

ТРАГЕДИЈАТА ВО ОБРАЗОВНИОТ ПРОЦЕС НА СТУДЕНТИТЕ

Za izobraževanje študentov (na fakulteti za dramske umetnosti) je zelo pomembno poznavanje kanona tragedije kot najstarejše zvrsti dramske umetnosti. V času prevrednotenja klasičnih teorij in ob pojavu novih pogledov na dramsko umetnost (strukturalizem, semiologija, interdisciplinarnost, intermedijalnost, interkulturalnost, antropologija itn.) sem se v izobraževalnem procesu odločila uporabiti zelo učinkovit postopek Gustava Freitagag in aktantski model Anne Ubersfeld. Proces preučevanja tragedije se dopolnjuje z obiskom gledaliških predstav, pisanjem kritik in esejev, z diskusijami ter s prevodi najnovejših študij o tragediji. Tako se študentom omogoča vsestranski pogled na visoke moralne in estetske vrednote tragedije.

tragedija, definicija tragedije, mimezis, katarza, katastrofa, kompozicija, dramska situacija, dramska funkcija, aktantski model, interdisciplinarnost, interkulturalnost, intermedijalnost, antropologija

For students at the faculty of dramatic arts knowledge of the canon of tragedies as the oldest type of drama is crucial. At a time of re-evaluation of classical theories and the appearance of new ways of looking at dramatic art (structuralism, semiology, interdisciplinarity, intermediality, interculturality, anthropology etc.) I have decided to make use in the teaching process of the very effective procedure of Gustav Freitag and the actantial model of Anna Ubersfeld. The process of learning about tragedy is supported by visits to theatre performances, the writing of reviews and essays, discussions and the translating of the latest studies on tragedy. In this way the students obtain a well-rounded view of the elevated moral and aesthetic values of tragedy.

tragedy, definition of tragedy, mimesis, catharsis, catastrophe, composition, dramatic situation, dramatic function, actantial model, interdisciplinarity, interculturality, intermediality, anthropology

Прашањето за начините на претставувањето/предавањето на трагедијата во факултетската настава, неопходно отвара некои суштински прашања. Трагедијата, чии почетоци се поврзуваат со ритуалот на богот Диониз, се развивала и обликувала постепено, при што доживеала многу промени, додека не достигнала до сопствената природна форма. Аристотел за овие процеси зборува доста општо, па се претпоставува дека или имал малку податоци за нејзините почетоци, или тие за него не биле од голем интерес, затоа што пред сè посветува внимание на она што

тој го смета за нејзина природна, конечна, завршена форма, нејзините составни делови и естетските ефекти. Оттогаш следуваат редица повторувања, дополнувања и проширувања на објаснувањето на трагедијата, а има и обиди за негирање на Аристотеловата *Поетика*.

Но, воглавно, и во подоцнежните периоди на европската историја, кога ќе се јавува повторно, трагедијата почитува голем дел од поставките на Аристотел. Притоа, таа секогаш се определува како највисока уметничка форма, како едно од најголемите достигнувања на поезијата.

Поимот трагедија уште кај Аристотел тесно се наслонува на цела редица структурно сродни или од трагедијата изведени поими, како што се *митос*, *мимезис*, *каѿарза*, *ѿраѓична вина (хамарѿија)*, *ѿраѓичен јунак*, *ѿраѓична ситуација*, *ѿраѓичен конфликт* и сл. Средишно место меѓу нив имаат поимите на *мимезисот* и *каѿарзата*. Подоцнежните толкувања на трагедијата, внесуваат и дополнителни, морални, дидактички, психолошки и др. елементи.

Сепак, во целокупниот развиток на теоријата на трагедијата, *Поетиката* на Аристотел зазема посебно место. Настаната врз основа на делото на најпознатите антички трагичари, Ајсхил, Софокле и Еврипид, таа и денес ја покажува суштината на трагедијата: дека трагедијата е пред сè наменета за театарско прикажување (значи се работи за драмска уметност), но исто така дека е говорна уметност, со возвишен, поетски јазик, што прикажува настани што му се случуваат на посебен јунак. Тие настани ги води и ги обликува судбината, што е помоќна од јунакот и ја одредува како неговата величина, така и неговата беда. Во класичниот антички театар човекот го бара својот идентитет во широките космички размери, во согласност со божјата воља, но и со моралните закони. Идентитетот на типизираниот класичен јунак, е идентитет на високо морална митолошка фигура, со беспрекорни квалитети, во чие однесување, секоја грешка добива фатални димензии како за него така и за поредокот, и затоа таа мора да се надвлее. Сите сложени трагедии, полни со жртвувања и убиства, се во согласност со ваквиот идентитет на човекот, исполнител на божјата воља и на сопствената судбина.

