



М-р СОФИЈА ТРЕНЧОВСКА е филолог, писател и културен активист. Учествува на меѓународни симпозиуми и научни собири. Објавува текстови од областа на книжевноста и уметноста во повеќе печатени и електронски списанија. Тренчовска има и богато организациско искуство. Моментно работи како постојан стручен соработник – библиотекар.

...Срцевината на книгата *Една митопоетика* од Софија Тренчовска е величествената научна монографија „Митопоетиката во раните драми на Јордан Плевнеш“...

...*Книга во книга*...

...Вториот дел на книгата, *Една митопоетика*, содржи три текста за делата на Чернодрински, Абациев и Чашуле, во областите: театар, интер-медиијалност, филм и наратологија...

...Авторската херменевтика на Тренчовска е веќе оформена и препознатлива стилема, која го краси подвигот на Софија и го искачува до ранг на монументалност...

...Една митопоетика – дом на безброј митопоетики.

Еден Јордан Плевнеш – милиони поетики кои се влеваат во *едната митопоетика*.

Јордан Плевнеш – вечен предизвик, херменевтички, митопоетски, филозофски, литературен, креативен...

Прекрасна и среќна мотивација за подвигот на Софија...

Мудроста на нашата Софија успешно нè внурна кон длабочината на светата покрстителна река Јордан...

Проф. д-р Кристина Николеска



Македонија
Либера

Македонија
Либера

Софија Тренчовска | ЕДНА МИТОПОЕТИКА

СОФИЈА ТРЕНЧОВСКА



ЕДНА
МИТОПОЕТИКА

Софија Тренчовска

ЕДНА МИТОПОЕТИКА

Софија Тренчовска

ЕДНА МИТОПОЕТИКА

© Софија Тренчовска, 2015

Сите права за оваа издание се заштитени со закон. Забрането е копирање, умножување и објавување на делови или на целото издание во печатени и електронски медиуми или за друг вид јавна употреба или изведба без согласност на авторот или издавачот.

Македонија
литера

Скопје, 2015
МАКЕДОНИЈА

*На
моите најмили
Горан и Лука*

ПОДВИГОТ НА СОФИЈА

(кон *Егна мишйојоешика* од Софија Тренчовска)

Кој би се осмелил да го растолкува, скроти и припитоми во анализа раскошниот, раздивен, та дури разулавен од генијалност – раниот драматичар Плевнеш?

Кој би се дрзнал да си замисли дека му е дораснат на подвигот Плевнешов голем?

Која умница би си дозволила да се дрзне да го осветлува и растајнува нескротениот Плевнешов дискурс?

Ете, се најде жена, од перо и од ум, која се оснажи, та да му дорасне на подвигот негов.

Софија.

Софија Тренчовска.

Токму таа реши – на Македонија и на вистината и на светот и на историјата и на предисторијата и на поисторијата – гласно да им каже што мисли за мислите Плевнешови во драмите му.

Се случи тоа на голем ден, ден на усна одбрана на магистерскиот труд, кога во една свечена научна атмосфера на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“, во Скопје, на 25 март лето Господово 2015-то, Софија Тренчовска гласно им кажа на вечноста и на вистината – сè што знае за Плевнешовиот подвиг во раните драми. И се одважи да го растолкува низ митопоетика.

И каде сè не сирна, каде сè не се одважи да побара „лек“ за херменевтичкиот си подвиг, кого сè не „праша“ од сета историја на литературната наука, и од каде сè не се поучи – за своето дело...

Та така, драги Плевнешољупци, но и драмољупци, театрољупци, и вљубеници во митопоетиката и херменевтиката, денес – сите се среќаваме во една занесно убава и пријатна книга – *Една митопоетика*, која „вдумува“ величествена херменевтика на митопоетиката на раниот Плевнеш.

Книга во книга.

Тоа е *монографијата* во оваа книга.

А таа книга научно се продлабочува со уште три текста од неколку значајни области: театар, интермедијалност, филм и наратологија.

Подвиг на подвигот

Но ајде да го објасниме подвигот на Софија.

Подвиг на подвигот Плевнешов.

Срцевината на книгата *Една митопоетика* од Софија Тренчовска е величествената научна монографија *Митопоетиката во раните драми на Јордан Плевнеш*¹, одбранет магистерски труд посветен на раните драми од првата фаза во творештвото на Плевнеш: „Еригон“, „Мацедонише цуштенде“, „Југословенска антитеза“, „Р“ и „Слободен лов“. Трудот спаѓа во областа *книжевна херменевтика*, поточно *митопоетика*. Преку постапка на интерпретации на пиесите се истражува и проучува *митопоетскиот систем* од оваа творечка фаза на авторот. Трудот е прилог кон истражувањето на *феноменологијата на новата македонска драмска книжевност*. Делото покренува исклучително важни прашања во доменот на *книжевната херменевтика* и *интерпретација на драма*. Монографијата е драгоцен придонес кон потенцијално составување на „мозаик“ на *теоријата на современата и најновата македонска драма*.

