

**Борислав ПАВЛОВСКИ**

## **ДРАМСКИОТ RИМАКЕ НА МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА**

Високиот степен на интертекстуална поврзаност и палимпсесност меѓу *Македонска крвава свадба* на Војдан (Поп Георгиев) Чернодрински и *Balkan is not dead ili magija edelvajs* на Дејан Дуковски сосем јасно е предочена со исказот на првата страница на објавениот текст во часописот *Културен живот* во кој дава на знаење дека неговиот драмски текст е замислен како ново читање и оригинално толкување втемелено околу *Македонска крвава свадба* (1993: 77).

На „трагедијата во пет чина од македонскиот живот“ (1976: 157) на Војдан Чернодрински ѝ пристапува од деконструктивистички позиции (Culler 1982, Ellis 1988). Завидната залиха на увид и промисленост го приближила до идеална интерпретација, а тоа значи дека и самата станала оригинално уметничко дело. За да се стаса до позиции на креативен интерпретатор, било потребно да се направи нелогичен и очуден обрт со кој се ослободува од заробеноста зададена со книжевната парадигма, во овој случај *Македонска крвава свадба* на Чернодрински. Во тој аналитички процес е реконструирана книжевната структурна предлошка на сите рамнини, анализирани се и спознајно партиципирани темелните стилски одлики, за да може да се ослободи сопствената креативна енергија, потребна да се обликува инаков јазично стилски код кој е во отворен дијалог со инспирациското врело.

Дејан Дуковски покажува завидно познавање на драмската структура и поетика на Војдан Чернодрински, заради што и е во состојба да исплете нов текст на основа на оној кој за тој творечки чин бил доволно поттикнувачки. Резултатот на неговата креативна интерпретација на *Македонска крвава свадба* претставува нова драмска парадигма која одговара на својот начин на пишување (стилот) на ововремениот праг на очекување. Ни понудил провокативно осмислена интертекстуална игра меѓу различни книжевни стилови кои се протегаат во лак од стотина години. Само со таква бескомпромисна творечка логика можел да оствари сосем изворен, со филмски речник речено, драмски remake во кој истовремено го деконструира

и реконструира првиот македонски драмски хит кој и денес не нè остава рамнодушни.

### **Прелиудиј прв: од национален судир до космополитски хаос**

*Македонска крвава свадба* е во знакот на националните, верски и политички судири на две непомирливи страни: македонската и турската, односно христијанската и исламската. На таа архетипски очекувана антитетичност заснована е драмската напнатост меѓу ликовите со сосем одредени функции, заради кои само ограничен број на избрани можеле да се остварат на на која покомпликувана обликовна рамнина.

Дејан Дуковски го прави пореален и го проширува историскиот контекст. Со тоа во извесна мерка ја реактуелизира тематско - идејната рамнина на претходното дело, но во посеопфатна смисла. Во таа драматуршка операција извршна улога добива Кемал Ататурк (Мустафа Кемал од 1917 Паша, а од 1934 и Ататурк, т.е. Таткото Турски) како прилично стварна (постоечка) и релевантна историска личност која донекаде ја детронизира идеалистички замислената структура на *Македонска крвава свадба*, внесувајќи во неа конструктивност на рамнината на одредена национално-верска заедница. Тоа на Дуковски му отворило простор за покомплицирано драмско дејствие во кое учествуваат ликови со постојана прогресија на развојот. Тој „нелогичен“ драматуршки концепт на иновирање на исходишната парадигма едновременно му овозможува и покомплексно проблематизирање на состојбите на балканскиот простор, кој се одликува со ентропија на недоразбирање, омраза, смрт, лични и колективни (национални) трагедии. Во темната слика на балканската историска стварност (која се читува и во некои други дела, та може да се зборува за некој вид заробеност со тој топос и за неговите наследени и произведени проблеми) и внесува, кој би требало, како планинска ѕвезда, да го осветли небото над тие простори премрежени со национални, политички и верски нетрпеливости и исклучивости, да не употребиме со полно право и многу поостри зборови кои повеќе би одговарале на состојбите во „бурето барут“.

