

## Софија Тренчовска

### ПОСТМОДЕРЕН РАСПАД НА ЕДЕН ИМАГИНАРЕН СИСТЕМ

(За „Тибурсио и Синфороса“ - последната праизведба на Коле Чашуле)

Во своето долгогодишно литературно творештво Коле Чашуле<sup>1</sup> се одликува со врвни творечки достигнувања и како раскажувач, романиер и есеист, но и како драмски автор чишто драмски дела беа многу често поставувани на театарските сцени во Македонија и странство. Последниот поклон на сцената на еден од најплодните македонски драмски писатели Коле Чашуле (02.03.1921-22.09.2009) беше токму на праизведбата на неговиот драмски текст *Тибурсио и Синфороса*.<sup>2</sup>

И иако велат дека театарот е уметност на мигот, сепак силината на впечатоците и емоциите од театарското доживување остануваат трајно врежани во меморијата на публиката.

Необичниот наслов на драмата *Тибурсио и Синфороса* веднаш упатува на некакви машко-женски односи, и уште со самиот избор на ваквите необични имиња уште на почетокот се создава впечаток на одредена комичност.

Познавате ли, воопшто една единствена дама со име *Синфороса*, или некаков си *Тибурсио* (Дон Тибурсио Де Ла Оха Де Ла Коста) кој е висок, русокос, етеричен и несреќен според сликата на данскиот принц?<sup>3</sup> Ова е весела драмска сказна за доблестите и пакостите на власта, која на еден мошне необичен начин, со чисти театарски средства, алудира на утописката менливост на дипломатските игри.

Решавајќи каква комедија сака да напише, односно како ќе ја конципира втората од трите свои карипски комедии, Чашуле прецизира дека во случајот со *Тибурсио и Синфороса* се работи за „весела згода од животот и приклученијата на карипската дипломатија, со пеење, рецитирање и цитирање, но без преврати и пукање.“<sup>4</sup>

Класификацијата на драмските ликови во опусот на Чашуле мора да подразбира дека, покрај активните драмски карактерни поставености, постојат и т.н. иконични драмски ликови кои се замислени и претставени еднострано затоа што извршуваат одредена функција во драмското дејствие, па би можеле да се сметаат за ликови-

---

<sup>1</sup> Георги Старделов го нарекува Чашуле “автор со несомнена способност да ја открие Архимедовата точка на своите карактери...”. Види: Георги Старделов, “Коле Чашуле” во: ИЗБРАНИ ДЕЛА, кн. 8, Гурѓа, Скопје, 2000, стр. 161

<sup>2</sup> Театарската претстава “Тибурсио и Синфороса” од Коле Чашуле во режија на Горан Тренчовски, продукција на НУЦК “Антон Панов” – Струмица премиерно се прикажа на 15 април 2009, со почеток во 20 час. Времетраењето беше 80 мин., а главните улоги ги толкуваа Зора Георгиева и Ванчо Мелев (постариот пар) и Оливера Аризанова-Мансбарт и Васил Михаил (помладиот пар). Сценографијата и костимографијата беа на Милена Пантелеева, а музичката илустрација на Г. Тренчовски. Таа сезона беше во знакот на 60-годишниот јубилеј на овој театарски ансамбл. За време на почетоците на професионалниот театарски живот во Струмица, во далечната репертоарна сезона 1949/50, Коле Чашуле престојуваше во Струмица и ја инсценира пиесата “Печалбари” од Антон Панов. Тоа ќе биде и најизведуваната претстава во историјата на овој колектив, со вкупно 102 изведби.