¹ Магистерскиот труд *Митопоетиката во раните драми на Јордан Плевнеш* е одбранет на 25.03.2015 год., на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“, Скопје, под менторство на проф. д-р Кристина Николовска.

Мотивација

Митопоетската монографија за Плевнеш е мотивирана од потребата да се одговори на серија покренати прашања кои избиваат од „внатрината“ на раните драми на Плевнеш, но и од „вулканот“ што го покренува авторовата поетика и неговиот драмски свет. Предизвикот да се растолкува филозофскиот универзум на мудриот и креативен Плевнеш е мотивација повеќе за избор на темата.

Трудот се интересира за суштината на политички ангажираниот театар и неговата поетика во балканскиот театролошки контекст.

Потребата да се сфати Плевнешовата драматика во контекст на европскиот постмодернизам е јасно покренато прашање, како и прашањето за можното моделирање на нова, наша митопоетска сфера.

Тоа се водечките мотивации за изработка на овој труд, кој го води енергија на оригинална интерпретација, херменевтика на митопоетскиот универзум на раскошниот и драматичен автор Плевнеш.

Причината зошто токму оваа тема авторката ја смета за дефицитарна и потребна во *литературната наука, драматологија* и *митопоетика* – е сосем оправдана и тоа повеќекратно – преку јасната визија и мисија на овој труд, кој има сосем конкретно поставен *предмет на интерес*.

Предмет

Предмет на интерес на оваа монографија е *митопоетскиот систем*, како што истакнува Тренчовска: „Преку анализа на апликативно посочениот драмски материјал, во ова истражување ќе се обидеме да го одгатнеме митопоетскиот систем во раните драмски творби на Јордан Плевнеш (...)“²

Предмет на длабински интерес се *митемите*: „Истражувањето ќе се врши преку откривање на митемите и често присутните митски елементи во драмите на Плевнеш: смртта на јунакот, релацијата јунак–жртва, патосот на јунакот, необичниот јунак, категоријата митско време, историјата и сегашноста, војната и смртта, конфликтот на јунакот со општеството, есхатолошкото гледање на светот и

² Софија Тренчовска: *Една митопоетика*, стр. 46.

безвредноста на човечкиот живот“.³

Тренчовска најавува дека ќе бидат истражувани и: „(...) пост-модернистичките елементи, театарските знаци и симболи во неговите драми“.⁴

Колку што е јасен предметот на интерес, толку се јасни и *поставените цели* на трудот.

Поставени цели

Поставените и очекуваните цели на трудот се сосем во дослук со аналитичката материја, тие произлегуваат од неа и имаат голем потенцијал да резултираат со сосем конкретни резултати.

Љубопитната, систематична и акрибична, Софија Тренчовска пред себе поставува сосем јасни и прецизни цели, кои преку конкретна аналитика и апликација, успеваат да создадат нова теориска реалност, што е еден од суштинските идеали на науката.

Методологија и аналитички материјал

Митопоезиката во раните драми на Јордан Плевнеш има сосем јасна, стабилна и прецизна методологија на работа. Авторката на трудот вели дека истражувањето на темата: „(...) главно херменевтички го опсервира дијапазонот од раната драмска фаза на писателот Јордан Плевнеш, каде тој е супериорно автентичен во македонската, јужнословенската и југоисточноевропската книжевна, театарска и културолошка средина“.⁵

Настанокот на митот, теориите за митот и влијанието на митологијата врз литературата се теориската основа на трудот.

Своите методолошки постапки, Тренчовска ги појаснува вака: „(...) ќе се фокусираме на драмска анализа на посочените апликативни примери од раните драми од првата фаза во творештвото на Плевнеш: 'Еригон', 'Македонише цуштенде', 'Југословенска антитеза', 'Р' и 'Слободен лов'. Овие истражувачки постапки ќе се одвиваат преку проверка дали предложениот драмски материјал за анализа кореспондира со митот, преку потенцирање на обрасците

³ Ibid., стр. 46.

⁴ Ibid., стр. 46.

⁵ Ibid., стр. 35.

кои се зададени во неговиот драматичарски систем“.⁶

„(...) На крајот, рекогностицирајќи го автохтониот митопоетски систем, ќе ги детектираме постмодернистичките елементи во раните драми на Јордан Плевнеш (...)“⁷

Наместа, Тренчовска го користи и споредбениот метод. Примената на компаративната аналитичка методологија резултира со видливи резултати.

Сета методолошка „оркестрација“ на Тренчовска е успешна, соодветна, апликативна и високо резултатна. Резултатите се очигледни и повеќе од одлични. Таквата методолошка процедура овозможува успешен процес во научната постапка и конкретни заклучоци кои всушност се – нова редефинирана слика во литературната наука од оваа област.