Последица на темелните фигури на овој текст - контекст се огледа во труповите на бројни премолчено или со страст убиени луѓе (Осман бег ја

убива мајката на Спасе/ Македонка/ и таткото /Кумита/, но и својот војник Сречко; Расим го елиминира Спасе, Дука пак Расим, но и сестрата Цвета, додека војниците на Кемал Ататурк го елиминираат Осман бег) и осаменичките опсесии на нацистички обликуваните машки ликови и нивните избраници (Цвета, Елени) да ги сочуваат материјализираните сеќавања на нив во вид на еделвајс како симболички лирски лајтмотив. Омразата и љубовта, животот и смртта, убавото и грдото, очекуваното и неочекуваното се во постојано преплетување, како што тоа се и амбивалентните природи на отделните драмски ликови.

Војдан Чернотрински идејно, па дури и идеолошки е исклучив, во сите насоки, зошто не гледа и не сака да спознае можен излез од кризата освен преку пеколот и чистилиштето на беспопштедната борба на спротивставените страни, додека Дејан Дуковски настојува да ги претстави претпоставките за дијалог меѓу судрените страни. Затоа во тој повеќенационален и конфесионален хаос внесува ексклузивен цвет како знак на љубовта и неизбежната меѓусебна, да не речам национална и меѓуконфесионална, толеранција и мирољубива коегзистенција. Балканот и цветот се два реалитета кои најмалку се очекуваат во заеднички контекст, иако се доведени во врска во конотативната насловна синтагма. Всушност, Балканот најчесто политички се контекстуализира во значинското поле на „буре барут“, додека рунолистот или *Leontopodium alpinum* Cass. - Asteraceae може да се толкува, на сосем објективна рамнина која претставува „строго заштитен вид, чие собирање е забрането“, а расте „по тешко пристапни карпи“, во „планинските предели на Европа и Азија“ (Josip Gelenčir - Jasenka Gelenčir, 1991: 165), односно во реторика која се остварува во рамките на книжевниот контекст. Таа *stela alpine* (алпска ѕвезда), во италијанскиот така сликовита, понекогаш е достапна по цена на животот, па веројатно, дотолку е и поценета. Цветот, сам по себе, не е еднозначен, туку во симболиката повеќеозначен поим. Изборот на цветот е објаснив и со неговата егзистенција на два континента кои се поврзани со драмските ликови кои ја обликуваат темната слика на историската стварност.

Двата реалитети од насловната синтагма, Балканот и рунолистот (еделвајс), во драмскиот текст се претставени со амбивалентно значење. Во

текстот на Дејан Дуковски Балканот е место на злостор и неостварени љубови со кои се обидува, со помош на лиризација, да им се смени значенската слика за себе. Тој живее и ќе живее со своите меѓуетнички предизвици кои се проникнуваат во трајна и опасна напнатост. Тоа е реалната состојба на нештата подеднакво несфатлива како што е недостапна метафизичката формула на насловот „магија еделвајс“. Еделвајс, наспроти очекувањата, не се остварува во симболичкото толкување на Новалис како знак на љубовта и хармонијата. (J. Chevalier - A. Gheerbrant, 1983: 81). Неговите медицински својства и онака во драмата никому не му беа потребни, зошто никој од ликовите не боледувал од туберкулоза и дијареа, туку од љубовен копнеж, носталгија и осаменост.

Не треба да себиде особено досетлив дека тој еделвајс е сепак само еден вид цвеќе директно поврзано со името на главната хероина. Впрочем: за тој факт се води дијалог во бизарната и фантастична сцена „Сонот на Осман бег“ во која Флора, т.е. Цвета, една од проститутките на Лолита се појавува како Спасе кого хомоеротски го повикува Осман бег (спореди: Дуковски, 1993:88). Вистинската Цвета концепциски претставува носителка на прекодираниот модел (или на авторската магија) на општествените, верските и политичките односи кои би требале да бидат знак дека „Балканот не е мртов“.