<sup>3</sup> Јелена Лужина, “Пролегомена за “Тибурсио и Синфороса””, *Современост*, бр. 7-8, 1989, стр. 60

<sup>4</sup> Лужина, исто, стр. 65

функции.<sup>5</sup> Тоа се оние ликови чијшто удел во драмското дејствие е сведен во најмала можна мера, а понекогаш дури припаѓаат на невербалната комуникација.<sup>6</sup>

Во оваа драма на Чашуле ќе продефилираат дури петнаесет активни драмски ликови. Од целокупниот негов опус, ова е се чини една од драмите кои содржат најмногу динамични ликови. Се појавуваат и три неактивни, невербално прикажани ликови. Иконично се претставени: кучката, песот и папагалот (Мирандолина, Цезар и Лоро). Овие иконични ликови во драмскиот текст се претставени како скулптури, но во театарската постановка истите оживуваат, низ интерпретацијата на актерите.

Во драмските текстови на Чашуле доминираат претежно машки ликови, но тој секогаш машките активни драмски ликови ги доведува во непосредна врска со женските ликови. Иако во повеќето драми се среќаваме со слаби и потчинети жени, во *Тибурсио и Синфороса* случајот е обратен - имаме силна жена/протагонистка која раководи со целата драмска ситуација. Тука е повеќе од евидентна алузијата на *Госпоѓа Министерка* од Нушиќ. Ќе се запрашаме: **зошто Чашуле за протагонист во оваа драма одбрал силен женски лик кој ќе го води дејствието?** Во ликот на **Тибурсио** е претставен слаб машки карактер, плашлив да превземе било каков решителен чекор, маж кој се крие зад грбот на моќната жена **Синфороса** која решила да ги земе работите во свои раце за да се остане на престолот по секоја цена. Зарем мажите се толку слаби владетели?!

И покрај тоа што е идеален гласноговорител на политиката каква може да се води во знак на *позлатениот крст*, и покрај тоа што е насловен лик од комедијата, Тибурсио на моменти наликува на епизодист. Тибурсио е висок државен чиновник, еден од оние со најмногу ингеренции, (из)вонреден и ополномоштен амбасадор на независната карипска држава чие име е Сантисима Конфедерацион Де Перлас, а идеолошки знак/симбол на распознавање е позлатениот крст.<sup>7</sup>

Но, Тибурсио е владетел на кого почнува престолот да му се ниша поради сопствената неспособност. Како и во останатите драмски текстови на Чашуле, така и во оваа драма, **губитникот** е константна фигура која се појавува во ликот на Тибурсио. Постмодернистичкиот начин на обликување, особено во доминација на прозниот дискурс, во себе ги апсорбира сите раслојувања, губењето на сигурна почва, еден единствен статички стожер при обликувањето, кој апсорбира, но и на своевиден начин влијае врз создавањето на таа нова клима.<sup>8</sup> Кога Синфороса ќе почувствува дека им се ниша тлото под нозете, со мудрост на голема владетелка се обидува да ја превземе ситуацијата под контрола и да го спаси бродот што тоне, креирајќи една нова, имагинативна стварност. Довербата треба да биде вратена и губитникот да стане победник. Треба ли за промена да се сврти тркалото и жените да почнат да управуваат со светот? Ако мажите сè решаваат со насилство и пукање, жените мудро одбираат посуптилни средства на владеење преку уметност и поезија. Сосема случајно Тибурсио ќе ја изговори репликата: *Дипломатијата е како поезија*. И токму преку поезијата ќе почне да се бара спасот од кризата. На Синфороса и е јасно дека дипломатијата се

<sup>5</sup> Тука ги вброиле: државниот секретар Дон Фулфенсио Де Медина И Сиенфугос, советникот Полониј, неговата сопруга Доња Аспазија, дактилографката Наусикаја Белолакта и Сан Роман -специјалниот советник во амбасадата.

<sup>6</sup> Борислав Павловски, "Фрагменти за животот и драматургијата на Коле Чашуле во Коле Чашуле", ДРАМИ (2), Матица македонска, Скопје, 2002, стр. 251

<sup>7</sup> Јелена Лужина, "Пролегомена...", стр. 63

<sup>8</sup> Данило Коцевски, *Модерно и постмодерно*, Македонска книга, Скопје, 1993, стр. 189

служи со моќта на зборовите. Затоа бара да се откупи сета поезија на Ханибал. Притоа Ханибал е лик симбол, скриен лик, кој ние никаде не го гледаме, но неговото влијание за значењето на дејствието е многу битно. Неговото присуство никогаш нема да го дочекаме, бидејќи неславно ќе загина. Чекор по чекор, како гледачи се движиме по линијата на еден постмодерен распад.

