

## РЕЦЕПЦИЈАТА НА „ИВОНА, КНЕГИЊА БУРГУНДСКА“ ОД ВИТОЛД ГОМБРОВИЧ ВО МАКЕДОНИЈА

д-р Мишел Павловски

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје  
Институт за македонска литература

клучни зборови: *Витолд Гомбрович, театар, Ивона кнегиња Бургундска*  
key words: *Witold Gombrowicz, theatre, Yvonne, Princess of Burgundy*

Доминантна точка во анализата на рецепцијата на *Ивона, кнегиња бургундска*<sup>1</sup> во Македонија е енциклопедиската констатација дека во творештвото на Гомбрович „стои откритието на две енергии кои ја отежнуваат слободата на човекот поединец, кои се спротивставуваат на исконската човекова желба да се потврди како поединечен ентитет: силата со која човекот го заробува другиот човек и силата која го враќа човекот во неговото сопствено (инфантилно) минато.“ Првата е „маската која ни ја ставаат другите и, на наше вчудоневидување, нè идентификуваат со неа“, додека втората сила е „симболот на нашата вечна незрелост и инфантилност.“ (Pranjić and Flaker, 1975:222) Прашањето што се поставува тука е: дали втората сила („задникот“, како што ја нарекува Гомбрович), дали, значи, тој симбол на нашата инфантилност, *нужно* мора да биде сила која е ретроградна, спречувачка, негативна; сила која ја попречува човековата слобода. Анализата на рецепцијата на *Ивона, кнегиња бургундска* во Македонија ќе треба да го даде одговорот на ова прашање.

Во материјалот што следи, терминот *рецепција* употребен во насловот, е користен во смисла во која го употребува Ханс Роберт Јаус. Се разбира, со нужните корекции кои ги подразбира имплементацијата на Јаусовата теорија во едно театролошко истражување.

За дадениов текст не е од примарно значење констатацијата дека Јаус, „со цел да ги обнови прекинатите врски на сегашноста со минатото, се зазема за нова методологија на историјата на литературата, која ќе го надмине во тоа време (крајот на шеесеттите години на минатиот век - М. П.) заострениот конфликт меѓу формалистичката и марксистичката критика.“ (Biti, 1997:335) Меѓутоа, за ова истражување, од примарно значење е забелешката на Јаус

<sup>1</sup> „Ивона, кнегиња бургундска“ на Витолд Гомбрович е изведена на сцената на Драмскиот театар во Скопје на 16 јуни 1984. Режија: Владимир Цветановски.

дека естетиката на рецепцијата „не може да претендира на рангот на автономна методска парадигма. Естетиката на рецепцијата не е автономна аксиомска дисциплина, самозадоволна во решавањето на своите проблеми, туку е парцијална методска рефлексивна, подобна за надградба и упатена на соработка.“ (Jaus, 1978:350)

Ваквата *парцијалност* на естетиката на рецепцијата отвора една значајна теоретска можност - естетичката теорија, која се однесува на литературата и на литературното дело, да се имплементира во проучувањето на театарот, односно методолошки да се употреби во театрологијата. Дотолку повеќе што „естетиката на рецепцијата во својата парцијалност се совпаѓа со сознанието дека ниту структурата на уметничкото дело, ниту историјата на уметноста не можат да се сфатат као супстанција или ентелехија.“ (Jaus, 1978:351)

Прифаќањето на парцијалноста и/или „релативната автономија“ на уметноста, го водат Јаус до три проблемски точки: рецепцијата и дејствувањето; традицијата и селекцијата и видокругот на очекуваното и комуникативната функција.

