

Наташа АВРАМОВСКА

## УРБАНИОТ ЛАВИРИНТ НА МАКЕДОНСКАТА ЕМИГРАЦИЈА КОН КРАЈОТ НА ДЕВЕТНАЕСЕТТИОТ ВЕК

Војдан Поп Георгиев Чернодрински како драмски писател и основач на првите македонски театарски групи („Македонски зговор“, основана во Софија 1894-та, и „Скрб и утеха“ во 1901-та година) кои во својот репертоар особено ќе ги афирмираат и популаризираат неговите драмски творби, несомнено е еден од најзначајните основоположници на македонската национална драма и македонскиот национален театар. Неговата најпопуларна драма, односно театарска претстава, *Македонска крвава свадба*, која само во текот на првите седум години од праизведбата е играна 1000 пати (според наводот на второто издание на драмата од 1907-та година<sup>1</sup>, е секако претходничка на македонската битова драма создавана во периодот меѓу двете светски војни<sup>2</sup>, а со оглед на фактот што постојано одново е предмет на интертекстните навраќања на современата (особено постмодерна) македонска драма - таа е сèуште текст во однос на кој себеси се препознаваме или одредуваме во новата парадигма на драмската односно театарска комуникација<sup>3</sup>.

Предмет на ова излагање е меѓутоа, еден помалку афирмиран драмски текст на Чернодрински, пред сè со оглед на тоа што дури годинава, во режија на Горан Тренчевски е поставен на сцена<sup>4</sup> долги години невозможна. Имено, станува збор за драмската хроника *Македонска емиграција*, која дури и

---

<sup>1</sup> Според Јован Бошковски во предговорот на Војдан Чернодрински, *Одбрани драми*, Мисла, Македонска книга, Скопје, 1985: 20.

<sup>2</sup> Сп. А. Алексиев, 1976: *Основоположници на македонската драма*, и Ј. Лузина, 1995: *Македонската битова драма*.

<sup>3</sup> Прилозите кон оваа дискусија на д-р Борислав Павловски, д-р Нада Петковска и м-р Весна Мојсова Чепишевска ги осветлуваат токму интертекстуалните реферирања на текстот на Чернодрински во современата драма, пред сè во драмското творештво на Горан Стефановски (*Чернодрински се враќа дома* и *I love Chernodrinski*) и Дејан Дуковски (*Balkan is not dead*)

<sup>4</sup> Поставен е годинава (на 31 март 2000-тата година), во режија на Горан Тренчевски на сцената на штипскиот театар.

самиот Чернодрински ја пренебрегнува во својата библиографска белешка на „целосен и (веројатно) хронолошки попис на делата...со набележување на нивната тема“ (Ј. Бошковски, 1985: 7-9)<sup>5</sup>. Отсуството на оваа драма во пописот сепак го прави нецелосен, но моето разбирање запира на фактот што во тоа време овој драмски текст ниту е поставен на сцена, ниту е отпечатен, значи, наполно е непознат за пошироката јавност. Имено, „Напишана е да остане 50-тина години, до смртта на писателот, склопена и склонета за да се чита како дел од тестамент, а да се објави дури по 80-тина години. Во тоа лежи и нејзината евокативност и сугестивност“ - ќе рече Илиќ (В. Илиќ, 1988:167). Иако постојат (мали) разлики во разбирањето на времето на нејзиниот настанок (Алексијев на пример, смета дека е настаната во периодот од 1894 / 95 до 1897 година, а Илиќ од 1897 до 1899 година), едно е несомнено - поетичкиот исчекор кој го остварува овој драмски текст во однос на текстовите од првата фаза на творештвото на Војдан Чернодрински пред критичката промисла го поставува наговорот да ја разреши неговата загатка. Најпрвин меѓутоа, потребно е да се согледаат одликите на оваа драма која се одвива во камерно осветлените простори на градот и, или наспроти, упадокот на неговото интеграциско средиште (писменоста), во руралната средина.

