

ПАРОДИЈА НА ГОЛЕМАТА НАЦИОНАЛНА ДРАМА ВО ДРАМАТА БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ ИЛИ МАГИЈА ЕДЕЛВАЈС ОД ДЕЈАН ДУКОВСКИ

д-р Ивица Баковиќ

Универзитет во Загреб, Хрватска
Филозофски факултет, Загреб

Клучни зборови: македонска драма, македонски театар, историја, минато, паметење, пародија, постмодернизам

Keywords: Macedonian drama, Macedonian theatre, history, memory, past, parody, postmodernism

Првото име на македонската драма и на македонскиот театар, Војдан Чернодрински, со својата *Македонска крвава свадба (МКС)* имплицитно влегува во насловот на овој труд и тоа во синтагмата „големата драма”; тоа е парафраза на вообичаениот термин „голема приказна”, терминот што се појавува во речиси секое теориско промислување на постмодерната. На почетокот на деведесеттите години на минатиот век, кога веќе оправдано и суверено се зборува за постмодернизмот во македонската литература, но и во македонскиот театар, *Чернодрински се враќа дома*, т.е. на театарската сцена. За прв пат, тоа се случува во 1991 година во претставата на Г. Стефановски и Б. Брезовец *I love Chernodrinski* во Народниот театар во Битола. Стефановски *рециклира* десетина текстови на Чернодрински, а *МКС* е во таа компилација „смешно изместена на некоја вселенска платформа во движење, на која за честа и за превласта се борат мутантите, од една, и селаните што жнеат и пеат, од друга страна. (Цвета, се разбира, умира *ама – м-у-т-а-н-т-к-а н-е с-т-а-н-у-в-а-а!*)” (Лужина, 2000б: 54). По проектот, Стефановски ја пишува драмата *Чернодрински се враќа дома* и неа истата година на сцена на Драмскиот театар во Скопје ја поставува С. Унковски. Но, таа е, според Ј. Лужина, „визуелно раскошна, актерски моќна, ама не и *голема/важна претстава* каква што ја навестуваа индикативниот наслов и нагласената здружена амбиција на авторот и на режисерот” (исто, 55). Лужина констатира дека Чернодрински се „враќа дома” дури благодарейќи му на текстот на Дејан Дуковски, *Балканот не е мртов*

или *Магија еделвајс (БНМ)*¹. Текстот израснува врз основите на *МКС*, имено, врз она што порано го именувавме како голема драма. По Дуковски, Искра Стојковска во 1998 година со алтернативна театарска група во Драмскиот театар во Скопје деконструкциски и иконокластички ќе се врати на драмата на Чернодрински во проектот провокативно насловен *Fuck you* (исто, 55).

Митот што Чернодрински со својот текст го воспостави во македонската култура се појавува едноподруго во сите изведби на драмата непосредно по нејзиното настанување, но и децении потоа, а особено по 1945 година, сè додека не налетува на едно поместено читање на Дуковски. Во неговиот текст *Македонска крвава свадба*, пак, оживува и се повторува како вметната / врамена претстава, ама и како текстовна предлошка врз чии мотиви се гради драмата. *БНМ* на специфичен начин го затвора кругот на македонската драмска литература и на нејзината театарска традиција (значи, онаа логоцентрична што почива врз темелите на драмскиот збор) враќајќи се на нејзиниот вистински почеток. Истовремено, тој ја де(кон)струира постојаната матрица на филозофијата на историјата, којашто може да се препознае во драмските текстови од Чернодрински до Стефановски и Плевнеш и којашто ѝ одговара на вообичаената визија на историјата како вековна несреќа во којашто позицијата на македонскиот национален субјект се воспоставува како позиција на жртва. Лузина е во право кога забележува дека „веќе цел еден век (...) нам ни се повторува (и повторува, и повторува... еден исклучително моќен, речиси катарктичен мит – **митот за жртвата и за жртвувањето** – формулиран совршено едноставно: со/преку (...) интеракција на две свои темелни/клучни *митеми, крв и свадба*.” (исто, 28).

Под влијание на теоријата на М. Карлсон (Carlson, 2003) за опседнатоста на текстот со минатото, концептот што ја имплицира интертекстуалноста, т. е. тезата дека сите текстови се *опседнати* едни со други, драмата на Дуковски би можеле да ја обележиме како текст опседнат со *МКС*, ама и со други текстови

1 Текстот е објавен во 1994 година во првиот број на списанието *Културен живот*, а произведен е на 29 мај 1992 година во Народниот театар во Битола во режија на С. Миленковски. Но, во театарското паметење подлабока трага оставила следната претстава во режија на А. Поповски (кој има режирано уште неколку текстови на Дуковски), поставена десет години по праизведбата, на 7 октомври 2001. во Македонскиот народен театар во Скопје. Пиесата е поставена и во Бугарија, Германија, Франција, а потоа уште и во Народниот театар во Штип во 2010 година и во Театарот 007 во Скопје во 2011 година. Конечно, во 2012 година снимен е и филмот *Балканот не е мртов* во режија на Поповски, а сценариото го потпишуваат Дуковски, Поповски и А. Ласиќ.