Тоа е новата слика која нам (и на светот) ни е потребна, не само за да го сфатиме софистицираниот и повеќеслоен дискурс на раниот драматичар Плевнеш туку и да го сфатиме поширокото (контекстуално), но и далеку подлабокото (аналитички вертикално) „читање“. Тоа значи „читање“ и на културолошкиот контекст, но и ново, автентично авторско растолкување на херменевтичките длабини на мудроносниот Плевнеш.

Структура и мотивација

Монографијата *Митопоезиката во раните драми на Јордан Плевнеш* содржи три дела.

Инспиративниот Вовед покренува серија важни прашања. Пред сè, прашањето за значењето на Плевнеш, за неговата богата и повеќеслојна полиграфија (пред сè драматургија и публицистика), за Плевнеш како културен афирматор, општественик и мисионер во високообразовните сфери.

Плевнеш – како голем духовен нескротник, како вечен вљубеник во македонството, ја инспирира Тренчовска да го прогласи за: „голем пропагатор на македонската култура и цивилизација“⁸, кој дејствува меѓу: Париз, Њујорк, Каиро, Токио...

⁶ Ibid., стр. 35.

⁷ Ibid., стр. 35.

⁸ Ibid., стр. 32.

Поради неговиот активен хуманистички подвиг, Тренчовска заклучува: „Визионерството на Плевнеш оди многу подалеку, во него е содржана обединувачката мисла дека Македонија ѝ е на Европа прапочетококот на народите. Плевнеш верува дека Македонија е вртокот, извориштето на европската цивилизација“⁹ и го „крунисува“ Плевнеш со: „(...) титулата македонски амбасадор на духот.“¹⁰

Револуционерниот дух на Плевнеш е распослан низ речиси сите сфери на неговото дејствување и затоа Тренчовска ја интересира „театарот на револуцијата“¹¹.

Воведниот дел на монографијата е вистински рудник за мотивациските извори на трудот. Тренчовска одлично ги објаснува мотивите за провокацијата наречена – раниот драматичар Плевнеш.

Дефинирање на поими

Во Првиот дел од оваа митопоетика се дефинираат теории за митот и теориски поими. Теориската „вертикала“ за митот расте преку: Клод Леви-Строс, Е. М. Мелетински, Ролан Барт, Нортоп Фрај, Олга Фрејденберг и Вера Зубарева.

Првата теорија за митот е антрополошка, и таа се посветува на архаичните и дамнешни форми на митот. Следните теории кои ги истражува Тренчовска се теории кои „имаат психоаналитичка основа“¹² (особено теориите на Фројд и Јунг). Особено важна е согледбата на Тренчовска дека: „Митот говори со јазикот на симболите“.¹³

Во врска со „Митската меморија на творештвото (Митос – Логос)“ се цитираат теориите на Венко Андоновски, кој вели дека: „меморијата на книжевноста е во основа митска“¹⁴, а тука се и тезите на: Билјана С. Црвенковска, Влада Урошевиќ, Ермис Лафазановски, Мишел Павловски. Според Павловски: „Митското мислење формира симболички облици, сопствен свет на симболи,

јазикот и митското мислење се надополнуваат меѓусебно (...)“¹⁵

Ваквата теориска поставеност на трудот овозможува стабилна и сериозна основа, во која теориските поими подлежат на јасна дефинициска подлога. Таквиот јасен теориски терен е здрава и родна „почва“ за апликациите кои следуваат.

Апликации

Во вториот дел од *Митопоетиката во раните драми на Јордан Плевнеш* се апликациите на пиесите. Авторката Тренчовска е исклучително вешта во аплицирање на теоријата со конкретни примери од делата. Вака таа ја сфаќа и објаснува својата задача: „Преку анализа на апликативно посочениот драмски материјал, во ова истражување ќе се обидеме да го одгатнеме митопоетскиот систем во раните драмски творби на Јордан Плевнеш. Истражувањето ќе се врши преку откривање на митемите и често присутните митски елементи во драмите на Плевнеш: смртта на јунакот, релацијата јунак–жртва, патосот на јунакот, необичниот јунак, категоријата митско време, историјата и сегашноста, војната и смртта, конфликтот на јунакот со општеството, есхатолошкото гледање на светот и безвредноста на човечкиот живот. Од друга страна, ќе бидат детектирани постмодернистичките елементи, театарските знаци и симболи во неговите драми. Во текот на истражувањето, секако ќе се откриваат и отвораат и нови митопоетски пунктови во раните драми на Плевнеш“.¹⁶

Авторката точно и прецизно ги идентификува митопоетските елементи, митеми и митопоетски системи. Сосем пластично ги покажува, опишува и толкува. Овој дел, всушност, е самата суштина на магистерскиот дел. Тука е „резерот“ на драгоцените апликации од кои извираат новите заклучоци.

