skopje
Besfort Idrizi, Faculty of Dramatic Arts – Skopje
Vladimir Martinovski, “Blaže Koneski“ Faculty of Philology – Skopje
Kristina N. Nikolovska, “Blaže Koneski” Faculty of Philology – Skopje

**Executive Editors:**
Despina Angelovska, Faculty of Dramatic Arts – Skopje
Darin Angelovski, Institute of Macedonian Literature– Skopje
Kristina N. Nikolovska, “Blaže Koneski” Faculty of Philology – Skopje

**Layout:** MAR-SAŽ

**Macedonian Proofreading:** Aneta Dučevska
**English Proofreading:** Kalina Maleska
**French Proofreading:** Despina Angelovska

**Book cover design:**
Darin Angelovski
Žarko Ivanov

Skopje, November 2025

These proceedings have been published with financial support from the Ministry of Education and Science of the Republic of North Macedonia.

**Conference Organizers:**
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
"Blaže Koneski" Faculty of Philology – Skopje
Institute of Macedonian Literature – Skopje
Faculty of Dramatic Arts – Skopje

**Conference Programme Committee:**
Nataša Avramovska, Institute of Macedonian Literature – Skopje
Despina Angelovska, Faculty of Dramatic Arts – Skopje
Darin Angelovski, Institute of Macedonian Literature - Skopje
Besfort Idrizi, Faculty of Dramatic Arts – Skopje
Vladimir Martinovski, "Blaže Koneski" Faculty of Philology – Skopje
Kristina N. Nikolovska, "Blaže Koneski" Faculty of Philology – Skopje
Ivica Baković, Faculty of humanities and social sciences, University of Zagreb (Croatia)
Žanina Mirčevska, Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana (Slovenia)
Lada Stevanović, Institute of Ethnography, Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade (Serbia)
Vesna Tomovska, Faculty of Philosophy – Skopje
Daniela Toševa, Faculty of Philosophy – Skopje
Igor Štiks, Faculty of media and communications, Belgrade (Serbia)/ Faculty of Philosophy, University of Ljubljana (Slovenia)

**Technical Assistant:** Vladimir Jančevski
**Conference Secretaries:**
Hristina Velčevska
Kalina Kotevska

## СОДРЖИНА / CONTENTS

Предговор
**Деспина Ангеловска, Дарин Ангеловски, Кристина Н. Николовска** ..... 15

Preface
**Despina Angelovska, Darin Angelovski, Kristina N. Nikolovska** ..... 19

Вовед: Митот и драмата во огледалото на современието
**Деспина Ангеловска, Дарин Ангеловски, Кристина Н. Николовска** ..... 23

Introduction: Myth and Drama in the Mirror of Contemporaneity
**Despina Angelovska, Darin Angelovski, Kristina N. Nikolovska** ..... 31

ПЛЕНАРНО ПРЕДАВАЊЕ / KEYNOTE LECTURE

**Svetlana Slapšak** Legacy of Arachne / **Svetlana Slapšak** Nasledstvo Arahne: poetika haosa i miturgije ..... 41

I. МНОГУТЕ ЖИВОТИ НА МИТОТ /THE MANY LIVES OF MYTH

**Jordi Redondo** Mythical Trends in Euripides' *Hypsipyle* / **Jordi Redondo** Tendances mythiques dans l'*Hypsipyle* d'Euripide ..... 57

**Лидија Капушевска Дракулевска** Реинтерпретација на митот во драмата *Ифиѓенија на Таврида* од Ј. В. Гете / **Lidija Kapuševska Drakulevska** Reinterpretation of the Myth in Goethe's *Iphigenia in Tauris* ..... 71

**Владимир Мартиновски** Судењето како митски и сценски процес / **Vladimir Martinovski** The Trial as a Mythical and Theatrical Process ..... 85

**Анастасија Ѓурчинова** Реинтерпретација на митот во декадентниот театар на Габриеле Данунцио / **Anastasija Ǵurčinova** Reinterpretation of the Myth in the Decadent Theater of Gabriele D'Annunzio ..... 97

**Goce Smilevski** Mythical Patterns in *A Doll House* by Henrik Ibsen / **Гоце Смилевски** Митските обрасци во *Домот̄ на една кукл*а од Хенрик Ибзен ..... 107

II. МАСКИ, МИТОВИ И ТРАНСФОРМАЦИИ / MASKS, MYTHS AND TRANSFORMATIONS

**Ениса Успенски** Афродита од антике до модерног романа и симболистичке драме / **Enisa Uspenski** Aphrodite from Antiquity to the Modern Novel and Symbolist Drama .....117

**Софија Тодоровић** Аутомитологизација и изгубљени медијатор у драми *Минет̄и* Томаса Бернхарда / **Sofija Todorović** Self-Mythicization and the Lost Mediator in Thomas Bernhard's *Minetti* ..... 133

**Елисавета Поповска** Како паднаа маските во пиесата *Елект̄ра* од Маргерит Јурсенар / **Elisaveta Popovska** How the Masks Fell in Marguerite Yourcenar's *Electra* ..... 151

**Alioune Willane** Théâtre et réécriture, les nouveaux mythes de la modernité : lecture comparative de *Beatrice du Congo* de Bernard Dadié et *L'exil d'Albouri* de Cheik Aliou Ndao / **Alioune Willane** Theatre and Rewriting, the New Myths of Modernity: A Comparative Reading of *Beatrice of the Congo* by Bernard Dadié and *The Exile of Albouri* by Cheik Aliou Ndao ..... 169

**Калина Малеска** Реинтерпретација на африкански митови во постколонијалните драми на Сојинка и Онвуеме / **Kalina Maleska** Reinterpretation of African Myths in the Postcolonial Plays of Soyinka and Onwueme
..... 183

**Besfort Idrizi** Exploring Theatrical Elements in the Cult of the Dead: A Case Study of the Necromanteion of Acheron / **Бесфорт Идризи** Истражување на театарските елементи во култот на мртвите: Студија на случајот на Некромантеонот на Ахерон
..... 197

## III. ГЛАСОВИ НА ЖЕНИ / VOICES OF WOMEN

**Cassandre Martigny** "Regard oblique" sur l'*Odyssée* : le mythe d'Ulysse reconfiguré depuis une perspective féminine/féministe dans le drame *Trois fois Ulysse* de Claudine Galea (2024) / **Cassandre Martigny** An "oblique look" at the *Odyssey*: the Myth of Ulysses Reconfigured from a Female/ Feminist Perspective in Claudine Galea's *Trois fois Ulysse*
..... 223

**Andreea Bugiac** Au-delà du masculin et du féminin : reconfigurations mythiques et binarités détournées dans le théâtre de Sylviane Dupuis / **Andreea Bugiac** Beyond Masculine and Feminine. Mythical Reconfigurations and Subverted Gender Binarism in Sylviane Dupuis' Theatrical Works
..... 237

**Bela Gligorova** In the Space Between Adaptation and Acknowledgement of Trauma: Paula Vogel's *How I Learned to Drive* and Its Most Recent Theatrical Lives / **Бела Глигорова** Меѓу адаптацијата и признавањето на траумата: *Како научив да возам* од Паула Вогел и нејзините најнови театарски животи
..... 253

**Aleksandra Kuzmić** The Quest for Freedom in Milena Marković's *The Doll Ship* / **Aleksandra Kuzmić** La quête de liberté dans *Le Bateau pour poupées* de Milena Marković
..... 261

**Мария Маринова** Самодивата – фолклорни представи vs. литературни интерпретации / **Maria Marinova** The Samodiva: Folklore Depictions vs. Literary Interpretations
..... 281

## IV. СЦЕНИ НА МОЌТА / STAGES OF POWER

**Кристина Н. Николовска** Митологизирањето на историските „факти“ во Расиновата драма *Александар Велики* / **Kristina N. Nikolovska** The Mythologization of Historical “Facts” in Jean Racine’s *Alexander the Great*
..... 299

**Ivan Dodovski** Unraveling the Balkan Dionysus: Western Arrogance and Eastern Irrationality in Goran Stefanovski’s *Bacchanalia* / **Иван Додовски** Разоткривање на балканскиот Дионис: ароганцијата на Западот и ирационалноста на Истокот во драмата *Баханалии* од Горан Стефановски
..... 319

**Ведран Диздаревиќ** Трите животи на Антигона: анахронизмот и отуѓувањето во „етичко-политичката вежба“ на Славој Жижек / **Vedran Dizdarević** The Three Lives of Antigone: Anachronism and Alienation in Slavoj Žižek’s “Ethico-political Exercise»
..... 331

**Жарко Иванов** Митски реинтерпретации: *Пилад* на Пазолини како социо-политички коментар / **Žarko Ivanov** Mythical Reinterpretations: Pasolini’s *Pylades* as Sociopolitical Commentary
..... 353

## V. МАКЕДОНСКА ДРАМА: ЖИВИ МИТОВИ / MACEDONIAN DRAMA: LIVING MYTHS

**Ана Стојаноска** Митското како драмски топос во современата македонска драма (студија на случај – митот за Болен Дојчин и современата македонска драма) / **Ana Stojanoska** The Myth as a Dramatic Core in Contemporary Macedonian Drama: A Case Study of *Bolen Dojčin* and the Contemporary Macedonian Drama
..... 371

**Биљана Рајчинова-Николова** Интегрирањето и функционирањето на митот во македонската современа драма (преку драмата *Словенски ковчеѓ* од Венко Андоновски) / **Biljana Rajčinova-Nikolova** The Integration and Functioning of Myth in Macedonian Contemporary Drama: *Slovenski kovčeg* by Venko Andonovski
..... 387

**Сузана Мицева** Митолошкото и сказновидното во драмата за деца од 19 век до новото време: врз примери од македонски и странски драми / **Suzana Miceva** The Role of Myth in Children's Drama from the 19th Century to Contemporary Times: Examples from Macedonian and International Works
..... 407

**Дарин Ангеловски** Класичниот мит во драмата *Баханалии* од Горан Стефановски / **Darin Angelovski** Classical Myth in Goran Stefanovski's Play *Bachanalia*
..... 425

**Катерина Панов Кожаров** *Падоѓ на Масада* од Венко Андоновски – транскрипција на Сизифовата контеплација на патот од врвот кон подножјето на планината / **Katerina Panov Kožarov** *The Siege of Masada* by Venko Andonovski: Transcribing Sisyphean Contemplation in the Path from the Top to the Bottom of the Mountain
..... 435

VI. МИТОТ НА СЦЕНА И НА ПЛАТНО / MYTH ON STAGE AND SCREEN

**Lada Stevanović** Ancient Drama and Myth on Screen / **Lada Stevanović** Antička drama i mit na filmu
..... 455

**Славица Србиновска** Интерпретација на наративите за Медеја: Историски контексти и различни медиуми / **Slavica Srbinovska** The Interpretation of Medea's Narratives in Historical Context and across Different Media
..... 475

**Massimo Fusillo** The Extensions of Medea / **Massimo Fusillo** Les extensions de Médée
..... 495

**Jitka Goriaux** *Anthropolis* by Roland Schimmelpfennig and Karin Beier: The Experience of Tragic Conflict on the Contemporary Stage / **Jitka Goriaux** *Anthropolis* de Roland Schimmelpfennig et Karin Beier : L'expérience du conflit tragique sur la scène contemporaine
..... 507

**Despina Angelovska** Réinventer le mythe au présent: *Antigone in the Amazon* de Milo Rau / **Despina Angelovska** Reinventing the Myth in the Present: Milo Rau's *Antigone in the Amazon*
..... 525

# ПРЕДГОВОР

Меѓународната научна конференција *Мит и драма: Современи толкувања*, соорганизирана од Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ – Скопје, Институтот за македонска литература – Скопје и Факултетот за драмски уметности – Скопје, со финансиска поддршка од УКИМ, се одржа на 29 – 30 ноември 2024 година во просториите на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје. Идејата за конференцијата произлезе од неформалните разговори што ги водевме една година претходно, кога, како колеги од овие три институции, препознавме значителен јаз: иако митот и драмата / театарот отсекогаш биле длабоко испреплетени, немало многу можности двете области да се доведат во директен и систематски дијалог. Токму затоа сакавме да создадеме таков простор, простор што ќе ги собере научниците кои работат на крстопатот на митот и драмата, во нивното пошироко значење, и ќе им овозможи да пристапат кон овој сложен однос од различни дисциплинарни и методолошки перспективи. Нашата цел беше да поттикнеме дискусија за тоа како митовите, како традиционални извори за драмски текстови и театарски изведби, продолжуваат да инспирираат, да бидат препрочитувани, па и субвертирани во современите креации, и истовремено да го поставиме прашањето за тоа како се обликуваат новите митови како одговор на предизвиците на современето.

Целта на оваа интердисциплинарна конференција беше историски и дијахрониски да се истражат релациите меѓу концептите на митското мислење и драмското / театарското творештво. Кон ова поле пристапивме преку критичкиот арсенал на книжевно- компаративистичкиот пристап и перспективите на театрологијата за естетиката, семиотиката и драматургијата на старите и новите наративи. Како предлози за дискусија предложивме широк спектар на можни насоки: митот и драмата / театарот низ историјата; античките митови во современата драма / театар; современи критички читања на традиционалните драми и митови; реинтерпретации / репрезентации на митот во современата драма и театар; митот како драма / драмата како мит; деми(с)тификации на митот и драмата; интердисциплинарни толкувања на митот и драмата кои се потпираат на родова теорија, постколонијална теорија, психоаналитичка

теорија; вкрстувањата на митот, драмата / театарот и идентитетот; мит и ритуален театар; мит и постдрамски театар; митот драмата / театарот во ерата на дигиталните технологии, вештачката интелигенција и постхуманизмот; и конечно, новите митови. На конференцијата од хибриден карактер, со можност за учество со физичко присуство или онлајн, излагањата беа на македонски, англиски, француски и на повеќе јужнословенски јазици.

Конференцијата беше свечено отворена со обраќањата на Проректорот за меѓународна соработка на УКИМ, Александар Скепаровски, кој ја нагласи трајната улога на Универзитетот како најстара и најистакната автономна високообразовна институција во земјата, која ја слави својата 75-годишнина. Тој ја подвлече посветеноста на УКИМ за унапредување на истражувањата во уметноста и хуманистичките науки, истакнувајќи дека овие области се неразделни од општествениот развој и се неопходни за поттикнување на меѓународната академска размена. Во овој контекст, тој ја истакна важноста од испитување на односот помеѓу митот - како основа на човечката култура - и драмата, и во нејзините текстуални и во перформативни димензии. Овој однос, забележа тој, одекнува низ делата од антиката до денес и продолжува да нуди клучна перспектива за човечката креативност и општествената еволуција. По неговото обраќање, директорката на Институтот за македонска литература во Скопје, Наташа Аврамовска; деканот на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје, Владимир Мартиновски; и деканот на Факултетот за драмски уметности во Скопје, Бесфорт Идризи, ги поздравија учесниците и ги споделија своите размислувања за трајната меѓусебна поврзаност помеѓу митот и театарот, поради што овој клучен дијалог останува толку важен денес.

Првиот работен ден на научната конференцијата започна со длабоко инспиративното пленарно предавање на Светлана Слапшак, пензионирана професорка по антропологија на антички светови, антропологија на родот и балканологија и директорка на Меѓународниот институт за блискоисточни и балкански студии од Љубљана, чие излагање *Наследството на Арахна* предизвика голем интерес кај учесниците. Следното утро, програмата продолжи со еднаков интензитет со второто пленарно предавање на Катерина Колозова, редовна професорка на постдипломските студии на Институтот за општествени и хуманистички науки – Скопје, насловено *Пречесто посетувана тема*: *Антигона, сродството и државата*. Во текот на двата дена, дванаесетте паралелни сесии создадоа терен за плоден дијалог на дури педесет и пет учесници од бројни универзитети и научноистражувачки институции ширум светот, кои ги претставија своите излагања во повеќејазичниот формат

на конференцијата. На крајот од секоја сесија имаше мошне анимирана дискусија, претворајќи ја размената на идеи во еден од најсилните адути на конференцијата, и нагласувајќи ги богатството и разновидноста на рефлексиите на научниот собир во Скопје.

Работниот дел од конференцијата беше затворен со заклучните согледби изнесени од тројцата раководители на институциите соорганизатори од УКИМ: Наташа Аврамовска, Владимир Мартиновски и Бесфорт Идризи. Уште од самиот почеток на нашиот проект се стремевме кон тоа конференцијата да биде нешто повеќе од чисто академска размена: исто така сакавме да создадеме можности студентите активно да учествуваат, да учат и да ја искусат живата врска помеѓу науката и уметничката пракса. Поради оваа причина, свеченото затворање на вториот ден вклучуваше уметничка програма со сценското претставување на студентските работилници посветени на современи реинтерпретации на митот и драмата. Студентите од Факултетот за драмски уметности и од Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ – Скопје ги презентираа резултатите од својата работа во рамките на работилницата за креативно пишување, која ја водеше Маја Стевановиќ, како и на работилницата за театарска изведба, која ја водеа Зоја Бузалковска и Александар Степанулевски. Естетски и емоционално импресивното сценско препрочитување на класичните митови во изведба на студентите, кое предизвика голем интерес, одекна како сублимиран уметнички одраз на научниот собир, подвлекувајќи ја виталноста и релевантноста на митот за новите генерации.

За успешната реализација на конференцијата *Мит и драма: Современи толкувања*, членовите на организацискиот и програмскиот одбор им се заблагодаруваат на сите учесници, кои ја збогатија нејзината содржина со своите инспиративни и релевантни презентации. Особено сме им благодарни на секретарките на конференцијата, Христина Велчевска и Калина Котевска, кои придонесоа за тоа настаните да се одвиваат во најдобар ред и во мошне пријатна атмосфера, како и на Владимир Јанчевски за техничката поддршка. Конечно, сакаме да изразиме посебна благодарност до Ректоратот на УКИМ чија финансиска и институционална поддршка беа од клучно значење за успешното одржување на оваа значајна меѓународна конференција.

Деспина Ангеловска
Дарин Ангеловски
Кристина Н. Николовска

# PREFACE

The international conference *Myth and Drama: Contemporary Interpretations*, co-organized by the Faculty of Philology "Blaže Koneski" – Skopje, the Institute of Macedonian Literature – Skopje, and the Faculty of Dramatic Arts – Skopje, with the financial support of Ss Cyril and Methodius University in Skopje (UKIM), was held on 29–30 November 2024 at the "Blaže Koneski" Faculty of Philology in Skopje. The idea for the conference grew out of our informal conversations a year earlier, when, as colleagues from these three institutions, we recognized a significant gap: although myth and drama / theater have always been deeply intertwined, there had been few opportunities to bring the two fields into direct and systematic dialogue. We wanted to create such a space, one that would gather scholars who work at the intersection of myth and drama, broadly understood, and allow them to approach this complex relationship from different disciplinary and methodological perspectives. Our aim was to foster discussion on how myths, as traditional sources for dramatic texts and theatrical performance, continue to inspire, be reread, and even subverted in contemporary production, while also raising the question of how new myths are being shaped in response to the challenges of modernity.

The aim of this interdisciplinary conference was to explore, both historically and diachronically, the relationship between mythical thought and dramatic or theatrical creation. We approached this field through the critical tools of comparative literature as well as the perspectives of theatrology, with its focus on aesthetics, semiotics, and dramaturgy in both traditional and contemporary narratives. To guide discussion, we proposed a wide range of possible directions: myth and drama / theater across history; the presence of ancient myths in contemporary works; new critical readings of traditional dramas and myths; reinterpretations and representations of myth in today's stage productions; the interplay of myth as drama and drama as myth; processes of demystification in both fields; interdisciplinary approaches drawing on gender theory, postcolonial theory, and psychoanalysis; the intersections of myth, theater, and identity; the links between myth and ritual theater; the resonance of myth in postdramatic performance; the place of myth and drama in the age of digital technologies, artificial intelligence, and posthumanism; and finally,

the emergence of new myths. The hybrid format of the conference, which allowed for both in-person and online participation, welcomed contributions in Macedonian, English, French, and all South Slavic languages.

The conference opened with a welcome address by Aleksandar Skeparovski, Vice-Rector for International Cooperation of UKIM, who emphasized the University's enduring role as the country's oldest and most distinguished autonomous higher education institution, now celebrating its 75th anniversary. He underlined UKIM's commitment to advancing research in the arts and humanities, noting that these fields are inseparable from societal development and essential for fostering international academic exchange. In this context, he highlighted the importance of examining the relationship between myth—as a foundation of human culture—and drama, in both its textual and performative dimensions. This relationship, he remarked, has echoed through works from antiquity to the present and continues to offer a crucial perspective on human creativity and social evolution. Following his address, Nataša Avramovska, Director of the Institute of Macedonian Literature; Vladimir Martinovski, Dean of the Faculty of Philology "Blaže Koneski"; and Besfort Idrizi, Dean of the Faculty of Dramatic Arts, each welcomed the participants and shared their reflections on the enduring interconnection between myth and theater, and on why this intersection remains so vital today.

The first day of the conference was inaugurated with a thought-provoking plenary lecture by Svetlana Slapšak, retired professor of anthropology of ancient worlds, gender anthropology, and Balkanology, and director of the International Institute for Near Eastern and Balkan Studies in Ljubljana, who captivated the audience with her talk *The Legacy of Arachne*. The following morning, the program continued with equal intensity as Katerina Kolozova, full professor of postgraduate studies at the Institute of Social Sciences and Humanities – Skopje, delivered her lecture *A Theme Revisited too many Times: Antigone, Kinship and State*. Across the two days, twelve parallel sessions created a vibrant arena for dialogue, with fifty-five scholars from a wide range of universities and research institutions worldwide presenting their work in the conference's multilingual format. Each session concluded with lively discussion, turning the exchange of ideas into one of the conference's greatest strengths and underscoring the richness and diversity of perspectives brought together in Skopje.

The working part of the conference concluded with conclusive remarks delivered by the three leaders of UKIM's units: Nataša Avramovska, Besfort Idrizi, and Vladimir Martinovski. Yet from the very beginning of our planning, we wanted the conference to be more than a purely academic exchange: we also wished to create opportunities for students to participate actively, to learn, and to experience the living connection between scholarship and

artistic practice. For this reason, the ceremonial closing on the second day included a creative program showcasing student workshops dedicated to contemporary reinterpretations of myth and drama. Students from the Faculty of Dramatic Arts and the "Blaže Koneski" Faculty of Philology presented their work in two directions: a creative writing workshop led by Maja Stevanović, and a theater performance workshop led by Zoja Buzalkovska and Aleksandar Stepanulevski. The aesthetically and emotionally powerful re-readings of classical myths staged by the students captivated the audience and resonated as a fitting artistic counterpart to the scientific discussions, underlining the vitality and relevance of myth and drama for new generations.

For the successful realization of the conference *Myth and Drama: Contemporary Interpretations*, the members of the organizational and program board extend their heartfelt thanks to all participants, whose insightful contributions greatly enriched the program. We are also deeply grateful to the conference secretaries, Hristina Velčevska and Kalina Kotevska, for ensuring the smooth coordination of events and creating such a welcoming atmosphere, as well as to Vladimir Jančevski for his technical support. Finally, we wish to express our special gratitude to the Rectorate of UKIM, whose financial and institutional support was essential to the successful organization of this international gathering.

The experience of this conference has shown us that we have only begun to scratch the surface of the vast and intricate relationship between myth and drama. The richness of the discussions and the diversity of perspectives confirmed the need for continued dialogue, inspiring us to establish *Myth and Drama: Contemporary Interpretations* as a biennial event. With great enthusiasm, we now look ahead to the next edition in 2026, which will turn its focus to the many faces of comedy—a dimension that remained unexplored in our first gathering and one we are eager to examine together in the years to come.

Despina Angelovska
Darin Angelovski
Kristina N. Nikolovska

# Вовед: Митот и драмата во огледалото на современието

Ова издание произлегува од работата на научната конференција *Мит и драма: Современи толкувања* (2024) и опфаќа вкупно триесет и еден научноистражувачки труд, вклучително со пленарното излагање на професорката Светлана Слапшак. Прилозите ги прошируваат и ги продлабочуваат размислувањата отпочнати во рамките на конференцијата, нудејќи богат мозаик на перспективи за трајниот дијалог помеѓу митот и драмата / театарот. Рефлектирајќи го меѓународниот и повеќејазичниот дух на собирот, приложените трудови се на македонски, англиски, француски, српски и на бугарски јазик. За да ја опфати разновидноста на предложените пристапи и видувања, книгата е поделена на шест тематски блока: Многуте животи на митот; Маски, митови и трансформаци; Гласови на жени; Сцени на моќта; Македонска драма: Живи митови; и Митот на сцената и на платното. Притоа, секој дел нуди свој влез во креативното и критичко преиспитување на митот, додека сите заедно ги доловуваат богатството, разновидноста и современата итност на размените што ја анимираа нашата конференција.

Во својата статија „Наследството на Арахна: поетика на хаосот и митургија“ **Светлана Слапшак** го препрочитува митот за Арахна, кој нуди бројни толкувања, и ја истражува неговата релевантност за современоста. Таа најпрво ја анализира семиотиката на овој мит, што спротиставува две практики - ткаењето и пишувањето, кои обете потекнуваат од латинскиот збор *textum*. Врската меѓу конецот и женското пишување, долго присутна во историјата и теоријата на книжевноста и родовите студии, е појдовната точка на рефлексијата на Слапшак околу важното место што митот за Арахна и неговата сложена мрежа на значења, симболи и асоцијации го заземаат особено во феминистичката мисла. Повикувајќи се на мотивот на жената-ткајачка, која ја користи својата работа за преживување или одмазда, авторката ја поврзува Арахна со Филомела и Пенелопа, но и со Аријадна, митски хероини што ги препознава како нејзини „сестри“. Оттука, таа ги разгледува метафоричките значења со кои се стекнува наследството на Арахна во теоријата и филозофијата, надоврзувајќи се на фасцинираноста од пајаците и мрежата како мисловни модели, сложени структури и творечки обрасци. Слапшак го пре-

познава и го анализира влијанието на сложениот „арахнејски“ модел во римскиот, и особено во современиот театар. Како концептуална алатка за анализата на ова наследство, авторката го предлага воведувањето на концептот *митурџија*, како критичка алатка која ги поврзува изведбените практики, усната нарација, учествувањето и импровизацијата, отворајќи ново семантичко поле за изучувањето на митот. Трудот завршува со освртот кон сегашноста: студентското движење на отпор во Србија што започна во ноември 2024 г., токму во периодот на одржувањето на конференцијата *Мит и драма: Современи толкувања.* Слапшак го толкува ова движење низ призмата на она што таа го анализира како негова арахнејска политика на ткаење мрежа и на наоѓање нови методи на отпор, покажувајќи како митот за Арахна продолжува да ги инспирира уметничкото творештво и политичката имагинација денес.

Првиот тематски блок, *Многуте животи на митот*, ги следи различните патешествија на митот низ времето и просторот - од античките трагедии до модерната драма - откривајќи го постојаното преобликување, адаптирање и оживување на митските елементи во нови културни контексти. Статиите од овој дел ја нагласуваат отпорноста на митот како креативна и критичка рамка, покажувајќи ја неговата моќ да се преосмисли во дијалог со различни епохи, естетики и идеи. **Жорди Редондо** ги истражува зачуваните фрагменти од трагедијата *Хипсипила* на Еврипид во која авторот експериментира со теми како женскиот протагонизам, егзотичните поставки, културните контрасти, рајските визии, есхатолошките проблеми, па дури и потеклото на човештвото. Иако не се сите овие теми строго „митски“, Редондо тврди, Еврипид ги интегрирал во склад со драмските функции на митот. Трудот го истакнува иновативното преобликување на митот во овој текст, како и неговото влијание врз подоцнежната старогрчка книжевност и, во крајна линија, врз атинското општество. **Лидија Капушевска Дракулевска** ја препрочитува *Ифигенија во Таврида* од Гете како радикална преработка на делото на Еврипид. Избегнувајќи ја божествената интервенција, Гете создава психолошка и етичка драма која предвидува хуманистичка утопија заснована на достоинство и интегритет. Напишана за време на неговото патување низ Италија, и означувајќи го неговото свртување кон вајмарскиот класицизам, драмата го заменува спектаклот со морално дејствување. Во трудот Капушевска Дракулевска објаснува и како реинтерпретацијата на Гете го трансформира митот во универзална драма на човековата слобода. За разлика од наведените статии, **Владимир Мартиновски** проследува еден единствен мотив, оној на судењето, како митска структура и драмско средство од антиката до модерниот театар. Почнувајќи со постулатите на Аристотел дека трагедијата е вкоренета во

семејната вина, тој ги споредува делата на Ајсхил, Софокле, Шекспир, Ибзен и Томе Арсовски. Статијата покажува како сцената честопати служи и како судница каде што се откриваат скриени престапи, поврзувајќи го митот, правдата и изведбата преку модели на откривање, пресуда и казна. **Анастасија Ѓурчинова** истражува како Габриеле Данунцио се свртува кон митот како средство за ослободување од граѓанскиот театар во Италија на крајот од деветнаесеттиот век. Во пиесата *Мртвиот град* (1896), дејството се одвива на археолошкиот локалитет во Микена, а митските мотиви на слепило и инцест го поврзуваат класичното наследство со декадентниот модернизам. Парискатa премиера во 1898 година со Сара Бернар во главната улога, ѝ носи успех на претставата, и покажува како митот можел да го ревитализира театарот на крајот од деветнаесеттиот век (*fin de siècle)*. Слично на ова, **Гоце Смилевски** ја преиспитува улогата на митот во *Домот на една кукла* од Хенрик Ибзен. Потпирајќи се на толкувањата на повеќе критичари меѓу кои и Фергусон, Штајнер, Џонстон и Дурбах, тој покажува како приказната на Нора отсликува архетипски структури на трансформација и се потпира на митските фигури на Ојдип и Антигона. Трудот ја претставува пиесата не само како социјална драма, туку и како современ мит, во кој Нора ја отелотворува и тежината на наследените обрасци и можноста за радикално самооткривање. Заедно, трудовите од овој блок откриваат како митот функционира како жива, прилагодлива сила во драмата, поврзувајќи ги антиката и современоста, потврдувајќи го постојаниот човеков импулс да ги трансформира и преиспитува приказните низ времето и просторот.

Вториот тематски блок, насловен *Маски, митови, трансформации*, вклучува уште една серија студии што откриваат како митовите се преобликуваат и се преродуваат низ културите и епохите - без разлика дали е во прашање преосмислување на античка митска фигура во модерната литература, лична митологизација на сопствениот живот, или, пак митско-ритуален простор во кој обредот се граничи со театар. **Ениса Успенски** ги следи многуте лица на Афродита, од нејзиното исконско хтонско потекло преку филозофијата, трагедијата, христијанската мисла, реалистичкиот роман и симболистичката драма. Таа покажува како мотивите на љубовта, срамот и жртвата стануваат централни за книжевните хероини, посочувајќи низ примери како модерните драматурзи ја оневозможуваат трагедијата, претворајќи ја во гротеска или комедија. **Софија Тодоровиќ** се свртува кон *Минети* од Томас Бернхард, каде што протагонистот го митологизира сопствениот живот идентификувајќи се со кралевите на Шекспир симнати од престолот, само за да види како неговата изведба се урива без вистинска публика. Ова отсуство, вели

Тодоровиќ, преминува во гротескна комедија и го сигнализира исчезнувањето на самата заедница што го одржува митот. **Елисавета Поповска** ја разгледува интерпретацијата на митот за Електра кај Маргерит Јурсенар, која се оддалечува од политичката алегорија за да ги истражи желбата, ривалството и скриеното потекло, создавајќи вознемирувачко ново разрешување во кое одмаздата, љубовта и убиството на таткото се претопуваат во драма на несвесното. **Алиун Вилен**, пак, истражува како двајца африкански драматурзи, Бернард Дадје и Шеик Алиу Ндао, го враќаат митот како алатка за културна инвенција: преку ликовите на Беатрис од Конго и Албури, тие ги спојуваат усните традиции со сценската поетика, спротивставувајќи им се на колонијалните модели и сугерирајќи нови колективни идентитети. Во слична насока се движи и статијата на **Калина Малеска,** која покажува како двајца нигериски драматурзи, Воле Сојинка и Тес Онвуеме, ги преработуваат старите митови со цел да се соочат со современата политика: Сојинка преку ритуалот и жртвата, а Онвуеме преку критиката кон наметнатиот модел на развој што не им е од помош на руралните Нигеријки. На крајот, **Бесфорт Идризи** ги истражува посмртните обреди на Некромантеонот во Ахерон, сугерирајќи дека тие веројатно личеле на театарски перформанс што имал за цел да ги убеди учесниците дека е можна комуникација со мртвите. Идризи исто така сугерира дека античкиот ритуал е еден вид претходник на техниките кои подоцна станале дел од театарската сцена.

Третиот тематски блок *Гласови на жени* вклучува пет статии, кои се осврнуваат на препрочитувањето / пресоздавањето на митовите од женска или родова перспектива, покажувајќи како писателките и уметничките бараат свој простор во рамките на традициите, честопати доминирани од машки наративи. Касандра Мартињи ја анализира пиесата *Трипати Ogucej* (2024) на драмската авторка Клодин Галеа, во режиската поставка на Летиција Гедон на сцената на *Théâtre du Vieux-Colombier* во Париз од 2004 г. како женски „заобиколен поглед“ во однос на Хомеровиот еп, односно како „феминистичка ревизија“ на античките митови чија цел е да го преиспита концептот на јунаштвото од перспективата на трите клучни женски фигури: Хекаба, Калипсо и Пенелопа. **Андреа Буџиак** се осврнува на начинот на кој пиесите на швајцарската драмска авторка Силвиан Дипи го адаптираат, го преизмислуваат или го пренасочуваат композитниот митски материјал и ја субвертираат родовата бинарност, повикувајќи се на концептите на „митски (ре)конфигурирации“ на Уте Хајдман и на „постдрамскиот театар“ на Ханс-Тиес Леман. Буџиак покажува како Дипи, посветена на препрочитување на големите (машки) митови од минатото, ја гради својата драматика, надоврзувајќи се на палимпсестната практика на женското пишување. **Бела Глигорова** ја ис-

тражува пиесата на Вогел *Како научив да возам* (1997), низ призмата на адаптацијата, митотворството и претставувањето на траумата, преку примерот на српската сценска поставка на режисерката Тара Маниќ од 2024 г. Глигорова се осврнува и на отпорот на Вогел кон тенденцијата на медиумите да го обележуваат автобиографското пишување на жените како „исповедно“, разоткривајќи го постоењето на една двојна родова норма во рецепцијата на личните наративи, особено кога се однесуваат на траумата. Студијата ја анализира претставата низ визурата на односот меѓу преживеаната траума во драмскиот текст и поширокиот процес на создавање митови во сценската адаптација. **Александра Кузмиќ** ја анализира пиесата на Милена Марковиќ *Брод за кукли* (2005), постдрамска и постмодерна бајка, во која архетиповите и маските што ги презема хероината ја разоткриваат нејзината заробеност во „вредносниот“ систем на родовите и другите стереотипи. Кузмиќ ја истражува идеолошката и драматуршката функција на потрагата по слободата во пиесата, преиспитувајќи ги условите под кои женската субјективност може да дојде до израз. Конечно, **Марија Маринова** се осврнува на митолошката фигура на Самодивата - натприродна жена, обдарена со извонредна моќ и убавина во бугарскиот фолклор - преку драмата *Самодива* од Петко Тодоров и романот *Украдено. Осудено. Заштитено* од Искра Урумова. Нејзината студија покажува како оваа фигура, која опстојува и е вкоренета во народната традиција, била постојано реинтерпретирана низ времето, претворајќи се во моќен симбол во модерната литература и културната имагинација. Заедно, овие пет труда покажуваат како женските гласови – било да се тие древни, модерни или новоизмислени - го преобликуваат митот во жив медиум за преиспитување на моќта, реапропријација на меморијата и замислување нови можности.

Четвртиот тематски блок, *Сцени на моќ*, обединува четири труда што истражуваат како митовите и драмите ги артикулираат, ги преговараат и ги предизвикуваат структурите на авторитетот. Пристапувајќи кон темата од различни агли, авторите ги испитуваат начините на кои моќта се создава, се легитимира, се оспорува и се преосмислува во литературата и во театарот. Блокот започнува со трудот на **Кристина Н. Николовска**, кој анализира како Жан Расин ја митологизира фигурата на Александар во својата драма *Александар Велики* (1666), користејќи одбрани класични историографски извори. Николовска понатаму тврди дека втор слој на митологизирање се јавува во процесот на рецепција на драмата во рамките на македонскиот културен контекст. **Иван Додовски** истражува како македонскиот драматург Горан Стефановски се повикува на митската шема на Дионис за да ги критикува не само балканските национализми, туку и западната ароганција, разоткривајќи го трајниот стереотип

за балканската ирационалност како спротивност на западното „просветителство“. **Ведран Диздаревиќ** се осврнува на единственото драмско дело на Славој Жижек досега, *Антигона*, разгледувајќи го и во однос на теоретските дела на авторот за митската хероина. Студијата покажува како Жижек го реконфигурира митот во провокативен простор за етичка и политичка рефлексија во современиот свет. Тематскиот блок завршува со трудот на **Жарко Иванов**, кој ја анализира реинтерпретацијата на Пазолини на Ајсхиловата *Орестија* во својата драма *Пилад*. Иванов нагласува дека драмата отвора дебата за општествената трансформација и морална одговорност, потврдувајќи ја моќта на митот да ги доведува во прашање политичките и културните реалности. Заедно, овие придонеси покажуваат како митот и драмата стануваат моќни сцени на кои општествата ги проектираат, ги преиспитуваат и ги преобликуваат своите визии за авторитетот, нацијата и отпорот.

Петтиот тематски блок, *Македонска драма: Живи митови*, се фокусира на начините на кои македонските драматурзи се занимаваат со митот, преработувајќи ги традиционалните мотиви и архетипови во современи драмски форми. Трудовите во овој дел истражуваат како митовите - без разлика дали произлегуваат од фолклорот, епот, класичната антика или универзалните културни симболи - продолжуваат да живеат, да се менуваат и да одекнуваат во делото на повеќе современи македонски автори. Преку пиесите *Болен Дојчин* и *Ангелина* од Сталев и *Леда Ангелина* од Ристески-Платнар, **Ана Стојаноска** во својата статија покажува како фолклорните и традиционалните мотиви еволуираат во модерни театарски практики, претворајќи го епскиот херој во драмска фигура со современа релевантност. **Билјана Рајчинова-Николова**, од друга страна, ги користи постколонијалната теорија, имагологијата и студиите за идентитетот за да аргументира дека спротивставеноста на основачките митови во драмата на Венко Андоновски одразува трагично барање идентитет и потекло, отворајќи пат кон подлабоко културно саморазбирање. **Сузана Мицева** истражува митски елементи во македонските и странските примери на детската драма. Нејзината студија истакнува како митот и бајката обезбедуваат наративна подлога што ја одразува и ја проширува имагинативната игра на детството. **Дарин Ангеловски** се осврнува на тоа како Горан Стефановски го вградува митот за Дионис во својата пиеса *Баханалии* преку имитација, емулација и креативна преработка на трагедијата *Бакхи* од Еврипид. Неговата анализа покажува како класичниот материјал се реактивира за да ги испита модерните културни и социјални реалности. Тематскиот блок завршува со студијата на **Катерина Панов Кожаров** за пиесата на Венко Андоновски *Опсадата на Масада*. Црпејќи од јунговските и фројдовските рамки, таа ја толкува драмата

како филозофски трактат поставен во драматична форма, каде што гротескните искривувања се појавуваат, не толку во дејствијата, колку во моралните дилеми на херојот. Земени заедно, овие трудови се потврда за тоа дека македонските драми, не само што ги зачувуваат живите врски со митот, туку и ги претвораат во витални алатки за преобмислување на прашањата поврзани со идентитетот, културата и човековото постоење.

Последниот тематски блок *Митот на сцената и на платното* опфаќа пет статии кои ги истражуваат семантички и естетски богатите испреплетувања и надоврзувања на митот, театарот и филмот. **Лада Стевановиќ** се занимава со сложениот и разновиден начин на кој митот и античката драма се присутни во филмската уметност. Овој плоден дијалог меѓу митот, драмата и седмата уметност авторката го надоврзува на долгата традиција на антиката во театарот и литературата, на обидот да се привлече образована публика во киносалите, како и на илузијата за стабилното минато во ерата на брзи промени во 20 век итн. Стевановиќ се повикува на бројни интересни примери од филмскиот жанр „пеплум“ („мечеви и сандали“), но и на многуте поджанрови на филмови со антички мотиви. Трудот се задржува, како на директните адаптации на режисери како Пазолини или Какојанис, така и на филмовите индиректно поврзани со античката драма, како оние на Вуди Ален. **Славица Србиновска** ги истражува трансформациите на митот за Медеја од антиката до современоста. Споредувајќи ги трагедиите на Еврипид и Сенека со филмската адаптација на Ларс фон Трир од 1988 година, таа ја следи еволуцијата на значењата на љубовта, страдањето, страста, омразата и одмаздата, истакнувајќи ја релевантноста на митот во различни временски и културни контексти. **Масимо Фузило** се повикува на она што Жерар Женет го дефинира како аналептичко продолжување (continuation analeptique) – наративната и драматуршка експанзија на митот преку современите препрочитувања. Надоврзувајќи се на трилогијата *Златното руно* г. на Франц Грилпарцер, филмот *Medeja* на Пјер Паоло Пазолини, пиесата *Медејаматеријал* на Хајнер Милер, како и на експерименталниот перформанс *Студија на Медеја* на Антонио Лателадела, Фузило истакнува дека ваквите аналептички стратегии го продлабочуваат развојот на ликовите и ја обновуваат виталноста на митот. **Јитка Горио** го истражува современото обновување на античката трагедија преку примерот на театарскиот циклус во пет дела, *Антрополис* од Роланд Шимелфениг и Карин Бајер, изведен во театарот *Deutsches Schauspielhaus* во Хамбург (2023), според мотивите на трагедиите на Ајсхил, Софокле и Еврипид. Студијата го разгледува начинот на кој трагичкиот конфликт станува релевантен во современата ера, во која доминираат разумот и рационалното решавање на конфликтите. Авторката аргументира дека *Антрополис*

е театарско патување од пред-драмата (мимот) сè до драмата, минувајќи преку митот, кое небаре ја повторува самата историска траекторија на европскиот театар, тврдејќи дека тоа ја реставрира трагичката димензија на човековото постоење за денешната публика и ја потврдува клучната улога на театарот денес. Конечно, **Деспина Ангеловска** ја анализира радикалната реинтерпретација на Софоклеовата *Антигона* во театарскиот проект на Мило Рау во соработка со бразилски активисти. Судирот меѓу модерната и традиционалната цивилизација овде е отелотворен во уништувањето на Амазонската дождовна шума, при што отпорот на Антигона се претвора во борба против еколошкото уништување и капиталистичката експлоатација. Ангеловска ја анализира политичката релевантност со која се стекнуваат митот и театарот во препрочитувањето на Рау, кој во својата сценска изведба им дава нов импулс на трагедијата и на катарзата. Статиите од овој блок, значи, покажуваат како митот, без разлика дали е повторно оживеан на театарската сцена или на филмското платно, и понатаму нуди моќна рамка за преиспитување на традицијата, соочување со модерните кризи и обновување на трагичкото искуство.

Земени во целост, трудовите од зборникот ја покажуваат ширината и длабочината на современите научни истражувања за испреплетувањата на митот и драмата. Прилозите заедно го осветлуваат начинот на кој митот функционира, не само како наративен или естетски ресурс, туку и како културен образец преку кој се артикулираат прашањата поврзани со историјата, идентитетот, политиката и уметничката форма. Обединувајќи ги анализите што се движат од класичната рецепција до современото театарско експериментирање, од локалните традиции до транснационалните адаптации, ова издание ја нагласува трајната виталност на митот како предмет и метод на истражување. Притоа, книгата ја потврдува централната улога на драмскиот израз во опстојувањето, реконфигурирањето и критичкото преиспитување на митот низ времето и медиумите.

Деспина Ангеловска
Дарин Ангеловски
Кристина Н. Николовска

# Introduction: Myth and Drama in the Mirror of Contemporaneity

This edited volume emerges from the international conference *Myth and Drama: Contemporary Interpretations* (2024) and brings together thirty-one research papers, including the plenary lecture by Professor Svetlana Slapšak. The contributions extend and deepen the discussions initiated at the conference, offering a rich mosaic of perspectives on the enduring dialogue between myth and drama / theater. Reflecting the international and multilingual spirit of the gathering, the papers are presented in Macedonian, English, French, Serbian, and Bulgarian. To capture the diversity of approaches and insights, the volume is organized into six thematic blocks—*The Many Lives of Myth; Masks, Myths and Transformations; Voices of Women; Stages of Power; Macedonian Drama: Living Myths; and Myth on Stage and Screen*—each section offers its own doorway into the creative and critical rethinking of myth, while together they capture the richness, diversity, and contemporary urgency of the conversations that animated our conference.

In her paper "Arachne's Heritage: The Poetics of Chaos and Mythourgy", **Svetlana Slapšak** revisits the myth of Arachne, a story that has inspired countless interpretations, and explores its resonance for contemporaneity. She begins with a semiotic analysis of the myth, which juxtaposes two practices—weaving and writing—both rooted in the Latin word *textum.* The association between thread and women's writing, long present in literary history, theory, and gender studies, becomes the starting point for Slapšak's reflection on the central place of Arachne in feminist thought. Referring to the motif of the woman-weaver, who uses her craft for survival or revenge, the author connects Arachne with Philomela and Penelope, but also with Ariadne, mythical heroines whom she recognizes as her "sisters". From here, Slapšak examines the metaphorical legacy of Arachne in philosophy, noting the recurring fascination with spiders and webs as models of thought, structures of complexity, and patterns of creation. This "arachnean" model, she argues, has also left a trace in Roman and especially in contemporary theater. As a way to conceptualize this legacy, Slapšak introduces the notion of *mythourgy*—a critical tool that links performance practices, oral narration, participation, and improvisation, while opening up a new semantic field for the study of myth. The paper

concludes by turning to the present moment: the student resistance movement that began in Serbia in November 2024, during the very days of the *Myth and Drama: Contemporary Interpretations* conference. Slapšak interprets this movement through what she calls the *arachnean politics* of weaving webs and inventing new forms of resistance, showing how the myth of Arachne continues to inspire both artistic creation and political imagination today.

The first thematic block, *The Many Lives of Myth*, follows the diverse journeys of myth across time and space—from ancient tragedies to modern drama—revealing how myths are continually reshaped, adapted, and revived in new cultural contexts. The contributions in this section illuminate the resilience of myth as both a creative and critical framework, demonstrating its power to reinvent itself in dialogue with different epochs, aesthetics, and ideas. **Jordi Redondo** examines Euripides' late tragedy *Hypsipyle*, a play that experiments with themes such as female protagonism, exotic settings, cultural contrasts, paradisiacal visions, eschatological concerns, and even the origins of humankind. While not all these topics are strictly "mythical," Euripides integrates them in ways consistent with myth's dramatic function. The paper highlights the ancient playwright's innovative reshaping of myth, its impact on later Greek literature, and what this reveals about Athenian perceptions of myth as a social force. **Lidija Kapuševska Drakulevska** analyzes Goethe's *Iphigenia in Tauris* as a radical reworking of Euripides' work. Eschewing divine machinery, Goethe creates a psychological and ethical drama that envisions a humanist utopia founded on dignity and integrity. Written during his Italian journey and marking his turn toward Weimar Classicism, the play replaces spectacle with moral action. The paper argues that Goethe's reinterpretation transforms myth into a universal drama of human freedom. **Vladimir Martinovski**, on the other hand, traces a single motif, that of the trial, as both a mythic structure and a dramatic device from antiquity to modern theater. Beginning with Aristotle's claim that tragedy is rooted in familial guilt and crime, he compares works by Aeschylus, Sophocles, Shakespeare, Ibsen, and Tome Arsovski. The analysis shows how the stage often doubles as a courtroom where hidden transgressions are revealed, linking myth, justice, and performance through patterns of detection, judgment, and punishment. **Anastasija Gjurčinova** explores how Gabriele D'Annunzio turned to myth as a way of breaking free from bourgeois drama at the turn of the 20th century. In *The Dead City* (1896), set in modern Greece but haunted by ancient Mycenae, motifs of blindness and incest reemerge, blending Greek tragic heritage with decadent modernism. The Paris premiere in 1898, starring Sarah Bernhardt, secured the play's success and demonstrated how myth could revitalize theater in the *fin de siècle*. Similarly, **Goce Smilevski** in revisits Henri Ibsen's *A Doll's House* through the lens of myth. Drawing on critics such as

Fergusson, Steiner, Johnston, and Durbach, he shows how Nora's story resonates with archetypal structures of transformation and parallels figures like Oedipus and Antigone. The paper presents the play not merely as a social drama but as a modern myth, in which Nora embodies both the weight of inherited patterns and the possibility of radical self-reinvention. Together, these papers reveal how myth functions as a living, adaptable force in drama, bridging antiquity and modernity, and illuminating the enduring human impulses to question, transform, and reimagine our stories across time and cultures.

The second thematic block, titled *Masks, Myths, Transformations,* gathers another set of studies that reveal how myths are masked, reshaped, and reborn across cultures and epochs—whether in ancient figures reimagined in modern literature, in acts of personal or collective self-mythicization, or in the ritual spaces where performance borders on theater. **Enisa Uspenski** traces the many faces of Aphrodite, from her primal chthonic origins through philosophy, tragedy, Christian thought, the realist novel, and symbolist drama. She shows how motifs of love, shame, and sacrifice become central to literary heroines, while modern dramatists fragment the goddess into grotesque or ironic figures that mark the impossibility of tragedy in historical time. **Sofija Todorović** turns to Thomas Bernhard's *Minetti*, where an aging actor mythologizes his own life by identifying with Shakespeare's dethroned kings, only to see his performance collapse without an audience; this absence, she argues, signals the disappearance of the very community that sustains myth. **Elisaveta Popovska** examines Marguerite Yourcenar's reading of the Electra myth, which moves away from political allegory to probe desire, rivalry, and hidden parentage, producing a disturbing new resolution in which revenge, love, and patricide blur into a drama of the unconscious. On the other hand, **Alioune Willane** explores how two African dramatists, Bernard Dadié and Cheik Aliou Ndao reclaim myth as a tool of cultural invention: through the figures of Béatrice of the Congo and Albouri, they fuse oral traditions with stage poetics, resist colonial models, and imagine new collective identities. Similarly, **Kalina Maleska** shows how two Nigerian playwrights, Wole Soyinka and Tess Onwueme, rework inherited myths in order to confront contemporary politics: Soyinka through ritual and sacrifice, Onwueme through her critique of false promises of progress for women under the guise of foreign aid. Finally, **Besfort Idrizi** investigates the cult rituals of the Necromanteion of Acheron, suggesting they may have resembled theatrical performances designed to persuade participants of contact with the dead, and showing how ancient ritual could anticipate dramaturgical techniques later formalized on stage.

The third thematic block, *Voices of Women*, gathers five studies that reread and recreate myths from explicitly female or gendered perspectives, showing

how women writers and artists claim space within traditions often dominated by masculine narratives. **Cassandre Martigny** examines Claudine Galea's play *The Threefold Odyssey* (2004), directed by Létizia Guedon at the Théâtre du Vieux-Colombier in Paris, as a feminist "side-view" of Homer's epic. Her analysis highlights how Galea reconfigures the myth of Odysseus by shifting the lens to Hecuba, Calypso, and Penelope, thereby questioning conventional notions of heroism and reclaiming women's experiences as central to myth. **Andreea Bugiac** turns to the Swiss playwright Sylviane Dupuis, whose plays subvert the gender binary through what Ute Heidmann calls "mythical (re) configurations" and in the context of Hans-Thies Lehmann's "postdramatic theater." Bugiac shows how Dupuis, committed to rereading canonical male myths, builds her dramaturgy on the palimpsest-like layering of women's writing, weaving sacred and literary traditions into bold new forms. **Bela Gligorova** explores Paula Vogel's *How I Learned to Drive* (1997), reconsidered through the lens of adaptation, mythmaking, and trauma in the light of Tara Manić's 2024 Serbian production. Gligorova underscores Vogel's resistance to the media's labeling of women's autobiographical writing as merely "confessional," exposing a gendered double standard in the reception of trauma narratives. The study analyzes the dramatic performance through the lens of the relationship between the experienced trauma in the dramatic text and the broader process of myth-making in the stage adaptation. From another perspective, **Aleksandra Kuzmić** analyzes Milena Marković's *A Doll Ship* (2005), a postdramatic fairy tale where archetypes and masks reveal the heroine's entrapment in systems of gendered stereotypes. Kuzmić traces how the play stages a quest for freedom that is at once ideological and dramaturgical, interrogating the very conditions under which female subjectivity can emerge. Finally, **Maria Marinova** revisits the mythological figure of the *Samodiva*—a supernatural woman of beauty and power in Bulgarian folklore—through Petko Todorov's play *Samodiva* and Iskra Urumova's novel *Stolen. Condemned. Protected*. Her study shows how this enduring figure, rooted in folk tradition, has been continually reinterpreted across periods, evolving into a powerful symbol within both modern literature and cultural imagination. Together, these five papers illuminate how women's voices—whether ancient, modern, or newly imagined—reshape myth into a living medium for questioning power, reclaiming memory, and envisioning new possibilities.

The fourth thematic block, *Stages of Power*, brings together four papers that investigate how myths and dramas articulate, negotiate, and challenge structures of authority. Approaching the theme from different angles, the authors examine the ways power is created, legitimized, contested, and reimagined within literature and theater. The block opens with **Kristina N.**

**Nikolovska**'s paper which analyzes how Jean Racine mythologizes the figure of Alexander in his play *Alexander the Great* (1666) by drawing on selected classical historiographic sources. Nikolovska further argues that a second layer of mythologization occurs in the process of the play's reception within the Macedonian cultural context. **Ivan Dodovski** explores how the Macedonian playwright Goran Stefanovski invokes the mythic scheme of Dionysus to critique not only Balkan nationalisms but also Western arrogance, exposing the enduring stereotype of Balkan irrationality in contrast to Western "enlightenment." **Vedran Dizdarević** examines Slavoj Žižek's only dramatic work to date, *Antigone*, situating it alongside his theoretical writings on Antigone. The study shows how Žižek reconfigures the myth as a provocative space for ethical and political reflection in the contemporary world. The block concludes with Žarko Ivanov's paper, which analyzes Pasolini's reinterpretation of Aeschylus's *Oresteia* in his play *Pylades*. Ivanov highlights how the play opens a debate on social transformation and moral responsibility, reaffirming myth's power to question political and cultural realities. Together, these contributions reveal how myth and drama become powerful stages on which societies project, question, and reshape their visions of authority, nationhood and resistance.

The fifth thematic block, *Macedonian Drama: Living Myths*, focuses on the ways Macedonian playwrights engage with myth, reworking traditional motifs and archetypes into contemporary dramatic forms. The studies in this section trace how myths—whether drawn from folklore, epic, classical antiquity, or universal cultural symbols—continue to live, transform, and resonate in the work of authors such as Georgi Stalev, Blagoja Risteski-Platnar, Venko Andonovski, Goran Stefanovski, Jordan Hadži Konstantinov-Džinot, and Risto Davčevski. Through the plays *Bolen Dojčin* and *Angelina* by Stalev and *Lepa Angelina* by Risteski-Platnar, **Ana Stojanoska**, opens the block to show how folkloric and traditional motifs evolve into modern theatrical practices, turning an epic hero into a dramatic figure of contemporary relevance. **Biljana Rajčinova-Nikolova**, on the other hand, employs postcolonial theory, imagology, and identity studies to argue that the opposition of founding myths in Andonovski's play reflects a tragic search for identity and origins, opening a path toward deeper cultural self-understanding. **Suzana Miceva** explores mythical elements in Macedonian and foreign examples of children's drama. Her study highlights how myth and fairy tale provide a narrative substrate that both reflects and extends the imaginative play of childhood. **Darin Angelovski** examines how Goran Stefanovski embeds the myth of Dionysus into his play *Bachanalia* through imitation, emulation, and creative reworking of Euripides' *Bacchae*. His analysis shows how classical material is reactivated to interrogate modern cultural and social realities. The block

concludes with **Katerina Panov Kožarov**'s study on Venko Andonovski's play *The Siege of Masada.* Drawing on Jungian and Freudian frameworks, she interprets the drama as a philosophical treatise staged in dramatic form, where grotesque distortions emerge not so much in action as in the moral dilemmas of the hero. Taken together, these studies affirm that Macedonian drama not only preserves living connections to myth, but also transforms them into vital tools for negotiating questions related to identity, culture, and the human condition.

The last thematic block, *Myth on Stage and Screen*, brings together five articles that explore the semantically and aesthetically rich intersections between myth, theater, and film. **Lada Stevanović** examines the complex and diverse ways in which myth and ancient drama are present in the art of film. She links this fruitful dialogue between myth, drama, and the cinema to the long tradition of antiquity in theater and literature, to the effort to attract an educated audience to cinemas, as well as to the illusion of a stable past in an era of rapid changes in the twentieth century. Her study spans genres ranging from the *peplum* ("swords and sandals") to art films, considering both direct adaptations by directors such as Pasolini and Cacoyannis and more indirect reworkings in films by Woody Allen. **Slavica Srbinovska** examines the transformations of Medea's myth across antiquity and modernity. By juxtaposing Euripides' and Seneca's tragedies with Lars von Trier's 1988 film, she traces shifting meanings of love, suffering, passion, hatred, and revenge, highlighting the myth's enduring resonance across cultural and temporal divides. **Massimo Fusillo** focuses on what Gérard Genette termed *continuation analeptique*—the narrative and dramaturgical expansion of myth through contemporary reinterpretations. Drawing on works from Franz Grillparzer's *Golden Fleece* trilogy and Pier Paolo Pasolini's *Medea* to Heiner Müller's *Medeamaterial* and Antonio Latella's *Study of Medea*, Fusillo shows how such analeptic strategies deepen character development and renew the vitality of the myth. **Jitka Gorio** explores the contemporary revival of ancient tragedy through the example of the five-part theatre cycle *Anthropolis* by Roland Schimmelpfennig and Karin Beier, performed at the Deutsches Schauspielhaus in Hamburg (2023), based on the tragedies of Aeschylus, Sophocles, and Euripides. The study examines how tragic conflict becomes relevant in the modern era, dominated by reason and the rational resolution of conflicts. The author argues that *Anthropolis* is a theatrical journey from pre-drama to drama, passing through myth, seemingly repeating the very historical trajectory of European theatre, claiming that it restores the tragic dimension of human existence for today's audience and reaffirms the essential role of theatre today. Finally, **Despina Angelovska** analyzes the radical reinterpretation of Sophocles' *Antigone* in Milo Rau's theatrical project created in collaboration with Brazilian activ-

ists. The clash between modern and traditional civilization is here embodied in the destruction of the Amazon rainforest, where Antigone's resistance turns into a struggle against ecological devastation and capitalist exploitation. Angelovska examines the political relevance that myth and theater acquire in Rau's rereading, which, through his stage performance, gives new impetus to both tragedy and catharsis. Taken together, these contributions show how myth—whether revived on the theatrical stage or the film screen—continues to offer a powerful framework for re-examining tradition, confronting modern crises, and renewing the possibilities of tragic experience.

Considered in their entirety, these proceedings demonstrate the breadth and depth of current scholarship on the intersections of myth and drama. The contributions collectively illuminate how myth functions not merely as a narrative or aesthetic resource, but as a cultural matrix through which questions of history, identity, politics, and artistic form are negotiated. By placing side by side analyses that range from classical reception to contemporary theatrical experimentation, from local traditions to transnational adaptations, the volume underscores the enduring vitality of myth as both subject and method of inquiry. In doing so, it affirms the central role of dramatic expression in sustaining, reconfiguring, and critically interrogating myth across time and media.

Despina Angelovska
Darin Angelovski
Kristina N. Nikolovska

# ПЛЕНАРНО ПРЕДАВАЊЕ / KEYNOTE LECTURE

792.01
255-264:82-2.09

# Arachne's Heritage: The Poetics of Chaos and Mythourgy

**Svetlana Slapšak**
Institute for Balkan and Mediterranean Studies and Culture (IBAMESC), Ljubljana
svetlanaslapsak@yahoo.com

**Abstract:** Contemporary drama often uses ancient dramatic texts: I will only mention *Antigone* by Lenka Udovički with Rade Šerbedžija, *Cyclop and Thyestes* by Ivica Buljan. The main procedure is modernization (actualization), whereby the ancient text indirectly confirms the universality (or exceptional duration of meaning), or a new reading, which in its terms problematizes the history of the drama. In both cases, the theater critically addresses the theory and history of literature and the theory and history of theater. That is one of the demands Florence Dupont makes in her devastating deconstruction of what we commonly call Aristotle's theory of drama. As she convincingly shows, Roman popular theatre, together with plays for a highly educated audience of the domestic and perhaps reading type, lead to the thought of theater performed together with the audience, outside the theatre, post-dramatic theatre, etc. It is a theater that is not a *textum* (weave, text), a thread that meets a thread at right angles, an intertwining, but is much more like a *textum* (weave, text) performed by a spider. The spider's web has been a favorite visual representation of the thoughts of many philosophers. The myth of such weaving is the myth of Arachne, who challenged the goddess Athena to an embroidery competition: the goddess embroidered the "official" version of the life of the gods, Arachne embroidered a scandalous version, critical of the faults, sins and transgressions of the gods. Furious Athena hit her with a schuttle when she saw that her work was better, and Arachne hanged herself in shame. Athena then turned her into a spider.

The plot in the theater, a dramatic structure that is fundamentally changing today, certainly corresponds to a cobweb more than to weaving (text). Irregularity, improvisation, author's approach, theater as a phenomenon of life, performative diversity, actors' vision of acting - all this metaphorically connects myth and drama. Can something of that be seen already in ancient drama?

Certainly - say in Euripides' *Trojan Women*, a series of fragments about the fates of women in war. We could imagine the play in Gaza today. On the other hand, in the world of pop culture, we find the *Kaos* TV series, which, in Arachne's way, deals with the gods in an approximately circular plot that connects the myth and the present world. Philosopher Cornelius Castoriadis considered chaos to be ontogenetic: the ancient Greeks started from the creation of the world out of chaos. Without the obligation to believe in order, they could come up with democracy, which is constantly changing. Castoriadis had the idea of a collective imaginary: the origin and combination of elements of the imaginary can be traced in a kind of reverse semantic history of each element to a certain foundation, which can no longer be understood, which is initial and arational (Castoriadis neologism). The reduction process goes back, but it is not historical, nor is it a simplification. Perhaps the creators of Kaos have read Castoriadis after all, and even if they have not, the interpretation is free, therefore chaotic. Ancient democracy had a series of codified valves for citizens to vent and insult everyone - metaphorically and periodically, during holidays / carnivals, theater festivals: because the theater is a key institution of democracy, of the collective imaginary. Such connections prove the need to introduce the term mithourgy, which connects performative practices, oral narration, participation and improvisation.

**Keywords:** Arachne, textum, text, web, mythourgy, Euripides, Troades, myth as a metaphor for dramaturgy

# Nasledstvo Arahne: poetika haosa i miturgije

**Svetlana Slapšak**
Međunarodni institut za bliskoistočne i balkanske studije (IBAMESC), Ljubljana
svetlanaslapsak@yahoo.com

**Apstrakt:** Savremena drama često koristi antičke dramske tekstove da pomoću njihove mnogoznačnosti i široke kulturne dostupnosti uvede nove dramske postupke: pomenuću samo *Antigonu* Lenke Udovički sa Radetom Šerbedžijom, *Kiklopa* i *Tijesta* Ivice Buljana. Glavni postupak je osavremenjivanje (aktualizacija), čime antički tekst posredno potvrđuje univerzalnost (ili izuzetno dugo trajanje smisla), ili novo čitanje, koje problematizira istoriju drame. U oba slučaja, pozorište se kritički obraća teoriji i istoriji književnosti i teoriji i istoriji pozorišta. To je jedan od zahteva koje Florence Dupont postavlja u svojoj uništavajućoj dekonstrukciji onoga što obično nazivamo Aristotelova teorija drame. Kako ona ubedljivo pokazuje, rimsko popularno pozorište, zajedno sa dramama za visoko obrazovanu publiku kućnog i možda čitalačkog tipa navode na misao o pozorištu koje se izvodi zajedno sa publikom, izvan pozorišta, postdramsko pozorište, itd. To je pozorište koje nije *textum* (tkanje), nit koja pravougaono sreće drugu nit, preplitanje, već je mnogo sličnije tekstu (tkanju) koje izvodi pauk. Paukovo tkanje bilo je omiljena vizualna predstava misli mnogih filozofa. Mit o takvom tkanju je mit o Arahni, koja je izazvala boginju Atenu na takmičenje u vezenju: boginja je izvezla ”zvaničnu” verziju života bogova, Arahna je izvezla skandaloznu verziju, kritičnu prema manama, grehovima i prestupima bogova. Besna Atena ju je istukla čunkom, kad je videla da je njen rad bolji, i Arahna se od sramote obesila. Atena ju je zatim pretvorila u pauka.
Zaplet u pozorištu, dramska struktura koja se danas temeljno menja, izvesno odgovara paučini više nego tkanju. Nepravilnost, improvizacija, autorski pristup, pozorište kao životna pojava, performativna raznolikost – sve to metaforski povezuje mit i dramu. Može li se nešto od toga videti već u antičkoj drami? Izvesno – recimo u Evripidovim *Trojankama*, seriji fragmenata o

sudbinama žena u ratu. Mogli bismo je zamisliti danas u Gazi. Sa druge strane, u svetu popkulture, nalazimo seriju *Kaos*, koja se na Arahnin način obračunava sa bogovima u približno cirkularnom zapletu koji povezuje mit i sadašnjost sveta. Filozof Kornelius Kastorijadis je haos smatrao ontogenetičkim: antički Grci kretali su od stvaranja sveta iz haosa. Bez obaveze verovanja u red, mogli su smisliti demokratiju, koja se bez prestanka menja. Kastorijadis je imao zamisao o kolektivnom imaginariju: poreklo i kombinovanje elemenata imaginarija može se pratiti u nekoj vrsti obrnute semantičke istorije svakog elementa do izvesnog osnutka, koji se više ne može razumeti, koji je inicijalan i aracionalan (Kastorijadisov neologizam). Postupak svođenja ide unazad, ali nije istorijski, niti je pojednostavljenje. Možda su dakle stvaraoci *Kaosa* ipak čitali Kastorijadisa, a i da nisu, tumačenje je slobodno, dakle haotično. Antička demokratija imala je niz kodifikovanih ventila za građane, da daju sebi oduška i vređaju sve – metaforično i periodično, za vreme praznika / karnevala, pozorišnihfestivala: jer pozorište je ključna institucija demokratije, kolektivnog imaginarija. Ovakva povezivanja dokazuju potrebu za uvođenjem termina miturgija, koji povezuje performativne prakse, usmenu naraciju, učestvovanje i improvizaciju.

**Ključne reči:** Arahna, *textum*, tekst, mreža, miturgija, Euripid, Troada, mit kao metafora za dramaturgiju

## 1. Arachne by herself: artist at work

Arachne is a lonely artist: she is so much detached from the world that she does not recognize a goddess and does not know how to behave in her presence, including the final shame that she feels, not only about her self, but also because of the goddess' behavior. Her art translates her social criticism and thus exclusion, her disrespect of gods' might and her lack of accepting gods' baseness and their self-admiration. And worst of all, their dishonesty. Her view of the world is based on observation and research, and she holds the liberty of creation above the social rules and the undeserved immortality. Like Marsias, she is the victim of her artistic pride. Her art is unconventional, her technique flawless: these should be the qualities of godly creations, but they are not always present in gods' art. The reason that gods sometimes do not reach the top quality is that they produce art which is inevitably subdued to rules and hierarchy; in other words, they are not innovative but repetitive, they are perfect but boring. Thus the myth of Arachne offers a vast array of interpretations, in which loneliness of the artist, his eternal conflict with the society, institutions and spiritual powers remain the main element of creation.

## 2. Arachne and sisters: Philomele, Penelope

I bumped to an article in which two neurosurgeons explain to their colleagues the myth of Arachne, i.e. why a section of the human brain is called arachnoid (Abhay and van Loveren 152). The article presents a segment of the history of anatomy concerning arachnoid, but the part concerning Arachne is naive and in fact rude, although it might be useful for neurosurgeons' general culture – certainly not when they operate. I felt really frustrated that the myth of Arachne did not incite something new in neurology and consequently a new interpretation of the myth. Because the etymology is used backwards in this case, there is not one symbol, one metaphore to be drawn from the article of our two good doctors. A part of our brains has a net, which is fine to know in a sophisticated conversation; and this is a unique case of the lack of symbols and metaphors when Arachne is the topic or part of it. Because a sheer number of symbols and metaphores is enormous! The semiotics of this myth, if we want to organize elements in a structuralist manner, puts into opposition two actions, two practices: one is weaving, the other writing. They certainly have the same etymology in Latin (*textum*). Further on, they engage two systems of signs, one visual and the other oral / written. They exclude one another, and their *actant* is by rule a woman.

The thread and the woman's writing have their rich history in literary history and theory and in gender studies. Therefore, Arachne is a very important

"package" of meanings in feminism, and inevitably sisters are invoked. Several women's groups bear or were bearing the name of Arachne[1]; there was a feminist association in Greece, A.I.G.E.S., with the logo representing two women, one in urban, the other in rural garments, one typing on a board, the other weaving, sitting face to face to each other, and the two instruments between them, back to back. The most important set of meanings is of course related to the net – Internet, but Arachne was modestly included into the technicized vocabulary of the new master of the world (Qin et al. 145-160). Textum, text, textile, visual and written do exclude each other, they are back to back and still associated through a thick web of possible plots and narratives. A motive of a woman-weaver who uses her work to survive or for revenge connects Arachne in her milieu, mythology, with Philomele and Penelope. Philomele embroiders what cannot be said – the rape – when her words are taken: the rapist cut her tongue. Using images, she transgresses the double censorship – the shame and the muteness (Delattre 471-488). Penelope manipulates the suitors' violence with taboos and rituals: she undoes by night what she has done by day, and she uses wool, which is a taboo in a funerary rite, so she does not even intend to use it as a shrowd for her father-in law, Laertes, once he dies.[2]. In her case, the topic of the weaving has no imortance, but the whole practice obviously includes lies, manipulation, *metis* as the intelligence of survival – all women's strategies. We should also mention Ariadne with her thread of wool – another strategy of survival. Arachne, Philomele, Penelope and Ariadne as heroines of tragedies are not among the preserved texts, from some fragments we may conclude that they were present as secondary personae, for instance in Sphocles' *Tereus*; Philocles' tragedy with the same title is parodied in Aristophanes' *Birds*, where Tereus, the rapist and now a bird complains about the injust treatment of him in these tragedies.

Among many literary interpretations of the myth of Arachne, one aspect seems to be less present – a figure of the woman at work, her intimacy and loneliness she enjoys when away from glory, drama and horror. This was masterly done in a study by Françoise Frontisi-Ducroux.[3]

[1] Arachne Women's Support is a London-based charity that has been serving vulnerable women since 1984; there is also Arachne, association of Greek Cypriot women.

[2] Slapšak, S., *Volna in telo*, Beletrina, Ljubljana, 2019: I compare Odysseus' use of a living sheep's wool to escape Cyclops and Penelope's manipulations with wool. Wool is an alive and dead matter at the same time. Linen is usually used to envelope the dead in many religions.

[3] See Frontisi-Ducroux, F., *Ouvrages de dames : Ariane, Hélène, Pénélope…*Seuil, 2009.

## 3. The web of theories; Immanence and transcendence

Philosophers' love for spiders and the web as a model of weaving, or metaphorically a complex way of thinking instead of inter-crossing right lines is another set of metaphors which incite theoretical deliberation – from logical to theological. Maybe the most convincing relation is painted by Paolo Veronese – the symbolic-allegoric figure of Dialettica is presented with a cobweb (Palazzo Ducale, Venice). Dialectical thinking does not respect the straight lines, but follows the curves and cul-de-sacs of the ignorant mind, at least as the first dialectic known, Socrates, is described by Plato. Dialectics can be explained only through the practice of the dialogue, therefore its method is inexplicable, it is an immanent method, a self-explanatory job (Bille, Hastrup, and Sørensen). In Hegel's enormous work on dialectics, immanent criticism starts from the same hypothesis and method as the criticized. This led to the modern notion of immanent poetics, that is, that the interpretation of a text should be based on the poetics extracted from the text itself (Worringer 210). This "under the skin" interpretation contains at least three elements of transcendence: the voyage within, the mistery of transition and the finding / discovery (Szlezák 761-762), with a possible loss of the desire for the aim, formulated as finding / discovery.

As a goddess, Athena would be the last to understand this subtle change of artist's desire, which can be simplicistically translated as his / her identity. In Arachne's voyage within, criticism is just one of the paths to explore, the most provocative one, logically the one she chooses, but this positing of a hypothesis is still to be developed – for which the artist asks the goddess to accept the dialogue. Instead... But by punishing Arachne, Athena in fact helped her transcedence. Ovid's description of Arachne's metamorphosis is the very image of a simple form of transcendence – the body shrinks and eventually dissapears: it is the body that takes the role of a signifier:

> pendentem Pallas miserata levavit
> atque ita 'vive quidem, pende tamen, inproba' dixit,
> 'lexque eadem poenae, ne sis secura futuri,
> dicta tuo generi serisque nepotibus esto!'
> post ea discedens sucis Hecateidos herbae
> sparsit: et extemplo tristi medicamine tactae
> defluxere comae, cum quis et naris et aures,
> fitque caput minimum; toto quoque corpore parva est:
> in latere exiles digiti pro cruribus haerent,
> cetera venter habet, de quo tamen illa remittit
> stamen et antiquas exercet aranea telas. (Ovid 6.135–145)

Once the body disappeared and the "hanging" position is achieved, transcendence obtains its physical configuration, and from there, the spiritual voyage begins. Arachne becomes a newborn again in a proces of inversion, which is the sign she obtained – immortality – she may disappear entirely now... except for the stomach: she is reduced to reproduction, the reproduction of her art. The metamorphic technique, which obviously was one of Ovid's obsessions, has a vast diversity of procedures and phases. It is a kind of fantastic biology, in which the arbitrary and the ethical form various clusters. Darwin meets Ovid? He certainly did during his schooling...The case of Arachne, in which the name takes on the whole class of animals is certainly unique.

## 4. Arachne performer

Both immanence, the interpretation within, and trancedence, the cognitive voyage beyond, are performative, they can include a number of different narratives and actions. Work and creation of a lonely artist certainly are not scenic, but the figure opens a huge number of other spaces and movements that originate in it. In the theatre, a sitting figure often presents the focus of action, its immobility is a consequence of or the reason for wildest actions. It is curious that Arachne did not appear much on the scene. What about the forms and protocols of the modern theatre that could be more arachnean?

Contemporary drama often uses ancient dramatic texts: I will only mention Lenka Udovički's *Antigone* with Rade Šerbedžija, Ivica Buljan's *Cyclops* and *Thyestes.* The main procedure is modernization (actualization), whereby the ancient text indirectly confirms the universality (or exceptional duration of meaning), or a new reading that problematizes the history of drama. In both cases, the theater critically addresses the theory and history of literature and the theory and history of theater. The theatre of text, in which the director reads the text / drama and directs less, the Brechtian *fabula* is abandoned: the versions of the interpretation of ancient texts mentioned above revive the body and the action, be it the ritual or the testimony of the human on scene. This is exactly one of the demands that Florence Dupont makes in her devastating and so provocative deconstruction of what we usually call Aristotle's theory of drama (Dupont). As she convincingly shows, the Roman popular theatre, together with dramas for a highly educated audience at home and a brain reader type, lead to the thought of a theater performed together with the audience, outside the theatre, post-dramatic theatre, etc. This is a theater that is not a textum (weaving), a thread that meets another thread at right angles, an interweaving, but is much more similar to the textum (weaving) performed by a spider. In this sense, arachnean immanent poetics is present again.

Let me summarize: The spider's web has been a favorite visual representation of the thoughts of many philosophers. The myth of such weaving is the myth of Arachne, who challenged the goddess Athena to an embroidery competition: the goddess embroidered the "official" version of the life of the gods, Arachne embroidered a scandalous version critical of the faults, sins and transgressions of the gods. Enraged Athena hit her with a shuttle when she saw that hers was better, and Arachne hanged herself in shame. Athena then turned her into a spider.[4]

The plot in the theater, the dramatic structure that is fundamentally changing today, certainly corresponds more to a spider's web than to a linear weaving. Irregularity, improvisation, the author's approach, performers' voice, theater as a life phenomenon, performative diversity - all this metaphorically connects myth and drama. Can any of this be seen in ancient drama? Certainly - for example in Euripides' *Trojan women*, a series of fragments about the fate of women in war. We could imagine it today in Gaza. On the other hand, in the world of pop culture, we find the *Kaos* TV series, which, in Arachne's way, deals with the gods in a roughly circular plot that connects myth and the present world. Philosopher Cornelius Castoriadis considered chaos to be ontogenetic: the ancient Greeks started from the creation of the world out of chaos (Castoriadis). Without the obligation to believe in order, they could come up with a democracy that is constantly changing. Castoriadis had the idea of a collective imaginary: the origin and combination of elements of the imaginary can be traced in a kind of reverse semantic history of each element to a certain draft that can no longer be understood, which is initial and *arational* (Castoriadis' neologism). The reduction process goes backwards, is not historical, nor is it a simplification. Maybe the creators of *Kaos* did read Castoriadis, but even if they didn't, the interpretation is free, therefore chaotic. Ancient democracy had a series of codified valves for citizens to vent and insult everything - metaphorically and periodically, during feasts / carnivals, theater festivals: because the theater is a key institution of democracy, of the collective imaginary.

Such relations prove the need to introduce the term mithourgy, which connects performative practices, oral narration, participation and improvisation. Mythourgy is not just a reflection of an academic wishing to find a precise term: the TV series *Kaos* will not continue, due (supposedly) to criticism about presenting ancient gods and myths...Arachne who was weaving a cobweb-ish scenario did it again. Thus, Arachnean plots have yet another relation with theater: they are firmly associated with the freedom of expression and artistic freedom, and they are politically outspoken. Arachne's myth maybe was

[4] I thought I could do without telling the myth, but at this point it should be mentioned.

not theatrical enough for the ancient drama, but it certainly is for the modern theatre and other performative arts and entertainment.

There is an obvious paradox in this attempt at relating ancient myth and modern theatre. For centuries and in the elite culture, theatre was rarely poltical in the sense of the ancient theatre, especially the one we partially know, the Athenian. Theatre then and there was an institution of direct democracy: the same population of citizens was roaming the agora, sitting in the courts, voting in the parliament consisting of all citizens willing to do democracy on a certain day. All of these institutions were debating specific areas of a citizen's life, and in the theatre, relations with gods, history, family, friends were the topic. Modern theatre, with its choice of topics, places, performers and texts tends to became an alternative parliament and confronts censorship, hypocrisy, to outsmart politics and to change world. In many ways, it does the work of Arachne, discovering the dark side of representation and glamour, the lies, the manipulations and the propaganda. This is the role that traditionally belonged to the media, but they are losing it, not to internet, another Arachne's domaine, but to the horrifying destruction of the cognitive-ethical sphere. And just to add – the complex web of meanings, symbols and associations around Arachne always contains the class element: Arachne cannot be anybody else but a modest and prowd worker. Just like her executor, Athena, she does not need a man. She is inedependent, she fights alone and does not stop before any challenge or danger. And luckilly, she was not seen and observed by any totalitarian user of myths.

Why then mythourgy? The term I am proposing here is mythourgy: Gr. *mythourgia*, used in antiquity as a synonym for *mythopoieia* (Liddle-Scott s.v. *mithourgeo*), denoting the art of making myths. I would argue that the introduction of such a term is both justified and necessary. It is justified because the word is ancient and reasonably well defined, but not yet included in disciplinary terminologies and thus sufficiently susceptible of semantic narrowing. It is useful because it focuses our attention on myth, ancient or modern, as creative action - intellectual production following specific rules and techniques – and on discursive aspects of production of myths, thus avoiding the pitfalls of value-laden classifications: primitive / archetypal / misinterpreted / mistaken - idea / narrative / mind / mentality (Slapšak, "A Cat on the Head", 122-128).

On the much debated topic of (ancient) mythology, Jean-Pierre Vernant re-elaborated his position in 1996: before publication, he first presented his ideas in Ljubljana, at a seminar at ISH.[5] Suspicious of firm typologies and precise definitions, he opted for a simpler and at the same time more all-inclu-

[5] Jean-Pierre Vernant had a lecture at ISH in Ljubljana as a leading professor in the project Proteus which was sponsored by the French and Slovenian goverment over 9 years.

sive terminology. By pointing to the social role and the liberating and emancipating potential of myths, he opened an intriguing dimension in the working of myths. Curiously, his intervention both reinforces and deconstructs Roland Barthes' notion of personal mythologies and their relation to ruling social-ideological narratives: it permits linking present practices of mythmaking to mythologies of the past, as part of high culture protocols.

In line with Vernant's ideas, I would like to suggest that to cover aspects of myth underlined both by Barthes and Vernant, a new term is needed, invested with semantic values that the somewhat awkward 'myth-making' cannot convey. Picking an appropriate Greek word may seem banal, but this is certainly a standard procedure, and *mythourgy* has the advantage of not yet being used in any modern discipline of the human sciences. It was used in antiquity as a synonym for mythopoeia. While mythopoeia or high fantasy denotes inventions marked with a deep religious feeling, mythourgy should underline the freedom from any established (and necessarily controlling) system of narratives related to beliefs – as Vernant put it. Referring as it does to practices contemporary with recorded (ancient) use of the word, mythourgy has the potential to open a new semantic field for the study of myth, where scientific terminology and everyday language intersect. Mythourgy would thus denote a certain arbitrary handling of things mythified – 'collage' as the main method of making myths, with fragments of ideological and cultural patterns put into a firm mnemotechnical frame: all of these were recognized long ago as characteristic of the techniques used by the Balkan singers of tales (Lord). The parallel, however, is not perfect: prosodic patterns and formulae are not there just for mnemotechnics, and besides, mythourgy relates to a larger choice of utterances, speech styles, discourses. Its use is justified also by the absence of norm: *ex tempore*, improvised, *bricolage* can describe the processes by which myths are made. Doing things with myths has a long and sinuous history: let us just recall ancient myths serving as a 'thematic passport' for any presentation of naked body, sexuality, or democratic ideas in times of censorship and repression in Europe; or the later use of myths (ancient, in modern interpretation, collages from different myths, new ideological myths) in politics.

Different uses and degrees of ideological manipulation are easier to detect if a technical key is applied, and the second-degree signification is the most powerful tool available. This also entails loose temporality, or historicity: so in the mythourgic process, very archaic elements and contemporary narratives may mix with elements of modern scientific and popular discourse.

## 5. Arachne's politics

At the time we had this conference, the arachnean method was not yet clearly visible in the social movement, but then it became fully present, readable and analysed because of its immese success: I am referring to the resistance movement in Serbia since November 2024. Obviously, it was planned, experimented and spread for a while, and then introduced as a flash dancing in unexpected places, with the similar joy and pleasure. The students' movement in Serbia first established a network / cobweb among the rural population, older and poor people, groups that were never accessible to urban initiatives. Students in Srbia are the first students' movement in history that succeded in this. There must have been a lot of walking, a lot of talking, a lot of time consumed, but the results are amazing. The second step of this arachnean politics was making the web visible in massive walking from place to place, connecting people in simple joy of meeting, sharing food and drink, playing together, singing and dancing, and no exclusion at all. The aim was lost in the web. The regime could not orient itself, nor detect the center, nor read the intentions, and its answer was more lies, more pressure, more non-intended reavealing the corruption on which it has been based. The arachnean politics was arbitrary, sometimes it looked like pure fun in making fools of regime, a game for a game's sake. Slowly, over months, the aims were taking forms. This is a crucial moment for the arachnean politics, because of the exposure of the thinest and finest mindgames...Whatever happens, there is a great example of finding new political methods of resisting the seemingly invincible cluster of money, power, lies and total absence of any ethical rules. A recipe for a revolution which seems necessary for quite a long time? A cobweb can move in any direction.

Arachne might become a new goddess of this announced revolution – at least for the classicists. Her apotheosis has just happenned. And even if hidden among the pages of books that few of the few read, she prevailed the conceited goddesses and gods and imposed her own rules, her way of working and her invincible strategy.

## Works Cited

Abhay, S., and H. R. van Loveren. "The Arachnoid and the Myth of Arachne." *Neurosurgery*, vol. 45, no. 1, 1999, pp. 152-155.

Bille, Mikkel, Frida Hastrup, and Tim Flohr Sørensen, editors. *An Anthropology of Absence: Materializations of Transcendence and Loss*. Springer, 2010.

Castoriadis, Cornelius. *Fenêtre sur le chaos*. Edited by Enrique Escobar, Michel Gondicas, and Pierre Vernay, Seuil, 2007.

Delattre, Charles. "Marques et signes dans le mythe de Philomèle." *Gaia: Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque*, no. 18, 2015, pp. 471–488.

Dupont, François. *Aristote: ou le vampire du théâtre occidental*. Aubier, 2007.

Frontisi-Ducroux, Françoise. *Ouvrages de dames: Ariane, Hélène, Pénélope…* Seuil, 2009.

Lord, Albert B. *The Singer of Tales*. Harvard University Press, 1960.

Ovid. *Metamorphoses*. Liber VI, vv. 135–145. Edited by R. J. Tarrant, Oxford Classical Texts, Oxford University Press, 2004.

Qin, H., et al. "Arachne: Core-Aware Thread Management." *13th USENIX Symposium on Operating Systems Design and Implementation (OSDI 18)*, 2018, pp. 145–160.

Slapšak, Svetlana. *Volna in telo*. Beletrina, 2019.

Slapšak, Svetlana. "A Cat on the Head: In Search of a New Word to Better Read Ancient Mythology." *Donna – Mito – Miturgia*, I Quaderni del Ramo d'Oro On-Line, no. 3, 2010, pp. 122-128.

Szlezák, Th. A. "Transzendenz." *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, vol. 12 / 1, Stuttgart, 2002.

Worringer, Wilhelm. "Transcendence and Immanence in Art." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 12, no. 2, Dec. 1953, pp. 205–212.

# I. МНОГУТЕ ЖИВОТИ НА МИТОТ / THE MANY LIVES OF MYTH

821.14'02-2.09
82.091

# Mythical trends in Euripides' *Hypsipyle*

**Jordi Redondo**
Universitat de València
Jordi.Redondo@valencia.edu

**Abstract**: The tragedy *Hypsipyle*, written by Euripides in his latest period, was part of the trilogy also composed by the plays *Phoenician Women* and *Antiope*, that is to say, the protagonists were in all the cases women. The mythical frame of the plot attracts our attention for the following reasons: first of all, as aforesaid, the protagonism of the female characters; second, the attention of the poet to exotism; third, the contrast between Europe and Asia; fourth, the evocation of a paradise; fifth, the role accorded to eschatology; sixth and last, the creation of the human being.
Not all of these subjects are properly mythical, but the way in which the poet introduces them to construct his play must be described as completely cogent with the functions, actors and diction of myth. Our contribution will discuss the innovating trends conveyed by Euripides in his tragedy, in view of their influence on the later Greek literature. The revision of myth as a social agent will also be considered, insofar as *Hypsipyle* represents how myth was conceptualized by the contemporary Athenian society.

**Keywords:** myth, gender, anthropological oppositions, religion, society

# Tendances mythiques dans l'*Hypsipyle* d'Euripide

**Jordi Redondo**
Universitat de València
Jordi.Redondo@valencia.edu

**Résumé:** La tragédie *Hypsipyle*, écrite par Euripide pendant sa dernière période de création, faisait partie de la trilogie composée également des pièces *Les Phéniciennes* et *Antiope*, c'est-à-dire que les protagonistes étaient toutes des femmes. Le cadre mythique de l'intrigue attire notre attention pour les raisons suivantes : tout d'abord, comme indiqué précédemment, le rôle clé que jouent les personnages féminins ; ensuite, l'attention que porte le poète à l'exotisme ; troisièmement, le contraste entre l'Europe et l'Asie ; quatrièmement, l'évocation d'un paradis ; cinquièmement, le rôle accordé à l'eschatologie ; sixièmement et finalement, la création de l'être humain. Tous ces sujets ne sont pas à proprement parler mythiques, mais la manière dont le poète les introduit pour construire sa pièce doit être décrite comme parfaitement cohérente avec les fonctions, les acteurs et le langage du mythe. Notre contribution examinera les tendances novatrices véhiculées par Euripide dans sa tragédie, compte tenu de leur influence sur la littérature grecque ultérieure. La révision du mythe en tant qu'agent social sera également envisagée, dans la mesure où Hypsipyle représente la manière dont le mythe a été conceptualisé par la société athénienne contemporaine.

**Mots-clés**: mythe, genre, oppositions anthropologiques, religion, société

## 1. The lost and recovered play: text, plot, date

The fragmentary play *Hypsipyle* was found in a very damaged papyrus dated in the late IInd. century or the first decades of the IIIrd. century CE, now in the Bodleian Library (Bodleian Library, Gr. Class. b 13 (P)), that provided more than one hundred short quotations, most of them unable to provide any interesting text. Shortly after the issue of its *editio princeps*, published by Grenfell and Hunt in their Oxyrhynchus collection[1], the impact of the tragedy stimulated a singular edition by van Herwerden (van Herwerden). The later editions of the remnant fragments are those of Italie, Bond, Cockle and Jouan and van Looy (Italie; Bond -see also Handley-; Cockle; Jouan and van Looy). Italie provided the text with an interesting commentary. Bond added to the text two more papyrological records, *P. Hamb*. 118b, already published by Siegmann (Siegmann 1-14), and *P. Oxy*. 2455, already published by Turner (Turner 39-62). Bond could also use new papyrological material, viz. *P. Petrie* II 49 (c) (= *P. Lit. Lond*. 74, British Museum Pap. Inv. 590), published by Mahaffy (Mahaffy 160). However, the value of this papyrus is scarce, because of its frequent misreadings, some of them leading to an erroneous interpretation of the text (Bond 145-146). Our quotations will always refer to the Bond edition.

The information on the performance of the play is also quite deficient, for it is given only by indirect witnesses. An Aristophanic passage in which Euripides says three lines of the play (Bond 144) lets us know that it was given to the scene towards 405 according to Grenfell & Hunt, between 412 and 406 according to Italie (Italie IX), between the spring of 407 and September 406 according to Bond (Bond 144), between 412 and 407 according to Cockle (Cockle 41). Because of some metrical features since Webster, a link has been established between the *Hypsipyle* and the tragedies *Antiope* and *Phoenissae*.[2] If it is accepted that these three tragedies belong to the same trilogy[3], it is easily understandable that they refer to a common social and political context (Lamari 219). A more recent view puts into question this link by introducing a certain *caueat.*[4] The treatment of the myth by Euripides included several ma-

[1] Grenfell and Hunt 19-106. The whole number of fragments lists up 116 pieces. They described the papyrus as *recovered in an extremely mutilated condition* (p. 20).

[2] Actually, the point seemed not strong enough to rely upon it firmly, cf. Webster 1966, 84: *It is therefore a possibility that Hypsipyle, Phoenissae, and Antiope were produced* etc.; Webster 1967, 211-215; Webster 1971, p. 29; Webster 1972.

[3] Among the defenders of the trilogy see Zeitlin. New arguments are presented by Moreira de Sousa, Jr.. Doubt is cast on the matter by Craik 40; Mastronarde 13; Collard & Cropp XXX.

[4] In some cryptic way Collard & Cropp 254, accept the suggested chronology for the performance of the play, the year 412 aec., *along with Phoenissae and Antiope (but not necessarily as a trilogy, although Webster and Zeitlin have noted some interesting thematic*

jor changes in the usual transmitted plot.[5] The authors of the *editio princeps*, Grenfell and Hunt, showed well how our poet mixed two different versions of the myth, the Athenian one, in which Hypsipyle was saved by her sons Euneos and Thoas, and the Theban one, where she was saved by Amphiaraos.[6]

The literary context in which the *Hypsipyle* was created is that of the late Euripidean drama because of both the content and the form, besides the indirect information given by the Aristophanic scholion. In the more recent contribution to the edition and / or comment of the text, the authors of the English translation of the Euripidean fragments give four main features of the play: romanticism, trend for mythical digressions, trend for Attic cult references, and Dionysism.[7] Their description follows the main trends of the research formerly done on the play. Already in 1923 Italie was close to recognise the utopic trend present in the play, viz. the theme of the female power.[8] The innovative musical trends of the play also fit with an authorial strategy of renewal of the genre (Simone, Kousoulini).

The final happy end is not the only feature that links this play with others of the late Euripidean production. Again Grenfell and Hunt noticed how in the prologue or the play the protagonist Hypsipyle shows to the audience her genealogical tree, as do Hermes on Ion's lineage and Iphigenia on hers (Grenfell & Hunt 23, cf. E. *Io* 10-21, *IT* 1-9); that four actors are required for performing the play (Grenfell & Hunt 30); and that the lyrical sections are composed in the style of this period (Grenfell & Hunt 31).

---

*similarities)*.

[5] Grenfell & Hunt 21: *Hypsipyle's story is told by several ancient authorities, but none of the versions is found to agree with the treatment of Euripides*. Our sources are Clem. Alex. Pp. 105 ss., Apollod. III 6, 4 and Hygin. *fab*. LXXIV. On the literary sources about Hypsipyle see Ricciardo.

[6] Grenfell & Hunt 28: *Attic legend therefore brought Euneos to Athens, and would accordingly be likely to glorify him by giving him and his brother the credit of saving Hypsipyle. (...) The other and probably older legend, which represented Hypsipyle as owing her preservation to Amphiaraus, is likely to have been derived from Theban epic tradition. Euripides contrived to combine both versions of the story*.

[7] Collard and Cropp 254: *The play is one of Euripides' late 'romantic' and sentimental dramas in which heroines survive perils and escape servitude or other misery through reunion with lost sons or brothers: cf. Iphigenia in Tauris, Ion, Melanippe Captive, Antiope. Also notable are its mythic expansiveness (cf. especially Phoenician Women*, *Iphigenia at Aulis*), *its concern with Attic cult and genealogy* (Erechtheus, Iphigenia in Tauris, Ion), *and Dionysiac elements (Antiope, Bacchae*).

[8] Italie VIII: *Mulierum respublica insula erat, quam regnabat Hypsipyla*.

## 2. The present approach to the play

Even if the tragedy has arrived only in a fragmentary way, we will deal with a very specific matter. This paper does not concern either the origin and quality of our papyrological remnants, or the date of the play, or the end of the plot, when the protagonist is finally saved by her sons. Our sources are both of a quite later period, the Second Vatican Mythographer (Pepin 164) and AP III 110. Our subject is the study of the mythical frame described in some passages and its relationship with the Greek tradition in which it is inspired. In so doing, we will also take into account how the mythical discourse tries to present the plot in a specific way.

Our first text is the short fragment that remains from the prologue of the play, in which Hypsipyle says the following three lines: Διόνυσος, ὃς θύρσοισι καὶ νεβρῶν δοραῖς / καθαπτὸς ἐν πεύκῃσι Παρνασὸν κάτα / πηδᾷ χορεύων παρθένοις σὺν Δελφίσιν (fr. 752 N.)

The context already presents an idyllic context constituted by a quasi-divine lanscape under the heights of Mount Parnassus, in a forest clearing where the god and his chorus of Delphian maiden are devoted to the pleasure of performing music and dance. Only in mythology is possible the scene, later rebuild in literature and in the plastic arts as well. Furthermore, Dionysos personifies the divine mastery of uncivilized land, where nature substitutes all the roles of law, power, contract, society, etc. (Detienne 151).

From now on, the reminders of the mythological frame will often appear. A first mythical lexical element appears in fr. 1 II, l. 25: ἱερὸν δέρος ὃ περὶ **δρυὸς** (Bond 26; Cockle 61, numbered l. 23).

Here the noun δρυός is not used to design the oak, but as a general term for 'tree' by means of a convention usual in the mythological discourse. Of course we can explain this use as a simple literary and linguistic device in using an archaic term in the same way, for instance, as μῆλον is used as a general term for whatever kind of fruit (Hom. *Il*. IX 542, *Od*. VII 120, Hes. *Th*. 215, 335).

What is important, however, is that this is the term used in mythical narrations and gnomological texts. It is the case, for instance, of this Hesiodic enigmatic sentence: ἀλλὰ τί ἦ μοι ταῦτα περὶ δρῦν ἢ περὶ πέτρην; (Hes. *Th*. 35).What kind of nuance conveys the use of this term is not something easy to elucidate. It is our opinion that δρῦς evokes a far older time, probably to be related to the heroic are or even the origin of the world. This lexical item by itself leads us to a theme usually dealt with by the late Euripides: the autochthonous race.[9]

[9] Turato 125: *È però l'ultima produzione di Euripide, in concomitanza con il precipitaré della situazione interna e col mutarsi dei termini stessi della lotta política* (...) *che il complesso dei*

Our second passage involves now not a single world, but a formula. We have to do with fr. 7:

[.....]νθ
[.....].πολυκα[
[.....]αι σταχύω[ν
[....δρ]οσιζομεν[
[.....]**δώτορες** ει.[
[.....]ελ.[...]εβρ[ (Cockle 76; Bond 32).

In line 2 the compound πολυκά[ρπων was suggested by Grenfell and Hunt. The meaning fits well with the context of a Golden Age.

In line 5 the editors give the lesson δώτορεσει. Our opinion is that what they thought to be a ι is in fact the left vertical line of an α, so that we can restore this short sequency as δώτορες ἐ[άων. This phrase is a known formula which is first of all attested in an only passage of the Homeric epic, that in which the capture of the frustrated lovers Aphrodite and Ares gives to the *Odyssey* a touch of humor. In some moment the poet says the following line: ἔσταν δ᾽ ἐν προθύροισι θεοί, **δωτῆρες ἑάων** (Hom. *Od*. VIII 325). Just after it is Apollo who invokes the god Hermes: Ἑρμεία Διὸς υἱὲ διάκτορε, **δῶτορ ἑάων** (Hom. *Od*. VIII 335).

It is our opinion that this is a religious formula, used in hymns. The formulaic character made it suitable for a more frequent use in the mythological epic, so that in the Hesiodic *Theogony* it is attested four times: οἵ τ᾽ ἐκ τῶν ἐγένοντο θεοί, **δωτῆρες ἑάων**.[10]

The *Homeric Hymns*, however, seem to fully depend on the Odysseic text, since the formula is used only twice, in both cases addressed again to the god Hermes. [11] The genitive ἑάων bringing a special meaning of the noun ἠύς, it never else occurs in tragedy. Our emendation of the papyrological fragment deserves the cautionary reserve due to the lack of a real text. Anyway, the reconstructed formula fits with other features of the *Hypsipyle*, as we will see. In fact, the tone of the songs of the lyric interventions of Hypsipyle –the sequences πολυ and especially τορεσ can hardly belong to a recitative passage- is not that of the Homeric heroines. The speaker complains about a blessed past (Kousoulini 14), and her speech presents a first-person expression of sorrow that reminds the mythological and genealogical epic from Hesiod onwards.

*motivi legati alla figura del gegantes ritorna con particolare insistenza*.

[10] Hes. *Th*. 46. The whole hexameter is again used in l. 111, the formula itself is in ll. 633 and 664.

[11] *Hy. Hom*. XVIII 12 χαῖρ᾽ Ἑρμῆ χαριδῶτα, διάκτορε, δῶτορ ἐάων. *Hy Hom*. XXIX 7-8 καὶ σύ μοι, Ἀργειφόντα, Διὸς καὶ Μαιάδος υἱέ, / ἄγγελε τῶν μακάρων, χρυσόρραπι, δῶτορ ἐάων.

The following quotation expands our attention to a complete passage. In fr. 754 Nauck we read this:

> εἰς
> τὸν λειμῶνα καθίσας ἔδρεπεν,
> ἕτερον ἐφ᾽ ἑτέρῳ † αἱρόμενος
> ἄγρευμ᾽ ἀνθέων ἡδομένᾳ ψυχᾷ
> τὸ νήπιον ἄπληστον ἔχων (Cockle 83; Bond 34-35).

This is the scene described in many folkloric tales about the girl who is raped while collecting flowers (*Hy. Dem*. 2-11 perfectly fits with this pattern). Its subject is a well-known theme of the folkloric literature.[12] It seems to us relevant to point out that ἄγρευμα is an Aeschylean term, attested all along the *Oresteia*, cf. A. *Ag.* 1048, *Ch.* 998, *Eu.* 460. Its presence in Euripides belongs to the aim of retaking the highly lyrical style of the Aeschylean tragedy, as an element of the last Euripidean production. Beyond the aesthetical purpose of giving an homage to the tragic author who was by far considered the best, as proved by his role as judge in the dramatic contest between Sophocles and Euripides in the Aristophanic *Frogs*, of course the presence of the Aeschylean style was intended to give the play a sense of restoration of the Athenian sense of community of the Age of the Persian Wars.

Our next passage appears in fr. I col. II vv. 19-28, when Hypsipyle places the Argonautic expedition at the very core of her speech and suggests an exotic scenario for a travel that blends adventures, revenge and love with the power of magic and the aim for overnatural issues.

> ἦ τὰν Ἀργὼ τὰν διὰ σοῦ
> στόματος ἀεὶ κληζομέναν
> πεντηκόντερον ᾄδεις
> ἢ τὸ χρυσεόμαλλον
> ἱερὸν δέρος ὃ περὶ δρυὸς
> ὄζοις ὄμμα δράκοντος
> φρουρεῖ, μναμοσύνα δέ σοι
> τᾶς ἀγχιάλοιο Λήμνου,
> τὰν Αἰγαῖος ἐλί[σ]σων
> κυμο<κ>τύπος ἀχεῖ; (Cockle 61; Bond 26).

In line 23 Grenfell and Hunt made the emendation πεντηκόντορον, but the *-ερος suffix is well attested (cf. Pi. *P.* IV 245, Hdt. I 152, 2, etc). Moreover, the form attested in the papyrus fits better with a poetic diction. It is wor-

[12] See Thompson. The motif is listed H216.1, "Garden filled with flowers on innocent girl's approach", and a version is included in the Indian collection of Thompson and Balys.

thy of comment that Argo was the first ship to sail deep into the sea.[13] This only allusion is enough by itself to suggests in the audience the feelings of exotism, danger, travel, and wonders. Probably the στόμα alluded to makes reference to the Symplegades. The next motif is that of the immense treasure hidden where the sunrays disappear, at the end of the world, under the guard of a fearful beast. The price settled at the final destination of the travellers, the Golden Fleece, blends the features of a high-powered medicine comparable to those that can give immortality, and those of the Horn of Amalthea, as a symbol of kingship and plenty. The third motif is the island of Lemnos, renowned for important mythical issues: it was the settlement of the Kabeiroi, and the place where mysteric cults related to fertility were held, maybe in connection with a labyrinth. These features are comparable with those of the island of Crete. To what an extent the labyrinth was a real, factual element, known to all the people with an interest for a mythical past is clearly attested by Pliny the Elder.[14]

Our following passage (E. *Hyp*. fr. I col. III, ll. 9-12 and 20-30) presents the theme of the contrast between Asia and Europe. Yet the argumentation does not follow the trendline of the political opposition between citizens and subjects, as for example did Aeschylus in his *Persians*;[15] neither it follows the anthropological analysis, at a huge extent coinciding with the former one, that was used by the author of the Hippocratic treatise *On airs, waters, places* (López Férez). Instead Hypsipyle in lines 9-12 and the female chorus constituted by Nemean women in lines 20-30 chose as representatives of their mythical account the poet Orpheus, the maid Europe and the prosecuted mother Io. In spite of their different reasons to travel through the borders of both continents, all three are, either by birth or by destiny, settlers of Asia and Europe as well. Here is the text:

ll. 9-12 (Hypsipyle)
Ἀσιάδ᾽ ἔλεγον ἰήιον
Θρήσσ᾽ ἐβόα κίθαρις Ὀρφέως
μακροπόλων πιτύλων ἐρήτησι κε-
λεύσματα μελπομένα etc.

[13] Cf. schol. E. *Med*. 1. See Curtius and Jackson. An allusion can be also remarked at E. *And*. 865, but it remains unclear if it refers only to the travel across the Symplegades' strait or to a sea travel in general.

[14] Plin. *NH* XXXVI 19: *Et de Cretico labyrintho satis dictum est. Lemnius similis illi columnis tantum CL memorabilior fuit, quarum in officina turbines ita librati pependerunt, ut puero circumagente tornarentur. architecti fecere Zmilis et Rhoecus et Theodorus indigenae. exstantque adhuc reliquiae eius, cum Cretici Italicique nulla vestigia exstent*.

[15] Said 56. It is worthy of quotation the remark of Broadhead XVII, about the allusions to the contendants: by name for the Persians, anonymously for the Greeks.

ll. 20-30 (chorus of Nemean women)
(...)
Φοινίκας Τυρία παῖς
Εὐρώπα λιποῦσ᾽ ἐπέβα
Διοτρόφον Κρήταν ἱερὰν
Κουρήτων τροφὸν ἀνδρῶν,
ἃ τέκνων ἀρότοισ[ι]ν
τρισσοῖς ἔλιπεν κρά[τος]
χώρας τ᾽ ὄλβιον ἀρχάν.
Ἀργείαν θ᾽ ἑτέραν κλύω
[λέκ]τρῳ βασίλειαν Ἰὼ
[πατ]ρας ἀμφὶς ἀμεῖψαι
[κερ]ασφόρον ἅταν (Cockle 63 and 65; Bond 27-28).

In line 30 -line 29 in the Bond edition - Cockle edits [ἀμ]φᾶς instead of [πατ]ρας. [16] The wandering journey of Ino through Asia and Europe had been already treated by Aeschylus, *Su*. 547-573. Her long, hard and journey from mainland Greece till the Near East and finally Egypt echoes from an inverted perspective those that in the past were made by trademen, crafstmen, and poets, who carried with them products, techniques, and myths, respectively. The eschatological matter appears on the scene with the mention of Orpheus,[17] but the allusions to the Thracian mountains Pangeon and Idonia also point to a Dionysiac and Orphic context (Carrara 85). The following two mythical characters, Europa and Io, were partners of Zeus, both of them related to the origin of the Olympics. Io suggests also the myth of Danaos, her descendant, a renowned sea-traveller himself who also finally arrived to Greece, like Europa and Io, and became the benefactor of Argos.[18] The Asiatic origin has the role of common vector of the action in all our characters.

Finally, the fr. 60 col. I ll. 90-97 deals with the myth of the human ages. It is again a subject with illustrious precedents from the Hesiodic poetry onwards. This is our text:

ἔφυ μὲν οὐδεὶς ὅ[στις οὐ πονεῖ βροτῶν]
θάπτει τε τέκ[να χἄτερα κτᾶται νέα,]

[16] Cockle: 65. His explanation is given in the apparatus criticus at p. 64: *the top of the vertical is too high for ρ*. The textual problem however remains unsolved, for the adverb ἀμφάς is only attested by a Hesychian gloss.
[17] Cf. Italie 78: *Orpheus unus ex Argonautis erat, ut et ipsa Hypsipyla testatur*. This hero had formerly been alluded to as a member of the Argonauts by Pindar, Pi. *Py*. IV 315.
[18] Hes. fr. 127 M-W (schol. E. *Or*. 872) ἡ πολλὴ δόξα κατέχει μὴ ἀφῖχθαι τὸν Αἴγυπτον εἰς Ἄργος, καθάπερ ἄλλοι τέ φασι καὶ Ἑκαταῖος γράφων οὕτως· ‘ὁ δὲ Αἴγυπτος αὐτὸς μὲν οὐκ ἦλθεν εἰς Ἄργος, παῖδες δέ, ὡς μὲν Ἡσίοδος ἐποίησε, πεντήκοντα, λέγονται οὐδὲ εἴκοσι’. Hes. fr. 128 M-W: Ἄργος ἄνυδρον ἐὸν Δαναὸς ἐποίησεν ἔνυδρον.

αὐτός τε θνήσκε[ι· καὶ τάδ᾽ ἄχθονται βροτοὶ]
εἰς γῆν φέροντες [γῆν. ἀναγκαίως δ᾽ ἔχει]
βίον θερίζειν ὥ[στε κάρπιμον στάχυν,]
καὶ τὸν μὲν εἶ[ναι, τὸν δὲ μή· τί ταῦτα δεῖ]
στένειν ἄπε[ρ δεῖ κατὰ φύσιν διεκπερᾶν;]
δεινὸν γὰρ οὐδὲν τῶν ἀναγκαίων βροτοῖς (Cockle 107; Bond 43).

On this passage Bond made two important suggestions, θάπτειν instead of θάπτει and στέργειν instead of στένειν (Bond 115).

Of course this is not a new myth in the Greek tradition, since it is well attested in Hesiod as an elaborated construction that had to have a former treatment. In a recent paper attention has been paid to the kind of role displayed by the female characters of the play. According to Kim On Chong-Gossard, Hypsipyle, Eurydice and Eriphyle, especially Eurydice, are responsible of their respective difficult decisions that ultimately lead to the happy end of the play. They follow a female behaviour that contradicts the older mythological frame of action and revenge (Kim On Chong-Gossard). Inversely, they argue for pardon and reconciliation.

## 3. Final remarks

By the way of conclusion, in spite of the lack of the complete text of the tragedy, the present remnants allow us to suggest that the mythical frame described by Euripides conveys to the plot the atmosphere of a story placed in an exotic land in a far past close to the beginning of civilization and history. The active role of women fits with a remote past in which a new power, not only political, but also religious, had to be established. This was the model suggested by Euripides to the audience of the play. It is a model completely in conflict with the present circumstances of the Athenian society. In our opinion, the poet did so not to offer to the viewers an escapist issue, but a pattern for renewal or rather refoundation of the city. For doing so, he used different strategies, both thematic and formal, and the mythological discourse played a basic role in the Euripidean aim for social change.

## Works Cited

Bond, Godfrey W. 1969[2]. *Euripides. Hypsipyle*. Oxford: Clarendon Press. (1963[1]).

Broadhead, Henry Dan. 1960. *The Persians of Aeschylus*. Cambridge: Cambridge University Press.

Carrara, Paolo. "L'*Issipile* di Euripide: la partecipazione di Toante ed Euneo ai primi giochi Nemei." *Prometheus* 14 (2014): 75-86.

Cockle, Walter E.H. 1987. *Hypsipyle. Text and Annotation based on a Re-examination of the Papyri*. Roma: Dell'Ateneo.

Collard, Christian, and Cropp, Martin. 2008. *Euripides Fragments: Oedipus-Chrysippus: Other Fragments*. Cambridge (Mss.): Harvard University Press.

Craik, Elizabeth. 1988. *Euripides. Phoenician Women, Commentary*, Wiltshirte: Aris & Phillips.

Curtius, Ernst Robert. "The Ship of the Argonauts." In *Essays on European Literature*, 465-496. (Princeton: Princeton University Press, 2015; = "Das Schiff der Argonauten". In *Kritische Essays zur Europäischen Literatur*, 398-428. Bern: A. Francke, 1954).

Dübner, Friedrich. 1969. *Scholia Graeca in Aristophanem*. Hildesheim: Winter, 1969 (= Paris, Firmin Didot, 1883).

Grenfell, Bernard Pyne and Hunt, Arthur Surridge. 1908. *The Oxyrhynchus Papyri VI*, Oxford: Oxford University Press.

Handley, Eric W. "Reconstructing the *Hypsipyle*", *CR* 15 (1965): 24-28.

Italie, Gabriel. 1923. *Euripidis Hypsipyla cum notis criticis et exegeticis*, Berlin: Ebering.

Jackson, Steven. "Argo: The First Ship?." *RhMPh* 140 (1997): 249–257.

Jouan, François and van Looy, Herman. 2002. *Euripide: Tragédies. Tome VIII, 3ème partie. Fragments. De Sthénébée à Chrysippos*. Paris: Les Belles Lettres.

Kim On Chong-Gossard, James Harvey. "Female Agency in Euripides' Hypsipyle." In *Female Characters in Fragmentary Greek Tragedy*, edited by Patrick J. Finglass and Lindsay Coo, 198-215 (Cambridge: Cambridge University Press, 2020).

Kousoulini, Vasiliki. "Female Characters, Female Sympathetic Choruses, and the 'Suppression' of Antiphonal Lament at the Openings of Euripides' *Phaethon*, *Andromeda Hypsipyle*." *Frammenti sulla Scena* (online) 1. https: / / ojs.unito.it / index.php / fss / article / view / 5554

Lamari, Anna. "The Return of the Father: Euripides' *Antiope*, Hypsipyle, and Phoenissae". In *Crisis on Stage. Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century*, edited by Andreas Markantonatos and Bernhard Zimmermann, 219-239. Berlin: De Gruyter.

López Férez, Juan Antonio. "*Sobre los aires, aguas y lugares*, capítulo 16: estaciones del año, instituciones políticas y modo de ser de los asiáticos", *in* J.A. López Férez (ed.), *Estudios actuales sobre textos griegos*, Madrid 1991, 175-203.

Mahaffy, John Pentland. 1893. *The Flinders Petrie Papyri II*. Dublin: Academy House.

Mastronarde, Donald. 1994. *Euripides. Phoenissae*. Cambridge: Cambridge University Press.

Moreira de Sousa, Jr., Waldir. "*Hipsípile*, *As Fenícias* e *Antíope*: uma trilogia euripideana?." *Revista de Estudos Clássicos* 17 (2017): 289-304.

Pepin, Ronald E. 2008. *The Vatican Mythographers*. New York: Fordham University Press.

Ricciardo, Elettra. 2013. *Ipsipile nella tragedia di Euripide e nella tradizione mitica*. Ph.Diss. University of Siena.

Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group.

Siegmann, Ernst. 1954. *Griechische Papyri HamburgerStaats- und UniversitätsbibliothekI-II*, Hamburg: Veröff. ausd. Heid. Papyrussammlung.

Simone, Caleb. "The Music One Desires: Hypsipyle and Aristophanes' 'Muse of Euripides'." In P. Finglass & L. Coo (edd.), *The Female Characters in Fragmentary Greek Tragedy*, edited by Patrick J. Finglass and Lindsay Coo, 162-178. Cambridge: Cambridge University Press.

Thompson, Stith, and Balys, Jonas. 1958. *The oral tales of India*, Bloomington: Indiana University Press.

Thompson, Stith. 1955-1958. *Motif-Index of Folk-Literature*: *A Classification of Narrative Elements in Folktales. Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington: Indiana University Press.

Turner, Eric G. *et ali*. 1962. *The Oxyrhynchus Papyri XXVII*. Oxford: Oxford University Press.

van Herwerden, Hemricus. 1909. *Euripidis Hypsipylae fragmenta*. Utrecht: A. Oosthoek.

Webster, Thomas Bertram Lonsdale. "Scenic Notes II." In *in* (edd.), *Antidosis. Festschrift für Walther Kraus*, edited by Rudolf Hanslik, Albin Lesky & Hans Schwabl, 454-457. (Vienna, Cologne & Graz: Böhlau, 1972).

Webster, Thomas Bertram Lonsdale. "Three Plays of Euripides." In *The Classical Tradition: Literary and Historical Studies in Honor of Harry Caplan*, edited by Lutpold Wallach, 83-97. (Ithaca: Cornell University Press, 1966).

Webster, Thomas Bertram Lonsdale. 1967. *The Tragedies of Euripides*. London: Methuen.

Webster, Thomas Bertram Lonsdale. 1971. *Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press.

Zeitlin, Froma. 1993. "Staging Dionysus Between Thebes and Athens". In *Masks of Dionysus*, edited by Thomas A. Carpenter and Christian A. Faraone, 147-182 (Ithaca: Cornell University Press, 1993).

821.112.2-2.09
82.091

# Реинтерпретација на митот во драмата „Ифигенија на Таврида“ од J. B. Гете

**Лидија Капушевска Дракулевска**
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“
l.drakulevska@flf.ukim.edu.mk

**Апстракт:** Гетеовата драма во стихови *Ифиīенија на Таврида* (1787) е една од најпознатите драмски обработки и верзии на античкиот мит, кој има долга и богата традиција. Оваа драма има свој *исторически*, но и еден *актуелен аспект*. Како прототип се користи култната драма на Еврипид, но германскиот великан внесува новина во драмскиот заплет, со што дава свој оригинален прилог кон богатството варијанти (и варијации) на митот и неговата античка обработка. Митската предлошка во драмата на Гете е заменета со психолошка, со што авторот креира своевидна утопија за „чистата човечност“.

J. B. Гете, со извесни временски паузи, работел цели осум години на својата драма *Ифиīенија на Таврида* и оставил четири верзии на истата. Ракописот го носи на своето патување во Италија (1786-1788) и го финализира во Рим. Оваа драма го илустрира преминот на Гете од младешката и бунтовничка („Sturm und Drang“) – кон зрелата и посмирена фаза на творење („Вајмарска класика“). Според Гетеовиот современик Шилер, Гете создал големо поетско дело, за сметка на сценската живост и визуелниот корелат. Впрочем, Гетеовата интенција не е самото драмско дело, туку етичкиот чин на ликовите. Реинтерпретацијата на митот во неговата визура е во знакот на победата на моралното достоинство на поединецот во време и простор. Оттаму и вонвременската и универзална рамка на Гетеовата драма, покрај нејзината несомнена историчност, оттаму и перцепцијата на *Ифиīенија на Таврида* од J. B. Гете од страна на критиката, како „драма на хуманата слобода“.

**Клучни зборови**: мит, драма, Гете, етика, хуманизам

# Reinterpretation of the Myth in Goethe's *Iphigenia in Tauris*

**Lidija Kapushevska Drakulevska**
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
Blaže Koneski Faculty of Philology
l.drakulevska@flf.ukim.edu.mk

Abstract: Goethe's verse play "Iphigenia in Tauris" (1787) is one of the most renowned dramatic adaptations and versions of the ancient myth, which boasts a long and rich tradition. This drama possesses both *historical* significance and *contemporary* relevance. Goethe's work is a reimagining of Euripides' ancient Greek tragedy "Iphigenia en Taurois". While Euripides' drama serves as a prototype, the great German author introduces innovations to the dramatic plot, providing his unique contribution to the wealth of variants (and variations) of the myth and its ancient treatment. The mythical premise in Goethe's play is replaced by a psychological one, through which the author envisions a kind of utopia for "pure humanity".

Goethe worked on "Iphigenia in Tauris" intermittently over eight years, producing four versions of the play. He brought the manuscript with him on his Italian journey (1786-1788), finalizing it in Rome. The play marks Goethe's transition from the youthful and rebellious "*Sturm und Drang*" period to the mature and contemplative "*Weimarer Klassik"* movement. According to Goethe's contemporary Friedrich Schiller, "Iphigenia in Tauris" is a great poetic work, though it sacrifices scenic liveliness and visual correlate. Goethe's primary focus lies not in theatricality but in the ethical actions of the characters. His reinterpretation of the myth underscores the triumph of moral dignity and individual integrity across time and space. Consequently, Goethe's drama is both timeless and universal, while also deeply rooted in addition its historical context. It is no surprise that "Iphigenia in Tauris" is critically regarded as a "drama of human freedom".

**Keywords:** myth, drama, Goethe, ethics, humanism

*Врз тајписеријата на светот, овој човек е*
*еден од најсреќните хипотези на човештвото.*
Пол Валери (Valeri 127)

На покана на париска Сорбона, а по повод стогодишнината од смртта на Јохан Волфганг фон Гете (1749-1832), Пол Валери го држи својот прочуен „Говор во чест на Гете“, во кој му оддава признание на „мудрецот од Вајмар“, тој „Сестран Гениј“ кој умеел да го претвори во бесмртно дело сè она што ќе го допре, сè она што човечкото искуство можело да го собере и да го преобрази – за на крајот и самиот да се преобрази во *Мит*: „Се вели ГЕТЕ, како што се вели ОРФЕЈ – и неговото име веднаш раѓа во мислите една фантастична фигура“ – заклучува Валери (Valeri 127).

Во светската културна меморија Гете, несомнено, станал *мит*, но дали и колку самиот тој црпел инспирација од митот?! Посегнал ли Гете по митот како извор на духовниот нектар?! И дали успеал релативно фиксната митска матрица (приказна) да ја сообрази со врвното начело на своето творештво – уметничката слобода?! Еден можен одговор на овие и на многу други слични дилеми, нуди неговата драма *Ифигенија на Таврида*, дело кое ги бранува духовите на цела плејада култни филозофи, теоретичари и писатели: од Хегел и Ниче, преку Адорно и Штајгер, до Томас Ман и Х. Р. Јаус...

Богатиот и разновиден опус на Ј. В. Гете, главно, се дели на два периода: 1. „Sturm und Drang“ („бура и страсти“) и 2. „Вајмарска класика“. Првиот период е младешки, романтичарски, бунтовен и овде влегуваат делата на Гете во кои се воспева индивидуалната слобода и субјективноста, а вториот е посмирен и е во знакот на потребата и потрагата по хармонија меѓу индивидуата и општеството. Ако култното дело на Гете, *Фауст*, со своите два дела, ги обединува двете фази со сите нивни противречности, тогаш драмата во стихови *Ифигенија на Таврида* (1787) е илустративна за преминот од едниот – во другиот творечки период на германскиот великан.

Со извесни временски паузи, Гете работел цели осум години на драмата *Ифигенија на Таврида* и оставил четири верзии на истата. Својата прва театарска изведба, драмата, најнапред напишана во проза, ја има во некој аматерски театар во Етерсбург, во близина на Вајмар, веќе пролетта 1779 г., и во неа Гете го глуми Орест. Ракописот го носи на своето патување во Италија (1786-1788) и таму, под италијанското небо, во Рим, го финализира, преточувајќи го од проза во стих, конкретно, во петтостопни јамбски стихови без слики (по углед на Лесинговата драма *Мудриот Натан*). „Дозревањето на драмата ги означува и развојните

етапи во дозревањето на самиот Гете, во смисла на уметничкото“ – смета хрватскиот теоретичар Иво Хергешиќ и констатира дека во тој процес, самото дејствие на драмата „се дестилира“ и во четвртата верзија „во толкава мера се продуховува, што Гете, никогаш повеќе, нема да постигне слични дострели, а можеби и не сакал да постигне“ (Hergešić 407).

Како прототип за својата *Ифиīенија на Таврида*, Гете ја користи истоимената античка драма на Еврипид (кој, патем речено, има уште една драма, *Ифиīенија во Авлида*), чија предлошка е митот за Ифигенија, а пред Гете, истата тема, меѓу другите, ја обработуваат уште Жан Расин– во книжевноста (драмата *Ифиīенија*, 1674) и К. В. Глук – во музиката (операта *Ифиīенија на Таврида,* 1779).

Митот за Ифигенија е познат и фиксиран; во грчката митологија, Ифигенија била ќерка на Агамемнон и Клитемнестра. Нејзиниот татко требал да ја жртвува на божицата Артемида за да обезбеди поволен ветер за својата флота кон Троја. Артемида, меѓутоа, ја спасува и ја носи на Таврида (измислен предел покрај Црно Море, според некои, старото име за Крим) како своја свештеничка. Таму, многу по Тројанската војна, ја наоѓа братот Орест, гонет од Ериниите поради мајкоубиството, и тие заедно, со измама, бегаат назад во Грција, каде што Ифигенија останува до крајот на животот како свештеничка во новооснованиот Артемидин храм во Браурон.

Еврипидовата драматизација на митот за Ифигенија е класична, а Гете ја замислил својата драма како надигрување на класичниот модел: не како „imitatio“, туку како „aemulatio“ (Meier). Со други зборови, тој сакал не да го имитира, туку да се натпреварува со еден од најголемите трагичари во светската литература, па дури и да се обиде да го надмине. Дали успеал?

Гетеовата *Ифиīенија на Таврида* се смета за класична драма „par excellence“ и тоа е најочигледно во нејзината форма; имено, во духот на Аристотеловите правила, се почитуваат единството на дејството, времето и местото. И стилот е возвишен, доминира еден свечен, достоинствен говор на ликовите кој нема ништо заедничко со говорниот јазик и неговата лежерност. Драмата има и мошне симетрична структура: околу централната фигура, Ифигенија, орбитрираат туѓинците Тоант и Аркад, од една страна, а од друга, двајцата Грци, Орест и Пилад. Композицијата на низата сцени распределени во пет чинови е исто толку строга како и во класичната грчка трагедија, со извесни отстапки, во смисла на отсуство на хорот како драмско лице и традиционалното именување на деловите: пролог, епизодиј, стасим (хорска песна меѓу дијалозите) и ексод. Сепак, и кај Гете, може да се проследи вообичаената композициска схема на класичната драма: во првиот чин (*експозиција*), се дава увид во почетна-

та драмска ситуација на главната хероина Ифигенија, во контекст на наследната вина на предците; во вториот (*заплет*), со доаѓањето на Орест и Пилад се раздвижува дејствието; третиот (*кулминација*) е во знакот на препознавањето на братот и сестрата; во четвртиот (*перипетија*), преку моментот на колебање на Ифигенија и одлуката да му ја признае вистината на кралот Тоант за планираното бегство, тензијата се намалува и дејствието скршнува во одреден правец (кај Еврипид, Ифигенија се служи со лага и интрига); а во петтиот чин или *расплетот*, по кој би требало да следува катастрофата како во секоја трагедија, се разрешува конфликтот, па финалето е среќно: Ифигенија заминува со Орест и Пилад, впрочем, како и кај Еврипид, со таа разлика што кај античкиот трагичар „happy end"-от е резултат на интервенцијата на божицата Атена („deus", поточно „dea ex machina").

Ако кај Еврипид се работи за интерпретација на митот, кај Гете станува збор за реинтерпретација: основата на приказната е зачувана, но со значајни измени на дејствието и на карактеристиките на ликовите. Гетеовата драма започнува со лирски монолог на главната хероина во кој доминира тагата, копнежот и носталгијата по домот, од една страна, а од друга, чувството на беспомошност и ропската положба на жената воопшто, особено во туѓина, во далечната нецивилизирана земја:

> Пусто женско да не се роди.
> Мажот владее сегде, дома, во војна,
> И во туѓина умее тој помош да си најде,
> Стекнува имот; го крунисува победа!
> И него го чека смрт чесна.
> А среќата женска е ко врзана сета!
> Да си го слуша мажот суров треба,
> Тоа е должност нејзина, и утеха... (Гете 11-12).

Веќе овде, на самиот почеток, преку родово интонираниот пркос и своевидниот феминистички протест на Ифигенија (*Зар правото на нечуен чин само на / Мажите им е дадено?*, Гете 101; *Родена сум јас слободна како маж* – читаме на едно друго место во драмата, Гете 99), станува видлива поетовата свесна намера да го насочи дејствието во правец тоа да се развива „со силата на карактерот", а не „со моќта на слепата судбина" (Мојашевиќ 143). Оваа интенција продолжува да добива во интензитет со текот на дејствието. Следен чекор во оваа смисла е дијалогот на Ифигенија со кралскиот гласник Аркад, преку кој се разоткрива ефектот на нејзината благородна и чудотворна природа: по нејзиното доаѓање на Таврида, како изгнаничка и свештеничка, таа го убедува кралот Тоант да го укине древниот и суров обичај – секој туѓинец кој ќе стапне на тлото

на кралството, да биде жртвуван на божицата Дијана (Гете го користи римското именување на античките грчки богови). На тој начин, Гете ги сопоставува архаично-митската позиција на Тоант и модерно-просветителската на Ифигенија.

Преку дијалогот на Тоант и Ифигенија, кој следува, се прави временски скок, па зад дејствието што се одвива на сцената, се алудира на сѐ она што му претходи на доаѓањето на Ифигенија во храмот на Дијана – долгата, едновремено, трогателна и грозоморна, трагедија на Танталовиот род: Тантал бил потомок на титаните, крал на Фригија кој, поради грешка или *хибрис* – прекршување на нормите, преценување на сопствената положба и навреда кон боговите, бил казнет на вечни маки со жед и глад. Оттаму и синтагмата „танталови маки“ како синоним на залуден копнеж по нешто што е блиску, а сепак недостижно. Казната ги следи идните поколенија и стасува до Агамемнон, таткото на Ифигенија, кој е најстариот син на внукот на Тантал, Атреј, оној кој ги убива синовите на брат му Тиест и му ги принесува како оброк. Восхитува отвореноста и смиреноста со која Ифигенија му го раскажува на кралот проклетството на Танталовото племе, од кое е згрозен дури и „варваринот“ Тоант: *Ти голема реч изусти мирно така* (Гете 23); *...Доста такви ужаси / Мачни! Кажи ти сега, со какво чудо / Ти никна од тој род дивјачки* (Гете, 26). Страшната вистина не го поколебува Тоант во намерата да се ожени со Ифигенија, напротив! таа како уште повеќе да го освојува со својата внатрешна, човечка величина. Но, откако Ифигенија, крајно љубезно и со несомнена почит, го одбива неговиот предлог за брак, кралот го најавува враќањето кон стариот обичај на жртвување на туѓинците. Први на ред се двајца заробеници фатени на брегот: Орест, братот на Ифигенија и неговиот пријател Пилад. Одлуката на кралот, неговото демонстрирање на моќ, претставува притисок, еден вид уцена врз Ифигенија и одмазда за нејзината одбиена понуда за брак, од една страна, а од друга, ја илустрира виталноста на самиот варварски чин и неможноста за негово трајно искоренување.

Служејќи се со техниката на дијалогот, овојпат меѓу Орест и Ифигенија, Гете ја продолжува крвавата семејна драма и низата од насилства случени по заминувањето на Ифигенија од домот: убиството на Агамемнон од страна на Клитемнестра, која му се одмаздува за жртвуваната ќерка Ифигенија за која сите мислат дека е мртва, па Орестовото убиство на мајката како одмазда заради подмолно убиениот татко (во договор со другата сестра, Електра), сѐ до лудилото на Орест, кого го прогонуваат Евменидите (Еринии или Фурии). По налог на Аполон, тој доаѓа на Таврида за да ја украде статуата на Дијана, Аполоновата сестра, како можност за спас.

Наизменичната смена на химничниот и лирскиот тон, на драматичното (трагичното), речиси фаталистичко, чувствување на судбината со топлината, чесноста и хуманоста на Ифигенија, но и на Пилад и на Орест, кулминираат во сцената на препознавањето на братот и сестрата. Зборовите на Орест упатени до Ифигенија: *Од мојте години рани не сум сакал никого / Што ко тебе сум можел да те сакам, сестро*, самиот Гете ќе ги коментира во едно писмо до Шарлота фон Штајн, (блиска пријателка, една од неговите музи), во кое тој признава дека плачел над граѓата на драмата за Ифигенија како да е дете (Мојашевиќ 145). Треба да се напомене дека во мигот кога ја пишува драмата за Ифигенија, единствената сестра на Гете, Корнелија, не е веќе меѓу живите, така што во споменатите стихови, поетот, всушност, го инкорпорирал своето лично, топло и нежно сеќавање на прерано загубената сестра. Патем речено, симбиозата на фактите и фикцијата е вообичаена постапка за германскиот автор.

Гете воспоставува особено интересна паралела во релацијата сестра – брат на човечко и на божествено рамниште; синергијата меѓу Ифигенија и Орест е комплементарна на онаа меѓу Дијана и Аполон, апострофирана во молитвата на Ифигенија до Дијана:

> Ти го љубиш братот свој, Дијана, најсилен
> Од сите, и кон земја и небо го вртиш
> Девствениот лик свој со желба за негова
> светлина вечна. Не дај мојот единствен брат,
> Доцна најден, да ми потоне во темнина
> На лудилото! Ако е по твојата волја,
> Да ме спасиш тука мене, ако таа е исполнета
> сега, и ако ти сакаш преку него и нему
> Преку мене света помош да дадеш,
> Тогаш ослободи го од прангите
> На проклетството, секој миг е скап (Гете 67).

Следува исцелувањето на Орест од „митското лудило“ на крајот од третиот чин; искуството на ослободување е претставено како „терапевтски чин“, но останува енигма на кој начин се случува процесот на лекување: дали е плод на божествениот авторитет или чистата душа на Ифигенија го произведува катарзичниот ефект?! *Од тебе допрен, исцелен бев јас* – вели Орест (Гете 112), но не е јасно дали ѝ се обраќа на Дијана или на Ифигенија?! А можеби и на двете?! Првично, Орест треба да се искупи од гревот откако, по налог на Аполон, ќе ја однесе Артемидината статуа од Таврида во Атена, што и ќе се реализира кај Еврипид, но не и кај Гете. Задачата уште во старт има двосмислен приз-

вук: Аполон бара од Орест да ја врати „сестрата“ од Таврида во Грција, без да насети дека станува збор за неговата сестра Ифигенија, што значи дека повторно, мошне суптилно, човечкото и божественото се испреплетени: *...Сфативме дека / Аполон мисли на својата сестра, а тој да ти мислел / На тебе!...* – вели Орест, па, сфаќајќи ја забуната, се откажува од кражбата на статуата. Сепак, Ифигенија, Орест и Пилад, на крајот се спасени и среќно заминуваат дома, но не со интервенција на Атена (како кај Еврипид), туку благодарение на Ифигенија.

Замената на местата на божествената со човечката интервенција што ја прави Гете не е случајна, напротив! Таа е во функција на Гетеовата интенција за разрешување на драмскиот конфликт во духот на класичниот хуманистички и уметнички идеал за умерена хармонија. Доверливите разговори и утешните зборови од сестрата ги заменуваат насилните форми кои доминирале во Танталовиот род цели шест генерации. Зборот (јазикот, дијалогот) станува еманципаторски начин на ослободување од стариот комплекс на наследна вина и традиционалната неспособност на членовите на семејството да комуницираат меѓу себе. Ако крајот на Еврипидовата трагедија е во знакот на семоќта на боговите, кои дејствуваат однадвор, крајот на Гетеовата драма ја велича моралната акција на главната хероина, која освојува одвнатре. Според критиката, „верна на законот запишан во нејзиното срце“, Ифигенија има моќ „да го прекине синџирот на страшните ужаси и насилства“ (Pulvirenti). И неслучајно, триесет години подоцна, самиот Гете ќе ја нарече својата Ифигенија „ѓаволски човечка“!

Со своите благородни, бескомпромисни и храбри одлуки, а не со лаги и измами (како во митот и кај Еврипид каде што Ифигенија е одмаздољубива), дури и по цена на ризикување на животот – сопствениот, но и на животите на Орест и на Пилад (кога му ја признава вистината за планираното бегство на Тоант), Ифигенија прераснува во симбол на независната индивидуа, која сама ја исцртува својата животна патека според сопствените морални одлуки, без оглед на влијанието на боговите. Во оваа смисла, хрватскиот теоретичар Виктор Жмегач ќе изјави: „Победата на моралното достоинство е дело на поединецот кој со својата етика ги освојува сите ‘луѓе со добра волја’. На тој начин, митската предлошка на драмата е заменета со психолошката“ (Žmegač 87).

Умешноста на Гете да даде драмски приказ на една благородна душа се рефлектира низ неколку стожерни црти на главната хероина: *чистотата на срцето, јасноттијата на мислата* и *искреното делување без скриени намери*. Ифигенија е поим за добрина, чесност, вистинољубивост и праведност. Како олицетворение на Гетеовиот идеал за хуманост, таа е пример за хуманизација на индивидуата како внатрешен процес на

себеусовршување, кој треба да доведе до хуманизација и на другите, значи, на еден поширок, општествен план. Ифигенија, покрај несомнената блага природа, поседува и храброст да му се спротивстави на кралот Тоант, врвниот авторитет (во духот на бунтовништвото на Гете од првата творечка фаза), во име на маргинализираните (поробените туѓинци); таа успева да ја засади културата во варварските предели, умее мудро и трезвено да размислува, да ги промислува ситуациите од различни перспективи за да го направи вистинскиот избор и праведно да делува според сопственото внатрешно чувство и, на тој начин, да ги надмине и сите предизвици пред кои е исправена. Во монологот со кој се отвора четвртиот чин, Ифигенија вели:

...јас самата не знам
Пред никого да мамам и да тајам!
О тешко оному што да лаже треба! Не дава
Лага избав в срце, од неа утеха нема,
Како што може реч вистинита,
Таа не теши, туку срдба му дава на
Човека што тајно ја кова, и се враќа
В поврат ко стрела, од бог вратена,
Кај оној што ја фрла... (Гете 74)

Чесноста и остроумноста на Ифигенија се несомнени; таа е свесна дека омразата раѓа само омраза и дека злото му се враќа на оној кој има зла мисла кон другите. Нејзината констатација некаде при крајот на драмата, дека *Срцето во себе ужива само кога сето е без петна* (Гете 87), прозвучува како сентенција, како гномски израз што не знае за време и простор. Навистина, Ифигенија е инкарнација на највисока хуманост, а нејзиниот творец, Гете, тој „германски граѓанин на светот“, со право е еден од „претставниците на безвременското човештво, кои го формираат највисокото оправдување на човештвото лице в лице со вечното и универзалното“ – вели Томас Ман (Mann), повикувајќи се на епитетот што овој автор го добива од своите современици – „божествено човечко суштество“, без никакво чувство на екстраваганција. Овој епитет ѝ припаѓа и на неговата хероина Ифигенија.

Драмата *Ифигенија на Таврида* го илустрира развојот на Гете од младешката кон зрелата фаза и преминот од *дело* (бунт, акција) до *збор*. Дијалектичката врска меѓу делото и зборот е видлива веќе во дилемите на Гетеовиот Фауст при преводот на Јовановото Евангелие: *„На почетокот беше збор!“ Овде стои така! / И веќе запирам! Дали некој да ми помогне сака?* (...) / *Духот ми помогна! Се озари моето чело: / И смирено пишувам: На почетокот беше дело!* (Гете 50). Наспроти конечното ре-

шение на Фауст, Ифигенија го одбира зборот: *(...) Мене зборовите ми се / И штит и оружје...* – вели таа и убедливо се спротивставува на феудално-херојската позиција на Орест со меч да се избори за нивното бегство, но и на Тоант кој, исто така, е спремен за дуел. Ифигенија спасот го гледа во „довербата во хуманоста на варварите како единствена вистина кадарна да ја обезбеди слободата“ (Jaus 235). И навистина: нејзината „молба кротка и смела“, нејзиниот апел до кралот кого таа го почитува како „втор татко“ да биде „милостив“, да слушне „што срцето му вели“ и да „поита, добро да стори“, „дело благородно“, резултира со мирољубиво збогување на Тоант со тројцата Грци кои можат слободно да се вратат во родниот крај. *Само ти ме скова со милноста своја* – признава Тоант на едно место во драмата (Гете 30). Низ процесот на хуманизација низ кој проаѓа Тоант, тој ја напушта желбата за одмазда, ги потиснува емоциите кон Ифигенија, а со тоа се откажува и од својата иднина (од брак со потомци). Хуманизацијата на Тоант, со право, се смета за најблагороден, највисок етички чин во драмата на Гете. Емил Штајгер ја толкува впечатливата разрешница на драмата со акцент врз преобразбата на Тоант токму преку моќта на вербалното убедување, како метафора за дискурзивното разрешување на кој било конфликт во кое било време:

> Ифигенија му приоѓа [се мисли на Тоант, заб. моја] полна со доверба во неговата добрина; и гледај, тој станува достоен на довербата и подава рака за разделба. Мораме да увидиме дека човечкото суштество не постои само по себе и не е апсолутно добро или зло. (...) Душата која се прелева од љубов, ќе среќава души полни со љубов, затворената душа – затворени души. Човек исполнет со омраза предизвикува омраза, пријателски расположениот човек – пријателство. Зашто, сето тоа веќе постои во нас. Кој и да застане пред нас, ја носи одговорноста за она што ќе се случи во нас, како што, од друга страна, наша задача е да ги чуваме своите браќа. А тоа значи дека трагичните катастрофи никогаш не се нужни. Нужноста претпоставува непроменливи величини. Човекот не е непроменлив, тој е неодреден и подложен на влијанија сè до коренот на егзистенцијата и во својата слобода е способен за секој вид преобразба (Štajger 14).