Познато е дека кон првите три чина на драмата, инаку недовршена, е придодаден последниот, „Сцена од македонскиот револуционерен живот“, најпрвин како 5-ти чин, при согледбата дека е потребен мост меѓу нив, но со оглед на тоа што замислената „спојка“ никогаш не е реализирана, „Сцената од македонскиот револуционерен живот“ останува како последен, 4-ти чин, контрапунктирачки да ја осветлува располовеноста на македонскиот субјект на неговиот историски пат на национално осознавање. Оваа располовеност, на глобалниот план на драмата, е прикажана како располовеност помеѓу емигрантскиот македонски субјект во Софија кој циркулира во градскиот

<sup>5</sup> Јован Бошковски во својот *Предговор* кон изборот од драмското творештво на Чернодрински, *Одбрани драми*, Скопје, 1985 за библиографската белешка објавена во програмскиот лист списание на Македонскиот народен театар во Скопје бр. 1, сезона 1953 – 54, при првата изведба на *Македонска крвава свадба* на скопската сцена, смета дека е авторски текст на Чернодрински, со оглед на тоа што „Под белешката е даден факсимиларен потпис на Чернодрински, што би требало да значи дека и белешката, макар пишувана во трето лице, и потписот потекнуваат од самиот автор“ (:8).

простор, и руралниот македонски субјект, кој опстојува во родината. Оваа макроструктурно поставена опозиција, досега не била предмет на согледување во и онака оскудните пројавувања по однос на овој драмски текст на Чернодрински<sup>6</sup>. А чинам дека токму во нејзините рамки се остварува последното ниво на идеолошката контекстуализација на значењата на драмата, која со право, во македонската книжевна критика е означена како драмска хроника (А. Алексиев). Имено, како драмска хроника која сведочи за раслоеноста на македонскиот емигрантски субјект во Софија, прикажана преку интригата на уништувањето на здружението „Македонски зговор“, за сметка на создавањето на ново македонско здружение на елитни граѓани, а, всушност, во дослук со тогашната бугарска власт, која е антимакедонски настроена. Во продолжение сосема накусо ќе се обидам да го елаборирам ова тврдење врз два аспекти на драмската структура: драмскиот простор и драмскиот лик.

Устроеноста на драмскиот простор можеби најексплицитно ја означува идеолошката противставеност на двата света: лавиринтот на урбаниот

---

<sup>6</sup> Пројавувајќи се во однос на драмата *Македонска емиграција* македонистиката главно е средоточена на три момента. Пред си го открива хроничарскиот аспект на драмата препознавајќи ги во драмските личности историските протагонисти/ саботери на здружението Македонски зговор, во рамките на кое Чернодрински и ќе ја започне својата театарска дејност. Оттаму, хроничарскиот аспект на оваа драма честопати е вткаен во општите прикази на состојбите кои ги проследуваат театарските заложби на Војдан Чернодрински (А. Алексиев: 1976.; В. Илиќ: 1988: 157 – 182, Х. Георгиевски: 1996:). Вториот момент се однесува на споредбите со оглед на тематските совпаѓања помеѓу драмата *Македонска емиграција* и едночинката *Мајстори* та од оваа споредба произлегува и спорот помеѓу Алексиев и Илиќ во однос на тоа која од нив е порано напишана. Според Алексиев, имено, драмата *Македонска емиграција* е постар текст од од *Мајстори*, додека Илиќ го елаборира токму спротивното. Во функција на оваа елаборација од перото на Илиќ ќе произлезе и првата поетолошка анализа на овој драмски текст (1988: 213 - 220), на кој подоцна во 1997. ќе се надоврзе и обидот на В. Мојсова-Чепишевска за актантската анализа на овој драмски текст. И покрај тоа што на анализата на Чепишевска можно е да ѝ се забележат пропусти во одредувањето на актантите (особено што се однесува до одредувањето на Машев како субјект на дејството, и покрај тоа што во македонската критика веќе е регистриран индексот кој на овој лик му го дозначува самиот Чернодрински, имено „Маша“ или „помошник“ на антимакедонски дејствениите протагонисти на драмскиот свет), сепак оваа анализа на Чепишевска, во обидот за поинаков приод кон овој драмски текст на Чернодрински ја разоткрива сложеноста на актантската структура на текстот која е несводлива на „бајковната“ актантска схема, на која е можно, на пример, да се сведе подоцна создадената драма *Македонска крвава свадба*.

