821.163.3-2.09
изворен наулен труд

ПРОВЕРКА НА ИДЕНТИТЕТСКАТА МЕМОРИЈА ОБИД ЗА РЕСЕМАНТИЗАЦИЈА НА ТРАДИЦИЈАТА ВО ДЕЛАТА НА Г. СТЕФАНОВСКИ, С.НАСЕВ И Д. ДУКОВСКИ

д-р Нада Петковска

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

клучни зборови: идентитет, меморија, традиција, ресемантизација, креативна реконструкција, реинтерпретација
key words: identity, memory, tradition, re-semantization, creative reconstruction, reinterpretation

Ако меморијата се смета за чувар на традицијата, на корените, тогаш таа е пресудна за формирањето на идентитетот.

Меморијата, според своето основно значење укажува на спомен, паметење, сеќавање, споменување, но исто така ја истакнува и моќта на паметењето (М.Вујаклија). Оттука и придавката меморабилен - вреден да се памети, т.е. што се однесува на нешта кои вредат да се запаметат, кои се знаменити.

Античкиот мит во основата на сеќавањето ја поставува божицата Мнемосина, како персонификација на паметењето, најпозната како мајка на музите. Таа е сезнајна, знае сè што било, сè што е и сè што ќе биде. Кога поетот е опседнат од музите, тој црпи, всушност, знаење од Мнемосина, односно од познавањето на 'потеклото', 'почетоците', генеалогиите. Оттука, разоткриеното минато е повеќе од претходница на сегашноста: тоа е нејзин извор.

Затоа, доколку е заборавено, минатото се споредува со смртта. Изворот на Лета, 'заборавот ' е составен дел на смртта. Покојни се оние што го изгубиле помнењето.

Прашањето на меморијата е една од мошне провокативните теми на современта драматургија, која во дваесеттиот век станува свесна за значењето на наследените искуства за сè што се случува во современиот театар.

Ж. Ж. Рубин зборува за два вида театарска меморија: колективна и индивидуална меморија (Roubine ,1996). Според него, меморијата на современиот театар не е само работа на заборавените и егзотични практики - таа ги мобилизира, исто така, живеаните-сонуваните сеќавања на индивидуите.

Но, битно е што таа индивидуална меморија не е херметичка ни затворена во себе.Таа е импрегнирана во една колективна меморија. Така што, како што истакнува Гротовски (Grotowski, 1978), треба да се реализира 'средба'

на индивидуалната и на колективната меморија. Индивидуалното искуство кое, по дефиниција, е повеќе некомуникатибилно, не дозволува, само по себе, таква средба. Треба да се разграничи и да се испита полето каде што тоа искуство се вкрстува со тоа на гледачот: колективното наследство, факти на заеднички вредности, споделени страдања, прифатени табуи, или онаму каде што цело едно општество го кова својот идентитет.

Според Р. Вилијамс (Вилијамс, 1996), во историјата на драмската литература и на театарот, прашањето на идентитетот може да се генерализира, ако се проследат најмаркантните периоди во неговата историја, од античкиот до постмодерниот. Во класичниот антички театар, човекот го бара својот идентитет во широките космички размери, во согласност со божјата волја, но и со моралните законитости. 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 надвладее, за да завладее хармонијата во општеството и во светот.

Во речиси сите подоцнежни сериозни драми/трагедии, митолошката основа на античките јунаци редовно се заменува со судбината на претставниците на владетелските семејства. Поврзувањето, или дури идентитетот, на судбината на претставниците на владетелското семејство со поопштата судбина на државата или на градот, овозможи една форма на драма 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, но мошне комплексна димензија (Р.Вилијамс, 1996).

Во англиската ренесансна драма 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 се решаваат проблеми од поопшт (историско-национален) карактер, тој го открива и својот личен идентитет, како склоп на надворешните, но пред сè на внатрешните, психолошки поттици.

Буржоаските идеолози од 18 -тиот век се обидоа да ја ограничат драмата на „приватна тага“, додека подоцнежната главно буржоаска драма на Х. Ибзен, повторно создаде една јавна драма во рамките на новите општествени односи, во која јунакот се одредува пред сè како социјално суштество, што мора да ги усклади сопствените стремења, желби и однесувања со општествените морални законитости.