На истата линија функционира и ставот на Томас Ман и неговата перцепција на Гете како „борец и ослободител во областа на моралот, на мислата, особено во однос на љубовта, но не и во областа на политичкото и општественото организирање“ (Mann). Сепак, се смета дека Гете токму во драмата *Ифигенија на Таврида* како едно од централните дела на неговиот хуманизам напишано во пресрет на Француската револуција, ја ар-

тикулира трансформацијата на моралната акција во политичко дејство. За Морис Бланшо, *Ифиѓенија* е цивилизациско дело бидејќи ги брани правата на општеството (другите), а против ароганцијата на духот (индивидуата) (Mann). За италијанската германистка Грација Пулвиренти, пак, Гете со својата драма за Ифигенија „се обидува да ѝ го довери спасот на женска фигура; на жена која се осмелува да не ја послуша и да ѝ се спротивстави на машката ригорозност со стратегијата на слушање и зборување“ (Pulvirenti).

Еве го во игра Гетеовиот поим „вечна женственост“ („Die ewiege Weiblichkeit“) со кој завршува и вториот дел на *Фауст*. Несомено, прототип за Ифгенија е Шарлота Буф, недостижниот женски идеал за Гете, неговата голема младешка љубов, но тоа не е истата Лота, хероината од епистоларниот роман *Страдањата на младиот Вертер*. Ифигенија е портретирана според, во тоа време, доминантната Винкелманова визура на античката култура синтетизирана во фразата „благородна едноставност и тивка величина“. Новиот поглед на Јохан Јоахим Винкелман за антиката, која ја презема и Гете, има за цел да ја истакне хармонијата на внатрешната (етичка) и надворешната (естетска) убавина, на умот и телото. Но, Гетевото навраќање кон старите мотиви и митови не значи бегство од своето време; авторот води разговор со минатото (традицијата), го актуализира и го преиспитува од една историска дистанца, од аспект на своето време. Според Ханс Мајер, постои остра конфронтација меѓу митот и просветителството од времето на Гете: „секоја митска етапа е виртуелно просветителство, а секое досегнато просветителство се стреми назад кон митското“ – вели тој и продолжува: „‘Прагматичната претпоставка на *Ифиѓенија* е варварството’, сметал Адорно. Тоа се однесува на сферата на драмското дејствие, но тоа се однесува и на *општествената сфера на Гетеовото доба во Вајмар*“ (Мајер 81), зашто Гете, дење се занимавал со проблемите на ткајачите, со регрутација на војниците, со еден збор, со прозаичната стварност, а ноќе – пишувал. Зрелиот Гете верува во можното помирување меѓу надворешниот и внатрешниот свет, меѓу уметничкиот гениј и реалноста, аналогно на антиката во која гледа триумф на хармонијата. Оттаму и неговата интервенција во драмата за Ифигенија во поглед на воспоставената паралела меѓу луѓето и боговите за која веќе стана збор. Се смета дека и помирливиот крај во неговата драма претставува олицетворение на новиот просветителски однос меѓу боговите и човекот, можност етиката на чистата женственост на Ифигенија да кореспондира со волјата на боговите:

Зашто на бесмртните им се драги
Родовите човечки добри, раширени
И радо на смртникот му даваат

(...)
Бар за миг со поглед весел кон
Небото вечно нивно да се слади (Гете 31).
(...)
Ама вам ви се предавам јас, богови! Ако сте
Вистинити, како што сте и славени,
Тогаш поткрепа дајте ми, преку мене
Вистина прославете!... (Гете 101).

Моќта на „вечната“ или „чистата женственост“ која досегнува отаде границите на рационалното сознание, ја открива Орест во својот завршен говор, кој се однесува на доблеста на Ифигенија, наспроти најголемата слава на мажите – „власта и итрината“: *Сите ќе се посрамат од вистинитоста / На оваа душа голема, возвишена* – изјавува тој (Гете 112). Таа нова, модерна и еманципирана Ифигенија, не е само метафора за „вечната женственост“, туку и самата станува *божица*, односно нов мит: „Кај Гете Ифигенија станува божица која се ослонува на вистината која ја носи во себе, која се наоѓа во човечката душа“ – вели Хегел (Hegel 225). Самиот Гете, пак, во едно писмо до Шарлота фон Штајн, тврдел дека неговата Ифигенија има црти и на христијанска светица, чиј урнек го нашол во Рафаеловата Света Агата.

Ханс Роберт Јаус, во својата критичка рецепција на *Ифигенија на Таврида* од Гете, ја поставува дилемата во врска со исходот на оваа „драма на цивилизацијата“. Според Јаус, Гете го решава проблемот на премин „од варварство кон хуманост“ на тој начин што наместо надминатите митови, на сцена поставува „еден нов мит за женската природа, како гаранција за остварениот хуманистички идеал“ (Jaus 239). Јаус му замерува на Гете што не успеал да го внесе скриениот конфликт меѓу хуманоста и историската стварност, односно на визијата на хуманоста не ѝ дал историски рамки, во контекстот на минатото или на сегашноста (се мисли на времето во кое живеел Гете): „Во кој тоа мит сме ние денес заробени – аналогно на Гете во митот за искупувачката женственост – а воопшто да не сме свесни за тоа?“ – се прашува Јаус (Jaus 242). Иако ја остава отворена оваа дилема, германскиот теоретичар сугерира едно трајно опстојување на митот, негов премин од еден во друг облик, во духот на конкретен историски миг.

Полемиката околу „апстрактната хуманост“ на Гетеовата *Ифигенија* опстојува во германските книжевни кругови уште од времето на неговите современици Шилер и Виланд: „*Ифигенија* е големо поетско дело, но на оваа психодрама ѝ недостига сценска живост и визуелен корелат“ – ќе рече Шилер (Žmegač 87). Впрочем, смислата на оваа апстрактна драма, јазички и драматуршки строго стилизирана, лежи во идејата на Гете да

креира своевидна утопија за „чистата човечност“ („reine Menschlichkeit“). Овој Гетеов идеал останува еден недовршен проект, кој не загубил од својата актуелност ниту во нашево, исполнето со најразлични предизвици, бурно време. Поимот „вечна“ или „чиста женственост“ (инкарниран во ликот на Ифигенија), низ драмата на Гете, се трансформира во поимот „чиста човечност“ (инкарниран во ликот на Тоант), а патот до него е еден исклучиво внатрешен, психолошки процес низ кој треба да помине секој поединец: единствено преку моќта на индивидуалното самоограничување како посредник меѓу човековите егоцентрични желби и неговите морални обврски, може да се достигне идеалот! Човекот има избор! – сака да рече Гете. Во разговорите со Екерман, тој, автопоетички, ја открива споменатата интенција на своето дело – етичкиот чин на ликовите, кој се рефлектира и врз театарската / актерската изведба:

> Делото има свои тешкотии. Тоа е богато со душевен живот, а е сиромашно со надворешен живот. Но се работи токму за тоа да се изнесе внатрешниот живот. Делото е полно со најефикасни средства кои создаваат најразновидни грозоти врз кои тоа е засновано. Се разбира дека печатениот збор е само блед отсјај на животот кој вриеше во мене за време на инвенцијата. Но глумецот мора да нѐ врати на тој првичен жар од кој бил вдахновен поетот со таквата содржина. Ние сакаме да видиме силни Грци и јунаци освежени од морскиот воздух кои, измачувани и поробувани од различни несреќи и опасности, моќно го искажуваат она што им го наложува срцето во градите; но ние не сакаме слаби глумци кои само површно ги научиле улогите наизуст, а уште помалку такви кои дури не ги ни знаат улогите. Морам да признам дека сè уште не ја доживев совршената претстава на мојата *Ифиīенија* (Ekerman 77-78).

Драмата *Ифиīенија на Таврида* од Ј. В. Гете се смета за едно од најзначајните дела во светската книжевност. Во неа, Гете ни нуди една емоционална и филозофска пловидба низ бездните на комплексната човекова психа, нѐ соочува со сопствените морални принципи и дилеми, нѐ втурнува во средиштето на конфликтните релации: маж-жена, вистина-лага, богови-луѓе, цивилизирани-варвари, срце-разум, нѐ води на патување низ темите на насилството и злото, жртвата и љубовта, човековата судбина и смислата на постоењето. Реинтерпретацијата на митот за Ифигенија креиран низ неговата визура, е во знакот на победата на моралното достоинство на човекот во време и простор. Оттаму и вонвременската и универзална рамка на Гетеовата драма, покрај нејзината несомнена историчност, оттаму, со право, таа се нарекува „драма на хуманата слобода“.

## Цитирана литература

### На кирилица:

Гете, Јохан Волфганг. *Ифиѓенија во Таврида.* Нампрес, 2016.
Гете, Јохан Волфганг. *Фаусѓ.* Том 1. Арс Ламина – публикации, 2016.
Мајер, Ханс. *Геѓе*: оглед о успеху. Светови, 2000.
Мојашевић, Миљан. *Немачка књижевносѓ*: доба просветитељства, класике и романтизма (II издање). Научна књига, 1981.

### На латиница:

Ekerman, J. P. *Razgovoti sa Geteom*. Rad, 1960.
Euripid. *Ifigenija na Tauridi*. Rad, 1969.
Gete, Johan Volfgang. “Ifigenija na Tavridi”. *Odabrana dela 2*. Rad, 1982.
Grevs, Robert. *Grčki mitovi.* (III izd.) Nolit, Jedinstvo, 1987.
Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. *Estetika 1*. Kultura, 1970.
Hergešić, Ivo. *Shakespeare, Molière, Goethe*: književno-kazališne studije. Znanje, 1957.
“Interpretation ‘Iphigenie auf Tauris’ von Johann Wolfgang Goethe”. https: / / www.xlibris.de / Autoren / Goethe / Werke / Iphigenie%20auf%20Tauris
Jaus, Hans Robert. *Estetika recepcije*. Nolit, 1978.
Krivokapić, Mirko. “Gete”. *Njemačka književnost 2*. Svjietlost, Nolit, 1987, pp. 11-34
Mann, Thomas. “Goethe”. *The Yale Review* 2025 (From the Archives. Originally published Vol. 21, No. 4, Summer 1932). https: / / yalereview. org / article / thomas-mann-goethe
Meier, Albert, Prof. Dr. “Johann Wolfgang Goethe – Iphigenie auf Tauris / Torquato Tasso”.
https: / / www.litwiss-online.uni-kiel.de / thematische-vorlesungen / goethe / goethe-iphigenie /
Pulvirenti, Grazia. “Johann W. Goethe, Ifigenia in Tauride”. Ifigenia in Tauride - Marsilio Editori
Štajger, Emil. “Johan Volfgang Gete”. Predgovor vo: J. V. Gete, *Odabrana dela 1.* Rad, 1982, pp. 5-19.
Valeri, Pol. “Govor u čast Getea”. *Pesničko iskustvo*. Prosveta, 1980, pp. 124-146.
Žmegač, Viktor. “Weimearska klasika”. *Povijest svjetske književnosti 5*. Mladost, 1974, pp. 86-104.

792:82-2.09
82.091

# Судењето како митски и сценски процес

**Владимир Мартиновски**
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“
martinovski@gmail.com

**Апстракт:** Концептот на грешката / вината која води до конфликт и злодела меѓу блиските е еден од клучните параметри во осмислувањето на суштината на трагичната фабула во Аристотеловата *Поетика*: „(кога страдањата се вршат меѓу свои луѓе, како, на пример, кога брат убива брата или син татка си или мајка сина си или син мајка си ја убива или се готви да ја убие или да стори некое слично (злодело), тоа треба поетот да го бара“ (глава 14, 20). Веројатно од оваа перспектива, станува јасно зошто сценскиот простор, уште од зачетоците на театарот до ден-денес неретко добива статус на судница. Идејата дека и „најскришните злодела не можат да се сокријат и дека кога-тогаш стануваат јавно видливи” и се казнуваат веројатно не ја измислил Вилијам Шекспир, изговорена преку Хамлет. Всушност, преку компаративна анализа на неколку драмски дела (*Орестија* од Ајсхил, *Ојдип тиранин* од Софокле, *Хамлет* од Шекспир, *Народен непријател* од Ибзен и *Парадоксот на Диоген* од Арсовски) ќе се обидеме да ги трасираме врските меѓу топосот на судењето како митско-религиска матрица и структурата на драмското дејство која се плете околу концептите на детектирање и санкционирање на вина, карактеристични како за античката трагедија, така и за низа драмски дела од различни епохи. Преку споредбеното читање ќе се обидеме да ги разгледуваме митските импликации на драмските фабули, кои се структурирани како еден вид детективски потраги или како судски процеси.

**Клучни зборови:** мит, правда, судење, вина, казна, хор, порота

# The Trial as a Mythical and Theatrical Process

**Vladimir Martinovski**
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
Blaže Koneski Faculty of Philology,
martinovski@gmail.com

**Abstract:** The concept of error / guilt leading to conflict and crimes among close relatives is one of the key parameters in understanding the essence of the tragic plot in Aristotle's *Poetics*: "(when the sufferings occur between family members, as for example, when a brother kills a brother, or a son his father, or a mother her son, or a son kills his mother or is preparing to kill her or commit some similar wrongdoing, the poet must seek this out)" (XIV, 20). From this perspective, it likely becomes clear why the theatrical space, from the very beginnings to the present day, often assumes the status of a courtroom. The idea that the most hidden crimes cannot be concealed and sooner or later become publicly visible and are punished was probably not invented by William Shakespeare. Through a comparative analysis of several dramatic works (*Oresteia* by Aeschylus, *Oedipus Rex* by Sophocles, *Hamlet* by Shakespeare, *An Enemy of the People* by Ibsen, and *Diogen's Paradox* by Tome Arsovski), we will attempt to trace the connections between the topos of the trial as a mythical-religious matrix and the structure of the dramatic action, which revolves around the concepts of detecting and sanctioning guilt, characteristic both of ancient tragedy and various dramatic works from different epochs. Through this comparative reading, we will try to explore the mythical implications of the dramatic plots structured as a form of detective search or as legal proceedings.

**Keywords:** myth, justice, trial, guilt, punishment, chorus, jury

*Дотогаш стрпи се душо. Не постои злодело*
*кое и најдлабоко закопано, не ќе излезе еднаш на видело.*
Шекспир, *Хамлет*

## 1. Воведни забелешки

Идејата дека и најскришните злодела не можат да се сокријат засекогаш и дека кога-тогаш стануваат јавно видливи веројатно не ја измислил Вилијам Шекспир, но успеал да ја искаже сугестивно преку репликата на Хамлет. Таа идеја е стара, не може со прецизност да се каже колку векови, па дури и милениуми, ама е неоспорно поврзана со митско-религиозната идеја за судењето на душата на умрениот, која се среќава во огромен број политеистички, а потоа се интегрира и во монотеистичките религии. Во египетската *Книга на мртвите,* на пример, душата на умрениот се става на терезија и ако е полесна од перо од ној, кое се наоѓа на другиот тас, душата излегува на светлина (*Pert em hru*), т. е. по налог на Озирис се наградува во престојување во еден рајски простор. Во спротивно, нејзината тежина се толкува како оптовареност, натежнетост со грев (или гревови), па затоа сурово се казнува. Уште најстарите митологии предупредуваат дека не постои „совршено злосторство".

Поинаку кажано, механизмот „злосторство-казна" е засведочен уште во најстарите митови и е зачуван во синтагмите „Танталови маки", „Прометејско страдање" или „Сизифов труд", кои нè потсетуваат дека митските страдалници се всушност казнети за своите престапи. Кај некои од нив, како кај Тантал, на пример, проклетството и казната се пренесува дури и врз неколку поколенија, а тоа е стожерната тема на единствената запазена античка трилогија, Ајсхиловата *Орестија.*

Концептите на правдата, правичноста, праведноста и правото не само што се начнати во митско-религиозната свест, туку се темелни вредности како на античката философија така и на античката литература. Едно од најубавите дела на Платон, *Одбраната Сократова,* дело со неоспорни високи естетски дострели, е токму посветено на едно од најпознатите судења во античката историја. Во оваа пригода би можеле да се потсетиме дека Платон ја пласира својата најсилна критика на миметичката уметност токму во *Политеја / Држава,* дело чијшто поднаслов гласи токму „За праведноста".

Концептот на грешката / вината која води до конфликт и злодела меѓу блиските е еден од клучните параметри во осмислувањето на суштината на трагичната фабула во Аристотеловата *Поетика*: „(...) кога страдањата се вршат меѓу свои луѓе, како, на пример, кога брат убива брата или син

татка си или мајка сина си или син мајка си ја убива или се готви да ја убие или да стори некое слично (злодело), тоа треба поетот да го бара“ (Аристотел 55).

Од оваа визура, индикативно е дека во запазените трагедии на големата хеленска традиографска тројка (Ајсхил [525–456 пр. н. е.], Софокле [495 –406 пр. н. е.], Еврипид [480 –406 пр. н. е.]) конфликтите во фабулите, т.е. во митовите, неизбежно добиваат правни (сферата на Дике), а неретко и судски конотации (сферата на Полисот). Во студијата *Митот и трагедијата во античка Грција,* Жан-Пјер Вернан и Пјер Видал-Наке ја анализираат врската меѓу античката трагедија, етиката и правото:

> Трагичките поети го користеле правниот вокабулар намерно играјќи си со неговите несигурности, со неговите променливости, со неговите незавршености: непрецизноста на термините, лизгањето на смислата, некохерентноста и спротивностите кои ги откриваат противречностите во рамките на самата правна мисла, кои ги преведуваат тие конфликти со религиозната традиција, со моралната рефлексија чиешто право е веќе издвоено, но чиишто домени, сè уште, не се јасно одделени (Вернан и Наке 15).

Во оваа пригода ќе се обидеме низ споредбена визура да ги посочиме многубројните врски меѓу митологијата, драмата и правото. Еден од клучните поттици за едно вакво интердисциплинарно читање на античката, ренесансната и современата драма дојде токму од студијата *Античката трагедија, Сцената и судот* од Фредерик Пико (1999), која нуди нови агли на читање на античката трагедија низ призма на врските меѓу митовите и нивните драмски интерпретации, кои ги тематизираат и врските меѓу категориите вина, правда и казна, иманентни за судските постапки. Всушност, во неколку култни и клучни антички запазени трагедии сцената добива статус на простор во кој треба да се открие вината, да се именува виновникот, да се изрече пресудата или да се санкционира некое злодело, сторено свесно или во незнаење, одамна или во блиското минато на драмските ликови. Во оваа пригода предлагаме да се потсетиме макар на дел од тие антологиски трагедии и драмски ситуации.

## 2. Вината во трагедијата „Ојдип Тиранин“ од Софокле

Во експозицијата на Софоклевата *Ојдип тиранин,* која од страна на Аристотел е посочена како парадигма и успешен, светол пример на сложена фабула во која се проникнуваат страдањето, пресвртот и препознавањето, токму протагонистот Ојдип добива задача да го детектира и да го казни убиецот на својот претходник Лај, како предуслов за второто

спасување на Теба од катастрофа (по спасувањето од Сфингата). Имено, колективната казна, чумата која ја десеткува Теба може да се прекине само доколку се детектира и се казни убиецот на Лај. Парадоксот на оваа стожерна античка трагедија се состои во тоа што и пред да ја спроведе истрагата, Ојдип ја искажува „пресудата“:

забранувам, во оваа земја, власт и трон
кај имам јас, да него, било кој да е,
го прима в својот дом и го поздравува
и со него да моли, с’ него заедно
да жртвува и света вода подава.
Од домови да биде гонет зашто срам
тој нам ни донел, ко што овој час
пророштвото од богот питски извести.
Па еве, јас се јавувам ко помошник
на бог и наедно на мажот покоен.
Се молам пак, виновникот, ил’ скришно сам
да убил ил’ со мнозина, ко никаквец
да несреќно го мине својот беден век.
И, ако тој е некој мој и в мојот дом
се наоѓа со мое знаење, и јас
нек’ поднесам што токму сега проколнав (Софокле 41).

Од овие зборови на Ојдип може да се забележи дека правдата е замислена како „еднаква за сите“, така што и без да знае кој бил убиецот на Лај, протагонистот најавува дека ќе се погрижи доследно да биде казнет *секој*, не исклучувајќи се и себеси, со што ефетктно е најавен епилогот на трагедијата. Едновремено, драмската фабула треба да биде потврда за нераскинливата врска меѓу концептите на доследност, правда и правичност.

Меѓутоа, во потрагата по прашањето „Кој е убиецот на Лај?“, на Ојдип низ драмското дејство постепено му се наметнува и прашањето „Чиј сум јас?“ или „Кој сум јас?“. Оттука, вешто воденото (само)препознавање ги дава двата одговори: „Ојдип е и убиецот и синот на Лај“! Но ситуацијата е далеку посложена и позамрсена од правно-етички ракурс: Ојдип е и истражниот орган и „осомниченият“, судијата но и обвинетиот, и оној што го бара виновникот и оној што се (само)казнува.

Но од гледна точка на интерференцијата на митот и правото, особено е индикативен епилогот на оваа трагедија: препознавајќи го и казнувајќи го убиецот на Лај, Ојдип сепак ја спасува Теба од чумата како колективна казна. Затоа, Аристотел со право заклучува: „Најубаво е препознавањето кога наедно се случуваат и пресврти, како што е, на пример, во ‘*Ојдип*’“

(Аристотел 33). Низ призма на Аристотеловата теориска оптика, токму детектирањето на вината е предуслов за трагичниот пресврт, дефиниран како „промена на дејствувањето (работите) во спротиван правец“, а најавено уште во зборовите на слепиот пророк Тејресиј:

> Ти опулен, а не гледаш во какво зло
> се најде; каде и со кого живееш.
> Дал' знаеш чиј си? Душман си на својот род
> и под и над земја, а тоа не знаеш (Софокле 49).

Преминот на Ојдип од среќа во несреќа, од владетел во просјак, од богат во сиромав човек, од здрав човек со највисок статус во Теба во ослепен изгнаник-талкач, од детектив и судија во обвинет и казнет, како што се најавува во зборовите на пророкот, е плод токму на истрагата по убиецот на Лај, која отвора цела лавина прашања токму поради коинцидирањето на субјектот и објектот на истрагата. Затоа, внимателното читање на овој драмски текст неизбежно води кон сознанието дека развојот на драмското дејство е амалгамиран со реконструкција на настаните од минатото, тесно поврзани со местото и времето на смртта на Лај. Споменувањето на „тројниот крстопат“ како „место на злосторството“ од страна на Јокаста, го поттикнува Ојдип за првпат да го изрече јавно признанието за неговото злодело пред да дојде во Теба. Од оваа визура, чинот на откривањето на вината на протагонистот во овој драмски текст станува неразделен од поривот тој да си го открие вистинскиот идентитет. Епизодните ликови, во таа смисла, на сцената добиваат улоги на крунски „сведоци“, чии реплики стануваат клучни во потрагата по одговорите и за идентитетот на Ојдип, но и за убиецот на Лај. Откривањето на вистината за таткоубиството, најавена уште со зборовите на пророкот Тејресиј, во овој драмски текст коинцидира и со откривање на другите „гревови“ на протагонистот, меѓу кои и инцесниот брак со Јокаста. Притоа, Ојдип како сопствен судија и џелат, се самоослепува под товарот на вината, но и се самопрогонува од Теба, со што по вторпат го спасува градот основан од Кадмо.

### 3. Сцената како судница (во Ајсхиловата трилогија „Орестија“)

Меѓу запазените антички трагедии најеклатантен пример за релацијата книжевност-етика-казнено право е Ајсихиловата трилогија *Орестија* (во која се соджат трагедиите: „Агамемнон“, „Надгробно жртвување“ и „Евмениди“). Во ексодата од третиот дел на *Орестија* сцената во буквална смисла на зборот станува судница или, како што Ајсхил предлага во дидаскалијата: „Се менува сцената. Клупи за судиите, маса со две

урни за гласање. Орест го зазема местото за обвинет, а хорот местото за обвинител. Се појавува Атена со судиите и гласникот. Доаѓаат граѓани како публика. Судиите седнуваат. Атена го зазема претседателското место“. (Ајсил 198)

Судењето на Орест во финалето на *Орестија* за убиството на мајка му Клитајмнестра е индикативно од неколку причини:

1) Во дистрибуцијата на улогите токму божицата на мудроста Атена го има главниот збор, а таа вели дека нејзина задача е да се донесе „праведен суд“. На тој начин, Праведноста метафорично се поистоветува со Мудроста.

2) Симптоматично е што улогата на обвинител во оваа трагедија ја добива токму хорот, сочинет од ерииите, древно хипостазирани божества, родени од крвта на Уран, а задолжени за одмаздата на пролеана крв на родител.

3) Нивниот главен аргумент е дека Орест мора да биде сурово казнет како пример за останатите, да не ни помислат да посегаат по животите на своите родители.

4) Одбраната на Орест му е доверена токму на Аполон, кој постепено добива тројна улога: на сведок, на еден вид „адвокат“ на Орест, но и на „виновник“, кој вели: „Убиството на мајка му е моја вина“ (Ајсхил 199).

5) Орест во ниеден миг не одрекува дека ја убил мајка си, но инсистира дека убиството е легитимна, праведна одмазда за недостојната смрт на неговиот татко, Агамемнон, повикувајќи се на налогот даден од Аполон т. е. Зевс: „Аполоне, дал’ таа умре праведно! / А дека сторив, сторив, не одречувам. / Но дал’ со право чиниш, пролив крв ил’ не, / ти в срце пресуди за да им кажеш ним“ (Ајсхил 203).

6) Особено битно за односот меѓу митологијата и казненото право низ призма на драмата е да се истакне дека Атена го востоличува принципот на судење како супститут на крвната одмазда: „Чуј закон веќе, народе на Атика! / За првпат судиите за крв пролиена. / Суд овој, ваков, натаму засекогаш / на народот на Ајгеј ќе му остане“ (Ајсхил 206).

7) Во елаборацијата за потребата на воведување на судската постапка, Атена се повикува токму на стравот од казната како принцип врз кој се темели почитувањето на правдата, та го поставува реторичкото прашање: „Кој смртник праведен е, ако нема страв?“ (Ајсхил 207).

8) Особено впечатлив аспект на носењето одлука е токму воведувањето на гласањето, како демократски чин на споделување на одговорноста: „Ајде сега станете, / камчињата земете ги и гласајте, / имајќи клетва на ум!“ (Ајсхил 207). Овој елемент од драмското дејство на *Орестија* би можел да се чита како најава на улогата на поротите во подоцнежните филмови фокусирани на судски процеси.

9) Со оглед на нерешениот исход на гласањето на судиите (кој ја потврдува комплексноста на случајот на Орест, во кој индивидуалната вина е неразделна од вината на предците во четири генерации, но и од топосот на божествена интервенција на Аполон), последниот збор во ова судење, неслучајно Ајсхил ѝ го доделил на божицата на мудроста. Нејзината одлука да го ослободи, амнестира Ореста, е предодредена од нејзината судбина: мајкоубиството го проштава божица која не е родена од жена, божица која одлучува да ја прекине долгата спирала на одмаздата кај потомците на Тантал, заменувајќи ја суровата крвна одмазда (поврзана со постарите божества ериниите) со чинот на судење (востановен од Атена), чија можна разврска, чиј можен расплет е и демонстрацијата на милост.

Во оваа епизода, се чини дека Ајсхил отвора еден субверзивен аспект на чинот на судењето: исходот на правниот спор зависи од (искуството, светогледот и вредносниот систем) на судијата.

10) Промената на парадигмата е симболизирана и преку трансформацијата на гневните и крволочни еринии, кои се заканууваат со сеопшта казна, во милосливите евмениди, кои како седиште го добиваат храмот на Ерехтеј на атинскиот Акропол.

11) Во сцената со судењето е индикативно и воведувањето на публиката во сценскиот простор, како своевидно удвојување на сценскиот простор и антиципација на техниката „сцена во сцена“ т. е. „театар во театар“, која неретко во подоцнежните драми ќе ја има улогата за детектирање на вината.

Особено индикативна е улогата на хорот во трилогијата *Орестӣја* низ призма на интерференцијата меѓу митот и драмата кои тематизираат филозофски, но и правни прашања. Во сите три дела од трагичката трилогија хорот е тој што упорно потсетува на потребата од правда. Во „Агамемнон“, хорот на аргиските старци ги поврзува правдата и казнувањето со авторитетот на Зевс:

> Којшто го сетил Зевсовиот камшик
> Тој да истражува ова би можел.
> Што барал и нашол (Ајсхил 35).

Исто така, токму хорот ја манифестира трагичната свест за кобната димензија на вината на предците:

> И, ако сега тој плати за крв што пролеале предци
> и, ако на мртвите сам умирајќи им плати
> отштета, казна за убиства туѓи,
> кој смртник, слушајќи го ова,
> ќе се заколне дека не се родил проклет? (Ајсхил 84)

Токму хорот, обраќајќи ѝ се на Клитајмнестра, потсетува на механизмот на правдата, според кој секое злосторство се казнува со истата суровост на стореното убиство:

Злосторството по злосторство иде.
Тешко е да судиш.
Паѓа тој што урива; кој убил, гине.
Дур' е Зевс, и тоа ќе е –
којшто сторил нека плати; така зар е право (Ајсхил 95).

Притоа, би требало да се истакне дека во „Надгробно жртвување", покрај Електра, хорот е клучниот сојузник на Орест во одмаздата, постојано давајќи елаборација и поттик за одмаздата на недостојната смрт на претходниот владетел, освојувачот на Троја, Агамемнон. Хороводецот вели:

Правда по заслуга дели
И на цел глас вика:
„На удар крвав, крвав удар врати!
Кој сторил зло, нека трпи!"
Од памтивека така се вели (Ајсхил 33).

Или:

Дур' некој умира, офка,
одмаздник се раѓа (Ајсхил 34).

## 4. Меѓу етичкото, правното и театарското

Низ призма на овие две трагедии би можеле да констатираме дека античката трагедија во своите фабули неизоставно третира стожерни етички прашања поврзани со идентификација на вина и нејзино казнување. Во трагедијата *Антигона* од Софокле, на пример, трагичниот конфликт е последица од судирот меѓу божествените и човечките закони и пресуди: кршењето на забраната на Креонт од страна на Антигона, која е главната причина на трагичниот крај, воопшто, не е ставена под прашање: како „обвинета" Антигона, воопшто, не го одрекува стореното дело, туку ја става под прашање оправданоста на забраната на Креонт. Според Фредерик Пико, грешките што Креонт ги прави како владетел и судија ќе ги засегнат „Антигона, Исмена, жителите на Теба, Хајмон, Тејресиј, а дури, конечно, и хорот" (Picco 89). Хибрисот на владетел е тематизиран и во трагедијата *Хиполит* од Еврипид: Тесеј, без да ги провери доказите

т. е. клеветите на Фајдра и без да ги слушне аргументите на другата, „обвинетата“ страна, му пресудува на син му Хиполит, а потоа се соочува од тежината на непромислената, одмаздољубива одлука, која е причина за трагичниот крај.

Со други зборови, античките трагедии неретко го ползуваат сценскиот простор како еден вид „судница“ во која се детектира вината и се случува трагичниот пресврт во судбината на трагичниот јунак, но секоја на свој начин посредно и суптилно ни укажува колку е тешко но и неопходно да се суди праведно. Последниците од грешките во судењето можат да бидат трагични да засегаат многумина, не исклучувајќи го и хорот. Сцената е и простор за страдање, еден од неизоставните елементи на трагичната фабула. Можеби најеклатантен пример е *Прикованиот Прометеј* од Ајсхил: протагонистот од почетокот до епилогот на драмата достоинствено ја поднесува казната, оспорувајќи ја нејзината оправданост. Оваа Ајсхилова трагедија како да најавува една сурова трансформација на театарскиот простор, што се одигрува подоцна во древниот Рим: ако во старогрчката трагедија постои еден вид кодекс за неприкажување на насилството во сценскиот простор, во стариот Рим (амфи) театрите се трансформираат во место за сурова, вистинска егзекуција во гладијаторските „игри“.

Ехото од античкиот интерес за проблемите и премрежјата на казненото право и врските со политичката моќ може да се забележи и во низа антологиски драмски остварувања од наредните епохи. Сцената како простор за правно надитрување, на пример, ја среќаваме во Шекспировата драма *Венецијанскиот трговец* (1598). Во епилогот на Молиеровата драма *Тартиф* (1664) на сценскиот простор се манифестира апсолутната, неприкосновена и „непогрешлива“ правно-политичка моќ на кралот: во последен миг, низ еден вид *Rex ex machina*, измамникот Тартиф е препознаен, демаскиран и казнет од страна на Кралот. Во драмата *Народен непријател* (1882) од Хенрик Ибзен, во една од клучните епизоди, сцената станува еден вид судница, т.е. простор за прогласување народни непријатели. Во македонската драмска традиција во оваа пригода би можеле да ја посочиме драмата *Парадоксот на Диоген* (1961) од Томе Арсовски, како еден вид „судска“ драма, во која протагонистот, архитектот Драшко Каревски се соочува со низа морални дилеми и философски прашања, чии корени би можеле да ги бараме уште во антиката, на што посочува самиот наслов. Поаѓајќи од детектирањето и анализирањето на врските меѓу судските постапки и драмските фабули, несомнено би можеле да составиме долга, непрегледна и никогаш до крај заокружена листа на драмски дела од различни епохи и поетики, но тоа ги надминува границите на оваа студија.

## 5. Заклучни согледби (враќање кај Хамлет)

Сепак, како последен пример во кој сценскиот простор е искористен за разоткривање на вина и на злодело би можеле да се навратиме на неодминливиот *Хамлет* (1602) од Шекспир. Во низата улоги што ги добива синот-одмаздник Хамлет, како ренесансен пандан на Ајсхиловиот Орест, би можела да се впише и улогата на еден вид „судија“. Благодарение на техниката „театар во театар“, Шекспир на Хамлет не само што му ја доделува улогата на актер, режисер и набљудувач на сопствената претстава, туку и набљудувач на реакциите на стрико му Клавдиј, кој ја открива својата вина, препознавајќи се во ликот на убиецот од претставата на Хамлет.

Следејќи ги и иновативно надградувајќи ги стратегиите на античката трагедија, Шекспир во *Хамлет* спровел повеќекратно препознавање: благодарение на реакциите на Клавдиј, Хамлет го препознава убиецот на татка си, а убиецот го препознава Хамлет како потенцијален „судија“ и одмаздник за скриеното злосторство! Во оваа сцена сите маски паѓаат, а театарот во театар, драмата во драма станува најсилниот „детектор за лаги“. Иако Хамлет претходно е неодлучен и несигурен, сепак во епилогот од Шекспировата трагедија Клавдиј е наполно демаскиран, со што се остварува Хамлетовата теза дека, сепак, *не постои злодело / кое и најдлабоко закопано, не ќе излезе еднаш на видело* (Шекспир 467). Како еден вид судница, сцената е простор во кој тајните злодела постепено се обзнануваат и се демаскираат, а и се казнуваат јавно.

И ликовите во трагедијата, но и гледачите во публиката или читателите на трагедијата, постепено откриваат дека драмскиот писател неосетно ги вовлекол во улогите на поротата во судски процес. Како и во гледањето или читањето драма, така и во следењето судски процес, неутралноста или индиферентноста се тешко замисливи избори. А и судењето како митски и сценски процес би било апсурдно без гледачите исправени пред парадоксите, изборите и дилемите на драмските ликови.

**Цитирана литература:**

**На кирилица:**

Ајсхил. *Орестија*. Прев. Д. Чадиковска. Скопје: Метафорум и МКЦ, 1993.

Аристотел. *За поетиката*. Прев. М. Д. Петрушевски. Скопје: Култура, 1979.

Арсовски, Томе. *Парадоксот на Диоген*. Скопје: Микена, 2008.

Вернан, Жан-Пјер, и Пјер Видал-Наке. *Мит и трагедија у античкој Грчкој I*. Прев. Ј. Попов. Сремски Карловци и Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1989.

Ибзен, Хенрик. *Драми*. Прев. И. Бадева Ивановска. Скопје: Магор, 2014.

Софокле. *Оџдип тиранин. Оџдип на Колон.* Прев. Д. Чадиковска. Скопје: Мисла, 1991.

Томовска, Весна, и Даниела Тошева. *Античка драма*. Скопје: Три, 2018.

Шекспир, Вилијам. *Кралот Лир, Макбет, Отело, Хамлет.* Прев. Д. Михајловски. Скопје: Каприкорнус, 2008.

**На латиница:**

De Romilly, Jacqueline. *La Grèce antique contre la violence.* Editions de Fallois, 2000a.

---. *La tragédie grecque.* Paris: PUF, 2002.

Picco, Frédéric. *La tragédie grecque. La scène et le tribunal.* Paris: Michalon, 1999.

Vernan, Žan-Pol. *Vaseljena, bogovi, ljudi* (prev. A. Mančić). Beograd: Gradac, 2002.

Vidal-Nake, Pjer. *Grčka demokracija u historiji* (prev. F. Cetinjić). Beograd: Gradac, 2003.

792.09:821.131.1-2.09
82.091

# Реинтерпретација на митот во декадентниот театар на Габриеле Данунцио

**Анастасија Ѓурчинова**
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“
agjurcinova@flf.ukim.edu.mk

**Апстракт:** Италијанскиот писател Габриеле Данунцио на преминот помеѓу 19 и 20 век покажува особен интерес за драмата и за театарот. Неговата концепција подразбира желба за излегување од тогаш доминантните театарски форми во Италија, особено од баналностите на секојдневието во граѓанскиот театар, така што авторот прибегнува кон реактуелизација на митот и на античката драма. Особено во делото „Мртвиот град“ од 1896 г. е присутно оживување на античката трагедија и нејзино вкрстување со модернистичките тенденции на европскиот декадентизам. Оваа трагедија во пет чина, чие дејство се случува во современоста на авторот, но е лоцирано на археолошкото наоѓалиште во Микена, на Пелопонез, реинтерпретира некои од типичните тематско-мотивски елементи на грчкиот мит (особено слепилото и инцестот). Делото доживеало значителен успех, а неговата праизведба се случува во Париз во 1898 г. со легендарната Сара Бернар во главната улога.

**Клучни зборови:** Данунцио, театар, митологија, декадентизам

# Reinterpretation of the Myth in the Decadent Theater of Gabriele D'Annunzio

**Anastasija Gjurčinova**
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
Blaže Koneski Faculty of Philology in Skopje
agjurcinova@flf.ukim.edu.mk

**Abstract:** The Italian writer Gabriele D'Annunzio at the turn of the 19th and 20th centuries shows a particular interest in drama and theater. His original conception of the theater implies a desire to get out of the then dominant theatrical forms in Italy, especially from the banality of everyday life, present in the themes and forms of the bourgeois theater. For this purpose, motivated by the desire to return to the sublime theatrical forms, the author resorts to a dramaturgical re-actualization of the myth and the ancient drama. Especially in the work *The Dead City* from 1896, there is a revival of Greek tragedy and its intersection with the modernist tendencies of European decadence. This tragedy in five acts, the action of which takes place in the contemporary era of the author, but is located in Greece, at the archaeological site of Mycenae in the Peloponnese, reinterprets some of the typical thematic-motive elements of Greek myth, such as, for example, blindness and incest. The play experienced significant success, and its first performance took place in Paris in 1898, starring the legendary Sarah Bernhardt.

**Keywords:** D'Annunzio, theater, mythology, Decadent movement

На преминот од 19 во 20 век италијанскиот театар се одвива по некои традиционални врвици во чии рамки не се забележуваат нагласено радикални трансформации. Во него сè уште се присутни трагите од епохата на веризмот, како и на вечно омилената комедија, додека граѓанскиот театар со своите актуелни, но по малку и тривијални тематики, бележи апсолутна доминација и популарност кај публиката.

Писателот Габриеле Данунцио (1863-1938), контроверзен како со своето дело, така и со политичките погледи, во овој период веќе славен поет и прозаист, во текот на една деценија и половина (помеѓу 1896 и 1911 година) почнува интензивно да се занимава и со театарот и драматургијата. Притоа, тој се стреми да се оттргне од баналностите и медиокритетството на владејачкиот театар во Италија, пристапувајќи кон иновации, потпирајќи се главно на античката драма, но и на декадентизмот и на актуелните тенденции во поширокиот европски контекст.

Еден од пресудните елементи за да се заинтересира за театарот секако е и неговата позната врска со славната актерка Елеонора Дузе (1858-1924), која трае десет години, токму во периодот од 1895 до 1905 година. Во тогашниот италијански театар улогата на актерот била сè уште неприкосновена, така што Дузе жнеела успеси низ театарските сцени и пред да им попушти на додворувањата на помладиот поет, кому сепак во текот на една деценија ќе му стане сопатничка, муза и љубовница, олицетворение и симбол за фатална убавина и еротизам.

Данунцио се посветува на театарот со голем ентузијазам, воден од идејата да пишува драмски дела во кои Дузе ќе ги толкува главните улоги, но и не само затоа: како уметник кој постојано копнее да оствари што поголем импакт на публиката, тој е воодушевен од моќта на театарот во оваа смисла. Сцената му овозможува на неговиот „збор-акција“ да предизвика директни импресии кај гледачите и да ги вовлече во светот на неговата амбициозна уметност. За зголемениот интерес, пак, на Данунцио кон античката драма и грчката митологија, пресудно е едно патување низ Грција во 1895 година, во придружба на Дузе, на самиот почеток од нивната врска, кога тој посетува археолошки локалитети и препрочитува антички автори. Неговиот идеал ќе стане поетскиот театар, па како ретко кој драмски автор во неговото време, тој ќе се стреми кон сублимноста на формата, а дури и ќе напише неколку драми во стихови. Најпознатите дела во неговиот драмски опус се: *Мр҃твиот҃ гра҃д* (1896), *Џоконда* (1898), *Ќеркаѓа на Јорио* (1904), *Франческа од Римини* (1910) и *Федра* (1910). Во три од нив е нагласена преработката на митот: оној античкиот во *Мр҃твиот҃ гра҃д* и во *Федра*, како и руралниот мит, оној на магиските обреди и суеверија во *Ќеркаѓа на Јорио*.

Во оваа пригода ќе се задржиме подетално на *Мрҭвиоҭ ҕрад*, драма настаната непосредно по посетата на археолошките наоѓалишта за време на споменатото патување на авторот во Грција. Трагедијата (како што гласи и поднасловот на делото) ја имала својата премиера најпрвин во 1898 година во Париз, во „Театарот на Ренесансата“, со славната Сара Бернар како протагонистка, која и самата интензивно соработувала со Данунцио за подготовката на оваа изведба. Впрочем, познато е дека во отсуство на оформена фигура на режисерот, во овој иновациски период на италијанскиот театар, самиот писател вообичаено се грижел и за сценското поставување на сопственото дело, а тоа мошне често го правел и Данунцио (Angelini 162). Подоцна, драмата е објавена како книга од страна на издавачот „Тревес“ од Милано и конечно, на 21 март 1901 година, во Оперската куќа во Милано ќе ја доживее и својата прва италијанска театарска изведба. Во неа ќе земат учество двајцата најпознати актери на италијанскиот театар од овој период: задолжителната Елеонора Дузе, во улогата на Ана, и славниот Ермете Закони, во улогата на Леонардо.

Одбирот на трагедијата како жанр е несомнено поттикнат и од долгогодишниот засилен интерес на Данунцио за делото на Фридрих Ниче, преку *Раѓањеҭо на ҭраҕедијаҭа,* а особено за неговата идеја за „натчовекот“, концепција што Данунцио често ја варира и во прозата и во поезијата. Во изборот на темата, освен реално посетените места на античка Грција, јасно е дека на авторот му оставиле силен впечаток и бомбастичните информации за тогаш актуелните археолошки откритија на Троја и другите локалитети од славните хомерски епови, од страна на германскиот археолог Хајнрих Шлиман. Толкувачите на ова дело често се навраќаат на еден експлицитен исказ на Данунцио, каде што авторот објаснува колку била за него важна конкретната посета на самите грчки локалитети: „Сонцето на Грција му дари на мојот дух совршената зрелост, а на моите очи невообичаена чистота […] Мојот долготраен, нејасен и флуиден сон за драмско дело – конечно се искристализира. Обликот на мојата драма е веќе јасен и цврст. Насловот е Мртвиот град“ (Guaragnella 24).

Дејството во *Мрҭвиоҭ ҕрад* Данунцио го сместува во нему современо доба, на крајот од 19 век, но во просторот на едно од најзанимливите места од грчката митологија, во митската Арголида, на североисточниот дел на Пелопонез, или поточно во Микена, славната престолнина на кралот Агамемнон. На овој простор се случува драмата помеѓу четирите протагонисти:

Леонардо, посветениот, но занесен и психички лабилен археолог кој е дојден на терен да ги истражува гробовите и историјата на славната ахајска династија;

Бјанка Марија, негова сестра, исклучително убава и пожртвувана, целосно посветена на грижата околу братот и неговата кариера, а кон која Леонардо негува инцестуозни љубовни чувства;

Алесандро, поет и писател, пријател на Леонардо, кој патува низ Грција во потрага по инспирација за своите книжевни дела; и

Ана, неговата слепа сопруга, умна, нежна и благородна, на која губитокот на видот ѝ ја изострува интуицијата и способноста за изведување остроумни заклучоци.

Драмата е напишана во пет чина, во проза, и уште на самиот почеток ги навестува темите со кои ќе се занимава авторот, видливи преку мотото, кое е преземено од зборовите на хорот од третиот стасимон на *Антигона* од Софокле: "Eros, nella pugna invitto…" (О, Ерос, непобедлив што си во бој...). Од власта на Еросот никој не успева да се спаси. Еросот е оној што ќе се вмеша и ќе ги размеша фигурите на овој роднинско-пријателски четириаголник, преку љубовта што ќе се разгори меѓу писателот Алесандро и сестрата Бјанка Марија, нешто што ќе го насети хиперсензибилната Ана и ќе му го соопшти на несреќниот Леонардо. Реакцијата на братот е жестока, се разгоруваат потиснатите чувства кон сопствената сестра, па оваа најнова вест дефинитивно го изместува од умот и незапирливо го води кон трагичниот расплет на конфликтот. Се спојуваат, како и многу пати претходно, Ерос и Танатос, па за да ја „зачува" недопрената чистота на сестра си, Леонардо ја убива Бјанка Марија, потопувајќи ја во изворите на Персеја. Таму е пронајден од Алесандро, кој му помага да го преместат трупот, но обајцата се откриени од Ана, која веднаш сфаќа што се случило, вриснува од ужас и чудотворно - прогледува. Смртта во трагедијата, која е навестена со насловот, се потврдува и се заокружува со мртвиот труп на несреќната Бјанка Марија. Не е мртов само затрупаниот свет на славната Арголида, скаменет во гробовите на античките јунаци, туку и надежта за среќа, сè почесто згасната во душата на современиот човек.

Некои истражувачи сметаат дека архетипските односи помеѓу ликовите во оваа трагедија би можеле визуелно да се прикажат според геометриската фигура на пирамидата, која овозможува издигање на несвесните елементи од сферата на потиснатото, кон светлината на свесното. Во оваа јунговска интерпретација на врвот стои ликот на Бјанка Марија, а во подножјето другите тројца: Леонардо, кој во неа ја бара загубената мајка; Алесандро, кој тука ја гледа својата Анима, потенцијалниот катализатор на неговата уметничка креативност и Ана, која во фаталната

девица ја согледува сопствената обратна сенка. Како во неа да се слеваат туѓите мани и туѓите страдања, па токму затоа е неопходна смртта на Бјанка Марија, како обредно жртвување со кое се растура обрачот на овој заплеткан четириаголник, отворајќи се за нови, бесконечни можности (Meda 70).

Авторот успеал да создаде необична атмосфера, која стои некаде помеѓу историското и митското време, додека во психолошките портрети на ликовите не е тешко да се препознае вкоренетоста во митот и во архетипите, чија особина е да функционираат универзално, кај сите луѓе, во сите времиња. Митот во делото на Данунцио, според критиката, може да се разгледува низ двојна перспектива: од аспект на митска функција (митски карактер на местото, времето и дејството), како и од аспект на митолошка функција (преку интертекстуален дијалог со античката книжевност, чија тематика произлегува од митот, како и со други дисциплини, најмногу со археологијата) (Marinoni 71).

Античката трагедија е присутна на неколку рамништа во драмата: освен во споменатото мото се јавува веќе во почетната сцена, кога Ана и Бјанка Марија заеднички ја читаат токму *Антигона* од Софокле, како и во фактот дека Бјанка Марија, олицетворение на сестринска љубов, исто како и самата Антигона, го завршува животот како девица, недопрена од маж, идентично како и славната античка хероина.

Поетиката на *Мртвиот град* е нераскинливо поврзана и со поетиката на романот *Оган* од 1900 година, на кој Данунцио работел речиси истовремено. *Оган* е амбициозно замислен роман, како омаж на уметничко-љубовната врска помеѓу авторот и Елеонора Дузе, чие дејство се одвива кон крајот на 19 век во декадентната Венеција. И во романот е нагласено присутен дионисискиот принцип, преку повеќекратното поврзување со Фридрих Ниче и со Рихард Вагнер, а особено преку ликот на протагонистот Стелио Ефрена, замисленият уметник-натчовек, своевиден алтер-его на писателот. Стелио е опседнат со идејата да формира еден вид театар на естетизмот, меѓу другото и преку љубовната релација и соработката со славната актерка Фоскарина, очигледно алтер-его на Дузе. Се разбира, и тука моделот за овој нов декадентен театар протагонистот го наоѓа во антиката, поточно во античката трагедија, токму вака формулирајќи ја својата замисла: „да создадам еден нов облик, кој ќе се повинува само на мојот инстинкт, и на генијот на мојот род, онака како што сторија Грците, кога ја создадоа онаа неповторлива форма на убавина, а тоа е нивната драма“ (D’Annunzio 189).

Речиси сите карактеристики на античката трагедија ги наоѓаме и тука: страста, еротизмот, насилството, смртта, исто како и соодветноста на пустиот и каменит пејзаж на археолошкото наоѓалиште, преку кој при-

родата влегува во сооднос со трагичните дејства. За ова сведочи и сценографијата на првите сценски транспозиции на оваа трагедија, која е гола, есенцијална, симулира антички градби со камени дорски столбови и археолошко наоѓалиште што се распознава во далечината. Кон ова се надоврзува и декадентноста на писмото на Данунцио, засновано на симболистичките кореспонденции и исповрзаноста на сетилата со ритамот на природата, што потоа лесно се пренесува и на книжевен план.

Критиката смета дека во *Мр҃твиот҃ гра҃д* природата е не само лик, туку и протагонист на дејството: „Нурнати во овој исклучителен амбиент, ликовите живеат вон реалноста и вон моралот, иако навидум тежнеат, преку една трагична катарза, кон некакво апсурдно прочистување. А пејзажот има толку интимна врска со настаните, што може да се каже дека дури и ги инспирира“ (Sozzi 161).

Двете најтипични теми што го поврзуваат ова дело со древната грчка митологија се слепилото и инцестот. Слепилото е бездруго симбол за „другоста“, за една поинаква и понагласена сензибилност на единката. Слепата личност од една страна наликува на „античка статуа“, бидејќи се наоѓа себеси изолирана во однос на остатокот од светот, кој функционира според некој поинаков, позабрзан ритам. Од друга страна, неа ја краси засилена интуиција, со која го гледа и невидливото, поточно го надоместува „недостатокот“ на визуелни перцепции. Такви се особините и на ликот на Ана, која е слепа, но истовремено е и јасновитка, бидејќи ги поседува пророчките моќи. Ана е бездруго еден вид Касандра, носителка на аполониските принцип, за разлика од Бјанка Марија, кај која преовладува дионисискиот. Наспроти етиката и логосот на Ана, стојат страста и еросот на Бјанка Марија, но со смртта на Бјанка Марија се овозможува животот за Ана.

Инцестот е симбол за подземната сила, тој е по дефиниција *non castum*, вон сите морални, религиозни и легитимни правила на општеството. Неговите корени се во античката грчка митологија, каде што е често присутен во односите помеѓу боговите, како и во античката трагедија, меѓу ликовите. Кај Габриеле Данунцио инцестот најпрвин се појавува во романот *Девици од карпи҃те*, напишан во 1895, една година пред *Мр҃твиот҃ гра҃д*, но дури во драмата темата на инцестот му овозможува на авторот да прикаже уште подлабока и помистериозна страст, која го доведува јунакот до љубомора, лудило и потреба од жртвување. Темата е особено податлива за „кршење на правилата“ и во модерната уметност, така што во ова дело инцестот ни случајно не е само зачин, или додаток на дејството, туку лежи во суштината на драмскиот конфликт.

На стилско рамниште драмата се одликува со голема доза на патос, со возвишен тон и лиризам. Делото е торжествено и бездруго „убаво“

звучи, но му недостасува вистинско драмско дејство за да биде успешно претставено на сцена, така што критиката обично го сместува во категоријата „зборовен театар“ или „книжевна драма“. Во таа свечена, но празна статичност, во која на мигови и возвишеноста се чини лажна, иако естетски префинета, обично се гледа лимитираноста на писмото на Данунцио.

Сепак, *Мртвиот град* доживеа многубројни постановки низ целиот 20 век, да споменеме само една од највпечатливите, во режија на култниот театарски и филмски режисер Франко Сефирели, во 1975 година. Драмата била претставена во магичниот амбиент на Гардоне Ривиера, во пригодниот амфитеатар сместен во градините на импозантниот „Виториале“, вилата на Данунцио на Езерото Гарда.

Делото не престанува да ги предизвикува режисерите и во денешно време, кога продолжува да биде читано и од поинакви перспективи. Во 21 век една интересна постановка е прикажана на Биеналето на театарот во Венеција во 2020 година, во режија на Леонардо Лиди. Во оваа верзија ликот на писателот не се вика Алесандро, туку Габриеле, отворено разоткривајќи го овој уметник и замислен натчовек како вистинско алтер-его на авторот. Тука акцентот е ставен на темата на инцестот, а идејата на режисерот е од современа перспектива да раскаже еден човечки инстинкт осуден од општествениот морал, затскривајќи го зад маската на античката драма. Еден рецензент на претставата, вака ја објаснува оваа постапка: „Уште Габриеле Данунцио знаел дека го нуди инцестот на една публика која го одбива како неприфатлив и противприроден, па го користи митот како афирмација дека сè може да биде природно. Фројд едноставно би го прегрнал.“ (Villatico) Вака сфатен, Данунцио станува разбирлив и особено многу актуелен, а неговото дело прераснува во претстава за инклузивноста, за другоста и за ранливоста на човековата природа. Освен тоа, режисерот го предизвикува авторот и преку уште посмело осовременување на претставата, која е просторно сместена во амбиент на зоолошка градина, покрај тениски терени и базени, каде што се одвиваат летните љубови и насилните деликти. Сексуалниот нагон е тој што доминира во односите помеѓу ликовите, а откако е убиена жената што го растреперува либидото, стварноста е навидум заздравена, а фикцијата за чистота повторно владее во општествената свест. Шлагерската музика на Боби Соло, преку канцоната *Una lacrima sul viso*, само уште повеќе придонесува за впечатокот дека режисерот суптилно ѝ се потсмева на современа Италија, користејќи ја притоа формата на една декадентна трагедија од крајот на 19 век. Се чини дека режисерот Лиди нема намера да го реставрира античкиот митолошки театар, тој прибегнува кон травестија на едно класично дело, само за да го разобличи современото живеење во денешницата.

***

*Мр҃твиот҃ гра҃д* бездруго претставува значаен миг на иновација во театарот, особено во контекст на италијанската театарска сцена од периодот на *fin-de-siècle*; чин на храброст кој неминовно со себе носи и ризици. Иако не е напишана во стихови, драмата претставува своевиден пример за поетски театар, со многу лирика и музикалност, одлики што впрочем ја красат и целокупната поезија на Данунцио.

Критиката вообичаено го врзува ова дело со симболизмот, неоплатонизмот, ларпурлартизмот и со декадентниот театар. Неговите ограничувања ги гледа во лажната слика за возвишеното, и особено во статичноста на трагедијата, но од друга страна, признава дека реториката, соништата и илузиите се најдобрите начини да се спаси човекот од баналноста на секојдневието.

Данунцио ги сублимира најтипичните проекции на европскиот симболизам. Тој тврди дека космосот има душа, а целта на уметноста е да се разоткрие суштината на светот, изградена од бројки и од ритми, од тајни ознаки, од незабележливи поврзаности. Несовршеноста на човекот, во оваа смисла, е дадена преку телото, седиште на многу дисонанции кои создаваат расцеп во хармонијата на Битието. Се реферира, пред сè на еротската пулсација, неразрешен јазол во мислата на Данунцио (Urtioli 1309).

Декадентизмот на Данунцио е пред сè естетизам, потрага по зборовна и сензуална музикалност, еден декоративен и по малку архаичен стил до кој авторот доаѓа заради страв од малограѓанската уметност. Токму преку Данунцио, впрочем, естетизмот стана најтипичниот израз на целокупниот италијански декадентизам (Binni 118).

Проблемите на модерната доба, подвоените личности и релативизирањето на сите вредности, го насочуваат авторот кон безвременската димензија на митот, во потрага по тоталитетот. Кризата на модерните времиња и тривијалноста на граѓанскиот театар, го свртуваат Данунцио кон античката трагедија, а преку неа и кон античката митологија: „Вкусот на нешто древно и варварско е тука измешан со сосема модерниот вкус на декадентниот симболизам“ (Sozzi 162). Реинтерпретацијата на митот кај Данунцио треба да се сфати и како афирмација на идејата дека сè во животот може да биде природно и возможно, та затоа митот и понатаму ќе се инкорпорира во драмата, како универзален модел кој лесно се адаптира, но и како архетип кој најдобро ги рефлектира сложените состојби на модерното општество.

## Цитирана литература

Angelini, Franca, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 2004.

Artioli, Umberto, Teatro ed esoterismo tra simbolismo e avanguardia, in Roberto Alonge e Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro modern e contemporaneo*, vol. terzo: *Avanguardia e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi 2001, pp. 1301-1334

Binni, Walter, *La poetica del Decadentismo*, Sansoni, Firenze, 1968

D'Annunzio, Gabriele, *Il fuoco*, Oscar Mondadori, Milano, 1989.

Guaragnella, Pasquale, "Su *La città morta*, tragedia". *Archivio d'Annunzio*,

8, 2021, pp. 17-34. DOI 10.30687 / AdA / 2421-292X / 2021 / 01 / 001

Marinoni, Manuele, "Mito classico e follia moderna: un incontro teatrale presso un sito archeologico", *Studi Novecenteschi*, Vol. 39, No. 83 (gennaio · giugno 2012), pp. 71-84

Sozzi, Giuseppe, *Gabriele D'Annunzio*, La nuova Italia, Firenze, 1967

Meda, Anna Rosa, *Il teatro dei miti in Pirandello e D'Annunzio* (PhD thesis), University of South Africa, 1992, https: / / core.ac.uk / reader / 43174830

Villatico, Dino, "La città morta di D'Annunzio alla Biennale Teatro di Venezia", 24 Settembre 2020, https: / / www.glistatigenerali.com / cultura / teatro / la-citta-morta-i-dannunzio-alla-biennale-teatro-di-venezia /

792:82-2.09
82.091

# Nora, Oedipus, and Antigone: Mythical Patterns in *A Doll's House* by Henrik Ibsen[1]

**Goce Smilevski**
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
Institute of Macedonian Literature
gocesmilevski@hotmail.com

**Abstract:** Francis Fergusson, in his book *The Idea of a Theater*, draws parallels between Sophocles' tragedies and Henrik Ibsen's dramaturgy, while George Steiner in *The Death of Tragedy* argues that in his last eight plays, Ibsen has created a new mythology filled with archetypal and cultural content. This text presents the key points of Brian Johnston and Errol Durbach's analyses of the mythical patterns of *A Doll's House*, and makes a brief comparison of their conclusions related to Ibsen's play as a myth of transformation, as well as suggesting Oedipus and Antigone as Nora's mythic prototypes.

**Keywords:** Henrik Ibsen, *A Doll's House*, Oedipus, Antigone, myth of transformation, Brian Johnston, Errol Durbach

[1] I am sincerely grateful to the members of the Programme Committee of the International Conference Myth and Drama: Contemporary Interpretations for establishing a project with such thought-provoking theme. I would like to express my deep gratitude especially to two of them, Despina Angelovska and Darin Angelovski, for the inspiring conversations we had about the essence and aspects of myth and drama in the months preceding the conference.

# Нора, Едип и Антигона: Митските обрасци во *Домот на една кукла* од Хенрик Ибзен

**Гоце Смилевски**
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Институт за македонска литература – Скопје
gocesmilevski@hotmail.com

**Апстракт:** Френсис Фергусон во својата книга *Идејата за театарот* прави паралели помеѓу трагедиите на Софокле и драматургијата на Хенрик Ибзен, додека Џорџ Стејнер во *Смртта на трагедијата* образложува дека во своите последни осум драми, Ибзен создал нова митологија исполнета со архетипска и културолошка содржина. Овој текст ги изложува клучните аспекти на анализите на Брајан Џонстон и Ерол Дурбах на митските обрасци во *Домот на една кукла*, и прави куса компарација на нивните заклучоци кои се однесуваат на драмата на Ибзен како мит за трансформацијата, како и на нивните тези за Едип и Антигона како митски прототипови на Нора.

**Клучни зборови:** Хенрик Ибзен, *Домот на една кукла*, Едип, Антигона, митот за трансформацијата, Брајан Џонстон, Ерол Дурбах

"With Ibsen, the history of drama begins anew. This alone makes of him the most important playwright after Shakespeare and Racine." This statement of George Steiner's, from his book *The Death of Tragedy*, is based on two premises: the first is that modern theatre begins with *Pillars of Society* (1877), in which, as in Ibsen's other three plays of his early maturity—*A Doll's House*, *Ghosts*, and *An Enemy of the People*—"the elements of melodrama are made responsible to a deliberate, intellectual purpose. (…) No theatre has ever had behind it a stronger impulse of will and explicit social philosophy" (Steiner 290). The second premise is that in his last eight plays, Ibsen "created a new mythology and the theatrical conventions with which to express it. That is the foremost achievement of Ibsen's genius" (Steiner 292). The fact that Steiner did not classify *A Doll's House* among Ibsen's plays (*The Wild Duck*, *Rosmersholm*, *The Lady from the Sea*, *Hedda Gabler*, *Master Builder*, *Little Eyolf*, *John Gabriel Borkman*, *When We Dead Awaken*) that he perceived to be in the realm of the mythical and in the sphere of the revolutionary with regard to theatrical conventions (aspects that he decisively declared as Ibsen's "foremost achievement") did not discourage subsequent interpreters of Ibsen's work from approaching the drama of Nora and her character through mythical patterns. For this occasion, I will refer to the interpretations of Brian Johnston (from his book *The Ibsen Cycle*) and Errol Durbach (elaborated in his book *A Doll's House: Ibsen's Myth of Transformation*), who are among the most prominent Ibsen scholars. My text has a simple goal: to present the key points of Johnston and Durbach's analyses of *A Doll's House* and to make a brief comparison of their conclusions.

The key to Errol Durbach's reading of *A Doll's House* as a myth of transformation are the words Mrs. Linde addressed to Krogstad: that it is possible "to become another sort of human being" (Durbach 86). According to Durbach, transformation in *A Doll's House* is "not only an existentialist concept," but rather an all-encompassing principle by which the fundamental components of the play are essentially transformed: from spatial to genre. Durbach detects this transformative pattern even on the linguistic level, analyzing the gradual change in main character's lexis. Considering the stage set, it is metamorphosed "both physically and in the mind of the protagonist, from a secure domestic Eden to a prison world of a devastated value." On the level of genre, Durbach points out that in *A Doll's House* "tragedy, melodrama, and well-made play are transformed into an innovative modern form significantly different from its constitutive elements." This process of multifaceted change has its culmination in the fundamental reversal of Nora's personality, related to her self-understanding as well as her understanding of the world she lives in, which affects her new approach to life: "the doll is transformed into a sentient and self-conscious human being through the ancient ritual of dance; and

the fated naturalist universe is transformed into a world of creative and dynamic change by the protagonist's commitment to difficult choice and painful life decisions" (Durbach 134).

Writing about semblances between Nora and Oedipus, Durbach emphasizes that in this context, when he talks about the abandoned heir who nevertheless became king of Thebes, he is referring to Sophocles' Oedipus. Durbach reveals the main analogies between Oedipus and Nora in the realm of the tragic and in the sphere of the transformative phenomenon: they "both live through a willed and searing deconstruction of a false sense of self—however apparently stable and comfortable, however secure in status and social position—in the will to 'reconstruct another being,' at whatever terrible cost of their well-being." Durbach avers that, although neither Oedipus nor Nora die, they "both experience a painful dying of the old self and an equally painful emergence of a new being, bereft of the certainties and the assumptions that 'place' us in a world we think we know" (Durbach 58). Thus, according to Durbach, the transformation of both Oedipus and Nora is a result of a process of the cycle of the deconstruction and reconstruction of their selves.

When Nora firmly declares she is leaving, her husband attacks her with questions: "Don't you care what people will say?"; "You are betraying your most sacred duty. (…) Isn't it your duty to your husband and your children?"; "Haven't you your religion?" (Ibsen 82). These questions, which anticipate statements, are Torvald's attempts for changing Nora's decision. At the same time, Durbach states, they are "the notations of the human identity, social existence, and psychological security: the functions that define and name us," or, at least, they define and name a woman of the 19th century that is in the same position as Nora is, "the unequivocal certainty of our place in the world, the unambiguous value system that enables us to act with confidence, all the reassuring signs that God is in his heaven, all's right with the world" (Durbach 60). These questions qualify Nora's decision to leave the home, the husband, and the children, from Torvald's point of view, as an act of rebellion and destruction, but from the perspective of the myth of transformation, that act is a prerequisite for discovering her true identity, as she must "recreate everything through an impassionate investigation of the world." That transformation is not completed with the end of *A Doll's House*, as "Nora's emergent selfhood has yet to be defined and the open ending of the play takes her to the brink of desolate reality without a predetermined closure" (Durbach 60).

Suggesting that both Sophocles' Oedipus and Ibsen's Nora, despite the differences in their vision, have their source in the rituals and myths of transformation, Durbach points that two processes take place simultaneously in *Oedipus Rex* and *A Doll's House*. The first is Oedipus's and Nora's protracted loss of a sense of self, a disintegration of the being *they thought they were* into

an unknown other without the social and domestic connections that defined them. For Nora to find herself a stranger whereas she has formerly been a wife and a mother is to *unname* what she has once been, without a nexus of relationships that makes *renaming* possible. What is Oedipus to Jokasta, where once he had been her husband? What is he to Antigone, where once he had been father? And if 'husband' and 'father' have been the illusions that shape identity and self-definition, what lexicon can name the new reality in which a husband is also a son, and a father is also a brother? In the unreal world of *A Doll's House*, all connections are equally illusory: 'wife' and 'mother' are merely semblances, variants on a mechanical game of happy families wherein dolls masquerade as human beings (Durbach 60-61).

The second process that takes place in both plays relates to the reconstruction of the self / the birth of the new self:

> For Oedipus, the reconstruction of the self is as appalling as its deconstruction, and his recognition of that new self is as painful as the dying of his inauthentic self. For Nora, the tragedy is without tears if only because the resurrecting self looks forward to a new woman fashioned out of her own recovered moral sensibility (Durbach 61-62).

The transformation in which simultaneously the doll aspect of Nora's character dies little by little, as well as the gradual breakdown of the doll's house, occurs within Nora's consciousness, but it is initiated by her conversations with other characters. Durbach calls these dialogues "interviews," and we can assume that his word choice was not determined by the society of spectacle and interviewing celebrities, but by the etymology of the word, which originates from the Old French (*entreveue*), feminine singular past participle of *entrevëoir*, from *entre* + *vëoir* ("to see"). For this, dialogues are "seeing;" they are a self-perception. Durbach points to the evolvement of Nora's self-perception being transformed through these conversations. In the first phase of that evolvement, in the conversations with Mrs. Linde, "the self-demeaning strategies of dollydom and its fearful insecurities are laid momentarily bare and Nora sees, frighteningly, a truth that she cannot bear to face." The second phase is provoked by the Krogstad "interviews" after he invades the doll house's world. In those dialogues, "Nora is stripped of every defense against ruin and despair—every defense (…) except the most available: denial, disavowal of the unprovable facts, and dishonesty." Refusing to lie about an action motivated by love and compassion (motives that already define her as a woman as opposed to a doll), "she commits herself to the consequences of destroying the doll's house." Yet, she will attempt one more doll-action: "Nora tries one final ploy: she tries to wheedle money from Dr. Rank in the habitual mode of the sexually titillating doll, until in self-dismay

she abandons both the disgusting dolly strategy and the last opportunity of extricating herself from a desperate predicament." As the dolly strategy fails, she continues her transformation and "commits herself to the inevitability of death" (Durbach 63). Krogstad warns her: "People don't do such things, Mrs. Helmer" (Ibsen 54), but it seems there is no other solution for Nora. Her transformation continues with her dancing a *totentanz*, "which whirls her into the very epicenter of her *sparagmos*—an agony of destruction in which the dying Neapolitan doll abandons herself to chaos and despair and out of which the woman emerges in a miraculous *anagnorisis* of recovered fortitude and stoical resolve" (Durbach 64). The last illusion of the doll mentality that survives in Nora is "the belief that, when world falls apart, Torvald will remain a pillar of altruistic self-sacrifice and prove himself the man worth dying for" (Durbach 64). But this illusion falls apart in the finale of the play, as "the shattering of the male-doll is more terrible than anything that Nora had consciously anticipated, finally confirming woman's necessary independence from a world of fantasy and false romantic expectations" (Durbach 64). He concludes: "in *tragedy without tears*" if people "do not kill themselves, it is not for lack of will or courage. To endure, to live in a world without signs or codes or certainties is painful enough. It is the tragedy of modern times" (Durbach 64).

Brian Johnston, relating *A Doll's House* to the same mythic phenomenon of metamorphoses, states that this play "is a profound transformation of human spirit" (Johnston 94), pointing to Antigone as Nora's prototype. In "Antigone's rebellions," the second section of her book *Antika i mi(t)* (a word pun that can read both as *Antiquity and Us* and *Antiquity and Myth*), Lada Stevanović offers a profound transhistorical and transgenre perspective on the tragic heroine, pointing out that "when it comes to philosophy and critical theory, in addition to Sophocles' text, and perhaps even more than it, the authors refer to Hegel's interpretation of *Antigone*" (Stevanović 35).

Ibsen was deeply influenced by the German philosopher's entire oeuvre. "The dialectical action of *A Doll's House* quite clearly depicts that collision between the law of man and the law of woman described by Hegel as the first inevitable and fundamental conflict of the ethical society," states Johnston in *Ibsen's Cycle* (Johnston 95). But while Hegel, as Stevanović states, maintains "the continuity of the patriarchal patterns of thought of ancient Greece and Western philosophy (...) which Sophocles' *Antigone* (...) certainly exceeds," (Stevanović 54), Ibsen's Nora also exceeds those limits. About this resemblance of these two characters, which is reflected in their opposition to the norms of patriarchal society, Johnston writes:

> Torvald's masculine and socially conventional concepts of right and wrong clearly contradict and come into conflict with Nora's values of

> feminine, instinctual loyalties, and the action that brings this conflict out into the open is an act which Nora committed from love and the desire to save her husband's life but which, as in the *Antigone*, the state brands as a crime (Johnston 95).

In his interpretation, Brian Johnston posits that Nora begins to resemble her mythic prototype Antigone after abandoning her depersonalized self: "Nora Helmer abandons her animal and doll role to take on the same human attributes as her tragic precursor Antigone" (Johnston 94). Thus, we can witness that "underneath the doll identity there had been a repressed Greek or Saga heroine" (Johnston 98). Johnston emphasizes the scene when the human identity emerges from the animal / doll. It "is signaled when Nora, after dancing the tarantella, retires to take off her masquerade Neapolitan dress. The tarantella is traditionally the dance that the victim of the bite of the tarantula spider enacts until he dies, or the dance by which he expels the poison of the bite from his system" (Johnston 95). Nora's dance is a mark of the metaphoric death, which doesn't mean an end but a new beginning: "Nora will die and be reborn, will die from her old identity and will desperately attempt to expel the poison of the terrible new knowledge Krogstad has injected into her" (Johnston 95-96).

Brian Johnston and Errol Durbach in their exegeses related Nora with two figures of ancient Greek mythology as her mythical prototypes: Antigone (Johnston) and Oedipus (Durbach). Despite being inextricably bonded, the abandoned heir that nevertheless became a king of Thebes and his daughter-sister are characterized by fundamentally different worldviews, goals, motives, and modes of acting. Following this logic, one could assume that only one of these two interpretations can be valid: Nora "is" either Oedipus or Antigone. However, the interpretations of Durbach and Johnston prove that instead of the expected either-or, here we are faced with both-and. Both scholars analyzed the mythical patterns that are essential for Nora and that have analogies with Oedipus and Antigone, contextualizing them within the myth of transformation, that can be related to what is, according to Northrop Frye, the basic pattern of myth, the "quest myth," which is a cyclical death-rebirth evolvement originating in the subconscious and which resembles the cycles of the nature.

## Works Cited

Durbach, Errol. *A Doll's House: Ibsen's Myth of Transformation.* Twayne Publishers, 1991.

Ibsen, Henrik. *Four Major Plays (A Doll's House; Ghosts; Hedda Gabler; The Master Builder).* Oxford University Press, 2008.

Johnston, Brian. *The Ibsen Cycle*. Twayne Publishers, 1975.

Steiner, George. *The Death of Tragedy*. Knopf, 1961.

Stevanović, Lada. *Antika i mi(t): preispitivanje dominantnih tokova recepcije antike.* Etnografski institut SANU; Kapros, 2020.

# II. МАСКИ, МИТОВИ И ТРАНСФОРМАЦИИ / MASKS, MYTHS AND TRANSFORMATIONS

82.091
82-31:82-2.09

# Афродита од антике до модерног романа и симболистичке драме

**Ениса Успенски**
Факултет драмских уметности,
Универзитет уметности у Београду
enisa.uspenski@fdu.bg.ac.rs

**Апстракт:** У раду се полази од хипотезе да је доисторијска, хтонска богиња Афродита Уранија потиснута у античкој и књижевности, и да је њен лик инкарнирао у класичну, свенародну Афродиту Пандемос, којој је Платон супроставио небеску Уранију, лишену исконске стихијности. Цепање Афродите на две ипостаси очитује се у јунакињи прве драме о љубави, Еурипидовој *Федри* која се нашла у трагичком конфликту између природе Ероса и нормативно друштвене категорије Стида. Овде видимо стварање митологеме историја-природа, језгра укупне књижевности, које подразумева сакрално жртвовање историјског јунака на олтару природе. Преко хришћанског мистицизма који је продубио расцеп између небеског и земаљског порекла првобитне богиње —јунакиња реалистичког романа (*Дама с камелијама, Мадам Бовари, Настасија Филиповна*) дошла је у позицију свештенице Афродите, која памти епифанијски сусрет али није у стању да га реализује. Модерна, симболистичка драма, произрасла из класике деветнаестог века, покушава да обнови мит и долази до сазнања да ритуално чинодејство није могуће у оквиру историјског времена и уместо трагедије настаје трагична гротеска (*Вашарска шатра* Александра Блока) или меланхолична комедија (*Маска*, Милоша Црњанског). У раду смо се користили књижевно теоријском методом митопоетске анализе и компаратистичком методом откривања типолошких и контактних веза књижевних дела.

**Кључне речи:** Афродита, Ерос и стид, небо и земља, Федра, јунакиња реалистичког романа, неомитолошка драме

# Aphrodite from Antiquity to the Modern Novel and Symbolist Drama

**Enisa Uspenski**
Faculty of Dramatic Arts in Belgrade,
University in Belgrade

**Abstract:** This paper is based on the hypothesis that the prehistoric, chthonic goddess Aphrodite Urania was suppressed in ancient literature and that her figure was reincarnated in the classical, popular Aphrodite Pandemos, to whom Plato contrasted the celestial Urania, stripped of her primordial elemental force. The bifurcation of Aphrodite into two hypostases is manifest in the heroine of the first drama of love—Euripides' *Phaedra*—who finds herself in tragic conflict between the nature of Eros and the normative-social category of shame. Here, one can observe the emergence of the mythologeme history–nature, a core structure within all literature, which implies the sacred sacrifice of the historical hero upon the altar of nature. Through Christian mysticism, which deepened the rupture between the celestial and earthly origins of the primordial goddess, the heroine of the realist novel (*The Lady of the Camellias*, *Madame Bovary*, *Nastasya Filippovna*) is placed in the position of a priestess of Aphrodite—one who remembers the epiphanic encounter, yet is incapable of actualizing it. Modern symbolist drama, rooted in nineteenth-century classical literature, attempts to revive the myth and arrives at the realization that ritual action is impossible within the framework of historical time. In place of tragedy arises the tragic grotesque (Alexander Blok's *Street circus*) or the melancholic comedy (Miloš Crnjanski's *The Mask*). The paper employs the literary-theoretical method of mythopoetic analysis, alongside a comparative method for uncovering typological and contact-based interrelations among literary works.

**Keywords:** Aphrodite, Eros and shame, heaven and earth, Phaedra, heroine of the realist novel, neomythological drama

Грчки филозофски корени упућују на „две верзије о Афродитином пореклу“ (*Мифы народов мира* 132 ). Према старијој верзији Богиња се родила из крви Урана којег је ушкопио Крон. Он је „моћним замахом српа“ одсекао Уранов уд, из којег су „бризнуле капљице крви“. И ма колико да их је било, — све их је „упила Земља“. А код пролетеше године Очев уд, одсечен оштрим жељезом, дуго времена „валима ношен“, док се бела пена пенушала око тог „непролазног уда“ и „девојка се у тој пени зачела“ (Гесиод 26).

По млађој верзији Афродита је ћерка Зевса и Дионе: „Тад Афродита дивна на крило падне Диони, / Матери милој својој, а она загрли кћерку, / Руком је поглади и р'јеч узвишену прозбори ову: / „Који те небески бог увриједио тако бадава, Кћерице, / канда си зло учинила какво јавно?“ (Хомер 77).

Уран је на Афродиту пренео космичку функцију моћне свепрожимајуће љубави: „Тобом се рађа сваки живи род / и чим се роди гледа сунчев сјај <...> пред тебе цвеће слатко простире / свем вешта земља, морска пучина“ (Лукреције 56). Служење Афродити је „често имало чувствени карактер“, али богиња се, са њеном „стихијском сексуалношћу и плодношћу, постепено претворила у кокетну и разиграну Афродиту“, која је „заузела место међу олимпијским боговима“. Таква је „класична Афродита, ћерка Зевса и Дионе, док је њено рођење из крви Урана скоро заборављено“ (*Мифы народов мира* 133). Мада она, као спољашња појава, задржава одлике материјархалне владарке пред којом се осећа ништавност мушког начела (мит о Адонису и Афродити), антички аутори је све више описују благо ироничним епитетима. Па чак и Хесиод, без обзира на Афродитину генеологију коју наводи у *Теогонији*, истиче њен „девојачки љубавни шапат“, „осмехе“, „смех“ и „обмане“, „слатки љубавни занос“ и „опијајућу радост загрљаја“ (Гесиод 52).

Хомерова Афродита, такође, понекад још увек може да утера страх, као кад покушава да саблазни Јелену Тројанску: „Тако јој рече и њој у грудима срце потаче; / Али кад Хелена врат богиње спази / И прси њезине љупке и блиставе сјајне очи / Онда се задиви и р'јеч изустивши прозбори ову: / „Зашто ме, богињо чудна, и сада желиш завести?“ (Хомер 51).

Ипак, најчешћи епитети којим се код Хомера описује Афродита су: „кокетна“, „златна“, „властелинка смеха“ „слатко-умилна“, „лепоока девојка“ (*Мифы народов мира*, 133).

У првој грчкој трагедији о љубави, Еурипидовом *Хиполиту* препознајемо моћну богињу Афродиту, која влада свим смртним и бесмртним, према послушним је благонаклона, али жестоко кажњава „глупе тврдоглавце“ (Еурипид 6-10). Федра, атинска краљица, постаје „ловина грозне богиње“ која ју је према значењу глагола κατέχώ „зграбила и чвр-

сто стегла“ (Поплавская 47) и приморала да се заљуби у свог пасторка Хиполита. У несачуваној верзији драме Федра отворено признаје пасторку да је заљубљена у њега. Но, добивши негативан одговор, „она кида одећу са себе, прави лом по кући и говори мужу Тезеју“ (Поплавская 49), који се вратио из похода, да ју је Хиполит силовао. Овакво тумачење мита је за Атињане оног доба било неприхватљиво, па чак и неморално. И трагедија је, вероватно под притиском негодовања публике и критике, уништена, тако да је од ње остало само неколико фрагмената и наслов *Хиполит под плаштом* (Ἱππόλυτος καλυπτόμενος), који има везе с тим што је главни јунак, слушајући признање своје маћехе, од стида покрио главу. Драма није сачувана, али је њену фабулу реконструисао римски књижевник Луције Анеј Сенека у драми коју је назвао по главној јунакињи, *Федра.* Сенекина Федра, Иполиту у лице, јавно на сцени, пред публиком говори о својим осећањима, о „безумној ватри тајне љубави“ која јој „пржи срце“, пламти у „свим њеним жилама“, спаљује „кости до сржи“ и већ „лиже кров њеног бића“ (Сенека 275).

За разлику од Атине, Рим је био слободнијег схватања по питању исказивања љубавних осећања, а нарочито у толерисању инцеста. Но у Атини је Федра, која се усудила да оголи осећања према свом пасторку изазвала побуну и Еурипид је био принуђен да напише нову верзију. Овога пута она се звала *Хиполит, овенчани (Ἱππόλυτος στεφανοφόρος),* и у њој гледалац није могао ни да види и ни да чује отворена признања љубави која би могла изгледати непристојно. Иако је у души одана архаичној богињи, страстној Киприди, Федра пред —јавношћу показује стид. Хиполит сазнаје за Федрину љубав посредним путем, преко дадиље, и шаље јој негативан одговор, дајући заклетву да је неће одати. Федра због стида (Αἰδώς) неће моћи то да прихвати и извршиће самоубиство, а у руци ће јој пронаћи цедуљу с лажним признањем, после чега ће Тезеј протерати и проклети Хиполита, који ће на крају погинути.

У понашању две верзије Еурипидове Федре, препознајемо еманацију два лица Афродите, она која је по рођењу таква кава јесте и она којој друштвена норма намеће каква треба да буде —повезане су и међусобно условљене. И тек код Платона долази до њиховог физичког раздвајања (*Мифы народов мира* 133*)* Филозоф је у *Гозби* (386. п.н.е.) супроставио Афродиту Уранију („небеску“) Афродити Пандемос („свенародној“). Али, овде древна богиња губи хтонска својства и бива преображена, добивши епитет „небеска“, у „складу са својим пореклом“ (*Мифы народов мира* 133). Платон је давао предност Афродити Уранији, као исконској духовности, док је за њега Афродита Пандемос „банална, свима доступна, свима разумљива, и не тако дрвена, неповезана с небом ћерка Зевса и безначајне Дионе“ (*Мифы народов мира* 133).

Раздвајање две Афродите, онако како их је видео Платон, у недрима хришћанског мистицизма и аскетизма достиже врхунац у раном средњем веку. Афродиту Пандемос, препознајемо у женским ликовима којих је препуно народно стваралаштво. Дугачак је списак непријатних својстава који се приписују обичној жени: кокетност, варљивост, лаковерност, глупост, похлепа, завист, луковост, и тако даље.

Библиографија XII, XIII, XIV века препуна је антифеминистичких дела најразличитијих жанрова, али је задивљујуће и то што она егзистирају упоредо са изразито другачијом литературом, која слави Прекрасну Даму, у којој се може препознати Платонова Афродита Уранија. Њен поетски лик рођен је у песмама провансалских трубадура, док је једну од њених најранијих визуалних представа дао Паоло Учело сликом „Битка св. Ђорђа са змајем". Источна варијанта ове представе среће се на иконама са сижеом Св. Ђоорђе убија аждаху.

У средњем веку две представе о жени живе одвојено, једна земаљска а друга небеска, па стога није случајно што је хришћанство прогонило Сапфу, која у песми-миту, *Химна Афродити* спаја оба та својства: небо и земљу. „Логично је сматрати, - пише савремени преводилац, Мјакин – да се у *Химни Афродити* потврђује посебна религиозна веза песникиње и божанства, односно да се описује реална епифанија. То је „еротска „битка", с учешћем Афродите, „за црну" Геу, богињу Земље: περὶ γᾶς ελαίνας. „Црна земља" је „тема и лик" са којом се она идентификује „пролазећи кроз свадбени ритуал". Сапфо има улогу Афродитине свештенице, која је „у том ритуалу, по свему судећи, игра главну улогу" (Мякин 188).

Афродита растрзана између Афродите Уранije, небеске у платонстичком смислу, духовне и бестелесне, и скривене хтонске из крви рођене, оне која убија, као и – Афродите Пандемос, класичне, народне, онакве каквом је сви желе видети - праоснова су трагизма инваријантне главне јунакиње романа деветнеастего века.

Премда је списак дугачак, поменућемо три јунакиње међусобно повезане ликом Афродите: Маргарита Готје, Мадам Бовари и Настасја Филиповна. Све три су, поставши предмет трансмедијалног приповедања, – кроз друге уметничке форме драму, позориште, оперу, балет, филм, – ушле у колективну свест и подсвест, културу и поп-културу модреног и савременог доба.

Сигнали „из-пене-рођене" Афродите у интертекстуалном низу повезују сва три лика: Даму с Камелијама, Ему Бовари и Настасију Филиповну. *Тело и платно* који се појављују у описима ових јунакиња у тренутку смрти говоре о античкој Афродити, чије је прекрасно бело мраморно тело мање или више обавијају набори танке тканине. Када

су гробари у присуству Армана Дувала и наратора Диминог романа откопали гроб Маргарите Готје, подигавши поклопац ковчега угледали су „велики *бели ɨлашɨ*“, који је „прекривао леш оцртавајући неке обрисе... плашт је на једном крају био готово потпуно изједен и показивао је *сɨопало* покојнице“ (Дима 38).

Ема Бовари, након што је попила мишомор добија силну дрхтавицу, која јој је „тресла рамена и постала је *беља од чаршава* за који се грчевито хватала“. А на смртном одру: „*Покров* је био улегнут од груди до ногу, одижући се затим на врховима *ножних ɨрсɨшију*“ (Флобер 349).

У роману Достојевског, веза мртве Настасје Филиповне са Афродитом је још видљивија. Делови венчанице „згужване код њених ногу“ алудирају на белу пену из које је изронила богиња: „а на белим чипкама, вирећи испод чаршава, оцртаваше се део обнажене ноге...“ (Достојевски 503).

Сличности међу овим трима јунакињама су очигледне, али су и разлике суштинске, нарочите између прве две и треће, Настасије Филиповне.

Код Диме и код Флобера закључак је исти: телесне страсти су погубне и воде директно у смрт, труљење и распадање материје, које је код њих описано до бруталних детаља. У митолошком контексту то значи да је она која убија и коју смрт побеђује: претплатоновска Афродита, архаична, хтонска, рођена из крви ћерка Урана, која се у неким крајевима сматрала и богињом хетера, а и сама себе је називала хетером и блудницом (*Мифы народов мира* 133).

Из угла Диминог наратора Маргарита је, иако несретна и достојна жаљења, била порочна. Једини излаз за њену страст је смрт, која је, како каже, „прочистила зрак те блиставе клоаке“, односно стана у Улици d'Antin број 9, у којем је умрла. И оно што је после смрти остало од ње сведочило је о поразу свега материјалног и путеног: „Очи су биле само две рупе, усана више није било, а бели зуби стиснути један уз други... Дуга црна и суха коса била је слепљена на слепоочницама и покривала мале зелене шупљине образа...“ Трагови некадашње заносне физичке лепоте задржани су само у сећању оних који су је познавали: „Па ипак, у том лицу сам препознао бело, румено и весело лице које сам тако често виђао“ (Дима 39).

Гистав Флобер није могао пронаћи боље „le mot juste” за натуралистички приказ мртве Еме који сведочи о илузорности свих њених жудњи и неостварених љубави:

> Емина глава била је нагнута на десно раме. Угао њених уста, која су била отворена, правио је неку црну рупу на дну њеног лица, оба палца остала су повијена ка длановима, нека бела прашина засула јој је трепавице, и очи су почеле да се губе у неком слузавом бледи-

лу, налик на прозирну копрену, као да су паукови на њима исплели мрежу (Флобер 349-350).

Настасија Филиповна је класична жртва фемицида. Њу је, не унаказивши јој тело, једним ударцем ножа у срце убио Рогожин. Достојевски не описује њен леш... Видимо заправо само обрисе тела и врх стопала. Шта се десило с телом Филиповне, — остаје тајна. У следећој сцени Мишкин и Рогожин чују загонетне кораке, што би могло да указује на то да је Настасја васкрсла... Вјач Иванов је сматрао да је Настасја Филиповна повезана са словенским митом о Мајци Светој Земљи,[1] који се такође доводи у везу са древном богињом хтонског порекла. О хтонском пореклу Афродите сведочи саопштење Хесиода, који каже да су се заједно с њом из Уранове крви на свет појавиле ериније и гиганти, па је сходно томе она старија и од Зевса и представља једну од првих хтонских сила (*Мифы народов мира* 133).

Помажући заљубљеној Федри Афродита прогања и кажњава смрћу Хиполита који одбацује њену љубав. У платонизираној и христијанизованој обради мита у нововековном роману, сусрет Федре и Хиполита трансформисан је у мистерију сусрета Неба и Земље. Хиполит више није онај којег „нова“ Федра кажњава, нити је он, онај који њу презире. Он је сада њен спасилац, који треба земаљску Афродиту да трансформише у небеску. Сви аутори описују тај сусрет као неку тајанствену мистерију.

Маргариту Готје приликом првог сусртеа и упознавања с Арманоном Дувалом обележавају епитет „болаесна“ и „бела хаљина“ (Дима 41), што указује на њено ослобађање од телесности, чедност и небеско порекло. Арман је запазио „неку жену у белом“ како излази из кочија и заувек запамтио њен лик. Касније, када ју је поново видео у позоришту пријатељ му је рекао да је то чувена куртизана, која је већ дуже времена болесна и да неће још дуго поживети. Оно што је у том тренутку Арман осетио према Маргарити ни за јунака, а ни за аутора романа нема реално објашњење, а ради се о нечем што се према „окултним знаностима“ може назвати „афинитетом флуида“ (Дима 43).

Сусрет Шарла Боварија са госпођицом Емом, будућом мадам Бовари одвија се у знаку плаве и беле боје , које упућују на атрибуте неба. Доктор Бовари у белом коверату с „малим плавим печатом“ добије позив да дође на мајур Барто, где га Ема, дочекује на кућном прагу у „плавој хаљини са три карнера“ а испраћа га Емин портрет са сунцобраном, „чија се свила голубије плаве боје преливала под сунчевим зрацима“, ос-

[1] Вјачеслав Иванов подиже важну тема мирења Бога с Мајком Земљом (Линдергрен 1- 22).

ветљавајући „покретним одсјајима белу кожу њеног лица“ (Флобер 20). Но, док је Бовари од пчетка заљубљен у „небеску“ Ему, госпођа Бовари не налази срећу ни са једним земаљским мушкарцем, жудећи увек за неким „другим животом“. И тек, у последњем тренутку свог земаљског постојања приљубиће усне „на тело Богочовека“ и „свом својом самртничком снагом“ пољубиће га „најсилнијим љубавним пољупцима који је икад дала“ и тада ће јој се на лицу „указати нека ведрина, као да ју је миропомазање излечило...“ (Флобер 358-359).

Христолки кнез Мишкин, најпре слуша причу о Настасији Филиповној, а онда види и њен портрет и тада настаје мисао о лепоти која би могла да спаси свет уколико је нераскидиво повезана са добротом. „Ах, кад би била добра све би било спасено“ говори Мишкин о Настасији, коју ће истог дана два пута видети у живо. У оба та сусрета присутан је мотив мистичног „препознавања“... Мишкину се чинило, да је он њу видео негде... а где ју је видео, не зна: „можда у сну“ (Достојевски 138).

Управо је овај цитат, из *Идиота,* Ф. М. Достојевског — Александар Блок узео за епиграф своје драме *Незнанака***.** То је драма о жени-звезди, која доспева на Земљу, неко време борави на њој, у њеној баналности и нестаје са ње непрепозната. „Астрални“ (како је говорио Блок) лик Вечне женствености, односно Прекрасне даме је лик који је упио у себе сву земаљску машту о оваплоћењу, али лик који је апстрактан, нереалан, као звезда, лик који се само созерцањем може спознати, Прекрасна дама се спушта на Земљу, а онда се измучена чежњом враћа на небо. У Блоковој Незнанки препознајемо „чисту духовност“ Платонове Афродите Уранијe. Ова Блокова драма се мотивски преплиће с његовим другом драмом *Вашарска шатра* заједнички мотиви су им немогућност да се избегне самоиздаја, мисао о томе да нема тријумфа „поседовања“ и не може га бити, а постоји само заједнички бол, слабост и беспуће. И трећа Блокова драма *Краљ на трг*у**,** такође се мотивски преплиће с претходне две. Поред тога она је упила и мисли и осећања везана за пораз прве револуције (1905) — Револуције која се поима као покушај оваплоћења апстрактне и прекрасне маште човечанства.

Блокова драмска тријада представља својеврсну издају и разочарење у романтичарску мистерију спасења света Лепотом, о будућем силаску Вечне женствености на Земљу и синтези земаљског и небеског, који су надахнути утопијом филозофа, неоплатоничара Владимира Соловјова.[2]

Драме Александра Блока, биле су познате српским модернистима. О њиховој унутрашњој вези која не мора бити директна, већ је писано. Тако Мирјана Миочиновић истиче блискост *Маске* Милоша Црњанског

[2] Под утицајем платоничара Владимира Словјова Александар Блок је написао преко две хиљаде стихова о Прекрасној Дами.

с поетиком драма Александра Блока: „Маска Милоша Црњанског јесте његов најбољи комад, један од најзначајнијих комада српске драмске литературе уопште, поетички комад који се може равнати с лирским драмама Александра Блока“ (Миочиновић 153). [3]

Милош Црњански је своју *Маску* жанровски дефинисао својевршним оксимороном, „поетична комедија“ , што је у бити слично термину „трагична гротеска“ (Сазонова 93) којим је режисер Всеволод Мејерхољд назвао Блокову драмску тријаду. У оба случаја се ради о гротесконо-карневалским комадима који имају демитологизирајући ефекат. Александар Блок је *Вашарском шатром* заразио вирусом арлекинијаде читаву руску културу XX века. „Раскринкана“ је Прекрасна дама, коју су филозофи-мистичари видели као „мраморно-бледу“, „бело-снежну“ „девојку-смрт“ (Блок 18), док је она за јунаке Блокове драме, песника Пјеора и Арлекина, само „лутка од картона“ и „обична невеста“.

Код Црњанског се читава представа одиграва у присуству једног костура обученог у лакрдијашко одело који све време опомиње публику да се не ради о трагедији, већ да је као и код Блока реч о comedia dell' arte.[4] Заправо, смрт се, у руху Пјероа, руга трагедији која је ту, али не може да се оваплоти пошто је живот баналан.

Радња драме одвија се постреволуционарне 1851. у бечком салону аристократкиње из Рима, на вечеринки на којој су присутне бројне званице: господа, официри, даме , маске слуге. Међу њима је један безимени генерал, безимена баронеса немачки барон Бах, барон Шалер из Дубровнка и бројни Срби, представници културне и политичке елите, Бранко Радичевић, Даничић, Станковић, патријарх Рајачић, заповедник Стратимировић и други. Главни лик је домаћица Генералица, Ада, која је у својој четрдесет и петој години није изгубила лепоту, „као да је у двадесетим“, „тврдог је и витког тела“ (Црњански 83). У њеној орбити се налазе већина мушкараца, неки јој се удварају, нуде јој брак (Генерал), с некима је у тренутном љубавном односу (Стратимировић), са некима флертује (Бранко Радичевић), с једним је провела протеклу ноћ (Барон Бах), другом је обећала следећу (гроф Шенборн). Она се не стиди разврата, не стиди се тога што има и „по пет љубавник“, што је пореде с куртизаном, madame Dubarry, не стиди се признати да чита мемоа-

[3] Поред *Маске* Милоша Црњанског, у овом контексту може се говорити и о другим драмским делима српске авангарде. Тако, на пример, Станислава Бараћ пише студију о вези између драме *Невероватни цилиндар Његовог Величанства Краља Кристијана* Живојина Вукадиновића и *Вашарске шатре*, а може се разматрати и непосредан утицај драме *Краљ на тргу* на драму Тодора Манојловића *Опчињени краљ*.

[4] „У *Писму драматургу и равнатељу* налази се следећа индикација: „У ћошку лево један костур, обучен у бело свилено одело пјероа, с црвеним китицама“ (Миочиновић 134).

ре Казанове и тога што је с њим поистовећују — „стиди се само тога што стари“ (Црњански 80). И зато „до лудила жуди“ (Црњански 89) за младим, а на првом месту за својим нећаком, морничким официром, Чезаром. Једино је он међу свим «гадни и грубим» онај «који је частан», коме су «очи јасне», „диван дечко“ и ... „нико није чист“ и „тако светао карактер“ као он, „ein Idealist“ (Црњански 78). С друге стране, за Чезара је таква љубав незамислива, не само што воли другу, глумицу Мими, већ зато што је за њега родоскрвна љубав једнака смрти. И зато ће, када га Генералица, на превару, маскирана у Глумицу, обљуби на крају драме извршити самоубиство.

У Генералици и њеној двојници Глумици, препознајемо црте две Афродите. Прва је одана исконској богињи свепрожимајуће љубави, богињи земаљске страсти. Она је „жива“ и „није експеримент“ и за њу „ништа није тако добро и часно као кад се воли“, „ма кога, ма како, само да се воли“ (Црњански110). Она свима нуди своје тело и све их воли, све дозива да „једном“ сви дођу к њој „на море“, на њено море из којег је рођена и препусте се ужитку:

Лешкати и гледати у небо горе,
слушати како вал за валом
допузи из неба до ногу ваших и оде.... (Црњански 92)

Ако Генералица представља „заборављену“ првобитну, хтонску Афродиту Уранију, онда би њена двојница и њен антипод, Глумица могла да буде Платонова небеска Афродита Уранија. Истог су стаса, исте косе, обучене у исте костиме, али за разлику од телесне Аде, Мими је „жудна нечег етеричног, платонског“, „жудна среће“ али мрзи „љубав и страст“ (Црњански 76). У овој реплици реч „платонска“ има општеприхваћено метафорично значење и једва да призива у сећање име грчког филозофа. Ипак не чини нам се случајним помињање Платона у шаљивој игри речи која се односи на Корнелија Станковића из реплике Ђуре Даничића:

Он је геније; само се не зна. Дајте му вина,
Фали му само Цицерон из Кувеждина.
Сутра стиже и Платон (Црњански 91).

Својеврсно поигравање с платонизам који се провлачи кроз *Маску* могло би да укаже на присуство платонске Афродите Уранијe. Међутим, ако је то тако, то је само маска, пошто је Глумица у бити лукава и кокетна Афродита Пандемос, која се поиграва осећањима Чезареа и исмејава свог вереника Баха, а рекло би се да воли само своје друго, нереализо-

вано „ја“, отелотворено у Генералици. Прврженост Генералици, која и превазилази границе пријатељства, најпре изражава у реплици када је позива да дође у позориште и гледа је у улози Федре:

Обећајте ми, да ћете сутра доћи.
Бићу „Федра“. Тоалете ми унаказише,
Anshütz је безобразан. Ти ми фалиш.

Бићу нервозна без тебе. Само ти знаш
Да ме обучеш, да ме умириш, да се шалиш (Црњански 78).

Генералицу и Глумицу везује сиже о Федри, који се по принципу „текста у тексту“ уоквирује *Маску*. Глумица је та која глуми Федру, док је Генералица права Федра. На крају драме Генералица прерушена у Глумицу, остварује оно за чиме је жудела античка јунакиња: препушта се загрљајима младог Чезареа изговарајући „оду“ пролазности:

Чудили сте се, откуд онако тужно
играм Федру...? ох јахала сам у тим
данима по путевима, свелим лишћем засутим
а свело лишће не учи ништа ружно (Црњански 109).

Генералицу са Федром, протагонисткињом прве љубавне трагедије, спаја и мотив болести, као метафора немоћи да се одупре Еросу. Код Еурипида такве особе се пореде са жртвама лова необуздане Киприде, од које *nolens volens* не могу побећи, мада ће се неминовно разболети, па чак и умрети. Као Федра која не може да сакрије страст према Хиполиту, јер је одаје њен измождени излед, душевна туга, која ју је „приковала за постељу“, тако ни Генералица не може да сакрије чежњу за Чезаром, па се многи на балу питају зашто је „тако бледа“, „да није болесна“ (Црњански 82). Федра је извршила самоубиство када се обелоданила њена љубав, а Генералица помишља на о самоубиство, када размишља о Чезару: „Мисли о самоубиству... ах, ја и он“, док ће њене последње речи бити: „le seul bien cest la Mort“ („Једино што желим је смрт“) (Црњански 112).

Кључни мотиви Федре у Генераличиној причи су инцест, освета и посредно убиство. Федра је заљубљена у пасторка, а Генералица у нећака, који је можда, како се прича, и њен ванбрачни син, али ниједна не жели да се ослободи од погубне страсти. Федра се свети Хиполиту тако што га лажно оптужује за прељубу, а Генералица тако што га на превару наводи на љубавни чин. И једној и другој руке су крваве. За Хиполита је и сама помисао на скрнављење очеве брачне постеље злочин за који ће и

невин морати да плати, док Чезаре који „мрзи грех“ не може да преживи сазнање да је починио родоскрвље.

Генераличин нећак, Чезаре такође има неке црте Хиполита, „чисту душу“ и „част“ (Црњански 104). Но, да ли је он невин мушкарац, без сексуалног искуства, што је главна карактеристика Еурипидовог јунака? Највероватније јесте. Црњански не каже колико му је година, али знамо да је врло млад. Претходне три године је провео у „руској флоти“, где је и стекао чин морнаричког официра. Ако знамо да су руски морепловци у првој половини деветнаестог века обавили преко четрдесет прекоокенаских експедиција, можемо претпоставити да је Чезаре месеце, а могуће је све време провео на броду, у изложаној средини себи сличних младих официра, што подсећа на, Хиполитов статус ефеба, „који су били изузетно млади ратници“ (Меденица 23). Но за разлику од Хиполита, који се клања и носи цвеће с „некошене ливаде“ на олатар богиње Артемиде, и тиме се непосердно заклиње на вечну невиност, Чезаре улази у драмски простор као страсно и „страшно“ (Црњански 78) заљубљен у глумицу Мими.[5] У тој причи обоје се понашају према наративу о Прекрасној дами. Мими га „немилосрдно“ одбија док Чезарере, попут „витеза тужног лика“ изгара, наговештавајући да би због ње и крв могао да пролије, али (у подтексту) и да остане у доживотном целибату.[6] Да Чезаре нема сексуално искуство упућује инфантилни надимак Bébé и то што му и Глумица и Грофица често говоре да је дете. Ипак, ни то код Црњанског није доречено до краја. Постоје назнаке да је Чезаре ипак стекао сексулано искуство, и да је оно било трауматично.. Одаје га недовршена реченица, коју изговара на помен женског тела: „Војници... тако смо...“ (Црњански 79). Можемо претпоставити да је то искуство, стечено у рату оставило последице и да га је управо оно учинило „горким и тврдим као камен“ (Црњански 110).[7]

По томе је сличан Хиполиту. Обојица дају предност „мушком“ над „женским“. Хиполит је после Федриног признања отишао тако далеко да је пожело „место под сунцем“ без смртних жена, место у којем би мушкарци носили дарове Зевсу, а за узврат добијали оплођена семена и сами подизали децу (Еурипид 616-625). Чезаре иако је ватрено заљубљен ипак изјављује: „Ја жалим увек мушког, никад жене“ „Туга то је мушка болест“, док се Генералице отворено стиди. Палагија Воиновић упозорава Генералицу: „Bébé је опет тако блед. Он се стиди тебе. Свуда се чују

[5] Чезарева заљубљеност у Мими је паралелна Хиполитовој заљубљености у Арицију из *Федре* Жана Расина.

[6] Витез који се заклео на верност Прекрасној Дами често у целибату проведе сав свој век.

[7] Прототип Чезара је сам аутор Милош Црњански, који је имао непосредно ратно искуство.

твоје авантуре, смеју се, шапућу... чувај се те велике бебе, он је дечко, дете“ (Црњански 81). И последње Чезареве речи пред самоубиство, којим се и завршава текст драме гласе: „... зар вас није стид?“ (Црњански 112).

У сачуваном фрагменту првог Еурипидовог *Хиполита* реч је о стиду-властодршцу (ὡ πότνία αἰδώς ), који би све смртне могао ослободити губитка части (Поплавская 55). Αἰδώς, (стид) и ἔρως (љубав) су два супротна пола између којих одвија трагични конфликт Еурипидове Федре. Она зарад стида и очувања части најпре скрива љубав према Хиполиту, док Дадиља не види у томе разлог за стид, пошто се Киприда свеједно не може победити. Међутим, када њена љубав бива оглашена, Федра руковођена стидом потписује смртну пресуду и себи и Хиполиту.

Графица, рекли бисмо, повинујући се Киприди, богињи љубави и вечне младости одбија да Ерос обузда стидом, све док се јавно не испољи њена страст према Чезару, који јој је можда нећак, а можда и син, а мода јој није ни једно ни друго.[8] Онда на сцену ступа стид, који ће и њу и њега повући у смрт: „... а моме животу је крај.. од стида“... „ова ноћ... а после ћу да се отрујем“ (Црњански108).

У сачуваним фрагменту из *Ипполита који се зклања плаштом,* Еурипид долази до сазнања, да му у вези са стидом „ништа није јасно“, али једно је сигурно „од њега је велико зло“ (Поплавская 56 ). Генералицина жудња за Чезаром, је жудња «уморне» земља за «чистим» небом: «Чистоте хоћу, младости, не окусих је... части, чистоте мушке» (Црњански 101)... «зажелела сам се вас, чистоте, части...» (Црњански 107). За њу као и за древну Сапфо, љубав је љубав, нема разлике с ким и како, јер су „све болне жуди часне“ (Црњански 110). То је епифанијска љубав, која захтева жртву: „сакрално жртвовање историјског јунака на олтару природе“ (Пумпянский 27). Такво жртвовање се подразумевало у древним мистеријама, ритуалмиа из којих је и настала античка тагедија. А да ли се оно подразумева у фикцији, у поезији? „Да ли је Сапфо била Афродитина свештеница и да ли су сапфијанске теофаније плод искључиво уметничке маште, или се ради о реалним сећањима о личним доживљајима, изложеним у песничкој форми“ —, пита се ауторка Долорес Гомес Салмерон.

Многи подржавају прву верзију; ипак уколико не сматрамо филозофе, као што су Платон и Плутарх, наивним, безумним или сујеверним људима, треба да прихватимо другу верзију. „С обзиром да Платон у свом дијалогу *Федар* говори о способности посвећених да виде духовне суштине и чак да созерцањем доживе богове, а знатно касније Плотин ће потврдити истинитост божанских виђења“ (Салмерон).

[8] У тексту драме није речено у кавом је тачно сродству Генералица са Чезаром, тј. да ли је он син њене сестре, брата, или можда у сродству с њеним покојним мужем.

Јунакиње реалистичних романа, Дама с камелијама Мадам Бовари и Настасија Филиповна немају моћ древних свештеница, али се ипак жртвују за тренутак епифанијског сусрета. И неомитолошка, симболистичка драма памти древни ритуал, али је и немоћна у његовом оживљавању у оквиру истпоријског времена, па зато и не може бити трагедија, већ само њена травестирана копија.

## Цитирана литература

Блок, Александр. *Балаганчик. Драматические произведения. Полное собрание сочинений в двадцати томах,* т. 6 (1906–1908). Москва: Наука, 2014.

Гесиод. *Теогония. Полное собрание текстов.* Москва: Лабиринт, 2001.

Дима, Александар Син. *Дама с камелијама.* Прев. с француског Живојин Живојиновић. Београд: Лагуна, 2017.

Достоевский, Федор. *Идиот. Полное собрание сочинений в 30 тт,* т. 7. Москва: Наука, 1973.

Еурипид. *Хиполит. Грчке трагедије.* Прев. с грчког Милош Ђурић. Београд: Српска књижевна задруга, 1994.

Линдгрен, Нелли. „Символ матери-земли у Вячеслава Иванова и Ф. М. Достоевского.“ *Slavic and East European Journal,* vol. 24, no. 3, 1990.

Лукреције. *О природи ствари.* Препев, предговор и белешке Аница Савић Ребац. Београд: Просвета, 1951.

Меденица, Иван. „Еурипидов Хиполит као трагедија иницијације.“ *Зборник Факултета драмских уметности,* бр. 23, 2013.

Миочиновић, Мирјана. „Маска Милоша Црњанског.“ Во: Црњански, Милош. *Маска.* Београд: Агенција Драганић, 1994.

*Мифы народов мира.* Москва: Советская энциклопедия, 1980.

Мякин, Т. Г. „Сапфо. Гимн к Афродите Fr. 1 Neri-Cinti (Новый перевод с историко-филологическим комментарием в свете новейших папирологических открытий).“ *Новосибирский государственный университет,* 2022. https: / / cyberleninka.ru / .

Поплавская, Л. Б. „Любовь в трагедии или трагедия любви: ‘Ипполит’ Еврипида.“ *Вестник Санкт-Петербургского университета,* сер. 9, вып. 2, 2005.

Пумпянский, Л. В. *Достоевский и античность.* Доклад, читанный в Вольной философской ассоциации, 2 окт. 1921 г. Петербург, 1922.

Салмерон, Долорес Гомес. *Сапфо, десятая муза. Человек без границ,* 2024. https: / / www.bez-granic.ru.

Сенека, Луций Аней. *Трагедии.* Прев. на руски С. А. Орешов. Москва: Искусство, 1991.

Созонова, В. А. „В. Э. Мейерхольд и его театральное наследие.“ *Вестник ТГУ,* вып. 1 (1), 2015.

Флобер, Гистав. *Мадам Бовари.* Прев. с француског Флавио Ригонат. Београд: Лом, 2018.

Хомер. *Илијада.* Прев. с грчког Томо Маретић. Загреб: Зора, 1965.

Црњански, Милош. *Маска (1918 & 1923).* Прир. и комент. Гојко Тешић. Београд: Агенција Драганић, 1994.

821.112.2(436)-2.09

# Аутомитологизација и изгубљени медијатор у драми *Минети* Томаса Бернхарда[1]

**Софија Тодоровић**
Филолошки факултет,
Универзитет у Београду
sofija.tod3@gmail.com

**Апстракт:** Рад испитује проблем аутомитологизације у драми *Минети: портрет уметника у старости* (1976) Томаса Бернхарда, причи о бившем глумцу Минетију, који, пошто је напустио позориште у Либеку, проводи дечење тумачећи улогу Шекспировог Краља Лира испред огледала у сестрином поткровљу. Посебна пажња посвећена је анализи специфичног вида идентификације коју бивши, „свргнути" глумац Минети успоставља у односу према Шекспировим свргнутим херојима: Краљу Лиру и Просперу. Сматрамо да би се поменута идентификација са канонским литерарним херојима и наративима – традицијски уобличеним као својеврсни *књижевни митови* – могла схватити као начин митологизовања властите животне приче, њеног универзализовања, тако да она поприма митске димензије. Готово митска нота у Минетијевој перцепцији самог себе доживљава се, међутим, као гротескно трагикомична. Други интерпретативни фокус у раду тиче се могућности читања ове драме као модерног мита о глумцу чији је уметнички израз изгубио један важан елемент: *публику*. У контексту традиционалне митске структуре и антрополошког структурализма Клода Леви-Строса, Минети се појављује као претпостављени *медијатор*, док би *одсутна публика* функционисала као *изгубљени бинарни пол*. Минетијеви неми „саговорници" из лобија хотела у Остендеу и огледало из поткровља појављују се као супституција за праву позоришну публику. Одсуство праве публике онемогућује успешну медијацију и изнуђује медијаторово повлачење са сцене. Циљ рада јесте да покаже како механизми Минетијевог аутомито-

[1] Првобитна верзија рада настала је у оквиру курса Интертекстуалне теорије на докторским студијама на Филолошком факултету у Београду, код проф. др Корнелија Кваса.

логизовања и поменути „лажни" бинарни пол за јунака играју одређену компензативну, али никада у потпуности задовољавајућу улогу.

**Кључне речи:** *Минетти* Томаса Бернхарда, аутомитологизација, аутоперцепција, шекспировски хероји, гротескна идентификација, митска димензија, изгубљени медијатор и „лажни бинарни пол"

## Self-mythicization and the lost mediator in Thomas Bernhard's *Minetti*

**Sofija Todorović**
Faculty of Philology,
University of Belgrade
sofija.tod3@gmail.com

**Abstract:** The paper examines the problem of *self-mythicization* in Thomas Bernhard's play *Minetti: Portrait of the Artist as an Old Man* (1976), a story of an ex-actor Minetti, who, having left the theatre in Lübeck, spends decades performing the role of Shakespeare's King Lear if front of a mirror, in the solitude of his sister's attic. The special attention is given to the analysis of the peculiar sympathetic identification that Minetti, a "de-throned" actor, establishes towards Shakespeare's de-throned heroes: King Lear and Prospero. We argue that the mentioned identification with the canonical literary heroes and narratives – shaped by tradition as certain *literary myths* – can be understood as a means of mythicizating one's own story; namely, universalizing its position up to reaching the mythical domain. The mythical dimension of Minetti's self-perception is, however, perceived as grotesquely tragicomic. The other focus of the paper concerns proposing the reading of Bernhards's play as a modern myth about the delusional artist, whose art of acting lost its fundamental element: *the audience*. In the terms of traditional mythical structure and Claude Lévi-Strauss's anthropological structuralism, Minetti appears as the supposed *mediator*, while the *absent audience* would function as the *lost binary term*. Minetti's silent "interlocutors" in the hotel lobby in Ostende and the mirror in the attic serve as a substitution for a real theatrical audience. The absence of the real audience disables the successful mediation

and makes the mediator's disappearance from the scene inevitable. The aim of the paper is to show how both Minetti's self-mythicization mechanisms and the mentioned "false" binary term play a certain compensatory, yet never fully satisfactory role.

**Keywords:** Thomas Bernhard's *Minetti*, self-mythicization, self-perception, Shakespearean heroes, grotesque identification, mythical dimension, lost mediator

## 1. Увод

У контексту аналитичких разматрања драме *Минети. Портрет уметника у старости* (*Minetti. Ein Porträt des Künstlers als alter Mann*, 1976) аустријског књижевника Томаса Бернхарда (Nicolaas Thomas Bernhard, 1931–1989)[2] готово да се намеће успостављање интертекстуалних веза и аналогија са, најпре, Шекспировим *Краљем Лиром* (1606), али и другим, књижевним и ванкњижевним остварењима. Увид у природу ових међусобних односа и лоцирање елемената који чине сложену мрежу интерлитерарних дијалога и преплитања,[3] експлицитно и имплицитно присутних, омогућава боље разумевање Бернхардове драме у целини. Нарочито, увид у природу поменутих односа расветљава трагикомичну позицију протагонисте драме, у чијој је фигури остварено пародијско степеновање. Главни јунак показује, као што ћемо видети, потребу да аутомитологизује – универзализује свој појединачни случај и створи својеврсни мит од сопствене животне ситуације, не би ли придао већи значај својој интимној драми „пропалог" уметника.

Не желећи да игра у комадима класичног репертоара, глумац Минети напустио је позориште у Либеку и у потпуности раскрстио са публиком и позоришном праксом, те је пуних тридесет година глумио искључиво „пред огледалом", у осами. Остарели Минети[4] одлучује, међутим, да после три деценије поново заигра на позоришним даскама, и то у улози Шекспировог Краља Лира, на фестивалу у Фленсбургу. Радња драме *Минети* сасвим је сведена: док у новогодишњој ноћи чека позоришног

[2] Овај реномирани романописац, драмски писац и песник можда је најпознатији по својим романима (међу најпризнатијима налазе се, примера ради, романи *Коректура* [*Korrektur*, 1975] и *Брисање* [*Auslöschung*, 1986]). У контексту целине Бернхардовог опуса, нарочито се издваја модернистички стилизован и неретко ироничан третман тема смрти, изолације и лудила.

[3] О зависности једног текста у односу на корпус других текстова, вид. Weimann 540, Lemke 257, Bauman 4, Juvan 12.

[4] Томас Бернхард је свог јунака обликовао имајући у виду остваривање вишеструких и разнородних референци. Глумац Минети заиста је постојао – Томас Бернхард сасвим очигледно и свесно прави алузију на историјску личност Бернхарда Минетија (Bernhard Theodor Henry Minetti, 1905–1998), немачког глумца (вид. Barthofer 159). Ово, ипак, није прича о биографском Минетију, нити је замишљена тако да прати догађаје из чињеничне стварности (Honegger 98). Оно што, међутим, долази из чињеничне стварности и, у извесном смислу, усложњава драмску ситуацију јесте податак да је улогу протагонисте драме *Минети* на позоришној сцени тумачио управо поменути немачки глумац: Бернхард Минети, дакле, као у неком вртоглавом *mise en abyme*-у, глуми Минетија, који, опет, глуми Краља Лира (уп. Spring 188). Можда, такође, није случајно ни то што је ауторово презиме истоветно са глумчевим / јунаковим именом: као да је Бернхард овим одабиром, на једном нивоу, желео да реферише и на самог себе и, може бити, дâ одређено аутоиронично усмерење.

директора у лобију хотела у белгијском приморском градићу Остендеу, Минети присутнима, прилично неповезано и компулсивно, прича фрагменте своје повести.

## 2. Парадокс једног глумца, уметника у старости. Системи идентификације и митологизовања

Минети ће – током свог вишедеценијског тумачења улоге Краља Лира у поткровљу сестрине куће у градићу Динкелсбилу – гледати себе у огледалу. Овде се зачиње Минетијево препознавање себе у судбини трагичног Шекспировог јунака. Мотив „абдикације" и самоизгнанства појављује се као језгро око којег се плету паралелизми и полазиште за Минетијеву идентификацију са Шекспировим Лиром, великим духовним усамљеником и јунаком који ће, такође дубоко разочаран (овај пут, у ћерке), раскрстити са друштвом и осудити себе на изгон и самоћу. Лирово напуштање владарске позиције и краљевске титуле у извесном смислу је еквивалентно Минетијевом (у највећој мери самонаметнутом) одрицању од глумачке „титуле" и официјелног глумачког позива. Онако као што Лир по абдицирању заправо, парадоксално, и даље жели да буде краљ (уп. Stuart 178), тако ће и Минети и након напуштања позоришта осећати порив да буде глумац и изнаћи начин на који би артикулисао своју потребу за позоришном праксом и наступањем.

Огледало пред којим Бернхардов протагониста тридесет година изводи улогу Шекспировог јунака појављује се тамо где би требало да буде публика; попут особене, могли бисмо рећи, компензације за њу. Мотив огледала у датом контексту – на једном нивоу значења – треба симболички да рефлектује управо јунакову потребу за *другим*, па макар то, парадоксално, била и његова маскирана појава (као вид некаквог првидног присуства *другог*).[5] С друге стране, чињеница да Минети у одразу не гледа непосредно себе, већ маску Краља Лира, коју је за њега направио фламански сликар Џејмс Енсор, могла би се разумети и као манифестација једног облика ескапистичког бега од себе (можда Минети не сме да погледа себе без неког вида посредовања?). Сасвим извесно, међутим, ово је и симболички израз Минетијеве идентификације са јунаком кога тумачи и последичне идентитетске кризе, која се објављује кроз постепено замагљивање граница између два идентитета. Функција мотива огледала у драми – у контексту симболичког плурализма – могла би се, затим, тумачити и с обзиром на (симболичко) појачавање ефекта апсурдног у слици Минетијевог осамљеног глумљења. Глумачка уметност је, наиме, у основи *представљачке* природе; извођење треба да буде *за*

[5] *Туђи* лик се, дакле, налази тамо где би требало да се нађе одраз сопственог лика.

*другē*. Овде се, међутим, извођење не упућује гледалачком аудиторијуму, и самим тим, не испуњава се (макар не у потпуности) његова сврха: оно се у одразу огледала враћа себи. Може ли, уопште, бити глумца без публике и глумљења које је само себи циљ? Без реципијента, глумачки позив, сасвим извесно, губи своју важну функцију. Ова уистину апсурдна околност чини да Минети, у неку руку, у себи интегрише две међусобно опречне улоге, улогу глумца и улогу гледаоца.

У *Минетију* је, такође, присутна експлицитна интертекстуална веза са још једним Шекспировим јунаком – Проспером (уп. Barthofer 160). Минетију је, наиме, остала неостварена жеља да заигра у улози јунака *Буре*: „Да ли сам ти рекао да ми је Енсор обећао / Маску за Проспера / Ако будем играо Проспера / Рекао сам му / Просперо / Требало је да играм Проспера" (*Минети* III).[6] Као „свргнути"[7] глумац (самоизгнан у Динкелсбил), Минети се сапатнички идентификује са Проспером, свргнутим миланским војводом, који је, прогнан, завршио на удаљеном острву.[8] Као што се Просперов интернализовани порив за владањем манифестује његовом претрајалом потребом да влада и на острву, тако Минети остаје глумац и у сестрином поткровљу. Ипак, Просперово изгнанство је у потпуности наметнуто, док је у Минетијевом случају реч о самопрогону: изолацији коју је сам субјект себи наметнуо.[9] Самонаметнути егзил, међутим, није независан од друштва – оно је јунака, у извесном смислу, на то приморало. Тако се самоћа за Минетија, као и за Лира, појављује као једини могући, иако не и жељени модус живљења.[10]

Бивши глумац Минети, као што смо видели, успоставља вид несвакидашње идентификације у односу према свргнутим шекспировским херојима: у судбинама протагониста Шекспирових литерарних митова Бернхардов јунак препознаје сличности са својом судбином. Сматрамо да би се поменута идентификација са канонским књижевним херојима и наративима – традицијски уобличеним као својеврсни *литерарни митови* – могла разумети као начин митологизовања властите животне приче,

---

[6] Превод је свугде наш, према Bernhard 1976.

[7] Придев „свргнут" овде је употребљен, разуме се, условно, будући да је заправо реч о самоиницијативном (иако у доброј мери изнуђеном) напуштању позоришног ансамбла у Либеку.

[8] Биће да Минети себе види (и утолико се идентификује са Шекспировим јунацима) као жртву истог „Великог Механизма", који меље појединца (Kot 23).

[9] Минетију су од стране надређених позоришних инстанци постављени одређени услови, тј. репертоар који треба да игра.

[10] Као што је у литератури већ примећено (Spring 173), представник још једног вида „социјалног ескапизма" у драми је и старија госпођа из хотелског лобија (чија се усамљеност рефлектује у начину на који је стилизована њена потреба за пићем).

њеног универзализовања, тако да она поприма готово митске обрисе. Оваква аутомитологизација, како бисмо је могли назвати, појављује се као начин ношења са сопственом судбином, с обзиром на то се она, извесним апстраховањем, придавањем универзално трагичних контура, представља са више дигнитета (него што би то био случај када би било речи тек о једној изолованој, појединачној судбини „малог" човека). Минетијева (искривљена) перцепција о себи као о каквом митском јунаку доживљена је, међутим, као гротескно трагикомична.

### 3. Модерни мит о поразу уметника

Минетијев однос према друштву дубоко је амбивалентан: он се друштва гнуша, али му је оно, истовремено, неопходно да би излечио повређено достојанство, стекао неку врсту самопризнања и актуализовао суштину свог уметничког позива (вид. Wulf 90). Он раскида са публиком, да би после пуних тридесет година одлучио да јој се врати. Минетијеви „саговорници" из лобија хотела у Остендеу, које овај сређе док чека позоришног директора, махом су неми. Већ овакав привид праве комуникације – односно, већ само присуство *другōг* – означава први степен социјалне реинтеграције, изласка из потпуне осаме и покушај изграђивања *јавне* персоне и друштвеног идентитета (Spring 171, 176). Чини се, ипак, да је у особи са којом ступа у контакт Минетију чак важнији слушалац, него равноправни саговорник у дијалогу (уп. *Brokoph-Mauch 124*).[11] Утолико би се ове готово неме фигуре могле, у извесном смислу, схватити и као еквивалент огледалу из поткровља у Динкелсбилу. Оне се, заправо, појављују као својеврсна публика, односно – као компензација за одсуство праве, позоришне публике (која је једном глумцу неопходна), док лоби хотела функционише као некаква импровизована позорница.[12] Можда је то кључни разлог због којег и овакав псеудоразговор – где су глумчеви „саговорници" пре слушаоци, који треба да прихвате њима намењену улогу публике – него активни

[11] У литератури је скренута пажња (Spring 179) и на могућност паралелног сагледавања лика младе девојке из лобија хотела у Остендеу и фигуре Шекспирове Корделије: „не-вербални облици међусобног разумевања" могли би бити место сусрета две јунакиње (*ibid.*). Иако не узима активног учешћа у разговору (скоро као својеврсна *persona muta*) и даје од себе гласа тек у неколико наврата (и то најчешће када буде била експлицитно упитана, дајући кратке одговоре), девојка из хотелског лобија делује као делимично пажљив слушалац, који, чини се, показује одређено разумевање за Минетијев логореични напад. Можда и само из пристојности или сажаљења према старом глумцу и његовој готово неуротичној потреби за причањем, тек, девојка ће више пута утишавати радио, који би могао да заглуши Минетијев глас (Haider-Pregler 223).

[12] У драми су, уопште, присутни одјеци топоса *свēта као пōзорнице* (уп. Webber 153).

актери у дијалогу, Минетију придаје одређено задовољство и олакшање. Задесивши се у контексту у којем проналази одређене сличности са позоришном праксом и замене за њена два основна елемента (публику и позорницу), глумац из своје потребе за јавним наступом ствара једну илузорну пројекцију.

Поједини Шекспирови стихови су у виду цитата инкорпорирани у текст *Минетија*.[13] Они су, у извесном смислу, „одглумљени" – макар једним делом, оним који и даље, иако све слабије, препознаје разлику између два идентитета. Минетијево извођење, заиста, подразумева одређени, мада сведени, драмски покрет, експресију, интонацију. У том смислу би за њих било могуће рећи да представљају својеврсни („окрњени") облик *драме у драми* или *позоришта у позоришту*, и на тај начин комуницирају са типично шекспировским драматуршким решењем.[14] Осим тога, Минетијево цитирање Шекспира на тај начин добија изглед једног спонтаног глумачког наступа пред хотелском „публиком" – реч је, дакле, о још једном облику парадоксалног позоришног наступа ван позорнице. Као да, међутим, у тренуцима када јунак буде изговарао стихове свог књижевног „побратима", није могуће сасвим прецизно одредити где престаје *Минети приватно лице*, а где почиње *Минети глумац*. Из самоће се рађа стање готово померене свести (у чему, такође, препознајемо обрисе Лировог удеса). У вези са помињаном идентификацијом и идентитетском кризом, биће да ни сам јунак није до краја свестан када цитира (и проговара из своје улоге), а када говори као Бернхард Минети: ова два идентитета су се, као што је већ назначено, временом стапала. Као што је Лир у себе интегрисао Луду (са којом, у осами, проводи време), тако је и Минети (кроз процес поистовећивања), у себе примио и тај аспект природе Шекспировог јунака.[15] Индикативна је и Минетијева идеја о нужности уметниковог „лудила": „Уметник је прави уметник само / када је прилично луд / када је себе бацио у лудило / и од њега напра-

[13] „Теби се чини страшно што нам ова / олуја љута продире до коже: / тако и јесте теби; али где се / уврежи бољка велика, ту малу / осећаш једва" (*Краљ Лир* III, 4, ст. 6–9, прев. Б. Живојиновић); „Богме, боље би ти било у гробу него да непокривено тело излажеш овом крајњем дивљању небеса" (*Краљ Лир* III, 4, ст. 100–101, прев. Б. Живојиновић).

[14] Овај поступак је, уопште узев, увек израз иманентнопоетичког става и пројектује одређени степен драмске самосвести (свести о себи као драми): „Комад у комаду већ не може а да не буде испољавање драмске самосвести, макар и на најједноставнији начин. Тиме што се у оквиру једне драме представи нека друга већ се образује опозиција између театралног, драмског, привидног, с једне, и стварног, с друге стране" (Milutinović 10). Укључивањем фрагмената из драма *Краљ Лир* и *Бура* у своју драму, Бернхард заправо понавља Шекспиров метатеатрални поступак (*Хамлет*, *Сан летње ноћи*).

[15] О Луди као краљевом огледалу и симболу огледала у *Краљу Лиру*, вид. Shickman 78.

вио метод" (*Минети* III).[16] Лудост коју Минети овде пропагира могла би се довести у везу са императивом слободе у стварању (будући да Луда има „слободу говора", њој не прети опасност од цензуре) и поштовањем које осећа према ономе који „прати своју главу / против друштва / против јавног мњења" (*Минети* II). Најзад, у контексту готово клиничке потребе за саображавањем литерарном јунаку, Минети ће се и у смрти идентификовати са својим идолом Лиром (Wulf 94), будући да, у „Епилогу" драме, умире са његовом маском на лицу. Пошто буде прогутао неколико пилула, Минети ће на себе ставити Лирову маску – било му је, дакле, необично важно да смрт сачека у костиму Шекспировог јунака. Као да Бернхардов јунак заправо и мора да умре, не би ли поновио судбину шекспировског трагичног хероја и на тај начин је апстраховао на ниво литерарног мита.[17] Минети ће на крају остати завејан снегом, у стању смртне хибернације: „МИНЕТИ *остаје, непомичан, све док не буде / потпуно прекривен снегом*" (*Минети* III, дидаскалија). Читав призор добија своју коначну гротескну заоштреност карневалском појавом маскиране омладине.[18]

Сасвим је могуће и основано, као што је у литератури већ примећено (Esslin 67–78, Wulf 87, Spring 188, Mittermayer 33), успостављање аналогије са Бекетеом: Минетијево узалудно чекање позоришног директора (са својим судбоносним значајем) посве наликује мотиву апсурдног годоовског чекања. Као и у случају Бекетовог пара скитница, и у *Минетију* се чека са надом да ће се догодити нека битна промена. Годоовска фигура позоришног директора – који је, наводно, самоиницијативно изразио жељу да Минети заигра у улози Краља Лира на предстојећем фестивалу

[16] Јасна је и алузија на чувену Полонијеву реплику из *Хамлета* – провоцирану глумљеним лудилом главног јунака: „[и]ако је то лудило, ипак има у њему методе" (Хамлет II, 2, ст. 205–206, прев. С. Пандуровић).

[17] Могло би се рећи да је на нивоу читаве сцене Минетијевог самоубиства – кроз мотив (снежне) олује, невремена које стихијски узима маха баш у тренутку када се решава судбина јунака – остварен имплицитни (метатекстуални) паралелизам са Шекспировом драмом. Остварено је, разуме се, јединство на плану пејзажа, дешавања у природи и унутрашњег расположења јунака (вид. Dunn 329). Као да Бернхард преузима одређене елементе Шекспирове поетике и преобликује их у новом контексту. Више о симболичком потенцијалу мотива олује у *Краљу Лиру*, вид. у: Williams 57–71, Dunn 329–333.

[18] Појавом маскиране омладине у датој сцене актуелизовани су контрасти *старост:младост*, *појединац:гомила*, *статичност:покрет*, *живот:смрт*. Можда не би било неоправдано на овом месту успоставити и једну дискретну интертекстуалну паралелу са завршницом *Смрти у Венецији* Томаса Мана. Ово би било могуће уколико бисмо подвргавање козметичком третману Густава Ашенбаха схватили као један вид гротескне маске. Финала обеју текстова доносе гротескно стилизовану смрт јунака, који – специфично „костимиран" – умире крај обале, у наглашено трагикомичном контексту.

у Фленсбургу – симболички стоји за прижељкивање смисла; са́мо пак чекање, једнако је истрајавању у илузији.[19] Минети у потенцијалном директоровом доласку види могућност осмишљавања властите егзистенције, излазак из апсурда своје ситуације: *парадокс глумца Минетија* састоји се у одсуству јавне компоненте у уметничкој „продукцији" и њеној суштински приватној природи; реч је о „невидљивом" глумцу, глумцу изван позоришне сцене. У драми се, заправо, одвија двоструко, паралелно *чекање*. У лобију хотела, где Минети чека позоришног директора, поменута девојка чека свог момка. У контрасту са потпуном узалудношћу Минетијевог упорног чекања, онај кога девојка ишчекује појављује се. Младићев долазак подудара се са коначном пропашћу Минетијевих нада, те глумац постаје најзад свестан да се његови уметнички снови неће остварити (Spring 189). Док ће Владимир и Естрагон у Годоу видети некакав неодређени спас, чију природу нису у стању прецизно да артикулишу, Минети у свом „Годоу" види прилику за добијање легитимитета и афирмације сопственог уметничког бића, а самим тим и разрешење властитог интимног комплекса. Управо је с тим у вези и Минетијева потреба за наглашавањем свог познанства са еминентним фигурама – Директором,[20] односно Џејмсом Енсором – те да их (у обраћању присутнима у лобију хотела) представи као себи блиске особе, са којима је својевремено засновао пријатељско-ноншалантни однос: „Уметнички директор / је мој стари пријатељ / ишли смо заједно у школу" (*Минети* II).[21] Иза Минетијевих речи, које узимају облик логореје, стоји, дакле, потреба да себи дâ на значају, да нахрани повређени понос и васпостави властити углед и достојанство, те му је стало да у слушаоцима створи осећање уважавања (у односу на себе) и вапи за потврдом неке врсте.[22]

---

[19] Потресно је Минетијево неприхватање (пропраћено компулсивним гледањем на сат): „Зар уметнички директор није / Оставио поруку / Које је време / […] / Да ли је неко питао за мене"; „Чекаћу / чекаћу баш овде / чекаћу баш овде у лобију" (*Минети* I).

[20] Као и његове савременике и фахколеге Вернера Крауса и Густафа Гриндгенса – славног „Мефиста" из истоименог романа Клауса Мана – и историјског Минетија прати „мефистовска" сенка режимског уметника чији се стваралачки зенит подудара с годинама највећег успона нацизма тридесетих и четрдесетих година прошлог века. Да ли у лику „старог знанца", директора позоришта, треба наслутити алузију на „Предигру" Гетеовог *Фауста* – са његовим „мефистовским" Управником као бескрупулозним послодавцем?

[21] У Минетијевим репликама непрестано провејавају сећања на „добре старе дане" (вид. Wulf 89).

[22] Такође је индикативна Минетијева потреба да своје учешће на фестивалу представи тако као да својим доласком директору чини услугу: „Уметнички директор има моју реч / Уметник попут мене / не сме да изневери једног / уметничког директора"; „Уметнички директор је желео мене / да играм Лира / На двестагодишњици фленсбуршког позоришта" (*Минети* I).

Ово би, чини се, могла бити још једна копча са фигуром Краља Лира: као што Минети, видели смо, има потребу да о њему мисле са уважавањем, тако је подједнако поноситом Шекспировом јунаку било потребно да његова личност добије афирмацију у слаткоречивости његових ћерки (уп. Tamblyn 73).

Иако кокетира са бекетовским мотивима,[23] чини нам се да из драме *Минети* ипак не проговара апсолутно осећање апсурда: идеја о апсурдној егзистенцији не мора, можда, бити универзално применљива. Минети, међутим, страда јер не успева да се оствари – да се интимно и јавно афирмише – у ономе што сматра својом сврхом и својим животним позивом. У том светлу, он ће рећи да је „живот […] фарса / коју интелигентни људи зову егзистенцијом" (*Минети* II).

На трагу претходно назначене глумчеве потребе да себе представи као уметника окруженог релевантним људима, Минети ће у више наврата – поносито и готово опсесивно – напомињати, да је творац његове маске за улогу Краља Лира (покојни) Џејмс Енсор (James Sidney Edouard baron Ensor, 1860–1949), централна фигура белгијског модернизма: „Тамо у оном углу / Причао сам са Енсором / Џејмсом Енсором / са Енсором лично / […] / Лирова маска / је у том коферу / направио ју је Енсор лично" (*Минети* I).[24] Чини се да би се учестало позивање на Енсора такође могло разумети као вид Минетијевог митологизовања властитог положаја, проистеклог из потребе да својој ситуацији дâ одређени легитимитет и већи значај.

Ако се има у виду изглед типичне енсоровске маске – која се појављује као стожерно и лајтмотивски присутно место унутар опуса и поетике фламанског сликара – можемо претпоставити да је у Лировој маски (фиктивној, утолико што нема своју материјалну егзистенцију у

[23] Немогућност успостављања правог дијалога и комуникације такође би могла бити бекетовске провенијенције.

[24] Ако се иде трагом интертекстуалних веза успостављених у драми *Минети*, знатно место заузима испитивање специфичног вида „интертекстуалног" односа између ове драме и сликарске поетике Џејмса Енсора. О Енсору, вид. више у: Gedo 33–57, Lloyd 765–767, Werman 335–348, Canning. Интертекстуални однос у овом случају уједно је и интермедијални и односи се на дијалог између драмског текста и сликарства, као другог, не-књижевног медија: „[и]нтертекстуалност, као појам, није била ограничена на разматрања књижевних уметности. Он се проналази у разматрањима филма, сликарства, музике, архитектуре, фотографије и, практично, у свим културним и уметничким стваралачким делатностима. […] Могуће је говорити о ‚језицима' филма, сликарства или архитектуре" (Allen 174–175). О „интермедијалном цитату", уп. Oraić Tolić 25. Фигура и сликарска поетика Џејмса Енсора присутне су у драми на два нивоа, експлицитно и имплицитно. Осим што се у *Минетију* Енсор експлицитно именује, биће да Бернхард рачуна на имплицитну алузивност топографског ситуирања своје драме. Радња драме је, наиме, смештена у Остендеу, Енсоровом родном граду.