важни за македонската култура, и пошироко, со она што би можеле да го именуваме *балканска култура*. Таквата опседнатост се манифестира преку стратегиите на рециклирање на класичните текстови што ѝ се познати на пошироката публика. Карлсон истакнува дека во таа смисла токму во театарската традиција се развиени различните стратегии на рециклажа, уште кај Аристофан, а една од таквите стратегии е и особено популарната пародија. Под влијание на Бахтин, во постмодернизмот, а особено во теорискиот пристап на Л. Хачион, под терминот пародија веќе не се подразбира само иронизација на некое дело во традиционална смисла. Хачион ја поврзува пародијата со интертекстуалноста и со својот теориски концепт на *историографска метафигурација*. Таа разликува две страни на пародијата: конзервативна, во традиционална смисла, и субверзивна, која ја истакнува само разликата (Hutcheon, 2000: 100-101). Пародијата истовремено ги преиспишува и ги субвезира оние текстови на кои реферира. Во театарот, според Карлсон, пародијата отсекогаш се потпираше врз колективната (театарска) меморија на публиката во моментот на изведбата. За да може да *ужива* во изведбата, публиката треба да се состои од гледачи кои го делат знаењето, т. е. паметењето на текстовите што се пародирани во изведбата. Карлсон истакнува дека во тој процес на рецепција на реакција на публиката влијае фактот дека таа има специфично знаење и дека памети еден корпус на текстови (особено во случајот на пародијата на националните наративи) оти смеата е предизвикана и под влијание на заедницата (Carlson, 2003: 39). Популарниот статус на пародијата во театарот ѝ го обезбедува и фактот што во тој медиум таа уште поцврсто се преплетува со стратегиите на колективната меморија: во театарот е пародијата „непосредно вовлечена во непрестајно преплетување на театарот со заедницата, минатото и меморијата” (исто: 39). Ако имаме во предвид и тоа дека, според Хачион, пародијата има идеолошки импликации, јасно е дека таа влегува во директна релација со театарот и со неговото опкружување и со тоа станува еден од факторите на политичноста на театарската изведба.

Анализирајќи ја историографската фикција, Хачион докажува дека уметничките форми во постмодернизмот истовремено ги употребуваат и ги злоупотребуваат конвенциите пародирајќи ги и самосвесно укажуваат на сопственото критичко и ирониско читање на уметноста (Hutcheon, 1996: 49). Важноста на пародијата, на текстуалното инкорпорирање на историјата на

уметноста (исто: 53) е во тоа дека таа го освестува односот на естетиката кон политичкото и кон историското. Пишувајќи, главно, за американската историографска фикција, Хачион тврди дека интертекстуалната пародија на канонските класични текстови е „еден од начините на присвојување и реформулирање – ама со значителна промена – на доминантната, бела, машка, среднокласна, хетеросексуална, европоцентрична култура.” (исто, 218). За пародијата, авторката тврди дека е „во својата иронична 'трансконтекстуализација' и инверзија на повторувањето со разлика во тоа што тука е имплицирана критичката дистанца помеѓу пародираниот текст и новото дело што го инкорпорира пародираниот текст, тоа е дистанција сигнализирана со иронија” (Hutcheon, 2000: 32). Значи, критичката дистанција го „овозможува ирониското укажување на разликата во самиот центар на сличноста” (Hutcheon, 1996: 55). Повторувањето што ја вклучува разликата, ама и критичкото оддалечување на вториот од првиот текст, можеме да го препознаеме во драмата на Дуковски, бидејќи тој го зема канонскиот текст на македонската литература и неа ја *присвојува* и ја *реформулира*, т.е. ја *повторува* доминантната, христијанска (православна), машка, хетеросексуална култура којашто себе се гледа на границата помеѓу источниот и западниот свет. Со користењето на канонскиот текст се истакнува зависноста на текстот од истиот тој канон, но текстот истовремено ја „открива својата побуна” ирониски злоупотребувајќи го канонот (исто: 218). Во текстот на Чернодрински се воспоставуваат столбовите на македонската култура од строго православно-машко-хетеросексуална (и хетеронормативна) перспектива од којашто се согледува текот на историјата. Се разбира, треба да се има предвид дека во определен историски контекст *МКС* го претставувала *безгласниот*, т.е. *субалтерниот* (Spivak, 2011) субјект. Но, со политичките промени по Втората светска војна истиот текст станува гласник на доминантната идеологија (андроцентрична, православна, словенска, македонска) и го зазема статусот на канонски весник на националната култура: трагедијата во пет чина станува симбол на македонската историска трагедија или на трагедијата на македонската историја. Во текот на деведесеттите години, во историскиот момент на осамостојувањето на Македонија, кога Република Македонија, за првпат во историјата на таа (Андерсоновски кажано *замислена*) заедница, станува независна и меѓународно призната во сопствените граници (зацртани по Втората светска војна), во моментот на своевидно освежување на