Апсурдизмот најдобро се гледа во начинот и стратегијата што ја гради Синфороса, преку откупување на поезијата на Ханибал. Поезијата на Ханибал претставува единствениот спас, надеж да се остане на власт и да се поврати довербата на Ел Илустрисимо Креадор Де Хенерасионес. **Ел Илустрисимо** пак е императорот, креаторот, севишниот, измислениот бог и воедно жесток и немилосрден владетел. Тој ја претставува совеста, разумот, промената, стремежот да се излезе од рамката на владеењето. Постојано на политичко-општествената сцена се појавуваат исти владетели, со речиси идентични модели на владеење и сите ги карактеризира една иста желба за власт - да се остане на престолот и по цена на жртвување. Ликовите на Ел Илустрисимо и Тибурсио пиранделовски го релативизираат и самиот поим на апсурдот во апсурд затоа што сакаат да го живеат како своја единствена (отуѓена) стварност.<sup>9</sup>

Ел Илустрисимо е **силата која што не ја гледаме**, но која што е постојано присутна на сцената. Доволно е да постои само еден знак/симбол што ќе не потсеќа на неговото постојано присуство. Ел Илустрисимо е олицетворение на невидливиот судија од кого се очекува некаков **менлив знак**<sup>10</sup> или донесување на некаква одлука која што е од голема важност за протагонистите.

Тој знак е дури буквално вистинит, проклето вистинит, вистинит до баналност та дури и се костимира спрема ситуацијата или времето од денот. Затоа е поопасен од секој симбол. Во структурата на комедијата, таков функционира како лик.<sup>11</sup>

Во секое драмско дејствие се појавуваат помошниците. Функционирањето на парот помошник-противник ниту малку не е едноставно. Во одредени етапи, помошникот може однадеж да стане противник, а противникот да се преобрази во помошникот. Иако преобразбата на противник во помошник е многу редок случај.<sup>12</sup> Во оваа драма како **помошници** фигурираат Матео и Албино. Овде помошниците се под контрола на главниот протагонист<sup>13</sup>. На прашањето: *Што е тоа поезија?*- Матео, одговара: *Поезија, тоа е бладање...* Токму така, говорите на некои политички фигури наликуваат на празно бладање. Додека, на прашањето: *Дали поезијата е болест?* Синфороса потврдно одговара: *Да, и болест е, ама нам таа болест ќе ни донесе светска слава.* Но, и власта е и болест и опсесија, понекогаш, зарем не!? Власта како опсесија, реализирана од група луѓе или поединци, секогаш значи остварување на

<sup>9</sup> Павловски, “Фрагменти...”, стр. 253

<sup>10</sup> Види во An Ibersfeld, *Čitanje pozorišta*, стр. 25.: “Во секој момент во претставата постои можност еден **знак** да се замени со друг, кој е дел од иста парадигма. (на пр. постојаното присуство на непријателот во текот на одреден судир може да биде заменето со предметот како што е неговиот аблем или некое друго лице кое е дел од истата парадигма непријател, оттука и еластичноста на театарскиот знак и можноста знакот кој му припаѓа на еден код да се замени со знак од некој друг код...”

<sup>11</sup> Лужина, “Пролегомена...”, стр.62

<sup>12</sup> Види во: An Ibersfeld, *Čitanje pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982.

<sup>13</sup> Слична “помошничка” функција имаат и ликовите: Иносенсио и Виталисио, секретарот и шифрантот во амбасадата.

