

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“
Факултет за драмски уметности
Скопје

АТХ/4 2002

м-р Мишел Павловски

МИТОПОЕТСКИТЕ ЕЛЕМЕНТИ
ВО СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА ДРАМАТУРГИЈА
(докторска дисертација)

Ментор: проф. д-р Јелена Лукина

Скопје,
2002

Содржина

I. ВОВЕД.....	2
2. ПРВ ДЕЛ: ДЕФИНИРАЊЕ НА МИТОТ	17
2.1 ИСТОРИСКИ АСПЕКТИ НА ДЕФИНИРАЊЕТО НА МИТОТ (ТЕРМИНОЛОГИЈА, ОПРЕДЕЛБА НА ПОИМОТ МИТ)	17
2.1.1 Ернст Касирер.....	22
2.1.2 Бронислав Малиновски	31
2.1.3 Клод Леви-Строс.....	44
2.1.4 Ролан Барт.....	57
2.2. ЗАКЛУЧОК ЗА ПРВИОТ ДЕЛ.....	70
3. ВТОР ДЕЛ: АСПЕКТИ НА РАЗВОЈОТ НА СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА ДРАМАТУРГИЈА	79
3.1 БОЛЕН ДОЈЧИН И АНГЕЛИНА, ЛЕТ ВО МЕСТО, АНГЕЛИНА, БОГУНЕМИЛИ	79
3.1.1 Вовед	80
3.1.2 Аспекти на пројавувањата на митопоетски елементи во современата македонска драматургија	96
4. ТРЕТ ДЕЛ: МИТОТ И СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА ДРАМАТУРГИЈА - АНАЛИЗА ПРЕКУ ПРИМЕРИ	134
4.1 ЈАНЕ ЗАДРОГАЗ ОД ГОРАН СТЕФАНОВСКИ И ВЕЈКА НА ВЕТРОТ ОД КОЛЕ ЧАШУЛЕ	134
4.1.1 Горан Стефановски: Јане Задрогаз	135
4.1.2 Коле Чашуле: Вејка на ветрот.....	173
5. ЧЕТВРТИ ДЕЛ: ДЕСИНТЕТИЗАЦИЈА.....	209
5.1 ИНДЕКС НА МИТСКИ ЕЛЕМЕНТИ.....	209
5.1.1 Вовед	210
5.1.1. Јане Задрогаз.....	214

5.1.2 Вејка на ветрот	234
5.1.3. Болен Дојчин и Ангелина	240
5.1.4 Лепа Ангелина	242
5.1.5 Лет во место	246
6. ПЕТТИ ДЕЛ: ЗАКЛУЧОК	251
ДОДАТОЦИ	266
ПОЛМОВНИК НА ПОЗНАЧАЈНИ ТЕРМИНИ УПОТРЕБЕНИ ВО ДИСЕРТАЦИЈАТА	267
ИНДЕКС НА ИМИЊА	273
БИБЛИОГРАФИЈА	2778

1. Вовед

Местото на среќавање на митското, митолошкото, фолклорното¹ со театарот е многу интересна точка. На тоа место, од една страна, се преплетуваат театарот, како предмет на проучување на една наука (театрологијата), и митот како предмет на проучување на редица, многу постари од театрологијата, научни дисциплини (филозофијата, пред сè, етнологијата, книжевната критика, антропологијата, социологијата...). Тука, на таа точка на пресек, театарот, всушност, пак се враќа на својот почеток, доколку ја прифатиме раширената теза за неговото настанување од стародревните ритуали, обредни игри и жртвопринесувања. Така, може да се сфати дека во сите изминати години, во сите изминати векови, во сите естетски, историски, социолошки, политички и секакви други менувања, во театарот останало нешто од првичната негова форма. Во дисертацијава, токму тоа сакаме да го разгледаме, да го анализираме и расчлениме: колку и дали во современата македонска драматургија, митопоетските елементи²,

¹ Мелетински одбележува неколку карактеристични разлики меѓу митот и фолклорот. Потцртувајќи дека редица симболи и мотиви на бајката потекнуваат од „доста старата ритуално-митска семантика“, Мелетински заклучува дека „истите прекршоци кои постоеја и во митовите тука (во фолклорот - М.П.) се свртени кон своите социјални, а не космички последици.“ Според него, „архаичниот мит или митолошката приказна се некој вид метаструктура во однос на класичната европска бајка.“ Преку деритуализација и десакрализација, релативизирање на „вистинитоста“ на митската приказна, заменување на космичките елементи со социјални и/или индивидуални, трансформацијата од митско во неопределено време и други постапки, митот станува фолклор или основа за фолклорните дела. На некој начин, митот се конкретизира, стеснува и прилагодува на конкретните социјални услови. (E. M. Meletinski *Poetika mita*, Beograd, без година на издавање, стр. 171-173.)

² Во дисертацијава ќе се прави разлика меѓу митопоетски и митски елементи. Под терминот *митски елементи* се подразбираат елементите на митот, без оглед дали станува збор за митеми или за мотиви и

несомнено присутни, се поврзани со митовите, не само на овие простори, не само во време релативно блиско до денешното, туку колку и дали митските елементи во современата македонска драматургија кореспондираат, на повеќе или помалку директен начин, повеќе или помалку, со глобалната митска шема на светот³, со ритуалите на некои далечни времиња, блиски до истокот на театарот. Значи целите на ова истражување се:

- Да се побара одговор на прашањето дали митопоетските елементи во современата македонска драматургија кореспондираат со архетиповите⁴ на митското мислење, архетипови настанати во времињата на формирањето на митската свест кај луѓето, што ќе рече - во времињата блиски

симболи. Под терминот *митопоетски елементи* се подразбираат елементите на митот употребени во едно уметничко дело, било како мотивска инспирација, на ниво на митеми, директно преземени од митот или обработани во естетиката и поетиката на делото.

³ Како што ќе видиме понатаму, митопоетските елементи во македонската драматика се употребуваат со различен интензитет. На пример, *Јане Задрогас* е целосно втемелен на митопоетски елементи, додека *Болен Дојчин* и *Ангелина* се продолжување на митот. Исто така, присуството на митот и митопоетските елементи е со различен интензитет во *Вејка на ветерот* (каде е земена само митската матрица на митот за Едип) и во *Богунемили*, каде се користи митското време. Доколку сите овие пиеси/претстави, кои имаат различни пристапи кон третирањето и искористувањето на митот, успееме да ги прочитае на начин кој ќе ги поврзе со митската свест и доколку во нив успееме да ги определиме и анализираме митопоетските елементи, ќе сметаме дека сме ги детерминирале основите на методологијата на проучувањето на митопоетските елементи употребени во театарот. Таа анализа ќе ни пружи материјал и за заклучокот, односно одговорот на прашањето колку митопоетските елементи во македонската драматика кореспондираат со митската шема на светот.

⁴ Терминот архетип во случајов не е употребен ниту во констелација на определбата на психолошките архетипови на Јунг, а го нема ниту значењето што му го дава Норторп Фрај, зборувајќи за книжевните архетипи. Архетип е употребено во значење: *пример, модел* (прво значење на терминот *архетип* во: Bratoljub Klaić *Rječnik stranih riječi*, Zagreb, 1978, стр. 98.)

до настанувањето на театарот, на театарската форма, воопшто;

- Паралелно со оваа задача, пред нас стои и определувањето на методолошкиот пристап⁵ кон детерминирањето на митот или митските елементи во театарот.
- Преку дисертацијава треба да се изградат и практично реализираат/аплицираат некои основни методолошки принципи кои ќе бидат основа за понатамошно разработување на методологијата на проучувањето на митот и митското во театарот.

Задачата да се формира и изгради методологија на проучување на митопоетските елементи во театарот, несомнено, ги надминува рамките на една дисертација. Целта, затоа е да се постават некои основни принципи, на теоретско и практично ниво, кои ќе послужат како база за понатамошно проучување и развивање на оваа проблематика.

Задачата ќе се обидеме да ја реализираме и докажеме преку неколку примери земени од практиката: централно внимание ќе им биде посветено на *Вејка на ветерот* на Коле Чашуле и *Јане Задрогаз* на Горан Стефановски, како претставници на два различни авторски пристапа кога станува збор за употребата на митот, митското мислење и митските елементи во драматиката.

Пред да продолжиме понатаму, треба да се задржиме на термините *драматика* и *драмски материјал*.

⁵ Сметам дека е премногу претенциозно во една докторска дисертација да се бара крајно и дефинитивно определување на целокупната методологија на детерминирањето на митот и митските елементи во театарот. Целта е да се дадат определени *основи на оваа методологија*.

Од театролошки аспект, драмата е само еден од елементите на театарското уметничко дело, основа на која се надградува целиот систем на театарското претставување/прикажување. Макс Херман, кој се смета за основоположник на театрологијата, сугерира дека „сценична пиеса, театрална во најтесното значење на зборот, понекогаш е поважна отколку великолепно драмско дело од светската литература...“⁶ За таквата „сценична пиеса“, Херман го користи издразот *das Theaterstück*, означувајќи го оној драмски материјал кој, многу подоцна, Ан Иберсфелд ќе го дефинира преку претпоставката дека „во внатрешноста на театарскиот текст постојат текстуални матрици на 'претставувачкото'“,⁷ или, како што ќе интерпретира Јелена Лужина⁸ – „секој драмски текст е самоопфатен,

⁶ Max Herrmann *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin, 1914, цитирано според А. А. Гвоздев *Из истории театра и драмы*, Петербург, 1923, стр. 9.

⁷ An Ibersfeld *Čitanje pozorišta*, Beograd, 1982, стр. 17.

⁸ Лужина, Јелена (1950), театролог, професор на Факултетот за драмски уметности во Скопје. Дипломира компаративна книжевност на Филозофскиот факултет во Загреб (1973), каде што завршува и постдипломски студии (1973-1975). Магистрира (1993) и докторира (1995) на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, со тези од областа на театрологијата. Уметнички директор е на Фестивалот на југословенскиот играл филм во Пула (1975-1988). Од 1990 година е професор на Факултетот за драмски уметности во Скопје, каде што предава македонска драма и театар, како и теорија и методологија на театролошките истражувања (на постдипломските студии по театрологија). Автор е на повеќе од триста теориски и есеистички текстови од областа на театрологијата и на книжевната теорија; автор и/или приредувач на петнаесетина книги, меѓу кои: *Македонската битова драма* (1996); *Македонска нова драма* (1996); *Македонската драматика/драматургија помеѓу традицијата и современоста* (зборник, 1997); *Теорија на драмата и театарот* (хрестоматија, 1998); *Македонска театарска критика* (зборник, 1998); *Актерството и режијата во македонскиот театар* (зборник, 1999); *Театралика* (студии и есеи на театролошки теми, 2000). *Македонска крвава свадба - 100 години подоцна* (зборник, 2000); *Прилози за историјата на македонскиот театар* (зборник, 2000), *Теп Modern Macedonian Plays* (антологија на македонската драма на англиски јазик, 2001). Поттикнувач е и водител на повеќе научно-истражувачки театролошки проекти – *Хрестоматија на македонското драмско*

пред сè, од сопствената иманентна театралност, тој и му припаѓа на драмскиот жанр, а не на поетскиот или прозниот, токму заради тоа што во неговата текстура и во неговото битие, имплицитно е впишана и неговата сопствена виртуелна театарска претстава.⁹ Со други зборови, од аспект на театрологијата, она што во литературната теорија се определува со терминот *драма*, во себе иманентно ја носи и својата изведба. (Се разбира, овој став не значи дека автоматски се одзема правото на литературните теоретичари драмскиот материјал да го разгледуваат со книжевно-теоретски и книжевно-историски методи, исто како што на историчарот на уметноста не може да му се одземе правото сценографијата во претставата да ја разгледува во рамките на ликовните, теоретски и историски процеси. Се работи само за дефинирање на сопствена, театролошка методологија, која нужно мора да биде еkleктична, впрочем, како и природата на театарската уметност воопшто.) За да се направи разлика меѓу драмата каква што ја подразбира литературната теорија и драмата каква што ја третира театрологијата, во дисертацијата ќе се употребува терминот *драмски материјал*. Збирот на драмски материјали, определен според географски, естетички, историски или некој друг принцип ќе биде означен со терминот *драматика*.

наследство (1997-2000); *Македонска театролошка база* (1999-2003); *Речник на театарски/театролошки термини* (2000-2002) и на други проекти, меѓу кои. Го иницира отворањето на постдипломските студии по театрологија на ФДУ (1999); конституира Институт за театрологија при ФДУ (1999). Учествува на десетици меѓународни научни конференции, во Македонија и во странство. Организатор е и водител на повеќе респектабилни театролошки симпозиуми во Македонија и надвор од неа.

⁹ Јелена Лукина *Македонска нова драма*, Скопје, 1996, стр. 22-23.

Во *Јане Задрогаз* кон митот се приоѓа, како што подолу ќе видиме на подиректен начин, додека *Вејка на ветерот* има несомнена митска матрица, која, сепак е предадена во форма поразлична и пооддалеена од митот. Доколку успееме методологијата за која зборувавме да ја примениме во анализата и прочитувањето на овие две пиеси, тоа ќе значи дека постои основа за нејзина понатамошна примена на секој драмски материјал или текстот на театарската претстава¹⁰ кој сака да се проучува од аспект на користење на митското мислење во нејзиното структурирање.

Насловите одбрани за анализа, сметам, имаат карактеристично значење во однос на темата - или преку својот пристап кон играта, како ритуално дејствие, или со карактеристиките на драмскиот материјал што го носат, а кој има определена врска со темата. Со оглед на фактот дека се работи за театролошки труд, драмскиот материјал ќе биде разгледуван, да ги употреbam зборовите на Е. Г. Крег,¹¹ како "нецелосен секаде, освен на театарската сцена"¹².

¹⁰ Терминот тука и понатаму е употребен во значење на „вкупноста на сите сценско-изразни средства, коишто наспроти индивидуалитетот на текстовната предлошка, преку својата здружена/колективна интеракција го формираат/форматираат новиот текст на претставата." (*Театарот на македонска почва - енциклопедија*. CD-ROM. Идеја, концепт, супервизија: Јелена Лукина)

¹¹ Крег, Едвард Гордон (Craig, Edward Gordon, 1872-1966) Англиски актер, режисер, теоретичар и продуцент. Крег му припаѓа на кругот на највлијателните театарски практичари и теоретичари на XX век. Почнува како актер во дружината на Хенри Ирвинг, во лондонскиот Лицеум театар (1889). На почетокот на кариерата настапувал како актер во класичен репертоар, главно во шекспировски претстави. Од 1900 година се јавува и како режисер. Во 1913 година, во Фиренца, отвора актерска школа. Во тој период ги формулира своите главни теоретски ставови: претставата треба да биде решена условно, симболично, со апстрактна декорација карактеристична со своите прави линии и површини. Улогата на актерот и авторот на текстот се минимизира, автор и творец на претставата е режисерот. На местото на актерот се јавува надмарионетата, која нема човечки емоции. Позажни дела: *The Art of the Theatre* (1905); преиздадено, заедно со есеи од *The Mask*, како *On the Art of the Theatre* (1911); ревија

Драмите ќе бидат третирани не како книжевно дело, туку како „текст кој иманентно го има својството за сценска или имагинативна конкретизација“¹³

Во едно предавање, говорејќи за Шекспир¹⁴, Питер Брук¹⁵ ќе рече: „Сè што некој знае е дека тој (Шекспир - М. П.) пишува низи од

The Mask (1908-29), во неа е публикуван и есејот *The Actor and the Übermarionette* (1907); *A Portfolio of Etchings* (1908); *Towards a New Theatre* (1913); *Henry Irving* (1930); *Ellen Terry and Her Secret Self* (1931); *Index to the Story of My Days* (1957).

¹² E. G. Craig *The Art of the Theatre - The First Dialogue* во *On the Art of the Theatre*, London, 1957.

¹³ На оваа тема, кај нас, опширно се задржува д-р Јелена Лукина, во *Историја на македонската драма - македонската битова драма*, Скопје, 1995 и *Македонската нова драма*, Скопје, 1996. Д-р Лукина го употребува терминот *драматика*, со кој означува (потпирајќи се на Ан Иберсфелд) текст кој иманентно го има својството за сценска или имагинативна конкретизација. Просторот не дозволува поопстојно да се задржиме на ова прашање, само ќе напомниме дека, зборувајќи за драмски текст или за драмски материјал, мислиме, имено, на „уметничко дело кое ја поседува можноста за сценска, или имагинативна конкретизација“.

¹⁴ Шекспир, Вилијам (Shakespeare William 1564-1616), англиски актер и драмски писател. Нема точни податоци за него до 1592, кога прв пат се спомнува и како актер и како драмски писател. Се смета дека кон крајот на осумдесеттите години на XVI век станал професионален актер, а почнал да пишува околу 1590. Во 1594 година е еден од основачите на трупата „Слугите на лордот канцелар“, а од 1599 сопственик на лондонскиот театар *The Globe* (Глобус). Во делата на современите се спомнува актерската дејност на Шекспир до 1603. Пред крајот на животот се враќа во Стратфорд, каде пишува до 1613 година. Драмски дела (во заграда претпоставените години на произведбата) *2 Henry VI*, *3 Henry VI* (1589-91); *1 Henry VI* (1591-92); *Richard III*, *The Comedy of Errors* (1592-93); *Titus Andronicus*, *The Taming of the Shrew* (1593-94); *The Two Gentlemen of Verona*, *Love's Labour's Lost*, *Romeo and Juliet* (1594-95); *Richard II*, *A Midsummer Night's Dream* (1595-96); *King John*, *The Merchant of Venice* (1596-97); *1 Henry IV*, *2 Henry IV* (1597-98); *Much Ado About Nothing*, *Henry V* (1598-99); *Julius Caesar*, *As You Like It* (1599-1600); *Hamlet*, *The Merry Wives of Windsor* (1600-01); *Twelfth Night*, *Troilus and Cressida* (1601-02); *All's Well That Ends Well* (1602-03); *Measure for Measure*, *Othello* (1604-05); *King Lear*, *Macbeth* (1605-06); *Antony and Cleopatra* (1606-07); *Coriolanus*, *Timon of Athens* (1607-08); *Pericles* (1608-09); *Cymbeline* (1609-10); *The Winter's Tale* (1610-11); *The Tempest* (1611-12); *Henry VIII* (1612-13).

¹⁵ Брук, Питер [Стефан Пол] (Brook, Peter [Stephen Paul], 1925), Англиски театарски и филмски режисер, роден во Лондон. Студирал во Оксфорд. Режираа класични претстави во *Birmingham Repertory Theatre*. Во

зборови, кои во себе имаат можност да изродат форми кои постојано се обновувани."¹⁶

Од ваквиот став произлегуваат две основни насоки во истражувањето:

- **Првата:** како предмет на научна анализа да се опфатат митопоетските елементи во драмскиот материјал, и/или во претставата¹⁷. Методолошки, во овој дел на истражувањето ќе се користи интерпретативниот метод, ќе се бараат и определуваат не секогаш, на прв поглед, видливите врски меѓу текстот/претставата и митот.
- **Втората:** истражувањето ќе биде насочено кон дефинирање и анализа на обредно-ритуалните елементи присутни во текстот и/или претставата. Јасно е: во зависност од структурираноста на материјалот што се истражува, во првата насока поголемо внимание ќе му биде обрнато на драмскиот материјал, додека во втората, ударен акцент ќе биде ставен на сценската реализација на драмскиот материјал, што, секако, не мора да се прифати како правило.

Основното подрачје на научното истражување што го определивме бара некои дополнителни истражувања и

периодот 1947-50 оди во Стадтфорд, а режира и во *Royal Opera House* и *Covent Garden*. Од 1950 до 1962 режира низ Британија, Европа и САД. Во 1962 се враќа во Стадтфорд и се приклучува кон новоформираниот *Royal Shakespeare Company*. Таму, меѓу другото, ги режира *King Lear* (1962), *Marat/Sade* (1964), *US* (1966), *A Midsummer Night's Dream* (1970)... Од почетокот на седумдесетите работи во *Centre for Theatre Research* во Париз со чии претстави интензивно гостува низ светот.

¹⁶ Питер Брук *Лукавоста на досадата*, во Питер Брук *Не постојат тајни*, Скопје, 1999, стр. 46.

¹⁷ Кога е тоа можно, за анализа ќе се земаат праизведбите.

дефинирања, без кои темата не може да биде целосна. Во таа насока, нè интересираат две прашања:

- Профилирањето на карактеристиките на современата македонска драматургија и;
- Определувањето на некои теоретско-методолошки прашања¹⁸.

Не може да се зборува за митопоетските елементи во современата македонска драматургија без, притоа, да се поседуваат основните аспекти за тековите, фазите на развој и основните естетски преокупации на таа драматургија. Затоа, ова истражување не претендира да биде опсежна историја на развојот на македонската драматургија, туку само основа која ќе ни пружи можност слободно да ја истражуваме основната тема - митопоетските елементи во современата македонска драматургија. Во таа насока, ќе треба да анализираме уште неколку пиеси кои на карактеристичен начин приоѓаат кон митското: *Пет во месец* на Горан Стефановски, *Болен Дојчин* и *Ангелина* на Георги Сталев, *Лепа Ангелина* на Благоја Ристески и *Богунемили* на Петре М. Андреевски.

Исто така, трудов што се нуди не може да функционира докрај без определбата на поимот мит. Определбата и дефиницијата на митот не е примарна цел ниту на дисертацијава, ниту е основна преокупација на авторот. На ова прашање ќе му пријдеме само како на техничко помагало, што ќе рече - нема да се обидуваме да внесеме никакви сопствени истражувања, туку само да систематизираме неколку главни дефиниции и ставови, да ги

¹⁸ Тука се мисли на начинот и методологијата на пристапот кон митопоетските елементи во современата македонска драматика. Во вториот дел на дисертацијата ќе се задржиме поопширно на овој аспект.

разгледаме и да ја одбереме онаа определба (или определби) која ќе изгледа најпогодна.

Значи, основната цел на дисертацијава е да се одговори на прашањето дали и во колкава мера митските и митопоетските елементи во современата македонска драматургија се поврзани, кореспондираат со митските архетипи и со архетипите на митското размислување. Исто така, дисертацијава треба да ги презентира и детерминира основите на методолошкиот пристап кон проучувањето на митот во театарот.

За да се постигне поставената задача, дисертацијата е организирана на следниов начин:

Во *Воведот* се дефинираат основните проблеми, цели и прашања што ги поставивме. Воведот ја елаборира основната теза и полето на научен интерес, за кој зборувавме погоре.

Првиот дел од дисертацијата се занимава со определувањето на митот, со неговото дефинирање, поточно, со анализирање на различните теориски определби на митот. Притоа, не се прави широк пресек на теоретските елаборации на митот и митското мислење, туку се земени неколку, во XX век, релативно општоприфатени теории: т.н. симболистичка теорија на Ернст Касирер, т.н. функционалистичка теорија на Бронислав Малиновски, т.н. структуралистичка теорија на Клод Леви-Строс, и т.н. семиолошка теорија на Ролан Барт. Овој дел треба да даде одговор на две прашања:

- Преку него треба да се дојде до за нас прифатлива дефиниција на митот, како основен поим со кој понатаму ќе се работи во истражувањето. Притоа, таа дефиниција, нужно треба да биде релативно широка и еклектична, односно да

понуди своевиден пресек на определбите што ги нудат посочените автори.

- Од друга страна, во овој дел треба да се издиференцираат базичните принципи на одредена методологија, нужно еkleктична, до која ќе се придржуваме во понатамошната работа. Тука треба да се напомене еден битен елемент поврзан со спецификата на темата. И при конструирањето на дефиницијата на митот и при определувањето на (во најопшти црти) методскиот пристап, треба да се има на ум дека цитираните автори, и оние погоре спомнати и оние кои допрва ќе бидат цитирани, доаѓаат од научни дисциплини и гранки, најчесто, многу далеку од театрологијата.
- Токму затоа, нивните теоретски постулати и практични методолошки постапки, *нужно е* да поминат одреден, ако така може да се каже, „театролошки филтер“, односно да поминат низ одреден критички систем, што ќе ги приспособи на барањата на театрологијата и на нејзините потреби.

Во рамките на определбата на митот, ќе се задржиме и на разликите и сличностите меѓу митот и фолклорот, поточно меѓу митските елементи во фолклорот и фолклорните елементи во митот. Ова ни е потребно поради нагласената присутност на фолклорот во македонската драматургија. Дефинирајќи ги разликите меѓу митот и фолклорот, определувајќи ги нивните заеднички страни и спротивности, се одбегнува опасноста, зборувајќи за митопоетски елементи, да се навлезе, всушност, во образложување на фолклорните елементи во македонската драматургија, што како тема, секако, е интересно, меѓутоа не е предмет на овој труд. Во оваа насока, во литературата можат да се најдат две крајно

спротивставени определби - едната го сфаќа митот како дел од фолклорот, додека другата, сосема спротивно, фолклорот го гледа како дел од големата митска целина.

Во *Вториот дел* на трудот, се задржуваме на некои аспекти на развојот на современата македонска драматургија, како и на конкретни примери кои кореспондираат со нашата тема. Овој дел не претендира да биде опсежна историја на македонската драма, туку систематизирано определување на некои нејзини аспекти со една (значајна за нашето истражување) нагласена компонента: посебен акцент ќе се стави на анализата на авторите, текстовите и претставите кои, во помала или поголема мера, се поврзани со нашата основна тема. Тука се застапени Георги Сталев со *Болен Дојчин* и *Ангелина*, Благоја Ристески со *Лепа Ангелина*, Горан Стефановски со *Лет во место* и Петре М. Андреевски со *Богунемили*.

Овие наслови ќе ги анализираме на ниво на драмски материјал. Тука уште еднаш треба да потсетиме на ставот дека драмата, драмскиот материјал, во дисертацијата се разгледува како составен дел на театарската уметност, како форма на уметничко театарско дело кое не е во непосредна врска со литературата. Според тоа, и анализата на овие дела ќе биде извршена имајќи на ум дека „секој (таканаречен) драмски текст ја содржи/имплицира и сопствената виртуелна театарска претстава“¹⁹.

¹⁹ Јелена Лукина *Македонската нова драма*, Скопје, 1996, стр 33. Лукина ја парафразира Иберсфелд која вели дека „за претставата е потребна практика, потребна е работа на текстуалниот материјал која истовремено би била работа и на другите означувачки материјали.“ (An Ibersfeld *Čitanje pozorišta*, Beograd, 1982, стр. 19.) Таа работа, според Иберсфелд, подразбира конверзија на нелингвистичките знаци во текст. Така Иберсфелд добива два текста: Т (текстот на авторот, терминот кој Иберсфелд го употребува е *театарски текст*) и Т', текстот на режијата,

Во *Третиот дел* на дисертацијата - *Митот и современата македонска драматургија - анализа преку примери*, потпирајќи се на заклучоците од претходните поглавја, ќе ги анализираме *Јане Задрогаз* и *Вејка на ветрот*. Поопширна анализа ни е потребна од две причини:

- За да ја провериме методологијата на истражување на митопоетските елементи во театарот и;
- За да можеме да добиеме одреден емпириски материјал за употребата на митопоетските елементи во современата македонска драматика.

Преку анализата на *Јане* и *Вејка*, практично, можеме да ја докажеме основната теза на оваа дисертација - дали и во колкава мера митопоетските елементи во современата македонска драматургија се поврзани, кореспондираат со митските архетипи и со архетипите на митското размислување, како и да се определи структурата на врските меѓу митските и митско-обредните елементи во современата македонска драматургија со ритуално-обредните обрасци на минатото. Во овој дел и дефинитивно ќе ја потврдиме и аплицираме методологијата која се обидуваме да ја детерминираме, кога станува збор за проучувањето на митопоетските елементи во театарот и драматиката.

Анализирани ќе бидат *Вејка на ветрот* на Коле Чашуле и *Јане Задрогаз* на Горан Стефановски. Насловите кои се одбрани за

кои го имаат следниов однос кон претставата: $T + T' = P$. T има „празнини во кои за себе наоѓа простор T' .“ (Исто, стр. 19.) T' може да биде реално создаден, на сцена, но може да биде и виртуелен, замислен. Во секој случај, за T да биде театарски текст (Иберсфелд) или термин што во дисертацијава го користиме - драмски материјал, мора да ја има можноста за создавање на T' .

анализа, сметам, имаат карактеристично значење во однос на темата од три аспекта.

Јане Задрогаз, според структурата на драмскиот материјал, како и според својата театарска реализација, ни дава можност, на едно место, и во драмскиот материјал и во неговата сценска реализација, да ги анализираме и митопоетските елементи на ниво на текст, но и да ги проучиме ритуално-обредните моменти на ниво на сценска реализација. Се разбира, важи и обратното - колку во драмскиот текст (повеќе или помалку отворено и нагласено) се присутни ритуални моменти, а колку во претставата се чувствуваат митопоетски моменти.

Специфична е *Вејка на ветрот*. Тоа е единствена претстава од нашиот список која ги транспонира митските елементи во современоста. Исто така, *Вејка* е единствена која на ниво на драмски материјал има две официјални, признати од авторот и печатени варијанти, што ја доближува до митовите кои, познато е, се пројавуваат во варијанти кои зависат од економските, географските и др. ситуации на социјалната група што ги продуцира. *Вејка на ветрот*, е значајна и од аспектот на историјата на современата македонска драматургија. Нема да се задржуваме на познатата определба дека тоа е прва модернистичка драма,²⁰ туку на фактот дека *Вејка* е првата македонска драма која митот го инсталира во драматската матрица, притоа оставајќи ја отворена можноста драмскиот материјал да се прочита на неколку начина.

Конечно, горната анализа, заедно со определбите од првите два дела на дисертацијата, ќе ни овозможи да го конструираме

²⁰ Јелена Лужина *Македонската нова драма*, Скопје, 1996, стр 128-143.

Заклучокот, во кој се сведуваат докажувањата и тезите од целата работа. Сведен на една реченица и (се надевам!) докажан во дисертацијата, заклучокот е дека во современата македонска драматургија можат да се најдат митопоетски и ритуално-обредни елементи кои во помалку или повеќе изразена форма се сведуваат на митските и ритуални архетипи од најраните почетоци на човековата цивилизација, од времето кога театарот постоел како форма на обредно изразување. Во него, сепак, се наоѓа нешто останато од тоа далечно време. Вториот аспект на заклучокот е да се детерминираат методолошките принципи кои ќе овозможат понатамошен развој на методологијата на проучувањето на митот во театарот.

2. Прв дел: Дефинирање на митот

2.1 Историски аспекти на дефинирањето на МИТОТ

(Терминологија, определба на поимот мит)

Наспроти јасно зацртаната дијахроничност на насловот, треба да се потцрта дека митот во дисертацијата ќе се разгледува, главно, од аспект на современите теории на толкувањето на митот и митското мислење. Сепак, за да се дојде до тие теории, треба, во прв ред, да се запознаеме со одредени гледишта и сфаќања за митот низ историјата, и второ, мошне битно - да се сфати дека митот и митското мислење е толку комплексно и „вградено“ во она што денес (препотентно, можеби!) го нарекуваме цивилизација, што не може да стане збор за една царста, определена, од мнозинството прифатена дефиниција за тоа што е мит или митско мислење.²¹ Дали митот е, на пример, форма на општественото сознание, која се јавува во услови на релативно низок степен на социјалниот развој, а кој се отсликува во облик на приказна за природата, општеството и личноста, а исто така и како одраз на историјата на човековото спознавање на светот околу себе;²² или митските ликови се јавуваат како израз на човековата психа, а односот меѓу ликовите во митот е, всушност, внатрешниот живот на човекот?²³ Или митот е едноставно „света приказна за настанувањето“? Можеби митот е „интегрален дел на литературата“?²³ Што на ова тврдење на Фрај би одговорил

²¹ *Словарь античности*, Москва., 1994, с. 358.

²² Paul Diel *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, 1952.

²³ *Mit, pripovedačka književnost i pomeranje* во: Northop Frye *Mit i struktura*, Sarajevo, 1991, стр. 36.

Малиновски, со тезата дека „митот настанува кога обредот, церемонијата, или општественото, односно моралното правило бараат оправдување, потврда на минатото, стварноста и неприкосновеноста.“²⁴ Значи, постои и нешто што се вика ритуал, нешто што е, или може да биде, зачеток на вистински театар. Како тој однос, мит-ритуал, би го објасниле само со методите на науката за литературата? Од своја страна, како еминентните лингвистички функции на митот ќе ги објасниме со антрополошки или методите на Фројдовата теорија...?

Не ги поставуваме горните прашања за да одговориме на нив. Едноставно, тоа не е можно. Ги нафрлавме вака, без ред, без каква и да е систематизација само за да ја покажеме широчината на поимот *мит*, неговото многустрано толкување и сфаќање. Оттука, целта на оваа глава не е и не може да биде конкретно, строго определување на митот, туку само правење пресек на одредени теории, кои ќе бидат прифатени во дисертацијата, и од кои ќе се раководиме. Притоа, ваквиот пристап не значи дека и тие теории ги прифаќаме до крај, туку дека од нив ќе се обидеме да го искористиме најдоброто, или, она што најлесно се вклопува во нашава иманентно театролошка тема. Имено, театролошкиот аспект на истражувањето, чинам, ни дава право на одредена еклектика во методот, еклектика која можеби не би била примерна за строга литературна, антрополошка или филозофска студија, но која, се надевам, ќе функционира во театролошкото истражување, истражување чиј предмет - театарот - сам по себе е еклектичен.²⁵

²⁴ Бронислав Малиновски *Магија, наука и религија*, Београд, 1971, стр. 98.

²⁵ Еклектичноста на нашиот метод произлегува од самата дефиниција на театрологијата: „интердисциплинарна/мултидисциплинарна научна област која, потпирајќи се врз различни научни методи и повеќе научни

За таа еклектика, во позитивната смисла на зборот, да ја ставиме во функција на истражувањето што е предмет на оваа дисертација, потребни ни се одредени теоретски и методолошки основи кои можат да се најдат во неколкуте главни теории на митот на дваесеттиот век - функционалистичката на Малиновски, симболистичката на Касирер, структуралистичката на Клод Леви-Строс и семиолошката на Ролан Барт. Ова не значи дека во нашиот обид да најдеме прифатлива дефиниција на митот, дефиниција која ќе ни ја олесни употребата на терминот во дисертацијата, нема да се задржиме и на други истражувачи кои, директно или индиректно, преку своите трудови, влијаеле на структурирањето - се разбира на различни нивоа - на општиот поим *мит*. Тука, меѓу другите, мислам на Сигмунд Фројд²⁶, Нортроп Фрај²⁷, Мирча Елијаде²⁸...

дисциплини, настојува да ги протолкува постанокот, дејствувањето, функцијата и уметничките изразни карактеристики на театарската уметност, како од дијахрониски, така и од синхрониски аспект; како научна област, театрологијата нужно опфаќа повеќе научни дисциплини, од кои четири се сметаат за примарни: теориска драматургија, историја на театарот, естетика на театарот и теорија и методологија на театролошките истражувања." (*Театарот на македонска почва - енциклопедија. CD-ROM. Идеја, концепт, супервизија: Јелена Лужина*)

²⁶ **Фројд, Сигмунд** (Sigmund Freud, 1856-1939) може да се нарече највлијателен интелектуалец на неговото време. Тој е основач на психоанализата, теоријата за човековата психа, терапијата за ослободување од неговите болести и системот на вреднување и толкување на културата и општеството. Наспроти бројните негирања, оспорувања и сериозни забелешки, делото на Фројд останува едно од најмоќните и највлијателни учења на XX век.

²⁷ **Фрај, Нортроп** (Frye Northrop, 1912-1991), Канадски литературен теоретичар, автор на влијателни теории на критиката. Дела: *Fearful Symmetry: A Study of William Blake* (1947); *Anatomy of Criticism* (1957); *The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society* (1970); *The Great Code: The Bible and Literature, a study of the mythology and structure of the Bible*, (1982) и др.

²⁸ **Елијаде, Мирче** (Eliade, Mircea, 1907-1986), историчар на религијата и автор почитуван поради неговите истражувања на јазикот на симболите, користен во разни религиозни традиции и обидот тоа да се сведе на основните космогониски митови, кои ја создаваат основата за мистичниот

Се разбира, оваа глава не сака и не може да претендира да пружи широка, од разни аспекти обработена, дефиниција на поимот *мит*. Имено, митот се разгледувал и сè уште се разгледува како категорија во филозофијата, или како дел од литературата. Митот се дефинира и како еден од предметите на етнологијата, како помошно средство во историската наука. Митот не мало значење има и во психологијата, да не зборуваме за односот на митот на истражувачите на историјата на религијата. Во поново време, митот се интерпретира и како категорија на комуникацијата. Во дисертацијава не може да се определиме само за една, да речеме филозофска интерпретација на митот. Уште помалку можеме да дадеме сеопфатна длабинска анализа на сите теории, дефиниции и толкувања на митот што ги нудат науките што ги спомнавме погоре. Затоа, ќе се задржиме само на неколку имиња, кои за нас се важни или од теоретски или од методолошки аспект. Првите, бидејќи митот го дефинирале и го сфаќале на начин кој може да функционира во она што е наше истражување, а вторите, бидејќи преку своите истражувања понудиле методологија на „прочитување“²⁹ на митот, методологија која може да се искористи во театрологијата. Притоа, строгото, докрај обработено дефинирање на методологијата на истражувањето на митот во театарските дела излегува надвор од

феномен. Дела: *Yoga: Essai sur les origines de la mystique indienne* (1933); *Traité d'histoire des religions* (1949); *Le Mythe de l'éternel retour* (1949) *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (1951); *The Quest: History and Meaning in Religion* (1969); *Occultism, Witchcraft, and Cultural Fashion: Essays in Comparative Religion* (1976); *A History of Religious Ideas* (1978-85) и др.

²⁹ Зборот „прочитување“, кога станува збор за митот, кај некои истражувачи не значи „толкување“ или „читање“, или поради фактот дека се смета оти митот е неподложен на толкување или поради ставот дека митот не е читлив, туку форма која до нас доаѓа преку усно или сликовно предание. Токму затоа, овој термин, во случајов, е ставен во наводници.

обемот, целите и задачите на дисертацијата. Наместо тоа, ќе се ограничиме само на поставување и елаборирање на некои основни прашања, кои, евентуално, можат да послужат како фундамент за понатамошна работа.

2.1.1 Ернст Касирер

Филозофијата на Ернст Касирер³⁰ е „продолжување на традицијата на филозофијата на идеализмот, на некој начин синтеза на Кант и Хегел, филозофија на 'човековата култура', како што самиот ја нарекуваше, нова варијанта на Хегеловата филозофија на развојот на Духот.“³¹ Од една страна, Касирер е продолжувач на Кантовото учење, неокантовец со корени, филозофски и методолошки, во XIX век. Од друга страна, Касирер е и „еден од првите филозофи кој го прошири видокругот на филозофската проблематика на области кои се денес во центарот на нашето внимание - митот, јазикот, религијата и др.“³² Веројатно токму затоа, размислувано од аспект на филозофијата, со научните категории на филозофијата, Касиреровото дело на многу места е надминато, сместено во она што се нарекува „историја“ на филозофијата и филозофската мисла. Од друга страна, размислувајќи во категории на теоријата на културата, не како филозофска категорија, туку како естетски предмет, Касирер и денес има што да понуди.

³⁰ Касирер, Ернст (1874-1945) - Германски еврејски филозоф, неокантовец. Запаметен е по неговите истражувања во областа на филозофијата на културата. Филозофијата на Касирер ги проширува ставовите на Кант за тоа како човекот го спознава надворешниот свет и неговата структура. Со оглед на значителниот развој на научните и културните гледишта од времето кога настанувала Кантовата филозофија, Касирер ја проширува доктрината на својот претходник, вклучувајќи пошироко поле на човечкото искуство и познание. Дела: *Die Philosophie der symbolischen Formen*, 3 vol. (1923-29); *Substanzbegriff und Funktionsbegriff* (1910); *Sprache und Mythos* (1925); *An Essay on Man* (1944); *The Myth of the State* (1946) и др.

³¹ Сретен Марић *Animal Symbolicum* во: Ернст Касирер *Језик и мит*, Сремски Карловци-Нови Сад, 1998, стр. 7.

³² Ibid, стр. 15.

Во своето капитално дело, тротомната *Филозофија на симболичките форми (Philosophie der symbolischen formen)*, Ернст Касирер ја надополнува, како што ќе рече самиот, теоријата на сознанието бидејќи таа „не е доволна за методолошко втемелување на духовните науки.“³³ За да може да кореспондира со *духовните науки*, потребно е проширување, критика на теоријата на сознанието, проширување кое подразбира, според Касирер, поставување на прашањето „дали интелектуалните симболи, под кои посебните дисциплини ја посматраат и опишуваат стварноста, треба да се замислат како нешто паралелно, или е можно тие да се сфатат како различни манифестации на една иста духовна функција.“³⁴ Доколку се потврди тезата за *различни манифестации*, Касирер ја конкретизира и задачата за „поставување на општите услови на таа една функција и за разјаснување на принципот што владее со неа.“³⁵ Касирер, потцртувајќи ја „битната ориентација на сознанието“ кон целта „посебното да се вклучи во универзалниот облик на законот и редот“,³⁶ ја антиципира можноста дека во духовниот живот постојат и други „средства за подигање на нешто индивидуално во нешто општоважечко, но тие таа цел на општоважечко ја постигнуваат на начин сосем различен од начинот на логичкиот поим и логичкиот закон.“³⁷ Првата ориентација на

³³ Оригиналниот цитат гласи: „...се појасно стануваше дека вообичаеното сфаќање и ограничување на општата теорија на сознанието не е доволно за методолошко втемелување на духовните науки. За да се постигне такво втемелување, требаше, се чини, принципиелно да се прошири планот на оваа теорија на сознанието.“ Ernst Kasirer *Filozofija simboličkih oblika. Prvi deo Jezik*, Novi Sad, 1985, стр. 17.

³⁴ Ibid, стр. 26-27.

³⁵ Ibid, стр. 26-27.

³⁶ Ibid, стр. 27.

³⁷ Ibid, стр. 27.

сознанието е карактеристична за системот на научни поими, додека вториот начин се однесува на „вистинските духовни функции“, кои, како и сознанието, имаат „иманентно таква сила на која и е својствено првобитното вообличување [...] тие постојното не го изразуваат само пасивно, туку во себе ја имаат самостојната енергија на духот, со чие посредство простото постоење на појавата добива одредено 'значење', своевидна идеална содржина. Ова се однесува на уметноста колку што се однесува на сознанието, на митот колку и на религијата“³⁸ Касирер смета дека сите овие вистински духовни функции создаваат свои светови на симболи, на начини на кои „духот оди во своето објективизирање, т.е. во своето самооткривање“³⁹. Ваквиот став се доближува до трансформацијата на Кантовата „критика на умот“ во „критика на културата“.⁴⁰ Касиреровата *критика на културата* „се обидува да разбере и да покаже дека претпоставка на секоја содржина на културата-[...] е некое првобитно дело на духот.“⁴¹ Преку ова доаѓаме до моментот интересен за оваа дисертација, момент кој луцидно го формулира Миливој Солар, со тврдењето дека „Касирер, во суштина, смета дека митот е објаснив единствено во рамките на филозофијата на културата.“⁴²

Филозофскиот систем на Касирер подразбира дека спознанието на духот може да се одвива не само преку емпириското, интелектуално создавање, туку дека постојат и други форми на

³⁸ Ibid, стр. 27.

³⁹ Ibid, стр. 27.

⁴⁰ Ibid, стр. 29.

⁴¹ Ibid, стр. 29.

⁴² Milivoj Solar *Edipova braća i sinovi*, Zagreb, 1998, стр. 115.

креативност на духовното - имено, тоа се универзалните културни форми, исти во времето и во просторот, во историјата воопшто. Тоа се јазикот, митот и религијата и уметноста. Логичкото, емпириското спознание на духот, науката, се јавува дури по овие форми: Тоа значи дека „...свеста за чувствена перцепција на предметот и свеста за научното искуство принципиелно не се разликуваат“, ⁴³ освен, кога станува збор за митот, во една едноставна разлика, која, според зборовите на Касирер, „одредува мошне многу други негови [на митот - М. П.] црти“. Се работи за тоа дека, според Касирер, „митот се држи исклучително во сегашноста на својот објект.“⁴⁴ Антиципирањето на оваа теза резултира не само со бришење на границите меѓу сонот и јавето, туку и со релативизирање на животот како траење и смртта како дефинитивен крај: „Наместо аналитичката слобода на изборот на развиеното емпириско мислење меѓу појавите на животот и смртта и меѓу нивните емпириски претпоставки, се најдовме во сферата на забележување на 'битисување' како такво.“ Според него, „физичкото битисување не се прекинува во моментот на смртта, туку само ја менува сцената.“⁴⁵ Практично, во вака структурирано митско мислење, вели Касирер, не треба да се „докажува“ бесмртноста, туку - смртноста.

Ваквата преплетеност на „различни степени на објективизација“ придонесува „митската свест да наликува на шифрирано писмо кое е рабирливо само за оној кој за него има клуч, т.е. за оној за кој посебната содржина на таа свест не претставува ништо друго освен

⁴³ Ernst Kasirer *Filozofija simboličkih oblika. Drugi deo Mitsko mišljenje*, Novi Sad, 1985, стр. 46.

⁴⁴ Ibid, стр. 47.

⁴⁵ Ibid, стр. 48.

конвенционални знаци за нешто 'друго' што во нив самите не е содржано."⁴⁶ Или, како што ова на своите предавања ќе го објасни Миливој Солар: „Секој обид за толкување на она што е содржано во митологијата, однапред претпоставува дека во митологијата е содржано истото знаење содржано во филозофијата, односно науката, единствено што во митовите тоа знаење е изразено на начин кој не одговара на природата на вистинското сознание."⁴⁷

Една од карактеристиките на митското мислење, според Касирер, е фактот дека „името и суштината нужно се во заемен однос, името не само што ја означува суштината, туку тоа е и самата суштина, во него лежи силата на суштината."⁴⁸ Ова тој го има објаснето и во своето капитално дело: „Ако се погледне митот, тоа што е тој и како сам себе се гледа, се сфаќа дека на митот му е туѓо токму тоа делење на идеалното од реалното, тоа расклопување на светот на непосредното битисување од светот на посредното значење, таа спротивност меѓу 'сликата' и 'предметот'."⁴⁹

Она што до сега е изложено му служи на Касирер да ја формулира основната идеја на неговата теорија на митот. (Тука треба уште еднаш да се нагласи дека Касирер не е заинтересиран да структурира теорија на толкувањето на митот, туку, само да ги определи симболичките форми, кои, напомнавме, ги гледа како категории на пројавувањето на духот. Во тие рамки, заедно со јазикот, религијата, уметноста и, како хронолошки последна,

⁴⁶ Ibid, стр. 49.

⁴⁷ Milivoj Solar *Edipova braća i sinovi*, Zagreb, 1998, стр. 119.

⁴⁸ Ернст Касирер *Језик и мит*, Сремски Карловци - Нови Сад, 1998, стр. 47.

⁴⁹ Ernst Kasirer *Filozofija simboličkih oblika. Drugi deo Mitsko mišljenje*, Novi Sad, 1985, стр. 49.

науката. Касирер не е во потрага по *толкување* или по *метод на толкување* на митот, туку во потрага по симболичките форми на сознанието, кои, според него, се карактеристични за човекот.) Значи, имајќи предвид дека „името е самата суштина“, односно дека „'сликата' не го претставува 'предметот', таа е предметот“,⁵⁰ при анализата на митот не треба да се бараат скриени симболи, алегии и метафори. Подобро тоа го објаснува самиот автор: „Наместо да ги мериме содржината, смислата, вистината на духовните форми на нешто друго, на нешто што во нив посредно се одразува, во самите тие форми мора да ги откриеме мерката и критериумот на нивната вистина, на нивното внатрешно значење.“⁵¹ Духовните форми (а во тие рамки и митот, се разбира), значи, не се „едноставни одрази и копии“, туку принцип на создавање, многу повеќе од отсликување. Од тој аспект, „и митот и уметноста и јазикот и сознанието стануваат симболи: не во смисла дека стварноста ја означуваат во слика, во облик на алегија која сугерира и толкува, туку во смисла дека секој од нив создава и установува свој сопствен свет на симболи.“⁵² Ова, според Касирер, произлегува од „отсуството на категоријата 'идеално', па затоа, кога [митското мислење - М. П.] ќе се најде пред нешто што има природа на чисто значење, мора тоа да го претвори во нешто стварносно, во нешто како битисување, за воопшто да може да го изрази.“⁵³

⁵⁰ Ibid, стр. 49.

⁵¹ Ернст Касирер *Језик и мит*, Сремски Карловци - Нови Сад, 1998, стр. 52.

⁵² Ibid, стр. 52.

⁵³ Ernst Kasirer *Filozofija simboličkih oblika. Drugi deo Mitsko mišljenje*, Novi Sad, 1985, стр. 50.

Во овој момент доаѓаме до односот меѓу духовните форми, а посебно односот меѓу митот и јазикот, однос релевантен не само во теоријата на Ернст Касирер⁵⁴, туку и за нашата тема. Имено, Касирер смета дека „неспособноста на митот да долови нешто што е чисто значење, нешто чисто идеелно и сигнификантно, најмногу се изразува на местото што тука му се дава на *јазикот*.“⁵⁵ Поврзувајќи ги митот и јазикот, Касирер ги поставува во динамички меѓусебен однос, однос кој подразбира и надополнување и условување. Според германскиот филозоф, и тука, како и кај митот, „зборот и името не означуваат и не значат нешто, туку тие се и дејствуваат.“⁵⁶ Касирер ова го илустрира со заштитната функција што јазикот ја има (баење, обредни песни и сл.), сметајќи дека сопственото име е посебно врзано со суштината. За да го објасни поблиску овој став, Касирер го цитира Гете, кој сопственото име го квалификува како „облека која совршено одговара, срасната за него [човекот], како кожа, која не смее да се гребе и дере за и тој да не биде повреден.“⁵⁷ Проширувајќи ја метафората, Касирер тврди дека, кога станува збор за митското мислење, името е многу повеќе од Гетеовата кожа: „тоа ја изразува човековата внатрешност, суштина и, всушност, 'е' таа внатрешност.“⁵⁸ Во митското мислење името и личноста се едно

⁵⁴ Релевантен до таа мерка што Касирер на ова прашање му се навраќа во одделен труд: *Sprache und Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Götternamen* Stud. der Bibl. Warburg VI, Leipzig, 1924. Во трудов цитирано според Ернст Касирер *Језик и мит*, Сремски Карловци - Нови Сад, 1998.

⁵⁵ Ernst Kasirer *Filozofija simboličkih oblika. Drugi deo Mitsko mišljenje*, Novi Sad, 1985, стр. 51.

⁵⁶ Ibid, стр. 51.

⁵⁷ Гете *Пеење и мислење*

⁵⁸ Ernst Kasirer *Filozofija simboličkih oblika. Drugi deo Mitsko mišljenje*, Novi Sad, 1985, стр. 51.

исто, „се спојуваат“. На тој начин се доаѓа до односот меѓу митот и јазикот, однос кој е динамичен, во кој јазикот и митот се надополнуваат, иако во ниеден момент, барем за Касирер, не е спорна нивната посебност, како *симболички форми*. Доколку митот е првиот начин на човековото сознание, јазикот е „следниот степен [...] каде што надворешниот свет е и конституиран и артикулиран.“⁵⁹

Според Касирер, митот е последица на емотивното спознавање на светот, тој настанува во моментот „кога, од една страна, Јас е наполно предадено на моменталниот впечаток и од него наполно обземено, а од друга страна, кога меѓу него и надворешниот свет постои максимална напнатост, и кога надворешното битие не е едноставно посматрано и перципирано, туку кога ќе го исплаши човекот наеднаш, во афектот на стравот и надежта, во афектот на ужасот или задоволувањето и смирувањето на желбата; тогаш, некако, искрата излегува: напнатоста попушта, така, што субјективната возбуда се објективира, што се соочува со човекот како бог или демон.“⁶⁰ За Касирер ова е митско-религиозен⁶¹ „прафеномен“.

За да се објасни ова, ако така може да се каже, чувствено сознание, Касирер го воведува јазикот: „тука, во интуитивниот начин на обликување на митот, а не во дискурзивното градење на нашите теоретски поими, мораме да го бараме клучот кој ќе ни овозможи да ги разбереме првобитните јазички поими.“⁶²

⁵⁹ Сретен Марић *Animal Symbolicum* во: Ернст Касирер *Језик и мит*, Сремски Карловци-Нови Сад, 1998, стр. 28.

⁶⁰ Ернст Касирер *Језик и мит*, Сремски Карловци-Нови Сад, 1998, стр. 83-84.

⁶¹ Во своите подоцнежни дела Касирер прави дистинкција меѓу митот и религијата.

⁶² Ернст Касирер *Језик и мит*, Сремски Карловци-Нови Сад, 1998, стр. 84.

Теоријата на Касирер за митот и митското мислење и, воопшто, неговата филозофија на симболички форми е многу покомплексна материја отколку што тоа може да се прикаже во рамките на една театролошка дисертација. Нам ни беа потребни само неколку моменти за да можеме, потпирајќи се на нив и на уште некои теории за митот, да се обидеме да дадеме некои основни елементи на нужната методологија при третирањето на митот и митопоеетските елементи во современата македонска драматургија. Затоа, уште еднаш ќе го потцртаме она што нас не интересира од Касирер:

- митското мислење е една од формите на спознанието и, при тоа, најрана форма на човековото спознавање;
- митското мислење формира симболички облици, „сопствен свет на симболи“;
- јазикот и митското мислење се надополнуваат меѓусебно;
- јазикот е следниот степен, каде што се „артикулира надворешниот свет“;
- името на поимот е суштината на поимот.

Касирер филозофијата на симболичките облици, па во тие рамки и митското мислење, ја елаборира на многу рамништа, продлабочувајќи ја и профилирајќи разни нејзини аспекти. Може да се заврши со констатацијата на Солар дека Касирер „не сака првенствено да ја анализира ни митската приказна, ни митскиот јазик, ни митскиот светоглед, ниту митот во смисла на конституитивен елемент на религијата, туку го концентрира вниманието на оној процес во кој се случува особен културен феномен, феномен кој го нарекува 'митско мислење.'“⁶³

⁶³ Milivoj Solar *Edipova braća i sinovi*, Zagreb, 1998, стр. 116.

2.1.2 Бронислав Малиновски

Контроверзноста на Бронислав Малиновски⁶⁴ најпечатливо ја изразуваат дијаметрално спротивните оценки за неговото дело. Тој е и „втемелувач на колонијалната политика“, како и „водечка личност во модерната антропологија“. Малиновски е „етнографски провинцијалец“, алузија на претесната локација на неговиот научен интерес, како и научник со „уметнички квалитети во сфаќањето на поединечното додека трага за универзалното.“⁶⁵

Говорејќи за Малиновски, во рамките на оваа дисертација, наш примарен интерес не се теоретските и практичните последици на неговите антрополошки истражувања туку, во прв ред, методолошкиот пристап на Малиновски, како и неговото разбирање

⁶⁴ Малиновски, Бронислав (1884-1942), еден од најзначајните антрополози на XX век. Основач на социјалната антропологија, еден од пионерите на антрополошките истражувања на теренот (т.н. *field studies*). Во два наврата (1915-16 и 1917-18) работи на Тробријантските Острови, каде што го собира материјалот за неговите најзначајни дела. Во 1924 станува предавач, а во 1927 професор по антропологија на Лондонскиот универзитет. Неговите предавања се неверојатно популарни, често посетувани од еминентни стручњаци од други дисциплини (лингвистика, психологија...). По почетокот на Втората светска војна станува вонреден професор по антропологија на Универзитетот во Јејл. Дела: *The Family Among the Australian Aborigines* (1913); *The Natives of Mailu* (1915); *Argonauts of the Western Pacific* (1922); *Myth in Primitive Psychology* (1926); *Crime and Custom in Savage Society* (1926); *The Father in Primitive Psychology* (1927); *Sex and Repression in Savage Society* (1927); *The Sexual Life of Savages in North-Western Melanesia* (1929); *Coral Gardens and Their Magic*, 2 vol. (1935); *The Foundations of Faith and Morals* (1936); посмртно: *A Scientific Theory of Culture* (1944); *Freedom and Civilization* (1944); *The Dynamics of Culture Change* (1945); *Magic, Science and Religion and Other Essays* (1948). *A Diary in the Strict Sense of the Term* (1967) е контроверзен превод од полски на неговите дневници водени за време на престојот на Тробријантските острови во 1914-15 и 1917-18 година.

⁶⁵ Горните наводи се цитирани според д-р Загорка Пешић-Голубовић *Антрополошки функционализам Бронислава Малиновског* во: Бронислав Малиновски *Магија, наука и религија*, Београд 1971, стр. 7.

за митот. Во рамките на оваа проблематика спаѓа и размислувањето на Малиновски за односот мит-ритуал, се разбира, сето тоа елаборирано од аспект на употреба во театрологијата.

Една лична, не многу „научна“ реченица од *Аргонаутите на Западниот Пацифик*, чинам, ја сублимира, на романтичен, дури и поетски начин, главната црта на научниот и истражувачкиот метод на Малиновски. Имено, зборувајќи за својата работа на островите во Нова Гвинеја, Малиновски ќе рече: „Секогаш кога се втурнував во животот на домородците - што често го правев, не само поради моите истражувања, туку и поради потребата од човечко друштво - ме обземаше чувството дека нивното однесување, нивниот начин на живот и целото племенско живеење ми стануваат појасни и поразбирливи отколку претходно.“⁶⁶ Со други зборови: проучувањето на една заедница во себе мора да ги опфати сите елементи што ја сочинуваат и дефинираат таа заедница, бидејќи „етнографот“ кој ќе се реши да ја изучува само религијата, или само технологијата, или општествената организација, вештачки го издвојува своето поле на истражување и сериозно е ограничен во работата.“⁶⁷ Двата цитата го определуваат основниот постулат на теоријата и методологијата на Малиновски. Имено, евидентен е ставот дека проучувањето не може да се врши парцијално, односно да се земе само одделен елемент кој се истражува, што ќе рече дека сите појави и карактеристики мора да се проучуваат во контекст на општите карактеристики на општествениот или културниот систем. Понатаму, проучувачот мора да оствари директен контакт со објектот на своето проучување, што ја исклучува можноста од „кабинетска“ работа во етнологијата, став

⁶⁶ Bronislaw Malinowski *Argonauti Zapadnog Pacifika*, Beograd, 1979, стр. 20.

⁶⁷ Ibid, стр. 10.

кој, од своја страна, е поврзан со принципот на проучување во контекст. Прашањето што сега се поставува е: за каков контекст се работи - за политички, за економски, за географски...? Тој и таков контекст на проучување е практично и предметот на антропологијата. Малиновски смета дека тоа е културата, како „секундарна околина“ создадена од човекот. За да биде појасно, ќе приведеме еден подолг цитат од *Научна теорија на културата*, во кој се елаборира ова прашање:

„ ...прво, сакаме да кажеме дека теоријата на културата мора да се засновува на биолошки факти. Човечките суштества се еден животински вид. Тие зависат од природните услови што мора да се исполнат, за да можат поединците да опстанат, да се продолжуваат расите и организмите да се одржуваат во исправна состојба. Меѓутоа, со помош на целокупните резултати на вештачките творби и со помош на својата способност да ги произведува и да ги цени, човекот создава секундарна околина...⁶⁸

Дефинирајќи ја понатаму културата, Малиновски тврди дека основните потреби на човекот, како што се потребите за храна, размножување и хигиена, „се решаваат преку градење на нова, секундарна и вештачка околина“, која не е ниту помалку ниту повеќе од културата. На тој начин се создава, да го употребиме терминот на Малиновски, „нов стандард на животот“, кој зависи од културното ниво на заедницата, од околината и од ефикасноста на групата. Понатаму, според Малиновски, културниот животен стандард значи

⁶⁸ Бронислав Малиновски *Научна теорија на култура* во: Бронислав Малиновски *Магија, наука и религија*, Београд, 1971, стр. 292.

„дека се појавуваат нови потреби и на човековото однесување му се наметнуваат нови императиви и детерминанти," како што е појавата на методите и механизмите од воспитен карактер, одржувањето на редот и законот, „бидејќи соработката е суштина на секое постигање на културата." Малиновски, исто така, тврди дека „материјалниот потстратум на културата мора да се обновува," што произведува одредени економски облици „дури и кај најпримитивните култури." Малиновски набројува редица човекови потреби, за да дојде до тезата дека „основните потреби во културата и нивното задоволување можат да се поврзат со настанувањето на нови културни потреби [...] овие нови потреби на човекот му наметнуваат секундарен вид детерминизам."⁶⁹ Преку ова дојдовме до една мошне битна точка за разбирање на теоретско-научниот и методолошки принцип на Бронислав Малиновски. Тој, во прв ред, смета дека културата, како *секундарна околина* (да не заборавиме – создадена од човекот), е своевидно основно милје во кое се одвиваат сите човекови активности, што, од своја страна, подразбира дека „не постои ниту една човечка активност која би била чисто физиолошка, природна, немодификувана" и дека „меѓу човекот и културата се создава постојана интеракција во која се модификува човековата природа и се преформира човековата околина."⁷⁰ Доколку ова се прифати као точно, доаѓаме (поточно, Малиновски доаѓа) до логичниот заклучок дека културата е основниот предмет на

⁶⁹ Ibid, стр. 292-293.

⁷⁰ Д-р Загорка Пешић-Голубовић *Антрополошки функционализам Бронислава Малиновског* во: Бронислав Малиновски *Магија, наука и религија*, Београд 1971, стр. 16.

проучувањето на науката за човекот – антропологијата.⁷¹ Потврда за ова, меѓу другото, ќе најдеме во неговиот став дека „културата, како дело на човекот и како средина во која човекот ги постигнува своите цели – средина која му овозможува да живее, да воспостави стандард на сигурност, удобност и просперитет; средина која му дава моќ и му овозможува да создава стока и вредности надвор од неговите животински, органски можности – во сето ова и низ сето ова, мора да се сфати како средство за една цел, т.е. инструментално и функционално.“⁷² Овој став за нас е значаен со заклучокот кој од него произлегува – дека проучувањето на одредени прашања не може да се одвива надвор од проучувањето на односите што тие прашања ги имаат во целокупниот систем на дадената култура. Или, како што тоа го формулира Загорка Пешиќ-Голубовиќ: културата е медиум со чија помош човекот ги постигнува своите цели; затоа, одредувањето на функцијата на некоја појава мора да се поврзе со општата теорија на потребите и со начинот како тие во културата се задоволуваат.⁷³ Најјасно и најдиректно тоа го кажува, впрочем, и Малиновски, тврдејќи дека „свкупниот процес на културата, вклучително и најзиниот материјален потстратум, т.е. вештачките творби, човековите општествени врски, т.е. стандардизираниите начини на однесување, и симболичките акти, т.е.

