

Лорета ГЕОРГИЕВСКА-ЈАКОВЛЕВА

## ДРАМСКИОТ МОДЕЛ НА МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА ОД ЧЕРНОДРИНСКИ

За настанувањето на поединечен драмски текст во даден културен контекст, според Френсис Фергасон<sup>1</sup>, мора да постои поширока, општа претстава за драмската уметност и театарот, која ја прифаќаат и ја делат сите членови на една заедница. Со други зборови, писателот на драмата мора да располага со релативно јасна претстава за театарот за кој пишува пред да почне да твори. Претставата која ја има авторот не може да биде лична, индивидуална, туку мора да има одредено место и значење во рамките на заедницата во која пишува.

Ваквите ставови на Фергасон се од особено значење кога станува збор за основоположникот на македонската драмска уметност Војдан Поп Георгиев Чернотрински. Неговите ставови имплицираат теза дека во одреден временски период кој се врзува за почетоците, односно настанувањето на драмската уметност (во поширока смисла на појавата на драмата како род воопшто и во потесна - на појавата на драмата во одредена национална средина), вредноста на поимот театар се одредува спрема тоа колку зад тој поим постои целовитост на човековиот живот воопшто, некој прифатен поредок во светот, односно, некое, од сите прифатено религиозно, политичко, општествено, чувствено итн. гледиште, односно одредено поимање на човековиот живот и акција.

Од друга страна пак, ако се погледнат фактите кои зборуваат за околностите во кои е создадена и изведувана драмата *Македонска крвава свадба* би констатирале дека таа зазема едно од средишните места во животот на македонскиот народ во одреден временски период. Последиците кои ги произведува претставата (за кои исцрпно говори Александар Алексиев)<sup>2</sup> придонесуваат да ја поставиме тезата дека токму македонскиот

---

<sup>1</sup> Frensis Fergason: *Pojam pozorišta*, Nolit, Beograd 1979.

<sup>2</sup> Александар Алексиев за значењето на драмата за издигнување на македонската национална свест вели: „...Во успонот на револуционерната борба непосредно пред и за време на Илинденското востание, не еднаш се случуваше веднаш по изведбата на *Македонска крвава*

народ заедно со авторот ја создаваат претставата. *Македонска крвава свадба* се обраќа на духот на македонскиот народ, слично онака како што тврди Ниче дека Вегнеровата *Трисџан и Изолда* се раѓа од духот на германскиот народ. Тој дух Ниче го идентификува како СТРАСТ или ЧИСТА СИЛА, при што, според него, Вегнер има за цел да ја разбуди таа безлична сила и во својот театар да и создаде трагична форма.

И двете гледишта се битни при одредувањето на драмскиот модел на предметната драма. При создавањето на својот текст Чернодрински точно знаел кому му се обраќа. Тоа е македонскиот народ кој во дадените историски услови на почетокот на векот има свои карактеристики. Сметајќи на тие особености, со изведбата на претставата, хипотетичката волја на уметникот создава борбено расположение во кое се губат сите вистински и разбирливи граници меѓу театарот и публиката, така што изведувачите и публиката живеат со единствениот живот на отпорот, т.е. спротивставувањето. Тоа е процес кој психолозите го нарекуваат процес на создавање на масата: сите поединци низ силна емоција се поистоветуваат со волјата на уметникот и чувствата на таа волја. Овој процес може да се именува и како будење на националниот дух во точката во која театарот го допира животот, така што тој дух можел да се „ослободи“ и да го „види“ својот сопствен трагичен живот.

Ваквата постапка е возможна само доколку претставата создава свест поврзана со страстите. Чернодрински својата драма ја гради на субјективизмот и ги прифаќа сите импликации на уметноста сфатена како израз на емоциите, кои пак го потврдуваат својот идентитет во светот. Така, животот се сведува на еден вид на постоење, изразен преку поимот спротивставување за национално ослободување.

Тоа спротивставување го идентификуваме како дејствие на драмата, односно сеопфатна цел која ја исполнува драмата. При тоа, под дејствие не

---

свадба да започне запишувањето на доброволци кои истиот момент заминуваат за да им се приклучат на востаничките чети во татковината“ или пак изнесува податоци за одбраната на националните интереси од аспирантите соседи и констатира: „Чернодрински со својот театар заминува во Србија со цел пред српската култура нагледно да го демонстрира фактот дека Македонците се самостоен народ со сопствен јазик и култура“. (Александар Алексиев: „Траен симбол на македонското национално опстојување“, во: *Македонска крвава свадба*/ В. Чернодрински, Мисла, Скопје 1979, стр. 103.