простор и неговата нова, писмена, надмена идеологија наспроти руралната и усна еднотност на светот оставен и заборавен дома. Овој глобален расцеп на македонскиот субјект е особено јасно потцртан на планот на макроструктурата на драмското дејствие, со последниот четврти чин, наспроти првите три, со кој изборот на Изворски (кој се враќа на изворите) да се врати во Македонија и таму, во нејзиното село да дејствува, е поставен наспроти идеолошката зараза на разградениот полис. Присутен е, меѓутоа, и на рамништето на микроструктурните елементи, та колку за илустрација би го споменала надмениот однос на Прислужникот на македонското здружение во Софија спрема Горски, учителот кој доаѓа од Македонија. На Прислужникот, очигледно, идеолошката разлика во обувките (чевли или опинци) му дава право за надмен однос:

„Прислужникот: *Ние ти направијме чеси, ти ги пуштијме да сијеш овде, а ти се расположи како да си дома! (...) Каква е оваа нечислоија тукa? Зашто си ти слекол оинциите овде. (На стирана) Акмак! Ќе му речам на Прејседателот да го избрка! Што значи ова? (...) Ајде, ајде, досиа дрдориш (Горски ти облака оинциите) Земи си ја таа крпа... Дивјак, ништо не разбира!“ (МЕ, 1985:63 – 64) – итн. во истиот манир.*

Децентрираниот простор на градот кој своето ново интерграциско средиште го наоѓа во писмото (и неговата рецепција сега веќе во интимната атмосфера на осамата) го претставува начелото на устројувањето на драмскиот простор во првите три чина на драмата *Македонска емиграција*. Имено, секој од нив отпочнува во скритоста на многуликите ниши на градот: изнајмената студентска соба на Машев, работниот кабинет на Иванчев, читалиштето на „Македонски зговор“ - во кои задолжителен инвентар се работна маса, книги, административни акти. Драмското дејствие во првите три чина се одвива во овие камерни, затворени простори во кои со писменца се договараат тајни средби и состаноци или пак, се инсценираат ситуации, нејсе на интимен или на општествено - политички план. Напротив пак, во 4-от чин, празното селско училиште во татковината, кое навечер ќе го посети некој од селаните за да му подаде трошка леб на премрзнатиот и изгладнет учител, е во функција на потцртување (во неговата отсуност) на отворениот

рурален простор во кој се одвива животот во селото: полето, нивите, селските дворови. Сосема е јасно дека на глобалниот значенски план на драмата противположеноста на урбаниот и руралниот простор во рамките на кои се остварува и значенскиот расцеп помеѓу двете заедници: емигрантската и родинската, истовремено е артикулирана и во однос на писмото (писменоста). Чернодрински, кон крајот на 19 век, е наполно свесен за идеолошкиот расчекор помеѓу двете парадигми (усната и писмената), та во неговиот контекст ги осветлува причините за раслоеноста на македонскиот субјект, особено со оглед на фактот што писмената парадигма што ја усвојува македонскиот студентски субјект е пред сè - туѓинска. Туѓоста на новата, писмено констелациска комуникација во спрега со нејзината етно - културна (бугарска) туѓост се претпоставките кои го овозможуваат заскитувањето на македонската емиграција во многуобразните можности и маски кои ги нуди животот во градот. Парадигматичен е примерот на софискиот студент Машев. Еден од „рицарите на 19 век“, односно еден од „акробатите на општеството“, како што самиот себеси се нарекува. Првата појава (во првиот чин) е исповедниот монолог на Машев. Проговорува „драмското јас“ од средиштето на интимната сфера сопоставувајќи се во однос на своите општествени маски<sup>7</sup>. Така, првите реплики ја осветлуваат дискрепанцијата на интимното и јавното „јас“ на оваа драмска личност токму во однос на книгите, образованието, науката.

*„Машев: Е слава Богу, слава Богу! Ушiiе една година ми осiiана да се мачам со iiе книжи...Е, iiроклеiiи мачiiиели на човечкаiiа мисла! Е, вие iiачаври кои ушiiе оiiкако сум се родил ме мачiiие! Јас наскоро ќе ве осiiавам, ќе се iiросiiам од вас! Ќе ве iiикнам во сандакоii кај дружиiiе“ (МЕ, 1985:27).*

Но во јавната сфера книгите му служат за саморепрезентација, та нивното присуство на работната маса пред гостите, кои ги очекува по повод неговиот

---

<sup>7</sup> Секое од четирите дејствија на драмата започнува со монологот на интимното, приватното „јас“ на драмските личности: Машев (прво дејствие), Горски (трето дејствие), Изворски (четврто дејствие).