⁷¹ Во трудов се апстрахира термиолошкиот (долговечен) спор меѓу англоамериканските антрополози и нивните континентални колеги околу значењето на термините *антропологија* и *етнологија*. Во зависност од изворникот, се употребува или едниот или другиот термин.

⁷² Бронислав Малиновски *Научна теорија културе* во: Бронислав Малиновски *Магија, наука и религија*, Београд, 1971, стр. 311-312.

⁷³ Д-р Загорка Пешиќ-Голубовиќ *Антрополошки функционализам Бронислава Малиновског* во: Бронислав Малиновски *Магија, наука и религија*, Београд 1971, стр. 16.

влијанието на еден организам врз друг преку условниот стимулус-рефлекс, е целина која не можеме да ја исечеме на парчиња изолирајќи ги предметите на материјалната култура, чистата социологија или јазикот како самостојни системи.⁷⁴ Во овој есеј Малиновски поставува неколку аксиоми битни за разбирање на неговото гледиште на културата. Тука ќе ги приведеме во целост:

- културата, во суштина, е еден инструментален апарат со чија помош човекот се наоѓа во ситуација поуспешно да се бори со специфичните конкретни проблеми со кои се соочува во својата средина, за време на задоволувањето на своите потреби;
- таа е систем на предмети, активности и ставови во кои секој дел е средство за постигнување на целта;
- таа е една целина во која разни елементи се заемно зависни;
- таквите активности, ставови и предмети се организираат околу важни и животни задачи во институциите, како што се семејството, кланот, локалната заедница, племето и екипи организирани заради економска соработка, политичка, правна и воспитна активност.⁷⁵

Ваквата определба на културата, Малиновски ја поврзува со „општите аксиоми на функционализмот“, како што е заглавен делот на есејот од кој е земен горниот цитат. На тој начин, доаѓаме до уште еден од фундаменталните елементи на теоријата на Малиновски⁷⁶ - местото и улогата на функцијата во научното

⁷⁴ Бронислав Малиновски *Функционална теорија* во: Бронислав Малиновски *Магија, наука и религија*, Београд, 1971, стр. 365.

⁷⁵ Ibid, стр. 363.

⁷⁶ Означувањето на теоријата на Малиновски како „функционалистичка“ во дисертацијата е намерно сведено на минимум, пред сè, поради фактот

истражување. Дефиницијата на културата како основно милје на човековата активност, како „секундарна околина“ во која се одвиваат сите човекови односи, сè уште не ја разјаснува докрај теоријата на Малиновски, посебно нејзиниот методолошки (и теоретски, секако) дел. Заснован на постулатите за кои погоре зборувавме, пред сè, на ставот дека ниту една појава не може да се разгледува надвор од нејзиниот културен контекст, е поимот *функција*.

Најопшто, Малиновски функцијата ја определува како „задоволување на потребата - од наједноставниот чин на земање храна до причест.“⁷⁷ Овој став се повторува и во *Научна теорија на културата*, каде што Малиновски тврди дека „функцијата не може да се дефинира поинаку отколку како задоволување на потребите преку активности во кои луѓето соработуваат, употребуваат вештачки творби и ги трошат доброта.“⁷⁸ Тоа не води до поимот *функционална анализа*, која е „обид да се одреди односот меѓу културната активност и човековата потреба, основна и изведена.“⁷⁹ Како резиме на поимот функција кај Малиновски, може да се изведе заклучокот дека тоа не е некоја апстрактна теоретска категорија, туку конкретен метод на разгледување и истражување на околностите (потребите) кои ги карактеризираат одредена група

дека, и во рамките на функционалистичката школа и надвор од неа, Малиновски е (не секогаш, сè разбира) или оспоруван или разгледуван како автор кој ги надраснува рамките на функционализмот. Со оглед на тоа дека основната цел на овој дел на трудот не е до крајни граници да ги елаборира антрополошките разлики во мислењата, теориите и поттеориите, сметам дека на овој проблем не треба да му се посветува толкаво внимание.

⁷⁷ Бронислав Малиновски *Функционална теорија* во: Бронислав Малиновски *Магија, наука и религија*, Београд, 1971, стр. 368.

⁷⁸ Бронислав Малиновски *Научна теорија на културата* во: Бронислав Малиновски *Магија, наука и религија*, Београд, 1971, стр. 293.

⁷⁹ Ibid, стр. 293.

луѓе. Неговата практичност, поточно, применливост во практичното истражување е една од најбитните карактеристики на функционализмот воопшто, бидејќи, според Малиновски, „функционализмот не би бил така функционален доколку не може да го дефинира поимот функција [...] како одредено и конкретно повикување на она што навистина се случува и што може да се набљудува.“⁸⁰ Тука пак се среќаваме со една карактеристика на творештвото на Малиновски, карактеристика која сите, па дури и неговите најголеми критичари ја прифаќаат како доблест: прагматичноста. Исто како што Малиновски е заслужен за промовирање и воведување на т.н. *field studies*, односно научната работа на терен, тој функцијата, функционалистичката работа ја гледа низ призмата на живи односи меѓу единките во заедницата, односи кои имаат конкретна и јасна (пак!) функција - задоволување на одредени потреби.

Како сето ова може да нè доведе до она што е тема на дисертацијата: митот и дефинициите и толкувањата на митот. Од една страна, методолошкиот пристап на Малиновски во научната анализа на културата како секундарна околина во која се одвива целокупната човекова активност е значаен *методолошки* момент кој може да ни помогне во градењето на сопствената методологија на проучување на митот и митските елементи во театрологијата. Од друга страна, неговата дефиниција на митот, на улогата и значењето на митот, како теоретски постулат, може да ни помогне во конструирањето на една општа, во суштина еkleктична определба на митот која ќе се користи во трудот.

⁸⁰ Бронислав Малиновски *Функционална теорија* во: Бронислав Малиновски *Магија, наука и религија*, Београд, 1971, стр. 368.

Значи:

Тргувајќи од сето она што го кажавме погоре, произлегува дека митот, за Малиновски (исто како и културата, односно односите, односно - функциите во и на културата), не може да се проучува надвор од дадениот контекст на секундарната околина, т.е. не може да се земе издвоено, како мит, како света приказна, и притоа да се апстрахира неговата функционална поврзаност со околината која го породила. Оттука потекнува заклучокот дека

„митот [...] во својата животна форма не е само приказна што се раскажува, туку стварност која се доживува (подвлеченото мое - М. П.). Таа не е со фиктивна природа, како сегашниот роман, туку е жива стварност за која се верува дека некогаш, во праискомот, се случила и која од тогаш продолжува да влијае на судбината на луѓето.“⁸¹

Значи, митот секогаш е стварен, вистински, од аспект на средината која го создала. За Малиновски, митот не може валидно да биде истражуван и анализиран од удобноста на кабинетската околина, исто како што антропологот мора да живее со социјалната група за да може да ги проучува нејзините обичаи. Текстот, пишан или устен, сеедно, е само една форма на митот, која никако не може да ни покаже како функционира самиот мит во конкретна, „природна“, ако така може да се каже, *секундарна околина*. Доколку понатаму ја развиваме тезата, доаѓаме до ставот дека митот нема потреба од докажување на ставовите и идеите во него означени.

⁸¹ Бронислав Малиновски *Мит у психологији примитивних народа* во: Бронислав Малиновски *Магија, наука и религија*, Београд, 1971, стр. 93-94.

Тука не се поставува прашањето за толкување или за разбирање на митот. На митот му се верува. Во спротивно, не можеме да зборуваме за мит. Тој е повелба, аксиома на која не и се потребни докази.

„Кога митот се проучува како жив, тој не е симболичен туку непосреден израз на својата содржина, не е објаснување кое го задоволува научниот интерес, туку негативно воскреснување на исконската стварност кое се раскажува за да се задоволат длабоката религиска потреба, моралните желби, општественото потчинување, потврдувањето, дури и практични барања. Во примитивната култура митот врши една неопходна функција: тој го изразува, го засилува и озаконува верувањето; тој го чува и го наметнува моралот; ја гарантира делотворноста на ритуалот и содржи практични упатства. Така, митот е нужен елемент на човековата цивилизација, тој не е јалова приказна туку вредна, активна сила, тој не е интелектуално објаснување или уметничка фикција туку прагматична повелба (потцртаното мое - М.П.) на примитивната вера и моралната мудрост.“⁸²

Ова, практично, значи дека тезата на Малиновски се конфронтира со филозофскиот систем на Касирер. Имено, митот не е филозофска категорија, не е специфичен облик на мислење; митот е произведен во моментот кога „обредот, церемонијата, или општественото, односно моралното правило бараат оправдување,

⁸² Ibid, стр. 94.

потврда на минатото, стварноста и неприкосновеноста."⁸³ Ова лапидарно го формулира Миливој Солар, коментирајќи го ставот на Малиновски: „Прашањата на кои митовите одговараат се многу попрозаични и конкретни: тие, едноставно, се однесуваат на потеклото и смислата на институциите потребни за одржување на животот."⁸⁴ Од ова произлегува дека исто како што митот не е филозофска категорија, за Малиновски, дефинитивно јасно е дека митот не може да биде ниту книжевна категорија. Ако митот е „стварност што се доживува“, тогаш сме многу блиску и до одредувањето на неговата, можеби, не постојана и априорна, но, во секој случај, најчеста форма - раскажувачката. Притоа, според Малиновски и примерите што ги нуди, раскажувањето не е книжевно „прочитување“ или „декламирање“ на митот, жив однос меѓу раскажувачот и публиката, бидејќи, „доколку тој е добар раскажувач, набрзо ќе предизвика смеа, одговори и дофрлања, а неговата приказна ќе се развие во вистинска претстава (потцртаното мое - М. П.)“⁸⁵ Со овој момент доаѓаме до еден мошне инетересен однос за нашата тема: односот мит-ритуал. Според Малиновски, не може да се направи драстична разлика меѓу митот и ритуалот преку кој тој мит се пренесува. Или обратно, меѓу ритуалот и митот со кој тој ритуал се објаснува. Бидејќи „за домородецот, начинот на раскажувањето, гласот и мимиката, стимулансот и одговорот на публиката се исто толку важни колку и текстот...“⁸⁶ Мислам дека сама

⁸³ Ibid, стр. 98.

⁸⁴ Milivoj Solar *Edipova braća i sinovi*, Zagreb, 1998, стр. 107.

⁸⁵ Бронислав Малиновски *Мит у психологији примитивних народа* во: Бронислав Малиновски *Магија, наука и религија*, Београд, 1971, стр. 95.

⁸⁶ Ibid, стр. 96.

по себе се наметнува паралелата меѓу ваквиот пристап кон митот и театарската претстава, дотолку повеќе ако се има на ум прифатениот во оваа дисертација став дека театарската претстава не е и не може да биде првенствено „прочитување на текстот“, туку комплексен систем во кој текстот има одредена но, секако, не и најважна улога. Понатаму, ритуалното дејство при раскажувањето на митот (исто како и самиот мит) има свое прагматично значење: „раскажувањето на овие приказни има благотворно влијание на новите посеви.“⁸⁷

Ова кратко разгледување на односот на митот и неговата форма на соопштување ни беше потребно за донекаде да ја определиме тезата на Малиновски за митот како дејствие кое е вистинско поради тоа што некогаш, во прастарите времиња, се случило, од една страна, и, од друга, како последица на овој став, фактот дека митот е оној елемент што ја објаснува, па дури и ја дефинира стварноста. Притоа, формата на соопштување на митот е многу блиска до карактеризацијата на архетип, сфатен како модел, во дамнаина дефиниран облик, што, од своја страна, е блиско до нашиот став - во современата македонска драматика да ги бараме проблесците на архетипски митски форми.

Пред крајот, треба да се одбележи и ставот на Миливој Солар кој ритуалот го гледа и како елемент преку кој се одвива *исчекорот* надвор од времето, „па самото учествување во ритуалот на свој начин го прекинува времето: учесникот во ритуалот го живее веќе проживеаното; тој учествува во вечното повторување на истото.“⁸⁸

⁸⁷ Ibid, стр. 95. Тука Малиновски донекаде се оградува, потенцирајќи дека верувањето „не се зема премногу сериозно“.

⁸⁸ Milivoj Solar *Edipova braća i sinovi*, Zagreb, 1998, стр. 108.

Тоа, во Соларовата интерпретација на Малиновски, ја објаснува смислата на ритуалот „да ги спои, да ги поврзе божественото и човечкото, а таа врска се воспоставува со дејствие и соприказна...“⁸⁹ На тој начин се одржува не само врската со боговите, туку и врската со космогонските времиња, што, од своја страна, е гарант за определени општествени односи, хиерархиски повластици и класни или племенски поделби. Дотолку повеќе што, во културата на жителите на Тробријантските Острови, боговите, практично, се предците, првите луѓе. Затоа, Малиновски (а со него и ние) заклучува: „Јас тврдам дека постои посебна класа приказни, кои се сметаат свети, кои се вклучени во ритуалот, моралот и општествената организација и кои се составен и активен дел на примитивната култура. Овие приказни живеат не поради празниот интерес, не како измислени или дури вистинити, туку за домородците се опис на исконска, поширока и позначајна стварност која ги одредува сегашниот живот, судбината и активноста на човековиот род, стварност чие познавање на човекот му дава мотив за ритуални и за морални акции, како и упатства за начинот на кој тие треба да се извршуваат.“⁹⁰

⁸⁹ Ibid, стр. 109.

⁹⁰ Бронислав Малиновски *Мит у психологији примитивних народа* во: Бронислав Малиновски *Магија, наука и религија*, Београд, 1971, стр. 99.

2.1.3 Клод Леви-Строс

Зборувајќи за својата работа, во 1957 година, Клод Леви-Строс⁹¹, веќе авторитет *par excellence*, ќе одвои еден став на Жан Пулон, кој е актуелен и денес, кога станува збор за творештвото на овој француски структуралист. Имено, Пулон смета дека „Леви-Строс, сигурно, не е ни прв ни единствен кој го истакнува структуралното значење на општествените феномени, меѓутоа, неговата оригиналност е во тоа што тоа значење го зема сериозно и од него непоколебливо ги извлекува сите консеквенци.“⁹² Го издвојувам токму овој цитат од многуте работи речени за Леви-Строс, прво, поради фактот дека луцидно дефинира една значајна карактеристика на неговото творештво - доследност во методолошкиот пристап, доследност која се огледа во сите трудови

⁹¹ Леви-Строс, Клод (Lévi-Strauss, Claude 1908), француски антрополог и водечки претставник на структурализмот, термин со кој се означува анализата на културните системи преку структурните релации меѓу нивните елементи. Структурализмот изврши влијание не само врз социологијата на XX век, туку исто така и врз филозофијата, компаративните истражувања на религијата, литературата и филмот. По завршувањето на студиите по филозофија и право во Париз (1927-1932), Леви-Строс предава како професор по социологија на Универзитетот во Сао Паоло, во Бразил, каде ги врши теренските истражувања поврзани со бразилските Индијанци. Во периодот 1941-1945 е вонреден професор на *New School for Social Research* во Њујорк, каде што се запознава со работата на Јакобсон. Од 1950 до 1974 е директор на студиите на *École Pratique des Hautes Études* на Парискиот универзитет. Дела: *Les Structures élémentaires de la parenté* (1949), *Tristes tropiques* (1955), *Anthropologie structurale* (1958), *La Pensée Sauvage* (1962), and *Le Totémisme aujourd'hui* (1962). Капиталното дело *Mythologiques* е објавено во четири тома: *Le Cru et le cuit* (1964), *Du miel aux cendres* (1966), *L'Origine des manières de table* (1968), и *L'Homme nu* (1971). Во 1973 е објавен вториот дел од *Anthropologie structurale*. *La Voie des masques* (1975), *Le Regard éloigné* (1983).

⁹² Jean Pouillon *L'œuvre de Claude Lévi-Strauss*, "Les Temps Modernes" XII vol. No. 126, p. 158. Цитирано според: Claude Lévi-Strauss *Predgovor*, во: Claude Lévi-Strauss *Strukturalna antropologija*, Zagreb, 1989, стр. 7.

на Клод Леви-Строс. Без таа строга, перманентна доследност, верност на методологијата што ја зацртап, не можат да се извлечат „консеквенците“ за кои зборува Пулон, поточно, без цврстото, „непоколебливо“ придржување кон одредени истражувачки принципи, не можат да се добијат спектакуларните резултати до кои Леви-Строс доаѓа, како и неговото огромно влијание на современите, не само во областа на антропологијата, туку, воопшто, во различни научни полиња на интерес, на истражувачи од разни профили, кои (во духот на постмодернизмот) не можеме да ги дефинираме и да ги сместиме во еден научен раздел, освен можеби како структуралисти. Втората причина поради која делот за Клод Леви-Строс го почнувам токму со цитатот на Пулон е фактот дека овој став има одредена авторизација на самиот Леви-Строс. Имено, токму со цитираната реченица почнува *Предговорот* кон една од најзначајните Леви-Стросови книги, теоретски можеби најдецидна и затоа мошне битна за овој труд - неговата *Структурална антропологија*.

Клод Леви-Строс, поаѓајќи од премисите на Трубецкој⁹³, ја воспоставува методолошко-филозофската основа на која ќе ја гради својата теорија. Леви-Строс ги одделува четирите темелни постапки на фонолошката метода, според Трубецкој: „...во прв ред, фонологијата преоѓа од проучување на лингвистички *свесните*

⁹³ Сметам дека тука малку треба да се задржиме на интерпретацијата на Трубецкој, која на Леви-Строс му служи како основа за развивањето на неговата структурална антропологија. Функционално речефинирајќи ја фонемата како најмала дистинктивна единица во структурата на даден јазик и, понатаму, делејќи ја фонемата на нејзините сопствени дистинктивни карактеристики, Трубецкој ја создава теоретската основа (во лингвистиката) на која Леви-Строс го гради сопствениот структурален систем, се разбира, во антропологијата.

феномени на она што припаѓа на нивната *несвесна* инфраструктура; таа одбива *термините* да ги третира како независни ентитети, напротив, како основа за својата анализа ги зема *односите* меѓу термините; таа го воведува поимот *систем*: 'Денешната фонологија не се ограничува да изјави дека фонемите се секогаш членови на еден систем, таа ги *покажува* конкретните фонолошки системи и на светлината на денот ја вади нивната структура'; таа, конечно, се стреми кон откривање на *општите закони* најдени било преку индукција 'било ... дедуцирани логички, што им дава апсолутно значење.'⁹⁴ Тие „општи закони“, со „апсолутно значење“, му овозможуваат на Леви-Строс да констатира дека „првпат една општествена наука успева да ги формулира потребните односи."⁹⁵ На тој начин, лингвистиката успева, преку овој и ваков методолошки пристап, да ги подигне своите заклучоци на повисоко, ако така може да се каже, поегзактно ниво, бидејќи, да не забораваме, тие се добиени преку логичка дедукција која произлегува од анализата на системот во кој постојат. Оттука, следниот, логичен чекор е методолошките принципи на Трубецкој⁹⁶ да се применат во социологијата и во антропологијата. Како? Со пренесување на методологијата на Трубецкој во антрополошко-

⁹⁴ Claude Lévi-Strauss *Strukturalna antropologija*, Zagreb, 1989, str. 41. Цитатите од Николај Трубецкој (во мали наводници) Леви-Строс ги презема од: N. Trubetzkoy *La Phonologie actuelle* во: *Psychologie du langage*, Paris, 1933, p. 243.

⁹⁵ Ibid, стр. 41.

⁹⁶ Не сакајќи да навлезам во расправа за структуралната лингвистика, тука само ќе напомам дека тезите на Трубецкој, иако под влијание на де Сосир, сепак, се разликуваат и создаваат своја линија, која извршила значајно влијание на лингвистите собрани околу Роман Јакобсон. И на самиот Јакобсон, се разбира.

социолошките проучувања. Во есејот⁹⁷, објавен во 1954 година, Леви-Строс ги елаборира начинот и причините на овој „трансфер“ на методологија:

„...социологот се наоѓа во ситуација која е многу слична со ситуацијата на лингвистот фонолог: како и фонемите, термините на сродството се елементи на значењето; како и фонемите, тие го добиваат тоа значење само доколку бидат интегрирани во системи; 'системите на сродство', како и 'фонолошките системи', ги создава духот на степен на несвесна мисла; конечно, повторливоста на облиците на сродството, брачните правила во оддалечени краеве на светот и во општества кои драстично се разликуваат, не води до заклучокот дека и во едниот и во другиот случај, феномените кои се набљудуваат произлегуваат од дејствувањето на општи но скриени, закони.“⁹⁸

Леви-Строс, на тој начин, доаѓа до заклучок дека „во еден поинаков ред на стварноста, феномените на сродството (и, на едно поопшто рамниште, антрополошките феномени - М.П.) се од ист тип како и лингвистичките феномени.“⁹⁹ Тука Леви-Строс веднаш се оградува - „премногу буквалната верност кон методот на лингвистите, всушност, го изневерува неговиот дух“, бидејќи „резултатот е поапстрактен од принципот, наместо да оди кон конкретното, тој се оддалечува од него“. Не треба да се заборави

⁹⁷ Structural Analysis in Linguistic and Anthropology, во: Word, Journal of the Linguistic Circle of New York, t. 1, No 2, August 1954. Тука цитирано според Claude Lévi-Strauss *Strukturalna antropologija*, Zagreb, 1989, стр. 39-60

⁹⁸ Claude Lévi-Strauss *Strukturalna antropologija*, Zagreb, 1989, стр. 42.

⁹⁹ Ibid, стр. 42.

дека термините на сродството „немаат само социолошка егзистенција, тие, исто така, се и елементи на говорот.“¹⁰⁰ Ваквата двојност на термините на сродството наведува и на двојност на системот на сродство: „она што воопштено се нарекува *систем на сродство*, покрива два различни реда на стварноста. Има термини преку кои се изразуваат различни типови семејни односи. Меѓутоа, сродството не се изразува само во номенклатурата: индивидуите или класите индивидуи се чувствуваат (или не се чувствуваат) обврзани едни во однос на други на одредено однесување...“ Оттука, Леви-Строс изведува два система кои се содржани во системот на сродство: „...покрај системот кој предлагаме да се именува како *систем на називи* [...] постои и еден друг систем, што ќе го означиме како *систем на однесување*.“¹⁰¹ На тој начин, постоењето на системот на називи и системот на однесување подразбира и постоење на „систем на правила кои ја одредуваат еквивалентноста меѓу јазичкиот знак и знакот на сродството и ја утврдуваат нивната формална еквивалентност, иста позициска вредност на знаковите за секој поединечен термин; тоа е систем кој (служејќи се со термин што нашиот автор не го употребил) ќе го наречеме *метакод*, во смисла на код кој овозможува дефинирање и означување на други, подредени кодови.“¹⁰²

Значи, трансферот на методологијата на фонологијата во антропологијата (впрочем, како и секој трансфер), не може да биде механички, туку „потребна е гаранција за сигурноста на целата

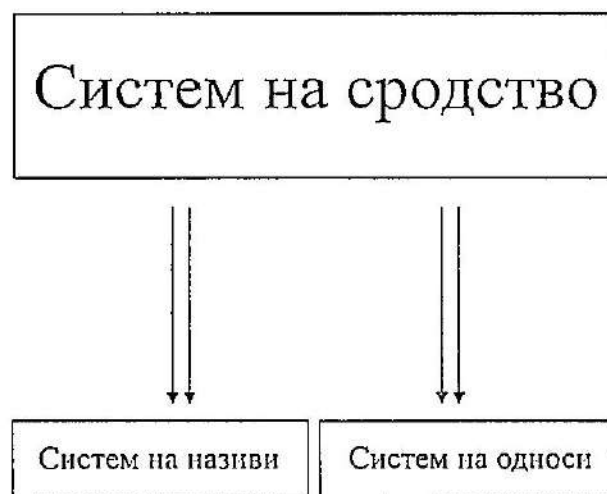
¹⁰⁰ Ibid, стр. 44.

¹⁰¹ Ibid, стр. 45-46.

¹⁰² Umberto Eco *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd, 1973, стр. 311-312.

операција, гаранција што ја дава проучувањето на *системот на системот*.¹⁰³

Дојдовме до еден значаен слој на структурираноста на Леви-Стросовата научна методологија, која би можеле да ја претставиме со следниов дијаграм:

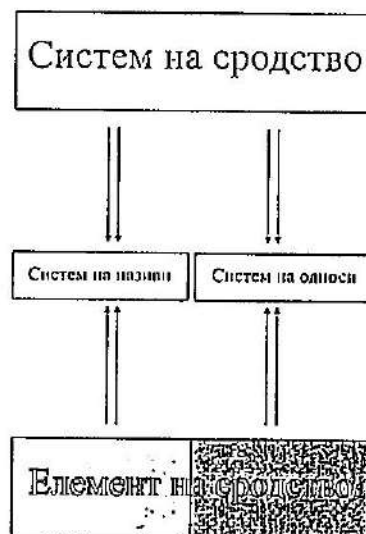


На горниот графикон му недостасува еден битен момент. Имено, полињата означуваат *системи*, додека ние, транспонирајќи го лингвистичкиот модел во антрополошката теорија, ги бараме „фонемите“, т.е. *најмалите дистинктивни елементи*, елементи кои го сочинуваат токму секој од овие системи. Одговорот ќе го најдеме, секако, пак кај Леви-Строс. Тој, анализирајќи ја структурата на авункулатот (односот меѓу вујкото и внукот), разликува „четири термина (брат, сестра, татко, син) кои се меѓусебно споени преку два пара корелативни опозиции [...]; таа структура е наједноставна структура на роднинството што може да се замисли и која може да постои. Тоа е, поточно речено, *елемент на сродството*.“¹⁰⁴ Се

¹⁰³ Ibid, стр. 311.

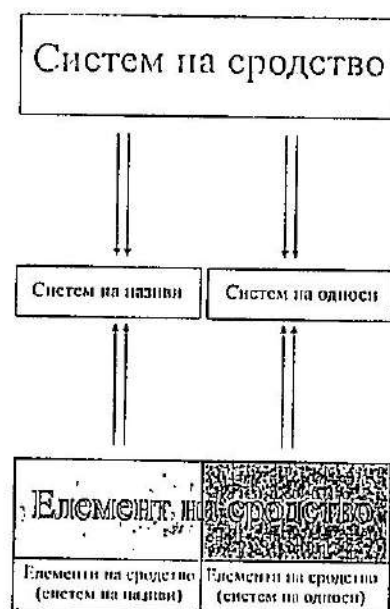
¹⁰⁴ Claude Lévi-Strauss *Strukturalna antropologija*, Zagreb, 1989, стр. 55.

појави, значи, уште еден елемент, поконкретен и многу пофундаментален. Сега за сега ќе го наречеме елемент на сродство или *атом на сродство*,¹⁰⁵ како што го нарекува самиот Леви-Строс. Нашиот дијаграм сега би изгледал вака:



Во вака структурираниот графикон, елементите на сродството, како основни и најмали делови на системот, можат и се однесуваат на системот на односи, меѓутоа одвај, со голем ризик за теоретско импровизирање, можат да се однесуваат на системот на називи, кој, запомнивме, е (и) лингвистичка категорија. Значи, и кај елементите на сродство треба да разликуваме две категории - елементи на сродство кои се однесуваат на системот на односи и елементи на сродство кои се однесуваат на системот на називи, притоа имајќи ја на ум двојната (антрополошка и лингвистичка) функција на последниве. Така, дефинитивно, нашиот графикон ќе изгледа вака:

¹⁰⁵ Ibid, стр. 57.



Вака пререструктуриран, графиконот ни дава една општа слика на методолошкиот принцип на Клод Леви-Строс, односно на принципот на примената на обрасците на структуралната лингвистика во структуралната антропологија. Значи, тргнувајќи од потребата да се проучи одреден систем (во нашиот пример - системот на сродство), доаѓаме до неговата внатрешна конципираност како *систем од два система* - во случајов систем на односи и систем на називи. (Тука треба да се задржиме за момент на ставот на Леви-Строс дека, и покрај функционалниот однос меѓу двата система (на називи и односи), „оправдано е, од методолошки причини, проблемите кои припаѓаат на едниот или на другиот систем да се третираат како одвоени прашања.“¹⁰⁶) Со ова, раслојувањето на системот (неговото *структурализирање*) не е завршено. Во духот на структуралната лингвистика, треба да ги најдеме *фонемите*, односно најмалите

¹⁰⁶ Ibid, стр. 47.

дистинктивни елементи. Тие, во нашиот графикон, се содржани во последниот ред и, практично, го претставуваат темелот на научното истражување. Се разбира, со диференцирањето на овие најмали дистинктивни елементи не се исцрпува работата, туку, напротив, таа тука почнува. Задачата е да се најдат односите меѓу нив, да се структурираат и да се искоментираат.

Ќе ги оставиме за момент методолошките, мошне значајни, прашања и ќе се свртиме кон уште еден момент на научната работа на Леви-Строс кој за дадена тема е од суштинско значење - митот и интерпретацијата на митот.

Говорејќи за митот и за интерпретацијата на митовите, Леви-Строс ќе забележи дека, доколку митовите се анализираат на кој и да било дотогаш познат начин, „ни се чини дека се сведуваат на беспредметна игра или на некој невешт облик на филозофска шпекулација.“¹⁰⁷ Незадоволен од методите на проучувањето на митот, поточно од неуниверзалноста на тие методи, Леви-Строс, „разгледувајќи ги поединечните (митски) мотиви претежно од аспект на парадигматска анализа, главно внимание и посветува на целосноста на митското сиже.“¹⁰⁸ Тоа Леви-Строс го прави со продолжување на трансферот на методологијата (ако така може да се каже, во случајов - *трансферот на читање*) од структуралната лингвистика во структуралната антропологија.

Имено, митовите, „навидум произволни, се репродуцираат со исти значења и често со исти детали во различни делови на светот. Оттука произлегува прашањето: доколку содржината на митот е наполно случајна, како да се сфати фактот дека од едниот до

¹⁰⁷ Ibid, стр. 203.

¹⁰⁸ E. M. Meletinski *Poetika mita*, Beograd, str. 84.

другиот крај на Земјата митовите се толку слични?"¹⁰⁹ Одговорот пак го наоѓаме во лингвистиката: „Старите филозофи размислуваа за јазикот на начин на кој ние сè уште размислуваме за митологијата. Тие констатираа дека во секој јазик одредени групи гласови одговараат на одредени значења и очајнички се обидуваа да сфатат која е таа внатрешна нужност што ги соединува овие значења и овие гласови. Залудна задача, бидејќи исти гласови се наоѓаат и во други јазици, но поврзани со различни значења. Затоа, контрадикцијата беше решена дури оној ден кога беше увидено дека функцијата на значењето на јазикот не е директно врзана со самите гласови, туку со начинот на кој тие гласови меѓусебно се комбинираат.“¹¹⁰

Ни беше потребен ваков долг цитат, поради значењето што во однос на проучувањето на митот го има овој став, барем во теоретскиот систем на Клод Леви-Строс. Имено, Леви-Строс гледа аналогија во методолошкиот пристап кон проучувањето на митологијата.¹¹¹ Со една значајна ограда - тој „трансфер“ на методологија мора да го има предвид фактот дека „приближувањето на митот и јазикот не решава ништо; митот е значаен дел од јазикот [...] тој спаѓа во говор. Доколку сакаме да ги објасниме специфичните карактеристики на митското мислење, ќе утврдиме дека митот е, всушност, во говорот и од онаа страна на говорот.“¹¹² Базирајќи се на

¹⁰⁹ Claude Lévi-Strauss *Strukturalna antropologija*, Zagreb, 1989, str. 204.

¹¹⁰ Ibid, стр. 204.

¹¹¹ Во *Структурата на митовите*, тој како пример го нафрла Јунг, со неговите архетипи, и прави паралела меѓу ставот на Јунг и контрадикцијата за која погоре зборувавме во односот знак-значење.

¹¹² Claude Lévi-Strauss *Strukturalna antropologija*, Zagreb, 1989, str. 205. Треба да се одбележи дека Леви-Строс под поимот *јазик* подразбира „свкупен систем на правила за зборовите и нивната употреба“, додека збор е „живата говорна реч, стварен 'жив говор'“.

оваа двојна природа на митот, а повикувајќи се на Сосиоровото разликување на јазикот и зборот (и нивната припадност кон реверзибилното, односно иреверзибилното време), Строс доаѓа до структурата на митот која (исто како онаа на говорот) е двојна: историска и аисториска, што објаснува дека "митот може истовремено да снаѓа во подрачјето на зборот (и да биде анализиран како таков) и во подрачјето на јазикот (во кој е формулиран), покажувајќи, на едно трето ниво, иста карактеристика на апсолутен објект."¹¹³ Сета веќе постои теоретска можност да се изведе заклучокот дека митот може да се проучува со методологијата на структуралната лингвистика (со сите ограничувања на овој трансфер на методологија за кои зборувавме поре). Од досегашната расправа произлегува дека Строс изведува

три заклучока:

"1. доколку митовите имаат смисла, тaa не може да зависи од изолираните елементи кои ги сочинуваат, туку од натуриот на кој тие елементи се комбинираат; 2. митот снаѓа во редот на говорот, тој е некое битно составен дел, но сепак, зборот што се користи во митот има свои, специфични својства; 3. овие својства можат да се бараат единствено над вообичаеното ниво на лингвистичкиот израз; со други зборови, тие имаат покомплексна природа од оние што се среќаваат во лингвистичкиот израз од каков и да било тип."¹¹⁴

Од овие заклучоци Клод Леви-Строс изведува два, за овој труд,

мошне битни става:

¹¹³ Ibid, стр. 206.

¹¹⁴ Ibid, стр. 207.

- Првиот, дека „како и секое лингвистичко битие, митот е создаден од конститутивни единици“ и;
- Вториот дека тие конститутивни единици „вклучуваат присутност на оние кои редовно настануваат во структурата на јазикот, имено: фонеме, морфеме и семантеми.“¹¹⁵

На тој начин, доаѓаме до поимот *митема*.

Според Строс, секој нареден елемент на јазикот е посложена единица од претходната. Митемата, која се наоѓа на врвот на таа пирамида, аналогно е најсложената конститутивна единица на митот. Леви-Строс ја определува со терминот *голема конститутивна единица*.

Митемите, според него, во однос на морфемите и семантемите, „се ситуираат на едно повисоко ниво“, од што следи заклучокот дека „треба да се бараат на ниво на реченица.“ Уште една значајна карактеристика на митемите, според Строс, е дека „секоја голема конститутивна единица има прирада на односи.“¹¹⁶ Со една важна ограда, која митемите ги одделува од другите конститутивни единици, дека тие „не се изолирани односи туку *пакети на односи* и, само во форма на комбинација на тие пакети, добиваат функција на значење.“¹¹⁷ Вака сфатени, митемите, доколку правилно се распоредат, го организираат митот покажувајќи ја неговата двојна природа, синхрониска и асинхрониска. Распоредувањето се врши со конструкција на таблички во кои ќе се впишат митемите, односно пакетите на односи на големите конститутивни елементи. Меѓутоа, со оглед на фактот, за Строс неоспорен, дека митот е целина на

¹¹⁵ Ibid, стр. 207.

¹¹⁶ Ibid, стр. 207.

¹¹⁷ Ibid, стр. 208.

сите свои варијанти, вакви (дводимензионални) таблички се прават за секоја варијанта посебно, а потоа се подредуваат. На тој начин се добива структурата на митот од дијахрониски и синхрониски аспект. Како што Леви-Стос сублимира: „синхро-дијахрониската структура која го карактеризира митот дозволува неговите елементи да се распоредат во дијахрониски секвенци (хоризонталните делови на нашите табели), кои мора да се читаат синхрониски (колониите).“¹¹⁸ На тој начин „читањето“ на митот наликува на читање на музичка партитура, елемент кој Строс често го користи како илустрација на своите ставови.

¹¹⁸ Ibid, стр. 227.

2.1.4 Ролан Барт

„Митот е говор (*parole*).“¹¹⁹ Од оваа едноставна констатација на Ролан Барт¹²⁰ произлегува комплексен систем на структурирање на митот и неговата концепција, како и проширување на нашето вообичаено сфаќање на терминот *мит*.

Кога вели дека митот е говор, Барт го сфаќа како „систем на општење, на пораки“, како „начин на означување, форма“.¹²¹ Од ова произлегува дека секоја комуникација која исполнува одредени услови (подоцна ќе видиме кои) *може да биде и е мит*. Ова е мошне важен елемент за нашето понатамошно истражување, со оглед на тоа што, преку него, определбата на митот безгранично се проширува, зашто „светот е безгранично поттикнувачки“, вели Барт потврдно одговарајќи на прашањето *дали може сè да биде мит*.

Пред поподробно да ја разгледаме дефиницијата на митот кај Барт, како и условите под кои говорот (*parole*) може да се третира како мит, треба, накратко, да се задржиме на семиолошката концепција на Барт, бидејќи тој митот, пред сè и над сè, го разгледува како семиолошки систем. Тргувајќи од претпоставката дека „јазикот, излагањето, говорот итн. ја подразбира секоја единица или секоја синтеза вербална или визуелна, која е носител на

¹¹⁹ Rolan Bart *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd, 1971, стр. 263.

¹²⁰ Барт, Роланд (Barthes, Roland (Gérard), 1915-1980), француски критичар чии трудови за семиотиката извршија значајно влијание во профилирањето на структурализмот и Новата критика како водечки интелектуални движења. Дела: *Le Degré zéro de l'écriture* (1953); *Mythologies* (1957); *Sur Racine* (1963); *Essais critiques* (1964); *La Tour Eiffel* (1964); *S/Z* (1970); *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975); *Fragments d'un discours amoureux* (1977); и др.

¹²¹ Rolan Bart *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd, 1971, стр. 264.

значење,¹²² Барт лесно во оваа дефиниција го вклопува и митот, како јазик, односно како синтеза која има значење.

Потоа, ќе ги елаборираме ставовите на францускиот истражувач за митот, како и специфичностите на митот како семиолошки систем, за на крајот, на момент, да се здржиме на проблемот што Барт, како еден од предводниците на француската *Нова критика*¹²³, го наметнува (притоа предизвикувајќи бура негодување кај етаблираните естетичари и книжевни критичари) - проблемот на односот меѓу делото и интерпретацијата, односно меѓу делото и критиката. Ова ни е потребно како интересен почетен момент да проговориме, во рамките на темата на дисертацијата, за односот на театарското дело (претставата) и интерпретацијата, односно потребата или не-потребата, можноста или не-можноста, за „интерпретирање“ на едно театарско дело.

На почетокот на анализата на ставовите на Барт поврзани со структурирањето на митот, треба да се има на ум забелешката на Луј Жан Калве, кој во воведот на својата книга за Ролан Барт потцртува „едно големо недоразбирање: кога од долгата низа *описи*

¹²² Ibid, стр. 264.

¹²³ *Nouvelle critique* (Нова критика), литературно-критички правец во Франција, карактеристичен по острото спротивставување на т.н. универзитетска (или стара) критика. Наспроти т.н. универзитетска критика, која, од страв да не го повреди принципот на објективност, не се впушта во работи кои не можат екзактно да се објаснат со објективни методи, новата критика настојува делото да го открива однатре, да врши „иманентна анализа“, осветлувајќи го заемниот однос на психичките и литературните структури. Според Новата критика, делото нема едно значење туку, повеќе, мултиплицитет на значења. Таа во делото не бара буквална смисла, туку она што се крие внатре. Од друга страна, во своето историско толкување на делото, Новата критика ги бара сите можни значења што делото може да ги има во своето постоење низ вековите, барање на сето она што делото може да му го каже на едно време. Главни претставници: Р. Барт, Ш. Морон, Ж. Пуле, С. Дубровски, Ж.-П. Вебер, М. Бланшо, Ж. Русо и други. (Според:

се одвојуваат неколку *теоретски* текстови, тоа значи дека е пренебрегната тесната врска меѓу теоријата и практиката, фактот дека едната се збогатува со помош на другата, дека овие две работи се комплементарни.¹²⁴ Ова го напонуваме сосема свесни дека ваква забелешка може да се стави на следните страници. Тука, имено, Барт ќе се разгледува од аспект на неговото сфаќање на митот, во онаа широчина и длабочина на неговиот творечки и научен дискурс што се потребни за да се осветлат неговите ставови за митот. Неизбежен е ваков пристап, во прв ред, поради широчината на теоретскиот аспект на Барт, а и поради фактот дека на овој начин е конципирана целата дисертација - од научниот опус на истражувачите за кои зборувавме да се извлечат (можеби напати „насилно“) елементи кои во понатамошниот тек на дисертацијата ќе можеме да ги аплицираме на *основата* (не: целосен и изграден систем) на можниот метод за проучување на митските елементи во едно театарско дело. Почнуваме да го читаме Барт сосема свесни за ризикот претставен во забелешката на Калве.

Концепцијата на митот во *Митот денес*¹²⁵ е под јасно влијание на Сосировата структурална лингвистика, од каде што е преземена концепцијата на знакот. Како и кај Сосир, и кај Барт односот меѓу *означувачот* и *означеното* го продуцира *знакот*. Знакот, според Барт, е „асоцијативен збир меѓу првите два члена“¹²⁶ Илустрирајќи го

¹²⁴ Luj Žan Kalve *Rolan Bart. Jedno političko gledanje na znak Beograd, 1976*, стр. 7.

¹²⁵ *Митот денес*, иако објавен во *Митологиките* (*Mythologies, Paris, 1957*) може да се разгледува како одделен есеј, со оглед на фактот дека е напишан како теоретска експликација на статиите на Барт објавувани во разни списанија и собрани во *Митологиките*.

¹²⁶ Тука треба да се види забелешката на Калве, околу термилошките неточности на Бартовата интерпретација на Сосир. Во: Luj Žan Kalve *Rolan Bart. Jedno političko gledanje na znak Beograd, 1976*, стр. 41.

овој систем, Барт ги интерпретира Сосир, Фројд и Сартр. Накратко ќе се задржиме на оваа интерпретација, поради заклучокот што од неа произлегува. Ќе ја искористиме, за поголема прегледност, табелата на Калве¹²⁷:

	означувач	означено	знак
Сосир	акустичка слика	поим	знак
Фројд	видлива смисла	тајна смисла	сон
Сартр	литература	првобитната криза на субјектот	дело

Битно за оваа шема е што елементите можат слободно да се менуваат, во зависност од (во нашиов пример) авторите: означувачот кај Сосир е акустичната слика, кај Фројд видливата смисла, а во критиката на Сартр тоа е литературата. Тоа му дава можност на Барт да предупреди дека „семиологијата има единство само на нивото на формата, не на нивото на содржината; нејзиното поле е ограничено, тоа функционира само за јазикот, познава само едно дејствие: читање и одгатнување.“¹²⁸ Треба да го запомнине овој став, зашто тој понатаму ќе се експлицира кога ќе стане збор за интерпретацијата на едно дело.

И митот е (со оглед на тоа што се согласивме дека митот е говор) подложен на истата шема: означувачко, означено, знак. Со таа разлика, вели Барт, што митот „е второстепен семиолошки систем“, односно „она што во првиот систем е знак (т.е. асоцијативен

¹²⁷ Ibid, стр. 42.

¹²⁸ Rolan Bart *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd, 1971, стр. 268.

збир на поимот и сликата), во вториот систем станува едноставно означувач. [...] Сè се случува како митот за еден степен да го поместил формалниот систем на првобитните значења.¹²⁹ Тоа „поместување“ Ролан Барт го прикажува на следниов начин:¹³⁰

Јазик	{	1. означувачко	2. означено	
		3. знак		
МИТ	{	I ОЗНАЧУВАЧКО		II ОЗНАЧЕНО
		III ЗНАК		

Од вака структурираниот митски семиолошки систем, Барт изведува неколку заклучоци. Во прв ред, ја воведува дистинкцијата *јазик-објект* и *метајазик*. Јазикот-објект, според Барт, е „лингвистички систем, јазик во потесната смисла на зборот - или на јазикот приспособени претставни облици“, додека *метајазикот* - „второстепен јазик, во кој се зборува за првиот.“¹³¹ Тука за момент ќе се задржиме на фразата *или на јазикот приспособени претставни облици*. Ваквата структурираност на означувачот во јазикот-објект, односно на знакот во метајазикот, отвора широка можност за толкување на терминот мит. Митот, произлегува од Барт, е секоја комуникација која е структурирана на две нивоа, при што означувачот на второто ниво (метајазикот) е знак кај првото ниво (јазикот-објект). Вака сфатената определба на поимот *мит* ни отвора можност митските елементи да ги бараме не само во

¹²⁹ Ibid, стр. 269.

¹³⁰ Шемата е преземена од: Rolan Bart *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd, 1971, стр. 269.

¹³¹ Ibid, стр. 269.

историјата и класичните текстови, како што тоа го прави литературната критика пред Барт, или во обичаите и митските приказни на племињата низ светот, како што тоа го прави антропологијата, туку да се сретнуваме со митот на секој чекор, во нашиот секојдневен „реален“ живот. Па и во театарот, се разбира.

Понатаму, Барт, во согласност со поделбата на јазик-објект и метајазик, ги определува членовите на овие два система. Означувачот кај метајазикот е *форма*, додека истиот елемент, кој е кај јазикот-објект знак, сега во двослојниот систем, се нарекува *смисла*. Означеното е *поим*. Односот меѓу овие два елемента, кај митот, односно во метајазикот, Барт го нарекува *значење*.¹³²

Сега, со ваква терминолошка определеност, Бартовата шема изгледа вака:¹³³

Јазик {	1. означувачко	2. означено	
	3. знак (смисла)		
МИТ {	I ОЗНАЧУВАЧКО (форма)		II ОЗНАЧЕНО (поим)
	III ЗНАК (значење)		

¹³² За да допрецизираме, ќе го цитираме Бартовото објаснување за овој елемент: „Третиот член е заемен однос на првите два члена, а тоа е *знак*; меѓутоа, ако го задржиме овој збор, неизбежно би се јавила двосмисленост, бидејќи во митот (и тоа е, всушност, неговата главна посебност) самиот означувач е образуван од јазички знакови. Затоа третиот член на митот ќе го наречем *значење*; соодветноста на овој збор е дотолку поголема кога ќе се земе предвид дека митот, всушност, има двојна функција: тој означува и обзнанува, тој овозможува разбирање и пронаоѓа.“ (Roland Barthes *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd, 1971, стр. 271.)

¹³³ Ова е модификација на Бартовата шема приведена во: Luj Žan Kalve *Roland Barthes. Jedno političko gledanje na znak* Beograd, 1976, стр. 43.

Од сето погоре речено, Барт изведува одредени односи и карактеристики на семиолошкиот систем на митот, важни за нашата дисертација.

Со третиот елемент во јазикот-објект, односно со првиот во метајазикот, според Барт, „се укажува на двосмислен начин: тој истовремено е и смисла и форма, од една страна полно, од друга страна празно. Како смисла, означувачкото веќе претпоставува читање, се прима со очите, има чувствена реалност (наспроти лингвистичкото означувачко, кое е од чисто психичка природа), извесна исполнетост [...]; станувајќи форма, смислата се одвојува од својата контингентност, таа се празни, осиромашува, приказната испарува и останува само зборот [...]; новата сиромаштија на формата бара значење кое ќе ја исполни.“ Треба да се одбележи дека „формата не ја укинува смислата, таа само ја осиромашува, отстранува, ја чува на располагање [...] смислата ја губи вредноста, но го чува животот, со кој формата на митот ќе се храни.“¹³⁴

На тој начин, според Барт, третиот елемент во јазикот-објект (*знакот/смислата*), односно првиот елемент во метајазикот (*означувачкото/формата*), по природа е динамичен, ги менува своите карактеристики во зависност од тоа во кој семиолошки систем се појавува - во лингвистичкиот (јазик-објект) или во митскиот (метајазик). За нас, ваквата динамичност, променливоста на природата на еден член на семиолошката тријада означувачко-означено-знак, е мошне битна карактеристика која треба да се запомни. Притоа, еден ист објект, во зависност од системот во кој е вклучен, може истовремено да биде и знак и означувачко, значи да

¹³⁴ Rolan Bart *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd, 1971, стр. 271-272.

биде производ на односи меѓу означувачкото и означеното (знакот), или да биде само еден дел од тие односи - означувачкото. И сето тоа *истовремено*.

За разлика од формата, вториот член на митско-семиолошката тријада - поимот е „одреден [...], тој во никој случај не е апстрактен, туку е исполнет со сосема одредени прилики. Преку поимот, една нова историја влегува во митот.“¹³⁵ Сепак, и поимот не е дефинитивно и докрај дефиниран - неговото *одредување* Барт го релативизира со *отворениот карактер на поимот*: „тој никако не е некоја апстрактна, пречистена суштина; тоа е безоблична, нестабилна, маглива маса, чии единство и поврзаност, пред сè, почиваат на функцијата.“¹³⁶

Она што Барт го карактеризира како „основно својство на митскиот поим,“ за подоцнежната наша анализа на митопоетските елементи во современата македонска драматика е мошне важно: имено, митскиот поим „може да биде *дотеран* [...], поимот точно одговара на функцијата, тој се одредува како стремеж.“¹³⁷ И поимот (означеното) го карактеризира динамичност, која, видовме, е иманентна кај формата/означувачкото. Митските поими, вели Барт, „не се постојани, тие можат да се создадат, да се променат, да се разбијат, наполно да ги снема.“¹³⁸

Ако за момент се задржиме на некакво резимирање на карактеристиките на формата и поимот во митскиот семиолошки систем (метајазикот), главната одлика на првите два негови члена е

¹³⁵ Ibid, стр. 273.

¹³⁶ Ibid, стр. 274.

¹³⁷ Ibid, стр. 274.

¹³⁸ Ibid, стр. 275.

дијалектичноста, динамизмот и на формата и на поимот. Од една страна, формата е динамична сама по себе, зашто во моментот на конструирањето на митскиот систем, од знак, се трансформира во означувачко и, притоа, ја губи смислата што ја носи во прото-јазикот. Од друга страна, поимот (означеното во метајазикот) е отворен, ја „прима“ приказната, „протерана“ од формата, притоа, не како точно определена јасна дефиниција, туку како „маглива маса“ на претстави, верувања, толкувања, шаблони... И, конечно, поимот е динамичен и по внатрешното движење и трансформациите што ги трпи под влијание на надворешни фактори, како историјата, на пример.

Третиот член на метајазикот, *значењето*, според Барт, „е самиот мит, исто како што сосировскиот знак е самиот збор (поточно - конкретен ентитет)“¹³⁹.

Зборувајќи за значењето/знакот, Барт ја проширува својата мисла дека митот е говор, додавајќи дека „митот е говор кој е многу повеќе одреден од неговата интенција, отколку од неговата буквална смисла и, од друга страна, буквалната смисла тука, во некоја рака, ја сопира, ја чисти, ја развлекува, ја *отстранува* интенцијата. [...] Оваа суштинска двосмисленост на митскиот говор има две последици за значењето: тоа истовремено се манифестира и како проглас и како заклучок.“¹⁴⁰ Тука треба да се одбележи константата што, сега веќе тоа може да го тврдиме, се провлекува низ сите три елемента на метајазикот: динамичноста. Двојноста на митот/значењето/знакот, сама по себе, е веќе дијалектична, поточно, подразбира одредена флексибилност, не-статичност, можност за промена.

¹³⁹ Ibid, стр. 276.

¹⁴⁰ Ibid, стр. 278-279.

Таа не-статичност, во прв ред, се изразува во внатрешната структура на значењето, преку неговото пројавување, и како проглас и како заклучок. Натаму, видовме дека значењето е резултанта на односите на два динамички елемента: формата и поимот. Тоа ни ја дава можноста да заклучиме дека и нивниот производ (митот/значењето/знакот) е динамички, односно со иманентна можност да биде променлив. Конечно, зборувајќи за карактеристиките на значењето кај Барт, треба да се одбележи и динамиката на неговото дејствување. „Митот е зграпчен и *вратен* говор. [...]; при враќањето тој не е ставен на своето место [...] во моментот кога доаѓа до мене, тој се прекинува, се врти кон себе и *пак доаѓа* до општото.“¹⁴¹

Значи, доаѓаме до заклучокот дека сите три елемента на метајазикот - формата, поимот и значењето, односно означувачкото, означеното и знакот, по својата природа се динамични.¹⁴² Тргувајќи од претпоставата дека елементите го сочинуваат системот, можеме да го прифатиме ставот дека метајазикот е *систем динамичен по својата природа*. Ова ќе биде мошне битен елемент во нашето натамошно проучување на митот и митските елементи во театарот.

На крајот на овој краток пресек на теоријата на Ролан Барт за митскиот систем, ни останува да се задржиме на неговото сфаќање за читањето на митот.

¹⁴¹ Ibid, стр. 280.

¹⁴² Сама по себе се наметнува паралелата меѓу динамизмот на овие елементи (динамизмот на метајазикот) и променливоста на театарската претстава. Претставата е изменлива на две нивоа: во прв ред Иберсфелдовото T' (режисерскиот текст) е секогаш поинакво кај различни луѓе. Освен тоа, реализацијата на претставата, (како збир на T и T', но и на редица други елементи - актерска игра, светло музика, костими итн) не може од вечер на вечер да биде постојано иста.

Тргувајќи од принципот на двојноста на означувачкото, кое истовремено е и форма и смисла, Барт предлага три вида читање на митот:

„1. Ако го имам предвид празното означувачко, му препуштам на поимот без двосмисленост да ја пополни митската форма, и добивам едноставен систем во кој значењето пак станува 'буквално': црнецот кој поздравува е пример на француското царство, тој е негов симбол.* Ваквиот начин карактеристичен е, на пример, за производителот на митот, уредникот на весникот, кој тргнува од поимот и за него бара соодветна форма.

2. Ако го имам предвид исполнетиот означувачко, во кој јасно ја разликувам смислата од формата, па, според тоа, и искривувањето што го предизвикуваат еден на друг, го разбивам значењето на митот, го сметам за лага: црнецот кој поздравува станува алиби на француското царство. Овој начин карактеристичен е за митологот: тој го дешифрира митот, го определува искривувањето.

3. На крајот, ако го имам предвид означувачкото како неделива целина на смислата и формата, добивам двосмислено значење: му одговарам на суштинскиот механизам на митот, на нему својствената динамика, станувам читател на митот: црнецот кој поздравува

* Овој дел се однесува на примерот што Барт го употребува во *Митот денес*: насловна страница на *Пари мач* на која е дадена фотографија на црн француски војник кој го поздравува француското знаме.

повеќе не е ниту пример, ниту симбол, уште помалку е алиби: тој е само присуство на француското царство."¹⁴³

Според Барт, првите два става го уништуваат митот, додека третиот, на некој начин компромисен став, го прави митот „вистинска и нестварна приказна“. Оттука, се вади заклучокот дека основното начело на митот е да ја „трансформира историјата во природа.“¹⁴⁴

На ова место, како логично заокружување на анализата на Бартовите гледишта на митот, би требала да дојде финалната теза за „разобличувањето“ на митот. Меѓутоа, со оглед на прифатениот принцип во оваа дисертација да се задржиме на елементите на разни определби на митскиот систем кои ќе ни користат во развивањето на основната тема, на „разобличувањето“ на митот ќе се задржиме само поплатно, во името на целовитоста на делото на Барт. Имено, она толкување, или разобличување, или читање на митот, што Барт го нуди, како разобличување кое „сака да го 'сруши' митот на тој начин што предупредува на неговата намера, а намерата го прави средство на некои други, најчесто политички цели“, ¹⁴⁵ неоспорно интересно, сепак, не функционира во структурата на даденава дисертација.¹⁴⁶ Она што ни треба, што за нас е основно, е да се искористи, да се „преземе“ одредена методолошка постапка на Касирер, или Малиновски, или Леви-Строс или Барт и да се реструктурира, да се приспособи, надгради, за да може да биде употребена како основа за автономна театролошка

¹⁴³ Rolan Bart *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd, 1971, стр. 282-283.

¹⁴⁴ Ibid, стр. 284.

¹⁴⁵ Milivoj Solar *Edipova braća i sinovi*, Zagreb, 1998, стр. 201.

¹⁴⁶ Тука се мисли пред сè, на политичкиот аспект на „разобличувањето“ на митот што Барт, и преку примерот во *Митологије*, го потенцира.

методологија на проучувањето на митопоетските елементи во театарот. Токму затоа, централно место во нашето „прочитување“ на Барт има неговата теза за двата семиолошки система врз кои се гради митот, како и обидот да докажеме дека сите три члена на метајазикот, па следствено и метајазикот сам, се динамични, подвижни и подложни на промена.

2.2. Заклучок за првиот дел

Еден од основните проблеми на кои треба да одговориме во овој дел на дисертацијата е прашањето: каква може да биде интерпретацијата на митот; можно ли е митот да се прочита, на овој или на оној начин, а притоа да бидеме сигурни дека тоа толкување е она вистинското; или: дека тоа толкување е она вистинското, барем во определени временски, географски или естетски координати. Првичниот одговор на овие прашања точно го воочува Мирча Елијаде, тврдејќи дека „главен и најтежок проблем, очигледно, е проблемот на толкувањето. Во принцип, прашањето за исправноста на некоја херменевтика секогаш може да се постави. Со повеќекратни проверки, со помош на разни сведоштва (текстови, обреди и ликовни споменици), може постапно да се објасни 'значењето' на некој симбол. проблемот може да се постави и поинаку: дали оние што ги користат симболите ги забележуваат нивните теоретски импликации?“¹⁴⁷

Видовме погоре дека за Касирер, митот, како најрана форма на спознанието, формира симболички облици, сопствен свет на симболи, кои се артикулираат преку јазикот, следниот степен на митското мислење. Уште повеќе, името на поимот (што ќе рече, неговата јазична, комуникативна форма) е самата суштина на поимот. Ваквиот став, доколку доволно флексибилно му пристапиме, ни го отвора патот до француските нови критичари, со нивните тези за интерпретацијата/интерпретациите на текстот, како и до односот јазик-објект/метајазик кај Барт.

¹⁴⁷ Мирча Елијаде *Слике и симболи*, Сремски Карловци - Нови Сад, 1999, стр. 25.

Како што се забележува, нишката на размислување на Касирер и Барт е обратна - кај германскиот филозоф основата е митското мислење, додека јазикот е негова надградба. Барт, пак, тргнува од обратната теза: митот е специфична форма и на надградба на основата - говорот. Сепак, да се обидеме да ги споиме овие две обратнопропорционални тези, онаму каде што тие, на некој начин, се среќаваат - кај симболот, во терминологијата на Касирер. Може ли симболот на Касирер да се вклопи во таблицата на Барт? Да видиме како.

На симболот му е нужно *толкување*, тој не може да функционира како „симболички облик“ на спознанието доколку нема значење. Притоа, толкувањето не мора, поточно - не може да биде еднозначно. Тоа го определува Цветан Тодоров тврдејќи дека, „да се интерпретира дело, литературно или не, за самото себеси и по себеси, а да не се напушти во ниеден момент, да не се проектира на друго место освен врз самото себеси, тоа е, во некоја смисла, невозможно. Или, поточно, таа задача е можна, но тогаш дескрипцијата е само повторување, збор по збор, на самото дело.“¹⁴⁸ Барт, како и другите француски новокритичари, смета дека „желбата да се разгатнува текстот станува наполно јалова.“¹⁴⁹

Да се вратиме сега на симболот кај Касирер и неговата врска со митската шема на Барт. Видовме дека знакот во метајазикот Барт го изедначува со значењето. Бартовата шема функционира глобално, го илустрира митот како единствена целост. Елементите на примерот што Барт го дава, насловната страница на *Пари мач*, се

¹⁴⁸ Цветан Тодоров *Поетика*, Скопје, 1991, стр. 28.

¹⁴⁹ Roland Barthes *La mort de l'auteur*, цит. според Miroslav Beker *Suvremene književne teorije*, Zagreb, 1999, стр. 200.

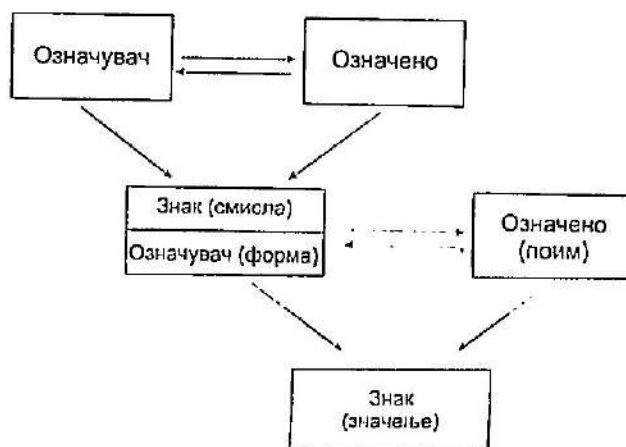
елементи на една шема. Интересно е да се види до какви резултати ќе се дојде доколку се обидеме да го десинтетизираме митот, да го сведеме на неговите „најмали дистинктивни елементи“ - она што го прави Леви-Строс.

Тука е точката на среќавање на Касирер, Барт и Леви-Строс, барем во методологијата чии основи се обидуваме да ги конструираме.

Синонимизирајќи го Бартовиот знак со *симболот* на Касирер, можеме да се обидеме да ја разградиме претставата, да ја разложиме на нејзините најмали дистинктивни елементи и, на тој начин, неа да ја анализираме, односно да ги анализираме митопоетските елементи во неа.¹⁵⁰

Од моментот кога оваа и ваква шема ќе ја префрлиме во театарот, ни преостанува да продолжиме понатаму и шемата да ја развиваме барајќи ги во претставата митемите. Анализата во овој случај ќе се одвива на ниво на најмалите значенски елементи и нивните меѓусебни односи.