појавном свету, већ као својеврсна мистификација постоји искључиво овде, у драмској фикцији) могло бити нечег зазорног и бизарно трагичног (Becks-Malorny 57; Gedo 42). Сам Минети ће, уосталом, за њу рећи да је то „најчудовишнија маска / која је икада направљена" (*Минети* I). Будући да она, дакле, има чудовишно-гротескни изглед (и не искључује ни елемент карикатуре, вид. Canning 116), можда не би било претерано рећи да је и Енсорова маска својеврсни визуални „хипертекст", који (из перспективе сопствене поетике) гротескно-пародијски ресемантизује и трагикомички реинтерпретира („карневализује")[25] фигуру класичног Шекспировог јунака, као што је, уосталом, и сам Минети добрим делом пародијска Лирова варијанта.[26] Бернхард Минети се, са своје стране, појављује као представник модерне уметности и онај који одлучно устаје против конвенционалног позоришта и класичне литературе – са

[25] Уопште узев, карневалски импулс – присутан већ самим укључивањем енсоровске поетике – представља важан слој у *Минетију*. Временска контекстуализација, затим, подразумева смештање радње драме у лиминални тренутак новогодишње ноћи и безмало карневалски и неофицијелни контекст народног весеља. Колективно славље у новогодишњој ноћи – као фон драмских збивања – наглашава идеју о трагичној изолацији и осећању самоће главног јунака: „*Лифт стиже са позамашном групом / маскираних људи који утрчавају у лоби / смејући се и вриштећи. Пролазе / поред* МИНЕТИЈА *замало оборивши га и / излећу напоље*" (*Минети* I, дидаскалија). Колективни лик костимиране масе стоји у снажном контрасту са општом атмосфером и статичношћу помињане сцене глумчеве смрти, као и са фигуром самог Минетија, „смешног старчића" (*Минети* I). Чини се да би Енсорову маску и карневалске сцене народог весеља – као слој гротескно карневалског у драми – ваљало схватити у кајзеровском смислу, будући да они (за разлику од бахтиновског концепта гротеске) буде пре „противречна осећања, […] ми осећамо мучнину због нечег стравичног и чудовишног, али нас […] истовремено прожима својеврсно осећање језе, беспримерне тескобе, суочени са чињеницом да се свет више не креће својим уобичајеним током и да више нисмо у стању да му нађемо одговарајуће упориште" (Кајзер 37). Уп. Maliye 37. Сам Кајзер писаће о Енсоровој уметности, која умногоме дугује традицији бошовско-бројгеловске сликарске провенијенције (Кајзер 257). Уп. Lloyd 766. Бернхард очигледно рачуна на читаочево елементарно познавање Енсорове поетике, која је, као што видимо, у драму уписана на разнородне начине. На тај начин, читалац би могао да замисли, визуализује уметнички предмет присутан у драми, будући да опис маске као уметничког артефакта изостаје (када је пак реч о позоришном извођењу драме, ситуација је, разуме се, нешто друкчија). Успостављањем паралелизама и призивањем Енсорове поетике и сликарског израза у алузивно поље читаоца, Бернхард настоји да изгради одређену атмосферу у делу. Управо су се у елементима карневалског сусреле Бернхардова, Енсорова и Шекспирова поетика (костимирање / маскирање и замена идентитета, уопште узев, играју важну улогу у Шекспировим драмама). Овај поетички сусрет материјализован је баш у маски коју је Енсор израдио за Бернхардовог јунака у улози Шекспировог Краља Лира.

[26] Када је реч о Минетијевом портрету, као елемент карикатуре упечатљива је врпца која вири из јунаковог доњег веша.

„изузетком Лира / у Енсоровој маски" (*Минети* I).[27] Значи ли ово, можда, да је у XX веку интерпретацији сваке класичне литературе неопходно редефинисање, преобликовање, које би подразумевало и један вид пародијског отклона?

Поетика енсоровске маске подразумева проблем идентитетске двогубости (прикривање идентитета који се налази иза маске, Becks-Malorny 57; Werman 335), при чему не постоји јасан прелаз између реалности и фикције, те није у потпуности извесно где престаје лице а започиње маска. Поменута подвојеност представља један ниво кореспондирања, мост између Енсорове поетике и начина на који је конципиран лик Бернхарда Минетија, који се „губи" у процепу између два идентитета. Уопште узев, маска Краља Лира у драми фигурира као сведочанство о минулим данима Минетијевог активног глумачког анганжмана, који стоје у јасној поларизацији са садашњим тренутком (Wulf 90).[28]

### 1.1. „Форсирана" медијација

Минетијеви неми „саговорници" из хотелског лобија у Остендеу и огледало у Динкелсбилу појављују се као особена супституција за одсуство праве публике и, самим тим – успешну медијацију између фигуре уметника, који би требало да буде спона између божанског и људског домена, и човека са којим његов уметнички израз треба да буде „искомуницира". Сматрамо, међутим, да је базична схема мита (са својим структурним чиниоцима, медијатором и бинарним половима / опозитумима) – која би се могла ишчитати у свакој *причи о уметнику* – субверзивно изокренута, што Берхардову драму чини својеврсним модерним митом. У контексту традиционалне митске структуре и антрополошког структурализма Клода Леви-Строса (Claude Lévi-Strauss, 1908–2009), *одсутна публика* функционисала би као *изгубљени бинарни пол*.

Основно полазиште у теорији Леви-Строса јесте идеја да је *бинарност* суштинска карактеристика људског резоновања (Kirk 78). Људски

[27] Утолико се, по уметничком сензибилитету, приближава и самом Енсору. Бернхард, такође, експлицитно етикетира друштво као корумпирано. Маска у сликарству Џејмса Енсора, опет, има знатну сатиричну ноту, која подразумева друштвену критику и инвективу уперену против социјалних девијација (Van den Bussche 20).

[28] Чини се да бисмо и за ово (измистификовано) дело Џејмса Енсора могли рећи да се појављује као (сликарско) *дело у* (литерарном) *делу*, те да представља особени (интермедијални) еквивалент помињаном метатеатралном драматуршком поступку: и Енсорова маска из *Минетија* могла би се схватити као својеврсни не-текстуални (измистификовани) *цитат*. О још једном виду специфичног цитата можда би могло бити речи у сцени Минетијеве смрти, која као да се трансформише у једно од Енсорових платана. Маскирани Минети и сам постаје, парадоксално, део маскараде и, самим тим, део ове енсоровске „слике".

ум, сходно томе, функционише кроз бинарну логику – као најелементарнији начин организовања и обраде информација.[29] Стварност се, у том контексту, схвата као низ бинарних супротности у које се класификују чињенице (на пример: живот:смрт, природа:култура). Између ових супротстављених појмова, међутим, у стварности постоји стална и нерешива тензија. Према Леви-Стросу, митовима је додељена улога да креирају логички модел који ће превазићи ту унутрашњу противуречност (Kirk 48, Komnenić 362). Другим речима, мит има задатак да путем посредовања – *медијације* – реши проблем контрадикције, односно да премости јаз између крајности. Медијатор, јунак мита, функционише као елемент који треба да доведе до измирења супротности. Он, међутим, не може да постоји независно (супстанцијално) – његово функционисање могуће је искључиво у релацији са терминима (бинарним половима, логичким опозитумима). Медијација, која се остварује унутар мита и представља његов коначни исход, доноси ипак тек привидно решење. Како се такво помирење контрадикцијâ не може изједначити са стварношћу, свако настојање да се премости јаз између полова увек остаје у домену илузије (Meletinski 82–88).

Ако се има у виду оваква констелација и базична митолошка схема, претпостављени медијатор у *Минетију* био би сам Минети. Као фигура уметника, он се појављује као онај који би требало да успостави медијаторну везу са представницима бинарних опозитума (сферâ људског и трансцендентног) и на тај начин испуни празнину која међу њима зјапи. Овде је, међутим, бинарни термин који представља људску сферу (публика) одсутан, што значи да је успешна медијација онемогућена. Медијатор не може постојати одвојено, независно од људи (и обрнуто), већ искључиво у односу на њих. Чињеница да претпостављени медијатор Минети покушава да насилно изведе медијацију – чак иако је неопходни елемент митске схеме одсутан – у потпуности детронизује медијаторову фигуру, те сенчи његову позицију као гротескну и трагикомичну. Медијација остаје неиспуњена, будући да присуствујемо потоњој смрти медијатора. У *Минетију* је, као што је, уосталом, сугерисано и поднасловом (*Портрет уметника у старости*), који открива сасвим очигледну алузију на Џејмса Џојса, јунак приказан у пародично-карикатуралном светлу, а фокус је премештен са животног почетка на његов крај (све се налази у одсуству, са некаквим негативним предзнаком). Насупрот уметниковом (физичком и симболичком) рађању и стасавању,

[29] По Леви-Стросу, „основни механизам функционисања људског духа, механизам бинарних опозиција и корелација, представља станиште нужности док је све оно што се овом механизму супротставља и опире, дакле свеколика област интереса и уопште афеката, истоветно са случајношћу и произвољношћу" (Milošević XXI). Уп. Badcock 64.

овде присуствујемо његовој смрти.[30] Бернхардова драма се тако указује као модерни мит о глумцу чија је глума изгубила један од фундаменталних елемената. Управо је суштинско одсуство неопходног члана митске схеме (представника људске сфере) онемогућило испуњење уметникове медијаторне функције и, најзад, изнудило и његово уклањање са сцене. Губљење самог медијатора доводи до крајњег урушавања митске структуре.

## 4. Закључак

*Минети* Томаса Бернхарда представља сложен систем међусобно умрежених интерлитерарних дијалога, имплицитних и експлицитних, које функционално подупиру трагикомичну димензију (карикатурално осенченог) протагонисте и из којих проговара ауторско демитологизовање јунакових напора за аутомитологизацијом властите приче. Успостављањем комплексног система међутекстуалних веза и модернистичком деконструкцијом митске структуре, која је имплицитно уписана у наратив о уметнику, Бернхард ствара модерну драму о интимној кризи уметника.

Минетијеви механизми аутомитологизације, који се односе на успостављање веза са протагонистима канонских текстова, литерарних „митова" (посредством, дакле, различитих система идентификације), и поменути „лажни", фингирани бинарни опозитум за јунака имају одређену компензативну, али никада у потпуности задовољавајућу улогу. На крају драме – стапањем са анорганским елементом снега – чак ће и беживотно тело претпостављеног медијатора бити изгубљено из вида, те симболички нестати са позорнице.

[30] Поменута интертекстуална веза, присутна на *паратекстуалном* нивоу поднаслова, остварена је путем ироничне инверзије – алузија на литерарни *топос уметника у младости* гротескно је инвертована. Уколико је Џојсов роман, као изданак традиције *Bildungsroman*-а, сав у перспективи и усмерен ка будућности, те прати манифестације хиперсензитивне осећајности будућег уметника у његовом формативном периоду, метаморфозе његовог уметничког погледа на свет и развијање потенцијала уметника у младости, утолико је овде, код Бернхарда, читава схема изврнута. Нада ће бити замењена коначним сломом свих надања. Алузивна спона са Џојсом биће још једном остварена – у самом тексту драме, а у функцији контрастирања две временске равни (глумац некад и сад): „Овде на овој фотографији / можете видети мене / као Лира / моје опроштајно извођење у Либеку / […] / Лир / у Енсоровој маски / […] / Портрет уметника / у младости" (*Минети* II). У вези са поменутим контрастирањем, нарочито је упадљив моменат у којем жена из хотелског лобија упоређује фотографију младог глумца са Минетијем, онаквим каквог га види пред собом.

## Цитирана дела

### Ћирилични извори:

Кајзер, Волфганг. *Гротескно у сликарству и песништву*. Светови, 2004.
Шекспир, Вилијам. *Хамлет, дански краљевић*. Превео Сима Пандуровић, Акционирска штампарија, 1924.

### Латинични извори:

Allen, Graham. *Intertextuality*. Routledge, 2000.
Badcock, Christopher Robert. *Lévi-Strauss: Structuralism and Sociological Theory*. Hutchinson, 1975.
Barthofer, Alfred. "Kind Lear in Dinkelsbühl. Historisch-Biographisches zu Thomas Bernhards Theaterstück *Minetti*." *Maske und Kothurn*, vol. 23, no. 2, 1977, pp. 159–172. doi.org / 10.7767 / muk.1977.23.2.159
Bauman, Richard. *A World of Others' Words: Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*. Blackwell Publishing, 2004.
Becks-Malorny, Ulrike. *James Ensor 1860–1949: Masks, Death and the Sea*. Taschen, 2000.
Bernhard, Thomas. *Minetti: Ein Porträt des Künstlers als alter Mann*. Württembergisches Staatstheater, 1976.
*Brokoph-Mauch, Gudrun. "Thomas Bernhard. Eine Einführung in sein Werk." Modern Austrian Literature, vol. 12, no. 2, 1979, pp. 113–127. JSTOR*, www.jstor.org / stable / 24645848
Canning, Susan M. *The Social Context of James Ensor's Art Practice*. Bloomsbury Publishing, 2023.
Dunn, Catherine. "The Storm in *King Lear*." *Shakespeare Quarterly*, vol. 3, no. 4, 1952, pp. 329–333. doi.org / 10.2307 / 2866694
Esslin, Martin. "Beckett and Bernhard: A Comparison." *Modern Austrian Literature*, vol. 18, 1985, pp. 67–78. *JSTOR*, www.jstor.org / stable / 24647557
Gedo, John E. "More on the Healing Power of Art: The case of James Ensor." *Creativity Research Journal*, vol. 3, no. 1, 1990, pp. 33–57. doi.org / 10.1080 / 10400419009534332
Haider-Pregler, Hilde. "Minetti. Ein Porträt des Künstlers als alter Mann." *Bernhard-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Martin Huber und Manfred Mittermayer, J. B. Metzler, 2018, pp. 223–225. doi.org / 10.1007 / 978-3-476-05292-6_43
Honegger, Gitta. "Thomas Bernhard: An Introduction." *Performing Arts*

*Journal*, vol. 5, no. 1, 1980, pp. 96–100. doi.org / 10.2307 / 3245131

Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. Prevela Bojana Stojanović Pantović, Akademska knjiga, 2013.

Kirk, Geoffrey Stephen. *Myth: its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*. Cambridge University Press–California Press, 1970.

Komnenić, Milan. „Krilata misao pod sumnjom." *Mit tradicija savremenost*. Nolit, 1972, pp. 353–363.

Kot, Jan. *Šekspir, naš savremenik*. Preveo Petar Vujičić, Svjetlost, 1990.

Lemke, Jay L. "Intertextuality and Educational Research." *Linguistics and Education*, vol. 4, 1992, pp. 257–267. doi.org / 10.1016 / 0898-5898(92)90003-f

Lloyd, Jill. "James Ensor. Brussels." *The Burlington Magazine*, vol. 141, no. 1161, 1999, pp. 765–767.

Maliye, Iris Deepali. "Carnival and the Theatre of Eccentricity: An interpretation of the late plays of Thomas Bernhars, with special reference to *Der Theatermacher*, *Ritter Dene Voss*, *Elisabeth II* and *Heldenplatz*." PhD thesis, University College London, 2004. discovery.ucl.ac.uk / id / eprint / 10119552 /

Meletinski, Jeleazar. *Poetika mita*. Preveo Jovan Janićijević, Nolit, 1983.

Milošević, Nikola. „Predgovor." Klod Levi-Stros. *Mitologike I: Presno i pečeno*. Preveo Danilo Udovički, Prosveta–BIGZ, 1980, pp. VII–XLVIII.

Milutinović, Zoran. *Metateatralnost: Imanentna poetika u drami XX veka*. Studentski izdavački centar, 1994.

Mittermayer, Manfred. "'Auf dem Totenbett eine Komödie schreiben'. Thomas Bernhards Verwandlung der Welt in eine Theaterbühne." *Entwicklungen der Dramatik und Formen des Theaters in Österreich seit den 1960er Jahren*, hrsg. v. Sieglinde Klettenhammer und Wolfgang Wiesmüller, Innsbruck University Press, 2020, pp. 27–43.

Oraić Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Grafički zavod Hrvatske, 1990.

Šekspir, Vilijam. *Kralj Lir*. Preveo Branimir Živojinović, Vajat–SKZ–BIGZ, 1993.

Shickman, Allan R. "The Fool's Mirror in *King Lear*." *English Literary Renaissance*, vol. 21, no. 1, 1991, pp. 75–86. doi.org / 10.1111 / j.1475-6757.1991.tb01019.x

Spring, Byron. "Art and Sociality in Thomas Bernhard's *Minetti*, *Der Theatermacher*, and *Alte Meister*." *The Modern Language Review*, vol. 105, no. 1, 2010, pp. 171–190. doi.org / 10.1353 / mlr.2010.0249

Stuart, Betty Kantor. "Truth and Tragedy in *King Lear*." *Shakespeare Quarterly*, vol. 18, no. 2, 1967, pp. 167–180. doi.org / 10.2307 / 2867703

Tamblyn, William Ferguson. "Tragedy in *King Lear*." *The Sewanee Review*, vol. 30, no. 1, 1922, pp. 63–77. *JSTOR*, www.jstor.org / stable / 27533502

Van den Bussche, Willy. *Ensor and the Avant-gardes by the Sea*. Mercatorfonds, 2006.

Webber, Andrew. "Costume Drama: Performance and Identity in Bernhard's Works." *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*, edited by Matthias Konzett, Boydell & Brewer, 2002, pp. 149–165. doi.org / 10.1515 / 9781571136060-012

Weimann, Robert. "Cultural Change, Communication and the Space for Art: Notes on Value and the Uses of Intertextuality." *Poetics*, vol. 19, 1990, pp. 537–547. doi.org / 10.1016 / 0304-422x(90)90017-y

Werman, David S. "James Ensor and the Mask of Reality." *Journal of Applied Psychoanalytic Studies*, vol. 5, no. 3, 2003, pp. 335–348.

Williams, George W. "The Poetry of the Storm in *King Lear*." *Shakespeare Quarterly*, vol. 2, no. 1, 1951, pp. 57–71. doi.org / 10.2307 / 2866729

Wulf, Catharina. "Desire for the Other: Obsession as Failure / Failure as Obsession. Beckett's Krapp's *Last Tape* and Bernard's *Minetti*." *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui: An Annual Bilingual Review / Revue Annuelle Bilingue*, vol. 2, 1993, pp. 87–94.

792.09:821.133.1-2.09
255-264:821.133.1-2.09

# Како паднаа маските во пиесата *Електра* од Маргерит Јурсенар

**Елисавета Поповска**
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“
e.popovska@flf.ukim.edu.mk

**Апстракт:** Маргерит Јурсенар својата пиеса *Електра или падот на маските* ја пишува во текот на четириесеттите, а нејзиното објавување и прво изведување на сцена е во текот на педесеттите години на минатиот век. Тоа соодветствува на времето кога голем број француски писатели и драматурзи (Жироду, Ануј, Кокто, Сартр...) го внесуваат митот во своите пиеси како своевиден универзален модел што лесно се приспособува и ги рефлектира актуелните дадености на современото општество. Следствено на постапката која ѝ е драга, низ автокритички записи што во форма на белешки или предговори ги придружуваат нејзините дела, Јурсенар ги изнесува своите ставови во однос на драмските варијанти на митот за Електра од антиката до времето кога таа ја издава својата верзија. Укажувајќи на она што не ѝ се допаѓа во тие пиеси, како и на она што им го должи во создавањето на нејзината верзија, Јурсенар сопствената обработка на митот за Електра ја ослободува од секаква политичка, социолошка или филозофска димензија и ја свртува кон темните понори на несвесното. Така, *Електра или падот на маските* доживува една неочекувана, фројдовски драматична разврска – Електра ја убива мајка си затоа што „несвесно“ ја доживува како ривалка бидејќи е потајно вљубена во Егист; од друга страна, Орест, непосредно пред да му нанесе смрт на Егист, дознава дека тој е неговиот вистински татко. Одмаздата се претвора во едно неочекувано, но намерно таткоубиство, при што изборот на Орест повторно може да се толкува како „несвесна“ елиминација на ривалот бидејќи оној другиот, „идеализираниот“, но невистински татко, е веќе одамна мртов.

**Клучни зборови:** митот за Електра, Едипов комплекс, психоанализа, татковска фигура, Фројд, Лакан

# How the Masks Fell in Marguerite Yourcenar's Play *Electra*

**Elisaveta Popovska**
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
Blaže Koneski Faculty of Philology
e.popovska@flf.ukim.edu.mk

**Abstract:** Marguerite Yourcenar wrote her play *Electra or the Fall of the Masks* (*Électre ou la Chute des Masques*) during the 1940s; it was published and first staged in the 1950s. This corresponds to a period when numerous French writers and playwrights (Giraudoux, Anouilh, Cocteau, Sartre, and others) began incorporating myth into their plays as a kind of universal model—flexible, adaptable, and reflective of the conditions of modern society. In keeping with her usual practice of accompanying her works with self-critical commentary in the form of notes or prefaces, Yourcenar outlines her perspective on the dramatic adaptations of the Electra myth, from antiquity to her own time. While she criticizes aspects she finds lacking in earlier versions, she also acknowledges her debt to them in shaping her own approach. Yourcenar strips her retelling of the Electra myth of overt political, sociological, or philosophical dimensions, and instead redirects it toward the dark depths of the unconscious. As a result, *Electra or the Fall of the Masks* unfolds into an unexpected Freudian dramatic resolution: Electra kills her mother because she "unconsciously" perceives her as a rival, being secretly in love with Aegisthus. Orestes, in turn, learns—just before killing Aegisthus—that he is his biological father. The act of revenge thus becomes a deliberate but psychologically fraught act of patricide. Orestes' choice may be read as an "unconscious" elimination of a rival, since the other father figure—the idealized but unreal one—has long been dead.

**Keywords:** Electra Myth, Oedipus Complex, Psychoanalysis, Father function, Freud, Lacan

## 1. Вовед

Несомнено, драмското творештво на Маргерит Јурсенар живее во сенката на нејзините романсиерски остварувањата, кои ја внесоа во редот на врвните литературни творци. Сепак, иако драмските текстови на Јурсенар се создадени во периодот пред нејзиното стекнување со светска слава благодарение на *Мемоариите на Хадријан*, (и таа никогаш повеќе не се навратила на пишување театарски пиеси), Јурсенар кон нив отсекогаш негувала посебен однос. Во долгите разговори што ги води со Матје Галеј, Јурсенар истакнува дека секоја од овие пиеси е во дослух со некое од останатите нејзини дела, дека пиесите ѝ се драги затоа што тие, и покрај различната форма, споделуваат иста „супстанца" со нејзините романи. Така, истата економија на ликовите (тројца), кои се главни двигатели на дејствието и се меѓусебно нераскинливо поврзани во маѓепсаниот круг на „љубов, омраза и опасност", ја има и во краткиот роман *Завршен удар* (*Coup de grâce,* објавен во 1939) и во пиесата што е предмет на нашиот интерес *Електра или падот на маските* (*Électre ou la chute des masques*) (Galey 187)[1]. Во двете дела постои речиси идентична дистрибуција на односи кои се управувани од свесни стратегии и несвесни пориви, иако во романот дејствието е сместено во балтичките земји од почетокот на дваесеттиот век, во екот на антиболшевичките борби, а пиесата за Електра нè внесува во проколнатиот митски свет на Атридите, кој датира уште од претхомеровото време.

## 2. Митот како „бланко чек"

Маргерит Јурсенар е исклучителен познавач на грчко-римската историја и митологија. Според нејзините сопствени зборови, таа ги научила латинскиот и грчкиот јазик до својата дванаесетта година (Galey 30), што ѝ овозможувало античките текстови и автори да ги чита во оригинал и на тој начин да изгради непосреден критички пристап кон материјата што ја воодушевувала и ја опседнувала уште од најраното детство. Античкиот мит е најнепосредниот инспиративен двигател, кој се појавува во повеќето од нејзините рани творби и опстојно се провлекува низ целокупното нејзино творештво. Кога во 1944 година Јурсенар ја пишува својата театарска пиеса посветена на приказната за Електра, таа застанува на линија на повеќето француски драматурзи од тоа време, кои ја искористуваат рамката што ја нуди митот за да зборуваат за универзални (но и за индивидуални) теми и дилеми, кои тежат врз човештвото. Така,

[1] Пиесата е напишана во 1944 година, а за прв пат е објавена во 1947 година во антологијата *Le milieu du siècle*. Roger Lannes (dir.), Janin, 1947, pp. 23-66.

Жан Жироду ја дава својата верзија на *Електра* во 1937 година, Сартр го актуелизира овој мит во својата пиеса *Муви* (*Les Mouches*) во 1943 година, додека Јурсенар театарски ја вообличува приказната за античките брат и сестра – убијци на своите родители во 1944 година (Brunel 27). Во Предговорот приклучен кон пиесата *Електра или падот на маските* во изданието *Théâtre II* (1971), како и во нејзиниот *Бележник за Електра* (*Carnets de notes d'Électre)*, преобјавен во 2017 година по повод триесет години од нејзината смрт, Јурсенар ни го дава на увид нејзиното критичко читање на навраќањето на овој мит во театарски цели, од античките до најсовремените автори. Нејзина констатација е дека современите автори не понираат во антиката, туку истата ни ја носат во еден современ контекст (Yourcenar, *Carnets* 18); нивните пиеси добиваат извесна историска димензија, така што Електра станува симболична фигура на непокорот и отпорот во една Европа над која се надвиснала фашистичката закана (Жироду), или добиваат метафизичка димензија во која се актуелизира вечната тематика на слободата и изборот, односно на слободата на избор (Сартр). Одлуката да даде своја драмска верзија на митот за Електра, во време кога митската предлошка станува неодминлив интертекст на современите автори, Јурсенар ја образложува на следниов начин: „Набрзо разбрав дека е подобро уште еднаш да го искористам овој неисцрпен кредит што го нуди античката драма, овој извонреден бланко чек врз којшто секој поет, наизменично, може да си дозволи да ја напише цифрата којашто му одговара"(Yourcenar, *Théâtre II* 19).[2] Но, од друга страна, својот обид по којзнае кој пат да се искористи митската рамка, но овојпат за сопствени цели, го оправдува на следниов начин:

> Доколку грчките маски му нудат на современиот поет максимум на комодитет и престиж, тоа е затоа што тие престанаа да упатуваат на било кое време, дури и на античкото. Секој ги носи на свој начин; секој настојува да излее што е можно повеќе од себе во овие вечни калапи, [така што] никогаш не се разликуваме повеќе еден од друг тогаш кога пристапуваме кон истите теми (Yourcenar, *Carnets* 14).

Јурсенар во својата пиеса сака да тргне во поинаков правец од современиците; додека тие ја впишуваат трагичната судбина на Атридите во еден историско-морализаторски контекст, Јурсенар сака нивната приказна да ја врати во семеен контекст, но во оној на црните хроники од сите времиња, во контекстот на глембаевските семејства меѓу чии членови, крвното сродство е дотолку повеќе причина за омраза, затоа што е главно

[2] Сите преводи на цитатите од француски на македонски јазик се дадени од страна на авторката.

исходиште за манипулација, ривалство, љубомора, убиство... Семејства што навидум функционираат како и секое друго семејство, но се длабоко дисфункционални, каде што наивните и немоќните се инструментализирани за реализација на мрачните цели на агресивните, злонамерните, недоследните, кои себеси се прикажуваат за Спасители, Праведници, Маченици... Семејства во кои невротично извртените пориви на Ерос и Танатос изродуваат непринципелни коалиции, неподносливи тајни, криминални стратегии, неконтролирани импулси со катастрофални последици. Она што сака Јурсенар да го направи со својата *Електра* е „да го покаже во неговата целовитост, но исто така и во неговата соголеност, семејниот конфликт, кој во секојдневното постоење најчесто ни е претставен на заобиколен, затскриен начин, заплеткан во формулациите на психолозите или препуштен на баналностите на рубриките за дневни настани“ (Yourcenar, *Carnets* 21). Затоа, за Јурсенар, „како змиско гнездо кое постојано ја менува формата, авантурите на Електра и на нејзините блиски, наизменично, со текот на вековите, ги добиваат различните аспекти на едно криминално семејство“ (Yourcenar, *Théâtre II* 9).

Имено, Јурсенар настојува во својата пиеса да го проблематизира симболот на неумолива правда што ѝ се припишува на Електра во бројни интерпретации. Или поскоро, таа настојува сликата на Праведничка да ја замени со онаа на Одмаздничка. Електра како Одмаздничка. Одмаздата како таква е категорија која е поподложна на психолошките осцилации, бидејќи е тешко да се одреди дали е праведна или не. Односно, многу легитимно е прашањето дали воопшто една одмазда може да биде праведна. Френетичноста, вербалната агресивност со која Електра на Јурсенар го крои и го реализира одмаздничкиот план, аргументите што ги користи како оправдание, упатуваат на фрустрација што ја јаде одвнатре, која не може да ја препознае, уште помалку да ја артикулира, а поради тоа не умее ниту да ја контролира. Во нејзиното поведение се насираат несвесните понори на длабока лична мотивираност, што прави Електра да ги напушти беспрекорните линии на античката скулптура, и да се хуманизира низ постојаното моделирање на аморфниот човечки материјал.

## 3. Долгот кон Антиката

Ваквата „хуманизација“ не само на ликот на Електра, туку и на другите ликови што се појавуваат во пиесата на Јурсенар, според признанието на авторката, се должи на фактот што од тројцата антички автори (Есхил, Софокле и Еврипид), кои театарски ја вообличиле оваа митска приказна, својата верзија Јурсенар најмногу ја гради врз моделот на трагедијата на Еврипид. Таа луцидно ги анализира првите два трагичари:

Есхил, кој ја дава и најстарата трагична верзија на митот, е сè уште многу блиску до епопејата, со Орест во преден план, во момент кога тој е „растргнат помеѓу стариот матријархален обичај и семејното право од наредните епохи“ (Yourcenar, *Théâtre II* 12). И, додека „кај Есхил станува збор за наплата, кај Софокле станува збор за правда“ (Yourcenar, *Théâtre II* 13). Софокле е тој што фигурата на Електра ја внесува во прв план и од неа создава симбол на Правдата. Впрочем, за класичната епоха на која ѝ припаѓа Софокле, тешко восприемливо е дека една нежна мајка може истовремено да биде и убиец (Yourcenar, *Théâtre II* 13). Јурсенар донекаде не се согласува со ваквото сведување на Клитемнестра од страна на Софокле на чиста инкарнација на злото.

Електра на Јурсенар најмногу се доближува до „френетичната“ Електра на Еврипид. Реализмот на декорот, во кој преовладуваат мизеријата и пониженоста како фактори кои придонесуваат за разгорување на омразата (Yourcenar, *Théâtre II* 20), најмногу одговара на проектот на Јурсенар. Авторката го позајмува од Еврипид делот во кој кралскиот пар ја мажи насила Електра со градинарот од палатата и таа мора да се пресели во неговиот сиромашен селски дом. Позајмен е и делот во кој дијаболичниот план за одмазда на Електра се состои во тоа таа да се претстави како лажно бремена, со што ја наведува Клитемнестра да ја посети во нејзината колиба, местото каде што ќе биде извршено убиството. Во драмата на Јурсенар, целата криза на ковање на планот за убиство од омраза, како и самиот чин, се одвива во соголениот декор на домот на нејзиниот маж, на добриот селанец Теодор. Односно, нема ниту една промена на декорот во текот на целата пиеса. Сцените од настаните што се случиле во минатото и во палатата се евоцираат низ спомените и зборовите на протагонистите. Целата стратегија на заговорот, тајното доаѓање на Пилад и Орест во куќата на Електра, двојното убиство на Клитемнестра и Егист се случуваат во еден ист ден. На тој начин, Јурсенар максимално го почитува светото тројство на класичната трагедија за единство на место, време и дејство.

Но, на овие грчки премиси, Јурсенар додава сопствени решенија – Електра со голи раце ја задавува мајка си, откако претходно ја намамува во својот дом. Смртта е дотолку повеќе насилна, бидејќи избезумената Електра само неколку минути претходно, од устата на сопствената мајка, го слуша она што го закопала во најтемните длабочини на несвесното, а кое е најголемата причина за омразата – таа сака да ја отстрани Клитемнестра бидејќи е вљубена во Егист. Од друга страна, Орест, пред да му го нанесе смртниот удар на Егист, дознава дека токму тој, а не Агамемнон, е неговиот вистински татко. Со овие последни сознанија пред самите убиства се руши основниот морален столб на кој сестрата

и братот го потпираат својот чин – чинот на Правда. И наместо чекор наназад, тие решаваат да го направат последниот чекор нанапред – и да убијат. На тој начин, наместо Праведници, стануваат Убијци. Електра поради одмаздољубивост, Орест поради слабост. Си заминуваат од местото на злосторството со новите сознанија, свесни дека се упатени само еден на друг во тој мрачен свет каде што ќе ги прогонуваат Фуриите, но без одговор на прашањето зошто новата вистина не го запре мечот во моментот додека замавнуваше. Она на што тие немаат одговор, психоанализата го наоѓа во моментот на несвесен порив за елиминација на ривалот.

## 4. Долгот кон психоанализата

Јурсенар во предговорот кон својата Електра истакнува: „Еврипид е првиот кој ја подотвори, најверојатно несвесно, Пандорината кутија со неисцрпните и смрдливи богатства на потсвесното“ (Yourcenar, *Théâtre II* 13). Оваа нијансирана констатација нè наведува да почуствуваме во неа извесен ироничен став, не само поради пејоративот „смрдливи“, туку и поради решителната критика на начинот на кој е преземен и обработен митот за Електра од страна на модерните автори. Понатаму таа вели:

> Богати или необични, агресивни или збунувачки, речиси сите овие современи интерпретации се сложуваат во тоа да му доделат на концептот на правдата само една индивидуална вредност, за да изнајдат во бесот на Електра, или во лудилото на Орест, очигледни или затскриени сексуални мотивации, и конечно, да му дадат предност на инстинктивното и несвесното во однос на свесното, во двете значења, интелектуална и морална, на овој застарен збор. Онаму каде што естетскиот гениј на старите автори одбива да внесе конфузија во чувствата, исто како и во жанровите, и дозволува единствено *несвесно да се прифати несвесното*[3], таму модерниот поет, несигурен или непријателски расположен кон категоричките императиви што ги почитувале неговите претходници, чувствувајќи се непријатно пред концептот на личноста и стварноста, е принуден да се спушта во спротивен правец од врвот по кој се искачил Есхил. […] Поетот го отфрла античкото решение, коешто беше правда, без да го прифати христијанското решение, кое би било опростување, ниту оние решенија на лаичката мудрост како што се разбирањето, презирот, рамнодушноста. Психолошките термини, литературните формулации само го етикетираа и различно го опишаа истиот сиров факт, а тоа е омразата (Yourcenar, *Théâtre II* 17-18).

[3] Наше подвлечено.

Не е непознато дека Јурсенар на неколку наврати го искажува својот негативен став кон фројдистичката и постфројдистичката психоанализа. Еден пример за тоа се ставовите што таа ги изнесува по повод нејзината збирка книжевно пренесени соништа *Соништа и судбини* (*Les songes et les sorts*), за кои истакнува дека ги создала во 1938 година без да биде под влијание на психоаналитичките теории од тоа време (Galey 99) и дека отсекогаш ѝ се чинеле погрешни исклучиво сексуалните интерпретации на Фројд (Yourcenar, *Essais et mémoires* 1534). Ваквото отфрлање на психоанализата како исходиште за проучување на мобилните принципи во однесувањето и постапките на ликовите во оваа своја пиеса, Јурсенар го образложува во својот став дека сакала, напротив, во својата Електра да ја покаже „ужасната и воодушевувачка настојчивост на суштествата да останат доследни на самите себе, што и да се случи“ (Yourcenar, *Théâtre II* 20); дека овие ликови „ниту бранат, ниту напаѓаат  каква било теза“, дека тие „немаат за задача да проверат дали човекот се лаже во поглед на сопствените мобилни принципи и оти никој не може да биде сигурен дали е син на својот татко“, односно, дека поскоро треба да се задоволиме на овие ликови да гледаме како на „група човечки суштества кои им се препуштаат на ужасните пожари на омразата“ (Yourcenar, *Carnets* 24)

Имено, Јурсенар е позната по својата тенденција, низ постапката на автокритика на сопствените остварувања, да ја канализира рецепцијата на своите дела. Оттаму и нејзината настојчивост неуморно да ги опколува своите дела со паратекстуелна апаратура во форма на поговори, предговори, белешки, интервјуа, во желба да влијае врз интерпретациите што би дошле од страна на читателот. Но, таа настојчивост, тоа превенирање, тоа свесно отфрлање на несвесното може да се чита и како можност за поинакви интерпретации; дека во тој декларирaн чин на негирање, по углед на старите автори, кои ги става на повисок пиедестал од современите, кај Јурсенар сепак постои „несвесно допуштање на несвесното“; посебно затоа што омразата, која таа ја одредува како константа во својата пиеса, е еден од доминантните психички концепти, кои дејствуваат како невротична свртница што го одредува колосекот на животот. Нашата студија се обидува пиесата на Јурсенар да ја разгледува низ психоаналитички паралели, (но без претензии кон научна исцрпност од доменот на психоанализата, уште помалку да употребува специјализиран говор, посебно патолошки), и притоа да не го напушти теренот на литературната анализа. Со настојувањето во фокусот да ги ставиме драмските пресврти, и да ги детектираме индициите што ги навестуваат таквите книжевни ефекти, донекаде и се согласуваме со Јурсенар дека сето ова е, пред сè, литература – еден ингениозен ткаеж на наративни постапки кои нудат „задоволство од текстот“.

## 5. Семеен комплекс

Првата средба на Фројд со Јурсенар се случува, сепак, на полето на книжевноста, и тоа во делото *Хамлет* од Шекспир. Јурсенар согледува дека основната предлошка на приказната за Атридите се наоѓа токму во *Хамлет*. Но, според нејзините зборови, Шекспир во Хамлет ни претставува „индивидуална, а не семејна драма“, затоа што одмаздата е разгледувана низ современите категории на одговорноста, а „драмата на Одмаздникот дефинитивно упатува на неспособноста на модерниот човек да се одмазди“ (Yourcenar, *Théâtre II* 15). Првичната идеја на Јурсенар била да напише дело кое се надоврзува токму на драмата на Хамлет, и во кое би упатила на неочекуваните меандри што би можела да ги добие личната драма на преиспитување на принцот од Данска, доколку во заден час дознаел дека не е син на убиениот монарх, туку на убиецот што седи на тронот, и чиј полуинцестуален брак со неговата мајка не го одобрува. (Yourcenar, *Théâtre II* 18). Но, колку повеќе напредувала во таа идеја, толку повеќе ѝ било јасно дека сепак треба да се врати на „неисцрпниот кредит“ што го нуди античката рамка.

Од друга страна, Фројд, уште на самите почетоци на својата концептуализација на Едиповиот комплекс како фаза во либидалниот развој на едно дете, упатува на *Хамлет* и го изнесува својот став во врска со двоумењето на Принцот да го убие чичкото-узурпатор, кој е виновен за смртта на татко му. Во вид на реторичко прашање, тој го нуди и одговорот: „Како тоа подобро да се објасни освен со измачувањето што му го предизвикува мрачното сеќавање дека го направил истиот тој чин против својот татко поради страст кон својата мајка?“ и заклучува “Неговата морална совест е несвесна свест дека и тој носи вина“ (Freud, *Le complexe d'œdipe* 8).[4] Со оваа констатација, Фројд упатува на книжевен лик во кој потиснатиот комплекс се инхибирал во двоумење.

Имено, во пеколниот триаголник на Едиповиот комплекс постои една основна шема – секој од родителите е доживуван како предмет на љубовта од страна на детето од спротивниот пол. Во оваа фројдовска оптика, либидалниот интерес на синот е насочен кон мајката, а оној на ќерката кон таткото. Следствено, родителот од истиот пол е доживуван како ривал, односно како пречка за да се поседува предметот на љубовта. Оттаму и она што, во таа инфантилна фаза, би можело да се согледа како чувство на непријателство кон родителот од ист пол. Без да навлегуваме во поголеми нијансирања од типот фалусна фаза, кастрирање и сл., ќе укажеме дека односите, во даден момент, стануваат посложени затоа што чувството на омраза се дуплира со потребата за идентификација –

[4] Писмо на Зигмунд Фројд до Вилхем Флис од 15 октомври 1897.

детето инстиктивно чувствува дека, за да го поседува предметот на желбата, треба да се идентификува со родителот од ист пол. Така, синот се идентификува со таткото, а ќерката се идентификува со мајката. За да се замеме местото на Другиот, треба да се елиминира Другиот, а тоа значи да се „убие“ Другиот. Со ваквата махинација се отвора перспективата на две прохибирани дејствија – парицид и инцест. Соочувањето со овие две табуа при излезот од едиповската фаза, прави овие нагони да бидат потиснати и да преминат во латенција, која, во зависност од животните околности, подоцна може да се реактивира. Имено,

> Либидото не треба да остане фиксирано за првите објекти, тоа треба да се задоволи така што подоцна ќе се угледа на нив како на модели и, во времето на дефинитивен избор, ќе премине од нив на туѓи личности. Детето треба да се оттргне од своите родители: тоа претставува неминовност за да може детето да ја игра својата општествена улога“ (Freud, *Cinq leçons* 88).

Овде Фројд упатува на значењето и одговорноста што во оваа постедиповска фаза ја добиваат едукацијата и едукаторот. Ако правилно се канализира, омразата не е повеќе негативен, туку конститутивен елемент во односот дете-родител бидејќи треба да помогне во одвојувањето, индивидуализацијата и сублимацијата. Доколку првобитната сексуална љубопитност на детето не тргне во тој правец, при подоцнежниот психички развиток, таа може да продолжи во други два правци: инхибиција и опсесивност. Затоа Фројд смета дека Едиповиот комплекс е „нуклеусен комплекс“ на секоја невроза и дека може да остане активен, иако несвесен, во различни домени на психичкиот живот (Freud, *Cinq leçons* 87). Едиповиот комплекс кој ги ровари односите на семејството во пиесата *Електра или пагот на маските* не се исцрпува со едноставниот триаголник. Во него постои дуплирање на родителските позиции – постојат двајца татковци, но, како што ќе се обидеме да покажеме, и две мајки.

Јурсенар истакнува дека, во текот на пишувањето на пиесата, ѝ станувало сè појасно оти, доколку сака неочекуваните пресврти што ги оставила за крај да не бидат доживеани како незасновани театарски ефекти, неопходно е текстот да го просее со серија делумни упатувања на бројните и сложени лаги, кои ги допираат секој лик поединечно (Yourcenar, *Théâtre II* 19). Детектирањето на тие индиции, во овој наш обид за читање наназад, овозможува „финалниот пад на маските“ да биде помалку необичен, а со тоа и помалку неочекуван.

## 6. Маската на мајката

Добро е познато дека односот меѓу Електра и Клитемнестра е еден од најтешките односи мајка-ќерка што ги познава културната историја на човештвото. Мајката го убива предметот на љубов на ќерката, таткото Агамемнон, пред ќерката адолесцентка да успее да ја надмине ривалската фаза и да го изнајде својот пат низ некаква индивидуализација или сублимација. Таа останува заглибена во омразата како исконско чувство пред истото да почне да го овозможува, низ сопоставувања со други дадености, излезот од семејниот комплекс. Електра мрази на начин кој е архаичен, неподнослив, на ниво на нагон што треба да се задоволи. Јурсенар вели „ не се работи повеќе за тоа да се постигне правда, туку да се задоволи омразата“ (Yourcenar, *Théâtre II* 13). Токму таа омраза со својата доследност, настојчивост, постојаност, Јурсенар ја определува како константа на својот лик. Омразата на нејзината Електра е своевиден Танатос.

На ваквата хуманизација во „негатива“ на ликот на Електра, одговара хуманизацијата во „позитива“ на ликот на Клитеменстра и тоа во трите инстанци што таа ги определува – сопруга, мајка и љубовница. (Poigneaux 25-31, Brémond 101). Во интензивната сцена која прикажува како Клитемнестра се фаќа во стапицата и ја посетува ќерка си во надеж дека наскоро ќе добие внуче, присуствуваме на своевидна исповед која поопстојно ни ги расветлува овие три инстанци што таа ги инкарнира. Најпрво, како жена на Агамемнон, љубовта кон сопругот од почетокот на бракот кај неа исчезнува пропорционално на долгите отсуства на кралот кој води непотребни војни, се збогатува со пљачкосување, „заглупува“ со своите болни амбиции и неверства (Yourcenar, *Théâtre II* 58-59). Клитемнестра му станува љубовница на Егист затоа што неговата љубов ја научила дека е можно “сè да се ризикува за да се живее или да се умре заедно” (Yourcenar, *Théâtre II* 57). По смртта на Агамемнон, повторно како сопруга, но овој пат на Егист, и покрај извесни промени, таа продолжува да се држи за љубовта на Егист како „нешто најдобро што ѝ го нуди животот“ (Yourcenar, *Théâtre II* 57). Но, овие две инстанци, во делото на Јурсенар, не ја засенуваат кај Клитемнестра улогата на мајка: таа се вознемирува за здравјето на својата бремена ќерка, се радува на идејата дека набрзо ќе стане баба, искажува жалење што не ѝ пружила поголема љубов на ќерката, што му посветувала поголемо внимание на синот, со што признава дека однесувањето на Електра кон мајка си не е неосновано.

Но, ваквото хуманизирано претставување на Клитеменстра, не ѝ припишува автоматски хуманата димензија. Очигледно, Електра свое-

то детство и пубертет ги поминува во своевидна состојба на „недостаток“ – таткото е зафатен со водење војни, мајката е зафатена со синот и љубовникот. Поради оваа ситуација на топло-ладно со мајката, која е тука, но како да е отсутна, Електра се фиксира за татковската фигура. Оттаму и извесната вирилност во изгледот и однесувањето на Електра. Но, Електра го гради тој специфичен однос, не кон фигурата на реалниот, туку кон онаа на идеализираниот татко. Во економијата на речникот на Лакан, идеализираниот или идеалниот татко се подведени под терминот *Имаџинарен таџко*. Тоа е татко што „детето си го замислува врз основа на своите фантазми, желби, конкретни искуства и, несомнено, културната имажерија во врска со Таткото“ (De Neuter 57). Во својот семинар посветен на „Релација со објектот“ (*Relation d'objet*), Лакан во фигурата на Имагинарниот татко ја обединува тројната дијалектика на агресивноста, имагинацијата и идеализацијата (Lacan 290).

Со смртта на Агамемнон, идеалниот татко повеќе го нема, на неговото место доаѓа Друг. Не е повеќе можна идентификација со идеалниот татко. Моделите се рушат, ама останува либидото. Очувот е, сепак, реален татко во онаа мера во која тој го дели креветот со мајката. Тој е, всушност, татко во реалноста (De Neuter 55). Повторувањето на примитивната сцена предизвикува одвратност кај Електра, но истовремено и ја привлекува. Електра ѝ признава на Клитеменестра дека во подолг период таа ги демнела љубовниците за време на нивните средби, дека дувањето на ветерот и претрчувањето на глушец што ги сепнувало во нивниот занес, биле всушност здивот и одот на девојчето Електра (Yourcenar, *Théâtre II* 59). Таа незграпно го правда сопствениот воајеризам со неможноста да се прошета низ палатата „од страв да не наиде на нозете на нејзината мајка заплеткани со нозете на некој маж“ (Yourcenar, *Théâtre II* 59). Сега кога го нема иделниот татко, идентификацијата може да се врати на мајката, објектот на желба на мајката станува објект на желба и на ќерката. Електра несвесно го посакува својот очув. Клитемнестра, по ваквото признание, и откако ѝ станува јасно дека е многу блиску до смртта, ѝ го фрла в лице на Електра она во што веќе подолго време се сомневала – овој матрицид не е заради одмазда на Таткото, туку заради љубов кон (по)таткото.

> И колку пати оттогаш си се разбудила целата зовриена затоа што си го сонувала Егист? Колку пати си го замислила Егист додека те прегрнувал твојот градинар? Ах! Колку бев во право што се сомневав во твоите одења наваму-натаму, наутро, по ходниците, во твоите премногу куси здолништа на девојченце со слаби нозе, во твоите тврдоглаво спуштени очи, кои сепак го демнеа Егист! Колку ми завидуваше на мојот љубовник! И колку, оплакувајќи го твојот

> татко, ги местеше така работите за да се струполиш на каучот, разоткривајќи ги, со секое липање, твоите голи раменици“ (Yourcenar, *Théâtre II* 60).

За да се биде целосно на местото на мајката, треба да се има и дете. Малата едиповска ќерка посакува дете од својот татко, а во нашиот случај, од оној што е на местото на Таткото. Детето што ќе го роди е надомест за фалусниот елемент што ѝ недостасува, дар што го прима, но и дар што го дава (симболичниот долг според Лакан) (Lacan 80, 95-96, 114, 204). Така таа се востоличува себе си на ниво на *имаџинарна мајка* (178-183). Електра е во бел брак со Теодор, но тоа не значи дека таа се чувствува помалку мајка. Таа го доживува Орест како свое дете, го моделира како, небаре, да го воспитува, ја проектира врз него својата фрустрација и прави тој да верува дека тоа е негова фрустрација. Пилад ѝ вели: „Сум те видел како му вдахновуваш омраза [на Орест] како што се дува во трска за да се добие остар звук, како му ставаш во рацете планови за иднина како што се става меѓу прстите на едно мрзливо дете играчка којашто постојано ја испушта...“ (Yourcenar, *Théâtre II* 41).

Метафората на гестација често ги придружува дејствијата на Електра. Ковањето на заговорот што трае со месеци, Електра го доживува како време на зачнување и носење на плодот во мајчината утроба. Кога Теодор ѝ приговара што постојано одбива да имаат свое дете, таа му вели: „Зарем овој план за убиство не е нашето дете? Зарем тој не расте како наша тајна, невидлива за другите, сè потежок и потежок во мојата утроба, сè додека не го слушна како му чука срцето? Зарем јас нема, можеби, да умрам сета во крв како некоја родилка?“ (Yourcenar, *Théâtre II* 31). Како своевидна манипулативна мајка, (бидејќи таа својата мајка Клитемнестра ја доживува како манипулаторка), Електра го злоупотребува концептот на детето. Нејзината лага дека е бремена е монструозната алатка со која ја привлекува Клитемнестра во својата смртна стапица. Кога Клитемнестра ќе ѝ укаже на несвесните пориви кои ја наведуваат на мајкоубиство, она што ја тера Електра да ја задави мајка си со голи раце, не е толку стаписаноста од новото сознание за нејзината несвесна заљубеност, колку што е можеби одвратноста што премногу се препознава себеси во Клитемнестра – „Сега разбирам дека мојата одвратна стратегија со бременоста е само незграпен обид да се изедначам со неа во нејзината плодност“ (Yourcenar, *Théâtre II* 66).

## 7. Маската на таткото

Бројни се наговестувањата што упатуваат на тоа кој е вистинскиот татко на Орест. Во расправијата во која Електра жолчно ѝ приговара на

мајка си за убиството на Агамемнон, Клитемнестра вели: „Не престануваш да гледаш на смртта на татко ти како на некакво славје што си го организиравме Егист и јас. Немаш поим какви сè неопходности ја изродуваат омразата, какви сè болки ја крчкаат одмаздата. Нашето злосторство претставуваше крвава ампутација, а твојот очув и јас бевме двајца болни што моравме да избираме помеѓу смртта и ножот“ (Yourcenar, *Théâtre II* 57). На прашањето на Електра: „Од каде потекнуваше таа гангрена?“ (Yourcenar, *Théâtre II* 57), Клитемнестра избегнува да ја развие метафората и, на тој начин, да биде вовлечена во уште едно признание; таа фокусот повторно го свртува на силната љубов меѓу неа и Егист. За Електра, заслепена каква што е, таквиот одговор е доволен и, можеби, единствено прифатлив. Премногу навикната на концептот на патријархално семејство, за Електра не е чудно ниту признанието на Клитемнестра дека го сакала „Орест со онаа силна и наивна, несмасна и луда љубов, која прави плачењето на детето да се доживува како музика, а истовремено, да не се чувствува смрдеата на пелените“ (Yourcenar, *Théâtre II* 57). Впрочем, Електра е навикната на ваквата диспропорционалност во давањето љубов од страна на родителите и таа не чувствува љубомора. Таа е втората, малата мајка на Орест. Таа нема да сфати дека последните зборови на Клитеменстра, во моментот кога нејзините раце-те го прекинуваат здивот и гласот во мајчиното грло: „...А татко ти го доби она што го заслужи, стар крвник, дртав расипник, продадена душа...А татко му на Орест...“ (Yourcenar, *Théâtre II* 61) не упатуваат на еден ист човек, туку претставуваат споредба.

Постепеното откривање на идентитетот на реалниот татко, односно на таткото во реалноста, настанува во сцената во која Егист се соочува со Орест, Електра и Пилад, непосредно пред неговата смрт. Првата лага, односно првата тајна што се разоткрива е болна и за Орест и за Електра – Пилад, кај чие кралско и пријателско семејство Електра го засолнува брата си, е на платниот список на Егист. Егист му дава пари на Пилад за да му овозможи удобен живот на Орест, а Пилад му дава информации на Егист за тоа како и каде живее Орест. Низ ламентирачкиот тон со кој ја искажува својата разочараност од предавството на пријателот, Орест, оној што постојано се препушта другите да го водат, било да е тоа Електра или Пилад, конечно почнува логички да ги поврзува работите: „...мојот пријател беше само запчаник во оваа ужасна машина [...] Оваа осаменост на егзилот не беше дури ниту осамена... јас бев само дете што нежно го шетаа од кафез во кафез“ (Yourcenar, *Théâtre II* 69) и му се обраќа на Егист: „А ти кој знаеше каде живеам, кои имиња ги користам, ми обезбедуваше леб што многу лесно можеше да го затруеш. Ти сакаше да живеам!“ (Yourcenar, *Théâtre II* 71). По отвореното признание на Егист

дека тој е вистинскиот татко на Орест, одеднаш убиството на Агамемнон добива друга димензија – тоа не е повеќе подмолен чин на прељубничка страст, туку очаен обид на родител да го спаси синот од опасност, пред конечното враќање на војсководецот од војна и пред да му текне, или некој да го наведе, да ги брои наназад во времето своите престои дома и во креветот на сопствената жена. Со оваа последна разоткриена тајна, алузиите на Клитемнестра дека Електра е заљубена во Егист добиваат уште поголема смисла, па таа си поставува реторичко прашање во врска со она што е веќе очигледност: „Ах, брату сакан како син, дали една подлабока завист, љубомора, омраза, ја објаснува мојата мајчинска љубов за тебе? Зарем беше во право Клитемнестра? (Yourcenar, *Théâtre II* 73). Ниту едно од двете до овој момент извршени убиства не е она што тие дотогаш претставувале во главата на Електра; со последните откритија тие убиства добиваат сосема друга смисла. Но, дали ќе се случи и третото убиство, кое поедеднакво почнува да губи смисла и оправданост? Додека вербата и самодовербата на Електра се целосно разнишани, Орест не помалку се наоѓа пред една хамлетовска дилема:

> Осумнаесет години бев син на другиот, на убиениот, на човекот со црвенокоса брада што го заклаа кога се врати дома. Колку го мразев, овој татко што ме приморуваше да го одмаздам […] И еве ме сега одеднаш син на Егист... Еве ме принуден да личам на некој друг, и не само да личам на него, туку и да го поднесувам, и не само да го поднесувам, туку и да го поддржувам, можеби и да го тешам...Токму на овој човек ќе личам за дваесет години... И ќе треба да ја понесам неговата приказна, да се надоврзам на неговите спомени... Јас, Орест, никогаш нема да се извлечам од ова! (Yourcenar, *Théâtre II* 74)

Во перспектива на една таква иднина која не му се допаѓа, Орест решава да го убие татко си, и им се придружува во бегството на Електра и Пилад. Ова што го прави Орест е всушност двојно убиство. Од една страна тој симболично го убива Агамемнон како *Имаѓинарен ѓаѓко* чие наследство натежнува врз плеќите на Наследникот и бара од него, по силата на Законот, да го одмазди; тој ја убива татковската фигура која истовремено ја сака и ја мрази, фигура која е определена од дијалектиката на идентификацијата и агресијата. Од друга страна, Орест починува вистинско убиство на вистинскиот татко Егист. Со овој чин, тој одбива реалниот недостаток низ годините да го пополни со реален објект, бидејќи така повторно би влегол во магичниот круг на ривалството и идентификацијата. Тој се сака себеси конечно слободен. Или можеби само живее во илузија за конечна слобода. Илузија која се потврдува со фактот што

Орест не заминува сам, и во друг правец, од местото на злосторот, туку ѝ се придружува на сестра си. Таа која за него беше супституит за мајка сега ја презема улогата и на Симболичен татко – оној што не е нужно прокреатор, па дури не мора да биде ниту маж, туку е своевиден духовен концепт што избираме да ни биде Татко, си го посвојуваме за Татко.

> Доколку *Едиповиот комплекс* имаа некакво значење, тоа се состои во фактот што, почнувајќи од одреден момент, мајката е сметана, доживувана, со функција на *Татко*. *Татко*, овде со големо *Т*, затоа што сме уверени дека станува збор за татко во *апсолутна смисла* на зборот, тоа е татко на ниво на *Симболичен татко*, тоа е *Името на Отецот* кое го востановува постоењето на таткото во сета сложеност со којашто тој ни се претставува, сложеност која токму целокупното *психопатолошко искуство* ни ја разглобува под името *Едипов комплекс*“. (Lacan 595).

За Орест, како и за секој поединец, е невозможно да се живее без симболот на Таткото, без фундаменталната фигура на таткото.[5] Ни останува само да се прашуваме дали од овој момент натаму на Орест ќе му биде полесно или потешко.

Јурсенар заклучува:

> Доколку сакаме од сето ова да извлечеме некаква поука, нека биде тоа најмногу античката изрека *Спознај се самиот себеси*. Перипетијата што јас ја измислив, препознавањето на таткото и синот, е само крајна точка на едно одење нанапред во текот на кое овие ликови, всушност, *се спознаваат* онакви какви што се. Електра (камо малку повеќе да го слушаше она што го зборуваа луѓето околу неа), ќе ја напушти сцената со поголемо знаење за себеси. Орест барем дозна кого и зошто убива (Yourcenar *Carnets* 25).

Несомнено, за Јурсенар е значајно знаењето што ликовите ќе го понесат со себеси во иднина. Ние се обидовме да одиме во спротивен пра-

[5] “Симболичниот татко упатува на фигурата на предокот-основоположник, своевиден извор на правото, на моралот, на социјалната, политичката или религиозната поврзаност, уште пред да се појави семејната структура. Примитивен татко, Крал, Профет, Господар, тој би бил инстанцата што ја постулира заснованоста на целата легалност и, оттаму, на целата социјабилност. Нешто како основен предуслов за целата човечка организација, кој не може да се ситуира, освен во потеклото, и може да се обмислува само во формите на митот (како оној што го пресоздава Фројд во *Тотем и табу* ) или како трансцендентален или логички постулат – предуслов за постојаноста на системот” (Florence par. 23).

вец од знаењето што ликовите го имаат пред нив, и да пониpаме во незнаењето што тие го оставија зад нив.

## Цитирана литература


Brémond Mireille, “Marguerite Yourcenar et les Atrides : discours critique et création littéraire”. *Bulletin de la SIEY*, n° 20, 1999, pp. 99-112.

Brunel, Pierre. *Electre ou la chute des masques de Marguerite Yourcenar*. Elena Real (dir.), Universitat de València, 1986, pp. 27-35.

De Neuter, Patrick. “Le père, ses instances et ses fonctions dans l’enseignement de Lacan et aujourd’hui, un quart de siècle plus tard”. *Cahiers de psychologie clinique*, vol. 37, n° 2, 2011, pp. 49-73.

Florence, Jean. “La fonction du nom du père chez Lacan. Une approche psychanalytique de la nomination”. *Variations sur Dieu. Langages, sciences, pratiques*. Presses universitaires Saint-Louis, 2019, pp. 223-233. https: / / books.openedition.org / pusl / 21685 . Accessed 25 March 2025.

Freud, Sigmund. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. *Édition Payot & Rivages,* 2010.

---. *Le complexe d’œdipe.* Édition Payot & Rivages, 2024.

Galey, Matthieu. *Marguerite Yourcenar. Les yeux ouverts*. Éditions du Centurion, 1980.

Lacan, Jacques*. Relation d’objet*. www.lacanterafreudiana.com.ar / 2.3.4 S4 LA RELATION.pdf. Accessed 25 March 2025

Poignault, Remy. “Les deux Clytemnestre de Marguerite Yourcenar”. *Bulletin de la SIEY*, n° 9, 1991, pp. 25-48.

Yourcenar, Marguerite. *Théâtre II*. Gallimard, 1971.

---. *Essais et mémoires*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.

---. *Carnets de notes d’Electre*. Éditions Fata Morgana, 2017.

792(6):821.133.1(6)-2.09
82.091

# Théâtre et réécriture, les nouveaux mythes de la modernité : lecture comparative de *Beatrice du Congo* de Bernard Dadié et *L'exil d'Albouri* de Cheik Aliou Ndao

**Alioune Willane**
Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal
alioune.wilane@ugb.edu.sn

**Résumé**: La dramaturgie en contexte postcolonial recrée un genre nouveau qui porte à la fois les marqueurs d'une écriture transgressive et d'une poétique novatrice. Ce trait caractéristique du théâtre négro-africain tient surtout de la matière des œuvres, pour la plupart tributaires des ethnotextes de leurs espaces de conception. C'est pourquoi le mythe, en tant que récit fondateur, se dissémine sous d'autres formes dans un processus de remythification ou de démythification dans des pièces comme *Beatrice du Congo* ou encore *L'exil d'Albouri*. Une lecture comparée de ces deux pièces au prisme des théories mythocritiques permet de montrer que dans le contexte des États naissants d'un monde africain fraichement indépendant, la dramaturgie se conçoit comme une modalité de réinvention des fantasmes de référence à travers l'invention de nouveaux héros, la création de figures nationales, mais surtout par la renaissance d'un théâtre africain affranchi des modèles importés.

**Mots clés:** Dramaturgie-mythes-nationalisme-héroïsme-imaginaire-Etat.

# Theatre and Rewriting, the New Myths of Modernity: a Comparative Reading of *Beatrice of the Congo* by Bernard Dadié and *The Exile of Albouri* by Cheik Aliou Ndao

**Abstract:** Dramaturgy in a postcolonial context recreates a new genre that bears the markers of both transgressive writing and innovative poetics. This characteristic feature of Black African theater is primarily due to the material of the works, most of which are dependent on the ethnotexts of their spaces of conception. This is why the myth as a founding narrative is disseminated in other forms in a process of remythification or demythification in plays such as Beatrice of the Congo or The Exile of Albouri. A comparative reading of these two plays through the prism of mytho-critical theories shows that in the context of the nascent states of a newly independent African world, dramaturgy is conceived as a means of reinventing fantasies of reference through the invention of new heroes, the creation of national figures, but above all through the rebirth of an African theater freed from imported models.

**Keywords:** Dramaturgy, myths, nationalism, heroism, imaginary, State.

## 1. Introduction

En littérature, le processus de l'écriture et les mécanismes de la représentation puisent leurs contenus dans une matière qui, généralement, se présente sous plusieurs formes. La culture, l'histoire, les mœurs de chaque monde tout autant que leurs mythes permettent souvent à l'auteur de donner à des discours fondateurs un dynamisme. Ce travail de relais se réalise grâce à la relative liberté de l'auteur qui « s'adresse à tous » (Scott 25), transgresse, altère et recrée pour ressusciter un sens, une image ou un symbole dans un même contexte ou dans un autre. En appliquant ce principe de lecture de toute production aux pièces *Beatrice du Congo* (2001) de Bernard Dadié et *L'exil d'Albouri* (1985) de Cheik Aliou Ndao, la comparaison permet d'analyser les différentes ressources des mises en texte des mythes historiques dans les sociétés modernes ou postmodernes.

L'inspiration des dramaturges dépasse ainsi la simple représentation de faits historiques mais concilie surtout mythes et art dramatique pour créer des nouvelles modalités de construction des nationalismes dans la plupart des anciennes colonies françaises et portugaises. L'objectif est de montrer comment deux mondes culturels différents tels que le Congo dans la région des grands lacs ainsi que le Sénégal en Afrique de l'Ouest actualisent des figures originelles empruntées à des espaces chronologiquement éloignés et culturellement différents. La démarche permettra de montrer, dans la cadre de cet article, la dimension transculturelle de certains mythes, mais aussi leurs dynamismes et leurs productivités. Tout d'abord, il s'agira d'étudier le théâtre africain comme espace de Trans mythification (Durand 1979) qui profane et transforme en support thématique les mythes anciens et les récits fondateurs. Et dans une deuxième partie, la réflexion portera sur la relation entre mythe et écriture postmoderne en mettant surtout l'accent sur la méta textualité et les allusions intertextuelles dans les deux pièces.

## 2. Mythes et dramaturgie, les nouveaux supports des référénces

Dans les littératures africaines, les mythes appartiennent à la catégorie des ethnotextes. Il s'agit de récits oraux souvent initiatiques qui appartiennent à l'imaginaire populaire dont le rôle est de créer pour le groupe des récits fondateurs. Ils structurent les imaginaires des groupes en constituant des fantasmes de références identifiant les éléments structurants d'une identité, d'une culture ou d'une communauté. Au-delà des supports traditionnels de sa transmission que sont les chants rituels, les cérémonies initiatiques, l'écriture apparait sous la plume des auteurs de notre corpus comme un relais dans le processus de diffusion du mythe. L'approche proposée analyse la relation

entre mythe et écriture profane, avant d'interroger la réflexion autour de l'histoire comme matière de la construction de mythes modernes.

### 2.1. Mythe et référénces profane

Lorsque le mythe tombe dans le champ de la dramaturgie, il se dépouille de sa dimension sacrée. Ce processus se réalise dans une démarcation avec les espaces liturgiques. Les sujets historiques tels qu'ils sont abordés reconstruisent un nouvel espace de définition du mythe grâce à une Trans mythification, qui se conçoit comme réappropriation des mythèmes dans le domaine de la fiction mais surtout dans la dramaturgie. Gilbert Durand propose une approche qu'il définit comme « un imaginaire diurne » mettant l'accent sur la figuration comme modalité de prise en charge d'une trajectoire épique. La pièce de théâtre fonctionne ainsi comme univers de représentation fluide qui permet la réécriture de contenus dynamiques par la réinvention de sujets anciens. (Durand 72). Sous ce rapport, l'histoire racontée dans *L'exil d'Albouri* reprend une figure typique de la mémoire collective du Sénégal. Le roi Albouri est chantée dans les gestes ou les récits épiques populaires de l'histoire du Sénégal pour avoir choisi, face à la colonisation, de s'exiler au lieu de faire la guerre pour sauver son peuple. Un épisode qui résume toute la trame de la pièce. Empruntée aux récits anonymes ancestraux, ce geste figure au cœur des chants rituels de socialisation à l'occasion de cérémonies initiatiques pour transmettre aux plus jeunes des valeurs héritées du monde précolonial noir.

C'est parce que dans l'univers traditionnel Oulofs[1], les communautés sont épiques, c'est-à-dire dans une configuration des relations dans lesquelles le rang du sujet est lié à l'histoire de sa famille. La place de l'individu dans l'espace est donc corrélée au lignage, à la trajectoire de ses ancêtres, mais surtout à son héritage symbolique. L'identité est une référence imaginaire sublimée par les hauts faits des ancêtres qui, par leurs actes passés, lèguent à leurs descendants une place dans la société. Le respect dû au sujet est donc hérité dès la naissance dans un univers qui interdit toute forme d'ascension individuelle. C'est le refus de l'individuation du sujet qui se conçoit, selon les références du groupe, dans une négation de tout trait distinctif. C'est pourquoi, dans le contexte des pièces que nous analysons, le choix du fait historique comme référence d'une nouvelle mythologisation cherche à décrire les royautés africaines comme des références effacées par la colonisation que le mythe doit chercher à réhabiliter. L'écriture devient un processus de reconstruction qui reconnecte le monde de l'écriture à l'histoire mais aussi à l'actualité. Sous ce rapport, la préface introductive de Bakary Traore traduit

[1] Groupe ethnique majoritaire du Sénégal. Nation principale de l'ancien royaume du Djolof.

concrètement la relation entre le dramaturge africain et l'héritage culturel de son monde de référence :

> Cheik Aliou Ndao n'a pas besoin de je ne sais quelle complicité pour se voir sacrer dramaturge. Que le lecteur en juge. Enfant, il a suivi son père, vétérinaire à travers tout le Sénégal, et il a eu l'immense chance d'avoir été formé par la meilleure des écoles : sous l'arbre à palabre, en compagnie des vieillards, de la sagesse populaire ; c'est là que les paroles des anciens tombant comme des sentences ont pénétré pour le modeler sa conscience. (Ndao 7)

C'est tout le contraire qu'on observe dans la perspective de Bernard Dadié dans *Beatrice du Congo*. Chez le dramaturge ivoirien, il y a une déconstruction de la figure du roi qui n'est pas célébrée. À la place, il y a l'invention de nouvelles références incarnées par la figure singulière de Dona Béatrice. En effet, l'histoire prend le prétexte de l'invasion de la puissance coloniale portugaise comme repère premier de l'esclavagisme dans l'ancien Zaïre. L'image du roi chrétien inverse la perspective pour célébrer la figure paradoxale d'une prêtresse Dona Béatrice. Selon la logique de Durand (1979), il s'agit d'un imaginaire nocturne par une « Symbolisation » qui confère à la figure mythique un pouvoir surnaturel, des caractéristiques sacrées (divination, prophétie, discours, croyances aux forces cosmiques). La pièce évoque, dans une confrontation subversive, un type d'organisation importée qui altère la relation traditionnelle de l'homme noir à un monde cosmique.

Dans la poétique sont mises en avant les prophéties, le discours incantatoire, la symbolisation qui relèvent d'un imaginaire irrationnel d'où l'interprétation nocturne, car les référents contestent le schéma binaire du sujet « corps / âme ». Parce que dans le monde africain, l'individu se prolonge dans l'espace et se représente dans un schéma ternaire : « corps / souffle / esprit ». L'héroïne, dans sa révolte, célèbre un schéma cosmique de l'humain nègre qui fait de la nature un prolongement du sujet. Sa trajectoire est une tragédie qui se termine par une mort symbolique cause de révolte ou d'un éveil des consciences. Dans la pièce la figure devient mythique parce qu'elle assume sa propre mort dans une sérénité déconcertante :

> Dona Béatrice : je lis surtout dans les yeux des hommes. Je veux que chacun s'assume, que chacun sache quelle merveille de création il est, quelle somme de rêves prodigieux il porte en lui. Je refuse qu'on fasse de nous des bêtes éthiques pour abattoir céleste. Je dis à mes frères et sœurs du Zaïre de renverser les structures imposées devenues corsets d'airain sur lesquels veillent des spécialistes attentifs… (Dadié 145)

Cette posture sacrificielle de Béatrice permet de parler avec Northrop Frye (Frye 18) de tragédie, entendu comme déclin et chute mais qui paradoxalement renvoie à la renaissance parce que la mort est ici juste symbolique. Il s'agit de célébrer la mort comme alternative à l'injustice, au désordre. La finalité est de susciter chez le lecteur destinataire un sentiment d'indignation, étape première vers l'affranchissement moral et culturel. Dans la pièce de Cheik Aliou Ndao, le mythe ou la mythification procède de la volonté de mise en scène des questions de société. Le roi Albouri incarne le sens de l'héroïsme « archétype mythique » (Eliade 52). Il est question de constituer des mythes modernes en modifiant les trajectoires ou en reprenant des faits historiques pour leur donner un nouvel éclat et susciter ainsi un nouveau cadre de signification.

L'exil est présenté, sous ce registre, comme une nouvelle quête héroïque, déconstruction des identités primordiales comme une transcendance de soi, réinvention d'une nouvelle identité comme accès à autrui : « Mon but est d'aider à a création de mythes qui galvanisent et portent le peuple en avant. Dussé-je y parvenir en rendant l'histoire plus historique » (Ndao 19). Cependant, à côté du roi, il y a le prince Laobé Penda qui propose une autre définition de l'héroïsme. Si le roi Albouri préconise la voie de la sagesse, son prince Laobé Penda assimile cette sagesse à une fuite et appelle à la résistance : « Je ne décevrai pas le sang qui coule dans mes veines » (Ndao 34). C'est la construction d'une nouvelle psyché qui dépeint les symboles de la royauté traditionnelle à travers des vertus comme le courage, l'héroïsme, l'honneur : *«* De nos traditions, nous avons hérité une maxime. Tu la connais mieux que moi : ne jamais reculer » (Ndao 46).

Si la figure du roi se sublime en image mythique, il y a précisément, la mise en relief d'une posture précoce et prophétique, un appel à l'unité : *«* Le roi Albouri *:* Ma vue ne s'arrête pas à notre petit royaume ; elle embrasse tout le futur. Voilà pourquoi, j'ai proposé à Ahmadou de lui proposer l'aide de mon armée » (Ndao 45). Contrairement à la trajectoire de Dona Béatrice, la mort n'est pas physique mais symbolique ici. Il s'agit de faire l'expérience d'une chute à travers la perte du trône, de la terre natale, de migrer vers l'incertain de l'exil pour le salut de son peuple. Cette mort politique propose l'exil comme processus de réinterprétation des symboles référentiels de la valeur, de l'héroïsme ou de la gloire : « Le roi Albouri : Mourir sur les champs de bataille n'est pas seule forme de bravoure » (Ndao 46). Cette posture de rupture met en texte un idéal d'homme de pouvoir au sens sénéquéen. Il s'affiche ainsi un type de roi aux antipodes de cette image faussement réaliste des rois africains esclavagistes ou encore brigands des « littératures exotiques », évoquée par exemple dans des œuvres comme *Bêtes et gens d'Afrique* (Demaison 1929)

D'un autre côté, chez Dona Beatrice, le mythe se termine par la loi du bûcher. Dans une pièce en trois actes, Bernard Dadié réussit à raconter la mort ou plutôt l'exécution de l'héroïne de la pièce pour donner sens à la vie : « Que cette flamme […] remette sur pied le jour, en selle le bonheur, débride la joie, désenchaine la danse démomifie l'amour… que ma terre cesse d'être appendice, mine, caverne, réservoir, carrière, grenier pour les autres, enfer pour nous » (Dadié 146).

### 2.2. Entre histoire et dramaturgie

En tant que support de représentation, le théâtre sert de relais à la mise en scène de faits actuels, mais dans la plupart du temps, en Afrique, il sert également à la réécriture de faits historiques connus. En effet, le théâtre dans toutes les cultures sert de « mémoire transmissible et partagée » (Ricœur 97) par sa capacité à faire figurer dans le discours des traces de l'histoire dans un mécanisme de reprise. Ce travail permet de donner un nouvel éclat aux récits fondateurs, aux repères du passé, mais, en Afrique, il permet surtout à créer des fantasmes de références communes dans le processus de construction des nationalismes pour des États nouvellement indépendants : « Le théâtre africain est né au cœur du nationalisme politique » (Chalaye 25).

Il s'agit, par le texte de conserver le lien avec l'histoire comme modalité de transition d'un passé connu vers la modernité et la postmodernité. Le choix de *L'exil d'Albouri* suggère un type de trame narrative dans laquelle les personnages sont puisés des lieux communs des épopées royales d'un des plus grands empires du Sénégal : le Djolof. D'ailleurs, la langue nationale principale du Sénégal est le Ouolof, langue de ce grand royaume. La geste de l'acte héroique du roi figure au centre des récits populaires anonymes célébrant la sagesse comme forme ultime d'un héroïsme dont les référents se trouvent dans les traditions séculaires conservées par les mythes, les contes et les récits oraux parce que : « Dans la tradition africaine, le mythe est vivant : il s'incarne dans le théâtre, dans les cérémonies, dans les contes qui rythment le quotidien » (Ba 25)

Naturellement, ce type de récit hésite entre mythe, histoire et imaginaire. La liberté donne ainsi la latitude à l'auteur de recréer un passé connu faisant ainsi du genre théâtral un relais de transmission du passé. En réalité, dans les traditions en Afrique, la frontière entre le conte, le théâtre, les genres oraux est si ténue que l'imaginaire moderne se heurte à la difficulté de classer les types de sources, notamment dans le processus de leurs réécritures. Généralement, le conteur singulier incarne sur scène des actants pluriels et raconte chaque histoire sous une forme théâtralisée au point que la transition dans l'univers de la représentation ne défigure pas la trame, mais se contente d'effacer la figure omniprésente du narrateur sur scène.

C'est pourquoi, en lisant la pièce *L'exil d'Albouri*, la parole est distribuée en fonction des statuts sociaux. Ce procédé permet de réaffirmer l'image d'un monde noir où la signification d'un discours est corrélée à l'instance énonciative. Chaque dénomination souligne en même temps un rôle social : « samba » est désigné comme le griot ; « beuk nek » signifie le valet dans la langue Ouolof» » ; « la reine seb Fall » renvoie à la figure maternelle et puissante, ou encore « linguère madjiguène » - figure singulière de la femme imposante, désigne la sœur du roi. À chaque prise de parole, il y a un intra-discours qui permet d'informer sur la complexité des relations, argument principal de la mise en scène d'un royaume typique du continent africain. Il faut rappeler que cette pièce est née de la volonté de proposer, grâce au théâtre, une autre version de l'histoire des royaumes du Sénégal à l'époque précoloniale. Il s'agit surtout de proposer un nouvel idéal de reconstruction de ce qu'il faut nommer « le type sénégalais » comme le suggère la lecture d'Abiola Irele qui affirme : *«* Le théâtre africain s'est donné pour tâche de reconstruire un passé déformé ou effacé par le discours colonial cherchant, dans le mythe et l'histoire l'affirmation d'une identité collective » (116).

Il nait ainsi un discours spécifique proposant des éléments de survivance de l'histoire à travers la dramaturgie. En effet, le choix d'une onomastique et d'une toponymie singulière contribue à inscrire la trame dans un espace de signification intimement lié à des faits connus du passé. Dans *Béatrice du Congo,* les noms comme Zaïre, la mention des Portugais, l'allusion à Alphonso premier soulignent avec récurrence cette volonté de donner un ancrage au texte dans l'imagination de ces significations. Il s'agit, par ce procédé de parvenir à « façonner la représentation d'un monde » (Vernant 12)

Ainsi, l'image d'un monde noir amorphe qui identifie l'esclavagisme, telle une pratique ancrée dans les mœurs dans la plupart des régions des grands lacs, est contestée par la sublimation de figures majeures d'une résistance impulsée par le nationalisme, les lois dites primitives et naturelles, mais surtout et principalement, les valeurs religieuses d'un monde opposé au messianisme révélateur. Il s'agit par ce procédé de proposer à ces peuples africains des modèles que le mythe littéraire entretient. Dans cette démarche, loin de se limiter à la simple approche thématique sur l'exil ou sur l'esclavage, la représentation façonne les imaginaires et préforme un inconscient collectif et, objectif absolu, réussit à créer une fiction commune à tous les types sénégalais dans la déconstruction des identités primordiales. La finalité de cette démarche est de réussir à créer une identité intermédiaire autour de laquelle les différences s'agrègent dans une logique métisse au point de donner vie à de nouvelles références qui s'expriment à travers des « résurgences conscientes ou inconscientes sur le réel » (Brunel 09).

Tout se résume à la volonté de redonner vie et nouvel éclat à un passé situable dans l'espace et le temps. La narration se refuse à être bourgeoise ou silencieuse sur les questions socio-politiques. Elle construit un nouvel idéal qu'il s'agit d'infuser dans les mœurs et les traditions comme le résume si bien Dadié à la fin de sa pièce : « Je vais faire appel à tous les frères. Ils ne seront plus sourds à l'appel d'un frère… » (Dadié 132).

## 3. Mythe et postmodernité

Pour le penseur Jean-Francois Lyotard (1979), l'avènement des nations indépendantes en Afrique s'accompagne d'une littérature de renouvellement du discours de l'homme noir. Les histoires qui sont exposées dans la plupart des espaces dépolitisés se nourrissent de mythes fondateurs ou de fantasmes de références modernes. Cette époque efface ce que Mbougar Sarr appelle « constellation macabre » (18) et inscrit désormais le discours comme annonciateur de « la fin des grands récits de références » (Lyotard 07). Cette nouvelle littérature se caractérise par deux spécificités : de nouvelles références, une écriture de sublimation.

### 3.1. De nouvelles références

Le mythe dans le champ de la dramaturgie donne à l'art une nouvelle perspective. Le récit puise généralement dans les lieux communs d'un monde pour proposer des révisions dynamiques grâce à la capacité de l'auteur à réinventer un contexte, à faire évoluer ou réinvestir les personnages ou simplement à reconstruire des nouvelles hypothèses de sens. Il ne s'agit pas seulement sous la plume de Cheik Aliou Ndao et de Bernard Dadié d'une célébration de la période précoloniale, mais d'une redéfinition des repères de l'héroïsme. Dans le cas du roi Albouri, il y a, par exemple, une représentation normative qui attribue au roi les traits d'un surhomme. Être capable de sacrifier son trône, créer des alliances pour faire face aux incertitudes de l'avenir, ce sont les préceptes d'une vision politique sans doute précoce, mais qui représente un appel à l'unité dans un monde noir aux clivages exacerbés par le système colonial.

Le dramaturge réussit, par cette démarche, à réaliser une fusion hybride entre des faits historiquement situables et une réinterprétation personnelle proposée comme grille de lecture d'un passé commun. La Trans mythification réalise par cette démarche une transformation archétypale qui associe l'image du roi fort à une puissance stratégique, d'où l'appel à l'alliance avec Ahmadou de Ségou. L'histoire devient une synthèse de « nouveaux simulacres » (Baudrillard 10). Une telle perspective narrative transforme le réel historique, lui donne une nouvelle signification, et réussit à générer des nouvelles

significations grâce à une mise en scène dynamique. Dans ce nouvel élan, le dramaturge fait dire à son roi :

> Ils (les colons) ont inventé des machines que nous n'avions pas prévues. Si encore nous étions unis, notre nombre nous sauverait. Hélas, aucun prince, aucun roi n'a compris à temps la nécessité d'une alliance entre nos Etats. Chacun de nous n'a cherché que son intérêt, qu'à nuire son voisin, qu'à empiéter sur le pouvoir de l'autre. (Ndao 50)

Si l'exil ou la stratégie permet de construire le sujet mythique sous la plume du dramaturge sénégalais, Bernard Dadié propose une célébration du martyr. La pièce se présente sous la forme d'une tragédie. La mort, dans cet espace, est un actant qui justifie le dénouement et porte le sens. En effet, le « bûcher » qui sanctionne la trajectoire de Dona Béatrice est un prétexte à la mise en scène d'une mort symbolique dont le but ultime est de réconcilier le monde noir à son essence comme le dit la prêtresse elle-même : « Dona Beatrice : Me brûler ! Prenez garde que l'incendie allumé ne s'éteigne…. » (Dadié 144)

La mort devient modalité de résurrection des savoirs et croyances ancestrales grâce à un procédé qui se réalise par une *«* actualisation d'un archétype qui participe à une réalité transcendante et exemplaire » (Eliade 105). Il s'agit de consacrer la mort sacrifice comme acte symbolique ou moyen d'agir sur un inconscient collectif. Cette forme de représentation propose aux jeunes nations africaines des références identificatoires fédérant les différences et instituant un nouvel ordre dans lequel le type africain se définit par ses propres valeurs. C'est la déconstruction des valeurs et croyances importées pour l'affirmation du panthéisme acosmique africain comme le définit le philosophe Fabien Eboussi Boulaga (1981). Les deux figures cherchent ainsi à conquérir par ces gestes une immortalité symbolique. D'un côté, il y a la mort de la figure du roi Albouri, de l'autre, la prêtresse. Pour les dramaturges, il y a ainsi une mise en texte de modèle comme le définit Vernant : *«* Le martyre, dans sa dimension mythique est une manière de donner sens à la souffrance en la transformant en exemple *»* (Vernant 112)

### 3.2. Entre représentation et sublimation

Le régime de la représentation qui sublime exploite, dans le cas des deux ouvrages que nous analysons, toute la charge historique associée aux figures qui racontent leurs histoires. Il s'y opère un récit construit autour d'un travestissement positif du fait historique. L'objectif est de rehausser l'image du personnage au discours libérateur présenté comme profanateur de versions historique ou de mythes originels. Sont associées à ces figures les attributs sublimés qui font évoluer leurs catégories d'appartenance. Ainsi,

Albouri n'est pas simplement un roi mais son personnage est dédoublé d'un sage, tandis que Béatrice, la prophétesse, devient figure de la résistance face aux lois temporelles d'un système esclavagiste. L'image dépravée de rois sanguinaires dans la littérature exotique est rétablie grâce à un type de théâtre qui re-mythifie ses figures héroïques. Toutes les trames tournent autour de faits singuliers.

Prophétie réfractaire à l'ordre ou choix d'un exil volontaire et stratégique, il s'agit ainsi de véhiculer un message unificateur mais surtout de proposer comme références ces deux figures dans une époque post-moderne en mal de repères. Cette littérature récuse celle bourgeoise - dite souvent neutre et nostalgique, mais propose un discours d'indignation libérateur et inspirant :

> Béatrice : Est-ce que Celui qui a créé fleurs, papillons, oiseaux, autorise ces affronts et ces misères […] Avec chacun son quartier, chacun son cimetière…l'enfer pour les uns, le paradis pour les autres… Le Dieu des dynasties et des castes ? Non ! Le Dieu des couleurs et de la faim ? Non ! (Dadié 138)

À cette posture qui connait un dénouement à la fois tragique et inspirant, Cheik Aliou Ndao oppose un choix lucide. La mort, pour lui, n'est pas la seule forme de bravoure, l'héroïsme peut se construire dans l'affirmation de l'honneur. Il ne s'agit pas naturellement de celui guerrier, comme le propose son prince Laobé Penda, mais d'une vision qui dépasse, à la fois le prestige précaire d'un rang et les frontières d'un royaume mais se pose en vision unificatrice qui réconcilie l'Afrique avec elle-même dans un effacement des frontières entre les peuples. Le discours et l'acte sont ici présentés comme des modalités d'expression héroïques et symboliques d'une puissance inspirante pour la postérité dans la déconstruction des logiques sécessionnistes, des clichés exagérant la toute-puissance de la Métropole ou des puissances colonisatrices.

Un discours révélateur de l'impact du verbe qui se consacre socle premier de tant de fantasmes de références : « Le roi Albouri : Quand on a l'honneur sauf on a tout avec soi. » (Ndao 66) A cette posture, il faut opposer cette satisfaction intérieure de Béatrice qui se réjouit dans un monologue de la prise de conscience de son monde face aux dérives séculaires comme le dit l'héroïne : « Béatrice : le peuple a pris trop de temps pour vous comprendre » (Dadié 138)

## Conclusion

Pour Paul Ricoeur « le mythe démythologisé au contact de l'histoire, et élevé à la dignité de symbole, est une dimension de la pensée moderne. »

(13). Cette lecture du mythe actualise le rapport aux récits ancestraux comme modalités de signification du monde actuel. À la lecture des ouvrages de notre corpus, il y a une mise en parallèle de deux types de postures. D'une part, il y a la figure de Dona Béatrice qui incarne l'obéissance aux lois naturelles comme les religions traditionnelles, pour la construction d'un monde africain intégrant les spécificités ethnologiques du continent. D'autre part, il y a une lecture dynamique de faits historiques situables au Sénégal comme l'exil d'Albouri pour faire évoluer les définitions de l'héroïsme proposées jusque-là . En effet, le héros n'est plus seulement perçu dans une représentation guerrière à travers des actes de bravoure, de courage, etc. Choisir l'exil pour perdre son rang permet de consacrer une mort symbolique que la Trans mythification ressuscite pour donner un nouvel éclat à des figures historiques, à l'image de la prêtresse de Bernard Dadié à qui la mort permet de conquérir une immortalité symbolique. Il faut dire donc que le mythe propose, pour créer des référents d'un nouveau monde, de nouvelles formes d'interprétation des récits traditionnels souvent anonymes. Il s'agit ainsi de créer « un système idéographique » explicatif du monde (Barthes).

## Ouvrages cités

Abiola, Irele. *The african imagination.* Oxford University Press, 2001.
Ba, Amadou Hampathé. *Aspect de la civilisation africaine*. PA, 1972.
Barthes, Roland. *Mythologies*. Seuil, 1957.
Baudillard, Jean. *Simulacre et simulation*. Galilée, 1981.
Boulaga Fabien Eboussi. *Christianisme sans fetiche*. PA, 1981.
Brunel, Pierre. *Mythocritique*. PUF, 1992.
Chalaye Sylvie. *Du théâtre africain francophone africain: formes et enjeux d'une dramaturgie.* Harmattan, 1998.
Dadie, Bernard. *Beatrice du Congo*. PA, 2001.
Demaison, André. *Bêtes et gens d'Afrique*. Grasset, 1929.
Durand, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse.* Berg international, 1979.
Eliade, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. Gallimard, 1959.
---. *Le mythe de l'éternel retour*. Gallimard, 1949.
Lyotard, Jean Francois. *La condition post-moderne*. Éditions de minuit, 1979.
Ndao, Cheik Aliou. *L'exil d'Albouri*. NEAS, 1985.
Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire l'oubli*. Seuil, 2000.
---. *Finitude et culpabilité*, tome 2. Le mercure, 1961.
Scott, Diane. *S'adresser à tous*. Éditions / les prairies ordinaires, 2021.
Vernant, Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs*. Maspero, 1965.

821.111(669.1)-2.09
82.091

# Реинтерпретација на африкански митови во постколонијалните драми на Сојинка и Онвуеме

**Калина Малеска**
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“
kalina.maleska@flf.ukim.edu.mk

**Апстракт:** Ова истражување се фокусира на односот на постколонијалната драма кон митовите на културите и заедниците од кои потекнуваат постколонијалните автори што се предмет на истражувањето. Постколнијалната драма е малку истражувана дури и во светски рамки, како што забележува Каника Батра, која укажува на тоа дека во однос на делата на автори како Воле Сојинка или Дерек Волкот, многу почесто се анализира нивната поезија отколку нивните драми. Овој текст ги анализира драмите *Смртта и коњаникот на кралот* од нигерискиот писател Сојинка и *Кажи им на жените* од нигериската писателка Тес Онвуеме. Протагонистите од драмата на Сојинка се борат со мистификациите и романтизацијата на минатото и културните традиции. *Кажи им на жените* ги претставува општествените услови во постколонијална Нигерија, каде што високите и средните класи иницираат лажни развојни програми со странска финансиска помош, наводно за да им го подобрат животот на руралните жени. Истражувањето покажува како овие двајца автори, кои се истовремено и политички активисти, ги претставуваат современите општествено-политички настани во различни делови на Африка низ реинтерпретациски однос кон митот, ставен во нов контекст.

**Клучни зборови:** постколонијална драма, Сојинка, Онвуеме, митови, танц, ритуали

# Reinterpretation of African Myths in the Postcolonial Plays of Soyinka and Onwueme

**Kalina Maleska**
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
Blaže Koneski Faculty of Philology
kalina.maleska@flf.ukim.edu.mk

**Abstract:** This research focuses on the relation of postcolonial drama towards the myths of the cultures and communities that the postcolonial authors explored in this article come from. Postcolonial drama has seldom been researched even in world literary studies, as literature professor Kanika Batra notes. She points out that in regard to the works of authors such as Wole Soyinka or Derek Walcott, it is their poetry which is much more explored than their plays. This text analyses the plays *Death and the King's Horseman* by the Nigerian writer Soyinka, and *Tell It to Women* by the Nigerian writer Osonye Tess Onwueme. The protagonists in Soyinka's play fight the mystifications and idealization of the past and the cultural traditions. *Tell It to Women* presents the social circumstance in postcolonial Nigeria where the high and middle classes initiate false development programs with foreign financial aid to allegedly improve the life of rural women. The research shows how these two authors, who are at the same time political activists, represent the contemporary social and political events in various parts of Africa through reinterpreting various myths from the native cultures, placing them in a new context.

**Keywords**: postcolonial drama, Soyinka, Onwueme, myths, dance, rituals

## 1. Вовед

Уште од античко време, митовите се основа на драмското творештво. Тоа е видливо, меѓу другите, и во трагедиите на Софокле, Еврипид, Ајсхил, кои како основа ги земаат митолошките приказни и од нив создаваат драмско дејство и сложени ликови, кои застапуваат одредени идеи и вредности. Зависно од авторот – без оглед дали станува збор за антички или за современ автор – ликовите во драмите базирани на митови може да бидат претставени на сосем различни начини, иако станува збор за истиот лик и истата митолошка приказна. Така, Орест кај Ајсхил и Орест кај Жан Пол Сартр се сосема различни ликови, иако приказната врз која се засноваат им е заедничка.

Ако се направи паралела меѓу европската традиција и драмите напишани од автори од поранешните европски колонии во Африка, Азија и на Карибите, може да се забележи дека употребата на митот е сосема поинаква.

Ова истражување се фокусира на односот на постколонијалната драма кон митовите на културите и заедниците на кои им припаѓаат нигериските автори чии дела се анализираат во овој текст. Во книжевните студии, постколонијалната драма поретко е предмет на истражување, како што забележува Каника Батра. Таа истакнува дека во случаите како оние со писателите Воле Сојинка или Дерек Волкот, нивната поезија многу повеќе била предмет на книжевни истражувања отколку нивното драмско творештво.

Предмет на анализа во ова истражување се драмите *Death and the King's Horseman* (*Смртта и коњаникот на кралот*) од нигерискиот писател Воле Сојинка, и *Tell It to Women* (*Кажи им го тоа на жените*) од нигериската писателка Осоње Теса Онвуеме. Истражувањето покажува дека овие двајца автори, кои истовремено се и политички активисти, ги претставуваат современите општествено-политички настани во Нигерија преку реинтерпретација на митовите ставени во нов контекст.

## 2. Теориска рамка: паралели – европски и африкански примери

Европските драми засновани врз митови ги имаат своите почетоци уште во античката грчка литература. Познатите драматурзи Софокле, Еврипид и Ајсхил пишуваат драми чие дејство се базира врз приказни од грчката митологија. Во соврмените драми, како што се оние од дваесеттиот век, на пример *Муви* од Жан Пол Сартр или драмите на Паоло Пазолини, фигурираат ликови од античката митологија, додека истовремено тие претставуваат анализа и коментар на политичките и етичките

прашања на модерниот свет. Истите митолошки ликови кај современите автори се сместени во различен контекст, се реинтерпретираат идеите што тие ги претставуваат, а се внесуваат и нови елементи во однос на дејството. Идеолошките разлики меѓу античките и современите драми со слична тематика, како и впечатокот на новина што го постигнуваат современите драми, се должи на тоа што тие воспоставуваат познати околности, а потоа отстапуваат од нив.

Од друга страна, нигериските драми што се анализираат овде имаат поинаков пристап кон митовите. Нивните протагонисти се соврмени мажи и жени, дејството се однесува на современи настани, додека митолошките елементи се присутни како дел од зборовите на ликовите, тогаш кога ликовите упатуваат на својата култура и традиција. Уште една забележителна карактеристика во односот кон митовите е што она што се извлекува од митовите во овие дела не се секогаш приказните, туку повеќе перформативниот дел од митовите: обичајот тие да се користат во одредени обреди, пред сè, преку танц и пеење. Оваа специфика на африканските драми ги издвојува како разиграни, динамични драми со изобилство звуци: преку изведби, свирење инструменти, пеење. Овие обичаи што потекнуваат од митолошкото сфаќање на светот и важноста на ритуалите во секојденвниот живот за жителите на опишаните заедници се присутни и при славењето на животот и при оплакувањето на смртта.

Протагонистите во драмата на Сојинка се борат против мистификациите и идеализацијата на минатото и културните традиции на нивните земји. *Кажи им го тоа на жените* ги опишува општествените околности во постколонијална Нигерија, каде што високите и средните класи раководат со лажни програми за развој во постколонијална Нигерија, наводно за да помогнат да се подобри животот на руралните жени.

Зборувајќи за односот меѓу Оксидентот и Ориентот, Едвард Саид во *Orientalism* (*Ориентализам*) вели дека тоа е „однос на моќ, на доминација, на различни степени на комплексна хегемонија“ (Said 6). Како пример, тој го посочува описот што Густав Флобер го дал за Кучук Ханем, кој станал многу влијателен модел според кој на запад била замислена ориенталната жена – „таа никогаш не зборува за себе, никогаш не ги претставува своите емоции, своето присуство или својата историја. *Тој* зборува за неа и ја претставува. Тој е странец, релативно богат, маж, а ова се историски факти на доминација кои му овозможуваат не само да ја поседува Кучук Ханем физички, туку и да зборува во нејзино име“ (Said 7). Овие согледувања на Саид, иако се однесуваат на Ориентот, не се изолирани и не се врзани само со една локација. Во постколонијалните драми на Сојинка и Онвуеме се разнишува ваквата хиерархија на моќ, бидејќи жителите на Нигерија во нив зборуваат со својот глас и во

свое име. Токму ова ги прави драмите постколонијални – идеологиите и вредностите што самите текстови ги изразуваат се секогаш автентични и артикулирани не од страна на „туѓинецот“, не од страна на моќниот колонизатор, како во примерите што ги дава Саид, туку од внатрешната перспектива на претставниците на заедниците и културите што се опишани во делата.

Неизбежноста западната култура да биде референтна точка на која се спротивставуваат постколонијалните книжевни дела е изразена во студиите од областа на теоријата на постколонијализмот. Ания Лумба, во своето дело *Colonialism / Postcolonialism* (*Колонијализам / постколонијализам)* зборува за неможноста на поранешните колонии да се вратат во обликот или начинот на живот што постоел пред колонијализмот, зашто сегашноста секогаш содржи и траги од минатото.

Така, иако постојат обиди кај некои постколнијални автори целосно да избегнат упатување на колнијализмот или на колонизаторите, за голем дел од писателите, ова не само што е невозможно, туку и враќањето на моќта на домородната култура го гледаат токму во судирот со колонијализмот. Лумба го дава примерот со расказот „Шишу“ на бенгалската авторка Махасвета Деви, во кој локалните жители се и буквално и метафорично осакатени во независна Индија, и тоа не само од колонизаторите, туку и од локалните граѓани на високи позиции, кои по независноста на Индија доаѓаат на раководни места. „Во националниот развој нема простор за племенските култури или верувања, па дури и ставовите на добронамерниот владин офицер господин Синг [и самиот локален жител] кон племенската заедница претставуваат повторување на колонијалистичките гледишта“ (Loomba 14-15). Ваквиот однос е карактеристичен и препознатлив во сите три драми. Имено, трагедијата кај Сојинка потекнува токму од неможноста на колонизаторот да ги прифати локалните верувања. Кај Онвуеме, самите Нигеријки Дејзи и Рут, образовани според западниот систем, стануваат непријатели на својот народ.

Според едно од клучните дела на постколонијалните студии, *The Empire Writes Back* (*Империјата возвраќа со пишување*) на Бил Ешкрофт, Герет Грифитс и Хелен Тифин, „една од главните карактеристики на империјалната опресија е контролата врз јазикот“ (Ashcroft et al. 7). Империјалниот систем воспоставува една стандардна верзија на јазикот како норма и ги маргинализира сите други варијанти. Амитав Гош, во своето дело *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable* (Големото иместување: Климатските промени и незамисливото) (2016) зборува за многу сличен феномен во однос на наративните постапки во прозните дела: западната книжевна теорија има воспоставено критериуми засновани врз истражувањата на западната литература, и ги

употребува истите критериуми при проценка на дела од други култури. Притоа, Гош дава неколку примери на книжевни дела од индиската литература, кои биле критикувани поради неконзистентност во однос на раскажувачката постапка или поради префрлување од една тема на друга – аспекти за кои Гош тврди дека целосно соодвествуваат за литературен опис на сопствената култура од која потекнуваат. Истиот овој феномен е суштински значаен за разбирање на двете драми што се во фокусот на овој текст. Имено, *Кажи им го тоа на жените*, на пример, многу експлицитно и недвосмислено ги означува ликовите како преставници на различни политички гледишта, преку нивните зборови во драмата. Додека во рамки на западноевропската теорија на литература ова би се сметало за несуптилно градење на ликовите, во однос на контекстот во кој се појавува и на кој се однесува драмата, ваквата карактеризација функционира сосем соодветно.

## 3. Доброволно прифаќање на смртта во *Смртта и коњаникот на кралот*

*Смртта и коњаникот на кралот* внесува комбинација на митовите на народот Јоруба и домородните традиции на Јоруба, притоа осветлувајќи аспекти од општествената и политичката сцена на Нигерија. Оваа драма се смета за една од најуспешните драми на Сојинка поради начинот на кој ги испреплетува Јоруба елементите со западните елементи во својата централна тема за општествената одговорност.

Дејството во драмата е инспирирано од вистински настани што се случиле во 1946 година, кога британските колонијални власти го спречиле Елесин, коњаникот на кралот, да изврши самоубиство – како што се барало според нормите на традицијата – по смртта на кралот чиј коњаник бил. Недовршувањето на ритуалот на самоубиство доведува до чувство на срам кај неговото семејство, од што следува и трагедијата – синот на Елесин, за да го сочува угледот на заедницата, самиот извршува самоубиство, по што истото го прави и Елесин.

Драмата изобилува со сцени што укажуваат на верувањата и традициите на Јоруба, каде што се највидливи митолошките елементи. Тие ја прават драмата истовремено уникатна и повремено тешка за следење, бидејќи во дијалозите меѓу ликовите се вметнати упатувања на танцови изведби и ритуали. Овој начин на пишување може да се надоврзе на увидувањата што произлегуваат од студијата на Ешкрофт, Грифитс и Тифин, според кои намерната употреба на нестандарден јазичен израз или наративна постапка укажува на отпор кон колонизаторот.

Така, драмата *Смрттта и коњаникот на кралот* е длабоко вкоренета во нигериската култура, што се гледа не само по содржината, туку и во однос на употребата на јазикот. Според Оланијан, „неговата богата со предизвици и необична употреба на јазикот предизвика голем број обвинувања за преголема неразбирливост, непристапност и херметичност“ (Olaniyan 486). Оланијан укажува на тоа дека ваквиот стил е всушност суштински важен за драмите на Сојинка, бидејќи токму преку пресврт и прераспределба на целата матрица за размислување и изразување, Сојинка го изразува автентичното искуство на својата култура.

Верувањето на Елесин во традицијата е безрезервно, и тој не изразува никаков сомнеж во потребата да го изврши ритуалното самоубиство. Но, Сајмно Пилкинс, еден од британските офицери, и неговата сопруга Џејн, не можат да ги разберат и да ги прифатат африканските традиции и култура. Нарекувајќи го обидот за самоубиство „глупост“, „варварство“ и „ужасен обичај“, тие се спротивставуваат и го спречуваат Елесин во неговата намера.

Не разбирајќи ја културата на Елесин, Сајмон ја користи својата власт за да се вмеша само затоа што не сака да се посрами ниту да чувствува вина за настаните што се случуваат под негова одговорност, особено при посетата на принцот. Тоа придонесува Сајмон да се смета за причината за неисполнувањето на должноста од страна на Елесин. Судирот на двете толку различни култури е делумно и силата што предизвикува очекуваните настани да скршнат од својот курс. Но, самиот Сојинка, во неговата Авторска белешка кон драмата предупредува дека ова читање не ја доловува целата комплексност на настаните и на драмата. Опасноста од ваквите теми е што тие

> се здобиваат со лесното обележје ‘судир на култури’, обележје полно со предрасуди кое, освен честата погрешна примена, претпоставува потенцијална еднаквост *во секоја дадена ситуација* кога доаѓа до контакт меѓу туѓата култура и домородната култура, на територијата на вторава [...] Токму поради овој испревртен менталитет, неопходно е да го предупредам потенцијалниот продуцент на оваа драма против оваа, за жал, позната редукционистичка тенденција (Soyinka 1).

Така, иако во драмата постои конфликт меѓу колонијалните сили и домородното население, тоа не е фокусот на драмата. Постколонијалниот импулс е културата да се дефинира себеси и како автономен ентитет, независно од Западот, а не како „другост на Оксидентот“, на што предупредува и Саид. Во таа смисла, фокусот на драмата е на тоа што се случува со светот, онаков каков што е според сознанието на локалната

култура, кога нема да се исполни должноста или барањето на обичаите. Туѓинецот Сајмон, во оваа интерпретација, веќе не доминира како антипод со еднаква важност и сила на домородниот Елесин, туку се редуцира на заменлив инструмент.

Она што е специфично за употребата на митот во постколонијалната драма е видливо токму во овој дел – митовите се користат многу повеќе како основа за ритуали и обичаи отколку како приказни. Според Биодун Џејифо, „во драматизацијата на Сојинка на овој настан, трагичните и непредвидени пресврти што резултираат од оваа интервенција се присутни во форма на ритуално славење, со голема поетска сила, која ги поткопува и моралниот авторитет на колонизаторите и духовната сигурност на колонизираните“ (Jeyifo 121). Во смисла на ритуал, ликовите од *Смртта и коњаникот на кралот* постојано се повикуваат на нивните предци, а драмата е исполнета со танци и традиционална музика, чија функција ја потенцира поврзаноста со минатото како нераскинлив след.

Освен во однос на ритуалот како дел од митолошките елементи, драмата на Сојинка се поврзува со европските антички драми и преку темата на жртвувањето на поединецот со цел да се овозможи добросостојба на заедницата. Џејифо прави паралела со драмите на Еврипид во однос на драматизацијата на процесот на жртвување, нагласувајќи ги притоа, сепак, и бројните разлики. Елесин, според Џејифо, е ритуална жртва целосно посветена (преку својата волја) на процесот на жртвување. Додека се подготвува за ритуалното самоубиство, тој ги мобилизира обредите на прослава кои, пак, „парадоксално го минираат ритуалното самоубиство и ненамерно придонесуваат тој да остане прикован за оваа страна на преминот меѓу живот и смрт“ (Jeyfo 122).

Еден од предусловите на ритуалниот обред е дека тој не смее да биде прекинат пред да биде целосно завршен. Во оваа смисла, интервенцијата на офицерот Сајмон е само катализатор за она што следува, но катализатор кој сепак има одлучувачка улога бидејќи придонесува кон миг на двоумење кај Елесин. Волјата и способноста да истрае се во рацете на Елесин, но интервенцијата на Сајмон ја разнишува неговата самоувереност. Од човек целосно посветен на жртвувањето, Елесин станува човек со поделена, конфликтна, несигурна волја.

Во самата драма, Сојинка дава неколку клучни детали за личноста на Елесин: „Тој е човек со огромна виталност, зборува, танцува и пее со толку заразно уживање во животот, кое е дел од сите негови постапки“ (Soyinka 6). Овие детали се важни бидејќи ја покажуваат целосната соодветност на Елесин за ритуалната функција на доброволна жртва. Тој е прикажан како истовремено пее и танцува, особено во значајната и алегорична сцена со птицата Не-јас уште во првиот чин од драмата.

Централниот лингвистички и реторички конструкт во сцената, ознаката „Не-јас“ како име на птицата што доаѓа како гласник на Смртта, е термин до кој се доаѓа со елизија на многу подолгото: „Не-сум-јас-тој-што-ја-виде-озлогласената-птица“. Така, птицата Не-јас го означува универзалниот човеков отпор кон тоа да се помири со неизбежноста на смртта.

*Смртта и коњаникот на кралот* го избегнува реалистичното прикажување и нарација, и ги заменува со високоестетски дискурс преку јазични експерименти, како и со изобилство на метафори и тропи од различни дисциплини и со различен опсег. Јазикот е од клучно значење за оваа драма, бидејќи се користи за да создаде раскошна митопоетика со постојано упатување на ритуални архетипови.

## 4. Руралните жени во акција во *Кажи им го тоа на жените*

Драмата на Онвуеме, *Кажи им го тоа на жените*, се базира на судирот, но истовремено и преплетувањето, на државниот феминизам со неоколонијалниот феминизам. Според Батра, оваа но и други драми од Онвуеме „ја критикуваат државната моќ во универзитетската, антиестаблишмент театарска традиција на Воле Сојинка, Феми Ософисан и Боде Соланде“ (Batra 130).

Структурирана во пет чина, односно „движења“ – како што се нарекуваат – драмата опишува транзитирање и во буквална и во метафорична смисла: Рут и Дејзи, високообразовани Нигеријки, доаѓаат во едно нигериско село, ветувајќи помош од владата за развој на руралното земјоделство меѓу жените. За да се оствари соработка, жените од народот Иду ја испраќаат својата претставничка Јемоџа во градот. На крајот, сфаќајќи ги манипулациите на Рут и Дејзи, односно нивната злоупотреба на позициите, припадниците на руралната заедница заедно пристигнуваат во градот и ја преземаат од Рут и Дејзи програмата оркестрирана од власта, што означува еден вид прославување на она што се смета за автентичен нигериски живот.

Вториот чин (или движење) почнува со враќање назад низ времето преку сеќавањето на Јемоџа за тоа како двете жени – Дејзи и Рут – пристигнале во Иду, и како, преку лажно претставување дека имаат желба да помогнат, ги изманипулирале локалните жители. Предговорот на Нгуги кон драмата на Онвуеме ја потенцира поврзаноста меѓу различните видови работа во областа на културата што се појавиле во Африка и во африканската дијаспора: „За Рут и Дејзи, напредокот е директно поврзан со нивната претстава за глобално сестринство по пример на западниот свет, и со нивните потреби како африкански жени од средната класа [...]

Руралната култура го претставува минатото кое тие сакаат да го остават зад себе“ (Ngugi 8).

Драмата ги прикажува жените од селото кои ги чекаат интелектуалките со високо образование, Дејзи и Рут, како „наши ќерки пораснати на ова тло кои ќе ни ги одговорат нашите прашања“ (Onwueme 23). Но, наместо да одговорат на поставените прашања, Рут и Дејзи ја носат Јемоџа во градот – навидум како потенцијален иден посредник во развојот на програмата за помош на земјоделството, но всушност ја експлоатираат како работничка за завршување на домашните обврски.

Вистинскиот однос на Дејзи и Рут кон жителите на Иду се огледа во изјавата на Дејзи: „Што, за име божје, може да го подобри животот на овие луѓе кои се заглавени во минатото? Не сфаќаш ли дека за нив сегашноста умрела во минатото?“ (17) Со ова, Дејзи го покажува својот презир кон тешкотијата на локалното население да се приспособи на промените во нивната земја. Место отворено да разговара со нив на оваа тема, таа ја злоупотреуба ситуацијата за своја корист.

Традиционалниот концепт на род и сексуалност, модерните начини на изразување сексуалност, и контрастот меѓу нив се значајни идеолошки прашања што се отвораат во *Кажи им го тоа на жените*. Според Адаку, повозрасна жена-мудрец во заедницата во селото Ибо, традициите се „работи што кажуваат како да се однесуваме со духот, моралните вредности и заедницата“, додека модернизацијата ја гледа како „болест донесена од Ојибо“ (Onwueme 38-9). Ојибо всушност значи „Запад“, чие влијание заедницата генерално го смета за негативно. Кога Адаку вели дека во земјите од Ојибо има случаи кога и мажите се мажат со мажи, и жените се женат со жени, Шерифат, една од жените од Ибу, одговара дека „и луѓето од Иду го имаат исотото“. Адаку брза да ја долови разликата: „Не ги мешај тие две работи. Идегбе се жени со друга жена за да го заземе нејзиното место во семејството. Нејзината сопруга е слободна да се омажи и со нејзиниот маж“ (38). Имено, според дел од жителите на Иду, врските и односите во нивната заедница, без оглед дали се меѓу ист или различен пол, се алтруистички, односно насочени кон помагање на целата заедница, и не се фокусирани само на двете личности кои се дел од врската. Конфликтот меѓу самите жители на Иду настанува кога традиционалните обичаи се менуваат под влијание на западните и тоа создава раздор меѓу оние што ги прифаќаат и оние што не ги прифаќаат. Притоа, ниту едната ниту другата група не е свесна за долгорочните последици врз начинот на живот.

Претставничката на руралните жени Јемоџа, која е елоквентна, независна, образована млада жена, ќе се најде во ситуација да биде крајно лошо третирана како слугинка во домот на Дејзи. Таа директно и не-

двосмислено коментира за односите на Дејзи и Рут со другите. Јемоџа, без оглед на образованието што го има стекнато по урнек на западниот систем, ги претставува традиционалните вредности на Иду. Додека таа ги застапува гледиштата на нејзината заедница дека бракот претставува обврска кон заедницата во однос на продолжување на родот, истовремено го осудува индивидуалистичкиот пристап на врската меѓу Рут и Дејзи во однос на сексуалноста. Без оглед на различните гледишта што читателите може да ги имаат кон ваквите вредности или кон експлицитните застапувања на одредени гледишта кај ликовите, драмата на Онвуеме недвосмислено им дава глас на нигериските рурални жени, кои дотогаш биле безгласни, односно глас на Другоста, според зборовите на Саид.

Драмата на Онвуеме укажува на тоа дека и бирократите и интелектуалците се еднакво вмешани во еден наметнат модел на развој што не е функционален за жените во Нигерија. Помоќен одговор на ова може да дојде само со заедништво. Според Батра, фактот што Онвуеме ги претставува руралните жени како силна, меѓусебно солидарна група со несомнена моќ во политичката економија на Иду не исклучува признавање на патријархалната опресија во рамки на таа заедница. Кога ја потсетуваат дека не е „ќерка“, туку е „сопруга“ и оттаму има ограничени права (ќерките имаат одредени права сè додека не се омажат, кога дел од тие права им се одземени), коментарите на Јемоџа изразуваат критичен однос кон хиерархиската природа на нејзината заедница во односот меѓу мажите и жените, и меѓу немажените и мажените жени, како и осуда кон системот што валозирзира предодредени општествени улоги.

Батра го поставува прашањето дали силното поврзување на жените во локалната заедница може да доведе до економска сигурност и сексуална слобода. За Онвуеме, „авторка која црпи инспирација од култура што го гледа општествениот род како посебен од биолошкиот пол, оваа перспектива не значи одвојување од заедништвото, туку продолжување на постколонијалниот отпор за барање економска и родова правда“ (Batra 145).

Фокусот на драмата постепено се префрла од сексуалноста кон културно-економскиот развој. Последниот чин (движење) вклучува одигрување на традиционален танц на жените од Иду, што го претставува нивното придвижување од состојба на инструментализација во состојба на здобивање способност за дејство. Како и голем дел од спроведувањето на државната моќ, способноста за дејство на руралните жени е во доменот на изведбата, перформансот, која претставува моќна и честа метафора во драмата на Онвуеме.

## 5. Заклучок

Во однос на митолошките елементи, драмите анализирани во овој текст не се базираат врз митолошки приказни, како што е случај, на пример, со *Антигона*, *Орестија* и други антички грчки драми, или со европските драми засновани врз митови, како што се и современите прикази на Медеја или на Федра. Во африканските драми, митологијата е присутна најмногу преку изведба, перформанс на ритуали, особено ритуали што вклучуваат танц, што ги следат традиционалните обреди или упатуваат на религиозните верувања.

Во *Смртта и коњаникот на кралот*, на пример, Елесин, особено на почетокот од драмата, без страв и екстатично ја прифаќа својата судбина како човек кој мора да умре за да се сочува и подобри духовното здравје на неговиот народ. Во оваа драма се комбинираат јазикот, реториката и невербалните изразувања, како што се музиката и танцот, и тие придонесуваат кон висок естетски ефект, кој предизвикува задоволство, а истовремено и немир во однос на случувањата.

Драмата на Онвуеме се заснова врз традициите и митолошките матрици на верувањата на нејзината култура во Нигерија. Таа иницира дијалог со упатување на африканските традиции на општествени сојузи и зближувања меѓу руралните жени, како и сексуални зближувања меѓу урбаните жени, со што упатува и кон можноста за поврзување на овие два аспекти, наместо нивна поларизација.

И двете драми од Нигерија, едната од Сојинка, кој се повикува на митолошката подлога преку заложба за сочувување на ритуалите и обичаите, и другата од Онвуеме, која се заснова на традиционалните верувања и вредности, истовремено отворајќи пат за поголеми права на жените, упатуваат на важноста на митовите на народите во Нигерија во современото општество многу повеќе како традиционален рецепт за закрепнување на населението отколку како приказни што би служеле како подлога за современите драми.

## Цитирана литература

Ashcroft, Bill, et al. *The Empire Writes Back: Theory and practice in post-colonial literatures*. Second edition. Routledge, 2002.

Batra, Kanika. *Feminist Visions and Queer Futures in Postcolonial Drama: Community, Kinship and Citizenship*. Routledge, 2011.

Ghosh, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthninkable*. Penguin Books India, 2016.

Jeyifo, Biodun. *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism*. Cambridge University Press, 2004.

Loomba, Ania. *Colonialism / Postcolonialism*. Second edition. Routledge, 2005.

Onwueme, Osonye Tess. *Tell It to Women*. Wayne State University Press. 1997.

Olaniyan, Tejumola. "Damatizing Postcoloniality: Wole Soyinka and Derek Walcott". *Theatre Journal*, Vol. 44, No. 4, *Disciplines of Theatre: Theory, Culture, Text*, December 1992, pp. 485-499. https: / / doi.org / 10.2307 / 3208770

Said, Edward. *Orientalism*. Penguin Books, 2023.

Soyinka, Wole. *Death and the King's Horseman*. W. W. Norton & Co, 2002.

792.02
792.09

# Exploring Theatrical Elements in the Cult of the Dead: A Case Study of the Necromanteion of Acheron

**Besfort Idrizi**
Ss Cyril and Methodius University in Skopje
Faculty of Dramatic Arts
besfort.idrizi@fdu.ukim.edu.mk

**Abstract:** Beliefs in the afterlife within Greek mythology were deeply ingrained, leading to organized meetings with souls facilitated by priests in specialized locations. This paper examines the rituals and activities conducted at the Necromanteion of Acheron, challenging the notion of actual soul encounters and proposing an analysis through the lens of theater techniques and principles. By scrutinizing the temple's rituals, spatial layout, and interior design, parallels with theatrical practices are explored. The study aims to analyze the cult of the dead, particularly within the Necromanteion of Acheron, within the framework of a theatre performance. This research seeks to uncover potential similarities and exchanges of techniques between theater and the cult of the dead, considering the cult's precedence over theater. The hypothesis posits the likelihood of priests orchestrating "theater shows" to manipulate believers' perceptions, fostering genuine belief in soul encounters.

**Keywords:** Necromanteion of Acheron, Oracle of the Dead, Homer, rituals, temple, Hades, puppet, fasting

# Истражување на театарските елементи во култот на мртвите: студија на случајот на Некромантеонот на Ахерон

**Бесфорт Идризи**
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Факултет за драмски уметности
besfort.idrizi@fdu.ukim.edu.mk

**Апстракт:** Верувањата во задгробниот живот во рамките на грчката митологија биле длабоко вкоренети и резултирале со организирани средби со душите, посредувани од свештени лица на посебни простори. Во овој труд се разгледуваат ритуалите и практиките што се одвивале во Некромантеонот на Ахерон, при што се доведува во прашање претпоставката за автентични контакти со душите и се предлага нивна интерпретација низ призмата на театарските техники и принципи. Преку анализа на ритуалите, просторната организација и внатрешниот дизајн на храмот, се воспоставуваат паралели со театарската практика. Целта на истражувањето е да се согледа култот на мртвите, со особен акцент на Некромантеонот на Ахерон, во рамки на театарската изведба како концепт. Истражувањето настојува да идентификува потенцијални сличности и заемни влијанија помеѓу театарот и култот на мртвите, имајќи го предвид приоритетното појавување на култот во однос на театарот. Хипотезата претпоставува дека свештениците, преку внимателно режирани „театарски претстави“, можеле да ја моделираат перцепцијата на верниците, создавајќи уверување во вистинитоста на средбите со душите.

**Клучни зборови**: Некромантеон на Ахерон, оракул на мртвите, Хомер, ритуали, храм, Хад, кукла, пост

## 1. Research Approach and Contextual Framework

Before delving into the methodology of this research, I would like to offer some context regarding my personal engagement with the subject. My interest in the Necromanteion of Acheron began with a visit to the site in the summer of 2018. That experience left a profound impression on me, particularly in terms of how the space was designed and used to evoke specific emotions and sensations in its visitors. This initial fascination has shaped the direction of my inquiry, and I am especially motivated to explore whether theatrical elements and techniques can be identified within the rituals associated with the so-called "Oracle of the Dead."

The methodological approach taken in this study is a blend of interpretative analysis and comparative observation. I will rely on classical literary sources, archaeological reports, and scholarly interpretations, while also incorporating visual materials. Many of the photographs included in this paper were taken during my personal visit to the site and serve both as visual documentation and analytical tools to support spatial interpretations. Some of the insights presented are based on information encountered in various sources or communicated by guides at the site. In certain cases, where it has not been possible to verify such claims with specific references, I will clearly identify them as assumptions or interpretative hypotheses.

## 2. Afterlife in Greek Mythology

Homer, through his *Iliad* and *Odyssey*, stands as one of the primary sources for understanding Greek mythology. To grasp the ancient Greek conception of the afterlife, it is essential to examine Homer's accounts, alongside other classical sources that shed light on related beliefs and practices.

In particular, Book 11 of the *Odyssey*, titled *The Kingdom of the Dead*, offers profound insight into the Greek vision of the underworld. Here, Homer narrates Odysseus' journey to the realm of the dead, undertaken to seek guidance from the blind prophet Tiresias. However, before encountering the spirits, Odysseus must perform a series of rituals as instructed by the sorceress Circe:

> And there into Acheron, the Flood of Grief, two rivers flow,
> the torrent River of Fire, the wailing River of Tears
> that branches off from Styx, the Stream of Hate,
> and a stark crag looms
> where the two rivers thunder down and meet.
> Once there, go forward, hero. Do as I say now.
> Dig a trench of about a forearm's depth and length,

and around it pour libations out to all the dead –
first with milk and honey, then with mellow wine,
then water third and last, and sprinkle glistening barley
over it all, and vow again and again to all the dead,
to the drifting, listless spirits of their ghosts,
that once you return to Ithaca you will slaughter
a barren heifer in your halls, the best you have,
and load a pyre with treasures – and to Tiresias,
alone, apart, you will offer a sleek black ram,
the pride of all your herds. (*The Odyssey*, Book 10, lines 563–579)

From this passage, we can gain deeper understanding of the nature of the souls, the specific rituals required to summon them, and the role of the rivers Acheron and Styx in this mythological landscape.

Beyond Homer, other classical authors contribute valuable perspectives. Plato, in his dialogue *Phaedo*, relays—through the voice of Socrates—details of the underworld consistent with Orphic traditions. He describes Acheron as a river "which flows through other desert regions, and in particular, flowing underground, reaches the Acherusian Lake, where the souls of most of those who have died arrive, and where, after they have stayed for certain appointed periods, some longer, some shorter, are sent forth again into the generation of living things" (Plato, *Phaedo* [113a]). Similarly, Aristophanes' comedy *The Frogs* presents Dionysus, guided by his half-brother Heracles, traveling across Lake Acheron to reach the deceased poets of the underworld. This consistent association of the river Acheron with the underworld across different authors reinforces its symbolic significance (Aristofani 24).

According to ancient Greek belief, there were six primary rivers that flowed both in the world of the living and in the underworld. These rivers were named in accordance with the emotions and conditions associated with death. Among them, the Styx is the most well-known – considered the river of hatred and named after the goddess Styx. It was believed to encircle the underworld seven times. The Acheron, often referred to as the river of pain, was said to be crossed by the souls of the dead – sometimes by Charon the ferryman, though in some versions, he rows across the Styx or even both rivers (Buxton 209). In conclusion, ancient Greek mythology consistently situates the soul's journey after death within the domain of Hades, and the river Acheron functions as a symbolic and literal threshold into this realm.

Figure 1. *Map of the Acheron river*

## 3. Necromanteion of Acheron

The most renowned *Necromanteion* (or *Nekyomanteion*), meaning "oracle of the dead," in the ancient Greek world was located near the northwestern shores of the Acherusian Lake, at the confluence of the rivers Acheron and Kokytos – both associated with Hades. This sacred site attracted pilgrims who sought to communicate with the souls of the deceased, as it was believed that once freed from their bodies, the dead could foresee the future ("Necromanteion of Acheron").

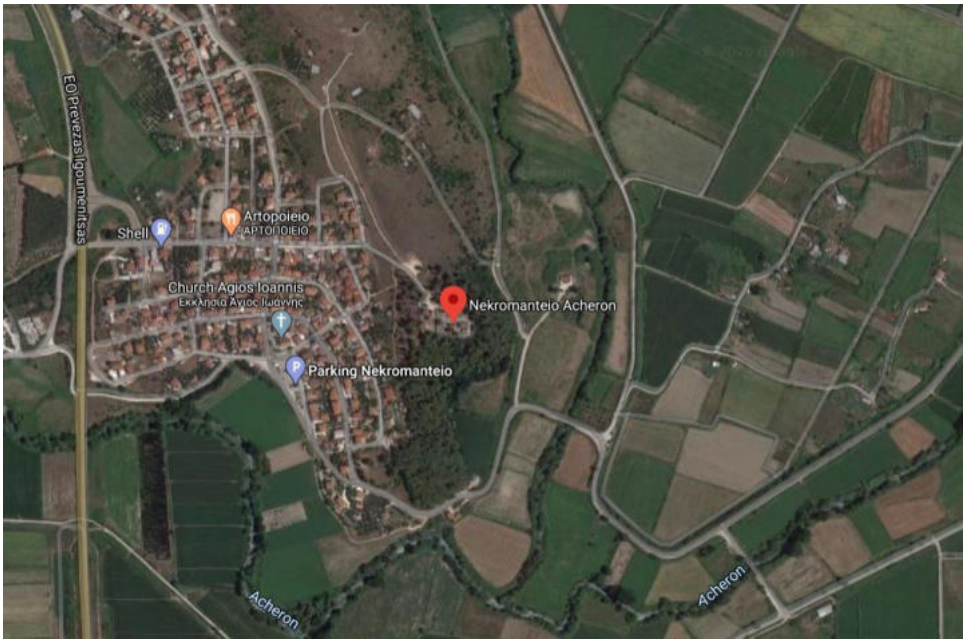



Figure 2. *Satellite view of the site from Google Maps*

In 1958, Greek archaeologist Sotirios Dakaris unearthed a complex of structures on the hill of St. John Prodromos (John the Baptist), which rises above the Acheron River approximately 2.5 kilometers from its mouth at Phanari Bay, in the region of Epirus, northwestern Greece. At the center of this complex was a 22-square-meter structure with extraordinarily thick walls – about 3.5 meters wide – constructed from carefully fitted polygonal stone blocks. Beneath this central edifice, Dakaris discovered a subterranean chamber. He identified the site as the famous Nekyomanteion, or Oracle of the Dead, and proposed that this was the very location Homer had in mind when describing Odysseus' descent into the underworld ("Descent into the Underworld").

However, modern archaeological opinion is divided. Some scholars express skepticism about Dakaris' interpretation, suggesting that the site was in fact a fortified farmhouse dating from the third century BCE ("Archaeology of the Underworld"). Nonetheless, there remains evidence that lends credence to aspects of Dakaris' original theory ("Descent into the Underworld"). Whether or not the site is definitively the Homeric Necromanteion is still a matter of scholarly debate. Until further consensus is reached, Dakaris' interpretation offers a compelling hypothesis worthy of exploration.

In seeking to understand what occurred at this site, its cultural and spiritual significance, and the nature of the practices once performed there, this study

will begin by analyzing the temple's rituals, geographic location, and topographical layout.

### 3.1. Rituals

As demonstrated by the sources previously discussed, there existed a cultural practice in ancient Greece whereby individuals sought to communicate with the dead in pursuit of truth, resolution, or foresight. The case of Odysseus, who descended to the underworld in search of prophetic guidance, suggests that this was not an isolated myth but rather part of a broader belief system. The *Necromanteion* was believed to attract visitors who wished to contact the souls of the dead, based on the premise that these souls – liberated from the constraints of the physical body – possessed the ability to foresee the future ("Necromanteion of Acheron").

Given that the souls of the deceased were thought to dwell in the underworld and were viewed as shadowy, often vengeful entities lacking consciousness, contact with them was considered dangerous. Thus, those who sought to commune with the dead required guidance and protection. This role was likely fulfilled by priests – specialists who ensured the ritual's safety and efficacy. These officiants were responsible for conducting the rituals, maintaining order, and orchestrating the encounter.

In addition to the account from Homer, we also have the testimony of Professor Sotirios Dakaris, who excavated the site of the Necromanteion of Acheron. According to Dakaris, the core of the ritual was located in the eastern part of the temple complex, as supported by both archaeological evidence and ancient literary sources ("Nekromanteio Acheronta"). He describes a detailed ritual sequence beginning with the visitor entering from the northern gate and residing for a period in the adjoining rooms around the courtyard and northern corridor. During this time, they underwent both mental and physical preparation, including the consumption of specific foods: broad beans (which have hallucinogenic properties in their green state and were found on – site), pork, barley bread, oysters, and a narcotic compound ("Trippy Journeys to the Land of the Dead").

Following this dietary preparation, a cleansing ritual took place, accompanied by the sacrifice of sheep and libations performed in the eastern corridor. The visitor would then proceed through the southern labyrinthine corridor – symbolically and physically disorienting – where offerings of cereals were made. The culmination of the journey was entry into the temple's main hall, reached through an arched gateway. There, the climactic moment of the ritual occurred: the summoning of the soul. The priest would pose ritual questions, chant prayers, and – possibly with the help of a mechanical crane device (*ae-*

*orema* or *mechane*) – create the illusion of the soul flying through the temple ("Inventions of the Ancient Greeks").

While the above summary outlines the general structure of the ritual, each stage was filled with complex details. We will now examine the sequence more closely, reconstructing the experience step by step. Upon arrival, the visitor would enter from the north, passing through a courtyard with auxiliary spaces for priests and other pilgrims. They would then proceed eastward into the northern corridor of the oracle, where rooms for ritual preparation were located. These spaces were completely dark, with movement possible only by candlelight, enhancing psychological intensity. The preparation period could last for weeks or even months, during which priests would question and condition the visitor for the eventual encounter ("Necromanteion: The Ancient Oracle of the Dead").

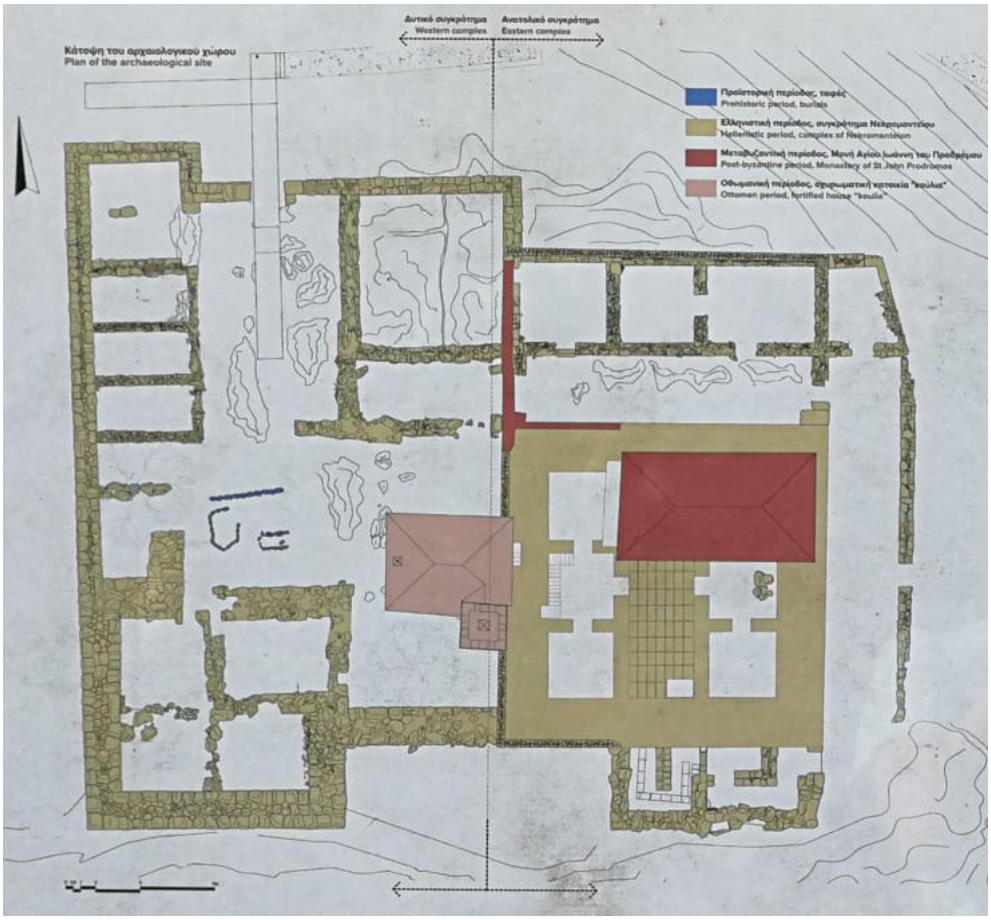



Figure *1. On-site legend* (photo by the author, 2018)

This preparation also included a specific diet designed to induce a trance-like or narcotic effect. The food consumed was similar to that used in funerary rites and would have had a mind-altering influence. Throughout this time, the visitor would hear solemn prayers to chthonic deities. After being ritually cleansed with water, they would be guided by a priest through the eastern corridor, casting stones on a pile to symbolically discard negative influences. The ritual sacrifices and libations, together with the required food and offerings, implied that visitors needed to arrive well – provisioned—with gifts both for the gods and the officiating priests ("Inventions of the Ancient Greeks"). The next step involved washing their hands in a marble basin before entering the southern corridor, known as the Labyrinth. This path was designed to disorient the visitor, and only with priestly guidance could they navigate through. Even modern-day visitors – if blindfolded and guided – report feelings of confusion and disorientation, attesting to the effectiveness of the architectural design ("To the Dank Halls of Hades").

The labyrinth was marked by three arched iron gates symbolizing the gates of Hades, initiating the shift to curvilinear architectural motifs associated with chthonic worship. At the end of this path, the visitor would turn north and enter the main hall. In the rear of this sanctuary space, the spirit of the deceased would appear—often accompanied by the figure of Persephone, whose palace was believed to lie beneath the hall.

Figure 4. *Northern corridor facing east, with rooms on the left and a washing sink ahead (*photo by the author, 2018*)*

According to Dakaris, the thick walls of the sanctuary contained concealed corridors, allowing priests to move unseen. One such hidden passage has been discovered between two exterior walls. Visitors would address their questions toward the rear of the hall and receive responses – unknowingly – from the concealed priests. This orchestrated interaction likely went unquestioned at the time. Even the satirical writer Lucian, writing in the 2nd century CE, chose to relocate his account of necromancy from Acheron to Mesopotamia, possibly to avoid offending believers or drawing accusations of impiety. The visitor's exit from the temple was made in complete silence, via a different route than the one by which they had entered. Revealing anything seen or heard within the sanctuary was punishable by death ("Necromanteion: The Ancient Oracle of the Dead").

It is plausible that certain stages of the ritual were occasionally postponed or repeated. Priests might claim that the desired spirit had refused to appear, that a mistake had been made during the process, or that the visitor was not yet spiritually prepared. Such declarations not only maintained the mystery of the ritual but reinforced the authority of the officiants.

### 3.2. Positioning of the Temple

The Necromanteion of Acheron is situated in the western part of Epirus, within the province of Preveza, north of the Acheron River. Its placement atop a hill at the confluence of the Acheron and its tributaries aligns closely with ancient beliefs concerning the geography of the underworld. In antiquity, chasms, caves, and canyons were often identified as portals to the underworld, while rivers and lakes that disappeared underground were believed to mark the paths taken by souls on their journey to Hades ("Nekromanteio Acheronta: The Gates of Hades"). This association is reinforced in *The Odyssey*, in the passage previously cited, where Circe instructs Odysseus on how to reach the underworld:

> But once your vessel has cut across the Ocean River
> you will raise a desolate coast and Persephone's Grove,
> her tall black poplars, willows whose fruit dies young…
> And there into Acheron, the Flood of Grief, two rivers flow,
> the torrent River of Fire, the wailing River of Tears
> that branches off from Styx, the Stream of Hate,
> and a stark crag looms
> where the two rivers thunder down and meet. (*The Odyssey*, Book 10, lines 558–560, 563–567)

In this passage, Acheron is portrayed as flowing through a valley lined with black poplars and willows – imagery still true of the landscape today. As it flows, the Acheron widens into what was once a marshy body of water known as the Acherusian Lake. Although this lake was drained in the early twentieth century, its mythological and symbolic significance remains (Ogden 45). In ancient literature, the Acheron appears both as a river and a lake – sometimes occupying an ambiguous space between the two, as already implied in *The Odyssey*.

Figure 5. *The Acheron River (*photo by the author, 2018*)*

According to the Homeric narrative, the Necromanteion was located near the confluence of the rivers Acheron and Cocytus. These rivers meet at Likoresi, near the ancient town of Ephyra (later known as Cichyrus) and in proximity to the modern village of Mesopotamo (Ogden 46). This is precisely where the archaeological remains identified as the Necromanteion of Acheron are found today.

### 3.3. Arrangement of the Space in the Temple

The site of the Necromanteion lies approximately 20 kilometers south of Parga, on a hill to the east of the modern village of Mesopotamos. It was built on a specially leveled hilltop near modern-day Mesopotamos. Enclosed by thick polygonal masonry walls and entered from the north, the sanctuary centered around a square temple divided into a central hall and two side aisles. Beneath the main chamber lay a rock-cut, vaulted space known as the

palace of Hades and Persephone, supported by fifteen poros-stone arches and symbolizing the underworld. Dating to the early Hellenistic period, the site expanded in the late 3rd century BCE with additional rooms and storerooms around a central court, used for lodging priests and pilgrims. The building's design, reminiscent of monumental tombs like the Mausoleum at Halicarnassus, featured iron-clad gates and a corridor system tailored to chthonic rituals. Initiates underwent fasting and purification before entering a dark central hall to commune with the souls of the dead. Excavations revealed hundreds of offerings – vases, lamps, tools, and figurines of Persephone and Cerberus—attesting to the sanctuary's role in necromantic ceremonies. ("Architecture of the Necromanteion")

Figure 6. *Vases (*photo by the author, 2018*)*

Archaeologist Sotirios Dakaris dated the construction of the main sanctuary to approximately 150 years after the Eleusinian Mysteries began flourishing, suggesting it followed a structural logic reminiscent of Ictinus, the architect of the Parthenon. Nonetheless, the temple's exterior appears more primitive, resembling the massive stone walls of Tiryns – a style rooted in what is known as the Lesbian masonry system. According to architect and archaeologist A. Orlando, this construction method emerged in the 7th century BCE, peaked in the 6th century BCE, and declined by the 5th century BCE. Regardless of its stylistic evolution, it is evident that the temple's spatial arrangement was carefully designed to serve specific ritual and psychological purposes – offering clarity and coherence for the initiate.

Figure 2. *The crypt (*photo by the author, 2018*)*

Beneath the central hall – where the visitor would commune with the spirits – lay the subterranean chamber known as the Palace of Hades and Persephone. This chthonic space was supported by fifteen arches and featured a rugged, natural rock floor, underscoring its symbolic connection to *Gaia*, the primordial Earth goddess. At the rear of this long, narrow room – aligned north – stood a rock wall, through which the souls were believed to pass before being judged in the underworld. From here, the spirits were summoned to meet the living on the level above, where an effigy of the goddess Persephone was ritually raised and lowered through an opening in the roof.