### **Прелудиј втор: преобликување на драмската геометрија на ликовите**

Бројот и драматуршката функција на „лицата кои учествуваат“ во *Македонска крвава свадба* (Чернодрински, 1976: 163-164) не се совпаѓаат со „лицата“ во *Balkan is not dead ili magija edelvajs* (1993: 74). Прво: обрнувам внимание дека на пописот на лица што го прави Дуковски не ги наоѓаме сите оние кои се дел од неговата драмска структура и заради тоа активно учествуваат во одредени сцени (на пр. Македонка, Баба Кузманица, Дедо Кузман, Актер - иако се споменува Актерската дружина, Турчинот, Коњаникот, Првиот Турчин, Врзаниот овчар, Попот); второ: дека се изоставени некои лица од *Македонска крвава свадба* со објасниви и оправдани драматуршки причини (на пр. Митра, жената на Богдан, Нико Ѓуро, Арсо, Богдановите мали деца, Мојсо, Кумот на Трајан, кумата

Мојсевица, Тренко, Првиот и Вториот Овчар, пријателите на Спасе); трето: некои лица се преименувани (на пр. Шевкија и Исмаил, пољаците и другарите на Осман-бег станале Вториот војник и Третиот војник, Крста, потурчената христијанка се вика Крстана, за да се постигне звучно совпаѓање со нејзината пријателка која се вика Петкана, поради што и се остварува фоностилематичност, но едновременно се укажува и на унифицираниот општествен статус и на авторовата ирониска дистанца), четврто: Ќемал Ататурк, Елени Каринте и нејзиниот татко Ефтим, Икономо и неговата/царска љубовница Едис, Лолита, Актерот и членовите на Актерската дружина кои го глумат Осман-бег, Цвета, Дуке, Трајан, Расим се нови драмски лица кои имаат значајни драмски функции во метатекстуалниот инсерт од *Македонска крвава свадба*.

Побитни интерпретативни проблеми од овие формални факти претставуваат постапките на обликување на преземените и нови драмски ликови, како и нововоставените актанциони односи на кои се темели целокупната изменета драмска структура.

*Македонска крвава свадба* е преобликувана со креативна деконструкциска и реконструкциска постапка во драмски текст кој го надминува очекуваниот однос на драмските ликови со цврсто зададени функции кои биле знак на надворешни односи (општествени, политички, национални и верски), а не на внатрешната структура на самото дело. Неговата интертекстуална игра насочена е на отворен тип книжевен текст, што се потврдува во понекогаш бизарните содржини на отворената геометрија на љубовниот триаголник (Цвета – Спасе - Осман-бег/ Расим – Цвета – Осман-бег - Крстана / Петкана – Расим, Осман-бег – Расим – Флора / Спасе, Осман-бег – Цвета – Петкана / Крстана) која се разликува од затворената геометрија на љубовниот триаголник (Цвета – Спасе - Осман-бег) во *Македонска крвава свадба*, но во истиот и самиот *Balkan is not dead ili magija edelvajs* (Икономо – Едис – Султан, Ќемал – Елени Каринте – Кирјакис) Дуковски настојува да излезе од кругот на формално – содржинската затвореност (типична за стилските формации на кои припаѓа, т.е. на романтизмот, реализмот и натурализмот во незначајна мерка) и да обликува текстуално ткаење кое значенски е повеќеслојно, а содржински и

јазично отворено кон нови начини на пишување во рамките на кои трага за сопствен и препознатлив стил.