Она што всушност го откриваме во грчката трагедија, е специфичната артикулација на динамичните односи помеѓу уникатното и обичното, сингуларното и колективното. Во речиси сите подоцнежни сериозни драми/трагедии, митолошката основа на античките јунаци редовно се заменува со судбината на претставниците на владејачките семејства, што делумно е одраз на општествените поредоци во кои тие владејат. Ова особено е случај во ренесансната трагедија. Сепак, регуларното поврзување, или дури идентитет, на судбината на претставниците на владетелското семејство со поопштата судбина на државата или градот,

овозвозможи една форма на трагедија во која индивидуалниот лик, општествената состојба и одговорност, општата благосостојба на заедницата и човечката положба сфатена во поширока смисла, можат да бидат согледани во една единствена, иако секогаш комплексна димензија. Принцот или владетелското семејство, се јавуваат како посредници на најгенералните општествени и метафизички преокупации (Вилијамс 1996).

Споменатите категории во развитокот на европската трагедија доживуваат промени, особено во времето на романтизмот – јавните и државни проблеми, судбината на општеството и државата се повлекуваат пред интимните, лични проблеми, се јавуваат морални и социјални тензии, што античката трагедија не ги познава, иако веќе во ренесансната трагедија се забележуваат како спореден проблем во некои дефиниции. Во класицистичката трагедија тие прашања се појавуваат со сета оштрина при нејзиниот залез. Како посебен пример треба да се истакне поимот трагедија во англиската елизабетанска трагедија, која никогаш не ги презема определбите на псевдо-аристотеловските коментари.

Во англиската ренесансна трагедија постојат многу значајни случаи во кои судбината на принцот и судбината на неговото кралство се коренито поврзани, на многу нивоа, но сепак, во овие трагедии главниот проблем веќе е поместен во самиот јунак, во неговиот карактер, така што низ трагичното дејство во кое решава проблеми од поопшт (историско-национален) карактер, тој го открива и својот личен идентитет, како склоп на надворешни, но пред сè на внатрешните, психолошки поттици (Вилијамс 1996).

Крајните погледи на дефиницијата на трагедијата, што се темелат на 'автентичното' читање на Аристотеловата *Поетика*, тврдат дека освен антиката, само уште два периода од европската историја ја познаваат трагедијата: англиската ренесанса на доцниот 16-ти и раниот 17-ти век, и францускиот класицизам на доцниот 17-ти и раниот 18-ти век. Но ни Англичаните ни Шпанците од Златниот век не создаваат значајни, целосни теории на трагедиите.

Уште од периодот на хеленизмот па понатаму покрај дефиницијата на Аристотел постоеле и други дефиниции на трагедијата, кои не се толку битни за подоцнежниот развој на трагедијата, но сепак укажуваат на некои карактеристики на периодите во кои настанале. Всушност, тоа е едно од најмалку осветлените подрачја од литературноисторискиот и литературнотеорискиот комплекс што се занимава со трагедијата.

Значаен обид за дефинирање на трагедијата во нејзината целост, што воедно значи и објаснување на нејзината есенцијалност, претставува

филозофската естетика на трагедијата на Г. В. Ф. Хегел. Тој прави поделба на класична и модерна (романтичарска) трагедија, при што романтичарската се однесува на трагедијата од ренесансата понатаму. Според него, додека класичната се движи во сферата на општите морални закони, во романтичната се искажуваат лични страсти, усмерени кон субјективна цел.