Определувајќи ја рецепцијата и дејствувањето, Јаус поаѓа од ставот дека карактерот на делото е динамичка структура, која е резултат на конвергенцијата на текстот и рецепцијата. Во тој случај, вели Јаус, „дејствувањето означува елемент условен од текстот, а рецепцијата од адресатот условен елемент на конкретизација или создавање на традицијата. Дејствувањето на едно уметничко дело претпоставува поттикнување (или зрачење) од страна на текстот, но и диспозиција (или усвојување), од страна на адресатот.“ (Jaus, 1978:352)

На овој начин доаѓаме до интересното прашање за формата и смислата: „Делото од минатото сè уште ‘нешто ни кажува’ зашто *формата*, сфатена како карактер на уметноста кој ја надминува практичната функција на сведочење за одредено време, овозможува *значењето*, сфатено како имплицитен говор, да **остане отворено** (подвлекол М.П.) и на тој начин современо, независно од промените во времето.“ (Jaus, 1978:353) Имено, отвореноста на значењето, од аспект на Јаусовата теорија на рецепцијата, е елемент кој овозможува од театролошки аспект да ја истражуваме рецепцијата на *Ивона...* во Македонија.

Тезата за „отвореноста“ на значењето на текстот не е ниту нова ниту непозната. Во рамките на Јаусовото тврдење се вклопува и Бартовата шема за односот јазик-објект/метајазик. Конечно, и Макс Херман, го користи изразот *das Theaterstück*, означувајќи го оној драмски материјал кој, многу подоцна, Ан Иберсфелд ќе го дефинира преку определба за „текстуални матрици на претставувачкото“

\*  
\* \*

Поаѓајќи од горните теоретски претпоставки, кон рецепцијата на *Ивона...* во Македонија, ќе пријдеме на компаративен начин. Од една страна, преку реконструкцијата на конкретната претстава - изведена во Драмскиот театар, во режија на Владимир Цветановски, ќе ја детерминираме конкретната рецепција. Истовремено, ќе ја искористиме и отвореноста на текстот на режи-

серот, па резултатите добиени од реконструкцијата на конкретната претстава ќе ги споредиме со сопствената рецепција на претставата, за да го добиеме одговорот на прашањето поставено на почетокот на материјалов: дали втората сила („задникот“, како што ја нарекува Гомбровиц), дали значи, тој симбол на нашата инфантилност, *нужно* мора да биде сила која е ретроградна, спречувачка, негативна; сила која ја попречува човековата слобода.

Режисерот Владимир Цветановски, декларативно, во програмата на претставата, го зазема ставот, близок до интерпретацијата на авторот:

„Ивона, кнегиња бургундска‘ од Гомбровиц, се обидовме да ја прочита-ме како разоткривање на еден свет, изграден врз темелите на лажната благосостојба, врз демагогијата. Затворен во кафезот на сопствената измама, кралскиот двор во Ивона почнува да ги препознава своите гревови и таа станува нивна нечиста совест, огледало на вистината во кое секој е принуден да го види своето вистинско лице, да ја препознае сопствената незрелост. Очи во очи со Ивона, сè станува смешно, глупаво невозможно, зашто таа е суштество, фрлено во свет кој не го разбира.“<sup>2</sup>

Гомбровиц, на сличен начин ја „објаснува“ *Ивона...*:

„... Трагикомичната историја на пиесата ‘Ивона кнегиња бургундска‘ може да биде претставена со неколку зборови. Принцот Филип, наследник на тронот, на прошетка ја сретнува Ивона, таа непривлечна девојка, одвратна, несмасна апатична, слаба, срамежлива, здодевна, плашлива... Ивона е воведена во кралскиот двор како свршеница на кнезот, а немото, исплашено присуство на нејзините различни дефекти, доведува до ситуација во која на секој му доаѓаат на ум сопствените камуфлирани недостатоци, нечистотии, злосторства... И секое од овие чудовишта, не исклучувајќи го кнезот, почнува да дише со жед за убиство на неиздржливата принцеза. Дворот на крајот ги мобилизира сите свои блесоци и, ‘од височина’, ја убива.“ (Исто.)

Ситуацијата, се чини, е јасна: во односот режисер-автор дејствувањето (кое, нели, е условено од текстот, во нашиот случај од драмскиот материјал) и рецепцијата (ако како адресат се земе режисерот) се поклопуваат. Но...

Но, веќе во следниот пасус, Цветановски нуди варијанта на *својата* рецепција на драмскиот материјал:

„Единствено кнезот, користејќи ја својата инфантилна смелост да не ги прифаќа нештата онака како што му се нудат, прави обид да ја победи сопствената незрелост.“ (Исто.)

