

Нада ПЕТКОВСКА

ЧЕРНОДРИНСКИ СЕ ВРАЌА ДОМА

На самиот почеток ќе нагласиме дека за научен собир од ваков вид не е вообичаено да се понуди тема со метафоричен наслов. Меѓутоа, насловот на драмата на Горан Стефановски се чини многу погоден да го изрази она што всушност е и повод на во овој симпозиум - (125 годишнината од раѓањето и 100 - годишнината од објавувањето на *Македонска крвава свадба*) што значи, да се согледа феноменот на неговото присуство денес кај нас, или уште поточно - да се покаже на кој начин се манифестира неговото постојано враќање меѓу нас. Во македонската научна и културна јавност, тоа се покажува навистина на многу начини: преку театарски претстави, како предмет на научна анализа, како театролошки предизвик, како свест за зачетокот на македонскиот народен театар.

Еден од начините на реализација на постојаната присутност на Чернодрински е неговото инспиративно делување врз македонските драмски писатели. Во оваа прилика нашето внимание ќе го задржиме на два парадигматични текста од современата драмска литература, веќе споменатиот *Чернодрински се враќа дома*¹ и *Балканот не е мртов / Balkan is not dead* или *Магија е делвајс*² од Дејан Дуковски. И двата текста го користат Чернодрински како литературна предлошка врз која ги градат своите текстови – но со една разлика – додека за Дуковски појдовна точка претставува најпознатото дело на Чернодрински *Македонска крвава свадба*, за Стефановски тоа е самиот Чернодрински, сè она што го претставува тој како феномен, сите познати и непознати, реални или домислени околности, луѓе и настани што допираат до него и до неговото дело.

И во двата случаи се работи за изразито постмодерни текстови.

¹Горан Стефановски: *Чернодрински се враќа дома*, Скопје, НИП Маџазин 21, 1992.

²Дејан Дуковски: *Балканот не е мртов / Balkan is not dead*, Културен живот, Скопје, 1993 / XXXVIII, 2, 77 - 94.

Како што е познато, еден од клучните принципи на постмодернизмот е принципот, или подобро, преовладувачкото чувство за ретро³. Оваа определба на Jacques Leenhardt ја потенцира тенденцијата за нагласен историзам кај една нова генерација творци. Ова чувство В. Жмегач го дефинира така што истакнува дека во културен, а особено во уметнички поглед, значаен дел од современиот свет се пренесува во големи музеј, во складиште од знаковни творби кои не само што овозможуваат, туку и наметнуваат во принцип една универзална комуникација, воспоставување заемни врски меѓу сите расположиви објекти⁴. Или, според М. Foucault, книжевноста секогаш мора да се враќа само на себе, не во знак на протест, туку во смисла на едно историско помирување на сите нешта. Од друга страна, упатувањето на другите објекти во имагинарниот музеј може да се сфати како големо складиште на податоци во кибернетската ера, а постмодернизмот како уметничка култура во времето на кибернетиката, како што истакнува Hans Jozef Ortheil⁵. На ваквите определби им претходи и познатата теза на J. Barth⁶ за исцрпеноста на литературата, на нејзините теми и форми, така што нашево време значи крај на иновационата оригиналност, што од времето на романтизмот ја потенцира идејата за самосвеста на уметникот, на нагласениот индивидуализам, крај на поставувањето на уметникот над или пред општеството, што беше една од главните одлики на уметноста на модерната.

Споменативе премиси на постмодернизмот во литературата реперкуираат и со своевиден однос кон стварноста, кон предметот за литературата, па така во литературата што се определува како постмодерна, текстот се сфаќа како израз на некој друг текст (мимеза на мимезата), како исказ со посредство на некој друг текст. Како што забележува В. Жмегач, *искусствената страна на приказната сосема ја губи својата важност во полза на организацијата*

³Jacques Leenhardt. Arhaizam i postmodernost. Vo: *Postmoderna – nova epoha ili zabluda*, Zagreb, Naprijed, 1988, 28.