Спротивно на тоа, има теоретичари кои сметаат дека секоја трагедија мора да биде опишана на посебен начин, и имплицитно се против дефинициите, кои го определуваат развојот на трагедијата како вид во одреден период или трагедијата во развојот од антиката до романтизмот. Таквите крајности околу дефинициите на трагедијата, се чини дека не се продуктивни и не водат кон разрешување на темелните проблеми во врска со спецификата на видот.

Во тесна врска со наведените прашања околу дефинициите, т. е. со одликите на трагедијата, се и прашањата за нејзиното толкување, за пристапот кон неа и начините на нејзиното доближување до студентите. Само ќе потсетиме на нормативниот карактер на старите поетски, според кои квалитетот на едно дело се одредува со оглед на согласноста на моделот (во случајов моделот на трагедијата) со поставените норми и правила во поетиките (на Аристотел, Боало ...). Класичната теорија содржи одредени прописи.

Наспроти тоа, модерната теорија на видовите е описна, иако и таа се стреми да најде здрава појдовна точка за систематски приказ на новите состојби (Велек, Ворен 1965). Или според Х. Маркјевич: »Додека во периодот на предромантиката видовата припадност на книжевните дела е творечки принцип на авторот, кој ги следи постојните норми [...], подоцна станува непредвидлива резултанта на видовите традиции и творечките намери што слободно ги преобликува«. (Markiewicz 1977: 134.)

Една од дилемите на современиот пристап кон трагедијата и театарот, според П. Павис, е следнава:

Ако театарот го претставува светот [...], изгледа легитимно да се проучува со помош на сите дисциплини и науки со кои се служи за подобро да се разбере едното и другото. За театарските студии проблемот не е само во тоа што долго време малку се наслонуваат на хуманитарните науки, туку повеќе во тоа што тие се употребуваат на преобилен и анархичен начин. Навистина е многу деликатно да се избере дисциплина или дисциплини кои реално ќе го осветлат предметот на театарот, без да предизвикаат тој да исчезне или да пропадне во процесот на набљудувањето ... (Pavis 2000: 9.)

Според Павис, денес мошне актуелно е прашањето на интердисциплинарноста во студиите што се однесуваат на театарската/драмската уметност. Постојат повеќе типови пристапи, кои можат да бидат:

- интердисциплинарни во вистинската смисла на зборот;
- интерартистички (интеруметнички), што значи средба на повеќе уметности во внатрешноста на театарската претстава/репрезентација или на перформансот;
- интермедиијални (театарот, како контраст/наспроти на медиумите);
- интеркултурални (театарот и другите спектакуларни појави во смисла на културен перформанс – културна спектакуларна практика): т.е апликација на театарот и на спектаклите на методологии користени од културолошките студии).

Културолошките студии, што дојдоа од Англија и САД, ги мультиплицираа предметите и домените на истражување, додека интердисциплинарноста (што го досегна врвот во 60-тите–70-тите години), ги глобализираа дисциплините способни да водат сметка за најголемиот можен број аспекти на театарскиот феномен (на пр. лингвистиката за текстот, кинезиката за гестуалноста, фонологијата за гласот ...). Повеќе отколку одреден број надворешни дисциплини на театарот, интердисциплинарноста е една критичка конфронтација на различни методи и теории на општествените науки. Сите овие дисциплини на хуманитарни науки не го припојуваат театарот, тие не се во ривалство со него, тие го осветлуваат повеќе овој или оној аспект од неговото функционирање. Ова големо богатство на дисциплините, на методите, на теориите, не е сепак без опасност, ако се употребуваат без никаква дискриминација и без јасна цел. Во 50-тите и 60-тите години, додека интердисциплинарноста стана заедничка определба на универзитетите, секоја дисциплина што сугерираше дека театарот е различен од литературата беше добра да се прифати и се прифаќаше со ентузијазам од театарските студии, многу среќни што можеа да се одвојат од литературните студии. Но денес, по 90-тите, на самиот предмет на театарските студии му одговара колку што е можно повеќе да се преоцени врз нови основи театарскиот предмет или предметот на спектаклот чија интеруметничка природа некогаш му ја дава определбата интердисциплинарен перформанс/спектакл.