Инфантилноста, кај Цветановски, на тој начин, станува и причина и средство: инфантилитетот на Кнезот ја доведува Ивона во кралскиот двор; истовремено, инфантилитетот, односно „инфантилната смелост“ е начинот на борба против тој ист инфантилитет. Сцената на појавувањето на Ивона и тетките ќе помогне во дообјаснувањето на овој став на режисерот.

Сега е потребно накратко да го реконструираме сценскиот простор. Дејствието се одвивало во спирала која ја опкружувала целата сцена.<sup>3</sup> Од сре-

<sup>2</sup> Владимир Цветановски, во програмата на претставата, Архив на Драмскиот театар, Скопје

<sup>3</sup> Рецензентите на претставата, спиралната форма на Мустафа Асим ја толкуваат различно - како „затворен круг, или кафез, во кој е сместен светот на лаги и демагогии...“ (Лилјана Мазова, „Низ искршен круг“, „Нова Македонија, Скопје, 19 јуни 1984); сценографија која „не беше упатена кон регистрирање на одредена сцена или настан, туку беше подредена на истакнување на внатрешната идеја на претставата“ (Иван Ивановски, на програмата на Радио Скопје, без датум, исечокот се чува во архивот на Драмскиот театар); до

диштето на сцената, по потреба, се подигал сандак. Се играло во и над сандакот, кој во зависност од сцената, имал разни функции. Материјалот на сценографијата потсетувал на метал, на ламарина, како што се вели во рецензиите за претставата. Во заднината биле поставени паноа кои, исто така, симулирале метал.<sup>4</sup>

Враќајќи се на сцената на првата појава на Ивона, во режисерскиот примерок, по репликата на Цирил: „Со тетки“ и забелешката *Влегува Ивона со двете тетки*, читаме: „Се менува атмосферата (светлосна). Малку мистична музика, и шокантна, во почетокот, за придружба на сцената од сандакот од кој избиваат чадови. Се појавуваат Ивона и тетките“<sup>5</sup> Сандакот, во таква атмосфера, се подига. Во него се Ивона и тетките. Во текот на целата сцена тие се во сандакот.

Сцената тече без некои поголеми режисерски интервенции сè до репликата на Кнезот: „Зашто, знаете, госпоѓице, кога човек ќе Ве види Вас...“. Тука, Цветановски забележал: „Растење на зачудноста.“

Ќе ја „замрземе“ тука сцената за да видиме кој е Кнезот, во толкувањето на Цветановски, и што прави тој.

Во претставата на Цветановски, Кнезот е *креаторот* на Ивона. Ивона е создание на Кнезот, таа е резултат на потребата за лудизам. Лудизмот, од друга страна, е изедначен со инфантилитетот на Кнезот: „Тој (Кнезот - М. П.) сака да си игра, а Ивона е создадена од неговата детска мисла“<sup>6</sup> Инсистирањето на *зачудност* во актерската игра е токму онаа потреба да се конструира светот на Кнезот, кој сака да си игра, кој сака да ја распушти својата инфантилност.<sup>7</sup> Уште неколку податоци одат во корист на претпоставката дека Ивона е креација на лудизмот на Кнезот. Ивона, во толкувањето на Ленче Делова не е *грда*. Таа не е „одвратна“, како што би рекол Гомбрович. Нејзината маска не ни претставува грдотија. Всушност, Ленче Делова на сцената се појавува само со минимална маска. На сцената публиката гледа „кревко, нежно, мило суштество“ кое Делова го предава преку „стилизираните движења, низ покривката на својата духовна енергија. Таа (Делова -М. П.) внесува нешто флуидно во играта.“<sup>8</sup> Значи, кога станува збор за Ивона, на една страна го имаме толкувањето на авторот (со кое, декларативно, барем, во афишот, се согласува и режисерот) дека Кнегињата бургундска е одвратна, несмасна апатична, слаба, срамежлива, здодевна, плашлива. Од друга страна, пак, ја

---

лакониичната но се чини најточна констатација за „многузначноста“ на сценографијата (Ванчо Каранфилов, „Богата претстава“, Екран, Скопје, 29 јуни 1984).