⁴V. Zmegač: *Povijesna poetika romana*, Zagreb, grafički zavod Hrvatske, 1987, 394.

⁵Vo: *Postmoderna – nova epoha ili zabluda*, Op. Cit., 87 – 88.

⁶John Barth. The Literature of Exhaustion. Vo: *Metafiction*, London and New York, Longman, 1995.

на приказна и можностите, заштитени во текстовите, има организација да се преврне во предмет на интелектуална игра.⁷

Овој нов историзам се реализира на два начина – прво – со комбинација на различни постапки се постигнува нов ефект, или пак со повторување на некој познат идиом се спојува со начелото на истакнување на творечката личност, при што туѓиот говор се истакнува со сопствен глас, кој ќе создаде ирониско, или пак пародиско оддалечување од него.

Оттука, современата наука за литературата сè повеќе оперира со редица нови поими како што се интертекстуалноста, метатекстуалноста, текстуалната трансцедентност, жанровскиот и стилскиот синкретизам, и сл. Една од клучните одлики на постмодернизмот е семиотиката на наводниците, т. е. раскажувачката маска, како и редица нови постапки на естетско структурирање на текстот – употребата на клишеата, симултаноста на фиктивното и документарното, псевдодокументарноста и литераризирањето на историските настани, монтажата на автентични документи.

Драмата, како специфичен литературен вид, уште во времето на модерната (од крајот на минатиот, деветнаесетти век) доживеа многубројни трансформации, така што за неа од поодамна тешко се применуваат Аристотеловите поставки, како и правилата зацртани во многубројните поетики. Еден своевиден стилски синкретизам, односно мешање на видовите, преплетување на трагичното со комичното, т. е. со гротескното, нагласување на значењето на сценското движење и звукот за сметка на зборот, се појавува во трагичната фарса, користењето на митот како своевиден прототекст во драмата на ситуации на француските егзистенцијалисти, разбивањето на илузијата со вметнување на дидактизам во епскиот театар на Брехт, откривањето на творечката постапка го среќаваме уште во делата на Пирандело. Но сепак, постмодерната сите овие споменати елементи ги групира на еден специфичен начин, заради што и се издвојува како посебен модел.

⁷ V. Zmegač, Op. Cit., 405.

Текстот на Дејан Дуковски *Balkan is not dead* или *Маџија на еделвајс*, носи додатна определба - Околу *Македонска крвава свадба*, со што како свој прототекст го открива најпознатото дело на основоположникот на македонската драма и театар - Војдан Чернодрински.

Од прототекстот се преземени ликовите, основните драмски судири, одредени дијалози, но на таков начин што целата драма всушност е декомпилирана, разложена на низа мали секвенци, меѓу кои се вметнуваат нови ликови и епизоди, со што се изменува не само текот на настаните, туку и значењето и идејата.

Во текстот, покрај основната љубовна приказна на Цвета и Спасе, се вметнуваат уште неколку: љубовта меѓу Кемал Ататурк и битолчанката Елени Каринте, богатиот трговец Икономо и една од милосниците на султанот. Во сите нив е застапена сцената со подарувањето на еделвајсот, и на тој начин, со актот и повторувањето, се добива призив на пародија на сентименталните љубовни стории што по правило ја чинат окосницата на битовата драма.

Патетично - битовиот стил се разбива со нагласеното иронично - пародично прикажување на турската власт, додека комитите се претставени како современи терористи, а на моменти заличуваат и на гангстери, што се служат со јазикот на ваквите јунаци од крими-сериите.