Ако ја рекомпонираме Бартовата шема јазик-објект/метајазик, ќе добиеме:



¹⁵⁰ Анализата главно ќе се задржи на митските и митопоетските елементи во претставата/драмската материја, бидејќи тоа е цел на дисертацијата.

Леви-Строс ги редеше своите таблички со пакети на односи за да добие можност да ги анализира сите варијанти. Слично на него, ние ќе ја прошириме Бартовата шема и во хоризонтала и во вертикала.

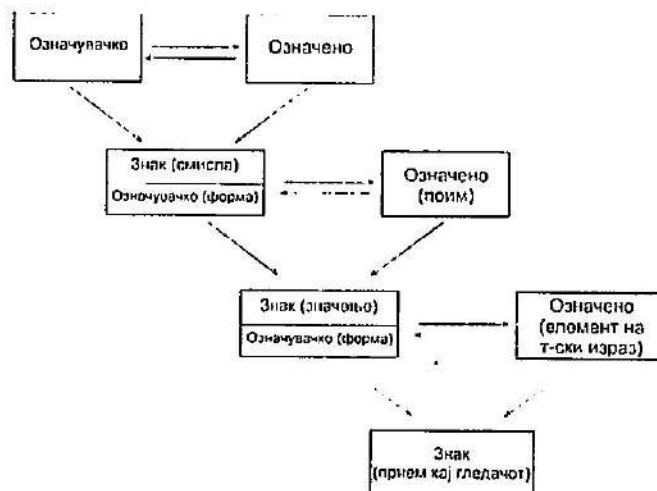
Вертикалното проширување на горната шема се однесува на нејзиниот трансфер во театарот. Веќе видовме дека трите елемента што го сочинуваат метајазикот, според Барт, се динамични, нивната природа е да бидат менливи и однаatre, но и однадвор, во зависност од односите во кои стапуваат. Поаѓајќи од претпоставката дека, доколку конститутивните елементи се динамични, менлив е и нивниот збир, односно шемата, односно метајазикот, на двојноста јазик-објект/метајазик ќе додадеме уште еден слој - театарот - кој ќе го наречеме *сценски јазик*.

Претпоставките што ни овозможуваат вака да ја прошириме шемата на Барт, освен погоре наведените, се содржани во самота природа на театарот. Имено, „сценското дејствие, како единство на актерите кои дејствуваат и извршуваат одредени постапки, говорниот текст, кажуван од нив, декорациите и реквизитите, звучната и светлосната илустрација, претставуваат многусложен *текст* (потцртал М. П.) кој користи знаци различни и од типолошки аспект и според степенот на условноста.“¹⁵¹ Доколку го прифатиме ставот дека драмското дејствие е текст, многу лесно театарот го вклопуваме во нашата шема, која, нели, се однесува на јазикот, сфатен како „секоја единка, или секоја синтеза, вербална или визуелна, која е носител на значење.“¹⁵² Сега можеме да ја

¹⁵¹ Ю. М. Лотман *Семioticsка сцени* во: Ю. М. Лотман *Об искуство*, Санкт-Петербург, 1998, стр. 591.

¹⁵² Roland Bart *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd, 1971, стр. 265.

конструираме шемата на сценскиот јазик, во рамките на односите јазик-објект/метајазик/сценски јазик:



Ќе се задржиме малку на оваа шема. Митското значење, пренесено во театарот, станува форма, „се празни“ од првобитното значење што го имала како знак. Заедно со означениот поим (секој елемент на театарскиот израз - движењето, гестот, репликата, но и мизансценот, светлосната и/или звучната илустрација, паузите...) го креираат знакот. Притоа, тоа „креирање на знакот“ може да го изврши (во зависност од театарската естетика на која припаѓа претставата) режисерот, актерот или драмскиот автор.¹⁵³

Од средината на XX век е позната тезата за „смртта на авторот“, тесно поврзана со проблемот на интерпретацијата. Имено, доколку

¹⁵³ Ваквиот став функционира само доколку како театарско уметничко дело ја прифатиме претставата во целина, што е еден од основните постулати на театрологијата. Доколку ја прифатиме тезата на литературната критика за литературноста на пиесата, добиваме друга ситуација. Интерпретацијата се движи по линијата автор-режисер-актер-гледач. Така, конечната интерпретација/интерпретации на гледачот/гледачите е интерпретација на интерпретација на интерпретација... Попоширно за ваквиот став во А. Ј. Альтшуллер *Театроведение и герменевтика. Некоторые вопросы методологии во: Вопросы театроведения*, Санкт-Петербург, 1991, стр.6-17.

се „ослободиме“ од диктатот на авторот (во нашиот случај, под *автор* се подразбира режисерот, актерот или драмскиот автор), интерпретатор на значењето е гледачот.¹⁵⁴ Со оглед на тоа што секое уметничко дело, па во тие рамки и театарската претстава, има множество реципиенти (гледачи во театарот и операта и балетот, читатели во литературата, слушатели во музиката...), се јавува множество интерпретатори, односно, множество интерпретации на значењето понудено од сцената.

Кон не-еднозначноста на театарското дело, освен погоре спомнатиот проблем на интерпретирање на значењето, нè носи и „празноста“ на формата (означувачот). Во зависност од пристапот кон означувачот, поточно, во зависност од конструирањето на односот означувач/означено, се менува знакот. Значи, со што ќе ја „наполниме“ празната форма, зависи од нас. Во таа насока и неколкупати повторуваната теза дека во дисертацијава понудените решенија, „прочитувања“ на претставите земени како модел, не сакаат и не можат да претендираат на конечност и точност, туку само да бидат одреден вид толкувања, издвоени од множеството можни (и точни, а *priori*) толкувања.

На тој начин, доаѓаме до една од основните методолошки постапки што ќе бидат применувани во проучувањето на митопоетските елементи во современата македонска драматургија. Преку разградување на претставата, да се дојде до основните конститутивни елементи, до симболот, односно до митемата и

¹⁵⁴ Под гледач се подразбира и човекот кој отишол во театар да се забавува или да присуствува на уметничкиот чин поради естетско задоволство, но и „професионалец“ - критичар кој претставата ја следи за да ја „критикува“, да ја валоризира и да ја смести во одредени теоретско-естетски рамки.

односите што таа ги носи, за да можат тие пак, да се вградат во шемата на сценскиот јазик што ја предлагаме, за понатаму да можат да се проучуваат нивните односи, како и ефектите што ги предизвикуваат.

Досега, нашата шема се прошируваше вертикално, тргнувајќи од јазикот, преку метајазикот, сè до сценскиот јазик. Ваквото проширување ни дава можност да го деструктурираме сценскиот јазик и преку односите на така деструктурираните елементи пак да го реконструираме, овојпат давјќи му наше, сопствено толкување. Постои можност проширувањето на шемата да оди и во хоризонтална насока, меѓутоа, сега, не на ниво на најмалите конструктивни елементи, туку на ниво на резултатите што се добиени при анализирањето на сите нив заедно, во одредена претстава. Впрочем, тоа го прави Леви-Строс, подредувајќи ги во таблица митемите, при што секоја таблица е носител на односите во една варијанта на митот. Ние, наместо варијанти на митот, во нашето хоризонтално проширување, ќе ги употребиме праизведбите на претставите на кои ќе се задржиме во дисертацијата. Значи, во овој случај нема да десинтетизираме одредена претстава, туку ќе ги десинтетизираме нашите толкувања на секоја претстава одделно, притоа пак конструирајќи ги назад во еден систем кој ќе ни овозможи да изведеме конечни заклучоци кои можат да се однесуваат на целина поголема од претстава, во нашиот случај, современата македонска драматургија. Притоа, коментирањето и анализирањето на така добиените односи во себе ќе ја содржи нужната еклектичност, која како принцип е прифатена во целата дисертација. Притоа, коментирајќи ги резултатите што ќе ни ги дадат нашите таблица, ќе се помагаме со

функционалистичките принципи на Малиновски, но само кога станува збор за анализа водена во рамништето на хоризонталното проширување на нашата шема, значи за глобални елементи.

Треба, на крајот, да се задржиме накратко и на уште една метода која напати ќе се користи како помошно средство при анализата на претставите - актанцијалниот модел на Ан Иберсфелд.¹⁵⁵ Мошне значаен е нејзиниот став дека „во внатрешноста на театарскиот текст постојат текстуални матрици на 'претставувачкото'; дека еден театарски текст може да биде анализиран со помош на (релативно) специфични процедури кои се способни во текстот да ги откријат театарните јадра. Да ја покажат специфичноста не само на текстот, туку, пред сè, на начините на кои тој може да се чита.“¹⁵⁶ Како што се гледа, Иберсфелд текстот во театарот го сфаќа потесно од Лотман, но на нејзиниот пристап кон она што во дисертацијата го нарекуваме драмски материјал е иманентно театролошки. Нејзиниот актанцијален модел може да помогне да се десинтетизираат елементите на театарската претстава, односно да послужи како еден од начините да дојдеме до нашите, театарски „мити“. Со оглед на тоа што актанцијалниот модел е доволно познат и популарен во нашата театарска и литературна критика, тука ќе се задржиме само на неговите основни карактеристики.

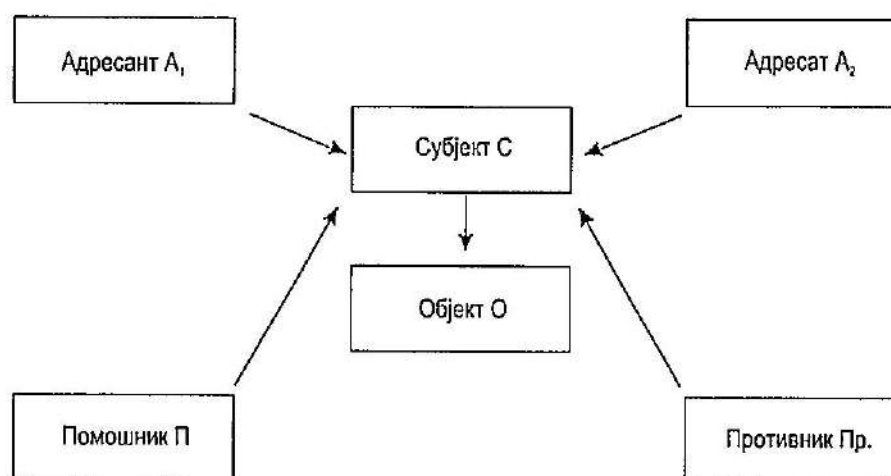
Базиран на истражувањата на Сурио¹⁵⁷, Греимас¹⁵⁸ го предлага следниов актанцијален модел:

¹⁵⁵ Актанцијалниот модел првично, врз основа на истражувањата на Сурио, го конструира Гремас. Неговиот модел се однесува на која и да било приказна. Иберсфелд го транспонира во театарот и понатаму го разработува.

¹⁵⁶ An Ibersfeld *Čitanje pozorišta*, Beograd, 1982, str. 17.

¹⁵⁷ E. Souriau *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, 1950.

¹⁵⁸ A. J. Greimas *Sémantique structurale*, Paris, 1966.



„Прочитувајќи“ ја оваа шема „наоѓаме“ сила (или суштество A_1); воден од нејзиното дејствување, субјектот C го бара објектот O во корист или по желба на суштеството A_2 (конкретно или апстрактно); во тоа барање субјектот има помошници P и противници Pr .¹⁵⁹

Иберсфелд актантите ги распоредува во позициски парови (адресант/адресат, субјект/објект) и во опозициски парови (помошник/противник). Натаму, ги разработува односите внатре во паровите, како и меѓу нив, на што ќе се задржиме во понатамошниот тек на дисертацијата, при практичната примена на овој метод.

¹⁵⁹ An Ibersfeld *Čitanje pozorišta*, Beograd, 1982, str. 53.

3. Втор дел: Аспекти на развојот на современата македонска драматургија

3.1 *Болен Дојчин и Ангелина, Лет во место, Ангелина, Богунемипи*

3.1.1 Вовед

Речиси консензуален е ставот дека македонската драматика и театар, по Втората светска војна, се градат на традиција која е далеку побогата отколку наследството што во тој период го имаат прозата или поезијата. Така Александар Спасов¹⁶⁰ ќе одбележи дека „современата македонска драмска литература наследи релативно плодна традиција и тоа првенствено во периодот меѓу двете светски војни. Меѓутоа, таа традиција, и тематски и според своите видови, беше во извесна мерка ограничена, и се исцрпуваше во еден единствен тип на фолклорно-социјална, народска драма. После војната, по извесен застој, драмската литература во Македонија доживува нов напредок, особено последниве години, кога значајно ги проширува своите интереси, осврнувајќи се на мотиви и од историјата и од современиот живот и кога се збогатува со низа на формално-изразни иновации.“¹⁶¹

Александар Алексиев¹⁶² е уште подиректен: „Во споредба со другите литературни родови, македонската драма ослободувањето го

¹⁶⁰ Спасов, Александар (1925) литературен критичар и есеист. Предавал историја на словенечката и македонската литература и култура. Член е на друштвото на писателите од 1951 година во еден мандат и претседател. Објавил повеќе книги од областа на историјата на македонската литература: *Оглед за Коста Рацин, Истражувања и коментари, Патишта на зборот За македонската литература, Нашето препознавање* и др.) Автор на изборот *Савремена македонска драма* (на српски, Нови Сад, 1977). Дописен член на МАНУ е од 1972, а редовен од 1976 година.

¹⁶¹ Александар Спасов *Развитокот на литературните родови и видови во современата македонска литература*, цит. според Aleksandar Spasov *Beleške o savremenoj makedonskoj drami*, во зборникот *Savremena drama i pozorište u Makedoniji*, priredio Blagoja Ivanov, Novi Sad, 1982, стр. 130.

¹⁶² Алексиев, Александар (1929), театролог, писател, театарски и литературен критичар, преведувач. Со театрологија почнува да се занимава на почетокот на 60-тите години. Автор е на книгите:

дочека со изразита предност. Уште од крајот на минатиот век (се мисли на XIX век - М. П.) таа знаеше да си го отвори патот до публиката, да кондензира и изрази дел од револуционерниот занес на ова немирно време, појавувајќи се во улога на незаменлив афирматор на народниот живот и бит, на неосвоените национални и социјални идеали. Македонската драма на прагот на ослободувањето се најде со ваков, за наши услови секако не безначаен капитал.¹⁶³

Во различни насоки од горните ставови се размислувањата на академик Милан Ѓурчинов¹⁶⁴ и д-р Борислав Павловски¹⁶⁵, кога станува збор за ова прашање.

Основоположници на македонската драмска литература (студии и есеи, 1972, 1976); *Војдан Черндрински* (монографија, 1974); *Антон Панов* (монографија, 1974); *Драмското творештво на Томе Арсовски* (монографија, 1974); *Македонската драма меѓу двете светски војни* (хрестоматија, 1976); *Илинден и македонската драмска литература* (хрестоматија, 1983); *Низ литературното минато и сегашноста* (огледи, 1984); *Љубов за љубов - прилог кон проучувањето на аматерскиот и алтернативен театар во Македонија* (монографија, 1994), *Потрага по традиција и континуитет* (литературно-историски и театролошки истражувања, 2001). Приредувач е на повеќе избори од драматиката на Васил Иљоски (1966, 1973, 1978, 1979, 1988), Војдан Черндрински (петтомна едиција, 1975-1976; одбрани драми 1990), Ристо Крле (1988) и Бранко Пендовски (1973). Приредувач е на книгата на Јован Костовски, *Дела и изведби* (1973).

¹⁶³ Aleksandar Aleksiev *Domašaji i iskušenja savremene makedonske dramaturgije*, во зборникот *Savremena drama i pozorište u Makedoniji*, priredio Blagoja Ivanov, Novi Sad, 1982, стр. 160.

¹⁶⁴ Ѓурчинов, Милан (1928) есеист, критичар, книжевен историчар и теоретичар, универзитетски професор, академик. Автор на повеќе од дваесет студии и книги критика, меѓу кои и *Време и израз*, *Македонски писатели*, *Присутности*, *Живо и мртво*, *Критички сведоштва*, *Во поширокиот круг*, *Современа македонска книжевност*, *Проблеми на вреднувањето на културното творештво*, *Нова македонска книжевност 1945-1980*, *Новата македонска литература*. Автор на десетина антологии на македонската поезија и проза, објавени на француски, македонски, српскохрватски, италијански и турски јазик.

¹⁶⁵ Павловски Борислав есеист, литературен и театарски критичар и теоретичар, универзитетски професор, антологичар, преведувач. Роден во

Милан Ѓурчинов, зборувајќи за современата македонска драма, разликува „два дивергентни теченија: едното кое (потпирајќи се на она што кај нас пред војната го создадоа пионерите на театарскиот ангажман) ја продолжува народната и фолклорната традиција; и второто кое, аналогно на сè поголемата еманципација на другите родови во нашата книжевност, настојуваше да се ситуира како современ, модерен вид на драмската литература.“¹⁶⁶

Од друга страна, Борислав Павловски смета дека „во редоследот на културолошки факти, на македонска почва повеќе се среќаваме со театарско, отколку драмско-литерарно искуство. Причините за тоа се едноставни и единствени: националната култура се обликуваше на простор кој е означен со периоди и дела на високи духовни и материјални достигнуања во минатото на западноевропскиот цивилизациски круг.“¹⁶⁷

Несомнен е фактот дека македонската драматика, впрочем, и македонскиот театар, во првите години по ослободувањето се потпираше на релативно богатата традиција која почнува со праизведбата на *Македонска крвава свадба*. Исто така, мораме да се согласиме и со ставот на Ѓурчинов дека македонската драматика

1950 год. во Бјеловар, Хрватска. Автор на повеќе од 200 трудови, меѓу кои и на студиите „Простори на театарските свечености“, „Во знакот на компаративното читање“, „Македонска книжевност“ (коавтор), на конкордацијата на Рациновите „Бели мугри“ (заедно со проф. д-р Крешимир Павловски и д-р Марко Тадиќ), на антологискиот избор на македонскиот фантастичен расказ, коавтор на антологијата „Современа македонска драма“, преводи на повеќе од 70 дела (драми, романи, раскази, поезија, есеистика, публицистика) од македонски автори на хрватски и т.н. и т.н.

¹⁶⁶ Milan Đurčinov *Razmišljanja o savremenoj makedonskoj drami*, во зборникот *Savremena drama i pozorište u Makedoniji*, priredio Blagoja Ivanov, Novi Sad, 1982, стр. 167-168.

¹⁶⁷ Borislav Pavlovski *Prostori kazališnih svečenosti*, Zagreb, 2000, стр. 123.

по Втората светска војна се дели на два слоја - битова и онаа која се обидува да се модернизира. Конечно, точна е и забелешката на Борислав Павловски дека огромниот духовен багаж на овие простори „немал, како културно-историски артефакт, директно влијание на развојот на театарската уметност кај словенските Македонци.“¹⁶⁸

Она што во моментот нас нè интересира е прашањето: како македонската драматика по Втората светска војна (и македонскиот театар од тој период) и покрај наследството за кое стана збор погоре, се доведе во ситуација да ја „чека“ вистинската (од театролошки, естетски, квалитативен аспект) пиеса? Зошто театарот стои наспроти поезијата, прозата, па и музичката уметност кои веќе во тоа време беа далеку попрофилирани, со продукција во која имаше дела со јасно одредени естетски квалитети? Или, како што тоа ќе го формулира Ѓурчинов: „Повоената македонска драмска книжевност не познава драма од фолклорен тип со некои поубедливи вредности. Освен тоа: создавањето на современата македонска драма се движеше на линија на отворена конфронтација со фолклорната традиција. Веднаш се поставува прашањето: Што е причината, драмската традиција, побогата и поизразна од било која друга во периодот меѓу двете војни, најмалку плодотворно да се одрази во развојот на современата македонска драма, односно, во нејзиниот развој да биде најмалку забележлива?“¹⁶⁹

¹⁶⁸ Ibid, стр. 123.

¹⁶⁹ Milan Đurčinov *Razmišljanja o savremenoj makedonskoj drami*, во зборникот *Savremena drama i pozorište u Makedoniji*, priredio Blagoja Ivanov, Novi Sad, 1982, стр. 168. Ѓурчинов, притоа, прави споредба со „Бели мурри“ и нејзиното влијание на македонската поезија: „Ако се осврнеме на развојот на нашата нова поезија, ќе забележиме обратна ситуација - благотворното и далекусежно дејство на Рациновите поетски пораки за

За да може да одговориме на овие прашања, ќе се задржиме за момент на овој период во македонскиот театар.

Состојбата во која се наоѓа македонскиот театар, а со тоа и македонската драматика во времето за кое зборуваме, веднаш по Втората светска војна, Јелена Лукина ќе ја нарече *феномен на веќе виденото*, односно „феномен којшто - како 'повторен', 'репризен', преземен, *имитативен* - ќе се остварува низ сите елементи на сопственото функционирање: низ конституирањето на репертоарот, начинот на неговото режисерско обмислување, па дури низ модел (шаблон!) на неговото изведување (актерско, режисерско), односно, неговото реципирање од страна на гледачите.“¹⁷⁰ Тоа е состојба на чекање, чекање да се појави современа пиеса која ќе одговори и на социјалните и на општествените, но и на *естетските* барања на времето. Се чини, периодот на чекање се оддолжува премногу - десетина-петнаесет години.¹⁷¹

македонската поезија беше мошне инспиративно, не само во првите години по ослободувањето.“ (Исто, стр. 168.)

¹⁷⁰ Јелена Лукина *Македонската нова драма или вовед во феноменологијата на современата македонска драматургија*, Скопје, 1996, стр. 105.

¹⁷¹ Како пресвртница, преломна точка, кога станува збор за македонската драматика, различни автори посочуваат различни моменти. Така, Борислав Павловски смета дека *Чест* на Васил Иљоски, објавена и праизведена во 1953 година „може да послужи како разделник меѓу периодот на реалистички концепции (1928-1952) и периодот на поетички плурализам, бидејќи за прв пат во македонската драмска книжевност се среќаваме со извесни содржински аспекти на психолошкиот реализам кој до тогаш го нема во македонската драма.“ (Borislav Pavlovski *Prostori kazališnih svečenosti*, Zagreb, 2000, стр. 134.) Јелена Лукина, пак, смета дека „*Вејка на ветрот* функционира низ/преку некоја нова драмска форма; драмскиот/театарскиот жанр во којшто таа е напишана и изведена не кореспондира со традиционалните жанрови коишто и претходеа; според своите жанровски конвенции, значи, *Вејка* не се надоврзува на сопствената (битовска) миметичка традиција, туку решително започнува да артикулира некоја нова.“ (Јелена Лукина *Македонската нова драма или вовед во феноменологијата на современата македонска драматургија*, Скопје, 1996, стр. 134). Иако секоја поделба и

Со премиерата на *Платон Кречет*¹⁷² во МНТ (3 април 1945) почнува практичната работа на Македонскиот народен театар,¹⁷³

периодизација ризикува да биде префорсирана и вештачки наметната, сепак, мислам дека може да се определи *Вејка* нè води во модернистичкиот правец. Без оглед кој датум ќе се одбере како граничен во оваа периодизација, останува фактот дека македонскиот повоеан театар најмалку десетина години безуспешно барал пиеса која ќе ја вклопи во новите услови во кои се создавало.

¹⁷² *Платон Кречет* во историјата на македонскиот театар влегува како прва целовечерна претстава продуцирана од Македонскиот народен театар. Премиерата е одржана на 3 април 1945 година. Режиер на претставата е Димитар Костаров, преводот бил на Блаже Конески, сценографијата, според скиците на Асен Попов е на Тома Владимирски, а техничкото раководство на Григориј Бирјуков. За светлото се грижел Аспарух Димковски. Актерскиот ансамбл на првиот целовечерен проект на МНТ го сочинувале Илија Милчин, како Платон, Милена Година во улогата на Лида, Крум Стојанов и Благој Црвенков во алтернација го толкувале Стјопа, Валја ја играла Вера Вучкова. Тодор Николовски се појавил како Терентиј, Петре Прличко како Аркадиј, Марија ја играла Тодорка Кондова, а Димитар Костаров ја толкувал улогата на Павел Берест. Марија Томовска се појавила во улогата на Маја, Драга Арсенска ја играла Христина, а Славица Тодорова Бочкарјова. Васја го толкувал Трајко Чоревски, Олја Лена Тешанова, Владо Гашевски бил Секретарот, а Асистентот Мирко Стефановски. Во претставата учествувале и Александар Маркус, Тома Кировски и Димче Трајковски, а инспициент бил Петре Јакимовски.

¹⁷³ Македонскиот народен театар официјално е конституиран со Одлука на Президиумот на АСНОМ (бр. 581/45) од 31 јануари 1945, како драмски театар. Во текот на првите две сезони МНТ и функционира исклучиво како драмски театар, макар што перманентно настојува да го доизгради/докомплетира за тоа време типизираниот модел на национална театарска институција, составена од три ансамбли: драмски, оперски и балетски. Во текот на наредните четири години театарот се доорганизира: оперскиот ансамбл ќе биде конституиран во 1947 година (првата оперска премиера, *Кавалерија рустикана*, е изведена на 9 мај 1947) а балетскиот во 1949 (првата балетска премиера, *Валпурџиската ноќ*, е изведена на 27 јануари 1949). Првиот драмски ансамбл на МНТ го сочинуваат: Димитар Костаров, режисер и директор на Драмата; Илија Милчин, актер и режисер; Тодор Николовски, Петре Прличко, Крум Стојанов, Трајко Чоревски, Мирко (Тихомир) Стефановски и Благоја Црвенков, актери; Томо Владимирски и Василие Поповиќ-Цицо, сценографи. Кон овој состав се приклучуваат и дваесетина членови на техничкиот и административниот персонал, кои ја опслужуваат големата и исклучително функционална театарска зграда (изградена 1927). Во текот на 1945 година драмскиот ансамбл ќе се докомплетира со нови членови: Тома Кировски, Деса Прличкова, Илија Џувалековски, Добрила Пуцкова, Кирил Кртошев, Добрила Чабриќ, Мери Бошкова, Драга Арсенска, Никола Ангеловски, Вера Вучкова, Тома

како национална театарска институција, со сите параметри и влијанија што тоа ги носи. Со овој датум почнува и еден правец на естетско-репертоарско делување во театарот во Македонија, делување кое ќе остави многукратни белези и влијанија кои се чувствуваат и денес. Станува збор за имплементација на реалистичкиот принцип на игра, базиран врз системот на Станиславски¹⁷⁴, но со една значајна напомена - сето тоа под огромно влијание на конфекциската советска соцреалистичка естетика. Паралелно со ова, репертоарот се пополнува со веќе постоечките битовски пиеси, кои, во новото време, и од општествен и од естетски аспект, не можат да го задоволат вкусот на новата публика. Истовремено, се гради цела струја на претстави работени по Нушиќ¹⁷⁵. Јован Бошковски¹⁷⁶, еден период директор на Драмата

Велковски, Милена Година, Томе Гаговски, Владимир Гашевски, Бланка Дишљенковиќ, Предраг Дишљенковиќ, Тодорка Кондова, Александар (Саша) Маркус, Лили Пенчева, Димче Трајковски, Малија Томовска, Славица Тодоровска, Ан. Трајков и Лена Тешанова. Во текот на првата половина од 1945 година како лектор и драматург во МНТ работи и Блаже Конески. Првата претстава што ја изведува драмскиот ансамбл на МНТ е драмата *Платон Кречет* на Александар Корнејчук, одиграна на 3 април 1945 година во режија на Димитар Костаров. Рецензната критика настанот го оценува како исклучителен успех. Самиот Костаров, односно неговата реалистичка/веристичка естетика втемелена врз методот/системот на Станиславски, битно ќе ги детерминира првите две децении од историјата на Драмата при МНТ, целосно определувајќи го нејзиниот иден развој. Во текот на своето 55-годишното постоење, Драмата при МНТ поставила околу 300 премиери и одиграла околу 8000 претстави. (Според: *Театарот на македонска почва - енциклопедија*, Идеја, концепт и супервизија: Јелена Лузина, Скопје, 2002)

¹⁷⁴ **Станиславски (Алексеев), Константин Сергеевич** (1863-1938) руски режисер, актер театарски теоретичар и педагог. Заедно со В. И. Немирович-Данченко оснивач на легендарниот Московски художествен театар. Неговата концепција на играта на актерот има огромно влијание и на денешниот театар. Позначајни режии: „Галеб“, „Три сестри“, „Вишновата градина“, Цар Фјодор Јоанович“ и др.

¹⁷⁵ **Нушиќ, Бранислав** (1864 - 1938) драмски автор, драматург, театарски управник, основач на првиот професионален театар во Скопје (Народно позориште, 1913). Во 1913 година го основа Народно позориште во Скопје

на МНТ, смета дека под влијание на Петре Прличко¹⁷⁷, Тодор Николовски¹⁷⁸ и Трајко Чоревски¹⁷⁹ се профилира ваквата

и во него, со прекини, работи до 1920 година, а го уредува и списанието *Српски југ*. По повлекувањето на српската војска низ Албанија (1915), три години живее во емиграција (во Италија, Франција и во Швајцарија). Од 1925 до 1928 е управник на Театарот во Сараево. Во 1933 година станува член на Српската академија на науките и уметностите во Белград. Автор е на околу 50 драмски текстови, книги раскази, патописи и други творби. Еден е од најрелевантните балкански театарџии на дваесеттиот век.

¹⁷⁶ Бошковски, Јован (1920-1968), писател, театарски критичар. Редактор на првото македонско литературно списание *Нов ден*, потоа, на списанијата *Разгледи* и *Хоризонт*, уредник во издавачката кука „Кочо Рацин“. Директор на Драмата на МНТ (1957-1964). Автор на збирките раскази *Растрел* (прва книга раскази во македонската литература, 1947), *Бегалци*, *Луѓе и птици*, на романот *Солунски атентатори*, на театарските студии *Оплеменета игра*, *Македонска драма* и *За македонската драмска литература*, како и на повеќе литературни и театарски есеи и критики. Автор на филмски сценарија.

¹⁷⁷ Прличко, Петре (1907-1995), актер. Еден од најекспонираните и најпопуларни актери во историјата на македонскиот театар, последниот македонски скомрах. Освен на матичната сцена во МНТ, настапува и на сите театарски сцени низ Македонија, снима филмови и телевизиски проекти, настапува на најразлични приредби, гостува во претставите што се поставуваат надвор од Македонија. Толкува над 500 најразновидни улоги во театар, на филм и на телевизија, а реализира и преку 30 режисерски постановки. Улоги во театар (селективно): Аркадиј (*Платон Кречет*); Оргон (*Тартиф*); Јеротие Пантиќ (*Сомнително лице*); Антон Антонович Сквозник-Дмухановски (*Ревизор*); Фезлиев (*Црнила*); Швејк (*Швејк во Втората светска војна*, 1963); Растрбушентиј (*Фарса за храбриот Науме или како Растрбушентиј и Маснотиј заработија пари за гостилница*); Митке (*Коштана*); Улоги на филм (селективно): *Фросина*; *Мис Стон*; *Капетанот Леши*; *Мирно лето*; *Солунски атентатори*; *Народен пратеник*; *Денови на искушение*; *Мemento*; *Македонска крвава свадба*; *Жед*; *Македонски дел од пеколот*; *Ужичка република*.

¹⁷⁸ Николовски, Тодор (1902-1998), актер. Улоги (селективно): Терентиј Бублик (*Платон Кречет*); Јеврем Прокиќ (*Народен пратеник*); Чорбаџи Теодос (*Чорбаџи Теодос*); Тартиф (*Тартиф*); Спасое Благовешќиќ (*Покојник*); Торвалд Хелмер (*Нора*); Велко (*Вејка на ветрот*); Петар Николаевич Сорин (*Галеб*); Јордан (*Печалбари*); Фирс (*Вишновата градина*).

¹⁷⁹ Чоревски, Трајко (1921 - 1955), актер. Во Македонскиот народен театар од 1945 до 1951 година. Потоа преминува во Народен театар Битола (1951-1955). Неговото име го носи наградата за најдобар млад актер што традиционално се доделува на Македонскиот театарски фестивал Војдан Чернодрински во Прилеп. Улоги (селективно): Васја (*Платон Кречет*); Младен (*Народен пратеник*); Дамис (*Тартиф*); Милисав (*Сомнително лице*); Чедо (*За родниот кат*); Младен Ѓаковиќ

репертоарска струја, кој, впрочем, му носи успеси на МНТ на гостувањата низ ФНРЈ: „...Тодор Николовски и Петре Прличко, театарски уметници кои и порано се среќавале во нушиќевските сценски ликови и речиси засекогаш беа уверени во нивната сценска впечатливост и податност; тие, секако, на своите помлади колеги им го сугерираа овој автор.“¹⁸⁰

Во овој период, Македонскиот народен театар го чека „својот“, домашен, автор.¹⁸¹ Првиот обид на државната сцена да се постави нова пиеса е на 1 октомври 1946:¹⁸² тогаш е праизведбата на *За родниот кат*¹⁸³, од Венко Марковски¹⁸⁴. И покрај минималните

(*Покојник*); Оливер (*Како што милувате*); Огнен (*Задруга*); Светозар Ружички (*Покондирена тиква*); Јулиј Карадишев (*Мома без мираз*); Митке (*Коштана*).

¹⁸⁰ Jovan Boškovski *Put drame*, во зборникот *Savremena drama i pozorište u Makedoniji*, priredio Blagoja Ivanov, Novi Sad, 1982, стр.28.

¹⁸¹ Тоа го одбележува и Јелена Лузина: „Македонскиот театар - очигледно - перманентно и мошне упорно настојува(л) да дојде до своја автентична, актуелна, квалитетна и „современа“ („вистинска“) „домашна“ драма. Драма која адекватно ќе го одразува „новото време“ и соодветно ќе се „вклопува“ во доминантните книжевни токови на фамозната „прва петолетка“, сета во знакот на широко развезани црвени знамиња и на безграничниот соц-реалистички оптимизам.“ (Јелена Лузина *Македонската нова драма или вовед во феноменологијата на современата македонска драматургија*, Скопје, 1996, стр. 109).

¹⁸² Индикативно е дека првата праизведба на пиеса потпишана од македонски автор е изведена година и половина по првата премиера на МНТ, односно година и девет месеци по формирањето на МНТ. За целиот овој период раководството на Театарот, па и другите општествени структури поврзани со културата, се ангажирани во пронаоѓањето на пиеса која ќе одговара на „новото време“.

¹⁸³ *За родниот кат* на Венко Марковски праизведена е на 1 октомври 1946 во продукција на МНТ. *Режија*: Петре Прличко, *Сценографија*: Тома Владимирски. Улогите ги толкуваат: *Боре* - Тома Видов; *Елса* - Мери Бошкова; *Миле* - Илија Џувалековски (Крум Стојанов); *Цена* - Тодорка Кондова-Зафировска; *Круме* - Благој Црвенков; *Струма* - Лира Костарова; *Менко Минсорот* - Петре Прличко; *Ицо* - Тодор Николовски; *Чедо* - Трајко Чоревски; *Судија* - Тома Киров; *Обвинител* - Ратко Гавриловиќ; *Марко* - Кирил Кртошев и други.

показатели за оваа претстава дојдени до нас, евидентно е дека обидот доживеал неуспех и кај публиката и кај официјалната критика.

На следната праизведба треба да се чека две години: на 30 април 1950 на сцената на МНТ се појавува Коле Чашуле¹⁸⁵ со *Задруга*¹⁸⁶. Резултат: една претстава.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Марковски, Венко (1915-1988), драмски писател и поет. Член на Македонскиот литературен кружок во Софија (1938-1941). Од 1944 година како македонски партизан учествува во антифашистичкото движење. Работи како драматург во Македонскиот народен театар (1946-1958), за чии потреби преведува извесен број оперски либрета. Во 1965 се преселува во Софија, продолжувајќи да објавува на бугарски јазик. Драмски текстови: *Нашинци* (1939); *За родниот кат* (1946); *Гоце* (1952), сите напишани во стих. Автор е и на седум книги поезија, шест поеми и на еден роман во стихови. Според неговото либрето, напишано по драмата *Гоце*, Кирил Македонски ја компонира првата македонска опера, *Гоце*, изведена од Операта на Македонскиот народен театар (1953). Тезичен, дидактичен, во голема мера реторичен драмски автор, кој има проблеми со драмската структура. Важи за контроверзна политичка личност, која во македонската политичка јавност сè уште предизвикува амбивалентни толкувања. Поделени се и мислењата околу вреднувањето на неговото книжевно дело.

¹⁸⁵ Чашуле, Коле (1921), драмски автор и прозаист. Автор е на екстензивен, жанровски разновиден опус кој содржи над 50 наслови. Некои од неговите драми се сметаат за пресвртни во развојот на македонската театралика: *Вејка на ветрот*, *Црнила*, *Партитура за еден Мирон*, *Оставка на еден кариписки министер*, итн.. Драмски текстови: *Една вечер*; *Последните гаверани*; *Задруга*; *Вејка на ветрот*; *Бразда*; *Црнила*; *Игра или социјалистичка Ева*; *Градскиот саат*; *Вител*; *Партитура за еден Мирон*; *Земјаци*; *Дивертисман за еден Стрез*; *Тројца и вистината*; *Како што милувате: оставка на еден кариписки министер за внатрешни работи или достага на самиот врв од највисоката власт*; *Житолуб*; *Роднокрајци*; *Суд*; *Тибрусио и Синфороса*; *Вејка два*; *Сон прв*; *Сон втор и по него друг*; *Modus Morendi*; *Lacrimula*; *Маркучот во четири гласа*. Автор е и на осум романи, три книги раскази и на пет книги есеи. Чашуле е и патописец, филмски сценарист, фељтонист, критичар, есеист и публицист.

¹⁸⁶ *Задруга* на Коле Чашуле е праизведена на 30 април 1950 година, во продукција на Македонскиот народен театар. *Режија*: Димитар Костаров. *сценографија*: Василие Поповиќ - Цицо и Тома Владимирски. *Костимографија* - Мирко Стефановски. Улогите ги толкуваат: *Огнен* - Трајко Чоревски; *Милан* - Мирко Стефановски; *Коле* - Дарко Дамески; *Панче* - Драги Костовски; *Павле* - Јордан Георгиев; *Коце* - Славко Тасевски; *Коста* - Кирил Кртошев; *Фидан* - Тоам Киров; *Божин* - Методи Зенделски; *Гроздан* - Благој Црвенков и други.

Венко Марковски добива уште една праизведба на главната сцена во Републиката: точно десет години по Востанието, на 11 октомври 1951, праизведена е монументалната (и мегаломанска) драма *Гоце*¹⁸⁸, составена од 3.000 стихови. Во јамб. Хорското одобрување и величање на претставата, (која и по датумот на изведбата и по гостите на премиерата има карактер на „државен проект“) го разбива Димитар Митрев¹⁸⁹. Тој, иако еден од најревносниите проследувачи на литературните настани во тој период, за *Гоце* се пројавува дури по шест месеци, откако публиката постојано ја полни салата, откако

¹⁸⁷ Јелена Лузина смета ότι „театролошките анали сигнализираат дека симнувањето имало форма на вистинска („политичка“) забрана. Формални докази за ова, се разбира, нема: не постојат никакви/ничии одлуки, заклучоци, записници, решенија... па дури ниту една единствена објавена критика.“ (Поопширно за *Задруга* во: Јелена Лузина *Македонската нова драма или вовед во феноменологијата на современата македонска драматургија*, Скопје, 1996, стр. 112-118. Цитатот е земен од истиот извор, стр. 112.)

¹⁸⁸ *Гоце* на Венко Марковски беше прв пат изведена на 11 октомври 1951 во продукција на МНТ. Режија: Димитар Костаров и Тодор Николовски. Сценографија: Василие Поповиќ - Цицо. Костимографија: Мира Глишиќ. Избор на музика: Илија Џувалековски. Улогите ги толкуваа: *Гоце* - Илија Џувалековски; *Гуштанов* - Драги Костовски; *Димо* - Борис Стефановски; *Ѓорѓи* - Ташко Кочовски; *Тешик бег* - Илија Милчин; *Рангел* - Ратко Гавриловиќ; *Дафина* - Добрила Пуцкова; *Оѓне* - Дарко Дамески; *Стрико Андо* - Тома Киров; *Прв четник* - Јосиф Петровски; *Втор четник* - Самоил Дуковски и други.

¹⁸⁹ Митрев, Димитар (1919-1976), литературен критичар и есеист, историчар, публицист, општественик, универзитетски професор, академик, еден од основоположниците на ДПМ. Автор е на десет книги со публицистичка, антологиска или теоретичарска содржина. Во 1970 година објавени се неговите собрани дела во седум книги: *Огледи и критики* (во три тома); *Критериум и догма*; *Огледи и есеи*; *Минатото и литературата* и *Пиринска Македонија* и други историографски огледи. Автор е на 129 библиографски единици. Во 1967 година е избран за редовен член на Македонската академија на науките и уметностите. Театарска критика пишува од 1945 година, на страниците на *Нова Македонија*, а потоа и во *Нов ден* и *Современост*, како и во други списанија. Во Друштвото на писателите на Македонија во 1986 година е востановена наградата *Димитар Митрев* за книги од областа на историјата, критиката, есеистиката и теоријата.

веќе се изнаредени пофални, панагирични критики (некогаш и по две-три од еден автор), откако *Гоце* е објавена... Митрев се јавува откако сите елементи покажуваат дека македонскиот театар, односно, неговата државна сцена, добила, конечно, успешна и голема претстава и драма од современ автор. Перјаница на македонската литературна критика, еден од оснивачите на ДПМ, ерудит и авторитет на времето, Митрев, во прецизен, опширен текст насловен *За „молчењето“ на критиката, за рецензентската „активност“ и за Гоце*¹⁹⁰ дел по дел, прави анализа на јамбското дело на Марковски, анализа по која од големиот спектакл, „државната“ претстава и бисерот во репертоарот на МНТ не останува ништо.

Митрев, буквално, го растура меурот од сапуница продуциран од македонскиот театарско-литерарен социјалистички реализам¹⁹¹ од секој аспект. Почнува со одговорот на прозивката зошто се нема пројавено за *Гоце*. Едноставно и директно, Митрев објаснува дека нивото на пиесата не го мотивира да пишува за неа: „...молчењето на критикот се резултира од бессилието на авторот да го привлече и ентузијазира за своето дело.“¹⁹² Потсетувајќи дека начесто се

¹⁹⁰ Димитар Митрев *За „молчењето“ на критиката, за рецензентската „активност“ и за „Гоце“* во: Димитар Митрев *Критериум и догма*, Скопје, 1970, стр. 27-103.

¹⁹¹ Интересна е тука да се спомне забелешката на Јелена Лукина: „Напаѓајќи ги баналноста, тривијалноста, извештаченоста и естетичката неадекватност на соц-реалистичкиот кич на 'Гоце' (кичот што идеолошката пропаганда и театарската машинерија се обидоа и, безмалку, успеаја вешто да го спакуваат/продадат, лепејќи му ја етикетата на 'висока'/'државна' уметност), Митрев настојува да го одбрани дигнитетот на социјалистичкиот реализам како таков.

¹⁹² Димитар Митрев *За „молчењето“ на критиката, за рецензентската „активност“ и за „Гоце“* во: Димитар Митрев *Критериум и догма*, Скопје, 1970, стр. 30.

навраќал и на поетското и на драмското творештво на Венко Марковски, Митрев ќе го извлече заклучокот дека Марковски треба да остане во поезијата, бидејќи, „Гоце“ е четвртата по ред пиеса на В. М. и, како таква, може да биде еден убедлив показател за природата на неговите драматуршки можности.¹⁹³ Зборувајќи за историско-документарниот аспект на *Гоце*, Митрев наоѓа редица недоследности и произволности, и заклучува дека „Сконцентрисањето на творечкото внимание само по линија на тоа: да не се пропушти ништо од животот на главниот лик, не значи уметничко пресоздавање на тој лик“, што доведува до тоа „главниот лик од новата пиеса на В. М. [...] да се наложува како една бескнижевна а така книжна фикција.“¹⁹⁴ Таа „книжна фикција“, според Митрев, се трансформира во агитност на пиесата. Она што на критичарот му пречи е податокот дека „Гоце реди тезисни пунктови за Гоцевите становишта по разни прашања. Како во блокнот, како во прирачник за агитаторот.“¹⁹⁵

Сликата на состојбата со театарот во Македонија во тој период, разгледувана преку неговиот најрепрезентативен претставник, е јасна: репертоарот е одраз на естетската недефинираност во која се наоѓа македонската сцена и драматика. Спојот на Нушиќ, битовски (модернизирани или не) пиеси, социјалистички реализам и класика не успева да продуцира авторитетна пиеса.

¹⁹³ Ibid, стр. 48. Понатаму, Митрев потсетува дека првиот драмски обид на Марковски, „Нашинци“ (Софија, 1937 е „определена како типично дилетантско дело, а драматургот како бесперктивист во драматургијата“; а дека „В. М., веднаш по ослободувањето, напиша пиеса со мотив од НОБ и уште низ дискусиите во разгледувањето на пиесата, таа беше најдена за крајно слаба...“

¹⁹⁴ Ibid, стр. 63/65.

¹⁹⁵ Ibid, стр. 68.

Сега, чинам, се доближивме до одговорот на прашањето што го поставивме погоре: зошто македонскиот театар и драматика, со релативно богатото наследство на битовата драма што го носеше од пред Војната, мораше да чека до средината на педесетитте години од минатиот век, за да продуцира пиеса која ќе го сврти на себе вниманието.

Одговорот е повеќеслоен. Еден негов дел донекаде формулира академик Ѓурчинов, уште во доцните шеесетти години. Имено, тој смета дека македонската современа драма „е сè уште далеку од отворено и бескомпромисно соочување со животот и неговите отворени проблеми, дека е премногу пресметливо внимателна и дозирана, инфериорно свртена кон јавното и општото мислење и загрижена за последиците на своите пораки [...] Ревалоризацијата на старата, праволиниска и упростена битово-социјална драмска конструкција, требаше да ја изврши фиксирајќи ги новите норми на човечките односи, новиот сензибилитет на Македонците [...] Современиот театар, очигледно, не може да се задоволи со мисијата пред современата публика да ја раскажува или прераскажува историјата или современоста.“¹⁹⁶

Ѓурчинов ова го вели во 1968. Дваесетина години пред Рациновите средби на кои е прочитан рефератот, во македонскиот театар не постоеше јасен, теоретски определен правец, не постоеше теоретска база, дури ни обид да се создаде некаков теоретски фундамент врз основа на кој ќе се развива театарот, или драматиката. Секако, постоеја ерудити од типот на Димитар Митрев,

¹⁹⁶ Milan Đurčinov *Razmišljanja o savremenoj makedonskoj drami*, во зборникот *Savremena drama i pozorište u Makedoniji*, priredio Blagoja Ivanov, Novi Sad, 1982, стр. 171.

Јован Бошковски, и други, кои, сепак, пишувајќи за театарот пишуваа или од аспект на литературата, или на ниво на дневна рецензија. Постоеја и квалитетни и врвни режисери и актери, како Димитар Костаров¹⁹⁷, Петре Прличко, Илија Милчин¹⁹⁸, Крум Стојанов¹⁹⁹, Мирко Стефановски²⁰⁰ и уште редица други, но тие беа практичари, луѓе кои на сцената го пренесоа своето (богато или скромно) дотогашно искуство. Немаше кој посериозно да го анализира, систематизира и насочи тоа искуство. Освен, се разбира, Агитпроп,

¹⁹⁷ Костаров, Димитар (1912-1997), актер, режисер, педагог. Со Одлука на Владата на Народна Република Македонија од 31 јануари 1945 година за формирање на Македонскиот народен театар (МНТ), Костаров е именуван за негов управник и режисер. Ја поставува првата претстава на МНТ (*Платон Кречет* на А. Корнејчук, 3 април 1945), а во наредните две децении безмалку најголемиот дел од репертоарот на овој театар. Селективна театрографија: *Платон Кречет*; *Сомнително лице*; *Тартиф*; *Кралот на Бетајнова*; *Покојник*; *Тоска*; *Женидба*; *Задруга*; *Гоце*; *Вообразен болен*; *Македонска крвава свадба*; *Отело*; *Нора*; *Галеб*; *Како што милувате*; *Госпоѓа министерка*; *Градскиот саат*; *Чекор до есента*.

¹⁹⁸ Милчин, Илија (1918-2002), актер, режисер, преведувач, педагог. Учествува во формирањето на Македонскиот народен театар (1945). Улоги (селективно): *Платон* (*Платон Кречет*); *Малволио* (*Нок спроти Водици*); *Јаго* (*Отело*); *Леоне Глембај* (*Господа Глембаеви*); *Губернаторот* (*Смртта на губернаторот*); *Галилео Галилеј* (*Галилео Галилеј*); *Игњат Наци Глембај* (*Господа Глембаеви*); *Панглос* (*Кандид*); *Живадин Филиповиќ* (*Југословенска антитеза*); *Татко Бенеша* (*Калугерички тишини*). Режији (селективно): *Стаклена менажерија*; *На дното*; *Вештерките од Салем*; *Глорија*; *Кога бранот бучи/Деветтиот бран*; *Црнила*; *Антигона*.

¹⁹⁹ Стојанов, Крум (1917-1996), актер и режисер. Улоги (селективно): *Стјопа* (*Платон Кречет*); *Гока* (*Сомнително лице*); *Бранислав Нушиќ* (*Автобиографија*); *Аци Трајко* (*Бегалка*); *Порфириј Петровиќ* (*Злосторство и казна*); *Спасое Благоевиќ* (*Покојник*); *Агатон Арсиќ* (*Нажалена фамилија*); *Марко Цепенков* и *Тоде Мудрецо* (*Јане Задрогаз*); *Ел Илустрисимо* (*Достага на самиот врв на највисоката власт*); *Димитрија* (*Диво месо*).

²⁰⁰ Стефановски, Мирко (1921-1981), режисер. Режираше над 50 претстави. Селективна театрографија: *Вејка на ветрот*; *Александра*; *Нажалена фамилија*; *Славеј*; *Хајди*; *Две ведре вода*; *Виулица*; *Полноќна кражба*; *Омер и Мерима*; *Глувчева патека*; *Полноќен грабеж*; *Отело*; *Малограѓанин*; *Преку смртта*; *Сопружници*; *Политичко венчавање*; *Гоф*; *Семејството на рибарот*; *Глувци и луѓе*.

кој се интересираше, пред сè, за општествено-идеолошкиот аспект на претставите, и преку таа и таква призма ги оценуваше естетските квалитети.²⁰¹ Отсуството на таквата теоретска база, сметам, е главната причина на талкањата на повоениот македонски театар. Впрочем, и појавата на *Вејка на ветерот* е своевидна потврда за оваа теза. Говорејќи за *Вејка*, поточно за нејзиното настанување, Коле Чашуле ќе рече: „*Вејка* е драма која е работена на принципите на она што ние денес го викаме workshop. Додека бев во Канада, бев во работилница, во ателјето на Јуџин О'Нил. Таму се работеа драмски текстови. Понатаму, во 1956-та отидов во Салцбург, исто така во работилница посветена на драмското творештво. Таму, нормално, се запознав со теоријата, методологијата, но и практиката на она што денес го викаме 'американска драматолошка матрица'.“²⁰² Мора, сепак, да постои некоја теоретска основа, некаков теоретски, помалку или повеќе определен и дефиниран импулс кој ќе ја канализира или објасни тековната драматуршка или сценска продукција.²⁰³ Во овој период, сметам, токму тоа е основната причина за неуспехот на македонскиот театар и драматика да го искористи сценското и драматско искуство на сопственото минато, без оглед на тоа колкаво е, квантитативно и квалитативно, тоа искуство.

²⁰¹ Агитпроп беше укинат на Вториот конгрес на СКМ, на 29-30 мај 1954. До тогаш тој беше врвниот „теоретичар“ во уметноста, па и во театарот. Индикативно е: појавата на *Вејка* доаѓа две години подоцна.

²⁰² Од разговорот на авторот со Коле Чашуле, воден на 15. 02. 2002 година.

²⁰³ На авторот не му е целта да влезе во дискусија за „првородството“ на теоријата или практиката. Впрочем, подоцнежниот развој на македонската драматика и театар покажува дека теоретската определба, изразена преку класични уметнички манифести, или манифестни претстави или теоретски текстови, продуцирале некаков квалитативен скок.

3.1.2 Аспекти на пројавувањата на митопоеетски елементи во современата македонска драматургија

Современата македонска драматика, на митот или на митските елементи се навраќала во најразлични форми. Некогаш била искористена само митската матрица, трансформирана во драматска структура, како што тоа е случајот со *Вејка на ветрот*, а некогаш пиесата, базирана на митски мотиви, го продолжувала или препрочитувала митот, како во *Ангелина* и *Болен Дојчин*. Карактеристично е и користењето на фолклорно-митски материјали, со нивна ресемантизација, како во *Јане Задрогас*.

Во овој дел ќе се задржиме на неколку драми, кои на митот му приоѓаат на различни начини, користејќи различни негови аспекти.

3.1.2.1 Болен Дојчин, Ангелина и македонската драматика

Митот за Болен Дојчин е еден од најраширените мотиви во македонското културно наследство. Според Кирил Пенушлиски²⁰⁴ овој еп „како ретко која народна песна, се пеел, па и денес се пее речиси во сите краишта на Македонија.“²⁰⁵ Постојат 28 објавени

²⁰⁴ Пенушлиски, Кирил (1912, Солун), универзитетски професор, фолклорист, основоположник на македонската фолклористика, спортски деец. Во 1938 година завршил Филозофски факултет во Скопје, докторирал во 1956 година. Бил професор на Филолошкиот факултет, ректор на Скопскиот универзитет, почесен член на ДПМ. Издал повеќе книги од областа на македонскиот фолклор: *Македонски народни песни*, *Книга за Миладиновци*, *Македонско народно творештво* во 10 книги, *Преданија и легенди*, *Љубовни народни песни*, *Марко Крале, легенда и стварност*, *Болен Дојчин* и др. Носител на повеќе општествени признанија и награди.

²⁰⁵ Кирил Пенушлиски *Болен Дојчин*, Скопје, 1986, стр. 7.

варијанти на песната, 36 необјавени/архивски варијанти и 11 песни со други мотиви за Болен Дојчин.²⁰⁶

Пред да видиме како митот за Болен Дојчин е транспониран во современата македонска драматика, ќе се задржиме на неколку карактеристични митски елементи и мотиви, како и на карактеризацијата на главните ликови во епот: Дојчин, Ангелина и Црна Арапина.

3.1.2.1.1 Мотиви

Грев, причина за болеста - Причината за болеста на Дојчин, генерално, во сите варијанти е иста: скрнавeњето на една или три светици.²⁰⁷

Што ми дојде Дојчин добер јунак, / ми ја клоцна со десно колено, / се отвори црква Митровденска; / внатре најде шарено ковчеже, / во ковчеже три убави моми,² / се наведе Дојчин, ји целувал! / Тиј' не беа три убави моми, / веќе беа три моми светици: / прва беше Чиста ем Пречиста, / втора беше пресвета ми Петка, / треќа беше света Недељичка! (A10)²⁰⁸

Тука треба да ја имаме предвид забелешката на д-р Ермис Лафазановски²⁰⁹ дека „еротската способност [на богот - М.П.] е

²⁰⁶ Податокот е земен според списокот приведен во: Кирил Пенушлиски *Болен Дојчин*, Скопје, 1986, стр. 13-20.

²⁰⁷ Во одделни варијанти гревот се проширува со насилно отварање на табуираниот храм, или со некој друг вид на скрнавeње на храмот. Поопширно во: Кирил Пенушлиски *Болен Дојчин*, Скопје, 1986, стр. 21-28.

²⁰⁸ Сите цитати на варијантите на *Болен дојчин* се од: Кирил Пенушлиски *Болен Дојчин*, Скопје, 1986. Во заградите е ознаката на варијантата како што е во изворот.

²⁰⁹ Лафазановски, Ермис (1961) фолклорист, научен соработник во Институтот за фолклор „Марко Цепенков“ во Скопје. Неговата научно истражувачка активност може да се подели на практична и теоретска. Има

примордијална во космичка смисла и натчовечка во човечка смисла.²¹⁰ Иако кај Лафазановски станува збор за космогониски мотиви, односно за енормната репродуктивна способност на божеството, сепак, *Еросот* е одлика на затворениот круг на боговите, во кој смртникот без нивна согласност, не може да влезе.

Симболот на Еросот значи „сила на соединување и поврзување“,²¹¹ односно „сексуалното соединување е повторување на исконската хиерогамија, преградка на небото и земјата од која се родени сите суштества.“²¹² На митско ниво, еросот е одлика (и привилегија!) на боговите.

Тоа е суштината на гревот на Дојчин - обидот, преку Еросот, да се обожестви, дотолку повеќе што тој, во неколку од варијантите, експлицитно им кажува на светиците дека целта на бакнувањето е еротска:

*Не ве целивам јас за сведбина / ве целивам за љуба
љубење! (Б 13)*

Смртникот Дојчин, херојот, но сепак смртен, преку еротската врска со светицата/светиците сака да ја преземе на себе функцијата на машкиот бог, сака самиот себе да се потврди како бог со тоа што божиците ќе му бидат „љуба за љубење.“ Сака да се изедначи/да стане бог.²¹³

завршено специјалистички курс од областа на визуелната антропологија во Финска. Автор на книгите *Традиција, нарација, литература и Македонски космогониски легенди*. Предава културна антропологија на постдипломските студии по театрологија на ФДУ.

²¹⁰ Ермис Лафазановски *Македонски космогониски легенди*, Скопје, 2000, стр. 59.

²¹¹ J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 150.

²¹² Ibid, стр. 150.

²¹³ Желбата на смртникот, на моќниот смртник да стане или да се изедначи со боговите е честа во јужнословенските фолклорни и митски творби.

Дали Дојчин, сепак, успева да влезе во семејството на боговите, да стане богочовек, во најмала рака? Клетвата што светиците ја изрекуваат ќе ни помогне во одговор на ова прашање.

Клетвата - Желбата, на Дојчин да се обожестви, предизвикува клетва која, речиси во сите варијанти е болест која трае три, девет или „тридевет“ години.²¹⁴

*Да те држе, Дојчин, време три години, / да сокапиш до
девет постели! (Б 23)*

*Ево имам за девет години, / к'де лежам болно за
постелџа (А 1)*

На значењето на броевите во митското мислење поопширно ќе се задржиме подоцна.²¹⁵ Во моментот, нè интересира зошто окажувањето на гревовите трае три, односно девет години. И, што се случува по истекот на тој период.

Бројот три го потенцира „божественото и во космосот и во човекот“,²¹⁶ додека девет „ја содржи идејата на ново раѓање и никнување, како и идејата на смртта.“²¹⁷ Имајќи ја предвид нашата теза за тенденцијата на Дојчин да се приклучи кон боговите, клетвата, односно, болеста, е нужниот период на иницијација, без кој е невозможно обожествувањето на ликот. Нужен предуслов за

Најпознат е секако, примерот на Марко Крале во *Марко Крале ја губи силата*.

²¹⁴ Некаде болеста трае три години, а Дојчин кине „девет постели“, некаде е обратно, но во секој случај, броевите три и девет се појавуваат поврзани со болеста.

²¹⁵ Види оддел за *Јане Задрогаз*.

²¹⁶ J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 709.

²¹⁷ Ibid, стр. 117-119.

обожествувањето/новото раѓање е смртта, која ќе дојде по три/девет или „тридевет“ години боледување. Меѓутоа, смртта не може да биде едноставна. Смртта доаѓа како круна на она што е карактеризација на хероите во речиси сите митологии:

Подвигот - Борбата на Болен Дојчин со Црна Арапина не само што, во нашиот систем на разгледување на материјалот, има иницијациско значење, туку и нè води кон прашањето за идентитетот на Арапот.

Со извршувањето на подвигот, односно, со елиминирањето на Арапот, во нашиот случај, престанува потребата од физичкото, „земско“ постоење на јунакот. Исто така, со извршувањето на подвигот, се заокружува иницијацискиот процес и се отвара можноста за промовирање на неофитот. Еден од начините да се изврши тоа промовирање е смртта, бидејќи „секоја иницијација поминува низ фазата на смртта, пред да се отвори пристапот кон новиот живот.“²¹⁸

Во вака конструиран систем на прочитување на елементите на *Болен Дојчин*, не може до крај да профункционализира општоприфатениот (и беспорен, за друго ниво на читање) став во македонската фолклористика дека „Црна Арапина е апсолутно негативен лик. Тој е груб, немилосрден насилник, посегнувач врз мирот, слободата и достоинството на народот.“²¹⁹ Покрај ваквото толкување, Кирил Пенушлиски потсетува на толкувањето на Веселин Чајкановиќ, според кого во Црна Арапина „се олицетворува

²¹⁸ Ibid, стр. 612.

²¹⁹ Кирил Пенушлиски *Болен Дојчин*, Скопје, 1986, стр. 36.

некакво темно сеќавање на прасловенскиот Триглав, тој е остаток на тој црн бог на долниот свет и смртта"²²⁰

Конечно, се јавува и Јелена Лужина со свое толкување за Црна Арапина, разгледувајќи го во пошироки географски рамки и определувајќи го "како (речиси) универзален медитерански топос."²²¹ Тргувајќи од летната игра, раширена низ Медитеранот, наречена морешка, преку етнодрама зачувана во Анадолија, некои сицилијански танци и библиската легенда за трите кралеви, Лужина го изведува заклучокот дека „маварскиот мотив не мора да наведува само на Злото, ниту пак да ги еманира само таканаречените негативни значења."²²²

Во моментот, за нас, Црна Арапина е важен само од аспект на *пречка што треба да се совлада*, во процесот на иницијација на неофитот. Не одбивајќи и не истакнувајќи посебно ниедно од горенаведените толкувања и размисли за Црна Арапина, подоцна, при анализата на драмскиот материјал, ќе го лоцираме во зависност од структурата на пиесата која ја обработуваме.

Односот меѓу Дојчин и Ангелина е еден од централните мотиви во драматската обработка на митот за Болен Дојчин. Во варијантите на песната, два пати Ангелина е жена на Дојчин, а во

²²⁰ Веселин Чајкановиќ *Мит и религија у Срба*, Београд, 1973, стр. 346. Цит. според Кирил Пенушлиски *Болен Дојчин*, Скопје, 1986, стр. 41-42. Пенушлиски се спротивставува на овој став, посочувајќи дека „постојаниот епитет *Црн Арапин* или *Црна Арапина* не е доволен аргумент тој да се изедначува со змеј или со некаков 'остаток на црн бог на долниот свет и смртта'." (Исто, стр. 42.)