националниот идентитет и на националната свест, но и во моментот кога се поставуваат прашањата за својствата на тој идентитет и на таа свест, текстот *БНМ* ја пародира канонизираната национална трагедија, а стереотипите и стратегиите на нивното создавање се соголуваат. Освен тоа, се нуди и погледот на Балканот и на Македонија (не само на денешната Македонија туку и на таа во границите од Отоманскиот период) како на хетерогено *огниште* – како дом на припадниците на повеќе различни (верски, национални, етнички, родни итн.) заедници што живеат заедно најмалку петстотини години (на Отоманскиот период), а најдолго од самоиот почеток, па сè до формирањето на „културните творби од посебен вид” (Anderson, 1990), т.е. на нациите и на националностите. Се доведува во прашање и соживотот на различните идентитетски политики на Балканот, но и во Македонија, во рамките на некогаш присакуваната балканска федерација.

Пародијата во *БНМ* се манифестира во процесот на интертекстуална инкорпорација, односно на присвојување на *МКС* како предлошка и како цитиран текст во драмата, т. е. како оној текст што се вградува во форма на вметната театарска претстава. Освен тоа што во самата драма се вметнува претставата *МКС*, истата е и предлошка на основата врз која се развива драмската приказна, а тоа се препознава во низата знаци коишто упатуваат на поттекстот во форма на целосни или нецелосни цитати (Oraić Tolić, 1990). Првиот и најочигледниот сигнал е пописот на драмските лица во *БНМ*. Лицата како што се Цвета, Осман, Спасе и други кај секој реципиент кому македонската литература му е *национална* (или кај секој кој е запознат со нејзината историја) будат асоцијации на текстот на Чернодрински. Но, и по опишаните драмски лица се наоѓа и белешката: *Околу „Македонска крвава свадба”* (Дуковски, 2012: 341). Таа белешка е истовремено и ознака за времето и за местото на случување: Македонија на почетокот на 20-иот век. Но, зборот *околу* во белешката имплицира дека драмата на Дуковски е исткаена *околу* драмата на Чернодрински и дека упатува и на идеолошката позиција на својата предлошка и на нејзиниот временски контекст. Првиот прелудиум во *БНМ* се отвора со идиличниот простор на полето кој се совпаѓа со иницијалниот простор на предлошката. Всушност, во таа сцена се прикажува она што му претходи на почетокот на *МКС*, т. е. личната историја на Спасе за која тој подоцна им сведочи на Цвета и на нејзиното семејство. Така се повлекува

паралела помеѓу судбината на мајка му на Спасе (во *БНМ*) и на Цвета (во *МКС*) – се наметнува слика на историја како на вечно повторување на несреќата (на македонскиот народ), или можеме да кажеме и една Беџаминовска визија на историјата сфатена како низа од катастрофи и трауми. Во вториот и во третиот прелудиум доаѓа до оддалечување од предлошката со воведувањето на љубовните приказни: легендарната љубов помеѓу Ататурк и Елени и фикционалната љубов помеѓу влашкиот трговец Икономо и османската куртизана Едис. Потоа, во *Лудиум* се најавува продолжението на приказната за Спасе со воведувањето на мотивот на одмазда како вистинска спротивност на претходните две љубовни сцени. Токму во мотивот на одмаздата се следи идеолошката позиција на предлошката, а таа позиција во *БНМ* ја застапуваат машките ликови (селаните, комити итн.) и така се одржува конструираната слика на натрапникот / крвникот (Турци) и жртвата (раја), сликата што постојано се повторува во битовата драма. Од друга страна, љубовта, како мотив што се воведува паралелно со мотивот на одмазда и на омраза, исто така ѝ припаѓа на традицијата на битовата драма: според Н. Петковска, во драмата се „добива призвук на пародија на сентименталните љубовни стории што секогаш ја чинат основата на битовата македонска драма” (Петковска, 2003: 292).