слободата - само за власта, а загрозување на слободата, несигурност и страв – за сите останати.<sup>14</sup>

Акцијата е преземена, ќе ги откупат сите книги што ги напишал Ханибал, ќе прават изложби и во хор ќе ја рецитираат неговата поезија. Но додека сè е организирано за пречек на Ханибал, се случува нешто неочекувано: Ханибал настрадал додека се одморал во својата градина. **Слопот** на *Тибурсио и Синфороса*, освен што е чудесно **апсурден** (слично на *носорогот* на Јонеско), односно трагично фарсичен, вистински е парафразиран според Шекспир: и додека Ханибал бил дремнат во градината, неговиот галеник-слон тивко му се доближил и му згазнал на увото!<sup>15</sup> Каква необична смрт! Иако во ваквиот случај не може да се најде никаква смисла, во оваа постмодернистичка драма сè е надвор од разумноста и логичноста. Постмодернистичката уметничка практика бара од својата теорија да се “откаже“ од потрагата по смислата.<sup>16</sup>

Во режисерската постановка на драмата *Тибурсио и Синфороса* е применета интересната **постапка на удвојување** или **структура во огледало**. Како што нагласува Ан Иберсфелд: „присуството на два субјекта не значи спротивставување на два непријателски актанти, туку удвојување на еден ист актант“,<sup>17</sup> така и овде, преку влегувањето и излегувањето низ рамките на огледалата кои висат на сцената, се пречекорува прагот на минатото и сегашноста. Добиваме впечаток дека се работи за еден ист лик, Тибурсио-помладиот или Тибурсио-постариот, исто како и Синфороса-помладата или Синфороса-постарата. Мултиплицирањето на личноста, е концепт што го откри постмодерната. Сè се одвива во една рамка од која нема излез (светот во рамката на власта). Гледано од ликовен аспект, рамката на сцената личи на кубистичка рамка без слика, затоа што ликовите постојано се менуваат (влегуваат/излегуваат во и од рамката), а останува само таа - рамката. Сценографијата е составена од неколку рамки: една централна рамка, две споредни рамки (лево и десно) и неколку рамки кои всушност се сенки од другите рамки.

Играта со идентитетот води до појавување на двојниците на сцената. Двојниците не го знаат она што гледачите го знаат. Двојниците никогаш не се соочуваат. Преку тоа влегување и излегување на двојниците: Тибурсио-помладиот и Тибурсио-постариот и Синфороса-помладата и Синфороса-постарата, е постигната необична игривост со категоријата време. Стариот и Старата може да се набљудуваат и како реинкарнација на истоимените ликови од *Столови* кај Јонеско. Како времето секогаш да било исто, а тркалото на историјата секогаш се повторува. Преку ваквото сценско решение е воспоставен методот на сценски паралелизам. Текстот е со две и повеќе паралелни дејства, кои не го почитуваат временскиот континуитет, а просторно се замислени како отворени и сеприсутни.

**Двојниците** во текстовите на Чашуле се највоочливите структурни елементи (иако неединствени) на кои се темели техниката на „драма во драма“. Бодријар вели

---

<sup>14</sup> Нада Петковска, “Драмското творештво на Коле Чашуле”, во: ДРАМИ (2), стр. 303

<sup>15</sup> Лужина, исто, стр. 66

<sup>16</sup> Данило Коцевски, *Модерно и постмодерно*, стр. 199

<sup>17</sup> Ан Иберсфелд, “Актанцијални модел у позоришту”, во: *Модерна теорија драме*, стр. 101

дека оној момент кога **двојникот**, кој го опседнува субјектот, ќе се материјализира, кога ќе стане видлив, тој ја означува претстоечката смрт.<sup>18</sup>

На сцената ликовите се менуваат придружувани од звукот на рулетот. Сè се врти како во вртежот на рулетот, владетелот ја фрлил коцката и сите играат околу него до бесвест. Во неколку налудничави, “хазардерски” сцени, Тибурсио се тушира и се шета по долна облека, што претставува знак дека во нивниот систем на распаѓање не се спроведува хигиената на духот, туку само хигиена на телото.

*Тушот е смрт за вашите сомневања*, вели за ова Синфороса.