подразбираме настани во приказната, туку цел на духовниот живот од која произлегуваат настаните, или со терминологијата на Фергасон „подражавање на дејствието“. За да се види спротивставувањето како дејствие на драмата, Чернодрински него морал да го види како единствено вистинско за своето време, т.е. посебното дејствие – спротивставување, отпор да го види како тип или клучен пример за животот на македонскиот народ воопшто во даден временски период.

За да се искаже како дејствие во наведената смисла во рамките на композицијата спротивставувањето се реализира на најмалку три нивоа:

1. *на ниво на зајлелии*, односно распоредување на настаните на начин кој ќе го открие дејствието спротивставување така што настаните ќе произлегуваат од него. Ако градењето на заплетот, според Аристотел, е „душата на драмата“ тогаш тој е нејзина формална цел. Распоредот на настаните во драмата на Чернодрински се одвиваат околу мотивот „грабната девојка“ како субјективизација на општиот проблем идентификуван како турско ропство<sup>3</sup>. Притоа побуната на Цвета станува еден вид света реликвија изразена преку синтагмата „Умрев, Турчинка не станав“. Со тоа заплетот обавува две функции: од една страна има силно дејство на публиката, односно ја поттикнува нивната афективност, а од друга сеизразува како облик на остварување на трагичното дејствие.

2. *на ниво на драмски лица*, при што тие се доживуваат како индивидуални одлиција на дејствието спротивставување. Ако „душата на трагедијата“ е поставена веќе со распоредот на настаните, односно во трагичниот ритам на животот на македонскиот народ под турско ропство, преку драмските лица

---

<sup>3</sup> За генезата на драмата *Македонска крвава свадба* Александар Алексиев ги изнесува следниве податоци: „Поттикнат од нивното настојување (се мисли на членовите на *Македонски зговор*, заб. Моја) да напише „макар пиеса во две дејствија од македонскиот живот“ во која ќе се почувствува „македонскиот патриотски објект и колорит“ како што вели Чернодрински во своите Спомени, тој сижето за идната своја пиеса го наоѓа во една дописка објавена во софискиот емигрантски весник „Реформи“. Во неа се опишувале физичките и душевни страдања на некоја македонска девојка од Солунско која била грабната додека со своите родители и соселани жнеела на нивата на некој бег. Привлечен од *индивидуалноста* (подвлеченото е мое) на овој настан, бидејќи грабнувањата и потурчувањата тогаш биле вообичаена појава, тој за триесетина дена ќе ја скицира својата прославена „Македонска крвава свадба“. (А. Алексиев, цитирано дело, стр. 99).

се изнесуваат поединечните варијанти. Тие во секое време го откриваат „спектарот на дејствието“ давајќи едновременно конкретни примери со скоро фактографска остринa. Во таа насока индикативен е ликот Спасе. Судбината на ликот - сирак, чиј татко е убиен од Турците, а мајката умира од жал по него, претставува вовед на темата која се довршува во идејата ставена во уста на ликот Спасе: „Ако бидам жив ќе им платам за крвта таткова и мајкина“.

3. на ниво на *говор*. Зборовите, односно поимите и облиците на говорот го актуелизираат дејствието спротивставување во склад со ситуациите во драмата. Во драмата постои спектар на говорни облици кои одговараат на спектарот на дејствијата (веќе опишани како спротивставување). Тие се протегаат од почетната сцена на жетвата, суштински заснована на јасни мисли и логичен ред, но не сосема лишени од емоции, потоа во говорот на Цвета заснован на „логиката на чувствувањето“, дијалозите меѓу ликовите итн.

Со тоа јасно сеукажува дека дејствието спротивставување зема различни облици онака како што неговиот предмет се расветлува во различни аспекти. Наведената схема се однесува и на хиерархијата на остварување на дејствието спротивставување, така што ако заплетот е облик на дејствието спротивставување на најопшто ниво, зборовите се акт на највисока индивидуализација. Конечната можност за изнаоѓање на модусот за спроведување на дејствието спротивставување е ист од почетокот до крајот и се идентификува како вооружен бунт за национално ослободување.