<sup>4</sup> Реконструкцијата на сценографијата се базира на објаснувањата на режисерот. За жал, архивата на сценографот Мустафа Асим не е достапна, а ниту една институција, вклучувајќи го и Драмскиот театар во Скопје, не зачувала фотографии од претставата!

<sup>5</sup> Режисерски примерок на „Ивона, кнегиња бургундска“, од архивата на Владимир Цветановски.

<sup>6</sup> Од разговорот што го водеше авторот со Владимир Цветановски на 15 април 2004 година.

<sup>7</sup> Критиката таа потреба за лудизам ја сфатила малку поинаку - како создавање на претстава во која, „инсистирајќи на висок степен на формализација, Цветановски, претставата речиси наполно ‘ја чисти’ од сè она што може да личи на ‘реалистично толкување на животот’. Свесно или потсвесно, ја свртува кон сонот, кон иреалното.“ (Лилјана Мазова...) На критичарот му пречи таквата концепција, па, забележувајќи дека *Ивона*... е „театар кој тешко комуницира со гледачот“, го поставува прашањето: „зошто (тој и таков театар - М.П.) е правен и кому му е потребен?“ (Ibid.). За волја на вистината, се чини дека критичарот на „Нова Македонија“ не докрај навлегол во претставата, со оглед на ласкавите оценки на другите проследувачи на премиерата, кои за неа говорат во суперлативи.

<sup>8</sup> Петре Бакевски „Огледалото на Ивона“, *Вечер*, Скопје, 19 јуни 1984, стр. 11.

имаме Ивона на Ленче Делова која е „флуидна и мила“. Забуна? Погрешно толкување на актерската игра? Контрадикција меѓу барањата на режисерот и играта на актерот?

Одговорот на сите овие прашања, во согласност со ставот дека толкувањето на уметничкото дело, поточно: *рецепцијата* на уметничкото дело, зависи од адресатот, секако, во некое теоретско рамниште, може да биде ДА. Меѓутоа, доколку се задржиме на концепцијата што ја предлагаме, добиваме интересна ситуација, од аспект на односот рецепција-дејствување: декларативно, рецепцијата и дејствувањето се поклопуваат. Сепак, се јавува она „но“, кое погоре ни ја прекина мислата. Имено, Ивона, ликот изграден од играта на Кнезот, *не може* да биде Ивона, изградена од фантазијата на авторот. Таа, **имено, е** мила и флуидна, нежна и убава. Зашто таа е креација на детска игра, таа е создание кое е конструирано во детскиот/лудистичкиот ум на Кнезот. Таа е фантазија.

Уште неколку елементи можат да го поткрепат ваквиот став. Спиралната конструкција, чие наједноставно и колоквијално толкување е кафезот, може да се разгледува и како ограда во која е сместен светот на Кнезот. Во тој свет, донекаде ограден (не докрај, спиралата имала отвор од десната страна) од надворешните влијанија, се одвива Играта на Кнезот, односно приказната за *неговата* Ивона. Во тоа детско игралиште се втурнуваат возрасните, разбивајќи ја играта, истовремено и стимулирајќи го сè подлабокото навлегување во фантазијата. Границите, секако, се лабави, но сепак - граници се. Впрочем, понекогаш се лабави и границите на играта и реалноста.

Стилот на претставата, воопшто, како и стремежот за стилизирање на актерската игра, чистењето на реалистичните елементи во изразот, па дури и забелешката на проследувачот на претставата за тешката комуникација на театарот со гледачот,<sup>9</sup> го заокружува толкувањето (уште еднаш: едно од можните толкувања) за лудистичкиот карактер на режисеровата замисла. Впрочем, реални ли се секогаш детските игри? Можеме ли да ги разбереме секогаш? Можеме ли да влеземе во детската игра и да комуницираме со нив, освен ако не станеме, за миг, и ние деца?

Во рамките на овој дел останува само уште една определба - одговорот на прашањето што претставува Ивона. Кое е значењето на ликот/симболот што ликот го носи.

Последната сцена, веројатно најважна во претставата, дава доволно материјал за неколку заклучока.

