

д-р Мишел Павловски

„ПЕЧАЛБАРИ“ НА АНТОН ПАНОВ – СОЦИО-ТЕАТАРСКИ СКИЦИ

Во 1956 година Гурвич ги објавува проучувањата кои се однесуваат на социолошките истражувања на театарските односи. Според него, социологијата на театарот опфаќа истражување во три главни насоки. Првата е проучувањето на актерството, односно на група актери кои дејствуваат како трупa. Понатаму, социологијата на театарот мора да ја проучува содржината/стилот на текстовите ставена во специфичен социјален контекст, при тоа, не занемарувајќи ги глобалните структури и класи, за конечно да дојде до она што најчесто се подразбира во пошироката јавност кога станува збор за социологијата на театарот - истражувањето на социјалните функции на театарот и нивното дејствување во различни видови социјални нивоа/класи/структури (Gurvich, 1956, стр. 203-204).

Проучувањето на „Печалбари“ ќе го базираме на трите параметри, предложени од Гурвич, со мало изместување за кое ќе зборуваме подолу. Главниот акцент, сепак, ќе биде ставен на вториот елемент, односно на истражувањето на драмскиот материјал ставен во социјалниот контекст на глобалните структури. При тоа, ќе се обидеме делото да го анализираме на ниво на т.н. *микрочитање*, односно, да ги согледаме и да ги истражime *внатрешните* социјални односи. „Печалбари“, е драмска структура мошне богата со ваков вид односи.

При тоа, треба да се има на ум (зло)употребата или некритичката употреба на социолошкиот пристап кон театарот базиран на Гурвич, за што детално зборува Дивињо (Divinjo, 1978, стр. 49-68).

Исто така, при ова и вака конципирано истражување, треба да се има на ум и забелешката на Дивињо, навистина, изречена за средновековниот театар, но на полно функционална кога станува збор за проучувањето на секоја театарска епоха или секое дело кое не потпаѓа под определбата „современо“. Имено, Дивињо, полемизирајќи со ставот за единството на средновековниот театар, предупредува:

„Премногу добро ги знаеме ојасносниите кои во себе ги носи ајспиракцијата поединствено: испражувачиите кои им се наклонети произволно прегнуваат од тоа дека веќе постои единство, или исто толку произволно го конструираат единството онаму каде што владее најголема разновидност, ги офакаат и најпротивречниите видови искуство со една шемајска форма, со која постоа се служат како со експликативно начело“ (Divinjo, 1978, стр. 91).

* * *

„Печалбари“ на Антон Панов прв пат е изведена во сезоната 1935/36¹ во Народно позориште во Скопје².

Театарот и ансамблот на тогашното „Народно позориште Крал Александар Први“ бил на нивото на вообичаените провинцијални театри во Кралството Југославија. Од технички аспект, можеби и под тоа ниво. Театарот немал оркестар, а трупата била со „скромни вокални можности“ (Živojinović, 1965, стр. 480). Дополнителен проблем за текстот, пишуван на еден од македонските дијалекти, бил националниот состав на ансамблот. Трупата, имено, била составена, главно, од не-Македонци, актери кои или многу малку, или воопшто не го разбирале македонскиот јазик, кој, згора на тоа, во тоа време, се уште не е кодификуван³. Директорот на театарот во тој период сведочи и за структурата на публиката - според него, театарот „бил

¹ Според тогашниот директор на Скопскиот театар, Велимир Живојиновиќ, премиерата била „есента 1935“ (Živojinović, 1965, стр. 479), додека според енциклопедијата „Театарот на македонска почва“, премиерата била во март-април 1936 (Лузина, 2002). Во секој случај, станува збор за иста сезона: 1935/36.

² Режисер на претставата бил Јосиф Срдановиќ, а композитор Стеван Шијачки. Пера Јовановиќ го играл Јордан, Пава Раиќиќ - Рајна, Мери Подхраски ја играла Стојна, а во улогата на Костадин настапил Тодор Николиќ.