Но тоа спротивставување наидува на тешкотии кои ја попречуваат првобитната насоченост на ваквата намера. Оттука ликовите во драмата страдаат. Од тоа страдање се јавува ново сфаќање на животот. На таа основа се вообличува намерата на дејствието и отпочнува ново движење. Ова движење, или трагичниот ритам на дејствието, го чини обликот на драмата во целина. Тоа е исто така облик на секоја епизода, секој дијалог кој следи.

Овој трагичен ритам на дејствието е суштината на драмата и решение на нејзиниот содржински облик. Во почетната сцена основниот агон (судир) се читува во дијалогот меѓу мајката Благуна и синот Дуко кој пак го воведува дејствието спротивставување како судир на две генерации со различна свест за неопходноста од дејствието. Овој почетен судир се измирува со настанување на друг, сега не во рамките на семејството, туку пошироко, така

што основниот судир се согледува во повлекувањето на мајката и во изградбата на сеопшто прифатениот став од потребата од борба. Судирот не би ги предизвикал „потребните“ емоции типични за мелодрамската матрица, доколку не се внесе мотивот „грабната девојка“, така што грабнувањето е мотивација за идните дејствија. Ситуацијата се разрешува со смрт на девојката Цвета која искажувајќи ја споменатата синтагма, упатува на следење на „позитивниот пример“. Трагичниот облик има за цел идентификација на гледачите и ликовите во драмата и се постигнува преку префрлување на агонот од индивидуално на општо ниво, како судир на две различни сили: едната како протагонисти ги наоѓа ликовите застапници на веќе воспоставениот поредок (ликовите Турци типизирани како олицетворение на Злото), а другата се идентификува во новата сила на националната свест (ликовите Македонци типизирани како олицетворение на Доброто).

Така, драмскиот модел на *Македонска крвава свадба* е условен од:

1. сфаќањето на театарот како можност за созревање на националната свест.
2. од духот на народот кој го насочува „хоризонтат на очекување“, а кој на авторот му овозможува да создаде дело со кое тој народ ќе се идентификува.

Таквата интеракција меѓу творецот на текстот и духот на народот најмногу доаѓа до израз во обликот на сцената. Според Дивињо, обликот на сцената произлегува од погледот на свет на едно општество<sup>4</sup>. *Македонска крвава свадба* го негува миметичкиот драмски израз, што во однос на сцената ќе значи нејзино приближување до она што публиката е навикната да го гледа во своето секојдневие. Драмскиот простор всушност е „реконструкција“ на реалниот простор, конвенција условена од вкусот на публиката и нејзината претстава за тоа што е театар. Токму од тие причини драмата го фаворизира макрокосмосот<sup>5</sup>, видливиот простор на играта, кој во делото се идентификува како неожнеана нива, двор, центар на селото. Во тој

---

<sup>4</sup> Жан Дивињо: *Социологија на театарот*, БИГЗ, Београд 1987, стр. 10.

<sup>5</sup> Термин на EjtenSurio, во: *Dvadeset hiljada dramskih situacija*, Nolit, Beograd 1982, str. 44.

„отворен“ простор идеолошката предлошка најлесно навлегува, духот на народот најпотполно се изразува. Тоа се „простори во коишто демне опасност и несреќа, простори коишто никако да им припаднат на оние што на нив полагаат природно право, оние што го населуваат и обработуваат отсекогаш“<sup>6</sup>. Токму тоа „природно право“ дозволува дејствието спротивставување да се види како суштествено за драмата.

Ако драмскиот модел на *Македонска крвава свадба* го произведува дејствието *сиројивсјавување*, кое, во поширок историски контекст можеме да го видиме како тип кој го „одразува“ духот на народот, тогаш предметната драма може да се типологизира и како предвесник или зачеток на битовата драма во Македонија. Во таа смисла Чернодрински се јавува како алка која ги поврзува поучните драми на Џинот со типичните претставници на македонската битова драма.

---

<sup>6</sup> Јелена Лузина: *Историја на македонската драма*, Култура, Скопје 1995, стр. 191.