Павис прави обид да ги рedefинира начините на пристапот кон театарот и драмската книжевност во изминатите педесетина години, со цел да сè проследат промените на епистемолошките парадигми, и при тоа доаѓа до следниве заклучоци:

- деценијата 1958–1968: се одликува повеќе со логоцентрична концепција на театарот;
- деценијата 1968–1978: почеток на театарската семиологија, инсистирање на театарскиот говор и на интертекстуалноста;
- деценијата 1978–1988: значајна практика, деконструкција и перформанс, под влијание на американската постструктуралистичка теорија, од каде потекнува и промоцијата на интеруметноста;
- деценијата 1988–1998: театарска антропологија (под влијание на Шекнер и Барба); спектакуларна практика и интеркултуралност;
- деценијата 1998–2008: Павис за овој период дава една оптимистичка прогноза дека ќе настане реисторизација на истражувањата и на практиката, т.е пишување и читање драмски текстови, во функција на нашето искуство и на театарската практика.

Според Павис, во двете последни децении (1978–1988 и 1988–1998), по епохата на »театарскиот говор«, настапува таа на интеркултуралниот театар. На овој крај на векот, практиката како и теоријата изгледа како да го затворија кругот на ова прашање, како да се вратија на почетокот: и двете дефинитивно ја надминаа филолошката фаза на текстот, за подобро да се зафатат со сцената и со мизансценот, пред од таму да се вратат на текстот, но во еден сосема нов дух ...

Ова преминување од едно тежиште на друго заврши, со чувство дека се затвора една епоха, епохата на мизансценот како уметност и како теорија, и дека се ефектуира едно теориско враќање на текстот, на текстуалната театралност што се одвојува/демаркира од спектакуларноста: оттука перспективите што водат до длабоки методолошки и интердисциплинарни ревизии.

Она што е битно во овој пресек на начините на пристапот кон драмата/ театарот на Павис е констатацијата дека сред овие превирања, се јавува одредена криза на универзитетските истражувања, особено на историските, драматуршките, семиолошките, што произлегува од констатацијата дека ваквите истражувања изгледа воопшто не ги интересираат луѓето од театарот. Оттука и заклучокот дека, сепак останува на теоретичарите и на универзитетските професори, да откријат една нова употреба на интердисциплинарноста, која нема да претставува некаков крај, туку помош на практичарите да го реинвестираат веднаш во нивната практика она што интердисциплинарноста понекогаш им го сугерира. Повеќе отколку поентирани концепти и учени знаења за да се 'зборува' за театарскиот предмет на универзален и многу висок начин, според Павис, навистина има потреба од еден глобален проект на

локални опсервации и на методи апликативни за конкретната театарска работа.

Тоа обврзува, обратно, да се модифицира чисто теориската концепција на интердисциплинарноста. На место една интердисциплинарност во стриктна смисла на зборот (што аплицира надворешни знаења во театарското дело), се предлага да се создадат врски помеѓу теориските и практичните сценски точки на гледање (Pavis 2000).

Сепак очигледно е тешко да се реализира вистинска средба меѓу универзитетските истражувања и театарската професија, бидејќи во одредени моменти секоја одеше во одвоени правци. Школите за актери ги привилегираат класите за интерпретација пред техничките курсеви (за глас, рецитирање, движење), или историски и теориски предавања: студентите повеќе сакаат да подготват една сцена под раководство на еден познат режисер отколку да следат курс по рецитирање или на драматуршка анализа. Дури и универзитетот, кој, според Павис, е руиниран или преокупиран од псевдопрофесионализација, изгледа како да одбива да елаборира една нова методологија.

Оттука, во текот на дваесетте последни години интердисциплинарноста изгуби многу од својата висока вредност, барем онаа интердисциплинарност што бараше да им постави на театарските студии една дисциплина-пилот, било тоа да е лингвистиката, семиологијата, деконструктивизмот или антропологијата.