Карактерот, самата природа на драмскиот текст не дозволува директни вмешувања на авторот, па затоа метатекстуалните коментари се искажуваат преку специфичната постапка на насловување на епизодите, при што најчесто се иронизира текстот што следи. Најкарактеристични во таа смисла се следниве: *Дон Жуан во возот Ориент Експрес*, *Спасе - дојде тивко - влезе во историјата*, *Спасе турски куриум не го бие*, *Хормониите на Осман*, *Технолошки вишок*, *Кадија тие тужи - кадија тие суди*. Насловите се преземени или од народните поговорки, од народните песни, од актуелната економска терминологија, како и од текстовите од времето на НОБ, што се одликуваат со нескриена патетика. Ефектот што се произведува притоа, јасно, е ироничен, со што се постигнува и депатетизација на изказот.

Посебно интересни се две епизоди, во чии наслови директно се алудира на интертекстуални врски со други дела: *Цветица + Антигона*, *Осман + Калигула*. Во првата се алудира на Софокловата Антигона, т.е. на клучното

прашање што се поставува во оваа трагедија – за правото на секој да биде достоин погребан, а втората – на Калигула т.е. на истоимената драма на А. Ками, во која станува збор за римскиот император, познат по суровоста и бескрупулозноста во извршувањето на своите барања.

Во дваесет и втората сцена, под наслов *Пајувачка ѿруџа*, во манирот на средновековните патувачки театарски трупи, се најавува нејзиниот настап и репертоарот:

Имаме за секакви вкусови. За секакви ѿригоди. Мелодрами. Антички драми со ѿешки зборови. Хумористични делови. Гоамии ликови, марифеџлаци. Чесни кралеви и убаво ѿринџези. Крв, љубов и реѿторика... и конечно - домашни авѿѿори. Чисѿи Македонѿи кои драмѿи за ѿѿѿребѿѿѿе на Македонѿѿѿе. Видеѿѿе ми ѿи макиѿѿе. Траѿична уѿнеѿѿеносѿѿ. Ќе ви ја ѿрикажеме нашиѿѿа ѿрочуена Македонска крвава свадба, од ваѿиѿѿи секоѿѿѿи сакан Војдан Чернодрински! Млада девојка умира, ама Туркина не сиѿанува!⁸.

По Прологот следи и кратка презентација на клучните сцени од прототекстот, пропратени со пантомима и еден коментатор, кој ги отсликува сценските дејства.

Овој Пролог 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, авторот Дуковски гради сосема нова структура со елементи на битовиот оригинал, мелодрамски секвенци, историски детали, делови од криминалките, заокружувајќи го сето тоа со еден патетично – пародичен коментар.

За одредување на карактерот на двете дела, мошне битен е односот на двајца автори кон реалноста, кон вистинскиот живот, што многу јасно ја демонстрира нивната творечка постапка. Додека авторот на *Македонска крвава свадба* во предговорот инсистира на фактот дека неговата работа се состоела само во тоа да ја препише крвавата историја на својот народ, од која зел една епизода, какви што се случувале секој ден во Македонија во времето

⁸ Дејан Дуковски: *Балканѿи не е мѿѿѿов*, Оп. цит., 87 – 88.

на турското ропство, Д. Дуковски својата драма ја гарди врз друг текст, т.е. врз текстот Македонска крвава свадба од В. Чернодрински. Како што констатира М. Шушко, во овој случај текстот *не се орѓанизира веќе на темелот на референцијалната улога на прозата спрема надворешниот свет, туку пред сè на темелот на соопствениите форми. Односно, додека писателот на традиционалната проза настојува да ја минимизира фикцијата и да го увери читателот дека ја доживува реалноста, писателите на метапроза (...) ја максимализираат фикцијата и му покажуваат на читателот дека доживува само творба.*⁹ Се работи, значи за творба настаната со слободно декомпонирање и пресоздавање на прототекстот, со вметнување познати клишеа од книжевната традиција, на модели и ситуации, безброј пати користени, но сега видени од нов агол, што на метатекстот му даваат карактер на интелектуално поигрување со литературните норми. Така, клишето на македонската битова драма се збогатува со многу други...

Конструирана на таков начин, драмата на Дејан Дуковски претставува едно ново видување на балканската трагедија, која веќе не е патетична и трагична, ами гротескна и апсурдна, заради што авторот нагласува дека дури ни љубовта не може да ја надмине.