Во следните четириесет сцени, иако ретко се цитира, предлошката секогаш се назира, а во неколку сцени експлицитно и се појавуваат целите сцени преземени од предлошката. Така во сцените *Инсерт 1* и *Инсерт 2* се резимираат првиот и вториот чин (од *појава шеста* до *појава десетта*) на *МКС*. Разликата е во тоа што во првиот инсерт не ја грабнуваат Цвета, туку доаѓа веста за смртта на Спасе, а во вториот инсерт Дуко го убива Турчинот. Освен во инсертите, сцените од предлошката се пресликуваат и во другите сцени, на пример во сцените со Спасе и Цвета (*Еделвајс, Спасе и Цвета*) или во сцените во харемот (*Осман + Цвета, Крстана и Петкана се арни, Мезлич*). Меѓу таквите сцени можат да се вбројат и оние сцени во коишто се пресликува ситуацијата од предлошката, но исходот е променет, на пр. во сцените *Процес и Крвава венчавка*. Во *Процес* се евоцира крајот на четвртиот чин, т.е. испитувањето на Цвета пред валијата и конзулите (*трочлена европска комисија* во *БНМ*): во *МКС* сомамената Цвета се враќа кај својата фамилија, но во *БНМ*, новата Цвета останува со Осман. Во последната сцена битно се изменети позициите – наместо на свадбата на Цвета и Спасе, во православната црква

православниот свештеник ги венча Цвета и Осман, а свадбата крававо им ја прекинуваат Расим, Дуко и Ататурковата *победничка војска* (Дуковски, 2012: 403). Како вметната претстава *МКС* се појавува во сцената *Патувачка трупа*: трупата доаѓа во пашалакот на Осман Бег и ја рекламира својата претстава на подвижна сцена. Импровизирајќи, актерите ги играат најважните делови на претставата додека еден од нив пиесата ѝ ја претставува на публиката:

„Чисти Македонци кои драмат? за потребите на Македонците. Видете си ги маките. Трагична угнетеност. Ќе ви ја прикажеме нашата прочуена македонска крвава свадба од вашиот секогаш сакан Војдан Чернодрински! Млада девојка, умира ама Турчинка не станува! Прогонета македонска невиност. Убава – капка, а храбра како сто и еден комита. Смрт на лошите Турци слобода на македонските девици. Страшно крвав крај.” (исто, 379).

По ваквиот вовед во трагедијата, актерите го изведуваат делот од крајот на претставата кога актерката Цвета ја изговора репликата од *МКС*: *Умрев ама Турчинка не станав* (исто, 380, и Чернодрински, 1976: 248). Пародираната предлошка се одразува во сопствената пародија, префрлајќи се од рабовите на текстот во самиот текст, во неговата бездна, таа се вградува самата себеси. Централниот цитат на двете драми, ама и на македонската култура, се мултиплицира и им се става в уста на многу Цвети истакнувајќи го ова женско лице како средишно, во коешто се одразува оддалечувањето на вториот текст од првиот, од неговата предлошка. Цвета е Македонка од првиот прелудиум, Цвета е либе на Спасе и либе на Осман, таа е фикционален лик (коишто го толкува актерката во претставата), таа е дама во францускиот бордел (Флора во сонот на Осман). Но, која е навистина Цвета во *МКС*? Одговорот на тоа прашање упатува на одговорот на прашањето за сите *Цвети* кај Дуковски. Цвета на Чернодрински во секој случај ѝ одговара на сликата на жената на почетокот на дваесеттиот век што се нуди во битовите драми. Цвета во *МКС* од самиот почеток им одговара на стереотипните слики на *загорзена девица*, *куќен ангел*, *грабната девица*, *амазонка* и, на крајот, *жртвувана девица*. Спасе за Цвета во *МКС* кажува:

„Честа на Цвета е чест македонска, света чест, и нам, на младите се паѓат да ја вардиме таа чест и да накажаме секого, кој посега врху таа чест!... Ние требит да битиме м’жи, требит да бидиме јунаци, требит да бидиме готој да умриме за нашата чест и слобода! Ех, слободија, слободија!...