²²¹ Јелена Лужина *Црна Арапина како (речиси) универзален медитерански топос*, во Јелена Лужина *Театралика*, Скопје, 2000, стр. 80-92.

²²² Ibid, стр. 90.

седум варијанти таа се појавува заедно со сестрата, под името Дојчиница. Во сите три пиеси кои ги зедовма за анализа, (*Болен Дојчин* и *Ангелина* од Георги Сталев и *Лепа Ангелина* од Благоја Ристески) Ангелина е сестра (и мајка и жена) на Болен Дојчин и нивниот однос е *инцестуален*.

Инцестот е познат речиси во сите светски митологии. Кај Египќаните, на пример, Изиде е жена на својот брат Озирис, а има и четири деца со синот Хорус. Кај Грците Крон е сопруг и син на Геа, Зевс и Хера се сопрузи, но и брат и сестра. Честата појава на инцестот во древните митологии не е израз на неморалноста на боговите или на создавачите на митот. Инцестот е израз на „стремежот за соединување со себе сличните, воздигнување на сопственото битие, наоѓање и чување на своето најдлабоко Јас.“²²³

Разгледуван од овој аспект, инцестот (во митот индиректен, промовиран само како замена, изедначување на митемите Ангелина - сестра и Ангелина - жена) добива сосема поинаква димензија. Дојчин не е еднаков со луѓето, а пред да ја помине иницијализацијата не може да биде еднаков и со светците - боговите. Единствена која е еднаква со Дојчин е Ангелина, сестрата-жена.

3.1.2.2 Георги Сталев: Болен Дојчин и Ангелина

*Болен Дојчин*²²⁴ и *Ангелина*²²⁵ се први пиеси на Георги Сталев.²²⁶ Иако напишани во период од една година (*Болен Дојчин* - 1971;

²²³ J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 205.

²²⁴ *Болен Дојчин* е прайзведен на 30 декември 1971 во Драмскиот театар во Скопје. Режија: Димитар Станковски. Сценографија: Владимир Георгиевски. Костимографија: Рада Петрова - Малкиќ. Учествуваат: Марин

Ангелина - 1972), според тематската определеност и структурата тие се надоврзуваат и дополнуваат. Тоа го забележува и Матеја Матевски²²⁷, истакнувајќи дека „*Болен Дојчин* не би можела посуштински да се согледа, ако не се има постојано пред себе и пиесата *Ангелина*. Тие претставуваат всушност еден драматуршки диптих во кој, во една иста материја воспоставен е различен пристап. Додека во првата во преден план е Дојчин, соочен со последиците на својот подвиг, во другата во средиштето е Ангелина, причина и инспирација на подвигот Дојчинов.“²²⁸ Критичарот на „Нова

Бабик, Лилјана Георгиевска, Мите Грозданов, Дарко Дамески, Мето Јовановски, Ненда Милосавлевиќ, Благој Чоревски.

²²⁵ *Ангелина* е прайзведена во Народниот театар во Куманово во 1974 година. Режијата е на Стојан Стојановски, а костимографијата на Елена Танчева-Дончева. Учествуваат: *Ангелина* - Шенка Колозова; *Болен Дојчин* - Анастас Миса; *Црна Арапина* - Ѓорѓи Колозов; *Митре Поморјанче* - Душко Ѓорѓиоски; *Плетикса Павле* - Живко Пешевски; *Умер Бичакчија* - Борис Чоревски.

²²⁶ **Сталев, Георги** (1930), драмски автор, книжевен критичар, есеист и преведувач. Во македонските списанија објавува книжевно-историски и теориски текстови. Театарски критики објавува во весникот *Вечер* и во списанијата *Хоризонт*, *Современост* и *Разгледи*. Драмски текстови: *Болен Дојчин* (1971); *Ангелина* (1972); *Расколникот од Хетиим-џинот* (1975); *Самуил* (1980). Научно творештво: *Преглед на македонската литература од XIX век* (1963); *Македонскиот верс* (1971); *Девет портрети од светската литература* (1974); *Приближувања - огледи од јужнословенските литератури* (1974); *Македонска критика и есеј* (антологија, 1977); *Сто години македонска литература* (1994) и други.

²²⁷ **Матевски, Матеја** (1929) театарски и литературен критичар, поет, есеист и преведувач. Автор е на десет поетски книги. Автор е на тритомно издание со критики и есеи, од кои третата книга, насловена како *Драма и театар* (1987), содржи театарски критики и есеи. Третиот дел од книгата есеи и критики *Светлината на зборот* (1999) целосно е посветен на драмата и на театарот. Учествува на Конгрес на Интернационалниот театарски институт (ИТИ) во 1985 година во Мадрид. Во периодот од 1955 до 1961 година, на програмата на Радио-Скопје редовно емитува театарска критика. Од 1961 до 1969 година континуирано објавува во театарската рубрика *Пред крената рампа* на списанието *Разгледи*, а повремено објавува во *Културен живот* и во *Сцена*.

²²⁸ Матеја Матевски *Драмското творештво на Георги Сталев*, во: Матеја Матевски *Драма и театар*, Скопје, 1987, 125.

Македонија", Бранко Варошлија,²²⁹ на сличен начин тематски ги поврзува *Болен Дојчин* и *Ангелина*: „На Сталев ова (се мисли на *Ангелина* - М.П.) му е втор драмски обид и, така да се рече, на иста тема. Тој, всушност, својата прва преокупација, митот за Болен Дојчин, во случајов, го согледува од еден друг аспект, од аспектот на сестрата Ангелина.“²³⁰

Матевски *Болен Дојчин* го гледа како „кошмар на Дојчина во кој тој преку средбите со своите жртви го бара одговорот на својата измачувана совест, што треба да одговори дали направил подвиг и справедлива osveta или убил по своја вина.“²³¹ Од друга страна, Варошлија смета дека се работи за драма која „ја имаше амбицијата на еден поширок епски зафат во темата што веќе само по себе обезбедува и одредени драмски акценти.“²³² Во секој случај, современите го прифаќаат ставот дека во *Болен Дојчин* херојот е исправен пред проверка на своите постапки, дека станува збор за морална недоумица, до кој степен е оправдано убиството, било тоа да е предизвикано од стремежот да се спаси Солун, или убиството е направено за „да ја задржи љубовта на Ангелина само за себе [...] а

²²⁹ Варошлија, Бранко (1934) театарски критичар и раскажувач. Завршува Филолошки факултет во Скопје. Автор е на седум драмски текстови (*На два брега*, 1953; *Триптихон*, 1965; *Балада*, 1967; *Едно друго царство*, 1970; *Учителката*, 1986; *На сечило*, 1989). Член е на оценувачката комисија и учесник во разговорите на тркалезна маса за претстави на Македонскиот театарски фестивал Војдан Чернодрински и на фестивалите Стериино позорје и Мали и експериментални сцени Сараево (MECC).

²³⁰ Бранко Варошлија *На работ на просекот, Нова Македонија*, бр. 9862, 7 јули 1974, стр. 12.

²³¹ Матеја Матевски *Драмското творештво на Георги Сталев*, во: Матеја Матевски *Драма и театар*, Скопје, 1987, стр. 126.

²³² Бранко Варошлија *На работ на просекот, Нова Македонија*, бр. 9862, 7 јули 1974, стр. 12.

не да го спаси светот и човекот од универзалното зло."²³³ Прашањето на сторениот грев и за одговорноста за тој грев е поставено, според Матеја Матевски, и во *Ангелина*. „Прашањата што претходно го измачуваат Дојчина, сега ја измачуваат неговата сестра - жена Ангелина: неа ја исполнува сомнението дека може да и се прости за предавствата што ги сторила не бидувајќи за нив свесна."²³⁴ Трагизмот на судбината на Ангелина е основа Сталев, во својата втора пиеса, да ги „бара мотивите за својата инспирација и врз нив се обидува да ја изгради драматуршката структура на делото."²³⁵

Не оспорувајќи ги ваквите прочитувања на *Болен Дојчин* и *Ангелина*, ќе се обидеме да ги разгледаме од аспект на митските елементи за кои погоре зборувавме.

Болен Дојчин и *Ангелина* го продолжуваат митот. Подвигот е направен, Црна Арапина е убиен. Дојчин се наоѓа во состојба која не е смрт, но сигурно не е ни живот. Доколку ја следиме нашата мисла дека подвигот и смртта се фази на иницијацијата на херојот во бог или богочовек, се овара можноста *Болен Дојчин* и *Ангелина* да ги разгледуваме како одговор на прашањето - ја заокружил ли својата иницијација Дојчин?

Одговорот на тоа прашање е комплексен. Ако го разгледуваме крајот на иницијацијата на Дојчин како обожествување, тогаш тој обид е неуспешен: човекот никогаш не може да стане бог! Некаде пред крајот на пиесата, на веќе скршениот и во ништо сигурен

²³³ Матеја Матевски *Драмското творештво на Георги Сталев*, во: Матеја Матевски *Драма и театар*, Скопје, 1987, стр. 126.

²³⁴ Ibid, стр. 127.

²³⁵ Бранко Варошлија *На работ на просекот*, *Нова Македонија*, бр. 9862, 7 јули 1974, стр. 12.

Дојчин, една од девојките (кои, патем, според својата драматска функција наликуваат на античките Еринии) му ја открива вистината:

II ДЕВОЈКА

*И, сè уште не сфаќаш / на самиот себе дека
здивуваш?... / Ти мислиш дека ја доживуваш / само
измамата на вербата? / Сам себеси си се измамил едно
чудо / штом натчовекот во себе си го побарал!*²³⁶

(Болен Дојчин стр. 86)

Дојчин, очигледно, кај Сталев не може да стане бог. Меѓутоа, Сталевиот Дојчин не е ни човек.

ДОЈЧИН

*Јас крајност бев. И крајност сум. / Но не знам дали сум
прелага или вистина. / О каква несреќа блика / и од
едното и од другото. / Страден сум по она што човечко
се вика!*

(Болен Дојчин стр. 83)

Во тоа е содржан трагизмот и на Дојчин и на Ангелина. Нашиот херој не припаѓа на светот на боговите, исто како што не припаѓа на светот на луѓето. Тој е - сам. Исто како што е сама и Ангелина.

АНГЕЛИНА

...

*кога се видов на светов сама / препалена во таа
волчја јама / самотија што се вика...*

...

²³⁶ Сите цитати од Болен Дојчин и Ангелина се од: Георги Сталев Болен Дојчин. Ангелина, Скопје, 1999.

*Не остана на светов мило / со кого што не болкава /
туку мислава сега би ја поделила...*

(Ангелина стр. 94)

Во таа насока се разјаснува *нужноста* на инцестот во Сталевиот диптих. Таа *нужност*, пак, има митски корени. Во свет во кој постојат само Братот и Сестрата, Дојчин и Ангелина, неминовност е нивната прародителска врска. Тие не можат да се спуштат до светот на луѓето, исто како што не можат да се издигнат до боговите. Тие се осудени да живеат во својот свет, каде комуникацијата може да биде само меѓу нив двајцата.

Болен Дојчин и Ангелина се пример за еден начин на пристапот кон митот во современата македонска драматика. Тие се *продолжување на митската фабула*, надградување на митот. Сталев не го разградува митот, не нуди поинакво негово прочитување, тој го развива понатаму дејствието. Начесто, неговите јунаци говорат делови од разните варијанти на песната *Болен Дојчин*. Единствената интервенција која Сталев во митската фабула ја има направено е декларативното изедначување на Ангелина-сестрата и Дојчиница. Како што видовме погоре, таа улога, на ниво на митеми, може да се изедначи и во митот, кај Сталев тоа е само сторено поакцентирано, подеklarативно.

*

* *

Георги Сталев во *Болен Дојчин и Ангелина*, дадениот (историски/митски) материјал создава свој текст. Традицијата-митот-историјата кај Сталев е оставена на мира, од неа само се изведува текстот. Од друга страна, Сталев применува една друга,

парадигматично модернистичка/авангардна постапка - цитатноста. Цитатноста тука е сфатена според определбата на Дубравка Ораиќ Толиќ:

„1. цитат - експлицитен интекст, елемент на цитатната релација; 2. цитатна релација - интертекстуална врска за која е битна појавата на цитатот; 3. цитирање или цитација - цитатни интертекстуални процеси и; 4. цитатност - својство на уметничката структура изградена од цитати, односно врз основа на начелото на цитирање. Цитатноста е облик на интертекстуалност во кој цитатната релација станува доминанта на некој текст, авторски идиолект, уметнички жанр, стил или култура во целина.“²³⁷

Во *Болен Дојчин* и во *Ангелина*, цитатноста ја препознаваме неколкукратно. Најочигледна е онаа форма која во класификацијата на Ораиќ Толиќ е означена со бројот три - пресек или интертекстуална интерсекција:

Ќе ја имаме предвид определба на цитатноста на Ораиќ Толиќ, која разликува два вида цитатност: илуминативна и илустративна. Според неа, „илустративната цитатност е усвојување на туѓи текстови и културни традиции, илуминативната е нивно непредвидливо и креативно освојување.“ Таа смета дека во епохата на модернизмот цитатноста е илуминативна, додека

²³⁷ Dubravka Oraić Tolić *Teorija citatnosti*, Zagreb, 1990, стр. 5.

постмодернистичкиот период се карактеризира со илустративна цитатност.²³⁸

Пресекот на фенотекстот и прототекстот,²³⁹ во нашиот случај ќе биде тематската определба на Сталев, имињата на ликовите, мотивите преземени од *Болен Дојчин...* На едно место, со фусната

²³⁸ Ibid, стр. 207. Пошироката определба на илустративната и илуминативната цитатност би изгледала вака: „Ако некој текст цитира туѓ текст со имитирање на неговата смисла, ако цитатите во системот на сопствениот текст според својата положба се поважни од сопствените делови, ако во системот на културата постои строга хиерархија на вредности, па културната традиција и туѓите текстови се сфаќаат како РИЗНИЦА вредна за имитирање, ако цитатниот автор, заедно со својот текст се ориентира кон читателот и неговото конвенционално знаење и ако текстот во целина со сите свои релации извршува функција на репрезент на туѓиот прототекст, туѓата култура и туѓото читателско искуство, тогаш зборуваме за *илустративен тип на цитатност*. Во спротивен случај, кога цитатниот текст креира нова и неочекувана смисла, земајќи го туѓиот текст и неговите цитати само како повод за создавање сопствени непредвидливи значења, кога положбата на цитатот во рамките на сопствениот текст е небитна, кога во културниот систем во целина нема строго хиерархиско степенување, па цитатниот текст не се однесува со културната традиција и со синхроните туѓи текстови како со посветена ризница, туку со нив води рамноправен интертекстуален дијалог, или, во краен случај тежи кон ПРАЗНА ПЛОЧА, кога цитатниот текст се ориентира на оригиналното авторско искуство, а не на она со кое располага читателот, па текстот, поради тоа, се стреми сам себе да се презентира и потврди како единствен или подобар од сите дотогашни, тогаш зборуваме за *илуминативен тип на цитатност*.” (Dubravka Oraić Tolić *Teorija citatnosti*, Zagreb, 1990, стр. 45.)

²³⁹ Термините *фенотекст* и *прототекст* се преземени од веќе цитираното дело на Ораиќ Толиќ. Тука се употребени како елементи на цитатната релација која „се состои од три члена: 1 сопствен текст, т.е. текст кој цитира, 'фенотекст' или 'текст на консеквентот'; 2. туѓ цитиран текст, т.е. експлицитен интекст или цитат и; 3. туѓ нецитиран, но текст кој се подразбира, поранешен контекст од кој цитатот е преземен, т.е. 'подтекст' (во смисла на Таркановски), 'пратекст', 'предтекст', 'генотекст', 'текст на антецедентот' или 'прототекст'." Ораиќ Толиќ во однос на третиот елемент препорачува употреба на терминот *подтекст* „доколку туѓиот текст го сфаќаме како мисловна појава", а доколку го сфаќаме како „реален туѓ текст присутен во културниот систем", препорачува употреба на термините *прототекст* и *текст на антецедентот*. (Dubravka Oraić Tolić *Teorija citatnosti*, Zagreb, 1990, стр. 15.)

на авторот, тој цитат е директен.²⁴⁰ Сталев користи и цитати од Библијата (стр. 62), од фашистичката иконографија (стр. 63), од поблиската историја (стр. 63), како од актуелните дневно-политички настани во времето кога *Болен Дојчин* е напишана (исто така, стр. 63). Понатаму, на стр. 64, Сталев користи цитат од *Болен Дојчин* на Блаже Конески, а неколку страници потоа (стр. 68) пак се враќа кон историјата, односно кон македонскиот цар Самуил. Пред крајот (стр. 88) цитатот се однесува на Прличев. Во *Ангелина*, забележуваме директни цитати од народната песна (стр. 96 и 97), филозофијата (стр. 105) и литературата (стр. 127).

Со помош на споредувањето на односот меѓу фенотекстот и цитатот, односно, фенотекстот и пратекстот, ќе се обидеме да определиме дали, според својата севкупност, *Болен Дојчин* и *Ангелина*, тежнеат кон модернизмот или постмодернизмот. Целта не е и не треба да биде цврсто диференцирање, туку само определување на доминантните елементи.

Во нашиот случај, пратекст е митот, односно, народната песна за Болен Дојчин. Веќе одбележавме дека пратекстот не е имплицитно присутен во драмскиот материјал. Тој е само мотивот, од кого се преземени имињата на ликовите. Врз нив, Сталев гради сопствен текст, вклопувајќи се, од овој аспект, во една од карактеристиките на илуминативната цитатност, според Ораиќ Толиќ.²⁴¹ Потрагата по

²⁴⁰ На стр. 59, по стихот "Јаудијо, стани" следи фуснота: „Во пообемната варијанта/верзија на песната *Болен Дојчин* што се наоѓа во *Зборникот* на Миладиновци, постои само еден стих посветен на Јаудијата, а се однесува на неговото погубување од страна на Дојчин. Тоа убиство (како казна?) воопшто не е мотивирано со ништо во оваа македонска народна песна! Авторот на драмава *Болен Дојчин* ќе ја исползува како 'енигма' за да ја поврзе колку со историјата, толку и со некои современи случки и настани."

²⁴¹ Наградувајќи го митот, создавајќи свој свет, кој почнува онаму каде што завршува оригиналниот мит, Сталев креира „нова и неочекувана смисла,

„нова и неочекувана смисла“, забележлива е и во употребата на цитатите позајмени од други текстови, кои погоре ги наведовме. Така, на пример, на страница 63, цитатот што го изговара Јаудијата во расправата со Дојчин,²⁴² нема примарна цел да го коментира холокаустот, туку да воспостави сомнеж во богот, во чие име е извршен тој холокауст.

3.1.2.3 Благоја Ристески: Лепа Ангелина

И доколку Сталев го продолжува, преку својот авторски дискурс, митот, Благоја Ристески²⁴³ во *Лепа Ангелина*²⁴⁴ ја презема митската матрица за врз неа да направи сопствена верзија на сторијата за Болен Дојчин.

Сталев, во принцип, се придржува до митот, додека во *Лепа Ангелина* некои од ликовите се изместени, некои ги нема, а некои се заменети со други. Кај Сталев, па и во митот, Дојчин е сам, тој е херојот кој сака да стане бог. Напуштен е од сите (освен од

земајќи го туѓиот текст и неговите цитати само како повод за создавање сопствени непредвидливи значења“.

²⁴² „ЈАУДИЈАТА: Да. Не мешај го бога во нашето дело! / 'Господ е со нас' - еднаш веќе рекоа / и децата ни ги одвлекоа / во пекол жив...“ Цитатот „Господ е со нас“ е преземен од натписот што германските војници го имале на униформата во Втората светска војна.

²⁴³ Ристески, Благоја (1949) драмски автор. Дипломира на Филозофскиот факултет во Скопје (1975). Драмски текстови: *Sarcinota matae* (1982); *Спиро Црне* (1989); *Арсениј* (1993); *Ибро јаране* (1994); *Летни Силјане* (1994); *Лепа Ангелина* (1995); *Венко* (1998). Награди: Награда за најдобар драмски текст на Македонскиот театарски фестивал Војдан Чернодрински - Прилеп, за текстовите *Спиро Црне* (1989) и *Лепа Ангелина* (1996).

²⁴⁴ *Лепа Ангелина* е праизведена на 31 октомври 1995 во Македонскиот народен театар. Режија: Владимир Милчин. Сценографија и костимографија: Миодраг Табачки. Учествуваат: *Лепа Ангелина* - Магдалена Ризова, *Болен Дојчин* - Никола Ристановски, *Жолта Евреина* - Владимир Јачев, *Павле Плетикоса* - Васил Шишков, *Митре Поморјанче* - Тони Михајловски, *Света Недела* - Даница Георгиевска, *Езакиј* - Кирил Ристоски и други.

Ангелина). Во *Лепа Ангелина* Дојчин е рационален, реален лик, стратег на кој не му се потребни „триста лакти платно“ да „опаша си половина/опаша си престегна си“.²⁴⁵ Нему му е потребно нешто многу пореално: сојузот со стратегот Дука.²⁴⁶ И непријателот кај Ристески ја губи митската симболика: не станува збор за Црна Арапина, туку за цела палета непријатели, внатрешни и надворешни со кои Дојчин и бранителите на Солун треба да се справат. На тој начин, доаѓаме до една од основните методолошки постапки на Ристески во *Лепа Ангелина*: митот напати се демитологизира до нивото на реална приказна.

Битната разлика меѓу изворникот и *Лепа Ангелина* е во односот Дојчин - Ангелина. Веќе беше одбележано дека во ниту една од варијантите на митот за Болен Дојчин не е експлицитно потенциран инцестуалниот однос меѓу братот и сестрата, туку тој однос се искажува/функционира само на ниво на митемите. И доколку кај Сталев инцестот беше еден од гревовите кои го растргнуваат Дојчин, кај Ристески тоа е *откуп* за предизвиканиот грев - скрнавeњето на храмот и на светицата.²⁴⁷ Поточно, инцестот е услов да престане клетвата. На тој начин, јунакот е ставен пред можноста за избор - да наруши едно од најсветите табуа и „сестра да земе

²⁴⁵ Во нумерацијата на Пенушлиски, цитатот е земен од А6 (Кирил Пенушлиски *Болен Дојчин*, Скопје, 1986, стр. 127.)

²⁴⁶ „Со таков одред ти Павле Плотикоса, мој ворон бојовнику, кон Епир ќе запатиш, во Драч ќе се упатиш, при стратегот Дука.“ (Благоја Ристески *Лепа Ангелина*, 1996, стр. 53-54) Воопшто во оваа, четврта сцена, Дојчин е мудриот воин и политичар која со своите советници ги разгледува политичките и воени варијанти на одбраната на Солун, толку различен од митскиот херој во митот и полниот со гревови лик на Сталев.

²⁴⁷ Тука Ристески точно се придржува кон митот. Кај Пенушлиски песната во која се зборува за Митровденската црква и Света Недела е А 10.

како маж што зема жена, жена љуба нељубена, жена снена сонувана",²⁴⁸ или пак „болест да боледува“ (стр. 64).

Владимир Милчин,²⁴⁹ режисер на прайзведбата на *Лепа Ангелина*, монолотот на слепиот пророк Езекиј, при крајот на пиесата го зема како основа за анализа не само на *Лепа Ангелина*, туку воопшто, на драмското творештво на Ристески. Еве го тој монолог.

Езекиј:

Железото што в раце ти пишти не го гледам, но сјајот негов, мојот вид, вам непознат, го засенува, го ништи. Уште една солза ми остана, како рана врз тагата недогледна. Дал ќе можам јас со неа да го исплачам сето наше племе, низ предолгото време, меѓу себе што ќе се убива. Ќе се вратат на Ангелина трите сина, по крвта мајчина, за да ја одмаздат. И ќе колат бестрашните, великите, Склавините, сè што Склавин се именува. Нема да се запрат и кога за тоа ќе ги молат боговите сами, ниту ќе папсаат јавачите на огнот, од погромот мајсторите, героите на смртта, внуците

²⁴⁸ Сите цитати од пиесата се земени од: Благоја Ристески *Лепа Ангелина*, 1996.

²⁴⁹ Милчин, Владимир (1947) режисер, професор на ФДУ во Скопје. Режираше околу 80 претстави. Режи (селективно): *Скици од преданието Каинавелско* (1970); *Фарса за храбриот Науме* (1971); *Тесен пат кон далечниот север* (1972); *Славата и смртта на Хоакин Муриета* (1976); *Соблазна во Шентфлоријанската долина* (1976); *Обесеник* (1979); *Хасанагиница* (1979); *Свечена вечера во погребното претпријатие* (1980); *Најмалото театарче на светот 'Зелената гуска'* (1980); *Како трупата 'Сина блуза' ќе ја прикажеше 'Животинската фарма' од Џорџ Орвел* (1981); *Натемаго на Филозофскиот факултет* (1983); *Дожд во Уертмонто* (1985); *Калуѓерички тишини* (1987); *Лулка* (1992); *Крал Лир* (1995); *Коските што доаѓаат доцна* (1998); *Мурлин Мурло* (1998); *Лудиот Ибрахим* (1999); *Аудиција* (2001).

Дојчинови, нашите синови, сè додека на исток ќе се црвени крета од Ангелина овде пролеана. Тоа така ќе биде и подолго одошто пророштвото може да претскаже, од што проклетството да накаже."

(стр. 109)

„Дали е овој монолог крајот или почетокот на драмскиот циклус на Ристески?“ – се прашува Милчин. „Страшното сознание до кое авторот доаѓа така што еднаш се преправа во Итар Пејо, еднаш го препрочитува Марко Цепенко, еднаш му влегува под кожа на Арсениј, еднаш ги следи големите трагичари? Или пак слепиот пророк Езекиј е почетокот на преиспитувањето на нашата митологија и историја и обид во историјата да се изнајде митологијата, а во митологијата да се најде одговорот на прашањето зошто имаме таква историја. Немам дефинитивен одговор за оваа дилема. А можеби и не треба да го имам, можеби треба и да го одбегнувам сè дури низ овие драми на Ристески можам да го читам она што ни се случува денес...“²⁵⁰

Милчин, како што гледаме, митската структура ја транспонира во сегашноста, преку митот и историјата се обидува да ги прочита, да ги побара и да ги најде темите кои го преокупираат денешниот човек, односно: точно определениот човек – временски и просторно. Тоа не е невообичаено во македонската драматика (да се задржиме само на Македонија). И Сталев говореше преку митот за сегашноста, подолу ќе видиме дека и драмскиот материјал што го одбравме за централна проверка на методологијата понудена во

²⁵⁰ Владимир Милчин *Митот, историјата и драмата во: Предавања на XXXIII Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура*, Скопје, 2001, стр. 159-160.

оваа дисертација (*Јане Задрогаз и Вејка на ветрот*) биле прочитувани и толкувани од аспект на актуелното и сегашното. Впрочем, провокативно и ефектно (и на хартија, во драмска форма, и во сценска форма) е да се проговори преку митот за некои проблеми и прашања што го провоцираат и окупираат денешниот уметник.

Ние, сепак, ќе се обидеме во некои аспекти на *Лепа Ангелина* да ја провериме нашата методологија и ставот за обидот на Дојчин да стане бог, поточно, да провериме дали таквиот обид кај Ристески постои и како е обработан.

Ферид Мухиќ смета дека „централните ликови на оваа драма (се мисли на *Лепа Ангелина* - М. П.) Дојчин и Ангелина, само на чекор се од статусот на боговите: по сила, по убавина, по големината на гревот и по безмерната милост за која се способни.“²⁵¹ Сепак, тие не се богови, бидејќи „ја немаат онаа божествена моќ да ги изменат одлуките на судбината.“²⁵²

Видовме, кај Сталев, Дојчин не успева да ја помине иницијализацијата, не успева да стане бог. Кај Ристески, тој исто така има одредени карактеристики на божество. Едната е онаа за која зборува Мухиќ. Во свесното влегување во гревот на Ангелина и Дојчин ги препознаваме цртите на христијанскиот бог кој се жртвувал за човештвото. Подвигот е тука изместен. Тоа не е борбата со Црна Арапина, како во народната песна. Не е ни борбата со либиската армија, бидејќи таа е речиси завршена кога Дојчин се појавува на бедемите на Солун. Победата е максимално

²⁵¹ Ферид Мухиќ *Поет на гревот и милоста, човекови во: Благоја Ристески Лепа Ангелина*, 1996, стр. 118-119.

²⁵² Ibid, стр. 119.

рационална, благодарение на храброста на бранителите и мошне световната и конкретна помош на сојузниците.

Втората божествена црта што Дојчин на бедемот на Солун ја манифестира е милоста:

! Стражар:

Бегаат Либијците во паника, препалени, раштркани под Солуна!

Жолта Евреина:

Вратете се назад кон својата војска и гонете ги. Таа поган во оган вивнете ја. Да појдеме и ние Плетикоса Павле, да сме први...

Болен Дојчин:

Застанете!... Стражару, дали побратимот Дука Либијците ги брка?

! Стражар:

Да, стратегу.

Болен Дојчин:

Појди веднаш и кажи му да запре, да ги смири војниците, оружјето измие... А и вие кон своите одреди назад, задржете ги, убивање е доста.

(стр. 99)

Големиот стратег Дојчин, победникот во неброени битки мора да ја знае вистината на која го потсетува Жолта Евреина: „Стратегу, зарем приликата ретка да ја испуштиме. При здрава памет да допуштиме Либијците да се спасат..." (стр. 100) Јасна е и вековна стратегијата дека непријателот треба да се уништи, за да не може пак да дигне глава. Тоа го знае стратегот Дојчин, но тоа не може да биде основната мисла на неофитот Дојчин, претендентот на

божественост. Сепак, не можеме да бидеме сигурни дека тоа е неговиот вистински став, неговиот вистински атрибут, или е само игра, само преправање во бог, исто како што кај Сталев беше игра убивањето на Арапина и побратимите во името на принципот, а вистинската цел беше да се ослободи Дојчин од сите оние кои можеа да се свртат кон Ангелина.

Токму затоа иницијацијата не успева, неофитот не го поминал испитот. Солун е спасен и пред Дојчин да се појави. Гревот е, значи, сторен, рушењето на табуто на односот сестра-брат е направен напразно:

Болен Дојчин:

Да јас излечен ќе бидам оти во молкот исчекорив на часот кога сестра си ја допрев, похотата ја допрев врз нејзината чедност. Кога луд од намера луда Солун да го спасам, кон смртта заведлива да повјасам, со нежност, недопустива брату, сестра си обљубив.

(стр. 101)

И кај Ристески смртта не доаѓа како крајот на иницијацијата, туку како казна, не за гревот, туку за лажните принципи зад кои тој грев е скриен.

До сега, елабориравме два метода на пристап кон митот: оној на Сталев, применет во *Болен Дојчин* и *Ангелина*, кога на митот му се пристапува како на основа која се продолжува и понатаму разработува и онаа на Ристески, која митот го зема како драмска матрица врз која се градат одговорите на сопствените етички или филозофски прашања. Во двата случаја, врската со митот беше повеќе или помалку кохерентна и определлива.

*

* *

Ќе се навратиме на карактеризацијата на митот на Малиновски што ја разгледувавме во првиот дел на дисертацијата. Една, за нас во моментов важна определба на Малиновски е дека „митот во својата животна форма не е само приказна што се раскажува, туку стварност која се доживува. Таа не е со фиктивна природа, како сегашниот роман, туку е жива стварност за која се верува дека некогаш, во праисконот, се случила и која од тогаш продолжува да влијае на судбината на луѓето.“²⁵³ Од аспектот на слушателите на митот (кои во него а priori веруваат, инаку приказната не е мит), она за што говори митот е случена некогаш стварност, минато, односно - *историја*. Вака сфатен, митот создава специфичен историски дискурс, кој, на теоретско рамниште, воведува нови прашања и поставува нови проблеми.

Прашањето што тука се поставува, а кое можеме да го доведеме во врска со *Лепа Ангелина* е: како е сфатена историјата/митот? Следејќи ја Линда Хачион, ќе ја прифатиме тезата дека „не можеме да го осознаеме минатото, освен преку неговите текстови: неговите документи, неговите сведоштва, дури и извештаите на сведоците се текстови.“²⁵⁴ Осознавањето на историјата преку текстот, уште повеќе, нејзиното изедначување со текстот, ни ја отвора можноста кон неа, историјата да се однесуваме како кон текст, текст во кој „*вистините* постојат само во множина, а никогаш една Вистина; и

²⁵³ Бронислав Малиновски *Мит у психологији примитивних народа* во: Бронислав Малиновски *Магија, наука и религија*, Београд, 1971, стр. 93-94.

²⁵⁴ Linda Hačion *Poetika postmodernizma*, Novi Sad, 1996, стр. 37.

ретко постои лага реч се, туку само вистини на другите.²⁵⁵ Имајќи предвид дека текстот е недовршен, односно дека секогаш може да се надополнува,²⁵⁶ ќе се вратиме наназад на нашата линија мит-историја-текст. Сега ја имаме следната ситуација: митот е (за групата која го прифаќа и му верува) историја. Историјата е текст. Текстот пак, е недовршена структура, во која секогаш може да се впишуваат нови текстови. Оваа констатација, доколку ја примениме реверзибилно, ќе нè донесе до постапката што ја применува Ристески во *Лепа Ангелина*: Во текстот на историјата/митот ќе впишеме нови „авторски“ текстови кои ќе ја определат „авторската“ вистина, односно од можите вистини ќе изберат една. Во рамките на можностите. Да не заборавиме: и впишаниот текст е текст, текст во кој понатаму можат да се впишуваат други текстови, на режисерот или гледачот, на пример. Токму затоа ни се потребни наводниците во синтагмата *авторски*.

Она што погоре го нарековме демитологизација на митот е, во случајов, парадигматично постмодернистичка постапка на впишување на текст во текст. Тоа впишување се одвива преку „негирање на (поврзаните) конвенционални облици на фикција и историското пишување, преку потврдување на нивната неизбежна текстуалност.“²⁵⁷ Интересно е тоа што, во нашиов случај, тоа не мора да биде свесна активност. На драмскиот материјал, според својата природа, иманентна му е текстуалноста во

²⁵⁵ Ibid, стр. 185.

²⁵⁶ „Текстот доаѓа на прагот на поимот на текстуалност, што го воведува постструктурализмот. Тој ја негира довршеноста на било кој текст, впишувајќи во него трагови на други текстови во отворениот процес на надоместување/дополнување.“ Vladimir Biti *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, 1997, стр. 395.

²⁵⁷ Linda Načion *Poetika postmodernizma*, Novi Sad, 1996, стр. 216.

постструктуралистичка смисла, односно, неговата виртуелна претстава. Надвор од постмодернистичките теории, драмскиот материјал со себе носи иманентен интертекст, интертекст кој се манифестира или во форма на претстава, или во форма на замислена виртуелна претстава. На тој начин, Ристески, пишувајќи пиеса, драмски материјал, сакал или не, се определил за „потврдувањето на текстуалноста“ на фикцијата, односно, од овој аспект сфатена, метафикцијата. Од друга страна, самата постапка на оддалечување од митот и негова преработка, создава основа за „негирање на историското пишување“. Се разбира, овој метод не значи негирање на митот и историјата, туку само потврдување на нивната текстуалност и можноста да се одбере, поточно, да се креира, своја вистина. Вистина која, впрочем, е нестабилна. Во прв ред поради податокот дека и она што се добило е текст, во кој треба понатаму да се впишуваат други текстови, чија вистина може да биде различна од вистината на Ристески. Но и поради отсуството на легитимност во донесувањето судови.²⁵⁸

²⁵⁸ Жан-Франсоа Лиотар, во студијата *Постмодерна состојба* (Jean-François Lyotard *La condition postmoderne*, Paris, 1979. Српски превод: Žan-Fransoa Liotar *Postmoderno stanje*, Novi Sad, 1988. Цитатите се од српскиот превод.) ја доведува во прашање легитимноста на критериумите за определување на вистината кои се применувале пред педесеттите години на минатиот век, сметајќи дека „на постмодерната состојба и се туѓи и разочарувањето и слепиот позивитет на легитимацијата [...] Критериумот на оперативност е технолошки, тој не е погоден за одлучување за вистината и праведноста.“ (стр. 7) Според Лиотар научниот дискурс (или дискурси) кои се повикува на „оваа или онаа голема нарација, како што се дијалектика на Духот, херменевтиката на смислата, еманципацијата на разумниот или работниот субјект, развојот на богатството“ за да се озакони, односно да се легитимира е означен со терминот *модерна*. (стр. 5) Наспроти ова, состојбата во која, според него, не постои можност за легитимност, односно, како што вели, легитимноста е во криза, е наречена „постмодерна.“ (стр. 5) Проблемот на легитимност во современото општество Лиотар го решава со воведувањето на *јазички игри*, разработка на теоријата на австрискиот филозоф Витгенштајн.

Разгледувана во ваква светлина, неодговорлива е дилемата на Владимир Милчин, цитирана погоре: преку еден метафикциски текст не може да се „преиспитува нашата митологија и историја.“ Уште помалку, колку и тоа да е стремежот на постмодернистите, може да се најде дефинитивен одговор на обидот „во историјата да се изнајде митологијата, а во митологијата да се најде одговорот на прашањето зошто имаме таква историја.“ Одговорот или ќе биде многузначен, или воопшто нема да постои. Можеме само да понудиме свој интертекст на текстот на Ристески, кој, од своја страна, ќе биде текст во однос на реципиентот, да речеме, гледачот. Па така, не можеме, поточно не сакаме, да бидеме сигурни во тврдењето дека, на пример, историјата ни е таква каква што е (или каква што ја спознаваме) заради гревот на Дојчин и Ангелина, или заради тоа што ние/народот во драмскиот материјал го читаме како грев она што всушност е подвиг и себепжртвување. Или се работи за проста политика на стратегот кој сака да ја продолжи сопствената лоза, соединувајќи се со она за кое смета дека е најквалитетен избор - својата, проверена, херојска, крв. Или, конечно да се навратиме и на нашата анализа: сето тоа е само игра на човекот кој сака да се обожестви и за тоа плаќа и тој, и припадниците на неговиот круг.

(Види: L. Wittgenstein *Philosophical Investigations*, 1945. (Цит. според Žan-Fransoa Liotar *Postmoderno stanje*, Novi Sad, 1988, стр. 18, фуснота 28.)

3.1.2.4 Горан Стефановски: Лет во место

Пред да видиме како *Лет во место*²⁵⁹ на Горан Стефановски²⁶⁰ кореспондира со митот, ќе се задржиме на неколку толкувања што за претставата ги понудиле современиците.

Третата по ред пиеса на Горан Стефановски²⁶¹ се гледа како конечно дефинирање на тематските преокупации на авторот, како „втурнување во историските предели на македонскиот народ, но не со цел да се реконструира мрачната и крвава историја, туку од неа да се излезе во просторот на универзалната мисла и порака.“²⁶²

²⁵⁹ *Лет во место* на Горан Стефановски е праизведен во 1981 година, во продукција на ad hoc трупата наречена Драмска заедница при Дом на Младите „25 Мај“. Режија: Слободан Унковски. Сценографија: Мета Хочева. Настапуваат: Михајло - Ненад Стојановски, Евто - Благој Чоревски, Султана - Нада Гешовска, Рајна - Мими Таневска, Киро - Кирил Ристоски, Валијата - Ацо Горчев и други.

²⁶⁰ Стефановски, Горан (1952), драмски автор. Претставник е на модерната македонска драматургија и еден од најзначајните и најизведувани македонски драмски автори, воопшто. Драмски текстови: *Јане Задрогаз* (1974); *Диво месо* (1979); *Лет во место* (1981); *Хај-фај* (1983); *Дупло дно* (1984); *Тетовирани души* (1985); *Црна дупка* (1987); *Лонг плеј* (1988); *Кула вавилонска* (1989); *Traviatta* (рок-опера, 1989); *Зодијак* (рок-балет, 1990); *Чернодрински се враќа дома* (1991); *I Love Chernodrinski* (1991); *Сараево* (изведба на промоцијата на Антверпен како европска културна престолнина, 1993), *Old Man Dragging Stone* (кореодрама, 1994); *Казабалкан* (1998); *Euralien* (сценарио за театарски проект во изведба на 50 актери и 13 режисери, порачано од "Интеркулт", Стокхолм и изведено во рамките на Европската културна престолнина - Стокхолм, 1998); *На пат за Багдад* (изведен од денс-театарот Greensandle, Saddler's Wells, Лондон, 1999); *Hotel Europa* (концепт, сценарио и драматургија за европски театарски проект во режија на девет режисери од Источна Европа; копродукција на "Интеркулт", Стокхолм и на фестивалите во Виена, Болоња, Бон и Авињон, 2000). Пишува и сценарија за повеќе телевизиски драми (*Клинч*, 1974; *Томе од бензинската пумпа*, 1978; *Тумба, тумба, дивина*, 1980) и серии (*Наши години*, 1979; *Бушава азбука*, 1985). Автор е на драматуршкиот формат за ТВ-серијата за деца *Наше маало* (1999-2001), како и на сценаријата за два играни филма (*Хај-фај*, 1988 и *Приказна од Дивиот Исток*, 1994).

²⁶¹ По *Јане Задрогаз* (1974) и *Диво месо* (1979).

²⁶² Петре Бакевски *Лет на опстојување*, Вечер, 13 јануари 1982. Тука цитирано според Петре Бакевски *Премиери*, 1983, стр. 29.

Сепак, пиесата се разгледува од аспект на податокот дека „во *Лет во место* историско-временските контури се јасно потенцирани.“²⁶³ Интересен е односот на рецензентот кон основната митска метафора во пиесата - летот, односно, обработениот мит за Икар. Летот е земен како метафора, која, и покрај ставот дека се работи за пиеса со „универзална мисла и порака“, се врзува со Македонија и периодот кон крајот на XIX век: „Во тоа разнебитено време, полно со терор и корумпираност на турската власт, време во кое Македонија и Македонецот биле ставени на крстот на распетието, кога човековата душа била кинета и распарчувана, човек можел да опстане до колку, како птица, научи и знае да лета!“²⁶⁴

Наспроти ваквото, релативно широко читање, *Нова Македонија*, од друга страна, *Лет во место* го гледа како интерес за „судбината на македонскиот народ во едно тешко и преломно време.“²⁶⁵ Игнорирајќи ја централната метафора за летот, критичарот на *Нова Македонија* смета дека Горан Стефановски „градејќи, како што самиот вели, театарска фреска, низ драмската фикција, низ дејствието што го развива, низ ликовите што ги лансира и одредува, се определува и зазема критичен став кон тоа мрачно време, но не ја прецизира својата морална концепција. Всушност, драмската приказна тече прилично бавно.“²⁶⁶

Не оспорувајќи вакви концепции на читање на *Лет во место*, сепак, ние ќе се задржиме на митскиот аспект на прочитување на

²⁶³ Ibid, стр. 29.

²⁶⁴ Ibid, стр. 29.

²⁶⁵ Лилјана Мазова *Меѓу амбициите и можностите*, *Нова Македонија*, 12 јануари 1982, стр. 7.

²⁶⁶ Ibid, стр. 7.

пиесата на Стефановски, кој може да нè одведе до некои поуниверзални заклучоци, заклучоци кои не мора да бидат толку децидно географски и историски лоцирани.²⁶⁷

За разлика од досега анализираните пиеси, *Лет во место* на Горан Стефановски не кореспондира само со еден мит. Стефановски на митот му се обраќа на неколку нивоа, преку неколку авторски пристапи.

Еден од нив е употребата на митот како метафора. Митот за Икар е стилизиран, претставен преку Ангеле:

АНГЕЛЕ:

...(Вади од торбата крило од жица и патали и синџир со ѓуле. Крилото го става на левата рака, а ѓулето на десната нога, говорејќи го текстот.)

... Дедикар Икарал се родил со крило на левата рака и со ѓуле на десната нога и со нив си играл. (Игра со крилото и ѓулето.) Живеел во областа Скагерак и Категат каде што студело, па мечтаел да отиде поблиску до сонцето. Не знаел како. Еден ден братски се договорил со ѓулето да не му прави тежина во летањето и тргнал. Летал што летал (Ангеле лета.), арно ама тој не знаел дека ѓулето било потплатено од некого да го пушти да летне и да му стежне. И така било. Дедикар Икарал се срушил во фиљан фиљан земја Македонија. Се нафрлил врз ѓулето и почнал да го тепа,

²⁶⁷ Како што вели Ангеле во четвртата сцена на пиесата: „Исток, запад, сè е исто. Не менува ништо.“ (Сите цитати од *Лет во место* се земени од: Горан Стефановски *Лет во место*, Скопје, 1982.)

арно ама гулето ги покажало забите и викнало: "I have diplomatic immunity", "J'ai de l'immunité diplomatique", Ich habe diplomatisches Immunitet!" И така денес Дедикар Икарап шета низ светот, се кара со гулето и гледа како му се суши крилото. (Пауза. Ангеле се поклонува.)
 Благодарам.

(стр. 84)

Стилизирајќи го митот за Икар, Стефановски создава свој мит, мит за слободата, која може да се познае само преку летот. При тоа, останува отворено и второстепено прашањето за каква слобода се работи - лична, национална, слободата на Македонија или на Гватемала... Истовремено Стефановски не е премногу убеден дека тоа - постигнувањето на слободата - е можно. Ваквото читање на метафората за летот се огледа во неколку елемента: тргнувајќи од насловот - *лет во место* - па преку зборовите на Михајло во петнаесеттата сцена: „Научи да леташ! Никогаш нема да летнеш, ќе леташ во место, но ако имаш малку страст и среќа, *местото* ќе летне со тебе.“ Парадигмата *местото*, потцртана од авторот, ја остава можноста дека слободата, евентуално може да се постигне на некое друго ниво, во некој друг, *митски* простор. Во некој друг, не-земски и не-физички живот. Впрочем, Михајло како да ни дава насока како може да се летне. Веднаш по горе цитираната реплика следи: „(Си ја гледа раката.) Од ова ќе останат само коски. Мисли на мене. (Оди до премачканиот ѕид. Го вади ножот. Се залепува со стомакот до ѕидот. Прави крвава шара. Се руши. Умира. Ешто стаписано стои.)“ (стр. 108)

Михајло е уште еден митски мотив кон кој Стефановски се обраќа. Овој лик е еден од главните носители на митското во пиесата, не

само поради очигледната, јавна би рекол, поврзаност со Св. Арангел Михаил.²⁶⁸ Преку него се манифестира митот, тој успева, барем на миг, да добие крила, односно, можноста да летне. Ослободувањето за кое мечтаат (за момент Евто) и Ангеле е можно само преку него, зашто „основната функција на [Св. Арангел Михаил] е „да ги прибира душите и да ги води на оној свет.“²⁶⁹ На тој начин Михајло/Арангел Михаил стануваат медиумот преку кој се постигнува слободата.²⁷⁰ Уште еден атрибут на Арангел Михаил, неговата функција на „придружник на Богородица низ Пеколот“²⁷¹ нè доведува до заклучокот дека во *Лет во место*, прочитан на митско ниво, треба да постои Богородица.

Најочигледната асоцијација на Богородица, мајката Божја, ја регистрираме кај Султана:

(Михајло халуцинира. Евто не гледа ништо од тоа. Сцената се претвора во фреска на благовештание. Станува златна. Се спушта златна позадина. Михајло се оддалечува од Евто. Добива крила како Архангел во муслинска одора. Големата фреска на Богородица се отвора. Одзади полека излегува Богородица - Султана,

²⁶⁸ Оваа поврзаност е толку очигледна, што нема да се задржуваме посебно на нејзино докажување. Ќе спомнеме само неколку насоки: името, сцената со Благовештанието, летањето (Св. Арангел Михаил на иконите се претставува со крилја)...

²⁶⁹ Радмила Пешић, Нада Милошевић-Ђорђевић *Народна књижевност*, Београд, 1996, стр. 16.

²⁷⁰ Секако, ова не треба да се сфати како ослободување преку смртта, туку ослободување преку трансформација во не-физичкото, за кое зборувавме погоре.

²⁷¹ Радмила Пешић, Нада Милошевић-Ђорђевић *Народна књижевност*, Београд, 1996, стр. 16.

во натприродна големина. Во раката држи жив гулаб -
Панта) ...

(стр. 106-107)

Симболиката на Богородица во митското мислење е многузначно. Ние тука ќе се задржиме на нејзината функција како „покровителка на раѓањето, што е условено од мотивот на мајчинство сврзан со Богородица (Мајка Божја), како и со етимолошката поврзаност на зборот *Богородица* и *род*.”²⁷² Ваквата поврзаност на Богородица со плодородието нè води до нејзиниот хтоничен аспект, со оглед на тоа што „култот на Богородица се зближува и изедначува со култот на мајката-земја.”²⁷³

Стефановски и тука го обработува и менува митот, го песимизира. Како што митот за Икар е претставен преку неможноста да се летне, односно бесперспективноста на летот (во место), така и култот на Богородица, како симбол на плодноста и изобиетието, ќе биде претставен со значајна доза на негативност. Конкретно:

СУЛТАНА:

Бев на свадба. Имаше турли, турли јадења и пијачки и зурли и тапани и веселба до три дена. И на третиот ден си тргнав назад дома и за вас зедев манџи и слатки едночудо да ви донесам. Арно ама, овде, пред прагот, ме подбтраа бесни кучиња, држ не давај, сè ми истурија во јазот, во калта. Простете ми, ништо не ви донесов.

(стр. 28 и стр. 107)

²⁷² *Славянская мифология. Энциклопедический словарь.* Научные редакторы: В. Я. Петрухин, Т. А. Агапкина, Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая., Москва, 1995, стр. 58.

²⁷³ *Ibid*, стр. 59.

Овој краток монолог на Султана се повторува два пати: во втората и во петнаесеттата сцена. Во двата случаја е проследен со грч и болка, која Султана ја карактеризира мошне едноставно: „како да сака некој да излезе од тебе“. Уште едно пројавување на неможноста на митот да се реализира - Богородица не може да го роди новиот Бог. Интересно е што и во втората и во петнаесеттата сцена, по монологот на Султана и нејзиниот грч, Михајло е оној што сака да го „врати“ митот во неговите рамки. Во втората сцена, преку лирски лелејав монолог:

МИХАЈЛО:

Да знам лек, ќе направам крилја да го донесам. Ќе оздравиш. Па ќе изградиме нов манастир. [...] Внатре ќе насликам Благовештение. Огромно. Сета површина златна. Богородица голема, голема, со златен ореол, во црно. Архангел Гаврил, во муслинска одора, цврсти крилја, раката испружена кон неа. И носи вест. Нешто ќе и каже. Недела наутро. Селаните влегуваат во црквата. Гледаат угоре. Чудо, чудо! Бог, Бог!

(стр. 29)

Во петнаесеттата сцена, Михајло (пак!) по грчот на Султана се обидува да го научи Евто да лета. И во двата случаја, обидот е брутално прекинат. Во првиот, Евто го прекинува лиризмот на Михајло со вулгарната, реална забелешка: „И тогаш некој ќе прдне...“ Во вториот, прекилот е подрастичен - Михајло умира.

Со тоа, се заокружува песимизмот на пиесата, гледана од аспект на митското мислење.

Преку симболот Богородица/Султана дојдовме до уште еден метод на преосмислување на митскиот систем кој Горан Стефановски го користи во *Лет во место*. Се работи за специфична употреба на митски елементи²⁷⁴, методологија на која поопширно ќе се задржиме кај *Јане Задрогас*. Тука, ќе го обработиме само елементот желка.

Во втората сцена, Султана и вели на Рајна: „Цел ден мислам дека сум желка.“

Желката е поврзана, од една страна со хтонските животни како што се змијата и жабата²⁷⁵. Исто така, таа е носител на плодородието. Според украинските легенди, доколку кравата изеде јајце од желка, нејзиното млеко ќе биде помасно и поквалитетно. Слично на ова, се верува дека свињите ќе бидат со повеќе месо доколку во свињарникот се закопа жива желка.²⁷⁶ Во *Лет во место*, на тој начин, се поткрепува врската меѓу Султана и Богородица. Богородица е поврзана со хтонски елементи, таа е, видовме, покровител на плодородието.

На крајот, можеме да резимираме дека во *Лет во место* Горан Стефановски не се ограничува на еден митем, туку во драматската матрица вткајува повеќе митови или митски елементи. При тоа, основна идејна, методолошка определба на авторот е митовите да ги „негативизира“, да ги трансформира во сопствена песимистичка негација. Едноставно, кај него митот, митската наратива не се исполнува. Конечно, постапката на структурирање на елементи на

²⁷⁴ За спецификите на цитатноста кај Стефановски во одделот 3.2.

²⁷⁵ Гура оваа поврзаност ја изведува преку јаично-етимолошки докази. (А. В. Гура *Символика животных в славянской народной традиции*, Москва, 1997, стр. 392.)

²⁷⁶ Ibid, стр. 394.

митско мислење, која Стефановски ја започна во *Јане Задрогаз*, продолжува и во *Лет во место*, како еден од основните принципи на авторот.

Доколку во определувањето на периодизацискиот модел на *Лет во место* се потпреме на цитатноста, во смисла во која ја дефинира Ораиќ Толиќ, драмскиот материјал на Стефановски, очигледно, може да се карактеризира како модернистички текст. Пример за илуминативна цитатност е монолотот на Ангеле кој се базира на парафразата на митот за Дедал и Икар (стр. 84). Во овој дел се присутни сите елементи на илуминативната цитатност: цитатниот текст креира нова и неочекувана смисла, земајќи го туѓиот текст и неговите цитати само како повод за создавање сопствени непредвидливи значења; положбата на цитатот во рамките на сопствениот текст е небитна; цитатниот текст со туѓиот текст води рамноправен интертекстуален дијалог; цитатниот текст се ориентира на оригиналното авторско искуство...

Истовремено, како што видовме погоре, основна идејна, методолошка определба на Стефановски е митовите да ги „негативизира“, да ги трансформира во сопствена песимистичка негација. Ако митот го разгледуваме како една од формите на традицијата, или, како што се определивме, како еден вид историја за оние кои во него веруваат, ваквото „песимизирање“ на митската форма се вклопува во модернистичкиот „конфликт“ со традицијата.

Тој „конфликт“ со традицијата е најевидентен во премачкувањето на фреските - без оглед на тоа дали фреските ќе ги сфатиме како израз на националното, традиционалното, или како земно претставување на Бога. Воопшто, целата методологија на демитологизирање на митот, очигледната тенденција на авторот да

го негира митот, не преку неговото оспорување, туку преку неможноста на митот да се реализира, е парадигматично модернистичка постапка.

3.1.2.5 *Петре М. Андреевски* *Богунемили*

*Богунемили*²⁷⁷ на Петре М. Андреевски²⁷⁸ со митот гради однос сосема поразличен од до сега разгледуваниот драмски материјал. Централна компонента на *Богунемили*, од аспектот на митското мислење, е *времето*. Тоа го нагласува и самиот автор, определувајќи го времето на дејството како „некогашно, а сегашно.“²⁷⁹ Како да сака Андреевски да ја постигне целта на „индиските филозофии, аскетски и контемплативни техники [кои] имаат иста цел: да го излечат човекот од болката на постоењето на Времето.“²⁸⁰ Во таа насока, карактеристичен е почетокот на Првиот чин, своевиден пролог на пиесата:

На левиот и десниот крај од сцената излегуваат две жени облечени во црно.

I ЖЕНА

²⁷⁷ *Богунемили* на Петре М. Андреевски е праизведена во Драмскиот театар на 27 февруари 1971 година. Режија: Душан Наумовски; Сценографија: Бранко Костовски; Автор на музика: Властимир Николовски. Учествуваат: *Апостол* - Димитар Гешовски; *Стотник* - Мите Грозданов; *Пустуја* - Милица Стојанова; *Кипријан* - Дарко Дамески; *Свештеник* - Јон Исаја и др.

²⁷⁸ Андреевски, Петре М. (1934) драмски автор, поет и прозаист. Студира на Филозофскиот факултет во Скопје (1962). Член е на Македонската академија на науките и уметностите. Автор е на седум поетски книги, на осум романи и на неколку книги поезија за деца. Драмски текстови: *Богунемили* (1971); *Време за пеење* (1975). Иако мал по обем, драмскиот опус на Андреевски се докажа како исклучително интересен за македонските театри, каде што доживеа повеќе постановки.

²⁷⁹ Сите цитати од *Богунемили* се земени од: Петре М. Андреевски *Драми*, Скопје, 1984.

²⁸⁰ Мирча Елијаде *Аспекти на митот*, Скопје, 1992, стр. 96.

Ова се случи кога господ слезе на земјата и сврши многу работи за животот на нејзините смртни творби, а она што не можеше да го сврши, им го остави на луѓето.

II ЖЕНА

А се случи така што, откако ја исшета земјата, си го собра данокот за сè што создаде на неа, во водата и во воздухот и се врати на небото и никој не знае како се врати.

I ЖЕНА

Ова се случи во времето кога народот не одбираше свои пратеници, туку кога господ ги одбираше пратениците, и беше знајно како, но не беше знајно пред кого.

(стр. 111)

Следејќи го Елијаде, во цитатот го препознаваме однесувањето кое тој го дефинира вака: „за да се оздравее од делувањето на Времето, потребно е 'враќање наназад' и доаѓање до 'почетокот на Светот'.“²⁸¹ Имено, на митско ниво, Богот се симнува на земјата најчесто во космогониските легенди.

Зошто во *Богунемили*, на Петре М. Андреевски му е потребно „враќањето наназад“ или „оздравување од Времето“?

За да најде начин да се избегне историската трагичност на времето (земско) кое е обработено во тарагедијата, за да ја ги ослободи своите јунаци од делувањето на световноста и конечно,

²⁸¹ Ibid, стр. 98.

повторно да ги „роди“, преку тоа што ќе го „урне изминатото Време и повотно ќе започне нов живот, со неначнати животни сили.“²⁸²

Во овој случај, разгледувана низ призмата на митското мислење, *Богунемили*, иако на содржинско ниво трагедија, е далеку пооптимистична од, на пример, *Лет во место*, во која видовме, песимизмот и негацијата, беа примарен метод на обработка на митопоетските елементи.

²⁸² Ibid, стр. 98.

4. Трет дел: Митот и современата македонска драматургија - анализа преку примери

4.1 Јане Задрогаз од Горан Стефановски и Вејка на ветрот од Коле Чашуле

4.1.1 Горан Стефановски: Јане Задрогаз

*Јане Задрогаз*²⁸³, по праизведбата, беше толкуван, главно, како нов пристап кон фолклорот, како „прекрасна антитеза на ставот дека од фолклорот се прават само приказни од типот 'си беше еднаш', антитеза на тврдењето дека фолклорот е заклучена кутија на мудроста, која тешко се претставува со јазикот на екстра-модерниот уметнички ангажман“²⁸⁴

Новинарската критика од тоа време главно, се колебаше меѓу определбата *Јане Задрогаз* да го разгледува како транспозиција на митот или како осовременување, обработка на фолклорен материјал. При тоа, со својствената лаконичност на македонските театарски валоризатори, проследувачите на *Задрогаз* најчесто не прават дистинкција меѓу *митското* и *фолклорното*, најчесто овие изрази употребувајќи ги како синоними.²⁸⁵ Така, од една страна, се

²⁸³ *Јане Задрогаз* на Горан Стефановски беше праизведен на 26 декември 1974 во Драмскиот театар во Скопје. Режија: Слободан Унковски. Сценографија: Владимир Георгиевски. Костимографија: Ѓорѓи Здравев. Настапуваа: Тодорка Кондова-Зафировска (Царицата); Мето Јовановски (Јане); Самоил Дуковски, Ацо Ѓорчев (Змејот); Коле Ангеловски (Секула); Владимир Ангеловски (Јанкула); Иван Петрушевски, Ацо Дуковски (Петрула); Димче Мешковски (Тасе Свирачот); Мајда Тушар, Славица Николовска (Дафина); Мите Грозданов (Божин Лебаро); Ленче Делова (Магда); Петар Темелковски (Најде Еќимо); Лилјана Георгиевска (Васка); Шишман Ангеловски (Димче Ковачо); Сабина Ајрула (Костадинка); Стево Спасовски (Ицо Терзијата); Снежана Стамеска (Цена); Крум Стојанов (Марко Цепенков/Тоде Мудрецо).

²⁸⁴ Jordan Plevneš *Veliki povratak* во *Savremena drama i pozorište u Makedoniji*, Novi Sad 1982, стр. 115.

²⁸⁵ Треба, сепак, да се одбележи и јасната дистинкција меѓу *митот* и *фолклорот*. Глобално земено, во теоријата има два става, дијаметрално спротивни едни на друг. Едниот е: митот е категорија потесна од фолклорот, односно, митот и митските елементи се дел од фолклорното наследство, додека другата го тврди токму спротивното: фолклорот и фолклорните елементи се дел од широката лепеза на митското наследство.

тврди дека „...Горан Стефановски го насочил своето авторско истражување длабоко во срцевината на македонскиот мит, творечки чепкал и расчепкувал, за да го извлече на преден план македонскиот ритуал и митското.“²⁸⁶ Од друга страна, се промовира ставот дека *Јане Задрогаз* „со право е наречен фантазија со пеење, бидејќи се работи за директно пренесување на мотиви од неисцрпното македонско народно прозно творештво, собрано од Марко Цепенков“. Притоа, Горан „Стефановски доста успешно и со чувство за мерка пристапил кон користењето и селектирањето на неисцрпните извори на народните кажувања, покажувајќи убава смисла за komponирање на фолклорните материјали, за нивно поврзување во една прилично стегната драматуршка форма...“²⁸⁷ Што и да мислел авторот на рецензијата под „чувство за мерка“ и „стегната драматуршка форма“, - очигледно е дека тој *Задрогаз* ја сфаќа како фолклор транспониран во театарот.

Од друга страна, критичарот на *Нова Македонија*, *Јане Задрогаз* го разгледува како своевидно надминување на фолклорот, како „помирување на сказната и реалноста“. Притоа, не се прави разлика меѓу митот и фолклорот, тие се елементи на ирационалното, па тоа помирување се огледа во „тоа што сказната, митот, легендата [Горан Стефановски - з.н.] ги симнал на земја“. За рецензентот на *Нова Македонија* јасна е определбата на авторот на драмскиот материјал дека пиесата не е фолклористичка творба, уште помалку дека е *народна фантазија со пеење*, како што стои во поднасловот.