³ Повеќе за јазикот на „Печалбари“ во (Паноска, 1990). Тука ќе направиме мала дигресија. Во материјалов што следи, цитатите се земени од изданието на „Печалбари“ од 1989 година (Панов, 1989). Како што забележува Димка Митева (Митева, 1990), јазикот на првото издание на „Печалбари“ од 1939 година (Пановиќ, 1939) и на првото повоено издание на пиесата од 1949 (Панов, 1949) се разликуваат. Подоцнежните изданија, па и нашиот извор, го следат текстот од 1949 година.

упатен претежно на публика врбувана од редовите на чиновниците“ (Živojinović, 1965, стр. 481)⁴.

„Печалбари“, значи, на сцената во Скопје се појавува во ситуација кога театарот е ориентиран, главно, кон публика од средната класа, кога пропагандно-просветителската улога на претставувачката уметност е ограничена на публика на која некоја голема пропаганда не и е потребна, државните чиновници, во принцип, се власта. Од тој аспект, поставувањето на сцена на „Печалбари“ е полн погодок. Со првенецот на Антон Панов театарот успеал во својата зграда да привлече луѓе кои не го посетувале - еснафи, занаетчи, чорбаџии и работници. Кога еднаш овие социјални групи и структури го скршиле табуто на посетување на театарот, лесно било ваквата публика да се привлече „во се поголем број да ги посетува и останатите претстави“ (Živojinović, 1965, стр. 481). Пропагандно-просветителската улога по „Печалбари“ опфатила многу поголема група луѓе, многу поширока социјална лепеза. Тоа го сфаќа и директорот Живојиновиќ, кој констатира дека поставувањето на „пиеса од домашна средина е исклучително корисен потег за театарот и *неговијата работа и влијание* (потцртаното е мое -М. П.)“ (Živojinović, 1965, стр. 481). Влијанието, секако, не било само пропагандно. Театарот ги исполнувал и своите естетски и просветителски функции, впрочем, токму овој и ваков

⁴ Впрочем, и репертоарот на скопскиот театар меѓу двете светски војни, бил „базиран главно врз национал-романтичарски српски квазиисториски мелодрами“, (Лужина, 2002), иако во Скопје се играле и Шекспир и Гогољ и Островски... За репертоарот на скопскиот театар пишува Јелена Лужина: „Скопскиот Народен театар, кој што подоцна ќе биде преименуван во „Народно позориште „Краљ Александар I“, и покрај помпезноста на неговото официјално име, всушност беше градски театар од општ тип, а не некаква си јасно профилирана институција од национален или репрезентативен карактер. Неговата примарна задача, бездруго, била да ги забавува и по малку индоктринира своите гледачи, сервирајќи им ги гледливите пиеси од национално-фолклорен тип, потоа и уште погледливите белосветски конфекционерски драмолети (какви што ги пишуваа Сарду, Дима Синот, Скриб, Нестрој и цели редици денес анонимни писатели), но, најпосле, и нешто „класично“ и „уметничко“ (ова се атрибуции препишани од тогашните афиши!), во изборот од Шекспир и Островски, до Воновиќ и Крлежа. Рецепцијата на овој/ваков репертоар била, по правило, обратно пропорционална на неговите уметнички амбиции, така што најгледани и најприфатени биле токму пиесите од рурален тип, „со пеење и нукање“, односно сите битовски жанровски изведенки“ (Лужина, 1995, стр. 137).

театар, во предвоените години, ја подготвува младата генерација која ќе стане главната, ентузијастичка публика на Македонскиот народен театар и која ќе ги продуцира првите македонски истражувачи на театарот и театролози.