Оваа физичка голотија не е случајна – таа асоцира на моралната голотија, што се манифестира со достагата. Дури потоа, со своевиден ритуал, се додаваат елементите на големината и власта – униформата, титулите, одликувањата. Но додека физичката голотија е надмината, моралната не може да се задоволи со ништо.<sup>19</sup>

*Мудроста на државникот е во тоа, навреме да ги препознае своите грешки*, резонира Синфороса.

Во сцените каде што се обидуваат на сите можни начини да останат на престолот и да ја сочуваат власта, ликовите се облечени во бели костими. **Се прашуваме, зошто ли цело време нашите главни ликови Тибурсио и Синфороса се облечени во бели кошули и целото дејствие се одвива над брачната постела?** Можеби затоа што на моменти се стекнува впечаток како целото дејствие да се случува во некоја лудница, во некое време-невреме, во некое ненормално, обратно време, навечер, ноќ наспроти ден и како тие постојано да заспиваат и да се будат од некој сон. Не е ли сета оваа фарса само еден кошмар на Тибурсио, кој сонува како го симнуваат од престолот, поради грижата на совест поради неговото неспособно владеење?

Во моментот кога ликовите влегуваат во состојба на сигурност и кога веќе ја контролираат ситуацијата и сè држат во свои раце, костимите на Тибурсио и Синфороса се менуваат во златната боја на владеењето. Во последните сцени на неизвесност, во моменти кога владее паника и страв да не се изгуби власта, Кралот е претставен како карикатура. Така што, последната сцена повеќе наликува на сцена од стрип. Карактерите се одликуваат со голема фарсичност и бурлескност во движењата.

Фарсата исто како и пцоста, претставува израз на потиснатите желби.<sup>20</sup> Со самото тоа што Синфороса ја превзема контролата, во себе ја носи потиснатата желба за владеење.

*Сите пекаат по својата круна*, вели Синфороса.

Во драмата *Тибурсио и Синфороса*, драмскиот израз е фарсичен со нагласена иронија и смисла за гротеска. Тиранијата на власта може да се укине со оние средства во кои таа не се чувствува како дома, а тоа се веќе споменатата иронија, сарказам и гротеска кои секоја сериозност ја преобразуваат во нејзината спротивност.<sup>21</sup> Задачата

<sup>18</sup> Види во: Јасна Котеска, *Постмодернистички литературни студии*, Македонска книга, Скопје, 2002, стр. 217

<sup>19</sup> Нада Петковска, “Драмското творештво на Коле Чашуле”, во: ДРАМИ (2), стр. 304

<sup>20</sup> Роберт Кориган, *Театарот во потрага по своето вистинско место*, Македонска книга, Скопје, 1990, стр. 66

<sup>21</sup> Борислав Павловски, “Фрагменти за животот и драматургијата на К. Чашуле” во: ДРАМИ (2), стр. 246-7

на сценската гротеска е постојано да ги држи гледачите во состојбата на двојниот однос кон сценското дејствие, гротеската тежнее да го пренесе гледачот од еден план во друг сосема неочекувано. Затоа актерите најмногу се користат со игра на телото, низ гестови и мимики. Гротескни движења подзасилени со карикирање на вербално-сценскиот израз имаме речиси кај сите актери на сцената.<sup>22</sup>

Во постмодернизмот уметникот гради поинаков однос кон својата публика, го ‘пушта’ гледачот на сликата да ја гледа темата, приказната, неважната фасада, а потоа на тој начин, настојува да го наведе на вистинските теми за разговор со делото.<sup>23</sup> Улогата на гледачот во процесот на комуникација со претставата не е пасивна. Гледачот овде има интерактивна улога. Претставата испраќа пораки, знаци, кодови кои доаѓаат до гледачот (примачот). Гледачот е принуден не само да ја следи приказната, туку и во секој момент да си состави целосна фигура од сите знаци присутни во претставата,<sup>24</sup> како што вели Јуриј Лотман дека „читањето на текстуалниот простор на еден драмски текст е поврзано со сценскиот простор на претставата“. Според Иберсфилд „структурата на просторот на текстот станува модел на структурата на просторот на светот.“<sup>25</sup> Сценскиот простор станува светот во мало. Поставените модели на однесување и дејствување веќе стануваат универзални.