²⁸⁶ Петре Бакевски *Така раскажува Цепенков*, Вечер, 28 декември 1974, цит. според: Петре Бакевски *Премиери*, Скопје, 1983, стр. 101.

²⁸⁷ Иван Ивановски *Сјај што не потемнува*, Современост, бр. 2-3, 1976 година, стр. 133.

Тој, можеби единствен од современите кои јавно се осврнале на праизведбата, се доближува до анализирањето на *Јане Задрогаз* како театролошка целина, односно како единство на драмскиот материјал и неговата сценска реализација. *Јане Задрогаз*, според него е „унисоно сфаќање на литературната материја од една, и на театарот од друга страна, како од авторот, така и од режисерот.“²⁶⁸

Евидентно е дека еден дел од современите, театарските хроничари и рецензентите *Јане Задрогаз* го сфаќаат како осовременување или обработување на митските и фолклорни елементи. Таквото разбирање на драмскиот материјал не е и не може да биде спорно. Не само поради тоа што *Јане Задрогаз* навистина може да биде прочитан и на тој начин, туку, уште повеќе, поради фактот дека во оваа дисертација е прифатена определбата за многуслојноста на прочитувањето на едно уметничко дело, за низата аспекти кои еден те ист уметнички материјал ги нуди како начин на дешифрирање.

*

* *

Имајќи ги предвид горните забелешки во понатамошната работа, истражувањето ќе го насочиме во два правца - на ниво на глобалната структура на драмскиот материјал/претставата, како и на определување и дефинирање на митските елементи и симболи, присутни во драмскиот материјал, односно претставата. Во првиот случај, ќе се обидеме драмскиот материјал и сценската реализација да ја структурираме од аспект на нивната поврзаност со митот,

²⁶⁸ Бранко Варошлија *И сказна и реалност*, Нова Македонија, јануари 1974. Исечокот се чува во Музејот на ФДУ.

односно, да определиме на кои митски елементи таа поврзаност се однесува и во колкава мерка. Поврзаноста може да постои и како структурираност на текстот (тука ќе се служиме со актанцијалниот модел на Иберсфелд, базиран на Греймасовата структурална семантика), но и како присутност на митот во претставата преку ритуализирање на сценското дејствие.

Во вториот случај, да го наречеме *микрочитање*, ќе се обидеме да ги пронајдеме и определиме „попатните“ елементи на митското искажување, присутни како симболи, кои не се глобални. Се разбира, ќе се истражи и тоа како тие симболи се присутни во драмскиот материјал, односно, во неговата сценска реализација.

Конечно, ќе се обидеме вака разградените елементи на претставата да ги вообличиме во еден нов комуникациски систем, формирана врз база на истражувањата и теориите на Клод Леви-Строс и Ролан Барт. Имено, користејќи се со методологијата на Леви-Строс, односно со неговото организирање на митемите во таблица, како и со шемата на митот како метајазик на Барт, ќе конструираме таблица, комбинација на овие два метода²⁸⁹, со чија помош ќе можеме да ги добиеме и анализираме односите на митските елементи во театарот, односно претставата, односно драмскиот материјал.

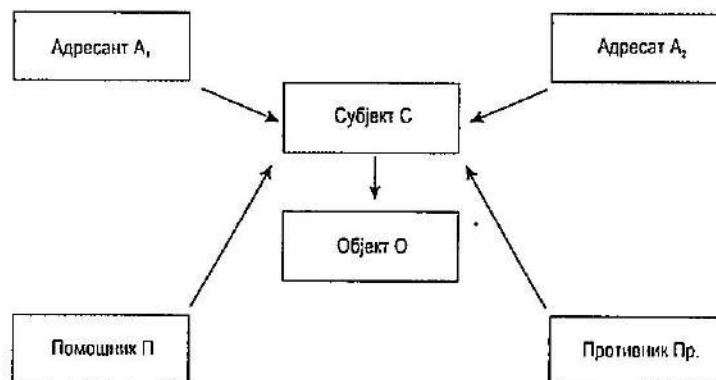
*

* *

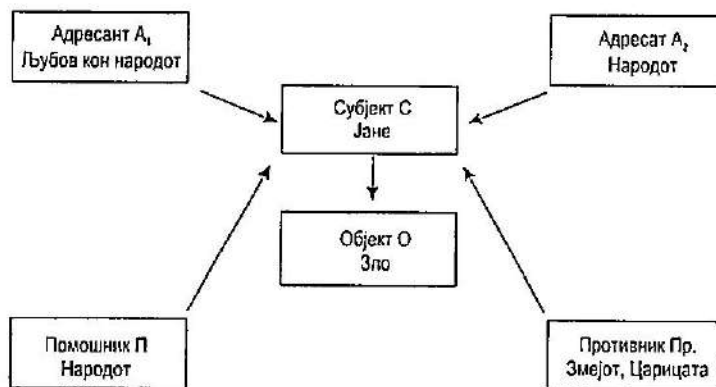
²⁸⁹ Притоа, треба да се има предвид и забелешката на Ан Иберсфелд дека „поимот *знак* ја губи својата прецизност и тешко е да се одреди минималниот знак“. (An Ibersfeld *Čitanje pozorišta*, Beograd, 1982, стр. 26). Кај Иберсфелд можат да се најдат уште неколку извори за знакот во театарот: G. Mounin *Introduction à la sémiologie*, Paris, 1970; T. Kowzan *Sur le signe théâtrale*, Diogène, 61, 1968.

Како појдовна точка, ќе го искористиме актанцијалниот модел на Ан Иберсфелд во определување на првичната нарациска структура на *Јане Задрогаз*.

Да потсетиме: актанцијалниот модел на Греимас изгледа вака:



Тргувајќи од горниот модел, основното прочитување на *Јане Задрогаз* би можело да се претстави на следниов начин:



Субјектот (Јане), поттикнат од љубовата кон народот (Адресант), за сметка на народот (Адресат) го елиминира Злото. Субјектот се обидуваат да го спречат Змејот (Противник), Царицата и Царчињата. Интересна е позицијата на Народот. Основно поле на Народот е Адресат, меѓутоа, во поголемиот дел од драмскиот материјал Народот се јавува и како (не многу моќен, но сепак!) Противник -

преку исмејувањето и невербата во Јане. Дури на крајот на дејствието, Народот, се јавува како Помошник, при претепувањето на Змејот и Царицата. Во овој момент Народот може да стане и Субјект, доколку се прифати симболиката на Јане како народна волја. Ваквото прочитување на *Јане Задрогаз*, се разбира, е основното толкување, интерпретација на драмската материја, ако така може да се каже, на прво ниво на прочитување. На овој, или мошне сличен начин, *Јане Задрогаз* го прочита и дел од современиците. Театарската критика ја изедначува „борбата што Јане ја води против царицата“ со борба „против злото, против заостанатоста, против незнаењето и суеверието...“, како и со некои онтолошки прашања, во прв ред како стремеж „да се покажат оние најсуштествени прашања од човечкиот живот преку битот и животот на Македонецот...“²⁹⁰

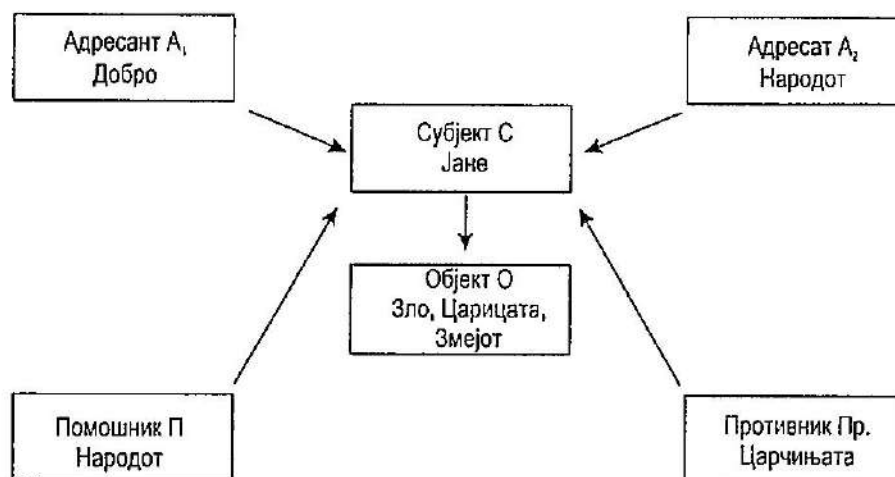
Во слична насока е и сфаќањето на конфликтот во драмскиот материјал што го дефинира *Нова Македонија*. Критичарот, одбележувајќи дека драмскиот материјал не ја користи популарноста на „фолклористичките валери“ да делува на гледачот и на тој начин да продуцира популарност, ги одделува „содржинските акценти што упатуваат на мислата за општоважечките егзистенцијални проблеми.“ И тука, драмскиот материјал се гледа како спротивставување на злото и доброто. Рецензентот, зборувајќи за режијата, потцртува дека „мајсторски е поставен односот меѓу силата од една страна и народот, од друга, за на крај да ни биде покажано дека силата е во народот...“²⁹¹

²⁹⁰ Иван Ивановски *Сјај што не потемнува*, Современост, бр. 2-3, 1976 година, стр 133.

²⁹¹ Бранко Варошлија *И сказна и реалност*, Нова Македонија, јануари 1974. Исечокот се чува во Музејот на ФДУ.

Во *Вечер*, исто така, драмскиот материјал се разгледува како спротивставеност на доброто и злото. Рецензентот во *Јане Задрогаз* гледа „два пункта: од една страна е царицата (Тодорка Кондова - Зафировска), таа лоша и со ништо незадоволна царица, чија преокупација е само да роди царчиња; и од друга страна - народот, тој народ што сака да и угоди, да ја нагости, да ја слуша, народ потчинет и секогаш подготвен да се фати во костец со злото.“²⁹²

Како што се гледа, современиците фабулата на претставата ја толкувале мошне блиску со нашето првично прочитување на драмскиот материјал, со таа разлика што, во интерпретациите на рецензентите, Царицата и Змејот најчесто би можеле да ги сместиме во полето на објектот, а Царчињата во полето Противник. На тој начин, се добива следнава, би рекол класична шема:



Реченицата на вака структурираната шема би гласела: Во име на Доброто, за сметка на Народот, Јане се бори против Злото (олицетворено во Царицата и Змејот), при што му помага Народот, а

²⁹² Петре Бакевски *Така раскажува Цепенков*, Вечер, 28 декември 1974, цит. според: Петре Бакевски *Премиери*, Скопје, 1983, стр. 101-102.

му пречат Царчињата. Ова е на некој начин класично толкување на било која епска приказна, во која се спротивставени доброто и злото. При тоа, од првичното прочитување понудено на почетокот на оваа глава, се разликува во еден значаен момент - Змејот и Царицата тука се трансформирани од помошници, во *симболи* на објектот, што отвара можности за херменевтичка анализа на *Задрогаз*, се разбира доколку ја прифатиме оваа шема како основна и точна.

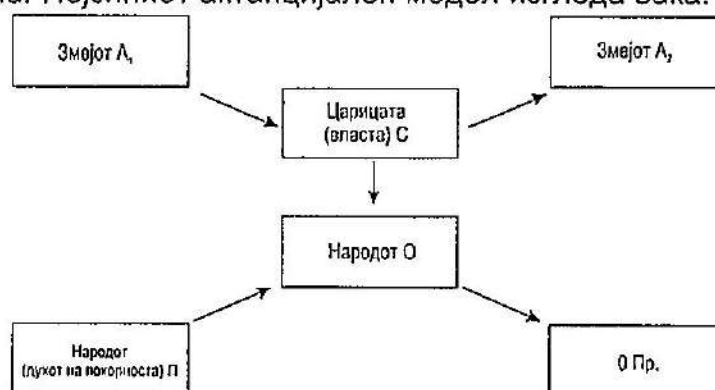
Терминот херменевтика тука е употребен онака како што го подразбира Бити: „Истовремено умешност и теорија на интерпретацијата. Зборот потекнува од грчкиот *hermeneuein*: да се преведе нешто од неразбирлив во разбирлив јазик или израз, а поврзан е со богот Хермес, кој на смртниците им ги толкува таинствените пораки од Олимп. Претпоставка за настанувањето на херменевтиката е *дистанцата* на сегашноста од клучните пишани сведоштва од минатото, чувството дека тие се отуѓиле па треба да се излагаат и толкуваат. Дистанцата, на тој начин, е потстрек на сознајна дејност. Исто така, дистанцата е и пречка, бидејќи толкувањето - како што уште Сократ се мајтапеше со рапсодите - не може да се ослободи од положбата на задоцнетост и накнадност. Таквата положба го става во постојана опасност излагањето на текстот да се претвори во излагање на сопствените проекции.“²⁹³

Многуслојноста, како карактеристика на ова дело на Стефановски, ја забележува и Милан Ѓурчинов кој открива „спектар на значења што во неа [во *Јане Задрогаз* - М. П.] имплицитно се вградени како во една небуквална и слоевите структура.“ Ѓурчинов

²⁹³ Vladimir Biti *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, 1997, стр. 125.

разликува три значенски нивоа во *Јане Задрогаз*: јазично, мисловно-рефлексивно и историско-конотативно, за да заклучи дека во *Јане Задрогаз* „фолклорот станува функција на севкупното драмско дело и сценски приказ. Обраќањето кон него [...] е и национално и универзално, и ритуално и егзистенцијално мотивирано.“²⁹⁴

Компаративно проучувајќи ги *Јане Задрогаз* и *Змеј* од Евгениј Шварц, Нада Петковска²⁹⁵ воведува нов елемент – *духот на покорноста*. Нејзиниот актанцијален модел изгледа вака:²⁹⁶

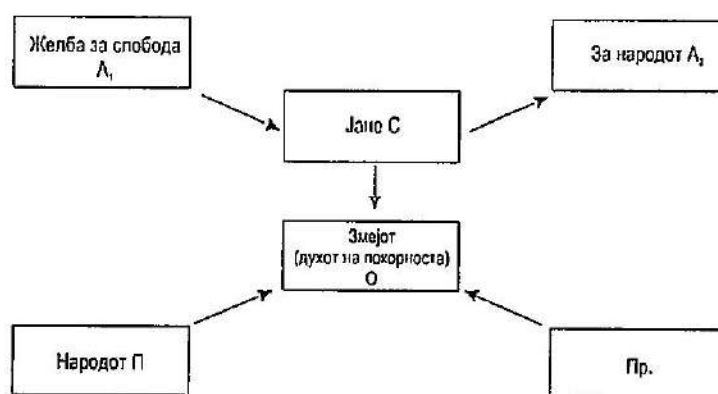


²⁹⁴ Милан Ѓурчинов *Нови функции на драмскиот текст* во: Милан Ѓурчинов: *Современа македонска книжевност*, Скопје, 1983, стр. 226-227.

²⁹⁵ Петковска, Нада (1949), театролог и книжевен теоретичар Дипломира (1972), магистрира (1978) и докторира (1986) на Филолошкиот факултет во Скопје. При подготовката на магистерскиот и на докторскиот труд, во 1977/78 и во 1983 година, престојува во Институтот за театар на Сорбона III во Париз, како стипендист на Владата на Франција. Претежно се занимава со прашања поврзани со македонската драматургија и со словенечката книжевност. Автор е на трудовите: *Фолклорот во македонската драмска книжевност и неговата функција*; *Поетиката на македонската драма 1960 - 1970*. Има напишано студии за драмското творештво на Асен Каваев, Димитар Кочов, Бранко Пендовски, Томе Арсовски, Иван Цанкар, Славко Грум и други. Работи како асистент, а подоцна и како професор по предметот нова словенечка книжевност на Филолошкиот факултет (1976-2000). Од 2000 година е редовен професор на Факултетот за драмски уметности, каде што предава светска драма и театар, а на постдипломските студии по театрологија го предава предметот теориска драматургија.

²⁹⁶ Нада Петковска *Змејот или духот на покорноста во драмите Змеј од Евгениј Шварц и Јане Задрогаз од Горан Стефановски* во: *Македонско-руски јазични, литературни и културни врски*, Скопје, 1998, стр. 377.

Оваа „почетна ситуација“, како што ја нарекува д-р Петковска, со „враќањето на Ланселот и воскреснувањето на Јане радикално се променува. Во овој случај, нивното дејствување не е веќе дејствување на противници, туку на Субјекти што ја земаат ситуацијата во свои раце, разобличувајќи го духот на покорноста кај народот или поточно - враќајќи му ја верата на народот во сопствената моќ. Наместо сенката на змејот, во овој случај и во двете пиеси местото на парот Адресант/Адресат го зазема желбата за слобода (за народот), а целиот народ е носител на функцијата Помошник.“ Новиот модел кај д-р Петковска изгледа вака:²⁹⁷



Како што се гледа, можностите за конструирање на различни актанцијални модели, а со тоа и различни толкувања, се бројни. Ние ќе се обидеме да тргнеме по друг пат - прочитување на драмската материја преку митските елементи што се употребени во неа, како и разгледување на претставата во режија на Слободан Унковски преку ритуално-митските содржини застапени во неа. Со еден збор, ќе се обидеме тука да понудиме, така да се рече, митско читање на *Јане Задрогаз*.²⁹⁸

²⁹⁷ Ibid, стр. 378.

²⁹⁸ Тука треба да се одбележи дека ваквиот начин на читање на драмскиот материјал нужно ги преработува, предефинира категориите *добро* или

Царицата е божицата-мајка од космогониските митови, божица која го создава светот, која го раѓа животот. Основната нејзина карактеристика е женското начело, кое во митот редовно е творечко. Токму оттаму и нејзината бременост. Царицата, на митско ниво, истовремено е и мајката-земја. Како што ќе забелеши Никос Чаусидис²⁹⁹, „идентификувањето на жената родилка со земјата се базира, главно, на два фактора 1) врз идентичноста на нивните функции и 2) врз нивната идентична лоцираност во просторот.“ Имено и земјата и жената *раѓаат*, односно, тие се носители на креативниот принцип. Исто така и „земјата и органите за раѓање ги зафаќаат долните зони, во првиот случај на универзумот, а во вториот, на телото на жената“³⁰⁰ Во рамките на *Јане Задроза* местото на Царицата како божица е потцртано и со ритуалот на *принесување жртви* од народот. Имено, во првата сцена, пробувањето на облеката, принесувањето на храната, воопшто, односот народ-царицата, ги има сите карактеристики на жртвопринесувањето. Жртвувањето, во симболичката структура на митот е „симбол на одрекување од земските врски предизвикано од љубовта кон духот или богот“, но исто така може да биде и „поврзано со идејата на размена, на ниво на творечка енергија или духовна сила.“ Конечно, „чинот на жртвување го симболизира

лошо. Митската структура има свои вредносни системи кои не секогаш се паралелни со нашите сфаќања и нашата конвенција за етиката.

²⁹⁹ Чаусидис, Никос (1959), историчар на уметноста и археолог. Дипломирал, магистрирал и докторирал на катедрата на историја на уметност и археологија на Филозофскиот факултет при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје. Автор е на повеќе есеи од областа на историјата на уметностите и археологијата, како и на книгата „Митските слики на Јужните Словени“.

³⁰⁰ Никос Чаусидис *Митските слики на Јужните Словени*, Скопје, 1994, стр. 155.

признавањето на божествената надмоќ во однос на човекот.³⁰¹ Во трите случаи, жртвата му се принесува на божеството, односно, оној кој ја прима жртвата има јасно изразени божествени атрибути.

Ако на овој начин (а не како едноставен социјален однос царица/владетел-народ/поданици) го разгледуваме почетокот на првата сцена во *Јане Задрогаз*, добиваме јасно структурирана митолошка концепција.

На определувањето на царицата како божица се надоврзува и песната што народот ја пее, веднаш по принесувањето на жртвата (подвлеченото мое - М.П.):

„Што имаме убава царица, убава царица,
лице има како јасно сонце, како јасно сонце
очи има како црно грозје, како црно грозје
сета ни е злато позлатена, злато позлатена“³⁰²

(стр. 15)

Задржувајќи се на интерпретацијата на царицата како божица-мајка, од песната можат да се извлечат три нејзини атрибути. Најбитен, но и најмногузначен, несомнено, е симболот на сонцето. Основна интерпретација на симболот на сонцето, како митопоетски елемент, е божество. Доколку „не е божество, сонцето кај многу народи е пројавување на божеството.“³⁰³ Дотолку повеќе што во „редица соларни митови [...] сонцето се претставува како жена“³⁰⁴ И тука значаен фактор во профилирањето на митскиот лик на

³⁰¹ Ibid, стр. 826.

³⁰² Сите цитати од *Јане Задрогаз* се земени од Горан Стефановски: *Јане Задрогаз; Диво Месо*, Скопје, 1981.

³⁰³ J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 655.

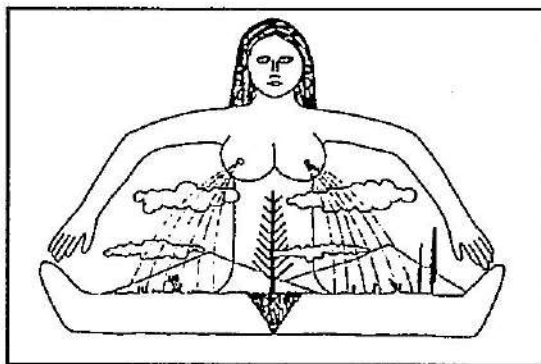
³⁰⁴ *Мифы народов мира*, т. 2, Москва, 1998, стр. 461.

царицата е нејзината бременост, односно, творечкото начело. Сонцето, исто како и земјата, во мнозинството митови е извор на светлината, носител на животот, исто како земјата, или како бремената жена. Преку бременоста, односно, творечкото начело, доаѓаме до симболот *црно грозје*. Како и сите митски симболи, и овој е многузначен, со разни, често спротивставени значења и употреби, дури и во исти или слични митологиски системи. Црното грозје со доведува во врска со виновата лоза, древен симбол на плодноста, како и со виното, еквивалент на крвта. На тој начин се потцртува божественоста на царицата, атрибутите на плодност и врските со сонцето, како извор на плодноста и животот, бидејќи „крвта ги симболизира сите вредности во врска со огнот, топлината и животот, кој, од своја страна, се поврзува со сонцето“³⁰⁵. Божественоста на царицата се заокружува со нејзиното споредување со златото, идеалниот метал, симболот на апсолутна совршеност, „одразот на небеската светлина“³⁰⁶ - што пак не води до сонцето. Значи, песната што народот ја пее на почетокот, заедно со бременоста на царицата, како и жртвите што и се принесуваат, ја профилираат митската слика на ликот како божество на плодноста, божица која во себе го носи плодородието, творечкото начело.

Песната ни открива уште еден атрибут на Царицата - нејзината поврзаност со соларните (женски) божества. Во науките кои се бават со МИТОТ и МИТСКИТЕ пројавувања одамна е позната тенденцијата на „космизација“ на човековото (женското) тело:

³⁰⁵ J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 327.

³⁰⁶ Ibid, стр. 792.



На сликата е претставен односот меѓу „долните делови на телото на жената, како и долните делови на макрокосмосот [кои] се поврзани со раѓањето на животот [...] дојките на жената го лачат млекото со кое се храни роденото дете, исто како што од облаците истекуваат 'небесните води' кои ги хранат билките и животните, родени од земјата.“³⁰⁷ На ова може да се надоврзе и толкувањето за главата на фигурата како симбол на сонцето, кој на сите им дава светлина и живот. Треба да се одбележи и дождот, кој доаѓа од божеството, како елемент кој ќе го анализираме подоцна. Слична шема имаме и во *Јане Задрогаз*. Во претставата, Царицата, освен преку актерката, претставена е со огромен кип (=тотем) кој доминира со сцената.³⁰⁸ Како што се гледа на одбележаниот дел

³⁰⁷ Никос Чаусидис шематски мошне луцидно ја илустрира „космизација“ на женското тело, па не можевме да му одолееме на искушението оваа проблематика да ја илустрираме токму со неговата претстава. Никос Чаусидис *Митските слики на Јужните Словени*, Скопје, 1994, стр. 101, Табла XV-Д; цитат, стр. 102.

³⁰⁸ Како интересна забелешка - во претставата, Царицата-актерка и Царицата-статуа, беа до таа мерка изедначени, што авторот на овие редови, кој ја гледаше премиерата и кој тогаш имаше одвај 10 години, сето ова време, сè додека не почна со реконструкцијата на *Јане Задрогаз* се секаваше само на неколку детали на претставата. Меѓу нив и на огромните димензии на Царицата, притоа, *изедначувајќи ги статуата со живата актерка*. Имено, бев убеден дека Тодорка Кондова-Зафировска воопшто не го напушташе местото на кое се наоѓа фигурата.

(фото 2),³⁰⁹ положбата на тотемот, односно неговата глава е највисоката точка на сцената, исто како што сонцето е највисоката точка на светот што во својата митска свест го гради човекот.



Фото 1

На првата слика (фото 1) доминираат два елемента - кои практично, ја определуваат статуата - големата глава со нагласени очи (А) и предимензионираниот стомак (Б) на божицата. И двата елемента се класични симболи во системот на митската свест.

³⁰⁹ Свесни сме за лошиот квалитет на фотографиите, но, едноставно, во редуцираното количество фото-материјал за *Јане Задрогас*, ова беше единствената ваква илустрација до која дојдовме.

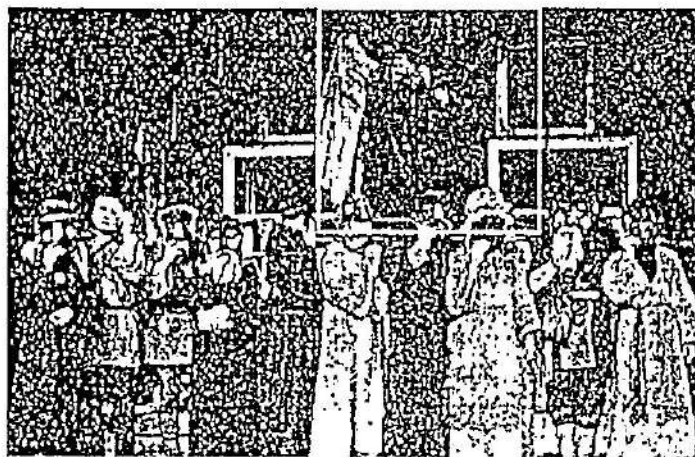
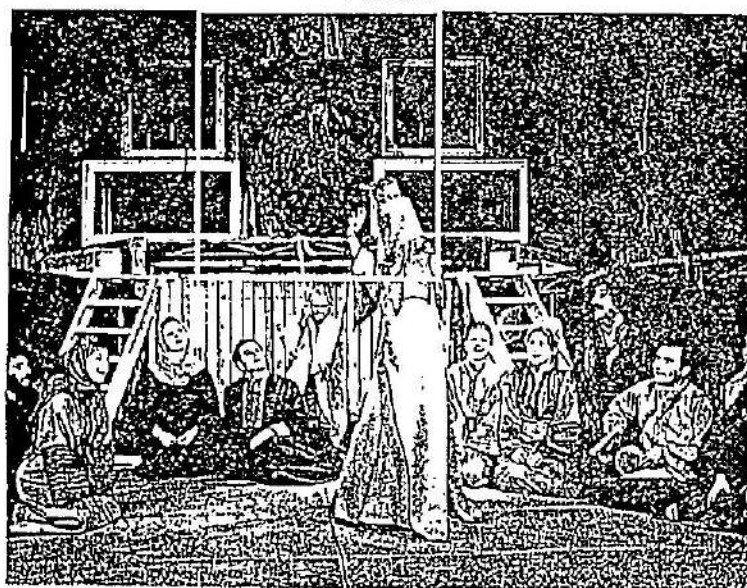


Фото 2



Главата, и со димензиите и положбата (фото 2, одбележан дел), доминира со целиот сценски простор. Само со тоа, таа се изедначува со сонцето, но уште посилен аргумент во полза на оваа теза се очите, кои се впечатливи, крупни и изразени. Окото како симбол, во митската свест, се изедначува со светлината, како и носителите на светлината - сонцето, месечината, огнот, громот... Кај Египќаните „Ра, богот на сонцето, имал едно огнено око, симбол на неговата огнена природа [...] Во сите египетски митови окото се јавува како сончева и вулканска природа, извор на светлината, знаењето и плодноста.“ Во будизмот, „двете физички очи на Шива

одговараат на сонцето и месецот, третото око одговара на огнот [...] Божјото око кое сè гледа се прикажува и како сонце: тоа е окото на светот, израз кој му одговара на Агни, а со кој се означува и Буда.“ И за ирската митологија „окото е симболички еквивалент за сонцето.“³¹⁰ Од овој аспект разгледувана, евидентна е функцијата на главата, со изразените очи, како симбол на сонцето, светлината.

Со сонцето и сончевата симболика е поврзан и костимот на Царицата (фото 3).



Фото 3

За нас се интересни два момента од капата/круната на Царицата: парите (=дукатите) кои се наоѓаат лево и десно од лицето и симболот на средината на круната, кој го толкуваме како сонце. Како што видовме погоре, златото (од дукатите) е „одразот на небеската свѐтлина“, дотолку повеќе што тука ниската дукати како да тргнува од лицето/сонцето на средината на капата, формирајќи зраци што го

³¹⁰ J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 450-452.

заокружува толкувањето и сфаќањето на оваа комбинација како сонце со зраци.

Одбележаниот дел Б на фотографијата 1, стилизираниот стомак на статуата, ја заокружува митската слика за царицата како божество. Фигурините на жени со предимензионирани гради или стомак најдени на археолошки локалитети се толкуваат како симболи на божици на плодноста, или тотеми на такви божици. М-р Чаусидис, пак, застапува теза дека се работи за „стварна материјализирана плодност.“³¹¹ Без оглед која теорија ќе ја прифатиме, од наш аспект предимензионираноста на стомакот на статуата на Царицата е уште еден показател кој не упатува на толкувањето на Царицата како божица на плодноста, или самата плодност, сеедно.

Реконструирањето на статуата која доминира со сцената, ќе го завршиме со зборовите на Владимир Георгиевски, авторот на сценографијата: „Минувајќи низ неколку идеи и неколку десетици цртежи што беа направени во текот на разговорите, заклучивме дека треба да се тргне, условно речено, од некој архитектонски знак на запалена, изгорена црква. Некои остатоци од таа црква беа читливи. Црква, не како христијански храм, туку како божја кука. До тој предлог, на некој начин, јас самиот дојдов, па кога тоа го организирав во неколку цртежи и Унко го виде, тој даде некакво зелено светло тоа да се развива. Цртајќи натаму, отфрлајќи ги сите тие наративни знаци на храмот, дојдовме до прашањето на куполата, што со нејзе. И тогаш, во тој миг, се роди идејата дека Царицата, односно прамајката, односно местото каде ќе се родат

³¹¹ Никос Чаусидис *Митските слики на Јужните Словени*, Скопје, 1994, стр. 84.

Царчињата да ја поставиме на местот на куполата на храмот. Царицата требаше да биде една огромна, 10 метри во висина, фигура која е бремена и чиј стомак требаше да се отвори и оттаму да продолжи дејствието ... Куклата беше поставена на средината на сцената, со нагласени очи, огромен стомак и расчекорени нозе собрани во колената.³¹²



Како што се гледа од скицата³¹³ куклата ја има класичната поза на родилка од митските слики.³¹⁴ За нас е значајно што преку нозете и рацете насочени надолу таа се поврзува со хтонските митски елементи, а со тоа што во конструкцијата на сценографијата ја заменува куполата, местото во храмот каде што најчесто се сместува божеството или сонцето, не само што ги потврдува своите божествени атрибути, туку навлегува и во соларните сфери. Значи, сега можеме подетално да го профилираме ликот на Царицата, од

³¹² Од разговорот што авторот на дисертацијата го водеше со Владимир Георгиевски на 3 септември 2001 година.

³¹³ Авторот му изразува благодарност на г. Владимир Георгиевски за разговорите околу сценографијата, како и за скиците кои тој љубезно ги направи специјално за дисертацијата.

³¹⁴ Повеќе за тоа во Никос Чаусидис *Митските слики на Јужните Словени*, Скопје, 1994.

нашиот митски аспект. Таа е родилката, прамајката, која е поврзана (преку своите репродуктивни функции) со хтонските елементи на Универзумот, а преку своите „горни“ функции, функции на одржувањето на животот, е поврзана со соларните митови и соларниот симбол - сонцето, се разбира.

Змејот е мошне комплексна фигура, и како митопоетски симбол, и како елемент на драмскиот материјал. На прв поглед, тој би требало да биде машкото начело, врховниот бог кој треба да ја замени/да и се придружи на врховната божица - во нашиот случај, царицата. Ако му веруваме на Роберт Гревс змејот ќе се појави и како митолошки одраз на промената на матрилинеарниот начин на живот во патријархат.³¹⁵

Меѓутоа, има неколку елементи кои се спротивставуваат на ваквата теза. Во прв ред, поради машкиот и женскиот принцип кои змејот, како митолошки елемент, ги обединува во себе. Во многу словенски јазици и митологии, змејот се изедначува со змијата.³¹⁶

Машкиот принцип кај змејот се одразува во неговата фалусна симболика, која се пројавува во одредени претстави за змејот, како и во фолклорни творби за змејот. Змејот како носител на симболиката на фалусот се користи и во „разни магиски дејствија, чија цел е да обезбедат зачнување.“³¹⁷

³¹⁵ Гревс смета дека митот е одраз на социо-економските промени во општеството, од кои најзначајна е преминот од матријаргат во патријархат. Најопшто, на ваквата теза се засновува толкувањето на грчките митови во, кај нас, мошне популарната Robert Grevs *Grčki mitovi*, t. 1-2, Beograd, 1974. Чинам дека ваквото објаснување на значењето на митот е претесно, дотолку повеќе ако митот се разгледува од аспект на теориите за кои зборуваме во првиот дел на дисертацијата.

³¹⁶ Види во: М. Фасмер *Этимологический словарь русского языка*, т. 1-4, Москва, 1964-1973

³¹⁷ Ibid, стр. 279.

Женскиот принцип кај змијата/змејот се огледа во верувањето дека змијата/змејот може да се превори во девојка, во обраќањето кон змијата/змејот во некои јужнословенски баења со името на прамајката Ева, како и „во митолошко и семантичко изедначување на змијата/змејот со вештерка (ведьма).“³¹⁸ Двојната природа на змејот е присутна и во македонската фолклорна традиција, уште повеќе и во драмскиот материјал на Стефановски. На почетокот на втората сцена, Цена, соопштувајќи му на народот за загинувањето на мажот и, во тажалката, вели (потцртаното мое - М. П.):

*О змеју ле, што ми стори / Мене вдојца остаи / Како
не ме пожали. / Што е ова што мее најде. / Жалајте и
вие луѓе / Оти другар ви загина / Си отиде на превара /
На превара душманска / Го изеде црна ламја, / Црна
ламја незаситна.*

(стр. 23)

Како што се гледа, суштеството што го проголтало Ѓорѓија во тажалката еднаш е змеј, за само по неколку стиха да стане ламја.

Ако го прифатиме двојството на змејот како митолошки елемент, тогаш и царицата и змејот во *Јане Задрогаз* се само двата принципа на едно божество. Царицата, со култот на плодноста, со творечкото начело што во себе го носи е женскиот принцип, додека змејот - во нашиот случај - машкиот принцип. Ова ќе се обидеме да го докажеме.

Една од основните карактеристики на змејот како митско суштество е неговата хтонична природа - тој живее под земја, а со

³¹⁸ А. В. Гура *Символика животных в славянской народной традиции*, Москва, 1997, стр. 280. Овој извор нуди поопширни докажувања и за изедначувањето на змијата со змејот во митската традиција на Словените, како и за обединувањето на машкиот и женскиот принцип кај змејот.

земјата, најчесто е поврзано и неговото настанување. Во бајачките на Јужните Словени против гризнување од змија, кои се говорат додека на местото на гризнувањето се допира грутка земја, змијата/змејот се изедначуваат со земјата: „Земјата земја бакнува!“; „Земјата земја бакнала!“; „Земјата земја јаде!“³¹⁹

Врската на змијата/змејот со светот на мртвите, исто така произлегува од неговата хтоничната природа. Змејот е стражар во влезот на светот на мртвите.³²⁰ Конечно, врската меѓу змејот и земјата е евидентна и во космогониските митови дека земјата се потпира на огнен змеј или змеј кој живее во огнена река,³²¹ на четири столба, покрај кои стража чуваат змејови,³²² итн.

Христијанските празници Лазарева сабота (Благовестие) и Крстовден (Воздигнување на Светиот Крст)³²³ се поврзани со пролетната, односно, есенската рамнодневица. „Тоа се деновите кога, како што се верувало, земјата се буди од сон, односно, оди на

³¹⁹ Т. Р. Ђорђевић *Природа у веровању и предању нашега народа*, Књ. 2, Београд, 1958, стр. 153-154.

³²⁰ Б. А. Успенский *Филологические разыскания в области славянских древностей. (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского)*, Москва, 1982, стр. 58.

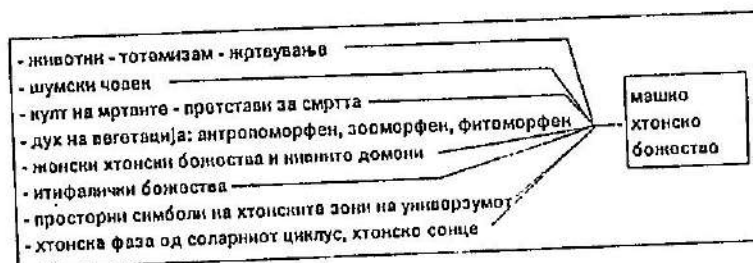
³²¹ Я. К. Генерозов *Русские народные представления о згробной жизни на основании заплачек, причитаний, духовных стихов и т.п.* Саратов, 1883, стр. 41; Б. А. Успенский *Филологические разыскания в области славянских древностей. (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского)*, Москва, 1982, стр. 143.

³²² В. Gustawicz, *Podania, przesady, gadki i nazwy ludowe w dziedzinie przyrody* во: ZWAK, 1881, t. 5, стр. 164.

³²³ Во календарот на Македонската православна црква, Благовестие е на 7 април (25 март ст. ст.), додека Крстовден е на 27 септември (14 септември ст. ст.).

спиене, во зимскиот сон. Речиси кај сите Словени, овие денови се поврзани со култот на змејот.³²⁴

Ова е еден од клучните моменти преку кои хтоничната природа на змејот се поврзува со плодородието на женското божество. Имено, генералната поврзаност со земјата и на змејот и на женскиот бог, во конкретниот митски елемент се спојува најдиректно - природниот циклус на умирање и повторно раѓање на земјата, на природата е поврзан со култот на змијата/змејот, што ни дава можност и ние Змејот во *Јане Задрогаз* да го поврземе со Царицата и тоа не како два различни бога, туку како две персонификации на еден единствен бог.³²⁵ Уште еден интересен момент, кој го потцртува Никос Чаусидис. Зборувајќи за култовите, митските слики и верувањата кои, како претходници, се претопени во структурата на хтонскиот бог кај Јужните Словени, д-р Чаусидис ја конструира следнава шема:³²⁶



³²⁴ Н. И. Толстой *Религиозные верования древних славян. Язычество древних славян. во: Очерки истории культуры славян*, Москва, 1996, стр. 152.

³²⁵ Примамлив и на прв поглед логична е тезата дека се работи за два бога - машки и женски. Меѓутоа, од една страна, во митската структура на претставата, прочитана на начин на кој се обидуваме да ја прочитаеме, како што се гледа, има премногу заеднички елементи и кај Царицата и кај Змејот, за да можеме овие два лика на ниво на *сценскиот јазик*, (каков што го дефиниравме во првиот дел на дисертацијата) да ги разгледуваме како одделни и независни феномени. Исто така, како што ќе видиме подоцна, во структурата на претставата постои уште еден бог, спротивставен на Царицата/Змејот кој е вториот дел од опозициониот пар, бог кој на некој начин, го „зафаќа“ просторот во кој, да повториме, само на прв поглед, треба да се најде Змејот.

Доколку Змејот го разгледуваме како митска слика на хтонски бог, тогаш, базирајќи се на горната шема, можеме да изведеме неколку елементи заеднички и за Змејот и за Царицата.

Жртвувањето, како што видовме, е еден од воведните елементи на претставата, исто како што е и карактеристика на хтонскиот бог за кој зборуваме.

Како што ќе забележи д-р Чаусидис, „женската моќ на создавање не можел да ја има машкиот хтонски бог.“ Функцијата на породување, кај машкиот бог е заменета со изблудување, аналогно, нему не му претходи зачнување, туку јадење. Затоа, „за да се затвори овој логички круг, хтонскиот бог се прикажува како зол лик, кој периодично ги проголта виталните елементи од природата, за потоа, под принуда на добриот (небесен) бог, да ги поврати од своето тело.“ Притоа, „овие функции во митските слики се претставени низ двете најчести териоморфни епифании на хтонскиот бог - аждерот и мечката.“³²⁷

Конечно, за хтонското божество карактеристични се и „просторните симболи на хтонските зони на универзумот“. Како што видовме погоре, и за божицата мајка карактеристична е аналогијата со земјата, и како извор на животот, но и како просторна определба - земјата е „долу“, исто како и органите за раѓање на жената. Змејот, носителот на хтонското начело, излегува од пештера - од долу, неговите основни атрибути се поврзани со земјата, со подземјето, со долниот слој на универзумот.

³²⁶ Никос Чаусидис *Митските слики на Јужните Словени*, Скопје, 1994, стр. 384.

³²⁷ Ibid, стр. 386-387.

Кога станува збор за Царчињата, треба да одговориме на три основни прашања: кои се тие, зошто се имено тројца и зошто Царицата ги носи девет години. Одговорот на овие прашања ќе ни ја заокружи сликата за Царчињата во нашата митска шема на *Јане Задрогаз*.

За овој дел на нашата анализа, битно е прашањето *кои се Царчињата*, односно, што во митскиот систем на театарскиот *Јане Задрогаз* тие претставуваат.³²⁸ За да дојдеме до одговорот на ова прашање, треба да одговориме што божицата раѓа, кои се формите, во митската свест на она што богот на плодноста го донесува на свет.

Како појдовна точка во овој дел на истражувањето ќе ја искористиме тезата на д-р Никос Чаусидис дека во митските слики на кои е претставена божица-родилка, покрај другото, е претставено и раѓањето на нејзината наследничка, новата родилка, преку која се изразува временскиот континуум.³²⁹ За нас, тука е интересен податокот дека божицата ја раѓа својата наследничка, при тоа, не задржувајќи се на анализата зошто е тоа така. Тоа сепак, е друга, многу опширна и нетеатролошка тема.

Тука треба да ги најдеме паралелите меѓу парот (напати тријадата) родилки, односно, она што тие го раѓаат и нашите царчиња, за да можеме последниве да ги впишеме во митско-театарската шема на *Јане Задрогаз*. Значи, треба да видиме дали

³²⁸ Треба да се напомене дека тука нас нè интересира што претставуваат царчињата имено во *митскиот систем* на *Јане Задрогаз*, а не што тие претставуваат како воопштени театарско-естетички симболи.

³²⁹ Никос Чаусидис *Митските слики на Јужните Словени*, Скопје, 1994. За анализата на предметот што божицата го раѓа, стр. 213 и натаму. За божицата што ја раѓа својата ќерка-наследничка, како и за изразувањето на временскиот континуум преку тоа, стр. 234 и натаму.

Царчињата, ја претставуваат самата Царица, односно божеството Змеј/Царица за кое погоре говоревме. Во таа насока, божествената природа на Царчињата, во претставата, е прикажана и преку формата на нивното раѓање - по излегувањето од утробата на Царицата, тие го заземаат нејзиното место (види фото 4 одбележан дел).

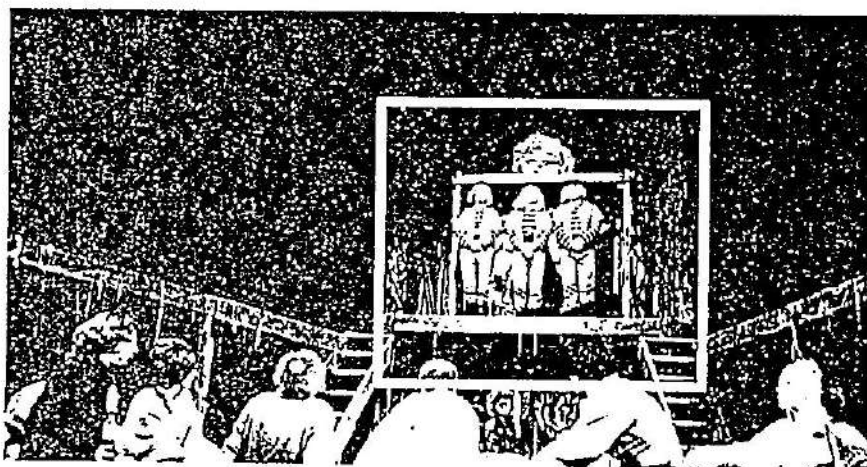


Фото 4

Со раѓањето на Царчињата е поврзана и една значајна симболика - во породувањето на Царицата учествува Најдо Еќимот (лекарот) но и Димче Ковачо. Подолу ќе зборуваме за улогата на ковачот во митската свест, тука да напомниме само дека ковачот е гласникот на боговите, господар на огнот, воопшто богата и значајна фигура во митот, сосема неважна и неприсутна при „обичното“ породување.

Задржувајќи се понатаму на сцената на раѓањето на Царчињата, се одделуваат два елемента. На почетокот на петтата сцена, кога Царицата се буди со породилни болки и бара веселба, Тасе повикува:

*Збирајте се мажи, жени, / Сред село на грејачка, / Огон
да си палиме, / За да се изгреиме, / Па после да одиме, /
Коледа да викаме, / Костење да збираме, / За здравје да*

*јадиме, / Децата да чекаме, / И прасе да јадиме. / Колете
бре селани, / Дебелите крваци, / Царчињата идат / У
секого на гости.*

(стр. 37)

Песната на Тасе и преобразбата на народот во коледари, пеливани, панаѓурски играчи, тркаљаши... мошне јасно ја трансформира сцената во коледарски празник. Коледе, да не заборавиме е еден од „најпаганските“ христијански празници, поточно празник на христијанството во кој, барем во овие краишта, останале најмногу пагански елементи. Со Коледе се одбележува будењето на природата, односно, користејќи ја терминологијата на митот, повторнот раѓање на божицата на плодноста. Ако се потсетиме на тезата што на почетокот ја прифативме, дека Царицата се раѓа сама себе си, Коледето само се вклопува во мозаикот и го потврдува. Уште повеќе, сцената е конципирана на тој начин што имено *коледарскиот ритуал* го *предизвикува/повикува* почетокот на раѓањето на децата. Финалната дидаскопија пред породувањето го заокружува тој процес на *повикување на божеството*:

*„Се борат. По извесно време Тоде ги запира, им зема
по една рака, им ја става на клучот. Двете групи се
спојуваат во една. Стомакот на Царицата почнува да
пулсира, Царицата офка.)“*

(стр. 39)

Во оваа сцена има уште еден клучен елемент што го означува божественото потекло на Царчињата. При формирањето на коледарскиот панаѓур, народот се дели во две групи. Во секоја има

по една баба со кукла од партали. Уште Фрејзер³³⁰ ја забележал симболиката на куклата која во овие празници (одбележувањето на заминувањето на старата година и доаѓањето нова, односно, елеминирањето на старата, неплодна божица и јавувањето на младата, плодна) ја симболизира или старата божица и затоа се гори и/или исфрла од селото или ја симболизира новата тукушто родена божица и затоа се дарува и/или со неа се шета од кука во кука за да донесе благородие и плодност. Постоенето на коледарските кукли се заокружува со, поточно - нè насочува кон една кратка песничка која ја пее народот на почетокот на породувањето:

*Царчињата идат / У секого на гости / Царчињата
идат / У секого на гости*

(стр. 40)

Преку неа, Царчињата директно (за митското мислење) ја преземаат улогата на божицата на плодноста, оставајќи ја надежда

³³⁰ Dž. Dž. Frejzer *Zlatna grana*, t.1, Beograd 1977, стр. 367-397. Што се однесува до убивањето на зимата, старата божица, или, според Фрејзер, смртта: „Во Чешка, децата одат со човек од слама кој ја претставува смртта до крајот на селото и таму го палат, пеејќи *Сега ја носиме смртта од селото, / А новото лето во селото, / Добро дојде драго лето, / И зелено, мало жито*. Во табор, Чешка, фигурата на смртта се носи надвор од градот и од висока карпа се фрла во вода, со пеење: *Смртта по вода плива / Летотот ќе ни дојде / За вас смртта ја однесовме / И лето донесовме / А ти свети Маркета / Дај ни година родна / За пченката и бржта*.” (стр. 381). Постои и ритуал на донесувањето на пролетта, односно, на новата божица. Во некои делови на Чешка откако ќе ја фрлат смртта во вода, „девојките одат во шума, сечат ластарка со зелена круна, на неа закачуваат кукла облечена како жена и сето тоа го китат со зелени, црвени и бели машни. Потоа одат од кука во кука носејќи ја Лито (Фрејзер името го толкува како *лето*, според словенските етнологзи и фолклористи се работи за името на старословенската божица Лада, Лета - М.П.) и собираат дарови, пеејќи: *Смртта плива по водата / Пролетта ни дојде / Со црвени јајца / И жолти палачинки / Ја однесовме смртта од селото / Го донесовме летото во селото*.” (стр. 383).

кај народот дека новородените ќе донесат берикет и плодност. Тие се куклата од коледарските обреди.

Кога станува збор за Царчињата, значаен атрибут во определбата на нивното место во митско-театарскиот систем на *Јане Задрогаз* имаат и броевите *три* (бројот на царчињата) и *девет* - бројот на годините на бременоста на Царицата.

„Броевите, кои навидум служат само за сметање, од прастари времиња овозможуваа основа за симболички продукти. Тие не ги изразуваат само количините, туку и идеите и силите. Бидејќи за традиционалниот начин на мислење не постои случајност, на бројот на предметите или фактите му се придава голема важност, а самиот број овозможува, понекогаш, да се постигне вистинско сфаќање на битието и случувањето. Од аспектот на симболите, секој број има посебни својства.“³³¹ Имено, „посебноста на својствата“ на бројот, како симбол, го прават интересен за нашата тема, особено што (од двата броја кои ќе ги проучиме - 9 и 3) еден (девет) е посебно акцентиран во драматуршкиот материјал. Во процесот на митското мислење, Касирер смета дека доколку „го проучуваме потеклото на чувствената вредност, поврзана со одредени 'свети броеви' и се обидеме да ги откриеме нејзините вистински корени, речиси секогаш се покажува дека нејзината основа ја сочинува особеноста на митското чувствување на просторот, митското чувствување на времето, и митското чувствување на другото *јас*.“³³² Тргувајќи од ваквиот став, Касирер го изведува заклучокот дека „во него наоѓаат свој израз сосема определени 'природни облици на човековиот

³³¹ J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 62.

³³² Ernst Kasirer *Filozofija simboličkih oblika. Drugi deo Mitsko mišljenje*, Novi Sad, 1985, стр. 146.

живот"³³³, за да генерализира дека „бројот ја добива онаа функција која питагорејците и ја припишуваат на хармонијата. Тој [бројот] е 'единство на разни помешани работи и склад на нескладните'; тој дејствува како магиска спојка која не само што ги спојува работите, туку дури 'ги доведува во „склад во душата.“³³⁴ Конечно, „езотеристите бројот го сметаат за Идеја, бит кој го вообличува сознанието и светот, неговото устројство и ритмови.“³³⁵

Имајќи ги на ум горните констатации, јасно станува значењето на броевите, посебно кога се говори за Царчињата, со оглед на нагласеното присуство на бројот во структурирањето на овие ликови. Преку броевите, ќе се обидеме да ги најдеме атрибутите на божественоста на Царчињата, со што ќе ја заокружине нашата теза дека Царицата се раѓа самата себе, односно сопствените наследници.

Во претставата режисерот Слободан Унковски ја прифаќа концепцијата на Горан Стефановски, третирајќи ги Царчињата како еден лик. Имено, во драмскиот материјал тие функционираат како еден лик. На пример, во петтата сцена во драмскиот материјал, породувањето на Царицата, појавата на Царчињата изгледа вака:

Секула, Јанкула, Петрула: *(пеат и играат):*

Елељум, / Белељум, / Чим, чим / Калељум, / Јурма,
јурма, / Тус, тус / Пим пиле, пис / Камче, / Кантарче, /
Елерица, / Преперица, / Домузара, / Докатара, / Чиф,

³³³ Ibid, стр. 150. Касирер тука зборува за светото тројство, но го разгледува ако број - три.

³³⁴ Ibid, стр. 150.

³³⁵ Pierre A. Riffard *Rječnik ezoterizma*, Zagreb, 1989, стр. 65.

чиф, / Чигулин, / Мартин, / Дуптин, / Прескочи, /
 Јапиљаф, / Цуф, пуф, / Бела вошка, / Црна вошка.³³⁶

(Изморени легнуваат и заспиваат).

(стр. 42)

На сцената, пак, Царчињата најчесто говорат во хор, а нивното танцување е синхронизирано, со еднакви движења и ритам. Уште повеќе, при танцувањето тие се и физички поврзани - рацете им се испреплетени, како при оро (спореди фото 5). Костимите на Царчињата се еднакви, со мали нијанси во бојата. (спореди фото 4)



Фото 5

Од друга страна, во ретките случаи кога Царчињата не изговараат еден ист текст, ритамот и интонацијата на сценската реч (во претставата), односно структурата на говорот (во драмскиот материјал) е конципирана да ја изговара една личност. Тоа најдобро се забележува во претставата, кога речениците (најчесто брзозборки или пословици) тројцата актери ги изговараат во еден

³³⁶ Песната е извадок од подолга детска игра, објавена во Марко Цепенков *Собрани дела*, книга IX, *Народни верувања, детски игри*, редакција Кирил Пенушлиски, Лепосава Спировска; глава *Детски игри и играчки*, прилог бр. 60, стр. 365, Скопје, 1972.

ист ритам, ефектно надоврзувајќи се на претходникот, што создава впечаток на продолжен говор. На пример, во седмата сцена, одговарајќи на молбите на народот и Царицата да појдат во борба против Змејот, Царчињата одговараат:

Јанкула, Секула, Петрула: Ќе појдиме.

Јанкула: Ќе му ги извајме зрцките на змејо.

Секула: Ќе го клајме туршија.

Петрула: Ќе го изрендаме на парчиња за папазјанија.

(стр. 48)

Сцената продолжува со уште два круга пословици, правилно распоредени на Јанкула, Секула и Петрула.

Сето ова, сметам, дека ни овозможува Царчињата, од театарски аспект да ги разгледуваме како еден лик, односно како синтеза на една тријада чии членови функционираат само доколку се членови на таа, единствена, синтеза.

Доколку го прифатиме ваквиот став, на рамниште на митско мислење, појавата на Царчињата, во театарски аспект еден лик, како единство на тројца, нè води до спојувањето на небото и земјата, соларното и хтонското начало за кое погоре зборувавме. Имено, бројот три „го синтетизира тројното единството на живото суштество, во кој е резултат на спојот на еден и два, во овој случај продукт на *соединувањето на небото и земјата.*“ И уште, бројот три е „израз на интелектуалниот и духовниот ред, божественото и во космосот и во човекот.“³³⁷ На овие констатации треба да се додаде и определбата дека бројот девет (годините на бременост на Царицата, односно, времето потребно на светот да се појавата

³³⁷ J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 709.

Царчињата) „е мерка на созревање, плодносни истражувања и симболизира успех на замисленото, завршување на делото.“ Девет „истовремено најавува крај и почеток, т.е. преод на ново ниво. Тој ја содржи идејата на ново раѓање и никнување, како и идејата на смртта.“³³⁸

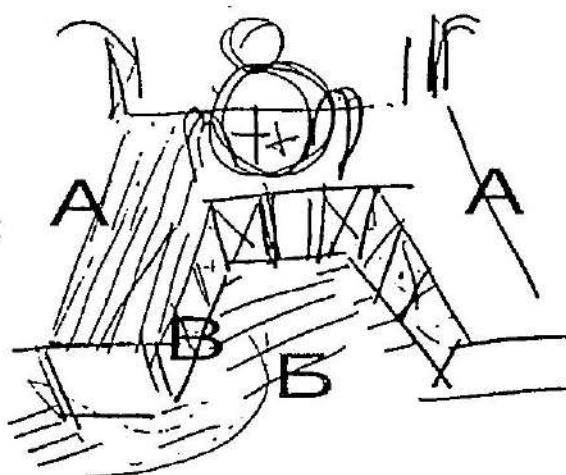
Сега имаме доволно елементи да ја заклучиме нашата анализа на Царчињата од аспект на митското мислење во *Јане Задрогаз*. Преку нивниот број и времето потребно да се појават на свет, тие се алката која уште еднаш ги поврзува Царицата и Змејот, соларното и хтонското начело. Истовремено, тие се и нивната синтеза, „наследници“ на Царицата и Змејот, наследници на симбиозата која, видовме, произлегува од структурираноста на овие два лика во *Задрогаз*. Имено, не напразно тие го доведуваат змејот во селото. Преговарајќи со него за идниот брак меѓу Змејот и Царицата, тие, всушност, преговараат за сопствениот брак, за сопствената симбиоза со хтонскиот дел од својата божествена сушност.

Пред да ја разгледаме улогата на *Јане Задрогаз* во митскиот систем на претставата, ќе се задржиме за момент на организираноста на сцената, на нејзинот изглед, како и на конотациите што тоа ги предизвикува.

Според Владимир Георгиевски, сцената имала форма на буквата П.³³⁹

³³⁸ Ibid, стр. 117-119.

³³⁹ Сите цитати и скици на сцената се од разговорот што авторот го водеше со В. Георгиевски на 3 септември 2001 година.



Видовме погоре дека идејата на сценографијата била во театарот да се конструира црква, не како христијански храм, туку како божја кука. Црквата е во горниот дел на сценографијата, на ниво со куклата, на нашата скица обележан како А. Подот на овој дел бил обложен со даски, додека подот на сцената (Б) бил прекриен со слама. Од вратничкињата што биле поставени по внатрешните рабови на конструкцијата (В) излегувал Народот. Дејствието се одвивало на две нивоа - Народот, се движел во делот Б, долу и (освен на крајот на претставата) никогаш не се качувал на горниот дел (А) - тој бил резервиран за Царицата, Змејот, Царчињата и - Јане! Дувлото на Змејот, исто така, било во горниот дел на сцената, од левата страна.

Во вака конструирана сценографија, се поставува прашањето: доколку смртниците, т.е. народот, немале право на пристап во горниот дел на сцената, кој бил резервиран за боговите - Царицата, Царчињата и Змејот, што таму бара Јане? Едноставно, Јане исто така е бог, и тоа новиот млад и силен бог, кој доаѓа на смена на старите богови. Подолу ќе ги разгледаме елементите кои Јане Задрогаз го определуваат како бог.

Еден од најочигледните божествени атрибути на Јане е неговото воскреснување. Во шестата сцена, имено, во дидаскалиите најдиректно е назначено: „Воскреснува Јане. Ги разгледува царчињата. Го гледа народот.“ Воскреснувањето е „најочигледен симбол на божественото пројавување, бидејќи тајната на животот, може да биде единствено под власта на Бога.“³⁴⁰ Во таа насока е и монологот на Јане по воскреснувањето:

„Имало едно пиле на земјава што го викале Феникс. Тоа пиле живеело во најголемите планиње, во топлиите места. Раната негоа му била само од змии. Живеело најмалку сто години. Никој чоек не знаел од каде се зачнало. Коа ќе му дошол часот да пцорсуат, ќе седнело во седелото до три дни, без да се мрдни од седелото. На треќио ден, за чудо големо, ќе се запалело седелото и ќе изгорело со самото пиле. Од пепелта на изгореното пиле ќе се родело пак полека-лека ќе порастело и пак ќе се сторело за летање (Оди меѓу луѓето, пее).“

(стр. 44)

Доколку ја прифатиме божественоста на Јане, ни се наметнува прашањето: Дали Јане е новиот бог кој ги руши старите богови, или е само повторно (пролетно) раѓање во циклусот на постојано обновување. Да видиме.

Владимир Георгиевски, автор на сценографијата, во цитираниот разговор со авторот³⁴¹, ќе потсети дека пред почетокот на претставата, додека публиката влегувала во салата, сцената била во мрак, единствено осветлена била копијата на фреската

³⁴⁰ J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 730.

³⁴¹ Разговорот беше воден на 3 септември 2001 година.

„Исмевањето Христово“ (види фото 6), изведена на тенка, просирна материја, растегната од едниот крај на просцениумот до другиот.

Фото 6



Карактеристично е што фреската се појавува уште еднаш, на крајот на претставата. Според Георгиевски, претставата на Унковски завршува со повторно подигање на просирната материја на која е насликана фреската од Старо Нагоричани. Сцената пак пропаѓа во мрак, а единствен осветлен елемент е фреската.

Паралелата се наметнува сама по себе - исмевањето Христово е еквивалентно со исмевањето на Јане, во почетните сцени на претставата. При тоа, овој заклучок се засилува и со субјектот што го „изведува“ исмевањето - на фреската тоа се скомрахите - патувачки актери, а во *Јане Задрогаз* тоа е народот, која да не заборавиме, ја *игра* приказната, *приказанието*, како што вели Тоде Мудрецо, за Јане, Царицата и Змејот. Фреската, значи, на некој начин е пресликана во претставата - новиот бог Исус/Јане е предмет на исмевање на народот/скомрахите. Овој последен пар има двојна повратна функција - народот од претставата се и скомрахи, и обратно скомрахите од фреската се народ, не само како припадници на една социјална, етнoлошка група, туку и по стилот на играта.