Односот кон реалистички канонизираниот начин на пишување е апсолвиран преку постапката „игра во игра“ кон која негува посебен однос на приврзаност, зашто „*М. М. Е...*“ е замислена и остварена како низа на „игра во игра“ кои повикуваат различни автори, драмски дела и стилски формации. Имено, „Сцена 22“ наречена „Патувачката трупа“ (1993: 87-88) зборува со изразена ирониска дистанца за содржината на *Македонска крвава свадба* која завршува со заклетвата на Цвета (Актерката Цвета) „Умрев, ама Туркиња не станав“ (1976: 248). Дуковски во својот текст ќе повтори само дел од таа гласовита реплика на македонската драмска книжевност и таа ќе гласи „Умрев ама ...“ (1993: 94), што е сосема очекувано заради новата обликовна концепција на ликот на Цвета која е поставена како амбивалентно суштество, како што се тоа и Осман-бег и Расим, но и некои други ликови (на пр. Ќемал Ататурк, Елени Каринте, Крстана, Пертана). Цвета и Осман-бег се прекодирани од еднодимензионални драмски ликови, кои кај Чернодрински се остваруваат како карактери, во драмски ликови со компликувани особини заради што во полна смисла стануваат драмски егзистенции. За да можат да се остварат како драмски егзистенции, Дуковски ги доведува во повеќеслојни меѓусебни драмски односи, но и во односи со Спасе и Расим, за во расплетот да ја насочи Цвета кон куршумот на сопствениот брат Дуке, а не на Шевкиј, додека очајниот Осман-бег го препушта на весникот на новото доба Ќемал Ататурк со кој фактички се симнуваат од историската сцена претставниците на преживеаниот општествен и политички состав кој од тој миг (Младотурската револуција) припаѓа на минатото.

Цвета го преоѓа љубовниот пат на кој го сретнува романтичарски идеализираниот јунак (Спасе) и реалистичко - натуралистички обликуваните ликови со изразито амбивалентни карактерни црти (Осман-бег и Расим). Нејзината чест и вера веќе не се средишен морален проблем, затоа што се заменети со драматична потрага по љубовта (кон Спасе и Осман-бег) и слободата, чија смисла длабоко се релативизира со Османбеговото сексуално воздржување од Цвета и со вистинскиот и сонуваниот хомосексуализам, како и со бисексуалноста на Расим која подразбира подавање на друг (на Осман-

бег) и потчинување на друг (силување на Цвета). Впрочем: проблематизирањето на сексуалноста е едно од средишните места во драмските текстови на Дуковски.

За битните обрти на опишаните карактери задолжени се првенствено Цвета и Осман-бег. Тие се причинителите за прекодирање на моралните норми, општествениот систем и политичко-националните и верски промени, но над сè ја навестуваат способноста на самостоен избор на слободата чија содржина е неконвенционална. Ќемал Ататурк на основниот план има совпаѓачко значење со Осман-бег и Цвета, но се остварува и на историски со кој во драмскиот текст се воведува елемент на временска буквалност и детерминираност. Иако историска личност, претставен е како странец (школуван во Битола), кој, во широко замислените паралелни драмски текови со еротска содржина, го проживува сопствениот љубовен неуспех со Гркинката Елени Каринте и својот воен и политички успех. Карактеризацијата на Ќемал Ататурк се темели на контрастни елементи: лирски елементи врзани за дарувањето на еделвајсот на избраницата на своето срце (Елени) и херојските мотиви кои зборуваат за неговите воени успеси меѓу кои е и освојувањето на Битола. Еден од ликовите (покрај Спасе и Осман-бег) кој на своите избраници ќе им подари на чување еделвајс како знак на можна (а сепак неостварена) љубов. Делува иронично што освојувачот на градови не може да освои и задржи една жена, како што тоа не можеле и историски ирелевантните Спасе, Осман-бег и Расим.

Дејан Дуковски понудил еден вид клуч за дешифрирање на надворешните врати на својата драматургија, но како и секој култивиран писател добро го покрил оној со кој би требало да се отвори содржинската енигма на крвавата балканска историја во која заедно умираат Осман-бег и Цвета, додека Ќемал Ататурк се враќа на историската сцена, иницирајќи го и денес актуелното прашање: Како е можно без 'магијата на еделвајсот' „Балканот да не е мртов“?