Во различните модели што се определуваат со заедничкиот именител на модерна драма, според Вилијамс (1996), станува збор за различни пристапи кон проблемот на идентитетот. Во натурализмот - човекот се пронајде себеси, својот идентитет во тесна врска со физичкиот свет, со материјалниот и социјално материјализираниот свет, со кој се соочија авторите.

Драмските форми од дваесеттиот век, проблемот на идентитетот на човекот најдобро го реализираат преку трите главни вида: субјективен експресионизам, социјален експресионизам и симболистичка апстракција, решавајќи го секој на свој начин - како реакција на материјалниот буржоаски свет, како индивидуален бунт или, со помош на симболистичката апстракција, надвор од материјалниот буржоаски свет, проширен до метафизички димензии. До-

дека за субјектот во модерните правци се нагласува дека е отуѓен, поделен, во постмодернизмот, веќе станува збор за распаѓање, односно за 'смрт на субјектот'. Во светот на симулакрумите нема основна реалност кон која реферираат објектите и знаците, ами хиперреалност, фабрикувани информации што создаваат конзументи на информации и формираат универзално мислење. Субјектот се стопува во масата, што резултира со грубо бришење на јазот меѓу јавното и приватното. Станувајќи примачи на информации, субјектите ја живеат реалноста низ посредуваните структури на знаењето добиени преку информационите системи, што a priori ја негира можноста за некаков личен идентитет.

Одовде произлегува дека прашањата за идентитетот не само што се многу сложени туку и дека се во тесна врска со развитокот на општеството, со развитокот на научната мисла, со односот кон стварноста. Прашањето на идентитетот, низ оваа скала на развитокот, покажува дека тоа варира од прашање за онтолошкиот идентитет на човекот, во склопот на еден космички систем што сè уште не го разбира и го толкува со помош на митот, преку одредување на неговото место во рамките на општеството, до сложени индивидуални дилеми на модерниот човек за неговото место во тој глобален систем, но како изразита индивидуалност, со лични вредности и дилеми. Станува збор и за една голема тема на литературата, поврзана со вечните прашања за смислата на човековото постоење што на разни начини е постојано присутна во драмската литература.

Прашањата на меморијата и идентитетот ја потврдуваат својата актуелност во еден подолг период на конституирањето на македонската драмска литература. Станува збор за нејзината поврзаност со македонскиот фолклор, со историското минато, како и со своевидната историска митологија со која се хранат делата на многу македонски автори. Во периодот на создавање/јакнење на националното чувство, на реализирање на политичката независност, и на дефинирање на новонастанатите ситуации со соседите, мошне важен елемент станува славното минато, херојството, подвизите на старите јунаци, со кои се храни идентитетот, во онаа стандардна форма на наглasен етноцентризам, што значи дека сопствениот народ е секогаш подобар од другите, избран (Đordano, 2001).

Една од основните преокупации на македонската драмска продукција и на македонскиот театар, на крајот на дваесеттиот и на почетокот на дваесет и првиот век, е (сè уште) потрагата по сопствениот идентитет - (историскиот, геополитичкиот, националниот и субјективниот идентитет), но и идентитет во формата, во театарско - сценскиот израз. Овие процеси се во основата на творештвото на повеќе значајни македонски драмски автори - од В. Черноднински, преку К. Чашуле до Г. Стефановски, Ј. Плевнеш, С. Насев, Д. Дуковски. Се разбира, секој од нив му пристапува од свој аспект, преку сопствено видување и интрепретација.

Во врска со овие прашања, Барбара Сушец Микиели забележува:

„Во ерата на динамични социјални, културни и политички процеси, на какви што бевме сведоци во Европа за време на минатите декади, меморијата одигра мошне битна улога. Зошто? Историските промени беа неодвоиво споени со самозапрашувањето, со сомнежите. Тие сомнежи го инспирираат процесот на сеќавањето, во процесите на формирањето на нашиот индивидуален и колективен идентитет. Сложената интеракција меѓу меморијата,

експлицитните сомнежи и колективниот идентитет, беше разгледувана околу 1989 година, за време на војната во поранешна Југославија, а по 11-ти септември и во САД.