Успехот на „Печалбари“ бил евидентен. Осумдесет претстави на матичната сцена и на гостувањата во текот на пет сезони (апсолутен рекорд во тоа време), неколку нови постановки, претстава „за која долго време се бараше карта повеќе“ (Živojinović, 1965, стр. 481). Тој и таков, непрекорен и (за многумина) зачудувачки успех на драмата на оперскиот хорист ги отвора вратите за македонските автори во предвоениот скопски театар. По „Печалбари“ се редат „Парите се отепувачка“, „Ленче Кумановче“, „Чорбаџи Теодос“ и други претстави.

Конечно, за значењето на „Печалбари“, како прва претстава на македонски јазик е пишувано многу и опширно. И оваа претстава и оние што следат по неа, ја извршија, секоја на свој начин својата најзначајна функција: полека, но сигурно на „новата публика“, на публиката воопшто, на јавноста, општествена и културна, да и покажат и докажат дека во „Вардарска Бановина“ живее народ кој има свои обичаи, свој јазик, свои навики...

Сега ќе се задржиме на „Печалбари“ од еден поинаков аспект. Ќе се обидеме, во рамките на просторот, да ги истражime односите внатре во драмскиот материјал, поточно, тие односи да се обидеме да ги гледаме од различен социјален контекст. Ќе се изместиме, значи, малку од Гурвич, и ќе ја разгледуваме *рецепцијата* (можна и/или вистинска) на овие односи, во зависност од социјалниот, општествениот, историскиот и идеолошкиот контекст во кој таа рецепција се одвива. Со оглед на многуслојноста на задачата, ќе се задржиме само на неколку аспекти, карактеристични за „Печалбари“.

Првиот од нив е реакцијата, рецепцијата на „новата“ публика која од периферијата за прв пат влезе во театар. Несомнено, сентименталните чувства околу класичниот шаблон за љубовта која победува е заедничка константа за сите слоеви на публиката. Веруваме, не малку солзи измамил и крајот на пиесата, во која Панов мајсторски игра токму на тие чувства:

ЗАФИР: (Се појавува на прагои).

КОЛЕ: (Трча кон Зафиро, радосно). Еве го праго, мамо!... (Му ги офаќа колената на Зафиро. Молчење).

БОЖАНА: (Како не со свој глас). Каде ми е син ми Костадин?...

ЗАФИР: (Молчи. Појде го вади од торбата појасот Костадинов и кесето со пари; ги предава).

СИМКА: (Го прима кесето и појасот). Ела, Коле... (Го прегрнува Колејата). Праго ми не ќе си дојде... Никога ми не ќе си дојде... Ти прашил пари да го викнеш дедо ми Јордан на задушја...

БОЖАНА: (Со шејот кон Зафиро). Умре?

ЗАФИР: Умре...

Она што веројатно ја поделило публиката (да не заборавиме, „новата“ публика воопшто не била социјално хомогена. Во партерот имало најмалку два слоја - работници од предградието и еснафи/чорбацији од чаршијата) е односот кон Јордан и Костадин. За буржоазијата во настанување, Јордан бил човек кој си ја гледа работата, домаќин кој сака домаќински да ја задоми ќерка си. Многумина од „еснафите од чаршијата“ работата ја водеа токму како Јордан - со тефтер, со позајмувања... Костадин, од друга страна, ги крши поставените норми. Не само што не сака да оди на печалба и што отворено зборува за својата љубов, тој прави уште нешто многу пострашно - ја игнорира својата социјална положба, осмелувајќи се и успевајќи да се ожени со чорбациска ќерка. Вака интерпретиран, ликот на Костадин мора да умре, не само заради мелодрамскиот ефект на крајот на претставата.

Од друга страна, „перифериските“ гледачи се препознавале и се идентификувале со Костадин. Јордан за нив е сарафот кој го препознаваат во локалниот лихвар на кој многумина му должат пари. Идентификацијата со Костадин, за овој дел на публиката е логична и потпомогната од првичниот полууспех на Костадин: успехот да се ожени со Стојна. Затоа пак, мелодраматичниот ефект на смртта на Костадин е зголемен токму со идентификувањето на публиката. Зафиро не ја носи веста за смртта само на Костадин.