Ако мулти и интеркултуралните норми, ако мислата за алтеритетот ги усмерија идеите за театарот и неговата анализа, ако тие помогнаа малку да се излечиме од многу присутниот етноценризам, тие воопшто не ни дадоа клуч в рака, епистемолошки модел, прилагодлив на сите продукции. Од тоа произлезе вкрстување на доменот на студиите за перформансот, но исто така и одбивање на методологијата и теоријата. За таа маса од примери и практики од спектаклите, ни недостига-според Павис – еден *Разговор за методоџи*, една картезијанска перспектива за една дисциплина што е малку дисциплинирана. Затоа не ќе биде на одмет едно интракултурално и методолошко патување во нашата лична западна традиција, едно брзо епистемолошко размислување, кратко враќање на историјата, за подобро да се читаат текстовите, да се реконструираат претставите на минатото, да се запознаат менталитетите што ги обликуваат текстовите, спектаклите и нивната рецепција, да се историзираат делата (Pavis 2000).

Можеби изгледа парадоксално, но екстензивноста на практиката на спектаклот и на културолошките студии како реакција, предизвикаа потреба од враќање на интеркултурната и методичка западна традиција, со цел да се продлабочи епистемолошката мисла, враќање на познава-

њето на историјата и на теоријата за подобро читање на текстовите, подобра реконституција на претставите од минатото, откривање на менталитетите кои ги обликувале текстовите и претставите, историзирање на делата, во нивната креација како и во нивната рецепција.

Во ова разногласие на постапки и пристапи на театарот и драмската уметност, факт е дека, проучувањето на театарскиот текст доби многу од теорискиот напредок на структурализмот и на семиологијата, со што е откриена специфичноста на театарскиот текст (Ryngaert 1995).

Во мојата практика како професор по историја на светската драма и театар и јас сум исправена пред сите наведени тешкотии и дилеми што произлегуваат од сложениот карактер на драмската литература и нејзината неразделна врска со театарот. Иако обрнувам внимание и на новите методи во пристапот, како што е реконструкцијата, нагласувањето на мултикултурноста, интеруметничкиот карактер на театарот и тн., сепак, базичните анализи преку кои треба да се открие суштината на трагедијата, ги наслонувам на две постапки-едната од постар, друга од релативно понов датум: драмската техника на Г. Фрајтаг, и актанцијалниот модел на А. Иберсфелд.

Како што е познато, во *Техниката на драмата*, Г. Фрајтаг поаѓа од Аристотеловата *Поетика* и неговата констатација дека драмското дејство (фабула), мора да има почеток, средина и крај, така што овие одлики се реперкуираат и во драмската композиција. Врз основа на анализата на античката трагедија, на трагедиите на Шекспир, германскиот класицизам, тој констатира дека задачата на драмскиот автор е да ги прикаже кризните ситуации преку ритамот на издигањето, кулминацијата и разрешувањето.

Она што е значајно е дека оваа техника не се однесува само на формата, туку и на естетските ефекти на трагедијата. Според Фрајтаг, суштината на драмата ја чини борбата, напнатоста, така што нејзината градба ги прикажува тие драматични спротивности, поврзани во единство. На секое место во драмата, според Фрајтаг, се среќаваме со играта и спротивната игра, заради што драмското дејство е дводелно. Со двете полови на дејствувањето, што се допираат во една точка, трагедијата добива пирамидална конструкција. Од уводот до појавата на поттикнувачкиот момент се издигнува до врвот, а оттаму се преобраќа во катастрофа. Степенувањето на драмското дејство Фрајтаг го искажува преку правилото за петте делови и трите моменти на драмското дејство.

Преку назначувањето на клучните точки од развојот на драмската структура, се добива јасна слика за суштината на заплетот, за силата на препреките и неминовноста од конфликтот на спротивставените страни, кои истовремено се залагаат секоја за својата вистина. Врвот на драмата

веќе ја назначува пропаста и води кон катастрофата, со која треба да се нагласи дека крајот на јунакот е неминовен, заради што носи помирливо возвишено чувство дека пропаста е разумна и нужна.

А. Иберсфелд во делото *Да се чита театарот* го поставува клучното прашање: како да се чита театарот, односно како да се пристапи на едно драмско дело, кое е пред сè наменето за сценска изведба. Ролан Барт во своите *Критички есеи* констатира дека драмското/театарското дело претставува вистинска полифонија од знаци, па оттука и клучното прашање- како да се започне анализата на еден драмски текст.

Според него, може да се почне од анализа на говорот, на фабулата или на ликовите, но тоа сепак не се најбитните елементи за еден драмски текст. Суштината на едно драмско дело ја даваат односите, релациите на лицата и акциите, од што произлегува драматичноста на едно дело.