Доколку се потсетиме дека во претставата, во нејзината сценографија, е избегната секоја асоцијација со било кој конкретен верски систем, (Владимир Георгиевски тврдеше дека конструкцијата на храм требало да претставува универзална *божја кука*, а не стилизација на црква или било кој друг верски објект!) како би се објаснила појавата (во два значајни елемента на претставата, нејзиниот почеток и нејзиниот крај) на толку отворена, јасна асоцијација на христијанството и на христијанскиот конкретен Бог - Исус? Едноставно - во митскиот систем на претставата Јане не е само Бог, туку и новиот бог кој ги руши старите богови - нормално е во културен систем како што е македонскиот, со доминантна православно христијанска традиција, тоа да биде имено Исус.³⁴²

Зборувајќи за Народот, треба да се одбележи дека автореференцијалноста на структурирањето на драматската материја е паралелна со проекцијата на митското мислење/читање на *Јане Задрогаз*. Притоа се работи за повеќеслојна автореференцијалност - народот „игра“ актери, „игра“ приказна, истовремено актерите, оние вистински, на сцената, го играат народот. Паралелно на ова, како што погоре се обидовме да покажеме, народот ги проектира своите митски слики на личностите од драмскиот материјал/пиесата, кои на тој начин се јавуваат распнати меѓу две димензии - димензијата на

³⁴² Само како попатна забелешка - свесно или не, режисерот Унковски елегантно ја решил контрадикторноста која би се појавила кога фреската би била употребена во претставата. Имено, „Исмевањето Христово“ е јасен знаковен систем, систем кој дефинитивно и определено припаѓа на една филозофска, уметничка и митска традиција. Како симбол, тој е временски и просторно определен. Од друга страна, сите симболички и мито-поетски елементи во претставата за кои зборувавме ја немаат конкретност и јасноста на фреската. Нејзиното сместување на почетокот и на крајот на претставата што ние ја гледаме, т.е. вон рамките на претставата која ја игра народот, ја разрешува таа дисонантност.

театарот и димензијата на митското мислење, светови кои се прекршуваат во една точка - митот.

Народот, како глобален театарски лик е специфичен во однос на сите до сега одработени и по уште една негова карактеристика. Доколку Царицата, Змејот, Јане, па, видовме и Царчињата, се ликови со згусната структура, ликови кои се „единечни“, народот е конструкција на неколку, засебни *симболи* кои функционираат единечно во одредени моменти, но и кои (на планот на театарскиот израз и на планот на митското мислење) напати функционираат одделно. На пример, како што забележавме на почетокот, Народот (како глобален, единечен лик) во првиот дел на претставата, се јавува како Противник, не прифаќајќи го Јане, додека во вториот дел на претставата, поточно, пред самиот нејзин крај, Народот, расправајќи се со Царицата, Змејот и Царчињата, се јавува во функција на Помошник, па дури и субјект, кој ја заокружува борбата. Од друга страна, во нашиот систем на митски јазик, народот е сложена структура на митски симболи и елементи во која (според драматуршката функција што ја имаат, но и според значењето во митската свест) се диференцираат како позначајни Ковачот и Мудрецот.³⁴³

Народот, конечно, е и носител на еден посебен елемент - би го нарекол, мошне условно, „театарска историчност“. Преку народот имено, се реконструира играта на скомрахите, на панаѓурскиот театар од минатото.

³⁴³ За нив поопширно во *Индексот на митски елементи*

4.1.2 Коле Чашуле: Вејка на ветрот

Во делот посветен на *Јане Задрогаз*, следејќи го Барт, елементите за кои сметавме дека се подведуваат под определбата *митски* ги одделивме и се обидовме да ја калкулираме нивната положба во системот на *сценскиот јазик*,³⁴⁴ односно во надградбата на комуникативната шема што Барт ја понуди, определувајќи го митот како говор (*parole*). На тој начин, митемите во *Јане Задрогаз* ги „наполнувавме“ со значење, градејќи ја шемата на сценскиот јазик, односно на она што го прифативме како надградба на Бартовата шема. Преку примерот на *Јане Задрогаз* видовме дека е можно да се изгради методологија на истражување на митските елементи во театарот, методологија која преку дефинирање и определување на митемите во драмскиот материјал/претставата ќе овозможи нивно функционалистичко позиционирање во театарскиот систем, односно во сценскиот јазик. Тоа позиционирање се врши преку доделувањето на драматуршка функција на секој митски елемент, односно на секоја митема.

За да провериме дали ваквата методологија до крај функционира, при анализата на *Вејка на ветрот*, ќе се обидеме да употребиме своевидна инверзна постапка. Имено, на драмските елементи во *Вејка* ќе им доделиме митска функција, односно, драмските елементи ќе се обидеме да ги сместиме во дискурсот на митската свест. На тој начин, не оддалечувајќи се од Барт и можноста елементите на комуникативната шема на јазикот да ги „полниме“ со значење, ќе ја примениме истата (само инверзирана) метода: на

³⁴⁴ Види оддел 2.2.

елементите во шемата ќе им доделуваме значење. Пак остануваме во рамништето на толкувањето на митот како говор, со митеми кои се елементи на системот, но овојпат тие митеми ќе бидат својствени на текстот, со доделени митски функции, додека во анализата на *Јане Задрогаз*, тоа беа митски елементи со доделени драматуршки функции.

За да можеме на ваков начин да ја дефинираме *Вејка на ветрот* потребно ни е на почетокот, да ги разгледаме варијантите на нејзиното толкување/прочитување, како и да конструираме определена драмска/митска *матрица* на материјалот.

Уште една разлика меѓу пристапот кон *Јане Задрогаз* и *Вејка на ветрот*. *Јане* го разгледувавме како единство, синтеза меѓу драмскиот материјал и претставата, поради усогласеноста и кохерентноста на *митскиот пристап* што авторите го имаа, додека *Вејка*, првенствено ќе ја разгледуваме од аспект на драмскиот материјал, бидејќи првите сценски интерпретации на пиесата не и приоѓаат од аспект на митот.

*

* *

*Вејка на ветрот*³⁴⁵ на македонските сцени се јавува во периодот кога македонскиот театар, како што забележува Јелена Лужина, има дводимензионална жанровска свест: „Едната димензија, традиционалната и 'домашната', бездруго е битовска [...] Втората

³⁴⁵ *Вејка на ветрот* на Коле Чашуле беше прв пат изведена во Народниот театар во Прилеп, на 28 април 1957. Режија: Мирко Стефановски. Сценографија: Петар Ангеловски. Улогите ги толкуваа: Магда - Нада Гешовска, Велко - Пецо Велјановски, Џими - Димитар Гешовски, Мејбл - Нада Стефановска, Докторот - Кирил Жежоски.

димензија се сведува на т.н. модел на драмска класика, пласиран на сцената на МНТ: руски и советски пиеси, малку Нушиќ, малку Шекспир и Молиер, па најпосле неинвентивниот избор од неутралната драматуршка понуда.³⁴⁶ Во таквата ситуација, појавата на *Вејка* е - збунувачка. На проследувачите на театарскиот живот во тој период јасно им е дека не се работи за битова пиеса. Уште појасно е дека не станува збор за пиеса која како творечка матрица ја зема советската повоена драматургија. Токму поради тоа, во одгласите на праизведбата, како и на следните неколку премиери, може да се забележи несигурност, во кој жанровски систем да се смести пиесата. Така на пример, Јован Бошковски својата долга и аналитична рецензија на прилепската изведба на *Вејка на ветрот* ја почнува со ставот дека „како непосреден тематски повод во драмата на Коле Чашуле *Вејка на ветрот* внесен е еден случај на наш иселеник преку океанот.“³⁴⁷ Бошковски, сепак не го определува драмскиот материјал како *печалбарска пиеса*, туку ја потцртува „ориентацијата на Чашуле кон психолошка драма.“³⁴⁸ Александар Ежов, *Вејка на ветрот* ја карактеризира како почеток на „една нова етапа во македонската драматургија, етапа на интелектуално-психолошка драма.“³⁴⁹ Во рамките на „психолошката драматургија“ *Вејка* ја сместува и Јован Костовски. Тој, акцентирајќи дека

³⁴⁶ Јепена Лузина *Македонската нова драма или вовед во феноменологијата на современата македонска драматургија*, Скопје, 1996, стр. 135.

³⁴⁷ Јован Бошковски *Коле Чашуле: Вејка на ветрот*, во: *Разгледи* бр. 10 (88), 5 мај 1957, стр. 5.

³⁴⁸ Ibid, стр. 5.

³⁴⁹ Александар Ежов *Вејка на ветрот - драма од К. Чашуле првпат изведена во Прилепскиот театар*, во: *Хоризонт*, Скопје, 12. мај 1957/II, 11, стр. 3.

„погрешно би било ако ова дело би се третираше како драма на печалбарскиот живот," а потпирајќи се на „психологијата на личностите во делото, по неговата хуманистичка сеопфатност," ја определува *Вејка на ветерот* како „општочовечка драма, оти, на крајот на краиштата Велко не мора да биде наш печалбар, тој може да биде побогат човек од која сакате земја [...] Магда, исто така, [...] може да биде девојка од кој и да е дел на светов што се омажила за човек за кого верува дека ќе ја истргне од канџите на сиромаштијата."³⁵⁰ Хармоничноста на определбите дека се работи за „психолошка драма" на првите рецензенти на *Вејка* ја нарушува Георги Старделов, кој во неа „на извесни места" гледа „романтичарско-симболична драма во чиј текст најчист метафорички реквизит е розата."³⁵¹ Навистина, во истата рецензија, Старделов смета дека „*Вејка на ветерот* ги носи претензиите на психолошка драма, без надворешно дејство, претежно свртена кон психолошките дилеми на личностите."³⁵² Резимирајќи ги жанровските класификации на првите рецензенти на *Вејка*, умесно ќе биде да се искористи ставот на Нада Петковска која ќе запише дека „со неа (*Вејка на ветерот* - М. П.) се надминуваат рецидивите на битово-социјалната и агитпроповската драматургија и се отвараат нови можности за користење на современите искуства на драмата и театарот."³⁵³ Дефинитивно, прашањето за жанровската припадност

³⁵⁰ Јован Костовски *Вејка на ветерот* од Коле Чашуле во изведба на Прилепскиот театар, во: *Современост*, Скопје, 1957/VII, 6, стр. 570.

³⁵¹ Георги Старделов *Вејка на ветерот* на скопската сцена, во: *Современост*, 1958, стр. 390.

³⁵² Ibid, стр. 392.

³⁵³ Нада Петковска *Драмското творештво на Коле Чашуле*, Скопје, 1996, стр. 25.

на *Вејка* го заокружува Јелена Лужина. Експлицирајќи ја тезата за „дводимензионалната жанровска свест“, односно за доминантноста на два жанра во македонскиот театар и драматургија во доцните педесетти години, Лужина ќе заклучи дека појавата на *Вејка* е „детронизирање на еден дотогаш цврсто канонизиран жанровски модел. Традиционалниот битовски драматуршки/ЖАНРОВСКИ модел.“³⁵⁴ Лужина е еден од оние македонски театролози кои постојано и упорно ја докажуваат припадноста на *Вејка* кон модернизмот, поточно, определбата дека *Вејка на ветрот* „е првата македонска модерна драма.“³⁵⁵ Според неа, карактеристика на ова дело на Чашуле е „високиот степен на знаковна кохеренција, како и софистицираниот модел на нејзиното драматуршко структурирање“,³⁵⁶ што води кон заклучокот дека во *Вејка* „сите работи стојат на свое место: сите ракави, џебови и ногавици точно се скроени и сошчени, конците не висат, рабовите се внимателно испеглани. Жанрот е, значи, стриктно испочитуван - сите негови законитости се земени предвид, драмскиот свет е цврст и затворен.“³⁵⁷

Говорејќи за жанровската припадност на *Вејка*, доаѓаме и до влијанијата кои Чашуле (морал) да ги има, работејќи на оваа пиеса.

³⁵⁴ Јелена Лужина *До Вејка на ветрот, македонската драмска хероина*, во: Јелена Лужина *Театаралика*, Скопје, 2000, стр. 327. Точниот цитат е: „Вие драга моја госпоѓо, со својата сценска појава во годината 1957, дефинитивно детронизирате...“ Есејот е пишуван во форма на обраќање кон Магда.

³⁵⁵ Јелена Лужина *Македонската нова драма или вовед во феноменологијата на современата македонска драматургија*, Скопје, 1996, стр. 128.

³⁵⁶ Ibid, стр. 137.

³⁵⁷ Јелена Лужина *До Вејка на ветрот, македонската драмска хероина*, во: Јелена Лужина *Театаралика*, Скопје, 2000, стр. 331.

Лужина тие влијанија ги определува како „американски“ драматуршки модел кој „всушност е оној тип на таканаречената реалистичка драма што ја пишуваат О'Нил, Вилијамс, Милер, Олби... Тоа е драма во која наративноста е заменета со психологија (или поточно, психоанализа), дејството е супституирано со 'размислувањето' (затоа таа и се развива низ зборовите, а не низ физичкиот активитет), спацио-темпоралниот склоп е симболично стеснет до клаустрофобичност, а бројот на ликовите редуциран до максимална функционалност.“³⁵⁸

Нада Петковска таа врска на *Вејка* со американската драматургија ја гледа пред сè, како влијание на Јуџин О'Нил и тоа, главно на ниво на тематската сличност меѓу драматургијата на О'Нил (првенствено *Копнеж под брестовите*) и Чашуле.³⁵⁹

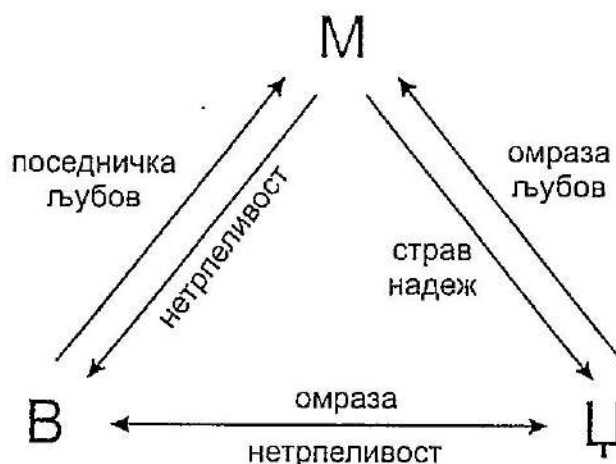
Она што нас во моментот не интересира не е толку дефинирањето на жанровската припадност на *Вејка*, туку конструирањето на нејзината интертекстуална/драматска матрица. Како основа ќе ја земеме шемата што ја нуди Нада Петковска³⁶⁰, потпирајќи се на ставовите на П. Жинестие.³⁶¹

³⁵⁸ Јелена Лужина *Македонската нова драма или вовед во феноменологијата на современата македонска драматургија*, Скопје, 1996, стр. 137-138.

³⁵⁹ Петковска смета дека на ниво на фабула заеднички се „односот на синот кон таткото; односот на синот кон мајката и односот на синот кон макеата.“ Нада Петковска *Драмското творештво на Коле Чашуле*, Скопје, 1996, стр. 32.

³⁶⁰ Нада Петковска *Драмското творештво на Коле Чашуле*, Скопје, 1996, стр. 29 и натаму.

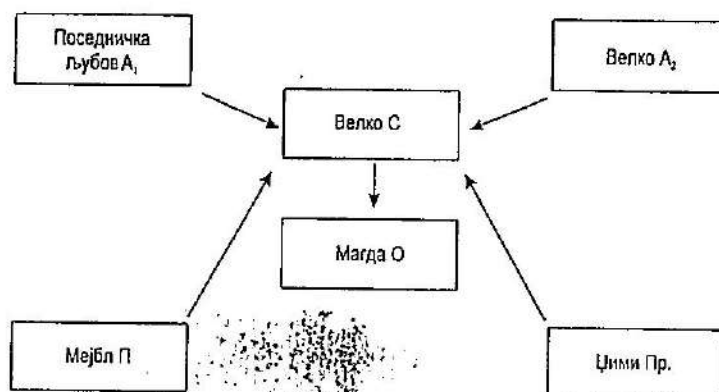
³⁶¹ P. Ginestier *Le théâtre contemporain dans le monde*, Paris, 1961. Според: Нада Петковска *Драмското творештво на Коле Чашуле*, Скопје, 1996.



Горниов триаголник релативно јасно ги отсликува односите меѓу трите главни лика во драмскиот материјал, барем кога станува збор за фабулативното читање на *Вејка*.³⁶²

Секоја од страните на триаголникот може да биде доминантна, односно, можеме да ја искористиме како основа на креирањето на актанцијалниот модел. На пример, доколку како доминантна ја земеме оската „поседничка љубов“, тематската реченица на нашиот модел би изгледала вака:

³⁶² Д-р Нада Петковска, вака ја експлицира основните односи претставени на шемата: „Врската Велко-Магда е брачна врска. Од страна на Велко имаме една старечка поседничка љубов, а од Магда кон Велко - нервоза, нетрпеливост и страв; Односот Велко-Џими е однос татко-син, што се манифестира со нетрпеливост која преминува во вистинска омраза; Односот Магда-Џими е однос на маќеа и син на сопругот. Во драмата овој однос не е јасно дефиниран, тој е повеќе во насетување, но сепак може да се рече дека во почетокот се работи за нетрпеливост и омраза, што постепено преминува во љубов. Значи, тука го имаме оној 'зачин' за кој зборува Жинестие - инцестот.“ Поопширно во Нада Петковска *Драмското творештво на Коле Чашуле*, Скопје, 1996. Цитат, стр. 30.



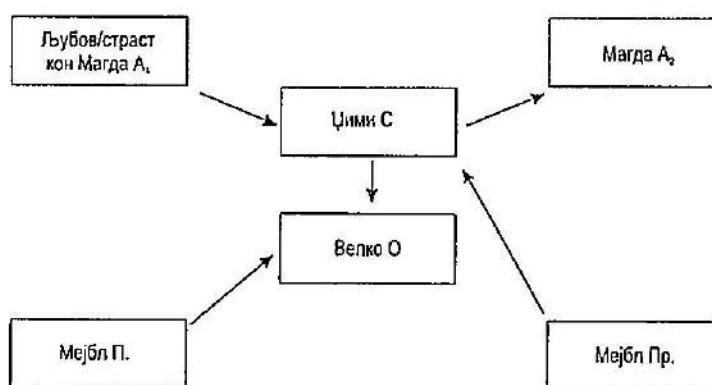
Ваквата конструкција одговара на класичниот пример на Иберсфелд,³⁶³ со тоа што наместо Еросот, Адресантот во овој случај е „поседничката љубов“. Се разбира, можеме да формираме и друг модел, во кој местото на Субјектот ќе го заземе Џими, во кој Адресант (според триаголникот на Петковска) би била омразата или љубовта или амбивалентниот пар омраза/љубов, но тогаш ќе го „зафрлиме“ Велко. Значи, пред нас е проблемот: како да се организира шемата на односите на ликовите, а при тоа Велко, Џими и Магда да имаат еднаков третман? Или, ако останеме верни на актанцијалниот модел: како да се распределат трите главни лика во актанцијалната шема, а при тоа да ги заземат полињата на Адресант, Субјект, Објект или Адресат?

Одговорот можеби лежи во митското толкување на „Вејка на ветрот“.

³⁶³ An Ibersfeld *Čitanje pozorišta*, Beograd, 1982, str. 53. „Секој љубовен роман, секоја љубовна потрага, вели Иберсфелд, можат да се сведат на една шема, со тоа што во тој случај актантите се индивидуални.“ При тоа, таа го сместува Еросот (љубовта) во полето на адресантот, додека субјектот и адресатот се иста личност. Објектот, се разбира, е предметот на љубовта.

Во фабулативната основа на *Вејка на ветрот* веќе лежи одреден митски корен - во односот Магда - Џими, уште повеќе, во односот Џими - Велко, ја препознаваме митско/драмската матрица на Едип.

Тргувајќи од ова, можеме да конструираме шема чија тематска реченица би гласела - Џими, гонет од страста/љубовта кон Магда, се обидува да го уништи Велко и да го истисне од животот на Магда:



При тоа, Мејбл може да се јави и како противник на Џими и како помошник на Велко (во вториот случај, стрелката наместо од помошникот кон субјектот се ориентира од помошникот кон објектот). Оваа шема функционира и со измена на полињата Субјект и Објект - поттикант од љубомората, Велко го елиминира Џими од сопствениот но и од животот на Магда.

Доколку ја прифатиме првата опција, а имајќи го предвид односот татко/син и посинок/маќеа, се доближуваме до едиповска структура на пиесата, поточно до материја која во себе ги има елементите на митолошко. Сепак, ваквата анализа не може да ни ја расветли мистеријата на крајот на *Вејка*. Затоа, потребно е да се задржиме на верзиите на *Вејка*.³⁶⁴

³⁶⁴ Станува збор за верзиите на *Вејка на ветрот*, не за *Вејка на ветрот 2* (објавена во: Коле Чашуле *Драмски дивертисман*, Скопје, 1992)

Во првата верзија на *Вејка на ветрот*, изведена во Прилеп, Велес Штип, Скопје и Битола³⁶⁵ Магда, по боледувањето, заздравува и се враќа:

„На вратата се појавува Магда. По неа е доктор Џонсон. Магда е навистина прилична на вејка. Погледот и е управен некаде напред. Џими ги протега по неа рацете. Магда поминува покрај него не заушувајќи го. Се упатува кон крајот на собата каде што е Велко. Велко стои растреперен ги шири рацете. Ги шири. Ги шири... и чека, чека по нив, во нивната презгатка да ја гушне Магда. Магда поминува полека и покрај него не заушувајќи го и оди кон малата столна ламба. Застанува покрај неа, ја подава раката и ја гали. Полека, како мало дете ја гали. Сосем како мало дете.“³⁶⁶ -

³⁶⁵ *Вејка на ветрот* беше изведена на 29. 09.1957 во Градскиот театар во Титов Велес. Режија: Борис Бегонов и Јосиф Јосифовски. Сценографија: Петар Ангеловски. Улогите ги толкуваа: Велко - Борис Бегонов (алтернација - Благој Анчевски), Магда - Рајна Јорданова, Џими - Јосиф Јосифовски, Мејбл - Роксанда Калиќ, Доктор Џонсон - Душко Попов. Во Народниот театар во Штип *Вејка на ветрот* е изведена на 5. 01. 1958 година. Режија: Кирил Кртошев. Сценографија: Павле Георгиев. Улогите ги толкуваа: Велко - Алеко Протогеров; Магда - Оливера Симовска; Џими - Кирил Кртошев; Мејбл - Стојка Слејанска; Доктор Џонсон - Павле Георгиев. Во Македонскиот народен театар пиесата беше изведена на 1. 04. 1958 година. Режија: Тодорка Кондова-Зафировска. Сценографија: Тома Владимирски. Улогите ги толкуваа: Велко - Тодор Николовски; Магда - Вукосава Донева; Џими - Вукан Диневски; Мејбл - Тодорка Кондова-Зафировска (алтернација: Мира Олењина); Доктор Џонсон - Јосиф Петровски. Во Народниот театар во Битола *Вејка на ветрот* беше премиерно изведена на 22. 03. 1958. Режија: Димитрие Османли. Сценографија: Тома Владимирски. Улогите ги толкуваа: Велко - Димитар К. Стефановски; Магда - Олга Наумовска; Џими - Ацо Стефановски; Мејбл - Иванка Зенделска; Доктор Џонсон - Благој Чоревски.

³⁶⁶ Сите цитати од првата верзија се земени од работен примерок на *Вејка на ветрот*, од личната архива на Коле Чашуле. Примерокот, најверојатно, припаѓал на инспекцијентот на скопската претстава на *Вејка*, со оглед на фактот дека на четвртата страница, покрај лицата од *Вејка* се впишани имињата на актерите што ги толкувале улогите во претставата на МНТ.

Во втората верзија на *Вејка на ветрот*,³⁶⁷ сцената во која Велко и Џими го добиваат известувањето за состојбата на Магда изгледа вака:

(Вратата се отвора. Влегува Мејбл. Таа е сета во солзи.

Одвај зборува. Кон Велко.)

МЕЈБЛ: Ве бара по телефон Доктор Џонсон.

ВЕЛКО: Мене?

МЕЈБЛ (Молчи.)

ВЕЛКО (Долго стои така беспомокен, изгубен, гледа час во Џими, час во Мејбл. На крај ја крева слушалката.)
Молам? (Долга пауза. Велко слушајќи се скаменува. По извесно време, станува јасно дека тој повеќе не слуша, дека разговорот одамна завршил. Раката полека му паѓа, со неа и слушалката. Се спушта во фотелјата. Молк.)
Готово е. Сè е свршено, Џими. Сè. Засекогаш и за сите. Сè. Нè напуштил нам и господ.

(стр. 84-85)

Првата верзија на крајот на пиесата, во која Магда заздравува е критикувана од современите. При тоа, придржувајќи се на принципот во оваа дисертација да не се валоризира, целта не ни е квалитативно да го оценуваме крајот на едната или другата верзија,

Исто така, на првата страница, под заглавието *ВЕЈКА НА ВЕТРОТ* Драма во три чина од КОЛЕ ЧАШУЛЕ, со туш или црно мастило, со печатни букви стои напишано *инспициент*. Понатаму, на левите (празни) листови на текстот со црвена боичка се впишувани имињата на актерите кои треба да настапат во соодветната сцена. Се работи за копија преку индиго на машинопис. Тука и понатаму, цитатите се пренесени без лекторски интервенции.

³⁶⁷ Коле Чашуле *Одбрани дела во 8 книги. Драма 1*, Скопје, 1978, стр. 7-71. Сите цитати од втората верзија на *Вејка на ветрот* се земени од овој извор.

неговата „реалност“ и вклопеност во фабулата. Во моментот, потребно ни е да дадеме само пресек на видувањата за *Вејка*.

Повеќето од проследувачите на праизведбата во Прилеп го напаѓаат враќањето на Магда. Александра Ежов смета дека се работи за „драматуршки проблематичен“³⁶⁸ крај. На Јован Костовски му „пречи доста необичниот крај.“³⁶⁹ Веројатно најстар е Георги Старделов кој во „Современост“ пишува дека се работи за пиеса во која има „само заплет, на кој му недостига финале, поента, расплет.“³⁷⁰ Многу подоцна, д-р Нада Петковска ќе ги резимира овие ставови: „Во текстот е забележливо недоволно водење сметка за композиционото распоредување на материјалот, односно за постапноста на судирите што ќе доведат до конечна разврска, во согласност со назначените прашања и идеи во текстот, што особено доаѓа до израз во мошне неуспешниот, мелодрамски завршеток на пиесата.“³⁷¹

Коле Чашуле, во разговор со авторот на дисертацијава,³⁷² тврди дека измените во пиесата ги направил во периодот на подготовките за белградската премиера,³⁷³ под влијание на режисерката на претставата, Соја Јовановиќ. Во едно зачувано писмо до ансамблот

³⁶⁸ Александар Ежов *Вејка на ветрот* - драма од К. Чашуле препат изведена во Прилепскиот театар, во: *Хоризонт*, Скопје, 12. мај 1957/II, 11, стр. 3.

³⁶⁹ Јован Костовски *Вејка на ветрот* од Коле Чашуле во изведба на Прилепскиот театар, во: *Современост*, Скопје, 1957/VII, 6, стр. 569.

³⁷⁰ Георги Старделов *Вејка на ветрот* на скопската сцена, во: *Современост*, 1958, стр. 392.

³⁷¹ Нада Петковска *Драмското творештво на Коле Чашуле*, Скопје, 1996, стр. 40.

³⁷² Разговорот е воден на 15. 02. 2002 година.

³⁷³ *Вејка на ветрот* беше изведена во Београдско драмско позориште на 1. октомври 1958.

на претставата во Белград, Чашуле, известувајќи го режисерот дека работи на преводот од македонски на српски, ја навестува и својата подготвеност да интервенира во текстот: „Доколку веќе решивте кој ќе ја режира *Вејка*, ве молам да ми јавите, за да можам со него да почнам поблиски советувања околу проширувањето на сцената меѓу Велко и Џими во третиот чин. И воопшто.“³⁷⁴ Во истото писмо, Чашуле најавува дека веќе испратил примерок од *Вејка* на македонски. Во личната архива на Чашуле се наоѓа примерок на српскиот превод на *Вејка*.³⁷⁵ Претпоставувам дека се работи за првичен или за архивски примерок, со оглед на тоа што во него има многу малку исправки, без карактеристичните забелешки доколку примерокот во работа го користел режисерот, некој од актерите или некој друг член на екипата што ја подготвувала *Вејка*. Сепак, во него, со рака на Чашуле, има внесено неколку исправки на текстот, кои фрлаат светлина на процесот на измени на крајот.

Имено, на страница 101 и 102 од преводот, Мејбл влегува, го прекинува дијалогот на Џими и Велко и (во првичната верзија) ги најавува Доктор Џонсон и Магда. По нејзината најава, следи долга дидаскалија која го опишува влегувањето на Магда, како и краткиот монолог на Магда и нејзиното играње со ламбата.³⁷⁶ Најавата на Мејбл, дидаскалијата за Магда и нејзината игра со ламбата е прешкртана и заменета со зборовите на Мејбл со кои го најавува само докторот. Сега сцената изгледа вака:

³⁷⁴ Писмо на Коле Чашуле до раководството на Београдско драмско позориште, 4 јуни 1957. Од личната архива на Коле Чашуле.

³⁷⁵ Примерокот на српскиот превод на *Вејка на ветрот* е заведен под број 248 со печат „Београдско драмско позориште - инвентар позоришних дела и улога“. Од личната архива на Коле Чашуле.

³⁷⁶ Сп. цитат од прилепскиот примерок на *Вејка* во оваа дисертација.

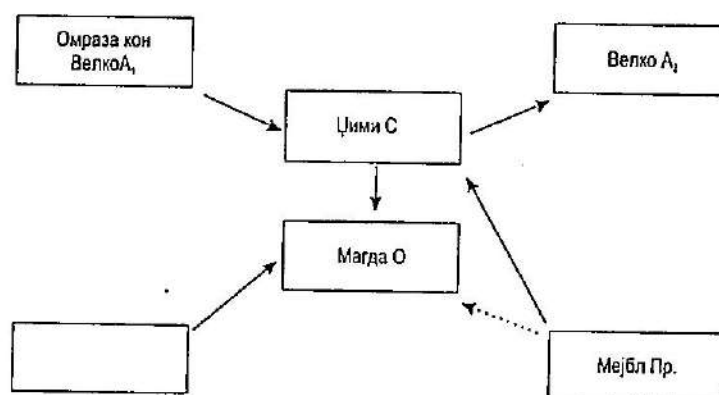
(Вратата се отвара, влегува собарката, таа е задишана и сета возбудена)

СОБАРКАТА: Иде доктор Џонсон. Го видов како го чека лифтоот.

ВЕЛКО: Ништо веќе не помага, Џими, ништо.

Може да заклучиме дека првата верзија на *Вејка* траела релативно кратко: неполни две години. Чашуле почнал со исправките во втората половина на 1957, за веќе во белградската премиера тие исправки да бидат етаблирани и „официјализирани“. Сепак, и покрај релативно краткиот „живот“ на со чудо оздравената Магда, имено оваа верзија ќе биде во центарот на нашето интересирање во дисертацијава. Од неколку причини. Најнапред, праизведбата во Прилеп се темелела токму на оваа, првична, верзија. Веќе како принцип во дисертацијава прифативме дека анализата на драмскиот материјал ќе се потпира врз праизведбите. Понатаму, имено првата верзија на *Вејка* ни ја дава можноста да конструираме поширока митска матрица.

Веќе рековме дека во основата на *Вејка на ветрот* можеме да диференцираме одреден митски дискурс, односно дека веќе на прв поглед препознатливи се едиповските односи. И на релација Џими-Велко, и на релација Џими-Магда. Во тој случај, видовме, Џими станува субјект, а Велко објект, односно, акцентот се става имено на нивните односи. Подваријанта на ваквото прочитување, да го наречеме едиповско, би била следнава шема:



Во името на омразата кон Велко, а за да му наштети, Џими и изјавува љубов на Магда. Полето на помошник е празно, а Мејбл е противник и на субјектот и на објектот, а за сметка на адресатот. Сега, со вакво исчитување на драмскиот материјал, тежиштето на *виртуелната претстава* се свртува кон односот Џими-Магда. Во секој од овие случаи, се разбира, функционира триаголникот што го исцртува Нада Петковска, само секоја од неговите страници добива (или губи) на интензитет, во зависност од аспектот на кој се гради анализата.

Да се обидеме сега да создадеме наша *виртуелна претстава* во која ќе ги преземеме драматуршките функции и елементи на *Вејка* и ќе ги внесеме во еден митолошки ситем, односно, ќе ги разгледуваме барајќи (или давајќи) им митолошко значење. На тој начин, верувам, ќе успееме да ја надминеме основната слабост на моделите кои погоре ги разгледувавме – Магда имено, ќе биде централниот лик во *Вејка*, односно, нејзината функција нема да биде ограничена само на полето на објект, поле кое може (се разбира и не моа) да има релативно пасивна улога во драмскиот материјал. Освен тоа, „митското читање“ на виртуелната претстава на *Вејка на ветрот* ни дава можност не само Магда да ја поставиме во центарот на случувањата, туку и да им дадеме еднаква застапеност

на страниците на триаголникот за кој зборувавме, односно, односите меѓу ликовите да ги разгедуваме како еднакви и по драматуршката функција и по својата силина.

Основна појдовна точка во нашето конструирање на *митската виртуелна претстава* на *Вејка* е елементот кој современите го окарактеризираа како мелодраматичен и „под нивото на останатиот текст“³⁷⁷ - ненадејното појавување на Магда. Треба да се одбележи дека овие согледби функционираат во системот на наративната драматургија. На тој начин, драмските елементи во пиесата се интерпретираат или од аспектот на литературните законитости, или од аспектот на театарската изведба за која се пишува.

Ние, во овој случај, ќе се обидеме драмските/драматуршките односи и елементи на *Вејка*, да ги префрлиме на митско рамниште, во системот на митско мислење. Следејќи го ставот на Касирер, дека „предметите не и се 'дадени' на свеста како готови и вкочанети, во својата гола посебност, туку пренесувањето на претставата на предметот претпоставува спонтан акт на свеста“,³⁷⁸ сфаќаме дека „предметот е резултат на вообличување кое се одвива со посредство на основните средства на свеста.“³⁷⁹ На тој начин, доаѓаме до заклучокот дека „сликата на светот станува можна само благодарение на своевидни акти на објективизирање, благодарение на преобразбата на 'обичните' впечатоци во одредени и вообличени 'претстави'.“³⁸⁰ Ваквиот став, доколку го пренесеме на нашата тема,

³⁷⁷ Александар Ежов *Вејка на ветрот* - драма од К. Чашуле првпат изведена во Прилепскиот театар, во: *Хоризонт*, Скопје, 12. мај 1957/II, 11, стр. 3.

³⁷⁸ Ernst Kasirer *Filozofija simboličkih oblika. Drugi deo Mitsko mišljenje*, Novi Sad, 1985, стр. 41.

³⁷⁹ Ibid, стр. 41.

³⁸⁰ Ibid, стр. 41.

теоретски ја потврдува/оправдува методологијата на „полнење“ на драмските елементи со митско значење, принцип, „позајмен“ од Бартовиот комуникациски модел. Во понатамошниот тек на нашето разгледување на *Вејка*, значи, ќе се обидеме овој принцип да го примениме на трите основни lika - Магда, Велко и Џими.

Барајќи го митолошкото значење кај *Магда*, ќе се задржиме на два момента поврзани со овој лик: нејзината болест и нејзиното заздравување.

Болеста на Магда, во драмскиот материјал е лудило. Меѓутоа, специфично лудило кое, во некоја крајна инстанца, е креативно, создава свои светови:

ВЕЛКО: Не знам како да ви објаснам и самиот. Доктор Џонсон вели дека во човечкиот мозок имало некој центар што бил некоја врска граничар. И тој центар го делел светот на реалното, светот што е околу нас и светот на фантазијата. Видите и ја и вие, ние можеме да си замислиме дека се караме со себе си, дека се караме со некого но свесни сме тој со кога се караме не е тука и дека со него сме во нашите мисли. Кај болните од оваа болест таа граница не постоела. Тие не можеле да разликуваат што е реално, а што - како што вели доктор Џонсон - фантазија.

(стр. 72-73)

Во психијатријата, она што Велко го опишува се нарекува деперсонализација.³⁸¹ Меѓутоа, системот на *Вејка*, разгледувана како

³⁸¹ Само како илустрација, ова е дијагнозата на др Лора Ивановска, психијатар, поставена според податоците во текстот: „Динамски гледано се работи за психотична декомпензација (кога пациентот не може да разграничи што е внатре, а што е надвор). Декомпензација настанува кога

текст³⁸² уште повеќе како текст кој по дефиниција се надополнува и интерпретира, во зависност од авторите на претставата ни дава можност подвоеноста на световите на Магда да ги посматраме како нејзина креативност, како можност на Магда да *создава светови*. Таа, значи, има космогониски белези.

Треба да се задржиме на уште еден момент карактеристичен за Магда - нејзиното лудило.

За нас се важни две пројавувања на лудилото во митската свест. Во прв ред, божественоста се сфаќа како лудило. Човекот со својот ум не може да ги постигне патиштата божји, па тоа неразбирање, наједноставно, се оправдува со лудилото на богот или неговиот претставник. Библијата тоа го изразува најдиректно „Зашто она што е безумно за Бога, помудро е од луѓето, и она, што е за Бога немошно, посилно е од луѓето.“ (1. Кор. 1, 25)³⁸³ Лудилото е и директен атрибут на Богот. Според Мишел Фуко, во XVII век

его границата е нападната и настанува недостаток на енергија да се разграничи Јас од не Јас, односно случувањата надвор и внатре се егосинтони. Содржината на мислите ќе зависи од тоа како е структурирана личноста (доколку структурата е параноидна, такви ќе биде и содржината на мислите). Медицински гледано можеме да зборуваме дека се работи за деперсонализација или дереализација, но за ова има малку податоци во текстот. Ова се јавува кај силни анксиозни состојби, фобии, кај посттравматски стрес синдром, но е и во основата кај некои психози (пр. шизофренија). Во нормални состојби ретко се јавува во адолесценција. Развојно гледано оваа граница се воспоставува некаде до првата година од животот на детето. До тогаш детето е во онипотентна фаза кога мисли дека сè е Јас.“

³⁸² Текст сфатен како „играчка кој го повикува читателот во плуралниот простор на означливост (*signifiante*),“ што нè носи до текстуалноста која „ја одрекува довршеноста на секој текст, впишувајќи во него трагови на други текстови во отворениот процес на надоместување/дополнување.“ (Цитатите од: Vladimir Biti *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, 1997, стр. 394-395.

³⁸³ Цитатот е земен од македонскиот превод на Светото писмо, Скопје, 1990, стр. 210.

„лудилото станува последен облик, краен степен на Богот.“³⁸⁴ Од тука произлегува и ставот на Св. Венсан де Пол кој, соопштувајќи дека неговиот брат е затворен во лудница вели дека „треба да се слави нашиот Господ поради состојбата во која се најде, кога сакавме да го врземе, зборувајќи *quoniam in frenesim versus est*, за да ја посветиме таа состојба во оние во кои го донесе *неговото божествено провидение*. (потцртаното мое - М. П.)“³⁸⁵

Вториот аспект на лудилото во митското мислење е неговото значење како една од формите на иницијација. Според Проп, „или со тепање, или со глад, или преку болката, преку мачења или со наркотички средства, неофитот се доведувал во состојба на лудило.“³⁸⁶ На тој начин, лудилото е начинот со кој се постигнува блискоста до бога, или дури и самото стопување со божеството: „Шурц смета дека моментот на лудило е момент на вселувањето на духот, односно, момент на здобивање со одредени способности.“³⁸⁷

Од досега реченото, може да се изведе заклучокот дека Магда, во митскиот систем на *Вејка на ветрот* е или божество, или, во најмала рака, неофит кој треба да стане бог или богоподобен. Неколку елементи на *Вејка* ќе ни помогнат до крај да го дефинираме статусот на Магда во митскиот ситем на виртуелната претстава на *Вејка на ветрот*.

³⁸⁴ Mišel Fuko *Istorija ludila u doba klasicizma*, Beograd, 1980, стр. 89.

³⁸⁵ Цитирно според: Mišel Fuko *Istorija ludila u doba klasicizma*, Beograd, 1980, стр. 90.

³⁸⁶ В. Я. Пропп *Исторические корни волшебной сказки*, Ленинград, 1986, стр. 89.

³⁸⁷ Ibid, стр. 89. За поопширно елаборирање на ова прашање, Проп упатува на H. Schurtz *Altersklassen und Männerbünde*, Berlin, 1902 и L. Frobenius *Die Masken und Geheimbünde Afrikas*, Weimar, 1898.

Во досегашните пишувања за *Вејка*, колку што успеавме да забележиме, само д-р Јелена Лужина се задржува на етимологијата на името *Магда*.³⁸⁸ Следејќи ја забелешката на Лужина, ќе се задржиме за момент на Марија Магдалина³⁸⁹ и ќе се обидеме нејзините митски карактеристики да ги препознаеме кај *Магда* и да ги впишеме во нашиот систем на прочитување на *Вејка*.

Една од Исусовите најпочитувани следбенички, Марија Магдалина е позната по тоа што прва го видела Исус воскреснат (Марко, 16, 9-10 и Јован 20, 14-17). Според Библијата Исус ја ослободил од седум демони (Лука, 8, 2 и Марко, 16, 9), а таа била една од жените што го придружувале во Галилеја (Лука 8, 1-2). Четворицата евангелисти ја прават Марија Магдалина сведок на распнувањето и погребувањето Христово. Марија Магдалина е првата на која Христос и се јавува по воскреснувањето и и заповеда да ја пронесе веста за воскреснувањето (Јован, 20, 14-17). Истовремено, Марија Магдалина „се изедначува со Марија, сестрата на Лазар, а и со грешницата која во Витанија, во домот на Симон истура врз главата на Исус миро и му ги мие нозете со сопствените солзи и му ги брише со косите. (Марко, 14, 3-9; Лука, 7, 37-50). На тој начин Марија Магдалина станува симбол на блудница што се кае.“³⁹⁰

³⁸⁸ „Ве атрибуира преку користењето на името-знак (Магда). Асоцирајќи ни го со/преку тоа Вашиот драмски статус (и сугерирајќи ни го нам, однапред): како современа/домашна варијанта на симболичната грешница, а потоа и светица-покајничка, Магдалена.“ Јелена Лужина *До Вејка на ветрот, македонската драмска хероина*, во: Јелена Лужина *Театаралика*, Скопје, 2000, стр. 320.

³⁸⁹ Во преводот на г.г. Гаврил на Светото писмо е употребено името Марија Магдалина, наместо раширеното Марија Магдалена. Тука ќе ја користиме првата варијанта.

³⁹⁰ *Мифологический словарь*, Гл. редактор Е. М. Мелетинский, Москва, 1990, стр. 341.

Ваквата паралела ни наметнува неколку интересни моменти. Во прв ред, тоа е атрибуирањето на Магда како „гласник на боговите“. Гласникот на боговите, во митологијата, најчесто и самиот е бог.³⁹¹ Со наредбата на Исус да ја пренесе веста за неговото воскреснување меѓу апостолите и народот, Магдалина ја презема на себе улогата на месија, кој треба да им ја открие вистината на луѓето.³⁹²

Уште еден елемент, постојано присутен во *Вејка на ветерот*, кога станува збор за Магда, кореспондира со митскиот систем на мислење. Имено, во драмскиот материјал затвореноста на Магда во една просторија постојано и упорно се нагласува. Таа никогаш не го пречекорува прагот на апартманот, дури, ретко ја напушта дневната соба. Изолираноста на Магда оди дотаму што прозорот на собата мора да биде затворен:

(Магда исплашено станува, трча до прозорецот, на брзина го затвора и ја навлекува дебелината завеса.) (стр. 4, прво дејствие)

³⁹¹ Хермес и Ирида кај Грците, Меркур кај Римјаните, Луг кај Келтите. Тука треба да се потсети и на еднаквоста на првиот дел на името на Марија Магдалина со името на Богородица.

³⁹² Драматуршка функција во *Вејка*, разгледувана од аспектот на Марија Магдалина, добива и Магда, „блудницата што се кае“. За што се кае? Во што е нејзиниот блуд? Блудот произлегува од статусот на Магда „од предтекстуалната семиотичка целина на *Вејка*.“ (Јелена Лукина *До Вејка на ветерот, македонската драмска хероина*, во: Јелена Лукина *Театаралика*, Скопје, 2000, стр. 327.) Од согласноста да направи (очигледно!) компромис и да дојде во Америка со човекот кој може да и биде татко. Како негова сопруга. Впрочем, Џими тоа неколку пати и го префрла во пиесата. Меѓутоа, ваквата интерпретација на драматуршката функција на митскиот елемент носи во себе опасност да нè одвлечка во „психологизирање“ на ликовите, интенција која не се вклопува во методологијата до која се обидуваме да се придржуваме во дисертацијата.

МАГДА: [...] Прозорецот? ... Затворен е, затворен
(стр. 5, прво дејствие)

СОБАРИЦАТА: [...] По цел ден затворена. По цел ден
без човек со кого да зборне... (стр. 8, прво дејствие)

ЏИМИ: [...] Пту, ама е задушно овде. (Трга кон
прозорецот). МАГДА: (дотогаш заслушува пред
вратата, на последното негово движење од вратата и
се исправа пред Џими) Не. Ќе те види некој. (стр. 20,
прво дејствие)

МАГДА: [...] Нигде...Нигде не сум излегла... (стр. 37,
прво дејствие)

ВЕЛКО: Пак си го отворила прозорецот [...] МАГДА:
(го закачува палтото, потоа оди и го затвора
прозорецот) (стр. 41, второ дејствие).

Од овие неколку цитати може да се изведе заклучокот дека Магда е заточена под влијание, по барање, на Велко, но и дека понекогаш, таа и самата тоа го сака (првиот цитат, сцената со Џими). Од што произлегува таа амбивалентност? Воопшто која е драматуршката и митската функција на изолацијата на Магда? Одговорот на овие прашања не може да ни го даде „психолошката“ анализа на ликот.³⁹³

³⁹³ Впрочем, доколку ова прашање го префрлиме во психолошко-реалистичниот систем на толкување, драматската ситуација настаната кога станува збор за заточеништвото на Магда е доста „лабава“: од разговорот со Мејбл произлегува дека Магда има пари, но не сака да ги даде за ниска цел како што е шпијунирањето и лажењето на мажот. Значи, има одредена финансиска самосталност, што и овозможува да ги раскине оковите на изолацијата, барем кога Велко не е тука. Проверката по телефон како пречка за нејзиното излегување отпаѓа, бидејќи во првото дејствие таа не одговара на еден или два негови повикувања по телефон. Во овој систем не се објаснува и нејзиното прифаќање, па дури и зголемување на изолацијата (навлекувањето на завесата, како форма на запечатување на прозорецот).

Мораме да претпоставиме дека Магда, поради некои околности го прифаќа заточеништвото, колку тоа тешко да и паѓа, па дури, видовме, на моменти и го поддржува. Зошто? Затоа што е тоа нејзина обврска.

Фрејзер, во *Златна гранка* има посветено опширно поглавје на кралските и свештеничките табуи.³⁹⁴ Една од главните забрани на кралот или првосвештеникот е забраната за напуштање на палатата: „Фетишкиот крал Бенин, кого поданиците го обожуваат како бог, не смее да ја напушта палатата. [...] Кралот на Лоанго, по крунисувањето, се затвара во својата палата и не ја напушта. [...] Кралевите на Етиопија се третираат како богови, но држени се затворени во палатата. [...] [Мосини или Мосиноеци] го држеле својот крал во строг затвор на врв на висока кула. [...] На кралевите на Саба или Шеба, земја во Арабија богата со зачини им било забрането да ја напуштат палатата. Доколку тоа го стореле, масата ги каменувала.“³⁹⁵ Како најекстреман пример на изолација, Фрејзер го наведува јапонскиот цар, кој бил почитуван како бог и не му било дозволувано не само да ја напушти палатата („Забранетиот град“), туку постоел цел систем на правила и табуи до кои морал да се придржува.³⁹⁶ Вакви примери има уште многу. Она што за нас е битно, е податокот дека речиси сите овие кралеви биле почитувани како богови.³⁹⁷

³⁹⁴ Dž. Dž. Frejzer *Zlatna grana*, t.1, Beograd 1977. За изолација станува збор во главите *Teret kraljevstva* (стр. 214-226) и *Tabuisane radnje* (стр. 246-256).

³⁹⁵ *Ibid*, стр. 253.

³⁹⁶ *Ibid*, стр. 214-216.

³⁹⁷ „На извесен степен на развој на раното општество често се мислело дека кралот или свештеникот е обдарен со натприродни моќи или е божество.“ Dž. Dž. Frejzer *Zlatna grana*, t.1, Beograd 1977, стр. 214. Јапонскиот цар не само што е „олицетворение на богот на Сонцето“, туку

На табуите, посебно на изолацијата, се задржува и Владимир Јаковлевич Проп.³⁹⁸ Говорејќи за бајката, Проп заклучува дека „од сите видови забрани, најдобро во бајката е одразена забраната да се напушта домот.“³⁹⁹ Додека кај Фрејзер табуто на излегување од палатата имаше магиско значење, Проп смета дека изолацијата во бајките има заштитна функција: „Бајката се користи со мотивот на заточеништво и со неговото прекршување во функција на уметничка подготовка и мотивација за грабнувањето на царските деца од змејови или други суштества.“⁴⁰⁰ Односно, со напуштањето на кралот/богот на определена територија - палатата, високата кула (во бајките), апартманот (во *Вејка*), се нарушува неговата светост, неговата семоќност и тој (кралот/богот) станува ранлив.

Мотивот на изолирање на светите луѓе или на божествата е познат и во македонската фолклорна традиција. Ѓрмис Лафазановски анализира македонска космогониска легенда во која е искористен мотивот на изолираноста. Тука ќе го приведеме само почетокот на легендата, во која се јавува елементот што не интересира:

*Си беше некоја жена. Седумнајсет години немала чедо
никако. И на седумнаесет години му дал господ момиче
(девојче шо го велиме). И сега така ко шо му дал господ
девојчево и на видело не го извајла. Саде затворено.
Кога дошло на печеснаесет години и момичево му рекла:*

„еднаш годишно сите богови го служат и поминуваат еден месец на неговиот двор.“ Ibid.

³⁹⁸ В. Я. Пропп *Исторические корни волшебной сказки*, Ленинград, 1986, стр. 36-46.

³⁹⁹ Ibid, стр. 44.

⁴⁰⁰ Ibid, стр. 45.

Лафазановски смета дека мајката на сончевата невеста е „клучниот елемент во светоста на изнесената легенда.“⁴⁰² Според него, таа е „оплодена од самиот бог“, па според тоа, „нејзиното оплодување со бог сведочи за нејзината *одбраност* и светост со што *иста таква светост му следува и на потомството* (потцртаното мое - М.П.)“ Детето што се раѓа од врската на богот со смртната жена е „свето по потекло“.⁴⁰³ Уште повеќе, од ваквиот систем, преку компаративна анализа на уште неколку митови со различно географско потекло, Лафазановски ја изведува тезата дека женидбата меѓу сонцето и девојката е „изоморфизам со свадбата меѓу небото и земјата од каде подоцна започнало создавањето на светот.“⁴⁰⁴ На тој начин, доаѓаме до заклучокот дека сончевата невеста е божица, и на ниво на фолклорното сфаќање, и на ниво на симболички облик кој се јавува во митската свест. Девојката се јавува во улога на Terra Mater, односно, пред нас се претставува моќната божица на земјата. Нејзиното спојување со Сонцето, соларниот бог, го овозможува создавањето на светот, земјата и сонцето се спојуваат во еден величествен демијург.

Значи, дојдовме до елемент сличен на мотивите кои ги одбележува Фрејзер - изолирање на светите или на боговите, или на нивните претставници на земјата. Само, во случајов, изолирањето се јавува во двојна форма. Првата е реално изолирање, заточување („Саде затворено“) чие прекршување ја отвора можноста за реализирање, практично развивање на светоста на девојката, на

⁴⁰² Ермис Лафазановски *Македонски космогониски легенди*, Скопје, 2000, стр. 62.

⁴⁰³ Ibid, стр. 63.

⁴⁰⁴ Ibid, стр. 63.

нејзината божественост, преку мажачката со сонцето. Вториот елемент е ритуалното затворање, нејзината немост која (индикативно) трае девет години.⁴⁰⁵ Изолацијата, разбрана како отсуство на комуникација, во случајов, ја презема функцијата на заточеништвото кое го акцентира Фрејзер - жената на сонцето не е веќе девојката со земно потекло, таа е божицата земја и, во склад со митската свест за која зборуваат и Фрејзер и, донекаде, Проп, мора да се придржува до одредени табуи.

Кај Магда, ги имаме двата елемента од приказната: фактичката, физичка изолираност веќе ја видовме - Магда не излегува никаде од строго определениот простор на апартманот, поточно на дневната соба и кујната, која, на некој начин е дел од дневната, со оглед на тоа што е одделена од неа само со параван. Присутен е и вториот елемент - отсуство на комуникација. Магда, навистина, зборува, но нејзините зборови не доаѓаат до никого. Таа е *неразбрана*.

Конечно, треба да се задржиме и на проблематичниот крај на првата верзија на *Вејка*, односно, на она што таквото, ненадејно заздравување, ни го носи. Во третото дејствие, Џими му вели на Велко: „Сослушај ме. Доктор Макферсон вели дека таа никогаш нема да оздрави. И дека само чудо може да ја излекува.“

Прашањето што тука ни се наметнува е како да го толкуваме појавувањето на Магда. Како оздравување? Како враќање од мртвите? Како ослободување на болницата од безнадежниот болен?

Во митскиот систем на мислење има само еден одговор на ова прашање. Магда се враќа од некој друг свет, се материјализира, откако, благодарение на некои сили што се надвор од човековиот

⁴⁰⁵ За митскиот аспект на бројот девет види во делот за *Јане Задрогас*.

ум, го напуштила овој свет. Значи, се враќа назад. Воскреснува. Со тоа доаѓаме до уште едната карактеристика на Магда - воскреснувањето.

Веќе рековме, во делот за *Јане Задроза*, дека воскреснувањето е, *par excellence*, атрибут на божественото суштество.

Како најочигледен симбол на божественоста, воскреснувањето⁴⁰⁶ е „забрането знаење.“⁴⁰⁷ Затоа, на пример, во Библијата, во ниту едно од четирите канонски евангелија, не се спомнуваат сведоци на воскреснувањето на Исус.⁴⁰⁸ Видовме погоре, првиот што го видел веќе воскреснатиот Христот, била Марија Магдалина, но нема присутни на самиот чин на воскреснувањето. Човекот тоа не може да го постигне, не може да го знае и види.

Воскреснувањето на богот⁴⁰⁹ е познат мотив од митологијата. Воскреснуваат египетскиот Озирис, сирискиот Адонис, тракискиот

⁴⁰⁶ Тука се подразбира и враќање од мртвите на богот, но и неговата и само негова моќ да ги оживува мртвите.

⁴⁰⁷ J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 731.

⁴⁰⁸ Во Новото писмо се соопштува само за празниот гроб во кој останал повојот (Јован, 20, 5-8; Лука, 24, 3), како и за ангелот/ангелите што им соопштуваат на жените кои дошле да го помажат Исус дека тој воскреснал (Марко, 16, 4-6; Марко, 28, 2-6; Лука, 24, 4-6).

⁴⁰⁹ Единствен случај кога човекот се враќа од мртвите е иницијалниот обред на шаманите: неофитот, по долги испитувања и подготовки, се успива, му се вадат внатрешните органи, се заменуваат со други и при тоа, се додава или змија, или некој друг магиски елемент. Сепак, во овој случај, не може да стане збор за воскреснување на ниво на митолошка свест, туку за обред, мистерија, односно, симулација или стилизација на ритуална смрт и ритуално враќање во живот. Впрочем, шаманите, по иницијацијата, стануваат блиски до богот, односно, „опседнати“ од божественото провидение. Поопширно за ова: В. М. Михайловский *Шаманство*, Москва, 1892; С. А. Ратнер-Штенберг *Музейные материалы по тлингитскому шаманству*, во *Сборник Музея антропологии и этнографии*, т. 6, Ленинград, 1927; M. Eliade *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, Stuttgart, 1957; H. Findeisen *Schamanentum*, Stuttgart, 1975.

Дионис Загреј, како и речиси сите богови на земјоделието кај одделни народи. Се разбира, и христијанскиот бог Исус.

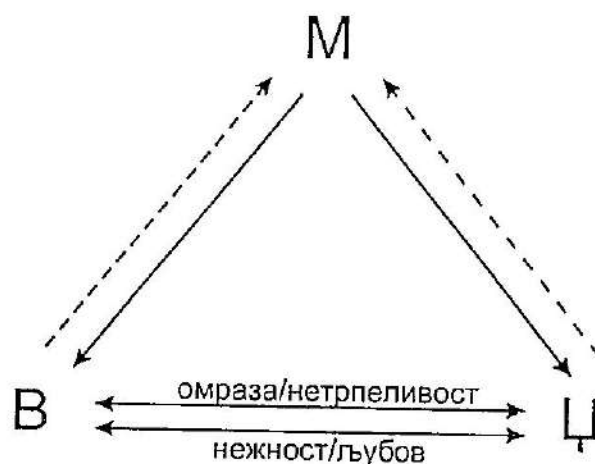
По овие разгледувања, појасен ни е митскиот портрет на Магда. Несомнено, на митско рамниште, на толкување на драмскиот материјал од аспект на митската свест Магда се декодира како божица. Уште повеќе - како хтонска божица, која има активна улога во креирањето на светот. Магда е прамајката, првичното начело.⁴¹⁰ Лудилото, односно, поделеноста на „нејзин“ и „човечки“ свет, ја атрибуира како демијург, како божица слободна да креира светови. Во првата везија таа и без проблеми се „движи“ меѓу тие светови, што нè доведува до уште еден момент кој го потврдува нејзиното божествено атрибуирање - воскреснувањето. Библиската паралела со Марија Магдалина, гласникот на боговите, ја заокружува таа слика. Конечно, изолацијата, нејзиното заточеништво, физичко и комуникативно, дефинитивно нè убедуваат во божественото потекло на Магда. Физичката ограниченост на движење ја препознаваме во табуите раширени во митологите на светот, додека неможноста да биде разбрана, може да се сфати и како уште еден вид табуираност, својствена на боговите, но и како неможноста на смртните (во нашиот случај - Велко, Џими и Мејбл) да го постигнат, апсорбираат и сфатат бога, тема позната во четирите најголеми религии на денешницата.

Ова последново може да биде и добра основа за почетокот на разгледувањето на *Велко* и *Џими*. Двата лика, во драмскиот материјал, немаат позабележителни митски карактеристики. Можеби

⁴¹⁰ Сите големи митолошки системи го познавале институтот на прамајка - божицата која сама или во пар со машкиот прабог, го породува пантеонот или врховниот бог. Кај Сумерите тоа е Наму, Геа кај Грците, Наунет кај Египћаните и др.

Велко, како иницијатор на изолацијата на Магда, може да се разгледува како жрец кој го контролира исполнувањето на табуто на божеството, но ваквата конструкција не може да издржи посериозна критичка анализа, а и нема поддршка во останатите елементи на драмскиот материјал.

Од друга страна, Велко и Џими можат да се декодираат на едно друго ниво - како обични смртници кои имаат однос со божественото. Доколку така ги поставиме работите, триаголникот што го цитиравме погоре ќе добие малку поинаков изглед:



Односот Велко/Џими сега добива две форми: едната е оската нетрпеливост/омраза која е двонасочна и која се провлекува во речиси целиот тек на драмскиот материјал, додека другата е оската нежност и љубов. Ќе се задржиме малку на овој дел, бидејќи има директна врска со Магда. Ќе го цитираме тука финалето на првата верзија на Вејка:

ВЕЛКО: Ништо веќе не помага, Џими. Ни останува само да се гушнеме околу неа и двајцата и да и ги исполниме и двата света.[...]

ЦИМИ: *Ќе можеме ли татко? (Се слуша татнењето на железницата. Овој пат како ненадна ровја. Со татнењето паѓа и завесата.)*

ЗАВЕСА

(стр. 85)

Оската нежност/љубов, како што гледаме, се јавува, да ја парафразираме Лукина, како посттекстуалната семиотичка целина, таа е најавена и токму затоа во нашата шема е одбележана со испрекинати црти. Многу поважен аспект кој треба накратко да го разгледаме во моментот е од каде произлегува изненадната измена на ставовите на Велко и Џими. Непријателството на релација татко-син траело многу долго, уште пред појавувањето на Магда:

ЦИМИ: [...] *Бев малечок. Една вечер додека спиев, тој започнал да ја тепа мајка. Се разбудив од нејзините крикови. Беа тоа придушени крикови што никогаш не се забораваат. Ми се стори дека ќе ја отепа. Го молев, клечев на колена, му ја бацував раката со која ја тепаше мајка за да ги спречам нејзините удари, но ништо не помагаше. Од како нè претепа, нè тераше да повторуваме дека го сакаме.*

(стр. 39)

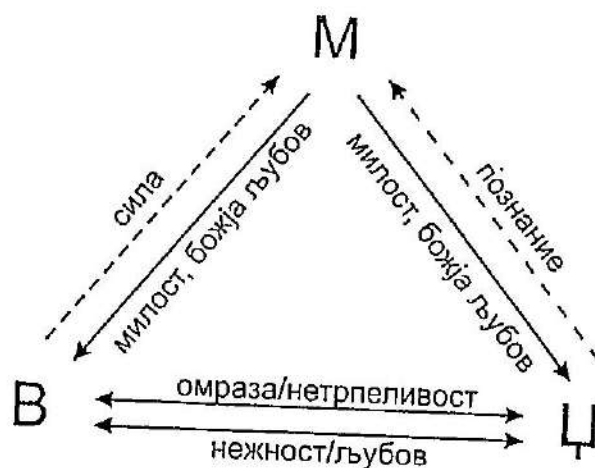
Разгледуван од аспект на „интелектуално-психолошка драма“⁴¹¹, односно од дискурсот на „психолошка драма, без надворешно дејство, претежно свртена кон психолошките дилеми на личностите, кон дејството на нивните психолошко-депресивни

⁴¹¹ Александар Ежов *Вејка на ветрот* - драма од К. Чашуле првпат изведена во Прилепскиот театар, во: *Хоризонт*, Скопје, 12. мај 1957/II, 11, стр. 3.