„Но како модерната „експлозија на меморијата“ се манифестира во културата и во уметноста?“ (Sushec-Mikieli, 2007: 42).

Според Б. Сушец-Микиели, во будењето на секоја ’експлозија на меморијата‘ доаѓа предизвикот за реконструкција, со што европската култура често се соочува. Во суштина, реконструкцијата значи две работи: од една страна, може да биде интерпретирана како механичко враќање/реставрација на старата состојба на нештата, и од друга, како ’конструкција на нешто одново‘, или конструкција на нешто ново, неизбежно вклучено во реевалуацијата на културното минато. Во таа смисла, „реконструкцијата може да биде ревизија и реинтерпретација, при што експлицитната ’креативна реконструкција‘ ќе биде особено типична за историски периоди во кои, во реконструкцијата на минатата култура, се интервенира со радикални нови форми на еретичко мислење, самозапрашување и сонежи“ (Sushec-Mikieli, 2007: 42).

Според вака поставеното прашање на Барбара Микели - следи и прашањето како таа модерна ’експлозија на меморијата‘ се манифестира во македонскиот театар на крајот на минатиот век.

Креативната реконструкција подразбира, (меѓудругото) и ресемантизација на делата од минатото - специфична постапка што бара нови толкувања на минатото, своевидна проверка на идентитетот, но, честопати, таа поаѓа од еден негативен аспект - во смисла на проверка на неговата издржливост и на спремноста на публиката (народот) да се соочи, всушност, со една драстична демитологизација на некои од старите вредности, со веќе митолошка аура.

Во својата мошне инвентивна, теориско-практична книга, под наслов *Мала книга на стапици,* Г. Стефановски истакнува дека:

„Нашиот идентитет е приказна за тоа кои веруваме дека сме“ (Стефановски, 2003:15). Определба што нуди лепеза од интерпретации.

Еден од раните, парадигматични текстови, поврзани со проблемот на идентитетот, е драмата *Јане Загрогаз* од Г. Стефановски, каде што тој, на многу оригинален начин, го разгледува ова прашање - користејќи ги архетипските форми на народната мудрост и верувања, содржани во народното творештво. Тука сè уште не се оперира со национални определби, туку со поопшти, митолошки категории, при што суштината на драмскиот судир се состои во обидот да се покаже дека кај секој народ постојано се во судир две тенденции - покорноста и бунтот, што го определуваат неговиот идентитет.

Оваа ситуација може да се подведе под констатацијата на Р. Вилијамс дека „иако традицијата (’нашето културно наследство‘) е … процес на промислен континуитет, сепак за секоја традиција, по пат на анализа, може да се покаже дека е избор и преизбор на оние значајни прифатени и обновени елементи од минатото коишто не претставуваат нужен, туку *посакуван* континуитет...“

Карактеристично за традицијата, и од клучно значење за нејзиното место во културата, е тоа што под извесни општествени услови, алтернативните и дури антагонистички традиции можат да се зародат во рамките на истото општество“ (Вилијамс, 1996: 202).

Ако **Јане Задрогаз** е драма што се базира на колективната ритуална, митолошка традиција (главно меморирана во македонскиот фолклор), *Лет во*

место и *Диво месо* се драми со тематика од минатото, во кои Стефановски ги меморира големите национални теми поврзани со конституирањето на македонскиот идентитет.

Во *Тетовирани души* темата на печалбарството, која е во тесна корелација со големата тема на американскиот сон, Стефановски, освен од социјалниот аспект, ја разгледува и од аспектот на идентитетот. Како своевидна реплика на драмата од К. Чашуле, *Вејка на ветрот*, Стефановски трага по разнишаната ментална структура на иселениците-печалбари чиј идентитет, под притисокот на новите околности, на новата средина, како да се поделил на два дела, составен од она таму и ова овде, како спој на тажната реалност и на блескавата илузија за минатото и за иднината.

Чернодрински се враќа дома, *Духот на слободата, Синдром Чернодрински,* се драмски дела на Стефановски каде што како меморабилен се јавува ликот на првиот македонски театарски деец Војдан Чернодрински и сите конотации што ги произведуваат неговото име и дело, кои станале составен дел на нашиот идентитет.