Проблемот на односот меѓу ликот и акцијата го зафаќа уште Аристотел. Од неговата дефиниција на трагедијата може да се заклучи дека тој примат ѝ дава на фабулата/акцијата, од која треба да произлезат драмските лица. Според П. Павис: секој драмски лик исполнува една акција, и обратно – секоја акција, за да биде поставена на сцената, има потреба од протагонист/лик. Оттука идејата дека меѓу ликот и акцијата/фабулата, постои еден дијалектички однос (Pavis 1980). Ако Аристотел ѝ дава предност на фабулата, т. е. акцијата, француската класицистичка драма предност му дава на ликот. Најновите проучувања се согласуваат дека ликот и акцијата секогаш се комплетираат, т. е. секој лик е носител на одредена акција и обратно- секоја акција се реализира преку одреден лик.

Овие односи меѓу ликот и акцијата, според Сурио (Surio 1982), ги создаваат драмските ситуации. Според него, драмското дело е склоп од драмски ситуации, а драмската ситуација е структурална фигура што образува извесен систем на сили што ги трпат главните лица во одреден момент на развојот на дејството. Овие сили Сурио ги нарекува драмски функции. Оттука, драмската функција е специфичното дејствување на лицата во ситуацијата. Драмската ситуација е клучен поим на драмската анализа. Како што вели Сурио, во театарот, но и во животот, секој мора да живее во некаква ситуација. Драмата произлегува точно од напорите на јунакот/ликот да излезе, да се справи со зададената ситуација. Постојат и т. н. гранични ситуации, кога јунакот мора да избира помеѓу две еднакво погубни ситуации и тн. Оттука, Е. Сурио зборува за драмска функција, што го претставува специфичното делување на лицата поставени во одредена ситуација. Откривањето на овие функции ја претставува длабинската структура на делото, или негова макроструктура.

Дури потоа, со тн. површинска анализа, се откриваат карактеристиките на поедини ликови, нивните индивидуални црти.

Сурио овие функции ги обележува со зодиачките знаци, што не е многу практично и нагледно. Затоа мошне значајна е работата на семиолозите/структуралисти А. Ј. Гремас и А. Иберсфелд. Според нив, драмските функции на Сурио можат да се споредат со синтактичките актанти (со деловите на една реченица). Оттука, структурата на едно драмско дело може да се сведе на структурата на една реченица, која ги содржи следните елементи: Субјект (С), Објект (О), Адресант (А1), Адресат (А2), Помошник (П1) и Противник (П2). Според тоа, реченицата на секој драмски текст гласи:

По наредба на Адресантот (А1), Субјектот (С) се стреми кон Објектот (О), а за сметка на Адресатот (А2). Притоа, нему му помагаат одредени сили – наречени Помошници (П1), но во тоа стремење исто така одредени сили го спречуваат (Противници – П2).

На овој начин доаѓаме до длабинската структура на еден драмски текст. Актантите воопшто не треба да се поистоветуваат со ликовите (иако е можно такво совпаѓање). Еден актант може да се поклопува со повеќе лица, односно една функција можат да вршат повеќе лица заедно. На пр. во *Ромео и Јулија*, актантот Противник го сочинуваат членовите на двете скарани семејства (Капулети и Монтеки), а заедно со нив и многубројните роднини и тн. Додека во функција на Помошник се јавува од една страна дадилката на Јулија, но и свештеникот што ги венчава тајно, пријателите на Ромео и тн.

За ликови станува збор во т. н. површинска или акторијална анализа.

Актанцијалниот модел на А. Иберсфелд мошне добро ја покажува структурата на трагедијата, главните сили кои управуваат со дејството, како и начинот на делувањето на актантите. Субјектот во овој дел не е автономен, од една страна затоа што, како актант, тој е само функција, но и затоа што неговото делување зависи од односот со Адресантот. Во грчката античка трагедија тој однос се определува на следниов начин: Адресантот сака Субјектот да го сака Објектот, во полза на Адресатот, при што обично адресант е градот/полисот, како регулатор на божјите закони. Таа положба е толку значајна, што се рефлектира и на трите други актантни ситуации, каде пак го среќаваме полисот.