До последново толкување е блиска и основната определба, широко прифатена во нашата и литературна и театролошка наука (особено во периодот до 1990 година) за првенецот на Антон Панов. Ставот е само попрецизен и идеолошки детерминиран. Таа определба е содржана во заклучокот на Миодраг Друговац, инаку еден од најагилните истражувачи на делото на Панов:

„Драмата „Печалбари“ („со музика и пеење од македонскиот живот во четирите чина - седум слики“), социјално ангажирана, е пресмејка со лихварството на чорбаџиите и експлоатацијата на човекот од страна на богатиите „бездущници, убијци“, за кои - во една од своите дијалогски епизоди - печалбарот Зафир, впрочем како и Костадин, ќе рече: „Печалај на маката наша!“ Меѓутоа, во контекстот на драмата и времето во коешто таа се појавила, овој социјален процес прозвучува како повик до цел еден истовремен, експлоатиран слој луѓе, а би рекле и до целиот народ, за стравотливоста на ова зло, ова оптуѓување од неговото родно огниште, оваа жестока социјална неправда. Панов, очигледно, изворно и лично, на лице место, бил запознат со обличјето на тоа грозно општовесно дело, на таа зачудувачки моќна ала на експлоатацијата, на лицејето и опачината на сепосредниот динар, а кој ил кучиња чорбаџиски, Јордан (селски трговец) и Арангел (сопственик на фурна) подеднакво ќе ги дехуманизира до ниво од кое нивниот човечки лик навистина е сведен само на надворешен изглед, додека лихварството и економичкото во нив ги постојевиува со монструми за кои еден од печалбарите, Фидан, во првата слика на четвртиот чин ќе рече: „Добро рече ти, Божине: секоја сила за време!“

Она за што речиси не е пишувано во нашата наука е односот кон жената во „Печалбари“. Тука се чини сите ликови се обединети, не постои глобална разлика. Дури и Костадин, кој сака Симка да појде за него од љубов, а не да ја купи, по свадбата се изедначува од овој аспект со Јордан. Љубовта си е љубов, но тоа не го спречува кога ќе ги посети Јордан да ја употреби класичната реченица, обраќајќи се кон мајка си и жена си „Ај вие жени, не

сте за машки разговори“, или радоста дека ќе има деца да ја заокружи со надежта дека ќе биде машко.

Библиографија

- (1975) Македонската литература од Мисирков до Рацин, Скопје.
DIVINJO, Ž. (1978) Sociologija pozorišta. Kolektivne senke, Beograd, BIGZ.
GURVICH, G. (1956) Sociologie du theatre. Les lettres nouvelles, 35.
ŽIVOJINOVIC, V. (1965) Prvo prikazivanje komada na makedonskom jeziku. Pozorište, 4-5.
ЛУЖИНА, Ј. (1995) Историја на македонската драма. Македонската битова драма, Скопје, Култура.
ЛУЖИНА, Ј. (Ed.) (2002) Театарот на македонска почва - енциклопедија, Скопје, ФДУ.
МИТЕВА, Д. (1990) За погрижлив однос кон текстот на „Печалбари“ на Антон Панов. Литературен збор, 5-6, 53-56.
ПАНОВ, А. (1989) Печалбари, Скопје, Култура, Македонска книга, Мисла, Наша Книга.
ПАНОВ, А. Г. (1949) Печалбари, Скопје, Државно книгоиздателство на Македонија.
ПАНОВИЌ, А. Ђ. (1939) Печалбари (балканска драма), Скопје, Штампарија Василија Димитриевиќа.
ПАНОСКА, Р. (1990) Јазично стилски особености на драмата „Печалбари“ од Антон Панов. Литературен збор, 5-6, 45-51.