Ако имаше слободија, не ќе ја газеше турската нога нашата земја!”
(Чернодрински, 1976: 244)

Цвета на Чернодрински е објектот на машкото писмо, набљудуван од машка перспектива, т. е. од *машкиот поглед*². Прашањето е дали Чернодрински ѝ *дозволува* на *својата* Цвета да се артикулира? Може ли за тоа воопшто да се зборува ако се има предвид симболичноста на Цвета и едностраниот, идеолошкиот машки поглед на кој таа му е изложена. Првата Цвета претставува само една од функциите и совршено се вклопува во актантската схема на А. Иберсфелд во која ѝ припаѓа место од онаа страна на стреличката на копнежот, местото на објектот на копнежот. Схемата во *МКС* е едноставна: Спасе и неговите заземаат место на *субјектот* во поход кон својот *објект* (Цвета), а идеологијата се разоткрива во идентификувањето на *испраќачот* и *примачот*: идејата за македонската слобода, за македонската чест итн. Од тој аспект, Цвета не е ништо повеќе од симбол на македонската чест или дури и симбол на самата Македонија на која *противникот* ѝ се заканува, а неговото место го заземаат *Османбеговци-крволоци*. Од перспективата на текстот на Чернодрински, историјата (на народот) е полна со такви актантски схеми и токму во тој факт се исчитува неговата филозофија на историјата.

Дуковски ја извлекува *својата* Цвета од таквите схеми, внесувајќи го во нив она што Керол Пејтман го именува како *женски неред* (Pateman, 1998). Позициите не се веќе толку јасни, па дури и на Цвета може да ѝ припадне местото на субјектот³. Додека во предлошката Цвета е исклучително обележена со дискурсот којшто се рефлектира во нејзината последна реплика, постмодернистичката Цвета ја зазема позицијата на мост меѓу непомирливите

2 *Машки поглед* (анг. *male gaze*) е терминот којшто во феминистичката критика го воведува Л. Малвеј (L. Mulvey) во есејот *Visual Pleasure and Narrative Cinema* од 1975 година. Во контекст на филмската уметност, терминот ја подразбира доминацијата на машката перспектива и на машкото гледање и објективизирање на женските ликови со таков воајеристички и фетишистички поглед. Терминот го прифатила и Џ. Долан (Dolan, 1988) применувајќи го во теоријата на применетите уметности. Таа ја преиспитува положбата на жените на сцена како набљудувани објекти од перспектива на машкиот гледач, но и како субјекти-гледачи на кои исто така им е наметнат *машкиот поглед* (Dolan, 1988: 1 – 18).

3 Фрагментираноста на субјектот (Цвета) ја истакнува и Поповски во својата режија: четири актерки ја толкуваат улогата на Цвета, Елени, Едис, Крстана и Петкана. Имено, актерките во претставата меѓусебно ги менуваат улогите: исчезнувајќи од хорот во кој се наоѓаат, тие влегуваат во една од улогите и така сите се менуваат во улогата на Цвета. На ова менување му оди во прилог и фактот дека сите актерки носат исти костими и дека сите имаат иста фризура и нагласено иста шминка. Тие се сведени на едно – сите се Цвета, а Цвета како субјект се разбива во повеќе варијанти.

светови: таа реши да остане со Осман: „Не е во Осман ѓаволот. Во сите е.” (Дуковски, 2012: 400). Во својот говор на процесот, Цвета ја имплицира сопствената судбина во контекстот на можниот свет од предлошката и, сосема свесна дека нејзината заедница ќе ја види како *луда* („ѝ го зеде умот” исто, 400), таа, сепак, го одбира она што ѝ е забрането – се вљубува во Осман и така внесува *неред* во општествените обрасци. Цвета на Дуковски ја сфаќа положбата на сопствената предлошка во машкиот свет: „Ти и Спасе сте еден ист човек. Едниот мораше да умре. Вие си ги теравте инаетите, а јас си ја тргав маката” (исто, 393), во неа се заокружува галеријата на македонските драмски жени фатени во (Чашулевски кажано) *вителот* на историјата: од Цвета преку Неда до Цвета. Цвета е присилена да ја менува парадигмата којашто веќе ѝ е впишана во името: на прашањето „Што сега?” духот на Спасе ѝ одговора „Сè од почеток”, и приказната се менува. Уште на почетокот Цвета покажува дека таа не е *девица од деветнаесеттиот век* на која колективните идеали ѝ го заматуваат погледот на сопственото *јас* – на приказната на Спасе за одмазда и борба, таа одговара: „Не сакам маж јунак, сакам жив маж” (исто: 354), а на Крста и Петкана во харемот им изјавува: „Ако треба, ќе умрам, ама **евтино** не се продавам. Барем толку се сакам.” (исто, 373, истакна И. Б).