опореметувања",⁴¹² цитираниот крај на драматската материја нужно ќе предизвика недоразбирања и отпор. Навистина, во психолошкиот портрет на Велко, „типичен нашинец-печалбар, љубоморен маж во години, кој смета дека над својата млада жена има право на сопственост по правото на платена стока“,⁴¹³ тешко е да се вклопи дарежливоста и неочекуваниот пресврт.

Меѓутоа, ако сета материја ја префрлиме на митско ниво, ќе добиеме ситуација во која верниците - Велко и Џими, градат сопствени односи со божицата (Магда). Односот на Велко е однос на силата, тој сака да го детронизира богот, или, во најмала рака, да го сведе на свој домашен бог. Џими, од друга страна, е новиот верник кој сака да го спознае бога, да навлезе во неговиот свет. И едното и другото не е можно. Во тие свои односи кон Магда, обајцата, и Велко и Џими, гледаат противник во другиот.

Сега, нашиот триаголник ќе изгледа вака:

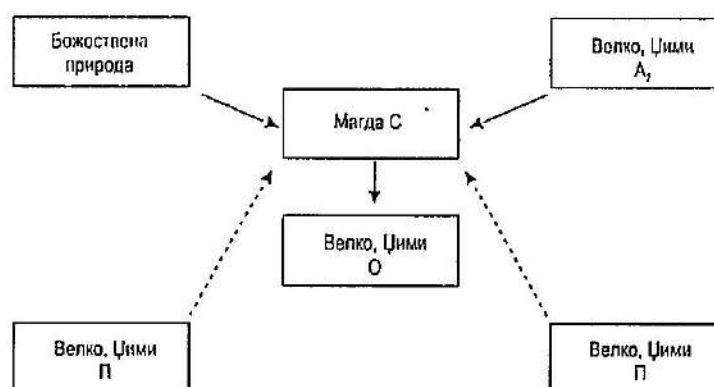


⁴¹² Георги Старделов *Вејка на ветрот на скопската сцена*, во: *Современост*, Скопје, 1958, VIII, 4, стр. 392.

⁴¹³ Јован Костовски *Вејка на ветрот од Коле Чашуле во изведба на Прилепскиот театар*, во: *Современост*, Скопје, 1957/VII, 6, стр. 566.

Преку овој систем ја објаснуваме и последната сцена: божјата милост/љубов е бескрајна, таа е и семоќна, доволна да ги еманира во себе смртниците, кои под нејзино дејство се исполнуваат со дел од таа љубов. Вака разгледувана, последната сцена добива свое митско значење. Линиите од Велко и Џими кон Магда се непрекинати, бидејќи тие немаат реално дејство, не може да делуваат кон богот.

Базирајќи се на горните ставови, можеме да конструираме актанцијален модел, условно наречен модел на митско читање на *Вејка на ветрот*.



Магда, поради својата божествена природа, а за сметка на Велко и Џими, влијае врз нив. Тоа влијание може да биде, како што погоре го определивме, влијание на божјата љубов. Обајцата, и Велко и Џими, во драмскиот материјал се јавуваат и како противници, чие дејство не може да има ефект, и како помошници, во последната сцена. И тука ефектот изостанува. Горната шема може да се развие понатаму, доколку Велко и Џими ги интерпретираме поуниверзално⁴¹⁴, меѓутоа, основата останува иста.

⁴¹⁴ Велко и Џими можат да се интерпретираат како претставници на човештвото, воопшто. Исто така, може да се разделат, па Велко да биде,

*

* *

Тргувајќи од принципот кој се обидовме да го следиме во дисертацијава, можеме да понудиме уште едно прочитување на Велко, поблиску до митската матрица која ја бараме во секој драмски материјал што го обработуваме.

Велко можеме да го донесеме во координација со Антеј и со Иља Муромец.

Да се потсетиме: Антеј е „син на Посејдон и на божицата на земјата Геја. [...] Се сметал за непобедив, но неговата непобедивост траела сè додека се допирал до земјата. Херакл на патот кон Хесперидските градини го сретнал Антеј и го победил на тој начин што го дигнал во воздух и го задавил.“⁴¹⁵

Разгледуван од овој аспект, Велко ја губи силата - духовна, физичка, морална, оттргнувајќи се од мајката-земја. Разгледуван од овој аспект, *тој* е вејката на ветрот, човек кој, исто како младата фиданка или столетниот даб, може да функционира само во корелација со земјата, своја, сопствена.

Уште поизразена е аналогијата меѓу состојбата на Велко и митскиот јунак на Источните Словени - Иља Муромец. Според руските билини, Иља Муромец, во борбата со Калин-цар, речиси

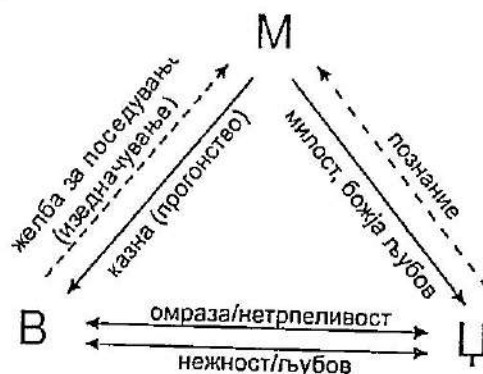
условно речено, конзервативната струја, додека Џими, во тој случај, бил некаква авангардна, прогресивна опција. Ваквото толкување е блиску до судирот на генерации, кој се решава со силата на духот - Магда. Во тој случај, ќе имаме два објекта, без Помошник и два противника - Џими на Велко и Велко на Џими. Аналогно, и стрелките од полето Противник ќе бидат насочени кон објектите.

⁴¹⁵ *Мифы народов мира*, т. 1, Москва, 1998, стр. 83.

победен, е фрлен на земја. Од неа ја добива силата и го победува царот, уништувајќи ја војската која му се заканува на Киев.⁴¹⁶

Доколку го прифатиме ваквото разгледување на Велко, сега тој е трагичната фигура во *Вејка на ветерот*. Тој е оној, кој е одделен од својот корен. Може да се одделат неколку, независни, причини за разделбата од земјата, меѓутоа, следејќи го ставот дека Магда е божица, се наметнува митскиот мотив за гревот, односно за желбата на Велко да ја владее, да ја поседува божицата, или да се изедначи со неа, што резултира со неговото прогонство, односно, одделување од сопствената земја.⁴¹⁷

Сега, триаголникот што го позајмивме од Нада Петковска, би изгледал вака:



Оската Велко-Магда е изменета, и во неа се појавуваат желбата за поседување, односно, изедначување со богот, од страната на Велко и прогонството, односно казната, од страната на Магда. Другите елементи остануваат исти. Без силата што ја има, Велко

⁴¹⁶ Повеќе за Иља Муромец во делот за митските елементи во *Јане Задрогаз*.

⁴¹⁷ Илустративен, во овој аспект е сличниот мотив за рибарот, неговата жена и златната рипка. Златната рипка постојано ги исполнува желбите на жената на рибарот, кои се сè поголеми и поголеми, за на крајот таа да посака да биде Бог. Рибата, во една варијанта, ја враќа во првобитната сиромаштија, а во друга ја казнува со смрт.

(под принуда или не, сеедно) го менува ставот кон Џими. Џими, од своја страна, под влијание на милосливиот Бог, исто така, го менува ставот кон Велко.

5. Четврти дел: Десинтетизација

5.1 Индекс на митски елементи

5.1.1 Вовед

Составувањето на „индекс на митски елементи“, нè води кон термин на кој во оваа дисертација начесто се навраќавме - кон поимот на *симболот*, кој во првиот дел го сведовме на *знак*.

Да се потсетиме: Касирер смета дека во духовниот живот постојат „средства за подигање на нешто индивидуално во нешто општоважечко, но тие таа цел на општоважечко ја постигнуваат на начин сосем различен од начинот на логичкиот поим и логичкиот закон.“⁴¹⁸ „Вистинските духовни функции“, кои, како и сознанието, имаат „иманентно таква сила на која и е својствено првобитното вообличување [...] постојното не го изразуваат само пасивно, туку во себе ја имаат самостојната енергија на духот, со чие посредство простото постоење на појавата добива одредено 'значење', своевидна идеална содржина. Ова се однесува на уметноста колку што се однесува на сознанието, на митот колку и на религијата“⁴¹⁹ Касирер смета дека сите овие вистински духовни функции создаваат свои светови на *симболи*, на начини на кои „духот оди во своето објективизирање, т.е. во своето самооткривање“⁴²⁰.

Натаму, имајќи предвид дека „името е самата суштина“, односно дека „'сликата' не го претставува 'предметот', таа е предметот“,⁴²¹ при анализата на митот не треба да се бараат скриени симболи,

⁴¹⁸ Ernst Kasirer *Filozofija simboličkih oblika. Prvi deo Jezik*, Novi Sad, 1985, стр. 27.

⁴¹⁹ Ibid, стр. 27.

⁴²⁰ Ibid, стр. 27.

⁴²¹ Ernst Kasirer *Filozofija simboličkih oblika. Drugi deo Mitsko mišljenje*, Novi Sad, 1985, стр. 49.

алегории и метафори, смета Касирер⁴²². За тоа нема потреба бидејќи, да употребиме современа терминологија, означувачкото е и знак. Подобро тоа го објаснува самиот автор: „Наместо да ги мериме содржината, смислата, вистината на духовните форми на нешто друго, на нешто што во нив посредно се одразува, во самите тие форми мора да ги откриеме мерката и критериумот на нивната вистина, на нивното внатрешно значење.“⁴²³ Касирер смета дека „и митот и уметноста и јазикот и сознанието стануваат симболи: не во смисла дека стварноста ја означуваат во слика, во облик на алегорија која сугерира и толкува, туку во смисла дека секој од нив создава и установува свој сопствен свет на симболи.“⁴²⁴ Ова, според Касирер, произлегува од „отсуството на категоријата 'идеално', па затоа, кога [митското мислење - М. П.] ќе се најде пред нешто што има природа на чисто значење, мора тоа да го претвори во нешто стварносно, во нешто како битисување, за воопшто да може да го изрази.“⁴²⁵ Сознанието, или, поточно митското мислење, значи, *нешто стварносно* полни со *чисто значење*. Значењето на симболот кај Касирер е однапред дадена категорија, а симболите се помошни облици преку кои таа категорија се изразува.

⁴²² Касирер не е заинтересиран да структурира *теорија на толкувањето на митот*, туку, само да ги определи симболичките форми, кои ги гледа како категории на пројавувањето на духот. Касирер не е во потрага по *толкување* или по *метод на толкување* на митот, туку во потрага по симболичките форми на сознанието, кои, според него, се карактеристични за човекот.

⁴²³ Ернст Касирер *Језик и мит*, Сремски Карловци - Нови Сад, 1998, стр. 52.

⁴²⁴ Ibid, стр. 52.

⁴²⁵ Ernst Kasirer *Filozofija simboličkih oblika. Drugi deo Mitsko mišljenje*, Novi Sad, 1985, стр. 50.

Кај Барт, се секаваме, е поинаку. Трите елемента на метајазикот (формата, поимот и значењето, односно означувачкото, означеното и знакот), по својата природа се динамични. Тие се „полнат“ во зависност од тоа како ние ги гледаме односите меѓу нив, во зависност од тоа како се одвива комуникацијата. Тој се повикува на двојноста на означувачот, кој истовремено е и форма (во митот) и смисла (во јазикот). Кај Барт, за разлика од Касирер, јазичната смисла, во митот станува празна форма и може да биде наполнета со било какво значење. Според Барт, митскиот поим „може да биде *дотеран* [...], поимот точно одговара на функцијата, тој се одредува како стремеж.“⁴²⁶

Видовме дека кај Леви-Строс, постоењето на системот на називи и системот на однесување подразбира и постоење на „систем на правила кои ја одредуваат еквивалентноста меѓу јазичкиот знак и знакот на сродството и ја утврдуваат нивната формална еквивалентност, иста позициска вредност на знаковите за секој поединечен термин; тоа е систем кој (служејќи се со термин што нашиот автор не го употребил) ќе го наречеме *метакод*, во смисла на код кој овозможува дефинирање и означување на други, подредени кодови.“⁴²⁷

Тргувајќи од ваквите ставови, кои ќе ги земеме за основа на нашиот методолошки пристап, можеме да изградиме сопствен метод на театролошко анализирање на театарско дело, кога станува збор за дефинирање и пронаоѓање на мито-поетските елементи во него. Едниот аспект може да биде оној прикажан во претходните две

⁴²⁶ Roland Barthes *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd, 1971, стр. 274.

⁴²⁷ Umberto Eco *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd, 1973, стр. 311-312.

глави, кој, сосема слободно, би го нарекле „глобален или однос на макрочитање“. Станува збор за методолошки пристап преку кој ќе можеме прво да ги одредиме и анализираме главните, основни или глобални митски елементи во театарското дело, а потоа (или паралелно) да им ги присвоиме можните драматуршко-театарски функции.

Вториот метод е во театарското дело да се бараат микроелементите/митемите на митот, знаците/симболите карактеристични за митското мислење. При тоа, треба да се внимава дека во еден изграден систем на митско мислење, овие „микроелементи“ можеби имаат (условно речено) второстепено значење, но дека во еден театролошки систем (или, парфразирајќи го Барт, во *сценскиот јазик*) тие можат да бидат значаен елемент на кодната структура на целата претстава.

Значајно е да се одбележи дека ниедна анализа на митските или митопоетски елементи на театарско дело не може да биде заокружена и целосна доколку се ограничи само на макрочитањето или само на определбата на микроелементите. Како што најчесто бидува, најцелисходен, најточен метод, сметам дека е комбинацијата и креативната синтеза на овие два начина.

Во оваа глава ќе се обидеме да ги пронајдеме и означиме, поточно - да им дадеме значење на овие микро-митски елементи.

5.1.1. Јане Задрогаз

Време (стр. 11)⁴²⁸

„Дните инаку врват и пал ни се кусат. Дните в торба ни влегуваат. Дните си летаат како со крила и дните праат годиње и ние ќе се свршиме, ама тие нема да свршат.“

Времето е тесно поврзано со митот и митското мислење. Според Касирер, „митот како таков, според своето основно значење, не вклучува никакво просторно туку временско сфаќање; митот означува еден одреден временски 'аспект' под кој се подведува целиот свет.“⁴²⁹

Клод Леви-Строс, од своја страна, односот на времето и митот го разгледува од аспект на дијахроничноста и синхроничноста: „Со помош на ритуалот, 'одвоеното' минато на митот се поврзува, од една страна, со биолошката периодичност и со периодичноста на годишните времиња, а од друга страна со 'едноподругоста' на минатото со што се соединиваат мртвите и живите.“⁴³⁰ Леви-Строс доаѓа до заклучокот дека времето во митот, поточно, „митската историја“ е „парадоксална затоа што истовремено е одвоена од сегашноста и врзана за неа. Одвоена е затоа што природата на предците е поинаква од природата на сегашните луѓе: првите биле

⁴²⁸ Во *Индексот* се застапени само оние елементи на митското мислење кои имаат свои драматуршки функции. Цитираните страници се за нивното прво спомнување во материјалот. Доколку повторната употреба не е во друга митска/театарска/драматуршка функција, не се повторно цитирани/обработувани.

⁴²⁹ Ernst Kasirer *Filozofija simboličkih oblika. Drugi deo Mitsko mišljenje*, Novi Sad, 1985, стр. 110-111.

⁴³⁰ Klod Levi-Stros *Divlja misao*, Beograd, 1966, стр. 274.

создавачи, а вториве подражувачи. Брзана е, затоа што, од појавата на предците, не се случило ништо освен настаните чија особеност е избришана со нивното повторување.⁴³¹

Времето, значи, доколку го прифатиме ставот на Касирер, е една од основните определби на митот и митското мислење. Префрлено во нашиот систем на митско мислење, тоа би значело дека времето, употребено на начин каков што е цитиранит во *Jane Zdravaz*, е митска категорија *par excellence*. Во таа насока, упадлива е и аналогјата на повторувањето на дните кај Џененко/Стефановски и повторливоста на настаните за која зборува Леви-Строс.

И не само тоа. Времето, „дните“ и нивната повторливост, е спомната буквално во втората реченица на *Prologom*. На тој начин, суштинско и индиректно, се определува целата структура на комуникацијата која следи: сценскиот јазик што ќе го предаме, ќе ни понуди интерпретација на метајазикот на Барт, односно ќе ни понуди мит. Драматуршката функција на овој елемент не се сведува само на просто најавување на структурата на претставата. Од аспект на дискурсот на прочитување на драмскиот материјал кој го прифативме во дисертацијата, неговата функција е многу позначајна.

„Забележувањето на временското го докажува својот примат, на тој начин што се манифестира токму како еден од условите за целосен развој на разбирање на божественото. Дурри со посредство на својата историја, ботот се конституира, се издвојува од множеството безлични природни сили и им се спротивставува како одделно

битие." - вели Касирер.⁴³² Значи, богот не може да постои без сопствената историја, без времето.

Од своја страна, категоријата *време*, преку повторливоста на деновите, а имајќи ги предвид горните ставови на Касирер и Леви-Строс, можеме да ја трансформираме во категоријата *историја*. На тој начин, елементот *време*, имајќи го предвид погоре кажаното, е условот, во пиесата и во претставата *Јане Задрогаз*, да можеме да зборуваме за божественоста на одредени ликови, односно, условот да ја прифатиме како вистинита целата глава посветена на макрочитањето на *Задрогаз*. Со други зборови кажано, употребата на времето, веднаш на почетокот на драмата/претставата, ја отвара можноста во неа да се бараат, создаваат и интерпретираат божествата.

Конечно, последната драматуршка функција на времето во *Јане Задрогаз* е поврзана со местото каде што е употребено. Имено, *Јане Задрогаз* е структуриран, во еден свој голем дел, по принципот на автореференцијалност - актерите ги играат ликовите, кои, од своја страна, ја играат приказната за Јане. Сместувањето на времето, надвор од сторијата за Јане, отвара можност „претставлението за Јане Задрогаз" да се разгледува како мит.

Орел (стр. 12)

*„Слушај вamu кip Коста, лели ме прашаи за ошто и
збирам овие работи, ама ете ти земјата и небото ако
прогоорни некому, оти ќе ме предадат на орело.“*

⁴³² Ernst Kasirer *Filozofija simboličkih oblika. Drugi deo Mitsko mišljenje*, Novi Sad, 1985, стр. 111.

Орелот, во горниот цитат, предаден е со преносно значење, меѓутоа, решивме да го вклучиме во Индексот поради значењето што оваа птица, како митски елемент, го има, посебно во јужнословенската традиција, но и поради тоа што, индиректно, *орелот* како симбол се надоврзува на митската/драматуршката структура која ја разгледувавме на нивото на макрочитање на *Јане Задрогаз*. Во тој контекст, посебно интересна е двојството на орелот во митологијата на Словените: Од една страна, тој е беспоговорен господар на небото и на птиците, но од друга, орелот „во таа улога има и смален двојник - *птичјо царче* [...] кој ги поврзува небото и подземниот свет, птиците и влекачите.“⁴³³ Во неколку словенски јазици, како и во германскиот, името на оваа птица ја содржи основата „-крал“ или основата „-коприва“, што се доведува во врска со земјата. На пример, *королек* или *крапивник* (руски), *королик* (украински), *kralik* (лужички), *kraljiček* (словенечки), *царић* (српски), *králik* (словачки), *plotowy król* (полски), *Zaunkönig* (германски) итн. На македонски се вика *царче* или *оревче*. Ќе се задржиме и на една легенда, поврзана со оваа птица, раширена кај Источните и Западните Словени. Било договорено цар на птиците да стане онаа птица која највисоко ќе летне. Највисоко летнал орелот. Наеднаш, скриен во неговите пердуви, *царчето*, инаку, најмала меѓу птиците, се извишила над него. Откривајќи ја измамата, птиците решиле цар да им биде оној што ќе се зарие најдлабоко во земјата. Пак победник е најмалата птица - таа се вовлекува во глувчешка дупка.⁴³⁴

⁴³³ А. В. Гура *Символика животных в славянской народной традиции*, Москва, 1997, стр. 709.

⁴³⁴ *Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка*. Сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков,

Од своја страна, орелот е „небесен и соларен симбол“⁴³⁵, „предводник на облаците и молњите“⁴³⁶ и „господар на небото.“⁴³⁷ Во митското мислење, значи, орелот е дел од парот орел/оревче,⁴³⁸ при што орелот е соларниот, а оревчето хтонскиот елемент, во митскиот систем на мислење, како што погоре видовме, обединет, или во најмала рака, еквивалентен. Веќе се насетува и драматуршката функција на елементот *орел* во *Јане Задрогаз*. Царот на птиците, соларниот симбол, светлата, соларна страна на соларно-хтонскиот систем, ни ја најавува Царицата и Змејот, двете пројави на едно божество, соларно и хтонско. Уште повеќе, орелот е „господар“, управувач, исто како што е тоа Царицата, или, кон крајот на претставата, Змејот. И не напразно, барем кога станува збор за нашето конструирање на *сценскиот јазик* на Стефановски, во истата фраза на Цепенко ги среќаваме небото и земјата, во функција на заклетва, молба. Орелот е носителот на значење и на небото и на (преку својата мала форма) земјата. Исто како Царицата и Змејот.

Ковач (Димче Ковачо) (стр. 13)

Ленинград, 1979, 221, 221A, B; E. Veckenstedt *Wendische Sagen, Märchen und abergläubische Gebräuche*, Graz, 1880, 424.

⁴³⁵ J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 459.

⁴³⁶ Д. Маринов Народна вяра и религиозни народни обичаи. София, 1914, 93; Т. Р. Ђорђевић Природа у веровању и предању нашега народа, т. 2, Београд, 1958, 46, 99.

⁴³⁷ Според приказната, Александар Македонски сакал да се искачи на небото, но орелот не го пуштил таму. Цит. според А. Дебрскиј *Легенды о небе. Знахари, колдуны и отношение к ним народа. Различные суеверия, приметы, обычаи, обряды. О вере в загробную жизнь. Отношение к церкви, религии и причту. Праздники. Язык крестьян. Легенды о Христе.* // Российский этнографический музей, ф. 7. оп. 1, № 15. 34 л., 1.

⁴³⁸ Тука нема да се задржуваме на етимолошката сродност на зворот „орел“ и „оревче“.

"Јас сум ковач. Се викам Димче. Да ме нема мене ќе нема многу народни мудрости. Да ме нема мене не ќе можат да се речат: 'Скокаат како да имаат иници во газо', оти ќе нема кој да направат иници."

Ковачот, како митски симбол, е веројатно еден од најсилните елементи во нашето микрочитање на Јане Задрогаз. И по својата многузначност, но и по силината на асоцијациите и драмската функција што ја има. Ковачот и ковачницата имаат „космогониски и креативен аспект, асурски и поколен аспект, како и иницијациски аспект.“⁴³⁹ Ковачот може да биде или самиот создавач на светот (ведскиот Брахманаспати кој го исковал светот, виетнамскиот Бунг кој со мал чекан ја исковал земјата, а со краток небото), или помошникот на Создавачот/врховното божество (Твасхтри ја кове молњата на Индра; Хефест оружјето на Зевс; цуцињата чеканот на Тор...). Од друга страна, тој космогониски и креативен аспект на симболот ковач, може да поприми и негативен признак, па се јавува „сериозната опасност од сотонско искористување на забранетата дејност.“⁴⁴⁰ Затоа, „ковачот е симбол на демијургот. Иако може да ја искова вселената, не е бог, но може да делува и против боговите и против луѓето. Моќта му е амбивалентна: и зла и добротворна.“⁴⁴¹

Видовме, ковачот е поврзан со креативниот принцип, како и со космогониските легенди, без оглед дали се јавува како помошник, придружник на богот или како самиот бог.

За нас е интересен еден елемент кој, кога станува збор за митските елементи во Јане Задрогаз, постојано го среќаваме -

⁴³⁹ J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 292.

⁴⁴⁰ Ibid, стр. 293.

⁴⁴¹ Ibid, стр. 293.

ковачот, како и Царицата, како и орелот, како и Змејот, како и уште неколку елементи на кои подолу ќе се задржиме, е поврзан и со соларното (небото) и со хтонското (земјата). Имено, тој ги кове и небото и земјата, ја кове молњата, или огнениот чекан, истовремено, во својата работа користи материјали (железото) кои доаѓат од утробата на земјата. Интересна илустрација на ова двојство на ковачот е верувањето дека само мравките можат да ја го сопрат во работата.⁴⁴² Тука опозицијата е јасна: соларниот мајстор може да го запре само наезда на хтонските елементи. Во митското мислење (на Словените) има и обратен пример: ковачот го победува змејот, го впрегнува во плуг кој сам го исковал и ја оре земјата. На тој начин, создадена е долината на Днепар.⁴⁴³

Имајќи го сето погоре кажано предвид, лесно е да се изведе заклучокот, дека во митското прочитување⁴⁴⁴ на *Јане Задрогаз*, посебно во делот кога Царицата се пораѓа, ковачот (заедно со Царицата и Екимот) е централната митопоетска фигура.

Во во митското читање на *Јане Задрогаз* што се обидовме да го реконструираме во претходните глави, функцијата на ковачот, особено при пораѓањето е двојна - од една страна, тој ги потврдува божественоста на Царицата, како нејзин помагач, односно помошник, истовремено потврдувајќи ја божественоста на

⁴⁴² A. Fischer *Zwyczaję pogrzebowe ludu polskiego*, Lwów, 1921, 218. Според верувањето, на оцакот од ковачницата се фрлаат влакна од брада на мртов Евреин, извлечени од гробот, заедно со неколку струготини од надгробниот камен. Од тоа, во ковачницата ќе се појават мравки во толкав број, што нема да биде можно да се работи.

⁴⁴³ В. В. Иванов, В. Н. Топоров *Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов*, Москва, 1974, 161, 173.

⁴⁴⁴ Се мисли на пристап кон претставата или драмскиот материјал во кој доминантно место има анализата на митопоетските елементи.

Царчињата - демијургот не создава обични смртници. Од друга страна, тој е уште една врска меѓу соларното и хтонското, меѓу небото и земјата, светлината и темнината. Во таа насока е и сонот што Димче го раскажува во седмата сцена.⁴⁴⁵ Промената (брза и едноставна) на положбата (врв планина - значи поблиску до сонцето и „долиште“ - поблиску до земјата), колку и да е прикажана во форма одбојна, обоена со страв, сепак, е промена по вертикалната земја-небо, „пат“ која за гласникот на боговите и создавачот на истите тие земја и небо е нормален.

Кај ковачот, како елемент на митската свест, се фокусирани и соларни и хтонски елементи. На тој начин, во *Јане Задрогаз*, тој станува уште еден поврзувачки елемент на Царицата и Змејот. Од друга страна, неговата улога во пораѓањето на Царицата, изедначена по важност со улогата на Екимот, му ја доделува функцијата на демијург, на создавач на светот, или во најмала рака, на помошник на богот. Не напразно, во сцената на породувањето, ремарката вели: „Народот со оорук влече повеќепати. Прво излегува Диме, потоа одеднаш, од утробата, испаѓаат Секула, Јанкула, Петрула.“ Ковачот (Диме), едноставно, мора да излезепрв. Тој е гласникот што ќе ги најави новите богови (или, како што се потрудивме да докажеме погоре - новата инкарнација на старата божица). Тој е - Ковачот.

Илија јунак (стр. 25)

*„Најмногу царуа Илија јунак. Одамна немало кај нас како
Илија јунак. Негоото излегување за против змејо причина*

⁴⁴⁵ „Јас стоев на една висока планина и не знам како беше ми се потслизнала ногата наудолу, а и гоа да се закренам со другата нога, и со неа се слизнав и се смолзнав наудолу, та бев си паднал во едно долиште...“

се даде кога змејо обесчести Илчето и го умре. [...] На таа жсал од луѓето се собраа некојси од побестрашничките на едно скриено место и го викнаа Илија, та го молија да и научи да и здружи и да му појдат на змејо, да го убијат и крвта на Илча да му ја врати."

Ликот на Илија е комплексна фигура, на која треба да се задржиме и поради нејзината многузначност, но и поради архаичноста на овој митопоетски елемент.

Првото прашање на кое треба да се одговори е - за кој Илија се работи во извадокот? Два елемента ни даваат за право да сметаме дека тука имаме работа со Свети Илија Громовникот. Прво, Илија во словенската традиција, на себе ги презел функциите на „херојот на т.н. основен мит на словенската митологија - борец со змејот“;⁴⁴⁶ Исто така, битен елемент во нашето дефинирање на Илија од *Јане Задрогаз* е принципот, забележан и анализиран од повеќе автори⁴⁴⁷ дека „карактеристична е подоцнежната трансформација на овој лик во богатирот (јунакот - заб. моја) Илија, Иља Муромец.“⁴⁴⁸ Имајќи предвид дека Иља Муромец⁴⁴⁹ е народен јунак кој му доаѓа на помош

⁴⁴⁶ *Мифологический словарь*, Гл. редактор Е. М. Мелетинский, Москва, 1990, стр. 237.

⁴⁴⁷ Спореди: А. Н. Афанасьев *Поэтические воззрения славян на природу*, т. 1-3, Москва, 1865-69; В. В. Иванов, В. Н. Топоров *Исследования в области славянских древностей*, Москва, 1974.

⁴⁴⁸ *Мифы народов мира. Энциклопедия*. Гл. редактор С. А. Токарев, т. 1, Москва, 1998, стр. 506.

⁴⁴⁹ Иља Муромец е „главен херој на руските билини. Најстар по возраст, најчесто е предводник на руските богатири. Заедно со Добрина Никитич и Аљоша Попович тој ја сочинува т.н. богатирска тријада.“ (Ф. С. Капица *Славянская мифология*, Москва, 1999.) Карактеристично за Иља Муромец е податокот дека, од една страна, тој може да се сфати „како едно од продолжувањата на ликот на громовникот“, но и неговото селанско потекло како и „особената врска со Мајката - земја го зближува овој лик со Св. Илија како покровител на плодородието.“ (*Мифологический словарь*,

на народот, а земајќи предвид сè досега кажано, можеме да дефинираме дека Илија во *Јане Задрогаз* е пророкот Илија, односно неговата персонификација на јунак кој го штити народот и влегува во борба со змејот и другите зли (главно хтонски) сили. Меѓутоа, ликот на Илија е премногу архаичен за да се задоволиме со ова толкување. Според особеностите на Св. Илија, истражувачите се согласуваат дека христијанската традиција, меѓу другото, во него ги вметнала карактеристиките и функциите на словенскиот врховен бог Перун⁴⁵⁰, громовникот кој, исто така, се бори (и го победува) или со хтонскиот бог Велес (Волос) или со неговите помошници.⁴⁵¹ Чинам, за нашите потреби доволно го издиференциравме Илија од *Јане Задрогаз*, како персонификација на пророкот Илија, односно на Перун громовникот, во митскиот систем. Ни останува уште да ја дефинираме неговата драматуршка улога во претставата.

На фабулативно ниво, приказната за Илија е поводот *Јане* да се обиде да го мотивира народот на борба против змејот. Ваквата функција, во системот на *Јане Задрогаз* што се обидуваме да го конституираме, не може да биде ниту првична, ниту пак, задоволителна. Приказната за Илија, воведувањето на Перун/Илија

Гл. редактор Е. М. Мелетинский, Москва, 1990, стр. 240.) Дотолку повеќе што една од централните приказни за Муромец е неговата борба со Змејот.

⁴⁵⁰ Во словенската традиција на пророкот Илија „биле пренесени многу црти на старословенскиот бог Перун. Како и Перун и Илија се претставувал како се вози по небото во огнена кочија, при тоа, со огнени стрели растерувајќи ја нечистата сила.“ (*Атеистический словарь* Ред. М. П. Новиков, Москва, 1983, стр. 185.)

⁴⁵¹ „Перун, првобитно во облик на коњаник или на кочија, го победува противникот во облик на змеј, (во првобитната верзија на митот, тоа митолошко суштество кое соодветствува на Велес-Волос)“. *Мифы народов мира. Энциклопедия*. Гл. редактор С. А. Токарев, т. 2, Москва, 1998, стр. 307.

во претставата, ни дава можност уште еднаш да ја потврдиме тезата за божественоста на Јане, за неговата драматуршка функција, разгледувана од аспект на митското читање. Имено, паралелата е очигледна и јасна: улогата на Илија-Перун, е идентична со улогата на Јане. Богот на громот, го победува хтонското божество, на тој начин, најавувајќи ја победата, или, поточно, воздигнувањето на Јане, новиот бог, кој од своја страна, има идентична улога како Илија-Перун: да го победи старото божество.

Жртва (стр. 35)

„Луѓето еден по еден се тријат од раните на Јане.

Самите се заразуваат, офкаат од болки. Додека се прифаќаат, Јане ги теши.“

За жртвата веќе зборувавме погоре. Во својата основа, „жртвата е симбол на откажување од земските врски во име на љубовта кон духот или божеството.“⁴⁵² Истовремено, „чинот на жртвување, го симболизира човековото признавање на надмоќта на богот“⁴⁵³ Жртвувањето Јован Јаникиевиќ го определува како „чин на комуникација. Главните учесници на тој чин, испраќачот и примачот, можат условно да се означат како жртвувач⁴⁵⁴ и жртвопримач, кои

⁴⁵² J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 826.

⁴⁵³ Ibid, стр. 826.

⁴⁵⁴ Нема тука поопширно да се задржуваме на поделбата на функциите при жртвувањето. Ќе потсетиме на забелешката на Тревор Линг кој смета дека диференцијацијата меѓу жртвопринесувачот и оној кој го извршува обредот се појавува во доцниот ведски период (од 1000 до 500 г.п.н.е.): „Непосреден ефект на овој развој придонесе значајно да порасне угледот на браминскиот свештеник, кој единствен располага со стручно знаење неопходно за совесно и правилно извршување на жртвениот обред.“ (Тревор Линг *Историја религије Истока и Запада*, Београд, 1990, стр. 73.) Спореди: Henri Hubert et Marcel Mauss *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice* во: *L'Année sociologique*, 1898, II, 23-198. Тие прават разлика меѓу

сообраќаат со посредство не меѓучленот - жртвата."⁴⁵⁵ Доколку во овој комуникациски систем ги изедначиме жртвувачот и жртвата, ќе добиеме финална и директна комуникација со божеството, комуникација без посредници, односно ќе го добиеме моделот познат од историјата на религиите, во кој човекот, по цена на земскиот живот, се стопува со божеството. Најдиректно и конечно.

Постои и обратен пример, кога „самиот чин на жртвување се подига до точката на највисоко значење во религиската шема, поради што тој чин станува позначаен дури и од самите богови на кои жртвата привидно им се принесува."⁴⁵⁶ На тој начин, божеството се става во втор ред, а на значење добива жртвопринесувачот, односно - жрецот.

Враќајќи се на *Јане Задрогаз*, ни останува да одговориме на прашањето: за кој вид жртва се работи во цитираниот случај? Одговорот ќе ни ја осветли и драматуршката функција на овој митски елемент во целокупниот систем на претставата.

При тоа, треба да се има на ум дека станува збор за двојно жртвување: на Јане и на народот.

Сметам дека и во двата случаја се работи за првиот вид жртва, односно, жртвување во кое жртвата се изедначува со жртвувачот. Во случајот на Јане, станува збор за своевидно иницијациско

жртвувател (*sacrifiant*) и извршителот на жртвувањето (*sacrificateur*). Првиот е оној кој ја обезбедува жртвата и кој со ена треба нешто да добие, додека другиот е познавач на ритуалните дејствија при жртвувањето, на кој тоа му е доверено (Исто, стр. 48-56).

⁴⁵⁵ Jovan Janičijević *U znaku Moloha. Antropološki ogledi o žrtvovanju*, Beograd, 1995, стр. 297.

⁴⁵⁶ Тревор Линг *Историја религије Истока и Запада*, Београд, 1990, стр. 72. Според Линг, се работи за „замисла во која жртвувањето, самиот процес преку чие посредство настанал космосот, важи за навистина дејствен/дејствувачки фактор.“

жртвување, жртвување кое дефинитивно ја потврдува неговата божествена природа. Во тоа и такво жртвување ја откриваме и драматуршката функција на овој елемент во *Јане Задрогаз*. На новиот бог му е потребна иницијација, потребен му е гест кој ќе го потврди и промовира како божество. Видовме погоре дека смртта и воскреснувањето на Јане се таа иницијација, додека жртвата за која зборуваме е дел од процесот, момент кој треба да ја предизвика смртта, односно, индиректно, воскреснувањето.

Слична е ситуацијата и кога станува збор за народот, односно за функцијата на неговото жртвување. Прифаќањето на стигмите на Јане, за кои видовме дека се карактеристика на божеството, е почеток на иницијациски процес кој треба да доведе (пак!) до промовирање на новото божество. Подолу ќе видиме дека функцијата на дождот, водата е воведување во новата религија. За да може тоа да се исполни, за да може Јане да има „паства“, потребно е да се иницијализира „крштевањето“, прочистувањето на народот. Токму таа иницијална каписла, во нашиот систем на митско читање на *Јане Задрогаз* е жртвувањето на народот, прифаќањето, заразувањето со болештината што Јане ја донел од Змејот.⁴⁵⁷

Во таа насока е и следниот митски елемент што ќе го разгледаме.

⁴⁵⁷ Уште еден момент треба да се одбележи. Доколку се прифати дека заразувањето/жртвувањето на народот е почеток на процесот на промовирање на новото божество, односно почеток на процесот на прифаќањето на новата религија, се создава еден интересен континуитет: Јане не е во конфликт со старото божество, претставено преку Царицата/Змејот. Напротив, тој е продолжувач на божествената династија. Имено, Иницијацијата и на Јане и на народот, започнува по налог на Царицата, а со стигмите кои Јане ги добива од Змејот.

Смрт (стр 35-36)

*„Испрпено се струполува [...] Да молиме да умрине.
Умирачка куртулачка [...] Болните луѓе палат свеќи врз
Јане и пеат.“*

Во рамките на митската свест, „смртта е откровение и посветување.“⁴⁵⁸ Доколку оваа дефиниција ја прифатиме и ја инсталираме во системот што го креираме зборувајќи за жртвата, станува јасно дека смртта (во случајов на Јане, но и воопшто, во вака конструиран систем на митска свест) е логично продолжување на жртвувањето, негова цел. На тој начин, јасна и прифатлива станува определбата дека „секоја иницијација поминува низ фазата на смртт, пред да отвори пристап кон новиот живот.“⁴⁵⁹ Во нашиот случај, вдовме, се работи за иницијализирање на богот, па така, новиот живот, кај Јане, е обожествување, трансформација во која божеството го открива својот божествен ентитет.⁴⁶⁰ Оттаму, јасна и очигледна е драматуршката функција на смртта на Јане - тој мора да умре, за (како Фениксот - сп. во делот за Јане во 4.1.1) да се исполни ставот дека „смртта на едно ниво е само предуслов на виш живот на некое друго ниво.“⁴⁶¹

⁴⁵⁸ J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 612.

⁴⁵⁹ Ibid, стр. 612.

⁴⁶⁰ Намерно е избегната паралелата со Исус Христос. Иако примамлива, иако споредбата (на фабулативно ниво) се наметнува сама по себе, сметам дека секоја определба на божеството Јане (впрочем и на другите елементи во претставата кои ги прогласивме за божества) носи судир со произведбата на *Јане Задрогаз* која ја разгледуваме. Имено веќе еднаш се задржавме на податокот дека (освен кога станува збор за фреската „Исмевањето Христово“) во претставата е избегнато секое конкретизирање на божествата или религијата чии елементи се користата („божја кука“, „храм“ а не „црква“ или „џамија“, на пример). Ова не значи дека и Јане, и Царицата, Змејот и Царчињата не можат од овој аспект да се означат и максимално јасно дефинираат.

⁴⁶¹ J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 612.

Утроба, клуч (стр. 38)

*„Тоде Мудрецо стои пред утробата на Царицата со
голем клуч во рацете.“*

Многузначноста на митскиот симбол *утроба*, самата се наметнува како еден од битните елементи на нашата анализа на *Јане Задрогаз* на нивото на микрочитање од аспект на митската свест.

Утробата, како „симбол на мајката, аналоген на пештерата“⁴⁶² е еден од основните космогониски елементи, бидејќи „ќе се појават космогониски митови во кои светот, човечкиот род или воопшто, живите суштества се создаваат така што некоја 'прамајка' едноставно ги раѓа од својата утроба.“⁴⁶³ Утробата е и „средиште на неограничени желби. Треба да се засити нејзината алчност.“⁴⁶⁴

Ваквата определба на утробата во симболично-митскиот дискурс наполно се вклопува во нашиот систем на *Јане Задрогаз*, поточно во нашето прочитување на функцијата на Царицата. Имено, потенцирањето на утробата (стомакот) на Царицата во претставата, нејзиното предимензионирање и ставање на централно место на сцената (преку статуата што доминира со целиот сценски простор), ни дава можност сите атрибути што во митската свест ги има утробата, па и погоре спомнатите, да ги проектираме врз Царицата, во митопоетскиот систем на претставата. На тој начин, добиваме уште една потврда за нашата теза за божественоста на Царицата, имајќи го предвид космогонскиот карактер на утробата, како и

⁴⁶² Ibid, стр. 733.

⁴⁶³ Никос Чаусидис *Митските слики на Јужните Словени*, Скопје, 1994, стр.154.

⁴⁶⁴ J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 734.

нејзината поврзаност со раѓањето, како процес не само на репродукција туку и на создавање, креирање. Префрлањето на симболичките карактеристики на утробата на Царицата, се надоврзува на тезата, спомната во главата за *Јане Задрогаз* дека во митската свест не постои категоријата добро/лошо кога станува збор за божествата. Имено, разгледувана од овој ракурс, алчноста на Царицата, манифестирана на почетокот на претставата, кога таа бара храна и облека, не е карактеризирање на „лоша“, „тиранска“, „негативна“ и сл. царица/владателка, туку атрибут на божественост, на утробата, онака како што ја замислува митската свест. Значи, овие сцени не можеме да ги разгледуваме од социолошки аспект, колку тоа да е примамливо и навидум, очигледно, туку мораме да ги сместиме во контекстот на митот и митското мислење, барем во рамките на оваа дисертација.

Посебно интересен момент за нас е аналогичата на утробата со пештера.⁴⁶⁵ Од неколку причини. Во прв ред, ова е уште еден митопоетски елемент кој Царицата ја доведува во врска со Змејот.⁴⁶⁶ Хтонската природа на Змејот, преку пештерата, се поврзува со Царицата, давајќи ни уште една можност овие два елемента да ги разгледуваме како пројава на едно исто божество. Дотолку повеќе што излегувањето на Змејот од пештерата (=утробата) го поврзува и со Царчињата, односно со реинкарнацијата на Божицата мајка.

Пештерата, исто така е почетната точка на „редица иницијациони обреди, што, според Мирче Елијаде е материјализиран *regressus ad*

⁴⁶⁵ Пештерата најчесто „се јавува како архетип на матката.“ J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 490.

⁴⁶⁶ Во народните приказни, но и во *Јане Задрогаз* змејот, како хтонски елемент, живее во пештера: „Браката и Јане одат кон пештерата на змејот [...] Од пештерата излегува огромниот змеј...” (стр. 50).

uterum." Таа, исто така е „симбол на светот, место на раѓање и иницијација..."⁴⁶⁷ Се поставува прашањето - кој, во нашиот случај, бил иницијализиран, кој бил воведен во друштвото на боговите. Единствениот што ја посети пештерата на Змејот е Јане. Зборувајќи за жртвувањето и смртта, видовме дека Јане, преку заразувањето и повторното раѓање се промовира во новиот бог. Имајќи ги на ум карактеристиките на пештерата, само се потврдува неговата иницијализација. Дотолку повеќе што во елеузинските обреди иницијантите биле оковани во пештера, за да дојдат до светлината морале да побегнат.⁴⁶⁸ Сличен е случајот со Јане - не само што треба да влезе во пештерата на Змејот, туку и треба жив (болен, но жив) да излезе од неа, за да може да ја донесе болеста меѓу народот. На оваа конструкција се надоврзува и клучот што Тодџ Мудрецот го држи, стоејќи пред утробата на Царицата. Симболиката на „клучот, очигледно е во врска со неговата двојна улога - отворање и затворање, односно иницијација и дискриминација."⁴⁶⁹ Во случајов, уште еднаш се потврдува иницијацијата улога на утробата, но истовремено, успешното промовирање на неофитот подразбира и исклучување на некогаш, ослободување на место во херметичниот и строг круг на божествата. Токму тоа го прави Јане - неговата божественост, поточно, промовирањето на неговата божественост, го анулира стариот бог - двојствениот Змеј/Царица.

⁴⁶⁷ J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 490-491.

⁴⁶⁸ Victor Magnien *Les mystères d'Eleusis (leur origine, le rituel de leurs initiations)*, Paris, 1950, стр. 286. Цит. според: J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 490.

⁴⁶⁹ J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 261.

Оган, вода (стр. 53)

*„Екимот зема жар и по секоја строфа фрла жар во
голем сад со вода.“*

Огнот, во сите митски системи, е „една од основните стихии на вселената (заедно со водата, земјата и воздухот).“⁴⁷⁰ Огнот, исто така, се доведува во врска со громот, со оглед на тоа што „е едно од имињата на персонифицираниот гром.“⁴⁷¹ На тој начин, во словенската традиција, огнот е истовремено и „непосреден објект на култот, но и посредник меѓу човекот и божеството.“⁴⁷²

Водата, од своја страна, како еден од основните елементи на космосот, е „извор на животот и средство на магиско прочистување.“ Нејзиното космогониско значење е „првобитен хаос, првоначело.“⁴⁷³

Доведувањето на овие два моќни елемента на митската свест во корелација е вовед во финалето на претставата. Имено, со огнот, посредникот меѓу луѓето и божествата, како и со водата, почнува процесот на излекување на народот, односно, завршува ритуалот на жртвувањето. На тој начин, од една страна, се најавува конечната промоција на новиот бог, богот на кој му беше наменета жртвата за која зборувавме погоре. Од друга страна, и драматуршки, и од аспект на митската свест, се отвара простор за воведувањето на следниот елемент кој ќе го разгледаме:

⁴⁷⁰ *Славянская мифология. Энциклопедический словарь.* Научные редакторы: В. Я. Петрухин, Т. А. Агапкина, Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая., Москва, 1995, стр. 284.

⁴⁷¹ *Мифологический словарь*, Гл. редактор Е. М. Мелетинский, Москва, 1990, стр. 402.

⁴⁷² *Славянская мифология. Энциклопедический словарь.* Научные редакторы: В. Я. Петрухин, Т. А. Агапкина, Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая., Москва, 1995, стр. 284.

⁴⁷³ *Ibid*, стр. 96.

Дожд (стр. 58)

„Одеднаш почнува да врне лековит дожд. Царчињата ја губат силата. Раните од телата на луѓето исчезнуваат.“

Имајќи ги предвид определбите за водата како „изворот на животот, средство на очистување и средиште на обновувањето“,⁴⁷⁴ како и тоа дека „дождот секаде се смета за симбол на влијанието на небото врз земјата“,⁴⁷⁵ дождот што конечно го лекува народот има првокласно значење и за митскиот систем на *Јане Задрогаз*, и за неговата драматуршка структура. Дотолку повеќе што „дождот, дете на облакот и бурата, ги обединува симболите на оганот (молња) и водата.“⁴⁷⁶ Дефинитивното излекување кај народот доаѓа од лековитиот дожд што наеднаш почнува да врне. Со тоа, се заокружува процесот на жртвување, односно, се промовира новиот бог *Јане*. Цитираната ремарка тоа ни го потврдува индиректно - „Царчињата ја губат силата“. Во еден митски систем на испразнетото место на божеството („што ја изгубило силата, односно моќта) мора да дојде друго божество. Тодѐ Мудрецо, преземајќи ја улогата на жрец, ни го открива тоа ново божество: „Јане ни е лекот луѓе. Јане нè излечи. На Јанета благодарам. Со Јанета на чело да удриме!“ Значи, конечната промоција на новиот бог доаѓа преку дождот и устата на (новиот) жрец - Тодѐ.

⁴⁷⁴ J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 755.

⁴⁷⁵ Ibid, стр. 257.

⁴⁷⁶ Ibid, стр. 258.

Од друга страна, дождот, водата, во случајов ја имаат улогата на иницијациско средство преку кое, Јане станува бог, но и народот стануваат негови верници. Дождот, како митски симбол, во последната сцена има два вектора на дејствување: едниот кон Јане, кого дефинитивно го потврдува како новиот бог и другиот кон народот, кого го воведува, иницијализира, причествува во сферата на делување на новиот бог. Конечно, со дождот се отвара и сцената во која (можеме, но не мораме, ако се придржуваме до Барт) ќе ја бараме и катарзата, за која ни зборуваше Аристотел.

5.1.2 Вејка на ветерот

Татнеж

Два крака [ката] подолу врви надземниот крак на подземната железница - елеваторот. (стр. 2); Од далеку се задава татнење на подземната железница што се искачува по елеваторот [...] Железницата како да налетува на хотелот. Се пресат прозорците [...] Магда стои опрена со грб на зидот од прозорецот, со затворени очи, сета во грч, како да го чека сиот овој грмеж да се стровали врз неа. (стр. 4); Се задава повторно татнење на железницата. Магда ја спушта слушалката и во грч го пречекува татнењето. (стр. 6); Железницата татни, овој пат се чини пострашно и подолго. Магда ги запира ушите, ја забива главата во софата и сета е како патнат лак се додека не се загуби татнењето на железницата. (стр. 15); Ондавор татни железницата. Со татнењето паѓа завесата (стр. 39) Железницата татни (стр. 65); Се слуша татнењето на железницата. Овој пат како ненадна ровја. Со татнењето паѓа и завесата. (стр. 85).

Според Коле Чашуле, елеваторот, односно, грмотевицата е лик во претставата.⁴⁷⁷ Од каде произлегува ваквата висока драматуршка функција на нешто што на прв поглед, е само звучен ефект во драмскиот материјал?

„Психолошките“ толкувања не можат да го објаснат ставот на авторот. Татнежот на подземната железница се јавува во сцени во кои драмската и психолошката тензија се подигнати, но сепак,

⁴⁷⁷ Од разговорот што авторот на дисертацијата го имаше со Коле Чашуле, на 15. 02. 2002 година.

нековата драматуршка функција, од овој, „психолошки“ аспект е само да ги потцрта состојбите на другите ликови, недоволно за да го добие статусот на лик. Авторот, во цитираниот разговор, тврди дека железницата е „агресија на животот“, дека таа треба да се слуша во текот на дијалогот, прекинувајќи го и заглушувајќи го.⁴⁷⁸

Зборувајќи за функцијата на железницата, не треба да се заборава дека таа *физички* не е присутна на сцената, дека се работи за звук, кој некогаш е наречен *грмеж* (стр. 4), или *ровја* (стр. 85). Исто така, звукот на железницата секогаш е на овој или оној начин поврзан со Магда.

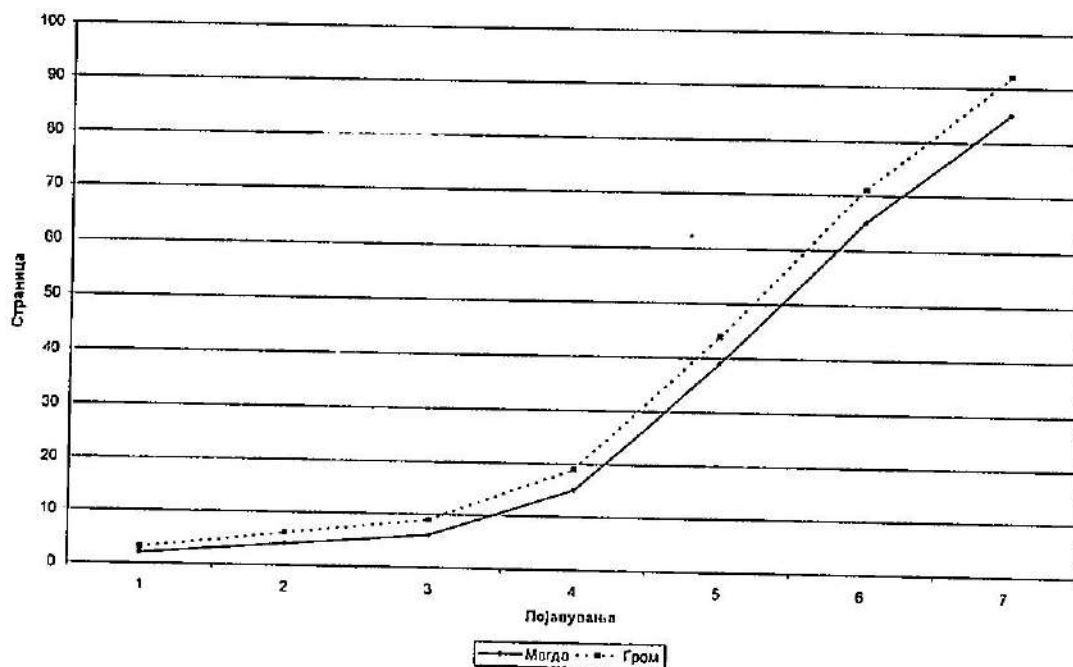
Разгледувајќи го звукот што го предизвикува железницата, како грмотевица, можеме да најдеме поконкретно објаснување на драматуршкото значење што Чашуле му го дава.

Грмотевицата, во *Вејка*, уште од првата слика, го најавува божественото кај Магда. Громот е една од основните определби на божественоста⁴⁷⁹ и не напразно звукот на елеваторот се јавува секогаш во корелација со Магда. На следната шема прегледно се гледа паралелизмот меѓу појавувањето на громот и појавувањето на Магда на сцената:⁴⁸⁰

⁴⁷⁸ Ibid. При тоа, Чашуле заклучува дека во изведбите во Македонија тоа не се случило. И од примерокот на инспициентот на МНТ, од кој ги земавме цитатите во дисертацијата, звукот на подземната железница се јавува обично на крајот на сцената или актот.

⁴⁷⁹ „Громот ја објавува волјата и семожноста на врховниот бог.“ (J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 180.); „...единствениот бог, творецот на громовите и молњите, го сметаат за севишен, му принесуваат жртви...“ (Procopii Caesariensis *Opera omnia* 2, Lipsiae 1905, s. 357; *de bello Gothico* III, cap. 14 23-24. Цит. сп. Henrik Lovmjanjski *Religija Slovena*, Beograd, 1996, стр. 64.

⁴⁸⁰ Оската у (вертикалата) ги означува страниците на кои се појавува грмотевицата и Магда. Вредностите се 2, 4, 6, 15, 39, 65, 85. Оската х (хоризонталата) го означува редниот број на појавувањата на грмотевицата и Магда, од еден до седум. Испрекинатата линија на



Сега можеме грмотевицата да ја интерпретираме како атрибут на Магда, како атрибут на нејзината божественост. Меѓутоа, со ова не се објаснува авторовиот став за елеваторот/грмотевицата како лик во претставата/драмскиот материјал. Истовремено, громот, како главно соларен (машки) симбол, не може да се вклопи најуспешно во хтонското толкување на божественоста на Магда што го понудивме во одделот 4.1.2.

Ни треба, значи, толкување кое ќе ја хармонизира хтонската карактеризација на Магда со соларноста на громот и, од друга страна, ќе го објасни ставот на Чашуле дека громот е лик во претставата, односно им драматуршка функција повисока од обичен звучен ефект.

графиконот ги определува пројавувањата на грмотевицата, додека полната линија пројавувањата на Магда. Како што се гледа, двете линии се паралелни, што значи дека секогаш кога се појавува грмотевицата, Магда е присутна на сцената. Грмотевицата не постои без Магда.

Сметам дека објаснувањето што ни недостасува е разбирањето на елеваторот-татнежот-громот како машкото начало на божеството, сфаќањето на оваа појава како симбол на соларниот бог.

За момент ќе се вратиме кон митските слики на Јужните Словени и ставот на д-р Чаусидис околу симболиката на громот и молњата и нејзиното изразување во митските слики:

„Громот (поточно громовниот тресок) е појава која се перципира звуковно, па оттука, поради својата апстрактност, не е подложна на сликовно, па дури ни на поимно претставување. Еве како митската свест, сепак, наоѓа патнеа да ја транспонира во слика. Звукот и механичките вибрации, карактеристични за громот, асоцираат на звук и треперење, создадени при некаков силен удар (оттука громот се нарекува и 'тресок'), што го наведува човекот и причината што го предизвикува, да ја побара во некаков објект 'кој паѓа', 'се тркала' или 'со кој се удира', лоциран некаде во небесните предели. Така, сличноста на секундарната звуковна манифестација на громот доведува тој да се идентификува со конкретни објекти од човековата околина, кои предизвикуваат слични звуци. Поради тоа, симболи на громот ќе станат предмети кои се способни да предизвикаат звук, аналоген на громот и проследен со општ впечаток на тресење. [...] Најчесто тоа се: поголем камен или карпа која е фрлена, се урива или се тркала, стап, топуз, чекан, секира, тежок меч...“⁴⁸¹

⁴⁸¹ Никос Чаусидис *Митските слики на Јужните Словени*, Скопје, 1994, стр. 405.

Токму овој метод го применува и Чашуле во *Вејка*. Елеваторот се движи (се тркала), предизвикувајќи татнеж сличен на громот, тој, односно композицијата, ја има и формата на стап... Уште повеќе, во првата сцена експлицитено е нагласено дека станува збор за крак на подземната железница кој се движи *над земјата* (стр. 4). Односно, елеваторот *излегува* од земјата и се *подига*, т.е. се стреми нагоре, *кон небото*. Токму овој став ни дава право елеваторот да го посматраме како симбол на громот, односно на богот-громовник.

Се работи значи за претставување на соларен бог, громовник, кој делува *зад сцената*.

Ваквото толкување на елеваторот, во нашиот систем на прочитување на *Вејка*, може да ја хармонизира хтонската карактеризација на Магда со соларноста на громот, но сè уште не ни одговара на прашањето зошто Чашуле го третира како лик. Одговорот е затоа што елеваторот/громот/богот има значајна драматуршка функција.

Додека во „психолошкото“ толкување на *Вејка* функцијата на татнежот е да ги потцрта, поточно, нагласи психолошките состојби на ликовите, главно, на Магда, во прочитувањето што го нудиме неговата психолошка функција е многу повисока, имено функција која во историјата на театарот, напати ја извршува лик. Соларниот бог ја *најавува* божественоста на Магда.

Навраќајќи се кон графиконот во оваа глава, забележливо е дека првите пројавувања на громот/Громовникот се почести, поблиски еден до друг од последните две. Во структурата на драмскиот материјал, финалниот, главен атрибут на божественоста на Магда, воскреснувањето е на крајот на пиесата. Сè до тогаш, пројавата на богот-громовник е во функција на неговото барање, најавување на

своето контра начело, на својот женски дел. Во моментите кога Магда е отсутна од сцената, кога е во болницата (видовме дека и тоа има свое митско значење), и кога таа дефинитивно се потврдува како божица, потребата од пројавата на машкиот бог е минимизирана. Освен во последната сцена, кога татнежот ја нема веќе функцијата на најавувач, туку се јавува како спојување на машкото и женското начело, како обединување на боговите. Слична ситуација имавме и кај *Јане Задрогас* (оддел 4.1.1), во односот Царицата-Змејот, но таму го зазедовме ставот дека Царицата и Змејот се женското, односно, машкото пројавување на едно божество. Во овој случај, не постојат елементи за поистоветување. на Магда и елеваторот, тие коегзистираат заедно во структурата на драмскиот материјал.

5.1.3. Болен Дојчин и Ангелина

Грев (стр. 22)

*На мамунтски рог ги обесувам / гревовите што лежат /
врз совеста избена / и тежат / како сите земски и
небески води.*

Во митот за Болен Дојчин гревот на Дојчин - скрнавештото на светиците - е на втор план, во некои варијанти воопшто и не се споменува. И додека во митот гревот е само причина за Дојчиновата болест, во *Болен Дојчин и Ангелина*, тој има двојно значење. Дојчиновиот грев, од една страна, кај Сталев е подигнат на повисоко ниво, тоа веќе не е скрнавештото на светиите, туку гревот да се одземе човечки живот.

Според христијанската традиција, „првобитниот грев ја нарушил и сконската природа на човекот (кој на почетокот беше создаден невин и безгрешен) и неговата богоподобност.“⁴⁸² Ова е вториот аспект на митот во *Болен Дојчин и Ангелина*: Дојчин не може да ја оствари својата богоподобност зашто е грешен. Како што Адам и Ева со првобитниот грев ја нарушиле сопствената богоподобност, така и Дојчин, поради гревот не може таа богоподобност да ја врати.

Девојките (стр. 31)

*(Влетуваат сенки-девојки, во раскинати дреи. Го
оградуваат Дојчина и, фатени за раце, се вртат во круг.)*

⁴⁸² Мифы народов мира. Энциклопедия. Гл. редактор С. А. Токарев, т. 1, Москва, 1998, стр. 319-320.

Девојките, кои го прогонуваат Дојчина по секој дијалог со неговите жртви се очигледен пример на Ериниите.⁴⁸³ Тие, исто како и Ериниите, носат одмазда и зло. Како што вели едната од нив: „А дојдовме ние, од зла коб одредени..." (стр. 33). Нивната драматуршка функција е на Дојчин, преку болката, во последната сцена, да му ја откријат вистината за неговиот двоен грев: од една страна, дека тој не може да биде бог бидејќи (Сам себеси си се измамил едно чудо / штом натчовекот во себе си го побарал" (стр. 86), но и да го потсетат дека смртникот, без оглед на мотивот, не смее да одзема човечки живот: „Оној по светот што посега / - па макар и злото да го искоренува - / ја преценил својата добрина." (стр. 87).

⁴⁸³ Ериниите во грчката митологија се божици на одмаздата, родени од Геа, откако на неа паднала крвта на кастрираниот Уран. „На хтоничноста на Ериниите укажува и друг мит, според кој тие се родени од Нокта и Ереб. Ериниите живеат во царството на Ад и Персефона, а на земјата се појавуваат за да предизвикаат одмазда, безумие и злоба." (*Мифы народов мира. Энциклопедия*. Гл. редактор С. А. Токарев, т. 2, Москва, 1998, стр. 566.)