именден, треба да послужи како индекс на неговото завладејување со новата структура на знаењето...

*„Ќе ги наредам убаво, иако кој ќе ги види нека мисли дека сум учен човек, дека јас малку повеќе се разбираам во она што го пишуваат илустрациите.“* (МЕ, : 1985:27).

Овде е можеби упатно да се проследи дека поделбата на социјалниот простор во негова јавна и приватна сфера е придобивка токму на новото граѓанско општество. Потем следи исповедта на Машев во поглед на неговото стекнување диплома, и воопшто одредена позиција во општествено политичките сегменти на општествената структура, и покрај сета негова мрзеливост и незнаење. Духовната проституција која го одликува неговото секогаш двосмислено општествено настапување (ту-од една, ту-од друга идеолошка позиција) е одлика и на неговото бонвиванско приклонување или, поточно, проигрување на улогите на општествено кодираниот граѓански интимитет и љубовност:

*„Машев: Царски животи живеел, а и иако ќе живеам. Која жена ќе ме пленеше беше само моја. Барем го изучил карактерот на жениите. Избагај се, измазни се, засукај ги мускулатурите и ајде во клубот на билијард... и која ќе си игнеш, заинтересирај ја... Погледни како електрични ламби, насмевки што, како јасна зора!... Тојаш залеза еден бакнеж, печат на љубовта, а то не го, само напред... А иаа, илустрациите, не знае како да ги заблагодари! Само слушај „тие обожувам“ - глуми жени!“ Или: „Сии студенти си ја туркаме така. Секој си има то една дама на срце. Цели рицари сме, но од 19 век!“* (МЕ, 1985:29 – 30).

Во овој поглед, како и во поглед на односот кон книгите, во ликот на Машев го препознаваме одекот на раноромантичарскиот јунак. Но сепак, она што битно од него го разликува е отсуството на романтичарската илузија во поглед на општествената слобода. Во овој поглед, напротив, Машев е циничен, перфиден и подол. Кај него е веќе наполно осознаена нужната општествена кодификација на социјалните улоги, но ова сознание му служи

како оправдување во неговата определба да ги проигрува од овој или оној интерес:

*„Но додека не го откријам крајот на едној или друго здружение, не треба да се откажам и таму и таму ќе присуствувам...Најпред и Машев е веќе еден од акробатите на општеството!“ (1985:37).*

Би сакала да потцртам уште еден индекс освен камерноста на градските ниши, кој ја сугерира децентрираната просторност на урбаната комуникација. Имено, станува збор за интертекстот, чија присутност во овој ран драмски текст на Чернодрински е повеќезначна. Накусо ќе ги означам аспектите на ова многузначје. Најпрвин, повторно во врска со комуникациската парадигма на градот, тие се нагласено означје на писмената општествена комуникација. и тоа не само во поглед на хроничарскиот аспект на оваа драма, со оглед на тоа што најзастапен е дневно или актуелно - политичкиот интертекст, кој го открива субјектот на македонската емиграција во Софија и како политички субјект. Имено, општествено - политичкиот интертекст наведува весници, редактори на весници, цитати од новинарски статии, вакви или онакви одлуки на власта и сл. Интертекстот е присутен и на планот на интимната сфера, во додворувањето, та црвено вкоричените Пролетни бури (заемната потрага на читателот и читателката), стануваат индекс на двозначната комуникација на флертот кој се одвива помеѓу Машев и младата ќерка на неговите станодавци. Од трета страна, портретите на Начев, Мутафов и Китанчев, закачени на сидовите на читалиштето во македонското здружение, претставуваат индекси на хипостазиран навод, кој отвора нови приклучоци кон постоењето на македонскиот културен текст. Сите овие аспекти говорат и за претпоставениот и структурно означен реципиент на овој драмски текст. Тој претполага писмена публика и воедно упатена во дневно - политичките збиднувања кои ја засегнуваат егзистенцијата на македонскиот субјект. Меѓутоа, во оваа драма Чернодрински како да разрешува и една интимна дилема во поглед на сопствената иманентна поетика во драмското и театарското творештво. Поставувајќи ги противпоставените реципиенти на