Ако историјата циклично се повторува и ако таа кај нас се поправа мошне често, тогаш *Синфороса* и *Тибурсио* во еден миг се фаќаат во театарско-општествена склупца кадешто старите и новите не се разликуваат по технологијата, ами по природот кон владеешето во демократската џунгла.<sup>26</sup>

Образложувајќи ја концепцијата при пишувањето на оваа драма на Чашуле, Јелена Лужина во афишот за претставата ќе напише: „Служејќи се со актуелните обрасци во примената на писателските вештини, со таканаречениот модерен&постмодерен начин на пишување, и тоа не само со еден ами со неколку, па аплицирајќи ги тие неколку начини врз препознатливи модели на обноси (не само приватни ами и општествени, обноси во политиката и редум понатаму), ами и, притоа – што не е најмалку важно – искрено забавувајќи се, Чашуле решил да провери една дилема на Хамлет. Поточно, да го провери начинот на кој таа дилема го допира нашево време. Не е во прашање дилемата да се биде или не, ами онаа за лудилото и системот. За својот обид да го спроведува консеквентно, Чашуле се испраќал со единственото нешто кое му било на располагање (или, просто, било безопасно да се употреби) – со литературата. Авторот, ете, решил да се испраќа со единственото во кое вистински се разбира. И така, наместо во црно-бела стварност, тој се забавувал во полихрона фикција...“<sup>27</sup>

<sup>22</sup> Vsevolod E. Mejerholjd, “Grotteska” во: *O pozorištu*, Nolit, Beograd, 1976., стр. 121-125

<sup>23</sup> Данило Коцевски, *Модерно и постмодерно*, стр. 204

<sup>24</sup> An Ibersfeld, *Čitanje pozorišta*, стр. 35

<sup>25</sup> An Ibersfeld, исто, стр. 137

<sup>26</sup> Горан Тренчовски, од афишот за претставата *Тибурсио и Синфороса* (15.04.2009)

<sup>27</sup> Покрај “задкулисната” атмосфера која асоцира на Шекспировите клучни драми за драматичните кралства и нивните дворски игарии, во “Тибурсио и Синфороса” се препознаваат и прозните пасажи на романот „Јас, Врховниот“ (1974) од испаноамериканскиот прозаист Аугусто Роа Бастос. Ваквата интерполација Коле Чашуле мошне вешто ја изведува, имајќи однос кон Синфороса како кон женска икона, воздигнувајќи ја во драмата како *света слика*. Во овој контекст види ја студијата “Женските ликови на македонскиот роман” на Весна Мојсова-Чепишевска во книгата *Мал книжевен тестамент*, Македонска реч, Скопје, 2007, стр. 209-216.

Служејќи се преку симптомите на постмодернизмот: апсурдизам, смислена нелогичност, утопизам, феминизам, пародичност и гротескност, Коле Чашуле во својата последна праизведба успева да предизвика алузии за постмодернистичкиот распад на имагинарниот систем на владеење на едно измислено кралство, создавајќи отворен тип на драматургија со препознатлива матрица на владеење кај многу кралства, империи, држави и режими.