Бакхи - се надоврзува на познатиот антички мит за Бахус/Дионис, но со нагласена актуализација за балканските подвоености и самоуништувања.

Издвоениве пиеси се само дел од неговиот богат опус, но секоја од нив на специфичен начин зборува за карактеристичното за Стефановски – барање на идентитетот (национално-политичкиот и личниот), преку ресемантизација на познатите теми и идеи од постари текстови.

За типична ресементизација на една позната тема, станува збор во мошне интересниот драмски текст под наслов *Чернодрински се враќа дома.* Стефановски го прикажува овој значаен македонски драмски автор како лик, кој воопшто не се појавува на сцената, кој е дисеминиран низ многубројни епизоди, важни и неважни настани од неговиот живот, сеќавања на неговите современици, соработници, но и во записите на полициските архиви. Неговата суштина, неговиот идентитет се состои во неговото зрачење врз другите, во восприемањето и во доживувањето од другите. Користејќи го овој веќе стандардизиран наратив, Стефановски му додава нови детали, со кои ни го прави многу поблизок, почовечен, за што придонесува и благо-ироничниот тон со кој се заменува вообичаената патетика во прикажувањето на ваквите теми.

Инвентивниот, секогаш актуелен и луциден автор Г. Стефановски, креативно реагираше на распаѓањето на Југославија, што се случи во рамките на еден покрупен процес - распаѓањето на социјалистичкиот блок и рушењето на берлинскиот ѕид. Прашањето на идентитетот на Македонецот се слеа со кризата на идентитетот што ги зафати претставниците на целиот источен блок. Во француското издание на едно од последните дела, драмата *Хотел Европа,* забележува:

„На Балканот, сите знаат дека е невозможно да се родиш и да умреш во иста држава. … Тоа е неизбежно - како природна катастрофа“ (Stefanovski, 2005: 177).

Сега на патот до заокружувањето на идентитетот се поставува Европа, обременета со стереотиповите, преку кои таа ги гледа претставниците на периферните европски држави. Стефановски го воведува поимот ’Дивиот Исток‘, како алузија на она што некогаш беше Дивиот Запад во Америка. Која е смислата на ова ресемантизација, на прилагодување на еден познат идиом

за новонастаната состојба во (Југо) Источна Европа? Според Стефановски, таа Европа безнадежно се труди повторно да се пронајде и да го дефинира својот нов идентитет. Тој битен проблем, Стефановски го изразува преку клучното прашање: „На што треба да личам? Кој сум јас?“ Сиот тој комплекс на однесување, поврзан со загубениот идентитет, тој духовито го сублимира во провокативното, цинично и иронично, но пред сè мошне сериозно прашање: „Зошто Истокот повеќе не е секси?“ (Стефановски: 2005, 151). Со ова прашање, всушност, се иронизира прашањето на загубениот идентитет на луѓето од истокот, кои во очите на западниот свет порано биле/се сметале невини и наивни, мирољубиви и фолклорни, а денес се имитаторски сакајќи да бидат рафинирани и искусни, т.е. западноевропски.

Сите овие прашања денес станаа една голема тема на театарот, кој видливо се политизира. Истокот стана интересен за Европа, затоа што станува збор за мошне актуелниот проблем за изгубениот идентитет на цели народи, што се третираат како маса, како раселени лица без татковина, без постојана адреса, без идентитет (што е тема на поновите текстови на Стефановски, *Казабалкан, Хотел Европа*).

Драмското творештво на Стефановски, е точката каде што се сечат авторовата индивидуална меморија со колективната, националната меморија**.** Но како се реализира тој ’пресек‘ ? Една од карактеристиките на драмите на Г. Стефановски е што во нив не среќаваме директна рememоризација на личните, на индивидуалните доживувања и дилеми, индивидуални сеќавања на авторот - навидум и интимните, личните дилеми секогаш се поврзани со националните/колективните.