Можеме да се согласиме со констатацијата на Б. Павловски дека Чернодрински идејно, па дури и идеолошки е исклучив, во сите насоки, зошто не го гледа и не сака да го спознае можниот излез од кризата освен преку пеколот и чистилиштето на беспопштедната борба на спротивставените страни, додека Дуковски настојува да ги претстави претпоставките за дијалог (Павловски, 2001: 159). Положбата на текстот *БНМ* е положбата на текст на еден историограф којшто историјата (т. е. *МКС*) ја согледува како конструкција на сопственото време. Имено, дури во вметнатата претстава на патувачката група, историјата се изведува онака како што е и запишана, но на маргините на таа изведба, во можниот свет во кој таа е вrameна, текстот на Чернодрински се изведува на поинаков начин, како некоја друга можност – онака како што можеби се случило: во предлошката (и во вметнатата претстава) Цвета „умира ама Турчинка не станува”, а во новиот текст таа „умира ама...”. Се работи за дистанцирањето од предлошката, и во тоа дистанцирање е сигнализирano и (историско, политичко и општествено) опкружувањето на вториот текст, на

неговиот изведбен контекст. Перспективите се умножуваат, а тоа се истакнува во претставата *БНМ* од 1992 година. Сцената со патувачката група се умножува со светлосните ефекти: за да се прикаже контрадикторноста, секој од актерите го добива сопствениот двојник во играта на театарот на сенките. Л. Мазова пишува дека „тоа е во функција која ја прикажува двојноста на дејствието, на односите, на повторувањето, на суштината во која треба да е, и е, таа критика (Мазова, 2003: 275). Кога станува збор за театарските изведби на текстот на Дуковски треба да се има предвид и фактот дека *МКС* на театарските сцени ја има видно речиси секоја генерација на македонската публика, особено во текот на втората половина на минатиот век. Во претставата од 2001 година, истата сцена е испуштена, но епилогот се издвојува и се истакнува со слична игра на светлосните ефекти (со доминантна црвена боја) и со костимите со што директно се реферира на текстот на Чернодрински.

Во насловот на Чернодрински се истакнува просторната одредница *македонска*, но кај Дуковски се истакнува одредницата *Балкан*. Врската помеѓу двете насловни одредници е повеќеслојна и значителна, а се рефлектира во синтагмата *буре барут* во којашто е содржан еден од стереотипите⁴ за Балканот. Токму во тоа се отвора и политичката димензија на двете драми. На почетокот на минатиот век стереотипниот модел „Балкан – буре барут“ се воведува во европскиот политички дискурс. Со тоа се определени рамките на драмското време, но во претставата од 2001 година, времето е дополнително определено со годината 1905 во театарот на сенките (карагоз): off-гласот, нараторот на публиката ѝ објаснува какви се политичките состојби на Балканот и во Европа на почетокот на векот, а сенките го изведуваат сето тоа за што нараторот го зборува:

„Година 1905. Европа во времето на *belle époque* (...)

...Во меѓувреме, далеку на Балканот, големата Отоманска империја пука по сите робови! (...)

Европа на почетокот на векот... ентузијазам од обединувањето.

4 На таков стереотипен модел му се спротивставува стереотипот за Балканот како *лулка на цивилизацијата*. Во врска со тоа, Кулакова забележува: „Две опции се наметуваат како логични. Или историјата на Балканот да се посматра како цикличен след од два антагонистички стереотипа (позитивен – негативен – позитивен...), или историјата на Балканот да се посматра како повремено нарушување на континуитетот, односно како континуум од цивилизациски подем кој, повремено е опструиран од жестоки, но краткотрајни конфликти (долготраен подем и дијалог на цивилизации – краткотраен погром на цивилизациите“ (Кулакова, 2008: 37).

Балканот на почетокот на векот... крв до колена.”(Дуковски, 2012: 343)

Оваа сцена во претставата е речиси комбинација на театарот на сенки и на кратките неми филмови, популарни на почетокот на векот, со што се истакнува истовременоста на прогресот на Западот и *status quo*-то на Балканот, а документот (филмските сцени) станува сведок на времето. Освен оваа интермедијална референца, има и референца на фотографијата во сцените со комитите: сите се групирани како за групна фотографија, а на клучните зборови (Македонија, слобода и сл.) заземаат поза во која остануваат неколку секунди пародирајќи ги фотографиите на комитските чети во весниците од тоа време. Со истата поза за фотографирање завршува и претставата. На сите наведени знаци (во кои можеме да ги вброиме и историско-фолклорните костими), целта е текстот да се врами во определено време и во определен простор. Сите знаци укажуваат на почетокот на векот со цел да реферираат на времето на драмата на Чернодрински, но самиот контекст на крајот на истиот век се впишува во некои сцени во кои (најчесто заради пародијата) можат да се препознат алузиите на времето на театарското опкружување. На пример, кај Дуковски со присутноста на трочлената европска комисија се пародира присутноста на конзулите кај Чернодрински и така се повлекуваат паралели помеѓу времето на фикцијата и времето на факцијата. Во *МКС* присутноста на конзулите во процесот кај Валијата гарантира дека пресудата ќе биде правична, т.е. дека Цвета ќе биде ослободена, а воедно станува и знак на политичките промени (Отоманската империја слабее), и тоа Чернодрински многу вешто го инкорпорира во својата пиеса. Кај Дуковски, со присутноста на комисијата се упатува не само на предлошката, туку и на временскиот контекст на изведбата (и на времето на авторот), т.е. на деведесеттите години и на политичките состојби на Балканот:

„ВАЛИЈАТА: (...) Овие до мене се Европејци. Жераре, Стиве... *Им се смешка.* Да им ебам имињата. Енглиз, Немец и Френк. Дојдени се со аманет од коџобашијата, и ниет да се увери светот оти султанијава наша есапи правда. Маскин гајле, не разбираат по нашки. Само ќе ви речам, појке да се смешкате. Смешкајте се нека ве видат али е се саглам.” (исто, 2012: 399).

Во применетиот контекст на деведесеттите години, оваа реплика ги наоѓа своите референти во општествено-политичката реалност на Балканот,

конзулските пратеници од (времето на) *МКС* се враќаат, а односите меѓу словенските жители и *Османбеговите-крволоци* се пресликуваат и се рефлектираат во односите меѓу припадниците на различни народи и вероисповеди на Балканот. Кај Дуковски, тој однос го коментира Цвета во сонот на Осман: „Од една земја каде што Турчин на Турчин никој п'т не прајт вреда, а ние Рисјаните еден со друг ќе се изедеме. Многу пакости ни испонапраја Турците тамо.” (исто, 382). Во следната актуализација на оваа пиеса со изведбата во 2001 година, театарската сцена, пак, станува огледало на општествено-политичкиот контекст одбележан со воениот конфликт во Македонија. Таквите општествено-политички прилики го врамуваат просторот на Македонија во балканските рамки по начелото *mise en abyme*. Со непрекинатото врамување и удвојување на сцената може да се насре стратегијата на репрезентација на Балканот како театарска сцена на која за европската јавност (публика) се изведува претставата, а македонската претстава е само една од вметнатите представи.⁵ Таквата постапка на врамување, можеби, најдобро се одразува во претставата од 2001 година. Имено, значително е режисерското решение со кое *БНМ* се врамува во *МКС*, т. е. се раѓа од *МКС*. Првата сцена во претставата се одигрува како предисторија (колеж на родителите на Спасе), но и како момент кој влијае на младиот Осман и кој ѝ одговара на сликата на турските зулуми опишани кај Чернодрински. Ваквото толкување на оваа сцена го потврдува и фактот дека е истакната нејзината издвоеност од претставата: само во таа сцена Осман, Расим, Спасе, Македонка и Македонец се облечени во костими во коишто можат да се препознат карактеристичните турски и народни носии, додека подоцна во претставата сите се облечени во слични стилизирани костими. Осветлувањето во таа „епилошка” сцена е исто така истакнато со црвена боја што, од една страна, може да се интерпретира како доминација на крв којашто доминира во *Македонска крвава свадба*, а од друга страна, тоа е и потписот на режисерот (за Поповски многу е карактеристична доминацијата на црвената боја). На крајот на сцената од „утробата” на Македонка се „пораѓаат” (т.е. излегуваат од пропадалиштето) сите актери, за на крајот на претставата сите да се вратат во истата „утроба”.

5 На англиски јазик зборот *theatre* значи *театар*, ама има и значење на *боиште*, *бојно поле*. Слична паралела можеме да повлечеме и со српскиот термин *позориште*, кој означува *театар*, ама и *губилиште*. Ваквата предлошка на Балканот, во секој случај, одговара на една од стратегиите за претставување на Балканот.

Ова може да се толкува како експлицитно истакнување на рамката, т.е. на *МКС*, и како реферирање на текстот којшто, така да се каже, *јапородува* македонската драма. Но, освен тоа што претставата ја памети првата македонска претстава и што е опседната со неа, па и со целокупната македонска (дури и светска) театарската традиција (караџоз, *Антигона*, *Калигула* итн), во неа се истакнува автореференцијалноста – истакнувањето на режисерскиот потпис преку користењето на некои реквизити од другите претстави на Поповски (в. Стојановска, 2006: 109).