Located at the northern end of the basement chamber is a tunnel – like structure, interpreted as a symbolic or theoretical gate—a portal through which souls could enter. Since the soul was thought to be immaterial and capable of passing through matter, the presence of solid barriers posed no limitation. Thus, the architectural design effectively reflected the metaphysical beliefs embedded in the ritual.

## 4. Theatrical Techniques

This chapter approaches the practices conducted at the Necromanteion of Acheron from an artistic perspective in general, and a theatrical one in particular. Drawing from the rituals, beliefs, spatial arrangement, and geographic positioning of the temple – as previously discussed – and combin-

ing these with an atheistic or rationalist perspective that questions the actual presence of spirits, space opens for another hypothesis: that what occurred at the Necromanteion may have been a form of performative illusion or staged experience. If the souls of the dead did not literally appear, yet believers were convinced they had witnessed them, then one must consider the possibility of a deliberately constructed sensory and psychological manipulation. In such a case, what the visitors experienced might be interpreted as a kind of performance—carefully orchestrated and executed to create the illusion of supernatural presence.

This line of thought raises numerous compelling questions: How might such an illusion have been created? Who devised it, and were they consciously employing theatrical techniques? Was the temple designed with the intention of hosting performative rituals, or at least of controlling the perception and emotions of its visitors through the means of scene design? In seeking answers, this chapter proposes to reinterpret the Necromanteion as a proto – theatrical space. The site will be analyzed both as a physical structure—resembling a theatre building, with its central hall functioning as a stage and its corridors, chambers, and subterranean spaces serving roles akin to backstage, wings, dressing rooms, or technical areas—and as a site of ritual performance. The rituals themselves will be considered as theatrical acts, involving *mise-en-scène*, choreography, props, costume, and audience manipulation.

By reframing the rituals as performative experiences, we may better understand how belief was cultivated through spectacle, and how a ritual rooted in myth and death could, intentionally or not, utilize the same tools that would later define the art of theatre.

### 4.1. The Use of Theatrical Techniques in the Necromanteion of Acheron

To consider the entire experience of the Necromanteion of Acheron as a theatrical performance, we must first define when and where this "performance" begins. If we refer to the temple's positioning (discussed in Section 3.2), the physical experience arguably begins not at the temple itself but in the valley of the river Acheron. While the psychological desire to meet a deceased loved one may have developed long before, this desire originates in the private sphere and is not directly influenced by the temple itself. Therefore, the valley of Acheron may be considered the performative threshold.

As the visitor journeys toward the Necromanteion, they pass through a landscape filled with rich symbolic meaning. The riverside is lined with black poplars – associated in ancient Greek belief with grieving nymphs – and willows, which were sacred to goddesses of the underworld such as Persephone, Hecate, Circe, and Hera ("Nymphai Heliades"; "Willow Tree Mythology").

The river Acheron itself served as a powerful memento mori, reinforcing the themes of death and the underworld. The journey may have lasted several days, with visitors possibly spending nights beside the river, immersed in its symbolic environment. By the time they reached the hilltop sanctuary, they were already psychologically primed for the encounter.

Upon arrival at the temple—after ascending from the valley – the second phase of the experience begins. This phase takes place in the northern section of the site, where visitors entered, made offerings, and began their fasting. As described in Section 3.1, the visitor would also undergo informal interviews with the priests, who would gather detailed personal information: the motivation for the visit, the nature of the relationship with the deceased, biographical elements, and expectations for the meeting. Fasting involved a hallucinogenic diet and culminated in ritual sacrifice, possibly including the drinking of the blood of the slaughtered sheep.

Once prepared physically and psychologically, the visitor entered the third and most climactic phase of the experience. This began with a cleansing ritual in the eastern corridor and continued through the southern corridor – the so-called "Labyrinth." This curvilinear path, marked by three iron gates symbolizing the thresholds of Hades, sloped downward. The physical and perceptual disorientation was heightened by darkness, unfamiliar architecture, intoxication, and the suggestion of descent into the underworld. These elements, when combined, made the illusion of entering Hades highly convincing.

At the heart of the experience was the climactic moment of contact with the dead. The visitor, led into the central chamber, was met with ritual prayers and questions by the officiating priest. At a carefully timed moment, the "soul" of the deceased would appear – likely a silhouette or puppet raised via a mechanical crane (*aeorema*), operated by a second priest concealed within the hidden corridors of the sanctuary walls. Accompanied by sound effects or vocalizations, this figure would seem to speak in an unintelligible language, with the priest translating the "spirit's" message based on the earlier interviews.

Following this encounter, the visitor exited through a different passage – ascending toward the western side of the temple in silence. This epilogue reinforced the structure of a ritual performance: descent, climax, and release. The experience was deeply personal and transformative, often concluding with catharsis. The following morning, the visitor departed – changed by an event designed to be interpreted as both sacred and theatrical.

#### 4.1.1. Theatrical Elements Employed

Let us summarize the theatrical elements embedded in this ritual:

- *Mise-en-scune*: The setting encompassed both nature and architecture. The natural environment—symbolically loaded with death imagery – served as a preliminary stage, while the temple functioned as a highly controlled man-made performance space. Its spatial design enforced a precise *mise-en-scène* that directed the visitor's movement, gaze, and psychological state.
- Costume: While direct archaeological evidence for priestly costume is lacking, it is reasonable to assume that priests dressed in a way that distinguished them from visitors – likely incorporating symbolic or ritual garments evocative of the underworld.
- Lighting: In the absence of artificial lighting systems, darkness itself became a deliberate dramaturgical device. The interplay of light and shadow – created by candles, narrow spaces, and strategic architecture – enhanced the illusion and controlled visibility.
- Narrative (Mythos): This was the most variable element, tailored to each visitor. Based on the information obtained during interviews, priests crafted personalized narratives for the appearance of the soul. Despite structural consistency in ritual stages, the "plot" differed from person to person (Aristotle 45–53).

#### 4.1.2. Aristotelian Principles in the Necromanteion Ritual

If we apply Aristotle's principles of tragedy from the *Poetics*, we find notable parallels between the ritual at the Necromanteion and classical drama. The experience follows the structural logic of the three unities: the unity of plot is evident in the focused narrative drive – the desire to communicate with the dead; the unity of place is maintained as all action unfolds within the spatial confines of the temple and its immediate surroundings; and although the broader ritual may span several days, the most intense and transformative portion – comprising the descent into the underworld, the encounter with the spirit, and the eventual return – typically occurs within the span of a single night, thus respecting the unity of time (Aristotle 23, 33-34).

The ritual also strongly embodies the principles of mimesis and catharsis. The act of encountering a deceased loved one is a serious form of imitation, charged with emotional intensity. Participants are drawn into an atmosphere of fear, longing, and grief – emotions that ultimately lead to a profound cathartic release. Furthermore, Aristotle's concepts of *anagnōrisis* (recognition) and *peripeteia* (reversal) are deeply embedded in the structure of the ritual. Recognition occurs at the climactic moment when the participant identifies

the spirit they have come to summon. While we lack detailed records of individual experiences, it is reasonable to assume that some form of reversal or unexpected revelation was often integrated into the encounter—carefully crafted by the priests, who likely used prior knowledge about the participant to shape the narrative and emotional arc of the ritual (Aristotle 27, 41).

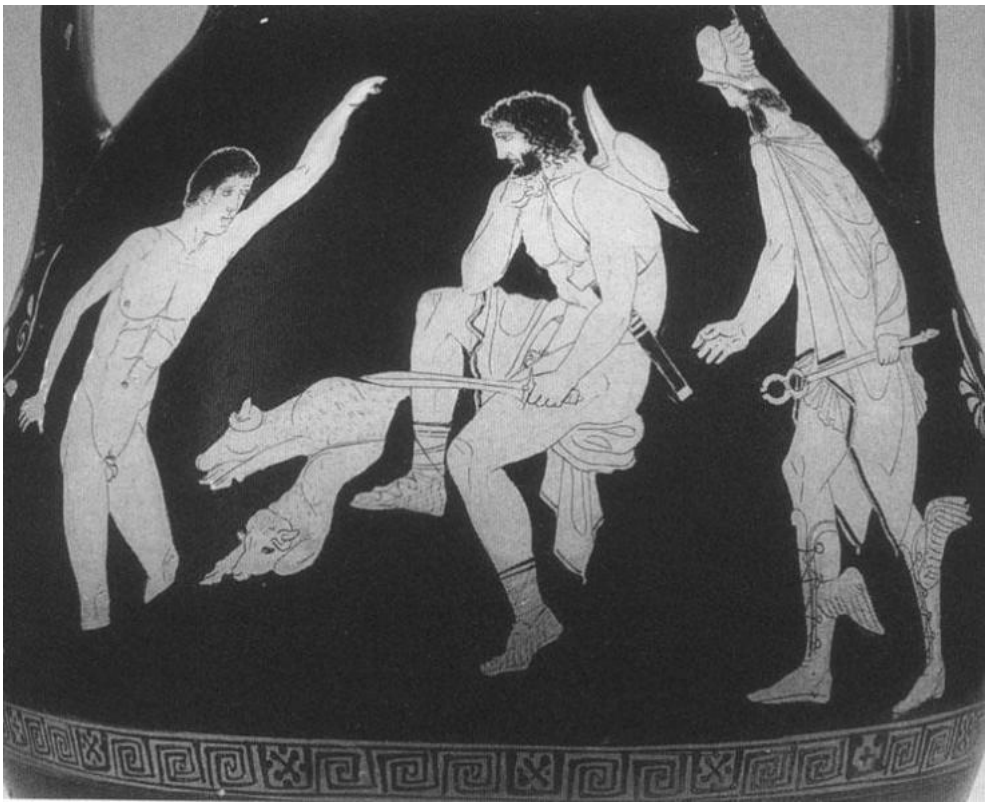


Figure 3. *The ghost of Elpenor, Odysseus and Hermes ("Elpenor")*

In sum, the ritual at the Necromanteion of Acheron can be interpreted as a proto-theatrical event – one that not only shares structural and emotional elements with classical tragedy but may have informed or paralleled the development of theatre itself. Despite predating the formal birth of Greek theatre, the experience crafted within the Necromanteion adhered remarkably well to dramatic principles later codified by Aristotle.

### 4.2. The Possibility of Applying Necromanteionic Techniques in Contemporary Theatre

Having examined the techniques employed in the Necromanteion of Acheron, we can now explore their potential application in contemporary theatrical practice. Drawing parallels between the structure and aesthetic of the Necromanteion and modern theatre – despite the vast historical and cultural gap – can open up new methodologies, challenge conventional assumptions, and inspire reimagined forms of performative experience.

One of the most striking elements of the Necromanteion ritual was its set design, composed of both natural and constructed environments. On one hand, the valley of the Acheron River and its surrounding landscape – with its symbolic associations to death and mourning – formed an immersive prologue. On the other, the temple itself, situated atop a hill, became the focal architectural stage.

Translating this into a contemporary context would suggest performances that occur outside of institutional theatre buildings, ideally in isolated or symbolic locations, where audiences must traverse a curated path before reaching the performance space. This journey should be thematically relevant and imbued with meaning – akin to an immersive installation – that gradually shapes the psychological state of the audience. While ancient visitors may have universally shared the same mythological framework, contemporary artists can turn to modern myths, collective memories, or local histories to craft similarly powerful experiences.

The site-specificity of such performances is crucial. Contemporary performances could take `place in spaces rich in narrative or symbolic value—sites of historical events, urban legends, public trauma, or emotional resonance. Whether these are abandoned buildings, romantic landmarks, or locations tied to natural disasters or political upheaval, the environment should serve as both setting and thematic anchor.

Just as visitors to the Necromanteion experienced isolation, both physical and psychological, over extended periods, contemporary creators can simulate this effect through various methods. Though isolating an audience for weeks may be impractical, meaningful separation from daily routine can still be achieved. This could involve remote or unfamiliar locations, extended durations, or disruption of time and space within the performance structure. Mobile phone – free zones, unconventional schedules, or immersive environments may contribute to this dislocation.

A particularly powerful model is the individualized experience. Performances might be designed for a single audience member at a time, repeated throughout the day – mirroring the solitary encounters at the Necromanteion. Alternatively, creators might adopt a looping structure, al-

lowing small groups to experience segments of the performance individually, or sequentially in isolated spaces, much like the compartmentalized stages of the ancient ritual.

Regarding costume design, no radical departure is required – contemporary costuming principles still apply. However, symbolic distinction between performers (i.e. the "priests") and the audience ("visitors") should be emphasized to support the performative hierarchy and narrative illusion.

As for lighting, while the Necromanteion relied heavily on darkness to disorient and heighten the senses, modern lighting should be guided by the intended emotional and aesthetic effect. If the performance occurs at night or in darkness, lighting can shape space and create illusions. If performed in daylight, the natural environment becomes part of the design, and the interaction between sunlight and setting must be carefully choreographed.

One of the most unique aspects of the Necromanteion was fasting and the ritual consumption of food and drink, including hallucinogenic substances and blood. While such extremes are neither ethical nor legal in contemporary theatre, symbolic or participatory acts of consumption may still be meaningful. Offering refreshments tied to the theme – embedded within a narrative or performative gesture – can serve as a ritual act, contributing to the immersive quality of the experience.

Finally, we arrive at the narrative and aesthetic structure, including a reflection on Aristotelian principles. While the unities of time, place, and action have long since been subverted in postmodern theatre, they remain conceptually relevant in immersive or durational work. The ritual at the Necromanteion adhered to these unities: the plot (desire to meet the dead), the place (temple / underworld), and time (a single, cohesive journey).

Moreover, the ritual was rich in mimesis, catharsis, and moments of *anagnōrisis* (recognition), as discussed in Section 4.1.2. While direct evidence of *peripeteia* (reversal) is lacking, the possibility remains, especially considering the priest's improvisation of narrative based on each visitor's personal history. In contemporary performance, these same elements – especially personalized storytelling, emotional release, and narrative revelation – can be central to the dramatic arc, even in non-linear or fragmented structures.

In conclusion, although the Necromanteion predated classical theatre as we know it, its performative strategies – carefully designed *mise-en-scène*, guided narrative, audience manipulation, and sensory control – can inspire powerful, immersive approaches in contemporary theatre-making. The spirit of ritual, when reframed through a performative lens, continues to hold potent dramaturgical possibilities.

## 5. Conclusion

Beginning with an exploration of beliefs about the afterlife in Greek mythology – particularly those found in *The Odyssey* by Homer and other ancient sources – we observed how these beliefs were deeply rooted in ancient thought. The concept of communicating with the dead was not only accepted but institutionalized, with encounters facilitated by specialized figures – priests – who were believed to possess the knowledge and authority to summon souls safely. These souls, seen as prophetic beings with access to otherworldly knowledge, were sought out for guidance, closure, or insight into the future.

These encounters required a specific setting. According to ancient cosmology, the underworld was connected to the world of the living by six rivers, among them the Acheron. It was along the banks of this river that the Necromanteion was constructed, strategically located to reflect and reinforce mythological symbolism. Once the temple was fortified, it became a functional space for ritual practice – a stage for encounters with the dead.

However, when examined from an atheistic or rationalist perspective, which denies the literal appearance of spirits, these rituals take on new meaning. The highly structured process – the spatial choreography, psychological manipulation, symbolic setting, and immersive ritual – can be viewed through the lens of theatre. This perspective reveals the presence of clear theatrical elements embedded in the rituals at the Necromanteion: performance space, *mise-en-scène*, audience preparation, guided narrative, and even machinery (*deus ex machina*) for creating illusion.

This study has proposed a re-evaluation of the cult of the dead – specifically at the Necromanteion of Acheron – as a proto-theatrical phenomenon. By framing the rituals as performances and the temple as a performance space, striking parallels with theatrical practices become evident. Notably, the use of Aristotelian principles such as unity of time, place, and action; mimesis; catharsis; *anagnōrisis*; and even *peripeteia* emerge, despite the fact that these rituals predated the formal development of Greek theatre.

This leads to a provocative inversion of influence: rather than theatre shaping religious ritual, we might consider that early theatre borrowed from the ritual structures of places like the Necromanteion. This opens the door to the possibility of consciously incorporating Necromanteionic techniques into contemporary performance.

Modern theatre--makers have, in some cases, intuitively or intentionally echoed these ancient practices. For instance, Jerzy Grotowski's "poor theatre" emphasized intense, personal experiences for small audiences (Grotovski 224–31); Bread and Puppet Theater incorporates ritualistic elements and

communal dining (“Bread and Puppet Theater”); and Eugenio Barba’s Odin Teatret operates as a semi-isolated community (“Odin Teatret”), reflecting the immersive, all-encompassing nature of ancient ritual. These examples suggest that whether consciously or by coincidence, theatre has long maintained a dialogue – philosophical, aesthetic, and practical – with ancient rites.

Ultimately, while many questions remain – who first conceived of these techniques, whether the priests were aware they were staging performances, or whether these were intentionally theatrical – what is certain is that the boundary between theatre and ritual has always been porous. In recognizing the theatricality of the Necromanteion, we not only gain insight into ancient Greek culture but also uncover enduring principles of performance that continue to resonate in contemporary theatrical practice.

Ultimately, by reading the rituals of the Necromanteion as structured performances, we are not diminishing their sacred function – but rather expanding our understanding of how belief, art, and illusion have always coexisted in human culture.

## Works Cited

Aristofani. *Bretkosat*. Translated by Sotir Papahristo, Almera, 2007.

Aristotle. *The Poetics of Aristotle*. Translated by S. H. Butcher, Macmillan and Co., 1902.

Buxton, Richard. *The Complete World of Greek Mythology*. Thames & Hudson, 2004.

Grotovski, Ježi. *Ka siromašnom pozorištu*. Studio Lirica, 2006.

Homer. *The Odyssey*. Translated by Robert Fagles, Penguin Books, 1996.

Plato. *Phaedo*. Translated with Introduction and Notes by David Gallop, Clarendon Plato Series, Oxford University Press, 1975.

Ogden, Daniel. *Greek and Roman Necromancy*. Princeton University Press, 2001.

"Necromanteion of Acheron." *Odysseus: Greek Ministry of Culture and Sports*, http: / / odysseus.culture.gr / h / 3 / eh351.jsp?obj_id=13721. Accessed 15 Apr. 2025.

"Descent into the Underworld." *Archaeology Magazine*, May / June 1998, https: / / archive.archaeology.org / 9805 / abstracts / insight.html. Accessed 15 Apr. 2025.

"Archaeology of the Underworld: In Search of the Ancient Greek Necromanteion." *Mysterious Universe*, 20 July 2017, https: / / mysteriousuniverse.org / 2017 / 07 / archaeology-of-the-underworld-in-search-of-the-ancient-greek-necromanteion / . Accessed 15 Apr. 2025.

"Nekromanteio Acheronta: The Gates of Hades." *Greek Crossroads*, https: / / www.greek-crossroads.gr / en / νεκρομαντείο-αχέροντα-πύλες-του-αδη / . Accessed 15 Apr. 2025.

"How Ancient Greeks Took Trippy Journeys to the Land of the Dead." *Ancient Origins*, 25 Oct. 2015, https: / / www.ancient-origins.net / ancient-places-europe / how-ancient-greeks-took-trippy-journeys-land-dead-004742. Accessed 15 Apr. 2025.

"Inventions of the Ancient Greeks." *mlahanas.de*, archived by Wayback Machine, https: / / web.archive.org / web / 20090130124615 / http: / / mlahanas.de / Greeks / InventionsC.htm. Accessed 15 Apr. 2025.

"Necromanteion: The Ancient Oracle of the Dead." *Mythical Routes*, https: / / mythicalroutes.com / necromanteion / . Accessed 15 Apr. 2025.

"Architecture of the Necromanteion." *Odysseus: Greek Ministry of Culture and Sports*, http: / / odysseus.culture.gr / h / 3 / eh352.jsp?obj_id=13721. Accessed 15 Apr. 2025.

"Nymphai Heliades." *Theoi Greek Mythology*, https: / / www.theoi.com / Nymphe / NymphaiHeliades.html. Accessed 15 Apr. 2025.

"Elpenor." Classical Art Research Centre, University of Oxford, https: / / www.

carc.ox.ac.uk / dictionary / Dict / ASP / dictionarybody.asp?name=Elpenor. Accessed 16 June 2025.

"Willow Tree Symbolism and Mythology." *Ireland Calling*, https: / / ireland-calling.com / celtic-mythology-willow-tree / . Accessed 15 Apr. 2025.

"Bread and Puppet Theater." *Bread and Puppet*, https: / / breadandpuppet.org / . Accessed 15 Apr. 2025.

"Odin Teatret." *Odin Teatret*, https: / / odinteatret.dk / . Accessed 15 Apr. 2025.

# III. ГЛАСОВИ НА ЖЕНИ / VOICES OF WOMEN

792.09(44):821.133.1-2.09

# “Regard oblique” sur l’*Odyssée* : le mythe d’Ulysse reconfiguré depuis une perspective féminine / féministe dans le drame *Trois fois Ulysse* de Claudine Galea (2024)

**Cassandre Martigny**
École Normale Supérieure de Lyon (laboratoire HiSoMa : Histoire et Sources des Mondes Antiques) et Sorbonne Université (laboratoire CRLC : Centre de Recherche en Littérature Comparée)
cassandre.martigny@gmail.com

**Résumé :** Cet article analyse la réécriture féminine / féministe du mythe d’Ulysse dans la pièce *Trois fois Ulysse* écrite par Claudine Galea, mise en scène par Laëticia Guédon et créée le 3 avril 2024 au Théâtre du Vieux-Colombier à Paris. Cette adaptation contemporaine de l’*Odyssée* pose un « regard oblique » sur l’épopée, faisant signe vers la « révision féministe » des mythes antiques, afin de reconsidérer la notion d’héroïsme depuis la perspective de trois figures féminines : Hécube, Calypso et Pénélope. À travers les trois visions d’Ulysse qu’elles proposent, liées à trois expériences vécues – la violence, la séparation et la solitude –, elles ramènent le héros épique à sa condition humaine et, en même temps, chantent leur propre odyssée. La pièce réécrit les œuvres antiques et dialogue avec un intertexte fictionnel et théorique plus récent pour donner une voix à ces personnages féminins et faire entendre l’autre voix du héros aux mille ruses, celle de sa vulnérabilité.

**Mots clés** : Claudine Galea, Laëticia Guédon, Ulysse, réécriture féministe, heroïsme, deconstruction, mythe

# An "oblique look" at the *Odyssey*: the Myth of Ulysses Reconfigured from a Female / Feminist Perspective in Claudine Galea's *Trois fois Ulysse*

**Cassandre Martigny**
École Normale Supérieure de Lyon (HiSoMa laboratory: History and Sources of the Ancient Worlds) and Sorbonne University (CRLC laboratory: Center for Research in Comparative Literature)
cassandre.martigny@gmail.com

**Abstract**: This paper analyses the feminine / feminist re-elaboration of the myth of Ulysses in the drama *Trois fois Ulysse* written by Claudine Galea, directed by Laëticia Guédon and premiered on 3 April 2024 at the Théâtre du Vieux-Colombier in Paris. This contemporary adaptation of the *Odyssey* takes an "oblique look" at the epic, pointing towards a feminist "revision" of the ancient myths, to reconsider the notion of heroism from the perspective of three female figures –Hecuba, Calypso and Penelope. Through the three visions of Ulysses that they offer, linked to three lived experiences –violence, separation and solitude– they bring the epic hero back to his human condition and, at the same time, sing of their own odyssey. The play rewrites the ancient works and dialogues with a more recent fictional and theoretical intertext to give a voice to these female characters and make heard the other voice of the hero of a thousand tricks, that of his vulnerability.

**Keywords**: Claudine Galea, Laëticia Guédon, Ulysses, feminist rewriting, heroism, deconstruction, myth

Le 3 avril 2024 est créée au Théâtre du Vieux-Colombier à Paris la pièce *Trois fois Ulysse*, qui entremêle voix parlée et voix chantée afin de rappeler non seulement le chœur de la tragédie grecque antique mais aussi la tradition orale à travers laquelle le contenu des épopées homériques s'est transmis. Cependant ce spectacle "n'est pas l'adaptation ou la restitution théâtrale de tout ou partie de l'épopée homérique", comme le souligne la metteuse en scène Laëticia Guédon qui "aborde ces textes fondateurs pour interroger nos inconscients collectifs, et chercher à travers celles et ceux que l'on nomme héros ou héroïnes des espaces de révélation" (Hurault et Guédon 14). Ce n'est pas la première fois qu'elle propose une réinterprétation des œuvres antiques : en 2014, elle met en scène *Troyennes – Les morts se moquent des beaux enterrements*, pièce librement inspirée de la tragédie du même nom d'Euripide, et crée en 2021, pour la 75e édition du Festival IN d'Avignon, *Penthésilé·e·s – Amazonomachie* sur la célèbre reine des Amazones. Elle a également pour projet la mise en scène d'un opéra sur le mythe de Nausicaa en 2025. Elle commande l'écriture de *Trois fois Ulysse* à Claudine Galea, écrivaine prolifique et artiste associée au Théâtre national de Strasbourg depuis 2015 et au Théâtre Nanterre-Amandiers depuis 2021. Son texte doit "donner un contre-point à la vision répandue que l'on aurait d'Ulysse" (Hurault et Guédon 14), grâce à un changement de perspective mettant sur le devant de la scène trois figures féminines : Hécube, Calypso et Pénélope. Longtemps considérées, d'après l'autrice, comme des "faire-valoir" d'Ulysse, elles jouent pourtant un rôle déterminant dans sa destinée : "il m'était nécessaire de donner aux femmes qui ont maintes fois sauvé, accueilli, aidé Ulysse, une place efficiente" (Galea, Notes 12). Selon Laëticia Guédon, ce sont les paroles et les présages de ces femmes, "dont on pourrait penser qu'elles ne rentrent dans l'Histoire qu'à travers leurs rencontres avec [Ulysse]", qui constituent "son grand voyage" (Hurault et Guédon 14). À travers trois grandes parties dont elles sont les héroïnes, elles proposent ainsi trois visions d'Ulysse, liées à trois expériences vécues, celles de la violence, de la séparation et de la solitude.

Cette "révision" féminine et féministe de l'*Odyssée* s'apparente à un voyage initiatique, dans lequel le personnage d'Ulysse se défait peu à peu de sa stature épique pour renouer avec sa part d'humanité. Ce faisant, c'est aussi le mythe d'Ulysse, tel qu'il s'est élaboré au fil des siècles dans la littérature et les arts, celui du héros *polytropos* triomphant, que le drame déconstruit pour explorer la complexité de la condition humaine.

## 1. Révision féminine et féministe de l'*Odyssée*

Le "regard oblique" (Capron et al.) que pose *Trois fois Ulysse* sur l'*Odyssée* rattache la pièce aux productions de la "révision" féministe des mythes antiques, qui se sont multipliées depuis les années 1980 (Attali, Rosen). Cette "critique radicale de la littérature, féministe dans son élan" ("*a radical critique of literature, feminist in its impulse*"), consiste, selon Adrienne Rich (18), à "regarder en arrière, [à] voir avec des yeux neufs, [à] entrer dans un texte ancien avec une nouvelle perspective critique" ("*the act of looking back, of seeing with fresh eyes, entering an old text from a new critical direction*") pour mettre au jour les systèmes de domination en creux dans ces récits. L'enjeu de ces réappropriations est aussi, d'après Alicia Ostriker, de remettre en question les stéréotypes de genre et de complexifier les représentations des figures féminines, dont l'image renvoyée par les mythes est, la plupart du temps, celle d'un ange ou d'un monstre (Ostriker 71). Dans l'*Odyssée*, la représentation des personnages féminins est conditionnée par la visée de ce poème, tout à la gloire d'Ulysse, le héros *polytropos*, "aux mille ruses". Le personnage éponyme devient l'aède de sa propre épopée lorsqu'il rapporte des chants V à XII ses aventures aux Phéaciens. "Ici tu es chez moi Ulysse-Odysseus" (Galea 19), ainsi qu'il le rappelle dans *Trois fois Ulysse.*

La réinterprétation de Laëticia Guédon et de Claudine Galea vise à donner toute leur place aux voix de ces personnages féminins, comme l'ont fait avant elles de nombreux auteurs et autrices, cités comme sources d'inspiration dans la bibliographie finale, à l'instar de Margaret Atwood dans *The Penelopiad* (*L'Odyssée de Pénélope*) (2005) ou encore de Jean-Luc Lagarce qui fait entendre Pénélope et à Calypso dans *Elles disent…l'Odyssée* (2019). Les deux écrivains suivent en cela l'appel lancé par Alicia Ostriker qui invite les femmes à se faire "voleuses de langue" (Hermann) pour dire leur existence avec leurs propres mots et réaffirmer leur agentivité. Or, selon Claudine Galea et Laëtitia Guédon, le rôle des figures féminines a été minorisé dans l'*Odyssée* et dans la destinée d'Ulysse, ainsi que le souligne Calypso dans une réplique à l'évidente portée métapoétique :

> pourtant tout commence avec moi ton début c'est moi chant 1 vers 14 :
> *Calypso le retenait dans son antre profond brûlant d'en faire son époux*
> *Calypso divine parmi les déesses le retient aux couloirs de sa grotte*
> traductions masculines allusions virilement sexuelles
> aucune fille ne m'a encore traduite
> ni toi U
> c'est que ton histoire tu l'as voulue d'homme (l'hellène Hélène pour prétexte à tuer quelle fille voudrait traduire) d'hommes et de maux Cicones Lotophages Cyclopes Géants Lestrygons Monstres de

> Charybde et Scylla quant à tes marins tes guerriers tes compagnons tes
> potes de combats de banquets de razzias hommes d'aucun secours ils
> t'embrouillent te trahissent te perdent – même les vents sont masculins
> (mauvais garçons envoyés par Poséidon)
> sans femmes ton odyssée morte noyée dès que tu as
> quitté Troie. (Galea 31-32)

Sans l'aide apportée par Calypso, mais aussi par Circé ou Nausicaa qui ne sont pas nommées ici, le retour d'Ulysse n'aurait pas été possible ; sans les femmes, pas d'*Odyssée* donc. Si Calypso ouvre l'épopée, Pénélope la referme :

> Pénélope pour que tout recommence
> et par qui
> tout finit. (Galea 41)

Ces figures féminines donnent tout leur sens au poème homérique et à la vie d'Ulysse qu'il matérialise. C'est pourquoi ce sont leurs visions qui jalonnent cette réécriture au féminin.

*Trois fois Ulysse* s'achève sur les mots de Pénélope et s'ouvre sur ceux d'Hécube. À première vue, ce choix a de quoi déconcerter un lectorat / public qui s'attendrait à retrouver seulement des personnages présents dans l'épopée consacrée aux errances d'Ulysse. Hécube, "l'odyssée ne la mentionne pas" (Galea 11) et c'est entre parenthèses dans le texte théâtral que ces paroles du chœur sont prononcées, comme pour redoubler la disparition textuelle et l'invisibilisation de ce personnage féminin. "Son mythe à elle Hécube la noire (Galea 11), qui nourrit l'intrigue de la tragédie *Hécube* d'Euripide, est alors rapporté par le chœur de *Trois fois Ulysse*. Ulysse est directement responsable de la mort de sa fille Polyxène, immolée sur le tombeau d'Achille, et est soupçonné dans cette version d'avoir jeté son petit-fils Astyanax du haut des remparts. Parmi ceux qu'elle chérit lui restait encore Polydore qu'elle croyait à l'abri auprès du roi de Thrace, Polymestor. Mais celui-ci, pour s'approprier les richesses de Troie en dépôt chez lui, tue le prince troyen. Pour se venger, Hécube transperce les yeux du traître et tue ses deux fils, avant d'être métamorphosée en chienne. Le crâne de cheval, qui trône au milieu de la scène dans la première partie de la pièce, peut tout autant évoquer l'instrument de mort du peuple troyen, inventé par le "héros aux mille ruses", que la transformation animale du personnage. Cette métamorphose fige pour l'éternité Hécube dans une posture de haine et de colère, dans laquelle elle apparaît sur la scène de *Trois fois Ulysse* : "rage fureur revanche sang" (Galea 16). La reine de Troie est en effet la principale victime de la guerre et des ruses d'Ulysse, qui ont mené ses enfants à leur perte ; elle entretient également un

lien très particulier avec le roi d'Ithaque, étant devenue son esclave après la chute de Troie. Mue par la vengeance, elle devient ainsi l'Érinye poursuivant Ulysse pour le punir : "demande-toi U / pourquoi la chienne Hécube te pourchasse" (Galea 11).

En effet, si Calypso est la première, Pénélope la dernière, Hécube est, dans cette réinterprétation, "celle qui vient d'avant et par qui tout arrive" (Galea 10) et qui, pour cette raison, ouvre le drame. Faisant la jonction entre l'*Iliade* et l'*Odyssée*, Hécube représente le *fatum*, le poids d'une destinée qui s'accomplira inexorablement et qui, dans la pièce, se fait entendre dans la "comptine pour U", *méra ti méra*, "jour après jour". Ce refrain obsédant rappelle à Ulysse le passage du temps et le ramène à sa condition humaine. Hécube est "sa cassandre à lui" (Galea 12) : son butin de guerre comme l'a été la fille de la reine d'Ilion, la captive d'Agamemnon morte sous les coups de Clytemnestre, mais aussi l'incarnation d'une prophétie destinée à se réaliser, celle de sa mort à venir mais aussi, métaphoriquement dans la pièce, celle de sa mort comme héros épique.

## 2. Déconstruction du héros épique, déconstruction de l'*Odyssée* ?

Dans cette pièce où les dieux sont évacués mais où la place des femmes est réaffirmée, Ulysse est mis face à ses responsabilités (Hurault et Guédon 14). La gloire du héros épique se trouve ainsi largement entamée par les paroles d'Hécube, de Calypso et de Pénélope qui, en tenant le devant de la scène, imposent leur propre vision et mettent fin à l'"aveuglement des hommes" (Galea 10) qui dure depuis 29 siècles, selon les mots du chœur. La première vision est celle exprimée par Hécube, au sein de deux monologues, "romance" et "soyons réalistes". Elle y dénonce la violence d'Ulysse à travers une parole entremêlant cris – véritables aboiements – et expressions de tendresse, qui rappellent la relation ambiguë qu'entretient la reine déchue avec celui qui est aussi devenu son maître. Marquée par le crime qu'elle a commis, elle incarne un double féminin d'Ulysse, l'épouse sanglante de celui qu'elle désigne comme "[son] tueur à sang froid" (Galea 15) :

> qui mieux que moi pour partager
> ta haine ta rage ta tristesse ta peur
> qui mieux que toi + moi pour répondre du monde
> *étudiant les ténèbres de nos jours* (dit le poète)
> les esprits égarés se rencontrent (ne crois-tu pas)
> […]
>
> et puis aussi
> j'ai fait le tour du crime

> avec les agrafes de ma robe
> j'ai regardé la face des hommes (aucune loi ne m'en empêcherait).
> (Galea 13-16)

En rappelant ses propres méfaits, c'est comme si elle présentait un miroir au héros épique dans lequel il était invité à contempler l'horreur de son passé. La violence des mots traduit la violence des actes, comme dans cette litanie de verbes qu'aucune juxtaposition ne vient entrecouper, afin de mieux souligner l'horreur et le caractère mécanique de telles exactions en temps de guerre : "Crever yeux arracher langues dépecer membres violer ventres moissonner têtes transpercer corps déchiqueter bras jambes lapider égorger femmes enfants tuer massacrer saccager exterminer" (Galea 15). Claudine Galea s'inspire sans doute ici de l'analyse de Simone Weil qui est citée dans la bibliographie finale au nombre des auteurs et autrices ayant inspiré cette réélaboration : "le vrai héros, le vrai sujet, le centre de l'*Iliade*", écrit la philosophe, "c'est la force. La force qui est maniée par les hommes, la force qui soumet les hommes, la force devant quoi la chair des hommes se rétracte" (Weil 73). Elle ajoute que cette force fait de quiconque une chose, – rendue mécaniquement incapable de penser, privée de toute vie intérieure : "les batailles ne se décident pas entre hommes qui calculent, combinent, prennent une résolution et l'exécutent, mais entre hommes dépouillés de ces facultés, transformés, tombés au rang soit de la matière inerte qui n'est que passivité, soit des forces aveugles qui ne sont qu'élan" (Weil 101). Hécube force Ulysse à penser : à travers l'anaphore obsessionnelle du "NON", elle dénonce l'inflexibilité du héros épique, sûr de sa force et dominé par elle :

> Toi et tes NON
> NON je ne quitte pas Troie sans l'avoir détruite défigurée rasée bousillée (j'en passe) NON je ne laisse rien derrière moi […] NON la très sage Pénélope ne m'oublie pas NON je ne m'illusionne pas NON je n'ai besoin de personne NON Calypso ne me retient pas dans sa grotte NON je ne me vante pas NON je ne souffre pas NON moi aussi je pleure NON j'obéis aux lois de la guerre NON je ne laisse aucun prétendant vivant NON Les servantes ne sont coupables de rien NON je les assassine quand même NON je n'obéis à personne. (Galea 14-15)

De la guerre de Troie au massacre des prétendants, Hécube propose ainsi sa "révision" de l'*Odyssée* – "le poème c'est moi qui te l'écris mon fantôme" (Galea 17) –, une "révision" placée sous le signe de la violence incarnée par le guerrier épique. Le langage même utilisé par Ulysse et, par extension, la langue de l'épopée, sont remis en cause car associés à "une logique haïssable" permettant d'atténuer la portée des crimes commis : "Toujours / le langage

guerrier […] / la réponse des hommes / l'excuse millénaire" (Galea 18). Les épithètes homériques attachées au héros depuis des millénaires sont eux aussi violemment rejetés par Hécube, en ce qu'ils louent l'intelligence de celui qui a détruit son royaume et sa vie :

> Les verbes s'attachent à toi U comme les adjectifs
> Le rusé l'ingénieux le sage le divin l'unique le brillant le vaillant l'avisé
> le subtil à la langue de miel
> JE LES HAIS (les verbes les adjectifs)
> JE TE HAIS. (Galea 16)

Dans la deuxième partie de la pièce, Calypso invite Ulysse à se détacher de cet *éthos* honni par Hécube. Le crâne de cheval se tourne alors pour faire apparaître la grotte de la nymphe, l'espace protecteur dans lequel le naufragé a trouvé refuge sept années durant. Pourtant, malgré la bienfaisance de Calypso et l'immortalité qu'elle lui confère par son amour inconditionnel, le héros de l'*Odyssée* veut repartir : "mais NON (un non rouge) / tu veux encore sortir l'épée brandir le glaive" (Galea 32). Comme dans le monologue d'Hécube, c'est à travers la négation forte que Calypso souligne non seulement la violence d'Ulysse mais aussi son incapacité à vivre au présent, obsédé qu'il est par le *kleos* (κλέος), la renommée éternelle recherchée par tout guerrier épique :

> toi il te faut compter
> les batailles les victoires les vaisseaux les richesses les trésors les pertes
> les morts
> amasser des preuves construire ta légende t'inventer un futur qui
> ressemble au passé (quel intérêt ? what for ?)
> tu y retourneras au sang et à l'ivresse tuer des hommes
> des femmes. (Galea 32)

D'après Calypso, Pénélope n'est qu'un prétexte, la quête permettant au héros de survivre dans les mémoires à travers le *nostos*, le récit de son retour qui fonde l'*Odyssée* :

> est-ce après Pénélope que tu soupires
> n'est ce pas plutôt
> l'épopée du passé (guerroyer vaincre)
> l'entrée dans la légende
> tu soupires
> après elle
> ta légende ton poème étoilé (rouges éclaboussures). (Galea 35)

Plus loin dans le drame, le chœur se fait l'écho de Calypso en rappelant les trois idées fixes de l'homme : "*kleos telos nostos*", "gloire objectif retour" (Galea 46). La réécriture interroge sur les conséquences et le bien-fondé de cette triade épique. La nymphe, qui est prête à offrir l'immortalité à Ulysse dans l'*Odyssée*, lui prophétise, dans cette réélaboration, l'oubli, celui qui touche tout être humain soumis au passage du temps :

> La réalité est la suivante :
> on va t'oublier (ton visage ta voix)
> Pénélope appartenir à quelqu'un d'autre […]
> […]
> Télémaque te remplacer […]
> Laërte ton père mourir […]
> et Argos ton chien de légende agoniser […]
> et ton bout de rocher boursicoté par un nouveau riche. (Galea 36)

Calypso est cependant prête à offrir à Ulysse "le temps sans compter / le non-besoin de la guerre / l'inutilité de briller" (Galea 38), mais celui-ci refuse. Ce qu'il rejette, c'est la simple condition humaine. Calypso lui pose alors la "question C", question "cachée" et "centrale", celle de l'existence et de son sens :

> la question C et ses subdivisions
> 1 qui aimes-tu
> 2 que veux-tu
> 3 où est ta place
> 4 où passe le temps. (Galea 35)

C'est à l'homme sous son armure épique qu'elle s'adresse pour l'amener à réfléchir sur ses véritables motivations et sur son identité.

À la différence des deux autres figures féminines, Pénélope confronte Ulysse à ce qu'il est en restant immobile et en se taisant. Trônant sur le crâne de cheval, elle est comme figée dans l'attente. Cette représentation du personnage métamorphosée en statue de sel évoque celle donnée par Jean-Luc Lagarce dans *Elles disent…l'Odyssée*, qui a servi de source d'inspiration à l'autrice : "Je ne sais plus rien faire que des sourires tristes. J'ai épuisé la vie à deviner ton corps et ton retour. Mes yeux sont presque morts de lumière et de larmes" (Lagarce 69). Le passage du temps n'a pas eu de prise sur l'apparence de Pénélope dans *Trois fois Ulysse*, comme dans l'*Odyssée* où le personnage semble immuable. Il se laisse cependant percevoir à travers l'absence d'émotions de la reine d'Ithaque face à l'Ulysse souffrant qui se présente à ses pieds. La séparation spatiale des deux personnages est la traduction scénique

de leur séparation psychique, ainsi que l'exprime Pénélope lorsqu'elle prend enfin la parole dans une section intitulée "commencer par aimer" : "le temps entre nous s'étend / divisé" (Galea 53). La reine dit alors sa propre Odyssée, celle qui s'est tenue entre les murs du palais en l'absence d'Ulysse :

> tous les langages je les ai usés élégie estocade bouclier
> ironie
> me suis offerte à toutes les ruses
> t'ai fait la guerre
> l'ai faite à moi-même. (Galea 54)

Si le passage évoque les ruses et résistances de Pénélope face aux prétendants, il souligne aussi, par le biais de la métaphore guerrière, le combat auquel elle s'est livrée dans sa solitude, une solitude aussi destructrice que le passage du temps :

> je ne sais pas si tu as eu le temps de vaincre
> j'ai eu le temps de penser et peut-être
> de ne plus penser. (Galea 54)

C'est seulement à la toute fin du drame que Pénélope peut redire un "nous", brisé par l'éloignement spatial et temporel : "viens / Ulysse / marchons" (Galea 55). Cette exhortation finale signale un nouveau départ, qui semble rendu possible par la transformation d'Ulysse dans la pièce.

### 3. Acceptation de la condition humaine

Comme le souligne Pierre Vidal Naquet (47), "toute l'*Odyssée* […] est le récit du retour d'Ulysse à la normalité, de son acceptation délibérée de la condition humaine". Ce retour à la normalité passe par une dépossession progressive de soi dans le poème homérique : parti de Troie comme chef de guerre victorieux, il ne cesse, au fil des épisodes, de perdre des hommes et des vaisseaux, jusqu'à son arrivée, complètement nu chez Nausicaa (Pellegrin 32). D'une manière analogue *Trois fois Ulysse* montre la transformation psychologique du personnage, due à la remise en question de son statut héroïque par les trois figures féminines. Loin de la caractérisation divine qui est la sienne dans l'*Odyssée*, Ulysse apparaît peu à peu hanté par la violence des exactions commises envers les Troyens. La couleur rouge qui traverse le discours d'Hécube, traumatisée par la perte de sa cité et de ses enfants, sert à désigner, à la fin de la première partie, la tristesse du personnage :

> Une tristesse rouge m'envahit quand tu parles
> j'avais compté sur Troie
> pas sur toi. (Galea 24)

Les larmes d'Ulysse amorcent alors ce mouvement de dépossession de lui-même : le héros épique perd l'une de ses qualités principales, la *métis*, l'esprit rusé et habile qui le caractérise :

> ne m'oblige pas à (penser)
> depuis que le cheval est éventré ma métis s'est perdue toi tes cheveux poussent et ramènent le sang sous mes yeux je vois rouge inutilement peut-être si je te les coupais deviendrais-je aveugle. (Galea 25)

Le thème de l'aveuglement renvoie au mythe d'Hécube et à sa vengeance contre Polymestor, mais aussi à celui d'Œdipe qui, après avoir pris connaissance de la vérité du parricide et de l'inceste, s'ôte la vue. L'aveuglement semble ainsi lié ici à une forme de clairvoyance, également visible dans le détournement des épithètes homériques :

> Ulysse l'endurant Ulysse l'ingénieux Ulysse l'astucieux Ulysse le perspicace le rusé l'adroit le sagace Ulysse Ulysse le généreux l'industrieux le noble Ulysse le divin Ulysse le vaillant l'endurant Ulysse […]
> (mais encore)
> Ulysse le cupide le pilleur Ulysse Ulysse le fanfaron le fabulateur l'arrogant Ulysse […] Ulysse le menteur le fourbe le retors. (Galea 24)

Dépossédé de ce qui le définissait et cédant au vertige causé par ces représentations contradictoires de lui-même, le personnage masculin se dit alors "ULYSSE SANS NOM". La déconstruction identitaire est amorcée : le personnage perd son nom, celui transmis au fil des siècles, et la gloire qui lui est attachée : son renom, son *kleos*. Les trois figures féminines de la pièce ne le désignent plus que par son initiale U comme pour le vider de son (re)nom.

Ulysse cherche semble-t-il à résister à cette mort symbolique en reprenant son voyage vers Ithaque. L'insouciance qu'il trouve dans la grotte de Calypso lui fait craindre de perdre jusqu'à son identité même, matérialisée par le poème épique de l'*Odyssée* :

> Ulysse – quelle légende
> quel récit d'aventures
> quel premier en tout
> chevalier à la triste figure
> ni divine comédie ni robinsonnade

ni goulag ni camp de réfugiés
ni blanche neige non plus
TOUT ÇA POUR ÇA ? (Galea 33)

Cette réplique ouvre la scène intitulée "personne", qui se réfère autant à la ruse d'Ulysse avec Polyphème, qui lui permet de rester en vie, qu'à son *hybris* final : trop fier d'avoir trompé le cyclope, celui-ci lui révèle finalement son véritable nom, déclenchant ainsi la colère de Poséidon. Il n'est question d'aucune *métis* dans ce passage de *Trois fois Ulysse* : le personnage craint précisément de devenir "personne", de perdre sa stature héroïque en n'étant plus qu'un simple être humain. Ulysse se compare à ces héros – Don Quichotte, Dante, Robinson Crusoé – qui trouvent une forme d'immortalité grâce au grand "récit d'aventures" auquel ils sont attachés. La mention du goulag ou des réfugiés renvoie cependant à une errance et à une déportation forcées qui deviennent paradoxalement enviables pour ce personnage bouleversé, cherchant les périls pour rester dans les mémoires. Ulysse n'a plus l'apanage de l'héroïsme : loin d'être le seul à braver en mer de nombreux dangers, il fait partie de ces "fantômes" (Galea 17) qui peuplent la Méditerranée, en quête d'une terre où immigrer. Cette triste référence à une réalité contemporaine participe encore à la chute irrémédiable du personnage de son statut épique.

La "dépression" (Galea 30) qu'il traverse est le reflet d'une crise identitaire se poursuivant lors de ses retrouvailles avec Pénélope. Il apparaît alors comme un homme brisé par son odyssée, désigné par le chœur comme "désastre permanent, perpétuel naufrage" (Galea 40). Ses trois monologues face à sa femme impassible mettent en évidence une progression dans la redéfinition du personnage. Son premier monologue – "trophées" – se présente comme une réécriture du catalogue des vaisseaux de l'*Iliade*, dans laquelle le personnage renoue avec son identité de guerrier :

10 ans pour prendre Troie
10 ans pour revenir
13 vaisseaux au départ de Troie (centaines d'hommes)
(zéro à l'arrivée)
600 compagnons perdus (morts)
[…]
combien de peines
combien de victoires
combien de comptes
combien de patience et d'espoir
combien d'endurance et de courage
COMBIEN
FEMME

Puisque tu ne dis rien
Voilà une énumération
Une seul incomplète approximative – mais quand même. (Galea 43-45)

Le deuxième monologue – "cauchemar" (Galea 47) – évoque le chant XI de l'*Odyssée*, fameux passage de la *Nekyia* durant lequel Ulysse invoque les morts et voit notamment apparaître le fantôme de sa mère. La remémoration de cette vision dans *Trois Fois Ulysse* symbolise le triomphe qu'Ulysse pense avoir obtenu sur la mort et l'oubli grâce au récit et à la légende qui, dit-il, "ne peuvent pas être fictifs". La "prière" finale (Galea 49-51) représente cependant un moment de bascule en dévoilant les failles du héros, sa crainte de la mort et sa vulnérabilité qui le rattachent à sa condition humaine. Ce sont les larmes d'Achille versées dans l'*Odyssée* (Monsacré) qui inspirent Claudine Galéa et Laëticia Guédon marquée, lors de sa relecture de l'épopée, par "les torrents de larmes versés par [les] héros, notamment masculins" qui "réussissent des prouesses" et "commettent des massacres" (Hurault et Guédon 14).C'est parce qu'Ulysse est tombé de son piédestal héroïque que Pénélope retrouve alors l'usage du langage. La communication rétablie entre les personnages permet leur réunion finale.

## Conclusion

À l'instar de l'*Odyssée*, *Trois fois Ulysse* se présente ainsi comme "livre des passages", un drame mettant en scène "le passage du monde des exploits guerriers de héros frôlant le divin au monde paisible de la vie familiale et politique 'normale'" (Pellegrin 36). La pièce insiste sur le rôle majeur joué par les figures féminines dans ce basculement. Comme le souligne Laëticia Guédon, "chaque relation peut être une épopée en soi" : Hécube, Calypso et Pénélope, chacune confrontant Ulysse à l'une de ses facettes, constituent autant d'étapes d'un voyage initiatique conduisant à une prise de conscience qui mène à la mort du héros et à sa renaissance en tant qu'être humain. En prenant la parole, ces figures chantent à leur tour leur grand voyage – une odyssée marquée par la perte et la violence, par la félicité et la séparation, par l'absence et l'annihilation. Ainsi en déconstruisant le mythe d'Ulysse à travers leur création, ce sont aussi les mythes attachés à ces figures féminines que Laëticia Guédon Claudine Galea réélaborent.

## Ouvrages cités

Attali, Maureen. "Des réécritures féministes d'épopées antiques pour diffuser le renouvellement historiographique : *Lavinia*, *Circé* et *Le Silence des vaincues*." *Le Temps des médias*, vol. 37, no. 2, 2021, pp. 147-163. *Cairn*, https: / / doi.org / 10.3917 / tdm.037.0147.

Atwood, Margaret. *L'Odyssée de Pénélope*. Traduction par Lori Saint Martin et Paul Gagné, Robert Laffont, 2022.

Capron, Stéphane et al., "Trois fois Ulysse au Vieux-Colombier", *France Culture*, 2024, https: / / www.radiofrance.fr / franceinter / podcasts / le-zoom-de-la-redaction / le-zoom-du-dimanche-31-mars-2024-3316470.

Galea, Claudine. *Trois fois Ulysse*. Éditions Espaces 34, 2024.

---. "Notes de Claudine Galea." *Trois fois Ulysse, Claudine Galea*, *mise en scène Laëtitia Guédon*, 2024, https: / / www.comedie-francaise.fr / www / comedie / media / document / programme-troisfoisulysse24.pdf.

Hermann, Claudine. *Les Voleuses de langue*. Éditions des femmes, 1976.

Homère. *Odyssée*. Préface par Pierre Pellegrin, traduction par Jeanne Raison et Médéric Dufour, Flammarion, 2017.

Hurault, Chantal, et Laëtitia Guédon. "Rencontre avec Laëticia Guédon." *Trois fois Ulysse, Claudine Galea*, *mise en scène Laëtitia Guédon*, 2024, https: / / www.comedie-francaise.fr / www / comedie / media / document / programme-troisfoisulysse24.pdf.

Lagarce, Jean-Luc. *Elles disent…l'Odyssée*. Les Solitaires Intempestifs, 2019.

Monsacré, Hélène. *Les larmes d'Achille : héros, femme, souffrance chez Homère*. Éditions du Félin, 2010 [1984].

Ostriker, Alicia. "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking." *Signs*, vol. 1, no 8, 1982, pp. 68-90. *Jstor*, http: / / www.jstor.org / stable / 3173482.

Rich, Adrienne. "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision." *College English*, vol. 34, no. 1, 1972, pp. 18-30. *Jstor*, https: / / doi.org / 10.2307 / 375215;

Rosen, Jeremy. *Minor Characters Have their Day: Genre and the Contemporary Literary Marketplace*. Columbia University Press, 2016.

Vidal Naquet, Pierre. *Le Chasseur noir : formes de pensée et formes de société dans le monde grec.* Édition Maspero, 1981.

Weil, Simone. *L'Iliade ou le poème de la force*. Payot & Rivages, 2013 [1933-1943].

792.09:821.133.1(494)-2.09
2-264:821.133.1(494)-2.09

# Au-delà du masculin et du féminin : reconfigurations mythiques et binarités détournées dans le théâtre de Sylviane Dupuis

**Andreea Bugiac**
Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca
andreea.bugiac@ubbcluj.ro

**Résumé.** « Post-dramatique », « méta-théâtral », « post-féministe » : les étiquettes précédées de post- ou méta- ne manquent pas dans les analyses de l'écriture théâtrale de Sylviane Dupuis (1956-), poète, essayiste et dramaturge suisse contemporaine. Depuis son début par *La Seconde Chute* (1993), pièce en un acte qui se veut une continuation de la pièce de Samuel Beckett, *En attendant Godot*, le théâtre de Dupuis s'est créé une véritable marque à partir de la manière dont il adapte, réinvente, dérègle ou détourne une matière mythique composite, intégrant à la fois des mythes sacrés et des mythes littéraires. Dans notre étude, en nous appuyant sur la méthode du comparatisme différentiel proposée par Ute Heidmann dans son approche des « (re)configurations mythiques » (Heidmann 2018), nous voudrions nous interroger dans un premier temps sur la relation qui s'établit entre l'écriture théâtrale de Dupuis et la « fable » mythique. Dans un deuxième temps, il s'agira pour nous de questionner la validité du concept de « post-dramatique » (Lehmann 2002) à appliquer au théâtre de Dupuis, dans le contexte des réflexions récentes sur un retour de la narrativité (Monfort 2009, Pavis 2016) ou, plus radicalement encore, sur la mort jamais accomplie du drame dans le théâtre contemporain (Sarrazac 2012). Dans un troisième et dernier temps, nous nous proposons d'examiner la présence d'un matériel mythique dans deux pièces de Dupuis dans le but d'examiner la manière dont le détournement des fictions mythiques permet à l'auteure de faire l'expérience de l'Autre et de Soi (en tant que femme et auteure de théâtre) dans le monde contemporain.

**Mots-clés:** drame contemporain, théâtre post-dramatique, théâtre néo-dramatique, mythe, Sylviane Dupuis

# Beyond Masculine and Feminine. Mythical Reconfigurations and Subverted Gender Binarism in Sylviane Dupuis' Theatrical Works

**Andreea Bugiac**
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca
andreea.bugiac@ubbcluj.ro

**Abstract:** Postdramatic, metatheatrical or postfeminist theatre: there is no shortage of labels preceded by post- or meta- in the critical approaches to the Swiss playwright Sylviane Dupuis' theatrical writing. Ever since her first play, *La Seconde Chute* (1993), a one-act play intended as a continuation of Samuel Beckett's *En attendant Godot*, Dupuis' theater has created a veritable brand for itself based on the way in which it adapts, reinvents, or even disrupts a mythical substance incorporating both religious and literary myths. In our paper, drawing on the method of differential comparativism proposed by Ute Heidmann in her approach to "mythic reconfigurations" (Heidmann 2018), we will begin by examining the relationship between Dupuis' theatrical writing and myths. Next, we would like to question the validity of the concept of "postdramatic theater" (Lehmann 2002) as applied to Dupuis' dramaturgy, in the context of more recent reflections on the return of narrativity (Monfort 2009, Asholt 2019) or even the unfulfilled death of drama in the contemporary Francophone theater (Sarrazac 2012). Finally, we will analyze a series of mythical masculine or feminine figures present in two of the Swiss playwright's works with the goal of underlaying the importance of mythical fictions in structuring the experience of the other and of oneself both as a woman and a playwright in the contemporary world.

**Keywords:** contemporary drama, postdramatic theatre, neo-dramatic theatre, myth, Sylviane Dupuis

« *Auteur* ou *auteure* de théâtre ? » (Dupuis, « Entretien avec Sylviane Dupuis » 268) Loin de vérifier une simple préférence linguistique, cette question lancée en 2024 à Sylviane Dupuis, dramaturge, poète et ancienne professeure de littérature suisse romande à l'Université de Genève, était censée reprendre et prolonger un débat plus ancien sur la présence féminine dans le champ artistique, un débat auquel l'auteure genevoise avait déjà activement pris part en 2007 (Dupuis, « Écrire pour le théâtre au féminin » 187) et qui, pas plus loin qu'en 2024, ne semblait toujours pas clos.

La réponse avancée par Sylviane Dupuis à cette question portant sur la manière dont elle entendait son auctorialité féminine dans le monde contemporain du théâtre aurait de quoi nous surprendre. L'effet de surprise s'explique d'autant mieux si l'on cherche à circonscrire plus finement le contexte ciblé par cette question, surtout dans les conditions où celle-ci s'adressait à une auteure de théâtre qui, même si commençant à écrire vers la fin des années 1980 (à une époque, donc, où la deuxième vague du féminisme n'avait pas encore touché à son terme), restait en quelque sorte marginale aux diverses révolutions féministes de son temps. Son choix auctorial est d'autant plus curieux vu que sa première pièce de théâtre, *La Seconde Chute* (1993), une réécriture-continuation de la pièce culte de Beckett, *En attendant Godot* (1952), joue surtout la carte du personnage féminin, le grand absent de la pièce originale de Beckett. Plus encore, Dupuis fait de la Femme la clé de voûte de sa réécriture et, par voie de conséquence, du débat que l'original de Beckett lançait sur la divinité : une clé de voûte au sens figuré comme au sens propre, car Prouhèze, avatar imparfait de Godot, descend des cintres de la scène pareille à une « Madone en gloire » (Dupuis, « *La Seconde Chute*, ou continuer *Godot* » 133).

Il est vrai que Dupuis n'a jamais été une féministe déclarée ni une militante, et cela même si elle s'est exprimée plus d'une fois sur des questions chaudes de l'actualité (il suffit de consulter ses prises de position récentes sur la guerre en Ukraine). Il n'en reste pas moins vrai que cette marginalité assumée par rapport aux combats féminins de toutes sortes permettait aussi à Dupuis de mieux scruter la société à laquelle elle appartenait et la position qu'elle y occupait, de même que le monde du théâtre qu'elle aspirait à pénétrer, en tant que femme dramaturge, à la fin des années 1980 : « Mais comment oser écrire pour le théâtre, après Beckett ? Comment secouer la paralysie du respect […] ? Autre manière peut-être de poser une question que je ne me posais pas : comment oser écrire pour le théâtre quand on est une femme, et qu'il y en a si peu encore pour accéder à la scène ? » (Dupuis, « *La Seconde Chute*, ou continuer *Godot* » 132). Sa position en quelque sorte « spectatoriale » lui servira aussi de faire de son théâtre un porte-parole de ses observations, une métaphore de ses expériences et un laboratoire de ses han-

tises. Bref, un théâtre politique au sens large du terme, tout comme Hugo le rêvait, sauf que dans ce cas c'était une femme qui assumait un rôle politique.

La question inaugurale de notre étude visait donc, d'une part, à mieux comprendre les conditions d'existence d'une auteure de théâtre dans le monde franco-européen des années 1990-2000, en particulier dans une Suisse romande assez conservatrice et qui, historiquement parlant, avait toujours entretenu des rapports ambivalents avec le théâtre. D'autre part, elle cherchait aussi à cerner les contours des postures auctoriales assumées par une jeune dramaturge dans un monde du théâtre qu'elle dénonçait elle-même comme étant essentiellement masculin (Dupuis, « Entretien » 276). Non en dernier lieu, cette question répliquait à sa manière à l'écriture théâtrale de Dupuis, une écriture qui prenait un parti-pris systématique pour la réécriture des mythes grecs et juifs anciens (traditionnellement héroïques, masculins et / ou virils) afin de questionner, en clé apparemment féministe, les valeurs morales et sociales attachées au long de l'histoire aux identités masculines et féminines. Ce faisant, non seulement le théâtre de Dupuis s'empare d'un pouvoir longtemps « naturalisé » comme masculin (Dupuis, « Entretien » 276), mais aussi il se rattache à une « pratique palimpseste du réécrire au féminin » (Oberhuber 127) communément adoptée par nombre d'auteures contemporaines, des poètes, des dramaturges, mais surtout des romancières convaincues de la nécessité de proposer des relectures des grands mythes du passé (Heidmann 2018, Humbert-Mougin 2024).

Ancrée dans un univers mythique qui lui sert à la fois de tremplin et de noyau, l'œuvre théâtrale de Dupuis privilégie les retours comme les détours, les pastiches érudits, raffinés et subtils comme les détournements cocasses, parodiques ou burlesques. La topique du renversement carnavalesque s'infuse dans les coins les plus obscurs de cette œuvre pour surgir dans ses moments les plus dramatiques. Simultanément bouffonne et sérieuse, cette topique construit une vision du monde qui n'est pas sans rappeler les principes baroques du monde à l'envers : sauf que, chez Dupuis, le monde se conjugue aussi comme un monde du genre et des binarités sexuées, dans un contexte où le « problème féminin » fait encore problème pour le monde du théâtre.

Tout un patrimoine biblique ou mythique riche en figures féminines (à commencer par Ève et à finir par Eurydice, Cassandre, Ariane, Ophélie ou Phèdre) sert à Dupuis de terrain d'enquête sur les possibilités de l'existence féminine. Or ce que ces figures mythiques ont en commun, à part leur nature de femmes, c'est un destin marqué par le fer rouge de l'échec : *échec de l'amour*, en premier lieu (Dupuis, « Surgissement / détournement… » 12), mais aussi *échec métaphysique* dans le cas d'Ève qui rate son destin de « donneuse de vie », *échec conjugal* dans le cas d'Eurydice, *échec du désir* dans le cas de Phèdre ou *échec de la parole prophétique* dans le cas de Cassandre.

Dans chacun de ces cas, on voit aussi un échec de la parole, et en l'occurrence de la parole féminine : ces sujets féminins échouent car ils parlent trop ou, par contre, trop peu, ils prennent la parole quand ils devraient se taire ou, par contre, se taisent lorsqu'ils devraient parler. Dans la pensée mythique, la parole féminine est presque toujours limitée ou réglée par un interdit ; en outre, elle se place le plus souvent en position d'infériorité et de faiblesse. Toute l'affaire du théâtre de Dupuis sera de réfléchir sur les significations culturelles de cet échec et d'en convertir la négativité par une « reprise du jeu ». L'ironie de la réécriture mythique devient ainsi le mécanisme de libération d'une parole féminine et aussi un exercice de « remembrement » (Zupančič 161) d'un sujet féminin éclaté.

C'est dans ce contexte d'un théâtre récupérant le Mythe pour mieux le transformer en machine de guerre que la question sur la marque du féminin cherchait à délimiter l'engagement de la dramaturge pour une cause féministe ou, du moins, féminine. C'était d'autant plus déroutant de voir Dupuis congédier le problème et déclarer que, en ce qui la concernait, employer le masculin ou le féminin lui serait « tout à fait égal » (Dupuis, « Entretien » 268).

Et cela dans les conditions où, dans le même entretien mais un peu plus loin, Dupuis se ralliait du côté de Hugo selon lequel le théâtre est aussi « une tribune » (Dupuis, « Entretien » 276). En outre, à propos de sa pièce *Les Enfers ventriloques* (2003 / 2004) qui place au centre du conflit la figure d'une dramaturge en quête d'une voix / voie propre, Dupuis semble s'appuyer une fois de plus sur la vision d'un théâtre qui, pour elle, ne serait pas seulement politique, ni tout simplement engagé, mais engagé du côté d'un combat féministe : « mon personnage de dramaturge devient bien sous ma plume une arme politique ! » (Dupuis, « Entretien » 268).

S'agit-il d'un paradoxe, cette fois-ci non du comédien, comme chez Diderot, mais du dramaturge ? Sans interdire à l'artiste le droit et la liberté de se contredire, c'est cette apparente contradiction que nous voudrions investiguer dans la présente étude, à travers une analyse de deux pièces de théâtre signées par Sylviane Dupuis et que plus d'une décennie sépare : *La Seconde Chute* et *Les Enfers ventriloques*.

## 1. Détours par le mythe

Lorsque Hans-Thies Lehmann publiait en 1999 son essai sur le « théâtre postdramatique » (Lehmann 1999, tr. fr. 2002), il s'agissait pour lui moins de proposer une théorie nouvelle des manifestations théâtrales en vogue après 1970 que d'avancer un concept qui pût remplacer celui de « postmoderne » – un concept qui, quoique fonctionnel, restait flou et imprécis. Les thèses de Lehmann exposent avec justesse le réductionnisme d'une étiquette comme

« postmoderne » ; or, s'il est vrai que le théâtre occidental qui émerge déjà dans les années 1970 (c'est la borne que Lehmann s'est fixée pour son étude du « théâtre postdramatique ») fait sentir des tensions et des tendances théâtrale nouvelles, force est de constater que ces tendances caractérisent moins une prise de distance avec le théâtre moderne politiquement « souillé » ou corrompu, que le résultat d'un processus de redéfinition et même de négation des catégories dramatiques traditionnelles. Le problème central de ce « théâtre nouveau » (Jacques 2003) n'était pas tant la modernité comme le préfixe *post-* le laisse suggérer, mais quelque chose de plus essentiel : il s'agit de la « dramaticité ». Selon Lehmann, le théâtre occidental d'après 1970 serait essentiellement « postdramatique » au sens où il met en question non seulement la mimèsis inhérente à la représentation théâtrale, mais aussi et surtout la primauté du *drame* (au sens de fable ou narration) sur la *performance*. Avec la notion de texte théâtral qui se trouve désormais « périmée », se retrouvent mises en cause des catégories dramatiques traditionnelles comme celles du personnage, du conflit, même du dialogue ou du décor.

Si la paternité de l'appellation reste redevable plutôt à Andrzej Wirth qu'à Lehmann lui-même, c'est néanmoins Lehmann qui réussit à lui donner la force d'un concept annonçant un « changement de paradigme » dans les théories du théâtre contemporain (Asholt 2019). En outre, malgré le caractère légèrement daté de la théorie du post-dramatique et des limitations très tôt signalées par des spécialistes du théâtre, on l'invoque de nos jours encore lorsqu'il s'agit d'aborder les manifestations théâtrales contemporaines, et cela bien que les arts de la scène aient certainement connu des évolutions entre temps. La metteuse en scène Anne Monfort souligne ce décalage entre théorie et pratique(s), tout en remarquant que, si le théâtre contemporain porte encore le poids de l'« héritage du théâtre postdramatique » (Monfort 2009), il s'en distancie aussi par un retour à la narrativité qui embrasse des formes imprévisibles et pas toujours linéaires.

La remarque d'Anne Monfort date de 2009, mais elle atteste déjà d'une réflexion sur la validité actuelle du concept de « postdramatique » dans le contexte d'une présence de plus en plus sensible sur les scènes contemporaines de ce que Monfort appelle un invité-surprise. Cet « invité inattendu » est la fable ou le récit, mis en cause, comme nous l'avons vu, par une vision du « post-dramatique » postulant la fin du récit dans le théâtre contemporain et même la fin de toute idée de représentation théâtrale. On se rappelle que, dans le sillage d'Adorno, Lehmann voyait dans la *Fin de partie* de Beckett le tombeau qui scellait la mort de la « forme dramatique » et la pièce pionnière des tendances postdramatiques à venir. Et dans le sillage de Lehmann qui voit dans le « postdramatique » une galaxie plutôt qu'un genre, Christian Biet et Christophe Triau remarquent que le « postdramatique » ne désigne ni

un genre, ni même une « *forme* particulière de théâtre », mais un « spectre » (891-893) dérivé d'une « reconsidération de la relation théâtrale » (891-892) et, nous dirions, d'une reconsidération de l'expérience du spectateur.

Il se peut bien que la thèse lehmanienne de la fin du drame eût résulté d'une interprétation réductive de la mimèsis aristotélicienne : il n'en reste pas moins vrai qu'au centre du « postdramatique » se trouve une « mise en crise de la *mimèsis* et de la fiction qui lui est propre » (Biet, Triau 892). Mais, comme nous venons de le voir avec Monfort, cette vision de « la fin du drame » qui serait arrivée dans le théâtre occidental à la fin des années 1970 ne fait pas le consensus de tous les théoriciens et praticiens contemporains du théâtre. Jean-Pierre Sarrazac s'oppose ainsi à l'idée d'une quelconque fin du drame dans le théâtre contemporain : selon lui, il ne s'agit point d'une mort, mais d'une réinvention du drame qui s'opère aujourd'hui (Sarrazac 2012). La caractéristique centrale de ce « néo-drame » postulé par Sarrazac est la reconsidération de la place jouée par la fable dans l'imagination théâtrale : ainsi, si la fable ne disparaît pas, contrairement au postulat de Lehmann, elle se trouve néanmoins « secondarisée » au sens où le « drame » est déjà vécu par les personnages avant le début effectif de la pièce. On arrive ainsi à ce que Flore Garcin-Marrou appelle un « métadrame 'analytique' » dans lequel les personnages s'interrogent ou enquêtent sur une histoire déjà passée (Garcin-Marrou 188). Bon nombre de pièces contemporaines prouvent que la narration n'a pas quitté le théâtre, quoiqu'elle se soit dissimulée sous d'autres formes. Certains textes théâtraux mettent en place même un « théâtre-récit » (Monfort 2009) dans lequel une histoire se raconte, même si cette histoire se construit par des monologues, des flashbacks ou une démultiplication de l'instance narrative / discursive.

C'est dans cette direction d'un « néo-drame » et moins d'un « théâtre postdramatique » que nous interprétons le théâtre de Sylviane Dupuis ou, du moins, une pièce comme *Les Enfers ventriloques* dans laquelle, malgré l'importance de la performance scénique soulignée par les nombreuses didascalies et la forte densité des notes critiques, la fable ne déserte pas le texte. D'abord, le personnage, l'élément central et « coagulant » de la *mimésis* ancienne, ne se dissout pas chez Dupuis : bien que des doutes puissent planer sur l'identité du personnage féminin central, ces doutes ne concernent que la manière dont la Dramaturge est perçue par les autres personnages des Enfers (qui, se trompant sur son genre, la prennent pour un homme). Or, si la Dramaturge assume l'identité d'emprunt et prend goût à ce travestissement involontaire, elle le fait en toute conscience, à la manière des personnages du théâtre baroque. En outre, autour du pilier du personnage central, tout un récit se greffe, avec une chronologie et une topographie qui lui sont propres, toutes hésitantes et fantaisistes qu'elles puissent être. Enfin, un drame, et même un double drame

ne cesse de se jouer dans la pièce : d'une part, nous avons le drame de l'artiste vécu par la protagoniste en panne d'inspiration, accablée en plus par les pressions de son éditeur qui lui reproche d'écrire « comme un homme » et de lui « fai[re] peur » (Dupuis, *Les Enfers* 16). D'autre part, nous suivons le déroulement d'un drame familial plus complexe, à accents psychanalytiques, que la protagoniste doit aborder frontalement dans le but d'en guérir. Construit par « tableaux » et non pas par actes et scènes (ce qui pourrait donner l'impression, une fois de plus, d'une pièce « postdramatique »), ce double drame adopte, en outre, une chronologie intérieure qui, malgré sa forme spiralée, ne reste pas moins valide. Étape par étape, à l'instar des pelures d'un oignon, les « cercles » successifs des Enfers conduisent la protagoniste au bulbe central représenté par la confrontation à deux projections féminines : premièrement, au personnage de la Mère, sublimé en clé jungienne par l'Ombre maternelle et, deuxièmement, à la Grande Matrice de l'Illusion qui lui révèle comment concilier ses doubles contradictoires par le biais du « souffle » de l'inspiration et, ainsi, comment récupérer son inspiration / identité perdue. Toutes proportions gardées, on pourrait voir dans ce jeu des doubles un double même de Dupuis, qui déclare dans un entretien être arrivée au théâtre par la poésie : or, ce que la poésie et le théâtre ont en commun, mis à part un certain usage de la parole, c'est le rythme symbolisé par le « souffle ».

Le retour du drame opéré par *Les Enfers ventriloques* n'est pas singulier dans l'écriture théâtrale de Dupuis. On le remarque aussi dans une pièce plus ancienne comme *La Seconde Chute* qui, malgré ses arabesques intertextuelles et un final ouvert jouant avec le « quatrième mur », n'abandonne pas sa « dramaticité ». En plus, elle le fait à partir d'une pièce célèbre de Beckett, *En attendant Godot*, qui préfigure *Fin de partie* scellant, comme Adorno le disait, « la fin du drame ». Or *La Seconde Chute* reprend l'histoire dite et redite de Vladimir et Estragon depuis sa fin même – pour lui imaginer une continuation. Le travail de la réécriture « historicise » les personnages, leur (re)donne le passé tout en imaginant pour eux un (autre) avenir possible, donc une possibilité de dépasser leur « destin » de personnages enfermés dans une attente in(dé)finie de Godot (qui arrive enfin). Leur destin fixé à l'avance par Beckett-démiurge ne les contrôle plus, mais il les éclaire tout comme il éclaire leur histoire. Le « retour » à la narrativité dont parlait Monfort définit donc aussi le théâtre de Dupuis, qui (re)construit des histoires quitte à le faire dans les termes déplacés de la (post)modernité.

## 2. Détours par le mythe

Si le Mythe fait son entrée dans les textes de Dupuis de façon multiple, créolisée, fracturée ou carrément distordue, c'est aussi pour offrir une oc-

casion à la dramaturge de dénoncer le danger du texte de se transformer en Mythe, donc de se cristalliser, de se figer, de se transformer en forme oppressive, bref de se « mythologiser » comme le disait Pierre Brunel : « Le mythe pourrait devenir mythologie quand il se codifie ou quand il se sclérose. » (Brunel, *Mythocritique* 51).

Dans *Les Enfers ventriloques*, le carrousel des figures et des imaginaires mythiques devient encore plus vertigineux que dans *La Seconde Chute*. Le rêve initiatique fait par la Dramaturge plonge celle-ci dans les Enfers du théâtre, sur lesquels Shakespeare règne en roi absolu, aidé par son secrétaire fidèle, Roméo. Dans ce monde à l'envers qui se construit sur les lois, les comportements et les mécanismes du pouvoir du monde humain, les dramaturges antiques côtoient leurs confrères plus jeunes, les créateurs côtoient leurs créatures, les personnages transformés en mythes côtoient des personnages oubliés ou carrément avortés. Par le biais d'un scénario mythique lié, d'un côté, à Dante et, plus loin encore, à « l'évocation des morts » analysée par Pierre Brunel (Brunel *1974*) et, d'autre côté, à la métaphore féministe de la création / reproduction, les Enfers de Dupuis font rejouer l'histoire du théâtre comme l'histoire d'un système de légitimation d'un pouvoir masculin dans lequel si Eschyle se dispute avec Bert (avatar sympathique de Bertolt Brecht), tandis que ce dernier organise un coup d'État contre Shakespeare, ces formes-limites de la contestation du pouvoir se construisent toujours à l'intérieur des limites tracées par une agence d'essence masculine.

Un premier constat s'impose au niveau de la distribution sexuée des personnages dans les deux pièces analysées : on observe aisément une balance nettement déséquilibrée en faveur des personnages masculins. Ils sont les plus nombreux et aussi le plus souvent placés en position d'autorité (voir aussi Klimis 48). Dans *La Seconde Chute*, après quelques préfigurations féminines avortées, on apprend que le « véritable » Godot est un homme et, en plus, que c'est Beckett, lui-même. Dans *Les Enfers ventriloques*, c'est le fantôme de Shakespeare qui rôde en roi sur le monde des morts, mais le personnage même de la Dramaturge avait été conçu, dans une première version non publiée de la pièce, comme un personnage masculin, ce qui changeait radicalement le sens du jeu et, finalement, de la pièce (Dupuis, « Source et genèse des *Enfers ventriloques* » 26-27 et « Entretien » 276).

Cette internalisation des structures du patriarcat par le théâtre de Dupuis laisse toutefois se glisser un certain renversement subversif. S'il est vrai que le nombre des personnages masculins l'emporte sur celui des figures féminines, il n'en reste pas moins que celles-ci se trouvent dans des positions actancielles fortes (le plus souvent celle du protagoniste, comme dans *Les Enfers ventriloques* ou *Le Jeu d'Ève*, une pièce de théâtre que Dupuis fait paraître en 2006). En outre, si Dupuis reprend des figures féminines mythiques

traditionnellement associées à l'échec ou à la négativité (Ève, Ophélie, Phèdre…), ces figures sont souvent revisitées, voire réhabilitées. Cette question de l'agence féminine s'observe le mieux dans *Les Enfers ventriloques* où la recherche de soi de la Dramaturge, même canalisée par la tutelle masculine de Shakespeare, détermine le personnage à se distancier de cette tutelle et à la remettre en question.

En outre, le monde des Enfers n'est pas si manichéen qu'il paraît au premier abord. Le roi Shakespeare est, dans ce sens, le personnage le plus représentatif, car le plus contradictoire : tyrannique, voire abusif, dans ses relations avec ses propres personnages (ses « créations ») et les autres personnages des Enfers, il est aussi étrangement libéral, même paternel dans son comportement à l'égard de la Dramaturge, à propos de laquelle il a vite la juste intuition d'avoir affaire à une femme. Sans être jamais condescendant, ce paternalisme ne s'étend pas sur un autre personnage féminin, comme celui de Sarah K. Toutefois, si elle est bouleversante au début, la descente de Sarah K. dans des Enfers patriarcaux du théâtre sera enfin acceptée, même assimilée par Shakespeare grâce à son rôle utilitaire. Elle permet de doubler le personnage de la Dramaturge par une figure sororale, une sorte de double spéculaire qui pourrait aider la dernière, comme dans un psychodrame, à jouer et ainsi à libérer un trauma personnel enfoui : « à toi qui es du même sexe, elle confiera peut-être quelque chose de son secret » (Dupuis, *Les Enfers ventriloques* 110), affirme Shakespeare. Mais l'apparition de Sarah K. est placée à la fin, anticipant donc de peu, en « coup de théâtre », le « coup d'État » orchestré par l'anarchiste Bert et la fin de l'hégémonie masculine dans l'histoire occidentale du théâtre. La première entrée d'une femme auteur dans ce monde, par la descente de la Dramaturge, n'est pas tout aussi évidente : elle se fait par effraction, dans un état de demi-clandestinité, apparentant cette entrée à un acte masculin de « pénétration ». En outre, une fois arrivée dans le Vestibule des Enfers, la Dramaturge tire profit du malentendu suscité par son physique androgyne ; elle assumera *de facto* l'identité masculine que lui prêtent les personnages de l'Enfer et profitera, ainsi, de la liberté de mouvement que cette identité d'emprunt lui procure.

Sans être entièrement assumée, cette identité détournée lui facilitera le contact avec une série de figures dramatiques électives, à la fois des auteurs de théâtre et des personnages admirés : Eschyle, Shakespeare, Artaud ou Brecht, tout comme Roméo, Hamlet, Ophélie, Cassandre ou Don Juan. Apparemment chaotiques, ces contacts définissent, en fait, un parcours existentiel : au fur et à mesure que la pièce avance vers sa fin, les figures déplacées sont replacées dans des constellations personnelles. Les métaphores viscérales (la bouche de l'Enfer, le boyau de la Mémoire), spatiales (le cercle, le ring, le lac) ou carrément théâtrales (l'agôn, la cave, l'écran) déconstruisent la topologie infernale

en couches mémorielles qui convertissent la descente aux Enfers en descente dans les abîmes de l'intériorité. La division de la pièce en sept tableaux reproduit à sa façon le scénario biblique des sept jours de la Création, déplaçant le *drame actanciel d'emprunt* (l'épisode mythique de la descente aux Enfers) en triple *drame* : *drame de la création*, d'abord, *de l'intériorité*, ensuite, *de l'intériorité féminine*, enfin.

### 3. Reconfigurations mythiques et politiques de la Genèse

Dans *Les Enfers ventriloques*, la perte et la récupération de l'inspiration poétique se font par la traversée d'une série d'étapes initiatiques qui exposent la Dramaturge, à travers une catabase de plus en plus tendue, à des figures électives d'abord masculines, pour la confronter ensuite à des figures surtout féminines, mythiques ou psychanalytiques. Les rencontres d'Ophélie, de Sarah K. et de l'Ombre maternelle, culminant par la révélation suprême, toujours au féminin, de la Grande Matrice de l'Illusion, vont progressivement circonscrire un espace théâtral féminin permettant à la Dramaturge non seulement de s'affranchir de ses anciens modèles masculins, mais aussi de libérer une mémoire personnelle traumatique et d'apaiser un conflit avec une Mère à la fois désirée et rejetée.

Après la déconstruction mythique, le deuxième mouvement du scénario du renversement typique pour Dupuis est, donc, celui de la reconfiguration (Heidmann 2003, 2018). Comme dans les mondes merveilleux ou oniriques, les personnages et les objets mythiques circulent sans aucune difficulté dans l'univers théâtral de Dupuis. Transfictionnels ou transtextuels (Genette 1982, Saint-Gelais 2002), ils chevauchent les époques et les cultures, empruntent des formes inattendues, étranges ou irrévérencieuses. Car non seulement l'écriture théâtrale de Dupuis évoque des mythes de l'Antiquité, mais elle les convoque aussi sans faire abstraction de leur origine et les réorganise dans des configurations destinées à donner un sens à une histoire personnelle. Ces configurations se tissent toujours autour d'un noyau narratif, même si la *mimésis* aristotélicienne y reçoit de nouvelles significations. La stratégie transtextuelle ne vire ni dans la parodie ni dans l'absurde : le substrat mythique ne surgit pas que pour mieux se miner soi-même, mais pour servir à la construction / reconstruction d'une *possibilité dramatique* à l'intérieur d'un « laboratoire » théâtral (Bugiac 10) assimilé par Dupuis à une « usine à rêves » (Dupuis, « Omar Porras » 297). Une possibilité qui, dans le contexte d'un théâtre encore dominé, dans les années 2000, par le paradigme postdramatique théorisé par Hans-Thies Lehman, nous semble particulièrement originale.

Hanté par les doubles jusqu'au point d'en faire l'axe central de sa topographie (dans son essai sur la réécriture théâtrale, Dana Monah parle de « döp-

pelgangers » ; voir Monah 127 et Cîntec 106), le théâtre de Dupuis explore cette altérité en tirant profit de tout ce que la matière biblique, mythique, poétique ou théâtrale peut lui offrir en matière de figures fondamentales ou archétypales. Et, par ce point, il dépasse toute étiquette du type théâtre « métaphysique », « féministe », « postdramatique » ou même « post-mythique » pour s'inscrire dans la catégorie beaucoup plus large et plus fluide du « drame-de-la-vie » théorisé par Jean-Pierre Sarrazac (Sarrazac, « Qu'est-ce qu'une poétique » 6). Rien de grave ni de trop sérieux dans ce théâtre dont les questionnements restent pourtant graves et sérieux, car ils recoupent à leur façon quelques-unes des questions fondamentales du théâtre ancien : qui sommes-nous ? pourquoi sommes-nous ? comment pouvons-nous encore imaginer une existence collective aujourd'hui ?

Ce faisant, il explore ce que le mythe explore depuis toujours, à savoir les limites de l'humain et le sens de l'existence, certes, mais aussi l'accès à notre présent et à diverses possibilités du vivre-ensemble, des possibilités qui restent encore à imaginer : « Le théâtre, parce qu'il exhibe des présences (ou des objets) réels, parce qu'il exige de nous que nous prenions part au rituel, et partagions une expérience, pourrait bien figurer le dernier espace où il nous soit donné d'accéder, collectivement […], à notre propre présent – dût-on, pour ce faire, recourir à des œuvres du passé. » (Dupuis, *À quoi sert* 7)

Carnavalesques, jubilatoires et étrangement hypnotiques, les reconfigurations mythiques de Dupuis servent à questionner la possibilité d'existence et de perpétuation d'un théâtre après la « fin du drame » théorisée par Hans-Thies Lehmann et perçu aussi, par une femme dramaturge encore en mal de légitimité à la fin du siècle passé, comme un système masculin oppressif. Elles permettent ainsi d'inscrire, par le biais d'un scénario d'emprunt, les crises et les difficultés ressenties par une jeune auteure de théâtre à une époque où le théâtre de Beckett semblait interdire toute continuité et d'imaginer sinon une issue à cette impasse, du moins une route alternative.

**Bibliographie**

Asholt, Wolfgang. « Théâtre post-dramatique et / ou Storytelling ? » In Danielle Perrot-Corpet et Judith Sarfati Lanter (dir.). *Fabula / Les colloques. Pratiques contre-narratives à l'ère du storytelling. Littérature, audiovisuel, performances*. Actes du colloque international des 22-24 juin 2016, Université Paris-Sorbonne, 2016. http: / / www.fabula.org / colloques / document6075.php.

Biet, Christian; Triau, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre?*. Gallimard, 2006. Folio. Essais.

Brunel, Pierre. *L'évocation des morts et la descente aux enfers. Homère, Virgile, Dante, Claudel.* SÉDES, 1974.

---. *Mythocritique*. UGA Éditions, 2016.

Bugiac, Andreea. « Prefață ». In Sylviane Dupuis. *Teatru. A doua cădere sau Godot, actul III „continuare". Infernul ventriloc*. Traducere din franceză, note și prefață de Andreea Bugiac. Interviu cu scriitoarea. Casa Cărții de Știință, 2024, pp. 5-11.

Cîntec, Oltița. "Refreshing Remodelling of the Classics." *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Dramatica,* vol. 68, no. 2, 2023, pp. 97–108.

Dupuis, Sylviane. *La Seconde Chute*. Zoé, 1993.

---. *À quoi sert le théâtre ?* Zoé, 1998.

---. *Les Enfers ventriloques*. Comp'Act, 2004. Réédition: L'Act Mem, 2009.

---. *Le Jeu d'Ève*. In Sylviane Dupuis, Jacques Probst, Claude Schwab. *Figures féminines de l'Ancien Testament. Trois pièces de théâtre: Le Jeu d'Ève; Aldjia, la femme divisée; Dina, fille de Jacob.* Zoé, 2006.

---. « Écrire pour le théâtre au féminin : l'héritage / l'écart ». In Agnese Fidecaro et Stéphanie Lachat (dir.). *Profession : créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*. Éditions Antipodes, 2007, pp. 187-206.

---. « Omar Porras : une leçon de théâtre ». In Joël Aguet, Anne Fournier, Paola Gilardi et Andreas Härter (éds). *MIMOS 2014: Omar Porras*. Peter Lang, 2014, pp. 297-298.

---. « Surgissement / détournement de mythes dans la pratique poétique ». In Ute Heidmann, Maria Vamvouri Ruffy et Nadège Coutaz (éds.). *Mythes (re)configurés. Création, Dialogues, Analyses*. Collection du CLE, 2018, pp. 1-20.

---. « Source et genèse des *Enfers ventriloques* ». In Ute Heidmann, Maria Vamvouri Ruffy et Nadège Coutaz (éds.). *Mythes (re)configurés. Création, Dialogues, Analyses*. Collection du CLE, 2018, pp. 21-45.

---. « La Seconde Chute, ou continuer Godot. Un regard rétrospectif ». In Marjorie Colin et Yannick Hoffert (dir.). *Culture Godot. En attendant Godot de Samuel Beckett et ses inscriptions culturelles*. Classiques Garnier,

2022, pp. 127-144. https: / / doi.org / 10.48611 / isbn.978-2-406-12729-1.p.0127.

---. «Entretien avec Sylviane Dupuis, poète et dramaturge suisse contemporaine.» Interview by Andreea Bugiac. *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Philologia,* vol. 69, no. 1, 2024, pp. 265–278.

Garcin-Marrou, Flore. «Le drame émancipé». *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Dramatica*. Vol. LVIII, n.1, March 2013, pp. 188-191.

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, 1982.

Heidmann, Ute (éd.). *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*. Payot, 2003.

Heidmann, Ute, Vamvouri Ruffy, Maria et Coutaz, Nadège (éds.). *Mythes (re) configurés. Création, Dialogues, Analyses*. Collection du CLE, 2018.

Humbert-Mougin, Sylvie. *Figures mythiques féminines à l'époque contemporaine. Réinvestissements, reconfigurations, décentrements*. Kimé, 2024. *Détours littéraires.*

Jacques, Hélène. « Nommer le 'théâtre nouveau' : *Le Théâtre postdramatique* ». *Jeu*, n. 108, 2003, pp. 169-171. *Érudit*, www.erudit.org / fr / revues / jeu / 2003-n108-jeu1110649 / 25989ac.

Klimis, Sophie. « Échos polyphoniques aux *Enfers ventriloques* de Sylviane Dupuis ». In Ute Heidmann, Maria Vamvouri Ruffy et Nadège Coutaz (éds.). *Mythes (re)configurés. Création, Dialogues, Analyses*. Collection du CLE, 2018, pp. 47-80.

Lehmann, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Trad. fr. par Philippe-Henri Ledru. L'Arche, 2002.

Monah, Dana. *Shakespeare et ses doubles. Essai sur la réécriture théâtrale*. L'Harmattan, 2017.

Monfort, Anne. «Après le postdramatique: narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique.» *Tr@Jectoires*, n. 3, 2009. https: / / doi.org / 10.4000 / trajectoires.392.

Oberhuber, Andrea. « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne ». *Études françaises,* vol. 40, no 1, 2004, pp. 111-128. Sous la direction de Lise Gauvin et Andrea Oberhuber. Érudit, https: / / id.erudit.org / iderudit / 008479ar

Saint-Gelais, Richard. *Fictions transfuges. La Transfictionnalité et ses enjeux*. Seuil, 2002.

Sarrazac, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Seuil, 2012. *Poétiques*.

---. « Qu'est-ce qu'une poétique des écritures dramatiques contemporaines ?» *Pratiques* [En ligne], nos 191-192, 2021. https: / / doi.org / 10.4000 / pratiques.11040.

Szondi, Peter. *Théorie du drame moderne*. Circé, 2006. *Penser le théâtre*.

Zupančič, Metka. *Les écrivaines contemporaines et les mythes. Le remembrement au féminin.* Karthala, 2013. *Lettres du Sud.*

792.09:821.111(73)-2.09

# In the Space Between Adaptation and Acknowledgement of Trauma: Paula Vogel's *How I Learned to Drive* and Its Most Recent Theatrical Lives

**Bela Gligorova**
Independent Researcher
Skopje, North Macedonia / Belgrade, Serbia
belagligorova@gmail.com

**Abstract:** This paper examines Paula Vogel's *How I Learned to Drive* (1997) through the intersecting lenses of adaptation, myth-making, and the representation of trauma in theatrical performance. Prompted by an interview Vogel gave to The New York Times for the play's twenty-fifth anniversary, I reflect on her resistance to the press's tendency to frame women's autobiographical writing as "confessional," a label not commonly applied to male playwrights. While the work's subject matter—pedophilia, incest, and misogyny—has long provoked critical and audience engagement, my focus lies in how the play's central metaphor of "learning to drive" is reframed in performance. Drawing on my experiences viewing a recent Serbian-language adaptation (*Kako sam naučila da vozim*, 2024), directed by Tara Manić and staged by Heartefact House in Belgrade, I consider how linguistic and cultural shifts mediate the relationship between trauma-centered language, myth-making, and the female body on stage. In doing so, I situate my reflections at the intersection of U.S. and post-Yugoslav theatrical contexts, exploring how adaptations can both preserve and reconfigure the thematic and emotional resonance of the original text.

**Keywords**: trauma-inspired writing, adaptations, memory play

# Меѓу адаптацијата и признанието на траумата: *Како научив да возам* на Паула Вогел и нејзините најнови театарски животи

**Бела Глигорова**
Независен истражувач,
Скопје, Република Северна Македонија / Белград, Србија
belagligorova@gmail.com

**Апстракт**: Овој труд ја истражува драмата *Како научив да возам* (1997) на Паула Вогел низ пресекот на адаптацијата, митотворството и репрезентацијата на траумата во театарската изведба. Поттикнат од интервјуто што Вогел го даде за *New York Times* по повод дваесет и петгодишнината од премиерата, се осврнувам на нејзиниот отпор кон тенденцијата на медиумите да го маркираат автобиографското пишување на жените како „исповедно“ — етикета што ретко им се припишува на машките драматурзи. Иако тематскиот фокус на делото — педофилија, инцест и мизогинија — одамна предизвикува критичка и гледачка ангажираност, мојот интерес е насочен кон тоа како главната метафора „да се научи како се вози“ се преобликува во изведбата. Потпирајќи се на моите искуства од гледањето на неодамнешната српска адаптација (*Како сам научила да возим*, 2024), во режија на Тара Маниќ и изведена од Heartefact House во Белград, ги разгледувам начинот на кој јазичните и културните поместувања ја посредуваат врската меѓу траума-центричниот јазик, митотворството и женското тело на сцената. На тој начин моите размислувања ги ситуирам на пресекот меѓу американскиот и постјугословенскиот театарски контекст, истражувајќи како адаптациите можат истовремено да го сочуваат и да го преобликуваат тематскиот и емотивен одзив на оригиналниот текст.

**Клучни зборови**: траума-инспирирано пишување, адаптации, мемориска драма

## 1. Introduction

In a New York Times interview marking the twenty-fifth anniversary of *How I Learned to Drive* (1997), contemporary American playwright Paula Vogel discussed the delicate boundary between drawing on personal experience and the public or critical urge to categorize such work as explicitly autobiographical or historically factual. As Vogel observes, "Whenever women write autobiographically, we are told that we are confessional. No one says that about Sam Shepard, or David Mamet, or Eugene O'Neill" (Collins-Hughes). This comment underscores a gendered double standard in the reception of personal narratives, particularly when they address trauma.

Since its premiere, Vogel's play has garnered critical acclaim, numerous adaptations, and enduring relevance. Across more than four decades of her career, it remains her most widely recognized work. Its unflinching focus on pedophilia, incest, and misogyny continues to resonate with audiences, especially in the context of post-#MeToo discourse. My analysis approaches the play from a specific angle: the relationship between lived trauma—how and whether Vogel's own experiences are foregrounded or backgrounded in the text—and the broader processes of myth-making in adaptation.

In particular, I examine a recent Serbian adaptation staged by Heartefact House in Belgrade (*Kako sam naučila da vozim*, 2024), directed by Tara Manić, translated by Ivana Đurić Paunović, and adapted by Vuk Bošković. By moving between languages and theatrical cultures, this adaptation invites a reconsideration of how trauma, recovery, and the metaphor of "learning to drive" are articulated and perceived. My reading situates this production within the sociopolitical and linguistic contexts of post-Yugoslav Serbia, asking how the act of translation—both linguistic and cultural—affects the autobiographical dimension of Vogel's work.

## 2. Analysis of How I Learned to Drive and Its Original Staging

Like many contemporary American plays written by women or other marginalized voices, *How I Learned to Drive* premiered in an Off-Broadway production—in this case, the Vineyard Theatre in 1997 (Brantley). The play functions primarily as a two-hander between Li'l Bit, the central female character, and Uncle Peck, her abuser. While the original production included additional roles, such as the male, female, and teen choruses, the dramatic focus rests squarely on the dialogue between Li'l Bit and Peck.

In both the original staging and the 2020 Broadway revival, Mary-Louise Parker and David Morse originated and reprised the central roles (Brantley; Clement). In interviews, they reflected on the personal and professional impact

of the play, as well as its contribution to the national conversation on incest, pedophilia, and misogyny (Parker and Morse). The narrative structure is non-linear, moving through three distinct timelines—Li'l Bit's preadolescent years, her teenage life, and her time in college—each connected to her driving lessons with Peck. The driving metaphor provides both a thematic and structural throughline: it moves the characters and audience through moments of apparent care, control, and, ultimately, sustained abuse.

In my own encounters with the play, I have found myself wrestling with the tension between Li'l Bit's emotional complexity and the nature of the abuse she endured. The character's recollections—especially in the college-year timeline—often contain an undercurrent of fondness toward Peck, who is depicted as kind in contrast to other members of her family. Parker's performance in the 2022 production, for instance, conveyed what I can only describe as a "kind ferocity," a nuanced mixture of guardedness and warmth. As a long-time admirer of Vogel's dramaturgy, I recognize the provocativeness of this choice. The text itself avoids definitive trauma-centered language in these recollections, allowing ambiguity to shape the audience's understanding.

This absence of explicit language around trauma is significant. Trauma discourse, particularly in contemporary theatre, tends to expand rather than contract over time, often framing healing as a process of verbal articulation. Vogel's choice to resist this impulse complicates the play's reception: it demands that audiences navigate emotional terrain without the guideposts of definitive moral or psychological framing. As I considered Parker's portrayal, I found myself questioning the interplay between the text and its staging across decades—how much the tone shifts when the same actors revisit roles years later, and what is gained or lost when a production remains closely tethered to its original casting and design.

Yet these questions remain only partially explored here, because my focus turns toward another line of inquiry: what happens to the autobiographical and myth-making elements of How I Learned to Drive when it moves into a different linguistic and cultural space? How does translation—both linguistic and theatrical—reshape the autobiographical dimension of the work? These questions led me to examine a recent Serbian adaptation, staged in a post-Yugoslav context far removed from the U.S. stages where Vogel's work originated.

## 3. Adapting Vogel in a Post-Yugoslav Context

When I learned that Vogel's *How I Learned to Drive* would be staged in Serbian, I felt an immediate surge of anticipation. The production—*Kako sam naučila da vozim* (2024), directed by Tara Manić, translated by Ivana Đurić

Paunović, and adapted by Vuk Bošković—was mounted by Heartefact House in Belgrade, an independent company known for socially engaged theatre. The prospect of encountering Vogel's text in a language and theatrical culture distinct from its original U.S. context promised a fresh set of interpretive challenges, particularly in how trauma and myth-making would be reframed for a post-Yugoslav audience.

The staging took place in Heartefact House's unconventional performance space, described on its website as "a family apartment in the function of a theater that can accommodate 80 spectators" ("Heartefact House"). For Manić's production, the central salon of the pre-war apartment became a theatre-in-the-round for two actors: Malečka (Li'l Bit), played by Marta Bogosavljević, and Teča (Uncle Peck), portrayed by veteran actor Svetozar Cvetković. Stripped of Vogel's supporting chorus and auxiliary staging elements, the adaptation heightened the immediacy of the relationship between victim and abuser.

The Serbian socio-political climate formed a critical backdrop to this adaptation. In the two years preceding the production, the country witnessed public allegations of sexual violence involving prominent cultural figures. The testimonies of actresses Danijela Štajnfeld and Milena Radulović against Branislav Lečić and Miroslav Aleksić, respectively, triggered public debates about abuse, power, and silence ("Seksualno nasilje u Srbiji"; "Seksualno zlostavljanje u Srbiji"). While neither case had resulted in a conviction at the time of Manić's production, the allegations remained part of the cultural conversation, making the themes of Vogel's play particularly resonant.

The staging's physical discomfort—audience members seated on folding chairs in close proximity to the actors—mirrored the psychological discomfort of the subject matter. By refusing the separation of a darkened auditorium, Manić implicated her audience in the unfolding narrative, making them both witnesses and silent participants. The casting further reinforced this tension: pairing a newcomer (Bogosavljević) with an established male actor (Cvetković) underscored the play's dynamics of vulnerability and authority. Manić herself framed the production as "a play about forgiveness, without the awareness that forgiveness is impossible," expressing the hope that it might "make people more awake and even a little braver" ("Heartefact House").

Across the two performances I attended—at the premiere in March 2024 and again in December 2024 after the production had garnered several awards—I found the adaptation's handling of trauma deeply affecting. The final scene, in which Malečka metaphorically "drives away" from patriarchy, pain, and fear, resonated with a layered complexity that drew as much from the Serbian cultural moment as from Vogel's original text. In this way, the adaptation did more than translate language; it reframed the autobiographical impulse of the

original into an autoethnographic reflection on gender, violence, and silence in a specific cultural context.

## 4. Conclusion

As with most effective theatre, Vogel's *How I Learned to Drive*—and the Serbian adaptation I have examined—generates more questions than it resolves. In reflecting on these two theatrical contexts, I am struck by how shifts in language, culture, and staging alter the work's relationship to autobiographical narrative and the audience's role as witness.

In the United States, the play has often been framed through the lens of authorial biography, with the press and public eager to determine how Vogel's lived experiences inform her dramaturgy. In Serbia, however, the adaptation seemed less concerned with tracing the play's origins to the playwright's life and more invested in interrogating the societal mechanisms that perpetuate silence around abuse. The intimacy of the performance space, the deliberate discomfort of the seating arrangement, and the pointed casting choices all contributed to a production that challenged audiences to reconsider their own complicity in the structures it exposed.

This cross-cultural encounter with *How I Learned to Drive* has underscored for me the capacity of adaptation to move beyond linguistic translation into the realm of cultural reframing. In a society that often mythologizes abuse—particularly at the expense of the female body in service of a national narrative—theatre can offer a space for confrontation and, potentially, transformation. For practitioners and audiences alike, the question remains: what language, both literal and symbolic, can we use to articulate abuse within our own communities and professions? The answer, I suspect, will continue to emerge in the spaces between adaptation and acknowledgement, where personal testimony meets collective responsibility.

## Works Cited

Brantley, Ben. "A Pedophile Even Mother Could Love." *The New York Times*, 17 Mar. 1997. https: / / www.nytimes.com / 1997 / 03 / 17 / theater / a-pedophile-even-mother-could-love.html

Clement, Olivia. "Mary-Louise Parker and David Morse to Star in Paula Vogel's *How I Learned to Drive*—Again—on Broadway." *Playbill*, 13 Aug. 2019. https: / / playbill.com / article / mary-louise-parker-and-david-morse-to-star-in-paula-vogels-how-i-learned-to-drive-again-on-broadway

Collins-Hughes, Laura. "How They Learned to Drive. And Why They Are Driving Again." *The New York Times*, 25 Feb. 2020. https: / / www.nytimes.com / 2020 / 02 / 25 / theater / how-i-learned-to-drive-broadway.html

"Heartefact House." *Heartefact.org*, Heartefact Fund, 2024, https: / / heartefact.org / heartefact-house.

*How I Learned to Drive*. Directed by Mark Brokaw, Vineyard Theatre, 2022, https: / / www.vineyardtheatre.org / shows / how-i-learned-to-drive.

Milošević, Mina. "*How I Learned to Drive*." *Seestage.org*, 17 Mar. 2024. https: / / seestage.org / reviews / how-i-learned-to-drive.

Parker, Marie Louise, and David Morse. Interview. *Broadway.com*, 9 Mar. 2020. https: / / www.broadway.com / buzz / 198755 / mary-louise-parker-david-morse-on-returning-to-how-i-learned-to-drive.

"Seksualno nasilje u Srbiji." *BBC News na srpskom*, 14 July 2021. https: / / www.bbc.com / serbian / lat / srbija-57847378.

"Seksualno zlostavljanje u Srbiji." *BBC News na srpskom*, 19 Sept. 2023. https: / / www.bbc.com / serbian / lat / srbija-66854348.

Vogel, Paula. *How I Learned to Drive*. 1997.

792.09:821.163.41-2.09

# The Quest for Freedom in Milena Marković's *The Doll Ship*

**Aleksandra Kuzmić**
Philological High School, Belgrade
sandrakz142@gmail.com

**Abstract:** The paper explores the ideological and dramaturgical function of the quest for freedom in Milena Marković's play *The Doll Ship* (2005). The analysis is based on the comparative approach, employing the relevant methods of literary theory, hermeneutics, and theoretical dramaturgy. The protagonist begins her journey through adult life, building her identity with a desire to do *what nobody has done*, thereby entering a space of freedom of thought and deed. However, her life choices and challenges lead her from one archetype to another, which Milena Marković portrays through a series of thematic axes. To demask the ideology of certain characters and their microcosms, as well as to connect eight scenes into a coherent dramaturgical whole, her postdramatic fairytale draws on various epic communication techniques. The author builds her postmodern theatrical illusion on (para) mimetic scenes from well-known fairytales, whose personae ("masks of the soul") the heroine assumes, as do other characters in *The Doll Ship*, reflecting their ideological and dramaturgical functions. Moving from Little Sister to Alice, Snow White, Goldilocks, Thumbelina, Princess and the Woman to the Witch, the heroine fails to become a free being, proving to be a prisoner of her value / "value" system, of gender and other stereotypes she cannot overcome in achieving her life goals. Despite this – or possibly *because* of this – this profoundly unhappy, grotesque-tragic heroine nevertheless wants to try again from scratch, convinced that a different life is possible (*I want to be born again* / *My daddy*).

**Keywords:** fairytale, freedom, ideology, dramaturgical functionality, archetype

# La quête de liberté dans *Le Bateau pour poupées* de Milena Marković

**Aleksandra Kuzmić**
Lycée philologique, Belgrade
sandrakz142@gmail.com

**Résumé**: Cet article adopte une approche comparatiste pour explorer la fonction idéologique et dramaturgique de la quête de liberté dans la pièce *Le Bateau pour poupées* de Milena Marković (2005). L'héroïne entreprend son entrée dans le monde adulte et la construction de son identité avec l'ambition de *faire ce que personne n'a osé auparavant*. Ce désir l'amène à franchir les limites imposées, à pénétrer un espace de liberté intellectuelle et existentielle. Ses choix de vie et les épreuves traversées la conduisent d'un archétype à un autre. Marković met en scène ce passage à travers différents axes thématiques, tout en dévoilant l'idéologie propre à chaque personnage et à leur univers restreint. Afin de relier les huit scènes de sa fable postdramatique en une unité cohérente, elle utilise également diverses techniques de narration épique. Son illusion scénique postmoderne repose sur des scènes (para)mimétiques inspirées de contes traditionnels, dont les *personnes* – des « masques de l'âme » – sont endossées par l'héroïne, ainsi que par les autres personnages de la pièce, en fonction de leur rôle idéologique et dramaturgique. Par le biais de scènes hyperréalistes, du persiflage et de l'ironie, Marković déconstruit ces figures bien connues des contes européens, rompant ainsi avec les interprétations classiques. Elle met en évidence l'impasse existentielle de l'héroïne, en tant que femme, mère et artiste, et dénonce l'enlisement dans des modèles de vie traditionnels qui fondent encore aujourd'hui l'idéologie de nombreuses femmes. En passant tour à tour par les figures de Petite Sœur, Alice, Blanche-Neige, Raiponce, Poucette, la Princesse, puis la Sorcière, l'héroïne ne parvient pas à s'émanciper pleinement. Elle reste captive d'un système de valeurs imposées, „de valeurs", de stéréotypes de genre et d'autres carcans sociaux qu'elle ne parvient pas à surmonter. Dans la scène finale, en prenant la « personne » de la sorcière, elle définit la liberté comme fidélité

à soi-même – une vie vécue en suivant sa propre vérité, envers et contre tout. Toutefois, elle admet ne pas être libre elle-même. Et pourtant – ou peut-être justement à cause de cela – cette héroïne profondément malheureuse, grotesque et tragique, exprime le souhait de renaître, espérant encore une fois qu'une autre vie soit possible : *(« Je veux renaître / / Mon petit papa »)*.

**Mots-clés**: conte de fées, liberté, idéologie, fonctionnalité dramaturgique, archétype

*To be free means*
*to follow one's*
*heart without*
*looking back.*
*I'm not free.*[1]

## 1. Introduction: Fairytale, myth and *The Doll Ship*

Myths and fairytales, like dreams, are expressed through the *forgotten language*. This "language of the universal symbol is the one common tongue developed by the human race, a language which it forgot before it succeeded in developing a universal conventional language" (From 38). Even a cursory look at the observations on fairytales proposed by distinguished experts on this literary genre and some authoritative figures in the domain of depth psychology will give us an idea of why some writers incorporate fairytale elements in their works. By way of citation or intertextuality, they enter a dialogue between their own era and long-established symbolic answers that probe into the essence of human life. Fairytales are a journey into the collective unconsciousness "having been worked out in collective groups, with the result that they contain purely archetypal material unobscured by personal problems" (Fon Franc 9). Also, "the folktale is a world-encompassing adventure story told in a swift, sublimating style", and "in its own way, it does give an answer to the burning questions of human existence" (Liti 83-85). The following remark goes along the same lines: "Myths and fairy stories both answer the eternal questions: What is the world really like? How am I to live my life in it? How can I truly be myself? The answers given by myths are definite, while the fairy tale is suggestive; its messages may imply solutions, but it never spells them out." (Betelhajm 46). Another insightful comment compares fairytales and myths: "Myths project an ideal personality acting on the basis of superego demons, while fairy tales depict an ego integration which allows for appropriate satisfaction of id desires. This difference accounts for the contrast between the pervasive pessimism of myths and the essential optimism of fairy tales." (46).

In the play *The Doll Ship* (*Brod za lutke*), which premiered in 2005 at the Yugoslav Drama Theatre, directed by Slobodan Unkovski,[2] Milena Marković

[1] This paper uses Dennis Barnett's English translation of the play published in *Selected Serbian Plays*, eds. Branko Mikasinovich and Dejan Stojanović, New Avenue Books, 2016.
[2] The same playscript was performed to great success in 2008 at the Serbian National Theatre in Novi Sad, directed by Ana Tomović. Jasna Đuričić delivered an inspired performance in the role of the woman whose life is traced in *The Doll Ship*.

draws on the extensive repository of well-known European fairytales, which, in an aggregate of their constituent parts, make up a cultural code of sorts (Пешикан-Љуштановић 589). In this new (re-)reading, how does the playwright connect fairytales with the reality of the 21st century? How does she make use of the symbolic material of very familiar fairytales? How close does the "fairytale" she shapes on stage, via a deconstruction rooted in an immersion into the images and models of functioning of her own time, come to myth,[3] precisely because of its undertones of *pervasive pessimism*? What does it tell us about the world and women in the 21st century – what is this world like? Can a woman in the 21st century be what she is or wants to be? Can she be free and realize her potential in love, motherhood, and creative work? And, if so, what price does she pay?

Milena Marković manipulates fairytales in a postmodernist and postdramatic key, drawing both ideologically and dramaturgically on them. In *The Doll Ship*, she "pulls" their archetypal material back to reality, filling it with the personal and specific content of her heroine's life paths and sidetracks. This allows her to achieve a double effect: she weaves her protagonist's personal story while highlighting the universality of the problem she tackles. The story is savage and brutal, rife with violence and disturbing misuses of sex, with the protagonist barely expressing any feelings in response to them, except in the closing scene, when, now as the Witch, she bitterly assesses her position on her life path and looks at what she has achieved as a wife, mother, and artist.

As the author herself put it:

> Fairytales are a rite of passage into the adult world, into life. They stand beyond religious and mythological systems. Nothing but the naked human being faced with the unknown, inimical world. This being can have a miracle in it, which is, in my play, a gift, so the being wins in some ways but has to pay in others. […] And we don't know what really happened and what was made up; there's no need, the line between reality and dream, pain and ecstasy is erased. (Марковић, „Прилог – разговор са Миленом Марковић", 233)

[3] Commenting on another relationship, between fairytale and legendry, Max Lüthi explains: "The age of the folktale is past; but like the legend, the folktale seeks to assume a new existence on a higher level. Just as the old folktale adopted the subject matter of primitive legendry in sublimated form, the new folktale will have to be able to assimilate the insights of modern science […] and the ancient contrast between folktale and legend would cease to exist" (Liti 105).

Entering into dialogue with fairytales – *world-encompassing adventure stories* – in *The Doll Ship*, the author "conducts a peculiar ironical resemantization of the fairytale, with happy endings, the ethics of the events, naïve morality, and the overarching positive activism of fairytales as a genre consistently flipped to become their opposite, rejecting even the very idea of a fairytale happy ending and the 'right choice' strategy that results in it" (Пешикан-Љуштановић 588).

At the same time, multiple things seem to suggest that, in composing her play, Milena Marković followed Propp's idea that "the nomenclature and attributes of tale roles are variable quantities [variables] of the tale," with "one character in a tale easily replaced by another. These substitutions have their own, sometimes very complicated, causes. Real life itself creates new, vivid images which supplant tale personages" (Prop 94). Discussing the transfer of forms to produce new plots, Propp treats the transformation of attributes and functions as constants (96). In the same vein, *The Doll Ship* can be seen as a postdramatic fairytale reflecting the Zeitgeist of its age, even if that means deconstructing the poetical features that define this genre. Namely, Milena Marković pens an archetypal story about the woman and her roles – a universal story about a small-minded, patriarchal world, a world fraught with violence, petty malice, and stereotypes, a world without freedom, in which, as the Frog, remembering the deceased, says: "Women shouldn't meddle in the arts. It eats them up. They have no grounding" (Marković 106). The dramatic irony underlying this statement indicates the author's perspective of a reception based on her critical views of the society that forms the starting point of her play, which traditionally gate-keeps artistic creativity from women, making it a purely male prerogative. "I wrote of a world I am familiar with," Marković poignantly said in an interview (Марковић, „Прилог – разговор са Миленом Марковић", 232).

## 2. Quest for freedom

The protagonist of *The Doll Ship*, introduced in the first scene as Little Sister, begins her journey through the adult world and identity-building when she becomes Alice, who, in a conversation with Big Sister, says: "I want to do what nobody else has done" (Marković 76). She thereby steps into the domain of free thinking and doing. And yet, her life choices and challenges take her from one archetype to another, which Milena Marković depicts in a series of thematic arcs, rooting her postmodernist theatrical illusion on (para)mimetic scenes from well-known fairytales, whose personae ("masks of the soul") the protagonist assumes, as do other characters in *The Doll Ship*, in accordance with their ideological and dramaturgical functions. Moving from the

Little Sister to Alice (the protagonist of Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* [4]), Snow White, Goldilocks, Thumbelina, Princess, and Woman to the ill-fated Witch, her heroine never manages to become a free human being. She proves, time and again, a prisoner of an imposed value (or "value") system, gender and other stereotypes, which she accepts and blends into, living and affirming them in fulfilling her life objectives. However, toward the end of her life, she realizes and declares that only those who "follow their self, in spite of everything" are free (Marković 104). To come to this *sacred discovery* and to realize that she herself is not free, she had to go through a personal ordeal and take on various life roles and incarnations, always more or less subservient, always controlled by men, their needs, and projections. She had to face the fact "that childhood illusions and adult resignation co-exist and that the life of women and all of us is a story of evil and innocence, in which white (women's) shirts eventually crumple under greasy fingers and get stained with blood, sperm, and the stench of human wantonness." (Munjin 47). Despite this – or perhaps because of this, this deeply unhappy, grotesque-tragic heroine still desires to start over once again, hoping it is still possible to step into a different life as intimated by her statement: *I want to be born again* / *My daddy* (Marković 107), hoping that the heretical idea of freedom is not only an unattainable ideal.

So, the protagonist of Milena Marković's play takes on new symbolic names in different life situations. By giving her heroine multiple names, Marković indicates the common experience shared by many women in life, regardless of whether they remain confined to one "fairytale" or go from one to another in life. More specifically, she shows how the archetype-conditioned patterns materialize and produce the potential for the multiplication and endurance of the archetypal model in real life. In *The Doll Ship*, the different stages of life are arranged into eight scenic images. The author calls them scenes, and each corresponds to a well-known European fairytale and / or a character typical of fairytales, except for Carroll's Alice. Despite this seeming and, I dare say, almost Picassian "fragmentation" of the main character's image, certain motifs and retrospections (referencing a son called Gelid / , the dialogue with the Frog, or the necrological comments at the end of the play) make it clear that this is the same protagonist. By her actions and traits, this character can be termed an anti-heroine[5] because, besides her initial desire to *do what nobody*

[4] The following texts explain the extent to which it is logical, acceptable, and coherent to include a character that does not belong to the world of fairytales in the same group with fairytale characters: Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Бајка као културни код у Броду за лутке Милене Марковић". *Научни састанак слависта у Вукове дане* 39.2 (2010): 587–601 and Кулић, Милена. „Алиса у савременој српској драми: (Милена Марковић, *Брод за лутке*)." *Детињство: часопис о књижевности за децу* XLI.4 (зима 2015): 55–60.

[5] For stylistic reasons, I decided to use the term heroine or protagonist in this text, although the

*else has done*, she takes her first step toward freedom in a world that has already profoundly shaped her through family and social patterns and preconceptions, thereby conditioning her choices and behaviors. The desire that should define her raises a few questions. Is this genuine, unfettered freedom or a freedom that should bewilder and / or be a pledge of happiness? What is the true meaning or sense of the protagonist's claim: "I want to do what nobody else has done" (Marković 76)?

Any attempt to answer these questions must not overlook the opening scene in *The Doll Ship* and Mother's relationship with her daughters. While Mother explicitly declares that she prefers boys, although she has two daughters (Marković 73), she sings to her little girls, in particular Little Sister, a rather bleak lullaby about the insecurity life entails. The chorus of the lullaby carries a powerful yet frightening message: "It hurts, it hurts, endure / It hurts, it hurts, endure" (Marković 74). This message thwarts the protagonist's journey toward happiness before it has even begun and explains, at least in part, her readiness to take various forms of abuse as commonplace and acceptable. Her sibling, dubbed Big Sister in the play, transforms the mother's message into certain life expectations that are in utter opposition to the aspirations of Little Sister. The Landlady Song conveys Big Sister's guiding idea:

> You do what no one has done
> I do what no one can see I'll have a house with a pool […]
> The boss will be rich
> The boss will be mine
> […] Life will be mine
> To watch (Marković 77).

So, the sister also accepts pain and suffering but wants wealth and material riches in return – a life that she can boast about to others, despite the lack of love between the husband (boss) and her (landlady) and although the alienated relationship between them will rest on material wealth, as a sale-and-purchase deal of sorts. When Little Sister grows up to become Alice, she will express an idealistically utopian idea of the future, whose supreme value seems to be the freedom to be oneself. Still, as soon as she runs away from the constricting family home and the disparagement to which Big Sister constantly exposes her, she will inevitably falter, fettered by a desire for acceptance.

The context indicated by the eight fragments / scenes in *The Doll Ship* suggests that Marković's many-named heroine aspires to self-realization, self-respect, and acceptance. She yearns to be loved and to pursue art. Though she will indeed become an artist, her journey will be plagued constantly by

characteristics and actions of the protagonist in *The Doll Ship* place her in the anti-hero(ine) category.

insecurity because she does not believe in herself: among other things, she manages to have an exhibition and find success (?) by accepting the sexual extortion of those in charge (Frog). However, this depraved road had been paved for her when she was still Little Sister, when her mother symbolically described to her, a frightened child, the adult world as a beast's lair. At the end of the play, the heroine, wrecked by personal discontent, under the demanding yoke of motherhood that she has not devoted herself to and with a sick child she has sidelined, will not find self-realization as a free being. Her grim and frightening story of insecurity, of being rejected and rejecting others, not believing in oneself and one's worth, is a painful story of self-destruction, self-harm, and accepting various indignities.

## 3. Ideology and dramaturgy

Regarding the dramaturgy of *The Doll Ship*, even though its fragmented form is always emphasized (Pešikan-Ljuštanović, Miočinović), we should not lose sight of the words of Heiner Müller, a superb dramatist: "What is not in the text is just as important as what is. In this sense – if we understand the fragment or the fragmentary *like that*, then they become a whole" (Miler 34). In *The Doll Ship*, the spring of action is not a plot with a climax, turning point (*peripeteia*), and a denouement – it has no Aristotelian unity of action. Still, the plot is well-rounded, especially of we see the play as a postdramatic fairytale and all of the heroine's "masks of the soul" as transformations that do not ultimately lead to a happy ending but to the final conceivable shift – death (Miler 34). Admittedly, the spectator / reader doesn't know how and why the protagonist found herself in most of her relationships, but s / he can hypothesize various scenarios that may have led her there. The beginning of the play reveals the initial, underlying motif that drives the protagonist and dictates the plot progression – the protagonist enters the adult world and her identity-building wanting to *do what nobody else has done*. Yet, this desire is challenged at the outset by her choice of those who will initiate her sexually and by her problematic relationship with herself. This group of men – problematic on multiple levels – is dubbed Dwarves. Thus, the potential act of freeing herself from parental control becomes a reckless plunge into the wicked and degrading. Hence, the conflicts in the play are rooted in internal confliction and antagonism with the outside world, and each scene has its own axis of conflict reflecting the problem faced by the protagonist.

### 3.1. Scene Four – Goldilocks and the Three Bears

A scene from *The Doll Ship* shows how Milena Marković connects the archetypal content of the fairytale with the life phases experienced by her

protagonist before the audience. The fourth scene, entitled *Goldilocks and the Three Bears*, is set in a cave. The author imbues the familiar fairytale, which, unlike most, does not end happily or resolve the initial conflict, with new content, although she retains the underlying Oedipal predicament because Goldilocks threatens "the family's well-being and security" (Betelhajm 213). The search for identity, personal and social, unambiguously alluded to in *Goldilocks* (Betelhajm 216), as well as Goldilocks' quest for identity in the play, makes both protagonists realize a bitter truth: "For Goldilocks there is no happy ending - from her failure to find what is fitting for her, she awakes as from a bad dream, and runs away" (Betelhajm 218). In Marković's play, however, Goldilocks is forced to leave the cave – she does not run away of her own accord like the fairytale Goldilocks. While the explanation of this fairytale through depth psychology verges into some other spheres, her story shows that "the insiders, the bears, win" (Betelhajm 220). In *The Doll Ship*, Goldilocks is an intruder who becomes a rejected wife and the mother of a rejected child.

The audience does not know how Goldilocks ended up in the cave or what happened to her as Snow White – how she stopped being the protagonist of one fairytale and became one of the leading characters in another. They don't even know how she met and started a relationship with Baby Bear, for how long she has been in this relationship, and so on. They do know – or learn – that Mama B(ear) and Papa B(ear) are unhappy with the choice of their son, a situation that happens often enough in life. The emphasis on the parent–child relationship indicates Baby Bear's immaturity and his parents' strong input in his decision-making, as a moment of crisis will show. Goldilocks gives birth to a child with disabilities, which the bear family rejects because, as Mama B puts it, "She smoked, drank, how could she give birth to anything normal?" (Marković 86), or as Baby Bear, the child's father, says: "My sperm is good. Something wrong with her." Papa B concurs, directly blaming his daughter-in-law: "You're to blame" (Marković 86). The bourgeois, small-minded family whose son is in a relationship with the protagonist of this scene – a relationship that seems promising when they're a young couple lying in bed – objects to everything that has to do with Goldilocks, from her free-spirited behavior to her habit of serving tea in coffee cups. Although she tries to conform, to do and be what is expected of her, as she had done as Snow White, she fails to mollify Baby Bear's parents. Although it may seem at a certain moment that they have overcome their differences, with the relationship evolving into a short-lived marriage, the first serious crisis lays bare the real situation. If the protagonist's freedom is shaped by her desire to *do what nobody else has*, does that mean, in this particular scene, freedom to be what she is, including various manifestations of herself, of which the spectator learns indirectly and

scantily, and to be accepted and loved as she is? And yet, as much as it signals her adventurism and being true to herself, freedom, understood and conceptualized like this, still suggests a certain infantilism in her perception of the world and understanding of liberty. The latter becomes particularly striking in the series of situations in which the protagonist finds herself, some of which are usual and typical not only of the small-minded world embodied by the bears but also of the cruel world of predators – predominantly male – that the protagonist faces, usually being treated as a sexual object and / or trophy. Thus, what *nobody else is* transforms into the typical grind of everyday life and becomes what *many are and know*.

In the structure of Scene Four, the conflict axis revolves around Baby Bear's parents on one side and Goldilocks on the other. Their criticizing remarks initially target the things that Goldilocks supposedly does "wrong," which is everything, because she doesn't belong to their preferred social milieu. At first, she tries to defend herself with the truth, and when that fails, to fend off the attacks because the Bear family sees life through its own truth, which is not necessarily the objective truth. Then, to win their acceptance, she moves on to the tried-and-tested method of adaptation. Her giving up on herself and her freedom to be herself is encapsulated in Mama B's command: "You'll try your best so we can love you" (Marković 86). Still, this does not remove the ideological conflict – instead, there is a fleeting moment of calm before the storm. At the end of the scene, hatred and animosity reach their peak, revealing the thereto relatively well-concealed ideological uniformity of the Bear family, to which Goldilocks had never belonged. Baby Bear vocally joins his parents only when she gives birth to an "unacceptable" child, although his fundamental position – the worldview he shares with his parents – is hardly unexpected, as it was hinted at in one of his opening lines. When Goldilocks asks: "What are your mom and dad like?" Baby Bear replies: "Well, they make their own water. I've never had normal water. And they say all sorts of things, but they'll do anything for me. For us" (Marković 84). Among other things, this simple characterization reveals the son's attachment to his parents and their silly and problematic special ways. In addition, it shows that the price of the *specially made water* their son drinks is his adaptation, which excludes independence and separation from his parents' strings, especially the mother's.

### 3.2. Techniques of epic communication

To unmask the ideology of certain characters and their microcosms and to connect eight scenes into a coherent whole, Marković also employs various techniques of epic communication.[6] Besides epicizing trough the characters

[6] See: Manfred Pfister, *Drama*, 115–136.

in the plot (songs, reflections, and comments), she also uses some forms of authorial epicization (e.g., stage directions and scene names).

Each scene in the play has its own dramaturgical structure, aligned with the relevant situation and messages, with songs playing an important role in the dramaturgy of the play, including Scene Four. Milena Marković says: "For those who can write them well, songs are an attractive and economical means to express succinctly the essence of a character, their biography and biology, the focal point of the play, to go beyond the narrow confines of the narrative, reach catharsis and a sense of eeriness, a connection with the world, recognition – all the things that music and poetry have" (Марковић, „Прилог – разговор са Миленом Марковић" 232). In *The Doll Ship*, the Brechtian use of songs underscores the message or indicates the essence of the depicted events. The central song of Scene Four, a duet by Mama B and Papa B, reads:

It's not ours
That thing you gave birth to
That's not a man It's a plant
It's not a child of ours
It is a child of yours
That thing you gave birth to
You gave birth to your sin
That's what you've given birth to
Born from your womb
Your sin is from the womb
It is not ours
It is not ours
It's not a child, it is a thing

You're not a mother
You are ugly
Your own blood is ugly
That thing you gave birth to
Doesn't have a nose
It's just a hole of some sort
It's not ours
It's not ours (Marković 86).

This song is an example of how the playwright provokes the recipients' value system, challenging them to critically distance themselves from the established way of thinking typical of the primitive, small-minded spirit – of course, unless the recipient's worldview happens to align with the thoughts and words of Mama B and Papa B.

Stage instructions are one of the elements showing that Marković's usage of fairytales is carefully thought-out, multi-layered, and polysemantic, albeit often ironic and paramimetic, and almost always with a clear ideological position and aligned with the dominant (im)moral norm being critically assessed and reexamined. For instance, Scene Five is titled *The Swamp*. The name of the scene and its stage instructions combine different layers of meaning. In Andersen's *Thumbelina*, the toad who abducts Thumbelina as a bride for her son, and the son, described as "ugly and repulsive" (Андерсен 63), live on the swampy and mucky bank of a creek. So, the swamp, alongside the character names (Thumbelina and the Frog), directly evokes Andersen's fairytale, though the *Doll Ship's* Thumbelina voluntarily comes to the Frog's lair. At the same time, the swamp, a dwelling evocative of Balzacian realist poetics, gives us a clue about its dweller, the Frog, metaphorically and psychologically alluding to the moral swamp in which Thumbelina gets stuck by agreeing to the Frog's sexual games to become a successful and acclaimed artist. Underscoring the problematic nature and dangerousness of the elderly artist and impresario called Frog, the playwright labels his dwelling a lair. On the other hand, Frog's lair is "filled with nice, expensive things," including a "multicolored air mattress with a big pillow where Frog usually rests his head after thinking a lot" (Marković 88). The ironic play on Frog's intellectual abilities – as he is a provincially curious, rather prosaic character, and the seeming contrast between the swamp / lair and the luxuriously furnished apartment, which contains a "low table with assorted delicacies" (Marković 88), signal the relationship between essence and illusion, outer dazzle and inner perversion and debasement. This example reveals that the play not only uses familiar fairytale characters (Snow White, Goldilocks, Thumbelina, Hunter, Frog, alongside Carroll's Alice) but also requires an understanding of the chronotope connecting a certain fairytale with the current environment of the many-named female protagonist (the dining room in the house of the seven dwarves, the bear cave, the Frog's lair, the Witch's habitat). In addition, Marković revisits well-known motifs (leaving home, breaking prohibitions, traveling, achieving goals, rewards, happiness, transformation), reinterprets them, and contextualizes them into a seemingly indeterminate time,[7] which creates an illusion of the present moment but also opens the possibility of universally viewing the staged scenes.

Other forms of epicizing employed by Milena Marković are no less suggestive. Naming the seventh scene *Dark Vilayet*, the author not only evokes

[7] "Looking at the staging of some parts or the characters' speech, we might understand it as contemporary, but its plot or, more accurately, the fairytale symbolism accompanying the plot seems to suggest its belonging to an indeterminate or, better yet, a universal time" (Црепуљаревић 52).

the eponymous cultural-historical legend but also unambiguously hints at a "world of eternal darkness" („Вилајет тамни"), *dark labyrinth* (Pešić and Milošević-Đorđević 243), and inevitable remorse and regret. This scene confirms the bleak, no-way-out position of the protagonist as a woman and mother in multiple ways. She moves from one failed relationship to another, rejected and mistreated, with low self-esteem and little hesitation to engage in problematic behavior, leaving her unfortunate son, Gelid, in the care of others, a choice that hurts, weighs on her, and eats her up, but apparently not enough to change anything. She seeks comfort in toxic relationships, bodily passions, and alcohol, which takes her further and further from her idea of freedom – a life in which she will *do what nobody else has done*. Little Sister's quest for freedom – in her incarnations as Alice, Snow White, Goldilocks, Thumbelina, Princess, Woman, and Witch – manifests itself as an ever-deeper entanglement in the bog of the easily recognizable life patterns that underpin her ideology, as well as that of many other women.

Another way for the playwright to guide the recipient's perception is the character names (Doc, Sleepy, Grumpy, Frog, Hansel, Gretel), as well as the changing symbolical names of the protagonist (Alice, Snow White, Goldilocks, Thumbelina, Witch), thereby creating a certain horizon of expectation only to then deconstruct and demystify it through persiflage, irony, parallelism, or contrasting. Her Snow White is a teenager in high school, constantly in conflict with Big Sister, unhappy with her position in the family home, who runs away from home driven by a desire to be herself. Falling in love brings her to the squalid hut of the seven problematic dwarves, whose world consists of arms smuggling and violence (Grumpy) and drug abuse (Sleepy), where she agrees to become a promiscuous young woman. Thus, the seemingly naïve world of fairytales with a happy ending gets degraded into a brutal hyper-realistic actuality.

## 4. Witch

The eighth and final scene in Marković's play takes its name from another classic fairytale – *Hansel and Gretel*. However, the playwright flips the focal point, positioning the Witch and her ideology at the center of the scene. There is, however, "a certain disproportion in the play's structure that concerns the Witch" (Milivojević-Mađarev 219) – this scene takes up a third of the whole text in *The Doll Ship*. Why is it so? First, this focus on the protagonist's final incarnation is necessary for the play's denouement and the assessment of all transformations she experiences during the process of growing up and maturing. Additionally, it provides an insight into the heroine's psyche and lays bare her bloodied soul, which had been pushed aside for most of the play. To

finely nuance and capture the entirety of what Little Sister has become and show her new (and final) identity, to map out the point beyond which there can be no way forward but death, the playwright carves out a space to clearly express and assess the contrasting and corresponding relationships that define the Witch's character. Also, she employs all techniques of characterization, explicit and implicit, direct and authorial, ranging from self-reflections in dialogues and a monologue ("I'm just a drunk in a messy house. […] I am too big a bitch for you. […] I like that young girls are afraid of me. […] And no fighting. The fighting is inside you. Death is inside you" [Marković 102]), to comments said by other characters *in praesentia* and *in absentia* (Hansel: "She's so disgusting." [102], and again Hansel: "Such an exciting woman, she's incredible [105]), to non-verbal and verbal codes, and so on. Such complexity required a significant share in the volume of the play.

Our encounter with the anti-heroine's final "mask of the soul" begins upon entering the space where her house is set. This frighteningly painful exterior is delineated by a sound curtain that exhausts and allows no respite: "*Woman screams. The trees are howling, as if someone's screaming, as if a child's crying, as if a woman's laughing. No one knows how, but it freezes the blood*" (Marković 98). This setting is an imprint of the protagonist's soul, as is the interior of her house: messy, squalid, with glasses everywhere. After the traumatic love affair, which involved mutual "devouring" and ended in her lover's suicide (*Dark Vilayet*), the Woman becomes the Witch, who is, "old, powerful, filthy, and dangerous, unlike the characters that precede her in the play" (Milivojević-Mađarev 219). The markedly changed attribution shows how family, society, and life can distort the purest of souls, cut down the purest of dreams. Marković demystifies the Witch character by revealing the causes of her deformation and the attendant suffering, deconstructing the established image of an *evil, devious woman, a hag* („Вештица").

Marković's Witch belongs to the extensive gallery of persecuted miserable women with "unsatisfied senses and unrequited feelings" (Gato Kanu 5). However, she is also a fallen mother who has abandoned her sick child, which weighs on her day and night, with her consciousness materialized in imagined dialogues with her abandoned son, Gelid. The motifs of warped motherhood, sexual domination, rapacity, and power are intertwined with the overarching notion of sin and guilt, because the Witch, to borrow the words of Tersilla Gatto Chanu, "has inherited Eve's sin and mediates between earth and hell; she is easily corruptible and liable to temptation" (Gato Kanu 86). This perception uses the Witch character, regardless of the mistakes she has made in her life, to convey a distressing portrayal of the woman's position in society. The Witch's status as an artist – and a successful one by societal standards – takes nothing away from her unenviable position. To the contrary,

her success does not annul the fact that she chose to pursue art, although *women shouldn't meddle in the arts*, as Frog, the mouthpiece of certain parts of society, informs us. As it turns out, the decisions she has made since beginning her quest for freedom all contravened established norms. Hence, the Witch, as well as witches as such, is "often a powerful symbol of rebellion against institutions, not only patriarchal or male-dominated, but society in general" (Šarović 310). The *Doll Ship's* Witch should, primarily on account of her faith and situation, incite the spectator / reader to rebellion. In the "feminist theory of witchcraft, the witch is seen as dangerous because she undermines the concepts of motherhood and homemaking and, by extension, the entire social order" (Šarović 311). In this reading, the witch should also symbolize utter freedom – liberation from all norms, ethical, aesthetic, societal, and social.[8] Yet, the *Doll Ship*'s protagonist does not become free even after her transformation from a Woman to a Witch because she is tormented by the demons of her past mistakes. On the other hand, she retains Little Sister's key utopian belief that a ship for dolls can take us somewhere where destroyed dolls, teddy bears, and objects can be repaired – that people, even if reduced to a social marionette, can be liberated from their wrongdoings, their souls once again becoming pure.

## 5. Conclusion

In the postdramatic fairytale *The Doll Ship*, Milena Marković employs eight scenes (or "images") to trace her protagonist's journey from the frightened and insecure Little Sister to Alice, Snow White, Goldilocks, Thumbelina, Princess and the Woman to the dangerous yet deeply unhappy Witch. The author depicts her heroine's authentic desire for freedom as the key element in her movement through life. And yet, the formation of the protagonist's identity shows that this primordial desire will find itself overpowered by the much more resonant, yet problematic messages internalized in childhood and the "values" of the gender and other stereotypes underpinning societal norms. It is precisely these that will make her a girl and, later, a woman constantly subjugated to men and their needs, a woman powerless to assert her true self: a hurt, self-destructive person willing to acquiesce to many indignities to be accepted and / or achieve certain objectives in life. To suggestively and graphically portray this, Marković connects the symbolic subject matter of fairytales with contemporaneity, devising her scenes as problem-situations revealing the heroine's inner conflict and her conflict with the outside

[8] One of her incarnations that defy the small-minded, bourgeois ideal of good womanhood is compellingly brought by the Serbian poet Radmila Lazić in *A Woman's Letter* (*Žensko pismo*).

world. Ideologically and dramaturgically highlighting recognizable patterns and models that assume archetypal hallmarks, the author gives her heroine "masks of the soul" taken from a range of European fairytales to then deconstruct those familiar characters in hyper-realistic scenes, persiflage and irony. At the same time, this device allows her not only to show how her young heroine's naïve desire for freedom transformed into disappointing debasement but also to construct a universal story of women and their roles in a patriarchal, bourgeois world, a world without freedom and replete with violence. In such a world, every attempt at individuation – seen as shedding whatever does not belong to the heroine's authentic self – takes her from one persona to the next, allowing her to adapt to various societal roles but not to realize her potential as a free, fulfilled human being. Marković uses the fairytale as an ideological and dramaturgical device to rewire and archetypically deepen her many-named heroine's story of the quest for freedom, but also the story of a woman inhabiting a man's world.

## Works Cited

### Sources in Latin script:

Betelhajm, Bruno. *Značenje bajki*. Translated by Marija Stamenković, Beograd and Podgorica: Nova knjiga, Nova knjiga plus, 2015.

Fon Franc, Marija-Lujza. *Ženski princip u bajkama*. Translated by Zlata Vlajković. Beograd: Fedon, 2017.

From, Erih. *Zaboravljeni jezik*. Translated by Ivan i Žarko Trebješanin. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2003.

Gato Kanu, Tersila. *Veštice: ispovesti i tajne*. Translated by Alenka Zdešar-Ćirilović. Beograd: Clio, 2008.

Liti, Maks. *Evropska narodna bajka*. Prev. Dušica Milojković. Beograd: Bata / Orbis, 1994.

Marković, Milena. *Tri drame*. Beograd: LOM, 2006.

Miler, Hajner. *Pozorište je kontrolisano ludilo*. Translated by Bojana Denić. Beograd: Radni sto, 2017.

Milivojević-Mađarev, Marina. *Biti u pozorištu*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, 2008.

Munjin, Bojan. "Eros, napokon." *Feral Tribune*, 30 June 2006, p. 47.

Pfister, Manfred. *Drama*: *teorija i analiza*. Translated by Marijan Bobinac, Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1998.

Prop, Vladimir. *Morfologija bajke*. Translated by Petar Vujičić, Radovan Matijašević and Mira Vuković, Beograd: Prosveta, 1982.