Сашко Насев е исто така еден од значајните македонски драмски автори кој го обележа крајот на дваесеттиот и почетокот на дваесет и првиот век. Главна карактеристика на делото на С. Насев накратко е: преокупираноста со секојдневието на обичниот човек. Со своите драмски текстови *Чија си* (1991), *Грев или шприцер* (1992), *Позитивно мислење* (1997), *Доле влада* (2000), *Така било пишано* (2010), да ги споменеме само најпознатите, отвори нова перспектива на ваквите теми. Битна одлика на овој автор е – непретенциозната слика на животот на малиот човек, во клучните моменти од општествениот живот како што е смртта на Тито, скопскиот земјотрес, војните на бившите југословенски простори. Сето тоа е видено, одразено преку визурата на тој мал човек кој нема никаква моќ да влијае на она што се случува и што му се случува, но затоа пак е принуден да учествува во сите тие настани.

Големата популарност на овие пиеси, што може да се спореди со одзивот на пиесите на Г. Стефановски неколку години понапред, се должи на неговата способност, големите теми за животот да ги прикаже на мошне едноставен начин, преку маалскиот скопски живот. Драмите се на работ на натурализмот и на тривијалноста, тие претставуваат пресек на секојдневието кое се состои од навидум обични, но во суштина - егзистенцијални проблеми – љубовта, желбата за успех, за поубав живот. Сите ликови се фатени во некоја мрежа на околности што не им дава да се одлепат и да се впуштат во пошироките простори. Настаните од ваквото секојдневие се изразени со соодветен јазик - деформиран говорен груб јазик, со малку зборови, јазик на еден необразован слој, полн со пцовки и извици. Оттука, овие пиеси, како и подоцнежните (*Позитивно мислење, Доле влада*), всушност го откриваат идентитетот на македонскиот мал човек, врз кој се реализира ’секојдневното трагично‘.

Тоа е трагедија без катарза, без олеснување и без позитивна перспектива, затоа што фатумот кој режира сè и самиот е ситен, испреплетен од многу небитни елементи кои, кога ќе се сложат заедно, стануваат пресудни за животот на човекот.

Во овие текстови, како и во текстовите на Г. Стефановски, иако се расправа за сериозни теми, провејува еден потсмешлив, помалку ироничен пристап на настаните, што го открива ставот на авторот, неговото несогласување со одредени појави и состојби, но и, точно со таа иронична потсмешливост, критика на прикажаните состојби.

Многу поиндикативни за нашава тема, меѓутоа, се неговите драми *Харем, Спиро Пирчев-Царот.* Овие драми се карактеристични примери за ресемантизацијата на повеќе значајни идеи: херојството - прикажано како груба сила, нагласената примитивност на јунаците и на нивните дејства, деградираниот јазик. На таков начин се добива специфичен ефект: наместо познатата патетика при сликањето на мачните состојби на ропството, прогонот, имаме комична игра. Она што на извесен начин го започна Г. Стефановски, со својот специфичен однос кон минатото, сега добива многу погруби карактеристики. Станува збор за една современа ресемантизација, реевалуација на значењето на одредени, херојски теми, сега деградирани до ниво на гротеска. Пиесата *Харем* авторот ја определува како комична фарса, но додавајќи дека тоа е „каубојска театарска пиеса на балкански начин“**.** Според авторот, ова е епизода од животот на луѓето што егзистирале во почетокот на дваесеттиот век во „Веселата долина“ среде Балканскиот Полуостров, што тој ги прикажува како своевидна верзија („пресликана како под индиго“) на традицијата на Дивиот Запад, а јунаците - како македонска копија на браќата Далтон, Буч Касиди и Санденс Кид. Односот на авторот е нагласен уште во именувањето на јунаците, поделени на наши (Македонци) и нивни (Турци), но и неутрални- како човекот со камера (секако Манаки), свршеницата на рускиот конзул која е сосема добро друштво на главните јунаци.