БНМ како пародија на *МКС* реферира на низата од кодови на предлошката и на нејзините историски контексти и така, присвојувајќи ги кодовите од минатото и извртувајќи ги, таа ги преиспитува сопствениот контекст на изведбата и истите тие кодови. Тоа се прави со рушење на големите приказни за јунаштво на комитските чети, со рушење на митот за непоколебливата македонска чест на *девиците* кои умираат, ама верата не ја менуваат, со рушење на митот за невозможност да се поврзат две култури, две цивилизации и две филозофии, а иронично се осврнува дури и на чистотата на македонството кај некои личности како што е и самиот Чернодрински. Постмодернистичкиот копнеж на овој текст за воспоставувањето на дијалог со сопственото (регионално, национално, театарско, книжевно) минато се одразува во неговата содржина – помеѓу субјектите воспоставува дијалог, што во *МКС* и во нејзиниот временски контекст беше невозможно. Освен тоа, дијахронискиот дијалог со минатото се пресликува и на општествено-политичкиот контекст на деведесеттите години од дваесеттиот век.

Литература:

- Anderson, B. 1990. *Nacija, zamišljena zajednica: Razmišljanja o porijeklu i širenju nacionalizma*, Zagreb: Školska knjiga.
- Dolan, J. 1988. *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Дуковски, Д. 2012. *Драми*, Скопје: Култура.
- Lukić, D. 2010. *Kazalište u svom okruženju. Knjiga 1: Kazališni ideniteti*. Zagreb: Leykam international.
- Лужина, Ј. 1995. *Историја на македонската драма: Македонската битова драма*. Скопје: Култура.
- Лужина, Ј. 2000. Македонска крвава свадба – сто години подоцна. Лужина, Ј. (ур.) *Македонска крвава свадба сто години подоцна*. Скопје: Матица Македонска, Факултет за драмски уметности, с. 7-58.
- Мазова, Л. 2003. *ТОЈ и ТИЕ. Театарски сложували*. Скопје: Факултет за драмски

уметности.

Мојсова-Чепишевска, В. 2008. *Балканизмот како мажествен дискурс*. Ќулавкова, К. (ур.) *Балканска слика на светот*. Скопје: МАНУ, с. 439-447.

Oraić Tolić, D. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Павловски, Б. 2001. *Драмскиот ritake на Македонска крвава свадба*. Стојановска-Друговац, Ј. (ур.) *Војдан Поп Георгиев – Чернодрински: Живот и дело*, Скопје: Институт за македонска литература. Струга: Дом на култура, с. 157-163.

Pateman, C. 1998. *Ženski nered: demokracija, feminizam i politička teorija*, Zagreb: Ženska infoteka

Петковска, Н. 2003. *Драматуришки читања*. Скопје: Факултет за драмски уметности.

Spivak, G. C. 2011. *Nacionalizam i imaginacija i drugi eseji*. Zagreb: Fraktura.

Стојаноска, А. 2006. *Македонски постмодерен театар*. Скопје: Факултет за драмски уметности.

Todorova, M. 1999. *Imaginarni Balkan*. Beograd: Čigoja štampa.

Ќулавкова, К. *Балканскиот модел на свет*. Ќулавкова, К. (ур.) *Балканска слика на светот*. Скопје: МАНУ, 2006. 15-47

Ubersfeld, A. 1982. *Čitanje pozorišta*. Beograd: GRO Kultura.

Fischer-Lichte, E. 1992. *The Semiotics of Theater*. Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press.

Hačion, L. 1996. *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi.

Hutcheon, L. *The Politics of Postmodernism*. London i New York: Routledge.

Hutcheon, L. 2000. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Carlson, M. 2003. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Čale Feldman, L. 1997. *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*. Zagreb: Naklada MD, Matica hrvatska, 1997.

Шелева, Е. 2008. *Слепата точка на Балканот*. Ќулавкова (ур.) *Балканска слика на светот*. Скопје: МАНУ, с. 263-269

PARODY IN THE GREAT NATIONAL DRAMA IN THE PLAY *BALCAN IS NOT DEAD* BY DEJAN DUKOVSKI

Ivica Bakovič

Summary

The article analyses the representation of history in Dejan Dukovski's play *Balkan is not Dead* as postmodern version (remake) of the first Macedonian play, Vojdan Černodrinski's *Macedonian Bloody Wedding*. Dukovski's play could be seen as some sort of deconstruction of the myth constructed in Černodrinski's play which involves a special understanding of a Macedonian history. While Černodrinski represents Macedonian history as a circle of tragedies in which subjects are only marionettes playing already determined scenario, Dukovski is trying to represent that history from different point of view which corresponds with modern historiography. A special emphasis is put on the performances of Dukovski's play in two different socio-political contexts in the 1990s.