Во драмата на Горан Стефановски *Чернодрински се враќа дома*, чиј инспиративен наслов го искористивме во оваа прилика, на ист начин, преку постмодернистичката постапка, е искористен самиот Чернодрински како прототекст. Односот на авторот кон ликот Чернодрински е во склад со прашањето што го поставува Frederic Jameson¹⁰ за местото и улогата на субјектот во постмодернистичкиот текст. Имено, според него, додека за субјектот во модерната е карактеристично тоа што тој е отуѓен, во постмодерната станува збор за распаѓање на субјектот, дури и за смрт на субјектот. Оттука, во *Чернодрински се враќа дома*, Чернодрински не е субјект во класична смисла на зборот, ни во смисла на семиолошкиот актант/актер. Тој (и, се разбира, неговото дело) е објект на драмата, по кого

⁹ M. Susko: "Američka kratka proza: Od modernizma do postmodernizma". Vo: *Antologija američke novele dvadesetog stoljeća*, Sarajevo, 1988, 15.

¹⁰ Frederic Jameson: "Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma". Vo: *Postmoderna, nova epoha ili zablude*. Op. cit.

се трага низ расфрлените остатоци од една плодна творечка и животна Одисеја.

Оттука, во текстот на Стефановски, кој содржи четиринаесет кратки епизоди, ни во една од нив го нема Чернодрински. Но тој сепак е присутен низ целиот текст, низ сите фрагменти од кои е составен. Слободно може да се рече дека првата епизода претставува инвентивно прикажување на клучната постмодернистичка теза, констатирана од J. Barth во неговиот есеј за исцрпеноста на литературата¹¹, или за крајот на „големите нарации“ (Jean Francois Lyotard)¹² Чернодрински е, навистина една од големите теми од македонската свест, во македонската наука за литературата, но, истовремено, како што покажува на самиот почеток на драмата Г. Стефановски, се работи за, навидум исцрпена тема. Тоа е нагласено со самиот факт што драмата влегува во училишните програми, се претопува со секоја генерација, така што до крај се аби нејзината животност и креативност - таа се сведува на мртво клише. Детето без фантазија (читај неинвентивниот автор) нема што да каже повеќе за Чернодрински. Но со помош на имагинацијата (нејзиното раѓање е прикажано преку цитатот на стиховите од народната песна *Град Градила самовила...*) темата Чернодрински се отвара во многу правци. Така што Стефановски, мошне инвентивно, го покажува Чернодрински (со сè она што овој интертекст го имплицира) од најразлични аспекти, му приоѓа од различни агли. Еден аспект на таа вечна актуелна тема е непознавањето на неговото дело – прилепчани, како што покажува третата слика, иако често се фалат со него, не знаат ни една негова сцена (за разлика од членот на кинеската делегација што напамет ја знае историјата и делото на нивниот прв драмски писател). Но затоа Чернодрински „живее“, присутен е во тајните досиеја, кои и покрај промените на властите и режимите, продолжуваат грижливо да се чуваат како сведоштво за дејност што предизвикува неприлики кај секој режим.

Така, како во електронските медиуми, од каде и потекнува поимот хипертекст, кога ќе се отвори фајлот Чернодрински, со притискање на

¹¹ Frederic Jameson: "Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma". Vo: *Postmoderna, nova epoha ili zablude*. Op. cit.

¹² Op. cit.

копчето се надоградуваат сè нови и нови податоци за него – неважни епизоди, кои неговите биографи и историчарите на литературата не ги бележат, настани во кои Чернодрински само се насетува (терористички акт на кој е присутен и Чернодрински, но само како лик кого го поздравуваат оддалеку – тој е тука некаде, невидлив – затоа што всушност авторот го драматизира неговото присуство преку надворешни акти. Но, со таа навестена сцена, сеоткрива опкружувањето во кое твори Чернодрински, несигурното време во кое меѓу животот и смртта се протега само една тенка линија. Интересна епизода претставува судбината на членовите на неговата театарска дружина – кога со помошта на членови на организацијата добиваат ангажман во Софискиот театар. Или епизодата со свадбата на Чернодрински – т. е. настаните по свадбата, кога Чернодрински повторно го нема, но тука клучен е моментот на воодушевувањето на меанцијата од нивната уметност, со која му го плаќаат долгот од свадбата.