### Sources in Cyrillic script:

Андерсен, Х. К. *Андерсенове бајке*. Прев. Вера Југовић, Београд: Младо поколење, 1961.

„Вештица." *Речник српскоīа језика*. Нови Сад: Матица српска, 2007, p. 144.

„Вилајет тамни." *Речник српскоīа језика*. Нови Сад: Матица српска, 2007, p. 148.

Кулић, Милена. „Алиса у савременој српској драми: (Милена Марковић, *Брод за луīке*)." *Деīињсīво: часоīис о књижевносīи за децу*, vol. XLI, no. 4, зима 2015, pp. 55–60.

Марковић, Милена. „Прилог – разговор са Миленом Марковић." Interview by Весна Црепуљаревић. In Весна Црепуљаревић, *Драме Милене Марковић*, 2024, pp. 229–234. Unpublished manuscript. *Uvidok*, uvidok.rcub.bg.ac.rs / browse?type=author&value=Crepuljarevi%C4%87%2C+Vesna+D. Accessed 15 Apr. 2025

Миочиновић, Мирјана. „О насиљу и потрази за срећом: скица о драмама *Шине* и *Брод за луткe* Милене Марковић.” *Сцена*, vol. LVI, no. 2, апр.–јун 2020, pp. 65–75.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. „Бајка као културни код у *Броду за луткe* Милене Марковић.” *Научни састанак слависта у Вукове дане*, vol. 39, no. 2, 2010, pp. 587–601.

Пешић, Радмила, и Нада Милошевић-Ђорђевић. *Народна књижевност*. Београд: Требник, 1996.

Црепуљаревић, Весна. *Драме Милене Марковић*. Београд, 2024. Unpublished manuscript. *Uvidok*, uvidok.rcub.bg.ac.rs / browse?type=author&value=Crepuljarevi%C4%87%2C+Vesna+D. Accessed 15 Apr. 2025.

Шаровић, Марија. *Вештица*: *културно-историјски контекст*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2018.

821.163.2-2.09
821.163.2-31.09

# Самодивата – фолклорни представи vs. литературни интерпретации

**Мария Маринова**
Софийски Университет "Св. Климент Охридски"
maria.marinova15@gmail.com

**Резюме:** Разгледани са драмата *Самодива* на П. Ю. Тодоров и романът *Откраднато. Обречено. Опазено* на Искра Урумова. Те са обединени от противопоставянето между главните героини самодиви и техните предшественички, чието място трябва да заемат. В Петко-Тодоровата *Самодива* противопоставянето е между Гюрга и свекърва ѝ, а в романа на Искра Урумова – между Неда и другата пазителка. Двата анализирани текста представят женската жреческа инициация като изконен конфликт между старата владетелка и претендентката за нейното място през образа на самодивата – митологично същество, надарено с необикновена сила и красота, което запазва своето място в българския фолклор през различни исторически и културни периоди, за да достигне до съвременността, когато да се превърне освен във фолклорен образ и във вдъхновение за различни литературни произведения.

**Ключови думи:** самодива, Петко Ю. Тодоров, *Самодива*, Искра Урумова, *Откраднато. Обречено. Опазено,* женска жреческа инициация, конфликт за престола, реинтерпретация на фолклора

# The Samodiva: Folklore Depictions vs. Literary Interpretations

**Maria Marinova**
Sofia University "St. Kliment Ohridski"
maria.marinova15@gmail.com

**Abstract**: The paper examines Petko Y. Todorov's play *Samodiva* and Iskra Urumova's novel *Stolen. Doomed. Protected*. One thing they have in common is the conflict between the protagonists samodivas (mythological creatures, closely related to nature, found in South Slavonic folklore) and their predecessors, whose place they must take. In Todorov's *Samodiva*, the conflict occurs between Gurga and her mother-in-law, while in Urumova's novel, it takes place between Neda and another guardian. The two texts present the female priestly initiation as a primal conflict between the old ruler and the contender for her place in the character of the samodiva, a mythological creature endowed with extraordinary power and beauty. That creature has retained her place in Bulgarian folklore through various historical and cultural periods to reach the present day, when it exists both as a figure from folklore and as an inspiration for various literary works.

**Keywords:** samodiva, Petko Y. Todorov; *Samodiva*; Iskra Urumova; *Stolen. Doomed. Protected.*; female priestly initiation, conflict for the throne, reinterpretation of folklore

Българската фолклорна митология[1] е резултат от многовековни напластявания на митове, характерни за народите, обитавали земите ни от дълбока древност. В почти всички жанрове на българския словесен фолклор са съхранени представи за редица митични същества, наследници на древни култове, претърпели различни интерпретации в резултат от историческия развой на фолклорната култура в днешните български земи. Археологическите разкопки свидетелстват за древни цивилизационни процеси. През Античността започва формирането на балканската културна общност. Тракийските митове проникват в митологията на антична Елада, както и обратното. Великото преселение на народите от периода на Ранното средновековие и основаването на българската държава в долното течение на р. Дунав през 7. век създават условия за сливане на вярванията на славяни, (пра)българи, траки и други етнически групи през следващите векове. Ранната християнизация на Балканския полуостров и покръстването на българите от средата на 9. век предпоставят формирането на нова културна реалност. Така постепенно се обособява българската фолклорна митология, позната по записи от втората половина на 19. век и най-вече от 20. век. Тя е своеобразен синтез от митеми, вярвания и сакрални практики, съхранени не само в песенния и приказния фолклор, в легенди и предания, но и в устни разкази, записани през 20. и в началото на 21. век. В тях продължават да живеят митологични същества, а някои вярвания се пазят дори в наши дни[2].

Нещо повече – тези същества нерядко са пресъздавани в литературни текстове, като авторските интерпретации на фолклорните митеми отразяват особености на съвременността, извеждат на преден план нови идеи, а сюжетното развитие поставя и разрешава проблеми, нехарактерни за фолклорните текстове.

В българската литература от началото на 20. век под влияние на европейския модернизъм отделни автори[3] се обръщат към фолклорните образци, за да им придадат нов смисъл. Т. Ичевска отбелязва: „Бидейки част от националната традиция, в литературата митичните образи – сами по себе си – отварят и задават нови контексти: от една страна, диахронни (припомнят световната митология, класически литературни текстове), а от друга – синхронни (пораждат аналогии със съвременни на нашата литература произведения, с актуални за времето авторски митологеми – например митичните образи (змей, слънце) у П. Ю. Тодоров,

[1] Словосъчетанията „фолклорна митология“ и „фолклорна култура“ са коментирани от Т. Ив. Живков в статията му „Фолклорната митология“ (Живков 11-12).

[2] Вж. Йорова 2024 и Змей… 2016.

[3] Антон Страшимиров – „Вампир“ (1902 г.); Пенчо Славейков – „Епически песни“ (1907 г.); П. Ю. Тодоров – „Идилии“ (1908 г.), драмите „Самодива“ (1904), „Змейова сватба“ (1910 г.) и др.

които отвеждат към модерното разбиране за свръхчовека в европейската култура…“ (Ичевска 33). Подобна тенденция може да бъде открита и в съвременната българска литература[4]. В романите, в които основните персонажи са заети от фолклорната митология, частично се запазват традиционните им характеристики, но същевременно им се придават нови качества, като сюжетът се подчинява на съвременни проблеми.

Един от най-устойчивите митологични образи в българската фолклорна култура е този на самодивата[5] – съперница или посестрима и помощница на юнаците. В традиционните представи самодивите са надарени с неземна красота, те са свободолюбиви пазителки на чистите водоизточници, омайващи овчарите, които свирят на нощните им сборища. Тези същества пребивават във „видимия свят“ между празниците Благовещение и Секновение – времето, съвпадащо с престоя на прелетните птици по нашите земи. Необикновената им сила се крие в определен атрибут – риза, було (забунче), пояс, крила. Ако този атрибут им бъде отнет обаче, те се превръщат в обикновени жени, подчинени на волята на своя похитител (*Български народно творчество*, Т. 4, 123-127). А той може да е само овчар, чиято съпруга става самодивата и му ражда дете. Според фолклорните представи обаче нищо не е в състояние да я принуди да остане в семейното гнездо – намери ли откраднатия си атрибут, достатъчно е само да го докосне, за да възвърне силата и свободата си (*Български народно творчество*, Т. 4, 123-130). Самодивата е лишена от човешки чувства, не може да се влюби, а грижата за новороденото си дете поверява на природата (*Български народно творчество*, Т. 4, 114) или се завръща само за да го вземе със себе си (*Български народно творчество*, Т. 4, 128-130). Така изпълнява задължението си на майка, но „по

[4] Искра Урумова – *Откраднато. Обречено. Опазено* (2020 г.), *Орисано* (2021 г.); Васил Попов – *Мамник* (2022 г.); Катрин Ди – *Лунно цвете* (2023 г.); А. Д. – *Родопският параклис* (2023 г.), *По следите на дявола* (2024 г.); Геновева Димова – *Мръсни дни* (2024 г.) и др.

[5] Разкази за самодиви са записвани през целия период на развитие на българската фолклористика, а представите за тези митични същества са изследвани многократно: Д. Маринов (Маринов 294-300), Хр. Вакарелски (Вакарелски 428-429), Ив. Георгиева (Георгиева 225-256), Р. Иванова (Иванова 22-33) и др. В най-новата монография, посветена на това свръхестествено същество Ст. Йорова освен научното изследване привежда и подробна библиография, представя публикации на фолклорни текстове за самодиви и публикува събран от нея нов теренен материал (Йорова). Фактът, че през 2024 г. излезе монография, в която са поместени и съвременни разкази за самодиви, е показателен. Също така популярността на с. Шишинци и всичко, широко известно за мястото и за връзката му със самодивите през 21. век предимно в онлайн пространството, допълва тази картина, що се отнася до представата на българите за тези митологични същества.

нейните правила“, без да подчинява живота и ежедневието си на човешкия бит и на майчинството.

Тук е необходимо обаче да се коментира и основната характеристика на похитителя, който обикновено е овчар. Той скита през „самодивското време“ из „самодивското пространство“ – гората, т.е. за същия период от време обитава некултивираното пространство. А талантът му на изкусен свирач кавалджия / гайдар насочва към необикновените му способности.

Литературните интерпретации на отношенията между овчари и самодиви са обект не само на литературно-критически, но и на културно-антропологичен анализ. От една страна, интересът на авторите към фолклорната култура е свидетелство за социалните и културни особености на епохата. От друга страна, литературните произведения представят на читателската аудитория същата тази фолклорна култура в нов вид. Те едновременно „отговарят“ на интереса на част от читателите към фолклора и го „подклаждат“, засилват и може би дори предизвикват у друга част от аудиторията си. Тези романи по своеобразен начин се „сговарят“ с вълшебните приказки. Последните представляват десакрализация на прастари митове предимно за инициация (Проп). Литературните текстове, от своя страна, предоставяйки поредната интерпретация на фолклорни сюжети и мотиви, ги лишават дори от малкото останала в тях сакралност.

Обект на анализ в настоящата статия ще бъдат драмата *Самодива* на П. Ю. Тодоров, издадена през 1904 г.[6], и романът на Искра Урумова *Откраднато. Обречено. Опазено*[7], създаден около един век по-късно. Изборът на тези две произведения е продиктуван от някои сходства в представянето на главните герои – самодивата Гюрга и овчарят Стилян (П. Ю. Тодоров) и самодивата Неда и овчарят Марко (И. Урумова). Различията, резултат от културните и социални особености на съвремието на двамата автори, също заслужават специално внимание. От друга страна, романът, поради жанровата си специфика, предлага и редица други образи и проблеми, които също ще бъдат коментирани накратко.

В драмата *Самодива* чрез образа на Гюрга са пресъздадени идеите на новото време, в което жената се стреми да излезе извън традиционните битови норми. Научните изследвания разглеждат образа на Гюрга през призмата на индивидуализма, характерен за периода от края на 19. и началото на 20. век. Според М. Иванова-Гиргинова „От приказно-митично, хтонично същество, на прехода на световете … самодивата се

[6] Първото издание е в сп. Мисъл (Тодоров 1904), а през 1910 г. е включена в авторския сборник „Драми“, кн. първа (Тодоров 1910). Първата постановка в Народния театър е от 1921 г.

[7] Романът първоначално излиза в три отделни части (Откраднато – 2017 г., Обречено – 2018 г. и Опазено – 2018 г.) които впоследствие са издаден в една книга през 2020 г.

превръща в персонификация на индивидуалиста от ницшеански тип, поставил личностната си свобода – самопознаване, на първо място, остойностил я като най-ценното, защото тази свобода е пребиваване в света на нетленното и вечното“ (Иванова-Гиргинова 140).

В драмата бракът между овчаря Стилян и водачката на самодивите е резултат не от измама, а от спечелен облог, поради което Гюрга е запазила своята волност[8], доброволно е слязла в „долния“, човешкия свят, открила е щастието в любовта и в стремежа да внесе радост и красота в патриархалния бит. Това поражда индиректен конфликт със свекърва ѝ, който прераства в конфликт и със съпруга ѝ. Отношенията между Гюрга и Стилиян са помрачени от хорското мнение и от ежедневния бит.

Образът на самодивата в драмата, макар и да е запазил изконните ѝ митологични характеристики (тя е необикновено красива, свързана е с природата, свободолюбива и независима е), е надарен и с нови качества[9]. Петко-Тодоровата самодива е способна да обича, тя е представена като грижовна майка (макар в определени моменти у нея да надделява стремежът към волност и забавление), приела е ролята си на човешка съпруга, която за нея е свързана с мисията ѝ да промени патриархалния ред и да внесе красота в ежедневния бит. Независимо от новата си роля в „долния“, човешки свят, тя не е загубила предишния си статут на предводителка на самодивската общност. Когато се появява в самодивското пространство след като е родила детето си, посестримите ѝ с радост ѝ предоставят ролята на хороводец, въпреки че присъствието ѝ сред тях е временно.

Според М. Гергинова „Петко Тодоров трансформира черти от митичния образ на самодивата – превръща женското, природното, хтоничното в черти на културния герой, на самопознал се Аз, слязъл в общността, за да отвори очите на другите за волното и свободно съществуване, за радостта от себенамирането“ (Иванова-Гиргинова 144). Същевременно трябва да се отбележи, че авторската интерпретация на фолклорните представи създава нов идеал за жената, излязла от затвореното пространство на патриархалния бит. В този образ се обединяват грижата се семейството с творческия импулс (изконно присъщ на нежния пол) и желанието за промяна и за реализация в общественото пространство. Последните две качества постепенно се реализират в процеса на социалните промени през 20. век.

---

[8] Не се коментира съществуването и / или отнемането на предмет, който да е обвързан със самодивската ѝ сила.

[9] Т. Ичевска интерпретира образа на Гюрга като запазила своята свобода и детски поглед върху света (Ичевска 152-153), но и като персонаж, който не търпи развитие, като носител на „единната самодивска природа“ (Ичевска 153).

Образът на овчаря Стилян също търпи развитие, но в неблагоприятна посока. Той не е обикновен човек[10], който посещава „горната“ земя само поради основното си занятие – пастирството. Напротив, той е допускан в нея и там се чувства като у дома си, дори е желан гост на самодивите заради таланта си на изкусен каваладжия. Неслучайно точно той печели облога с предводителката им. След тази победа, в резултат от която става съпруг на необикновена невеста, Стилян не успява да съхрани изначалната си същност. В началото волен овчар, „кехая“ на овчарите, почитан и от своите (хората), и от чуждите (самодивите), той не успява да приеме промените[11], чиито източник е съпругата му.

Оказва се, че единственото място, където двамата герои могат да са щастливи, е планината, представена в драмата като „горния свят“. И именно там по време на хорото любовта им се възобновява, там те изграждат наново отношенията си. Когато обаче се завръщат в „долния“, човешкия свят и Стилян се отказва от призванието си на овчар и на посетител на самодивските владения, той „слиза“ по социалната стълба до нейните низини, за да се окаже накрая критикуван и презрян от всички, дори от любимата си самодива. Всъщност след като е видял горния свят, той не може да живее в мир само в долния, не може да се превърне от необикновен в обикновен човек. Стилян може да бъде или горе, уважаван, специален, любим, или много ниско долу – загубил уважението на всички, загубил своята специалност (с положителен знак), загубил любовта.

Ситуацията при Гюрга е по-различна. Вече видяхме, че тя е била предводителка на самодивите. Дори в отсъствието си остава такава, никой не заема мястото ѝ и тя го получава обратно веднага, щом се завърне сред своите. Неслучайно Гюрга е единствената самодива в драмата, която има лично име. Тя обаче има и друга задача или дори други задачи. Трябва да покори и долния свят, трябва да се превърне в предводителка и в света на хората. Нещо, за което получаваме косвени сведения от разказа ѝ пред останалите самодиви: „Сред схлупени стрехи хубост и живот подигнах; сред труд и робия хоро завих, мало и голямо повлякох. Младост всяко да отиграе, свойте неволи самичък всеки да стъпче. – Хе,

[10] Т. Ичевска определя Стилян като „*обикновен човек*, който има шанса да стане избраник, ако успее правилно да разчете видяното“ (подч. авт. – Т. И.) (Ичевска 152). Фактът обаче, че сключва облог със самодивите (и дори го печели) отвежда към неговата необикновена същност.

[11] М. Иванова-Гиргинова коментира раздвоението на Стилян. Според нея „Стилян е модерният, раздвоеният герой, оставил част от себе си на самодивското хорище. Сякаш още там душата му „*излиза из кавала*“. (подч. авт. – М. И.-Г.) Той се отчуждава от младостта си, от своя живот. Запуснатият му вид и ядното счупване на стола на финала на драмата издават безсилието му да реши не конфликта между снаха и свекърва, а конфликта в собствената си опустяла душа“ (Гиргинова 146).

тътнела е земя под моето хоро, дигала съм се до седмото небо!“. И само след като е постигнала „увличането“ на общността, тя ражда детето си, връща се сред своите и препотвърждава мястото си на тяхна предводителка. Едва тогава може да спечели и последната си битка и да утвърди пълното си владичество, като надделее над свекърва си и се превърне в пълновластна господарка и на дома си. В края на драмата Стиляновата майка се е оттеглила и е оставила младото семейство да се разпорежда в къщата, а тя обитава малка пристройка, за да бъдат двете домакини и двете домакинства отделени. Пътят, който Гюрга извървява като владетелка, е отвън навътре – от най-външното, некултивираното пространство на гората, през общността в човешкия свят, до дома, който се оказва овладян едва последен от самодивата. Образът на Гюрга търпи развитие: тя покорява различни пространства и установява своята власт над тях и така се издига от по-ниска към по-висока позиция.

Конфликтът между изначалната същност на овчаря Стилян и общественото мнение, нетърпящо промени, представя важен етап от развитието на българското общество в началото на 20. век. Това е периодът, в който се разклащат устоите на патриархалността. Ускореното развитие[12] във всички области на живота предизвиква катаклизми не само в общественото пространство, но и в личностен план.

Драмата на П. Ю. Тодоров улавя изключително точно идеите на новото време, в което жената излиза от затвореното пространство на дома, когато доминацията на „мъжкия“ свят започва да отстъпва пред равноправието между половете. *Самодива* отразява и трагедията на онези, които не са готови за промяната, неизменна част от общественото развитие.

Различна, но и в известен смисъл подобна е ситуацията със съвременните романи. В тях самодивите живеят в реалния човешки свят и влизат редовно във взаимодействие (повече или по-малко интензивно) с обикновените хора. Извоюването на активна роля в обществото за жените през 21. век не е актуална тема, тъй като тази „битка“ на Гюрга вече е спечелена. На преден план са изведени други съвременни теми и проблеми. Така един от водещите мотиви е опазването на природата и актуалната през 21. век екология.

Самодивите в *Откраднато. Обречено. Опазено* са пазителки на природата, тясно обвързани с нея. Те страдат (почти) физически от замърсяването ѝ, борят се срещу златодобива и т.н. Централните персонажи в романа на Искра Урумова са самодивата Неда и овчарят Марко. Нейният

[12] Терминът принадлежи на Георги Гачев (Гачев) и се отнася за българската действителност през Възраждането, но е напълно приложим и за периода на формирането на новата българска държавност и социалните, икономически и културни процеси в нея.

образ отново пази изконните митологични характеристики – необикновената ѝ хубост, споменатата вече връзка с природата, свободолюбивия ѝ и независим нрав, както и наличието на амулет, в който е скрита самодивската ѝ сила. Неда също е надарена с допълнителни качества, които я обвързват с човешкото – тя е способна да обича, представена е като грижовна майка, дори нещо повече – готова е да наруши всички правила и да плати цената за това в името на живота и добруването на детето ѝ. Както в драмата на П. Ю. Тодоров, така и тук, героинята е майка на момче.

Неда също не е обикновена самодива. Или по-точно в началото повествованието я представя като такава, но скоро става ясно, че тя е родена да бъде пазителка, една от десетте по-специални самодиви, които до голяма степен ръководят живота на останалите. В сюжетно отношение този факт е важен, тъй като я прави специална, значима и на практика незаменима. Поради тази причина са предотвратени опитите за убийството ѝ от своите, след като тя престъпва почти всичките им правила в името на любовта си към овчаря Марко, а след това и към общия им син.

За да заеме обаче Неда мястото си на пазителка, място, за което е родена, една от другите 10 пазителки трябва да умре. Противоборството между старата владетелка и претендентката за нейното място е изконно и следи от него могат да бъдат намерени в различни фолклорни и литературни текстове[13]. Романът *Откраднато. Обречено. Опазено* не е изключение. Искра Урумова мотивира необходимостта за отхвърлянето на пазителката Гюра, като я представя изцяло в негативна светлина – властолюбива, коварна и жестока дори към своите, тя не се колебае да престъпи основния самодивски закон (опазването на природата и нейните богатства). От друга страна, Неда е пълна нейна противоположност – състрадателна и жертвоготовна, тя свято пази самодивските тайни. Младата самодива обаче също престъпва правилата на своята общност – поддава се на любовта, и макар да се завръща при своите, не се колебае да избяга от тях, за да спаси вече не себе си, а бъдещото си дете. Образът на самоотвержена майка, изграден в романа, противоречи на фолклорната представа за самодивата, която в името на своята свобода изоставя невръстното си дете. Жестокото наказание на Гюра е очакваният хепиенд.

[13] Мотивът за противоборството между стария жрец и претендентът за неговото място подробно е развит от Дж. Фрейзър в книгата му „Златната клонка“, издадена през 1890 г. (Фрейзър). На женската жреческа инициация са посветени статиите ми „Мотивът за женската жреческа инициация във фолклорни текстове и литературни интерпретации“ (Маринова 2011, 39-47) и „Приказката за Спящата красавица и архетипът за двойната женска инициация“ (Маринова 2014, 33-39). В тях въз основа на текстове от фолклора и от литературата от различни периоди е проследен конфликтът между старата жрица / владетелка / господарка / стопанка и претендентката за нейното място.

Неда не само заема нейното място, но запазва и статута си на омъжена жена. Нещо повече – тайната на златните находища (ковчеже, в което се пазят специални карта и жезъл) е поверена на двамата със съпруга ѝ.

Образът на овчаря Марко също заслужава специално внимание. Той е внук на „стар“ (един от предводителите на овчарите), а майка му е самодива, избрала любовта пред дълга си към своята общност. Синът ѝ носи нейни белези. Родителите му са загинали по мистериозен начин. Образът на Марко е противоречив. В началото на романа той е самонадеян, жените за него са единствено средство за забава. Макар двамата с Неда да се познават още от детството си, когато взаимно се спасяват, той се оказва неудържимо привлечен от нея след като тя е придобила самодивската си сила. Може би най-голямо внимание заслужава фактът, че Марко не отнема свободата на Неда – не краде амулета ѝ, за да я подчини, а изпитва необходимост тя да отвърне на чувствата му по собствена воля. Нещо, което двамата постигат не без усилия.

Основната прилика между образите на двамата самодивски съпрузи от двете разглеждани в настоящата статия произведения е вкорененатa през хилядолетията патриархална представа, че мъжът е този, който определя правилата в семейните отношения. Това разбиране намира най-ярък израз в подигравателното определение „мъж под чехъл“, използвано за съпруг, подчинен на волята на своята законна половинка. Новото време обаче създава нови реалности, жените осъзнават своята значимост и реализират способностите си не само в семейния кръг, но и в общественото пространство. Разликата между Стилян и Марко обаче е в това, че първият не успява да осъзнае и да приеме промените, докато вторият, макар и трудно, преодолява стремежа си за надмощие в любовта.

Неслучайно в новата българска литература се появява и необходимост от преосмисляне на традицията не само в междучовешките отношения, но и конкретно в отношенията между половете. Така се оказва някак естествен изборът на прототип за новия женски облик. Самодивата, митичното същество, символ на волност, се превръща в източник на вдъхновение и в своеобразен модел за подражание първо в новия свят на следосвобожденска България, а след това и в съвременността. И макар да не се спазват всички нейни традиционни характеристики, а някои да се преосмислят до неузнаваемост, тези митологични същества все пак остават разпознаваеми и придават на литературните образи немалка част от фолклорните качества и от традиционните представи за тях.

Самодивите според фолклора обитават некултивираното пространство, живеят по свои правила, а мъжкото присъствие в тази общност е само временно и цели единствено забавление. Дори в любовта те не са способни на взаимност, мъжът, обикнал самодива, е обречен. А ако ня-

коя от тях все пак заживее според човешките правила, това неизменно е резултат от принуда, а не от собствен избор. В тези случаи подчинението им е постигнато предимно чрез измама, а мъжът е привлечен най-вече от възможността да упражнява своята власт над чудно красивата девойка, за да докаже превъзходството си и за да поласкае егото си. Семейният живот обаче е нежелан за пленената самодива и тя при първа възможност се завръща при своите.

Литературните образи на двете героини обаче носят и нови послания. Гюрга „слиза“ в човешкия свят, след като е загубила облог със Стилян. Въпреки това текстът недвусмислено показва любовта ѝ към овчаря, която е и двигател на действията ѝ. Не принудата е важна, а стремежът на самодивата за обновяване на безрадостния човешки живот. Така съществуването по изконните битови правила е подложено не само на изпитание, но и е променено из основи заради неизчерпаемия стремеж на Гюрга към красота, радост и обич, характерни за нейния светоглед. И независимо че е приела доброволно живота си на омъжена жена, която е родила дете (т.е. преминала е през двата задължителни етапа на женска инициация[14], което я прави достойна за владетелка в човешкия свят), тя е запазила и статута си сред своите посестрими.

Образът на Неда е по-сложен, което се определя от жанровите особености на романа. Омъжена фиктивно, за да избегне проблемите както със своите, така и с общността на овчарите, тя също никога не е губила самодивската си същност (Марко представя пред останалите овчари фалшив амулет, като съзнателно не ѝ отнема реалния). Консумацията на брака е резултат от взаимно желание, двамата са привлечени един от друг, което (според Искра Урумова) отразява порядки в миналото, когато връзките между овчари и самодиви са били не само често срещани, но дори желани и естествени. Ситуацията обаче е променена с течение на времето, годините на вражда между двете общности оказват своето влияние и доброволният съюз между представителите им от желан се е превърнал в недопустим.

Конфликтите между двамата герои в романа са предизвикани от желанието на Марко за надмощие, срещу което Неда се бунтува. Това се превръща и в причина тя да реши да се върне в своята общност. Когато разбира за смъртта му (но не знае, че е само мнима), Неда е готова да умре, но към живота я връща осъзнаването, че носи неговото дете. От този момент насетне я води майчиният инстинкт. Сюжетът среща героите отново и двамата успяват взаимно да си простят и да преоткрият любовта далеч от пределите на родната страна, която крие опасности за тях. Решението да се завърнат Неда и Марко вземат, след като синът им

[14] Вж. Маринова 2011, 39-47 и Маринова 2014, 33-39.

се разболява, тъй като единственото лечение може да бъде получено от самодивите в България. Завръщането при своите носи за нея смъртна опасност, но тя е готова на тази саможертва в името на живота на сина си. В края на романа статутът ѝ на пазителка е утвърден, независимо че тя запазва семейството си. Нещо повече – точно този ѝ статут е причина за последното решение на двете общности – опазването на тайната на златните находища е поверено на двамата съпрузи.

Качествено новият елемент в образите на Неда и Гюрга е това, че те се реализират докрай в женската си същност като съпруги и майки. Едва в резултат от тази си реализация те могат да се превърнат в своеобразни владетелки (Гюрга става лидер в човешкия свят и запазва предводителството си сред самодивите, а Неда става една от десетте пазителки). Докато Гюрга обаче доминира над съпруга си, който не е успял да израсне заедно с нея и сам се е отказал от своите способности, Неда и Марко съхраняват хармонични отношения, изградени на взаимна обич и на зачитане на свободата на другия. Не на последно място те поставят и съвместния си родителски дълг.

Романовият сюжет, разработен от Искра Урумова, прилича на сюжета на приказките за женска инициация. Най-последователно той се проследява в пълния вариант на приказката „Спящата красавица“ на Шарл Перо (Перо 5-18), в Богородично чудо 11 от Агапий Критски (Кърчовски 22-27) (което се разпространява и като приказка, тъй като отговаря на приказния модел за женска жреческа инициация, БФП 706), в „Българската царкиня Персика“ (Иванов 29-44) и др. Цитираните по-горе мои статии проследяват тези текстове и подробно се занимават с двойната женска инициация там. Ситуацията, представена от Искра Урумова, се вписва в тази традиция, като мотивът за двойната женска инициация е разгърнат много по-подробно поради особеностите и възможностите, които предоставя дори не просто жанра на романа, но на романовата поредица (тъй като първоначално трите части *Откраднато*, *Обречено* и *Опазено* излизат като отделни книги). Всички споменати тук текстове претворяват древен мит за женска жреческа инициация, според който претендентката може да се възцари или да получи позицията и властта, за която се бори, не само след като се е омъжила, но всъщност едва след като е родила дете, т.е. постигнала е пълната социализация, пред която една жена може да бъде изправена (в едно значително по-традиционно и консервативно общество). И след като се е реализирала от чисто женска гледна точка, може да пристъпи и към своеобразната си сакрална реализация (изразяваща се в новия ѝ статут в обществото). Разбира се, с течение на времето и най-вече с утвърждаването на патриархата това се оказва невъзможно и дори тази своеобразна битка се пренася в границите на дома. В този

случай конфликтът се изменя и се превръща в борба за власт в рамките на дома, което всъщност представлява противопоставяне между снахата и свекървата.

Що се отнася до разгледаните литературни текстове, те са обединени от противопоставянето между главните героини самодиви и техните предшественички, чието място трябва да заемат. Вече бяха споменати тези конфликти в Петко-Тодоровата *Самодива* (между Гюрга и свекърва ѝ) и в *Откраднато. Обречено. Опазено* (между Неда и другата пазителка). Двата анализирани текста представят изконния конфликт между старата владетелка и претендентката за нейното място през образа на самодивата – митологично същество, надарено с необикновена сила и красота, което запазва своето място в българския фолклор през различни исторически и културни периоди, за да достигне до съвременността, когато да се превърне освен във фолклорен образ и във вдъхновение за различни литературни произведения.

## Цитирана литература


Баева, Вихра Господинова, и съавт. *Змей. Змеица. Ламя и хала: сборник с фолклорни текстове.* Изток-Запад, 2016.

*Българско народно творчество*. Т. 4. Български писател, 1961.

*Български фолклорни приказки*. Каталог. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1994.

Вакарелски, Христо Томов. *Етнография на България.* Наука и изкуство, 1977.

Гачев, Георги Димитров. *Ускореното развитие на културата.* Наука и изкуство, 1979.

Георгиева, Иваничка Петрова. *Българска народна митология.* Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“, 2018.

Живков, Тодор Иванов. „Фолклорната митология.“ *В търсене на митичната тъкан,* 2002, с. 11–17.

Иванов, Йордан. *Старобългарски разкази.* Придворна печатница, 1935.

Иванова, Радост Тодорова. *Епос. Обред. Мит.* Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1995.

Иванова-Гиргинова, Мариета Стоянова. *Блянове по модерната драма.* Издателски център „Боян Пенев“, 2010.

Ичевска, Татяна Иванова. *Митичното в българската литература – светове и форми.* Етимон, 2000.

Йорова, Стефана Пламенова. *Самодивата в българския фолклор.* Лени–Ан, 2024.

Кърчовски, Йоаким. *Чудеса пресвятия Богородици, преведени от книга Амартолонъ сотирія.* 1817.

Маринов, Димитър. *Народна вяра.* Т. 1, ч. 1. Изток-Запад, 2003.

Маринова, Мария Валентинова. „Мотивът за женската жреческа инициация във фолклорни текстове и литературни интерпретации.“ *Littera et Lingua Series Dissertations,* бр. 2, 2011, с. 39–47.

---. „Приказката за спящата красавица и архетипът за двойната женска инициация.“ *В: Езици на паметта в литературния контекст. Доклади от годишната конференция на Факултет ‘Славянски филологии’ СУ ‘Св. Климент Охридски’ 2013.* Фабер, 2014, с. 33–39.

Перо, Шарл. *Приказки от стари времена.* Дамян Яков, 2006.

Проп, Владимир Яковлевич. *Исторически корени на вълшебната приказка.* Прозорец, 1995.

Тодоров, Петко Юрданов. „Самодива.“ *Мисъл,* 1904, кн. 4.

---. *Драми.* Мисъл, 1910.

Урумова, Искра Антонова. *Откраднато. Обречено. Опазено.* Сиела, 2020.

Фрейзър, Джеймс Джордж. *Златната клонка.* Издателство на Отечествения фронт, 1984.

# IV. СЦЕНИ НА МОЌТА / STAGES OF POWER

821.133.1-2.09
82.091

# Митологизирањето на историските „факти“ во Расиновата драма *Александар Велики*

**Кристина Н. Николовска**
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“
kristinanikolovska@flf.ukim.edu.mk

**Апстракт:** Оваа статија ја истражува двојната митологизација на фигурата на Александар Велики во истоимената драма од Жан Расин (1666) – најнапред преку анализата на креативната употреба на историските извори при самото нејзино создавање, а потоа и преку рецепцијата на драмата во македонскиот културен простор. Пристапот на Расин кон изворите, особено неговата одлука да се потпре врз историографскиот наратив на Квинт Куртиј Руф, како што ќе видиме, му овозможува да се вклучи во тогашните раномодерни дебати за империјата и апсолутната монархија. Рецепцијата на драмата во Македонија, пак, ја занемарува сложеноста на нејзиниот политички и културен контекст, ставајќи го во преден план Александар како апсолутен, но правичен владетел. Така, историската трагедија на Расин се претвора во дел од поширокиот проект на идеолошка реафирмација на Александар Велики, при што е запоставена оригиналната комплексност на текстот и на историскиот контекст во кој тој настанал.

**Клучни зборови:** Жан Расин, *Александар Велики*, митологизација, историска фикција, империјализам, национализам

# The Mythologization of Historical “Facts” in Jean Racine’s *Alexander the Great*

**Kristina N. Nikolovska**
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
Blaže Koneski Faculty of Philology
kristinanikolovska@flf.ukim.edu.mk

**Abstract:** This paper examines the double mythologization of the figure of Alexander the Great in Jean Racine’s play with the same title (1666): first, through Racine’s creative use of historical sources at the time of composition, and second, through the reception of the work within the contemporary Macedonian political and cultural landscape. Racine’s selective approach - particularly his reliance on the narrative of Alexander as presented by Quintus Curtius – allowed him, as this paper will show, to engage with early modern debates on empire and absolute monarchy. In contrast, contemporary Macedonian reception often overlooks Racine’s nuanced interpretation, instead recasting Alexander as a national hero embodying strength tempered by justice and self-restraint. In this way, Racine’s historical tragedy becomes a part of a broader project of ideological reaffirmation of Alexander the Great, while neglecting the original complexity of both the text and its historical context.

**Keywords:** Jean Racine, *Alexander the Great*, mythologization, historical fiction, imperialism, nationalism

## 1. Вовед

Без потреба од подлабоко истражување може да се утврди дека Расин, иако се служи и со историјата, најдлабока драмска интензивност постигнува токму во делата што се темелат на митот – *Фајдра*, *Ифиѓенија* и *Андромаха* – преработени во склад со строгите правила на францускиот класичен театар. Како што веќе имаат утврдено бројни истражувачи на пиесите на Расин, тој ги *преобразувал* собитијата од античките извори - ублажувајќи го насилството, нагласувајќи ги внатрешните конфликти на ликовите и слично - со цел неговите драми да бидат во согласност со класичната естетика и моралните очекувања на француската дворска публика од седумнаесеттиот век (Gilbert 1-2). Но она што е навистина интересно е дека Жан Расин не станал значаен трагичар во Франција по објавувањето на својата прва драма - *La Thébaïde; ou, Les Frères Ennemis* (*Тебаида; или Браќата Непријатели,* 1664) - во која го обработува конфликтот меѓу Полинејк и Етеокле - туку во моментот кога одлучил да го напушти митот и да напише трагедија заснована врз „вистината“ за големиот антички војсководец, Александар Велики (1666). Во самиот предговор на пиесата што доживува неверојатен успех при поставувањето во 1665 г., а подоцна останува во сенка на неговите други трагедии, Расин вели: „речиси и да нема трагедија во која историјата се следи поверно од оваа, [зашто] Темата е преземена од повеќе Автори, но особено од Осмата Книга на Квинт Куртиј“ (Racine, *Alexander the Great*, 5).[1] Тој додава дека не се само воените походи на Александар еден вид исечок од вистината, туку дека и женските ликови, како и темите за љубовта, страста и интригите што го движат драмскиот заплет, се засновани на историски извори што го опишуваат животот на големиот антички војсководец. Оваа дихотомија, мит / фикција наспроти вистина / историја, е многу интересна затоа што е - и отсекогаш била - длабоко проблематична: митот и историјата се нераскинливо испреплетени и меѓусебно се обликуваат. Освен тоа, како што ќе покажеме во овој труд, Расиновото тврдење дека верно ја следи историјата е еден вид митологизирање, бидејќи на изворите им дава трансцендентален и недвосмислен авторитет - квалитети што вообичаено му се припишуваат на митот.

За разлика од поновата рецепција на делото во Западна Европа, каде што *Александар Велики* е помалку популарна и ретко изведувана во споредба со другите Расинови драми, во македонскиот културен контекст постојат најмалку три препеви на трагедијата, кои се издавани повеќепати од 1995 година наваму. Во овој труд ќе се осврнеме на некои од паратекстуалните елементи на овие изданија (наслов, корица и белешки

[1] Сите преводи од странски јазици се мои, освен ако не е поинаку наведено.

од издавачите), преку кои се откриваат специфичните механизми на митологизирање и национална апропријација. Ќе покажеме дека овие процеси не се резултат на внимателна интерпретација на делото на Расин, туку повеќе се одраз на стихијно преземање на Расиновата „вистина“ во локалниот културен и национален наратив. Адаптацијата на самиот наслов на делото го покажува тоа: оригиналниот наслов *Alexandre le Grand* (*Александар Велики*) се задржува само во првиот превод од 1995 година, додека во подоцнежните изданија трагедијата се преименува во *Александар Македонски*. Овој вид апропријација може да се истражи со помош на аналитичкиот апаратус на Ролан Барт, особено преку концептот на митот како јазик или механизам за натурализација. Па така, самото присуство на фигурата на Александар во јавниот и во книжевниот дискурс овозможува тој лесно да биде интегриран како „наш“, што е една од клучните функции на митот – да создава впечаток дека нештата отсекогаш биле такви какви што ги знаеме денес (Barthes 128-130).

## 2. Расиновите извори и амбивалентната визија за владеењето

Перцепциите за Александар Велики биле живи, богати и разновидни од антиката па сè до времето на Расин. Одржувани низ обемен корпус на текстуални и невербални претстави, тие биле континуирано реинтерпретирани. Меѓу највлијателните историографски извори се вбројуваат античките дела на Диодор од Сицилија, Аријан, Плутарх и Куртиј Руф. *Александроваᵭа анабаса* од Флавиј Аријан се смета за најверодостоен извор, не само затоа што се потпира на најстарите извори (Аристобул и Птолемај) за воените походи на Александар, туку и поради детелните описи на воената стратегија, тактиката и логистиката (Bosworth 3). Плутарховата биографија за Александар Велики, пак, се фокусира на моралните и филозофски дилеми на Александар, кои несомнено влијаеле врз неговите политички одлуки (Bosman 348-350). Во споредба со овие, за делото на Квинт Куртиј Руф, истражувачите се согласни дека тој „ги искористил сите средства што му биле на располагање за да го направи наративот *живоᵭисен и сензационален*“ (Bosworth 9).[2]

Во доцната антика и средновековието, насекаде низ Европа циркулирал таканаречениот *Роман за Александар*, познат и како *Александрида* - анонимен текст околу кој се испреплетуваат бројни легенди за Александар Велики.[3] Текстот, чија основна верзија настанала најверојатно во Александрија во II век н.е., доживеал бројни адаптации и

[2] Сите нагласувања во курзив се мои, освен ако не е поинаку наведено.

[3] Делото грешно му се припишувало на Калистен, историчарот современик на Александар Велики, па оттаму произлегува авторството на т.н. Псевдо-Калистен.

проширувања, при што Александар се прикажува како херој - полубог и освојувач на целиот свет. Историските елементи, во некои верзии, постепено отстапуваат пред митско-фантастичните обрасци: при патувањата во Египет тој се претставува како син на Зевс / Амон Ра, неговата судбина е управувана од пророштва, се соочува со чудовишта, се симнува на дното на океанот во стаклено ѕвоно, трага по бесмртноста и патува до крајот на светот, каде што се бори со хтонски суштества. Во некои верзии, Александар е прикажан и како митски херој-иницијант, кој се искачува на небесата во кочија управувана од грифони, во потрага по мудрост и оружје со магиска моќ (Stoneman 232). Ваквите митски мотиви го трансформираат Александар во универзален херој, симболично сместен на границата меѓу историјата и митот. Како што објаснува Џорџ Кери, Александар Велики во средновековието не бил единствен, монолитен лик, туку динамично огледало на општествените, политичките и духовните вредности на различни култури — од витешки херој до пример за етичност, од мистичен пророк до предок на заедницата (Cary 77-80). Специфично за Франција, од каде што потекнува и Расин, е тоа што во средновековните витешки романи Александар честопати е претставен како идеален христијанизиран модел на витештво, храброст и благороднишство. Таквата традиција, особено присутна во француската *chanson de geste* и рицарската проза, ја поставува фигурата на Александар како пример што ги надминува културните и историските граници (Harf-Lancner 243-260). До седумнаесеттиот век, ваквите разнородни извори заедно сочинуваат комплексна слика за Александар — фигура која е истовремено и историски владетел и митски херој. Широката распространетост на оваа литература низ Европа — преку бројни преводи, преработки и локални адаптации - го обезбедила долготрајното влијание на легендите за Александар во европската имагинација.

На Расин му биле достапни различни претстави за Александар, вклучувајќи и текстови во кои доминираат митски елементи. Ако го земеме предвид и неговото јансенистичко образование, тогаш уште полесно можеме да претпоставиме дека имал пристап до широк спектар извори, напишани на различни јазици. Сепак, интересно е што во предговорот кон трагедијата тој не само што се повикува само на неколкуте антички историографски дела, туку и — на извесен начин — намерно се дистанцира од „митското“ (во потесна смисла на зборот) и изјавува дека својата трагедија ја засновал врз античките историски наративи, особено врз делото на Квинт Куртиј Руф. Пред да го разгледаме овој значаен реторички маневар на Расин, нужно е - во кратки црти - да ги наведеме основните прашања што ги отвора неговиот *Александар Велики*.

Во трагедијата со пет чина, следејќи ги класичните правила за единство на време, место и дејство, Расин обработува една епизода од походите на Александар во Индија - битката кај Хидасп (326 г. п.н.е.), каде што се судираат македонската војска и таа на индискиот крал Пор. Пиесата се фокусира и на ривалството меѓу двајцата индиски владетели - Пор и Таксил- кои, соочени со моќниот освојувач, се принудени да изберат соодветна стратегија на отпор или соработка. Пор, отелотворувајќи ги традиционалните идеали за хероизам и суверенитет, се залага за отпор по секоја цена: „Нејќеме ласки: неговата благост нè навредува, / а по неговото пријателство ропство следува“ (Расин 1995, 31). Таксил, за разлика од него, одлучува да заземе прагматичен став, обидувајќи се да склучи сојуз со Александар и на тој начин да ја зачува власта: „Да го почестиме срдечно неговото минување, / Да му отстапиме права, та тој, ќе ни ги врати“ (Расин 1995, 31). Политичко соперништво меѓу Пор и Таксил се усложнува и поради нивната љубов кон кралицата Аксијана, која, пак, жестоко се спротивставува на империјалната доминација на Александар и поттикнува отпор по секоја цена: „Не, јас не се предавам, колку и да страдам, / зар со милоста на насилник царство да градам?“ (Расин 1995, 84) Дополнителна драмска тензија внесува и љубовната врска меѓу Александар и Клеофила, сестрата на Таксил, преку која се отвораат низа прашања врзани за семејната лојалност, помирувањето и асимилацијата. Среде овие лични и политички тензии, Александар влегува како олицетворение на империјалниот идеал, нудејќи „пријателство“ и вазалство во замена за покорност. Драмата е изградена врз непомирливите тензии меѓу љубовта и моќта, лојалноста и амбицијата, слободата и покорувањето. Сите драмски ликови, па дури и самиот Александар, се распнати меѓу страста / љубовта и политичките императиви – тензија која е постојана во речиси сите пиеси на Расин.

Што е тоа што Расин го презел од осмата книга од *Историјата на Александар Македонски* на Квинт Куртиј Руф, како што тој самиот наведува во предговорот? Точно е дека во оваа книга е вклучена, меѓудругото, и епизодата во која Пор и Александар Велики влегуваат во конфликт, а Таксил доброволно го прифаќа Александар за свој нов владетел. Како награда за лојалноста, Александар на Таксила „му ја вратил кралската власт“ (Куртиј Руф 360). Пор, пак, по сите перипетии, е поразен, и на крајот од осмата книга му кажува на Александар дека дотогаш мислел дека „никој не е посилен“ од него, но „исходот на војната покажал дека ти [Александар] си посилен. Но исто така сум среќен што сум втор по тебе“ (Куртиј Руф 368). По ова, Пор, како и Таксил, „бил удостоен да прими не само сожалување, туку и почест“, па „наскоро [Александар] му пода-

рил поголемо кралство, одошто го имал“ (Куртиј Руф 369). Кај Расин, во последната сцена, Пор му се обраќа на Александар со зборовите:

ПОР
Се предавам јас. И изјавувам со душа пламна,
Вашата доблест денес на славата ви е рамна.
Кралу, покорете го светот што е пред вас;
Во подвизите ваши ќе ве поткрепувам јас. (Расин 1995, 154)

Очигледно е дека Расин директно го презема моментот на благородно прифаќање на поразот, што Куртиј Руф го прикажува како политички и морален врв на ликот на Пор. Истовремено, драмскиот говор на Пор ја засилува патетичната димензија на неговиот пораз и ја нагласува големината на Александар, не само како воен освојувач, туку и како милосрден победник — мотив што е присутен и кај Куртиј Руф, каде што Александар на двата крала им враќа, односно им дарува власт. Така, Расин го презема наративниот скелет од Куртиј Руф, но го обликува според драматуршките и морални очекувања на францускиот класицизам.

Освен очигледното позајмување од осмата книга од *Историјата*, во драмата на Расин можат да се идентификуваат и помалку транспарентни влијанија. Особено значајна е епизодата со сатрапот Сисимитрес, кој под влијание на својата мајка и сопруга се колеба околу покорувањето на Александар, сè додека не сфати дека отпорот би бил самоубиствен. Куртиј Руф подвлекува дека жената го советувала „поскоро да умре, одошто да падне под туѓа власт“ (Куртиј Руф 332), но и дека нејзиниот совет на крајот бил оценет како гибелен. Слична улога во Расиновата драма има Аксијана, која со својата непоколеблива љубов кон слободата ја разгорува моралната дилема кај индиските владетели, принудувајќи ги да се соочат со сопствената пасивност. Така, женскиот глас, иако привремено потиснат, дејствува како катализатор на машкото одлучување. Дополнителна паралела може да се повлече со наративот за Роксана, бактриската принцеза која и покрај своето „варварско“ потекло, кај Куртиј Руф се опишува како ретко достоинствена, остроумна и убава — особини што ја поткопуваат ригидната дихотомија меѓу цивилизацијата и дивјаштвото. Расиновите женски ликови, особено Аксијана и Клеофила, ја продолжуваат токму таа линија: тие се „варварки“ само по потекло, но по морална цврстина и политичка свест стојат рамо до рамо со, па дури и ги надминуваат, машките ликови околу себе. На тој начин, Расин не само што презема содржински елементи од Куртиј Руф, туку и ја развива неговата проблематика преку драмски засилен етички и психолошки конфликт.

Внимателното исчитување на *Историјата на Александар Велики* од Куртиј Руф покажува дека Расин не го користи овој извор за да преслика точни историски факти, ниту пак стриктно го следи оригиналот во обликувањето на карактерите. Наместо тоа, тој се повикува на Куртиј Руф како на еден наративен резервоар богат со емотивни контрасти, морални дилеми и драмска тензија. Имено, според мнозинството современи истражувачи, Куртиј Руф значително отстапува од строгата историска веродостојност и повеќе се стреми кон сензационалност во претставувањето на настаните. Токму таа тенденција го прави неговото дело привлечна подлога за една трагедија со класицистичка естетика, каква што создава Расин. Во контекст на францускиот седумнаесетти век, каде што драмата често се темели врз конфликтот меѓу разумот и страста, меѓу политичкиот интерес и личното чувство, Куртиј Руф се појавува како идеален „историски“ автор чија визија за Александар е веќе драматизирана, а неговите ликови веќе носат набој на внатрешен раскол и етичка двојност.

Исто така, постои научен консензус дека Куртиј Руф се разликува од останатите класични извори и по тоа што преку портретот на Александар Велики всушност ги изразува римските империјални стравувања. Неговата интерпретација на Александар често се чита како огледало -или дури критика - на римските императори и нивната автократија. Сè уште е предмет на научна дебата кој император стои во фокусот на Куртиј Руф во последната книга од *Историјата*, што го прави и датумот на неговото творештво тешко определлив (Басотова VII). Сепак, текстот недвосмислено ја проблематизира апсолутната власт. Како што истакнува Елизабет Бејнам, делото на Куртиј Руф не треба да се чита како алегорија насочена кон одреден римски император, туку како размисла за самиот концепт на *regnum* — апсолутната моќ и нејзините ефекти врз самиот *rex* и неговите следбеници (Baynham 201–219). Во тој поглед, како што убедливо покажува Бејнам, во наративот на Куртиј Руф одекнуваат „ехата“ на повеќе римски императори, а не портрет на еден единствен владетел. Критиката на владеењето на Александар — која, според многу истражувачи, може да се чита и како посредна критика на римската апсолутистичка власт — провејува низ целиот текст на Куртиј Руф, но станува особено нагласена кога се опишува Александровата желба да биде обожуван. Тој, вели авторот, „сакал не само да се зборува дека му е син на Јупитер туку и да се верува во тоа, како да можел да им заповеда на луѓето што да мислат и што да зборуваат“ (Куртиј Руф 339).

Со други зборови, она што веројатно најмногу го поттикнало Расин да се послужи токму со *Историјата* на Куртиј Руф е тоа што, повеќе отколку кај другите антички извори, кај него наоѓаме значајни дигресии

што се однесуваат на прашањата за апсолутното владеење и идејата за доминација над целиот свет. На неколку места, Куртиј Руф ја разгледува суштината на империјалната власт и го поставува прашањето: како да се покорат туѓи народи, а владеењето да остане стабилно? Одговорот, според него, лежи во одреден тип на држење, кое тој го нарекува „високомерно“ — односно такво што не им внушува страв на потчинетите. Како што изјавува Александар во осмата книга:

> Јас дојдов во Азија не за да ги уништам сосема народите, ниту половината од светот да го направам пустина, туку затоа, оние што сум ги победил во војна, да не страдаат поради мојата победа. Затоа тие војуваат заедно со вас, за вашата власт пролеваат крв... Не е долготрајно владеењето што сме го стекнале со меч; со добрина тоа станува *вечно*. Ако сакаме да ја имаме Азија, а не само да поминеме низ неа, треба со нив да ја споделиме нашата благост. (Куртиј Руф 348).

Оваа идеја — дека освојувачот е добронамерен и всушност носи еден вид спас за далечните „варварски“ народи — е често пласирана во раномодерниот период, кога одредени автори се потпирале на антички текстови за да ја оправдаат колонизацијата. Расиновата дискусија за империјата и слободата, според тоа, треба да се анализира во рамките на раномодерниот дискурс за колонијално проширување на европските империи. Еден од првите раномодерни текстови во кој се оправдува колонизација врз домородни народи е *Утопија* од Томас Мор. Во втората книга Мор опишува како многу од слободните и независни соседи биле „ослободени од тиранијата“ благодарение на Утопистите, и толку многу се восхитувале од нивните доблести што самите „побарале“ магистрати од Утопија да дојдат и да управуваат со нивните земји (More 67). Слично на ова, драмата на Расин може да се чита како дел од поширокиот идеолошки контекст на француските колонијални амбиции, кои започнуваат во средината на шеснаесеттиот век, а значително се интензивираат во текот на седумнаесеттиот век, кога Франција воспоставува контрола врз територии во Америка, делови од Карибите, како и во Африка и Азија.

Она што го наоѓаме кај Расин, а е само наговестување кај класичните автори, вклучително и Куртиј Руф, е неговата решителност да им даде глас на потчинетите, притоа драматично и емотивно обликувајќи ги нивните аргументи и болка при губењето на слободата. Додека кај Куртиј Руф доминира перспективата „одозгора“ — онаа на Александар и неговите најблиски — кај Расин се отвора простор за етичка и политичка критика од устата на поразените. Особено силен пример за тоа е

говорот на Аксијана во четвртиот чин, која му се обраќа на Александар со горчлива обвинувачка емоција:

Да, победа по победа знаете да славите,
но зар тоа значи дека сè можете да правите?
Зар толку кралеви да фрлите во пранги и сенка
И цел свет под вашето ропство да стенка?
...
Живеевме задоволни во државата наша,
нашата беше поголема од среќата ваша...
И да не сте виновен за ниедна капка крв,
Вие за нас пак ќе бидете злосторник прв,
Зашто вие, туѓинецу, и вашата зла ѕвезда,
Урнавте безмилосно едно среќно гнездо.
Ах, гледајќи ве сега јас се ледам,
Та вие сте сал тиранин! (Расин 1995, 77-78)

Во овој извик на болка и гнев, Расин ја концентрира критиката на империјалната експанзија, но не од апстрактна морална позиција, туку преку конкретна женска фигура — варварската кралица — која го оспорува легитимитетот на освојувањето. Таа не само што му се спротивставува на Александар туку и ја разобличува самата природа на колонијалната логика, која под превезот на слава и величие носи насилство и разурнување. Овој момент претставува значаен пресврт, во кој трагедијата не се изразува само преку судбината на херојот, туку и преку гласот на неговите жртви.

Наместо едноставно да ја претстави империјата како надворешна, туѓа сила, *Александар Велики* го проблематизира односот помеѓу империјалната доминација и локалната автономија, покажувајќи дека империјата дејствува подеднакво и внатре, и надвор од своите граници. Империјата на Александар, иако несомнено угнетувачка и изградена врз насилство и потчинување, парадоксално се прикажува и како сила на „ослободување“, која нуди мир, ред и просветлување — се разбира, по нејзини услови. Тој војува не само за територија, туку и за вредносна хегемонија, во која се легитимира со образложение дека ги укинува локалните конфликти и ја елиминира „варварската“ нестабилност. Во овој наратив, парохијализмот и внатрешните поделби — како ривалството меѓу Пор и Таксил — стануваат дел од реторичката структура што ја оправдува империјалната интервенција. Со тоа, Расин не нуди едноставна осуда на империјализмот, туку нуди сложена драмска анализа на неговите внатрешни противречности и морални претензии. Така, фигурата на Александар е употребена за да се преиспитаат противречностите на империјата, како и зачетоците на градењето на нациите (Heinze).

### 3. Александар во македонски превод: од драма до икона

Во раномодерниот период, повеќе автори експлицитно изјавуваат во своите предговори дека нивните текстови се засновани врз вистината и / или историјата. Тврдењето дека историјата пренесува апсолутна вистина е еден вид митологизирање, бидејќи ѝ припишува на историјата затворена и целосна нарација, слична на митот. Таквиот пристап ги поистоветува фактите со нивното толкување, занемарувајќи ја реторичката и конструктивна природа на историското пишување. Историјата често се користи за легитимирање на идеологии, претставувајќи ја како *света* основа за колективен идентитет. Притоа, се потиснуваат различните гледишта и сложеноста на минатото, заменувајќи ги со една единствена и конечна *Вистина*. Како што истакнува Ернст Трелч, историското знаење секогаш е условено од перспективата и контекстот на набљудувачот и „не може да претендира на апсолутна важност, како што тоа го прави догматската или митската вистина“ (Troeltsch 15).

Така, оваа постапка на Расин, но и на другите раномодерни автори, претставува реторички маневар со кој се засилува веродостојноста и моралната оправданост на пишувањето. Таквото обраќање има повеќекратна функција — ја легитимира нарацијата, ја разликува од фикција или мит, и го претставува авторот како доверлив морален или политички коментатор. Во одредени случаи, тврдењето дека се пишува историска вистина им овозможувало на авторите да изнесат критика кон актуелни политички случувања. Поставувајќи ја приказната во античко време, тие можеле послободно да отворат дискусија за монархијата, тиранијата и слободата - под превезот на историската објективност.

Покрај Расин (во предговорите на *Александар Велики* и *Британик* тој експлицитно вели дека пиесите се засновани врз историјата), вакво реторичко средство користи и Бен Џонсон во трагедијата *Сејан: неговиот пад* (*Sejanus His Fall*) од 1603 година. Во предговорот тој наведува дека „аргументот е историски, а не поетички“ и дека приказната е напишана според *Аналите* од Такит и е пренесена со „педантна веродостојност“ (Jonson xx). На тој начин Џонсон остро ја критикува корупцијата на дворот и ласкавците околу тиранинот, испраќајќи силна политичка порака дека вистината и моралниот интегритет се опасни, но неопходни во времиња на политичка злоупотреба.

*Александар Велики*, трагедијата што го вивнала Расин во книжевните и дворските кругови, парадоксално, е неговото „најмалку популарно дело“ (Heinze 66). Традиционално се чита како пропаганда наменета за воспевање на Луј XIV, и воедно, е најмалку изведуваната пиеса од Расин. За разлика од другите негови пиеси, на англиски јазик постојат само не-

колку постари препеви, од кои најновиот е од 1967 година (Heinze 66). Наспроти ваквата рецепција во Западна Европа и пошироко, единствено кај нас и во Грција постојат неколку различни препеви, како и повеќе изданија објавени од деведесеттите до денес. Во предговорот на првото издание од 1995 година, препејувачот Паскал Гилевски информира дека „ова е всушност и прв превод на македонски јазик на дело од големиот француски драмски автор“ (Гилевски 13). Интересот за оваа драма се совпаѓа со поширокаата културна и политичка фасцинација кај нас со Александар Велики, особено во контекстот на рецепцијата на овој антички херој по независноста на Македонија од СФРЈ во 1991 година.

Интересно за првото издание на *Александар Велики* од Расин (1995) е тоа што Паскал Гилевски доследно го преведува насловот (од оригиналниот наслов на француски *Alexandre le Grand*); сите подоцнежни изданија, вклучително и реизданијата на овој превод го носат насловот *Александар Македонски*. Исто така, ниту во првото ниту во подоцнежните изданија не се вклучени предговорот и посветата на Расин. Гилевски го цитира само делот од предговорот на Расин што се однесува на веродостојноста на трагедијата и на користењето на античките извори, без притоа да го преиспитува или да го анализира ваквото тврдење (Гилевски 11). Дополнително, тој го наведува и делот од предговорот во кој Расин појаснува дека не го издигнал Пор над Александар, туку „во трагедијата нема стих кој не би бил во пофалба на Александар“ (Гилевски 12). Следејќи го тонот од предговорот на Расин, Гилевски го смета за „еден од најблагородните гестови во животот на големиот војсководец“ тоа што Александар го наградил Пор за неговата храброст, враќајќи му ги освоените територии по загубената битка (Гилевски 11).

Она што Гилевски, а и останатите преведувачи / издавачи, го изоставиле од оригиналното издание, е често цитираниот дел од посветата во која Расин му се обраќа на Луј XIV и го споредува со античкиот војсководец – делот поради кој драмата на Расин „е речиси комедија во своите додворувачки паралели меѓу овие два ‘хероја’“, до степен што читателот треба да поверува дека „Александар не ја ни достигнува храброста и мудроста на бурбонскиот крал“ (Heinze 66). Ова јасно укажува дека реторичката стратегија на Расин - со која тој се позиционира како вистиноговорник и авторитет од политички причини – не е пренесена во македонскиот превод. Наместо да се анализира како стилистичка и политичка стратегија со одредена доза ироничност или самоцелна фалба, информациите од предговорот се прифатени буквално, што значително влијае на начинот на кој читателот ја перципира пиесата. Така, наместо да биде препознаена како дел од сложената реторичка игра на Расин, на-

ративот во трагедијата се третира како историски факт, што ја редуцира и ограничува можноста за критичка интерпретација на текстот.

Корицата на првото издание на *Александар Велики* од издавачката куќа „Детска Радост“ (види Сл. 1) е интересна за анализа: таа содржи портрет на Александар - колоризирана репродукција во стил на класична биста (глава). Илустраторот не е наведен, ниту пак изворот што му послужил при цртањето. Ликот на Александар е симетричен, смирен и идеализиран, без емоционална длабочина или драмска напнатост; користени се светли и ненаметливи тонови (светлоцрвена тога, кадрава руса коса, блед тен), сугерирајќи ја возвишеноста на античкиот идеал. Општата атмосфера е статична и оддалечена од театарските и психолошки слоеви на Расиновата трагедија. Дизајнот е минималистички, во две бои – сина и бела, со доминантна сина рамка околу портретот, што остава впечаток на училишно или детско издание.

Сл. 1. Насловна страница на изданието од 1995 г.

За споредба, корицата на изданието од 2011 г. визуелно го прикажува Александар како херој -воин на коњ, со меч во рака, мускулесто тело и сјаен оклоп, во поза што буди чувство на надмоќ, слична на позата на гигантската скулптура изградена на главниот плоштад во рамки на проектот „Скопје 2014“ (види Сл. 2). Илустрацијата е дигитално изработена во стил карактеристичен за модерната епска или историска фантастика, поблиска до естетиката на видеоигри и графички романи. Боите се доминантно огнени – црвени, златни и портокалови – што создаваат епска и интензивна атмосфера, поттикнувајќи асоцијации на битка и слава. Лавот што се појавува во позадината повикува на визуелната реторика на партискиот грб на владејачката десно-конзервативна партија, клучен носител на проектот „Скопје 2014“, а над главата на Александар се истакнува ѕвездата од Вергина – денес присвоена како националистички амблем што се користи за политичко и културно легитимирање и во Македонија и во Грција. Во аголот е поставена жолта ознака која укажува дека станува збор за училишна лектура. Сепак, наместо да сугерира психолошка напнатост и трагична амбивалентност, корицата го прикажува Александар како беспрекорен херој, митски воин и национален симбол. На тој начин, комплексната драмска фигура на Расин се поедноставува, а трагедијата се претвора во славеничка легенда.

Сл. 2. Корица на изданието од 2011 г.

Првото и последното македонско издание на Расиновиот *Александар Велики* нудат впечатливо различни визуелни паратекстови, кои го преобликуваат очекувањето и рецепцијата на пиесата кај читателот. Првата корица се одликува со минималистички, дидактичен пристап: дизајнот ги елиминира емотивните и политичките тензии на трагедијата, прикажувајќи го Александар како безвремен, неутрален симбол на историски авторитет. Наспроти тоа, корицата од 2011 година, изработена во дигитален епско-фантастичен стил, го претставува Александар како митски воин, обвиткан во оган и слава, кој јури во битка под Сонцето од Вергина. Ова херојско визуелно решение, исполнето со националистичка симболика, го трансформира психолошки сложениот протагонист на Расин во триумфален, идеализиран освојувач — фигура на неприкосновена величина, создадена да поттикнува гордост, а не рефлексија. Промената во дизајнот на кориците го следи и поширокиот развој на јавниот дискурс за Александар Велики. Во текот на 1990-тите, интересот за неговата фигура допрва се разбудува: се преведуваат текстови што се однесуваат на неговиот лик и подвизи, со цел на поширокатa јавност да ѝ се претстави неговото историско значење и величие. Но во периодот што му претходи на проектот „Скопје 2014“, и особено за време на неговата реализација, претставата за Александар се менува — од историска фигура достојна за интерес, кон митски симбол на мажественост, доминација и национална гордост, дизајниран да буди восхит, но и стравопочит. Двете корици исто така илустрираат како визуелното претставување значително може да го промени интерпретативниот хоризонт на еден книжевен текст: додека оригиналната драма на Расин ги испитува моќта, идентитетот и колонизацијата, овие паратекстови — преку херојска глорификација или педагошка поедноставеност — ја замолчуваат трагичната комплексност на делото во корист на лесно прифатливи национални или едукативни наративи.

Во периодот кога Александар Велики станува клучна фигура во националистичката мобилизација, драмата на Расин за првпат се појавува како избор за лектира во македонските средни училишта. Во изданието од 2011 година, нејзината паратекстуална рамка дополнително го насочува читањето: на задната корица се наоѓа белешка од издавачот во која стои дека „младиот македонски крал, ‘пред кого и небото трепери’, не ги крие своите чувства кон [кралицата Аксијана], што ни овозможува да го видиме и во една поинаква, човечка светлина.“ Ваквиот опис ја дополнува трансформацијата на Александар од сложен драмски лик во идеализиран национален херој. Дополнително, на самиот крај од книгата е вклучена листа на дваесет класици – од Бокачо и Толстој до Е. А. По – проследена со објаснување за целта на проектот: „овие кни-

ги ненаметливо им ги препорачуваат на младите вистинските морални вредности што треба да го красат секое семејство и секој човек: чесност, трудољубивост, искреност, љубов кон другите луѓе и подготвеност да им се помогне во тешки ситуации“ (Расин 2011, 78). Во ваков контекст, изборот на *Александар Велики* како лектира не изгледа случаен, туку функционален – поставен да ја поддржи воспитната и идеолошка рамка што се гради околу ликот на Александар, но и околу поширокатa културна политика на тоа време.

Во своето капитално дело *Митологии*, Ролан Барт го дефинира митот не како лага или фикција, туку како систем на значења што ги претвора културните и историските конструкции во „природни“ вистини. Митот, според Барт, има способност да ја маскира својата идеолошка и историска позадина, претставувајќи ги културно-условените вредности како универзални, безвременски и самоподразбирачки. Овој процес се одвива преку постојана репетиција во јавниот дискурс — преку медиуми, политички говори, реклами и културни практики — со што комплексните појави се поедноставуваат и се сведуваат на симболи што ја поддржуваат доминантната идеологија (Barthes).

Токму со ваков теориски апаратус може да се објасни и начинот на кој митот за Александар Велики се „натурализира“ во македонскиот јавен простор. Во моментот кога драмата на Расин се појавува како училишна лектира, а нејзините паратекстуални елементи ја нагласуваат благородноста, храброста и романтичната страна на Александар, таа се повторува низ различни медиуми – на корици, во рекламни материјали, па дури и во институционални пораки. Треба да се напомене и дека ваквата ревност на издавачите, не оди рака под рака и со академски текстови кои би нуделе некакви алтернативни читања на пиесата на Расин. Така, на читателот му се нуди едноставен, мотивирачки наратив кој ја претставува трагедијата како потврда на херојството на Александар (предокот на нацијата) – што е, всушност, основната функција на митот според Барт: да ја замени сложеноста со јасна порака, и историскиот конфликт со емоционално уверување. На тој начин, трагедијата на Расин се претвора во алатка за идеолошко повторување, која ја зацврстува веќе воспоставената претстава за Александар како надвременски национален херој.

## 4. Заклучок

Ако ја разбереме природата на митот онака како што за митот пишува Ролан Барт —механизам преку кој идеологијата станува „самоочигледна вистина“ — можеме да воспоставиме значајни паралели меѓу начините на кои Расин ја претставува „историјата“ во својот раномодерен кон-

текст и начинот на кој неговата трагедија за Александар Велики е адаптирана во современа Македонија. Во предговорот кон пиесата, Расин свесно се позиционира како автор што се дистанцира од митското: тој ја користи историската фигура на Александар како средство за истражување на прашања поврзани со моќта, легитимноста на освојувањето и внатрешниот морален раскол на владејачките субјекти. Во оваа смисла, и самото дистанцирање од митот станува стратегија на авторско „самообликување“ (self-fashioning), во духот на Стивен Гринблат – поим што се однесува на културното и текстуално конструирање на авторскиот идентитет, при што авторот свесно се претставува себеси како морален, политички или интелектуален субјект во согласност со доминантните вредности на своето време (Greenblatt 1-9). Сепак, при преносот на овие идеи во современиот македонски контекст трагедијата се одвојува од својот првичен проблематизирачки набој и се вкоренува во еден поедноставен, редукционистички дискурс. Александар повеќе не е сложен, морално компромитиран лик подложен на анализа, туку станува еднодимензионален симбол на национална гордост: идеализиран освојувач, љубовник и херој. Со тоа, книжевниот текст станува дел од митот за Александар, токму во онаа форма каква што Барт ја критикува – како објективизирана идеологија без историја.

Оваа трансформација има поширок импликации. Наместо да се користи како повод за критичко преиспитување на актуелни прашања – од легитимноста на политичката моќ, преку историските темели на колонијалната логика, па сè до улогата на жените во политичката сфера – текстот се сведува на потврда на однапред дадени уверувања. Така, културната рецепција не само што го губи критичкиот потенцијал на оригиналот, туку и го поттикнува одржувањето на едноставни и идеализирани наративи за националниот идентитет.

Во тој контекст, повторното и внимателно читање на Расин со фокус на неговите реторички стратегии, историски алузии и етички амбивалентности, не претставува само академска вежба, туку и чин на културна одговорност – бидејќи само така книжевниот текст може да ја задржи својата отвореност, наместо да биде редуциран на идеолошки памфлет со јасна, но суштински осиромашена функција.

## Цитирана литература

### На кирилица:

Аријан, Флавиј. *Александроваша Анабаса: Книши I-VII*. Преведено од Маргарита Бузалковска - Алексова, Патрија, 2000.

Басотова, Љубинка. *Предговор. Историја на Александар Македонски* од Квинт Куртиј Руф, Патрија, 1998, стр. I-IX.

Гилевски, Паскал. „,Александар Велики‘ од Жан Расин.“ Во Жан Расин, *Александар Велики*, преведено од Паскал Гилевски, Детска Радост, 1995, стр. 7-13.

Куртиј Руф, Квинт. *Историја на Александар Македонски: Книши I-X*. Преведено од Љубинка Басотова, Патрија, 1998.

Плутарх. *Најоредни живошойиси: ликови од исшоријаша на древна Македонија*. Преведено од Војислав Саракински, Евро-Балкан прес, 2008.

Псевдо-Калистен. *Живошош и делаша на Александар Велики*. Преведено од Весна Димовска-Јањатова, Слово, 2008.

Расин, Жан. *Александар Велики*. Преведено од Паскал Гилевски, Детска радост, 1995.

---. *Александар Македонски*. Преведено од Паскал Гилевски, Матица македонска, 2002.

---. *Александар Македонски*. Преведено од Владо Ефтимов, Феникс, 2003.

---. *Александар Македонски*. Преведено од Катерина Лазаревска, Ѓурѓа, 2011.

### На латиница:

Barthes, Roland. *Mythologies*. Translated by Annette Lavers, The Noonday Press, 1991.

Baynham, Elizabeth. *Alexander the Great: The Unique History of Quintus Curtius.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.

Bosman P. “Plutarch’s Alexander”. *The Cambridge Companion to Alexander the Great*, edited by Daniel Ogden, Cambridge University Press 2024, pp. 348-363.

Bosworth, A. B. *From Arrian to Alexander: Studies in Historical Interpretation*, Oxford University Press, 1988.

Cary, George. *The Medieval Alexander*. Cambridge University Press, 1967.

Gilbert, Mary. *Jean Racine Reads the Ancients: Classical Allusions and Ancient Poetics in Andromaque, Britannicus, and Phédre et Hippolyte*.

PhD dissertation, University of Virginia, 2017, *Libra ETD*, doi:10.18130 / V3WM0K. https: / / libraetd.lib.virginia.edu / public_view / zw12z5506.

Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare.* Chicago: University of Chicago Press, 2005.

Harf-Lancner, Laurence."Medieval French Alexander Romances". *A Companion to Alexander Literature in the Middle Ages*, edited by David Z. Zuwiyya, Brill 2011, pp. 201-230.

Heinze, Eric. "'He'd Turn the World Itself into a Prison': Discourses of Empire and Nation in Racine's *Alexander the Great*." *Law and Humanities*, vol. 4, no. 1, 2010, pp. 63–89.

Jonson, Ben. *Sejanus His Fall*. Edited by Philip Ayres, Manchester University Press, 1990.

More, Thomas. *Utopia*. Translated by Paul Turner, Penguin Classics, 2003.

Racine, Jean. *Alexandre le Grand.* Paris, T. Girard, 1665. Épître, pp. 8–15. *Internet Archive*, https: / / archive.org / details / AlexandreLeGrand / page / n7 / mode / 2up.

---. *Alexander the Great: A Tragedy. Now First Translated from the French of M. Racine.* London, 1714. Preface, pp. 5–6. *Internet Archive*, https: / / archive.org / details / bim_eighteenth-century_alexander-the-great-a-t_racine-jean_1714 / page / n5 / mode / 2up.

Stoneman, Richard. *Alexander the Great: A Life in Legend*. Yale University Press, 2008.

Troeltsch, Ernst. *Historical and Dogmatic Method in Theology*. Translated by E. L. Hoskins, Macmillan, 1913.

821.163.3-2.09
255-264:821.163.3-2.09

# Unravelling the Balkan Dionysus: Western Arrogance and Eastern Irrationality in Goran Stefanovski's play *Bachanalia*

**Ivan Dodovski**
University American College Skopje
dodovski@uacs.edu.mk

**Abstract:** Written with reference to *The Bacchae* by Euripides, Goran Stefanovski's play *Bacchanalia* (*Bahanalii*, 1996) revisits the ancient myth of Dionysus and employs it so as to connote the swirl of irrationalism evidenced in the Yugoslav civil wars of the 1990s. Still, its implications go much further. This paper combines contextual details and close reading to illustrate the play's evocation of the stereotype of Balkan irrationality *vis-à-vis* a Western self-congratulatory image of enlightenment. In particular, the analysis focuses on the image of Dionysus; the role of the chorus; the generational conflict between Pentheus, on the one hand, and Cadmus and Teiresias, on the other; as well as on the relationship between Pentheus and his mother Agave. This hermeneutical approach allows for the conclusion that Goran Stefanovski's use of the mythical scheme results not only in a critique of Balkan nationalisms, but also in a deconstruction of Western arrogance. The play seems to offer a nuanced vision – one that principally recognises the limits of the rational paradigm and, at the same time, embraces the potential of a Balkan Dionysus seen as an ecstatic, creative, though sometimes misused energy of life.

**Keywords:** Goran Stefanovski, Euripides, Dionysus, the Balkans, the West, imagology, nationalism

# Разоткривање на балканскиот Дионис: ароганцијата на Западот и ирационалноста на Истокот во драмата „Баханалии“ од Горан Стефановски

**Иван Додовски**
Универзитет Американ колеџ Скопје
dodovski@uacs.edu.mk

**Апстракт:** Напишана според *Бакхи* на Еврипид, драмата *Баханалии* (1996) од Горан Стефановски се навраќа на античкиот мит за Дионис и го користи за да го конотира напливот на ирационализам за време на југословенските граѓански војни во 1990-тите. Сепак, нејзините импликации одат многу подалеку. Овој труд комбинира контекстуални детали и микрочитање за да го илустрира повикувањето на стереотипот за балканската ирационалност наспроти западната самопофална слика за просветеност. Анализата особено се сосредоточува на сликата за Дионис; улогата на хорот; генерацискиот судир меѓу Пентеј, од една страна, и Кадмо и Тиресиј, од друга страна; како и на врската меѓу Пентеј и неговата мајка Агава. Овој херменевтички пристап овозможува да се заклучи дека употребата на митската схема од страна на Горан Стефановски резултира не само со критика на балканските национализми, туку и со деконструкција на западната ароганција. Драмата, се чини, нуди нијансирана визија – таква што превосходно ги препознава границите на рационалната парадигма и, едновремено, го прифаќа потенцијалот на балканскиот Дионис сфатен како екстатична, творечка, иако понекогаш злоупотребена енергија на животот.

**Клучни зборови:** Горан Стефановски, Еврипид, Дионис, Балкан, Западот, имагологија, национализам

## 1. Introduction

Goran Stefanovski (1952-2018) is the most acclaimed name of contemporary Macedonian drama. A former professor of dramaturgy at academic institutions in Skopje, Stockholm, and Canterbury, he is said to have marked the beginning of Macedonian postmodern drama with his inter-textual use of dualist mythology and folkloristic material in his play *Jane Zadrogaz* (1974) (Кошка 53; Ќулавкова 41-46; Аврамовска 246-307). He was celebrated for plays like *Wild Flesh* (*Divo meso,* 1979), *Hi-Fi* (1982), *Black Hole* (*Crna dupka*, 1987) and others, which were staged in theatres across former Yugoslavia. Often employing a modernist strategy too, Stefanovski writes about intercultural encounters and identity conflicts. This is particularly evident in his plays *Flying on the Spot* (*Let vo mesto*, 1981), *Tattooed Souls* (*Tetovirani dushi*, 1985), *Sarajevo* (*Saraevo*, 1993), *Casabalkan* (*Kazabalkan*, 1997), *Euralien* (1998), *Hotel Europa* (2000), and *Everyman* (*Sekoj*, 2002). (There are opposing views regarding Stefanovski's modernist or post-modernist poetics; see, for instance: Лужина, „Најмладата македонска драма" 222-239; Luzina, "Conquering Freedom" 7-33; Димитрова).

This paper offers a hermeneutical approach to Goran Stefanovski's play *Bacchanalia* (*Bahanalii*, 1996), which revisits the ancient myth of Dionysus in the framework of the Yugoslav civil wars of the 1990s (Dodovski, "Identity and Violence"). Combining contextual details and close reading, the paper illustrates the play's evocation of the stereotype of Balkan irrationality *vis-a-vis* the Western self-congratulatory image of enlightenment. In particular, the focus is placed on the image of Dionysus; the role of the chorus; the generational conflict between Pentheus, on the one hand, and Cadmus and Teiresias, on the other; as well as on the relationship between Pentheus and his mother Agave. The analysis suggests that Goran Stefanovski's use of the mythical scheme results not only in a critique of Balkan nationalisms, but also in a deconstruction of Western arrogance.

## 2. Stage Production and Its Context

*Bacchanalia* (*Bahanalii*) was staged by the Croatian director Branko Brezovac within the programme of the 1996 international Ohrid Summer Festival. The performance marked the season in Macedonia as a rare multicultural and multilingual project at the time, involving actors of different ethnic background from the Macedonian National Theatre, the Bitola National Theatre, and the Albanian and Turkish Drama of the Theatre of Nationalities in Skopje. After the European premiere in Denmark, within the programme of Cultural Capital of Europe - Copenhagen 1996, the play also toured in Sweden and Germany (Мазова 44-47).

Conspicuously, the interest in this play coincided with the situation in Bosnia-Herzegovina after the Dayton peace agreement as well as with the general debate over the Balkans and their European future. Also, the play came at a time when the ancient Macedonian heritage was increasingly reaffirmed as a fundament of contemporary Macedonian identity; like the few other performances in the 1990s and the years following the turn of the century, this too was appealing to identity politics (Dodovski, "Pride and Perplexity").

Namely, *Bacchanalia* clearly refers to Macedonia, the only one among the member states of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia to breakaway peacefully in 1991. The country gradually came to be known or rather perceived itself as an 'oasis of peace' until an armed interethnic conflict erupted in 2001. In a way, the play by Stefanovski was a prophetic comment on the situation in the country five years before the conflict took place. (That conflict would be put to an end with the Ohrid Framework Agreement signed in August 2001, which brought changes to the Constitution to grant greater rights to the ethnic Albanian minority. Interestingly enough, only four years after the threat of a civil war, Macedonia managed to stabilise and become a candidate for membership in the European Union. In a way, the image of peaceful Thebes under wise Pentheus was employed again and Macedonian multiculturalism was celebrated as a 'success story'.) Both the opening and the closing scene of *Bachanalia* explicitly refer to "a group of actors of different nationalities from Macedonia (…) gathered to perform a play" which they believe "has a strong resonance in their lives" (Стефановски, *Собрани дела* 319; the English translation is based on a manuscript made available by courtesy of the author; however, all quotations in this paper are referenced according to the original). This serves as a contextual framework so the story of the mythical characters within it can be read as a sarcastic parable of the threats to peaceful Macedonia amidst the Yugoslav horrors of the 1990s.

### 3. The Myth of Dionysus and Its 'Misuses'

Written with reference to *The Bacchae* by Euripides, the dramatic story in *Bacchanalia* by Stefanovski is simple. King Pentheus reigns Thebes by the power of reason and proudly denies offerings to Dionysius, the god of wine. The latter is outraged: he has passed "through the Eastern world and the Balkans, where Sklavs and Tartars, Peons and Illyrians, infidels, philistines and heathen intermingle in the towns and villages"; all "have gone into delirium" and accepted him, except Pentheus (Стефановски 320). Therefore, Dionysius comes disguised as a mortal to punish him. He instigates the men of Thebes to start a nationalist quarrel and drives the women mad. Pentheus is also seduced, turned into a Maenad and, eventually, killed, his body eaten

by his own mother and fellow citizens. The story line appears to be the same in Stefanovski as in Euripides.

However, there are important differences in the dramatic imagery produced. In the programme to the performance of *Bacchanalia*, Stefanovski writes that his generation of Yugoslavs (born in the early 1950s) thought "that the Balkan gunpowder keg was forever tightly closed … and that we had reached Utopia."; he believed that this "sweet delusion" had contributed to the calamitous collapse of Yugoslavia; hence, he demands a solemn answer to the question: "Is trying to be rational a tragic trait in the Balkans?" (Stefanovski, "Why this play?"). In this respect, one can interpret the play as an ambiguous version of the western stereotype of the Balkans. We believe it has wider implications, too.

Legitimate claims have been made recently that the cult of Dionysus and the meaning of its reflection in ancient drama for the ancient people had been misinterpreted by modern scholars. Our reading of *Bacchanalia* by Stefanovski, however, cannot disregard the undying tendency of the secularisation and internalisation of Dionysus, which conceptualises him as a human power: "located within the individual psyche or in the social environment" (Henrichs 22). Stefanovski does not emphasise the maenadic and sacramental dimension of Dionysus; instead, he 'misuses' the ancient text on purpose, and his intentions are clearly linked with current issues. He is culturally, if not directly, aware of the various aspects of this tendency. Therefore, we need to look at them in some detail.

Speaking of "the duplexity of the *Apollonian* and the *Dionysian*" as two antithetical tendencies in the human experience of the world, Friedrich Nietzsche (21) in his famous work *The Birth of Tragedy* argues that their healing unity ended with the death of Attic tragedy. The Dionysian stands for the ecstatic experience of life and the mystic group unity, encountered in the non-plastic art of music; the Apollonian principle, on the other hand, highlights the reason, measurement and individualisation, manifest in the plastic arts, culture and law. Lamenting the decline of Dionysian power, Nietzsche (98) maintains that the duality of human experience was replaced by "aesthetic Socratism". Disowning the ecstatic exercise of freedom, the western world assumes a totalitarian belief in the possibility of grasping life theoretically, that is – by the power of reason, and consequently "to correct existence" (Nietzsche 104). But the ability of the human intellect to penetrate all secrets, suggests Nietzsche, is an illusion which, unlike art, cannot ease our tragic knowledge of the human limits.

In the footsteps of Nietzsche and later on Freudian psychology, modern scholars have furthered the concept of the Dionysian. For R. P. Winnington-Ingram (9), it represents: "blind, instinctive emotion"; Charles Segal – after

W. F. Otto – turns Dionysus into a god of polarities, whereas Marcel Detienne – in the wake of Jean-Pierre Vernan – considers him as an ultimate embodiment of the other. A précis of the three tendencies is given by Henrichs (13-43). We find some of these aspects in *Bacchanalia,* as well.

## 4. *The Bachae* vs. *Bachanalia*

On the level of representations, there are several important differences between the *Bacchae* and *Bacchanalia* which produce diverse meanings. The key difference concerns the images of Dionysus and Pentheus. Unlike in Euripides, Dionysus in Stefanovski receives a shaken identity: he declares himself as a god of polarities, and his final victory seems absurd. In the first scene, Dionysus comes dressed up like a professional politician, an apparatchik, with a determination to depose Pentheus. However, this determination diminishes with time. In scene 5 of *Bacchanalia* he says to Pentheus: "Dionysus gives you wine. It is both food and poison. It is up to you whether you sing or cry. He gives you fire - it is up to you whether you heat up your home or set your house on fire. He gives you passion - it is up to you whether you make love or slaughter each other" (Стефановски 345). This clearly reflects the divergent concept of Dionysus as an embodiment of ecstasy and horror, vitality and destruction, developed by W. F. Otto and taken up by Segal. Dionysus likes Pentheus for his decisiveness to resist myth or evil historic fate; he is impressed by the courage of Pentheus to freely design the future rather than accept it as a destiny. He even offers Pentheus to share the power: "We two can rule the world. Imagine my lunacy with your reason" (Стефановски 356). Whereas in *Bacchae* Dionysus gives a triumphant speech over the torn body of Pentheus, in the last scene of *Bacchanalia* a bewildered Dionysius questions his own identity and credibility: "Who am I? … Where have I come from? … What am I doing here? … What is the meaning of this cruelty?" (Стефановски 370). On the other hand, we see Pentheus, proud and uncompromising, dedicated to shape the world according to his measure. Young and learned Pentheus is arrogant, speaks foreign languages, has an MA from Cambridge and a PhD from Oxford, and knows "the theories of plot and conspiracy, multiculturalism and strangulation with a silken thread"; although he does not have high opinion of his own people, he wants Thebes "as a polis of reason, tolerance and co-existence" (Стефановски 330, 331). In scenes five and six he tries to outwit Dionysus, demonstrating a superb knowledge of his cult as a strategic pretext to suggesting him to leave Thebes. He is overconfident in his capacities to change the world through "healthy food and education" (Стефановски 332). In his view, there is no alternative to the multicultural project of Thebes. Hence, he refuses the cohabitation of

power offered by Dionysus. Pentheus is a modern leader who has been educated in the West and has come to power so as to spread democracy and peace in the Balkans. Not before long, though, his pride is quenched: he becomes a victim of his own people who embrace the irrational call of nationalism. It seems that Dionysius reluctantly triumphs as an invincible Balkan god.

## 5. Evoking the Balkanist Stereotype

Three additional aspects deserve attention as they evoke the balkanist stereotype: the image of the chorus; the inter-generational conflict between Pentheus, on the one hand, and Cadmus and Teiresias, on the other; as well as the relation of Pentheus to his mother Agave. In contrast to the female "band of Asiatic Bacchanals" in Euripides (Winnington-Ingram 2), the chorus of Maenads in Stefanovski comprises men of Thebes who represent the various nationalities. They (as well as their god Dionysus) are not strangers or the eastern / Persian other of Euripides, but locals (Detienne 5). Also, Dionysus has no effeminate characteristics, and his Theban male followers are pure embodiment of machismo. Their comments are rough, their manners are vulgar. The Maenads "eat and drink, play cards, dominos, they talk, they blather, they dance, they do business, they throw up and sleep" (Стефановски 322). They live in ignorance, with a sense of being victims of a conspiracy by masons, the Vatican, the CIA, and the Russians… They profess that there is "no such thing as tolerance" in the Balkans: "Here you need the whip!" (Стефановски 330). Nationalism becomes an ideology that substitutes for their poverty and illiteracy: "At least Dionysus turns over a new leaf! He offers a new chance!" (Стефановски 336). Pentheus admits: "I can't get them out of the football grounds. They feed on sex and violence." (Стефановски 331). We also see how they dream of Hollywood: "Streams of whisky, / Rivers of bourbon, / Mountains of hamburgers, / With everything: relish, ketchup, onions, the lot. / A pink Cadillac, eight cylinders, / Five thousand c.c.s, / That the muses drive, / On the slopes of sacred Olympus." (Стефановски 337). It is an image of a vulgar and violent, macho, patriarchal, nationalistic frustrated Balkans. Cadmus, the former king of Thebes, and the prophet Teiresias try to persuade Pentheus to welcome Dionysius and surrender to his will. They believe that irrationality is inherent in the region. Cadmus says to Pentheus: "Don't be silly, son! We've never had reason here. It's like algebra. People keep away from it. People are wild animals. They like violence." (Стефановски332). Teiresias thinks the policy of Pentheus is but a "foreign fashion" (Стефановски331). He, like Cadmus, is an opportunist: he would accept any superior power with pretend servility. However, the world has become unpredictable and Teiresias is confused: Dionysius "doesn't know whether to destroy Pentheus or to save

him. If *he* doesn't know what he wants, if *he* doesn't know what he does, how can I foresee what will happen? Where are the times when we knew what was what? The world has turned on its head" (Стефановски 335). Both Cadmus and Teiresias represent the older generation of political and spiritual leaders who cling to their experience but cannot provide adequate answers to the challenges of the new world. Agave, the mother of Pentheus, seems to be the source of ideals and illusions cherished by Pentheus. He is scared by the imminent civil war, but Agave persuades him to "put a lid on the gunpowder keg once and for all" (Стефановски 335). It is she who feeds the arrogance of Pentheus, convincing him that he can "reach the end of History, the shores of Reason … to touch Utopia" and be "the new measure of all things" (Стефановски 335). Therefore, the fact that she eats him dead at the end can be read on a symbolic level: Pentheus is a victim of his own self-assuredness.

## 6. Conclusion: Towards a Balkan Dionysus?

What do the identity representations in Stefanovski's *Bacchanalia* communicate? Apparently, the image of Thebans includes irrationality, ignorance, poverty, machismo and ethnic hatred; the *omophagia* towards the end of the story seems to suggest that these attributes are unavoidable - like a natural disposition - when speaking of the Balkans. This is a clear reflection of the essentialist western stereotype. On the other hand, the representations of Pentheus and Dionysius could suggest that a crisis beyond the Balkans is at hand. The fact that Dionysus as an alleged personification of irrationality ousts rational Pentheus may imply that rationality is altogether impossible in the Balkans. The key question, though, is: how is rationality applied? Furthermore, what are its limits? Pentheus is clearly a man of a western liberal mind; but he does not have a balanced view when judging the history, cultural codes and frustrations of his own people. In the words of the chorus in Euripides: Pentheus possesses cleverness (*σοφόν*) but not wisdom (*σοφία*) (verse 395, Sandys 23). Rationality is not the tragic trait of Pentheus; it is rather his appropriated western arrogance that makes him fall. "Apollo could not live without Dionysus", claimed Nietzsche (41). But here we see Pentheus who is the embodiment not of the Apollonian, but of Socratism. Hence, the end is catastrophic but also absurd: in the final scene Pentheus embraces Dionysus and they walk out together, as if towards a missed future, while the Maenads, gathered for a funeral, suffer a terrible "historic" headache; the scene is turned into a dump (Стефановски 371). In other words, the tragic end is caused by a Socratic illusion that only by the power of intelligible penetration Pentheus can correct existence and, moreover, shape the world according to a rationally determined western model. On the other hand, Dionysius seems to be the ecstatic

energy of life present in the local culture, but terribly misused. We see here an image of misbalance and unattainable unity. "This is", in Nietzsche's words, "the new antithesis: the Dionysian and the Socratic…" (95).

Each time has its own Dionysus. Be it sufficient to mention a few outstanding examples that can enlighten the context of our discussion. When the New York director Richard Schechner staged his famous *Dionysus in 69*, it was shocking in terms of its explicit sexuality. In the production of the renowned Japanese director Tadashi Suzuki in 1981, Dionysus was a Japanese visiting the white Thebans. In the play *Bacchae 2.1.* by the American dramatist Charles Mee staged in 1993 the clash was between liberalism and conservatism (Mills 106-109, 112-113; see also Hall et al.). Stefanovski provokes in a similar fashion, conveying a vision of the Balkans coming to terms with western rationalism and liberalism. Writing his exegesis of *Bacchae* in the time of rising Fascism, Winnington-Ingram (9 et passim) declared Dionysus an "enemy of intellect and individuality" who dehumanises the civilised way of life and turns humanity into an animalistic crowd.

In *Bacchanalia*, conversely, we see the other extreme: arrogant Pentheus proclaims to possess superior values (rationalism, individualism, liberalism) and be the ultimate epitome of truth, but fails to secure the wellbeing of his community. He is 'foreign' to his people, although they too are aghast by the consequences of their collectivist frenzy. The tragedy stems from the inability to converge Pentheus' vision with the local *energia vitalis*. Much in spite of the claim by Richard Seaford that Dionysus personifies the democratic spirit which topples the royal family and bestows power to the *δήμος*, in *Bacchanalia* it is Pentheus who champions democracy yet by force and - ultimately – with an autocratic obsession. Here applies the characterisation attributed to Pentheus in *Bacchae*: "like his counterpart in the *Hippolytus* and like Creon in Sophocles' *Antigone*, [he] cannot tolerate challenges to the rigid order that he imposes on his world and on himself. Such figures see the world from a single perspective only, especially on matters of supreme importance, and are blind to the contradictions in themselves" (Segal 362). Moreover, the failure to estimate the outcome of his supercilious pursuit suggests that Pentheus has immoral motives: "Admit that inside the enlightened Pentheus crouches a petty nationalist, a snivelling racist", says Dionysus to him in the ninth scene of *Bacchanalia*. "Admit you are full of prejudices, intolerance and shit. That your love for humankind is only love for your own self" (Стефановски 357). Hence, Dionysus is his "other self, his double, the repressed *alter ego*" (Segal 29). In the context of the horrifying demise of former Yugoslavia and its aftermath, but why not – the 'war on terror' after September 11 as well, one does not labour much to associate this image of

Pentheus with some elements of recent western policy (particularly that of the USA).

What is, then, the significance of this vision in Stefanovski? Firstly, the image of the West as a source of enlightenment and solutions for all global contexts, and the image of the Balkans as essentially irrational are terribly wrong. Secondly, if the western paradigm claims rationality as its fundamental value, then the applicability of this paradigm elsewhere should principally rely on recognition of its limits and of the local interpretative possibilities and cultural specifics. Finally, Stefanovski's *Bachanalia* seems to offer a nuanced perspective – one that principally recognises the limits of the rational paradigm and, at the same time, embraces the potential of a Balkan Dionysus seen as an ecstatic, creative, though sometimes misused energy of life.

## Works Cited

### In Latin script:

Detienne, Marcel. *Dionysus at Large*, translated by A. Goldhammer. Harvard University Press, 1989.

Dodovski, Ivan. "Identity and Violence in the Balkans: The Plays by Goran Stefanovski Between the Western Stereotype and Subaltern Voices." *Theatre and Identity*: *Conference Proceedings,* edited by Jelena Luzina. FDU, 2006, pp. 235-255.

Dodovski, Ivan. "Pride and Perplexity: Identity Politics in Macedonia and Its Theatrical Refractions." *After Yugoslavia: Identities and Politics within the Successor States,* edited by Glenn Bowman and Robert Hudson. Palgrave Macmillan, 2011, pp. 92-104.

Hall, Edith *et al.*, editors. *Dionysus 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Oxford University Press, 2004.

Henrichs, Albert. "'He Has God in Himself': Human and Divine in the Modern Perception of Dionysus." *Masks of Dionysus*, edited by Thomas H. Carpenter and Christopher A. Faraone. Cornell University Press, 1993, pp. 13-43.

Luzina, Jelena. "Conquering Freedom: Four Decades of Macedonian Drama and Theater – from *Darkness* to the *Slavic Chest.*" *Ten Modern Macedonian Plays,* edited by Jelena Luzina. Matica makedonska, 2000, pp. 7-33.

Mills, Sophie. *Euripides: Bacchae*. Gerald Duckworth, 2006.

Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy, or Hellenism and Pessimism*, translated by Wm. A. Haussmann, vol. III, *The Complete Works of Friedrich Nietzsche.* T. N. Foulis, 1909.

Otto, W. F. *Dionysus, Myth, and Cult*, translated by R. Palmer. 1933. Indiana University Press, 1965.

Sandys, John Edwin. *The Bacchae of Euripides, With Critical and Explanatory Notes.* Cambridge University Press, 1885.

Seaford, Richard. *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Clarendon Press, 1994.

Segal, Charles. *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, expanded edition. Princeton University Press, 1997.

Stefanovski, Goran. "Why the Play?", *Bacchanalia* - programme to the performance. No date.

Winnington-Ingram, R. P. *Euripides and Dionysus: An Interpretation of the Bacchae.* 1948. Classics Press, 2003.

**In Cyrillic script:**

Аврамовска, Наташа. „Автореференцијалноста на фолклорниот интертекст во драмите на Горан

Стефановски.“ *Во вителот на дереализацијата: дуплото дно на македонската драма.* Култура, 2004, стр. 246-307.

Димитрова, Александра. *Постмодернистичките стапици во драмите на Горан Стефановски*.

Блесок, 2012.

Ќулавкова, Катица. „Постмодернистичката димензија на интертекстот во драмата *Јане Задроѓаз*

на Горан Стефановски.“ *Македонската драматика / драматургија помеѓу традицијата и современоста*, ур. Јелена Лужина. МТФ „Војдан Чернодрински“, 1997, стр. 41-46.

Кошка, Рајна. „Горан Стефановски (1952-2018).“ *Книжевници – наставници од Филолошкиот*

*факултет,* т. 1. Филолошки факултет „Блаже Конески“, 2019.

Лужина, Јелена. „Најмладата македонска драма: македонските драматичари пост-модернисти.“

*Театралика: студии и есеи на театролошки теми.* Матица македонска, 2000, стр. 222-239.

Мазова, Лилјана. „Баханалии дома и надвор.“ *Театарски гласник* 43, 1997, стр. 44-47.

Стефановски, Горан. *Собрани дела*, т. 2. Табернакул, 2002.

821.163.6-2.09
82.091

# *Трите животи на Антигона*: анахронизмот и отуѓувањето во „етичко-политичката вежба“ на Славој Жижек

**Ведран Диздаревиќ**
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“
vdizdarevik@flf.ukim.edu.mk

**Апстракт:** Овој труд нуди читање на првиот и до сега единствен драмски текст на Славој Жижек насловен *Трите животи на Антигона*, објавен во книгата *Антигона* (*Antigone,* 2016), заедно со интерпретативниот есеј *Трчај Антигона, Трчај* (*Run Antigone, Run*). Ова читање на *Трите животи на Антигона* ја анализира самата драма на Жижек (означена како „етичко-политичката вежба“) и клучните аспекти во кои таа се оддалечува од античката трагедија на Софокле: промената на функцијата на хорот во драмата, намерната употреба на анахронизам, нудењето на неколку алтернативни расплети и употребата на драмското „отуѓување“ (*Verfremdungseffekt*) инспирарно од поетиката на епскиот (дијалектички) театар на Бертолт Брехт. Ова читање на *Трите животи на Антигона* покажува дека драмскиот текст на Жижек претставува пресек со неговите претходни интерпретации на драмата на Софокле, како на пример во есејот *Меланхолијата и актот* (*Melancholy and the Act*, 2000) и книгата *Добредојдовте во пустината на Реалното!* (*Welcome to the Desert of the Real* 2002). Имено, додека во пораните теоретски текстови на Жижек, делувањето на Антигона е земено како пример за радикален политички и етички акт, кој видливо го менува изгледот на политичкиот и општествениот простор, создавајќи нешто ново, во подоцнежниот текст таа е претставена како потенцијална пречка во процесот на политичка еманципација. Сето тоа има за цел да создаде, според Жижек, една современа, „сурова“, постмодерна *Антигона*, која може да послужи како критичка алатка за справување со контрадикциите на современото општество и политика.

**Клучни зборови**: *Трите животи на Антигона*, Славој Жижек, анахронизам, отуѓување, Бертолд Брехт, поучна драма

# The Three Lives of Antigone: Anachronism and Alienation in Slavoj Žižek's "Ethico-political Exercise"

**Vedran Dizdarevikj**
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
Blaže Koneski Faculty of Philology
vdizdarevik@flf.ukim.edu.mk

**Abstract:** This paper offers a reading of Slavoj Žižek's first and only dramatic text titled *The Three Lives of Antigone* — published in the book *Antigone* (2016) — alongside the interpretive essay *Run Antigone, Run*. This reading of *The Three Lives of Antigone* analyzes the play itself (labeled by Žižek as an "ethico-political exercise") and the key aspects in which it departs from Sophocles' ancient tragedy: the changed function of the chorus, the deliberate use of anachronism, the offering of several alternative endings, and the use of dramatic "alienation" (*Verfremdungseffekt*) inspired by Bertolt Brecht's epic (dialectical)a theater. This reading of *The Three Lives* of Antigone shows that Žižek's dramatic text breaks away from his earlier interpretations of Sophocles' play, such as in the essay *Melancholy and the Act* (2000) and the book *Welcome to the Desert of the Real!* (2002). Namely, while in Žižek's earlier theoretical texts, Antigone's conduct is taken as an example of a radical political and ethical act that visibly changes the political and social space, thus creating something new; in the later text, she is presented as a potential obstacle in the process of political emancipation. All this aims to create, according to Žižek, a contemporary, "cruel", and postmodern Antigone, which can serve as a critical tool for dealing with the contradictions of contemporary society and politics.

**Keywords**: *The Three Lives of Antigone,* Slavoj Žižek, anachronism, alienation, Bertolt Brecht, learning play

## 1. Вовед

*Трите животи на Антигона* е досега првата и единствена театарска пиеса на словенечкиот филозоф и психоаналитичар Славој Жижек. Во драмата тој уште еднаш ѝ се враќа на една од неговите централни теоретски преокупации: античката трагедија *Антигона* од Софокле. Иако на прв поглед се чини дека пишувањето на *Трите животи на Антигона* може да се земе како уште една алка во синџирот на теоретски делиберации на Жижек, сепак внимателно исчитување на самата драма, во дијалог со неговите претходни дела, покажува нешто сосем поразлично. Имено, наместо континуитет, исчитувањето пронаоѓа пресек кој отвара сосем нова проблематика не само во иманентното исчитување на теоријата на Жижек, туку и во размислувањето за античката драма воопшто. Токму овој пресек и неговите специфичности – од теоретска и од уметничка точка – се предмет на овој труд.

Во првиот дел од трудот накратко ќе го скицираме и ќе го образложиме местото на Антигона во претходните теоретски книги и есеи на Жижек. Покажуваме дека за Жижек, следејќи ги размислувањата на Жак Лакан, ликот на тебанската принцеза, а не самата трагедија, е тоа што со години го окупирало неговиот интерес. Имено, специфичните квалитети на Антигона („нејзината неиздржлива полнотија“, како што вели Лакан) ѝ даваат привилегирано место во опусот на Жижек како пример за „етички акт“ – делување што создава нешто ново и непредвидено во просторот на етичката и политичката стварност. Ова поимање на Антигона како херој на драмата е оската околу која го организираме остатокот на аргументот.

Во *Трите животи на Антигона,* Жижек прави пресек со ова поимање на драмата. Имено, во неговата драма тој се обидува да артикулира една нова „постмодерна Антигона“, која на поразличен начин би резонирала со современиот читател и гледач. Жижек ја пронаоѓа инспирацијата за ова „постмодерно реосмислување“ на Антигона во делата на Сорен Кјеркегор, кој во еден свој есеј во книгата *Или-или* се обидел да ја пресоздаде грчката трагедија за едно посттрагично, христијанско, модерно време. Во вториот дел од трудот го проследуваме аргументот на Кјеркегор и анализираме како неговите идеи влегуваат во размислувањата на Жижек.

Сепак, пиесата на Жижек ползува една друга драмска теорија и практика: епскиот театар на Бертолт Брехт. Жижек тоа експлицитно го кажува во својот предговор. Затоа, во третиот дел на овој труд ја толкуваме драмата на Жижек во контекст на драмските теории на Бертолт Брехт – употреба на „драмското отуѓување“ (V-ефект), трите алтернативни рас-

плети, жанрот на „поучната драма“ итн. – и ќе покажеме дека тие се од централна важност за конструкцијата на *Трите животи на Антигона* и за видот на пораката што таа идеално треба да ја пренесе.

## 2. „Неиздржлива полнотија“: Антигона, убавината и актот

Не е претерано да се каже дека античката трагедија *Антигона* од Софокле е еден од неколкуте централни текстови во повеќедеценискиот опус на словенечкиот филозоф Славој Жижек. Обемни анализи и коментари на драмата – а особено на посебноста на ликот на Антигона – може да се детектираат уште во неговите рани дела напишани на словенечки јазик, а интересот опстојува се до неговите понови книги, објавени по дваесетите години на XXI век.[1] Драмата *Трите животи на Антигона* не е исклучок од ова правило. Во интерпретативниот есеј *Трчај Антигона, Трчај,* испечатен заедно со драмата, Жижек децидно забележува дека „Антигона… (е) еден од основачките наративи на западната традиција“ (Жижек, *Антигона* 14), притоа мислејќи на богатата традиција на политичкото, општественото и психоаналитичко интерпретирање на постапките на тебанската благородничка. Сепак, од друга страна – а тоа ќе го покажеме во овој труд – *Трите животи на Антигона* претставува јасен пресек во размислувањето на Жижек за фигурата на Антигона.

Во пораните филозофски интерпретации на античката трагедија, Жижек ја поставува Антигона, односно нејзиното однесување, во центарот на својот интерес. Ригидното инсистирање да го погреба својот брат Полиник и покрај наредбите на Креонт, нејзиното „врело срце…за студенила“, „неразумноста“ и напати морбидната желба да умре[2], разнишувањето на родовите улоги *vis-à-vis* политичкиот живот на градот-држава и сопственото место како жена[3], нејзиниот статус како ниту-жива-ни-

[1] Краток преглед на раните занимавања на Жижек со драмата на Софокле, особено во книгите на словенечки јазик, може да се најде во трудот насловен „Прво како Креон, а потоа како Хор: Антигона на Славој Жижек“ од Матиц Коцијанчиќ (Kocijančič 231–245).

[2] Бројни се ваквите искази на Антигона: „За мене смртта, чинам ќе е најарна. / За секој, кој во беди живее, ко јас, / да умре за него ќе биде само спас“ (Софокле 439-441), „За живот се определи – а јас за смрт“ (Софокле 532), „… Ти живееш, но одамна / јас мртва сум, од полза на мртвите“ (Софокле 536-537), „О, гробе, брачна одајо, дом подземе / што вечно чуван си“ (Софокле 849-850) итн.

[3] Најрепрезентативни се, секако зборовите на Исмена: „Па треба и да мислиш дека жени сме, / за борба против мажи сили немаме“ (Софокле 61-62), но и бројните реплики на Креонт: „Не ќе сум јас маж, а таа ќе е маж, / За ова дело ако казна не плати“ (Софокле 461-462) или „Па појди долу и по волја љуби ги / но јас дури жив сум, жена не ќе владее“ (Софокле 501-502).

ту-мртва[4] – секој од овие фактори ја карактеризираат Антигона како една силна и нетипична херојска фигура. Жижек главно ги следи размислувањата на Жак Лакан – во прв ред изложени во семинарот *Етика на психоанализата* – кој вели дека она што го фиксира нашето внимание при читањето на драмата е самата Антигона во „нејзината неиздржлива полнотија“ (Lacan 247-248). За Лакан, Антигона е „стварта“ (*das Ding*), нејзината „убавина“ е нечовечна (или го надминува човечното) и е поврзана со манифестирањето на нагонот за смрт – што кај Лакан добива означувачка (семиотичка), а не биолошка интерпретација[5]. Накратко, нејзиното однесување создава хаос во симболичкиот поредок и токму затоа претставува потентно орудие за размислување за современите етички, политички и егзистенцијални проблеми, какви што се вербата, трансгресијата, љубовта, смртта итн. За Лакан, Антигона „се наоѓа на граничната положба на самиот симболички поредок, на невозможното нулово ниво на симболизација, и затоа го означува смртниот нагон: иако уште е жива, во однос на симболичкиот поредок, таа е мртва, исклучена од социосимболичките координати“ (Жижек, *Антигона* 23).

Следејќи ја оваа линија на размислување, Жижек инсистира дека Антигона е „демонски необична“: со своето бескомпромисно инсистирање на погребот на својот брат и ригидното повикување на „стариот“ закон, таа го попречува доброто владеење на градот: „нејзината безусловна етика ја нарушува хармонијата на полисот и како таква е ‘надвор од човечки граници’“ (Жижек, *Антигона* 21). За Жижек, токму „неразумното“, „безумното“, „ригидното“ и „демонско“ однесување на Антигона прави сериозно изместување во симболичкиот поредок, изместување што тој го определува со поимот „акт“[6]. Во есејот *Меланхолијата и актот* тој пишува дека:

---

[4] „… Кон затворот одам, насипак ко гроб, / кон досега невиден гроб! О, кутра јас! О најкутра јас! / Ни в живи, ни в мртви сум сега“ (Софокле 811-814).

[5] Лакан нуди директна интерпретација на *Антигона* во поглавјето *Есенцијата на трагедијата: коментар на* Антигона *од Софокле*. За убавината на Антигона Лакан вели: „Сепак, таа слика е во центарот на трагедијата, бидејќи е фасцинантната слика на самата Антигона. Многу добро знаеме дека отаде дијалогот, отаде прашањето на семејството и на државата, отаде морализирачките аргументи, самата Антигона е таа што не фасцинира, Антигона во својата неподнослива полнотија. Таа поседува квалитети што истовремено не привлекуваат и не пресекуваат, односно не заплашуваат; оваа ужасна, самоволна жртва не вознемирува“ (Lacan 247-248).

[6] „Актот“ е еден од централните поими на филозофијата на Жижек. Во интерес на просторот и придржување до централната тема на трудот, во овој дел даваме само краток приказ на овој поим. Целосна анализа на значењето и на импликациите на „актот“, особено во контекст на постмодернизмот, може да се прочита во поглавјето насловено *Што е толку страшно околу постмодернизмот*, во монографијата посветена на Жижек од Тони Мејерс (Myers 47-61). Исто така, во есејот *From Homo Sacer to Homo Sucker*

> „...актот не е само гест што го остварува невозможното, туку интервенција во општествената реалност што ги менува самите координати на она што се смета дека е можно; не е едноставно надвор од доброто, туку го редефинира она што се смета за добро“ (Žižek, *Melancholy* 672).

Различните аспекти на однесувањето на Антигона, кои од Исмена, од хорот и од Креонт се окарактеризирани како неразумни и трансгресивни, за Жижек – барем во овој период од неговото размислување – претставуваат *par excellance* етички акт, споредлив со големите откритија во доменот на науката. Преку тоа што Антигона оди наспроти воспоставени норми и што одбива да се „свитка“[7] и да се прилагоди на постојниот поредок, таа чекори во неоткриените предели на можното етичко и политичко однесување. Следствено, по нејзиниот акт, кој ја реконфигурира стварноста, ништо не е исто во етичката и политичка географија на човештвото. Токму тука, во таа манифестација на *novum*, лежи радикалноста на трагедијата на Софокле и „неиздржливоста полнотија“ и нечовечка убавина на Антигона.

## 3. Свеж поглед на еден стар проблем: *Антиīона* за постмодерната епоха

Драмата на Жижек и интерпретативниот есеј што ѝ претходи ни нудат целосно поразлично поимање на ликот и делото на Антигона. Овој пат Жижек не се одлучил единствено за теоретска елаборација на своите идеи, туку и за нивно материјализирање во состав на собитија. Имено, *Трīе живоīи на Антиīона* е драмско реосмислување и прераскажување на античката трагедија – со значителни промени во фабулата и во сижето. Она што е централно за оваа „нова“ Антигона е што таа веќе не е пример за етички акт, туку „дел од проблемот“, проблем кој треба да се реши. Клучот за надминувањето на проблемите што со себе ги носи „старата“ Антигона е повторната адаптација на драмата, процес кој за Жижек подразбира комплетно и бескомпромисно реосмислување, па дури и менување на оригиналот[8]. Потребно е да се создаде една „пост-

Жижек ги повторува аргументите понудени во неговите други дела (Žižek, *Welcome to the Desert of the Real* 83-111).

[7] Во *Трчај, Антиīона, трчај* Жижек се повикува на етимологијата на името на Антигона: „Оваа необична димензија е означена од двозначноста во името ‘Антигона’: тоа може да се толкува како ‘несвитлива’, ‘непопустлива’, што доаѓа од ‘анти’ и ‘гон / гонија’ (ќош, свијок, агол), но и како ‘спротивставена на мајчинство’ или ‘наместо мајка’ од коренот ‘гона’, ‘она што создава’ (‘гонос’, ‘гонија’, како во ‘теогонија’“ (Жижек 21).

[8] За ризикот на секоја модерна адаптација на некое класично или постаро дело Жижек

модердна Антигона“, која ќе понуди поактуелни одговори на прашањата на денешницата.

Насоката за својот проект Жижек ја наоѓа во поимањето на „модерната“ Антигона од страна на Сорен Кјеркегор, во поглавјето „Одразот на античката трагедија во модерната трагедија“, дел од книгата *Или-или* (Kjerkegor 122-145). Кјеркегор е заинтересиран ефектите на античката трагика да ги префрли во модерниот контекст[9]. Знаејќи дека е невозможно *Антӣ го̄на* на Софокле да има исто значење за модерните читатели и гледачи – истото значење што го имала за современиците на Софокле – Кјеркегор се обидува да ја реосмисли античката хероина, притоа земајќи ги предвид суштинските промени што модерноста ги извршила врз институциите на државата, симболичкот систем на Западната култура и субјективитетот на Западниот човек[10]. Имено, подемот на индивидуалноста (тесно поврзана со христијанството) ја има укинато идејата за трагичното, барем така како што го замислувале античките Грци во времето на големите трагедиографи. Како последица на тоа, доколку модерниот автор сака да постигне еднакво силен ефект каков што имала *Антӣ го̄на* за своите современици, тој мора од корен да го смени стариот наратив.

Во верзијата на Кјеркегор – која е раскажана, а не драмски претставена – премисата е иста: Едип ја ослободува Теба од Сфингата. Поради неговата херојска постапка народот го сака и го почитува, а тој се жени со Јокаста. Сè друго е скриено од погледот на останатите, единствено Антигона ја знае тајната за својот татко. Конфликтот на трагедијата веќе не се артикулира преку судирот на Антигона со законот – Креонт е ефективно елиминиран од оваа верзија – туку на Антигона самата со себе:

---

забележува: „Нема однапред одреден апстрактен критериум што ќе ни дозволи да судиме дали тоа ќе биде успешно или неуспешно: секоја таква интервенција е ризичен потег на кој мора да му се суди според неговите иманентни стандарди… Само едно нешто е сигурно: единствениот начин да му се биде верен на едно класично дело е да се преземе таков ризик – избегнувањето на тој ризик, држењето до традиционалното писмо, е најсигурниот начин да се изневери духот на класикот“ (Жижек 13).

[9] Кјеркегор јасно ја изложува својата цел: „она што сега треба да биде содржината на ова мало испитување не е толку односот помеѓу античкото и модерното трагично, туку пред се обид да се покаже како специфичностите на античката трагика може да се вклучат во модерната трагика, така што вистинското трагично навистина таму би се појавило (Kjerkegor 123). Тој е дециден дека античката (старогрчката трагедија) не може да биде целосно сфатена – да ја има истата смисла – од модерниот човек. Во старата трагедија, потенцира тој, тагата е подлабока зашто вината има естетска двосмисленост; во новата, пак, болката е поголема (Kjerkegor 130).

[10] „Нашето време ги има изгубени сите супстанцијални одредувања на семејството, државата и родот; тоа мора поединечната индивидуа да ја препушти сама на себе, така што таа станува, во строга смисла на зборот, свој сопствен творец; нејзината кривица е така грев, нејзината болка каење; но со ова трагичното е тргнато“ (Kjerkegor 131).

„Нејзиниот живот не се одвива како животот на грчката Антигона, тој не е свртен кон надворешноста, туку кон внатрешноста, сцената не е надвор, туку внатре, тоа е сцената на духот“ (Kjerkegor 138). Откако Едип починува, таа останува сама со својата тајна, тајна која истовремено ѝ причинува тага и ја исполнува со гордост. За разлика од Антигона на Софокле, која делува и го погребува својот брат, „модерната“ Антигона не може да делува, таа е заробена од својата тајна, која не може да ја сподели[11]. Но таа се вљубува, а нејзината изолација станува уште поинтензивна, бидејќи е ставена во средина помеѓу љубовта кон својот мртов татко (минатото) и приврзаноста кон младиот љубовник (иднината). На крајот, заклучува Кјеркегор, нејзината тајна е како стрелата на Епаминонд; Антигона мора да умре во истиот момент кога тајната ќе биде извлечена од нејзината душа. Само преку вакво коренито реосмислување и прераскажување, смета Кјеркегор, потентноста на стариот наратив може повторно да биде разбудена за модерниот човек.

Веднаш се гледа дека радикалноста во постапката на Кјеркегор е тоа што го инспирира Жижек и тој да се обиде со нешто слично. Кјеркегор не се плаши да направи коренити промени во стариот наратив: не само одново да го конструира составот на собитија, туку и да исфрла ликови и да ја менува нивната мотивација. Но, што точно презема Жижек за да ја реосмисли „Антигона за постмодерното време“, на кој начин тој ја осовременува и ја прави релевантна за современата публика? Тоа што го прави Жижек е во одредена смисла пресекување со долгата традиција на размислување – на која и самиот се приклонувал во делата пред *Трите животи на Антигона* – што ја поставува Антигона и нејзините специфични определби во центарот на интересот на толкувачот или на уметникот. Особено нејзината етика и нејзината убавина, на кои инсистираат и Лакан и Жижек, треба да бидат проблематизирани во новата постановка:

> доколку Кјеркегоровата Антигона е парадигматски модернистичка фигура, треба да се продолжи со мисловниот експеримент и да се замисли постмодерна Антигона, со, се разбира, една сталинистичка особеност: за разлика од модернистичката, таа треба да се најде во положба во која, да го цитираме самиот Кјеркегор, самото етич-

[11] „Таа е во безизлезна положба“, пишува Жижек, „затоа што не може да го сподели тоа проколнато знаење (како Авраам, кој, исто така, не можеше да зборува со други за барањето на Бог да го жртвува неговиот син): не може да се пожали, да ги сподели својата болка и тага со другите… Овој неподнослив товар на нејзината тајна, на нејзината деструктивна агалма, на крајот ја доведува до смрт во која само таа може да го пронајде мирот што инаку се добива со симболизирање / споделување на сопствената болка и тага“ (Жижек, *Антигона* 14).

> ко ќе биде искушение… Така, Антигона, би била потполно лишена од својата возвишена убавина“ (Жижек, *Антигона* 15-16).

Со други зборови, токму оние квалитети што во претходните интерпретации на Жижек ја прават Антигона парадигматична фигура за артикулирање на етичкиот акт, во новата верзија стануваат важна пречка за нејзината релеватност во постмодерната епоха. Токму нејзината најсилна страна – тоа што во претходните толкувања на Жижек ја прават репрезентативна етичка фигура – е изворот на проблемот што треба да се реши. Во одредена смисла, Антигона мора да биде децентрирана од сопствената приказна, лишена од контекстот што ја прави толку исклучителна. Ова лишување на Антигона од нејзината убавина и етичка исклучителност (од нејзиниот капацитет за остварување на етички акти) е остварено преку низа интервенции во фабулата и во сижето на оригиналната приказна. Но, за остварување на вакво нешто потребно е радикално реосмислување не само на формата, туку и на содржината – нешто што суштински не може да се одвои.

## 4. По стапките на Бертолт Брехт

Доколку главната водилка на Жижек за замислувањето на Антигона за постмодерната епоха е Кјеркегор, тогаш директната инспирација за конструирање на драмскиот текст е Бертолт Брехт (и филмовите на Кешловски и Тиквер). На крајот на предговорот можеме јасно да прочитаме:

> Софоклеовата Антигона овде е прераскажана во стилот на трите поучни драми на Брехт (Човекот што вели „да“, Човекот што вели „не“, Човекот што вели „да“ 2: во клучниот, одлучувачки момент, нештата заземаат три различни правци – постапка што подоцна е искористена во два филма, *Веројатен случај* на Кшиштов Кешловски и *Трчај, Лола, трчај* на Том Тиквер. Мојата претпоставка е дека таквата постановка пред нас поставува вистинска Антигона за нашето време, немилосрдно пренебрегнувајќи ги нашето сочувство и сомилост за јунакињата на драмата, правејќи ја дел од проблемот и предложувајќи излез што не потресува нас луѓето во хуманитарното самозадоволство (Жижек, *Антигона* 25).

Во овој подолг извадок, Жижек експлицитно се позиционира внатре во традицијата на „епскиот (дијалектички) театар“ на Брехт: референците на „поучните драми“, трите алтернативни расплети (иако примерите се земени од филмови) и пренебрегнувањето на сочувството на публиката се јасен показател за тоа. Но, тие не се единствени. Драмската

адаптација на Жижек е целосно остварена во духот на теоријата и на праксата на епскиот театар. Во овој дел од трудот ќе ги детектираме и ќе ги анализираме централните зајмувања на Жижек од драмската поетика на Брехт и ќе покажеме како се ставени во функција на осмислување на една нова Антигона за постмодерното време.

### 4.1. Еден изместен поглед: драмското „отуѓување“ (*V-Effekt*) во *Трите животи на Антигона*

Имено, првата работа што мора да се потенцира е дека драмата е скратена и концентрирана: фокусот е поставен исклучиво на една сцена – соочувањето помеѓу Антигона и Креонт и нивната кавга за погребувањето на Полиник. Она што е клучно за адаптацијата на Жижек е што во моментот на кулминација, драмата се разделува во три алтернативни расплети, односно си поигрува со тоа што Френк Кермоуд го нарекува „чувството за крај (*the sense of an ending*)“ (Kermode, *The Sense*). Уште на отворањето на драмата, хороводецот нè известува дека иако немаме начин како да го поправиме тоа што било скршено (трагедијата на Антигона, смртта на Хајмон, самоубиството на Евридика итн.), сепак можеме да направиме нешто друго: „да го раскажеме / животот на јунакот за, во мигот на исчекување, / кога бозите ќе го фрлат својот зар, да ги прикажеме сите можни фрлања на зарот“ (Жижек 29). Така, во првиот расплет на драмата, задржана е оригиналната замисла на Софокле, Антигона е погубена, а хорот ја фали бескомромисноста на етиката на Антигона. Во вториот можен крај, Антигона успева да го убеди Креонт, Полиник е погребан според сите закони, а хорот на крајот изложува пофалба на политичкиот прагматизам, во духот на Брехт (со други зборови, зачуван е *status quo* во градот-држава). Во третата верзија, пак, хорот ја презема власта, прогласува народна република, ги апси, ги суди и ги погубува Антигона и Креонт. Што се постигнува со ова? Повторно главниот извор на информации ни е хороводецот: „Така, / добиваме многу приказни наредно, една на друга, / и, иако не образуваат едно складно Цело, / тие пред нас ставаат целосна слика. / Од тоа учиме како работите можеле да заземат / многу подобар правец, но напати и како / она што ни се чинело како лош правец било среќа во несреќа, / зашто другите правци би биле многу полоши“ (Жижек 29). Со други зборови, целта на поставувањето на алтернативните разврски пред публиката (или читателите) е суштински поучна, педагошка. Но, за таа педагогија подетално ќе зборуваме на крајот од нашата анализа.

Клучната одредница на епскиот театар, според Валтер Бењамин е ставот дека она што е претставено пред публиката „може да се случи на овој начин, но исто така може да се случи и на сосем поразличен начин“

(Benjamin XII). Со други зборови, можноста за алтернативна разврска е секогаш присутна во театарот на Брехт, без разлика дали станува збор за неговите „поучни драми“ или, пак, за неговата регуларна драматургија[12]. Ова поигрување со *чувството за крај* е неразделно поврзано со примената на ефектот на драмско отуѓување или V-ефектот – постапка што има за цел да го очуди наративот, да ги разголи драмските постапки и да му пријде на проблемот од неочекувана и свежа гледна точка. „Случувањата треба, значи, да му се дадат на гледачот пред се во нивната… необичност. Тоа е потребно за да бидат преставени од нивната совладлива страна, така што од познати би станале спознаени“ (Breht, *Dijalektika* 64), пишува Брехт во еден од своите програмски текстови. Значи, ако се изразиме со зборовите на уште еден брехтовец, Ролан Барт, приказната и проблемите што таа ги носи, треба да биде трансформирана од „Природа во Историја“ (Barthes, *Mythologies*). Променливоста и варијабилноста на настаните кои се историски определени треба да ја скршат лажната непроменливост на конвенциите кои се скамениле во природа.

Не е тешко да се забележи дека „проблемот“ за Брехт – каква што е Антигона за Жижек – е секогаш истовремено драмски и политички проблем. Скаменетите конвенции (природата) се истовремено присутни и во театарот и во општеството: само преку отуѓување на драмските конвенции арбитрарноста (историчноста) на „стварноста“ ќе стане видлива. Она што треба да произлезе од употребата на драмското отуѓување е размрдување на публиката од нивната дремливост, згаснувањето на нивното чувство на соживување и драмски патос[13], како и будењето на

[12] Стенли Мичел подлабоко го елаборира овој проблем во предговорот на текстовите на Валтер Бењамин посветени на Брехт: „Можноста историјата да била поинаква ќе инспирира tua res agitur во главите на денешните гледачи: историјата сега може да биде поинаква; стварта е во ваши раце, иако средствата со кои располагате се мали, а квалитетите што се бараат од вас се можеби недраматични и неромантични. Оттука, при повторно освојување на минатото, епскиот драматург ‘ќе се стреми не да ги нагласи големите одлуки што се наоѓаат на главната линија на историјата, туку она што е неспоредливото и сингуларното’“ (Mitchell XII). Уште едно дообјаснување дава и Рејмонд Вилијамс во *Модерна трагедија*: „Во повеќето модерни драми, најдобриот заклучок е следниот: да, вака се случи. Само понекогаш драмата оди понатаму, радувајќи му се на препознавањето: да, вака е. Брехт, во најдобар случај, посегнува и ја допира неопходната следна фаза: да, вака е, од овие причини, но дејството постојано се повторува, а може да биде и поинаку (Williams 202).

[13] Според Брехт, не треба да се критикуваат емоциите по себе, туку онака како што се артикулирани во аристотелијанската драматика. Со други зборови, станува збор за превреднување на местото на емоциите во театарот, од гледна точка на марксистичката филозофија: „Емоциите секогаш имаат целосно одредена класна подлога; обликот во којшто тие настапуваат е секогаш историски, специфичен, ограничен и одреден. Емоциите никако не се општочовечки и вонвременски“ (Breht 62).

нивната критичка свест. Кога Жижек потенцира дека неговата Антигона треба немилосрдно да го пренебрегне нашето сочувство, ова тврдење е комплетно во дослух со премиси на драмската поетика на Брехт, што во многу наврати самиот ја ословува како „не-аристотеловска“. Во еден познат извадок од есејот *Забавен или дидактички театар?* Брехт шематизирано ја сумира разликата помеѓу гледачот на драмскиот и гледачот на епскиот театар:

> Гледачот на драмскиот театар вели: Да, тоа јас веќе сум го осеќал. – таков сум јас – Тоа е природно. – Тоа секогаш ќе биде така. – Ме потресуваат страдањата на овој човек за кого знам дека нема излез. – Тоа е голема уметност: тука се е по себе разбирливо. – Плачам со расплаканиот, се смеам со насмеаниот.
> Гледачот на епскиот театар вели: Тоа никогаш не би го помислил. – така не смее да се прави. – Тоа е многу воочливо, речиси неверојатно. – Тоа мора да престане. – Ме потресуваат страдањата на овој човек зашто за него сепак имаше излез. – Тоа е голема уметност: тука ништо не е разбирливо само по себе. – Му се смеам на расплаканиот, плачам заради насмеаниот (Breht 70).

Нудење на три алтернативни расплети не е единствената алатка на драмско отуѓување што Жижек ја употребува во оваа драма. Очудувањето на самиот јазик на кој зборуваат ликовите во драмата е уште подиректна примена на V-ефектот. Имено, јазикот е амалгам од англискиот превод на оригиналната старогрчка драма, извадоци од *Електра* на Еврипид, *Феноменологија на духот* на Хегел и низа други текстови, без разлика дали се драмски, филмски или филозофски. На тој начин, се прави директна интервенција во начинот на кој читателот или гледачот го восприема драмското дејство – најважно од сè, се воспоставува дистанца помеѓу гледачот и однесувањето на Антигона. Една варијанта на јазичното отуѓување – но со уште поинтересни импликации – е намерната употреба на анахронизми, со што јасно ни се става до знаење дека не гледаме верна адаптација на старогрчкиот класик. Хорот, на пример, во одредени моменти од втората варијанта на расплетот зборува за Евреите и Јом Кипур – и критички рефлектира врз својата култура (Жижек 54); во друг наврат истиот тој хор, зборува со јазикот на јакобинците за време на Француската револуција (Жижек 56); во трет наврат, пак, Антигона – во директна референца на Џудит Батлер – зборува со јазикот на човековите права и во име на оние без глас[14]. Генералната промена на функ-

[14] Антигона вели: „Зошто? Зар не гледате / дека на ваша страна сум? Барајќи законит погреб за Полинејк, / јас глас им давав на сите оние што беа исклучени, / без глас оставени, што живот в сенка водеа / по рабовите на нашиот град држава“ (Жижек 59).

цијата на хорот е можеби најистурениот анахронизам во *Трите животи на Антигона*. Во драмата на Жижек, наспроти на оној на Софокле, хорот истапува од задниот план, ја презема иницијативата – особено во третиот расплет – и делува како маса на пролетери или револуционери.

Како V-ефектот директно се рефлектира врз етиката и возвишената убавина на Антигона? Втората разврска е можеби најилустративна за свртувањето во мислата на Жижек. По првиот расплет кој ја следи конструкцијата на Софокле, ликовите се разместуваат на сцената и најавено ни е дека се враќаме „во еден претходен момент“ (Жижек 53). Креонт ја менува одлуката и заедно со слугите тргнува да ја ослободи Антигона, каде што ја наоѓаат прегрната со Хајмон. Сепак, оваа промена во одлуката на Креонт повлекува со себе непредвидени последици:

> Со Креонт на чело, тројцата појдоа / таму кајшто телото Полинејково / оставено беше ко плен за птичишта / и по закон погреб извршија. Но, / оние што тоа го видоа глас низ град / рашириja, та толпата што Полинејк / го сметаше за предавник, на град свој напаѓач, / се потресе, разјарости. Вивнаа страсти, / толпата влезе в дворец, sверски г'искасапи / Креонт и Хајмон и, немоќна да ја скроти / својата демонска страст, тргна в лов убиствен / и уништувачки. Сега Теба гори (Жижек 53).

Во оваа разврска Антигона не може да разбере како (барем за нејзините очи) благородно однесување може да доведе до вакви последици. Таа ја има загубено својата нечовечна сигурност; збунета, „зашеметена и налудничава поминува во транс низ урнатините“ на Теба, која гори и се соочува со хорот. „Се залагав за правда само, по секоја цена. / Како може ова погрешно да биде?“ (Жижек 54), го прашува хорот, а групата тебанци ѝ оддржуваат 'лекција' за природата на моќта и благодатот на поредокот што таа го нарушила, ригидно придржувајќи се до својата идеја за правдата. Тие ја славаат мудроста, мерата и попустливоста – оправдувајќи ги овие категории со изговорот дека никогаш не можеме да знаеме што ќе ни донесе иднината. Дури и највозвишените идеали, потенцира хорот, може да донесат уште поголема неправда. Во овој мо-

---

Тука Жижек прави објект-говор од влијателната интерпретацијата на Џудит Батлер која ја толкува Антигона како претставник на „оние релации чијшто легитимитет е одбиен, или пак кои изискуваат нови услови на легитимација, коишто се ниту мртви ниту живи, коишто го фигурираат нечовечното на граница со човечното“ (Butler 79). Жижек во предговорот експлицитно ни кажува дека „… човек не треба да му оделее на спротивното искушение да ја толкува како протомодерна јунакиња, која се бори за еманципација и зборува за сите оние што се исклучени од јавноста, сите оние чиишто гласови не се слушаат“ (Жижек 22).

мент Жижек прави уште еден интертекстуален анахронизам и ја пренапишува Антигона со јазикот на Пол Клодел и неговата Сињ де Куфонтен (централниот лик во драмата *Заложничка*)[15]: „Антигона стои занемена и неподвижна, само со напат, одбивен грч на лицето“ (Жижек 55). Соочена со страдањето што го предизвикала, таа повторно го враќа времето. Така, Жижек, во неколку страници и ја одзема и етичката привилегија на Антигона – последиците на актот се покажуваат како полоши од тоа што им претходело – и нејзината возвишена убавина, сигнализирана преку збунетоста и грчевите на лицето.

### 4.2. „Итрината“ на Жижек: *Трите животи на Антигона* како „поучна драма“

Во предговорот на драмата, Жижек децидно забележува дека *Трите животи на Антигона* „нема претензии да биде уметничко дело, туку етичко-политичка вежба“ (Жижек 26). Овој исказ не е само покажување на ‘лажна скромност’ од страна на авторот, туку уште еден сигнал на приклонување кон традицијата на Брехт. Имено, искажувањето на Жижек треба да се чита во согласност со неговиот претходен коментар дека „Софоклеовата Антигона овде е прераскажана во стилот на трите поучни драми на Брехт (*Човекот што вели „да“, Човекот што вели „не“, Човекот што вели „да“ 2*)“ (Жижек, *Антигона* 25). Според Фредерик Џејмисон, поучните драми (*Lehrstucke*) – главно напишани во првата половина на 30-тите години на XX век – се можеби најекспериментални дела во опусот на Брехт. Тие ги носат до крајна граница претпоставките на епскиот театар и на не-аристотелијанската драматика. Во поучните драми разликата помеѓу публиката и глумците комплетно се брише – идеално, тие постојано би требало да ротираат. Во крајна линија, дури и авторот ја губи својата привилегирана улога, бидејќи делото треба постојано да се реосмислува и одново да се создава, како последица на дискусиите што настануваат на пробите на изведбата (Jameson 60-65).

Со други зборови, поучните драми на Брехт се обидуваат да излезат надвор од „фетишот на делото“, кое е неодделиво поврзано со „безинтересниот“ естетски поглед, поглед кој го изолира делото од неговиот непосредно општествен и политички контекст. Не е воопшто случајно што

[15] Во *Трчај, Антигона, трчај*, Жижек ја елаборира оваа врска помеѓу ликот на Софокле и ликот на Клодел: „Така, Антгиона би била потполно лишена од својата возвишена убавина – единственото нешто што ќе означува дека таа не е само чиста предавничка на својот татко, туку дека тоа што направила го направила од љубов кон него, би бил само еден одвај забележлив одбивен грч, како хистеричното искривување на устата на Сињ де Куфонтен на Клодел, грч што веќе не му припаѓа на лицето: тоа е гримаса чија упорност го растура единството на лицето“ (Жижек 16).

покрај фетишот на делото, поучните драми го заобиколуваат и фетишот на „творецот“: имено, двата вида на фетишистичко консекрирање, според Пјер Бурдје, се дел од системот на релации што ја градат автономијата на полето на книжевноста (Bourdieu, *The Rules of Art*). Очигледно, како и речиси целиот опус на Брехт, поучните драми имаат директна дидактичка примена – тие треба да ја стават во преден план педагошката и ангажираната компонента (бидувањето на критичката свест), а да ја потиснат „безинтересната“ естетска компонента. „За Брехт… тие носат интимно разјаснување на неговата основна драматуршка тема – нужноста да се промени светот“, пишува Дарко Сувин и додава дека поучните драми лежат во основата на секој „револуционерен агитпроп театар“ (Suvin 63-64).

Дидактичката цел на *Трите животи на Антигона* не е потенцирана само во предговорот – кога Жижек ја ословува како „етичко-политичка вежба“, туку и во самиот текст, во репликите на хорот на крајот на драмата. По третата разрешница, онаа што ги тргнува и Антигона и Креонт од власта, а прогласува „народно владеење“, хорот го поучува гледачот (или читателот) дека: „право е само / луѓето да владеат заедно. На тој начин, / се испитуваат и спречуваат демонските изблици / што може да доведат до гибел. Дури и да нема бози / што ќе им помагаат, таквите рамноправни луѓе / ги поврзува свет дух, врска од судба посилна, / врска што може да им пркоси на сите земни сили / и можеби и на некои божји“ (Жижек 63).

Имено, духот на овој исказ е комплетно во традицијата на брехтовската драматика: луѓето можат да ја променат нивната општествена и егзистенцијална положба, но мора да работат заедно. Пораката на Жижек е повеќе од јасна, а *Трите животи на Антигона* се покажува како поучна драма во најексплицитна смисла на зборот. На моменти постапките на Жижек и неговото „грубо“ реосмислување на драмата и директно пренесување на пораката може да се чинат „вулгарни“. Тука, повторно, се соочуваме со уште едно надоврзување на „методот на Брехт“, како што го ословува Џејмисон: имено, станува збор за неговото практикување на „вулгарен марксизам“, неговата озлогласена „прагматичност“, „итрина“ или „грубо размислување“ (*Plumpes Denken*). Генерално земено, секој од овие поими се однесува на специфичниот начин на кој функционира брехтовиот метод, односно неговиот пристап кон проблемите што го интересираат. Според Џејмисон, станува збор за низа постапки што може да се пронајдат низ драмите на Брехт: „инверзијата на хиерархиите во еден проблем, големите премиси кои преминуваат во мали, апсолутно кон релативно, форма кон содржина и *vice versa* – станува збор за операции преку кои дилемата за која се зборува е испревртена, а тоа отвора

пат кон една неочекувана и непредвидлива линија на напад, кој води ниту кон ќорсокакот на нерешливост, ниту пак кон баналноста на стереотипичната *doxa*“ (Jameson 25). На овој начин, додава Џејмисон, „проблемот се претвора во решение, со тоа што на работата и се приоѓа одново, а проектилот се испраќа во нов и попродуктивен правец од ќорсокакот во којшто бил имобилизиран“ (Jameson 24).