Смислата на текстот се појаснува и со наводната изјава на Хомер – дека сè е во легендите - односно дека целиот овој урнебесен свет, во кој се поставени овие јунаци, е изграден врз легендите, се разбира, согледани од нова перспектива. Во драмата преовладува една раблеовска атмосфера. Ликовите (Крле Суџукот, определен како легенда во движење, господар на планините и јадач на јагнишња, Блажо, пијач на лута ракија..., Дурмиш Тута Велики, син на султанот, со слични одлики и склоност кон животните задоволства) се прикажани со предимензионирани физички способности. Тие слободно се движат во просторот, прекумерно јадат и пијат, пресметувајќи се без размислување со непријателите од секаков вид. Во нивниот приказ е користена, според Ауербах (Auerbah,1978), постапката на телесна креатуралност. Во драмата имаме и карактеристично сталешко мешање на лица од висок и низок ранг. Понатаму, во самиот израз, забележливо е мешање на високиот и на нискиот начин на говор, при што преовладува вториот. Сето тоа придонесува овие текстови да претставуваат едно сосема ново видување на балканската трагедија, што веќе не е патетична и трагична, ами комично - гротескна, а со тоа апсурдна.

Драмата *Спиро Пирчев-Царо,* според авторот, е инспирарана од заплетите на драмата *Цар Пир* од Војдан Чернодрински и од летачкиот циркус *Монти Пајтон.*

А. Алексиев, во предговорот на *Собраните дела* на В. Чернодрински, истакнува дека во дваесеттите години на дваесеттиот век, како резултат на судирот на естетски план со група помлади соработници од *Македонски младешки зговор*, што сметаат дека делата на Чернодрински веќе не се актуелни, тој го напушта овој театар, но и се обидува да создаде дела со поинаков карактер отворајќи целосно нова страница во аналите на нашата драмска литература (Чернодрински, 1992). Така настануваат неговите драми *Цар Пир* (1921), *Духот на слободата* (1921), *Слав Драгота* и *Бурите крај Вардар* (1925). Алексиев смета дека со нив се поставени темелите на македонската психолошка историска драма, во која не успева сосема да се ослободи од патетиката, како и од некои познати реквизити на романтичарскиот театар.

За С. Насев, драмата *Цар Пир* претставува предизвик за реконструкција, што тој ја прави на 'монтипајтоновски начин', т.е. преку специфичен хумор, со кој ги слика дворските завери против Спиро Пирчев. Се разбира, и тие се претвораат во урнебесни настани во кои се замешани сите ликови. И во овој случај не останува ништо од царската возвишеност на трагичниот Пир, туку се сè завршува на општо задоволство со разрешување на клучниот спор.

Една од најинтересните творечки фигури од помладата генерација македонски драмски писатели, Дејан Дуковски, се јавува на македонската театарска сцена во 1988 година со *Балканска гротеска*, потоа следи *Последниот балкански вампир* (1989), *Силјан Штркот шанца* и *Џинот и седумте џуџиња* (1991). Поголем одек доживеа неговото дело ***Balcan is not dead,*** или *Магија еделвајс* (1992), со додатна определба - околу *Македонска крвава свадба*. Дуковски, како и Стефановски и Насев, користи мотиви од минатото, а често тоа се ликовите и делата на Чернодрински, но и делата на многу европски автори.

Во ***Balcan is not dead,*** или *Магија еделвајс,* Дуковски од прототекстот ги презема ликовите, основните драмски судири, одредени дијалози, но на таков начин, што целата драма всушност е декомпонирана, разложена на низа мали секвенции, меѓу кои се вметнуваат нови ликови и епизоди, со што не само што се изменува текот на настаните туку и значењето и идејата на пиесата.

Во драмскиот текст на Дуковски се пародираат сентименталните љубовни стории што, по правило, ја чинат основата на битовата драма, но истовремено, ја потенцираат невозможната љубовна врска помеѓу луѓе од различни националности на Балканот. Патетично-битовиот стил се разбива со нагласеното иронично-пародично прикажување на турската власт, додека комитите се претставени како современи терористи, кои на моменти заличуваат на гангстери, што се служат со јазикот на ваквите јунаци од крими-сериите. Метатекстуалните коментари се искажуваат преку специфичната постапка на насловување на епизодите, при што, најчесто, се иронизира содржината на текстот што следува: *Спасе-дојде тивко и влезе во историјата*, *Спасе турски куршум не го дупи, Цвета + Антигона, Осман + Калигула.* Во епизодата *Патувачка трупа*, во манирот на средновековните патувачки актерски трупи, (а според сцената со актерите во Шекспировиот *Хамлет),* патувачката трупа го најавува својот настап преку обраќањето до публиката, при што не само што упатува на изворот на метатекстот туку ги објаснува и сите постапки и елементи од кои е компониран. Така, врз основа на старата драма на Чернодрински, Дуковски гради сосема нова структура, со елементи од битовиот

оригинал, мелодрамски секвенции, историски детали, елементи на криминалка, заокружувајќи го сето тоа со еден патетично – пародичен коментар.