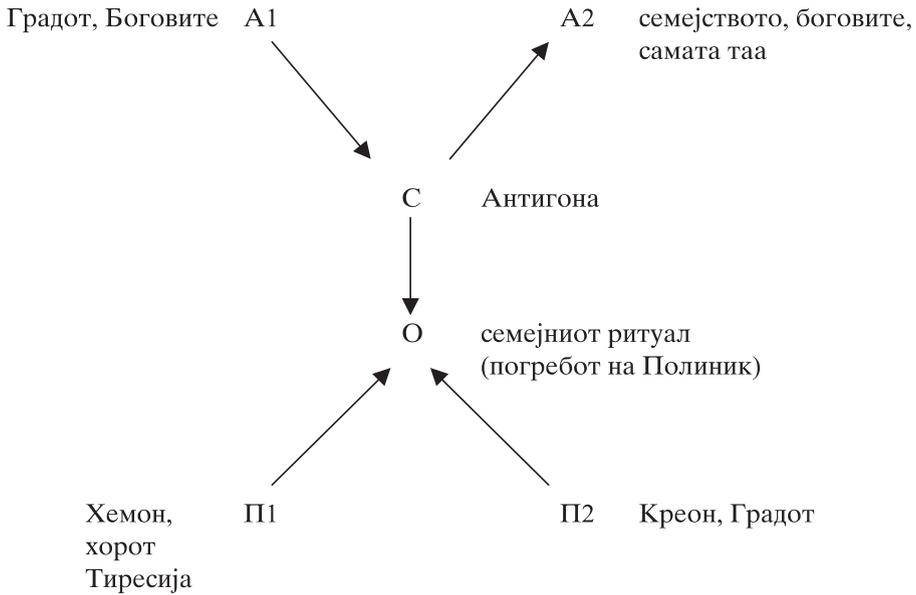
И двата начина на анализа мошне добро можат да се демонстрираат врз примерот на трагедијата *Антиџона* од Софокле. Според Фрајтаг, во *Антиџона* ги имаме следниве етапи на развојот на драмското дејство:

а) експозиција-наредбата на Креонт да се забрани погребот на Полиник

- 1) поттикнувачки момент: разговорот/договорот на Антигона и Исмена да го погребваат Полиник
- б) заплет: погазена е забраната/наредбата
- в) кулминација: расправата меѓу Антигона и Креонт при што никој не отстапува од своите ставови – Креонт: дека не треба да се закопа предавникот на државата, Антигона: дека божјите закони го бараат тоа. Резултат е осудата на Антигона
- 2) трагичен момент: спротивставување на осудата на Антигона (Хемон, Тиресија, хорот)
- г) пресврт-промена на одлуката на Креонт
- 3) момент на конечна напнатост: очекуван спас на Антигона
- д) катастрофа: смртта на Антигона, на Хемон и на Евридика

Ова кратко истакнување на клучните етапи од развојот на дејството на трагедијата *Антигона* јасно го покажува основниот судир, кој се сведува на прашањето: кој закон е посилен, божјиот или човечкиот (т. е. земниот, оној на владетелот). Трагедијата јасно ја покажува заблудата на Креонт дека тој може да суди, заради што најсурово е казнет. Трагичниот судир меѓу него и Антигона е типична илустрација на Хегеловата дефиниција на трагедијата, при што јунаците се исправени пред две спротивни барања, така што трагичното се состои во следново: во еден конфликт двете страни на опозицијата имаат, секоја за себе, своја смисла, свој резон, но тие не можат да ја исполнат вистинската содржина, смисла, на нивната цел, без да ја негираат и разурнат другата можност, која исто така е виновна во својата моралност и со самата таа моралност. Трагичното е производ на еден неодминлив и неразрешлив конфликт, а не на серија катастрофи и природни страшни феномени, но заради една фаталност што се надвиснала над човековата егзистенција. Оттука може да се види и трагичната вина на Антигона (одбивање послушност на владетелот Креонт). По катастрофата – во која умира главниот опонент на Креонт, но и неговото семејство, настапува катарзата, и повторно поставената хармонија (казнети се и двајцата главни иницијатори на судирот – Антигона со сопствената смрт, Креонт – Индиректно – со смртта на своите најблиски).