Овие забелешки на Џејмисон се целосно апликативни за методот на Жижек и неговата Антигона. *Трите животи на Антигона* може да се опише и како вулгарна и како итра и како прагматична – смислата тие ја добиваат во парадигмата на Брехт. Некои од критичарите на драмата се концентрираат исклучиво на вулгарноста во потесна смисла на зборот (како „вулгаризација“ на Антигона), притоа несовесно запоставувајќи го брехтовото поимање на ваквата пракса[16]. Сепак, постапката на трите алтернативни расплети е навистина едно вулгарно и итро решение, сфатено во поширока смисла на зборот. Од една страна, Антигона ја губи битката со Креонт и правдата – барем од гледната точка на Антигона, таа останува незадоволена. Од друга страна, Антигона победува, нејзиниот акт се чини дека е успешен, но тоа води кон хаос, насилство и уништување во градот-држава. На прв поглед, се чини како да сме во ќорсокак и како излезот од оваа апорија на двете спротивставени волји да е невозможен. Кога вака ќе се постават работите, третиот крај се покажува како директно, вулгарно, но итро пресекување на гордиевиот јазол на тебанската апорија.

Имено, Жижек се користи со еден интересен факт за драмата, факт кој го привлекол вниманието и на други теоретичари што се занимавале со *Антигона* (а кои не се приклонуваат кон марксистичката гледна точка), на пример Џорџ Штајнер и Марта Нусбаум (Nussbaum 51-81). Џорџ Штајнер забележува дека „и Креонт и Антигона се автономисти, човечки битија што ги чуваат законите како да се нивни. Нивните искажувања за правдата се, во дадениот локален случај, непомирливи. Но, во нивната опсесија со законот, тие се многу блиску до тоа да бидат огледални слики“ (Steiner 184-185). Жижек, особено во третиот расплет, исто така ги става Антигона и Креонт под еден заеднички именител, но тој оди уште подлабоко (или поплитко): наместо за етиката на двата лика (главниот интерес на Штајнер и на Нусбаум), тој зборува за нивната класа, за нивната позиција на моќ и нивното антагонистичко сојузништво што го заробува законот на градот во една непродуктивна апорија. Во

[16] Два такви примери може да се погледнат во текстовите „Прво како Креон, а потоа како Хор: Антигона на Славој Жижек“ од Матиц Коцијанчиќ (Kocijančič 231–245) и „Антигона – како се осмелувате?“ од Светлана Слапшак.

моментот кога Креонт мисли дека хорот (народот) ќе застане на страна на Антигона, хорот му одговара:

> Не, туку уште полошо е за вас. Сега истапуваме / против објацата вас што, со сударот неодговорен, / сите нè држите заложници и го загрозувате опстанокот / на целиот град. Ти не си веќе за да владееш, / па власт ние ќе превземеме како заедничко тело / и ќе воведеме ново владеење на правото, одлучувајќи заедно. / Еве ја првата наша одлука: Креонт веќе не е цар, / симнат е од престолот, и Креонт и Антигона / се ставаат под стража, а ние прогласуваме / за суд граѓански што брзо правда ќе изрече. (Жижек 56).

Особено е потентна лапидарната дискусија на хорот со Антигона:

> Антигона: храбра сум“ / Хорот: Против кого? / Антигона: не ја земам во обзир личната полза. / Хорот: А, чија полза, тогаш, ја земаш? / Антигона: На живите и на мртвите. / Хорот: Но, како тоа што мислиш на мртвите, / им помага или им одмага на живите? Почуј не, тогаш: / знаеме дека си ни непријателка, и тоа уште поопасна / од твојот вујко (Жижек 60-61).

На овој начин бинарната спротивност на Антигона и на Креонт што го имобилизира проблемот е надмината со воведување на трет, активен член, хорот. Гледано во потесна смисла, оваа постапка го вулгаризира античкиот извор – нешто што и самиот Брехт не се осмелил да го направи во својата адаптација на *Антиīона* – и драматично го поедноставува конфликтот во трагедијата. Но, сфатено во поширока смисла, од гледна точка на вулгарниот марксизам и прагматизмот на Брехт, постапката на Жижек се покажува во поразлично светло – како итро решение, кое носи нешто навистина ново во вековната дискусија што ауретично го опкружува конфликтот помеѓу Антигона и Креонт. Имено, грубоста на Жижек – ако си дозволиме една подалечна паралела – потсетува на еден од подвизите на Пантагруел, раскажана во втората книга од романот на Рабле. За да реши еден спор помеѓу двајцата благородници, џинот наредува да се запалат вековните схоластички коментари на законите и ја донесува пресудата во директна дискусија со спротивставените странки (Рабле 213-216).

Поучните драми на Брехт – како во случајот со *Преземени мерки* (*Die Maßnahme*, 1930) и *Мајката* (*Die Mutter*, 1930-31) – често непосредно рефлектирале на некој современ проблем, без разлика дали станувало збор за моќта на комунистичката партија или за врската помеѓу личните чувства во семејството и политичката акција. Дури и од оваа гледна

точка, *Трите животи на Антигона* се покажува како примерна поучна драма. Имено, доколку само малку се прошири контекстот, можеме да забележиме дека пиесата е издадена во иста година со уште една книга на Жижек – збирката есеи *Против двојната уцена: бегалци, терор и други проблеми со соседите*. Структурно гледано, двете книги се занимаваат со иста проблематика: проблемот на изборот помеѓу две, на прв поглед, непремостливи решенија.

Една од „двојните уцени“ пред кои се поставени граѓаните се однесува на статусот на бегалците (конкретно Жижек се осврнува на бегалците од Сирија и од Северна Африка) во современиот свет:

> Се појавуваат два главни одговори, две верзии на идеолошка уцена, кои не прават непоправливи виновни. Левите либерали, изразувајќи го својот гнев поради тоа што Европа дозволува илјадници да се удават во Медитеранот, сметаат дека Европа треба да покаже солидарност и широко да ги отвори вратите. Антимигрантските популисти, од друга страна, тврдат дека треба да го заштитиме нашиот начин на живот, да го подигнеме мостот и да ги оставиме Африканците или Арапите сами да ги решаваат своите проблеми. И двете решенија се лоши, но што е полошо? Да го парафразирам Сталин, и двете се полоши (Žižek*, Against the Double* 7).

Без разлика што темата е различна и што јазикот е прозен и филозофски, ние како читатели се наоѓаме во структурно идентична ситуација како во алтернативата помеѓу барањето на Антигона и на Креонт. Жижек го гради аргументот на тој начин што двете алтернативи неопходно водат кон интерпретативен јазол, кон една идеолошка и интелектуална апорија. Така, одговорот на оваа бинарна спротивност мора да се бара надвор од двата члена – во овој случај „левите либерали“ и „антиимигрантските популисти“:

> Во однос на бегалците, нашата вистинска цел треба да биде да се обидеме да го реконструираме глобалното општество на таква основа што очајните бегалци повеќе нема да бидат принудени да талкаат наоколу. Колку и да изгледа утопично, ова решение од големи размери е единственото реалистично; а парадирањето на алтруистичките доблести на крајот го спречува остварувањето на оваа цел... Значи, соочени со оваа двојна уцена, се враќаме на големото ленинистичко прашање: што да се прави (Žižek*, Against the Double* 9)?

Она што треба да се прави, од брехтовска гледна точка, е да се воведе хорот. Очигледно е дека иако Жижек направил нова адаптација на дело што е постаро од две илјади и петстотини години, неговиот поглед е вперен кон сегашноста. Може да се каже дека *Трите животи на Антигона* е еден коментар – ангажиран и непосреден коментар – на општествените и политички апории на денешницата. Степенот на апстракција во драмата е секако подлабок, но без разлика дали станува збор за секуларниот прагматизам или религискиот фундаментализам, американската или кинеската верзија на капитализмот – секој од овие конфликти може да се пронајде во навидум непремостливата спротивставеност на Антигона и Креонт. Но, сепак, тоа е само дел од значењето на неговата поучна драма. Прочитана преку визурата на методот на Брехт, таа е повеќе една вежба за размислување што треба да го оспособи идниот гледач или читател да ја перципира стварноста околу него или неа со поголема итрина, итрина што ќе дозволи излез од навидум непремостливите дилеми. Во никој случај не смеат да се потценат последните стихови на хорот во драмата:

> Стигнавме до крајот на Антигонините тажни приказни / — која од нив да се следи треба? / Имаше ли таа право што докрај настојуваше / на почит кон божјите непишани закони? / Имаше ли Креонт право што предвид го држеше / општото добро на градот држава? Или, пак, Хорот имаше право / што од обајцата се ослободи и заедничка власт / воспостави? Прост одговор нема — / ние, актерите, сенки сме само што вам, на нашите гледачи, / трите разидни судби ви ги претставивме. / Ваше да изберете, на сопствена среќа и опасност. / Овде нема кој да ви помогне, сами сте. / Кога сме сами, кога ништо не станува, џагорот / на животот наврапито нè удира, а во тој миг, / мудрите знаат да го надвијат нередот и да одлучат (Жижек 63-64).

И покрај тоа што е видливо дека Жижек го фаворизира третиот расплет на настаните, тој не е конечното видување на судирот помеѓу Антигона и Креонт. Одлучувачки се стиховите „Ваше да изберете, на сопствена среќа и опасност. / Овде нема кој да ви помогне, сами сте.“ Кога ќе се земат предвид овие стихови, конечната цел на драмата е будењето на критичката свест кај реципиентот, кој испровоциран и разбуден од драмата, треба мудро да одлучи како да се постави во однос на заплетканите лавиринти и коридори на современиот свет. Таму каде што другите би останале заробени во интелектуални и идеолошки ќорсокаци, тој би ја барал пукнатината во ѕидот која потенцијално би можела да се претвори во нов пат.

## 5. Заклучок

*Трите животи на Антигона* претставува дефинитивен пресек во размислувањето на Жижек. Од својата привилегирана позиција како пример на акт и бескомпромисно трагање по новото во полињата на етиката и политиката, Антигона е спуштена од својот пиедестал и назначена како „дел од проблемот“. Дури и анализирањето исклучиво на ова свртување во мислата на Жижек може да се смета за релевантен објект на едно истражување. Но, единствената пиеса на Жижек нуди многу повеќе.

Преку примерот на прозното и есеистичко реосмислување на митот за Антигона во едно модерно, „нетрагично време“, надополнето со развиената пракса на драмското отуѓување и формата на „поучните драми“ од драматиката на Бертолт Брехт, Жижек дава ново и свежо поглавје во приказната за тоа „како легендата за Антигона опстанува во Западната литература, уметност и мисла“, како што гласи долгиот, но суштински прецизен наслов на Џорџ Штајнер.

Избирајќи го модусот на „поучните драми“ и просторот што тие го отвараат за интегрирање на уметничкото и политичкото, Жижек не само што успева да создаде една ангажирана пиеса која директно рефлектира на проблемите и ќорсокаците на современоста, тој успева да создаде едно дело што е „добро за мислење“. Имено, земена во идеална смисла, *Трите животи на Антигона* претставува „етичко-политичка вежба“ во полна смисла на зборот – драмска вежба преку која читателите и гледачите може да испробуваат нови и свежи начини на размислување и на делување во современиот свет.

## Цитирана литература

### На кирилица:

Жижек, Славој. *Антигона*. Штрих, 2024.
Рабле, Франсоа. *Гаргантуа и Пантагруел*. Просвета, 1959.
Софокле. *Драми*. Арс Ламина, 2015.

### На латиница:

Barthes, Roland. *Mythologies*. The Noonday Press, 1957.
Benjamin, Walter. *Understanding Brecht*. Verso, 2003.
Brecht, Bertolt, and Darko Suvin. *Uvod U Brechta*. Školska Knjiga, 1970.
Brecht, Bertolt. *Brecht Collected Plays: 3*. Bloomsbury Publishing, 2004.
Brecht, Bertolt. *Dijalektika U Teatru*. Nolit, 1966.
Butler, Judith. *Antigone's Claim*. Columbia University Press, 2000.
Jameson, Fredric. *Brecht and Method*. Verso, 1998.
Kermode, Frank. *The Sense of an Ending*. Oxford University Press, 2000.
Kjerkegor, Soren. *Ili-Ili*. Grafos, 1989.
Kocijančič, Matic. "First as Creon, Then as Chorus: Slavoj Žižek's Antigone." *Interlitteraria*, vol. 25, no. 1, 2020, pp. 231–45.
Lacan, Jacques. *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960. The Seminar of Jacques Lacan. Book VII*. W.W. Norton & Company, 1992.
Leonard, Miriam. *Athens in Paris*. OUP Oxford, 2005.
Mitchell, Stanley. "Introduction." *Understanding Brecht*, by Walter Benjamin, Verso, 2003, pp. xiii–xxix.
Myers, Tony. *Slavoj Zizek*. Routledge, 2003.
Nussbaum, Martha C. *The Fragility of Goodness Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge Cambridge Univ. Press Cambridge Cambridge Univ. Press, 2001.
Slapšak, Svetlana. "Antigona – Kako Se Usuđujute?" *Peščanik*, May 2021, pescanik.net / antigona-kako-se-usudjujete / . Accessed 3 July 2025.
Steiner, George. *Antigones : How the Antigone Legend Has Endured in Western Literature, Art, and Thought*. Yale University Press, 1996.
Williams, Raymond. *Modern Tragedy*. Chatto and Windus, 1966.
Žižek, Slavoj. "Melancholy and the Act." *Critical Inquiry*, vol. 26, no. 4, July 2000, pp. 657–81, https: / / doi.org / 10.1086 / 448987. Accessed 27 Dec. 2020.
Žižek, Slavoj. *Against the Double Blackmail : Refugees, Terror and Other Troubles with the Neighbours*. Penguin Books, 2016.
Žižek, Slavoj. *Antigone*. Bloomsbury Publishing, 2016.

Žižek, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real! : Five Essays on 11 September and Related Dates*. Verso, 2002.

792.09:821.131.1-2.09
82.091

# Митски реинтерпретации: *Пилад* на Пазолини како социо-политички коментар

**Жарко Иванов**
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Институт за македонска литература
ubanob@gmail.com

**Апстракт:** Во 1959 година Пјер Паоло Пазолини ќе направи превод на *Орестӣја* како длабок познавач на драмското творештво на Ајсхил. Реинтерпретирајќи го политичкото значење на грчката драма, Пазолини го користи древниот мит за да ги критикува современите општествени структури и идеологии. Фокусирајќи се на трагедијата *Пилад*, Пазолини се осврнува на темите на моќ, политика и трансформација, како одраз на неговата марксистичка наклонетост и разочарување од современите политички парадигми. Трагедијата *Пилад* станува алегорија за современиот свет, давајќи увид во човековата природа, динамиката на моќта и борбата помеѓу традицијата и напредокот. Преку анализа на креативните стратегии, јазикот и тематскиот фокус на Пазолини, ова излагање ја истражува драмата *Пилад* како безвременски коментар за човечката состојба и општествените промени.

**Клучни зборови:** Пјер Паоло Пазолини, *Пилад*, *Орестӣја*, мит, политика, моќ, социјална трансформација, критика

# Mythical Reinterpretations: Pasolini's Pylades as Sociopolitical Commentary

**Zharko Ivanov**
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
Institute of Macedonian Literature
ubanob@gmail.com

**Abstract:** In 1959 Pier Paolo Pasolini, as a profound connoisseur of Aeschylus' dramatic work, makes a translation of Oresteia. Reinterpreting the political meaning of the Greek drama, Pasolini uses ancient myth to criticize modern social structures and ideologies. Focusing on the tragedy Pylades, Pasolini addresses themes of power, politics and transformation, reflecting his Marxist incline and disillusionment with contemporary political paradigms. The tragedy of Pylades becomes an allegory for the modern world, providing insight into human nature, power dynamics, and the struggle between tradition and progress. Through an analysis of Pasolini's creative strategies, language, and thematic focus, this presentation explores the play Pylades as a timeless commentary on the human condition and social change.

**Keywords:** Pier Paolo Pasolini, *Pylades*, *Oresteia*, myth, politics, power, social transformation, criticism

Интересот на Пјер Паоло Пазолини за театарот се развива уште во неговите рани години, особено по неговото преселување во Касарса во 1943 година, каде што како млад учител започнува да го согледува потенцијалот на сцената како педагошки и идеолошки медиум и во 1944 година ќе ја напише својата прва драма, на локален дијалект, *I turcs tal Friùl* (Турци во Фриули), преку која покажува рана наклонетост кон маргинализираниот јазик и културен израз – основна тема што ќе се продлабочува низ целокупната негова кариера. Меѓутоа, клучната пресвртница во развојот на неговата драмска визија се случува во контактот со грчкиот театар „бидејќи тоа е средба со колективен жанр, означен со ритуализам, кој на сцената го изнесува φὸβος фобос / стравот на човекот како дел од човечкиот род.“ (De Liso 697) Потребата да се пренесе овој водечки ритуализам на сцената ќе го натера Пазолини да го пронајде во театарот на Ајсхил, а дури подоцна и во оној на Софокле и Еврипид, неговиот јазик и стил, неговото емотивно ткиво. Можноста да се занимава со грчката трагедија се појавила во 1959 година, кога Виторио Гасман побарал од својот пријател да ја преведе *Орестӣја* на Ајсхил за Италијанската театарска група која имала намера да ја постави во Грчкиот театар во Сиракуза. Во додатокот на преводот на *Орестӣја* Пазолини вели:

> Во суштина, јазикот на Ајсхил, како и секој јазик, е алузивен, но неговата алузивност оди кон расудување кое е сѐ само не митско и по дефиниција поетско, туку многу конкретен и историски проверлив конгломерат на идеи. Значењето на трагедиите на Орест е исклучиво политичко. Клитајмнестра, Агамемнон, Ајгист, Орест, Аполон, Атина, освен што се полни човечки фигури, контрадикторни, богати, моќно дефинирани и моќно недефинирани... се пред сѐ – во смисла која на авторот му е толку драга – симболи или алатки за изразување идеи на сцената, на концепти: накратко, со еден збор , да се изрази она што денес би го нарекле идеологија (Pasolini, *Appendice a "Orestiade",* 1008).

Пазолини ќе ја напише трагедијата *Пилад* откако ќе го заврши преводот, како идеолошко продолжение што го замислува враќањето на Орест во Арг по неговото ослободување од обвинението во Ареопагот за убиството на Клитајмнестра и Ајгист. Во времето на нејзиното објавување, трагедијата нема да добие речиси никаков одек, а самиот Пазолини во Разговорите со Џон Халидеј ќе изјави: „можев да објавам сто празни страници... што го потврдува она што го кажав во *Манифестӣт*, т. е. театарот е мртов затоа што театарските работници немаат никаков интерес за култура.“ (Pasolini, *Conversazioni con Jon Halliday,* 1381)

Пазолини за оваа своја трета драма во писмо до Гарsанти во мај 1966 година, ќе напише дека е „политичко-фантастично продолжение на Орестија“ (Pasolini 614) и ќе ја опише драмата како трагедија во која главните ликови Орест и Пилад се симболи на две револуции на нашето време, мислејќи секако на двете најголеми револуции од 20 век, руската и кинеската. Трагедијата ќе биде објавена во книжевното списание Нуови Аргоменти во 1967 година, пред да биде изведена за прв пат на сцената во 1969 година, во Античкиот театар во Таормина, во режија на Џовани Кутруфели и ќе доживее негативни критики. Пазолини го објаснува значењето на неговата драма во одговорот на критиките од страна на Елио Паљарани во полемиката објавена на страниците на Паезе сера:

> Божицата на либералната демократија, Атена, ги претвора Ерините, божиците на „дивата“ ирационалност, во Евмениди, божици на ирационалноста кои имаат способност да сонуваат и да чувствуваат во рационалниот свет: но овде половина од Евменидите „дегенерира“, и од „мистериозните височини“ се враќа во градот, во самото срце на либералната демократија. Останатите Евмениди остануваат во планините, „инспирирајќи ја“ социјалистичката и партизанска револуција на Пилад. Тука, неочекувано - и надвор од какви било историски обрасци - е Атена. Ова е нова капиталистичка цивилизација. Атена, претскажувајќи ја доверливоста на Орест во врска со суровоста на фашистичката буржоазија и партизанската борба против него, ги повикува верните Евмениди од планините. И тие, како и секогаш, непромислено, ја почитуваат - и стануваат божици на просперитетот, на новата ера на раскош. Пилад, напуштен од нив (а токму овие божици на либералната демократија ја „инспирираа“ неговата социјалистичка револуција) веќе нема никаква поддршка и за него останува само една вистина - ужасот на моќта (Pasolini, *Una lettera di Pasolini*, 1166).

Во драмата на Пазолини, Орест триумфално се враќа во градот Арг, каде што го воспоставува култот на Атена како благодарност за помошта што ја добива од божицата за време на судењето. Атена станува заштитничко божество на градот и му влева, преку политиките усвоени од Орест, длабоко рационалистички и капиталистички отпечаток, кој благодарение на прекумерниот култ на напредок брзо го трансформира лицето на полисот. Додека Орест е целосно посветен на иднината, неговата сестра Електра е цврсто приврзана и одбива да го остави минатото. Дури и Пилад, верниот придружник на Орест, не ја дели слепата опсесија на неговиот пријател со напредокот, со оглед на тоа дека знае дека заборавањето на минатото не само што е невозможно, туку и опасно. Пророштвото на Пилад се покажува како точно и без лекциите научени

од историјата, градот тоне во старите грешки: самите Евмениди повторно се трансформираат во Еринии и се враќаат да го измачуваат градот Арг. Пилад потоа го демаскира проектот на Орест како лажна револуција, имајќи предвид дека промените што тој ги носи се само површни и на кој било начин не го менуваат претходно конституираниот поредок. Но, Орест, заслепен од моќта, ја гледа критиката на Пилад како напад врз неговиот авторитет и сè што му останува на неговиот стар пријател е егзил. Пилад потоа го напушта Арг и тргнува во потрага по својата неостварлива револуција.

Пазолини ги гледа античките митови како огледало на современото општество, каде што борбите за моќ, правда и човечка слабост остануваат нерешени. Во драмата *Пилад*, критиката на Пазолини на современите политички системи е проткаена со неговата реинтерпретација на Орестија на Ајсхил, не за да го слави нејзиното решавање на конфликтот, туку повторно да ја отвори дебатата за општествената трансформација и моралната одговорност. Меѓу драмите во стихови на Пазолини, *Пилад* е една од најактуелните во однос на современите општествено-политички прашања. Преправена како грчки митолошки наратив, драмата ја отсликува траекторијата на Италија по Втората светска војна: колапсот на фашизмот, напливот на оптимизмот во пресрет на ослободувањето и суптилното, но сепак упорно враќање на фашистичките идеали, сега маскирани како корпоративна и консумеристичка култура. Непреченото зацврстување на овој нов поредок зависи од доминацијата на буржоаската идеологија, отелотворена во фигурата на Атена - божица на рационалноста. Во *Пилад*, и Атена и Орест, кој стои како симбол на социјалистичко лидерство обликувано од рационалистичката догма, разбираат дека за нивната визија за реформирана нација да се реализира без отпор, мора да се избрише колективната меморија на населението. Само преку ова систематско заборавање на историското искуство тие можат да ја реконструираат државата на нови идеолошки основи. Овој идеолошки маневар лежи во сржта на апелот на Атена, упатен до граѓаните на Арг преку Орест:

ОРЕСТ

Храброст, пред сè, од вас таа бара.
Нема ништо понеприродно од заборавот:
и сепак, таа сака да заборавите.
А што сака да заборавите?
Минатото наше: но Минатото да умре не може

Затоа... таа ги преобрази
најмрачните и најжестоките од Минатото божества...[1]
(Pasolini, *Pilade,* 365).

Исто како што Атена го отелотворува одвојувањето од традицијата, градот Арг мора да биде отсечен од неговите темелни корени, да се лиши од историската меморија и од каква било способност да ѝ се спротивстави или да се спротивстави на трансформацијата. Загриженоста на Пазолини за чинот на заборавање произлегува од неговата свесност за сопствената политичка наивност. Бришењето на меморијата создава празен простор, кој доминантните системи на моќ, претставени во овој контекст од Атена, брзо го окупираат и го контролираат:

ОРЕСТ

Нејзиното време ниту зора, ниту самрак е:
туку срцето на денот и обожувањето ѝ
не бара во полиња светилишта скрити:
местата нејзини: пазари, плоштади,
банки, училишта, стадиони, пристаништа,
фабрики, попрво се. Младите ја познаваат повеќе од нас.
Во толпите и во светлината
е кај што се појавува таа.
Зошто? Оти родители таа нема.
...
Оти сеќавања таа нема,
за реалност сал знае таа. (Pasolini, *Pilade*, 363-364).

Социополитичкиот пејзаж на Италија во средината на 20 век длабоко го обликува уметничкиот и интелектуалниот поглед на Пазолини. По Втората светска војна, Италија претрпува брза модернизација, економски раст, урбанизација и пад на традиционалните рурални заедници. Овие промени, често славени како *Il miracolo economico italiano* (Италијанско економско чудо), ќе донесат и значителна социјална дислокација и културна хомогенизација. Пазолини, длабоко критичен кон овие трансформации, во нив гледа губење на автентичноста и предавство на богатите рурални традиции на Италија. Неговата критика се проширува и на политичката сфера, особено на Италијанската комунистичка партија, која

[1] Преводот од италијански на македонски јазик на сите стихови од трагедијата *Пилад* на Пазолини во овој текст е на авторот на трудот. Исто така, превод на авторот се и сите цитати од италијански и англиски на македонски јазик.

ја обвинува дека капитулирала пред буржоаските вредности во нејзината потрага по политичка моќ.

Во *Пилад*, оваа критика е вткаена во наративот, додека Пазолини ги поставува под лупа структурите на моќ што ги одржуваат општествените хиерархии. Приказот на владеењето на Орест во трагедијата го одразува разочарувањето на Пазолини и од капиталистичките и од комунистичките системи, кои тој ги гледа како подеднакви соучесници во ерозијата на културните и духовните вредности. Несогласувањето на Пилад, пак, ја отелотворува визијата на Пазолини за алтернативен пат, оној кој се спротивставува на комодификацијата на човечкиот живот и се обидува да го врати чувството за светото. На Пилад, кој често се толкува како одраз на самиот Пазолини, му е јасно дека бришењето на минатото од јавната меморија ја елиминира основата за отпор кон новиот поредок. „Сфаќањето на Пилад за важноста на минатото – `Минатото... е единственото нешто / што вистински го сакаме и знаеме` (314) - е далеку од носталгичен изблик. Напротив, минатото е претворено во идеолошко оружје што може да се сврти против хомологизирачките структури на моќ на сегашниот поредок. Одбивањето на Пилад да заборави претставува спротивставување на поредокот што не може да биде одобрено од структурите на моќ: тој е `различност што предизвикува скандали` (308). Како фигура на опозицијата, Пилад не може да се толерира во sидините на градот и е прогонет во планините“ (Ward 159). Оваа *различноста* со која е опишан главниот протагонист е најавена уште во третата епизода од трагедијата, а во Различниот можеме да препознаеме црти типични за антихеројот на Пазолини. Во овој лик се концентрирани внатрешните тензии, нелагодност и противречности, кои ја дефинираат состојбата на буржоаскиот поединец:

ХОР:

Пилад, покорниот тој,
Тивкиот, дискретниот,
Срамежливиот, Пилад, роден другар да биде,
...
Различност отелотворена тој е,
Дојден в градот да вгнезди
на предавства матрици и нови реалности?
Под прашање да го доведе, поредокот веќе свет,
во кој живееме во знакот на најчистото божество?

СТАРЕЦ:

О, Различен е, да. Но, Различноста негова за нас,
беше како што срцата наши решија
каква Различноста да биде треба.
...
Различност, се разбира. Но Различност вистинска
Е онаа што ние не ја разбираме,
како што една природа друга не разбира.
Различност што скандали предизвикува. (Pasolini, *Pilade*, 383-384)

Историскиот контекст на Пилад, исто така, го истакнува ангажманот на Пазолини со тензиите помеѓу традицијата и модерноста. Како што Италија се оддалечува од своите аграрни корени, Пазолини жали за исчезнувањето на комуналните врски и ритуали кои ги одржуваа нејзините рурални заедници, загуба што се рефлектира во портретирањето на Ериниите во трагедијата, чие нарушувачко присуство ги симболизира примарните енергии и колективните сеќавања што модерното општество се обидува да ги потисне, но не може целосно да ги избрише.

Во повоените години Италија на Пазолини се бори со длабоки општествено-политички промени: се забележува пад на аграрните традиции, се случува индустриската модерност и поларизацијата на политичките идеологии. Овие трансформации ќе го создадат она што Пазолини го опишува како „вакуум на моќ“[2], состојба во која ерозијата на традиционалните вредности не е исполнета со никаква вистинска идеолошка или културна замена. Во овој простор на дезориентација, Пазолини го гледа потенцијалот на митот како алатка за критика на лажните ветувања на модерноста. Преку Пилад и неговата решеност да му пркоси на Орест, да го осквернави авторитетот на Атина и да го прифати сопствениот статус на Различен, на крајот доведува до негово судење, осуда и прогонство. Протеран во планините, каде што се одвива четвртата епизода, тој почнува да се подготвува за конфликт, собирајќи армија од селани, алудирајќи на овој начин (Пазолини) на партизанските борци и наследството на италијанскиот отпор. Таму, Евменидите го претскажуваат неговиот претстоен пад. Во меѓувреме, Орест, зафатен од компулсивната желба за сопственост, карактеристична за капиталистичката опсесија со немилосрдно акумулирање капитал, една од централните критики на Пазолини, се одлучува за компромис за да го заштити своето владеење. За да се спротивстави на заканата од селската војска на Пилад, тој склучува сојуз со својата реакционерна сестра. Така, две суштински спротивставени

[2] Pasolini, P. P. “Il vuoto del potere” ovvero “l’articolo delle lucciole”, Corriere della Sera, 1 febbraio 1975.

реалности, две фракции кои природно треба да останат отуѓени, влегуваат во соработка. Овие преговори го одразуваат остриот коментар на Пазолини за италијанската политика во 1960-тите и 1970-тите, особено неговото цврсто верување во некомпатибилноста меѓу Комунистичката и Демохристијанската партија: „Сепак, компромисот би бил внатре во реалноста, сојуз меѓу две соседни држави или меѓу две држави вгнездени една во друга... Поделбата на земјата на две земји, едната потоната до врат во деградација и дегенерација, другата недопрена и бескомпромисна, не може да биде причина за мир и конструктивност.“ (Pasolini 91)

Ангажманот на Пазолини во грчката трагедија, особено Орестија, му овозможува да навлезе во темелите на западната политичка мисла. Онаму каде што Ајсхил ја завршува својата трилогија со триумфот на рационализираниот правен систем над хаосот на одмаздата, Пазолини ја нарушува оваа резолуција, оспорувајќи ја претпоставката дека современите демократски системи претставуваат вистински напредок. Така, митските основи на Пилад служат како рамка за истражување на тензиите од времето на Пазолини. Ликовите и конфликтите во драмата резонираат со отуѓеноста, експлоатацијата и разочарувањето што Пазолини ги гледаше како ендемични за модерната состојба. Во *Пилад*, Пазолини повторно го замислува митскиот свет на Орестија како место на нерешени конфликти и оспорени идеологии. Оваа преработка го нагласува неговото верување дека митовите не се статични артефакти од минатото, туку живи наративи способни да ја рефлектираат и испрашуваат сегашноста.

Орестија на Ајсхил кулминира со воспоставувањето на Ареопаг, симболизирајќи го триумфот на демократската правда. Сепак, Пазолини ја оспорува оваа разрешница, сугерирајќи дека очигледното помирување на редот и хаосот во наративот на Ајсхил ги маскира подлабоките тензии. Во драмата *Пилад*, главниот лик го критикува новиот поредок воспоставен од Орест, гледајќи го како овековечување на нееднаквоста и доминацијата, а не како вистинска трансформација. Оваа критика е симболична за поширокиот проект на Пазолини за разоткривање на противречностите во модерноста.

Премислувањето на Пазолини за Пилад како централна фигура наместо споредeн лик е радикално отстапување од оригиналниот мит. Традиционално, Пилад служи како лојален придружник на Орест, фигура на непоколеблива поддршка. Во Орестија на Ајсхил неговиот глас ќе се слушне само еднаш, кога Орест, откако ќе го убие љубовникот на мајка си Ајгист, ќе му се обрати на Пилад:

ОРЕСТ

Од исав мајка, Пиладе, да поштедам?

ПИЛАД

Ќе газиш зар заповеди и пророштва
Локсиини од Пит? И цврсти заклетви?
Сал бози гледај душмани да не ти се!

ОРЕСТ

И прав си, мислам. Добро ме советуваш. (Ајсхил, 154-155)

Од епизоден лик, верен придружник и советник на Орест, во прераскажувањето на Пазолини, Пилад станува глас на несогласување, доведувајќи ги во прашање моралните и политичките основи на неговото владеење. Кога Орест ќе го нарече Пилад свој брат, овој ќе се спротивстави:

ПИЛАД:

Со какво име ме довикуваш? Не ти звучи чудно?
Нема реалност, дури и најслатка и највкоренета
во еден живот – толку многу за да се збуниш од неа –
што не е предодредена да остарува.
Вистинскиот повик на секој човек
е да ја следи оваа реалност. (Pasolini, *Pilade*, 387)

Марксистичката филозофија на Пазолини, од друга страна, длабоко ја обликува идеолошката рамка на *Пилад*, внесувајќи го нејзиниот наратив со критика на капитализмот, класната борба и културната хегемонија. Централниот конфликт на драмата меѓу Орест и Пилад го одразува истражувањето на Пазолини за динамиката на моќта, илустрирајќи ги начините на кои авторитетот се консолидира себеси преку маргинализирање на неистомислените гласови. Орест, како владетел, ја отелотворува институционализацијата на моќта и комодификацијата на културата. Неговото владеење претставува општество кое тврди дека го надминало хаосот на одмаздата, но во реалноста е длабоко вкоренето во структурите на доминација. Спротивно на тоа, Пилад ги претставува маргинализираните и обесправените, предизвикувајќи ја легитимноста на системот, кој ја овековечува нееднаквоста под маската на напредокот. И кога Орест инсистира дека Арг е динамичен град, Пилад вели:

ОРЕСТ:

Што е тоа што е неподвижно во Арг?

ПИЛАД:

Кој вели? Напротив, Арг се движи!
Се движи... кон своето Минато.

ОРЕСТ:

Не е вистина... Напротив, ние напредуваме,
во работата, во богатството, во моќта – во мир.
(Pasolini, Pilade, 387)

Трансформацијата на Ерииите во *Пилад* е подеднакво значајна. Во верзијата на Ајсхил, Ерииите се смирени и интегрирани во демократскиот систем, нивниот првичен бес сублимиран во заштитна сила. Спротивно на тоа, Ерииите на Пазолини ги симболизираат силите на отпорот и хаосот што ѝ пркосат на асимилацијата. Овој приказ се усогласува со верувањето на Пазолини дека ниту еден политички или општествен поредок не може целосно да ги содржи анархичните енергии на човечката желба и страдање.

ПИЛАД:

Сите повторно се сретнаа со Ерииите,
во Аргос. Сите освен тебе
и твојот Парламент...
Се движи... кон своето Минато.

ОРЕСТ:

Халуцинации на лудаци и мизерници...

ПИЛАД:
Лудаците и мизерниците не се граѓани твои?

ОРЕСТ:

Но тие не се оние што се важни! (Pasolini, *Pilade*, 387-388)

Марксистичката критика на Пазолини е особено очигледна во неговото прикажување на економските димензии на владеењето на Орест. Консолидацијата на моќта е придружена со комодификација на културните и духовните вредности, како одраз на поширокатa критика на Пазолини на потрошувачкиот капитализам. Несогласувањето на Пилад не е само идеолошко, туку длабоко егзистенцијално. Неговото отфрлање на владеењето на Орест, а со тоа и на Атена, го одразува копнежот за општество кое го надминува материјализмот и ги враќа светите димензии на човечкиот живот. Откако Пилад ќе го напушти градот и ќе ги крене селаните на револуција против Орест, Електра ја зазема страната на нејзиниот брат. Пророштвото на Атена, на овој сојуз меѓу братот и сестрата, му предвидува нова револуција:

ОРЕСТ:

Нова револуција? Нели тоа
Пилад го прави,
Пилад со своите работници и селани?

АТЕНА:

…
Новата револуција, за која зборувам,
ќе се роди овде внатре,
во срцето на овој стар град, кој се плаши од мене,
иако јас, Разумот, сум неговата единствена божица.
...
Ти и Електра ќе бидете иста личност,
вашата ера ќе биде една.
Ера на крв ваша, каква што
никогаш немало во светот. И вие двајца,
двајца криминалци, мртви во тоа море од крв.
(Pasolini, *Pilade*, 417-420)

Атена зазема централна позиција во расплетот на трагедијата: таа го симболизира Разумот и се јавува како единствен вистински победник. Таа ги оркестрира одлуките, ги убедува другите, нуди утеха и го поттикнува Орест да воспостави демократија заснована на рационалност. Таа се залага за современиот свет: рационален, индустриски, управуван од потрошувачите, демократски во форма; дури и бунтовничките сили скриени во планините се привлечени кон нејзината визија, оставајќи го Пилад целосно сам, физички изолиран и симболично поразен.

До шестата епизода, реалноста замислена од Атена почнува да се оликува; Арг, во текот на една ноќ - доживеана како да е една деценија, па дури и доба - неповратно се трансформираше. Пилад, сега на прагот на градот, се подготвува да започне жестока и уништувачка војна против сопствената татковина. Сепак, Орест, дејствувајќи како емисар на Атена, го пресретнува со жртва за мир и, преку неколку потресни зборови, го гасне огнот на неговиот бунт. Тој му открива на Пилад дека светот што сака да го уништи - системот што некогаш го поттикнуваше неговиот пркос - веќе исчезнал:

ОРЕСТ:
…

Сосема нов е Арго, и јас,
неговиот демократски владетел, исто така.
Ти си стар останат,
во момчешката искреност на твоите чувства.
Огорченоста твоја! Ме смее,
и срцето ми го крши, пријателе.
Времето те остави зад себе;
и она што ме трогнува е тоа што те остави зад себе,
ти го повторувам сега
кога си најблиску до вистината. (Pasolini, *Pilade*, 433)

На крајот од трагедијата, во деветтата сцена, додека Пилад го признава својот пораз, влегува Атена, иронична и триумфална, откако ќе дојде да му понуди утеха на протагонистот, кој е подготвен да ја одбие, препознавајќи ја суетната утешителна улога на Разумот. Чувствата на Пилад, кои инспирирале бунт кој требало да биде насилен и деструктивен, кулминираат во најапсолутниот нихилизам кој се трансформира во конечно богохулство:

ПИЛАД:

Орест, во име твое, споменик сруши
и подигна друг: јас истото да го сторам сакав,
но споменикот мој, за среќа, недовршен ќе остане.

АТЕНА:

Доста.
На зората првата светлина се гледа. Се враќам
во бестрашниот свет на гревот и смирението.

ПИЛАД:

Изгрева сонцето на ова деградирано тело.
Оди! Оди во стариот град
чија нова приказна не сакам да ја знам.
Зошто од срам и неизвесност страв?
Проклет да си, Разум,
и проклет да е секој Бог твој и секој Бог. (Pasolini, *Pilade*, 458)

Во својот *Манифест за нов театар* (Manifesto per un nuovo teatro), Пазолини зборува за вид на театар кој би сакал да поставува прашања наместо да ги одговара: „Се разбира, не е дадено дека самите напредни културни групи понекогаш се скандализирани и пред сè разочарани. Особено кога текстовите се од суспендиран канон, односно поставуваат проблеми без да тврдат дека ги решаваат.“ (Pasolini, *Manifesto,* 1968) На истиот начин и неговиот Пилад, кој е можеби најавтобиографскиот лик преку кој зборува Пазолини и кој можеби нема да успее во својата кампања и ќе биде принуден на егзил, но отвора прашања кои се актуелни и денес, речиси шеесет години од излегувањето на трагедијата. Пазолини нема да престане да биде политички ангажиран сè до неговата смрт, неговото необјаснето монструозно убиство во Остија во 1975 г., што фрла сомнеж дека центрите на моќ против кои се борел целиот свој живот, го гледаат како вистински и бескомпромисен револуционер.

## Цитирана литература

**На кирилица:**

Ајсхил, *Орестӣја*. Метафорум: Младински културен центар, 1994.

**На латиница:**

De Liso, Daniela, *Pasolini e il teatro greco*. Pilade, in «Studium», n. 5, settembre-ottobre 2015.

Pasolini, P.P. *Pilade*. во Pasolini, Teatro, 2001.

Pasolini, P.P. *Appendice a "Orestiade"*, во Pasolini, Teatro, Mondadori, 2001.

Pasolini, P.P. *Lettere 1955-1975*. Einaudi, 1988.

Pasolini, P.P. *Una lettera di Pasolini*. Paese sera (3–4 settembre 1969), во *Pasolini, Teatro*. Mondadori, 2001.

Pasolini, P.P. *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday,* во *Saggi sulla politica e sulla società*. Mondadori, 1999.

Pasolini, P.P. *Scritti corsari*. Garzanti, 1975.

Pasolini, P.P. *Manifesto per un nuovo teatro*, Nuovi Argomenti, gennaio-marzo, 1968.

https: / / www.accademiadiurbino.it / site / wp-content / uploads / Manifesto-per-un-nuovo-teatro.pdf

Ward, David. *A Poetics of Resistance*. Associated University Presses, 1995.

# V. МАКЕДОНСКА ДРАМА: ЖИВИ МИТОВИ / MACEDONIAN DRAMA: LIVING MYTHS

2-264:821.163.3-2.09
792.09:821.163.3-2.09

# Митското како драмски топос во современата македонска драма (студија на случај – митот за Болен Дојчин и современата македонска драма)

**Ана Стојаноска**
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Факултет за драмски уметности
ana.stojanoska@fdu.ukim.edu.mk

**Апстракт:** Митот е суштината, нуклеусот, базата на драмата (театарот). Митското се користи како драмски топос уште од самите почетоци на античката драма. Македонската драма митското го тематизира на неколку различни начини. Македонската драма и театар од самите почетоци ги користи митовите во својата драмска структура. Најчесто, тоа се типични и автентични митови кои се искористени како базичен драмски материјал. Македонската драма и театар и создава, препознава, но и гради нови митови, поточно симболично ги етаблира толку јасно препознатливо што се и самите митови – како што е примерот со *Македонска крвава свадба*. Овој труд се занимава со истражување на митското како драмски топос во современата македонска драма, поточно со митскиот јунак Болен Дојчин и неговата сестра Ангелина како студија на случај. Процесот на креирање драмско дело врз основа на мит во оваа студија ќе биде презентира преку читањето на народната балада за Болен Дојчин, двете драми на Георги Сталев, *Болен Дојчин* и *Анѓелина*, како и драмата на Благоја Ристески – Платнар *Леѓа Анѓелина*. Истражувањето ги дефинира клучните елементи на митот, кои подоцна се искористени како основа и врзивни ткива на драмскиот материјал. Бидејќи станува збор за студија на случај, во неа ќе бидат презентирани и театарските претстави што се креирани според овие драми.

**Клучни зборови:** Георги Сталев, *Болен Дојчин* и *Анѓелина*, Благоја Ристески – Платнар *Леѓа Анѓелина*, митско, драмски топос, македонска современа драма и театар

# The Myth as a Dramatic Core in Contemporary Macedonian Drama: A Case Study of *Bolen Dojčin* and the Contemporary Macedonian Drama

**Ana Stojanoska**
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
Faculty of Dramatic Arts
ana.stojanoska@fdu.ukim.edu.mk

**Abstract:** Myth is the essence, the nucleus, the foundation of drama (theater). The mythical has been used as a dramatic *topos* since the very beginnings of ancient drama. Macedonian drama thematizes the mythical in several different ways. From its very beginnings, Macedonian drama and theater have incorporated myths into their dramatic structures. These are often typical and authentic myths, utilized as fundamental dramatic material. However, Macedonian drama and theater also create, recognize, and construct new myths, or more precisely, symbolically establish them so clearly that they themselves become myths—such as in the case of *Macedonian Bloody Wedding*. This paper explores the mythical as a dramatic topos in contemporary Macedonian drama, specifically focusing on the mythical hero Bolen Dojčin and his sister Angelina as a case study. The process of creating a dramatic work based on myth in this study will be presented through an analysis of the folk ballad about Bolen Dojčin, the two plays by Georgi Stalev—*Bolen Dojčin* and *Angelina*—as well as the play *Lepa Angelina* by Blagoja Risteski-Platnar. The research defines the key elements of the myth that were later used as the foundation and connective tissue of the dramatic material. Since this is a case study, the theatrical performances created based on these plays will also be presented.

**Keywords**: Georgi Stalev, *Bolen Dojčin* and *Angelina*, Blagoja Risteski-Platnar, *Lepa Angelina* mythical, dramatic *topos*, Macedonian contemporary drama and theater

***Болен Дојчин***

Кога бев преполн сила
што придојдува како матна речна глава,
кога се сетив вреден за мојот подвиг,
достоен за слава,
кога ми закрепна гласот за најдобар збор,
раката за најтежок меч,
ногата за најверен од —
тогаш се сломив.
Паднав како црешово дрво од премногу род.
Една потсмешлива сенка ми ја издемна трагата,
како змија во гробно камарче се вовлече во свеста,
смеата ми ја урочи, ми ја зацрни тагата —
да се обѕирам подозриво, да думам да шестам.
Тогаш се сетив ситен и смешен и долен, —
се стопи снагата,
капнаа раце,
падна мечот,
паднав болен.
Болен лежам до девет години,
што искинав до девет постели.
Не ги чувствувам веќе своите зглобови,
јас сум расфрлан на тврда ледина
на пеколен пладневен присој,
јас сум раскостен коска од коска,
низ моите коски трева поникнало,
низ таа трева змии се ведат.
Јас копнеам гроб темен и студен —
нема крај без мојот подвиг суден.
Непозната жено, единствена на светот,
сестро и мајко моја, ти што си страдала многу,
ти што си сетила мака до вбигорување,
дојди, сестро златна,
збери ги моите мувлосани коски, не грози се,
состави ме,
повиј ме со триста лакти платно,
речи ми тих реч,
исправи ме,
научи ме пак да одам, мајко,
дај ми в рака меч —
да убијам Црна Арапина.
Да умрам.

Блаже Конески

## 1. Вовед – Болен Дојчин

Во македонската култура, митот за Болен Дојчин е еден од најзначајните и најкомплексните митови. Болен Дојчин е мотив, мит, феномен кој вреди постојано да се истражува. Како што напоменува, еден од најтемелните проучувачи на мотивот за Болен Дојчин, професорот Кирил Пенушлиски,

> во македонското народно творештво песната ‚Болен Дојчин' претставува блескаво поетско остварување со несекојдневна тема: болен јунак, во моментот кога Арапинот – насилник посегнува врз честа на неговиот дом, наоѓа сила да се дигне од постелата во која болен лежел со години, да го предизвика насилникот на мегдан, да го отепа и така да го избегне срамот, истовремено да го спаси и својот град и народ од суровите насилства на туѓинецот, за да умре веднаш потоа во својот дом (Пенушлиски 115).

Болен Дојчин не е само херој, лик на народна песна, јунак, дел од усното, но и од писменото творештво. Болен Дојчин е митски јунак, онаков каков што нè учи базично самата митологија. Тој има мана, како и секој јунак, има своја трагична вина што ја носи со себе и од неа треба да се избави. Тоа е една од причините зошто решив да се занимавам со истражувањето на митското како драмски топос во современата македонска драма, посебно митот за Болен Дојчин и современата македонска драма. Митот и драмата се поврзани од самите почетоци на театарот. Митот бил основата на голем број трагедии во Античка Грција. На тој начин, во современ контекст може да се третира митското како база, основа, фундамент на драмското, поточно како главната координата од која се развива едно драмско дело. Болен Дојчин е мошне театрален лик, јунак каков што нема во ниту една традиција. Вообичаено, јунаците имаат своја трагична вина / хамартиа, но никогаш не е толку видлива за јавноста. Болен Дојчин е првиот и единствен јунак, кој во своето име го содржи терминот „болен", тој не е „силниот", „непобедениот" Дојчин, тој е *болниот* Дојчин. И на тој начин, неговата театралност се протега и надвор од контекстот во кој е создаден. Тој и покрај тоа што е болен, ја брани и својата чест и честа на својата сестра и честа на својот народ. Како лајтмотив на моето истражување, а со цел да се покаже драматичноста на мотивот, ја ставив и песната на Блаже Конески „Болен Дојчин" со цел да покажам дека митот за Болен Дојчин е инспирација, не само во театарски контекст, туку и во книжевен. Нам ни се познати голем број авторски песни, но и верзии на народната балада со истиот наслов.

> Од објавените 28 варијанти 19 потекнуваат од Вардарска Македонија, 5 од Пиринска Македонија, а само 4 од Егејска Македонија. Положбата со архивските варијанти покажува подруги податоци. Имено сите записи потекнуваат од Вардарска Македонија. Снимени се, главно, во нашево современие. Токму оваа бројност овозможува да се согледаат клучните прашања за појавата, развитокот, трансформациите и современата состојба на овој мотив среде нашиот народ, преку бројните и разновидни разлики што во нив се среќаваат и што се последица не само на големата временска дистанца што ги дели варијантите од нивниот првообразец, чие временско потекло тешко може да се определи, туку и на одразите на општествено – социјалните промени и односот на пејачите кон самата песна. (Пенушлиски 115-116)

Таа масовност и препознатливост на песната и го загатнува прашањето – зошто и како Болен Дојчин станува митска фигура и на кој начин драмата го третира како основно градбено средство во современ контекст.

Во *Македонската енциклопедија*, Болен Дојчин е евидентиран на следниов начин: БОЛЕН ДОЈЧИН - историски непозната личност во преданијата и во народната поезија, секогаш поврзана за Солун. Во песните, како што е наведено во енциклопедијата, тој е побратим на Марко Крале, со што, според своите потреби и желби, народните творци ги обединуваат дејствувањето и животните патишта на омилените народни јунаци. „Иако тешко болен, тој ја спасува својата чест, честа на своето семејство, честа на солунските девојки и образот на градот Солун“ (“Болен Дојчин“, *Македонска Енциклопедија*). Неговата средба со неговиот антагонист – Црна Арапина е импресивна, зашто ја позиционира на координатата меѓу победата и смртта. Потоа продолжува изворот: „Тоа е стереотипна епска фабула на јуначки мегдан по познатиот епски образец. Во преден план се истакнува силината на човековата волја, поттикната од емоциите и јуначката чест, при што се потенцираат и ритуалните движења, складот на верноста и грижата на сопругата и сестрата, кои го подготвуваат за бојот. Таа е една од најубавите песни во македонската и во јужнословенската епика“ (“Болен Дојчин“, *Македонска Енциклопедија*). Болен Дојчин станува и лик во македонските современи драми и на тој начин продолжува да егзистира низ културата и традицијата на нашиот народ. Овој труд е посветен на детерминирање на митот за Болен Дојчин и начинот на кој станува дел од драмското.

## 2. Митот и драмата

Митот е света приказна. Митот секогаш раскажува одреден настан во митско време и митски простор. Јунаците на митовите се најчесто богови, полубогови, цареви, издвоени јунаци од секојдневниот народ. За да се разбере природата на митот, познатиот истражувач Елеазар Мелетински посочува дека треба да се разгледаат најтипичните форми на митот и митологијата, посебно во таканаречените архаични општества: „станува збор за тоа дека 'здравиот разум' во примитивните култури главно се задоволува на емпириско ниво, а митологијата станува начин на глобално поимање кој целосно доминира" (Мелетински 197). Митската матрица подразбира заштита на космосот во мигот кога натрапник од хаосот влегува во космосот и најчесто прави раздор на сите нивоа (грабнува некого, најчесто женски лик, освојува територија, ја проблематизира честа и сл.). Митската матрица секогаш на површина го поставува митскиот јунак кој е задолжен да го врати мирот во космосот и да ги отстрани сите пречки од хаосот, дури и по цена на својот живот.

Античките драматичари го користеле митот како основа за нивните драми. Како што напоменува и Аристотел во начинот на третманот на темата во односот на драмата и епот, може да се забележи дека античките драмски автори, митот го користат како основа за драмата. Притоа, секогаш земаат дел од митот кој според нив е најдраматичен, а не целиот мит во глобала. Драмата, поточно античката трагедија, митот го користи како јадро на драмата, како основата на драмата што ќе ја развијат во однос на драмското дејство. На пример, од митот за Едип / Ојдип, Софокле гради неколку драми и *Ојдип тиранин* и *Ојдип на Колон*, но и *Антигона* и другите поврзани со главните протагонисти од големиот и широкораспространет мит за совршениот владетел и неговата самоказна по откривањето на вистината.

Митот и драмата остануваат поврзани до денес, во една непосредна спрега од која драмата добива придобивка со тоа што го користи театралниот (*опсисот*, според Аристотел) елемент на митот. Митот и драмата се поврзани перманентно во секоја култура. Митовите се најчестиот извор за заплетот во драмата, од многу причини, но пред сè, од големата драматичност и елементарна театралност и на ликовите и на нивните меѓусебни релации.

Проучувајќи ги митовите во својата долгогодишна кариера, францускиот антрополог и етнолог, Клод Леви-Строс, го покажува истражувањето на митот, од чии, пак, истражувања може да ја изведеме корелацијата со развивањето на драмското дејство: „Овде станува збор за следното: митот што се истражува и се анализира самиот да ја разоткрие

својата природа и да се подреди во некаков тип; цел што е недостижна за митографот сè додека тој се базира врз надворешните и случајно изолираните својства“ (Леви-Строс 10). Митот што се анализира треба да се анализира на адекватен начин, со анализа која му е иманентна на митот, како што продолжува Леви-Строс: „Не постои вистински термин за митската анализа и нема некоја таинствена единица мера што може да биде прифатена по расчленувањето“ (Леви-Строс 11). Но, постои начин на кој се анализира драмата и во таа анализа, во делот со анализата на структурата и анализата на фабулата, може да се направи паралела со митот: „Митовите се како јазикот: субјектот кој свесно би ги применувал во својот говор фонолошките и граматичките закони, под претпоставка дека за тоа располага со потребната вештина и потребното знаење, набргу, речиси веднаш би го загубил редоследот на своите мисли“ (Леви-Строс 17). Драмата, пак, исто како митот, говори на свој јазик, кој во себе ја носи потенцијалната театралност. Драмата ја поставува фабулата (митот) во својата основа и потоа го развива драмското дејство. Со јазикот на хемијата, митот е нуклеусот на драмата. Затоа во ова истражување тргнуваме од барањето на врската меѓу македонската драма и театар и митовите.

## 3. Македонската драма и театар и митовите

Македонската драма и театар низ историјата имаат свои митови што ги земаат за основа на драмското дејство. Од почетоците, од првите драмолетки на Џинот, па до денес, македонската драма ги реинтерпретира и локалните митови, но и оние што доаѓаат од нашето соседство. Нашата драматика е облагородена со митови и митски јунаци, кои може да се препознаат во некои од најважните драми напишани во периодот од скоро два века. Јордан Хаџи Константинов Џинот ја рециклира грчката митологија во *Минерва и девет музи*, Димитар Молеров си игра со змејот како митско суштество во *Змејовата невеста*, во современата македонска драма се сретнуваме со Болен Дојчин како митски јунак, но и елементи на митското има во драмата *Александар* на Љубиша Георгиевски. Иако навидум историското како драмски топос е почеста појава, пред сè, во битовите драми, сепак и митското доминира, посебно кај оние автори што трагаат по минатото и театарската традиција. Георги Сталев ги пишува двете драми *Болен Дојчин* и *Анѓелина* во 1971 г, односно во 1972 г, а Благоја Ристески – Платнар ја пишува *Лепа Анѓелина* во 1995 г.

Битовата драма, како најкомплетна стилска формација која организирано се поставува на сцена и се пишува од 1848 / 49 (од првите драмолетки на Џинот) до 1950 (до праизведбата на „Задруга“ на Коле Чашуле),

ја користи митологијата (народната демонологија на Македонците, различните митолошки контексти, автентични наши и на соседите, како и креира нови митови) во најразличен формат.

Начелно фокусирана на прикажување на слики од животот, богато илустрирани

> со етнотеатарски, фолклорни или пак (типични) / карактеристични социокултурни топосии / или стереотипи, за да може – најпосле – целиот ‚тој' материјал да се структурира во драмска форма со помошта на неколку типизирани сижеа: сите варијанти на попречување на остварувањето на некоја среќна љубов, сите варијанти на социјални конфронтирања (на релација сиромаси – богати), сите варијанти на етички и етнички конфронтации (на релацијата туѓинец-угнетувач – нашинец-праведник), со еден збор, со сите варијанти на заплетите кои што ќе можат интересно (и драматично) да се отплеткуваат според архаичните матрици *црно – бело, криво – п̄раво, зло – добро, живо̄т – смр̄т*. (Лужина 7-8)

Во овој контекст може да ја гледаме и битовата драматика како една митска матрица, како своевидно театрализирање на најосновната митска матрица: борбата меѓу доброто и лошото. „Ние веруваме дека ништо не може да е подобро од митологијата да ја отслика и емпириски да ја покаже вистинитоста на оваа изразена мисла“ (Леви-Строс 17).

## 4. Студија на случај – митот за Болен Дојчин во македонската современа драма

Болен Дојчин како лик и / или темат во современата македонска драма се сретнува во три драми: *Болен Дојчин* и *Анѣелина* на Георги Сталев и *Леѣа Анѣелина* на Благоја Ристески – Платнар. Трите драми го третираат Болен Дојчин на сопствен, посебен, специфичен начин. Пред да почнеме со прочитот на драмите, добро е на едно место да ги детериминираме основните податоци за овој митски јунак.

Митскиот јунак – Болен Дојчин има сестра Ангелина и тројца побратими: Митре Поморјанче, Умер Калкачија и Павле Плетикоса. Дојчин има и непријател – Црна Арапина, истиот митски антагонист како оној на Крале Марко (уште еден митски јунак во нашиот фолклор). Народната песна почнува со мошне театрален опис на главниот настан:

> Попаднала црна Арапина,
> Попаднала под града Солуна,
> Глава имат колку еден казан,

Уши имат колу два таруна,
Очи имат колку два шиника.
Ми кондисал под Солуна града,
Под Солуна, Солунски ливаѓе,
Па ми удрил белана чадара;
И ми собрал старци и попои,
Таин сакат од Солуна града,
На ден сакат по две фурни лебец,
И им сакат крава јалоица,
И им сакат по бочка ракија,
И им сакат по две бочки вино,
На ден сакат п' убаа нееста,
На ноќ сакат п' една малка мома,
Ми и' љубит и ми и' загубвит.
Сите ми се редум изредија,
Ред падна на млада Ангелина.
Ангелина Дојчинова сестра. (Миладиновци 117)

Ваквиот несомнено театрален почеток може да се „оправда" со времето на настанувањето, кога доминира дијалогизмот и театралноста во народната поезија и проза, а истовремено – да го покаже начинот на третманот на митот. Митот / приказната за Болен Дојчин е стара во нашиот фолклор и најчесто поврзана со Солун и неговата околина. Таа приказна, подоцна, народниот пејач ја опева во народна песна. „Поетскиот мотив Болен Дојчин несомнено потекнува од Македонија" (Пенушлиски 119) вели Пенушлиски во претходноспоменатата студија за Болен Дојчин. Тој се шири од Македонија во соседните земји, но останува автентична митска фигура на нашата култура и фолклор. Имајќи ја Македонија за матичната земја од која тргнува да се шири митот за Болен Дојчин, би било логично да се очекува тој да трансцедентира во драмски мотив, поточно во основа за градење на драмскиот материјал. Дојчин како протагонист има адекватен антагонист – Црната Арапина, дојденецот, кој е како и во секоја митска матрица претставник на хаосот.

Виртуозните колку и злокобни *црни* драми за Болен Дојчин и за сестра му Ангелина на Ѓорѓи Сталев, во кои *црното* – стигматизирано и со / преку ликот на Црна Арапина – освен што несомнено евоцира / еманира хаос, зло, смрт, тага, несвесно.... подеднакво интензивно ќе ја сугерира и онаа стравотна темница која го сигнализира не само *крајот*, туку и *новиот почеток*. Не само **танатос**, туку и силниот-нескротиливиот **ерос.** (Лужина 91)

Затоа се и толку моќни овие драми, затоа што иманентно одговараат на она што го загатнува самиот мит. Она што го пласира Лужина во овој труд е драматолошката оска на развивање на заплетот: протагонистот – митскиот јунак што станува драмски, треба да го победи мрачниот и темен антагонист, во линија на базично креирање на драмската матрица врз база на митската. Во таа корелација може да го приближиме и тврдењето на Мелетински во насока на функционирањето на митолошките симболи во однос на личното и општото, од кои подоцна ќе биде изградена и централната драматолошка оска. Во драмата, во нејзината суштина секогаш лежи конфликтот и дејството, а тој е можен само ако протагонистот и антагонистот се развиени на една сериозна матрица. Симболите и нивните функции и во митот и во драмата функционираат на уникатен начин, поточно во насока на тоа што го тврди Мелетински.

> Митолошките симболи функционираат така што човечкото лично и социјално однесување и неговиот поглед на свет (аксиолошки насочен модел на светот) заемно да можат да се поддржуваат во рамките на единствен систем. Митот го објаснува и го санкционира постојниот општествен и космички поредок, разбран на начин карактеристичен за одредена култура: така митот на човекот му го објаснува него самиот и светот што го опкружува за да го одржи тој поредок: едно од практичните средства на таквото одржување на поредокот е репродуцирање на митовите во ритуалите кои редовно се повторуваат. (Мелетински 205)

Драмите *Болен Дојчин* (1971) и *Анѓелина* (1972) од Георги Сталев секогаш ги читам / гледам како дуодрама. Поточно, како огледални слики, двата дела сочинуваат една суптилна поетска драма која реферира на театарскиот симболизам. Оваа дуодрама е креирана во непосреден однос со народната песна за Болен Дојчин. Неслучајно Георги Сталев, несомнено најголемиот познавач на народниот верс, се решава да напише вакви драми и не е случајно што традицијата во овој контекст ја продолжува Благоја Ристески - Платнар, автор што во нашата култура, пред сè, драма и театар, придонесе со многу нешта, но најмногу со создавањето свој јазик, своја говорна форма која оперира со она што е есенцијално за нашиот фолклор и традиција.

На маестрален начин, „Георги Сталев, народната песна за ‘Болен Дојчин’ ја трансформира во драмски материјал и тоа во стихови и тоа прецизно конструиран и апликативен за изведба“ (Стојаноска 103). Овој тип драматургија е редок во македонската драматика, а тоа го прави и специфичен и личен, непосреден, адекватен. Овој тип на драматургија ги влече корените од античките парадигми, поставувајќи го митот да би-

де централна оска на драмското дејство. Во овој случај, во двете драми, авторот одлучува креативно да го инкорпорира митот во драмата и тоа на најемотивен начин, градејќи атмосфера со помош на стиховите. Како што ни е познато, поезијата на симболизмот се трансцедентира во звук, а симболистичката драма е инспирирана од поезијата, па ја трансформира во дејство. Затоа и стихот реферира на народниот верс, на нешто што Георги Сталев го познава извонредно. Георги Сталев ја препрочитува македонската лирска традиција, спецификите втемелени во начинот на кој се пее, игра, везе, плете, создава... Третманот на митот за Болен Дојчин во однос на драмата го вмрежува во комплексната симбиоза не само како дел од културното наследство на еден народ, туку и игрите, верувањата, магиските чинки, временските констелации кои алудираат на соништата, народните мудрости и приказни, авторот ги користи за прецизно, темелно, меѓутоа и лирско, симболичко ткаење на драмскиот материјал. Уште со воведната дидаскалија, која е графички издвоена и ставена во загради, авторот ја поставува драмата во изместен, несигурно реален простор, поточно, се проблематизира постоењето не само на ликовите, туку и на нивното дејство. Таквиот пристап кулминира во драмата *Анѓелина*, во која веќе не се знае од каде до каде се појавуваат ликовите без реквизити и без сценски елементи. Во *Болен Дојчин* промената на светлото го менува односот реалност – сон. И просторот и времето се сомнамбулни, (не)веројатни и неможни да се постават во една класична драматолошка анализа. Драмите и не се одделени во чинови, слики, појави (нема традиционална драматуршка структура). *Болен Дојчин* и *Анѓелина* се напишани како што е претходно посочено: како два дела од ист темат. И тука се гледа односот кон митот. Не може едната ниту другата драма да се одвојат. На сличен начин како што во античката театарска традиција еден мит бил дисеминиран во една или повеќе тетралогии. Драмата *Болен Дојчин* може да се чита како претставник на машкиот - соларен принцип. Драмата во границите на нејзината конструкција, посистематична, има некакви референци и кон надворешниот свет, иако се случува отпосле, целото дејство испеано во народната песна.

За разлика од неа, *Анѓелина* е женска, лунарна, целосно напишана *оѓаде*, каде што веќе не е прашањето на сонот и јавето, туку на сонот и смртта. Неговото читање на овие две драми е создавање на самосвој однос кон театарот што сега веќе не е реален, строг и систематичен, туку создаден во меѓу-сон-меѓу-јаве, измислен меѓу стварноста и соништата, поставен отаде, од другата страна, која може да биде и смртта, и пеколот, но и човекот сам по себе. Во драмата *Болен Дојчин* ликовите на девојките се појавуваат како антички хор, како менади, како мојри кои бараат израмнување на сите сметки. За разлика од тоа, во *Анѓелина* бројот на ли-

ковите е намален, и дејството комплетно подредено на специфичниот и комплексен однос меѓу братот и маж и син – Дојчин и неговата Ангелина, која е и сестра и жена и мајка, и тоа и родилка и неплодна истовремено. Емотивниот комплекс кулминира во *Анѓелина*, затоа што беше задржан, стокмен, присебен во *Болен Дојчин*. Драматуршкиот климакс не е едноставен, експлозивен, како што би се очекувало, туку, прикриен, имплозивен, дури и внатре еруптивен, типично женски – лунарен.

Сталев користи посебни драмски средства – светло, симболи и музика со кои, како да му контрира на еден од тогашните (мислам на седумдесеттите години од минатиот век) трендови на македонскиот театар – реалистичен, тензичен, модерен театар, презентиран преку драмите на Бранко Пендовски. Одговорот на таквиот начин на читање го дава и драмата *Лепа Анѓелина* (1995) од Благоја Ристески-Платнар. За разлика од другите свои драми во кои експериментот со народната инспирација е темелен на јазикот и ликовите, во *Лепа Анѓелина* тој прави личен препрочит, и тоа не само на народната балада за Болен Дојчин, не само на драмите на Георги Сталев, туку и на неколку други историски фигури познати од некое друго време и во некој друг просторно-временски контекст.

> Лепа Ангелина е напишана во девет ненасловени сцени, секоја со воведна дидаскалија во која се дефинира драмскиот простор. Изобилува со сценски и театарски референци за просторот и актуелното време - не е конкретно, временски контекстирана, иако може да се претпостави историското време. Убавината на архаичноста на сопствениот јазик, создаден според принципите на некоја друга граматика, Платнарот, ја користи за сценичноста на драмата. Неговиот јазик е уникатен, архаичен, посебен, мелодичен, јазик кој не се говори ниту пишува надвор од неговата естетика. (Стојаноска 104)

Тоа ја прави уште попривлечна оваа драма, иако наместа ја обременува и ја поставува под наративноста, која, можеби, нему како автор му е иманентна. Тој дејството го сместува од чинот на обележувањето, жигосувањето на Дојчин со сквернавењето на црквата Света Недела во Солун и со спротивставувањето на една религија - словенската како политеистичка со другата, тогаш доминантна - христијанската, монотеистичка. Платнарот гради една мрежа, комплексна и посебна на мотиви преземени од повеќе културни контексти, за да може да го создаде својот Дојчин и за да го позиционира во одреден конфликт. За разлика со симболичноста во драмите на Сталев, овде Дојчин е реален, суров и сиров истовремено, Дојчин кој е воден од својот изглед, за да биде потоа

и скршен од тој изглед. Неговиот настап во првата сцена е импозантен, силовит и агресивен и како таков е воден сè до проблемот – односно до клетвата на света Недела. Сите други ликови се подредени на Дојчин. Секоја реплика од побратимите го дорасветлува односот на Дојчин кон нив. Така е и со сите ликови во драмата. Меѓутоа, авторот суптилно, скоро непрепознатливо, ја прикажува иронијата кон историските ликови и се обидува да ја побие нивната величина, која е репрезентативна за сите негови драмски текстови. Драмата завршува на истото место со доаѓањето на Ангелина, која го очекува вечниот суд што го изрекува света Недела – од часот кога „внуци роди“ ѝ следува смрт.

Неверојатно е како е емотивно набиен дијалогот и целосно ја осветлува амбивалентната природа на Ангелина. И овде, исто како и кај Сталев, има женски ликови што реферираат на една друга драмска традиција. Овде се стариците, кои пресудуваат слично на трите мојри од античката традиција. Историската тематика поврзана со Словените и со конкретните ликови од едно друго време само го обременува драмскиот материјал, но е толку специфичен за поетиката на овој вонреден драмски автор.

## 5. Заклучок

Болен Дојчин и според Аристотел е доследен карактер: „Меѓутоа, и во карактерите исто како и во собитијата секогаш треба да се бара или нужното или веројатното, така што да биде или нужно или веројатно таквиот човек така да зборува или да дејствува, и ова да стануца по она според нужноста или според веројатноста.“ (Аристотел 57) Болен Дојчин како митски јунак е доследен и веројатен. Тој има своја хамартиа и свој хабитус. За да може да видиме на кој начин овој лик од епски станува драмски во контекст на третманот на митот како драмски материјал, би направиле краток преглед на дефинирањето на ликов во самите драми. Драмата *Болен Дојчин* од Сталев почнува на следниот начин:

Дојчин: (Се размрдува. Се поткрева од постелата, со напори да стане; но останува полулежејќи, потпрен на рацете):

> Покрварив, страден за една солза здравје,
> редејќи ги под ова зглавје
> остатоците од ноќиве изглодани
> во кои се препознав
> преполовен за една реченија. (Сталев, *Болен Дојчин* 201)

За разлика од тој Дојчин, Дојчин во *Анѓелина* прво се јавува како глас, а подоцна како етеричен лик:

> Дојчин:
>
> Ја чувствувам твојата болка и беда!....
> А не знам кој ми е потежок одан:
> Сестра си или жена си кога
> На вакво дереџе ја гледам!...
> Окапана буна во душава навира.
> Нејзиниот раскинат диб
> Ни љубов ни омраза не може да задржи веќе“ (Сталев, *Анѓелина* 271)

Дојчин на Платнар е силен на почетокот, како и секој митски јунак, подоцна ќе биде разболен и за прв пат во историјата на митот за Дојчин, самиот автор дава објаснување дека Дојчин станува Болен Дојчин како резултат на клетвата од света Недела, чија црква ја осквернавува. Истовремено создавајќи поинаков однос кон христијанството и словенската традиција на која Дојчин и припаѓа. Во првата сцена на драмата, Дојчин е прикажан како типичен јунак.

> Болен Дојчин: (изгледа импозантно: со долга коса и кожен калпак на главата. На левото бедро носи сабја дипленица, на десното сјаен кинжал. Облечен е во панцирна кошула)
>
> Како што кажа Ефтимиј, пророкот кутмичевички, негде долу под белава мрамора, скрито лежи знамењето Перуново. Копјето негово, веда недодржима и штитот негов, пред наезди непопустив. Барајте. (Платнар 497)

За разлика од овој Дојчин, по само 4 сцени тој се претвора во падната сила, во сенката на минатиот Херој.

> Болен Дојчин: Не знам злата сестро, или да узнам се колебам, од спознајата страшна, наслутена на сон, во нов сон бегам како во засолн кој ќе ме спаси. Но и таму Ангелино да дофатам што сонувам заканата иста се густи. Седум дена ноќ предолга, низ соништа пусти пловам, да досегнам мир во сонот, мирно соне да уловам. (Платнар 515)

Кога на едно место го имаме прегледот од драмите, логично е да го донесеме заклучокот дека митскиот јунак Болен Дојчин станува одлична

парадигма за драмски јунак и во трите анализирани драми. Тој ја остварува својата цел и покрај сопствената трагична вина на најавтентичен за него начин. Болен Дојчин е пример за тоа како една култура се однесува со својот митски потенцијал. Како од еден фолклорен и традиционален мотив може да се развие не само етнотеатарската, туку и современата театарска практика.

**Цитирана литература:**

Аристотел, *За поетиката.*Култура, 1990.

„Болен Дојчин.“ *Македонска Енциклопедија*, macedonism.org, пристапено на 16 јули 2025. https: / / macedonism.org / Македонска-Енциклопедија / болен-дојчин /

Леви-Строс, Клод. *Митолошки I.*Табернакул, 2005.

Лужина, Јелена. *Македонската нова драма.* Детска радост, 1996.

---. *Македонска битова драма.* Микена, 2008.

*Македонската драматика / драматургија помеѓу традицијата и современоста*. Приредила Јелена Лужина, МТФ „Војдан Чернодрински“, 1997.---. *Театралика.* Матица Македонска, 2000.

Мелетински, Елеазар М. *Поетика на митот,* Табернакул, 2002.

Миладиновци, *Зборник 1861-1951.* Кочо Рацин, 1962.

Пенушлиски, Кирил. *Марко Крале, Болен Дојчин.* Матица, 2005.

Ристески-Платнар, Благоја. *Лепа Анѓелина*. *Современа македонска драма*. приредила Ана Стојаноска. Микена, 2008, стр.493-543.

Сталев, Георги. *Болен Дојчин*. *Современа македонска драма*, приредила Ана Стојаноска, Микена, 2008, стр. 197-244.

---. *Анѓелина*. *Современа македонска драма*, приредила Ана Стојаноска, Микена, 2008, стр. 245-279.

Стојаноска, Ана. *Театар – предизвик.*УКИМ, 2018.

---. *Македонска драма и театар – современи рефлекции.*УКИМ, 2023.

821.163.3-2.09
2-264:821.163.3-2.09

# Интегрирањето и функционирањето на митот во македонската современа драма (преку драмата *Словенски ковчеī* од Венко Андоновски)

**Биљана Рајчинова-Николова**
Институт за македонска литература
b_rajcinova@yahoo.com

**Апстракт**: Релацијата помеѓу македонската современа драма, митот и идентитетот, како и одгатнувањето на функционирањето на митот во драмата, денес стануваат сé поактуелни за промислување. Во истражувањето се поаѓа од тврдењето на Бронислав Малиновски дека „Митот е неопходно средство кое му помага на човекот да најде цврста потпорна точка за припадност, која има улога на регулатор и стабилизатор“ (Малиновски, цитиран според Шкринарић 13). Во трудот при потрагата по коренот на потеклото како можни излези се спротивставуваат два мита: словенството како мит за заедништво / митот - апсолутна вистинита приказна и современиот мит во согласност со актуелните општествено – политички состојби / митот – илузија. Следствено, ќе се испитаат последиците и ефектите врз идентитетот од спротивставувањето на овие два мита при потрагата по корените на потеклото, со што се отвора релацијата: идентитет - мит – потрага по коренот на потеклото. Трудот треба да одговори на прашањето каков процес е потрагата по сопствениот корен на потеклото и да ја потврди тезата дека спротивставувањето на двата мита (за потеклото) претставува една идентитетска асоцијација на трагичен процес – неочекувана трагика како можен излез при потрагата по коренот на потеклото. За одговор на прашањето и за докажување на тезата ќе се фокусираме на драмскиот текст *Словенски ковчеī* од Венко Андоновски (1996), користејќи ги сознанијата од постколонијалната теорија, имагологијата и студиите за идентитетот.

**Клучни зборови**: драма, мит, идентитет, сопствен корен, потрага по идентитет

# The Integration and Functioning of Myth in Macedonian Contemporary Drama: *Slovenski Kovčeg* by Venko Andonovski

**Biljana Rajčinova-Nikolova**
Institute of Macedonian Literature,
b_rajcinova@yahoo.com

**Abstract**: In this paper we focused on the dramatic text *Slovenski kovčeg* by Venko Andonovski (1996), where the action is time-situated in 1993; a time of transition, a time when the issue of identity is problematized, using insights from postcolonial theory, imagology and identity studies. We researched the relationship between the Macedonian contemporary drama, myth and identity, and we discovered the functioning of myth in the search for the root of origin. In the paper of searching for the root of origin, two ideas opposed each other as possible solutions: the idea of the mythical past (myth - absolute truth) and the contemporary idea of an externally imposed identity argumentation, in accordance with the current socio-political conditions (myth - illusion). We also examined the consequences and effects on identity of the opposition of these two ideas in the search for the roots of origin, as well as the relationship identity - myth - search for the roots of origin. The paper answered the question of whether the search for one's own root of origin is a tragic process and confirmed the thesis that the opposition of the two ideas: represents a process of unexpected tragedy as a way out - in the search for the root of origin.

**Keywords**: drama, myth, identity, own root, search for identity

## 1. Вовед

Венко Андоновски „со своето драмско творештво, го испишува своето продолжение на драмската и театарската приказна што ја почна Војдан Поп Георгиев – Чернодрински токму на прагот на 20. век, поточно во 1900-та, и која се надоврзува на онаа на Горан Стефановски“ (Мојсова – Чепишевска 127). Несомнено, ова е исклучителен повод да се проговори за суштината на неговото драмско творештво, како значајно остварување во 90-тите години на 20. век и во годините на 21. век, како еден континуитет на македонската драма (и по заокружувањето на опусот на Стефановски во 2018 година). Андоновски во дел од своето драмско творештво е инспириран од потрагата по корените на потеклото, од (современиот) митот за потеклото вткаен во едно време – транзиција, од релацијата Исток-Запад (Македонија-Европа). Оттука, прифаќајќи го размислувањето на Шкрињариќ дека „митот како тотален и доминантен начин на мислење е својствен за архаичните култури, но како ниво или фрагмент може да се наоѓа во најразлични култури, во уметноста, книжевноста, драмата поврзан со потрагата по корените на потеклото“ (Шкрињариќ 9), сметаме дека во нашата национална култура и книжевност, а и пошироко, драмското творештво на Андоновски не е истражено преку релацијата македонска современа драма[1], митот (за потеклото) и идентитетот, односно преку функционирањето и улогата на митот во процесот на потрагата по коренот на потеклото.

Во истражувањето се поаѓа од тврдењето на Бронислав Малиновски дека „митот е неопходно средство кое му помага на човекот да најде цврста потпорна точка за припадност - коренот на потеклото, која како излез има улога на идентитетски регулатор и стабилизатор“ (Малиновски, цитирано според Шкринариќ 13). Оттука, повикувајќи се на Шелева дека „идентитетот е структуиран во вид на крст каде што се вкрстуваат два вида припадности - по вертикална и по хоризонтална линија. Во идентитетската вертикала спаѓа врската со традицијата и минатото – митското минато, а вториот крак, хоризонталниот, ги содржи врските со современието“ (Шелева 32), во трудот при потрагата по коренот на потеклото како можни излези се спротивставуваат ‘словенството како мит за заедништво’ и ‘современиот мит во согласност со актуелните општествено-политички состојби’, па сакаме да испитаме какви последици

[1] Современата драматургија во Македонија е некаде на полпат меѓу традиционалната (или поточно битовската) стилска формација и онаа што штотуку доаѓа, која кокетира со времето и со начинот на кој е напишана, односно во себе ги опфаќа и драмите на модерната (со сите нејзини-изми) и драмите на постмодерната. Во тој контекст, во овој труд се анализира драма која е репрезентативен примерок (и на модерната и) на постмодерната драматика.

и ефекти предизвикува нивното спротивставување врз идентитетот. Согласувајќи се со Бановиќ-Марковска дека „*словенството како мит за заедништво и современиот мит согласно актуелните општествено – политички состојби,* ги диктираат условите и начинот на постоењето на индивидуата“ (Бановиќ-Марковска 388, *Курзив Б.Р.Н.*), ќе се испита и функционирањето и улогата на митот при потрагата по корените на потеклото, со што се отвора релацијата идентитет – мит – потрага по коренот на потеклото. Истражувањето треба да одговори на прашањето каков процес е потрагата по сопствениот корен на потеклото (словенството) и да ја потврди тезата дека спротивставувањето на словенството како мит за заедништво и современиот мит во согласност со актуелните општествено-политички состојби, како можни излези при потрагата по коренот на потеклото, овозможува идентитетска самопотврда и самоидентификација, самозаштита и самоопределување, и претставува трагична егзистенција на индивидуалниот идентитет. За одговор на прашањето и за испитувањето на тезата се фокусираме на драмскиот текст *Словенски ковчеѓ*[2] од Венко Андоновски (1996), користејќи ги сознанијата од постколонијалната теорија, имагологијата и студиите за идентитетот, оние кои го објаснуваат идентитетот преку есенцијалистичкиот, конструктивистичкиот и концептот за помеѓу-идентитет.

Носечка синтаксема во текстот е ‘потрага по коренот на потеклото‘, која е погодна да се проблематизира функционирањето и улогата на митот при потрагата по коренот на потеклото и по континуитетот и дисконтинуитетот на идентитетот. Според Мирча Елијаде „митот соопштува апсолутна вистинита приказна, доживување кое се случило во фиктивно време на самиот почеток“ (Елијаде, цитирано според Шкринариќ 12). Од друга страна, пак, „современото значење на зборот мит, го одразува токму тој миг кога вистинитоста на митот е надмината, и тој почнува да се доживува како илузија“ (Елијаде, цитирано според Шкринариќ 12). Токму за ‘митот кој соопштува една апсолутна вистинита приказна’ (словенството како мит за заедништво) и за ‘митот кој се доживува како илузија’ (современиот мит во согласност со актуелните општествено-политички состојби), кои претставуваат еден од можните излези при потрагата по коренот на потеклото, како и за нивното функционирање при тој процес станува збор во трудот[3]. Според Малиновски митот има „функција на хармонизирање и средување на поредокот[4], прагматична функ-

[2] Првата изведба на *Словенски ковчег* била на 22 април, 1998 година, во режија на Димитар Станкоски на сцената на Драмски театар.

[3] Во трудот условно прифаќаме:‘мит-апсолутна вистинита приказна (словенството како мит за заедништво)’ и ‘современ мит-илузија’ (современиот мит согласно актуелните општествено-политички состојби).

[4] Митот е неопходно средство кое му помага на човекот да си го најде своето место во

ција[5] и социо-регулативна функција[6] и улога на регулатор и стабилизатор и на човекот му дава практични правила на однесување“ (Малиновски, цитирано според Шкринарић 12). Следствено, човекот во контекст на актуелната сегашност може да ја нагласува индивидуалноста и чувството на континуитет, бидејќи „постојат непроменливи, често вродени основи на идентитетот кои се искажуваат како објективни општествени факти“ (Djordjevic 134), што укажува на есенцијалистичкиот концепт на идентитетот. Понатаму човекот може да е подложен на криза, сомнеж, оспорување, конструирање и да се менува низ бројните компоненти - идентитет за другиот, чувство за сопствен (дис)континуитет, бидејќи според Хол, „идентитетот подлежи на постојана трансформација, тој е предмет на континуирана игра на историјата, културата и моќта“ (Hall 225), што укажува на конструктивистичкиот концепт на идентитетот. И секако, човекот го актуализира чувството за надминување на инфериорноста затоа што според Баба, „идентитетот може да се редефинира и зависно од ситуацијата во која ќе се најде повторно се преговара за него“ (Baba 87), со што се актуализира концептот за помеѓу – идентитет.

‘Митот - апсолутна вистинита приказна’, ‘современиот мит – илузија’, нивното функционирање во контекст на актуелната сегашност како и идентитетот дефиниран според овие три логики, своите рефлексии ги наоѓаат и во драмата *Словенски ковчеѓ* на Андоновски, кој не губејќи го чувството на идентитетско разнообразие (конструктивистички идентитет) и неговото редефинирање во согласност со ‘современиот мит – илузија’, се стреми да го достигне и непроменливиот (есенцијалистички) идентитет, кој во ‘митот - апсолутна вистинита приказна’ го гледа можниот излез од потрагата по коренот на потеклото.

## 2. Авторот – драмата - митот

Андоновски, како вонредно инвентивен и имагинативен мајстор на драмскиот збор, во драмата *Словенски ковчеѓ* [7] ни ги доближува приказните за егзистенцијалните катастрофи, траумите, болките и дилемите на

светот и да се ориентира на вистинскиот начин во светот кој го опкружува.

[5] Митот не е само начин на човековото преднаучно осознавање на околината, туку врши практични функции – митот ја кодифицира мислата, го зацврстува моралот, поставува правила на однесување.

[6] Митот се занимава со хармонизирањето на односите меѓу индивидуата и општеството, меѓу социјалната група и природната средина, односно митот е длабоко социјален, дури и социоцентричен.

[7] Насловот упатува на *словенствоūто* како мит за заедништво, драмскиот текст е испишан по законите на модерната и на постмодерната драматургија и длабоко понира во сферата на потрагата по коренот на потеклото.

луѓето на оската Исток - Запад при ‘потрагата по коренот на потеклото’. Притоа, Андоновски дејствата ги гради врз контурите на спротивставувањето на ‘митот- апсолутна вистинита приказна’ (словенството како мит за заедништво) и ‘митот како – илузија’ (современиот мит во согласност со актуелните општествено-политички состојби), а се усредоточува кон борбата помеѓу две ‘јас‘ (ликовите Кукла, Бела, детето), и кон (не)моралните принципи на човекот (ликовите Кука, Томо, Змија). Имено, едни од ликовите, при потрагата по коренот на потеклото излезот го гледаат во ‘митот – апсолутна вистинита приказна’, други во ‘митот – илузија’, а трети и во ‘митот – апсолутна вистинита приказна’ и во ‘митот – илузија’. При ова, функционирањето на двата мита е ‘‘рбетот низ кој се протегаат докажувањето на континуитетот, на конструирањето и на чувството на (дис)континуитет на идентитетот, кој како резултат на спротивставувањето на двата мита на површина го вади конформизмот, конфликтот и антагонизмот кон ‘митот – апсолутна вистинита приказна’ и кон ‘митот – илузија’. Спротивставувањето**,** пак, потврдува дека токму асиметричниот друг[8] е најблиску изложен и на отпор кон и на наметнување на идентитетска аргументација од моќта[9] на моќниот друг**.** Со тоа (низ драмата) авторот овозможува да се идентификуваат последиците и ефектите од функционалното спротивставување на двата мита, што го дава одговорот на прашањето каков процес е потрагата по сопствениот корен на потеклото (словенството)? За потврда на констатацијата и за одговор на прашањето ќе се задржиме на содржината на драмата (со фокус кон функционирањето и на спротивставувањето на двата мита).

Драмата *Словенски ковчеѓ,* која е напишана луцидно и во / за времето денес од една страна зборува за симболичен ковчег[10] во кој симболично е скриено ‘словенското заедништво’ што како предок постоело некогаш, а денес се трага по него, и специфично е што неговото запалување и исчезнување е заменето со суровиот свет на бизнисот, парите и новите правила на западниот морал. Од друга страна, пак, зборува за самоба-

[8] Во драмата асиметричниот друг е „детерминиран од дискурзивниот режим на моќта, односно од онаа моќ што идеолошки ја воспоставува дополнителната дискриминациска граница, видена во мрежата на општествено-политичките, националните, социјално-класните и други односи“ (Шелева 87). Асиметричниот друг е оној што се измолкнува на нашата свест и знаење и она што престојува вон ‘нашата’ култура и заедница. Тој е не-јас, не-ние.

[9] Моќта не треба да се сфати како поединечна институција или способност која ја поседуваат одредени поединци, туку „таа е име за сложена стратегиска ситуација во дадено општество“ (Крамариќ 131).

[10] Ковчегот асоцира на богатиот духовен свет и автентична традиција на словенските народи изразена преку митологијата, фолклорот и творештвото во целина кон која традиција, а „модерните Словени“ негуваат негаторски и игнорантен однос, наспроти понизниот однос кон западната, европска реалност.

рањето на човекот во околината во која се распаѓа сè: семејството, домот, љубовта, моралот, верувањето и се бара потеклото за луѓе без свое јас, за луѓе што немаат свое мислење, што слушаат туѓи гласови во себе, за шизофрениците што се именуваат како дублери. Сржта на драмата е асиметричниот друг – Македонец (Кукла, Кука, Бела, детето, Арсо, Томо) и Моќниот Друг – Европеец (Змија). Нивните животни судбини (зависно од тоа кој каде се нашол), поврзани со запалувањето на ковчегот во подрумот, како и егзистенциите во согласност со конформизам, конфликт и антагонизам (како идентитетско дејствување), кон митот - апсолутна вистинита приказна и митот – илузија имаат различно упориште и се елаборираат во транзициски обоен општествен контекст.

Во драмата во која 'Човекот е кукла' дејствијата се случуваат на оската Исток-Запад[11] за време на транзицијата и елаборирана е судбината на Кукла (трага по Словенскиот ковчег и златното јаболко), кој верува дека во 'митот - апсолутна вистинита приказна' се наоѓа излезот од потрагата по коренот на потекло; судбината на Кука (сака да го заборави Словенскиот ковчег), кој верува дека излезот се наоѓа во 'митот – илузија'; судбината на Бела (на Исток самовила, на Запад манекенка во мртовечки чевли), која верува дека излезот се наоѓа и во 'митот - апсолутна вистинита приказна' и во 'митот – илузија, тројца пријатели кои ќе ги раздели Западот, но реперкусиите од Западот за тројцата ќе има трагичен белег. Понатаму, судбината и моќта на Змија (виенски моден креатор, трговец со багери, кожи, жени и друго), кој под декорот на 'вишите интереси', бездушно се обидува да го разурне и да го уништи најдрагоценото кај луѓето - човечноста, како и судбината на детето (син на Бела, со златно јаболко одбира татко), кое постојано го бара својот татко, надвор во светот.

Дејствијата и случувањата Андоновски ги лоцира во Македонија и во Австрија / Виена и временски ги ситуира во 1993 година. Тоа е време на распаѓање на разни идеологии и идеолошки системи, време на транзиција[12], време кога се проблематизира прашањето за идентитетот. Идентитетот во процесите на транзиција „добива исклучително, скоро магично значење, потврдува, сочувува, открива, развива свои посебни обележја и се спротивставува на безличноста, на наметнувањето на туѓо-

[11] Оската Исток-Запад во драмата е катализатор на новите односи што ги носи новото време, една понесеност во новиот живот, која ја прикажува и трагедијата на недоразбирањата и неразбирањата и во новото и за новото време.

[12] Транзицијата упатува на еден општествено-идеолошки феномен, проект, но и фактичка состојба, која имплицидно повлекува некаков премин, раскин, пресврт кон нешто друго сè уште не дефинирано, а ја означува и потребата за создавање на нов идентитет и нова идентификација, која подразбира најмалку два процеса: идентификација со колективот и самоидентификација.

то и на отуѓувањето“ (Георгиевска-Јаковлева 55), при што стариот облик ја губи силата, се претвора во руина, а новиот не се наѕира. Со таа безличност или потонатост во безличност се соочуваат асиметричните други: Кукла, Кука и Бела, кои поради функционалното спротивставување на двата мита како еден од излезите при потрагата по коренот на потеклото, трпат одредени последици и ефекти, со што се отвора релацијата идентитет – мит – потрага по коренот на потеклото. За потврда на оваа констатација ќе се задржиме на последиците и ефектите, кои произлегуваат од функционирањето на двата мита и од моќта на Моќниот друг, како и на релацијата идентитет – мит – потрага по коренот на потеклото.

## 3. Потрага по коренот на потеклото - функционирање на митот - последици и ефекти

Спецификата на потрагата по коренот на потеклото се огледува во егзистенцијално идентитетската реакција кон ‘митот-апсолутно вистинита приказна’ и кон’ митот-илузија’. Имено, станува збор за транзициски обоен општествен контекст во кој ликовите при потрагата по коренот на потеклото манифестираат конформизам, конфликт и антагонизам како индивидуален модел на идејно ангажиран однос кон едниот од можните излези: ‘митот-апсолутна вистинита приказна’ и ‘кон митот-илузија’, за три функции и три тека на функционирање на митот / митовите, кои пак го артикулираат односот ‘доминација – потчинетост’, ‘заповед – послушност’, ‘доминација – (не)послушност’ и предизвикуваат три тека на судбинско-егзистенцијални последици и ефекти врз (личниот) идентитет.

### 3.1. Функционирање на митот-апсолутна вистинита приказна - последици и ефекти

Првиот индивидуален идејно ангажиран однос, при барањето на можниот излез при потрагата на коренот на потеклото, се огледува во конформизмот на Кукла и детето кон ‘митот-апсолутно вистинита приказна’, чие функционирање овозможува „да не се предзначи сета егзистенција и идентитетот на индивидуата“ (Шелева 63). Тоа е еден индивидуален однос, кој е очигледно иницран од судирот меѓу два непомирливи света – светот на безумието (Змија) и светот на човечноста (Кукла, детето); од потребата да се докаже сопственото потекло; од чувањето на сопственото Јас / ‘идентитетот – потекло’, и од нешто на кое не се сметало – асиметричните други Кукла и детето пред моќниот Друг (Змија), да проговорат. Свесноста на Кукла и на детето, кои се „остварен спој на тагата, копнежот, надежта и самосвесна дисциплина“ (Капушевска-

Дракулевска 76), дека за да се потврдат и да опстанат во средината како свои треба да не го прифатат дискурсот на Моќниот Друг, им овозможува при потрагата на коренот на потеклото излезот да го гледаат во ‘митот-апсолутна вистинита приказна’, идентитетски да не отстапат од ‘идентитетот-потекло’, да не се смени нивната идентитетска рамка на самоидентификација, а при односите кои ги градат со околината се соочуваат со „решителноста да не се потклекне пред препреката“ (Шелева 56). Следствено ‘митот-апсолутна вистинита приказна’ кој функционира „во насока - хармонизирање и средување на поредокот“ (Малиновски, цитиран според Шкринарић 12), како резултат на спротивставувањето со ‘митот-илузија’ го артикулира односот ‘доминација – потчинетост’ и ја предизвикува последицата - отпор, која реферира на ефектот ‘егзистенцијално идентитетско жигосување – смрт’.

Непријатните настани во драмата за Кукла (иницирани од Моќниот Друг – западноевропеецот - Змија[13]), започнуваат со самиот ‘пожар во подрумот’ и со запалувањето на ковчегот, поради што Кукла добива седумгодишна затворска казна, а по излегувањето од затворот под притисок на новите околности – бизнис, лаги, корупција се чувствува изгубен. Кукла се бара себеси и му останува само неговиот сон за ветениот Запад видливо во репликата: „Одам по мојот ковчег. Во него има сенки и златно јаболко“ (Андоновски 495). Кукла трагајќи по корените на потеклото / по ковчегот стигнува до Запад - Виена, каде соочувајќи се / сретнувајќи се со супериорниот Моќен друг – Австриецот, под прекарот – Змија[14], кој прави напори да завладее со идентитетот на Кукла, видливо во репликата: „Немам ништо против истокот. Јас сум против лудилото, што доаѓа од истокот“ (Андоновски 509), почнува да го брани своето право и интегритет видливо во репликата „Од каде знаете дека сум од Исток“ (Андоновски 493). Кукла не го прифаќа дискурсот на моќниот друг, па во согласност со тоа дека „затекнатото и новото секогаш и секаде носат егзистенцијален и идентитетски немир“ (Малуф 87), поради самопотврда и самоидентификација прави еден радикален пресврт - како сопствена не ја прифаќа размислата на Змија: „вие сте лудилото што доаѓа од Исток“ (Андоновски 497), што води кон последицата отпор кон моќниот Друг, која пак реферира на ефектот ‘егзистенцијално идентитетско жигосување – смрт’, видливо во репликата на Кукла: „Значи ќе умрам“ (Андоновски 516). Кукла бесмислено ќе западне во беспаќе и ќе доживее

[13] Западноевропските маестра го имаат правото да ја прогласуваат моќта, тие се привилегирани да ги раководат, да ги насочуваат или да ги уредуваат идните развојни процеси во т.н. второстепени балкански земји / субјекти.

[14] Змија, кој е опскурен лик од подземјето и презрив коментатор на словенската „душа“, во Виена поседува модно студио, кое е покритие за јавна куќа, во која е вработена Бела, дојденката од Македонија.

лична трагика – смртоносен куршум, убиен е на границата, преку која, како услов за поинаков живот, го испраќаат други – Змија.

Непријатните настани за детето, започнуваат со самото негово оставање пред вратата на Цвета и Арсо – родителите на Кукла, од страната на Бела. Детето, кое е во постојана потрага по корените на потеклото, односно постојаното барање на својот татко видливо во репликата упатена кон Кукла „Значи не сакаш да ми бидеш татко?“ (Андоновски 516), и не ја прифаќа сугестијата на Бела: „Покажи дете татка си, со нишан златно јаболко, кому ќе нишан подариш него ќе татко завикаш“ (Андоновски 527). Во согласност со тоа дека „нема да биде подобро, новото не секогаш и секаде победува“ (Малуф 87), детето поради самопотврда и самоидентификација прави радикален пресврт - како сопствена**,** не ја прифаќа импутацијата ‘копиле’ што води кон последицата отпор**,** која пак реферира на ефектот ‘егзистенцијално идентитетско жигосување – идентитет – потекло’, видливо во репликата на детето: „Одам да си играм“ (Андоновски 527).

Кукла и детето, како асиметрични други, со желба за идентитетот да се чува во интегрален облик, да не се отстапи од ‘светите норми на потеклото’ (и да се остане во рамки на функционирањето на ‘митот-апсолутна вистинита приказна’), не го прифаќаат наметнатиот дискурс на Моќниот друг. Како објекти на набљудување (од Моќниот Друг - Змија) и субјекти на дејствување, не ја напуштаат тезата за неможноста за чисти идентитети (и останување во рамки на функционирањето на ‘митот – апсолутно вистинита приказна’). Но, како динамични феномени во континуитет, трагајќи по себепотврда и себеидентификување, одлуките што ги носат се во согласност со отпорот кон Моќниот Друг – Змија, кој не успева во одржувањето на односот ‘доминација-потчинетост’ и во експлоатацијата на идентитетот видливо во репликата на Змија: „површен сте и нељубопитен, постојано сте во потрага по некој нов подобар свет“ (Андоновски 494). Кукла во зацртаната просторна координата Запад во кој „човекот повеќе не е исклучен од можноста за лично влијание во сферата и текот на историското, т.е. развојното, дејствителното“ (Кристева 88), и детето, кое во зацртаната просторна координата – ‘Исток’ „изнаоѓа алтернативни начини да учествува во одлучувањето и во донесувањето на сопствена пресуда за своето дејствување“ (Кристева 98), не прифаќаат да бидат идентитетски обезличени. Кукла и детето чувствуваат дека во просторот се фатени во вителот на настаните: притисок – наметнување во кои тие (вечно) се вртат — една состојба која води кон „самозапрашаност на самоидентитетот, за себепотврдување, за себеодбрана и за себеидентификување: ’кој е овде?.. јас или некој што личи на мене?’ (Шелева 67). Наспроти нивната доскорешна пасивност, сега во согласност

ност со ставот за „зачувувањето на идентитет - потекло, совладување и воздигнување над драмата на човековиот живот и на индивидуалното искуство“ (Капушевска-Дракулевска 78), тие не ја губат контролата над животните околности. Имено, како решение против експлоатацијата, маргинализацијата при потврдувањето и зачувувањето на ‘идентитет – потекло’, и при потрагата по коренот на потеклото како можен излез дејствувајќи согласно есенцијалистичкиот концепт на идентитет низ компонентите идентитет за себе и чувство на сопствен континуитет на самопотврдување и себеидентификување како ‘идеално јас’ ја актуализираат функцијата на ‘митот – апсолутно вистинита приказна’ - хармонизирање и средување на поредокот. Рефлексијата на индивидуалното јас е видлива во конформизмот кон ‘митот-апсолутно вистинита приказна’ како можен излез при потрагата на коренот на потеклото. Оттука, излезот од една страна се огледува во – таткото (детето), а од друга се огледува во смртта (на Кукла), односно иницира ‘егзистенцијално жигосување – смрт’ (смртта на Кукла), како одговор на прашањето ‘каков процес е потрагата по сопствениот корен на потеклото?’. Иако, одговорот е потврден, сепак ‘словенството како мит за заедништво’ (како излез), во драмата ја има улогата да стабилизира, да ја нагласува индивидуалноста и чувството на континуитет во времето, со кој асиметричните други го добиваат својот глас.

Релацијата идентитет – мит – потрага по коренот на потеклото реферира на тоа дека секој поединец поседува внатрешна срж, различен е и има свој идентитет кој не може да се разложува, односно „идентитетот е вграден во темелите на личноста и не може да се менува“ (Barker 166). Што ќе рече дека како можен излез при потрагата на корените на потеклото, Кукла и Детето се во дослух со конформизмот кон ‘митот-апсолутна вистина’. Тој, пак, функционирајќи во насока на хармонизирање и средување на поредокот, ја детерминира судбината, егзистенцијата на Кукла и Детето, го потврдува изворниот идентитет-потекло рефлектиран и самопотврден како емоционален внатрешен трепнеж на себеидентификување и себепотврдување, и како резултат на спротивставувањето со митот – илузија го артикулира односот ‘доминација – потчинетост’ и ја предизвикува последицата отпор, која, пак, реферира на ефектот ‘егзистенцијално идентитетско жигосување – смрт’.

### 3.2. Функционирање на митот – илузија - последици и ефекти

Вториот индивидуален идејно ангажиран однос, при барањето на можниот излез од потрагата на коренот на потеклото се огледува во конформизмот на Кука (вљубен во Бела) и на Темо (кој на Исток е Змија**,** лик со телесен инвалидитет, имал сексуален однос со Бела), кон ‘митот-илу-

зија', кој „фатално ја предзначува сета егзистенција, идентитет и вредности на индивидуата" (Шелева 63). Тоа е однос кој е иницран од судирот меѓу два непомирливи света – светот на заповедта (Темо) и светот на послушноста (Кука). Свесноста на асиметричниот друг Кука кој е „остварен спој на тагата, копнежот и надежта" (Капушевска-Дракулевска 76), дека за да се заштити и да опстане во средината треба да го прифати дискурсот на Моќниот Друг (Темо), води кон тоа при потрагата на коренот на потеклото излезот да го гледа во 'митот-илузија'. Имено, идентитетски да отстапи од 'идентитетот-потекло' и радикално да се смени и неговата идентитетска рамка на самоидентификација – 'копиле и сенка', па при односите што тој ги гради со околината се соочува со „чувството на неугодност, но и на абјектност, одбивност" (Шелева 56). Следствено, 'митот-илузија', кој функционира прагматично како резултат на спротивставувањето на 'митот-апсолутна вистинита приказна' го артикулира односот 'заповед – послушност' и ја предизвикува последицата - конфликт, која, пак, реферира на ефектот 'егзистенцијално идентитетско жигосување – полудување'.

Непријатните настани за Кука иницирани од Моќниот Друг – Темо, кој на Исток е Змија и според кој на Исток: „живеат осакатени – празни човечки души кои согоруваат како ноќни пеперутки залепени на ламбата" (Андоновски 505), започнуваат со самиот 'пожар во подрумот' и со запалувањето на ковчегот. Но, Кука (и останатите Арсо, Темо, Цеце), за да ја прекрие вистината за сторителот на пожарот отвора кафеана каде што се соочува со моќта на системот. Адаптирајќи се на новите околности - бизнис, пари, корупција и не интересирајќи се за судбината на ковчегот / за коренот на потеклото, ја прифаќа претставата што Моќниот Друг – Темо ја негува за него, кој прави и напори да завладее со идентитетот на Кука, кој, пак, станува негова конструкција. Кука од една страна знае дека конформизмот кон 'митот-илузија' значи обид „за вградување на фундаментална пукнатинка во неговиот идентитет и дека со тоа тој би требало да го прими генот на инфериорноста како трајно национално обележје" (Бановиќ-Марковска 87). Од друга страна, пак, сметајќи дека во 'митот-илузија' ќе најде утеха и утока за својот неспокој, па во согласност со тоа дека „затекнатото и новото секогаш и секаде не носат егзистенцијален и идентитетски немир" (Малуф 87), поради самозаштита и самоопределување прави радикален пресврт и како сопствена ја прифаќа импутацијата 'копиле и сенка', што води кон последицата конфликт, која, пак, реферира на ефектот 'егзистенцијално идентитетско жигосување – полудување, видливо во репликата на Кука: „за Демир Хисар сум" (Андоновски 464), кој ќе западне во беспаќе и ќе доживее лична трагика – на раце му умира Кукла, кој е убиен на границата.

Следствено, Кука, како асиметричен друг кој ‘отстапува од светите норми на потеклото’, е и објект на набљудување (од Темо) и субјект на дејствување (кон Темо), и ја напушта тезата за неможноста за чисти идентитети (и вечно останување во рамките на функционирањето на ‘митот – апсолутна вистинита приказна’). Но, како нестабилен инфериорен феномен кој во континуитет бара самозаштита одлуките што ги носи се во согласност со конфликтот со Моќниот Друг - Темо видливо во репликата на Кука: „Јас сум ти син, Темо“ (Андоновски 522), кој успева во одржувањето на односот ‘заповед – послушност’ преку експлоатација на идентитетот видливо во репликата на Темо: „Дај телефонот вам у, копиле. Кој си ти бре сенко?“ (Андоновски 523). Кука во зацртаната просторна координата ‘Исток’ во кој „човекот на моменти е исклучен од можноста за лично влијание во сферата и текот на историското, т.е. пресвртувачкото еволуцијата“ (Кристева 88), не ја игнорира верзијата на „копиле - сенка / идентитет - проект“, во кое настојува да го вклопи ’Моќниот Друг – Темо. Идентитетски обезличен, Кука чувствува дека во просторот го гонат непомирливи сили што му ја одземаат сета автономија на дејствување, фатен во настаните во согласност со „трансфигурација на неговиот идентитет, за совладување и воздигнување над драмата на човековиот живот“ (Капушевска-Дракулевска 78), ја губи контролата над животните околности. Имено, не трагајќи по решенија против експлоатацијата, маргинализацијата, па при потврдувањето на ‘идентитет – проект’, и при потрагата по коренот на потеклото дејствувајќи согласно конструктивистичкиот концепт на идентитет низ компонентите идентитет за друг и чувство на сопствен (дис)континуитет на самозаштита, и на самоопределување како доживеано и општествено јас, како можен излез ја актуализира прагматичната функција на ‘митот – илузија’. Следствено, излезот од една страна се огледува во конформизмот кон ‘митот-илузија’, а од друга се огледува во конфликтот со Моќниот друг со што се иницира ‘егзистенцијалното жигосување – идентитетско обезличување и полудување како одговор на прашањето каков процес е потрагата по сопствениот корен на потеклото. И во овој случај, во драмата, трагичен е излезот, но сепак ‘современиот мит-илузија’, ја има улогата на регулатор кој го нагласува чувството за сопствен (дис)континуитет во времето, и дотогаш асиметричните други Западот ги препознава како фикција, со која потоа живее и работи.

Оттука, релацијата идентитет – мит – потрага по коренот на потеклото реферира на тоа дека поединецот презема различни идентитети во различни времиња, и во просторот поединецот не е заокружена и самосвесна единка, туку се формира во односите со другите, врз основа на одредени процеси се врзува за одредена општествена група – класата (во

конкретниот случај – со Моќниот друг - Темо), на чија основа се создава неговиот ‘идентитет - проект’. Имено „идентитетот на поединецот се вшива во таа поширока структура, со што се стабилизира неговиот свет, а на чија основа и поединецот и поширокатa општествена структура – стануваат единствени и предвидливи“ (Хол 16). Што ќе рече дека како можен излез при потрагата на корените на потеклото и при самата креација на ‘идентитетот-проект’, Кука е нужно во дослух со конформизмот кон ‘митот-илузија’. Тој, функционирајќи прагматично, ја детерминира судбината, егзистенцијата, го потврдува ‘идентитетот-проект’ препознаен и самопотврден како емоционален внатрешен трепнеж на себеодбрана и самозаштита, и како резултат на спротивставувањето со ‘митот-апсолутна вистинита приказна’ го артикулира односот ‘заповед - послушност’ и ја предизвикува последицата конфликт, која, пак, реферира на ефектот ‘егзистенцијално идентитетско жигосување – полудување’.

### 3.3. Функционирање на митот – апсолутно вистинита приказна и на митот – илузија - последици и ефекти

Третиот индивидуален идејно ангажиран однос при барањето на можниот излез од потрагата на коренот на потеклото се огледува во конформизмот на Бела, која е испровоцирана од „нејзиниот фундаментален проблем - укинувањето на нејзините желби и разрешувањето од битисувањето“ (Кристева 76), како кон ‘митот-апсолутно вистинска приказна’ така и кон ‘митот-илузија’, кои успеваат „фатално да ја предзначат сета егзистенција, идентитет на индивидуата“ (Шелева 63). Тоа е однос кој од една страна е иницран од судирот меѓу два непомирливи света – светот на безумното насилство (Змија) и светот на човечноста (Бела); од „немањето место за ниту најформалното и најобичното право на субјективитет“ (Жижек, цитирано според Крамариќ 124). Понатаму, тоа е однос кој е иницран од различноста на она од каде се доаѓа и од потребата да се докаже сопственото Јас и чување на ‘идентитетот – потекло’. И секако, тоа е однос иницран и од нешто на кое не се сметало – асиметричната друга Бела пред моќниот Друг - Змија гласно да проговори. Свесноста на Бела, која е „остварен спој на тагата, копнежот, и надежта“ (Капушевска-Дракулевска 76), дека за да се потврди во средината како своја треба да не го прифати дискурсот на Моќниот Друг - Змија, па при потрагата на корените на потеклото излезот го гледа во ‘митот-апсолутно вистинита приказна’, идентитетски не отстапува од ‘идентитетот-потекло’ и не се менува нејзината идентитетска рамка на самоидентификација. Но, од друга страна, пак, за да опстане треба да го прифати дискурсот на Моќниот Друг, па при потрагата на корените на потеклото излезот го гледа во ‘митот-илузија’, идентитетски отстапу-

ва од ‘идентитетот-потекло’ се менува и нејзината идентитетска рамка на самоидентификација, па при односите кои таа ги гради со околината како меѓуидентитет се соочува со „решителноста да (не) се потклекне пред препреката“ (Шелева 56). Следствено, ‘митот-апсолутно вистинита приказна’ и ‘митот-илузија’, кои едновремено функционираат социорегулативно го артикулираат односот ‘доминација – (не)послушност’ и ја предизвикуваат последицата антагонизам, која реферира на ефектот ‘егзистенцијално идентитетско жигосување – смрт’.

Непријатните настани за Бела (иницирани од Моќниот Друг – Змија), започнуваат со самиот ‘пожар во подрумот’ и со запалувањето на ковчегот. Бела за да се спаси себеси бега од сопствената биографија, од корените на потеклото, видливо во репликата: „А кој сега ќе се грижи за мене“ (Андоновски 504), и заминува за Виена. Тука, од една страна ги прифаќа правилата на новите околности и ја чувствува тежината на пеколното време бизнис, лаги, проституција и дрогирање видливо во репликата: „Сè е обратно во овој свет“ (Андоновски 502). Од друга страна, пак, се соочува / сретнува со супериорниот Моќен друг – Австриецот – Змија, кој заслепен од моќта, стремежот за престиж над асиметричниот друг манифестира репресивен однос кон Бела и прави напори да завладее со идентитетот на Бела. Но, според Георгиевска-Јаковлева: „употребата на глаголот ‘владее’ не е случајна – таа упатува на нешто што *на Змија небаре му следува како Моќен Друг*“ (Георгиевска-Јаковлева 74, *Курзив Б.Р.Н.*), кој сака да пласира едно победничко чувство на заземање и владеење на своето, т. е. на она што тој смета дека било, е и ќе остане негово, не успевајќи во замислата, видливо во репликата на Бела: „Кукла, сакам да си одам! Овде и Сонце заоѓа, Кукла!“ (Андоновски 525). Бела, која е врската меѓу Истокот и Западот, на Исток / Балканот таа е неморална жена, на Запад ја претставуваат како модел, која при средбата со Змија почнува да го брани своето право и интегритет. Бела од една страна ја прифаќа западната доминација и го прифаќа дискурсот на Моќниот друг - Змија и поради самозаштита прави компромис со самата себеси, и како сопствена ја прифаќа импутацијата ‘Албина’ од Змија што води кон последицата проституција и дрогирање – која, пак, реферира на ефектот ‘егзистенцијално идентитетско жигосување - конструкција. Од друга страна, пак, во согласност со тоа дека „затекнатото и новото секогаш и секаде носат егзистенцијален и идентитетски немир“ (Малуф 87), поради самоопределување прави радикален пресврт - како сопствена, не ја прифаќа наредбата на Змија „Оди, соблакај се“ (Андоновски 476), што води кон последицата антагонизам кон Моќниот друг, која пак реферира на ефектот ‘егзистенцијално идентитетско жигосување – смрт’ видливо во репликата на Бела: „Ми треба. Дај ми една доза“ (508), која

ќе западне во беспаќе и ќе доживее лична трагика – самата ќе се задави – се самоубива.

Следствено, Бела, како асиметричен друг, кој (не) отстапува од светите норми на потеклото е и објект на набљудување (од Змија) и субјект на дејствување (кон Змија), свесно или несвесно ја напушта тезата за (не)можноста за чисти идентитети (и вечно останување во рамките на функционирањето на 'митот-апсолутно вистинита приказна' и на 'митот-илузија'). Но, како нестабилен инфериорен феномен кој во континуитет трага по самозаштита и самоопределување, одлуките што ги носи се во согласност со послушноста и антагонизмот кон Моќниот Друг – Змија, видливо во репликата на Бела: „толку немам смисла за стварноста" (Андоновски 503), кој, пак, успева во одржувањето на односот 'доминација – (не)послушност преку експлоатација на идентитетот видливо во репликата на Змија: „Зарем треба да се грижам и за тебе да ти биде добро" (503). Имено, Бела во зацртаната просторна координата 'Запад' во кој „жената е, но и не е исклучена од можноста за лично влијание во сферата и текот на историското, т.е. дејствителното, еволуцијата" (Кристева 88), не ја игнорира верзијата на Албина / 'идентитет-проект', во кој настојува да ја вклопи 'Моќниот Друг. Од друга страна, пак, не прифаќа да биде идентитетски обезличена, и – самата се задавува – се самоубива. Чувствува дека во просторот ја гонат непомирливи сили што ѝ ја одземаат сета автономија на дејствување, па фатена во вителот на настаните – во согласност со „зачувување на идентитет-потекло, виталното совладување и воздигнување над драмата на човековиот живот и на индивидуалното искуство" (Капушевска-Дракулевска 78), како и „трансфигурација на нејзиниот идентитет-потекло, за виталното совладување и воздигнување над драмата на човековиот живот и на индивидуалното искуство" (Капушевска-Дракулевска 78), не ја губи рефлексивната контрола над животните околности како помеѓу-идентитетот.

Следствено, (не) трага по решенија против експлоатацијата, маргинализацијата, па при потврдувањето и зачувувањето на идентитетот-помеѓу и при потрагата по коренот на потеклото дејствувајќи во согласност со концептот за помеѓу-идентитет низ компонентите идентитет за себе, и идентитет за друг, чувство за сопствен (дис)континуитет на самоопределување на идеалното јас и на доживеаното јас, како можен излез ја актуализира заедничката социорегулативна функција и на 'митот-апсолутно вистинита приказна' и на 'митот-илузија'. Следствено, излезот од една страна се огледува во едновремениот конформизам и антагонизам и кон 'митот-апсолутно вистинита приказна' и кон 'митот-илузија', а од друга се огледува и во конформизмот и во антагонизмот кон дискурсот на моќниот друг – Змија, кои, пак, го иницираат 'егзистенцијалното жи-

госување – чувство на самопочит и идентитетско обезличување и смрт како одговор на прашањето ‘каков процес е потрагата по сопствениот корен на потеклото. И во овој случај, во драмата трагичен е излезот, но сепак ‘митот-апсолутна вистинита приказна’ и ‘митот-илузија’, ја имаат улогата да стабилизираат и да регулираат, и да го нагласат чувството за сопствен (дис)континуитет во времето, и дотогаш субалтерните Западот ги препознава како фикција, со која потоа живее и работи (како што е случајот со Бела).

Оттука релацијата идентитет – мит – потрага по коренот на потеклото реферира на тоа дека секој поединец е различен и има свој идентитет (вистинскиот природниот), „кој од една страна не може да се разложува, а од друга пак, може да се менува па поединецот трага по корените / потеклото за да посочи на вистинскиот идентитет“ (Малуф 87). Што ќе рече дека како можен излез при потрагата на корените на потеклото и при самата креација на ‘идентитетот-помеѓу’ Бела е нужно во дослух и со конформизмот кон дадената реалност ‘митот-апсолутно вистинита приказна’ и ‘митот-илузија’ кои, функционирајќи социорегулативно, ја детерминираат судбината, егзистенцијата на Бела, го потврдуваат помеѓу-идентитетот рефлектиран и самопотврден како емоционален трепнеж на себеопределување и себезаштита, и како резултат на спротивставувањето на двата мита се артикулира односот доминација – (не) послушност и се предизвикува последицата антагонизам, која пак го иницира ефектот ‘егзистенцијално жигосување – чувство на самопочит и идентитетско обезличување и смрт’.

Следствено, може да се констатира дека при потрагата по коренот на потеклото, функционирањето на ‘митот-апсолутна вистинита приказна како хармонизирање и средување на поредокот е клучно за континуитетот на идентитетот со што се потврдува есенцијалистичкиот опстанок. Прагматичното функционирање на современиот ‘мит-илузија’ ја актуализира актуелната општествено-политичка состојба како моќ за (дис) континуитет, криза, сомнеж и оспорување на идентитетот, со што се потврдува конструктивистичкиот опстанок. Едновременото социорегулативното функционирање и на ‘митот-апсолутна вистинита приказна’ и на ‘митот-илузија’ е клучен за градењето на сопственото чувство на самопочит, со што се потврдува меѓуидентитетскиот опстанок. Ваквите констатации ги потврди и самата предметна драма, преку која покажавме дека при потрагата по коренот на потеклото како можни излези се спротивставуваат два мита: ‘митот-апсолутна вистинита приказна’ и современиот ‘мит-илузија’ чие спротивставување претставува една неочекувано трагична егзистенција на индивидуалниот идентитет.

## Заклучок

Андоновски во драмата нурнува во најскриените пластови на човековата егзистенција и неговата потрага по коренот на потеклото. Кај Андоновски видлива е желбата да даде свое видување на егзистенцијалните и идентитетските проблеми кои ја засегаат индивидуата, а се поврзани со функционирањето на ‘митот-апсолутна вистинита приказна’ и ‘митот-илузија’, како можни излези при потрагата по коренитe на потеклото, кои, функционирајќи во насока на хармонизирање и средување на поредокот, прагматично и социорегулативно ја детерминираат судбината, егзистенцијата на идентитетот-потекло, идентитетот-проект и меѓуидентитетот. Спротивставувањето на двата мита ја артикулира приказната за конформизам (Кукла,), за конфликт (Кука) и за антагонизам (Бела), реферира на ефектот ‘егзистенцијално идентитетско жигосување – смрт’, и укажа дека излезот од потрагата по коренот на потеклото е трагичен. Во драмата се посочува на недостатокот од разбирањето на асиметричниот друг, а драмата тој недостиг го толкува како конфликт, односно судир (Исток-Запад), виден преку спротивставеноста на двата мита, кои доколку најдат заедничка точка, би можеле да достигнат успешно решение на проблемот – излезот од потрагата по коренот на потеклото да не е трагичен. Моменталната општествено-политичка ситуација сé уште го бара излезот / решението за коренот на потеклото и токму тоа ги прави актуелни прашањата што ги третира драмата: потрагата по коренот на потеклото, функционирањето на ‘митот-актуелна вистинита приказна’ и на ‘митот-илузија’, и (личниот) идентитетот. Следствено, пак, актуелноста на овој труд се огледува во сознанието дека тој (трудот), меѓу другото, може да претставува и повик кон понатамошно истражување, во смисла на тоа како митот се третира во други постјугословенски драмски дела, или, пак, во современа македонска режија.

## Цитирана литература

### На кирилица:

Анастасова-Шкрињариќ, Нина. *Митски координати*. Македонска реч, 2008.

Андоновски, Венко. *Собрани драми.* Табернакул, 2010.

Бановиќ-Марковска, Ангелина. *Групен портрет.* Магор, 2007.

Георгиевска-Јаковлева, Лорета. *Идентитети.* Институт за македонска литература, 2012.

Капушевска-Дракулевска, Лидиј. *Поетика на несознајното.* Магор, 2001.

Мазова, Лилјана. *Театарски сложувалки.* Силсон, 2019.

Мојсова-Чепишевска, Весна. „Македонската поетика и стилистика: 1990-2025“, *Македонска поетика и стилистика*. Тошовиќ, Б., Ковилоски, С. (ур.), 113-138. Комисија за стилистика при Меѓународниот славистички комитет, 2025.

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

Саид, Едвард. *Ориентализам.* Магор, 2003.

Стојановска, Ана. *Македонски постмодерен театар.* ФДУ, 2006.

Тодорова, Марија. *Замислувајќи го Балканот.* Магор, 2002.

Чакраворти Спивак, Гајатри. *Постколонијална критика*.Темплум, 2003.

Шелева, Елизабета. *Културолошки есеи.* Магор, 2011.

### На латиница:

Baba, Homi. *Smeštanje kulture*. Beogradski krug, 2004.

Hall, Stuart. „Kome treba identitet“, U. D. Duda (ур.), *Politika teorije.* Disput, 2006.

821.163.3-93-2.09”18”
2-264:82-93-2.09

# Митолошкото и сказновидното во драмата за деца од 19 век до новото време: врз примери од македонски и странски драми

**Сузана Мицева**
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Институт за фолклор „Марко Цепенков“
suzana.micev@gmail.com

**Апстракт:** Митот се среќава како подлошка во голем број книжевни жанрови. Како фрагмент што го поддржува наративот или само како метафора, митолошките приказни и претстави се присутни и во книжевноста за деца. Покрај митолошкото, примерите што ги анализираме во овој труд содржат и бројни сказновидни елементи, кои ќе се обидеме да ги детектираме. Драмата за деца не е исклучок. Митолошките теми и сказновидните се среќаваат во некои од првите драмски текстови за деца во Македонија, но и пошироко. Драмата е соодветна форма за изразување на детската креативност и спонтаност, доколку детето е учесник во неа, но и средство за поттикнување на имагинацијата и непосредно учење, кога низ драмска игра се претставуваат различни животни ситуации, историски и митолошки приказни. Во основа на драмската игра е имитацијата, она што е карактеристично и за детето. Драмата сфатена како продолжување на детската игра е важна алатка во развојот на детето. Низ игра детето се забавува, учи, комуницира, но и создава. А, создавањето и креативноста се клучни за поттикнувањето на детската фантазија и имагинација. Само низ процес на создавање детето може да ги развива своите потенцијали, да го осознава светот во кој живее, но и да оформи нови гледишта. Во овој труд ќе се обидеме да го препознаеме и да го анализираме митолошкото и сказновидното низ неколку примери во драмите за деца од 19 век до современието, вклучувајќи ги и телевизиските и радиодрамите, како особено популарна форма.

**Клучни зборови:** мит, драма, детска драма, книжевност за деца

# The Role of Myth in Children's Drama from the 19th Century to Contemporary Times: Examples from Macedonian and International Works

**Suzana Miceva**
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
Marko Cepenkov Institue of Folklore
suzana.micev@gmail.com

**Abstract:** Myth is found as a substrate in many literary genres. As a fragment that supports the narrative or just as a metaphor, mythological stories and plays are also present in children's literature. In addition to mythological, the examples that we analyze in this paper also contain numerous fairy-tale elements that we will try to detect. Children's drama is no exception. Mythological and fairy-tale themes are found in some of the first drama texts for children in Macedonia, but also beyond. Drama is an appropriate form for expressing children's creativity and spontaneity, if the child is a participant in it, but also a means of stimulating imagination and direct learning, when different life situations, historical and mythological stories are presented through dramatic play. At the heart of dramatic play is imitation, which is also characteristic of the child. Drama, understood as an extension of children's play, is an important tool in the development of a child. Through play, a child has fun, learns, communicates, and creates. And creation and creativity are key to stimulating a child's fantasy and imagination. Only through a process of creation can a child develop their potential, understand the world in which they live, and also form new perspectives. In this paper we will attempt to recognize and analyze the mythological and fairy-tale elements in children's dramas from the 19th century to the present day, including television and radio dramas, as a particularly popular form.

**Keywords:** myth, drama, children's drama, children's literature

## 1. Вовед

Ако се бара основата на целокупната книжевност, тоа секако ќе биде во корените на митот како место во кое е зачната и културата воопшто. Митот ѝ помага на уметноста не само да се оформи и да се изрази, туку ја прави универзална, во согласност со гледиштето на Касирер, кој го третира митот „како еден дел од културата, на еднакво рамниште со јазикот, уметноста, религијата, науката“ (Cassirer 110). Човекот како креатор на митовите денеска може само да ги претпоставува причините и условите за нивното создавање, затоа што митот стана помоќен од својот креатор. Го надмина надживувајќи го и станувајќи стар колку и времето и севкупното сеќавање. Митот честопати се разбира како приказна за почетокот на светот, но и се „обидуваат да му дадат смисла на постоењето, со истакнувањето на иницијалната светост и на врската која луѓето ја имаат со божественото“ (Тодоровска 9). Дури и дефинирањето на митот е невозможно. Бројни теоретичари од различни дисциплини направиле обид да го дефинираат митот и да ги расветлат неговите функции. Барт тргнува од општото поимање на митот како „јазик сам за себе“, кој може да подлежи на бројни читања, интерпретации и значења“ (Bart 206).

Како што забележува Ван дер Лев, митот ѝ се спротивставува на секоја теорија со крајна тврдоглавост. Лешек Колаковски не се ни обидува да го дефинира митот, а Јохан Шмидбауер вели дека јасното разграничување на митот од сказната, легендата, анегдотата или епското пеење е возможно само доколку митот сè уште живее во општеството (Ilic 88).

Росиќ смета дека „традиционалниот митолошки материјал од митолошки претстави, легенди, приказни и преданија во авторските книжевни дела се користи во понатамошното обликување на непрегледната низа на слики и симболи“ (Росић31). Сепак, во книжевната теорија има обиди да се направи разлика помеѓу митот и сказната пред сè во разбирањето кое постоело кај старите народи за овие две раскажувачки форми. Имено, за митот се верувало дека е вистинит, додека бајката никогаш немала таква претензија. Според Анастасова-Шкрињариќ „терминот бајка е архаичен термин, кој постои многу одамна во словенските јазици, но во стручната литература се употребува дури во XVII век како ознака за „чудесна приказна“ или „приказна за неверојатни и чудесни настани, заснована на измислица и фантазија“ (Анастасова-Шкрињариќ 7). Но, современата наука не може да ја направи јасната дистинкција помеѓу митот и сказната. Уште во 19 век браќата Грим бајката ја сфаќале како продлабочена митологија. Дека бајката е на некој начин наследничка на митот говори и Стипе Ботица, смета дека убавината на сказновидното случување е во совладувањето на различни препреки, за кои особено е

значајна досетливоста на човекот кој сето тоа може да го направи, за што е потребна човечка логика и волшебни средства.

Може да се смета дека бајката тоа го има наследено од митот бидејќи во митот главните актери сами по себе поседуваат волшебна моќ. Митовите разрешуваат одредени судбински општочовечки прашања, додека бајките конкретни поединечни ситуации. Крајот на митовите е трагичен и неповолен, а во бајките е целосна спротивност - тие се позитивни и бескрајно весели (Botica 12).

Со сличен став е и Бошковиќ-Стули, која вели дека „сказните содржат елементи од обичниот живот, мотиви со магиско и митолошко потекло, реликти на ритуалите и обичаите, сексуални мотиви и симболи, но сите тие се ослободени од првобитното конкретно значење (Bošković-Stulli 285).

Во целокупната книжевност митот и сказната се среќаваат како граѓа со која се создаваат уметничките дела, па во согласност со тоа и во книжевноста за деца како нејзин интегрален дел. Митолошки и сказновидни елементи се среќаваат и во драмските текстови кои се предмет на интерес на овој труд. Примерите на драмските текстови што се анализираат во овој труд се обидуваат да ги пронајдат токму врските помеѓу митолошкото, сказновидното и уметничкото (авторското).

## 2. Митот и сказната: граѓа во книжевноста за деца

Пишувањето драмски игри за деца во Македонија, своите почетоци ги има во преродбенскиот 19 век. Ваквите драмски обиди немаат некоја изразена книжевна вредност, но за македонската литература се значајни затоа што претставуваат почеток на драмската дејност во Македонија. Џинот прв го воведува театарот во училиштата. Подготвувал театарски претстави, а напишал и осум театарски сцени, од кои една има митолошка основа. „Занимливо е дека Јордан Хаџи-Константнов Џинот ги организирал своите ученици во подготовките за изведување на одделни драмски форми прикажувани на празници во училишниот театар“ (Стефановски 368).

Во драмскиот текст *Минерва и девет музи и Остримеч разговарајат ради изгубена Болгарија“* доминира дијалогот помеѓу Минерва, лик од грчката митологија, која ја претставува божицата на мудроста и Остримеч. Поленаковиќ верува дека зад ликот на Остримеч е самиот автор-Џинот, кој „задоен со грчката митологија, од Олимп симнува во Македонија цела група богови и богињи, музи, за да ја разбудат татковината на Џинот и неговиот заспан народ“ (Поленаковиќ 319). Во драмскиот текст божицата Минерва вели дека „ќе ја венчат Болгарија,

па затоа се подготвуваат да ја даруваат како што претходно ја дарувале и цела Европа“ (Тодоровски 112). На прашањето со што ќе ја даруваат, Минерва одговара: „Клобуко мој, кој значи Смирение. Но крилата что гледаш на клобуко, са ум, разсудок и размишление. Ете ова ќе ја дарувам сестрата моја Болгарија. Но чадата нејни мало са упорни и неохотливи за мојат дар. Обаче се надејем сос овија девет девојчина да ги победиме глупите чадаБолгини“ (Тодоровски 112).

Минерва упатува забелешки за начинот на кој се живее во тогашна Бугарија, алудирајќи дека народот е мрзелив и сака лесен живот, лишен од учење и напорна работа. Нејзините дарови се смирение, ум, расудување и размислување, со надеж дека ќе ги натера да го засакаат и практикуваат учењето. Драмската сцена на децата низ игра им ја пренесува важноста на образованието, што е сосема разбирливо ако се имаат предвид условите во кои Џинот ја изведувал наставата во тогашна Македонија. Џинот веројатно не ја избрал Минерва случајно да биде онаа што ќе го разбуди заспаниот и неук народ. Или, како што наведува Поленаковиќ, поради „задоеност од грчката митологија“. Тој ги користи митолошките божества како симболи со цел да ги инспирира децата, да ги поттикне на размислување. Џинот како автор, а пред сè како учител, веројатно на тој начин се обидел да влијае во градењето на народната свест и кај возрасните – гледачи на драмските претстави и кај учесниците – ученици. Минерва ја претставува мудроста што му е потребна да го натера народот на ука, па затоа се симнува дури од Олимп со своите придружнички да ја изврши просветителската мисија. Остримеч поставува и други прашања поврзани со значењето на предметите што ги носи Минерва, а нејзиното објаснување повторно го симболизира она што му недостига на народот: труд, посветеност, храброст, решителност. Така, на прашањето што значат двете змии испреплетени околу стапот што го држи во раката, таа одговара: „Мудро постапуане между несогласито и несоединението. Зашто на Болгарија чадата ѝ са совсем во неслогата и глупо влечење. Пијани са от тупиот упор (инат) и глупиат разсудок, за нос всекој ги влече. Неучението ги покварило, за едно кафе мужеството си го претворуват во жени“ (Тодоровски 112). Преку симболиката на двете змии Џинот на наједноставен начин ги илустрира несогласувањето и неслогата како видливи проблеми во тогашната средина. Тој постојано алудира на неукоста како причина за лошото расудување на народот.

Драмската сцена „Минерва и девет музи...“ го има токму дидактичко-просветителскиот наратив, толку потребен во втората половина на 19 век. „Организирајќи школски престави, Џинот имал можност и на овој начин-од сцената, да го поучува своите ученици, нивните родители и останатите граѓани што присуствуваа на изведувањето на дијалошките

сцени“ (Поленаковиќ 317). Со ваквите изведби и децата усвојуваат нови вештини, низ игра учат но и ги интерпретираат проблемите во реалниот свет.

И светската драмска литература за деца познава примери со митолошки признаци. Раниот дваесетти век, кога создаваат европските симболисти, ја забележува драмата *Синаѓа ѓтица* од фламанскиот писател Морис Метерлинк, во која на еден симболичен начин се употребуваат митолошки, но и сказновидни елементи. Мелетински вели дека митологизмот е карактеристика на целокупната литература на дваесеттиот век. И како уметничка постапка, и како однос спрема светот на кој се заснова таа постапка. Тој впечатливо се манифестирал и во драмската литература и во поезијата и во романот (Мелетински 361).

Митологизмот што го користи Џинот е повеќе во фукнција на постигнување на дидактичките цели, ако се имаат предвид условите во кои творел овој претставник на македонскиот романтизам, додека Метерлинк во *Синаѓа ѓтица* митолошките елементи ги користи со симболичка функција, со што делото добива своја уметничка вредност.

Според Мелетински, семантиката на сказната може да се интерпретира само ако се појде од митолошките извори. Станува збор за митолошка семантика, меѓутоа таа се одвоила од племенските верувања и примила извесна поетска условеност, а од друга страна, направила исчекор од космичкото − кон социјалното и индивидуалното (Мелетински 48).

Па така, уште на самиот почеток при запознавањето со ликовите во оваа драма ги гледаме обележјата на сказната. Тилтил носи облека како Палче од приказната на Шарл Перо, додека неговата сестра Митил ја носи облеката на Црвенкапа. Родителите и бабата и дедото носат облека на селско сиромаштво и дрвосечачи од германските приказни на браќата Грим, сосетката Берленго, т.е. вила Берилин носи костим на просјачка од приказните, со исклучок на првиот чин во кој се појавува и како кнегиња. Митот е сложена стварност, иако се среќава и како едноставна форма, но, на животот на неговите ликови во уметничката книжевност може да им се пристапи од различни перспективи (Zalar 103).И во драмата *Синаѓа ѓтица* митолошкото служи за да му создаде на детето-читател одредена слика за светот. „Детето многу постихијно се вовлекува во животот, отколку возрасните, кои имале време да изградат некои хиерархии и односи. Тоа го восприема светот најпрво со своите сетила (Todorov 113). Во митологијата среќаваме бројни нереални ликови како добрите и зли духови, добри и зли вили, митските владетели, суштествата од задгробниот свет итн. Така, ликовите што ги среќаваме Мајчинската љубов, Домашната среќа, Големата радост, Светлината, Дрвјата, Лебот, Огнот, Водата, но и Кучето и Мачето, кои се облечени во специфични костими

со глави што дискретно потсетуваат на животните што ги претставуваат, можеме да ги набљудуваме и низ митолошка призма. Најголемиот дел од дејството на оваа драма напишана во вид на сказна се одвива во сонот, во состојба на несвесното, каде што сѐ е возможно и се случуваат најголеми чуда. Бајката ги содржи сите функции што Проп ги наведува во својата книга *Морфологија на сказната*, а помошниците им помагаат да ја пронајдат сината птица, волјата, среќата или потребата за живот.

Драмата почнува сосем вообичаено, мајката и таткото ги проверуваат децата пред спиење. Во еден миг едното од нив прозборува, но, не е сосем јасно дали е будно или зборуваат во сон.

Тилтил: Спиеш ли?
Митил: А ти?
Тилтил: Па не спијам штом зборувам со тебе (Meterlink 18).

Во разговорот Тилтил и Митил спомнуваат дека мајка им ја заборавила ламбата, но претходно нараторот објаснува дека „Мама Тил ја гаси ламбата па излегува од собата“, при што децата остануваат во темница. Ова ни навестува дека станува збор за заеднички сон на децата. Домот во кој живеат се опишува како скромен, но не и бедна дрвосечачка колиба. Детската фантазија оди дотаму што Тилтил и Митил целосно се соживуваат со прославата на Божиќ во домот на богатото семејство,којго набљудуваат од нивниот прозорец. Чистите детски срца се радуваат на веселата празнична атмосфера кај богатите деца, без воопшто да завидуваат на благосостојбата што ја сведочат во другиот дом.

Митил: А што е сето тоа на масата?
Тилтил: Колачиња, овошје, торта со павлака...
Митил: И јас еднаш кога бев мала тоа го јадев...
Тилтил:И јас, тие слатки се повкусни од лебот, ама ги има сосем малку.
Митил: Тие имаат многу. Полна е масата. Сите ли ќе ги изедат?
Тилтил: Сигурно, што друго ќе им прават? (Meterlink 21).

Набљудувањето на Божиќ во богатото семејство е како позајмена сцена од бајката *Девојчето со ќибритчињата* на Андерсен . Само што дечињата не се смрзнуваат додека ја набљудуваат прославата, туку од топлиот, но скромен дом вчудоневидени ја гледаат раскошната трпеза и веселбата.

Нејасната граница помеѓу сонот и јавето, помеѓу реланото и фантастичното се потврдува со доаѓањето на сосетката Берленго, која пред децата го отфрла својот идентитет, и им се претставува како вила

Берилинг. Таа наликува на вештерките од сказните за Ивица и Марица и Снежана: стара, подгрбавена со голем кукаст нос што ѝ ја допира брадата. Ликот на вештерката, отелотворена анима − фигура која ја надополнува женската страна во машката личност (Анастасова-Шкрињариќ166). Вештерката вусшност упатува на архетипските претстави што се одлика на сказните, кои Јунг ги поврзува со феноменот на иницијацијата. Јунг смета дека вештерката е проекција на машката анима, односно женски древен аспект кој опстојува во потсвеста на човекот: вештерките ја отелотворуваат таа омразена сенка, од која човекот никако не може да се ослободи и истовремено се надарени со огромна моќ (Шевалие и Гербран 149). Самопрогласувањето на сосетката во вила е уште еден митолошки симбол. Вилите или самовилите се чести суштества во многу светски митологии. Во хиндуистичката и во будистичката митологија, приказот на самовилите одговара на апсарите (небесни нимфи). Во грчката митологија, нимфите се полубожества:млади жени кои имаат карактеристики на самовили, додека во германската митологија, Валкира е воин. Русите и Чесите имаат приказни за самовили-Русалки. Во хрватското традиционално наследство исто така се среќаваат Русалки, што е словенско име за водни самовили (Kulišić 139). Преобразувањето на сосетката во вила се случува со помош на зеленото шеширче со дијамант, кое го става на главата на Тилтил, при што таа станува прекрасна кнегиња. Дијамантот е симбол на совршеноста, но и еден вид амајлија. Според преданијата на Западна Европа, тој ги растерува и дивите животни, духовите, вештерките и сите ноќни кошмари (Шевалие и Гербран 250). Магијата полека почнува да го обзема и целиот простор: едноставните камења од кои е сосидана куќата стануваат скапоцени сафири и сè наоколу добива душа и своја волја.