#### БИБЛИОГРАФСКИ ИЗВОРИ

- Аврамовска, Наташа, “Драмскиот текст помеѓу литературата и театарот”, во: ВО ВИТЕЛОТ НА ДЕРЕАЛИЗАЦИЈАТА (Дуплото дно на македонската драма), Култура, Скопје, 2004, стр. 100-138
- Ibersfeld, An, *ЌITANJE POZORIŠTA*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982
- Jencks, Charles, “Neoklasicizam i postmoderna”, *Delo*, Nolit, Beograd XXXVI god, br. 1, str. 196-209
- Kloc, Folker, *ZATVORENA I OTVORENA FORMA U DRAMI*, Laris, Beograd, 1995
- Кориган, Роберт, ТЕАТАРОТ ВО ПОТРАГА ПО СВОЕТО ВИСТИНСКО МЕСТО, Македонска книга, Скопје, 1990
- Котеска, Јасна, ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИ ЛИТЕРАТУРНИ СТУДИИ, Македонска книга, Скопје, 2002
- Коцевски, Данило, МОДЕРНО И ПОСТМОДЕРНО, Македонска книга, Скопје, 1993.
- Лужина Јелена, “Пролегомена за ‘Тибурсио и Синфороса’”, *Современост*, 1989, бр. 7-8, стр. 60-67
- Lyotard, Jean-Francois, “Odgovor na pitanje što je postmoderna” in: *POSTMODERNA - NOVA EPOHA ILI ZABLUDA*, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 233-243
- Мазова, Лилјана, “Цинична игра за животот и приклученијата на власта”, *Форум плус*, бр. 191/V, Скопје, 01.05.2009, стр. 62
- Melchinger, Siegfried, “Osvrt na sadašnjost”, *POVIJEST POLITIČKOG KAZALIŠTA*, Grafički zavod Hrvatske, 1989, str. 439-505
- Мејерхолд, Е. Vsevolod, “Groteskna” во: *O POZORIŠTU*, Nolit, Beograd, 1976, str. 121-125
- Мирковиќ, Милосав, “Људи и симболи у драмском делу Коле Чашуле” во: *МАКЕДОНСКАТА ДРАМА*, V Рацинови средби, Велес, 1968, стр. 127-130
- Miočinović, Mirjana, *MODERNA TEORIJA DRAME*, Nolit, Beograd, 1981
- Мојсова-Чепишевска, Весна, *МАЛ КНИЖЕВЕН ТЕСТАМЕНТ*, Македонска реч, Скопје, 2007
- Plevneš, Jordan, “Veliki povratak - šta e uradio makedonski teatar i šta treba da uradi (skice za raspravu)” во: *SAVREMENA DRAMA I POZORIŠTE U MAKEDONIJI*, Prosveta, Novi Sad, 1982, str. 96-118
- Павловски, Борислав, “Фрагменти за животот и драматургијата на Коле Чашуле во Коле Чашуле”, *ДРАМИ (2)*, Матица македонска, Скопје, 2002, 213-310 стр.
- Петковска, Нада, “Драмското творештво на Коле Чашуле” во: *ДРАМИ (2)*, Матица Македонска, Скопје, 2002, стр. 263-310
- Старделов, Георги, “Коле Чашуле” во: *ИЗБРАНИ ДЕЛА*, кн. 8, Гурѓа, Скопје, 2000, стр. 160-161
- Surio, Etjen, *DVESTA HILJADA DRAMSKIH SITUACIJA*, Nolit, Beograd, 1982
- Šekner, Ričard, *KA POSTMODERNOM POZORIŠTU*, Fakultet za dramski umetnosti/Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992
- Тодорова, Марија, “Меѓу класификација и политика: Балканот и митот за Средна Европа” во: *ЗАМИСЛУВАЈКИ ГО БАЛКАНОТ*, Магор, Скопје, 2001, стр. 206-236
- Тодоровски, Гане, “Читајќи го Чашуле”, *МАКЕДОНСКА ДРАМА XIX и XX ВЕК*, приредил: Раде Силјан, Македонска книга, Скопје, 1990, стр. 332-356
- Тренчовски, Горан, “Тибу и Роса” во: *КИНО НЕИМАР*, Македонска реч, Скопје, 2011, стр. 46
- Freytag, Gustav, *TEHNIKA DRAME*, Ljubljana, 1976
- Hristić, Jovan, *STUDIJE O DRAMI*, Narodna knjiga, Beograd, 1986
- Чашуле, Коле, “Тибурсио и Синфороса” во: *ДРАМСКИ ДИВЕРТИСМАН*, Култура, Скопје, 1992, стр. 72-26