Д. Дуковски, во *Балканот не е мртов,* ѝ дава европска рамка на типичната балканска ситуација од времето на турското ропство, нагласувајќи, преку примери од литературата, некои состојби што се дел од светската историја, повторливи од антиката до денес.

Драмата *Буре барут* (1994) е пародија на балканскиот менталитет, што се реализира со употребата на секојдневните кодови и конвенции, со баналните клишеа на секојдневните ситуации во кои доминира насилството и суровоста, како специфичен начин на комуникација на овие простори. Компактноста на текстот му ја дава заедничката идеја на злото, која, иако реализирана во еден за нас препознатлив амбиент, добива универзални димензии

Маме му ебам кој прв почна (1997) ја продолжува на извесен начин темата на насилството, на суровоста, карактеристична за *Буре барут,* сега повеќе фокусирана на односите меѓу мажот и жената. Во склад со постмодернистичкиот манир, Дуковски сцените ги базира на дела од светската драматургија (Шекспир, Чехов, Гете, Бекет), и на тој начин постигнува специфична театрализација на историјата на театарот. Тој како да го гледа светот како театар, како театарска претстава во која се повторуваат негативните вистини. Посебно интересна е третата сцена од драмата (Трет круг), со наслов *Вера.* Дејството се случува во Витемберг, во седиштето на европската култура, во кое учел и работел д-р Фауст, (но и Хамлет), каде се реализира клучната средба на Доктор Фалус и Младиот, дојденец од Јужна Европа, Балкан, Македонија. Но, играта ја води доктор Фалус, што Дуковски го претставува како синоним, или симбол на развиената Европа: тој е интелектуалец за кого светот е апсурден, без богови, исполнет со насилници, предавници и лицемери, додека политиката е лудило. Со ваквите одлики и сфаќања, тој претставува дегенерирана варијанта (пародија) на докторот Фауст и на неговиот копнеж по нови сознанија, и затоа лесно се справува со претставникот на онаа другата Европа, на Македонија, што завршува како негова (сексуална) жртва.

Историјата на Европа, одразена и во нејзиниот театар, е историја на перманентно насилство, на желба за доминација на цивилизираниот свет над понеразвиениот, што Дуковски ја пародира со еден извонреден театарски јазик. Со ваквиот суптилен начин на гледање на светот преку театарската призма, Дуковски е автор кој многу успешно комуницира со разнородна публика, во повеќе земји во светот.

Во предговорот на француското издание на книгата *ММЕ кој прв почна*, Х. Вибранц (Dukovski, 2004) го определува Дуковски како припадник на новата генерација македонски драмски автори-постмодернисти, чија главна одлика е генерална демистификација на вредностите. Карактеристична за Дуковски, според Вибранц, е моќта за провокација, непризнавање на авторитетите. Тој е балкански писател, кој својот балкански идентитет го става во градите на европскиот идентитет. Станува збор за двојна припадност на две спротивни култури, што го поставува прашањето за местото на Балканот во рамките на европската хегемонија.

На крајот, ќе го повториме прашањето: во што се состои оригиналноста на овие автори во врска со прашањето на идентитетот, поточно со идентитетската меморија?

Оригиналноста на авторите за кои стана збор (и не само за нив) во нивниот пристап кон традицијата, се состои во следново:

Темите, како и ликовите, се однесуваат на историски настани од минатото, на постари книжевни дела, но преработени во склад со актуелните идеи на авторите. Во своите драмски текстови, тие слободно комбинираат лица и ситуации (настани) од историјата (Чернодрински, Ќемал Ататурк, Цар Пир, борбите на комитите за ослободување на Македонија) со литературно-фолклорни ликови (Јане Задрогаз, Змејот, Царицата, Спасе, Цвета, Фауст), анонимни борци за слобода, комити, фреско-сликари.