> Тилтил: Кои се овие убави госпоѓи?
> Вилата: Не плаши се, тоа се часовите од твојот живот кои се среќни што за момент станаа слободни и видливи.
> Тилтил: Кои се тие простаци?
> Вилата: Ништо сериозно: Тоа се душите на лебовите од два килограма, кои го користат правото на вистината и излегуваат од дупката каде што се стегнати.
> Тилтил: А тој голем црвен ѓавол што смрди?
> Вилата:Шш! Не зборувај премногу гласно. Тоа е Оган. Тој има лоша нарав (Meterlink30).

Метаморфозата, односно трансформацијата на ликовите од еден во друг облик, е една од значајните карактеристики и на митот и на сказната. Брус Кларк пишува за литературните трансформации, велејќи дека од си-

те митски феномени низ кои можат да поминат литературните субјекти, физичката трансформација е една од најдраматичните и најтипичните (Clarke 35). Понатаму, магијата се пренесува на млекото и шеќерот, но и на мачката и кучето, кои стануваат жена и маж со мачешка, односно кучешка глава. По преобразбата имаат способност да зборуваат и со децата споделуваат сè што не можеле додека биле обични домашни животни. Првиот чин завршува со уште еден магичен момент:прозорецот се проширува и станува врата низ која излегуваат Вилата, децата и целата нивна придружба. Драмата зборува низ симболи, со цел да пренесат сложени пораки, идеи и емоции. Симболистите ги прикажуваат субјективните фантастични и мистични теми често користејќи мотиви од митологија. При посетата на мртвите во „Земјата на спомените“ е опишан еден митски простор. Местото е обвиено со магла, а на влезот има даб со натпис „Млечна светлина“. Дабот е свето дрво во многу преданија, дадени му се привилегии на врховно небесно божество, несомнено поради тоа што го привлекува громот и симболизира возвишеност (Шевалиеи Гербран 223). Кај Јужните Словени, остатоци од култот кон дабот се зачувани до најново време (Кулишић, Петровић и Пантелић 308). Во „Земјата на спомените“ мртвите спијат, и како што објаснуваат починатите баба и дедо, чекаат да ги разбуди некоја мисла од живите. Во различните култури сонот се толкува како творец и пренесувач на симболи. За Фројд сонот е израз или исполнување на скриената желба. Во литературата, тој го става сонот во контекст на карактерот на книжевниот лик кој го сонувал, животната ситуација во која тој лик ја наоѓа содржината на својата свест, како и настаните од претходните денови, кои се причина за појава на конкретен сон (Frojd 45). Сонот се среќава во книжевното творештво во речиси сите периоди на развојот на книжевната мисла „особено со стапувањето на сцената на надреалистичкото движење, сонот ќе биде прифатен како самостоен настан, дел од психичкиот живот на единката, кој влегува во книжевниот текст (...) за да укаже на еден паралелен, скриен, подземен тек во човековото живеење“ (Урошевиќ 241). Сонот го среќаваме и во третиот чин, во „Дворецот во ноќта“, но како дете-син на Ноќта. Отелотворувањето на апстрактните поими во луѓе продолжува и тука. Децата се запознаваат со Помрачувањата, Ужасите, Болестите, Мирисите на сенката. Откако ќе ја пронајдат, па ќе им избега сината птица од „Дворецот во ноќта“, децата со својата придружба се упатуваат кон шумата каде што ја продолжуваат потрагата. Целата шума ја опфаќа магијата на дијамантот и душите на дрвјата излегуваат од нивните стебла. Почнуваат да се движат и да зборуваат откривајќи ги своите различни карактери и размислувања, слично како и кај луѓето. Сонлива, полна со симболи и значења е детската авантура. Барајќи ја сината птица

тие ја запознаваат Мајчинската љубов, Среќата, Времето, минуваат нив различни слоеви на животот, запознавајќи го и растејќи. Птицата како еден од најстарите симболи во митологијата има различно значење во различни култури. Тие имаат улога на медијатор, но и моќ да минуваат од еден свет во друг. Од земјата во подземјето, од земјата во небесното итн. Дури и според некои космогониски митови, светот настанал од птица, т.е. во митот за јајцето од Калевала имало само една птица на светот која го снела космичкото јаце од кое најпрво настанале небото и земјата, а потоа се уредил светот (Тодоровска 116). Во драмата „Сината птица" децата минуваат низ различните предели и светови барајќи ја птицата на среќата. Кога ќе заврши сонот децата повторно се во кругот на најблиските. Тие ќе продолжат да се навраќаат на заедничкото сонување како на некое сеќавање. Во мигот кога сосетката ги посетува, со надеж дека ќе ѝ ја дадат птицата на Тилтил на нејзината болна внука, дознаваме дека станува збор за гулабица. Во митолошкиот речник, гулабот е света птица за која се верува дека е грев да се убие, но и дека може да претскаже дожд и смрт (Кулишић, Петровић и Пантелић 1020). Во оваа приказна гулабицата го излекува девојчето.

> Сосетката: Погледнете го ова чудо!
> Мајката Тил: Не е возможно, се движи!Оди! Всушност, трча, игра, лета! Кога ја здогледа птицата, скокна вака, во еден скок, кон прозорецот за да види дали навистина тоа е Тилтиловата птица. А потоа одлета кон улицата, како ангел, Едвај ја стигнав (Meterlink190).

И македонската литература за деца од дваесеттиот век познава драмски текстови за деца во кои се испреплетуваат митолошки симболи и елементи. Драмскиот текст *Мустаќите на генералот Рококајко,* кој е дел од трилогијата *Дворец на опачини,* е пишувана во раните седумдесетти години на минатиот, дваесетти век. Пишувајќи го ова дело, авторот Ристо Давчевски ја објавува првата драмска трилогија во македонската книжевност за деца. Освен драмата *Мустаќите на генералот* Рококајко, трилогијата ја сочинуваат и драмите за деца *Опачко* и *Видовитиот питач*. Приказната се врти околу генералот Рококајко, кој има 75 години и сака да се ожени со принцезата Лина Линареза, која има 70 години. Дека не станува збор за вистински град туку приказната е плод на фантазијата дознаваме уште на самиот почеток од драмата. Поделена на две дејствија: првото е насловено „Шеќерна војна", што само по себе е оксиморон. Шеќерот е синоним за нешто убаво, слатко, вкусно, додека војната е синоним за немир, страдања, крвопролевања и борби. Обидот да се ублажи ефектот на војната всушност е навестување дека драмата не е заснована на описи од реална, вистинска војна, туку на војна на детски

начин – игрива и шеќерна. Во таа насока е и воведниот текст во кој се објаснува сценатa.Сценатa е поделена со врвки, кои означуваат граница направена на детски начин. На десната половина одади, низ декорација и други можни елементи, се импровизира град од бајка, на некој начин осовремен со тоа што, на пример, кубињата можат да имаат форма на оџак (Давчевски 9).

Веднаш потоа на сценатa настапуваат гласовите кои велат дека „оваа е приказна за една измислена историја“ и дека најголемата империја Непостојанија ја нема на ниту една географска карта. Бајковитоста на драмата ја потврдуваат и двете деца Пејко и Смејко, кои велат дека се измислени и се одмрзнуваат и оживуваат благодарение на фантазијата. Денкова вели дека идејата на оваа драма-комедија е да се прикаже злото на коленици, додека доброто триумфира во лицето на генералот, кој освоил 13 земји и исто толку ордени и чинови.

Комедијата не претставува само идејно неутрална приказна за љубезноста на стариот генерал Рококајко и неговата венчавка со старата принцеза Лина Линареза, иако дијалогот и ситуациите се изведени крајно комедиографски ноншалантно во однос на каква и да е идејна порака и дидактичка поука (Денкова 84).

Мустаќите, според кои оваа драма и го носи името, се посебна гордост за генералот Рококајко. Самозаљубен во своите мустаќи, тој ги тера војниците да одговорат кој е најубав генерал во империјата на диктаторот со најдолго име - Цинцириминцирио Де Мачкарок.

> Војниците: Нема поубав генерал од генералот Зајко Рококајко!
> Рококајко: Браво. Кажете ми, војници, зошто нема поубав генерал од генералот Зајко Рококајко?
> Војниците: Поубав генерал од генералот Рококајко нема, бидејќи ниеден генерал како генералот Рококајко нема убави мустаќи!
> Рококајко: (Одушевен до плачење) Тогаш, кажете војници, кому му припаѓа Лина Линареза, најубавата принцеза?
> Војниците: Никому освен на генералот, кој има најубави мустаќи! (Давчевски 14-15).

Мустаќите како смешен, но исклучително значаен детаљ во описот на генералот, авторот ги позајмил од народната епика, каде што се симбол за јунаштво и голема сила. Бановиќ забележува дека во епската литература, мустаќите како симбол на херојство се директно врзани со храброста на јунакот: колку поголеми мустаќи, толку поголема храброст и сила (Banović 233). Мустаќите се вткаени во драмското дејство до крајот на приказната. Дури и во свадбените завети, принцезата Линареза ги истакнува како предуслов за љубовта кон генералот.

> Линареза: Никогаш не го сакав мојот татко Цинцириминцирио, кој немаше мустаќи. А покојниот дедо Вртиглав, што многу го ценев, имаше мустќи подолги од роговите на татко ми. А кога се возев на нив, не викаше ни Оф! Ни Боф!... Мустаќите на дедо рококајко...
> Светицрн: Мислите на младоженецот Рококајко, не?
> Линареза: Да, мустаќите на генералот Рококајко се одраз на Дедовите мустаќи, а Дедовите мустаќи беа симбол на човековата стрпливост (Давчевски 64).

Идејата да се претстави апсурдноста на војните на еден комичен начин и да се покаже сета грдотија на војувањето, авторот ја постигнува на еден сказновиден начин, со замена на срцето на генералот. Замената ја прават „довчерашните непријатели со кои ќе склопи примирје: Пејко и Смејко кои во неговото тело, вместо срцето од гарежи и железо, (такво станало поради постојаните војувања), ќе пресадат срце на Славеј“ (Поповски 103). Така, авторот во земјата „Непостојанија“ војните ги заменува со песна и смеа, а оружјето со шеќерна муниција.

Сказновидното е присутно и во телевизиските драми за деца од доцните осумдесетти години на дваесеттиот век. Серијата, *Чук, чук, Стојанче,* која се произведуваше од Телевизија Скопје во период од неколку години, ангажирала повеќе актуелни македонски писатели за деца, чии текстови биле драматизирани и снимени во куси телевизиски приказни наменети за најмладата публика. Писателот Михо Атанасовски во епизодата „Царскиот син“ преку ликот на малото лавче, Лавко Лавковски, го отелотворува современото дете кое се соочува со безброј „забрани“ од родителите. Така, давајќи му ги особините на детето, авторот ги набројува забраните што му се наметнати на малиот Лавко: „Лавко мора да внимава на ставот, како се поклонува, како се зборува и како се дише. Не смее да гледа по излозите туку само право. Не смее ни носот со ракав да си го брише“. Продолжува редењето на сè што му е забрането на Лавко, но, авторот не заборава да ги потсети децата, т.е. гледачите дека станува збор за сказна, па во тој дух додава: „Кутриот Лавко Лавковски, кутрото царско дете. Лавко не смее ни стрипови за читање да бара. А чита само закони и царски декрети, понекоја химна и ода посветени на царот“ (Атанасовски). Замената на детето со лик од животните, понекогаш е најдобар начин да се перципираат нештата од поинаков агол и од дистанца. Лавко всушност е олицетворение на современото дете, кое расте презаштитено, како во „принц“ во „царско“ семејство и наместо да истражува и да се забавува на свој, детски начин, возрасните обидувајќи се да му обезбедат најдобра грижа го затвораат во „златен“ кафез, на тој начин изолирајќи го од нештата што тој природно би требало да ги искуси на таа возраст „како тркалање обрач или колце“. Авторите во

драмите за деца, на тој начин не само што забавуваат, туку индиректно им се обраќаат токму на родителите, старателите, да ги остават децата да бидат обични деца.

И во српската книжевност за деца од дваесеттиот век се среќаваат примери на драми чија основа е во сказната, но се среќаваат и митолошки елементи пресликани во ликови кои го асоцираат злото. Драмата за деца на познатиот југословенски и српски писател Душан Радовиќ *Капетан Џон Пиплфокс* (1953), зборува за авантурите на темпераментните пензионирани морнари кои пловат со брод на отворено море. Во оваа радиодрама која претставува модерна сказна, се среќаваат и митски претстави, како што е морското чудовиште со седум глави, но и Пештерата на волшебното ехо, која е всушност алузија на симнувањето во подземниот свет. Исто така можеме да повелечеме паралела и со Ехо, нимфа во грчката и во римската митологија, која била казнета од божицата Јунона, претворена во карпа и осудена да ги повторува последните зборови на оние што ѝ се обраќале. Пештерата е антропоморфизирана и комуницира со морнарите кои доаѓаат кај неа за да им открие каде се наоѓа чудовиштето. Истовремено, пештерата може да се анализира и од аспект на функциите на сказната според Проп, каде што таа ја има улогата на лик – помошник.

Капетан: какви прашања да му поставам (на чудовиштето)?
Пештера: Повеќе тешки одошто лесни.
Ехо: Повеќе тешки одошто лесни!...
Капетан: И уште што!
Пештера: И ни-што по-ве-ќе
Ехо: И ништо повеќе! И ништо повеќе! (Радовиђ)

Целата драма има шеговит тон, кој се чувствува и во дијалогот помеѓу пештерата и морскиот капетан. Обидувајќи се да добие насоки како да го пронајде и да го совлада чудовиштето, пештерата му дава полузагатки, полуодговори, правејќи ја нивната конверзација чудна и смешна истовремено. Фантастичното како еден од главните белези на митско-фолклорните елементи се среќава и во најновите македонски драми за деца. „Земјата на заборавените сказни“ од Билјана Црвенковска, објавена во 2023 година, ги следи авантурите на три деца, братче и две сестрички кои заминуваат на летен распуст кај баба им Јагода во село Бабино. Авторката се обидела низ еден спој на реалното и фантастичното да направи приказна која ја буди детската фантазија кога децата во Бабино почнуваат сами да се забавуваат бидејќи немаат мобилен, ниту компјутер или пристап до интернет. Иако негодуваат на мерките што ги одредил татко им, децата се оставени сами да се снаоѓаат за игра и забава,

па им се навраќаат на „старомодните“ и „досадни“ книги. Сепак, преку книгите се развива нивната имагинација и тие се преселуваат во заеднички сон каде што сè што е невозможно станува возможно.

> Мирон: (се проѕева) Аааа, каков чуден сон сонував...
> Илина: (трие очи) И јас. Ама...каде сме?!
>
> Мартина, Илина и Мирон погледнаа наоколу. Наместо во куќата на баба Јагода, тие се наоѓаа во некоја густа, мрачна шума. Се погледнаа и себеси – наместо во пижами, беа облечени во облеки за надвор!
>
> Мартина: Леле, што е ова? Сигурно уште сонувам!
> Илина: Јас сонувам, а ти си во мојот сон.
> Мирон: Не, туку вие сте во мојот (Црвенковска 25).

Како што почнува сонот, децата сè повеќе навлегуваат во светот на фантазијата, а надреалноста се зачинува и со ликови од сказните и со описи на типични простори во кои царуваат самовили, змејови итн. Авторката во поговорт вели дека Баба Јага е „другото“ лице на баба Јагода и наместо да е вештерка се навраќа на првичната функција што овој лик го имал во словенскиот фолклор, симбол на женскиот принцип, на циклусот на животот, на раѓањето, смртта и повторното раѓање на природата и нејзина заштитничка (Црвенковска 118). Необичната Баба Јага е причина за децата да навлезат во уште почудни авантури. Таа ги тера да тргнат во потрага по „срцето на шумата“ и да ѝ го донесат. Барајќи го срцето, децата ќе навлезат во Земјата на заборавените сказни, која е поделена на четири дела, кои се всушност четирите годишни времиња. Во Снежното кралство децата ќе ја запознаат снегулката што сака да ги смрзне, а потоа низ Царството на пролетта ќе сретнат кралови и принцези со имиња на пролетни цвеќиња. Патувањето продолжува преку Царството на самовилите, каде што владее вечно лето, а потоа во Царството на есента, или Кралството на печурките. Според кажувањата на шумските жители „срцето на шумата“ или „она-што-не-смее-да-се-спомене“ се наоѓа во Шашавата шума. Таму, пак, на сказновиден начин дрвјата се во сите бои, а цветоците се огромни. Некои, растеле и со корењата нагоре. Сепак еден од највпечатливите настани е метаморфозата на Мира Црната Мечка.

> Мартина: Ама, како да се вратиме назад дома?
> Во тој миг сонцето зајде зад планините, а шумата потона во мрак.
> Бувот Сезнаел, волкот Василије и Мира Црната Мечка-која во

меѓувреме се претвори во жена-воин, се погледнаа и молчеа.
Илина: Зарем не го знаете патот кон нашата земја?
Мира Црната Мечка одмавна со главата.
Мирон: И што да правиме сега ние?

Авантурите завршуваат со поучното откритите на Баба Јага, која им соопштува на децата дека срцето на шумата е во целата шума - сè што постои ја прави жива. Ваквите споредби ја издигнуваат шумата на рамниште на човек, давајќи му една сказновидна нота на дијалогот што се води помеѓу бабата и децата, иако тој се случува во реалноста.

Баба Јага ( тивко, нежно): Ах, деца...Срцето на шумата не е предмет, не е камен. Срцето на шумата е насекаде околу нас: дрвјата, грмушките, животните...Тоа е во тревата, во мирисот на земјата, во црцорењето на птиците, во летот на пчелите од цвет на цвет... (Црвенковска 103).

Драмата завршува со враќање во домот на баба Јагода во Бабино, каде што децата по вторпат ја читаат книгата „Земјата на заборавените сказни“. И самите тие се изненадени колку бргу им поминаа две седмици, читајќи и играјќи во зелената околина на селото, па во договор со татко им остануваат уште три недели да истражуваат и да ги читаат безвременските книги.

Авторката умешно ги искористила митско-фолклорните белези за да ја изгради драмата, да биде забавна за децата, но и да ги поттикне на читање. Таа не се обидува да го исклучи детето од технолошката реалност, но внимателно ги насочува за технологијата да не биде целата детска реалност, туку умерено да е присутна во детската игра и забава.

## 3. Заклучок

Како што гледаме од приложените примери, митот и фолклорот се присутни во драмата за деца повеќе од век и половина. Македонските, но и светските автори ги инкорпорирале во своите пиеси за да ги збогатат фантастичните моменти и да ги доближат до детскиот свет кој е богат, игрив и шарен. Митологијата како прамајка на книжевноста останува извор од кој секогаш може да се налее нова идеја, да се понуди поинакво толкување и контекст на старите митолошки приказни.

Драмата за деца, како дело напишано за изведба на сцена е најсоодветна форма на забава и едукација на детето, кое првите сознанија за светот ги добива преку игра и песна. Оттаму, користењето на митските белези и фолклорни белези само ја надополнуваат играта, ја прават мно-

гу поразбирлива за детето, му даваат простор да истражува и да осознава без ограничување. Токму затоа, митот и драмата за деца веројатно и понатаму ќе наоѓаат многу заеднички точки во творештвото наменето за најмладата публика.

## Цитирана литература

### На кирилица:


Анастасова-Шкрињариќ, Нина. „Археологија на сказната (В. Проп – палеонтолошко истражување на волшебните приказни).“ *Историски корени на волшебната приказна,* од В. Проп, Македоника литера, 2011, стр. 5–22.

Андерсен, Ханс Христијан. *Најубави бајки*. Феникс, 2021.

Атанасовски, Михо. *Царскиот син, Чук, чук, Стојанче: Телевизиска серија за деца.* Телевизија Скопје, 1987. YouTube, https: / / www.youtube.com / watch?v=WxxNc3ZLF20

Давчевски, Ристо. *Мустаќите на генералот Рококајко.* Македонска книга; Детска радост; Култура; Мисла; Наша книга, 1987.

Денкова, Јованка. *Сказновидното во македонската проза за деца и млади.* УГД – Филолошки факултет, 2015.

Кригер, Мери. *Теорија критике*. Нолит, 1982.

Кулишић, Шпиро, Петар Петровић и Никола Пантелић. *Српски митолошки речник.* Нолит, 1970.

Мелетински, Елеазар М. *Поетика на митот.* Табернакул, 2002.

Поленаковиќ, Харлампие. „Драмските обиди на Џинот.“ *Книга за Џиност,* Матица македонска, 2004, стр. 315-338.

Поповски, Александар. „Разговор за делото ‘Мустаќите на генералот Рококајко’ од Ристо Давчевски.“ Во Давчевски, Ристо, *Мустаќите на генералот Рококајко,* Македонска книга; Детска радост; Култура; Мисла; Наша книга, 1987, стр. 103-104.

Радовиќ, Душан. *Капетан Џон Пипилфокс.* MPUS, https: / / mpus.org.rs / wp-content / uploads / 2016 / 02 / %23U0414%23U0443%23U0448%23U043a%23U043e-%23U0420%23U0430%23U0434%23U043e%23U0432%23U0438%23U045b.pdf.

Росић, Тиодор. „Митопоетика у бајкама Илије И. Вукићевића.“ *Узданица,* т. XI, бр. 1, 2014, стр. 29–36.

Стефановски, Ристо. „Џинот и џиновските зафати во театарот.“ *Книга за Џиност,* уредил Гане Тодоровски, Матица македонска, 2004, стр. 367-371.

Тодоровска, Марија. *Митот како света сказна*. УКИМ - Филозофски факултет, 2015.

Тодоровски, Гане. *Книга за Џиност.* Матица македонска, 2004.

Урошевиќ, Влада. *Астролаб*. Македонска академија на науките и уметностите, 2000.

Хейзинга, Йохан. *Homo Ludens*. Прогресс – Традиция, 1997.

Црвенковска, Билјана. *Земјата на заборавените сказни*. Чудна шума, 2023.

Шевалие, Жан и Ален Гербран. *Речник на симболи*. Табернакул, 2005.

**На латиница:**

Banović, Stipan. „Mašta prema istini u našim narodnim pjesmama.“ *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena,* Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1928, str. 193-256.

Bart, Roland. *Književnost, mitologija, semiologija.* Nolit, 1979.

Biti, Vladimir. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije.* Matica hrvatska, 2000.

Botica, Stipe. *Hrvatska usmenoknjiževna čitanka.* Školska knjiga, 1995.

Bošković-Stulli, Maja. *Smisao i značenje bajki.* Poduzetništvo Jakić, 2004.

Cassirer, Ernst. *The Philosophy of Symbolic Forms. Vol. 1.* Yale University Press, 1953.

Clarke, Bruce. *Allegories of Writing: The Subject of Metamorphosis.* SUNY Press, 1995.

Frojd, Sigmund. *Tumačenje snova. II.* Preveo A. Vilhar, Matica srpska, 1970.

Ilić, Veselin. *Mitologija i kultura.* Književne novine, 1988.

Kulišić, Špiro. *Stara slavenska religija u svjetlu novijih istraživanja posebno balkanoloških.* Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 1979.

Meterlink, Moris. *Plava ptica.* Vega Media, 2004.

Todorov, Cvetan. *Mi i drugi: francuska misao o ljudskoj raznolikosti.* Slovograf, 1994.

Zalar, Diana. „Mitološka bića hrvatske umjetničke proze za djecu danas.“ *Zbornik Četvrtoga okrugloga stola o zavičajnosti: Utjecaj hrvatske usmene tradicije u suvremenoj književnosti za djecu i mlade,* uredili Grozdana Ribičić, Vesna Mihanović, et al., Gradska knjižnica Marka Marulića, 2000, str. 26-38.

821.163.3-2.09
255-264:821.163.3-2.09

# Класичниот мит во драмата *Баханалии* од Горан Стефановски

**Дарин Ангеловски**
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Институт за македонска литература
d.angelovski@iml.ukim.edu.mk

**Апстракт:** Во македонската книжевност од деведесеттите години па наваму, евидентна е појавата на голем број драмски дела во кои класичниот мит е поставен како централна тема. Оваа тенденција одговара на интересот за истражувањето на специфични идеи како што се: идентитет, дом, другост, припадност, татковина, сеќавање, мултикултурализам итн., кои одиграле клучна улога во дискусиите за културата и општеството, како и за односите меѓу нив од периодот по осамостојувањето и транзицијата.
Фокусот на истражувањето ќе биде насочен кон следење на начините на кои класичниот мит за Дионис е вграден во структурата на современата македонска драма *Баханалии* (1996) од Горан Стефановски според постапките на имитација, емулација и рекреација сфатени како модели на рецепција, кои покажуваат самосвесен и креативен однос кон третманот на класичниот мит во трагедијата *Бакхи* од Еврипид.

**Клучни зборови:** драма, рецепција, мит, Горан Стефановски, Еврипид

# Classical Myth in Goran Stefanovski's Play *Bachanalia*

**Darin Angelovski**
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
Institute of Macedonian Literature
d.angelovski@iml.ukim.edu.mk

**Abstract:** In Macedonian literature from the 1990s onwards, there is a notable emergence of dramatic works that place the classical myth at the center of their thematic concerns. This tendency reflects a growing engagement with concepts such as identity, home, otherness, belonging, homeland, memory, and multiculturalism — all of which played a pivotal role in cultural and societal discourse during the post-independence and transitional period. This study focuses on examining how the classical myth of Dionysus is woven into the structure of the contemporary Macedonian play *Bachanalia* (1996) by Goran Stefanovski. The analysis employs the concepts of imitation, emulation, and recreation, understood as modes of reception that reflect a self-conscious and creative engagement with the classical tradition.

**Keywords:** drama, reception, myth, Goran Stefanovski, Euripides

Мигот во кој митскиот опис на постојното започнува да се рефлектира во книжевноста, се создаваат услови за следење одреден вид креативни интеракции со размена на улоги помеѓу старите и новите приказни. Во овој процес новите елементи не ги заменуваат старите, туку ги апсорбираат во својот свет. Таму тие функционираат како рамнотежа и контраст и како елемент на трансценденција, што е суштински дел на секое уметничко дело. Оваа креативно мотивирана релација меѓу старите и новите митови, која се согледува како дијалог помеѓу класичните и современите митови, може да се следи со поголем или со помал интензитет во речиси целокупниот драмски опус на Горан Стефановски[1]. Но, во две негови драми тој прецизно и мошне конкретно назначува обилно користење на митска граѓа од класичната култура. Таков е случајот со драмата *Баханалии* (1996) работена според мотиви од трагедијата *Бакхи* од Еврипид и драмата *Одисеј* (2012) создадена како спој на мотиви од Еврипидовата трагедија *Тројанки* и избрани делови од Хомеровата *Одисеја*. Сепак, фокусот на овој труд ќе биде насочен кон следење на начините на кои класичниот мит за Дионис е вграден во структурата на современата македонска драма *Баханалии* од Горан Стефановски според постапките на угледување, на емулација и на имитација сфатени како модели на рецепција, кои покажуваат самосвесен и креативен однос кон третманот на класичниот мит во трагедијата *Бакхи* од Еврипид.

Стефановски ја создава драмата *Баханалии* според мотиви од трагедијата *Бакхи* од Еврипид, која според мислењето на многумина теоретичари важи за најдобра и воедно најкомплексна за толкување трагедија поради сложената митска материја во која се измешани различните природи на богот Дионис. Проучувајќи ја религијата на ентузијазмот и опијанетоста заедно со елементите на култот на плодноста и на дивото, екстатично и оргијастичко обожување на богот Бакхос, односно Дионис, заедно со сета придружна ритуална мистика што имал можност да ја посведочи за време на самонаметнатиот егзил кон крајот на својот животот, кога во навечерјето на Пелопонеската војна престојувал и творел на дворот на македонскиот крал Архелај, Еврипид се свртува кон митовите што го објаснуваат потеклото на дионизиското обожавање за да ја преиспита идејата дека преку обредни чинодејствувања посветениците можат да се исчистат од своите гревови и да станат едно со Бог.

[1] Горан Стефановски (Битола, Македонија, 27.4.1952 – 27.11.2018, Кентербери, Велика Британија) е водечки македонски драматург, сценарист, есеист, предавач и интелектуалец. Пишуваше за театарот, телевизијата и филмот, следејќи долга академска кариера во предавањето креативно пишување за театарот. Стефановски за театарот напиша вкупно 23 долгометражни претстави. Значајни драмски текстови се: „Јане Задрогаз“ (1974), „Диво месо“ (1979), “Лет во место“ (1981), „Тетовирани души“ (1985), „Сараево“ (1993), „Баханалии“ (1996), „Демонот од Дебар Маало“ (2006), „Одисеј“ (2012).

Стефановски му приоѓа на ова класично дело непосредно по војната во Босна и распадот на Југословенската федерација, воден од идејата за осознавање на тековната стварност преку испитување на содржината на митската материја во нејзината најопшта смисла како можност за дијалог со другоста. Овој духовен, идеен и интерпретативен амбиент, кој го обединува читањето, односно препрочитувањето, со пишувањето, односно со пренапишувањето, има за цел, не да ја побие, туку да ја релативизира оригиналноста на преттекстот сведувајќи ја, па дури и разводнувајќи ја сложената, деликатна и временски оддалечена културна реалност на класичниот образец во една поперцептивна, а со тоа и порецептивна ситуација.

За тоа говорат и белешките на авторот од типот „работено според фрагменти од...“. Тие упатуваат на настанувањето на современото драмско дело како резултат на задлабочена и креативна рецепција на класичниот мит и осовременување на класичната предлошка со воспоставување на густа мрежа од интертекстуални релации меѓу содржината на тековната стварност со онаа од класичното минато. Од една страна, и во обете современи драмски остварувања на Стефановски (*Баханалии* и *Одисеј*), следиме релативно стабилно придржување до сржта на основните митски схеми и доследно преземање на класични обрасци од класичните драмски и епски предлошки. Од друга страна, во обете драмски писма на Стефановски евидентни се и низа отстапувања од класичните митски матрици што ги споделува традицијата. Овие отстапувања се манифестираат како разлики во драмската структура, слобода при карактеризацијата на ликовите и контаминација на класичните митски фабули со етички поведенија и со естетички решенија својствени за актуелниот контекст на постмодерното општество и за транзициските процеси, кои имаат за цел да ја адресираат општествената дихотомија на овие простори во современиот контекст.

Овој вид креативна рецепција на класичниот мит кај Стефановски се остварува според наизменична примена на низа книжевни постапки каква што е постапката на *уѯледување,* сфатена како релативно стабилно придржување до сржта на основните митски схеми и доследно преземање на класични обрасци од драмската предлошка; потоа со постапката на *емулација,* сфатена како употреба на форми и мотиви од античката класика со значителна самосвојност и воведување новини, со цел да се создаде уметничко дело рамно на класичниот урнек, но поинакво и ново; и со постапката на *имиѯација,* сфатена како рецептивен модел што не е оптоварен со чувството за духовна сопственост или плагијат (Димовска 56). Адаптацијата и книжевната деривација во драмското писмо на Стефановски резултира со низа отстапувања од класичните обрасци, ка-

ко што своевремено и Еврипид дејствувал креативно со ново и непредвидливо поставување на митските схеми за богот Дионис што му биле достапни. Како мајстор на интригата Еврипид и во трагедијата *Бакхи* им дава предност на случајноста и воведувањето на новите ситуации преку трансформација на драмската ситуација што се реализира преку препознавање или низ пресврт, поттикнувајќи го на тој начин изненадувањето, преминот од незнаење во знаење, а со тоа и драмскиот ефект. Оваа негова драма речиси комично ги прикажува стариот крал Кадмо и стариот пророк Тејресија, кои на самиот почеток се обидуваат да му оддадат почит на богот водени од желбата да останат на безбедната страна. На сосема спротивно етичко рамниште е врвното претставување на трагичниот страдалник Пентеј, кој брутално се обидува да ја искорени новата религија како нешто што ги субверзира интересите на Тебанскиот полис. Конечно, Еврипид во оваа своја трагедија за првпат во историјата на античката драма го изведува на сцена богот Дионис како маничен дајмон, постојано менлив, претставувајќи го како големо и добро божество, кое во понатамошниот развој на драмските ситуации ја покажува својата разулавена и непопустлива суровост. Синот Себсов, главниот лик во оваа трагедија, се јавува де како самиот бог Дионис де како неговиот посветен слуга и пророк од Лидија под истото име. Разработувајќи го ликот на божеството, Еврипид има потреба да ги упати гледачите во развојот на драмската состојба, па во прологот на трагедијата објаснува зошто богот Дионис земал лик на смртник престорувајќи се во маж со човечки облик (Еврипид 187), додавајќи со тоа драматичност во разврската на трагедијата.

Кај Стефановски драмските ликови излегуваат од контекстот на делото во кое настанале и нивните емотивни, етички и интелектуални својства добиваат универзализирачко и осовременувачко значење. Ако ја земеме за пример изведбата на карактеризацијата на богот Дионис, ќе видиме дека во драмата *Баханалии* тој е „[с]ив, уморен, облечен како професионален политичар, апаратчик, црн костум од листер, бела кошула, вратоврска, светнати чевли“ (Стефановски 251).

Разликите меѓу современото дело и неговиот класичен образец се евидентни и во структурните обликувања на драмските дела. Еврипид ја осмислува драмата *Бакхи* според основната структура на древната трагедија: Пролог, Парод, Епизоди 1-6, Стасимон 1-5, Излез, додека драмата *Баханалии* е осмислена во шеснаесет сцени означени со наслови. Она што може да се каже во поглед на примената на драмските постапки со кои се служи Стефановски, какви што се *приспорување* или *удвоена стварност,* е дека тие се карактеристични за метадраматското актуа-

лизирање на антиката според илузијата за верност кон хипертекстот на изворникот.

Интерпретативниот кадар на митот за Дионис во обете драми се резимира и во подрачјето на хорот. Во античката драма воопшто, и поконкретно, во трагедијата, хорот претставува основен идентификациски елемент и во продукциска и во поетолошка смисла. Тој предничи пред драмските ликови, а неговиот глас ги коментира настаните во драмата, однесувањето на драмските ликови или искажува некаков општ став. Намерата на овие хорски рефлексии, и покрај тоа што се искажуваат во прво лице еднина, е да ја прикажат свеста и светогледот на колективниот и анонимен субјект на полисот. Тие не подлежат на личен идентитет иако произлегуваат директно од перото на авторот. Во таа смисла дејствувачкото поле на хорот во античката драма се следи како подрачје во кое се разгледуваат и се преиспитуваат можностите за разрешување на судирите меѓу драмските ликови во согласност со меѓусебно наметнатите обврски или очекувања (Томовска 93).

Во драмата на Еврипид хорот е составен од група од бакхи, придружнички на Дионис за време на неговото патување, т.е. доаѓање од Азија. Елена Колева него го определува како најдејствено лице во трагедијата:

> ...првпат во трагичкиот вид поезија, Хорот, инаку носител на правда и сострадание, е обележан со хибрис. Имено, Хорот „паѓа во грешка“, зашто од почетокот до крајот дејствува во слепило на безбожност, и тоа не поради страсната насоченост кон трагичната цел, ниту поради волја за трагична страст, туку токму обратно – поради немање благородна цел и поради отсуство на занес и страст. Тебанскиот Хор, мајката Агава и тебанскиот крал Пентеј се наоѓаат во страотен привид поради дрскоста на разумноста и трезвеноста! Целата полис Теба страда од опасното беснило на трезвеноста сè додека не паднат во смртоносното лудило на безбожно пијанство. Сувата, пресметана трезвеност е тежина и болест. Во оваа проста и безбожна болест, Хорот, Агава и Пентеј не го препознаваат прекрасниот бог на светиот занес (*θεία μανία*) и светата опијанетост, ниту имаат почит за светите оргии на Дионисовиот Хор – Мајнади. Овој ентусиазиран Хор е единствен надвор од страшните собитија, зашто обземен, знае, го видува и препознава Бога (Колева 1995).

Надвор од страшните собитија, хорот служи како начин за засилување на драмскиот ефект како на пр. кога се повикува на „подлоста на лудилото“ во исчекување на убиството на Пентеј, покажувајќи извесна наклонетост кон природата на Дионис, а со тоа неговиот глас добива димензија на етички и политички коментар.[2]

[2] Едвард Саид во *Ориентализам* се навраќа на Еврипидовите *Бакхи* за да укаже на

Индивидуализирањето на хорот што го презема Еврипид во драмата *Бакхи* е новината со која се служи и Стефановски во обликувањето на овој драмски сегмент во неговата драма *Баханалии*. Во првата сцена на *Баханалии* неговото воспоставување е изведено во качество на високо индивидуализирана свест водена од етика на ниски прагми: „Хорот е составен од карактеристични балкански мажи. Се сугерираат (во манирите и во костимите) галерија индивидуални примероци. Хорот е составен од мачо, патријархален тип на луѓе. Седнуваат на долга маса и се напрчуваат како во меана“ (Стефановски 251).

Како и кај Еврипид, и кај Стефановски улогата на хорот е изедначена со улогата на драмските ликови. Неговата транспозиција во понатамошниот тек на пиесата е збогатена со дејствувања што го подвлекуваат културниот контекст на македонската транзициска реалност. Оваа жива и постојана активност на хорот во текот на целата пиеса е во дослух со една од основните улоги на античкиот театар сфатен како миметички простор на дејствување какви што се чинодејствувањата во втората сцена на *Баханалии* осмислени како смена на серија сценски таблои. Хореутите

> [д]оаѓаат, заминуваат, кружат, јадат, мезат и пијат, играат карти, домино, ломотат, разговараат, танцуваат, прават бизнис, повраќаат и спијат. Разни националности. Делови од текстот на хорот се рециклираат на други јазици. Вавилонска збрка. Употребуваат пејџери, безжични телефони, тука се случува мало стопанство, промена на девизи, шверц и дубара. На масата има радио, секој го врти на своја станица. На масата има тв, секој го врти на своја програма. Тебанците се озборуваат зад грб, прават краткотрајни алијанси, кои брзо ги раскинуваат. Се меркаат едни со други, на раб се да се закараат или да се степаат. Пеат со набабрени вени и замижани очи. Си соборуваат раце, одвреме-навреме, накусо, удираат заедничка песна или се фаќаат на оро. Во оваа сцена пијат разни алкохоли, ракии во мали пагурчиња, вина, соди и шприцери (Стефановски 254).

---

тоа дека книжевните дела се алатки што ги употребува колонијализмот велејќи дека: „[п]оуката што Еврипид ја има на ум е драматизирана низ присуството во драмата на Кадмо и Тиресија, учени возрасни луѓе кои сфаќаат дека со луѓето не се управува само ‘супервеноста’, постои и нешто што се нарекува расудување, велат тие, што значи правилно одмерување на моќта од непознатата сила и стручно справување со неа. Оттогаш наваму ориенталните мистерии ќе се сфаќаат сериозно, но не само поради тоа што тие ќе го предизвикуваат рационалниот западен ум секогаш одново да ја искажува својата трајна амбиција и моќ“ (Саид 63).

Стефановски го постигнува овој ефект и со помош на моќта на говорниот израз, односно со стилот кој е вешто приспособен на предметот на мимеса, многу слично и речиси во дослух со говорниот стил на Еврипид, кој своевремено и самиот вешто користи зборови од секојдневниот говор, избегнувајќи ја на тој начин извештачената возвишеност на изразот на неговите претходници.

Оттука станува јасно дека постапките на емулација или имитација, заедно со сентентичноста и цитатноста, имаат за цел да ја адресираат општествената дихотомија на современиот контекст, одошто да искажуваат верност кон класичниот образец. Репертоарот на драмските „припитомувања“ на класичното дело во писмото на Стефановски се реализира и преку вметнување на досетки, поговорки, дискретно нијансирани просопографски епизоди или референци на настани од тековната стварност, кои, иако реферираат на класичниот културен контекст, имаат за цел да го нагласат духовниот амбиент на тековната стварност:

> ДИОНИС: Бев во вашиот Народен театар. Гледав претстава од *Бакхи* на Еврипид. Трогателна приказна за негативецот Дионис и неговата дива орда Менади.
>
> ПЕНТЕЈ: Ја ставија на репертоар по моја сугестија. Идејата беше публиката да ги сфати оргиите на Дионис за да научи да се клони од нив. Но која публика? Деца сосила доведени од училиште. Пензионери задремани на топло (Стефановски 278).

Ваквата културолошка контекстуализација што ја презема Стефановски го поставува современиот македонски и поширокиот балкански и европски културен контекст врз класичниот образец преку иронично интониран хумор чија цел е да предизвика нови конотации на строгото и свечено пеење какво што е речиси непристрасното фабулирање на религиско-психолошка тема што го презема Еврипид во неговата трагедија *Бакхи*.

Следењето на творечките кругови на драмските дела *Бакхи* од Еврипид и *Баханалии* од Горан Стефановски покажува и извесна логика на синхроницитети помеѓу животните прилики на нивните автори. Еврипид иако не учествувал директно во политиката, тој преку своите дела реагирал на актуелните моменти од политичкиот живот. Неговите драмски ликови се занимаваат со општите полисни проблеми на атинската демократија и ги одразуваат неговите лични заложби за праведност и законитост, правејќи го осамен критичар и моралист, кој според својата реалистичност бил посочуван како уривач на старите добри обичаи. Во такви околности, фален и куден, Еврипид од Атина зами-

нал во Македонија каде што ја создал својата најтрагична и најубава трагедија – религиско-психолошката драма *Бакхи*[3]. Во личната приказна на Стефановски лирскиот аспект се судира со епскиот принцип во онаа точка која говори за изгубеноста, за лутањето и неснаоѓањето што ќе го натера Стефановски да каже: „Тешко е кога човек е странец во странство. Но уште потешко е кога човек е странец дома“ (Стефановски 2006). Стефановски се противи на терминолошката збрка наметната однадвор, од другите, која го обележува како имигрант, како некој кој е во доброволен егзил или во привремен и повремен егзил, дури и во значењето на *commuting exile* кога живее во Кентербери, Англија, но престојува и во Скопје за да подучува драматургија на Факултетот за драмски уметности. Како што забележува Гоце Смилевски, Стефановски ја избира позицијата надвор од овие дефинирања, можеби и затоа што не може да најде најсоодветен термин за сопствената состојба, па наместо да ја именува, тој ја опишува како живеење меѓу две приказни (Смилевски 2019). Токму оваа состојба „помеѓу“ ја поттикнува ремитологизацијата како континуирано возобновување на класичниот мит преку неговото приближување до доминантните идеологии и интереси на древниот полис или оние на современата држава. Во таа смисла се чини дека последната голема војна на овие простори со распадот на Југословенската федерација, заедно со транзициските процеси што следеа, ја ревидираат имагинативната креативност на Стефановски, а рецепцијата (и книжевната, и театролошката) го препознава неговото драмско дело *Баханалии* како вистина за современата стварност.

[3] Хрватскиот хеленист Миливој Сироњић ја определува трагедијата *Бакхи* како „најтрагична и најубава трагедија на поетот, достојна на бурниот и мачен поетов живот. Полна е со страв и сожалувања, полна со блескав лирски занес, особено во хорските партии, кои се преполни планинска осаменост и волшебна природа. Тоа е драма на бакховска екстаза, но и драма на човековите слабости пред снагата на неправедното и свирепо божество. *Бакхи* ја посведочува снагата на инспирацијата, трагичноста и извонредната творечка свежина на старецот Еврипид. Екстазата и култот на Дионис наликуваат на епидемија која не е без аналогија со некои феномени на религискиот занес на христијанскиот среден век“ (Sironić 1977). За исклучителноста на трагедијата *Бахки* види уште: Euripides. *Bacchae.* Cambridge University Press & Assessment. 2024.

## Цитирана литература

### На кирилица:

Еврипид. *Хиполит, Ифигенеја во Авлида, Бакхи*. Превод од старогрчки Даница Чадиковска, Зумпрес, 1995.

Димовска, Весна. *Античката литературна традиција во македонската литература од времето на преродбата*. Маг. Труд. Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филолошки факултет, 1994.

Колева, Елена. „Уште неколку белешки за Еврипид.“ *Хиполит, Ифигенија во Авлида, Бакхи* од Еврипид, поговор на Елена Колева, Зумпрес, 1995, стр. 261-278.

Саид, Едвард. В. *Ориентализам*. Магор, 2003.

Смилевски, Гоце. „Ставовите на Горан Стефановски за идентитетот и за идентитетските наративи“. *Филолошки студии* vol.17, no. 2, 2019, стр. 160-172.

Стефановски, Горан. „За нашата приказна“. *Пристапни предавања на новите членови на македонската академија на науките и уметностите* vol. *XV*, 2006, стр. 357-369.

Стефановски, Горан. *Избрани драми*. Полица, 2022.

Томовска, Весна, и Даниела Тошева. *Античка драма*. Три, 2018.

### На латиница:

Sironić, Milivoj. “Euripid”. *Povjest svjetske književnosti*. Mladost, 1977.

821.163.3-2.09
2-264:821.163.3-2.09

# *Патот на Масада* од Венко Андоновски – транскрипција на Сизифовата контемплација на патот од врвот кон подножјето на планината

**Катерина Панов Кожаров**
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“
katerinakozharov@gmail.com

**Апстракт:** Секој искусен автор е свесен за грандиозноста со која митологијата постои како некаков прасвет, вечно паралелен со нашиве. Швајцарскиот психијатар, основачот на аналитичката психологија Карл Г. Јунг, говорејќи за колективното несвесно кај човекот, има докажано дека постои врска меѓу длабинските елементи на соништата и фантазиите на невротичарот со митологијата. Фројд, пак, дури ќе го дефинира митот како колективен сон на човештвото, па оттука, митот исто како и сонот не можат да се разберат без латентните содржини на потвеста. Погледнато вака, митот е некаков вграден дел од нашето битие, и веројатно, одговори на многу нејаснотии и дилеми треба да се бараат таму. Венко Андоновски во својата пиеса *Патот на Масада* практично ја покажува валидноста на теоријве со тоа што во драмава не се среќава само некаков резидуум од митолошките приказни, туку, митологијата ја става како единствен прозорец преку кој можеме да го видиме светот што тој сака да ни го покаже. Приказната за Сизиф како главен егземплар на теоријата на апсурдот е клучна за декодирање на пораката пратена преку шесте есеи за убиството и самоубиството.

**Клучни зборови**: Венко Андоновски, *Патот на Масада*, драма, мит, идеологија, Сизиф, теорија на апсурдот, самоубиство

# *The Siege of Masada* by Venko Andonovski: Transcribing Sisyphean Contemplation in the Path from the Top to the Bottom of the Mountain

**Katerina Panov Kozharov**
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
Blaže Koneski Faculty of Philology
katerinakozharov@gmail.com

**Abstract**: All accomplished authors are aware of the magnificence that enables mythology to exist as a type of proto world, eternally parallel to ours. The founder of the analytical psychology, the famous Swiss psychiatrist, Carl G. Jung, having mentioned man's collective unconsciousness, had proved that there had been a connection between the deepest parts of a neurotic's dreams and fantasies and mythology. Furthermore, Freud would even define the myth as mankind's collective dream, so additionally a myth as well as a dream could not be understood without the quiescent contents of our subconscious. From this perspective, the myth is an internal part of our being, and probably, answers to many dilemmas should be resolved there. In his play *The Siege of Masada*, Venko Andonovski actually proves the validity of these theories by putting mythology as a central window for us to see his point of view. The story of Sisyphus as a symbol of the philosophy of the absurd is a key to decoding the message given through his six essays on murder and suicide.

**Keywords**: Venko Andonovski, *The Siege of Masada*, play, myth, ideology, Sisyphus, philosophy of absurdism, suicide

*Токму за време на тоа враќање, при*
*тој одмор, ме интересира Сизиф.*
*Лицето што страда во непосред-*
*ната близина на каменот дури и*
*самото тоа е камен!*
Ками

## 1. Вовед: егзистенцијалистичкиот аспект на драмата

Со епохалните достигнувања во полето на психоанализата, австрискиот психијатар Зигмунд Фројд ќе остави значаен белег и во гносеолошкиот пристап кон драмската дејност. Во својата книга *Од културата и уметноста* тој објаснува дека таков каков што е човековиот живот, со сите болки, разочарувања и нерешливи загатки, е премногу тежок за природата на човекот. Таа е всушност причината за постоењето на „помошните конструкции“ како екстремните одрекувања (со кои полесно ја потценуваме својата немоќ), замените на задоволството (кои го смалуваат истото) и опојните средства (со кои „отрпнуваме“ за сите животни удари). Тој дообјаснува дека замената за задоволството што ја пружа уметноста се илузиите во однос на стварноста, но поради улогата која ја има фантазијата во душевниот живот на човекот, не е помалку делотворна (Frojd 275-276). Дека Фројд е во право кога вели дека врвот на задоволствата што се постигнуваат со фантазирање се уметничките дела (како извор на уживање и животна утеха) (Frojd 283), потврдува и цитатот на Брехт: „Треба да се каже дека особина на театарските средства е да пренесуваат знаења и импулси во форма на насладување; длабочината на знаењето и на импулсот одговара на длабочината на насладата“ (цит. според: Лужина 297). Затоа Ан Иберсфелд вели дека Фројд всушност го открива психичкиот корен на театарското задоволство: „тука е она што не е тука; еден знак, една ‚замена’ е тука за да го заземе местото на предметот на мојата желба и ми причинува задоволство кое истовремено е и реално и имагинарно“ (цит. според: Лужина 310).

Точно поради ова Ниче вели: „„Уметноста и ништо освен уметноста’ оти ја имаме уметноста за да не умреме од вистината!“ (Miloševi ć 34). Погледнато вака, драмата навистина има една еминентна егзистенцијалистичка функција, која треба да биде подвлечена пред онтолошко-аналитичките погледи што следуваат. Од теоретско-критички агол, пак, Ќулавкова ќе каже:

> Дури и самата текстуална предлошка подразбира извесна интерактивност, транстекстуалност и, следствено, извесна нестабилност, недовршеност и адаптибилност, со оглед на фактот дека театарските претстави се прават не само врз драми сфатени како заокружени (едни и цели) драмски дела, туку и врз синопсиси, скици, колажи и фрагменти од коишто режисерот допрва треба да продуцира / изведе театарска претстава (Ќулавкова 179).

Уште поминуциозен поглед во овој интер- / транстекстуален аспект на драмата ни дава Владимир Краљ, кој точно ги набројува изворите од кои драмата ја црпи својата енергија. Тој пишува за историјата како мотив (Шекспир и неговите кралски драми и трагедии); книжевни текстови кои имаат драмски особини (*Ромео и Јулија* на пример, која била инспирирана од љубовна приказна со видливи драмски елементи: пречка, противници, пресврт, изненада...); романсата како мотив (шпанскиот златен век); секојдневните случувања (европскиот театарски реализам и натурализам); но пред сите овие ги споменува *митот* и легендата како главна драмска материја (Едип, Антигона...) (Kralj 11). Тој додава дека барем една од противречните спротивности во односот човек – свет и обратно мора да биде драматичен нерв, кој ќе биде интегрален дел на драмското тело и кој ќе се појавува низ целата драмска приказна преку одредени случувања, во ликовите, дијалозите, во нејзината трагика и комика. Тие антиподи за кои тој говори се: општото и посебното, објективното и субјективното, заедничкото и индивидуалното, сакањето и морањето, слободата и тиранијата, срцето и разумот, природноста и неприродноста, вистината и лагата, разумот и неразумот, изгледот и суштината итн. (Kralj 12).

Последново ја покажува и етичко-културолошката функција што ја имала драмата низ историјата на човештвото со својата непосредна улога во редефинирањето на културолошките темели и вредности. „Драмата сфатена како интеракција и постојано преместување на нејзините рамки на рамниште на референцијалност и авторефернцијалност, е исклучително, активно, самокритички поставена спрема општеството, стварноста и спрема сама себеси“ (Д. Шваниц преку: Ќулавкова 186).

Една таква општествено-хуманистичка функција насочена кон моралното прочистување на човекот има и драмата *Падот на Масада* од Венко Андоновски, чија главна цел е наше соочување -во четири очи- со апсурдот и неговиот антоним – луцидноста.

## 2. Што е поважно – човекот или Големата Идеја?

> Постои само еден, навистина сериозен филозофски проблем: самоубиството. Да се суди дали животот заслужува или не заслужува да биде одживеан, тоа значи да се даде одговор на основното прашање на филозофијата... Никогаш не сум видел никој да умре поради онтолошки доказ. Галилеј, кој застапувал значајна научна вистина, мошне лесно се откажал од неа кога животот му бил доведен во опасност... Но, затоа гледам дека многу луѓе умираа зашто сметаат дека животот не заслужува да се живее. Гледам и други кои парадоксално гинат поради идеи или илузии кои даваат смисла на нивниот живот (она што се нарекува причина да се живее истовремено претставува инзворедна причина да се умре). И затоа сметам дека смислата на животот е најзначајното прашање. Како да се одговори на тоа прашање? (Ками 11-12б).

Гледајќи ја пиесата *Падот на Масада*, човек ќе добие впечаток дека Венко Андоновски решил да го остави Ками да проговори преку актерите на сцена, уште повеќе подвлекувајќи дека нештата се немаат променето и темата останува отворена и милениуми по 73-тата г.н.е. Дека тоа е така потврдува и неговата изјава: „Пиесата го поставува прашањето: колку имаме право на самоубиство (зашто *самоубиството е силна желба за живот ама на друг начин,* како што вели еден од ликовите), и колку имаме право со себе да повлекуваме и други во самоубиствените чинови, без разлика колку тие од историска или идеолошка дистанца изгледаат како величествен чин на хероизам.“[1] Впрочем, и насловот на драмата е алузија на прашањето само по себе: ако Масада стои како симбол на храброста и гласот на народот „Ние први се побунивме, последни ќе паднеме!“, тогаш нејзиниот пад силно ги актуелизира прашањата: А вреди ли? Колку чини таа храброст? Паметна ли е животната отплата на честа? И имаме ли воопшто право да носиме одлука за судбината на луѓето околу нас?

И логичен е почетокот на Андоновски со сцена од автентичното израелско тло во време кога е актуелна јудејско-римската војна: додека илјадници Евреи биле убиени, заробени или испратени на принудна работа, Масада стои не само како физички, туку и како морален врв за околу илјада Евреи кои со месеци им давале отпор на нападите на Римјаните. Одличен увид во психологијата на тој народ за кој честа е цел да се живее, ама уште повеќе да се умре, ни дава дијалогот помеѓу Елеазар

[1] Преземено од личната архива на авторот, копија од сценаристичката експликација доставена до Министерството за култура во Скопје, 2023.

(заповедникот на Масада) и Хана (жена која е веќе обесчестена, односно силувана од Римјаните):

Елеазар:

Проблемот, драга моја, е во тоа што не си се борела. Си се предала. Тоа е срамно. Кога човек се предава, настанува уживање од чувството дека имаш господар! Ти не заслужуваш да бидеш Јудејка!

Хана:

А што сум можела да направам?

Елеазар:
Да се убиеш! [2]

Во суштината на јудеизмот е вреднувањето на овдешниов живот, и како такво самоубиството (потполно исто како и убиството ) е негација на Божјата добрина. Сепак, во екстремни услови, кога требало да ја предадат својата религија, тие недвосмислено бирале „свој нож во грло“. И ваквото „дефинирање на честа“ несомнено е „меч со две острици“: додека проширеното самоубиство се доживува како продолжување на своето и уште поголемо осветување на Божјото име, толкувањето на одбраната во голема мера би фрлило сенка на големината на суицидниот чин, смалувајќи го до степен на кукавичлак кој го бира полесниот пат. Во овој контекст, дел од интервјуто направено со Зигмунд Фројд во 1930 г., ќе му даде сосема ново светло на овој навидум неверојатно херојски чин:

Можно е самата смрт да не е биолошка потреба. Можеби умираме затоа што сакаме да умреме. Исто како што омразата и љубовта кон една личност истовремено постојат во нашето срце, така и сиот живот поседува желба за одржување и амбивалентна желба за сопствено уништување. Всушност како што една растегната гумена лента има тенденција да го добие својот првобитен облик така и сета жива материја, свесно или несвесно се обидува да ја врати целосната и апсолутна инерција на неорганското постоење. Желбата за живот и желбата за смрт постојат во нас една покрај друга. Смртта е пандан на љубовта и заедно владеат со светот. На почетокот, психоанализата сметаше дека љубовта е. Денес знаеме дека смртта е еднакво важна. Биолошки, сите живи суштества, без

[2] Овој, и сите цитати од драмата *Падоm на Масада шmо* следуваат, се преземени од необјавениот драмски скрипт на Венко Андоновски депониран во архивата на Драмскиот театар во Скопје: декември, 2023.

> разлика колку живот пламтел во него, копнее за нирвана, копнее за престанок на треската наречена ‚живеење'. Желбата може да биде маскирана со разни околности. Сепак крајната цел на неговиот живот е уништувањето. Тое е филозофија на самоуништувањето. Ова го оправдува самоубиството и логички води кон глобално самоубиство... (Фројд 4).

Водени од таа илузија дека имаат моќ да умрат храбро и слободно, во 73-тата г.н.е. во Масада, Израел, ќе се случи најмасовниот суициден чин во историјата на човештвото, кога на 960 мажи, жени и деца ...*им е даден божествениот подарок: честа!*... и тоа по принципот на семејно самоубиство кога мажот ќе ја убие сопругата и своите деца, потоа со жреб ќе бидат определени десет мажи кои ќе ги убијат сите други, па еден ќе ги убие останатите девет, за да на крајот си пресуди сам за да му покажат и докажат на непријателот дека *од самиот почеток ја претпоставиле смртта пред ропството*. Доказ дека дистракцијата од своето себеуништување човек ја наоѓа во насладата на туѓата несреќа (валидизација на постулатите на Големата Идеја), Венко Андоновски приложува преку зборовите на Исус Навин (татко на вонбрачната ќерка на Хана):

> Исус:
>
> Замислете како Римјаните ќе беснеат кога ќе ги најдат нашите тела мртви, и кога пленот ќе им гори пред очите! Ќе ги оставиме само храната, виното и водата, затоа што тие ќе бидат сведоци, откако нас ќе нè нема, дека не нè совладал глад, туку дека од самиот почеток сме ја претпоставиле смртта пред ропството!

Фројд смета дека постојат два основни нагони во човечкиот живот: Ерос – нагонот за живот и Танатос – нагонот за смрт. „Танатос е нагон за смрт, кој сепак не е исто што и агресивната желба за убивање, туку подразбира еден вроден порив за себеуништување кој е присутен кај сите луѓе како исконска желба да се вратат во состојба на не-постоење" (Анастасова Шкрињариќ 41б). И нè остава Андоновски да ја видиме силината на таа себедеструктивна сила на Танатосот и во следните пет етиди кои следуваат. Всушност и поднасловот на драмата е „Шест драмски есеи за убиството и самоубиството".

Една од темите е познатото самоубиство на комитската чета на Христо Узунов во селото Цер во 1905 г. Речиси две илјади години по Масада, истите зборови ќе бидат изговорени во нов контекст: „Револуцијата не признава приватни причини! Нема приватна татковина! За нас смртта не е приватна работа!...Ние, дваесет и шестмина комити, по крв и род

Македонци, за да не паднеме во рацете на непријателот, самите си пресудивме...“ Андоновски продолжува да ни ја доближува теоријата на Клод Леви-Строс за постоењето на еден универзален човеков ум како валидна, временски и просторно независна супстанција и функција, и преку третиот дел посветен на Хитлер, Гебелс и останатите нацисти во познатиот бункер на Адолф Хитлер во 1945, кои исто така ќе го изберат самоубиството наместо понижувањето во рацете на Русите. И сосема очекувано, современиот бомбаш – самоубиец, модерниот депресивец со суицидна опсесија и алузијата на Фројдовата ординација се совршен доказ дека „каменот на самоубиството“ се тркала во голема мера и до ден денешен.

Иако драмата завршува со отворена порака секој од нас да го најде својот интимен одговор, авторот ненаметливо ни го доближува својот став вметнувајќи го црвот на сомнежот, или подобро црвот на надежта, во секој од шесте чинови на претставата. Андоновски не ги остава своите јунаци да брилјираат со своите тези дека под само точно утврдни уредби животот заслужува да се живее. Тој ги има вметнато репликите на споредните ликови на кроток начин, но со гротескен ефект. Така, уште во првиот дел, продолжението на разговорот меѓу Елеазар и Хана даден погоре е ваков:

> Хана:
>
> Но, тоа е безбожно! Да го фрлиш животот пред нозете на Господ Бог Саваот! Да го понижиш враќајќи му го најголемиот дар?!

Или, пак, зборовите на таткото на нејзиното чедо, Исус, чии последни зборови откако го одбира животот на своето дете пред националното и религиско самочувствие (сепак залудно и предоцна):

> Исус:
> Седни до мене, чедо мое. Што е смртта, кога нѐ спои, а не може да нѐ раздели споени, ако не – обична измама? (Пауза) Ќе чекаме подобри времиња. Кога вистината ќе стане историја, а не историјата вистина. И кога ќе биде важна болеста на историјата, а не историјата на болеста.

Продолжува Андоновски во иста смисла и понатаму со зборовите на дезертерот од етидата за македонските комити, кој го очекува раѓањето на својот син и кој отворено се противи на Божјата улога која ја зазема Узунов со неговата идеја за колективно самоубиство и обвинувањето дека сите што размислуваат поинаку се *оросиии пред ташковината.*

Дезертерот:

Ако умрам нема веќе да можам да лежам на трева и да гледам во облаците со часови пред дождот....Облаците постојат, иако се на небо. Татковината ја нема, иако е на земја...Нека имам знак на предавник на челото, само нека останам жив!!!

Третиот дел го носи Хитлеровото обвинување за хистеријата на Ева Браун, која наместо да биде среќна дека името ќе ѝ остане запишано во историјата како шестчасовна сопруга на најголемото нацистичко име, е опседната со мислата дека нема да може да ја одигра ролјата на жена – леунка која го лула своето бебе. Не можете да не забележите дека единствените надежни ликови – жртви во драмата никогаш не жалат за сопствената несреќа. Нивните трагедии не значат ништо погледнати осамени, затоа што човековиот живот сам по себе е безвреден без сите социјални врски што го дефинираат. И во таа смисла, драматургот Андоновски не заборава да го акцентира името на Адолф Хитлер, кој и покрај смртта на блиските околу него во последен миг носи одлука дека можеби и е попаметно да поживее, макар постоел сам, но сепак остава еврејската правда да си ја задоволи својата жед по принципот на универзалните закони на доброто и злото. На единствениот од шесте милиони Евреи кому Хитлер има *подарено милослива смрт* (девојката Еврејка, чиј црн дроб единствено бил компатибилен да го замени заболениот на Хитлер), ќе ја освети смртта на својот народ забивајќи го ножот во својот црн дроб наместо ветеното сечење вени. И во следните сцени од драмата сме натерани да ѝ погледнеме на дилемата во очи, и тоа преку директен контакт со она што е наша сурова реалност. Така, зборовите на девојката кон терористот кој ја прашува дали знае што е татковина, се:

Девојката:

Не баш. Ама останавме без неа. Твојата е поделена, нашата веќе не постои. Европа нè прогласи за туристи, а си бевме народ.

И понатаму, истата таа девојка ќе ги каже неизговорените зборови на сите претходни „камиказе жртви“ на кои Андоновски им ја дава силината на ехо, кое непрестано одекнува во просторот и времето околу нас:

Треба ли татко ми да умре, за ти, или јас да имаме татковина?... Само ако бидеш татко, можеш на децата да им оставиш татковина.

Авторот допира повеќе нервни завршоци со само една реплика, невралгии со кои секојдневно живееме и таа синтеза е типична за ракописот на Андоновски. Во тој контекст последните две етиди се некаква рефлексија на сè претходно споменато, историјата е сегашност исто толку колку што сегашноста е историја. Психијатарот во „симулираната“ Фројдова ординација ќе каже:

> Психијатарот:
>
> Лудницата не е место, лудницата е состојба на духот. Погледни ја целата историја, на пример. Колку само наликува на некаква лудница во која здравите треба да се преправаат дека ги гледаат привиденијата на болните!

Крајот на драмата нè враќа на самиот почеток, ништо не е променето, само преоблечени контексти, но, се назира некаква можност дека човекот конечно може да го надмине апсурдот, дека конечно може да ги сфати одговорите, кои милениуми претходно се ставени пред него и дека може да се издигне над животот разбирајќи ја неговата апсурдност преку прифаќањето. Вандалот од последната сцена е голем затоа што од него конечно е исцедена храброста за самоубиство и затоа и може гласно да ја изговори баналноста на апсурдот. Во него е останато само некакво нејасно сеќавање на идеологијата на Масада, но кристално јасна свест за нејзината јаловост:

> Вандалот:
>
> Јас сè што барам е да се самоубиете со мене. Имам еден пиштол во панталониве. Ќе го извадам. Ќе влечеме сламки кој во кого ќе пука. Кој остане последен сам се упукува. И така херојски сме загинале за мојата татковина, мојата несудена жена. А и татковина е погрешно. Треба да се вика мајковина. Што требаше да ми народи деца за цела мајковина. Ама вие нејќете да се убиете со мене. Сакате да живеете!

## 3. *Митот – света и апсолутно вистинита приказна* (М. Елијаде)

Секој искусен автор е свесен за грандиозноста со која митологијата постои како некаков прасвет, вечно паралелен со нашиве. Швајцарскиот психијатар, основачот на аналитичката психологија Карл Г. Јунг, гово-

рејќи за колективното несвесно кај човекот, има докажано дека постои врска меѓу длабинските елемети на соништата и фантазиите на невротичарот со митологијата. Фројд, пак, дури ќе го дефинира митот како колективен сон на човештвото, па оттука, митот исто како и сонот не можат да се разберат без латентните содржини на потвеста. Погледнато вака, митот е некаков вграден дел од нашето битие, и веројатно, одговори на многу нејаснотии и дилеми треба да се бараат таму. Венко Андоновски практично ја покажува валидноста на теориите со тоа што во драмава не се среќава само некаков резидуум од митолошките приказни, туку, митологијата ја става како единствен прозорец преку кој можеме да го видиме светот кој тој сака да ни го покаже.

Според етичко-психолошкото толкување на Пол Дил, циитирано во *Речникот на симболи* на Гербран и Шевалие, најзначајните ликови во митологијата, посебно грчката, означуваат некоја функција на психата, а нивните меѓусебни односи го изразуваат интрапсихичкиот живот на луѓето (така Умот се вика Зевс, ускладувањето на желбите – Аполон, потиснувањето – Хад...). Таквиот клуч за толкување му дозволува на авторот едно ново сфаќање на митот како драматургија на внатрешниот живот. Други толкувачи, по Евемер (4 век п.н.е.), гледале во митот приказ на минатиот живот на народите, нивната историја, полубоговите и нивните подвизи, затоа што на некој начин се издигнати на ниво на богови и нивните постулати: од тоа гледиште митот би можел да биде драматургија на општествениот живот или поетизирана историја (Gerbran i Ševalije 579).

Постојат многу дефиниции или барем обиди за дефиции на митовите, поради нивната комплексност. Интересна е антидефиницијата на митот на Лосев, која вели дека „..митот е чудо, затоа што не е фикција; не е идеално битие; не е научна, ни примитивно-научна конструкција; не е метафизика; не е шема, ни алегорија; не е поетско дело; не е догма*;* не е историски настан“ (Анастасова Шкрињариќ 9б). Митот се дефинира и според неговата функција, па така покрај практичната, социјално – регулативната и етиолошката функција на митот:

> некои митолози основната функција на митот ја поврзуваат со исконскиот стремеж за хармонизирање и средување на поредокот (претворањето на хаосот во космос) – сметајќи дека тоа е смислата на митологијата воопшто. Митот е неопходно сретство кое му помага на човекот да најде цврста оска во еден хаотичен и променлив свет, тој е неговата потпорна точка, која има улога на регулатор и стабилизатор (митологијата му помага на човекот да го најде своето место и да се ориентира на вистинскиот начин во светот којшто го опкружува) (Анастасова Шкрињариќ 17а).

Венко Андоновски самиот ни фрла митска јадица во драмата, за тоа каде треба да ги бараме решенијата и одговорите. Во зборовите на вандалот од последната сцена, тој сосема транспаретно ни го покажува правецот преку кој треба да ја декодираме пиесата за да ја видиме целосната слика:

> Вандалот:
>
> Си го видел Сизиф? Оној што бил **осуден** цел живот да го турка каменот до врвот, и таман да го намести и да куртули, каменот му се стркува во долот! И ајде, Јово наново – поапсурдно здравје, а демек во тоа била смислата на животот, во упорност! Е и јас сум Сизиф, ама расипаниот Бог ми подметнал стаклен камен! И ако ми се стркала во долот и се скрши, што ќе правам? Како ќе бидам Сизиф, кога немам што да туркам?! Што ќе биде смислата на мојот живот ако и каменот го изгубам? Е тогаш човек се самоубива, кога ќе го изгуби апсурдот, брат. И затоа рацете ми се тресат, стаклен камен туркам, и немам право на грешка, ниедна грешка! Фер ли е тоа? Ама те боли тебе, твојот камен е од ѓон, ѓон наместо образ имаш, камен наместо душа!

*Болдираниот* термин не е случаен. Сизифовиот апсурд е замислен да биде казна. Значи, ако нашите животи ги погледнеме како апсурдни, што несомнено се, ние сме казнети. Приказната за Сизиф од грчката митологија раскажува за интелигентниот и лукавиот крал на Коринт, кој на речниот бог Азоп му ја предава локацијата на вратилиштето на Зевс, за да добие вода за својот град. Ова е причината поради која Зевс го праќа богот на смртта Танатос да му ја однесе душата на Сизиф во мрачното царство на Ад (богот на подземјето). Сизиф успева да го закова Танатос со цел да нема смрт на лицето на Земјата и навистина луѓето не умирале додека богот на војната Арес не го ослободил Танатос. Очекувајќи дека повторно ќе дојдат по него, овој пат Сизиф ја подготвува својата сопруга да не го погребува неговото тело, ниту да дава било какви жртви на боговите, затоа што тоа ќе биде причината за неговото повторно враќање. И навистина, убедувајќи го Ад да го пушти назад во светот на живите, за да ја натера својата сопруга да даде задушница за него, Сизиф повторно ќе го види изгревот на Сонцето. Ова двојно бегство од канџите на смртта е причината што, кога конечно Сизифовиот живот на Земјата во длабока старост ќе заврши, Зевс ќе се потруди Сизиф да добие вечна казна поради обидите да биде попаметен и поитар од боговите (Souli 60). И тука е почетокот на неговиот апсурд, познатиот дел од митолошката приказна

за Сизиф - казнет вечно да турка камен до врвот на планината, кој вечно ќе му се лизнува од рацете и вечно ќе паѓа во поножјето.

Освен логичниот заклучок дека никој од лицето на Земјата никогаш ја нема победено конечната волја на смртта, и предупредувањето дека секој сличен обид ќе биде јалов и најсурово казнет, Сизиф стои како симбол и на бесполезната и на безнадежната работа. А кој друг опис одговара овде повеќе од човековиот живот?! Тука лежи коренот на целата теорија на апсурдот, која е ирис во окото на егзистенцијализмот и апсурдизмот: нивната главна цел била наоѓање практично решение за проблемот на апсурдот, односно трагале по применлив одговор на прашањето како трагачот по смислата треба да се однесува кога одненадеж ќе се соочи со скриената, или потполно отсутната смисла во универзумот. „Постојаната глад за сознавање на светот, за постигнување на тој Камиевски апсолут – Ками ја именува со поимот *луцидност* (проникливост во нашиот превод). Луцидноста, постојаната будност на духот пред светот е причина за *носталгијата по апсолутот*. Луцидноста е настојување, вродена желба *да се види светот таков каков што е тој*“ (Андоновски 148). Ками ќе каже: „Апсурдот се раѓа од соочувањето на човечкиот повик и безумната тишина на светот (...) Ирационалното, човечката носталгија и апсурдот што изнурнува од нивното соочување, ете ги трите ликови на драмата која нужно треба да заврши со својата логика за која животот е способен (Ками 35а). Оттука тргнува дефинирањето на апсудот на Ками со една непореклива вистина: апсурдот не е во човекот колку што не е ни во светот одделно, туку се раѓа исклучиво како плод на нивниот љубовен однос, и уште повеќе е единствената нишка која ги поврзува.

Но, големото, вистинското прашање всушност е: дали апсурдот бара смрт? Ками во својата книга *Митот за Сизиф* детално го расчленува оваа прашање и говори дури за два типа на самоубиство како излез од апсурдната „животна“ равенка пред која е поставен човекот: вистинско (физичко) и *филозофско самоубиство* (Ками 36а). Венко Андоновски во својот поговор на споменатава книга ќе го објасни оваа *филозофско самоубиство* како „жртвување на луцидноста (проникливоста)“ објаснувајќи го како неспособност да се осознае расцепот помеѓу човекот (поточно копнежот на човекот) и светот (Андоновски 150).

Ликовите со кои се занимава Андоновски во драмава се репрезентанти и на едниот и на другиот вид самоубиство. Всушност, сите минуваат низ *филозофското самоубиство*, и освен вандалот, сите други протагонисти го финализираат целиот концепт на самоубиството, решавајќи за себе, но и за другите (што наметнува една огромна морална дилема во друга смисла). *Филозофското самоубиство* мора да му претходи на вистинското, тоа мора да постои како некава прелиминарна форма на финалниот чин. Во тој прв степен на себепресметка, ликовите во дра-

мава одеднаш се наоѓаат оставени во свет без светлина, без илузии, тие стануваат туѓинци во својот сопствен свет и пред да посегнат по „нож во свое грло“ тие доаѓаат до расколот меѓу нив и светот - лице во лице со *апсурдот*. На тој начин Андоновски на сцена ни поставува грешници според „мерките на Ками“. Неговите ликови се очајни, а очајот „не е факт, туку состојба: само состојба на грев […] апсурдот – тоа е грев без Господ“ (Ками 46а).

Решението што го нуди Ками е можеби најмногу отсликано во вандалот на Андоновски (кој неслучајно е ставен пред „финалната завеса“). Во неговата неспособност за себепресметка лежи целото решение на човечкиот апсурд, затоа што освен *луцидноста* како конечен излез на загатката, Ками го споменува и *револтот*. Милошевиќ вели:

> Додека *апсурдот* пред сè значи свест за нескладот меѓу нашиот копнеж и светот, *револтот* пак значи непомирливост пред обидите еден од овие два пола да се замагли или да се укине. Сите напори да се избегне апсурдот се базираат врз помирување со светот онаков каков што тој е. Самоубиството, да речеме, не е ништо друго ами помирување со светот, а од гледната точка на *Митот за Сизиф*, човек треба да умре без помирување. Оттука, Ками вели дека поимот на апсурдот не е само свест за смртта, туку одбивање на смртта (...) Со тоа, филозофијата на апсурдот дефинитивно ни се претставува како глорификација на луцидноста. И додека апсурдот, односно увидувањето на апсурдот е најадекватен израз на *луцидноста*, *револтот* е постојан напор да се биде луциден (Milošević 38-39).

Сизиф го нема самоубиството како опција. Затоа авторот на *Падот на Масада* го избира него за *role-model*, и тоа во мигот кога се симнува надолу, кога нема што да турка – затоа што единствено тогаш, незафатен со физичката работа, свесно се соочува со суштинската апсурдност. Овде е безмилосната големина на Сизиф и дедуктивната минорност на нашите самоубијци. Сизиф е свесен за својот апсурд, и само со ова тој се издигнува над својата судбина. Тој е посилен од својот камен.

Во *Митот за Сизиф* на Албер Ками, на крајот од книгата има додаток- студијата „Надежта и апсурдот во делото на Франц Кафка“. Во неа ја сретнав приказната која стои како ‘рбетен столб на теоријата на апусрдот:

> Позната е приказната за лудакот кој ловел риби во када; еден лекар кој имал свои идеи за психијатриското лекување, го прашал: ‚Гризе ли’, а овој остро му одговорил: ‚Не, глупаку еден, зар не гледаш дека ова е када’. Оваа приказна е бизарна. Но, во неа на забележлив

> начин може да се сфати како апсурдната делотворност е поврзана со претераната логика. Светот на Кафка навистина е неискажлив свет во кој човекот си го дозволува макотрпниот луксуз да лови риба во када, иако знае дека таму нема ништо да фати. Приказнава практично ни кажува дека во мигот кога ќе го прифатиме апсурдот, тој престанува да биде апсурд. И само толку. Оваа е надежта која ни е неопходна да ја надминеме и излеземе поголеми од својата судбина. Апсурдната победа е изборот на Сизиф на кој треба да се огледаме, затоа што ‚нема судбина што не може да се надмине со презир' (Ками 127б).

Познатиот филозоф Едвард фон Хартман ќе каже дека самоубиството е најблискиот начин да се избегне мизеријата на постоењето, но затоа и е крајно себичен и како таков – етички презрен чин (пар. 3). Ова е финалната порака која ни ја испраќа Венко Андоновски во последната сцена преку зборовите на Елеазар односно Христо:

> Христо:
>
> Кој век е граѓани? Која година? Кој ден? Каде сте граѓани? Сите до еден се предадовте. За да не ве боли животот. А животот без болка не е живот. Смрт е. На што спаднавме и што дочекавме, граѓани?

Вчудоневидувачки е како понекогаш зборовите на некои сосема случајни соговорници знаат да имаат моќ на некое наше животно откровение наспроти мудростите на многу светски умови. Така, и во драмава ќе слушнете реплика на девојка или младич, чиј живот е пред него / неа, која го носи здраворазумието на основна математичка равенка, и на друга страна, комплицирано јаловите коментари на искусните зрели идолози. Сосема можно е понекогаш вистината да е многу повеќе во вулгарниот речник на обичниот вандал чија неспособност за финална себепресметка истекува како обична агресија кон другите. Така и човекот, исто како вандалот на Андоновски, треба да му се радува на каменот, оти без него ќе го нема и Сизиф.

## 4. *Падоѿ на Масада* – сценска поставка на *филозофијаѿа на аѿсурдоѿ*

*Падоѿ на Масада* не е *само* драма. Тоа е еден филозофски трактат поставен на сцена, па сите негови драмски ликови не се толку носители на одредни страсти, колку што се носители на одредени идеи. Катарзата, оттука, нема значење на морално прочистување, туку морално освесту-

вање. Станува збор за егзистенцијалистичка драма во која гротескните деформации не се наоѓаат толку во драмската акција колку во моралниот свет на јунакот. Се работи за пиеса која се чини создадена по „кројачки мерки“ што авторот ги има засведочено во неговиот поговор на *Митот за Сизиф,* па ликовите овде изгледаат како модели облечени во костимите на бесмисленият апсурд. Драмава е тенденциозно прагматизирање на психолошките малигни резултати од неспособноста за наоѓање смисла во животниот апсурд на човекот.

## Цитирана литература

### На кирилица:

Анастасова Шкрињариќ, Нина. *Митски координати*. Скопје: Македонска реч, 2011а.

Анастасова Шкрињариќ, Нина. *Триножникот на Цеѓенков и каучот на Фројд*. Скопје: Македонска реч, 2011б.

Андоновски, Венко. „Сизиф со или без камен?“ Предговор. *Митот за Сизиф: есеј за апсурдот*, од Албер Ками, прев. Мирјана Тренчева, Култура, 1997, стр. 147–160.

Андоновски, Венко. *Падот на Масада.* [Необјавен драмски скрипт депониран во архивата на Драмскиот Театар во Скопје], 2023.

Андоновски, Венко. *Падот на Масада*. [Сценаристичката експликација доставена до Министерството за култура во Скопје], 2023.

Ками, Албер. *Митот за Сизиф*. Скопје: Култура, 1997а.

Ками, Албер. *Митот за Сизиф*. Скопје: Феникс, 2008б.

Лужина, Јелена. *Теорија на драмата и театарот*. Скопје: Детска радост, 1998.

Ќулавкова, Катица. *Мала книжевна теорија*. Скопје: Три, 2001.

Фројд, Зигмунд. „Толеранцијата на злото сигурно не е резултат на знаење.“ *Fakulteti.mk*, 16 фев. 2017, www.fakulteti.mk / news / 16022017 / razgovor-so-zigmund-frojd-od-1930-tolerancijata-na-zloto-sigurno-ne-e-rezultat-na-znaenje. Пристапено на 30 септ. 2024.

### На латиница:

Frojd, Sigmund. *Iz kulture i umetnosti*. Novi Sad: Matica srpska, 1984.

Gerbran, Alen, и Ševalije, Žan. *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos art: Kiša, 2013.

Hartmann, Eduard. “From: Philosophy of the Unconscious.” *Ethics of Suicide Digital Archive*, University of Utah, ethicsofsuicide.lib.utah.edu / selections / eduard-von-hartmann / . Пристапено на 30 септ. 2024.

Kralj, Vladimir. *Uvod u dramaturgiju*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1966.

Milošević, Nikola. “Alber Kami između lucidnosti i nostalgije za apsolutnim.” Во *Antropološki eseji*. Beograd: Nolit, 1978.

Souli, Sophia. *Grčka mitologija*. Atina: Mihalis Toubis A.E., 1995.

# VI. МИТОТ НА СЦЕНА И НА ПЛАТНО / MYTH ON STAGE AND SCREEN

791:82-2.09
82-2:255-264]:791

# Ancient Drama and Myth on Screen

**Lada Stevanović**
Institute of Ethnography SASA
lada.stevanovic@ei.sanu.ac.rs

**Abstract:** Antiquity was an important part of the Seventh Art from its very beginning. There are several reasons for that: a long tradition of antiquity in the theatre and literature, an attempt to attract an educated audience from the high class in the cinemas, the illusion of the stable past in the 20th century era of quick changes, etc. Ancient motives and themes on small and big screen are numerous. The *Peplum* or *Swords and Sandals* genre has been attracting huge audience to cinemas since the 1950s and 1960s. Subgenres of films with ancient motives are numerous. In addition to spectacles, antiquity is present in cartoons and animated films, TV serials, in Hollywood and small cinematographies. There is no doubt that genealogically, films would not exist if it were not for ancient theatre and its development. Furthermore, the way in which myth and ancient drama are part of the film art is complex and diverse. In this paper I am going to map this diversity, in particular the different types of presence of ancient drama on screen, not only in the direct adaptations of tragedies, such as works by Pier Paolo Pasolini (*Oedipus Rex, Medea),* or Michael Cacoyannis (*Iphigenia, Electra, The Trojan Women)*, etc., but mentioning the films with ancient motives indirectly associated with ancient drama (e.g. *Mighty Aphrodite* by Woody Allen), as well as those relating to antiquity through myth, history or other connections, including parodies of the genre itself.

**Keywords:** film, ancient drama, myth, history, reception

# Antička drama i mit na filmu

**Lada Stevanović**
Etnografski institut SANU
lada.stevanovic@ei.sanu.ac.rs

**Apstrakt:** Od samih početaka filmske umetnosti antika je bila njen značajni deo. Za to postoji nekoliko razloga – duga tradicija antike u scenskim umetnostima i književnosti (pozorište, opera, romani), pokušaj da se u biskopske sale privuče i obrazovana publika iz viših društvenih slojeva, iluzija postojane prošlosti u doba brzih promena XX veka, itd. Antički motivi i teme na velikom i malom ekranu su brojni, žanr *mačeva i sandala* tj. *peplum* puni bioskopske sale počev od 1950ih i 1960ih, a podžanrovi se granaju. Osim spektakla, antika je prisutna i u crtanim i animiranim filmovima, televizijskim serijama, u Holivudu, ali i u malim kinematografijama. Nema sumnje da u genealoškom smislu, filmske umetnosti ne bi ni moglo biti bez atinskog pozorišta. Osim toga, način na koji su mit i drama deo ove umetnosti kompleksan je i raznolik. U radu nastojim da mapiram tu raznorvrsnost, pre svega prema tipu prisustva antičke drame na ekranu, i to ne samo u direktnim adaptacijama kao što su tragedije Pjer Paola Pazolinija (*Kralje Edip, Medeja)* ili Mihaila Kakojanisa (*Ifigenija, Elektra, Trojanke*), itd., već spominjući i filmove s antičkim motivima koji su indirektno i asocijativno povezani sa antičkom dramom (npr. *Moćna Afrodita* Vudi Alena), kao i one kod kojih se veza sa antikom uspostavlja putem mita, istorije i drugih spona, uključujući i parodiju samog žanra.

**Ključne reči:** film, antička drama, mit, istorija, recepcija

This paper deals with ancient myth and drama, and their presence in cinema and on TV. Namely, antiquity has been an important part of the Seventh Art from its very beginning. When discussing and researching ancient myth and tragedy on screen, it is necessary to be aware of their different interrelationships, and the mutual levels on which these relationships might be recognized. But before differentiating these connections, let me focus on the methodological and research perspective crucial for this research.

First of all, when we talk critically about antiquity in today's world, we use the term *reception* which stands in opposition to the term *tradition*. Both originate from Latin: *reception* – from the verb *recipio 3* (to receive), and *tradition* from *trado 3* (to hand over). While the term *tradition* is widely used in everyday speech with the tendency of naturalization and strong connotation of "true" and "unquestionable" heritage, *reception* is a theoretical concept borrowed from literary criticism and media (audience) studies with a critical potential, which here focuses on the processes of creating this heritage, i.e. on antiquity and its meaning today and in the preceding époques. In that sense, *reception* deals with the process of receiving, accepting, and (re) creating antiquity, its myths, narratives, and ancient models, in new historical and cultural contexts, in new media, and of course with a specific individual touch, both of the creators / artists, as well as of the audience.

Such a critical approach is needed, since the research of antiquity was burdened with idealization and ideological (ab)use many times throughout history. One of the most persistent is universalism related to the 19th century (but originating in the Middle Ages) which concerns the idea of ancient Greece being the cradle of European civilization. It is indisputable that in terms of social and cultural development Western culture owes a lot to ancient Greece and Rome (and also Byzantium, which is usually overlooked). However, this idea is often simplified and generalized, colonizing the Greek past in the cultural domain for the sake of glorifying Western culture. Namely, Western culture is determined by praising itself on the account of all other cultures, which Edward Said explains through the notion of Orientalism. "[i]t can be argued that the major component in European culture is precisely what made that culture hegemonic both in and outside Europe: the idea of European identity as superior one in comparison with all the non-European peoples and cultures." (Said 7) This superiority is also inscribed in the ancient past of Greece and Rome, proclaimed to be European.

The first group of researchers who approached this problem critically were representatives of the French school of anthropology of ancient worlds, known also as Gernet's classicist (J-P. Vernant, Pierre-Vidal Naquet, Nicole Loraux, etc.). Aware that the meaning of certain phenomena and concepts is never the same in different cultural and historical contexts, they have insisted

on researching ancient meanings in the context of the specific cultures they belong to. Their standpoint has been to combine methodologies and approaches and to practice comparative methods researching different cultures (distant in space, time, or both). Thus, not focused on reception only, but interested in research of different meanings in ancient and other contexts and epochs (that are often mistakenly presumed to be the same), this methodology turned out to be adequate for researching reception.

What follows, then, is that without using the much later coined syntagm denoting a discipline today called – *Classical Reception Studies,* the French anthropologists of ancient worlds developed methodology and theories adequate for the research of classical reception several decades before the mentioned discipline has been defined and named at the beginning of the 21st century in Anglo-Saxon academic tradition. As an interdisciplinary approach, Classical Reception Studies represent the intersection of Classics and different theoretical and disciplinary branches of humanities and social sciences, such as archaeology, literary criticism, philosophy, anthropology, film studies, theatre studies, cultural studies, psychology, art history, etc. The novelty of this approach is the standpoint that antiquity and its reception are not exclusively meant to be the object of research of classical scholars, and research of antiquity is not regarded to be necessary. Methodologically, they relate themselves to the circle of Konstanz School (Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, etc.) who established *the Reception Aesthetics*, putting the focus on the audience and readers' response, while moving away from the text and the author. However, if we think of the context of French theory, it is necessary to mention also similar theoretical perspective in the seminal text of Roland Barthes, *Death of the Author* in which Barthes advocates for the same – abandoning interest in the author and writing of the text, and focusing on the audience and reading. Noteworthy is that Barthes was inspired by one of the prominent representatives of the mentioned French school of anthropology of ancient worlds, Jean-Pierre Vernant. Quoting his interpretation of Sophocles' *Oedipus Tyrannus*, he points out the fact that during the theatrical performance of tragedy in Greek theatre, only the audience had all the information about the plot thus being able to be aware of all (double and multiple) meanings in the play that otherwise lead to misunderstanding on the stage.

Theoretically, this paper follows the postulates of both mentioned streams of thought, since actually there is not radical difference between them, at least in sharing interest in the way classical world and its texts have been received through centuries shaping new antiquities. Rejecting the idea of one fixed, "objective" text, such approach takes into account plurality of texts that are always interpreted and accepted in a new way (Bakogianni 97). In the wider context of French theory (of Jacques Derrida, Julia Kristeva or Roland

Barthes), intersection of different texts (including epochs, genres, narratives about antiquity understood as structures of signs) in new contexts might be understood in their (always newly created) relational meaning, as intertextuality – an open production of meaning. Thus, even different antiquities (created in different historical periods or ideological contexts) or specific texts in the wide sense of meaning are being approached as texts. Exactly because of the variety of texts that are regarded, such perspective might bring insights on different levels – historical, socio-political, cultural, the level of class, gender, the level of the genre, audience and of course individual level. As Mathilde Skoje puts it "Antiquity is not stable dimension, which might be constructed once and for all, rather our idea about antiquity depends on the questions that we make (Skoje 8)."

The way to approach reception varies. Having in mind that different humanistic disciplines and their intersection might shape the methodological frame of each research, different focuses are brought to the forefront. However, it is possible to single out different focuses of the research, which was done by Hardwick and Stray (Hardwick and Stray 2011, 4). According to them, the focus is either historical contextualization (both in antiquity but also in the context in which reception is analysed), or it is a chain reception as a consequence of different adaptations of the same work. Other times, researching reception is concentrated on searching for the same patterns and structures that still existed in antiquity. After all, all that is mentioned might be combined, which, in my view, gives the most opportunities and research possibilities.

***

Relations between ancient theatre, myth and production on big and small screens might be recognized on various levels. The most intrinsic one is related to the appearance of silent film in 1896 as a consequence of the rich theatrical development in Western culture that has its beginnings in ancient Athens and technological development.[1] So, when cinematic inventions made it possible, moving images appeared on the big screen, in halls that are in American English termed the same as the place for dramatic performances – theatre (or movie theatre, picture theatre, cinema hall, etc.). This brings us

[1] It is noteworthy that technological development has always been important for theatrical arts, still in 5th century Athens. Namely, there was a mechanism used for the appearance of deus ex machine; there was also an elevated place for gods (*theologeton*), as well as the mechanism on stage that would turn around and show what happened inside the house (*ekkukēma*). The light was brought to the theatre in Medieval times. Bearing all this in mind, we might also see the continuity of usage of technological inventions in performative arts mirrored today in the widespread usage of computer animations.

to the issue of the relationship between cinematic art and theatre, which I am going to problematize further, arguing for recognizing the origins of films and TV series in ancient theatre.

The overall focus of this paper is on films with the ancient motives, while special attention will be paid to the way in which these films relate to antiquity, especially to ancient drama and myth. Namely, just in the first three decades, which means before sound films appeared, more than 800 films (of different lengths) with ancient themes were made (Michelakis and Wyke 1).[2] The first in this huge corpus was Edison's silent movie *Cupid and Psyche* (1897) which lasted for only 27 seconds. Unlike in Athenian theatre which was a homosocial institution and in which all actors (and audience) had to be men, in this short film, the actresses appear in both roles, dancing in white dresses. Namely, the regulation according to which all actors had to be men was abandoned already in Rome, although there were cases of exclusively male troops throughout history, among which the most famous is certainly the one that included Shakespeare.

However, a new art of "moving images" was inspired by various arts and aspects of 19th century cultural life as well as the earlier epochs, especially regarding the medieval and renaissance theatre.[3] Such is also the presence of antiquity in early cinema, that is usually considered to be the consequence of the immense popularity of toga plays and toga literature of the time,[4] with argumentation that ancient motives in silent movies had to attract an educated audience from middle and high classes since the first cinema spectators were mainly from working class (Malmud 158, Stevanović 138). Due to the symbolical power that antiquity had, cinemas (and later TV) enabled antiquity

[2] This includes also Biblical motives, as well as those from all across the ancient Mediterranean – Greece, Rome, Egypt, Mesopotamia, etc.

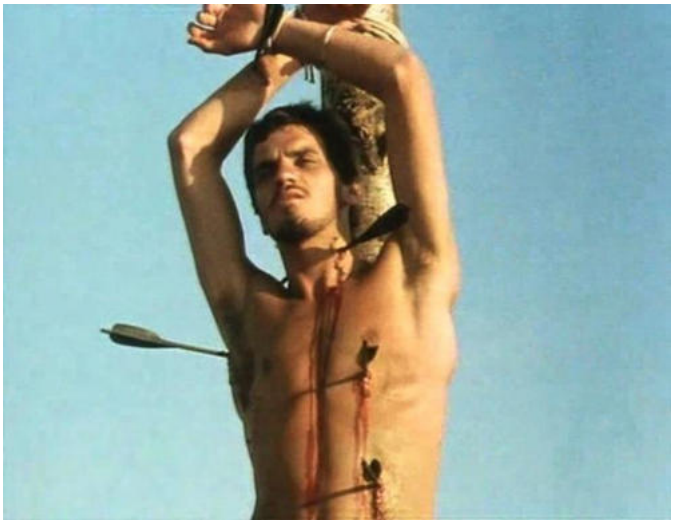
[3] Michelakis mentions also early film critics such as Louis Deluc or Ricciotto Canudo who pointed to the close relations between early cinema and early tragedies, recognizing "cinema as a new Greek tragedy", which, according to Michelakis did not turned out to be true (Michelakis a 1-3), in spite of the fact that "Aristotle's *Poetics* became a foundational text for commercial scriptwriting for feature films, as well as for television drama and even computer games (Michelakis and Wyke 4)."

[4] Toga plays and toga literature represent combination of popular novels that draws from Victorian period with the plots set of antiquity, especially Rome. The genre used to be popular especially by the end of 19th and beginning of 20th century (the period of transition to screen). And while the problems addressed are related to the issues of the time, very often the motive is searched in the novels describing suffering of Christians and Hebrew people in Roman times. One of the most popular toga novel and toga play, that appeared later in five film remakes (1907, 1925, 1959, 2003, 2016) is *Ben Hur: A Tale of the Christ* by Lew Wallace (1880). The Broadway stage production from 1899 was spectacular and included even a race in which live horses appeared. This motive of horses and chart races have become often present in the later developing film genre.

(which was the symbol of elites by the end of the 19th century) to enter popular culture, while this transition was supported by inspiration from the mentioned Middlebrow toga novels and plays.[5] In addition to being performative, the complex art of "moving images" offers interesting space to combine rich and various artistic domains – photography, scenography, costume design, sound and music, animations, etc. This enabled different art influences and playful approaches to their histories – of paintings (which may appear as replicas or sceneries), sculpture (that might become alive), architecture, dance, theatre, music, and clothes, all combined in different imaginative ways, through the history of seventh art. One among numerous examples is the painting of Saint Sebastian by Guido Reni from c. 1615 which is quoted in a film *Sebastiane* (1976) by Derek Jarman, about a Roman centurion of Christian faith who became a martyr, but also a homoerotic icon.

1. Reni, Guido. "Saint Sebastian." c. 1615.

[5] "Middlebrow culture is the ambivalent mediation of high culture within the field of mass cultural." (Guillory 87)



2. Poster for the film *Sebastiane* (1976), directed by Paul Humfrees, Derek Jarman.

Although today's film genres are numerous (horror, action, romance, adventure, etc.), we still recognize three main genres inherited from the Athenian theatre – drama, comedy and satyr play that might be (conditionally) recognized in film genre of dramedy (comedy drama), since it represents a combination of comedy and drama.[6] This brings us back to the ancient theatre and the issue of the presence of tears and laughter in it, which further leads to the ritual origin of theatre and relation to Dionysus cult, which celebrated the god that dies and is being reborn, wherefore the whole ritual represents a combination of mourning for the dead, and celebration of new life, including ritual elements of tears, and lamentation on one hand, with the unrestrained carnivalesque celebration of life through excessive joy, ritual obscenity and laughter on the other. Olga Freidenberg, a Russian folklorist who researched the emergence of Greek literary genres from rituals, explains the appearance of drama through specific cognitive conceptualization and worldviews of people

[6] The term dramedy has been used for the first time during the 1980s, referring to television (film or series) genre and generally it refers to genre that deals with existential issues (death, illness, grief, etc.) that are approached with humour. Therefore, comparison with satyr play is conditional and it is necessary to be aware that differences between classical theatrical genres and modern genres in theatre and cinema are huge. For example, modern tragedy might choose any plot, not just mythical, as well as any conflict. Also, subjectivity is differently treated. Namely, in contemporary tragedy it is something to start from, in classical context subjectivity is not born yet, still being questioned through opposing ethical principles mirrored in gods' interventions. It also concerns the specific structure of tragedy, as well as the absence of action from the stage (e.g.in *Seven against Thebes* the event crucial for the drama, the Argive attack, is not represented). See more in Freidenberg, 128-131.

of the time. She recognizes two aspects of reality – *serious* and *parodic* (this one did not have the connotation of derision).[7] According to her, in cognitive terms these used to be two aspects of the same reality that in early, pre-abstract thought, used to be completely inseparable, not as ambiguity, but as a dual unity (biunity) (Freidenberg 48). Gradually, causality was developing and that started to be recognizable in the agrarian stage of development, reflected in Dionysian (and other fertility) rituals, in which the concept of life and death is understood equally to the natural seasonal cycle. In terms of this, death was understood as a condition of new life, and vice versa.[8] So, not only that the notions of death and life were separated, but also ritual performance of tears and laughter, which were, in the period of polis development, also institutionalized (and thus controlled) in the new performative literary genres of tragedy and comedy. The trace of mixed, unified, and yet undifferentiated origin of tears and laughter was still recognized in the satyr play, a necessary component of each tragic competition at Dionysian festival (that required 3 tragedies and one satyr play to be written by the same author). Athenian theatre appeared not as a mere imitation of life, but as its re-enactment (Nagy x). Freidenberg argues that development of these genres directly from religious behaviour is related to very strong relation between ritual forms, genres, and literary content. That is why laments from the tragedies might be taken as models for everyday life laments (Freidneberg).[9] Apart from that, tragedies and their plots are, from their earliest examples, related to the topics of death, and they deal with murders, revenge, sacrifice, guilt, retribution and, of course, with ritual lament, with which they are intrinsically related (Holst-Warhaft 127, Stevanović 142-143).[10]

[7] The concept of *parodic* is compatible to Bakhtinian *carnivalesque,* while Freindeberg's notion of *vulgar realism* is in correlation with his famous notion of *culture of popular laughter*, with that difference that Freidenberg focuses on the cognitional patterns and cognitive development that created such a worldview, while Bakthin's perspective is oriented towards Medieval carnival and its social functioning (Stevanović 2015, 158-159). This leads to different understanding and interpretation of these concepts, since *parodic* is for Freidenberg more like inevitable part, a *shadow* of *serious,* while Bakhtin recognizes in *carnivalesque* its rebelious potential (Moss 384).

[8] This is reflected in fertility rituals that consist of two parts – the phase fasting and mourning of the dying god, succeeded by the unbridled celebration of life in the carnivalesque atmosphere of unrestrained, joyful behaviour and making jokes that celebrate new life.

[9] Loraux also suggests that lament in tragedies follows the model of professional rather than nonprofessional norms, which is the reason why tragedy does not distinguish (as epic does) difference between the professional and the nonprofessional form of lament (*thrênos* and *goos*). Loraux 1985, x.

[10] Namely, except from expressing grief and mourning the dead, ritual lament was related to blood feud, because of the pain that turned into wreath and a call for revenge, in cases of violent death. This was the reason to introduce legislation for controlling women's lamentation, such as Solonian one that limited the number of women who were allowed

However, although the origin of theatre is ritual, and although in the ancient Athenian theatre it was situated in the ritual context of the Dionysian cult, it grow out of it, becoming an important democratic institution which discussed many delicate problems that were too complicated to be discussed in the assembly. If we search for this characteristic of Athenian drama in the cinematic genre, our quest will not be completely ineffective, and sometimes we will come upon directors whose social engagement is reflected in films through problematization of citizens' status, the position of people from the social margins, of social power and powerlessness – the issues often discussed by great Athenian tragic poets. One such director is Pier Paolo Pasolini, who made two films based on ancient tragedies – Euripides' *Medea* and Sophocles' *Oedipus Rex* (although this film is also reference to Freud's theory). It is hard to say if the problems of social injustice and inequality were a reason for Pasolini to turn to ancient tragedies or not. Obviously, these issues were in his focus also in his overall cinematography and other work, and not only in films related to ancient themes.

***

The mentioning of Pasolini and his *Medea* (1969) with Maria Callas in main role, and *Oedipus Rex* (1967) with Franco Citti and Silvana Mangano, brings us to the second relation that might be recognized between ancient theatre and film, and that is a direct one, which means that films are inspired by ancient dramas and represent their film adaptations.[11] Such adaptations started to appear already in the silent era, with more than twenty five films based on famous dramas: Sophocles *Oedipus Tyrannus, Antigone, Ajax* and *Electra*, Euripides' *Medea* and *Hippolytus*, Aeschylus' *Oresteia,* and *Prometheus,* and one comedy – Aristophanes *Lysistrata,* some of which (such as *Oedipus Tyrannus*) in several remakes (Michelakis b, 205).[12] If we turn to sound era, apart from above mentioned Pasolini's cinematic adaptations of tragedies, these are *Medea* by Lars von Trier (1988), and films by Michael Cacoyannis: *Iphigenia at Aulis* (1977), *Electra* (1962), *The Trojan Women* (1971), all three tragedies by Euripides. A loose adaptation of Greek tragedy might be recognized also in films that are less faithful to the Greek original in a sense that the story is modernized, such as *The Killing of the Sacred Deer* (2017) by Yorgos

to lament publicly, moving away the funeral procession from the public, proscribing that it should be held at the dawn (Holst-Warhaft 102-103, 127; Plutarch, *Solo* 21).

[11] Cinematic history knows another genre in which ancient thrageies appear on screen, and that is a formal hybrid called "screen play" in which stage production is filmed. The most famous one is Tyron Guthrie's *Oedipus Rex* (1957), a Stratford Shakespearean play from the Festival 1954-1955 filmed for TV and comercailly distributed (Safran 188, 189).

[12] Probably the most popular was *Oedipus Tyrannus*.

Lanthimos that drew inspiration from Euripides' *Iphigenia at Aulis,* in which the plot is set into modern Ohio. Another similar example is vague adaptation of *Oedipus,* in *Funeral Parade of Roses* (1969) by Toshio Matsumoto, film set in underground gay Tokyo.

The other, playful example (of a play within the movie) is *A Dream of Passion* (1978) by Jules Dassin in which Maya (Melina Merkouri) is an actress who plays Medea in Athenian theatre. She finds out about the woman Brenda Collins (Ellen Burstyn) who is imprisoned because she killed her children in order to make her husband jealous. So, Greek tragedy is here inserted in the film with a particular purpose.[13] Another adaptation of Greek tragedy by Dassin with Melina Merkouri in the title role is a modern version of *Phaedra* (1962) based on adaptation of Euripides' *Hippolytus* by Margarita Liberaki. The film that combines both approaches – of faithful drama adaptation and modernized story is Pasolini's *Oedipus Rex* in which director applies Freud's *Oedipal theory* on myth from the famous tragedy,[14] trying to psychoanalyze it. In this effort Pasolini combines autobiographical elements with travelling to mythical past represented as a dream. Thus, this film presents, not only reception of Sophocles' drama, but also of Freud and discusses place of Sophocles and Freud in our culture, also referring to Freud's reception of Sophocles (Stevanović b 45-60). However, the most unusual presence of *Oedipus Rex,* as "the show within show" is in *The Band Wagon* (1953), a musical romantic comedy in which a former star (Fred Astaire) wishes to come back to the stage. Extremely illustrative are verses from the film famous song "That's Entertainment":

> The clown with his pants falling down / Or the dance that's a dream of romance
> Or the scene where the villain is mean / That's entertainment!
>
> The lights on the lady in tights / Or the bride with the guy on the side
> Or the ball where she gives him a roar / That's entertainment!
>
> The plot can be hot, simply teeming with sex / A gay divorcee who is after her ex
> It can be Oedipus Rex / Where a chap kills his father / And causes a lot of bother
> The clerk who is thrown out of work / By the boss who is thrown for a loss
> By this girl who is doing him dirt.

These verses reveal a lot about the cinematic attitude towards ancient tragedies and ancient past in general. Namely, antiquity appears as a legitimate,

[13] Similarly, in Werner Herzog crime drama *My Son, My son, What Have Ye Done?* (2009) particular and functional place has Aeschylus' *Oresteia,* while in Bergman's *Persona* it is performance *Electra,* although it is not clear whose – Sophocles' or Euripides'.

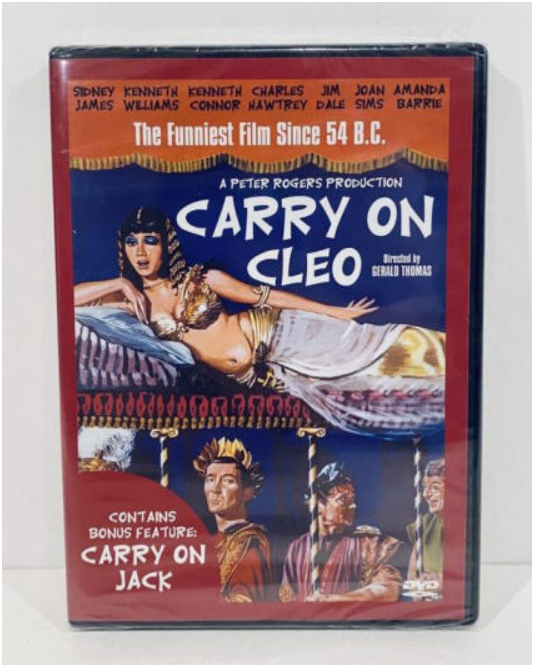
[14] It should be emphasized that actually Pasolini refers also to the mythical events that preceded Sophocle's tragedy.

common, attractive motive in the industry of entertainment, side by side to clowns, girls' dancing, romances, etc. And, apart from the mentioned cases of films based directly on Greek tragedies, which do not belong to commercial production, but rather art movies, in which no common motives are found, there are numerous examples in which an interest in antiquity is banal, simplified and based on a symbolic value of antiquity and its potential for entertainment in popular culture. This has a lot to do with ancient myths and above all with the myths about antiquity, the symbolic capital of which has been built for centuries in Western culture, through its appropriation and (self)idealization and labelling it as *universal* and *classical* (in the meaning of *authoritative* and *of lasting value*).

Let me for the moment focus on the ancient context, and point to the relation of Greek tragedy and myth in it. Namely, the plots of Greek tragedies were based on mythology, so the link between tragedies and myths is strong. The reason for that was a play by Phrynichus, one of the earliest tragedy poets whose play, *The Siege of Miletus* (511 BC) provoked very strong reaction of Athenian audience. Namely, Athenian citizens felt very close to the citizens of Miletus, wherefore they were disturbed to watch them suffer. The poet was punished and the tragedy was banned (Herodot VI, 21). Apart from that, a strong emotional reaction of the audience made an impact on the development of the whole dramatic genre at the beginning of the 5th century. Namely, from that time on, the regulation was made that the plots of tragedies could not be searched any more among historical events (with exception of Aeschylus *Persians*), but only among myths, which would place events of tragedies in distant places and times. Different myths (stories about mortals and immortals) of course, never had a "proper" form, appearing always in different versions and thus being on disposal for different artist approaches. Myths were actually there for tragic poets (and other artists) – to be retold, reshaped, transmitted – freely and creatively, always anew. As for the audience, myths had to remind them that the content they watched on stage was a fiction.

Before moving to the issue of ancient myth in the cinema and TV, I would also like to turn to ancient comedies on screen. The most popular and most often adapted is by no doubt Aristophanes' *Lysistrata,* a pacifist comedy about sexual strike of women from different city-states in Peloponnesian war, who were refusing their husbands love in order to force them to make a peace. The comedy with strong political ground characteristic for Aristophanes inspired different cinematic works: the movie musical *The Second Greatest Sex* (1956) by George Marshall; *La source les femmes* (*The Source*) from 2011 by Radu Mihaileanu, about women from north African village in which they go on sex strike because they are unhappy to go regularly to a distant village to catch a water. Spike Lee in *Chai-Raq* (2015) sets the plot among city gangs in war,

playing not only with the motive of women's sexual strike from *Lysistrata*, but also with rap music and its rhythmic element resonating with rhythm of ancient drama poetry. Another movie, set in Texas in which women's action is aimed at reducing men's interest in weapons is called *Is that a Gun in Your Pocket?* (2016) and is directed by Matt Cooper. A play within a movie appears in a Swedish film *Flickorna (The Girls)* from 1968 by Mai Zetterling that follows the troop of three actresses who act in *Lysistrata.* With somewhat more loose relation to the ancient original is a Turkish movie *Salvar Davasi* (1986) by Kartal Tibet. Direct lineage to ancient comedy related to Roman playwright of palliata – Plautus, whose several plays including *Pseudolus* (*The Cheat*)*, Mostellaria* (*The Ghost)* and *Miles Gloriosus* (*The Swaggering Soldier*) leads to a film *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum,* made in 1966 by Richard Lester, and awarded by Oscar after the fame of a Broadway musical by Stephen Sondheim that inspired it. However, not many other ancient comedies were interesting enough for the film industry, though there is a remarkable number of comedies and parodies with ancient motives. I will mention only several: a parody of Shakespeare's *Anthony and Cleopatra,* the film *Carry on Cleo* (1964) from the British comedy franchise *Carry on* (making movies, TV films and series), Woody Alan's *Mighty Aphrodite* that playfully and knowledgably approaches both ancient theatre and Freud's reading of Oedipus myth, and Monty Python's black comedy *Life of Brian* (1979) directed by Terry Jones.




3. Poster for the film *Carry on Cleo* (1964)*,* directed by Gerald Thomas.

****

The issue of myth brings us to the third type of relation we discuss and that is presence of ancient myths in theatrical adaptations that appeared through the history of theatre, and not necessarily already in Greek tragedies. So, we may consider that the appearance of myths on screen is the result of classical reception through history.[15] Namely, since Renaissance, theatre develops under the influence of ancient, especially Roman theatre, and other (mostly Roman) authors, while different myths and motives, but also historical events,[16] inspire theatrical production. However, the boundaries of myths and history blur on the stage and on the screen. Namely, regardless if the content is mythical or historical, usually it is represented as (our) past (the childhood of our civilization) that is projected on the ancient material and thus mythicized.

An example of a long tradition of mythical reception might be the one related to Orpheus, legendary Greek musician, a poet and a singer, who almost succeeded to bring back from the Underworld his beloved Eurydice, with a power of his song. This myth inspired more than 50 operas since 17th century until today, from Claudio Monteverdi (considered to be the first opera with ancient motive from 1607) to Phillip Glass. Furthermore, in 1950 Jean Cocteau put Orpheus on screen. Across the ocean, Orpheus became black, and appeared in cinematic art in Brazil. This might be related to the movement of negritude that started in 1930s France, when Sartre wrote the essay *Black Orpheus*, as a preface to Léopold Sédar Senghor's *Anthology of Francophone poetry by African authors*. After that in 1953, Brazilian poet, writer, lyricist and musician Vinicius de Moraes has written a play about Black Orpheus and Afro-Brazilian people, addressing everyday social repression they suffer, but also colonialism, which is challenged in this play, in the realm of everyday life, but also in the cultural domain. The first film adaptation of this play was made by a French director Marcel Camus in 1959. In spite of the numerous awards (Golden Palm in 1959, Oscar for the best movie in foreign language in 1960, Bafta and Golden Globe in 1961) it was not well received in Brazil, precisely because of the exoticizing view of the director who represented inhabitants of favelas through stereotypes – as poor, but happy and great musicians and dancers. Such images also fit into Said's understanding of *Orientalism*, since they refer to stereotypes about talents ascribed to those that are regarded to lack intellectual power. This was offensive for Brazilian audience, but also for Morais who did not want to be signed as one of the film creators, although at the beginning he was working on it. However, this film

[15] After all, this is actually true for any reception.

[16] Numerous are dramas (and operas) with historical themes – from Shakespeare's *Caesar* (c. 1600) and *Antony and Cleopatra* (c. 1606), Ibsen's *Catilina* (1850) and many others.

won world fame, leaving inerasable trace in popular and jazz music. The main musical theme was a song Manhã de Carnaval composed by Luiz Bonfa, all other songs were composed by Antonio Carlos Jobim, while all the lyrics were written by Vinicius de Moraes. The music from the film is considered to be crucial for popularization of the new musical genre – bossa nova, a combination of Brazilian rhythms and music of samba with American jazz.

Anyhow, when director Carlos Diegues saw *Black Orpheus* in 1959, sharing the impressions with the majority of Brazilian audience, he had a wish to make his own movie, more faithful to the play of Morais. And he succeeded in 1999, when he made a film *Orfeu* with strong social, political, anti-racial agenda, making famous mythical musician and poet black. This movie succeeded what the former failed – to put in question Western colonization – not only in spatial but also in cultural domain, appropriating ancient myth and thus rejecting the idea that only Europeans have right on ancient Greek heritage. It also deals with social problems, poverty and complex power relations of the Brazilian society. Such political dimension of this movie makes it close to ancient theatre as a political institution in which delicate social questions were discussed. As Vernant and Naquet state: tragedy appeared in "a moment that occurred in between law as it was about to be born and law as it was already constituted (Vernant & Naquet 14)." Rooted in social reality, it has never been its mere reflection, but rather a domain for its delicate questioning.

***

The fourth correlation that might be recognized between denominators from the title points to connections between antiquity and screen. Although this linkage has been implicitly addressed from the beginning of the text, it is necessary to mention it separately, because it covers many films that do not belong to already mentioned categories. Most commonly those are films that belong to *swords-and-sandals* or *peplum* movies (taken in wider or narrow sense), ancient historical movies, Hollywood epics, Biblical movies, comedies with ancient motives or parodies of the mentioned genres, cartoons, adaptations of ancient texts that are not dramas (e.g. Fellini's *Satyricon* from 1969).

The umbrella terms covering all mentioned movies, are usually *swords-and-sandals* or *peplum*. However, these terms were sometimes used in more specific meaning. The term *peplum,* referring only to the Italian films from the 1950s and 1960s, was invented by French critics and used pejoratively. Later it started to denote also Hollywood spectacles from the same period, gradually spreading to all films with ancient thematic (Pomeroy 151). The term *swords-and-sandals,* bears the same meaning, recalling the weapons and

famous Roman shoes. The word pun related to characteristic Roman sandals appears as a parody in the film *Roman Scandals* yet in 1933 (directed by Frank Tuttle) even before the phrase *swords-and -sandals* was coined. Apart from the social criticism of contemporary American society in the period of great depression that mirrors in ancient Rome, and questioning of the American cultural colonial attitude towards it, we might interpret this movie as a parody of the whole genre of the time, with numerous motives commonly used in it: Rome from the period of empire, bribable senators, stupid emperors, cunning empresses, intelligent slaves, etc.[17] In the text "The Romans in Films" from *Mythologies*, Roland Barthes claims that the sign of Roman-ness in Hollywood movies are fringes: "In Mankiewicz's *Julius Caesar*, all the characters are wearing fringes. Some have them curly, some straggly, some tufted, some oily, all have them well combed, and the bald are not admitted, although there are plenty to be found in Roman history." (Barthes 26) Such a sign, according to Barthes is related to a degraded spectacle. As he argues further "although it is a good thing if a spectacle is created to make the world more explicit, it is both reprehensible and deceitful to confuse sign with what is signified." (Barthes 26) This is precisely how antiquity operates in number of mentioned movies, especially commercial Hollywood spectacles full of common motives. Exactly these, Hollywood epics are most often termed as *swords-and-sandals*, especially belonging to the period around 1950s' and 1960s' (*Quo Vadis* 1951, *Julius Caesar* 1953, *Ben Hur* 1959, *Spartacus* 1960, *Cleopatra* 1963, etc.).[18] Same term might be used also for the last wave of Hollywood epics from the new millennium: Ridley Scott's *Gladiator* (2000), *Troy* with Brad Pitt as Achilles (2004), or *300* by Znack Snider (2006), etc. Unfortunately, the decline is noticeable, since these films lack imagination, complexity and at least a modest knowledge about antiquity.

***

Finally, the screen from the title does not refer only to cinema, but also to television production. There is not much space left in the paper to address the issue of antiquity on TV into detail. However, it is certain that many mentioned films moved at one point from big to small screen, and that we probably all watched Elizabeth Taylor as Cleopatra in the cosy home atmosphere on TV,

[17] It is even possible to claim, that with these common motives, Rome has been chosen in Hollywood spectacles more often than Greece, which appears more frequently in the films d' auteur.

[18] The term swords-and-sandals refers to these hugely popular Hollywood epics from the middle of the 20th century, but the first epics with ancient themes date still in 1910s when a short film *The Fall of Troy* (*La caduta di* Troia) by Giovanni Pastrone and Luigi Romano Borgnetto appeared.

which could not so vividly transpose the monumentality of this expensive and luxurious epic film from 1963. However, *TV antiquity* as a specific production is, and should be, regarded separately, as it has developed independently, with all specificities of the medium and its change over time. The main differences are intimacy (in contrast to cinematic spectacular), seriality (which opens more space and time for complex and insightful adaptations of classical, or later literature), 'unepical' way of telling ancient stories, even those based on classical literature and Homer, etc. (Magerstädt 7-8). TV series with ancient motives are numerous, and often based on some literary source, either ancient or from later periods. One such is miniseries *Odyssey* that appeared for the first time in 1968 (with Bekim Fehmiu in the title role), while new versions followed in 1997, and in 2013. *I, Claudius,* an adaptation of Robert Graves novel appeared in 1976*, The Last Days of Pompeii* based on the novel by Edward Bulwer-Lytton (from 1834) appeared in 1984, while *Quo Vadis* based on the Sienkiewicz novel started screening in 1984. *Spartacus* (2010-2013), TV series, with extremely brutal content, has its predecessor in the Oscar winning movie by Stanley Kubrick from 1960 with the same name (based on the novel of Howard Fast),[19] which is almost the only thing that these two have in common. Having in mind this example, we might conclude that series production after 2000 is less thoughtful and shallower. However, the most recent example from Netflix is a contra-argument for that. This refers to the series *Kaos* (2024) written by Charlie Covell and directed by Georgi Banks Davis and Runyararo Mapfumo, with Jeff Goldblum as Zeus and Janet McTeer as Hera. This brilliant burlesque, with deep and playful attitude towards Greek myths set in the contemporariness, makes fun of Greek goods and profoundly questions many contemporary social issues and power relations. The fact that *Kaos* is streamed on Netflix is a reminder to bear in mind the specificities of the recently developing paid streaming service.

There are also humorous TV shows, such as comical series *Plebs* (2013-2018), or *Up Pompeii* (1969 / 1970) with two specials (1975 and 1991). To the category of TV antiquity belongs also *Xena: Warrior Princess,* phantasy TV series broadcasted in the period from 1995 to 2001, about the heroine that travels through space and time, visiting Greece, Rome, ancient Egypt, China, India, Japan, and Scandinavia.[20] The issue to be discussed is whether TV antiquity also includes documentaries, based on participation of academics and their profound insights about the ancient worlds, such as *Meet the Romans* (2012) and *Roma: Empire without Limit,* both miniseries with an academic

[19] The miniseries *Spartacus* inspired tie-in game*,* a free.

[20] The series *Xena* inspired Play Station fight game (1999), co-published by Electronic Arts, Unversal Interactive Studios, while two years later appeared a Game Boy Color version by Titus Interactive. Also Ubisoft arcade and fighting name *Spartacus-Legend* for Play Station and Xbox, appeared as a tie-in game for miniseries Spartacus in 2013.

Mary Beard (being actively present in TV shows and other media talking about Classics). This question reminds us that antiquity present in cinema and TV production is actually often perceived as our past, although it is fictional and often mythical, which further emphasizes the importance of such documentaries based on criticism and knowledge.

The intent of this paper has been to offer different modalities to approach relations between ancient theatre and myth on one hand, and their presence in cinema and on TV on the other. It tackles the issue of origin of film and its relation to ancient theatre. It also focuses on screen adaptations of saved ancient dramas, as well as on the presence and approaches to ancient myths. Finally, it regards overall presence of antiquity on screen. Concerning the number of films and series with ancient themes that exist, such an approach could give only general insights, laying the ground for some future, more profound research.

To be continued…

## Works Cited

Bakogianni, Anastasia. "What is so 'Classical' about Classical Reception? Theories, Methodologies and Future Prospects." *Codex – Revista de Estudios Classicos* v. 3, n.1, 2016, pp. 96-113.

Freidenberg, Olga. *Image and Concept: Mythopoetic Roots of Literature,* translated into English by Kevin Moss. Sign / Text / Culture: Studies in Slavic and Comparative Semiotics, Taylo r& Frances e-Library, 2006.

Guillory, John. "The Ordeal of Middlebrow Culture", Review of *The Western Canon* by Harold Bloom, *Transition*, no 67, 1995, pp. 82-92. https: / / middlebrownetwork.com / about / defining-the-middlebrow /

Hardwick, Lorna and Christopher Stray. *A Companion to Classical Receptions.* Wiley-Blackwell, 2011.

Holst-Warhaft, Gail. *Dangerous Voices: Women's Lament in Greek Literature.* Routledge, 1995.

Magerstädt, Sylvie. *TV Antiquity: Swords, sandals, blood and sand.* Manchester University Press, 2019.

Malmud, Margaret. "Sword-and-Scandals: Hollywood's Rome during Great Depression." *Arethusa,* vol. 41, no.1, pp. 157–183.

Michelakis, Pantelis and Wyke, Maria. "Introduction: Silent Cinema, Antiquity and 'the exhaustless turn of time." *The Ancient World in Silent Cinema,* edited by Pantelis Michelakis and Maria Wyke, Cambridge University Press, 2013, pp.1-24. 2013.

Michelakis, Pantelis. a. *Greek Tragedy on Screen.* Oxford University Press, 2013.

Michelakis, Pantelis. b. "An Early Film Adaptation of Sophocles' 'Oedipus the King': Cinema, Theatre, Photography." *Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven,* edited by Schoenmakers Henri et al. Erlangen-Nürnberg, 205-209.

Moss, Kevin. "Freidenberg and Bakhtin". *Slavic Review* vol. 50. No. 2, 1991, 383-384.

Nagy, Gregory. "Foreword." *Mothers in Mourning,* Nicole Loraux. Cornell University Press, 1998, pp. ix-xii.

Pomeroy, J. Arthur. "The Peplum Era." *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen,* edited by Arthur J. Pomeroy, Wiley Blackwell, 2017, pp. 145-159.

Poster for the film *Sebastiane*. Imdb, 1976, https: / / www.imdb.com / title / tt0075177 / mediaviewer / rm4239395841 / ?ref_=tt_ov_i

Poster for the film *Carry on Cleo*. Ebay, https: / / www.ebay.com / itm / 324730662166.

Reni, Guido. “Saint Sebastian.” c. 1615. *Pixels,* November 27th 2000, https: / / pixels.com / featured / saint-sebastian--guido-reni.html

Said, W. Edward. *Orientalism.* A Division of Random House, 1978.

Skoje, Mathilde. “Šta je recepcija antike? Kratak uvod u polje istraživanja.” *Antičko nasleđe i njegova recepcija,* ed. by Matilde Skoje and Jert Vesterhejm, Karpos, 2016, 7-12.

Stevanović, Lada. *Laughing at the Funeral: Gender and Anthropology in the Greek Funerary Rites.* The Institute of Ethnography SASA, 2009.

Stevanović, Lada. b. “Myth and Psychoanalysis in *Edipo Re* by Pier Paolo Pasolini.” *Ethnologia Slovaca et Slavica* vol. 21, pp. 45-60.

Vernant Jean-Pierre & Vidal-Naquet Pierre. *Myth and Tragedy in Ancient Greece.* Zone Books, 1990.

791:82-2.09
82.091

# Интерпретацијата на наративите за Медеја во историски контекст и во различни медиуми

**Славица Србиновска**
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“
slavicasrbinovska@flf.ukim.edu.mk

**Апстракт:** Оваа студија го истражува митот за Медеја, фокусирајќи се на еволуцијата на концептите како што се љубовта, страдањето, страста, омразата и одмаздата. Се потпира на основните дела на Еврипид и Сенека, притоа споредувајќи ги овие антички текстови со филмската адаптација на Ларс фон Трир од 1988 година. Во драмата на Еврипид, љубовта служи и како катализатор за постапките на Медеја врз основа на доживувањата чиј извор е длабокото предавство од страна на Јасон. Адаптацијата на Фон Трир е заснована на реинтерпретација на оваа тема, изложувајќи ги мрачните аспекти на љубовта и психолошките превирања што таа ги предизвикува. И Еврипид и Сенека го прикажуваат страдањето на Медеја и нејзините одмазднички постапки, што е симбол за состојбата на една жена во антиката. Филмот го прикажува страдањето повеќе низ психолошка перспектива, испитувајќи го влијанието на предавството врз менталната стабилност на ликот. Митовите се користат како алатки за морално и етичко размислување во драмите, давајќи увид во општествените вредности од различни епохи. Филмот го користи митот за Медеја за да ги преиспитува современите општествени норми, создавајќи нов семантички пејзаж. Со толкувањето на постапките на Медеја низ различни дела од антиката и од современоста, оваа студија ја објаснува повеќеслојната структура на делата за Медеја низ времето и медиумите, откривајќи ја трајната релевантност на нејзиниот наратив и во антички и во модерни контексти.

**Клучни зборови:** мит, антички драми, филмска адаптација, култура

# The Interpretation of Medea's Narratives in Historical Context and across Different Media

**Slavica Srbinovska**
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
Blaže Koneski Faculty of Philology
slavicasrbinovska@flf.ukim.edu.mk

**Abstract:** This study embarks on an exploration of the narrative of Medea through a thematic outline, focusing on the evolution of concepts such as love, suffering, passion, hatred, and revenge. It draws upon the foundational works of Euripides and Seneca, while juxtaposing these ancient texts with Lars von Trier's 1988 film adaptation. In Euripides' play, love serves as both a catalyst for Medea's actions and a source of her profound betrayal by Jason. Von Trier's adaptation reinterprets this theme, exposing the darker facets of love and the psychological turmoil it engenders. Both Euripides and Seneca depict Medea's suffering as a precursor to her vengeful actions, emblematic of the human condition in antiquity. The film portrays suffering through a more psychological lens, examining the impact of betrayal on mental stability. Myths are employed as tools for moral and ethical reflection in the plays, offering insights into societal values of the time. The film utilizes the myth of Medea to critique contemporary societal norms, thereby creating a new semantic landscape. By adopting a thematic outline, this study elucidates the multifaceted interpretations of Medea across time and media, revealing the enduring relevance of her narrative in both ancient and modern contexts.

**Keywords:** myth, ancient plays, film adaptation, culture

## 1. Вовед

Адаптацијата на трагедијата *Megeja* на Еврипид во филмската интерпретација на Ларс фон Трир е составен дел од темелно истражување на жанрот на трагедијата, и покрај тврдењата на Фон Трир за исклучување на класичната трагедија од полето на неговиот интерес за филмовите (Björkman 111). Како што забележува Миријам Леонард, оваа адаптација е значајна, бидејќи бара критичко преиспитување не само на класичните текстови на Еврипид и на Сенека, туку и на самата суштина на трагедијата (Leonard 2). Овој текст навлегува во анализа на *Megeja* на Фон Трир, преиспитувајќи ја трагедијата низ призмата на историскиот контекст, на психоанализата, на етиката и на политиката, на крајот нагласувајќи го прашањето за нејзиното значење во современиот дискурс.

Трагедијата, со појавувањето во грчката и римската антика, била длабоко испреплетена со општествените вредности и егзистенцијалните дилеми на своето време. Делата на Еврипид и на Сенека нудат увид во човечката состојба, одразувајќи ја тензијата помеѓу индивидуалните дејствувања и општествените ограничувања. Во контекст на грчките и на римските трагедии, ликовите често се наоѓаат на милост и немилост на судбината, истакнувајќи ги борбите против однапред одредени исходи ( Nussbaum 220). Спротивно на тоа, современите трагедии воведуваат интроспективен поглед на индивидуата врз себе, каде што внатрешните конфликти и моралните дилеми имаат приоритет.

Во *Megeja* на Фон Трир, наративот е реконфигуриран до степен на кој тој прикажува одзив на антички теми, меѓутоа истовремено тежнее да ги критикува модерните општествени структури. Аргументот на Леонард е заснован на тоа што Трир нагласува дека адаптацијата ја задржува својата важност со преиспитување на дихотомијата помеѓу индивидуалната намера и последиците произлезени од општествените системи. Оваа рефлексија нè поттикнува да го преиспитаме трагичното искуство како искуство што го надминува времето, поставувајќи прашања за природата на слободата и нужноста, ограничувањата во современото општество. Вградувањето на психоаналитичката теорија во разбирањето на трагедијата открива нијансирана интерпретација на мотивациите на ликовите и вродените различности и противречности во нивните постапки.

Истражувањето на несвесното и конфликтот меѓу желбата и моралот на Зигмунд Фројд обезбедува богата рамка за анализа на Медеја. Борбата на главниот лик е симболична за човечката психа, бидејќи Медеја е лик кој се справува со последиците произлезени од личните желби и проблемите поврзани со општествените очекувања. Додека го анализираме ликот на Медеја, наидуваме на фигура која ја отелотвору-

ва сложената природа на трагичниот херој. Нејзините постапки, водени од длабоки емоционални превирања, одразуваат подлабок психолошки конфликт. Дистанцирајќи ја интерпретацијата на трагедијата од нејзиното класично потекло, Фон Трир ги повикува гледачите да размислат за политичката ефикасност на формата на трагедијата. Оваа трансформација во пристапот овозможува реконтекстуализација на трагедијата како структура која ги разјаснува парадоксите својствени за човековото однесување, наместо да дава само претстава на статична состојба на страдање (Freud 245).

Етичките димензии на трагедијата се ставени на преден план во адаптацијата на Фон Трир, предизвикувајќи ја публиката да се соочи со вознемирувачките вистини за моралот и правдата. Анализата на Леонард сугерира дека кога трагедијата се толкува како објаснувачка структура, таа станува алатка за справување со моралните прашања. Публиката е принудена да ги преиспитува општествените норми кои го диктираат правилното и погрешното, и како овие норми ги обликуваат индивидуалните избори (Leonard 5).

Покрај тоа, политичките импликации вградени во трагичниот наратив резонираат со современите теми за неправдата на системите и индивидуалното дејствување. Истражувајќи го ликот на Медеја низ модерен објектив, Фон Трир поттикнува дискусија за улогата на поединецот во соочувањето со угнетувачките системи. Овој стожер од статично разбирање на трагедијата кон она што се занимава со актуелни општествено-политички прашања ја нагласува адаптабилноста на жанрот. Во доменот на грчката трагедија, малку ликови ја отелотворуваат комплексноста на страдањето толку длабоко како Медеја. За разлика од другите, како што се Антигона или Клитемнестра, чија тага е отворена и поврзана со семејни загуби, тагата на Медеја е сложено вткаена во нејзиниот идентитет како презрена жена. Нејзините околности на страдање предизвикуваат единственост во состојбата на доживување на жалоста, онаа која е поттикната од предавство, жртвување и потреба за одмазда (Hopman 179).

## 2. Трансформациите на Медеја

Наративот на Медеја започнува на Колхида, каде што нејзината жестока лојалност кон Јасон ја принудува да ги напушти семејството и татковината. Овој чин кулминира со нејзината помош за Јасон, тој со нејзина помош го извлекува Златното руно, во тие односи таа покажува огромна љубов и пожртвуваност. Сепак, нејзината понатамошна ситуација проследена со миграција на Коринт означува клучна промена во нејзиниот

живот - таа е напуштена од Јасон, кој се обидува да се ожени со ќерката на Креон. Ова напуштање не претставува само лично предавство, туку длабока дислокација на идентитетот на Медеја, оставајќи ја да се бори со чувствата на напуштеност и бес.

Суштината на тагата на Медеја лежи во нејзината емотивна врска со Јасон, спротивна на реалноста на неговото неверство. Нејзината тага осцилира помеѓу тагата за загубата на неговата љубов и гневот поради предавството на нивните брачни завети. За разлика од традиционалното оплакување, кое често означува смрт на некој близок, тагата на Медеја е поврзана со смртта на нејзината идеализирана врска со Јасон. Таа тагува не само за самиот Јасон, туку и за жртвите кои ги правела, а за кои верувала дека ја создале и ја засилувале нивната врска. Оваа двојност на тагата - тагување за љубовта што постоела и љубовта каква што би можела да биде - води до длабоки и деструктивни емоционални превирања. Како што се развива нејзината емоционална состојба, така се развива и нејзината физичка манифестација на тага. Медеја во филмот низ современа перспектива, во почетокот е прикажана како пасивна и повлечена, а нејзиното тело е одраз на нејзината внатрешна пустош. Сликата на нејзината наведната глава, солзи кои течат по нејзиното лице, го опфаќа понижувањето што го чувствува. Оваа пасивност се трансформира во гнев кој врие во неа, а кој на крајот ја катализира нејзината трансформација во фигура на одмазда. Наместо да подлегне на очај, таа ја канализира својата тага во желба за одмазда против Јасон, покажувајќи ги помрачните аспекти на тагата испреплетени со предавството.

Тагата на Медеја, исто така, ја изолира од надворешниот свет, таа е причина Медеја да биде попречена во способноста да се вклучи во нејзината околина или да продолжи со врските со оние кои ја опкружуваат. Нејзиното самопрекорување и самонавреда поттикнуваат значаен аспект на нејзиниот карактер: интернализацијата на нејзината болка води до чувство со кое станува сè послаба и понемоќна. Испитувањето на Медеја на Ларс фон Трир ја открива повеќеслојната природа на трагедијата, бидејќи анализата се реализира со вкрстување на различни дисциплини, вклучително и психоанализата, етиката и политиката. Адаптацијата не претставува само раскажување на класичниот наратив, туку е имагинативен и креативен пристап што го предизвикува разбирањето на публиката за формата на трагедијата. Како што Ѓерѓ Лукач елоквентно вели, „Чудото на трагедијата е во тоа што таа е креативна форма“ (Lukács 183), креативниот потенцијал овозможува динамично истражување на човечкото искуство, обезбедувајќи трагедијата да остане витален дискурс во современото општество. Во оваа светлина, ние треба да размислиме за нашите сопствени сфаќања за трагедијата, и како поединци

и како членови на поголема заедница. Трајната релевантност на Медеја на Еврипид, како што е адаптирана од Фон Трир, лежи во нејзината способност да евоцира критичка мисла и да се вклучи во сложеноста на човековото постоење, а со тоа ја потврдува трансформативната моќ на трагедијата во нашиот современ свет. Ликот на Медеја служи како длабоко истражување на комплексноста на тагата и на дејствувањето во рамките на грчката трагедија. Оваа анализа ги оцртува фазите на емотивното патување на Медеја, особено нејзината промена од меланхолија кон разрешување, додека таа се соочува со нејзиниот идентитет како странец и непризнаена сопруга во Коринт.

Преку компаративна анализа на ликот на Медеја на Еврипид и на Сенека, заедно со модерната адаптација на Ларс фон Трир, овој херменевтички пристап се обидува да ги осветли разновидните толкувања на нејзиниот лик и филозофските импликации во него. Во класичната трагедија на Еврипид, основниот лик претрпува длабока трансформација вкоренета во нејзините искуства на загуба и социјална невидливост. Нејзиното напуштање од страна на Јасон поради ќерката на Креон, Глоса, го поттикнува и го зголемува нејзиниот очај, правејќи ја жртва на предавство. Еврипид трогателно илустрира дека мајчинството и љубовта на Медеја се отфрлени од локалното население, што доведува до длабоко чувство на изолација. Ова емотивно страдање кулминира со нејзините трагични дејствија, бидејќи таа се обидува да ја исполни заклетвата за бракот со Јасон преку одмазда, замаглувајќи ги границите помеѓу тагата и лудилото (Clewell 59). Чинот на убиството на нејзините деца означува критичен момент во емотивниот пејзаж на Медеја. Овој грозоморен чин служи не само како манифестација на нејзината тага, туку и како средство за враќање на видливоста во општеството што ја направило невидлива. Со извршувањето на убиството, Медеја се трансформира од меланхолична фигура во видлив агент на одмазда, објавувајќи го својот идентитет преку фразата „Me-dea nunc sum“. Оваа транзиција означува промена од пасивна тага кон активно ангажирање во нејзините околности, што е причина да се пристапи кон подлабоко истражување на природата на емоционалниот одговор на загубата (Nussbaum 226).

Интерпретацијата на Сенека на Медеја дава приказ на посложени карактеристики, каде што нејзиниот емотивен одговор на предавството на Јасон се карактеризира со интензивен гнев од самиот почеток. За разлика од приказот на Еврипид, екстремните, неконтролирани емоции на Медеја придонесуваат за нејзиниот евентуален пад и ја нагласуваат болната состојба на Медеја, Сенека ја прикажува како обземена од одмазда, гледајќи ги нејзините деца како симболи на врската која Јасон ја прекинал поништувајќи ја дадената заклетва. Оваа перспектива е усогласена

со стоичките принципи, кои се залагаат за рационално одлучување во однос на емоционалните одговори. Ликот на Јасон е слично, меѓутоа не истоветно како кај Еврипид, нијансиран во наративот на Сенека, каде што тој е прикажан како херој чиј брак со ќерката на Креон е прикажан како пресметана одлука, тој е без силна волја, а одлуката е насочена кон решавање на политичките проблеми. Овој приказ нè поттикнува да ги разгледаме етичките импликации на љубовта и предавството, на тој начин врамувајќи ги постапките на Медеја во еден поширок филозофски дискурс (Griffin 177).

Во филмската адаптација на Ларс фон Трир, ликот на Медеја претрпува трансформација што ја реинтерпретира нејзината улога во жанрот на трагедијата. За разлика од другите древни ликови, кои првенствено се дефинирани со нивната потрага по одмазда, патувањето на Медеја е обележано со меланхолична состојба, која по трансформацијата станува поттик за нејзините постапки кои уште не се реализирани. Оваа промена е резултат на модерните сфаќања за трагедијата, каде што меланхолијата не е само емоционален одговор, туку катализатор за препознавање на *одговорноста*. Адаптацијата на Фон Трир воведува комплексен слој на психолошка длабочина, каде што почетната пасивност на Медеја еволуира во проактивен ангажман во нејзините околности. Оваа еволуција го нагласува значењето на филмот, позиционирајќи ја Медеја како фигура и на страдање и на трансформативна акција, предизвикувајќи го на тој начин традиционалното прикажување на одмаздата во класичната трагедија. Вклучувањето на карактерите на Медеја и на Јасон во двете драми открива различни сфаќања за љубовта и моралната должност. Еврипид го нагласува прекршувањето на брачните завети од страна на Јасон, прикажувајќи го неговото оправдување на бракот со Глоса како слаба одбрана пред емоционалното уништување на Медеја. Овој приказ предизвикува сочувство за нејзината болка, врамувајќи ги нејзините постапки во контекст на загуба и на емоционални превирања.