По репликата на Кралот: „Ајде! Не можеш да стоиш сам кога сите ние клечиме.“ и ремарката *Кнезот клекнува*, според драмскиот материјал, се спушта завесата. Во инспекцијанскиот примерок на претставата се објаснува што се случува по финалната реплика на Кралот.

Отако Кнезот ќе клекне, светлото се намалува, освен рефлекторот кој ја осветлува Ивона. Масата на која се одвива вечерата се трансформира во сандак во кој се наоѓа Ивона. Таа станува, се гасат сите околни светла, освен светлото кое блескаво ја осветлува Кнегињата бургундска. Нема музика, Ивона си игра со клопчето од првата сцена со тетките. Тишина, се гаси светлото, завеса.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Лилјана Мазова...

<sup>10</sup> Инспекцијански примерок на „Ивона, кнегиња бургундска“, од архивата на Драмски театар, Скопје.

Во оваа сцена, најдрастично се гледа разликата меѓу дејствувањето и рецепцијата, меѓу авторовиот текст и текстот на режисерот. Од една страна, Цветановски, толкувајќи ја Ивона како Вистината,<sup>11</sup> се доближува до концепцијата на Гомбрович, но, истовремено, прави исчекор надвор од таа концепција, оставајќи ја Кнегињата бургундска (без оглед со какво значење ќе го наполниме симболот) непобедена, нежртвувана. Впрочем, повторната фантазмагорична појава на Ивона на крајот на претставата ја продолжува линијата на толкувањето на драмскиот материјал за која зборувавме погоре. Едноставно, не може да се уништи, не може да се убие фантазијата на Кнезот, креацијата на неговиот ум.

Ова нè води до следната фаза од истражувањето на рецепцијата на *Ивона...* во Македонија. Досега, зборувавме за односот рецепција-дејствување кога станува збор за драмскиот материјал на Гомбрович и режисерот, во кој режисерот беше адресат. Истовремено, тргнувајќи од природата на театарската уметност, режисерот се јавува како автор, а адресат е публиката, или, во овој случај толкувачот/реконструкторот на претставата. Во таа смисла, ни останува да го дефинираме значењето на Ивона, односно, да го наполниме со значење симболот Ивона. Првичното читање на тој симбол е Вистината. Вистината која луѓето не сакаат да ја прифатат, која кај нив предизвикува агресивност и злоба. Без оглед дали таа Вистина е реална, или создадена од Кнезот.

Проширувајќи го понатаму толкувањето, право што ни го дава отвореноста на секој текст, и функцијата на адресат, да побараме нови значења во Ивона.

Критиката, главно, ја прифаќа Ивона како Вистината, како лостот кој придонесува „целиот тој лажен свет на измамници, убијци и интриганти во неа да ја согледа својата извртена совест.“<sup>12</sup> Неделникот *Екран* има сличен став: претставата „остава по некоја горчлива жичка при подоцнежните размислувања за човекот кон другите и кон самиот себеси. Прецизно, со точно одредени слики и дејствија, тој успева од текстот да ја извлече онаа мисла што него го интересира: ‘разоткривање на еден свет изграден врз темелите на лажната благосостојба.’“<sup>13</sup> За „свет на лаги и демагогија“ говори и *Нова Македонија*, но во овој случај проследувачот смета дека „ничија смрт не може да откупи нечие распаѓање.“<sup>14</sup>

Има уште еден елемент на претставата кој ќе ни помогне да ја заокружине анализата на односот рецепција-дејствување во *Ивона, кнегиња бургундска*: компаративното проследување на сцената кога Ивона прв пат се појавува и на сцената кога Кнегињата бургундска се појавува последен пат. Имено, двете сцени имаат два заеднички елемента - клопчето и сандакот.

Во првата сцена, Ивона го држи клопчето волница додека двете тетки плетат<sup>15</sup>. Во последната сцена, во моментот кога се подига од сандакот, „таа игра со клопчето.“<sup>16</sup> Тргнувајќи од тезата за специфичната улога на рамката во композицијата на уметничкото дело за која зборуваат Јуриј Лотман и Борис

<sup>11</sup> Од разговорот што го водеше авторот со Владимир Цветановски на 15 април 2004 година.