Актанцијалниот модел на трагедијата Антигона би го имал следниов шематски приказ:



Според барањето на боговите (божјите закони) и градот/полисот, Антигона сака/мора да го изври семејниот/божјиот ритуал – закопот на својот брат, во полза на боговите, семејството, па и за себе. Во тоа и помагаат Хемон, Тиресија и хорот, но и се спротивставува наредбата/законот на Креонт, што ќе рече земниот, кралскиот закон. Оттука многу јасно се гледа основниот судир, што не е судир на две лица, туку на две гледишта околу прашањето на гревот и неговите реперкусии, кои не остануваат во рамките на кралското семејство, туку се многу пошироки и го зафаќаат целиот град/полис, затоа што судирот има пред се морално-религиозен карактер, а дури потоа семеен, односно личен.

Актанцијалниот модел на А. Иберсфелд е мошне погоден инструмент за анализа на трагедијата, затоа што овозможува глобална анализа на драмскиот текст. Пирамидата на Г. Фрајтаг, настаната пред околу 150 години, исто така дава одговор за суштинските карактеристики на трагедијата, но додека таа нуди само еден правилен одговор, според Л. Кралј методата на А. Иберсфелд овозможува повеќе обиди и притоа, и повеќе одговори за значењето на еден драмски текст, зависно од предноста што ќе му се даде на еден или на друг аспект на текстот (Кралј 1998). Затоа со актанцијалниот модел можат да се откријат и нови димензии на драмските текстови, кои со анализата со помош на традиционалните методи останале незабележани. Уште повеќе што на вака

поставената (длабинска) структура лесно се надоградуваат нови значења, како што беше случај со француските егзистенцијалисти (. П. Сартр, А. Ками, . Ануј), и со бранот на егзистенцијализмот, но и на постмодернизмот кај југословенските народи: *Анџиџона* на Д. Смоле, на Д. Јовановиќ и мн. други примери.

И секако најважен момент во методот на Иберсфелд е нејзиниот напор да се објасни односот помеѓу текстот и театарската изведба, начинот на кој одредени ситуации се материјализираат на самата сцена. Се разбира, мошне значаен и корисен начин за утврдување на вредностите на трагедијата е следењето на претстава во театар, или пак снимена претстава. Процесот на проучувањето на трагедијата се заокружува со пишување критики и есеи од страна на студентите, како и преводи на најнови студии за трагедијата. На овој начин на студентите им се овозможува широк пристап на проблемот на трагедијата, јасен поглед на високите морални и естетски вредности на овој жанр, но исто така им се овозможува да ја согледаат и како интеруметнички феномен, како и од аспектот на мултикултурализмот.

Литература

- АРИСТОТЕЛ, 1990: *За њоетиската уметност*. Скопје: Култура.
- BART, Roland, 1964: *Essais critiques*. Paris: Edition du Seuil.
- COUPRIE, Alain, 1998: *Lire la tragédie*. Paris: Dunod.
- FRAJTAG, Gustav, 1976: *Tehnika drame*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- HEGEL, Georg Vilhelm Fridrih, 1975: *Estetika*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- KRALJ, Lado, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- MARKIEWICZ, Henrik, 1977: *Glavni problemi literarne vede*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- PAVIS, Patrice, 1980: *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Editiones Sociales.
- PAVIS, Patrice, 2000: *Vers une théorie de la pratique théâtrale*. Paris: Presses universitaires du Septentrion.
- PONIŽ, Denis, 1994: *Tragedija*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- ROUBINE, Jean-Jacques, 1996: *Introduction aux grand théories du Théâtre*. Paris: Dunod.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, 1995: *Introduction à l'analyse du Théâtre*. Paris: Dunod.
- SURIO, Etjen, 1982: *Dvesta hiljada dramskih situacija*. Beograd: Nolit.
- UBERSFELD, Anne, 1977: *Lire le theatre*. Paris: Edition Sociales.
- VELEK, Rene, VOREN, Osten, 1965: *Teorija književnosti*. Beograd: Nolit.
- ВИЛИЈАМС, Рејмонд, 1996: *Културата*. Скопје: Култура.