Посебно интересна е епизодата (8) во која се прикажува *Срешиџа* на Чернодрински. Тука себитни следниве елементи – користењето на цитатот (текстот на *Срешиџа*), кој е најавен од главниот лик – Неда, разоткривање на постапката на цитирање, по што Неда, како што нагласува авторот „влегува“ во улогата, со што сенагласува театарскиот акт, театралноста на сцената, и понатаму – парадичниот однос кон цитираниот текст на Чернодрински, бидејќи овој, од денешен аспект наивен и клишетизиран настан, се доведува до гротескни димензии.

И секако заслужува внимание сцената со дадаистот Цара и надреалистот Бретон (12), која исто така претставува друга варијанта, друг аспект на тезата на исцрпеноста. Во овој случај се алудира на исцрпеноста на западноевропската литература во периодот кога Чернодрински со тешки маки се бори за реализација на својата пионерска дејност, литература од периодот на дадаизмот и на надреализмот, која бара спас во автоматизмот на потсвеста откако ги руши сите традиции. Наспроти оваа изморена литература, Стефановски ја поставува свежината на една македонска народна детска песна (*Тумба, џумба Таџара*), која ги содржи сите елементи по кој трагаат двајцата поети – спонтаноста, имажинацијата, кои одамна се изгубиле во артифициелниот пристап на западната литература, а која е

мошне жива и плодотворна во македонската народна литература и претставува извор за новата литература.

Покрај ваквите ненаметливи, искажани на директен начин поетолошки прашања, Стефановски, преку настапот на Советникот за драмски прашања ја вметнува во својот драмски текст (како директен цитат) клучната премиса на Аристотеловата *Поетика* за веројатноста и вистинитоста, при што се спротивставуваат историјата и литературата: додека првата опишува реални настани, она што навистина се случило, втората зборува за веројатни, т.е. за настани што се можни, според логиката на веројатноста. Оттука, оваа драма може да се смета за едно такво видување на Чернодрински - негова можна биографија, реконструирана од навидум безначајни детали, фрагменти, кои ненаметливо компонираат една необична, од друг агол прикажана слика на основоположникот на македонската драмска литература. Магнетизмот на неговата личност се уште не е истрошен (слика 13), тој привлекува во неговата кука во Селци. Или, да се вратиме на почетната констатација, темата на Чернодрински сè уште не е истрошена.

Иако Чернодрински никогаш, физички, не се врати дома, Стефановски во овој текст успеал, мошне инвентивно, да го прикаже неговото духовно враќање, кое е извесно, присутно во многу сегменти не само во нашата литература и театар, туку и пошироко, во нашиот живот.

Постмодернизмот, со своето чувство за враќање во минатото, (чувството за ретро), со своето откривање на светот како голем архив на податоци наталожени низ вековите, со нагласувањето на крајот на големите теми итн. понуди интересни модели за надоврзување на традицијата, за нејзиното творечко пресоздавање, надоградување, превреднување, пародирање. Двата текста на кои се осврнавме, преку тој дијалог со традицијата, реализиран како игра на фактографијата и имагинацијата, на цитатот и автореферентноста на оригинален начин го враќаат Чернодрински и неговото дело повторно дома, т.е. во еден променет свет, кој на нов начин ја доживува својата историја, кој на нов начин комуницира со неа, без патетика, со примена на ироничниот код со кој се разобличува официјалната историја со официјализирање на неважните детали од минатото, но секако со свест дека тоа минато обврзува.