<sup>12</sup> Петре Бакевски...

<sup>13</sup> Ванчо Каранфилов...

<sup>14</sup> Лилјана Мазова...

<sup>15</sup> Инспициентски примерок...

<sup>16</sup> Ibid.

Успенски, (Lotman, 1982, Uspenski, 1982)<sup>17</sup> појавата на клопчето во почетната и завршната сцена од егзистирањето на Ивона на сцената/театарот, може да се толкува како одредувачки елемент за нејзиното значење.

Во првата сцена од појавата на Ивона, клопчето е помошен елемент во создавањето на сплетена структура, значи структура која а priori е рационална, строго одредена и која се потчинува на строги канони и правила (плетенето на тетките). Префрлена во рамките на драмскиот материјал, оваа структура е структурата на рационалниот, канонизиран, определен и затоа „спокоен“ живот на Дворот. Ваквата структура на дворскиот живот ја нагласува и режијата која во претставата внесува стилизација на византиските дворски канони, строги правила на однесување на цариградскиот двор.<sup>18</sup> Меѓутоа, повторливоста на каноните и строгиот ред придонесуваат за нивна деградација и условуваат исчезнување на творечкиот потенцијал.

Во последната сцена, кога Ивона станува од сандакот и е единствениот осветлен лик, таа игра со клопчето. Клопчето, сега ослободено од редот што го наметнува плетивото, станува значаен симбол на творечката слобода, победа на игривиот принцип, принципот на лудизмот.

Сега имаме доволно материјал да одговориме на прашањето од почетокот на материјалов: дали нашата инфантилност, *нужно* мора да биде сила која е ретроградна, спречувачка, негативна; сила која ја попречува човековата слобода. Од аспект на толкувањето што го понудивме, станува јасно дека рецепцијата на *Ивона кнегиња бургундска*, земајќи го Цветановски како адресат, е различно од дејствувањето на текстот на Гомбровиц. Изедначувајќи ја инфантилноста со лудизмот односно со креативноста, Цветановски, овој пат нам, на иследувачите, ни нуди текст, односно дејствување на текстот на претставта, ставајќи нè нас во улога на адресат кој треба да ја дефинира сопствената рецепција.

## Литература

- BITI, V. 1997. *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, Matica hrvatska.  
JAUS, H. R. 1978. *Estetika recepcije*, Beograd, Nolit.  
LOTMAN, J. 1982. *Struktura umetničkog teksta*, Beograd, Nolit.  
PRANJIĆ, K. & FLAKER, A. 1975. *Povjest svjetske književnosti*, Zagreb, Mladost.  
USPENSKI, B. 1982. *Poetika kompozicije, Semiotika ikone*, Beograd, Nolit.

<sup>17</sup> Според Лотман, почетокот е замена за причинската категорија (ги објаснува причините), а крајот е отворен за толкување, што се совпаѓа со досегашниот принцип применет во материјалов. Успенски пак, ја гледа рамката како модус преку кој се одвива преминот од реалниот во условниот свет.

<sup>18</sup> Во разговорот со авторот, Владимир Цветановски напомна дека во подготовките за претставта ги проучувал тие канони и дека ги применувал во проектот.

## GOMBOROVICH IN MACEDONIA

Mishel Pavlovski

### (Summary)

The material related to the reception of *Ivona...* in Macedonia takes two different approaches. On one hand, through the reconstruction of the actual play, performed by the Drama Theater and directed by Vladimir Cvetanovski, it determines the concrete reception. At the same time it uses the openness of the director's text, and the results received from the reconstruction of the play itself to compare the possible reception of the play. Through such an approach, the following question is answered: must the second power (the "behind", as Gomborovich terms it), as a symbol of our infantility, *necessarily* be a power that is retro-gradable, preventive, negative; a power that hampers human freedom. The text offers the thesis that the reception of *Ivona kneginja burgundska*, with Cvetanovski as the receiving end, is different from the action provided within the text of Gomborovich. By making infantility an equal to craziness, or in other words, to creativity, Cvetanovski offers the viewer the possibility do define their own reception.