неговиот драмски текст, тој како да ги клава на кантар двата можни македонски реципиенти на неговото драмско и театарско творештво. Чинам дека со завршницата на оваа драма тој воедно ќе ја разреши и сопствената творечка дилема: кому да му биде упатен театарскиот текст што тој го создава: на „повисоката студентска класа“ (како што вели Калпазанов) или на неписмениот македонски народ. Чернодрински емиграцијата ја наоѓа заскитана по предворјата на градот, а селаните бедни, та очигледно е дека конечните размисли на Изворски ја означуваат и натамошната постолошка определба на Чернодрински:

*„Селанецот кој нема кука не може да прави училиште... Дали имаме право да му префрлуваме дека тој живее во некакви колибизаедно со говедата? Јас мислам дека немаме... Или ќе треба селаниите да ги направиме граѓани? Но тогаш кој ќе ги оре нивите, кој ќе сее, кој ќе врши.... Или зошто им е потребно учењето на селаниите? Зар не се досетуваат? Таа, науката им ги отворила очите на слепите, им ги одврзува рацете и нозете на врзаниите, ги разбудува заспаните!“* (МЕ, 1985:82).

Текстовите на Чернодрински оттогаш ќе му бидат упатени на колективно во усноста структурираниот реципиент. Оттаму чинам и невидениот успех на драмата, односно на театарската претстава Македонска крвава свадба, со која во првата деценија на дваесеттиот век театарската дружина „Скрб и утеха“ ќе оствари неброени изведби и гостувања крстосувајќи го Балканот и прикажувајќи ја „сèуште ненапишаната крвава историја на Македонија“. Таа говори со „јазикот на сите“ и во таа смисла го иницира раѓањето на македонската битова драма во периодот меѓу двете светски војни. Би цитирала овде едно наведување на Карлсон, кое го регистрира уверувањето на Пушкин, Вагнер и Вилар, кои сметале „дека големата драма е можна само во повластени раздобја кога некое уверување, нека е христијанско, паганско или атеистичко“ го вдахнува поетот и складно го поврзува со народот, кој го дели истото уверување. Бидејќи расцепканоста на општеството и комерцијализацијата на уметноста го оневозможиле таквиот однос, уметникот мора да им се посвети на општествените прашања: „најнапред треба да го создадеме општеството, а потоа можеби ќе успееме да создадеме



и достоин театар“ (Jean Vilar, спрема M. Carlson 1997:90 – 91). Воваквото поимање на значењето на драмата Македонска крвава свадба на Војдан Поп Георгиев Чернодрински можно е да серазбере зошто токму во однос на овој драмски текст на 1900-тата сè уште македонската драма ја одредува својата нова значенска и комуникациска парадигма, постојано интертекстуално навраќајќи му се.

## Литература

- Алексиев, Александар: *Основнојоложници на македонската драмска литература*, Скопје, 1972.  
„Творештво родено во виорот на национално-ослободителната борба“, Предговор кон В. Чернодрински: *Собрани дела*, Скопје 1976.  
Бошковски, Јован „Предговор“ кон *Одбрани драми*, Војдан Чернодрински, Мисла, Македонска книга, Скопје, 1985.  
Георгиевски, Христо *Историја и поетика на македонската драма*, Матица Македонска, Скопје, 1996.  
Друговац, Миодраг „Драмите на Војдан Чернодрински“ во *Собрани дела*, 5, 1976.  
Илиќ, Воислав И. *Лице и маска*, НИО Студентски збор, Скопје, 1988.  
Лужина, Јелена, *Македонската бијова драма*, Скопје, 1995.  
Мојсова-Чепишевска, Весна: „Актанцијалниот модел на драмата ‘Македонска емиграција’“, *Сектор*, бр. 29, Скопје, 1997.  
Чернодрински, Војдан: *Собрани дела*, IV, Скопје, 1976.  
Одбрани драми, Мисла, Македонска книга, Скопје, 1985.  
Carlson, Marvin, *Kazališne teorije*, 3, 1997, Zagreb.  
Schwanitz, Dietrich „Theater und Selbstreferentialität der Interaktion: ein systemtheoretischer Vorschlag zum Verständnis des modernen Dramas“, во *Englisches Theater der Gegenwart*, hrsg. Klaus Peter Müller, Tübingen, 1993.