Ликот на Медеја, како што е прикажан во книжевните толкувања, служи како длабоко истражување на сложеноста на љубовта, предавството и моралната должност. Во оваа анализа, ќе навлеземе и во градењето на ликот на Медеја на Сенека, изведувајќи го со филозофски истражувања за да се разјасни сложената интеракција помеѓу страста и разумот. Со испитување на нијансите на емотивното патување на Медеја низ перспективата на Сенека, на Еврипид и на современите интерпретации, имаме за цел да ја откриеме трајната релевантност на овие теми во литературата. Сенека ги претставува постапките на Јасон како оправдани во рамките на стоичката филозофија, која дава приоритет на рационалната мисла и моралната должност пред емоционалните јазли. Оваа перспектива

е строго сопоставена на страсниот одговор на Медеја за предавството. Приказот на Јасон како татко го истакнува стоичкиот идеал за должност, сугерирајќи дека неговите одлуки, иако морално двосмислени, се вкоренети во рационално давање приоритет на благосостојбата на неговите деца. Овој рационален пристап е составен дел од толкувањето кое ги разгледува импликациите на љубовта како должност, а не само како емоционална врска. Истражувањето на страсната љубов низ перспективата на стоицизмот нуди богата мисловна мрежа од врски, каде што Сенека сликовито ја илустрира двојноста на емоциите и разумот. Тој тврди дека иако страста може да ја воздигне душата, таа исто така има потенцијал да корумпира нечиј морален компас. Спуштањето на Медеја во одмазда е пример за оваа опасност, бидејќи нејзината неконтролирана страст на крајот ја наведува да изврши грозоморни дела. Преку оваа перспектива, Сенека ја критикува идејата дека љубовта е чисто благородна потрага, сугерирајќи дека наместо тоа може да доведе до хаос и морално распаѓање кога не се испитува предизвикот кој доаѓа од надворешноста. Иако анализата на делото *Медеја* од Сенека дава вредни сознанија за сеопфатните мотиви, таа честопати не успева да ги долови нијансираните аргументи претставени во трагедиите на Сенека. Компаративниот пристап, сепак, овозможува подлабоко разбирање на интеракцијата помеѓу страста и разумот. Со спојување на претставата на Сенека за Медеја со алтернативни толкувања, може да се согледаат различните филозофски импликации вградени во неговиот наратив. Оваа компаративна анализа го олеснува сеопфатното разбирање за тоа како љубовта и одмаздата комуницираат во рамките на човечкото искуство.

Компаративното проучување на ликот на Медеја низ различни толкувања ја нагласува повеќеслојната природа на нејзиното емотивно патување. Во испитувањето на нејзината психа низ перспективите на Еврипид, на Сенека и на современите режисери како Ларс фон Трир, се добива увид во трајните теми на љубовта, предавството и моралната должност. Еволуцијата на Медеја ги поттикнува современите читатели да размислуваат за сложеноста на човековите емоции, предизвикувајќи ги да размислат како страдањето може да го трансформира поединечното дејствување и моралниот компас.

Изјавата на Медеја, „Сега јас сум Медеја: мојата мудрост се зголеми преку страдањето“, ја опфаќа нејзината трансформација низ болка и страдање. Ова признание поттикнува филозофско испитување кое го надминува едноставното лудило, дозволувајќи им на читателите да се вклучат во нејзината емоционална состојба на подлабоко ниво. Приказот на Сенека на Медеја како лик со длабока сложеност не само што ја истакнува нејзината двојност на доблест и одмазда, туку служи и како кри-

тика на стоичкиот став што често ги карактеризира неговите наративи. Тензијата помеѓу разумот и емоциите покренува критични прашања за природата на моралната должност и за улогата на страста во процесите на донесување одлуки (Inwood 257).

Драматизацијата на страсната љубов на Сенека се разликува од традиционалните литературни наративи за ликови, кои често ги слават идеалите на римската епоха. Наместо тоа, тој ја претставува љубовта како жесток пламен, способен да поттикне деструктивни тенденции. Сликите на змии испреплетени во косата на Медеја служат како моќна метафора за нејзината страсна природа и потенцијал за насилство, предизвикувајќи ги конвенционалните сфаќања, кои ја нагласуваат убавината и хармонијата. Оваа двојна слика ја нагласува сложеноста на љубовта во драмата на Сенека, нагласувајќи ја тензијата помеѓу нежните и деструктивните аспекти на човековите емоции. Покрај тоа, делото на Сенека повикува на родова анализа, особено преку призмата на трансформацијата на Медеја. Змиите, како амблеми на женственоста, се испреплетуваат со темите на сексуалната моќ и одмаздата, предизвикувајќи ги на тој начин традиционалните родови норми. Овој аспект на истражувањето на љубовта на Сенека е побогат од оној на неговите современици, бидејќи навлегува длабоко во комплексноста на женското дејствување во контекст на страста и одмаздата. Во преден план на дејствувањата на Медеја, Сенека нуди длабок коментар за општествените ограничувања наметнати врз оние кои сакаат, особено за жените и моралните дилеми со кои се соочуваат, бидејќи љубовта секогаш наидува на препреки и разгорува спротивставени емоции.

Филозофскиот дискурс за доблеста во наративот на Сенека открива длабока тензија помеѓу стоичките идеали и емоционалните длабочини поврзани со човечкото искуство. Тврдењето на Аристотел дека на божественото му недостасува морална доблест служи како критичка призма преку која се испитуваат борбите на ликовите на Сенека. Дихотомијата претставена во рамките на наративот - меѓу еросот и потрагата по чистота - ја принудува публиката да се соочи со критички избор, полн со трагедија. Потрагата по ерос неминовно води кон хаос, додека потрагата по чистота резултира со безживотно постоење лишено од херојски доблести. Оваа тензија ги принудува читателите да размислуваат за нивните морални рамки и последиците од нивниот избор.

Приказот на Сенека на љубовта како насилна и огнена сила, илустриран преку сликите на змиите и пламенот, ги предизвикува традиционалните претстави и ги повикува читателите да ги преиспитаат потемните импликации на страста. Преку компаративно проучување на ликот на Медеја и нејзиното емотивно патување, ние сме охрабрени да ја преи-

спитаме сложеноста на љубовта во литературата, збогатувајќи го дискурсот околу оваа моќна емоција. Трајните теми на љубовта, предавството и моралната должност одекнуваат низ вековите, поттикнувајќи ја современата публика да размислува за комплексноста на човечките емоции и трансформативниот потенцијал на страдањето. Со вклучување во наративите на Сенека, можеме да ги откриеме длабоките филозофски импликации на страста и разумот, а со тоа го збогатуваме нашето разбирање на човечкото искуство.

Оваа анализа се проширува во компаративно проучување на наративите на адаптацијата на *Медеја* од Ларс фон Трир, заедно со неговите дела *Доīвил* и *Антихрист*. Авторот настојува да расветли како овие текстови ги истражуваат границите на човековите дејствувања среде однапред одредени исходи, особено фокусирајќи се на претставувањето на женските протагонисти во патријархална рамка. При испитувањето на уникатниот пристап на Фон Трир кон раскажувањето, се забележува длабок ангажман со егзистенцијалните теми, особено кога тие се манифестираат низ перспективата на женските ликови, кои го отелотворуваат и маченичтвото и самопожртвуваноста. И *Медеја* и *Доīвил* ја прикажуваат фасцинацијата на Фон Трир од страдањето и духовноста. Во Медеја, главниот лик се појавува како сложено олицетворение на божественото присуство, илустрирајќи ја сложеноста на мајчинството и на жртвувањето. Воведувањето картици во наративот, обезбедувајќи контекст за настаните што ѝ претходат на приказната, воспоставува транстекстуален дијалог со оригиналната драма на Еврипид и поттикнува подлабоко ангажирање околу сценариото на Т. Драјер во борбите на Медеја. Слично на тоа, во *Доīвил*, Грејс, улога која ја игра Никол Кидман, се движи низ предавничкиот пејзаж на човечкиот морал, отелотворувајќи ја комплексноста на жртвувањето среде општественото расудување. Ова толкување ги поттикнува промислувањата на моралните импликации на изборот на ликовите, предизвикувајќи ги да се соочат со пошироките општествени структури кои ги поткрепуваат човечките искуства на болка и трансформација. Во двете адаптации, темата на божествениот суд служи како катализатор за трансформација на карактерот. Во Медеја, гневот на боговите ја легитимира одмаздата на Медеја, одразувајќи ја поширокатa тема на одговорност и правда. Спротивно на тоа, во делото *Антихрист* се навлегува во психолошките и во егзистенцијалните превирања со кои се соочуваат неговите протагонисти, доведувајќи ја во прашање самата структура на постоењето и улогата на божественото влијание. Овде, ликовите се борат со нивната вера и моралните импликации на нивниот избор, пресликувајќи ги борбите со кои се соочуваат фигурите во религиозните текстови.

Значаен аспект на кинематографската визија на Фон Трир е неговата иновативна употреба на технологија и дизајн на звук. Во *Medeja*, звуците на природата, како што се ветровите и брановите кои удираат, создаваат извонредна атмосфера, што ја подобрува емоционалната длабочина на наративот. Оваа манипулација со звучни пејзажи предизвикува емоционални реакции, дозволувајќи ѝ на публиката да се вклучи во психолошките состојби на ликовите. Мизансценот, кинематографијата и наративната структура на филмот се прецизно изработени за да го обликуваат разбирањето на гледачот за темите и ликовите на филмот. На пример, спојувањето на спокојната убавина со превирањата ја нагласува дихотомијата помеѓу надворешната смиреност и внатрешниот хаос, додека различните агли на снимање и движења ефективно комуницираат со емоционалните состојби. Таквите техники ја ангажираат публиката, предизвикувајќи продлабочени одговори и емпатија на гледачот со психолошките превирања на Медеја (Mayne 99).

Компаративната студија на *Medeja*, *Доѿвил* и *Анѿихрисѿ* открива богата поврзаност во смисла на интертекстуалност што ја дефинира филмската визија на Фон Трир. Теориите на Дејвид Бордвел за наративната логика тврдат дека желбите на карактерот и внатрешните природи се клучни во однапред одреден амбиент. Оваа рамка сугерира дека наративната структура на филмот *Medeja* генерира затворен свет каде што дејствата на карактерите само изгледаат предодредени, зајакнувајќи ја пасивната природа на поединците во овој филмски универзум. Во овој контекст, карактерите стануваат садови подложени на искуства обликувани од надворешни сили наместо агенти на нивната сопствена судбина. Ова тематско истражување дополнително се надополнува со аудитивната позадина во филмот *Medeja* сугерирана уште во сценариото на Драјер, каде што природните звуци создаваат извонредна атмосфера, што ги нагласува психолошките состојби на ликовите и нивната интеракција со околината. Структурата на филмот *Medeja* наликува на палимпсест, кој го испреплетува митот на Еврипид со сценариото на Драјер и истовремено ја вградува посебната поетика на Трир. Прологот и епилогот служат како наративни картици, врамувајќи ги настаните што се одвивале порано и создале контекст од мотивации за дејствата на Медеја. Оваа слоевитост на текстови ја збогатува сложеноста на наративот, воспоставувајќи аналептички и пролептички врски, кои ја навестуваат нејзината судбина. Преку прецизно внимание насочено кон мизансценот, иновативната кинематографија и сложените наративни структури, Фон Трир прави филм што ја принудува публиката да размислува за подлабоките значења вградени во текстот. Ова истражување не само што го збогатува дискурсот околу неговите филмови, туку и ја потврдува позицијата на Фон Трир

како маестрален раскажувач, кој ја издигнува кинематографската уметност на нови височини. На крајот на краиштата, истражувањето на женските ликови како маченици, заедно со трансценденталното преиспитување на постоењето, ја нагласува сложената врска помеѓу наративната логика и карактерните мотивации, повикувајќи ја публиката подеднакво да се вклучи во моралните импликации на нивниот избор.

### 3. Слободата и нужноста во наративната структура на трагедиите

Реалноста на трагедијата долго време е место за длабоко филозофско истражување, тоа ја повикува публиката да се справи со комплексноста на човековото постоење. Со испитување на филозофските основи и наративните структури на трагедиите како оние на Едип и адаптацијата на Медеја на Фон Трир, може да се расветли сложената врска помеѓу слободата и нужноста, која го карактеризира трагичното искуство. Оваа анализа се обидува да ги истражи овие теми, особено преку филозофското истражување, со што нуди нијансирано разбирање на трагичната форма.

Едип, како парадигматичен трагичен херој, го отелотворува парадоксот да се биде виновен без вина. Неговиот наратив ја опфаќа суштината на трагичната иронија, тој стои осуден од самата судбина од која се обидува да избега. И покрај недостатокот на вина во почетниот чин на убиство на таткото, Едип ја носи тежината на казната, принудувајќи нè на подлабоко испитување на тензиите помеѓу објективната вина и субјективната невиност. Ова истражување покренува значајни прашања во врска со природата на човековата слобода и степенот до кој индивидуалноста може да постои во рамките на однапред одредена судбина. Во своето патување, Едип е пример за признавање на автономијата, што на крајот води до самонаметнато страдање. Филозофот Шелинг тврди дека таквото препознавање означува афирмација на човековата слобода. Свесниот избор на Едип да се соочи со последиците од неговите постапки го нагласува поширокото филозофско истражување за тоа дали вистинската автономија може да коегзистира со поимот за однапред одредена судбина. Оваа дијалектика поттикнува толкувања кои ги разгледуваат импликациите на изборот во свет навидум управуван од судбината (Bainbridge 44).

За разлика од традиционалното прикажување на мајчините фигури во трагедијата, адаптацијата на Фон Трир на Медеја го реконфигурира истражувањето на дејствувањата на одговорноста кон децата. Потресното тврдење на постарото дете - „Знам што мора да се случи“ - резонира со метатеатралност, која ги повторува чувствата што се наоѓаат во адаптациите на драмите на Еврипид и уште повеќе во драмата *Megeja* на Сенека.

Оваа промена на фокусот потттикнува преиспитување на трагичниот наратив, ставајќи ги во преден план последиците од изборот на мајката не само врз самата себеси, туку и врз потомството. Препознавањето на нужноста од настаните од страна на детето ја истакнува нераскинливата врска помеѓу слободата и нужноста, усогласувајќи се со филозофските основи на трагичната филозофија. Во изведбата на Фон Трир, трагичната тежина е споделена, сугерирајќи дека товарот на судбината се протега надвор од поединецот, опфаќајќи ги семејните односи и моралните одговорности. Свесноста на детето го одразува свесниот ангажман со циклусите на судбината и автономијата, дополнително комплицирајќи ги традиционалните наративи на трагедијата.

Компаративната студија на Едип и децата во *Медеја* на Фон Трир ја разјаснува комплексноста на човечката активност наспроти однапред одредени исходи. Со поставувањето на овие односи, може да се испита природата на моралната одговорност во трагичната форма. Патувањето на Едип е обележано со неговата борба против судбината, додека децата во Медеја се борат со импликациите на постапките на мајката, збогатувајќи го со тоа нашето разбирање за автономијата и одговорноста во контекст на трагедијата. Оваа анализа ја нагласува трагичната форма како медиум преку кој може да се артикулираат филозофските истраги во врска со автономијата на индивидуата, одговорноста и човечката состојба. Наративите ја принудуваат публиката да се занимава со трајни прашања за дејствување и морална одговорност, зајакнувајќи ја релевантноста на овие теми во современиот дискурс. Истражувањето на трагичните наративи низ перспективата на филозофската анализа ги открива заедничките товари на судбината што се протегаат надвор од индивидуата на протагонистот.

Во адаптацијата на Фон Трир, децата заземаат клучна улога, рефлектирајќи ги не само нивните сопствени дејствувања, туку и служејќи како канал за уметничките намери на режисерот. Позиционирањето на детето до неговиот брат, подготвено за жртва, служи како потресна метафора за молбата на режисерот за помош во процесот на снимање. Овој гест, иако навидум се однесува на одбивање, открива подлабок слој на соучесништво, каде што дејствијата на детето резонираат со пошироките теми на моралната одговорност и цикличната природа на судбината.

На крајот на краиштата, дијалектиката помеѓу слободата и нужноста поттикнува длабок ангажман со филозофските импликации на трагедијата. Наративите на Едип и Медеја на Фон Трир ја принудуваат публиката да се справи со трајните прашања за оправданоста, моралната одговорност и природата на судбината. Оваа анализа не само што го збогатува нашето разбирање за трагичната филозофија, туку и ја потврдува

безвременската природа на овие теми, истакнувајќи ја нивната способност да резонираат со човечкиот дух. Делото на Ларс фон Трир често се занимава со теми за моралот, вината и жртвувањето, повлекувајќи паралели со класичната литература, особено со грчката трагедија. Преку истражување на метатеатралните елементи и филозофските прашања што се појавуваат, може да се согледа конвергенцијата на христијанските и грчките идеали во портретирањето на трагедијата на Фон Трир, а со тоа да се зајакне нашето ценење на комплексноста својствена на трагичното искуство.

Истражувањето на вината и независноста на индивидуата долго време е предмет на интерес во областа на филозофијата, литературата и филмот. Овој проблем навлегува во метафизичките прашања поставени од Шелинг, за кого говоревме погоре, особено фокусирајќи се на спротивставените судбини на два иконички лика: Едип и Медеја. Додека Едип е заробен од трагичните последици од неговите постапки, детето на Медеја отелотворува парадоксална состојба на невиност испреплетена со вина. Оваа анализа се стреми да расветли како свесните избори направени од детето повикуваат на повторно проценување на вината, принудувајќи ја публиката да се соочи со проблематичниот пресек на човечкото дејствување и предодреденоста.

Во наративот на Едип, главниот лик е фигура определена од судбината; неговиот трагичен пад е резултат на низа дејствија што ги презема несвесно. Неговата вина е вкоренета во незнаење, што претставува јасно разграничување помеѓу жртвата и моралната вина. Спротивно на тоа, детето на Медеја работи во рамка на свесно дејствување, избирајќи да го прифати страдањето и, на крајот, да помогне во смртта на неговиот брат. Овој чин ги комплицира традиционалните наративи околу вината, поставувајќи тема за тоа дека невиноста не го исклучува капацитетот за морално одлучување. На тој начин, толкувањето е поттикнато да се справи со сложената реалност на автономијата во контекст на однапред одредени исходи, како што е нагласено со интеграцијата на христијанската доктрина, особено концептот на првобитниот грев, кој служи како клучна призма за испитување на моралните сложености на постапките на Медеја.

Интеграцијата на христијанските теми во прикажувањето на Фон Трир за чедоморството на Медеја значително го збогатува наративот. Филозофската еволуција на режисерот - од атеизам преку јудаизам до католицизам - ја надополнува неговата работа со длабоко истражување на божественото и на човечката состојба. Оваа транзиција го означува Фон Трир како современ драматург, кој се бори со прастарите прашања во врска со моралот, жртвата и импликациите на гревот. Во оваа

светлина, чинот на жртвување на детето може да се толкува како форма на помирување за гревовите на таткото, повторувајќи ги жртвувачките мотиви распространети во христијанската теологија. Сликите на дрвото од кое висат децата резонираат со иконографијата на распнувањето, испреплетувајќи ја христијанската симболика со трагичните елементи на грчката митологија. Оваа конвергенција создава богата таписерија на значење, водејќи го толкувањето во насока поврзана со размислување за моралните одговорности на поединецот.

Свесниот избор на детето на Медеја да се жртвува себеси служи како клучна точка на дискусија за наративот на филмот. За разлика од пасивната жртва често поврзана со ликови во традиционалните трагедии, детското дејствување го создава сложениот состав од собитија поврзани со толкувањето и разбирањето на вината и жртвата кај публиката. Со изборот да се вклучи во овој чин, детето станува активен учесник во судбината, предизвикувајќи ги границите на моралната одговорност и природата на жртвувањето. Умешноста на Ларс фон Трир за спојување на различни културни елементи дополнително ја нагласува оваа сложеност, додека тој се движи низ нијансираната интеракција помеѓу автономијата и предодреденоста. Одлуката на детето ја нагласува сложената врска помеѓу вината и донесената одлука, поттикнувајќи преиспитување на неговите однапред прифатени претстави за морална одговорност.

Со примена на компаративна анализа на грчките трагични елементи заедно со христијанските доктрини, Фон Трир не само што им оддава почит на класиците туку повторно ги семантизира во контекст на современиот дискурс. Оваа синтеза на наративи поттикнува подлабоко разбирање на егзистенцијалните прашања што се провлекуваат во човечкото искуство. Улогата на детето во овој наратив станува симбол за поголеми дилеми со кои се соочуваат поединците во нивните морални патувања. Со поврзување на темите можеме да го разбереме проблемот на вината кај Едип како последица на незнаењето и судбината, и детето на Медеја каде што вината е испреплетена со свесниот избор и дејствувањето; проблемот на автономијата во Едиповото ограничено дејствување наспроти пророштвата и детето на Медеја во активно учество во неговата судбина, поттикнувајќи жртвување; проблемот на жртвувањето во Едиповата одлука за трагично жртвување произлезена од судбината и намерната жртва на детето на Медеја како чин на помирување.

Кинематографското истражување на *Медеја* на Ларс фон Трир служи како длабоко преиспитување на темите околу вината, жртвувањето и потрагата по индивидуални одлуки. Спојувајќи ги елементите од грчката трагедија со христијанските доктрини, режисерот се вклучува во дијалог што ги надминува времето и културата. Комплексноста својствена на

улогата на детето ги предизвикува гледачите да размислуваат за сопственото соучесништво во наративите на трагедијата, на крајот филмското решение на Трир поттикнува преиспитување на моралната одговорност пред егзистенцијалните дилеми. Преку оваа компаративна анализа, Фон Трир не само што повторно ги замислува класичните приказни, туку и ги позиционира во современиот морален пејзаж, принудувајќи ги гледачите да се соочат со сложеноста на човечкото дејствување и тежината на вината (Baertschi 127).

Синтезата на апсолутна невиност и апсолутна вина претставува длабоко метафизичко истражување што ги надминува естетските размислувања, одекнувајќи низ човечката историја. Неподготвеноста да се категоризира животот на Христос како трагичен произлегува од вроденото признание дека естетските рамки несоодветно ја доловуваат длабочината на неговото страдање и морален интегритет. Тврдењето на Керкегор во врска со значењето на естетиката во трагедијата повикува на темелно истражување на историската еволуција на овие концепти. Во античките општества, интеракцијата помеѓу индивидуалното дејствување и општествените ограничувања значително влијае на перцепцијата на трагедијата. Трагичниот херој, иако ја олицетворува личната слобода, останува врзан со семејните и државните обврски, создавајќи сложена мрежа со наследената вина слична на поимот првобитен грев. Преминот од грчка во модерна трагедија открива клучна промена во толкувањето на страдањето. Грчките трагедии често го прикажуваат гневот на боговите како застрашувачки, но податлив, додека модерните трагедии навлегуваат во сложеноста на личната вина, а со тоа го осветлуваат видливото страдање на поединецот. Оваа еволуција одразува поширока филозофска промена, позиционирајќи го субјективното искуство на вината во првите редови, со што ја засилува емоционалната резонанца со трагедијата. Истражувањето на ликот на Медеја е патека по која се изведува толкување низ нијансирана дихотомија помеѓу античките и современите толкувања на вината. Древната вина, обележана со двосмисленост и перцепиран недостаток на одговорност, постои како естетска конструкција. Спротивно на тоа, јасноста на личната одговорност во современите контексти ја трансформира вината во етички императив. Оваа разлика е длабоко илустрирана во адаптацијата на Фон Трир, каде што дејствијата на Медеја опфаќаат егзистенцијална борба. Моментот кога нејзиното постаро дете ја става јамката околу неговиот врат го означува препознавањето на себеси како дел од поголем, меѓусебно поврзан свет, надминувајќи ја личната тага Медеја настојува да укаже на универзалната состојба на меланхолијата во која е во почетокот блокирана да дејствува. Медеја на Еврипид претставува сложена интеракција на теми

кои длабоко резонираат со гледачите во театарот, особено низ призма на значењата на природата и на емоциите претставени низ таа перспектива и слики.

## 4. Заклучок

Пејзажот и природната средина служат како моќни канали за емоционалната резонанца во филмот, зајакнувајќи ја врската на Медеја и со природата и со трагедијата. Оваа анализа ги истражува елементите на љубовта, жртвувањето и инхерентниот конфликт во ликот на Медеја, особено фокусирајќи се на нужноста од смртта на нејзините деца како средство за нанесување болка на Јасон. Природниот свет во Медеја не е само позадина, туку служи како продолжување на емоционалната состојба на Медеја. Сликите на пејзажот ги рефлектираат нејзините превирања и маки, истакнувајќи ја трагичната логика што владее со нејзините постапки. На пример, бурното море може да се толкува како претстава на нејзиниот внатрешен хаос, пресликувајќи го нејзиното емотивно патување низ наративот. Околината ги повторува нејзините чувства, засилувајќи ја трагичната атмосфера и дозволувајќи ѝ на публиката да го доживее нејзиниот длабок очај. Во срцето на приказната на Медеја лежи длабок конфликт помеѓу љубовта и нужноста. Нејзината љубов кон Јасон се претвора во очајна потреба да се одмазди за неговото предавство. Оваа трагична логика ја принудува да се соочи со бруталната реалност на нејзиниот избор, што доведува до неотповиклива одлука да ги жртвува своите деца. Нужноста од нивната смрт служи како катализатор за нејзината болка, илустрирајќи го обемот на нејзините емоционални превирања. Дијалозите на Медеја со нејзините деца трогателно ја опфаќаат оваа напнатост, додека таа изразува љубов, во исто време се бори со импликациите на нејзините постапки. Сопоставувањето на мајчинската наклонетост наспроти позадината на претстојната трагедија создава дихотомија што го погодува срцето и силно, длабоко одекнува кај гледачите. Разговорите на Медеја со нејзините деца откриваат многу аспекти, бидејќи тие пред сè го осветлуваат нејзиниот внатрешен конфликт. Во овие размени, публиката е сведок на нежноста на мајчината љубов испреплетена со застрашувачко чувство на неизбежноста на убивањето. Емоционалната тежина на нејзините зборови ја нагласува трагедијата на нејзината ситуација; таа е и заштитник и уништувач, фатена во замка меѓу доживувањето на сопственото страдање и нужноста да се одмазди. Оваа двојност поттикнува размислување за природата на самата љубов - како таа може да инспирира и длабока посветеност и поразителни избори. Толкувањето на ликот на Медеја ја поттикнува анализата

да се вклучи со текстот на подлабоко ниво. Со анализа на поврзаноста на емоцијата на љубов, потоа на природата и на видот на трагедијата, може да се сфати сложеноста на ликот на Медеја и пошироките импликации на нејзините постапки. Овие аспекти резонираат не само во рамките на наративот, туку и со безвременски прашања за природата на човечките емоции и жртвите направени во име на љубовта. Толкувањето на ликот на Медеја ги открива сложените врски помеѓу природата и човековите емоции, истакнувајќи го трагичниот конфликт во самата Медеја. Овој пристап овозможува побогато разбирање на текстот, справување со длабоките импликации на љубовта и нужноста онака како што се манифестираат во трагичниот пејзаж на изборите на Медеја. При испитувањето на трагичните наративи на Медеја и Едип, се забележува длабоко истражување на слободата и судбината, каде што и двајцата протагонисти на крајот се соочуваат со катастрофалните последици од нивниот избор. Оваа анализа има за цел да ги разјасни наративните паралели помеѓу овие две парадигматични дела од антиката, фокусирајќи се особено на филмската адаптација на Ларс фон Трир на Медеја на Еврипид. И Медеја и Јасон, преку нивните соодветни слободи, се соочуваат со трагични исходи кои кулминираат со заедничка судбина, симболизирајќи ја нераскинливата врска помеѓу индивидуалноста и последицата. Импликациите од нивните одлуки не се само лични, туку резонираат со универзалните теми на човечкото искуство, поттикнувајќи толкување на сложеноста на постоењето. Манипулацијата на Трир со филмското време, особено со користење на временска елипса, стои како забележителна техника, која ги одмерува емоционалните одговори на публиката. Овој метод, кој се карактеризира со намерно намалување на осветлувањето и вградување темни, празни кадри, им обезбедува на гледачите неопходни паузи, овозможувајќи им да ги обработат последиците од ужасните настани, како што е сцената за убиство на деца. Кац тврди дека овие техники ги вклучуваат когнитивните димензии на филмската наративност, осврнувајќи се на она што се нарекува „издишување на гледачот“ (Katz 77). Спротивно на тоа, анализата на Стернберг ја нагласува конденсацијата на хронологијата на заплетот во значајни сегменти, секој проткаен со интерпретативна тежина (Bordwell 2008, 19).

Интеракцијата помеѓу визуелното раскажување и тематската длабочина во Медеја го збогатува разбирањето на публиката на психолошкиот пејсаж на главниот лик, со што ги осветлува нејзините мотиви во позадината на однапред одредената судбина. Компаративната студија на Едип и Медеја ја нагласува трајната релевантност на трагичните наративи. Со поттик за вклучување во длабоките сложености на постоењето, овие приказни остануваат клучни во разбирањето на човечката природа и не-

умоливите сили кои ги обликуваат нашите судбини. Во испитувањето на границите на човечкото дејствување, моралната одговорност и природата на судбината, оваа интерпретација ја потврдува безвременската природа на трагичното искуство и неговиот капацитет да резонира со човечкиот дух. Адаптацијата на Ларс фон Трир на античката трагедија *Megeja* ја реинтерпретира оригиналната нарација преку модерна призма, користејќи плејада филмски техники кои го продлабочуваат разбирањето на гледачот за емотивниот пејзаж на главниот лик. Оваа анализа ќе продолжи со истражување на тоа како се користат звукот, работата на камерата и визуелната симболика за да се артикулираат темите на отуѓување, предавство и борба за дејствување, ефективно означувајќи ја Медеја како трагична фигура заглавена помеѓу реалноста на природата и човечката култура. Филмот уметнички го користи звукот за да создаде атмосфера на длабоко отсуство околу Медеја. Брановите кои го удираат телото и тишината што ја обвиткува не само што ја означуваат нејзината емоционална пустош, туку и ја одразуваат нејзината отуѓеност од човечкото искуство. Сопоставувањето на тишината со звуците на природата - ветрот и птиците - служи како остар потсетник за нејзиното одвојување од општествените норми и културните рамки кои некогаш го дефинирале нејзиното постоење. Овој аудитивен пејзаж го нагласува внатрешниот конфликт на Медеја, бидејќи звуците на околината остро се судираат со нејзините емоционални превирања. Иновативното користење на работата со камерата од страна на Трир дополнително го разјаснува трагичниот наратив на Медеја. Изборот на снимки одблиску ѝ овозможува на публиката интимно да се вклучи со нејзините изрази, олеснувајќи го подлабокото разбирање на нејзината психолошка состојба. Дополнително, употребата на техника на рачна камера дава чувство на непосредност и ја нагласува клучната тема на емоциите, вовлекувајќи ги гледачите во нејзиниот свет на очај и отуѓеност. Овој пристап не само што ја зајакнува емоционалната тежина на нејзините искуства, туку служи и за да ја нагласи флуидноста на нејзиното дејствување додека таа се движи низ фазите на интензивен конфликт.

**Цитирана литература:**

**На кирилица**:

Еврипид. *Megeja.* Три, 2023.
Сенека, Л.А. *Megeja.* Или-Или, 2021.

**На латиница:**

Björkman, Stig, editor. *Trier on von Trier*. Translated by Neil Smith, Faber &Faber, 1999.
Bainbridge C. *The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice.* Wallflower Press, 2007.
Baertschi, Annette M. "Rebel and Martyr: The Medea of Lars von Trier." *Ancient Greek Women in Film*, edited by Konstantinos P. Nikoloutsos, Oxford University Press, 2014, pp.117-136.
Bordwell, David. *Poetics of Cinema.* Routledge, 2008.
Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Edited and translated by James Strachey et al. Hogarth Press, 1953-1974.
Griffin, Mirriam T. *Seneca: A Philosopher in Politics*. Oxford University Press, 1976.
Hopman, Marianne. "Revenge and Mythopoesis in Euripides' Medea." *Transactions of the American Philological Association*, vol. 138, 2008, pp. 155–183.
Inwood, Brad. *Ethics and Human Action in Early Stoicism.* Clarendon Press, 1985.
Katz, Steven D. *Film Directing Shot by Shot: Visualizing from Concept to Screen*. Michael Wiese Productions, 1991.
Leonard, Miriam. "'I Know What Has to Happen': Tragedy in Lars von Trier's Medea." *Theory & Event*, vol. 18, no. 2, 2015. Project MUSE, https: / / muse.jhu.edu / article / 578624
Lukács, György. *Soul and Form*. Edited by John T. Sanders and Katie Terezakis, translated by Anna Bostock, Columbia University Press, 2010.
Nussbaum, Martha. "Serpents in the Soul: A Reading of Seneca's Medea." *Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, edited by James J. Clauss and Sarah Iles Johnston, Princeton University Press, 1997, pp. 219–249.

82.091
791:82-2.09
792.09:82-2.09

# The Extensions of Medea

**Massimo Fusillo**
Scuola Normale Superiore, Pisa
massimo.fusillo@sns.it

**Abstract:** Modern dramatists show a significant attitude toward the analeptic expansion of the myth of Medea, that can be interpreted as a way to enhance empathy with this complex and disturbing character, showing its familiar and ethnic background. The paper will deal with Franz Grillparzer's trilogy (the first to put in relief the barbarian condition), Pier Paolo Pasolini's movie (fully influenced by anthropology), and with Heiner Müller's trilogy *Medeamaterial*, a significant example of post-dramatic theatre, which develops an uncanny fragmentation of language, and a postmodern poetics of apocalyptic ruins. Finally, Antonio Latella's experimental performance *Studio su Medea* will be analyzed, to show how a non-verbal version can express similar issues. The analeptic extension stands as a potent technique, able to revitalize a myth inscribed in the global imagination.

**Keywords:** Analepsis, Background, Empathy, Intermediality, Postdramatic Theatre, Performance

# Les extensions de Médée

**Massimo Fusillo**
Scuola Normale Superiore, Pisa
massimo.fusillo@sns.it

**Résumé** : Les dramaturges modernes manifestent une attitude significative envers l'expansion analeptique du mythe de Médée, qui peut être interprétée comme un moyen de renforcer l'empathie envers ce personnage complexe et dérangeant, en révélant son origine familière et ethnique. L'article s'intéressera à la trilogie de Franz Grillparzer (la première à mettre en lumière la condition barbare), au film de Pier Paolo Pasolini (entièrement influencé par l'anthropologie) et à la trilogie *Medeamaterial* de Heiner Müller, exemple significatif de théâtre postdramatique, qui développe une fragmentation étrange du langage et une poétique postmoderne des ruines apocalyptiques. Enfin, la performance expérimentale *Studio su Medea* d'Antonio Latella sera analysée afin de montrer comment une version non verbale peut exprimer des problématiques similaires. L'extension analeptique s'avère une technique puissante, capable de revitaliser un mythe inscrit dans l'imaginaire mondial.

**Mots-clés** : Analepse, Contexte, Empathie, Intermédialité, Théâtre postdramatique, Performance

## 1. *Analeptic extensions*

In his *chef-d'œuvre* on hyper-textual practices, with the beautiful title *Palimpsests,* Gérard Genette dwells at length on «quantitative transformations», and in particular on shortenings, baptized «condensations», and their opposite, «extensions». The examples analyzed by him come from 17th- and 18th-century French dramatists, who attempted to rewrite Attic tragedies. However, they soon realized these texts were too short and lacked sufficient narrative material to meet the conventions of the time, which required tragedies to be in five acts. Genette chooses three remakes of Sophocles' *Oedipus Rex* by Corneille, Voltaire and Houdar de la Motte: as is well known, a tragedy that focuses entirely on the final part of the protagonist's story and the investigation that reconstructs the tragic antecedents, essentially becoming the prototype for the detective novel and psychoanalytic therapy. These three classicist authors simply added "legitimate" characters and love plots. On the other hand, it is not surprising that the twentieth-century intertextual rewritings of the same myth (by Cocteau, Fleg-Enescu, Ghéon, Pasolini, Berkoff), influenced by the famous Freudian interpretation, focused on the antecedent of parricide and incest. They carried out the same hypertextual operation on the Sophoclean model, which Genette calls «analeptic extension»: expanding the narrative backwards and highlighting the beginning of the story.

The analeptic extension sharpens the narrative and dramaturgical assumptions of the plot, deepens character development, and broadens the drama's scope, evoking the cycles of archaic and medieval epics. This Wagnerian aspiration to totality also characterizes our transmedia imagination today, as seen in the preference for prequels, sequels, spin-offs, and other forms of plot expansion. However, the tendency toward endless narration coexists with an elliptical style that focuses only on the most significant moments of action.

The myth of Medea, much like that of Oedipus, has enjoyed an extraordinarily rich modern reception, permeating all artistic genres and centering on three thematic elements: eros, magic, and barbarism. Consequently, it is unsurprising that various artists have felt compelled to explore different antecedent moments, particularly the love story between Medea and Jason and the conflict with the father figure. We will analyze four interpretations, each distinct in its poetics, medium, and expressive techniques: Grillparzer, Pasolini, Müller, Latella.

## 2. *Grillparzer: the disruptive ambivalence of love.*

Franz Grillparzer, the most significant representative of late Austrian classicism, encountered the myth of Medea by chance while leafing through

Hederich's dictionary of mythology. In Vienna, however, this story was quite well-known: in 1817, Gotter's rewrite was performed, followed by various operatic versions, including the neoclassical adaptation by Luigi Cherubini, which returned to the repertoire in the latter half of the 20th century, thanks to the genius of Maria Callas. Grillparzer then began to document and work on the sources (Apollonius Rhodius, Ovid, Valerius Flaccus), and thus conceived the project of expanding the chronological framework of Euripides. We learn from the *Autobiography* that the writing was much more tormented than usual, and took place between 1818 and 1820, during a period marked by the death of his mother and a trip to Italy. The trilogy was first staged in 1821, featuring the performance of the renowned actress Madame Schröder. Unfortunately, it was not well received. The chosen title, *The Golden Fleece*, highlights the magical-sacred fetish-object that acts as a catalyst for the intense and destructive passions between love and power.

In Grillparzer's work, the balance between totality and selection is particularly pronounced. He not only depicts all the pivotal moments of the myth but also weaves the narrative with further analeptic references to fill in any gaps—everything is laid bare (as in melodrama, according to Peter Brooks' canonical essay). Conversely, he attempts to contain the 'epic grandiosity' (as he writes in his autobiography) through an irregular structure and a twisted, tormented style: everything is suffered, shouted, and eviscerated.

The first tragedy*, The Host*, is very short, concentrated in a single act: in the first scene we see Medea who has just shot a roe deer with her bow, a victim ready for sacrifice. Colchis is a wild area, closed in its very ancient rites: Grillparzer's reading in fact emphasizes the barbarian component, initiating a series of readings in an ethnographic key that will culminate in Pasolini's film. Medea also immediately shows a rejection of eros, since she harshly punishes a handmaiden who has succumbed to passion: a strongly contrasting element, since throughout the trilogy love will be seen and experienced as a powerful, violent dispossession of the self, self-alienation, delirium. The fundamental nucleus of the drama is the arrival in Colchis of Frixos, a key character in the antecedent because he is the possessor of the Golden Fleece: on his entrance onto the stage, he delivers a long monologue that is also an analeptic account of his life, his conflict with his stepmother, his journey to Delphi. At this juncture, we encounter an element that reveals the romantic and visionary nature of Grillparzer's classicism: Frixos recounts a dream in which he was inside a temple of a god who urged him to seize the fleece and set out for Colchis. This detail removes responsibility from the character and creates a mysterious aura about the antecedent of the whole myth. Medea immediately appears in her perturbing beauty and in her role as an adjuvant, but her intervention is not enough to foil the crime from which everything

stems: the host is killed, and at the point of death she casts a curse on the magical object of the fleece. Medea closes the act by describing, distraught, three snake-headed women: they are probably the Erinyes, the monstrous and chthonic element that guards revenge.

The second play of the trilogy, *The Argonauts*, has a broad architecture in four acts, and unravels the thematic nuclei of falling in love, the clash of cultures, and the nocturnal landscape. The first act takes place in a wild cavern, where the ruined tower in which Medea lives stands, with the sea in the background: here her father Aietes and her brother Apsyrtos arrive, and find a totally distraught Medea, who delivers a long monologue on the tendency of the human being to travel without respite and eventually sink into unknown lands. It is one of the many moments in which Grillparzer's text takes on a philosophical, almost essayistic coloring; Jason also arrives, who enters the dungeon, after another analeptic account of his quarrel with his uncle Pelias: we then have a very powerful moment, which visualizes the intrinsic ambivalence of the love experience. In a senseless rage against the sorceress, Jason strikes her with his sword, but then is thunderstruck by her gentleness, and therefore calls her an «ambiguous creature»; Medea also experiences a similar ambivalence, which, however, finds no verbal expression: with a gesture of denial, she stops her brother and saves Jason. The second act further develops this semantic nucleus: according to a widespread topos, Medea idealizes the beloved object (this is the mechanism that Stendhal called «crystallisation»); she then declares that Jason is definitely a god, but immediately adds that he is probably Heimdar, the god of death. We thus find that thematic link between eros and thanatos that characterizes the global imagination, from Greek tragedy to Wagner's *Tristan and Isolde*, and which is the defining feature of romanticism. Medea saves Jason's life for a second time: a repetition that emphasizes her passion; but she does so after declaring that she was ready to kill the strangers: thus, still with strong ambivalence. In the third act, a genuine theory of eros as the violent dispossession of the self, unfolds, attributed to Medea. She wants to resist this magnetic force, asking to be sent back to the wild forest to avoid any contact she would be unable to resist:

> Es gibt ein Etwas in des Menschen Wesen
> Das, unhabgängig von des Eigners Willen,
> Anziehet und abstößt mit blinder Gewalt;
> Wie vom Blitz zu Metall, vom Magnet zum Eisen,
> Besteht ein Zug, ein geheimnisvoller Zug,
> Vom Menschen zum Menschen, von Brust zu Brust […].
> So weit ist Zwang, rohe Naturkraft:
> Doch steht bei dir nicht die Neigung zu (rufen)
> Die Neigung zu (folgen) steht bei dir,

> Da beginnt des Wollens sonniges Reich
> Und ich will nicht (*mit aufgehobener Hand*)
> Medea will nicht! (Grillparzer 1820-22, 123-124).

Medea rushes at the beloved object armed, shouting «Die or kill», and then «Kill or die». Later, Jason elaborates on his own theory of Eros as total depersonalization, intertwining it with his ventures in an alien and savage land. He gazes upon himself as if he were a stranger, invoking the Platonic myth of the androgyne to depict Eros as an aching quest for a lost unity. Ultimately, Medea finds the words to express her love, a declaration that tragically severs her ties to her cultural and emotional roots, shadowed by her brother's suicide and the dreadful curse cast by her father. The last act is dedicated to the conquest of the Golden Fleece, which appears to be Jason's primary interest; while the last tragedy of the trilogy*, Medea,* freely rewrites Euripides' canonical model, giving unprecedented prominence to the figure of Creusa, to whom his children are strongly attached. Medea chooses exile to elaborate on her mourning, after Jason's suicide: point of arrival of a long journey through the clash between Greekness and barbarity, in a very romantic mixture of love and death.

### 3. *Pasolini: the clash of cultures.*

Pier Paolo Pasolini's film *Medea* (1970) revolves around the stark contrast between Medea's mystical-sacral world and Jason's modern, bourgeois pragmatism. The analeptic extension serves to illuminate the origins of this cultural clash: although the director originally intended to open with Frixos' fleeing with the young Heson in his arms, he was compelled to partially cut this antecedent. Instead, the film's opening narrative unit is an episodic sequence, presenting a glimpse into Jason's education under the tutelage of the Centaur Chiron. As he utters "there is no god," the scene sharply transitions to a descriptive syntagm introducing Medea's land, Colchis. The first striking element is the profound silence enveloping this sacred universe, captured in close-ups that emphasize its ritualistic anticipation. This silence is soon shattered by one of the most powerful scenes in Pasolini's cinema: Medea officiating a human sacrifice. The victim, a young boy, is first smeared with colored oil, to consecrate him, then killed by suffocation; his limbs are then quartered: his entrails are extracted and buried, while his blood is used to sprinkle leaves, and his ashes are scattered among the fields: all ritual acts that symbolize the return of the vital spirit to the earth to obtain its fertility. This whole part is filmed in real time, with a long scene of incredible immediacy. The ritual ends with an orgiastic feast, in which the people, including some large, masked figures, mime a sort of dethronement of the ruling family, the

object of a ritual spitting in the face. Medea is also crucified, as had been the sacrificial victim, while Apsyrtos is whipped with branches.

This is a fascinating case of anthropological cinema, shot in Turkey with a large number of non-professional actors. Pasolini himself pointed to Mircea Eliade's *Treatise on the History of Religions* as the main source for this film, from which he drew the idea that agrarian civilization is founded on a cyclical temporality, linked to sowing as a cycle of death and resurrection.

The film thus begins by presenting two worlds in antithesis: Jason's world is dominated by the word, desacralized, and with a linear temporality, oriented towards progress, that is, towards the maturation that should lead the young Greek hero to regain power. The world of Colchis, on the other hand, is immersed in a mythical timelessness, or, rather, in a cyclical temporality, which renews the fertilization rites of the earth every year; it is a world dominated by the sacred, which also contains violence, as René Girard argues; and which is expressed not with the rational and didactic word of the Centaur, but with the ritual cry.

The antithesis that emerges from these initial narrative units becomes particularly striking as the two worlds collide. Pasolini omits the adventurous journey of the Argonauts to the East, choosing instead to focus on the lengthy narration of their landing in Colchis. This act symbolizes the violation of an archaic universe by a modern one. The Argonauts, depicted as a band of arrogant young marauders, steal horses and sacred treasures, their negative image only slightly softened by their youthful impetuosity. The sense of aggression is heightened further by juxtaposing this sequence with a syntagma that showcases the daily life of Colchis, moving in the solemn rhythms of an agrarian society, with scenes of women collectively singing in chorus (these are the famous Bulgarian choruses).

The full semantic weight naturally falls on the encounter between Jason and Medea and their subsequent falling in love; Eros emerges as the disruptive force that shatters the equilibrium between Medea and her surroundings. As seen in Grillparzer, this theme plays out with minimal verbal communication, relying instead on allusive storytelling to convey the profound impact of their connection. On an expressive level, the tale focuses on Medea's point of view, as Apollonius Rhodius had done many centuries earlier, narrating the same episode of falling in love. Medea already appears distraught even before she has seen Jason: she decides to go to the temple and on the way she hurls herself screaming towards the fires lit by the women; the image, in addition to denoting Medea's unprecedented anguish, as if by magical premonition, has a metaphorical value, in that there is a symbolic relationship between the protagonist and the fire that culminates in the finale. Medea then prays alone in the temple, where the golden fleece hangs: through subjective vision we

see Jason enter, approaching with a caressing expression. After a prolonged gaze Medea faints: falling in love thus springs forth without any verbal exchange, like a superhuman force, according to the *topos* of love at first sight. A sequence then depicts Medea's dismay after this appearance of Jason so sudden, almost prodigious: again, using a subjective technique, we see her looking at the landscape, the fleece, the poor sacred furnishings, with an incredulous, frightened expression, while the music that always accompanies her falls silent for the first time. Pasolini thus wants to render the de-sacralisation provoked by eros, which is actually, more properly, a metamorphosis of the sacred.

Another moment at which the cultural antithesis is thematized is the first landing after the flight from Colchis. The Argonauts pitch their tents, while Medea, in a rapture, screams at them for not consecrating the place first, for not seeking the center; the heroes react ironically, unable to understand her, while Orpheus plays a few notes on his zither. The influence of Eliade's *Treatise* is also felt here. The alternating montage formalizes the ideological and existential fracture between the two worlds: Medea isolates herself and runs through the terrain in a circular movement (circularity characterizes her universe), turning, «as if in a mad monologue (*my translation*)» (Pasolini 2001, vol, 1 p. 1235), to the earth, the sun, the stones, while, simultaneously, the Argonauts cheerfully consume their meal.

### 4. *Heiner Müller: the fragmentation of logos.*

Let us return to theatre and the Germanic sphere with a playwright who intensively practiced the rewriting of the classics: Heiner Müller. His work on Medea belongs to his mature phase, often referred to as «postdramatic», for its critique of the traditional mechanisms of representation, along the lines of Artaud's theoretical lesson and in tune with certain key moments of post-structuralist thought. Pre-announced by a pantomime in 1972, and based on a systematic fragmentation of the subject, the trilogy on Medea (1983) re-enacts the myth in its entirety: Müller, too, thus puts the technique of extension into practice, like Grillparzer and Pasolini, but it is more difficult to speak of analepsis. What characterizes his work is in fact the continuous oscillation of temporal levels: the story of Medea is co-present in the tight rhythm of the three very short texts, which the author himself invites us to imagine as simultaneous. In the first play, *Verkommenes Ufer*, set in a Peepshow, the protagonist is the landscape undergoing colonial aggression. In the radical deconstruction of the text, fragments of myth coexist with obsolete and anti-functional objects, typical of the contemporary world. In the center we read *Medeamaterial*: an obsessive monologue by the protagonist, who has always

been associated with this form of expression (from Euripides to Apollonius Rhodius, from Seneca to Corneille to the Mexican film *Asi es la vida* by Ripstein). Here, barbarity means above all the marginalization of the foreigner and her desire for revenge: Medea recalls the murder of her brother, and in a feverish delirium sees the revenge she is preparing; she turns to her children to urge them to laugh in triumph, mirroring the Euripides motif of the fear of the enemies' laughter, closely linked to the civilization of shame:

> Mein Schauuspiel ist eine Komödie Lacht ihr
> Wie Tränen für die Braut Ah meine kleinen
> Verräter Nichts für nichts habt ihr geweint […]
> Medea die Barbarin jetzt verschmät
> Mit diesen meinen Händen der Barbarin
> Händen zerlaugt zerstickt zeschunden vielmal
> Will ich die Menschheit in zwei Stücken brechen
> Und wohnen in der leeren Mitte Ich
> Kein Weib kein Mann (Müller 2006, p. 8).

A formidable passage, both for the triple alliterative syntagma and for the very dry final expression, which seems to condense the whole problem of *gender* particularly alive in the critical and creative reception of Medea. The last play of Müller's trilogy, *Landschaft mit Argonauten*, is presented as the monologue of a collective ego, that of the Argonauts, set in a rubbish dump, and with a discursive shattering taken to extremes. It is no coincidence that this text was set to music by Heiner Goebbels (*Shadow / Landscape with Argonauts*, with words of Edgard Allan Poe and Heiner Müller, 1993), a musician who works intensively on the contamination of languages.

### 5. *Antonio Latella: the dramaturgy of body language.*

We conclude with an example from the world of stage performance, and from an almost totally wordless performance from contemporary Italian research theatre. In his frenetic expressive research, Antonio Latella had only ever tackled Greek tragedy as an actor with Massimo Castri, a great master of political theatre; with his *Study on Medea*, consisting of three performances, begun in 2004 in Berlin and staged since 2006, he measures himself directly with the myth, detaching himself from the anthropological and political reinterpretation that characterizes the 20th century. Latella chooses another path: a resetting to the ancestral and primordial dimension, reminiscent of another splendid screen version, Lars von Trier's *Medea*, although here it is nevertheless subjected to grotesque contamination.

From the very first chapter, *Medea & Jason*, the stage's stark nudity, featuring only a dismountable bed, mirrors the actors' own unclothed forms. The myth unfolds in a wholly physical tableau, resembling a dance and a clash of bodies. Verbal language appears sparingly, either in barely comprehensible dialect fragments that evoke Jason's expedition or broken down into elemental pieces. In the initial episode, the Italian alphabet becomes a playful game between the spouses, with each letter associated with a state or a designer—an ironic commentary on globalization and contemporary ethnic tragedies. In the subsequent episode, the two sons obsessively chant the entire Greek alphabet. The third way in which the word appears is in fact the estrangement of the ancient text: the incipit of Euripides' tragedy is recited at an essential turning point in the action, the breaking of the bond because of the rival Creusa, brutally rendered with a masturbation by Jason who repeats the woman's name while Medea runs around him. It is only then that the protagonist (a very good Nicole Kehrberger) dons a classic red dress, and switches to Heiner Müller's German: before this trauma, the play had depicted two childbirths, portrayed with extraordinary vertical tension of the body on the bed. It also illustrated the cooling of conjugal affection, symbolized by a bored Jason reading the *Sports Gazette*. In the second chapter, there are two new beds and the two children who, as in the Almodovarian *Medea* by the expressionist poet Hans Henny Jahnn, are not two children, but two boys, bound together by a very intense relationship, at first in full harmony with their father, who trains them by wearing a military helmet, then with their mother, who sets them against Jason. The physical, carnal character of Medea's maternity, already implicit in some of Euripides' lexical choices, had already been realized in the first scene, in which, in a feral position, the protagonist had licked the two children lying on the ground; it would then return above all in the climax scene of the infanticide. In order to amplify the identification with Medea, the 20th century has often attenuated this core of the myth to the point of eliminating it as a patriarchal addition to Euripides (Christa Wolf's novel *Stimmen*) or reducing it to hallucination (Tonino De Bernardi's movie *Médée Miracle*). On the contrary, Latella decides to reinvent it in an idiosyncratic manner, as a raw, corporeal rite: Medea spits a liquid into her children's mouths, with which she then sprinkles herself; a true culmination of a dramaturgy of physicality.

In the third chapter, *Medea goddess*, the nude scene is partly filled with a series of rubber masks, like the two with which her young children were evoked in the first episode (Medea almost identified with them, putting on a nappy). This use of fetish objects is a trait common to Emma Dante's reinterpretation, staged in the same years, which, however, moves in a more archaic and popular dimension; Latella, on the other hand, goes in a more abstract and technological direction, decidedly postmodern.

In the finale, a long white sheet ascends, eventually creating a small stage - a stark visualization of Medea's triumph. Jason reappears, dressed as a naval admiral, wearing a rubber mask. A sixteenth-century madrigal fills the air, creating a rarefied, dreamlike, and undoubtedly cathartic atmosphere. Yet, a final twist occurs as Jason removes his mask, the famous 1937 song *Vivere*, sung by Tito Schipa, plays in full. Latella often uses pop materials to achieve the effects of a strong estrangement: for example, in the complex games of musical contamination at the center of his *Don Giovanni, a cenar teco* (2011), another important study on a founding myth of modernity. In the first chapter, Medea monologues about the loss of love as a fall into parody and theatre. Now the last note of this brilliant play is precisely parody, theatre, Brechtian dissonance (what could be more parodic than hearing at the end of a not at all comic *Medea* «Living without jealousy anymore?»).

## 6. *Expressive functions.*

From Grillparzer's visionary, multifaceted, and irregular fresco - an attempt to unveil the irreparable tragedy of cultural conflicts - to Pasolini's film, which elevates the antithesis between Medea and Jason to a universal anthropological level, to the experimentalism of Müller and Latella - one dramaturgical, the other performative - bringing the entire myth into a timeless present, the (analeptic) extension stands as a dazzlingly potent technique. It reinvents and revitalizes a myth inscribed in the global imagination like few others.

## Works Cited

Eliade, Mircea. *Traité d'histoire des religions* (1949), Paris, Payot, 2007.
Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1987), Paris, Seuil, 2000.
Girard, René. *La Violence et le sacré* (1972), Paris, Fayard, 2011.
Grillarzer, Franz. *Das goldene Vliess* (1820-21), LyFreedom.com.
---. *Selbstbiographie*, Salzburg, Jung und Jung, 2024.
Müller, Heiner, *Verommenes Ufer Medeamaterial Landchaft mit Aargonauten*, Berlin, Henschel
Schauspiel, 2006.
Pasolini, Pier Paolo, *Medea,* in *Per il cinema*, 2 voll., ed. by Walter Siti and Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001.
Stendhal, *De l'amour*, Présentation de Xavier Bardenet, Paris, Flammarion, 2014.

792.09:82-2.09
255-264:82.091

# *Anthropolis* by Roland Schimmelpfennig and Karin Beier: The Experience of Tragic Conflict on the Contemporary Stage

**Jitka Goriaux**
Academy of Performing Arts in Prague, Theatre Faculty (DAMU), Institute for the Theory of Scenic Creation and Department of Dramatic Theory
Jitka.goriaux@damu.cz

**Abstract:** This article explores the contemporary revival of ancient tragedy through the five-part theatre cycle *Anthropolis* by playwright Roland Schimmelpfennig and director Karin Beier at the Deutsches Schauspielhaus Hamburg (2023). By analysing Schimmelpfennig's poetic adaptations of classical motifs and original plays by Aeschylus, Sophocles and Euripides, alongside Beier's inventive staging, the article examines how the tragic conflict can be made relevant in an era dominated by human reason and rational problem-solving. Methodologically, the paper combines textual and performance analysis with theoretical frameworks from theatre historiography (Kotte; Fischer-Lichte) and theory (Lehmann; Kraus; Sílová and Vostrý), myth theory (Caillois; Vernant), and art history (Didi-Huberman), while also considering scenographic and staging choices or actors' interpretation. A central argument posits that *Anthropolis* is not a post-dramatic cycle in the strict sense but rather a theatrical journey from pre-drama (mimus) through myth to drama, thereby recapitulating the historical trajectory of European theatre. The article further highlights the project's structural cyclicality and aesthetic polyphony as a reflection of an eternal return, mirroring not only mythological patterns but also contemporary societal anxieties. The significance of *Anthropolis* lies in its ability to reframe foundational myths for modern audiences without reducing them to metaphors or moral allegories. Instead, it restores the tragic dimension of human existence – *la condition humaine* – through performative means that oscillate between personal intimacy and political resonance. The cycle thus reaffirms the role of theatre

as a space for collective reflection, where aesthetic experience and civic thought intersect.

**Keywords**: Myth in modern theatre, Contemporary staging of ancient tragedy, Contemporary adaptations of ancient tragedy, History of European theatre, Tragic conflict, Roland Schimmelpfennig, Karin Beier

## *Anthropolis* de Roland Schimmelpfennig et Karin Beier : L'expérience du conflit tragique sur la scène contemporaine

**Jitka Goriaux**
Académie des arts du spectacle de Prague, Faculté de théâtre (DAMU), Institut de théorie de la création scénique et Département de théorie dramatique
Jitka.goriaux@damu.cz

**Résumé :** Cet article explore la renaissance contemporaine de la tragédie antique à travers le cycle théâtral en cinq parties *Anthropolis* du dramaturge Roland Schimmelpfennig et de la metteuse en scène Karin Beier au Deutsches Schauspielhaus de Hambourg (2023). En analysant les adaptations poétiques de Schimmelpfennig à partir de motifs classiques et des pièces originales d'Eschyle, Sophocle et Euripide, parallèlement à la mise en scène inventive de Beier, l'article examine comment le conflit tragique peut être actualisé à une époque dominée par la raison humaine et la résolution rationnelle des problèmes. Sur le plan méthodologique, l'étude combine analyse textuelle et analyse de la représentation avec des cadres théoriques issus de l'historiographie théâtrale (Kotte ; Fischer-Lichte) et de la théorie (Lehmann ; Kraus ; Sílová et Vostrý), de la théorie du mythe (Caillois ; Vernant) et de l'histoire de l'art (Didi-Huberman), tout en prenant en considération les choix scénographiques et de mise en scène ainsi que l'interprétation des acteurs. L'argument central avance que *Anthropolis* n'est pas un cycle postdramatique au sens strict, mais plutôt un parcours théâtral allant du pré-drame (*mimus*) au mythe puis au drame, récapitulant ainsi la trajectoire historique du théâtre européen. L'article met également en lumière la cyclicité structurelle et la polyphonie esthétique du projet comme une réflexion de l'éternel retour, reflétant non seulement des

schémas mythologiques mais aussi les angoisses sociétales contemporaines. L'importance d'*Anthropolis* réside dans sa capacité à reconfigurer les mythes fondateurs pour les publics modernes sans les réduire à des métaphores ou à des allégories morales. Il restitue plutôt la dimension tragique de l'existence humaine – *la condition humaine* – par des moyens performatifs oscillant entre intimité personnelle et résonance politique. Le cycle réaffirme ainsi le rôle du théâtre comme espace de réflexion collective, où l'expérience esthétique et la pensée civique se croisent.

**Mots-clés :** Mythe dans le théâtre contemporain, Mise en scène contemporaine de la tragédie antique, Adaptations contemporaines de la tragédie antique, Histoire du théâtre européen, Conflit tragique, Roland Schimmelpfennig, Karin Beier

## 1. Simply smarter than ancient Greeks?

In German theatre, ancient tragedy has been an important source of cultural memory, since the 19th century. Alongside individual productions of Greek tragedies, modern German theatre history has been significantly shaped by ambitious undertakings that prominent German theatre scholar Erika Fischer-Lichte calls *Antikenprojekte* [Ancient Projects]. These projects serve as opportunities "to transcend the boundaries of existing theatre and explore new forms and functions of theatre, or to propose a new image of Greek culture that can be related in some way to contemporary German *[and, we might add, more generally European – J. G.]* culture" (Fischer-Lichte 113). These *Antikenprojekte*, according to Fischer-Lichte, acquire significance not only in a theatrical sense but also in a broader cultural-historical context; they become a means of critically and imaginatively examining the contemporary state of Western culture: Who are we? Where do we come from? Where are we going?

One such *Antikenprojekt* is the cycle of five performances titled *Anthropolis I – V*, presented since the 2023 season in Hamburg's Schauspielhaus and directed by its artistic leader Karin Beier. The individual parts of the cycle are based on original reinterpretations of ancient myths by renowned contemporary German playwright Roland Schimmelpfennig, as well as his poetic adaptations of tragedies by Aeschylus, Sophocles and Euripides. While each play is performed independently as part of the alternating repertoire, the theatre has prepared occasional weekend performances of all five plays together under the title *Anthropolis Marathon*.

By gradually analysing the author's treatment of ancient materials and the director's staging approach, this paper will try to bring elements of an answer to a burning question: How can the experience of tragic conflict be made relevant in an era where human has become the measure of all things, and where all life and societal challenges seem (potentially) solvable through human reason? This issue forms the fundamental starting point for the project and cannot be satisfactorily addressed by merely (and forcibly) modernizing the ancient material under the assumption that "our time and we ourselves are simply smarter" than ancient Greeks (Sílová and Vostrý 36).

## 2. *Anthropolis* by Roland Schimmelpfennig: pre-drama or post-drama?

The dramaturg of the cycle, Sibylle Meier, explains that the impetus for this undertaking emerged in 2020, during the first COVID lockdown, when the artists felt a need to explore, on stage, the disintegration of the *polis* as

the foundational unit of our social and political organization. The Greek *polis* can be regarded as the archetype of an artificial world created by humanity, often in defiance of nature. It is thus at the origin of the now much promoted (as well as refuted) notion of the Anthropocene, i.e. the geological period of human rule, which gave rise by analogy to the name of the entire project: *Anthropolis*. The concept of the *polis* is also linked to the discovery of politics in human history, namely a politics that no longer consists only of 'trench warfare' but is based on dialogue, linked to tolerance and responsibility. The human being, described by the dramaturg as "the flaw in every political program," is the variable that both creates, builds the *polis*, and destroys it (Meier, "Nachwort" 491).

The role of the 'primal city' of the Western world, representing our society metonymically, has been assigned to Thebes and the cycle therefore develops the tales of the Labdacid dynasty. It opens with two plays, *Prologue* and *Dionysus*: While *Prologue* is an original text by Schimmelpfennig, *Dionysus* is a poetic adaptation (rather than a literal translation) of Euripides' *The Bacchae*. The cycle continues with *Laius*, for which Schimmelpfennig could not rely on any surviving ancient tragedy and thus created a dramatic text for a single actor (in Hamburg, an actress). *Laius* is logically followed by *Oedipus*, a reinterpretation of Sophocles' play, expanded with an 'addendum' titled *The House of Darkness*. Before the concluding *Antigone*, again based on Sophocles, Schimmelpfennig inserts an original play entitled *Jocasta*, about the fratricidal and polis-destroying struggle between Polynices and Eteocles, inspired by Aeschylus' *Seven Against Thebes* and Euripides' *Phoenician Women*. The cycle concludes with *Epilogue*, which formally connects to the *Prologue* and forms a single production with *Antigone*.

In the introduction to his 1938 book *Le Mythe et l'homme [The Myth and The Man]*, entitled "The Function of Myth", the French sociologist and literary critic Roger Caillois points out the deceitfulness of trying to find a single, 'universal' key to the interpretation of all ancient myths. "It seems a rare phenomenon that one explicative principle should succeed twice to the same extent. […] Probably every myth should have its own, as if each myth […] were inseparable in its existence from its own explicative principle" (15). This premise also determines the variety of forms in Schimmelpfennig's cycle, where each myth seems to call for 'its' form of dramatic elaboration. While the adaptations of tragedies of Sophocles (*Oedipus; Antigone*) and Euripides (*The Bacchae*) retain a predominantly dialogic form in which episodes and stasima alternate, Schimmelpfennig's original texts (*Prologue, Laius, The House of Darkness, Epilogue*) are written for one or more speakers without specific identities (e.g., "A Man"; "Two Women"). The genre basis for these parts, which allows the author to bridge the factual differences

between various versions of the myths, lies in oral storytelling: it might have been this way, but also otherwise; everyone brings their version of the story, and all may be equally valid (cf. Meier, "Nachwort").

The formal and genre diversity of the project invites reflection, as dramaturg Sibylle Meier notes: "Roland Schimmelpfennig translates the birth of tragedy from the spirit of the chorus into a post-dramatic score of de-individualized, collective storytelling through various voices. The circle from the origins of theatre to the present day is thus formally completed" ("Nachwort" 495). Among the many critiques that Hans-Thies Lehmann's concept of post-dramatic theatre might provoke, it is worth here recalling one: what Lehmann perceives as an expression of the late-modern phase of theatre may actually be the very roots from which Western theatre emerges and which, enriched by the Athenian invention of drama, forms a crucial achievement of culture – namely, the mimus (cf. Sílová and Vostrý). Would it not be more fitting then to consider Schimmelpfennig's cycle as progressing not from drama to post-drama but from 'pre-drama', essentially mimus, to drama? This perspective seems to better align with the formal intentions of Schimmelpfennig's project and is also evident in the staging.

Moreover, if we are talking about Greek theatre specifically, then the perception of Schimmelpfennig's genre based on oral storytelling as pre-dramatic rather than post-dramatic de facto finds its historical confirmation in the history of theatre as German theatre scholar Andreas Kotte proposes to conceive it. In his 2013 book *Theatergeschichte: Eine Einführung [The History of Theatre: An Introduction]*, he proceeds from the fundamental difference between the terms 'theatre' and 'scenic event' (it is the history of the latter that is then the subject of his monography): "Scenic events represent factual reality, whereas theatre is a concept or name by which onlookers designate them – or not" (27). Kotte then designates, as one such scenic event in ancient Greece, the performances of rhapsodes, a kind of stage narrators who, through their delivery, "directly address the audience and draw them into the action," employing various forms of accentuation (through the use of space, speech, costumes, or props) that guarantee for the onlookers a truly "theatrical experience" (32).

Additionally, the entire cycle is framed by the story of Europa (this Phoenician princess abducted by Zeus in the form of a bull): her tale opens the *Prologue* and echoes back, mirror-like, at the end of the *Epilogue*. Although the creators do not emphasize this explicitly, it is reasonable to interpret the entire cycle as the story of Europe, searching for itself – a quest that resonates strongly in our current times. When the Czech dramaturg Karel Kraus asks about the essence of European identity, he identifies its unifying foundation precisely in storytelling, particularly in the dramatic form, as such dramatic

storytelling is rooted in decision-making tied to responsibility. This decision-making assumes, according to Kraus, "the capacity and courage to distinguish and choose between what is good, just, and perhaps even beautiful, what we must embrace, and what we must reject" (155).

How might this reading of *Anthropolis* as a story of discovering drama – this "greatest invention of European humanity" (Kraus 151) – unfold? In the *Prologue*, we are confronted with the *image* as the foundation of theatre; not with the image as imitation, but as a vision, an idea, in the sense of what is and yet is not: what could be. This image is shaped by Schimmelpfennig in the *Prologue* through words: spoken, sounding words. In the following *Dionysus*, or *The Bacchae*, we encounter a drama that is not yet fully a drama: the entire story is directed by Dionysus, the other characters seem unable to make decisions, they are not yet characters in the dramatic sense of being subjects. *Laius* would then represent the birth of acting from the mimus, the essence of which is the transformation that actress Lina Beckmann virtuously demonstrates in this production. The following protagonist of *Oedipus* is simultaneously a subject and an object, as Jean-Pierre Vernant intriguingly develops: he is both the investigator and the criminal; the hunter and the hunted; he is a solver of riddles (like that of the Sphinx), while remaining a riddle to himself. In *Jocasta*, dialogue appears as a clash of two ideas or parties, whose outcome is not pre-decided. Finally, in *Antigone*, we deal with a character who freely makes decisions regarding her actions, consciously shapes them, and takes full responsibility for them.

## 3. *Anthropolis* by Karin Beier: mimus and / or drama

### 3.1. Scenography and costumes

The author of the set design for all five productions is Johannes Schütz, a prominent German theatre and opera scenographer. In accordance with the scenographic foundations of ancient theatre, Schütz proposes a unifying principle for all the evenings: a de facto empty stage, a black space enclosed at the back by a solid wall, which at times also serves as backdrop for projections of photographs or videos.

While respecting this fundamental principle, the scenography of each evening differs, although there are several recurring elements that run through the entire cycle. The main one is a partially articulated puppet of a white bull, life-sized, which first appears in the *Prologue*, where it refers to Zeus abducting Europa, and is present on stage in all subsequent plays until *Antigone*, where only its bare skeleton is left. This also reminds us of the emphasis on the confrontation of humanity with nature in general and the violence against nature, which is one of the motifs of the entire cycle. Specifically, "It is as if

every attempt at civilization presupposed, above all else, an act of violence against nature," writes Meier, adding: "The Anthropocene is on the mythological level a never-ending story of the destruction of nature" (Meier, "Die Macht der Erzählung" 32).

This motif is further developed through natural materials that cover the stage or appear on it in some of the productions: mulch bark in the *Prologue*, piles of earth in *Oedipus*, white sand in *Antigone*. In general, although all five scenographies are based on a similar foundation, with each successive production, their functioning becomes more complex and enriched with new motivic elements. Could this also point towards a progression from the empty stage of the mimus, or pre-drama, to a genuine dramatic space?

Costume designer Wicke Naujoks draws on the vocabulary of contemporary clothing, which she effectively theatrically embellishes when necessary. The range runs from quasi-civilian (especially in the *Epilogue* and *Prologue*), to men's suits and ladies' evening gowns, to downright theatrical costumes (e.g. when the messenger in *Dionysus* appears in a Brazilian carnival costume, or when Lina Beckmann transforms herself into a sphinx in *Laius* using a long glitter dress). She also makes extensive use of details referring to ancient and natural contexts, such as the laurel wreaths in the hair of Teiresias and Cadmos or the flowers in the hair of the children. Sometimes costumes are used to characterise, as in the case of Pythia accompanying *Oedipus* throughout, whose very colourful contemporary outfit refers to a somewhat over-aged hippie, or Pentheus dressed in a jockey costume. Elsewhere, again, their colour symbolism is worked with, especially the dramatic contrast of black and red, as with Jocasta's ladylike costume in *Oedipus*, or the red gown in which Antigone cloaks herself in an otherwise strictly black and white setting. Of course, nudity can also be considered a costume of sorts, and it also appears – partial or total – in some productions. However, it never serves the primary purpose of shocking the audience, and functions rather as a reference to ancient statuary. It always remains chaste, as the naked body is always somehow graphically 'veiled': in *Jocasta*, the bare chest of the protagonist is covered with a tattoo that actually clothes her in its design, and the viewer is faced with a mythological creature rather than a naked woman (though the image's effect lies of course in the dramatic tension between the two); Antigone's naked body is completely covered in white dust, and thus resembles a statue (*vanitas*) rather than a living being. Mention should also be made of the abundant use of masks, whether material (e.g. Dionysus' bull's horns) or make-up (statuesque white paint, red blood, etc.). Thus, costumes are not only involved in the visual aspect of the productions, but also and above all in the development of their motivic structure.

### 3.2. Playing with genres and acting registers

It is now appropriate to describe and analyse how Karin Beier reflects on the richness (yet not the fragmentation!) of the genres of *Anthropolis* in her stage work. The director balances and cuts between genres very skillfully and with the precision of a surgeon: one moment we are watching a story unfolding through the action in a sequence of situations, i.e. the theatre of drama, the next we are faced with a sort of 'pure' theatrical mime (Lina Beckmann balances between the two virtuously throughout *Laius*). Between comedy (even clownery) and tragedy, between intimate drama and the great appeal to the audience as a community, between matter-of-fact civility and expressionism, even the grotesque, in short, between the everyday and the myth, as Antoine Vitez would say.

Although tragedy is the predominant dramatic genre in Schimmelpfenning's *Anthropolis*, in the productions the director uses its means sparingly and only gradually, rather in the second part of the cycle. At no point does she resort to exhorting the protagonists to declamatory acting, but in some moments, she leads them to a very appealing speech addressing the audience as a community and to developing the action through spoken words.

Among all the plays, *Jocasta* is most evidently based on the oscillation of intimate drama and tragedy, where family scenes at the table and scenes of public-political rivalry alternate. What is interesting is that in this production we witness two opposing developments, i.e. both from the intimate to the tragic pathos and from the pathos to the intimate. The first development here is that of the character of Menoikeus (Daniel Hoevels), whom we meet at the beginning of the production as an adolescent with an almost touching need to define himself against his father Creon (Ernst Stötzner). In a touchingly comic way, he depicts the horror of discovering that he eats spaghetti in the same ridiculous way as his father. However, the impending suicide, which initially appears as an expression of youthful rebellion, gradually takes on a political, even pathetic, dimension, especially after Menoikeus' encounter with Teiresias (Michael Wittenborn). The transformation of the character is not only visual (from a T-shirt and sneakers-clad teenager to a figure with a white make-up on his face and a naked chest stained with blood), but also and above all through a change in the means of acting, from intimate confession to appealing pathos: the 'everyman' (or better the 'everyteenager') becomes a tragic hero.

The evolution of the two brothers, Eteocles (Maximilian Scheidt) and Polyneices (Paul Behren), goes in the opposite direction, i.e. from heroes to 'everymen'. Their first appearance on stage creates a striking image: they are dressed indistinguishably alike, but each enters from his own side and very appealingly tells the audience that they are determined to defend 'their

position' to the ultimate consequences. However, in the subsequent dialogues between each of them and Jocasta, and especially in their monologues, we discover more and more humanity, civility and intimacy in their characters and in the actors' expression, culminating in Polyneices' poetic recounting of his childhood experiences, during which the actor even crosses the ramp and descends into the audience. The final image, with the two brothers lying bloodied in an embrace on the stage, is then seen as a union of two human beings made possible only by death, rather than a final clash of two positions.

### 3.3. Creating scenic images

The creation of scenic images that respond to the strong imagery of Schimmelpfennig's texts and language is another means that Karin Beier develops extensively in her directorial work. The production of *Antigone* is particularly strong in its imagery from the very beginning, when, after the lights are turned on, we discover Antigone (Lilith Stangenberg) standing silently in the middle of the stage in an expressive stance, while we listen (voiceover) to her monologue from the end of the play, in which she bids farewell to life. The actress has her legs spread wide, her back hunched and her arms asymmetrically outstretched. Her figure is presented to us in a pose that evokes attack and defence at the same time.

It is worth recalling here the distinction that the French philosopher and art historian Georges Didi-Huberman sees, based on his study of Brecht's epic theatre, between the notions of *prise de parti* (i.e. taking sides) and *prise de position* (i.e. taking a stance) (Didi-Huberman 216–218). While in the first case it is a matter of adhering to an already existing essence, in the second case one is yet to form one's own position. Its formation then presupposes a *prise de connaissance*, i.e. knowledge or insight into the situation. In the first case one thus passively 'dissolves' the self by attaching oneself to a pre-determined norm in the formation of which one has no part, whereas taking a stance is an active expression of one's individuality in a newly formed relationship to what surrounds him. Indeed, Antigone consciously constructs her attitude throughout the production, which is expressed here by her tendency towards the mise-en-scène of her own figure, already manifested in the opening image.

It is precisely this mise-en-scène of herself (and her *self*) that becomes a scenically effective intersection of Antigone the heroine and Antigone the human being. Indeed, we are dealing simultaneously with a tragic heroine who builds a monument of white bricks to her own memory, and a confused girlish soul who discreetly takes 'selfies' on the monument. On the one hand, she has enclosed herself in a mental space of immaculate purity (a rectangle of white sand which she never leaves and where others have no access), on the other

hand, she seems to be an adolescent who refuses to leave her room, to the door of which others bring her meals. What then is the nature of Antigone's revolt? Is she taking her stance in (and to) the order of things, or is she solving her intimate problem through a public act? And isn't the tragic ending, which she has clearly been counting on from the beginning and perhaps even calling for, just a way for her to get out of her adolescent confinement?

After the revelation of her violation of Creon's law, we meet Antigone in the moment of preparation for death. She rudely pushes Ismene out of her space, intent on taking her place on the brick monument alongside her sister. In a highly mise-en-scène act, she first puts on a long white veil like the bride of death, cloaks herself in a long red gown and dances with a skeleton while singing a pop song in English. Her death is meant to be a staged image of rebellion, which Antigone consciously accepts as an expression of her taking a stance. At the moment when Creon (Ernst Stötzner) commutes his niece's sentence from death by stoning to death by walling, a turning point occurs in the actress's actions. Once again, we encounter a fragile soul: the girl, aware of her (human) fate, removes the mask of the heroine who has been preparing herself for a scenic death in public. The mental closure from which this Antigone sought escape in the sublime and public end leads her to an even greater, definitive confinement. In the white dust, Lilith Stangenberg strips herself naked, removes the considerably dusty and disheveled hair, which the spectator has hitherto taken for real, like a wig, revealing the bare skull beneath, and finally this frail, naked person curls up into a ball on the bricks that were to form the monument, where she remains lying helplessly like a statue. *Vanitas vanitatum...* This Antigone thus becomes an image of the search for one's own stance in this world, one that is not merely siding with one side or the other, but actually taking active action for its transformation.

### 3.4. Fabricating scenes

Directorial fabulation, i.e. the scenic development of actions in situations that do not directly derive from the dramatic text, but nevertheless develop it motivically, is another means that Karin Beier uses in her staging work on *Anthropolis*. Here it is worth focusing on one of its essential expressions, namely Lina Beckmann's comic stand-up in the introduction to *Dionysus*.

Beckmann announces her comedic performance at the end of the *Prologue*, when she invites the audience to have a glass of wine on the theatre's tab during the interval. However, she immediately corrects herself, saying that the stage manager reminds her that the invitation is only for women. Another correction: in the end, she actually misunderstood, it only concerns five women, which unfortunately falls on the performing actresses… The joy that this provokes in the audience continues after the interval, when the actress per-

forms a wine tasting in front of a closed curtain, which she gradually brings to a completely absurd form. Several bottles of wine and many glasses stand on a small table placed on the front stage. Beckmann starts with a wine from Greece. The actress pours herself a glass and launches into a pseudo-scientific discourse: it is a white wine ("Look and see!"), coming from the widow of a winemaker, about whom she tells at length; stories that have nothing to do with wine, of course. All the tourist phantasms about Greece are mixed into the bouquet assessment: "I smell fruit, so much fruit that it's like a fruit salad – that is, without bananas, they don't grow in Greece. I smell the sea, the sandy beach, the herbs, the sunburnt hillsides, the cliffs... even the sheep's cheese!" All of which she pours into glasses for the audience. Another wine follows, this time from Saxon Switzerland. She judges it "depressing" from the start: it smells "mould, plastic toys from the GDR and even iron, precisely key no. 12". The already slightly winded taster almost spills wine on the audience when she hands them their glasses. The colour of German wine is more complicated: "It's basically red, but with dangerous tendencies towards brown." Then the actress pantomimes her way down the stairs under the table, which is amplified, and her voice underneath really does sound like coming from a cellar: "Theatre can do that too!" she announces triumphantly to the audience when she returns with a bottle of fizz. She handles it in a seemingly connoisseurial, yet clumsy manner, and the wine she spills on the table is returned to the glass with her palm: "It was so expensive!" With the same clumsiness, she then pours the wine for the audience, returning to their glasses with her hands the wine that ended up on the floor... The curtain rises and we cut to Euripides' tragedy, which opens with Dionysus' (Carlo Ljubek) matter-of-fact yet menacing depiction of his intentions. We already know what Bacchic ecstasy is, and the chorus' verbal depiction of it, in the parodos, can leave room for the right-away beginning of the conflict.

### 3.5. Working with the chorus

Another issue related to the initial genre of ancient tragedy that Karin Beier had to pay attention to is choralism. She dealt with it differently in each production. In the *Prologue*, which is written for a group of women and men and which is a de facto choral retelling of the myths of the birth of Thebes – including their variants – the implicit chorality is unavoidable. In *Dionysus*, where a chorus of Bacchae is prescribed, Karin Beier has replaced the spoken chorus with a group of dancers and taiko drum players. The text of *Laius* is completely lacking in specifying the number of speakers, as already mentioned. *Jocasta*, which is Schimmelpfennig's original text, yet retains the division of ancient tragedy into alternating episodes and stasima, also prescribes the choral figure of the Theban citizens; Karin Beier has divided

their speeches among the various characters. Finally, in *Antigone*, the chorus of Theban elders is replaced by the figure of the Counselor with a speaking name, Philobasileus (Ute Hannig).

The concept of the chorus in *Oedipus* thus remains a special chapter. There the parodos, i.e. the first performance of the chorus, is a very effective surprise for most viewers. The choristers stand among the audience, on either side of the second balcony, the highest level of the auditorium of the Hamburg Schauspielhaus. From the very beginning, they accompany the on-stage action with gasps, sighs or whispers, which, however, are considered by a large part of the audience to be a pre-recorded soundtrack, as the chorus stands above and behind them, out of their view. Its first singing therefore has a literally electrifying effect on the audience. There are forty choristers in all, divided into two groups on either side of the balcony. They are dressed in strictly black but civilian clothes. They accompany their speech on the border between speaking and singing with simple percussion instruments: drums, bells, cymbals, triangles, tambourines and long sticks which they beat on the ground. They are directed by a conductor (rather than a coryphaeus, as he does not speak himself) in the middle of the balcony. During their chants, the action on stage stops, leaving room for contemplative images, created by soldiers dancing with dead children or, later, by the movement of the revolving stage. The presence of the chorus in the auditorium and the stylized nature of their speech have a very powerful effect on the spectators, who feel truly part of the performance that surrounds them on all sides, or rather part of the *polis*.

### 3.6. Responding to the ancient syncretism of the arts

The considerable space reserved for music, singing and dancing (or choreographic movement) is Karin Beier's response to the artistic syncretism of ancient tragedy and to the poetry of Schimmelpfennig's texts. Original music by Jörg Gollasch accompanies all five performances. Genre-wise, it draws mainly from the contemporary vocabulary (from pop or rap to concrete music), but the author also incorporates various kinds of human expressions (sighs, cries, screams; in a more or less stylized form), natural sounds (sea waves, cicadas) or man-made noises (a passing fighter jet, an explosion, etc.). The whole – on the borderline between incidental music and soundscape – acts mostly to underline the atmosphere or rhythm of the stage action.

However, some productions allocate to music and singing a very special space. For example, in *Dionysus*, where the experience of the Bacchic rampage is conveyed to the audience by a fifteen-member group of Japanese taiko drummers. One of these drums, along with its player, is present on stage from the beginning and its occasional rumble seems to prevent one from forgetting what is taking place beyond the city limits. After the news of the madness

of the Bacchae in the mountains, Pentheus (Kristof Van Boven), disguised, goes to Kithairon alone, accompanied by Dionysus. In the original play, the episode of their departure is directly followed by the Messenger's account of Pentheus' death to the chorus. In the Hamburg production, however, between these two moments the aforementioned group of drummers burst onto the stage with their instruments. Their nearly twenty-minute performance has an almost physical effect on the viewer with its captivating rhythm, truly making the Bacchic experience present. At the same time, the unusual, almost exotic sound of the Japanese drums, unusual for Europeans, develops motivically the theme of the clash of cultures, central in *Dionysus*.

Although this is not pure dance or choreography, it is appropriate to focus on the physical acting that many of the protagonists develop on stage. This often gives room for the creation of an actor's *gestus*, that is, a cumulative bodily expression from which a holistic social situation can be read. Devid Striesow as Oedipus, for example, thus literally 'loses his footing' as the play progresses and needs at first one, then two crutches to walk (he actually is the animal with two, three and four legs from the Sphinx' riddle). *Gestus*, this time comedic, is also used by Lina Beckmann to characterise various characters in *Laius*, such as when, as a Theban old man, she puts on a mask and starts to move hunched over, with her arms stretched behind her back and her legs bent, knees together and toes against each other. Kristof Van Boven as Pentheus in *Dionysus* develops a similar principle in his acting when, after initially arriving on stage on horseback, with his whole body tense like a man 'sitting tight in the saddle', he gradually loses his tone, only swaying on the horse and almost falling off it, only to actually leave on all fours at the very end of his appearance, as Pentheus leaves for Cithaeron: The actor rolls across the stage from the front to the back exit, and despite an apparent acrobatic feat of endless somersaults, his body appears almost like a lifeless puppet. And isn't Antigone's search for attitude as an active approach to finding her place in the world, as Lilith Stangenberg develops it scenically, also a *gestus*? And isn't it all the more scenic because the actress also performs it physically?

## 4. On an eternal return…

The specific task that Karin Beier faced as the director of the entire cycle was to find ways to stage and clarify the mirroring of characters, conflicts, situations, and actions that develop between the individual plays. This task was all the more complicated by the intention to create five independent productions, each of which could be viewed on its own: the dense web of echoes, quotations, and other interrelationships could not be the defining interpretive

principle in any of the productions. However, its unfolding should provide added value for those spectators who experience the cycle as a marathon.

This mirroring is, of course, furthered by the non-illusionistic, functional, and yet imaginative dramatic spaces, or by the bull sculpture present in all the productions. It also develops through implicit references to contemporary social or political challenges (climate change, war conflicts, etc.), but also through various references to our everyday lives, such as the spaghetti that the actors eat on stage in different productions. A specific directorial technique for developing these citations and echoes is the casting of actors. Parallels are, of course, evident where a character appears in several plays; for example, Ernst Stötzner plays Creon in *Oedipus*, *Jocasta*, and *Antigone* in the same costume and with essentially the same actoral means. An even more interesting principle is the casting of the same actors in different roles across the cycle, such as actors Ernst Stötzner and Michael Wittenborn, who meet successively as Cadmos and Teiresias in *Dionysus*, then as the Shepherd and the Messenger in *Oedipus*, and finally as Creon and Teiresias in *Antigone*. The mirroring between these situations is clearly emphasized by similar acting techniques (essentially clownish), and the audience is left wondering: will these people make the same mistake in a similar situation? Will they take the wrong path again?

In conclusion, it is important to ask whether this mirroring or cyclicality does not shape *Anthropolis* in a broader sense than 'merely' as quotations and echoes between the individual plays and productions. Does this cyclicality not also relate to something fundamentally more significant, namely, what this cycle as a whole conveys about theatrical creation itself and about the role and function of drama in our society in general? And what we can see in connection with the ancient view of time not as a linear progression, but as time flowing in cycles? This would also align with the evaluation of the development of dramatic forms not in a diachronic sense, whether from 'pre-dramatic' to dramatic, or from dramatic to post-dramatic, but in a synchronic sense, as an ongoing dialogue between drama and mimus, which is the supreme source of European theatre.

The result is a pentalogy that confronts contemporary society with its foundational myths, while maintaining specific urgency and concrete topicality. It draws significant parallels: are not the great challenges we face today, such as climate change, species extinction, overpopulation and migration, or the threat of nuclear war, in the same role as the ancient gods and their actions, intentions, or demands on humanity? Do they not collide as relentlessly with human faith in reason and progress? Are we not committing the ancient *hubris* by focusing our society on reason and positivistic science? Was it correct to exclude all that is irrational from the foundations of our Western society?

Was it right to subordinate nature as we do? Karin Beier (2023) points out – not as the only one – that Athenian society also began its decline precisely the moment it made man and his reason, the measure of all things.

Roland Schimmelpfennig, Karin Beier, and their collaborators create truly contemporary theatre (in the sense of theatre for the present), which, even without explicit references to topical affairs, poses very clear and urgent questions, is aesthetically incredibly variable, entertaining yet harrowing, and despite all its topicality, does not strive to conform to the cult of the new. They approach ancient tragedy as what it always was and remains: "The beginning of all European theatre and […] the measure of all reflections on the meaning of drama and the power of theatre in civil society" (Stegemann 6). *Anthropolis* is a description of a struggle, namely, the endless and cyclically recurring struggle of humanity with its fate, which the French call *la condition humaine*, and which remains "the true, if not the only, concern and sense of all artistic activity on stage" (Kraus 151).

## Works Cited

Beier, Karin, Peter Helling, and Thomas Irmer. "Theater braucht die große Geste." *Theater der Zeit*, no. 10, 2023, pp. 22–27.

Caillois, Roger. *Le Mythe et l'homme*, Gallimard, 1972.

Didi-Huberman, Georges. *Quand les images prennent position. L'Œil de l'Histoire 1*, Éditions de Minuit, 2009.

Fischer-Lichte, Erika. "Berliner Antikenprojekte. 150 Jahre Theatergeschichte." *Antike Tragödie heute. Voträge und Materialien zum Antiken-Projekt des Deutschen Theaters*, edited by Erika Fischer-Lichte and Matthias Dreyer, Henschel Verlag, 2007, pp. 111-139.

Kotte, Andreas. *Theatergeschichte: Eine Einführung*, Böhlau, 2013.

Kraus, Karel. "Hledání Evropy." *Divadlo ve službách dramatu*, Divadelní ústav, 2001, pp. 148–157.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater,* Verlag der Autoren, 1999.

Meier, Sibylle. "Nachwort." *Anthropolis. Ungeheuer. Stadt. Theben*, by Roland Schimmelpfennig, S. Fischer Verlag, 2023a, pp. 145–152.

---. "Die Macht der Erzählung." *Programmheft zu* Prolog / Dionysos, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, 2023b, pp. 32–34.

Sílová, Zuzana, and Jaroslav Vostrý. *Je dnes ještě možné herecké umění? Příspěvek ke scénologii herectví*, KANT, 2009.

Stegemann, Bernd. "Vorwort." *Antike Tragödie heute. Voträge und Materialien zum Antiken-Projekt des Deutschen Theaters*, edited by Erika Fischer-Lichte and Matthias Dreyer, Henschel Verlag, 2007, p. 6.

Vernant, Jean-Pierre. "Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'Œdipe-Roi." *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, by Jean-Pierre Vernant and Pierre Vidal-Naquet, La Découverte, 2005, pp. 99–118.

792.071.2.027(494)
792(049.3)Ch

# Réinventer le mythe au présent : *Antigone in the Amazon* de Milo Rau

**Despina Angelovska**
Université Saints Cyrille et Méthode de Skopje
Faculté des arts dramatiques
despina.angelovska@fdu.ukim.edu.mk

**Résumé:** Acclamé comme l'un des artistes les plus intéressants et influents, mais aussi les plus controversés de notre époque, Milo Rau, fondateur de l'Institut international du meurtre politique, est connu pour son théâtre engagé, à la frontière entre fiction et documentaire, art et activisme. Cet article se penche sur sa pièce *Antigone in the Amazon* (2023), qui clôt la trilogie des mythes antiques. Comme dans les deux premiers volets, *Orestes in Mosul* et *The New Gospel*, où le fils d'Agamemnon et Jésus sont respectivement immergés dans les ruines de l'ancienne capitale de l'État islamique en Irak et dans un camp de réfugiés du sud de l'Italie, Rau replace la tragédie sophocléenne, abordant les enjeux de la civilisation moderne attaquant la civilisation traditionnelle, au cœur de la forêt amazonienne au Brésil, où la machine capitaliste ravage la nature et déplace les communautés. Rau reconstitue le massacre d'Eldorado do Carájas, qui eut lieu le 17 avril 1997, lorsque 19 membres du Mouvement des travailleurs sans terre (MST) brésilien furent abattus par la police militaire lors d'une manifestation. Dans la pièce, l'appel à la justice, né au lendemain du massacre, rejoint la revendication d'Antigone. L'article analyse l'actualité et la pertinence politique acquises par le mythe classique dans le projet théâtral de Rau, où des membres du mouvement MST jouent aux côtés des acteurs, tandis que la militante écologiste indigène Kay Sarah incarne l'héroïne tragique. L'article aborde l'enjeu de l'esthétique documentaire et théâtrale immersive de Rau, ainsi que la place importante qu'y occupent la tragédie et la catharsis réinventées.

**Mots clé:** Milo Rau, *Antigone in the Amazon*, théâtre politique, tragédie, catharsis, reenactment, réinterprétation du mythe

# Reinventing the Myth in the Present: Milo Rau's *Antigone in the Amazon*

**Despina Angelovska**
Ss. Cyril and Methodius University in Skopje
Faculty of Dramatic Arts
despina.angelovska@fdu.ukim.edu.mk

**Abstract:** Acclaimed as one of the most interesting and influential, but also most controversial artist of our time, Milo Rau, founder of the International Institute of Political Murder, is especially known for his politically engaged theater, at the frontier between fiction and documentary, art and activism. This paper focuses on his play *Antigone in the Amazon* (2023) that closes the *Trilogy of ancient myths*. As in the first two parts, *Orestes in Mosul* and *The New Gospel,* where the son of Agamemnon and Jesus were respectively immersed in the ruins of the former capital of the Islamic State in Iraq and in a refugee camp in Southern Italy, Rau replaces the Sophoclean tragedy, which addresses the issues of modern civilization attacking traditional civilization, in the heart of the Amazon rain-forest in Brazil's Para State, where the capitalist machinery ravages nature and displaces communities. Rau reenacts the Eldorado Do Carajás Massacre that took place on April 17, 1997, when 19 members of Brazil's Landless Workers Movement (MST) were shot by military police during a protest. In the play the call for justice that emerged in the aftermath of the massacre rejoins Antigone's claim. The paper analyses the actuality and political relevance acquired by the classical myth in Rau's theater project, in which members of the MST movement perform together with the actors, while the indigenous environmental activist Kay Sarah embodies the tragic heroine. The paper further addresses the stake of Milo Rau's documentary and immersive theater aesthetics, as well as the important place of tragedy and catharsis in it.

**Keywords:** Milo Rau, *Antigone in the Amazon,* political theater, reenactment, tragedy, catharsis, myth reinterpretation

## 1. Introduction

### 1.1. Le théâtre de Milo Rau entre art et activisme politique

À l'avant-garde du théâtre européen, le metteur en scène suisse Milo Rau (1978), également cinéaste, journaliste, essayiste et activiste, compte plus de cinquante œuvres à son actif : films, pièces de théâtre, livres, actions, expositions, pièces radiophoniques. Les critiques le qualifient d'artiste « le plus influent » (*Die Zeit*), « le plus récompensé » (*Le Soir*), « le plus intéressant » (*De Standaard*), « le plus controversé » (*La Repubblica*), « le plus scandaleux » (*New York Times*) ou « le plus ambitieux » (*The Guardian*) de notre époque. Dans l'étude qu'elle lui consacre, Helga Kraft considère Rau comme un « influenceur » (39). Après avoir été directeur artistique du théâtre de la ville de Gand - NT Gent de 2018 à 2024, Rau prend la tête du Festival de Vienne (Wiener Festwochen) en juillet 2023. Primé par de nombreuses récompenses pour son œuvre, en 2018, il est lauréat du XVe Prix Europe Réalités Théâtrales à Saint-Pétersbourg. Dans la motivation de son choix, le jury indique :

> Le théâtre de Milo Rau se présente comme un théâtre « nécessaire », capable de focaliser et d'amplifier les événements (politiques, sociaux ou d'actualité), nous faisant réfléchir et comprendre les réalités dans lesquelles nous vivons […]. L'œuvre de Rau, qui intègre ses considérables compétences littéraires, sociologiques, journalistiques, cinématographiques et visuelles, est de nature à nous faire espérer que, dans le présent, une vision critique, humaniste, cosmopolite et éclairée du monde est encore concevable. (Premio Europa per il teatro)

Rau crée un théâtre unique entre art, témoignage et activisme, dont les priorités consistent à « dénoncer les maux mondiaux de l'époque actuelle » (Kraft 46). Pour ce fondateur de l'Institut international du meurtre politique (IIPM)[1], le théâtre doit être une contribution nécessaire à la politique et à la société. Dans ses spectacles engagés, le metteur en scène expérimente une nouvelle forme d'art politique entre fiction et documentaire en usant du « reenactment » ou de la reconstitution distanciée d'événements tragiques qui marquent notre histoire contemporaine, tels que la fin des Ceaucescu, le génocide rwandais, la tuerie de Breivik, l'affaire Dutroux et autre[2]. Ce faisant,

[1] L'IIPM a été fondé par Milo Rau en 2007 en tant que « société de production pour le théâtre, le cinéma et la plastique sociale », avec l'objectif initial de développer une réflexion théorique sur les échanges entre le théâtre, l'art, le cinéma et la recherche dans le domaine de la reconstitution, et de les intensifier.

[2] Milo Rau a par ainsi mis en scène plusieurs reconstitutions de procès : *La Déclaration de Breivik* (2012) ; *Le Procès de Moscou* (2013) ; *Le Tribunal sur le Congo* (2015) ; et plus

pour Rau, le reenactment ne donne pas accès à « comment c'était vraiment » mais à l'imaginaire: « Toutes mes pièces se basent sur des recherches, des documents, des déclarations, sur l'examen des lieux. Mais au fond ce sont des fictions. Ce qui ne signifie pas qu'il ne puisse y avoir des éléments authentiques d'un point de vue historique (...) » (Rau, *Vers un réalisme* 23). En comparant sa méthode à celle de Georges Büchner dans *La Mort de Danton*, qui nous dirait bien plus sur la façon dont on imaginait la grande Révolution française à l'époque de la Restauration que sur le cours exact de celle-là, Rau considère que le même principe est valable pour ces projets de reenactment dans lesquels on « apprend plus sur les vivants que sur les morts » (Rau, *Vers un réalisme* 23). Aussi, pour Rau le but du « reenactment » au coeur de son théâtre n'est pas « la représentation du réel, mais de rendre la représentation elle-même réelle » (Rau, *Vers un réalisme* 177), la dotant ainsi d'un puissant effet immersif et cathartique.

### 1.2. La trilogie des mythes antiques

L'objet de cette étude est la réinterprétation du mythe face au présent dans le théâtre de Milo Rau et plus particulièrement dans le spectacle *Antigone in the Amazon*[3] (2023), le dernier opus de la *Trilogie des mythes anciens*. La première partie de cette dernière, le spectacle *Orestes in Mosul* (2019), a été créée, avec des comédiens du théâtre de Gand et des artistes irakiens, dans les ruines de la ville qui fut la capitale du califat de l'État islamique de 2014 à 2017. La création rejoint ainsi les principes du *Manifeste de Gand,* publié par Rau en 2018 lors de sa venue à la direction du NT Gent*,* stipulant qu' au moins « une production par saison doit être répétée ou jouée en zone de crise ou de guerre » (Rau, *Vers un réalisme* 178). Comme il l'explique lui-même, la question qui l'a guidé dans ce projet, créé dans un contexte où la ville de Mossoul était encore la cible d'attaques quotidiennes, est la suivante : « Qu'évoque la rhétorique sanguinaire de l'*Orestie* aux gens de Mossoul lorsqu'on les confronte à celle-ci, ainsi qu'à l'idéologie de démocratie et de pardon ? » (Rau, *Orestes in Mosul* 12). Que sait-on effectivement sur la vengeance, la guerre, la souffrance et la haine, s'interroge le metteur en scène, ajoutant que lui et son équipe avaient besoin de l'« expertise » des acteurs irakiens sur ces questions pour réécrire ensemble la pièce d'Eschyle (Rau, *Orestes in Mosul* 12). Le premier volet de la trilogie s'est ainsi construit comme un lieu de rencontres et de confrontation pour pouvoir inventer une *Orestie* d'aujourd'hui. Cela est également le cas pour le deuxième volet*,* constitué par le film *The New Gospel* (2020), proposant une relecture actuelle et politique du

récemment le *Procès Pélicot* représenté au Festival d'Avignon, juillet 2025.

[3] Le spectacle *Antigone in the Amazon* de Milo Rau a obtenu le prix de la meilleure mise en scène de la 58e édition du festival de théâtre Bitef en 2024 à Belgrade.

*Nouveau Testament*, combattant la « globalisation de l'indifférence » dénoncée déjà par le Pape François (« The Revolt of Dignity »). Dans ce film, tourné dans la ville de Matera du sud de l'Italie (qui accueillit le tournage de *L'Évangile selon saint Matthieu* de Pasolini (1964) et celui de *La Passion du Christ* (2004) de Mel Gibson) et dans les camps de réfugiés environnants, Rau se demande ce que Jésus pourrait prêcher en ce début de XXIe siècle. Ce « manifeste de solidarité pour les plus pauvres » (« The Revolt of Dignity »), dans lequel le réalisateur a donné le rôle de Jesus à Yvan Sagnet, écrivain et militant camerounais, et ceux de ses apôtres à des migrants africains, dont certains musulmans, mais aussi à des anarchistes, des athées et des femmes, a suscité de vives polémiques lors de sa création (Rau « Milo Rau, metteur en scène »). Finalement, pour le troisième volet, celui d'*Antigone in the Amazon,* Rau et son équipe se sont rendus au Brésil, aux confins de l'État du Pará, là où « la forêt amazonienne brûle littéralement pour l'expansion débridée des monocultures de soja, face visible d'un capitalisme dévorant et destructeur » (Flagel), pour recréer la tragédie de Sophocle, avec des indigènes, des activistes et des acteurs européens et brésiliens, sous la forme d'un « affrontement entre sagesse traditionnelle et turbocapitalisme mondial » (*Dossier de presse* 5). La création est portée par la question que le projet de Rau pose à l'art lui-même : « Que peut accomplir l'art engagé ? L'art peut-il aider là où la politique échoue ? » (*Dossier de presse* 9)

## 2. La genèse d'*Antigone in the Amazone*

### 2.1. Création et réécriture collectives

Le projet d'*Antigone in the Amazon* est né lors de la tournée de Rau et son équipe au Brésil en 2019, lorsque les activistes du Mouvement des sans-terre ou MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), ayant vu et apprécié les créations du metteur en scène, lui ont proposé de travailler avec lui. En 2020, les membres du MST ont pris en charge l'organisation d'un atelier avec une centaine de personnes en Amazonie. Conformément au *Manifeste de Gand* affirmant que « le statut d'auteur revient entièrement à ceux qui participent aux répétitions et à la représentation, indépendamment de leur fonction » (Rau, *Vers un réalisme* 177), l'adaptation brésilienne de la tragédie de Sophocle est une création collective, conçue et réalisée en collaboration avec de nombreuses personnes qui en deviennent désormais les auteurs : des agriculteurs, des activistes, des féministes, des experts, des professeurs, etc. La préparation du spectacle a duré 3 ans, car en 2020 la processus a été interrompu par la crise du covid. Reprenant après l'interruption, la phase de création en Amazonie a pris fin en 2023 avec la reconstitution publique du massacre d'Eldorado do Carajás du 17 avril 1996 où dix-neuf paysans du

MST ont été tués par la police militaire sur la route de l'État du Para, le jour du vingt-septième anniversaire de sa commémoration, sur les lieux mêmes du crime. La vidéo de cette reconstitution ouvrira le spectacle *Antigone in the Amazon,* créé le 13 mai 2023 au NT Gent.

## 3. Relecture politique du mythe d'Antigone : Occupation des classiques

### 3.1. Remise en question de l'ordre symbolique

L'enjeu de mettre en scène *Antigone* au Brésil est de taille pour Milo Rau. Comme il l'explique dans un entretien, la réinterprétation qu'il veut donner au mythe classique depuis les confins de l'Amazonie revêt pour lui une importance symbolique majeure :

> Le philosophe Hegel assimilait la confrontation entre Antigone et Créon à la confrontation entre la loi divine traditionnelle et l'État moderne rationnel. Par ailleurs, pour la philosophe Judith Butler, Antigone sape même plus radicalement l'ordre symbolique existant, par son apparence utopique, par sa conception fondamentalement différente de la cohabitation humaine, des vivants et des morts, de l'homme et de la nature. Et c'est là que l'Amazonie entre en jeu : je pense que « l'ordre symbolique » de l'Occident doit vraiment être remis en question et changé de l'extérieur, depuis les périphéries du système capitaliste. (Rau, Entretien par Jonas Mayeur 14)

Rau explique que la proposition de transposer *Antigone* au Brésil est venue du MST – en raison de deux éléments centraux de cette pièce qui affecte les membres du mouvement plus particulièrement : la question de la terre et de la lutte contre un État dictatorial. De même, dans l'entretien avec Mayeur, Rau souligne que l'appropriation de mythes est essentielle pour le MST, comme les questions de genre et de diversité – très présentes dans *Antigon*e – sont au cœur des préoccupations du mouvement (15). Selon lui, cette réappropriation de la tragédie antique, modelant la culture occidentale, renverse ce que les Grecs ont fait il y a des milliers d'années, c'est-à-dire utiliser les mythes et histoires des lieux qu'ils avaient conquis, mythes que les cités-États grecques se sont appropriés pour en faire la grande culture impériale européenne. Pour le metteur en scène, il y a du sens à « catapulter aujourd'hui ces histoires hors du système européen – entre-temps mondialisé – de façon qu'elles soient réappropriées, resocialisées par les périphéries » (Rau, Entretien par Jonas Mayeur 14). Rau considère que ceux et celles qui (re)lisent ces textes aujourd'hui sont « plus importants que les textes eux-mêmes » (Rau, « Milo Rau

clôt sa Trilogie »). C'est ainsi que l'activiste indigène Kay Sara, incarnant l'Antigone brésilienne dans le spectacle, dit : « Je ne connaissais pas la pièce *Antigone*, mais je pense que le personnage me correspond parfaitement» (Rau, Entretien par Jonas Mayeur 14). Dans ce sens, la réappropriation du mythe opérée dans le projet de M. Rau semble rejoindre la question que pose l'ouvrage de Tina Chanter : à qui appartient Antigone ? (*Whose Antigone* 2010) Ainsi, comme l'analyse Moira Fradinger dans son livre *Antígonas Writing from Latin America* (2023), il est important de souligner que le mythe d'Antigone circule depuis longtemps en Amérique latine, y acquérant de nombreuses variations et hybridations, si bien qu'il peut également être lié à un héritage local important.

### 3.2. Antigone au Brésil

Pour Rau, la question clé qui se pose face à *Antigone* est celle de savoir quels acteurs, quelle constellation politique permettent que la tragédie de Sophocle nous parle à nouveau aujourd'hui (*Dossier de presse* 8). Comme pour les autres œuvres de la *Triologie*, Rau fait une relecture politique et actuelle du mythe d'Antigone en reliant les thèmes centraux et les conflits du texte classique à des conflits concrets en cours. Dans l'État de Pará au Brésil, il crée *Antigone in the Amazon* comme une « allégorie des saccages et des déplacements provoqués par l'État moderne capitaliste au détriment du droit traditionnel à la terre des populations indigènes » (Lasserre). Le metteur en scène voit de puissants points de convergence entre la tragédie de Sophocle, traitant de l'affrontement entre société traditionnelle et société moderne, et le Brésil d'aujourd'hui, où l'Amazonie a subi une vague de destructions, accentuée surtout sous le gouvernement de Bolsonaro. Pour Rau l'Amazonie est la «dernière frontière avec le capitalisme global » (Entretien par Vincent Théval 4), elle est le lieu où se joue la résistance d'Antigone. C'est dans cette « périphérie de l'empire économique global » que les vraies alternatives sont possibles (Rau, « Milo Rau clôt sa Trilogie »). Cette alternative, le metteur en scène la voit incarnée aussi dans la société civile brésilienne et le Mouvement des travailleurs ruraux sans-terre, le plus grand mouvement d'Amérique latine, qu'il place au centre de son projet de réinterprétation. Un autre point relie la tragédie de Sophocle, dans laquelle la source du conflit initial est le corps de Polynice, au MST et à l'Amazonie: ce corps non enterré fait écho aux corps disparus des membres du MST lors du massacre en 1996.

Comme pour le choix de la capitale de l'État islamique pour *Orestes in Mosul*, la question clé d'*Antigone in the Amazon*, ne serait pas celle de « pourquoi aller là-bas », mais, plutôt, celle de « comment pouvons-nous ne pas aller là-bas ? » (Rau, *Orestes in Mosul* 13). Comme toujours dans le théâtre engagé

de Rau, l'enjeu est majeur et il y a urgence d'agir face à la déforestation massive de l'Amazonie, le poumon vert de la planète.

### 3.2.1 Récréer et occuper la tragédie de Sophocle

Ce qui est également très important pour Rau est que le texte soit recréé aujourd'hui (Rau, Entretien par Vincent Théval 7). De fait, il n'hésite pas à réécrire les textes classiques pour les actualiser, les rendre présents. Comme dans les deux premiers volets de la trilogie, dans *Antigone in the Amazon*, la tragédie antique est le point de départ d'une réécriture nouvelle, conformément au *Manifeste de Gand* proclamant que « l'adaptation littérale des classiques sur scène est interdite. Si le texte […] préexiste aux répétitions, il ne peut constituer plus de 20 % de la représentation » (Rau, *Vers un réalisme* 177). À l'instar des membres du MST qui occupent la terre pour résister face au capitalisme débridé, Rau et son équipe non seulement adaptent Sophocle au Brésil, mais ils « occupent » la tragédie de Sophocle, avec les acteurs, les histoires et la sagesse de l'Amazonie (Rau, Entretien par Jonas Mayeur 11).

Dans le travail de Rau, la réappropriation consiste également dans la réécriture collective du texte. Pour lui « raconter une histoire ensemble crée une nouvelle histoire » (Rau, « *Telling a Story Together »*). De plus, dans le cas d'*Antigone in the Amazon*, cette façon de recréer la tragédie de Sophocle est aussi celle du MST qui aborde ainsi la religion, par exemple, en s'appropriant la Bible. Cette approche de réécriture du texte, différente de celle en Europe, où il y a une tradition de respect du texte original qui est très forte, rejoint celle au Brésil où « le texte est avalé et ce qui sort est complètement différent » (Rau, Entretien par Vincent Théval 7).

## 4. *Antigone in the Amazon :* Antigone politique du 21 siècle

### 4.1. L'équipe : Un théâtre de rencontres

« Mon théâtre est un théâtre de rencontres, de distanciation temporelle et spatiale, d'interaction humaine, de biographies avec un texte, de pays et de cultures » indique Rau au sujet de sa pièce *Orestes in Mosul* (Rau, *Orestes un Mosul* 12). Cela est valable également pour *Antigone in the Amazon* qui réunit des acteurs, amateurs et professionnels, européens et locaux au Brésil. Ici aussi, les personnes concernées racontent leurs propres histoires et leurs expériences, soumettant la tragédie à une nouvelle lecture. Le spectacle prend ainsi la forme d'une rencontre, et d'une confrontation, entre les garants de l'ordre établi, interprétés par des comédiens européens et ceux qui se rebel-

lent ou sont porteurs d'une voix dissidente, incarnés par des acteurs et / ou des activistes d'origine brésilienne.

### 4.1.1 Kay Sara : L'Antigone amazonienne

Dans le spectacle, Antigone est incarnée par la militante amazonienne Kay Sara qui devient une Antigone politique du 21e siècle. L'indigène, dont le nom signifie « celle qui prend soin des autres », se définissant comme Tucano et Turiano, femme, artiste et activiste (Sara), représente ici le combat politique et incarne la résistance acharnée de ceux qui se battent pour la survie de leurs terres et de leurs cultures face au système d'exploitation capitaliste, violant les entrailles de la terre-mère et pillant ses ressources. Chez Rau, Antigone est « celle qui, au péril de sa vie, dit NON à l'injustice, à la cupidité, à la démesure, à la violence et au mépris des droits humains et de la nature » (Egger). Elle ose défier le pouvoir de Créon, qui ici symbolise les différentes forces au service du système capitaliste – l'État, les multinationales, les grands propriétaires fonciers – qui dévastent la forêt amazonienne au nom du profit.

Kay Sara, dans le rôle d'Antigone, devient aussi symbole de la résistance artistique face aux défis urgents à l'ère de la globalisation. La pièce fait écho au discours que l'actrice-activiste a prononcé à l'occasion de l'ouverture du Festival de Vienne le 16 mai 2020: « Cette folie doit cesser. Arrêtons d'être comme Créon. Soyons comme Antigone. Quand l'injustice devient loi, la résistance devient devoir. Pourquoi ne nous insurgeons-nous pas contre un système qui est en train de tuer la planète ? » (Sara)[4]. Ce discours a été largement diffusé en ligne, créant des vocations chez les jeunes pour lesquelles Kay Sara est devenue un modèle à suivre à l'instar de Greta Thunberg. De plus, l'activiste indigène s'est rendu compte qu'agir en tant qu'actrice était être militante autrement. Aujourd'hui ses performances filmées sont très regardées et elle est devenue une sorte de « star », une figure emblématique pour le mouvement indigène (Rau, Entretien par Malika Baaziz).

### 4.1.2 La présence / absence d'Antigone

Dans le spectacle, cependant, Kay Sara est une Antigone absente, ou présente sur l'écran uniquement. Dans le prologue de la pièce, il est expliqué que Kay Sara ne s'est jamais sentie à l'aise en Europe. Pour elle, l'Europe était un vide où elle était seule, sans son peuple et où elle ne parvenait pas

[4] Le discours de Kay Sara, « Cette folie doit cesser », avec lequel elle devait ouvrir le Festival de Vienne sur place, était prononcé en ligne en 2020, en raison du Covid, en première partie de « l'École de la Résistance », créée par Milo Rau, et depuis a été traduit et publié dans une dizaine de langues.

à trouver sa place. Alors, trois jours avant la première, Kay Sara est rentrée chez elle pour continuer son combat avec les siens. Cette décision de l'activiste de rentrer en Amazonie, soutenue par toute l'équipe, s'érige en même temps en un acte esthétique et politique radical. Il est difficilement imaginable qu'un acteur de théâtre conventionnel ose quitter le rôle principal d'une pièce quelques jours avant la première (Climenhaga). Ce geste fort rejoint l'irruption du réel au cœur du théâtre de Milo Rau. C'est aussi un acte d'action radicale à l'instar de celui d'Antigone. Aussi, dans le spectacle, Kay Sara, celle qui devait incarner l'héroïne sur scène, n'intervient qu'à distance, par le truchement de la vidéo, tandis que son spectre reste hanter la production. En même temps, c'est peut-être l'aspect le plus puissant du spectacle. C'est justement son absence qui rend le combat de la militante, celui qui la retient au Brésil, encore plus réel et présent. L'absence / présence de Kay Sara devient encore plus intense également grâce au travail des caméras et à l'esthétique de plans rapprochés, visant à renforcer le rapport immersif et émotionnel du public aux évènements au Brésil. Sur scène, Kay Sara est doublée par l'acteur brésilien Frederico Araujo, incarnant une Antigone d'identité queer, dénonçant aussi la violence qui frappe la communauté LGBT au Brésil. Face aux spectateurs, Araujo, âgé de trente-six ans, clame que l'espérance de vie des trans y dépasse rarement les trente-cinq ans.

### 4.1.3 Tiresias - Ailton Krenak

« Il est bien des merveilles en ce monde, il n'en est pas de plus grande que l'homme »[5] , chante le chœur au début de l'*Antigone* de Sophocle. Le grand dramaturge grec compose ici un véritable éloge de l'humain. Le mot *δεινόν* en ancien grec, cependant, peut signifier à la fois « merveilleux » et « terrible »[6]. Dans la traduction du poète et philosophe Hölderlin, reprise plus tard par Bertolt Brecht, la phrase devient : « Il est des choses monstrueuses, mais rien n'est plus monstrueux que l'humain »[7] (Hölderlin 299). C'est la traduction que Rau adopte dans sa relecture. C'est cette phrase qui donne le ton du spectacle*,* nous mettant de plein fouet face à une « réalité » amazonienne monstrueuse et apocalyptique. La pièce se déroule ainsi au milieu d'apocalypses multiples : celle affectant les indigènes – victimes de génocide depuis plus de 500 ans, celle des millions de sans-terre brésiliens et, finalement, celle climatique. Le spectacle, dans ce sens, est un cri d'alarme, mais également

[5] L'original en grec ancien de la phrase de Sophocle est : « Πολλά τα δεινά κούδέν ανθρώπου δεινότερον πέλει ».

[6] En grec ancien, « δεινός » (deinos) signifie principalement terrible, effrayant, redoutable ou puissant. Il peut aussi avoir le sens de étonnant, extraordinaire ou même habile.

[7] La traduction de la phrase de Sophocle par Hölderlin en allemand est la suivante : « Ungeheuer ist viel. Doch nichts / Ungeheuerer, als der Mensch » (Hölderlin 299).

de résilience. Résilience, portée ici aussi par Tirésias, le devin aveugle de Thèbes, interprété par l'activiste et philosophe Ailton Krenak, leader du mouvement indigène de l'ethnie Krenak, presque entièrement exterminée. Les prophètes, dans la tragédie grecque, arrivent toujours trop tard, semble rappeler Milo Rau. Au coucher du soleil, à partir de l'Amazonie, surplombant la scène sur le grand écran central, Krenak évoque les désastres écologiques en cours, les pluies de cendres, les oiseaux qui ne chantent plus, les rivières qui s'assèchent, les océans qui gémissent. Le sage ajoute cependant que les indigènes n'ont pas peur de la fin du monde, car le monde s'est déjà arrêté pour eux il y a 500 ans avec la colonisation, et pourtant ils sont toujours vivants et résistent encore. Il n'est pas certain, en revanche, que les hommes blancs auront une telle résilience, d'où l'urgence d'agir (Egger).

#### 4.1.4 Le chœur

Il y a un élément de la tragédie antique en particulier qui, non seulement se maintient, mais se renouvelle et se revivifie dans la réinterprétation de Rau, et c'est le chœur (Ruellan). En effet, le chœur, composé des membres du MST, occupe une place centrale dans le spectacle. Rau admire le mouvement des MST, militant depuis les années 1980 pour le droit des paysans non-propriétaires à disposer de terres cultivables, et qui pour lui est un exemple d'une « société post-capitaliste » (RFI). C'est l'exemple de cette collectivité qui lui a permis de comprendre de nouveau l'idée du chœur, tellement importante dans la tragédie grecque : « Pour la première fois, quelque chose est devenu clair pour moi : la naissance d'un théâtre classique à caractère collectif, une voix collective, le chœur. En Europe, nous avions oublié que le chœur a une conscience. (...) Ce n'est qu'ici que j'ai compris qu'il était logique que le chœur, l'aspect collectif, ait le rôle principal, parce qu'il y a un mouvement collectif qui unifie, s'organise autour d'une idée, une utopie politique et économique » (*Dossier de presse* 7). Le chœur, qui pour Rau incarne le peuple, le corps politique, a en plus une importante fonction esthétique dans *Antigone in the Amazon* : son chant, accompagné par la musique, joue un rôle primordial dans le spectacle, renforçant la résonance de celui-ci chez les spectateurs, faisant écho également à la tradition et aux origines rituelles de la tragédie.

### 4.2. La réinterprétation de la tragédie : Le début et la fin

#### 4.2.1 La reconstitution du massacre d'Eldorado do Carajás

Rau commence et finit *Antigone in the Amazon* par la reconstitution publique du massacre d'Eldorado do Carajás, dont la plupart des responsables sont restés impunis à ce jour. La vidéo de la reconstitution du massacre –

métaphore de la guerre civile dans *Antigone* de Sophocle – marque l'ouverture du spectacle d'une grande intensité. La reconstitution se déroule sur le lieu même du crime: l'autoroute fédérale BT-155, artère essentielle pour l'exploitation des ressources amazoniennes, est à nouveau bloquée pour l'occasion, sans autorisation de police. Sur les écrans, la marche des membres du MST s'élance vers les spectateurs au cri de « Unis nous lutterons ». Le jeune porte-drapeau du mouvement – le Polynice brésilien – est la première victime à tomber sous la violence de la police militaire. Parallèlement, cette scène de grande brutalité est jouée par les acteurs sur le plateau, renforçant encore plus son effet de choc sur les spectateurs (mais le décentrant aussi).

Performé et tourné sur les lieux mêmes du crime, rythmé et porté par les chants du chœur, le reenactment du massacre devient une sorte de rituel collectif, transformant la scène en lieu de mémoire des morts. C'est aussi ici que résonne le plus fortement le rôle du chœur dans la pièce, reflétant le lien profond qui l'unit à la tragédie grecque, celui d'une communauté à la fois communiant dans la souffrance et soudée par le combat politique. La reconstitution permet aux acteurs et spectateurs de retraverser collectivement l'évènement tel une commémoration, afin d'effectuer un travail de deuil. De plus, c'est une façon de transfigurer le traumatisme et de le transformer en leçon pour le présent et l'avenir, qui sera partagée ensuite avec les spectateurs du spectacle.

En effet, la reconstitution joue un rôle clé pour Rau, dont les spectacles traitent de la question du devoir de mémoire et du travail de deuil (Wind). Les scènes de reenactment dans son théâtre se concentrent principalement sur les abus de pouvoir ou les pratiques néfastes du passé récent, telles qu'elles sont vécues par un public à une époque ultérieure et sous un angle différent. Elles génèrent ainsi une nouvelle signification car elles mettent en lumière des abus similaires encore présents sous une forme peut-être différente (Kraft 43). Par un processus de réappropriation du passé dans le présent, l'objectif du reenactement dans le théâtre de Rau est de « sensibiliser » le spectateur au fait politique (Wind), lui permettant de mieux ressentir et comprendre une situation historique, et d'en saisir son actualité. La priorité de Rau étant d'inciter les spectateurs à prendre à nouveau position et ranimer chez eux un « sursaut politique » (Wind). La vidéo occupe une place centrale pour la retransmission des scènes de reenactment dans *Antigone in the Amazon*. L'utilisation de la vidéo comme archive permet de compenser le caractère non reproductible du happening activiste et d'y intégrer les spectateurs de théâtre.

### 4.2.2 L'ajout d'un 6e acte : « Ceci n'est pas la fin »

C'est surtout la fin tragique d'*Antigone* qui est défiée dans la réinterprétation de Rau. Car ce qui intéresse particulièrement ce dernier face à la tragédie,

c'est comment le théâtre peut créer des récits alternatifs à l'utopie réelle d'une civilisation plus juste et plus humaine après le capitalisme et comment nous pouvons surmonter ensemble le sentiment tragique (*Dossier de presse* 11). Aussi, pendant les répétitions d'*Antigone in the Amazon* les membres du MST se demandaient pourquoi la fin de la tragédie antique comportait autant de suicides. Pour eux, la fin imaginée par Sophocle ne pouvait pas être une option, car la lutte doit pouvoir continuer. C'est pour contrer le fatalisme de la tragédie que dans la réécriture de la pièce un « sixième acte » fut également ajouté. Comme l'explique le compositeur et musicien Pablo Casella dans l'épilogue, la magie du théâtre est qu'il peut transcender le drame : il peut ramener les morts à la vie ! Alors que le générique de fin de la pièce commence à défiler sur l'écran au fond de la scène, paradoxalement un surtitre proclame : « Ceci n'est pas la fin » (Isso não l'o fim). Et le spectacle revient une ultime fois sur le massacre d'Eldorado do Carajás qui ouvrait la pièce, mais cette fois-ci, le public voit comment la vraie police régionale assiste à la reconstitution. Les policiers, devenus désormais témoins (à l'instar des spectateurs), regardent leurs « collègues » frapper et assassiner les militants. Puis, alors que les victimes gisent mortes dans la boue, le miracle se produit : les morts se relèvent. Ce sont les participants du reenactment ; les survivants du vrai massacre et les membres du MST qui étonnent un dernier chant choral. C'est le sentiment d'espoir que les coauteurs du MST souhaitent insuffler à cette réinterprétation de la tragédie, à l'image de leur combat contre le néolibéralisme et le néocolonialisme qui ne s'est pas arrêté avec le massacre d'Eldorado do Carajás, ni avec d'autres massacres qui ont suivi. L'épilogue souhaite nous montrer à quel point la lutte est nécessaire et doit continuer.

C'est ce « sixième acte » d'*Antigone in the Amazon* qui permet précisément de dépasser le tragique, de transcender l'inéluctabilité du destin, car la pièce collective est destinée à réveiller la conscience politique des spectateurs. Là où l'héroïne tragique de Sophocle choisit la mort, l'Antigone brésilienne choisit de vivre pour continuer le combat. Son geste est un acte de résilience et d'espérance, puisant sa force du renouvellement et de la transformation constants de l'Amazonie elle-même. Là où les personnages des tragédies grecques doivent se soumettre à la fatalité qui s'abat sur eux, au point de devoir comme Antigone, Hémon et Euridyce se suicider dans la pièce de Sophocle, le spectacle montre les peuples indigènes qui continuent à lutter car ils n'ont pas d'autre choix. Au sein d'un contexte de désolation mondialisée, *Antigone in the Amazon* s'élève comme un chant de résistance et redonne un souffle d'espoir. C'est dans ce sens que résonnent au cœur du spectacle les paroles de Ailton Krenak incarnant Tirésias, expliquant que nous sommes déjà dans l'apocalypse, et que cela pourtant ne signifie pas la fin, mais un moment où la vie continue comme quelque chose d'autre. Ainsi, les

peuples autochtones, affirme-t-il, ont vécu dans l'apocalypse pendant plus de cinq cents ans. Nous devons nous souvenir et apprendre du passé, écouter les avertissements pour l'avenir, et lutter dans le présent.

### 4.3. La tragédie et la catharsis réinventées

Dans son théâtre, Rau vise un renouvellement du concept du tragique et réactive l'idée de la catharsis comme l'école de l'empathie et de la compassion (Birgfeld 167). Dans *Antigone in the Amazon* Rau utilise la tragédie de Sophocle en la déplaçant au Brésil afin d'illuminer l'universalité des évènements s'y déroulant et leur enlever leur caractère exotique. Car l'objectif du théâtre de réalisme global de l'artiste engagé est de permettre la prise de conscience qu'« il n'y a qu'un seul monde » et que « nous partageons la même lutte » (Birgfeld 168). Dans sa relecture de la tragédie, Rau poursuit sa recherche d'un théâtre comme « une machine à émotions » (Rau, *Vers un réalisme* 28). Il y réinvente la catharsis, ce mécanisme collectif propre au théâtre qui convoque la co-présence, en usant également du procédé de l'immersion des spectateurs au cœur des scènes de reenactement. Les évènements reconstitués, filmés en gros plans, dont les moments clé sont également joués par les acteurs présents sur scène, produisent chez le spectateur une réception particulièrement intense et le sentiment de faire partie de ces évènements, faisant de lui un témoin intime d'une situation tellement vraie et proche qu'il « se sent forcé à prendre position » (Rau, *Vers un réalisme* 45). Ainsi, Rau nous plonge au cœur de la tragédie brésilienne, son objectif étant que les évènements sur scène suscitent un « sentiment d'empathie, presque animal, qui nous envahit, et cet autre sentiment, la compassion, qui est réfléchi » (Rau, *Vers un réalisme* 54). C'est le sentiment d'« l'élan solidaire », synonyme pour lui de l'effet cathartique, que Rau veut provoquer avec son théâtre : « La catharsis n'est-ce pas prendre conscience du fait que ce qui est raconté sur scène, la misère syrienne ou africaine, celle passée ou virtuelle, est un destin qui nous concerne tous, qui *me concerne* ? » (*Vers un réalisme* 55).

Ainsi, la réinvention de la catharsis dans *Antigone in the Amazon* fait appel à la compassion comme sentiment réfléchi, de la même manière que l'immersion du public y est accompagnée de la distanciation. Effectivement, le spectateur y est à la fois « dans le spectacle » et « face au spectacle », amené à éprouver des émotions, mais aussi à se tenir à distance pour examiner les choses de façon critique. Pour obtenir ce double effet, dans le spectacle multimédia rhapsodique[8] de Rau, les acteurs sur scène interagissent avec leurs homologues au Brésil sur l'écran. La tragédie antique est entrelacée avec la

[8] Cf. la forme rhapsodique telle qu'analysée par J.-P.Sarrazac dans la *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès,* Paris: Éditions du Seuil, 2012.

réalité amazonienne d'aujourd'hui, tissant une dramaturgie décentrée dans laquelle les comédiens sur scène analysent et commentent également les évènements tragiques sur l'écran, appelant le recul critique des spectateurs et visant à faire du théâtre l'antichambre de l'action politique / l'activisme.

## 5. Conclusion : Un théâtre pour changer le monde

*Antigone in the Amazon* indique clairement le désir de Milo Rau de trouver une nouvelle manière démocratique de faire de l'art, ouvrant la tragédie à l'activisme. Pour lui le théâtre peut créer des formes de solidarité et de communauté parallèles à l'exploitation capitaliste. À travers son spectacle, le metteur en scène souhaite renverser symboliquement la place des périphéries et relier les parties du monde les unes avec les autres. Il veut mettre en lumière la résistance de Kay Sara et des MST comme une alternative réelle s'ouvrant à nous. Car, le projet utopique de Rau est d'« agir comme si une autre forme de globalisation était possible. Une globalisation basée sur la solidarité, la coopération et la création (authorship) » (Rau, *Orestes in Mosu*l 26).

Pour réaliser ce projet, Rau considère qu'il est important de « critiquer » et transformer la manière de faire du théâtre, tandis son objectif est de donner aux spectateurs de ses spectacles des « outils en main, simples et pratiques, pour participer à une autre façon de faire et de vivre » (Entretien par Malika Baaziz). Ainsi, dans sa démarche artistique engagée, Rau souhaite avoir un impact réel sur le monde et sur le plus grand nombre de personnes possible. Même s'il est avant tout metteur en scène, il est également activiste, se liant dans ses projets théâtraux à des ONG, à des militants, à des juristes, à des mouvements et à des producteurs dont les actions ont un impact sur la réalité, essayant de mettre en place des réseaux alternatifs plus durables.

Avec *Antigone in the Amazon,* comme avec les deux premiers volets de la *Trilogie des mythes antiques,* le projet de Rau est d'utiliser le théâtre pour créer « de façon pratique et concrète une autre société » (« Milo Rau clôt sa Trilogie ») et de faire de l'art une « micro-écologie », c'est à dire créer quelque chose qui est « plus grand et plus durable que la pièce elle-même » (Entretien par Vincent Théval 4). Ainsi à l'occasion du spectacle *Orestes in Mosul*, une école de cinéma à Mossoul a été créée avec l'aide de l'UNESCO dont un quart des étudiants sont des filles. Dans *The New Gospel*, la création du film était accompagnée d'une campagne politique « La révolte de la dignité » menée par l'activiste politique Yvan Sagnet*,* d'une opération pour régulariser des travailleurs sans papier, ainsi que d'un projet de développement durable, mettant en place un réseau de distribution de tomates cultivées de manière équitable par ces ouvriers agricoles (Rau, Entretien par Malika Baaziz). Finalement, au Brésil, l'équipe théâtrale d'*Antigone in the Amazon* a

fait une grande campagne avec le MST pour que les paysans sans terre disposent de terrains à cultiver et continue de collaborer activement avec eux (Rau, « Milo Rau clôt sa Trilogie »).

Rejoignant l'appel de sa protagoniste, l'Antigone amazonienne, Kay Sara, qui nous avertit que si nous n'agissons pas maintenant, dans dix ans, l'écosystème amazonien s'effondrera, qu'il ne s'agit plus d'art, ni de théâtre et que notre tragédie se produit ici et maintenant, dans le monde, sous nos yeux (Sara), dans son théâtre de « réalisme global » Milo Rau se donne comme objectif d'agir sur le monde et d'influer sur le réel lui-même. Car, comme l'artiste engagé le proclame dans son *Manifeste de Gand,* il ne s'agit plus seulement de représenter le monde, mais de le changer (Rau, *Vers un réalisme* 177).

## Ouvrages cités

Birgfeld, Johannes. « Le théâtre de la révolution de Milo Rau. Mimésis, immersion et transcendance, tragédie et réalisme global ». Milo Rau *Vers un réalisme global,* L'Arche éditeur 2021, pp. 149-171.

Chanter, Tina. *Whose Antigone?: The Tragic Marginalization of Slavery*. New York : State University of New York Press, 2011.

Climenhaga, Lily. « 'Much is monstrous' – Milo Rau's *Antigone in the Amazon ». Lost Dramaturgin International,* 13 mai 2023, lostdramaturgininternational.wordpress.com / 2023 / 05 / 16 / much-is-monstrous-milo-raus-antigone-in-the-amazon-may-13-2023 /

*Dossier de presse - Antigone in the Amazone, 16-24 Juillet 2023 - Festival d'Avignon,* www.ntgent.be / volumes / general / DOSSIER-DE-PRESSE_FR_ANTIGONE-IN-THE-AMAZON_Version-Festival-dAvignon.pdf?v=1692369859

Egger, Michel Maxime. « Milo Rau : Antigone in the Amazon ». *Trilogies.org*, 28 juin 2024, trilogies.org / paroles / milo-rau-antigone-in-the-amazon

Festival d'Avignon. « Milo Rau », festival-avignon.com / index.php / fr / artistes / milo-rau-4613

Flagel, Thomas. « Antigone in the Amazon : Milo Rau et le Mouvement paysans sans-terre » *Magazine Poly*, 31.08.2024, www.poly.fr / antigone-in-the-amazon-milo-rau-et-le-mouvement-paysans-sans-terre /

Fradinger, Moira. *Antígonas Writing from Latin America.* Oxford: Oxford University Press, 2023.

Hölderlin, F. (1975) Sophokles *Antigonä* in *Sämtliche Werke*, «Frankfurter Ausgabe»: Volume 16, Frankfurt am Main : Verlag Roter Stern

Kraft, Helen. « Milo Rau as Influencer : A New Realism in Theater » . *Theater,* Volume 51, Issue 2

May 1, 2021, pp. 39-47.

Lasserre, Guillaume. « Antigone sans terre et flamboyante. Billet de blog ». *Mediapart.fr*, 11 décembre 2023, blogs.mediapart.fr / guillaume-lasserre / blog / 111223 / antigone-sans-terre-et-flamboyante

Premio Europa per il teatro. *XV Premio Europa Realtà Teatrali, Milo Rau,* 2016, *www.premioeuropa.org / xvii-edizione / #rau*

Rau, Milo. *Orestes in Mosul – Golden Book III.* NT Gent & Verbrecher Verlag, 2019.

---. « Milo Rau, metteur en scène : 'Si Jésus vivait aujourd'hui, il serait du côté des migrants' ». Entretien par Julia Pascual et Brigitte Salino. *Le Monde,* 27 septembre 2019, *www.lemonde.fr / culture / article / 2019 / 09 / 27 / milo-rau-metteur-en-scene-si-jesus-vivait-aujourd-hui-il-serait-du-cote-des-migrants_6013366_3246.html*

---. *Vers un réalisme global.* L'Arche éditeur, 2021.

---. « Milo Rau clôt sa Trilogie de l'Antiquité avec 'Antigone in the Amazon' ». Entretien par Manuel Piolat Soleymat. *La terrasse* - N° 312*,* 14 juin 2023, https: / / www.journal-laterrasse.fr / milo-rau-clot-sa-trilogie-de-lantiquite-avec-antigone-in-the-amazon /

---. Entretien par Vincent Théval. *Milo Rau - Antigone in the Amazon • Feuille de salle Theatre de la Vilette,* Août 2023, pp. 4-8, issuu.com / lavillette_ / docs / fds_num_rique_milo_rau_v4

---. Entretien par Malika Baaziz. *Site web du Festival d'Avignon*, festival-avignon.com / storage / document / 20 / 346520_64aebb8c2a71f.pdf

---. Entretien par Jonas Mayeur. *Dossier de presse – Antigone in the Amazone, 16-24 Juillet 2023 – Festival d'Avignon,* pp. 14-17, www.ntgent.be / volumes / general / DOSSIER-DE-PRESSE_FR_ANTIGONE-IN-THE-AMAZON_Version-Festival-dAvignon.pdf?v=1692369859

---. « *'Telling a Story Together Creates Another Story': Milo Rau on the Utopian Documentarism in His 'Antigone in the Amazon'».* Entretien par Laurene Wissot. *Documentary Magazine,* 11 / 05 / 2024, *documentary.org / online-feature / telling-story-together-creates-another-story-milo-rau-utopian-documentarism-his*

RFI. « Acclaimed director Milo Rau brings 'Antigone' to the Amazon ». *RFI*, 21 / 04 / 2023, www.rfi.fr / en / science-environment / 20230421-acclaimed-director-milo-rau-brings-antigone-to-the-amazon

Ruellan, Thibaud. « La tragédie est-elle soluble dans l'activisme? Sur *Antigone in the Amazon*, de Milo Rau », *Théâtre / Public*, N° 255 [онлајн], Достапно на : https: / / theatrepublic.fr / tp255-la-tragedie-est-elle-soluble-dans-lactivisme-sur-antigone-in-the-amazon-de-milo-rau /

Sara, Kay. « This madness has to stop ». *NT Gent, Kay Sara: This madness has to stop*, 15 mai 2020, www.ntgent.be / en / news / aan-deze-waanzin-moet-een-einde-komen

« The Revolt of Dignity & The New Gospel: Campaign, Performance and Film », *International Institute of Political Murder*, *international-institute.de / en / the-new-gospel /*

Wind, Priscilla. « L'art du reenactment chez Milo Rau ». Intermédialités / Intermediality, numéro 28-29, automne 2016, www.erudit.org / fr / revues / im / 2016-n28-29-im03201 / 1041080ar.pdf

Издавач / Publisher
Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје, УКИМ
“Blaže Koneski” Faculty of Philology – Skopje, UKIM

Институт за македонска литература – Скопје, УКИМ
Institute of Macedonian Literature – Skopje, UKIM

Факултет за драмски уметности – Скопје, УКИМ
Faculty of Dramatic Arts – Skopje, UKIM

Печат / Print
МАР-САЖ / MAR-SAZ

Тираж / Print run
100

Скопје, 2025 / Skopje, 2025

За изданието се плаќа данок по повластена даночна стапка
The taxes for this edition are lowered

Адреса на издавач / Address of the Publisher

Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје, УКИМ,
Гоце Делчев бр. 9, 1000 Скопје
“Blaže Koneski” Faculty of Philology – Skopje, UKIM,
Goce Delčev No. 9, 1000 Skopje

Институт за македонска литература – Скопје, УКИМ,
Григор Прличев бр. 5. П.фах 455
Institute of Macedonian Literature – Skopje, UKIM,
Grigor Prličev, No. 5, P.O.box 455

Факултет за драмски уметности – Скопје, УКИМ,
Руѓер Бошковиќ, 1000 Скопје
Faculty of Dramatic Arts – Skopje, UKIM,
Rugjer Boshković, 1000 Skopje

ISBN 978-608-234-132-3 (Филолошки факултет „Блаже Конески“)
ISBN 978-9989-729-21-8 (ФДУ)
ISBN 978-608-4744-48-1 (Институт за македонска литература)