5.1.4 Лепа Ангелина

Перун, копје и штит Перунов (стр. 8)

*Како што каже Ефтимиј, пророкот кутмичевски,
некаде долу, под белава мрамора, скрито лежи
знамењето Перуново. Којето негово, веда недодржана
и штитот негов, пред наезди непопустилив*

Перун во словенската митологија е бог на громот. „Општословенскиот култ на Перун произлегува од култот на богот на громот во индоевропската митологија и има многу општи црти со аналогичниот култ на Перкунас во балтичката митологија. Богот на громот уште во индоевропската традиција се поврзувал со воената функција и соодветствено, се сметал за покровител на воената дружина и нејзиниот водач.“⁴⁸⁴

Обидот Дојчин да го добие неговото оружје е во функција на неговиот стремеж да се обожестви. Носителот на оружјето на богот и самиот е бог, исто како што носителот на оружјето на стратегот и самиот е стратег.⁴⁸⁵ Намерата на Дојчин да стане бог, на тој начин, е осудена на неуспех уште пред и да се развие дејствието. Не само што не го наоѓа оружјето, туку и богохули, со желбата да се сплоти со светицата.

⁴⁸⁴ *Мифологический словарь*, Гл. редактор Е. М. Мелетинский, Москва, 1990, стр. 430.

⁴⁸⁵ Дојчин го назначува Жолта Евреина за свој заменик и му го дава мечот и калпакот како потврда која пред војската ќе му послужи како доказ дека навистина е пратен од Дојчин: „Ти Жолта Евреина земи го мојов меч и калпак. Само така војската ќе знае дека јас те одредив со моите одреди да заповедаш... (Му го дава мечот и калпакот.)“ (стр. 58).

Атрибутите на Дојчин

бојовнику, бојна ѕвезда недостижна (стр. 10); врла веро наша; крилат коњанику, богов избранику (стр. 11); на мудроста советнику (стр. 16); мажу пред кого жените се ронат (стр. 20); на Солуна бранителот (стр. 24); наша верна побратима, на животот учителот, на блесокот вестителот; рана жива (стр. 25); болна дика; добер јунак; добра среќа и изгора (стр. 26); моја рано (стр. 48); моја рано (стр. 49); болен брату (стр. 54); мојта болна рана (стр. 62); моја рано (стр. 66); моја рано (стр. 80); моја рано најдлабока (стр. 81); златно брате (стр. 82); моја рано (стр. 86); моја рано (стр. 87); нашиот брат (стр. 95); брате (стр. 96); брате (стр. 101); брату велик (стр. 102); сестрината рана (стр. 104)

Глобално, атрибутите кои во драмскиот материјал го определуваат Дојчин, се делат на два дела. Едните се атрибути, да ги наречеме епски, кои го детерминираат стратегот како епски јунак (*бојовнику, бојна ѕвезда недостижна; врла веро наша; крилат коњанику, богов избранику; на мудроста советнику; мажу пред кого жените се ронат; на Солуна бранителот; наша верна побратима, на животот учителот, на блесокот вестителот; добер јунак; добра среќа и изгора; брате; брату велик*). Втората група ја сочинуваат атрибути, да ги наречеме трагични, кои ја потцртуваат прокобата и трагедијата на Дојчин: *рана жива; болна дика; моја рано; болен брату; мојта болна рана; моја рано најдлабока; сестрината рана*. Најчесто, епските атрибути доаѓаат од дружината (понекогаш и од Ангелина, главно кога зборува со други за Дојчин), додека, речиси без исклучок, трагичните атрибути потекнуваат од Ангелина.

Во нашиот систем на прочитување на *Лепа Ангелина*, во кој Дојчин е неофит кој се обидува да се обожестви, дружината (епските епитети) се носители на рационалното. На побратимите, на војската, па и на стариците (на почетокот) не им треба повеќе од „Дојчин добар јунак“. И имено на почетокот, Жолта Евреина го детерминира местото на Дојчин, ја најавува неуспешноста на процесот на иницијализација: „Таму каде боговите пируваат не си гостин, но и на трпеза човечка не седуваш. Бессмртноста не ти е особина, ама смртта, таа препредена прелјубница, од тебе се клони..." (стр. 12).

Од овој аспект, јасна е драматуршката функција на епските епитети. Тие Дојчин го детерминираат како фолклорен јунак, кој можеби во себе ги сублимира сите доблести на човекот. И покрај тоа што тие доблести можеби се повеќе или помалку хиперболизирани, Дојчин, токму заради овие епитети, не може да го помине прагот на епот и да стане нешто повеќе од народен јунак. Се наметнува тука, како потврда на овој став, паралелата со Марко Крале. Неспорно, еден од најомилените епски ликови на Балканот, Марко Крале, сепак, секогаш кога ќе се обиде да стане нешто повеќе од тоа, кога ќе се обиде да се мери со Богот, или да му се доближи, е казнет.⁴⁸⁶

⁴⁸⁶ Најчесто, Марко Крале го предизвикува Бога на мегдан: „Да ми слезит Господ од небеси / и со него на мејдан излеглам;“ или тврди дека ќе ја преврти земјата: „Крај да имат мајка црна земја / с една р'ка ќе ја поткренам!“ (*Крале Марко ја губи силата*, во: *Јуначки народни песни*, избор и редакција д-р Кирил Пенушлиски, Скопје, 1968, стр. 80). И двете закани се обид да се изедначи со богот. Во првиот случај, обраќањето е директно - повик на „мејдан“, во вториот, превртувањето на земјата е исто така богохулење, со оглед на божествените карактеристики на земјата, како Мајка. Казната на Марко, за разлика од Дојчиновата не е толку застрашувачка: Марко изгубил само половина од силата и „со хитрост с'де и подмамка наделвеше другите јунаци.“ (*Фалбата на Крале Марко*, во: *Преданија и легенди* избор и редакција д-р Кирил Пенушлиски, Скопје, 1969, стр. 147.)

Во ставот дека Дојчин е неофитот кој не ја поминал иницијализацијата, уште повеќе дека Дојчин е смртникот кој се осмелил да стане бог, се епитетите кои доаѓаат од Ангелина. Нивната драматуршка функција е да се подвлече степенот на казната за сторениот грев - обидот за обожествување. За разлика од епските епитети, трагичните епитети на Дојчин не делуваат превентивно, тие се одраз на казната. Тоа се огледа и во разместеноста на епските и трагичните атрибути.⁴⁸⁷ Трагичните атрибути се јавуваат дури откако Дојчин ќе го строи гревот, дури откако ќе мора да ја плаќа казната за желбата да се обожестви.

⁴⁸⁷ Тука го одбележуваме само првото пројавување на Дојчиновите атрибути. Епските епитети се провлекуваат низ целиот драмски материјал, но својата главна драматуршка функција ја остваруваат со своето прво пројавување. Дојчин, впрочем, останува да биде епски јунак и по сторениот грев, но неговата судбина е трагична дури по обидот да се обожестви.

5.1.5 Лет во место

Богородица, мајка божја (стр. 11)

*Средновековен манастир со фрески. Централно, голема
фреска на Богородица. Киро гледа во фреските. Пауза.
Шум. Се засолнува, вади револвер. Се отвора вратата.
Влегува Гаврил. Ранет е. Гадите му се завиткани во
крвави партали. Пауза.*

Во *Лет во место* еден од централните митопоетски елементи е Мајката божја. Богородица се појавува во првата сцена, во осмата (стр. 63), во единаесеттата (стр. 86), во четиринаесеттата (стр. 96) и во петнаесеттата (стр. 106-107 и 108).

Во вториот дел на дисертацијата (стр. 124) зборувавме за еден аспект на пројавувањето на Богородица, кај Султана, и за неможноста на митот (во *Лет во место*) да се реализира. Да се потсетиме: Определувајќи ја една од функциите на Богородица како „покровителка на раѓањето, што е условено од мотивот на мајчинство сврзан со Богородица (Мајка Божја), како и со етимолошката поврзаност на зборот *Богородица* и *род*“, ⁴⁸⁸ ја поврзавме со плодородието, односно, со нејзиниот хтоничен аспект, со оглед на тоа што „култот на Богородица се зближува и изедначува со култот на мајката-земја.“ ⁴⁸⁹

Трансформацијата на митскиот елемент Мајка божја во митопоетски елемент е проследено со неможноста на митот да се

⁴⁸⁸ *Славянская мифология. Энциклопедический словарь.* Научные редакторы: В. Я. Петрухин, Т. А. Агапкина, Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая., Москва, 1995, стр. 58.

⁴⁸⁹ *ibid*, стр. 59.

реализира. Тоа е најочигледно изведено преку трите женски лика: Рајна, Султана и Елена. Во вториот дела на дисертацијава веќе видовме дека Султана грчот и болка ги објаснува со зборовите „како да сака некој да излезе од тебе“. Ако овие зборови ги префрлиме на митски план, доаѓаме до евидентниот заклучок дека Богородица не може да го роди новиот Бог.

Треба ли мајката на богот кој треба да се роди да бидат Елена или Рајна. Елена, на прв поглед е најблиску да биде божјата мајка, таа веќе родила дете-идиот, односно, на планот на митското мислење, дете-иницијант.⁴⁹⁰ И да ја прифатиме претпоставката дека детето што на свет го донела Елена е Бог, сепак, останува нејзината нереализираност како Богородица со оглед на тоа што таа не може да ја спознае својата посебност.

Рајна има најмалку карактеристики на Богородица. Таа со овој митски елемент е поврзана само преку своето мачеништво. Рајна е најласивниот лик во *Лет во место*. Во последната сцена, таа кажува дека на синот Божје, свиња му го изела увото (стр. 109). Свињата, како симбол кој ги изразува „опскурните желби, и сите облици на незнаење, алчност, страст и егоизам“⁴⁹¹ само го засилува заклучокот кој сега ќе го изведеме.

Преку митемата *Богородица*, односно преку различните нејзини пројавувања како митопоетски елемент во *Лет во место*, се продолжува негативизацијата на митот. Митот, во *Лет во место* не

⁴⁹⁰ Види делот за *Вејка на ветерот*, стр. „Иницијациската мудрост наликува на лудило.“ (J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 362).

⁴⁹¹ J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 666.

може да се реализира. Да побараме уште неколку митопоетски елементи кои ќе ни го потврдат овој став.

Еж (стр. 24)

МИХАЈЛО: ... Најдов еж. Кучешки. Со спуштена чуршка.

Ежот има „значајно место во митските претстави на Јужните Словени, каде што се одделува со своите космички функции, поврзани со создавањето на светот.“⁴⁹² Покрај тоа, ежот е најдолго на земјата и тоа го прави најмудар од сите, тој знае сè.⁴⁹³ Ежот ги познава тревките кои подмладуваат и даваат вечен живот, како и тревките кои отклучуваат секаква врата.⁴⁹⁴ Ежот, исто така, има моќ да брани од зли сили како и некои лековити својства.⁴⁹⁵ Како што се гледа, ежот е наполно позитивен митски елемент, со карактеристики кои директно или индиректно му помагаат на човекот.

Пренесен во *Лет во место*, ежот е митопоетски елемент кој ја носи мудроста, надежта, *лекот од болката*. И тука митот, односно во случајов, митопоетскиот елемент не се реализира. Михајло не успева да го фати.

Манастир (црква, храм божји); фреска (икона) (стр. 60-61)

Манастирот. Ејто подготвува малтер. Михајло седи со врзани раце и очи. [...] Зема малтер во мистријата. Се крсти. Фрла малтер врз фреска. [...] Завршува со

⁴⁹² А. В. Гура *Символика животных в славянской народной традиции*, Москва, 1997, стр. 257.

⁴⁹³ Д. Маринов *Народна вяра и религиозни народни обичаи*, София, 1914, стр. 86.

⁴⁹⁴ Т. Р. Ђорђевић *Природа у веровању и предању нашег народа т. 1*, Београд, 1958, стр. 295.

⁴⁹⁵ А. В. Гура *Символика животных в славянской народной традиции*, Москва, 1997, стр. 260-261.

*премачкувањето на еден светец. Нечујно му приоѓа на
 Михајло зад грб. Одеднаш му ги одврзува очите. Михајло
 гледа право во премачканата фреска. Крикнува. Ја врти
 главата, ги затвара очите. Ето го фаќа за главата. Му
 ја врти кон фреската.*

Манастирот/црквата има неколкукратно значење. За нас тука е важно толкувањето на црквата како „Христова невеста и мајката на христијаните, па на неа може да се примени целиот симболизам на мајката.“⁴⁹⁶ Од тука, можеме да ја развиеме паралелата меѓу манастирот (црквата) во *Лет во место* и Мајката божја за која зборувавме погоре. Црквата, односно манастирот, како митопоетски елемент, во *Лет во место* не може да ја развије својата митска функција, таа е пасивен објект кој се скрнави постојано и постојано. Во манастирот е извршен колеж (стр. 47), во манастирот таткото на Евто и Михајло си го ископал окото (стр. 47), во манастирот влегува арамијата да ги пљачкосува одамна украдените златни икони (стр. 53), во манастирот е убиен Ангеле (стр. 82-83)... Конечно, во манастирот умира и Михајло (стр. 107-108). Најголемото скрнавчење е премачкувањето на фреските.

Ако го следиме тврдењето на Успенски дека „иконата може да се посматра и како знак од посебен вид и како текст изразен на некој јазик“, доаѓаме до неговиот тука значаен став дека „иконата како знак, всушност, ја изразува теолошката суштина на иконата.“⁴⁹⁷ Иконата е, значи, митот, односно иконата го изразува митот. Ако иконата/фреската ја разгледуваме од овој аспект, премачкувањето на манастирските фрески во *Лет во место* е конечна и

⁴⁹⁶ J. Chevalier, A. Gheerbrant *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 75.

⁴⁹⁷ B. A. Uspenski *Prolegomena za semiotiku ikone* во: B. A. Uspenski *Poetika kompozicija. Semiotika ikone*, Beograd, 1979, стр. 252.

дефинитивна потврда на ставот за неможоста на митот во оваа пиеса да се реализира. Тој, едноставно е избришан. Премачкан. Доаѓаат некои луѓе кои зборуваат на неразбирлив јазик и најавуваат поставување на свои фрески, односно, на свои митови. Затоа и манастирот е толку често скрнавен. Се брише, елиминира мајката божја, за на нејзино место да дојде нов, друг, поинаков бог.

6. Петти дел: Заклучок

Тема за која до сега во дисертацијава не се расправаше е прашањето за критериумот за одбирот токму на анализираните драмски материјали/претстави.

Со оглед на тоа што една од основните цели на дисертацијата беше да се конструира методологија на истражувањето и анализирањето на митопоетските елементи во современата македонска драматургија, примерите што ги зедовме за централна анализа: *Вејка на ветрот* на Коле Чашуле и *Јане Задрогаз* на Горан Стефановски, претставуваат своєвидни протитипи, кога станува збор за нивниот однос кон митот и употребата на митот во уметноста, односно, театарот.

Јане Задрогаз кон митот се обраќа најдиректно. Горан Стефановски го користи митот не само како подлога за приказната, туку од него позајмува директни цитати. Дијалогот многу често е изграден од реченици позајмени од митовите. Дури и некои од ликовите (Царицата, Змејот, Царчињата...) се познати и типизирани ликови од митските приказни или од фолклорот. Уште повеќе, на овој принцип се придржува и режисерот на претставата, Слободан Унковски, во одделни сцени копирајќи ги народните обичаи и обреди. Значи, *Јане* се карактеризира не само со митска матрица на драмскиот материјал, туку со јасна, диференцирана поврзаност со митот и на ниво на приказна, и на ниво на структура и на ниво на типизација на ликовите. Ваквата поврзаност на драмскиот материјал и претставата со митот предизвикува (односно, може да предизвика) прочитувањето на *Јане Задрогаз* да се канонизира, да се сведе на читање не на драмскиот материјал, не на митопоетските елементи употребени во него, туку на читање на значењата на митските

стереотипи кои послужиле како подлошка за создавање на драмскиот материјал/претставата. Аплицирањето на нашата методологија имено на ваков материјал, беше провека од два аспекта: од една страна, дали со нејзина помош ќе можеме да дојдеме до резултати кои ќе се разликуваат од досегашните, односно, дали со нејзина помош ќе можеме да ги анализираме имено митопоетските елементи, а не нивните митски изворници. Понатаму, аплицирањето и проверката на нашата методологија на еден ваков типичен пример од македонската драматургија, кога станува збор за употребата на митот и митските елементи, ќе значи и можност таа да се применува на драмски материјал кој е близок до *Јане Задрогаз*, значи, до драмски материјал и/или претстава кој/која е во тесна врска со митот. *Јане Задрогаз* е земен, значи, како прототип на драмски материјал кој исцело, тесно се врзува со митот.

Успешноста на методологијата немаше да биде докажана и до крај проверена доколку не беше аплицирана и на драмски материјал кој со митот или нема или има мошне малку допирни точки. Како прототип за тоа ја зедеме *Вејка на ветрот*. *Вејка* и покрај тезата за нејзината митска матрица е модернистичка драма која е толкувана на различни начини: од печалбарска пиеса, преку социјално-романтичарска драма, до прво пројавување на модернизмот во македонската драматургија. Основниот мотив е проверката на ваквиот пристап на драмски материјал кој нема никаква директна, јасна и впечатлива врска со митот, на драмски материјал кој е урбан, и во голема мерка современ. Дотолку повеќе што *Вејка* е првата македонска модерна драма, односно, првото пројавување на еден уметничко-естетски правец кој во македонската драматика е сè уште доминантен. Тоа беше уште една причина на

неа да ја аплицираме нашата методологија. *Вејка на ветрот* е убав пример за неочекуваните резултати кои може да ги даде методологијата што ја предлагаме, за диференцирање на неочекувани митопоетски елементи или толкувања. Доколку примената на нашата методологија донесе резултати во *Вејка*, ќе може да очекуваме дека таа и таква методологија ќе може да се примени и на други модернистички, постмодернистички или урбани текстови кои со митот не се во директна врска.

Пиесите обработани во вториот дел на дисертацијата ни служат како контролни пунктови за првична проверка на методологијата. Тие се позиционирани на средината во однос на *Јане Задрогас* и *Вејка на ветрот*, кога станува збор за употребата на митопоетските елементи. Ниту една од нив не го користи митот толку интензивно како *Јане*. Од друга страна, ниту една од нив не е толку оддалечена од митот како што е *Вејка*. Аплицирањето на методологијата на нив е своевидна првична проверка за можностите на методолошкото истражување, и затоа тие, во структурата на дисертацијава, се наоѓаат пред *Јане* и *Вејка*.

Основната задача што ја поставивме пред дисертацијава: конструирање и проверка на основите на методологијата на проучување на митопоетските елементи на театарот го наметна и специфичниот одбир на материјал кој ќе се елаборира. Како што неколку пати беше кажано, преамбициозно ќе беше за една докторска дисертација да се конструира, уште повеќе, да се провери на широк материјал целокупна методологија на проучување на митопоетските елементи во театарот. Ние се ограничивме само на проверка на нашата методологија врз материјал од македонската драматика, што не значи дека ваквиот пристап не треба да се

проверува и понатаму, на дијахроно и синхроно рамниште, во различни културно-естетски услови, во различни историски периоди.

Треба да се напомене дека во дисертацијава свесно беше избегнато навраќањето кон најновата драматуршка и театарска продукција, поради ставот на авторот дека, сепак, посебно кога станува збор за докторска дисертација потребна е одредена временска дистанца.

Свесно беше избегнато и секакво валоризирање на обработениот материјал. Ваквиот став произлегува од една од целите на дисертацијата: да се конструира и провери методологија на истражување на митопоетските елементи во театарот, а не да се направи критички пресек на современата македонска драматургија.

*

* *

За полесно да можеме да го согледаме односот на митопоетските елементи во современата македонска драматургија со архетипите на митското мислење, ќе приведеме табела која го илустрира тој однос, а потоа ќе ја коментираме. При тоа, треба да потсетиме дека терминот *архетип* е употребен во значење: *пример, модел*.⁴⁹⁸ Терминот *митопоетски*, во целата дисертација, го користевме во смисла на елементи на митот употребени во едно уметничко дело, било како мотивска инспирација, на ниво на митеми, директно преземени од митот или обработани во естетиката и поетиката на делото.

⁴⁹⁸ Прво значење на терминот *архетип* во: Bratoljub Klaić *Rječnik stranih riječi*, Zagreb, 1978, стр. 98.

Оттука, нашата табела ќе ги содржи, по вертикалната оска, митопоетските елементи за кои зборувавме во дисертацијата, а по хоризонталната архетипските митски елементи:

Табела 1⁴⁹⁹

	Врховно божество	Врховно божество/ машко начело	Врховно божество/ женско начело	Жртва/ жртвопринесување	Демијург	Соларно божество	Хтонско божество
Јане Задрогаз							
Царицата	x		x		x	x	x
Змејот	x	x			x	x	x
Царчиња	x	x	x		x	x	x
Јане	x			x	x		
Вејка на ветерот							
Магда	x		x	x			x
Елеваторот	x	x				x	
Болен Дојчин и Ангелина							
Дојчин				x			
Ангелина				x			
Лет во место							
Султана			-x		-x		
Елена			-x		-x		
Рајна			-x		-x		
Црквата			-x		-x		
Лепа Ангелина							
Дојчин	x			x			
Оружје Перуново	x	x					

⁴⁹⁹ Во вертикалната колона, на местото на митопоетските елементи, главно се задржавме на ликовите од драмскиот материјал што го обработувавме. Се разбира, тоа не значи дека тука не можат да се најдат и други митопоетски елементи, како на пример, оружјето Перуново (*Лепа Ангелина*) или елеваторот (*Вејка на ветерот*). Како што видовме во одделот 5.1.2, елеваторот, сепак, во нашето прочитување на *Вејка*, ја добива функцијата на лик.

* Се стреми кон божество.

Табелата ни дава можност попрегледно да ги дефинираме основните карактеристики на односот митопоетски елементи - митски архетипи во примерите од современата македонска драматургија кои ги обработувавме.

Како што се гледа, во нашите примери нема ниту еден митопоетски елемент кој може да кореспондира со сите наведени митски архетипи. Во прв ред поради податокот дека е ретко (иако не и аргументи невозможно) во текстот да се помират спротивставените архетипи како што се хтонско/соларно божество, или машко/женско божествено начело. Сепак, како што видовме во одделот за *Јане Задрогаз* (4.1.1), во едно пошироко митско прочитување, сепак можат да се најдат карактеристиките, на пример, на соларното и хтонското божество во еден лик, односно митопоетски елемент, како што е тоа случајот со Царицата.

Ова, од друга страна, не го оспорува податокот дека митопоетските елементи во одреден сегмент на македонската современа драматургија *кореспондираат* и можат да се анализираат преку митските архетипи.

Понатаму, треба да се истакне дека формата на Табела 1, во никој случај не е дефинитивна и однапред дадена. Во зависност од потребата на истражувањето, табелата може да се проширува или стеснува. Ова особено важи за нејзината хоризонтална оска, односно за списокот на митските архетипи. Во нашиот пример се ограничивме на неколку, најпознати и најчесто употребувани архетипи, но хоризонталната оска може да се прошири или со конкретни митски елементи, географски, етнички или временски определени, или со повеќе или помалку општи митски елементи.

Како илустрација, можеме нашата табела да ја прошириме со митско-фолклорни елементи:

Табела 2

	Врховно божество	Врховно божество/ машко начело	Врховно божество/ женско начело	Жртва/ жртвопринесување	Демијург	Соларно божество	Хтонско божество	Божества од втор ред, светители	Народни јунаци
Јане Задрогаз									
Царицата	x		x		x	x	x		
Змејот	x	x			x	x	x		
Царчиња	x	x	x		x	x	x		
Јане	x			x	x				x
Вејка на ветерот									
Магда	x		x	x			x		
Велко									x
Елеваторот	x	x				x			
Болен Дојчин и Ангелина									
Дојчин				x					x
Ангелина				x					x
Лепа Ангелина									
Дојчин	x			x					x
Оружје Перуново	x	x							
Лет во место									
Султана					-x		-x		
Елена					-x		-x		
Рајна					-x		-x		
Црквата					-x		-x		
Михајло								x	

Ваквото проширување може да варира, во зависност од целите и потребите на истражувањето.

Се разбира, табелата не мора да биде ограничена само на митските елементи или само на митопоетските елементи. Двете најзини оски можат да се прошируваат и со пресекот, стилизацијата или употребата на ритуалните моменти во театарот.

Очигледната присутност на архетипските митски елементи во македонската драматика, односно, показателите што ги даваат нашите табели, можат да се искористат и за изведување на уште една теза, до која дојдовме имено преку употребата на методологијата што ја предлагаме. Станува збор за присутноста, односно за можноста да се издиференцираат мултикултурни елементи, митски мотиви присутни во македонската драматика. Најочигледно тоа се гледа во *Јане Задрогаз*. Од една страна, *Јане*, на почетокот на истражувањето беше одбрана како драмски материјал/претстава која има најдиректна врска со митот, односно со македонскиот мит и фолклорот. Впрочем, таа така беше прочитувана и од современите. Да се потсетиме: „...Горан Стефановски го насочил своето авторско истражување длабоко во срцевината на македонскиот мит, творечки чепкал и расчепкувал, за да го извлече на преден план македонскиот ритуал и митското.“⁵⁰⁰ Или: *Јане Задрогаз* „со право е наречен фантазија со пеење, бидејќи се работи за директно пренесување на мотиви од неисцрпното македонско народно прозно творештво, собрано од Марко Цепенков“.⁵⁰¹ На крајот на истражувањето, применувајќи ја методологијата која ја предлагаме, дојдовме до ставот дека *Јане*, несомнено, се базира на македонскиот мит и фолклор, но само како основа која, митски прочитана, ќе се отвори пред нас како структура која во себе содржи универзални, архетипски и мултикултурни митопетски елементи.

⁵⁰⁰ Петре Бакевски *Така раскажува Цепенков*, Вечер, 28 декември 1974, цит. според: Петре Бакевски *Премиери*, Скопје, 1983, стр. 101.

⁵⁰¹ Иван Ивановски *Сјај што не потемнува*, Современост, бр. 2-3, 1976 година, стр. 133.

Преку структурата на нашата табела го начнавме прашањето за втората цел на дисертацијата: Определување на методологијата на анализирање на митот, односно, на функционирањето на митопоетските елементи во театарот.

До сега, неколку пати беше кажано дека оваа цел не може да се оствари во смисла на крајно и дефинитивно создавање на исцрпен методолошки пристап во елаборацијата на митопоетските елементи во театарот. Дисертацијава треба да ги постави основните постулати на таа методологија, евентуално, доколку тие постулати успешно се организирани, да даде насока за нејзино понатамошно истражување и профилирање.

Еден од основните методолошки принципи до кои се придржувавме е нужната еклектичност на методот и начинот на истражување. Разнообразноста, еклектичноста произлегува од самата природа на театарската уметност. Премногу ограничено и претесно би било истражувањето на театарот кога би се обиделе да го анализираме само преку еден принцип, кога појавата на претставата или драмскиот материјал би го разгледувале само преку еден аспект. Затоа, не можевме да ја ограничине теоретската основа на дефинирањето на митот само на еден теоретски извор. Иако релевантни и низ теоријата и практиката верификувани, теориите на Ернст Касирер, Бронислав Малиновски, Клод Леви-Строс и Ролан Барт, не можеа, секоја сама по себе, да ни дадат доволно широк одговор на прашањето за определбата на митот. Од друга страна, нивната заедничка употреба ни овозможи да добиеме широка теоретска основа за истражувањето што ни претстоеше: определување на митопоетските елементи во современата македонска драматургија. Методологијата на истражувањето на

митопоетските елементи во театарот, значи, не може да биде тесно определена, таа мора да се потпира на широк дијапазон теоретски премиси. Од друга страна, имено таа широчина и еклектичност бара од различните теоретски системи, понекогаш оддалечени еден од друг, да се извадат оние елементи кои се потребни во конструирањето на нашата методологија. Во дисертацијава се обидовме да го сториме токму тоа: од филозофијата на Касирер, во суштина неокантовска, од структуралната антропологија на Леви-Строс, од функционализмот на Малиновски и семиологијата на Барт да ги издиференцираме елементите што ни се потребни да ги надградиме и модификуваме и да ги примениме во нашето истражување.

*

* *

Методологијата што ја применивме во дисертацијава, има два аспекта: едниот е десинтетизација на текстот (претставата, виртуелната претстава, драмскиот материјал) и диференцирање на митопоетските елементи, како и нивно анализирање. Вториот методолошки принцип е определените и анализирани митопоетски елементи да се инкорпорираат во шемата на сценскиот јазик. Првиот дел се обидовме практично да го аплицираме на примерите што ги зедовме од македонската драматургија, додека вториот дел, практично конструирање на шемата на сценскиот јазик⁵⁰², ќе го направиме подолу.

⁵⁰² Пошироко за сценскиот јазик во одделот 2.1.4

Методологијата на проучување на митопоетските елементи во театарот можеме да ја дефинираме преку неколку точки:

- Десинтетизација на текстот (драмскиот материјал - виртуелната претстава, претставата) до ниво на значенски елементи (симбол-митема-знак);
- Анализа на елементите, доделување на значење на симболот - митемата - знакот;⁵⁰³
- Конструирање на шемата на сценскиот јазик.

*

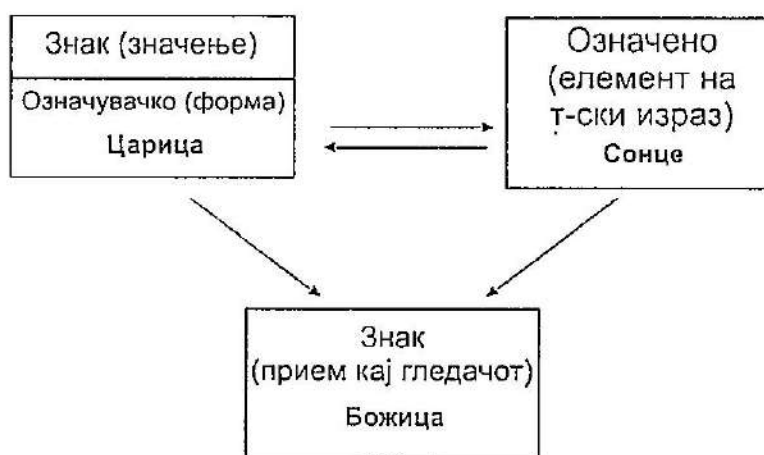
* *

Погоре рековме дека практичната реализација на методологијата за која зборуваме има два правца: едниот е определување на митопоетските елементи и нивно анализирање, што практично беше применет во одделите 3, 4 и 5. Вториот дел е практично конструирање на шемата на сценскиот јазик. Врз неколку примери ќе се обидеме да ја исполниме и таа задача.

За почеток, ќе се задржиме на Царицата од *Јане Задрогаз*.

Во одделот 4.1.1 видовме дека Царицата е многузначен симбол. Меѓу другото, ја разгледувавме и како соларно божество. Тој нејзин аспект во шемата на сценскиот јазик може да се претстави вака:⁵⁰⁴

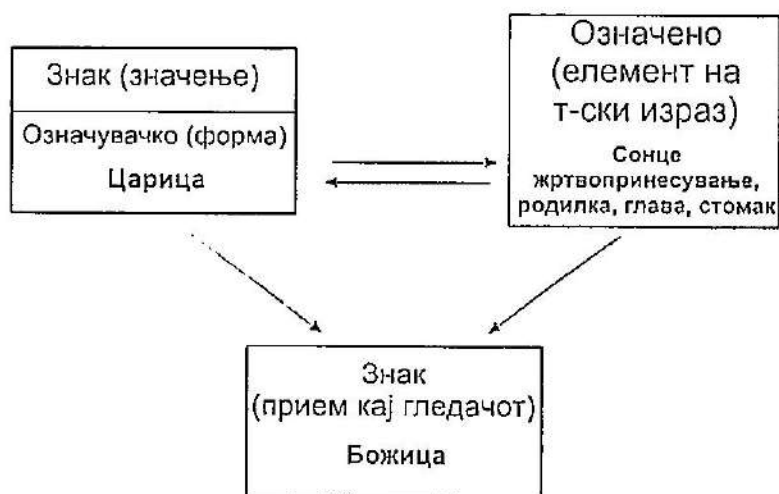
⁵⁰³ Да повториме уште еднаш. Толкувањето и анализата на митопоетските елементи и воопшто на симболите понудено во дисертацијава не претендира да биде конечно и еднаш за секогаш дадено. Веќе потсетивме на ставот на Мирча Елијаде дека „прашањето за исправноста на некоја херменевтика секогаш може да се постави. Со повеќекратни проверки, со помош на разни сведоштва (текстови, обреди и ликовни споменици), може постапно да се објасни 'значењето' на некој симбол." (Мирча Елијаде *Слики и симболи*, Сремски Карловци - Нови Сад, 1999, стр. 25.) Што не значи дека тоа е „точното“, „исправно“ и еднаш за секогаш дадено значење.



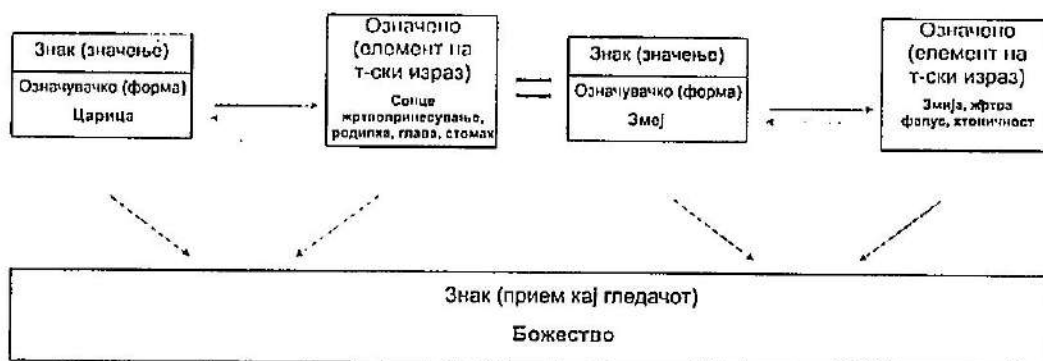
Формата *Царица*, заедно со костимот (односно делот на костимот, во случајов шапката, круната што ја носи) на Царицата комуницираат со гледачот (интерпретаторот) предизвикувајќи одредено значење, одреден прием кај него. Тој прием може да биде најразличен. Во нашето толкување местото на знак во сценскиот јазик го зазема *божицата*. На местото на означеното, може да се постави и елементот *родилка*, што пак не води до знакот *божица*.

Како што се забележува, формата е повторлива, таа своето значење/толкување/прием кај гледачот го добива во корелација со означеното, кое може да се менува. Во полето на означеното (најчесто) се јавуваат редица елементи на театарскиот израз. Кога станува збор за Царицата, тука, освен набројаните, можат да дојдат и жртвопринесувањето, статуата на сцената со нагласена глава и стомак... Сега, нашата шема би изгледала вака:

⁵⁰⁴ Тука ќе го приведеме само третиот дел од шемата за која зборувавме погоре, делот за сценски јазик, кој во случајов не интересира.

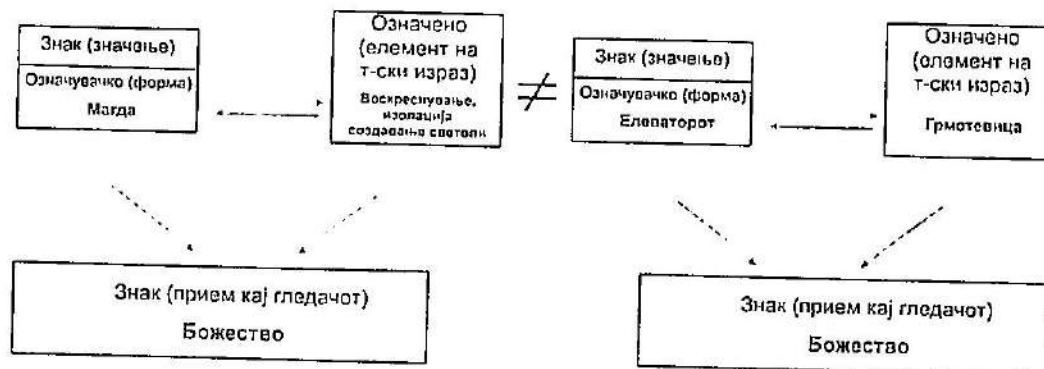


Шемата можеме да ја прошируваме и хоризонтално. Ќе го воведеме Змејот, како уште еден митопоетски елемент во *Јане Задрогаз*:



Во овој случај, го зазедовме ставот дека Царицата и Змејот се две пројавувања, две начела на едно божество. Формата и елементите на театарскиот израз се различни, меѓутоа, приемот кај гледачот е еднаков за двете форми. Затоа е знакот на равенство и полето на приемот кај гледачот е еднакво.

Во *Вејка на ветрот*, според нашата анализа, имавме исто така две божества: Магда и Елеваторот. Меѓутоа, тука се работеше за различни божества. Затоа, нивната шема, хоризонтално проширена, би изгледала вака:



Различноста се изразува преку знакот за неравенство, како и преку одделните полиња на приемот кај гледачот.

*

* *

Во дисертацијата, и на теоретско и на практично ниво, беа употребувани различни теоретски ставови, филозофски мислења, разбирања на уметноста воопшто. Често се наврќавме на Касирер, на семиотиката на Барт, структурализмот на Леви-Строс или функционалистичката теорија на Малиновски. Принципот на десинтетизација на митопоетските елементи, можеби ќе предизвика асоцијации на деконструкцијата на Дерида... При пишувањето на тезата, се трудевме методологијата што ја предлагаме, во себе да го инкорпорира она што ни беше потребно од различни научни извори: филозофи, теоретичари на уметноста, антрополози, театролози, при тоа обрнувајќи посебно внимание нашата методологија да не се поведе по одреден правец, да не може да се определи како семиотичка, структуралистичка, деконструктивистичка... Едноставно, од изворите кои ги користевме го земавме она што сметавме дека на теоретски или практичен план

ќе биде од корист за конструирањето и аплицирањето на методологијата, свесно стремејќи се на одредена еkleктичност на пристапот. Таквата определба не беше наметната од некој посебен став на авторот, туку од нужната потреба методологијата на проучувањето на сценската уметност да биде еkleптична, како што е еkleптичен и предметот на проучување - театарот.

Ова ја наметна и потребата, во првиот дел, да не се впуштаме во опширна анализа на Касирер, Малиновски, Леви-Строс и Барт, туку да се задржиме на аспектите на нивното творештво кои ни се потребни и применливи во тезата. Исто така, во вториот дел, не чувствувавме потреба да дадеме опширна и исцрпна историја на македонската драматика, туку само да ги дефинираме културните и театарските состојби до појавта на *Вејка на ветрот*, како драмски материјал кој го гледаме како меѓник и почеток на модернизмот во македонската драматургија.

Конечно, во *Појмовникот*, сместен во одделот *Додатоци*, ги приведуваме главните термини што ги употребуваме во дисертацијата, објаснувајќи го нивното значење онака како што е употребено во текстот.

Додатоци

Појмовник на позначајни термини употребени во дисертацијата

архетип - пример, модел (прво значење на терминот архетип во: Bratoljub Klaić *Rječnik stranih riječi*, Zagreb, 1978, стр. 98.)

десинтетизација - во дисертацијава, терминот е употребен со цел да се објасни методолошката постапка на диференцирање, определување и анализирање на митопоетските елементи во драмскиот материјал/претставата. Потоа, секој од тие митопоетски елементи се анализира, за да може да се конструира митско читање (види) на драмскиот материјал/претставата или да се инкорпорира во таблицата на сценскиот јазик (види).

драматика - двозначен/амбивалентен поим, кој во зависност од контекстот, означува и драмска литература, сите видови/форми на дискурсот во кои се артикулира драмското писмо, но и драматизам - напнатост, конфликт, како основен поттикнувач на драмското дејствие. (*Театарот на македонска почва - енциклопедија*. CD-ROM. Идеја, концепт, супервизија: Јелена Лужина)

драматургија - поетика и естетика на драмата, втемелена на сценско-изведбена практика низ која литературното дело се транспонира во театарскиот чин; теориската рефлексција за драмата (како род, вид, жанр). (*Театарот на македонска почва - енциклопедија*. CD-ROM. Идеја, концепт, супервизија: Јелена Лужина)

драмски материјал, драма - Од театролошки аспект, драмата е само еден од елементите на театарското уметничко дело, основа на која се надградува целиот систем на театарското претставување/прикажување. Од аспект на театрологијата, она што во литературната теорија се определува со терминот драма, во себе

иманентно ја носи и својата изведба. За да се направи разлика меѓу драмата каква што ја подразбира литературната теорија и драмата каква што ја третира театрологијата, во дисертацијава ќе се употребува терминот драмски материјал.

јазик - „секоја единка, или секоја синтеза, вербална или визуелна, која е носител на значење.“ (Roland Barthes *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd, 1971, стр. 265.)

јазик-објект - Според Барт, е „лингвистички систем, јазик во потесната смисла на зборот - или на јазикот приспособени претставни облици.“ (Roland Barthes *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd, 1971, стр. 269.)

метајазик - Според Барт „второстепен јазик, во кој се зборува за првиот (јазикот-објект - М.П.)“ (Roland Barthes *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd, 1971, стр. 269.)

митема - Според Леви-Строс, најсложената конститутивна единица на митот. Леви-Строс ја определува со терминот голема конститутивна единица. Митемите, „треба да се бараат на ниво на реченица. Секоја голема конститутивна единица има прирада на односи.“ Митемите „не се изолирани односи туку пакети на односи и, само во форма на комбинација на тие пакети, добиваат функција на значење.“ (Claude Lévi-Strauss *Strukturalna antropologija*, Zagreb, 1989, стр. 207-208.)

митопоеетски елементи - елементите на митот употребени во едно уметничко дело, било како мотивска инспирација, на ниво на митеми, директно преземени од митот или обработани во естетиката и поетиката на делото.

митска виртуелна претстава - конструирање на виртуелна претстава која се базира на принципите на *митското читање* (види).

митски елементи - елементите на митот, без оглед дали станува збор за митеми или за мотиви и симболи.

митско мислење - Базирајќи се на филозофскиот систем на Касирер, во дисертацијава терминот митско мислење го употребуваме како филозофско-антрополошка категорија, како форма на спознанието. Пројавата на „различни степени на објективизација“ придонесува „митската свест да наликува на шифрирано писмо кое е рабирливо само за оној кој за него има клуч, т.е. за оној за кој посебната содржина на таа свест не претставува ништо друго освен конвенционални знаци за нешто 'друго' што во нив самите не е содржано." (Ernst Kasirer *Filozofija simboličkih oblika. Drugi deo Mitsko mišljenje*, Novi Sad, 1985, стр. 49.) Или, како што ова на своите предавања ќе го објасни Миливој Солар: „Секој обид за толкување на она што е содржано во митологијата, однапред претпоставува дека во митологијата е содржано истото знаење содржано во филозофијата, односно науката, единствено што во митовите тоа знаење е изразено на начин кој не одговара на природата на вистинското сознание." (Milivoj Solar *Edipova braća i sinovi*, Zagreb, 1998, стр. 119.)

митско читање - анализа на виртуелната претстава или проучување на театарска претстава преку разградување на текстот (претставата, виртуелната претстава, драмскиот материјал) до ниво на митопоетски елементи, нивно анализирање и диференцирање, за да можат да се инкорпорираат во шемата на сценскиот јазик или во ситем на анализа на виртуелната претстава/театарскат претстава

преку определување на односите на митопоетските елементи. Пристап кон претставата или драмскиот материјал во кој доминантно место има анализата на митопоетските елементи. Исто како што митските елементи (види), пренесени во уметноста, стануваат митопоетски елементи (види), митското мислење, пренесено на ниво на уметноста, односно, во нашиот случај, театарот, станува митско читање, односно, специфична форма на спознание.

пиеса - драмски жанр кој, барем во македонската театарска традиција, покрива исклучително широко/непрецизно значенско поле: од конвенционална граѓанска драма до таканаречените пиеси од народниот живот, со пеење и пукање. (*Театарот на македонска почва - енциклопедија*. CD-ROM. Идеја, концепт, супервизија: Јелена Лужина)

претстава - конечно остварување на театарската уметност: драмско или музичко-сценско дело во изведба на театарски ансамбл, под уметничко раководство на режисер и во соработка со сценограф, костимограф и др. - пред гледачи собрани во дворана или на некое друго место каде претставата се реализира. (Raško V. Jovanović *Pozorište i drama*, Beograd, 1984, стр. 272.)

режија - а) една од уметничките струки која ги опфаќа сите дејанија сврзани со театрализацијата на одредена предлошка, односно нејзиното трансформирање во сценски чин; б) сценско остварување на еден режисер; в) сценската поетика карактеристична за одреден режисер или за одредена театарска епоха. (*Театарот на македонска почва - енциклопедија*. CD-ROM. Идеја, концепт, супервизија: Јелена Лужина)

современо - поим кој не треба да се толкува во премногу определена хронолошка смисла. Современо, во дисертацијава, го означува она што „во себе содржи актуелност, сила, изгледи за иднината.“ (*Panorama savremenih ideja*, red. Gaetan Picon, Beograd, 1960, стр. 12)

сценски јазик - надградба на бартовата шема за односот јазик-објект-метајазик, која како трет слој го воведува театарскиот исказ, односно употребата на митопоетските елементи во театарот.

театрологија - „интердисциплинарна/мултидисциплинарна научна област која, потпирајќи се врз различни научни методи и повеќе научни дисциплини, настојува да ги протолкува постанокот, дејствувањето, функцијата и уметничките изразни карактеристики на театарската уметност, како од дијахрониски, така и од синхрониски аспект; како научна област, театрологијата нужно опфаќа повеќе научни дисциплини, од кои четири се сметаат за примарни: теориска драматургија, историја на театарот, естетика на театарот и теорија и методологија на театролошките истражувања.“ (*Театарот на македонска почва* - енциклопедија. CD-ROM. Идеја, концепт, супервизија: Јелена Лужина)

текст - „Текстот доаѓа на прагот на поимот на текстуалност, што го воведува постструктурализмот. Тој ја негира довршеноста на било кој текст, впишувајќи во него трагови на други текстови во отворениот процес на надоместување/дополнување.“ (Vladimir Biti *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, 1997, стр. 395.) Ваквото значење на поимот текст се напушта во цитатите употребени во дисертацијава.

текст на претставата - во семиотиката на театарскиот чин ја означува вкупноста на сите сценско-изразни средства, коишто

наспроти индивидуалитетот на текстовната предлошка, преку својата здружена/колективна интеракција го формираат/форматираат новиот текст на претставата. (*Театарот на македонска почва - енциклопедија*. CD-ROM. Идеја, концепт, супервизија: Јелена Лужина)

фолклор - Мелетински одбележува неколку карактеристични разлики меѓу митот и фолклорот. Потцртувајќи дека редица симболи и мотиви на бајката потекнуваат од „доста старата ритуално-митска семантика“, Мелетински заклучува дека „истите прекршоци кои постоеја и во митовите тука (во фолклорот - М.П.) се свртени кон своите социјални, а не космички последици.“ Според него, „архаичниот мит или митолошката приказна се некој вид метаструктура во однос на класичната европска бајка.“ Преку деритуализација и десакрализација, релативизирање на „вистинитоста“ на митската приказна, заменување на космичките елементи со социјални и/или индивидуални, трансформацијата од митско во неопределено време и други постапки, митот станува фолклор или основа за фолклорните дела. На некој начин, митот се конкретизира, стеснува и прилагодува на конкретните социјални услови. (Е. М. Meletinski *Poetika mita*, Beograd, без година на издавање, стр. 171-173.)

функционална анализа - „обид да се одреди односот меѓу културната активност и човековата потреба, основна и изведена.“ (Бронислав Малиновски *Научна теорија на културата* во: Бронислав Малиновски *Магија, наука и религија*, Београд, 1971, стр. 293.)

херменевтика - „Истовремено умешност и теорија на интерпретацијата. Зборот потекнува од грчкиот *hermeneuein*: да се преведе нешто од неразбирлив во разбирлив јазик или израз, а

поврзан е со богот Хермес, кој на смртниците им ги толкува таинствените пораки од Олимп. Претпоставка за настанувањето на херменевтиката е *дистанцата* на сегашноста од клучните пишани сведоштва од минатото, чувството дека тие се отуѓиле па треба да се излагаат и толкуваат. Дистанцата, на тој начин, е потстрек на сознајна дејност. Исто така, дистанцата е и пречка, бидејќи толкувањето - како што уште Сократ се мајтапеше со рапсодите - не може да се ослободи од положбата на задоцнетост и накнадност. Таквата положба го става во постојана опасност излагањето на текстот да се претвори во излагање на сопствените проекции.“ (Vladimir Biti *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, 1997, стр. 125.)

Индекс на имиња

А

Алексиев, Александар, 80, 277
Андреевски, Петре М., 10, 13, 131, 277

Б

Барт, Ролан, 11, 19, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 138, 173, 212, 213, 215, 233, 259, 260, 264, 267
Бити, Владимир, 142
Бошковски, Јован, 86, 87, 94, 175
Брук, Питер, 8, 9, 277

В

Варошлија, Бранко, 104, 105, 137, 140
Вилијамс, Тенеси, 178
Вилиќ, Небојша, 278

Г

Георгиевски, Владимир, 102, 135, 152, 153, 167, 169, 170, 171
Гете, Јохан Волфганг, 28
Гревс, Роберт, 154
Ѓурчинов, Милан, 81, 82, 83, 93, 142, 143, 277

Д

Димитровски, Валентино, 278
Друговац, Миодраг, 277

Е

Ежов, Александар, 175, 184, 188, 203
Елијаде, Мирча, 19, 70, 131, 132, 229, 261, 277

И

Иберсфелд, Ан, 5, 8, 13, 77, 78, 138, 139, 180

J

Јовановиќ, Соја, 184

K

Калве, Луј Жан, 58, 59, 60

Кант, Емануел, 22

Касирер, Ернст, 11, 19, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 40, 68, 70, 71, 72, 163, 164, 188, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 259, 260, 264, 277

Кондова - Зафировска, Тодорка, 141

Конески, Блаже, 85, 86, 110

Ќостаров, Димитар, 85, 89, 90, 94

Костовски, Јован, 81, 89, 90, 131, 175, 176, 184, 204

Крег, Едвард Гордон, 7

Л

Лафазановски, Ермис, 97, 98, 196, 197, 198, 277

Леви-Строс, Клод, 11, 19, 44, 45, 46, 47, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 68, 72, 73, 76, 138, 212, 214, 215, 216, 259, 260, 264, 267

Лиотар, Жан-Франсоа, 120

Лужина, Јелена, 5, 6, 7, 8, 13, 15, 19, 84, 86, 88, 90, 91, 101, 174, 175, 177, 178, 192, 193, 203, 269, 270, 271, 277, 278

M

Малиновски, Бронислав, 11, 18, 19, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 68, 77, 118, 259, 260, 264, 272, 277

Марковски, Венко, 88, 89, 90, 92

Матевски, Матеја, 103, 104, 105, 277

Милер, Артур, 178

Милчин, Владимир, 85, 90, 111, 113, 114, 121

Милчин, Илија, 85, 90, 94

Митрев, Димитар, 90, 91, 93, 277

Молиер, Жан Батист Поклен де, 175

Мухий, Ферид, 115

H

Николовски, Тодор, 85, 87, 88, 90, 131, 182

Нушиќ, Бранислав, 86, 92, 94, 175

О

О'Нил, Јуџин, 95, 178
 Ораиќ Толиќ, Дубравка, 108, 109, 110, 130

П

Павловски, Борислав, 81, 82, 83, 84
 Пенушлиски, Кирил, 96, 97, 100, 101, 112, 165, 244, 277, 278
 Петковска, Нада, 143, 144, 176, 178, 179, 180, 184, 187, 207, 278
 Пешиќ-Голубовиќ, Загорка, 35
 Прличев, Григор, 110
 Прличко, Петре, 85, 87, 88, 94
 Проп, Владимир Јаковлевич, 191, 196, 199
 Пулон, Жан, 44

Р

Ристески, Благоја, 10, 13, 102, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 119, 120, 121, 278

С

Самуил, македонски цар, 110
 Сартр, Жан Пол, 60
 Сократ, 142, 272
 Солар, Миливој, 24, 26, 30, 41, 42, 268
 Спасов, Александар, 80
 Сталев, Георги, 10, 13, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 117, 240, 278
 Станиславски, Константин Сергеевич, 86
 Старделов, Георги, 176, 184, 204
 Стефановски, Горан, 4, 10, 13, 14, 85, 90, 94, 122, 123, 124, 125, 127, 129, 130, 134, 135, 136, 142, 143, 155, 164, 182, 215, 218, 251, 258, 278
 Стефановски, Мирко, 85, 89, 90, 94, 122, 124, 129, 135, 143, 174, 182
 Стојанов, Крум, 85, 88, 94, 135
 Сурио, Етјен, 77

Т

Тодоров, Цветан, 71

У

Унковски, Слободан, 122, 135, 144, 164, 170, 171, 251

Ф

Фрај, Нортон, 3, 17, 19
 Фрејзер, Ферид, 162, 195, 196, 198
 Фројд, Сигмунд, 19, 60
 Фуко, Мишел, 190

Х

Хачион, Линда, 118
 Херман, Макс, 5

Ц

Цепенков, Марко, 94, 97, 114, 135, 136, 141, 165, 215, 218, 258, 278

Ч

Чајкановиќ, Веселин, 100
 Чаусидис, Никос, 145, 148, 152, 153, 157, 158, 159, 228, 237, 278
 Чашуле, Коле, 4, 14, 89, 95, 134, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185,
 186, 188, 203, 204, 234, 235, 236, 238, 251, 278
 Чоревски, Трајко, 85, 87, 88, 89, 103, 122, 182

Ш

Шварц, Евгениј, 143
 Шекспир, Вилијам, 8, 175

Библиографија

Анализирани пиеси:

- Андреевски Петре М. *Драми*, Мисла, Скопје, 1984
 Ристески Благоја *Лепа Ангелина*, Култура, Скопје, 1996
 Сталев Георги *Болен Дојчин. Ангелина*, Детска радост, Скопје, 1999
 Стефановски Горан *Јане Задрозгаз; Диво Месо*, Мисла, Скопје, 1981
 Стефановски Горан *Лет во место*, Мисла, Скопје, 1982
 Чашуле Коле *Одбрани дела 1-8*, Култура, Скопје, 1978
 Чашуле Коле *Вејка на ветрот*, работен примерок од архивата на Коле Чашуле

Користена и консултирана библиографија:

- Атеистическиот словарь* Ред. М. П. Новиков, Политиздат, Москва, 1983
 Афанасьев А. Н. *Поэтические воззрения славян на природу*, Москва, 1865-69
 Бакевски Петре *Премиири*, Македонска ревија, Скопје, 1983
 Брук Питер *Не постојат тајни*, КЦСУ, Скопје, 1999
Вопросы театроведения, Санкт-Петербург, ВНИИИ, 1991
 Вроцлавски Кшиштоф *Македонскиот народен раскажувач Димо Станкоски*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје, 1984
 Гвоздев А. А. *Из истории театра и драмы*, Петербург, Academia, 1923
 Гура А. В. *Символика животных в славянской народной традиции*, Индрик, Москва, 1997
 Гурчинов Милан *Современа македонска книжевност*, Скопје, 1983
 Дикро Освалд, Тодоров Цветан *Енциклопедиски речник на науките за јазикот*, Детска радост, Скопје, 1994
 Друговац Миодраг *Историја на македонската книжевност, XX век*, Мисла, Скопје, 1990
 Ђорђевић Т. Р. *Природа у веровању и предању нашег народа*, Београд, 1958
 Елијаде Мирча *Аспекти на митот*, Култура, Скопје, 1992
 Елијаде Мирча *Слике и симболи*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци - Нови Сад, 1999
 Иванов В. В., Топоров, В. Н. *Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов*, Москва, 1974
Јуначки народни песни, избор и редакција д-р Кирил Пенушлиски, Македонска книга, Скопје, 1968
 Касирер Ернст *Језик и мит*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци - Нови Сад, 1998
 Лафазановски Ермис *Македонски космогониски легенди*, Култура, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје, 2000
 Линг Тревор *Историја религије Истока и Запада*, Српска књижевна задруга, Београд, 1990
 Лосев А. Ф. *Философия, мифология, культура*, Наука, Москва, 1991

- Лотман Ю. М. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*, Издательство Ээсти Рамат, Таллин, 1973
- Лотман Ю. М. *Об искусстве*, Искусство, Санкт-Петербург, 1998
- Лужина Јелена *Историја на македонската драма - македонската битова драма*, Култура, Скопје, 1995
- Лужина Јелена *Македонската нова драма или вовед во феноменологијата на современата македонска драматургија*, Детска радост, Скопје, 1996
- Лужина Јелена *Театаралика*, Матица Македонска, Скопје, 2000
- Малиновски Бронислав *Магија, наука и религија*, Просвета, Београд, 1971
- Маринов Д. *Народна вяра и религиозни народни обичаи*, София, 1914
- Матевски Матеја *Драма и театар*, Скопје, 1987
- Митрев Димитар *Критериум и догма*, 1-4, Наша книга, Скопје, 1970
- Мифологическиот словарь*, Гл. редактор Е. М. Мелетинский, Советская энциклопедия, Москва, 1990
- Мифы народов мира. Энциклопедия*. Большая Российская энциклопедия, Гл. редактор С. А. Токарев Москва, 1998
- Пенушлиски Кирил *Болен Дојчин*, Македонска книга, Скопје, 1986
- Петковска Нада *Драмското творештво на Коле Чашуле*, Детска радост, Скопје, 1996
- Пешић Радмила, Милошевић-Ђорђевић Нада *Народна књижевност*, Просвета, Београд, 1996
- Плевнеш Јордан *Бесовскиот Дионис*, Наша книга, Скопје, 1989
- Прашања за македонскиот модернизам*, подготвиле: Небојша Вилиќ, Валентино Димитровски, Лазо Плавеvски, 359° Скопје, 2000
- Владимир Милчин *Митот, историјата и драмата во: Предавања на XXXIII Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура*, Скопје, 2001
- Преданија и легенди* избор и редакција д-р Кирил Пенушлиски, Македонска книга, Скопје, 1969
- Прилози за историјата на македонскиот театар* Подготвила: Јелена Лужина, МТФ „Војдан Чернодрински“, Прилеп, 2000
- Пропп В. Я. *Исторические корни волшебной сказки*, Ленинград, Издательство ленинградского университета, 1986
- Свето писмо*, Скопје, 1990
- Славянская мифология. Энциклопедический словарь*. Научные редакторы: В. Я. Петрухин, Т. А. Агапкина, Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая., Индрик, Москва, 1995
- Театарот на македонска почва - енциклопедија. CD ROM*. Идеја, концепт, супервизија: Јелена Лужина, ФДУ-Институт за театрологија, Скопје, 2002
- Тодоров Цветан *Поетика*, Детска радост, Скопје, 1991
- Цепенков Марко *Македонски народни умотворби*, 1-10, Македонска книга, Скопје, 1972
- Чаусидис Никос *Митските слики на Јужните Словени*, Мисла, Скопје, 1994
- Bart Rolan *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 1971
- Barthes Roland *Carstvo znakova*, August Cesarec, Zagreb, 1989
- Beker Miroslav *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999

- Biti Vladimir *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997
 Calinescu Matei *Lica moderniteta*, Stvarnost, Zagreb, 1989
 Chevalier J., Gheerbrant A. *Rječnik simbola*, Nakladni zavod Matica hrvatske, Zagreb
 Craig E. G. *The Art of the Theatre - The First Dialogue so On the Art of the Theatre*, London, 1957
 Eko Umberto *Kultura, informacija, komunikacija*, Nolit, Beograd, 1973
 Frejzer Dž. Dž. *Zlatna grana*, BIGZ, Beograd 1977
 Frye Northrop *Mit i struktura*, Svjetlost, Sarajevo, 1991
 Fuko Mišel *Istorija ludila u doba klasicizma*, Nolit, Beograd, 1980
 Grevs Robert *Grčki mitovi*, Nolit, Beograd, 1974
 Hačion Linda *Poetika postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad, 1996
 Ibersfeld An *Čitanje pozorišta*, Kultura, Beograd, 1982
 Janičijević Jovan *U znaku Moloha. Antropološki ogledi o žrtvovanju*, Idea, Beograd, 1995
 Jerkov Aleksandar *Nova tekstualnost*, Unireks, Prosveta, Oktoih, Nikšić, Beograd, Podgorica, 1992
 Kalve Luj Žan *Rolan Bart. Jedno političko gledanje na znak*, BIGZ, Beograd, 1976
 Kasirer Ernst *Filozofija simboličkih oblika*, 1-3, Dnevnik, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1985
 Klačić Bratoljub *Rječnik stranih riječi*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1978
 Leach Edmund, Aycock Alan D. *Strukturalističke interpretacije biblijskog mita*, August Cesarec, Zagreb, 1988
 Lévi-Strauss Claude *Strukturalna antropologija*, Stvarnost, Zagreb, 1989
 Levi-Stros Klod *Divlja misao*, Nolit, Beograd, 1966
 Lovmjanjski Henrik *Religija Slovena*, Slovograf, Beograd, 1996
 Marino Adrijan *Moderno, modernizam, modernost*, Narodna knjiga, Beograd, 1997
 Meletinski E. M. *Poetika mita*, Nolit, Beograd, без година на издавање
 Milić Novica *ABC dekonstrukcije*, Narodna knjiga, Alfa, Beograd, 1997
 Oraić Tolić Dubravka *Teorija citatnosti*, GZH, Zagreb, 1990
Panorama savremenih ideja, red. Gaetan Pikon, Kultura, Beograd, 1960
 Pavlovski Borislav *Prostori kazališnih svečenosti*, Naklada MD, Zagreb, 2000
 Riffard Pierre A. *Rječnik ezoterizma*, August Cesarec, Zagreb, 1989
Savremena drama i pozorište u Makedoniji, priredio Blagoja Ivanov, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1982
 Solar Milivoj *Edipova braća i sinovi*, Naprijed, Zagreb, 1998
 Uspenski B. A. *Poetika kompozicija. Semiotika ikone*, Nolit, Beograd, 1979