Пристапот кон овие теми и ликови е невообичаен/зачуден: наместо очекуваниот, патетично-херојскиот стил, станува збор за благо-ироничен приод, кој напати преминува во карикатурално-гротескен. Заради тоа овие текстови претставуваат едно сосема ново видување на балканската трагедија, што веќе не е патетична и трагична, ами гротескна и апсурдна.

Која е целта на ваквиот пристап? Секоја генерација, нормално, нуди свое видување на минатото. Генерацијата за која станува збор, во своето видување на минатото наместо патетика, нуди отворен потсмев, гротескна предимензионираност на ликовите и на настаните. Се добива впечаток дека со ваквото 'поигрување' со минатите вредности – како да се врши проверка на сочуваната меморија на идентитетот. Дали јунаците можат да бидат комично/гротескно предимензионирани и притоа повторно да ги доживуваме како наши, како предци од кои зависел нашиот идентитет? Се чини дека тоа е следната фаза на заздравување на идентитетот на народот - кој не е загрозен од еден непатетичен приказ на големините од минатото, ами може слободно да си поигрува со него - затоа што тој веќе е цврсто фиксиран во неговата свест.

Литература:

Алексиев, А. 1992. „Војдан Чернодрински (1875-1951)".Во: В. Чернодрински. *Одбрани дела.*, Скопје, Мисла.

Auerbah, E.1978. *Mimezis*, Beograd, Nolit.

Вилијамс, Р. 1996. *Културата.* Скопје, Култура.

Grotowski, J.1978. *Towwards a Poor Theatre.* New York, Simon and Schuster.

Дуковски., Д. „Што сторивме и што треба да сториме за однапред…".Театарска белешка. Скопје, МНТ, Драма, Сезона 1996/97.

Dukovski, D. 2004. *Quel est l' enfoiré qui a commencé le premier?* Paris, L' Espace d' un instant.

Đordano, K. 2001. *Ogledi o multikulturnoj komunikaciji.* Zemun, Biblioteka XX vek, 121, Beograd.2.

Pavlovski,B.(2000).„Kronologija makedonske dramske knjizevnosti". Vo: *Antologija nove makedonske drame.*Zagreb, Hrvatski centar ITI- UNESKO.

Петковска, Н. 2003. *Драматуршки читања.* Скопје, ФДУ.

Петковска, Н. 2008. *Театарот и идентитетот.* Скопје, Панили.

Roubine, J-J. 1996. *Introduction aux grand théories du Théâtre.* Paris, Dunod.

Susec-Michieli, B. 2007. "Reconstructions, Retrospections: *"Recalled" memory in the contemporary Slovenian theatre.* In: *Theatre and Memory,* Skopje, FDA.

Стефановски, Г. 2003. *Мала книга стапици*. Скопје, Табернакул.

Стефановски, Г. 2003. *Избрани дела.* Скопје, Табернакул.

Stefanovski, G.2005. *Hotel Europa.* Paris, L' Espace d'un instant.

Чернодрински, В. 1992. *Одбрани дела.* Приредил А.Алексиев. Скопје, Мисла.

Check of identity retention. An attempt to re-semanticize the tradition in the works of G. Stefanovski, D. Dukovski and S. Nasev

CHECKING THE MEMORY OF IDENTITY

Nada Petkovska

Summary

The questions of retention and identity confirm their actuality in a somewhat longer period of constituting of the Macedonian dramatic literature. Nowadays, it comes down to a certain ’explosion of a memory‘ that infers a challenge of creative reconstruction, reevaluation of the cultural past, as its revision and reinterpretation, that is, re-semanticizing of the works from the past.

The goal of this approach is each generation to be able to offer its own understanding of the past. Now, instead of namby-pamby, an open mockery, grotesque overdimensioning of the past characters and events are being offered, so one gets the impression that such ’play‘ with the values of the past, makes a check on the preserved retention and identity.