Трудот има апликативна сугестивност, бидејќи примерите од делата одлично кореспондираат со теориските познавања, но и со личната процена и со заклучоците. Тренчовска е спокојно концентрирана на суштината на предметната материја и затоа нејзиниот научен дискурс е економичен, густ, длабок и нема непотребни дигресији.

¹⁵ Мишел Павловски, цитирано според Ibid., стр. 46.

¹⁶ Ibid., стр. 46.

⁹ Ibid., стр. 31.

¹⁰ Ibid., стр. 32.

¹¹ Ibid., стр. 29.

¹² Ibid., стр. 27.

¹³ Ibid., стр. 37.

¹⁴ Венко Андоновски, цитирано според Ibid., стр. 43.

Семиологијата, херменевтиката, митопоетиката – одлично доаѓаат до израз кога на показ ја имате апликативната материја од драмите. Раскошната споредбена „скала“ на Тренчовска потекнува од нејзината богата ерудиција, и затоа сосем лесно се доведуваат на показ луцидните споредби со други дела¹⁷. А од теорискиот „рудник“ на Тренчовска, пак, извираат широки научни познавања¹⁸, кои прекрасно се надополнуваат со примерите. А заклучоците пак ја имаат снагата на стабилност, сериозност, уверливост и научна длабочина. И во одделот апликации и во заклучоците на трудот, Тренчовска – просто ужива во сета таа своја оркестрација на факти и сознанија, и со висока елеганција расте кон автентичен авторски научен дискурс.

Проникнувања

А суштината на третиот дел на монографијата се проникнувањата: „Третиот дел се состои од проникнувањата низ кои Плевнешовата драматика, како надоврзување на европскиот модернизам, овозможува дијалектичко моделирање на една нова, наша митопоетска сфера“¹⁹ – вели магистрантката.

Тренчовска гласно размислува за поимите *постмодернизам* и *постмодернистички црти* во раните драми на Плевнеш.

Во овој дел од трудот се актуализира и „Европскиот пост-модернизам како полигон за (пре)создавање на една нова, наша митопоетика“²⁰. Во тој контекст, авторката истакнува: „Токму постдраматичните (посттрауматичните) состојби и нивниот одраз (во општествена и во уметничка смисла) стануваат расадник за пресоздавање на една нова митопоетика во современата македонска, балканска, европска драмска книжевност, чијшто авторитативен претставник е Јордан Плевнеш“²¹.

Фрагментарната фабула и постмодернистичките својства ја утврдуваат „Еригон“ како прва постмодернистичка драма во

Македонија.²²

Овој дел е збогатен со луцидни ставови од: Љубиша Георгиевски, Весна Мојсова-Чепишевска, Петре Бакевски и др.

Понатаму се анализираат и „Значењата на просторот во драмите на Плевнеш“, а театарот на Плевнеш се третира како дијалектички (Брехтовски театар).

Заклучоци на монографијата

Трудот *Митопоетиката во раните драми на Јордан Плевнеш* има јасни и конкретни заклучоци кои тврдат дека сите пет драми од раната фаза на Плевнеш имаат свој изграден и длабоко осмислен митопоетски систем. Мотивите, симболите и метафорите откриваат длабинска поврзаност на делата со митот.

Заклучни согледби на трудот се и дека раниот Плевнеш успева почетниот хаос во драмата – да го скроти, смири и хармонизира во сосем нова, обновена состојба на рамнотежа.

Заклучоците се – и треба да бидат – концизни, јасни, уверливи и аргументирани. И тука, Тренчовска одлично поентира.

Целото дело се води со спокоен, уверлив и авторитетен тон. Интонацијата на спокој на научниот диркурс – е резултат на голем влог и верна посветеност на литературната наука.

Радува, охрабрува и влева надеж – новата слика за раниот драмски автор Плевнеш.

Резултати на монографијата

Монографијата *Митопоетиката во раните драми на Јордан Плевнеш* од Софија Тренчовска постигна исклучително важни научни резултати во неколку области на литературната наука – *митопоетика* и *херменевтика*. Делото е правено според највисоките стандарди во литературната наука. Тоа „осветлува“ нова, длабинска слика на раните драми на Плевнеш, како непобитна научна реалност на новата македонска драма.

Без ова дело веќе не може да се објаснат современата македонска драма и театар. И пошироко, ова дело е неопминливо при толкување

²² Ibid., стр. 100.

¹⁷ На пример, дела од светската книжевност, како што е споредбата со *Хамлет*. Ibid., стр. 14.

¹⁸ На пример, симболиката на дрвото се растолкува преку повеќе „осветлувања“: митската конотација, словенската митологија, кинеската митологија, итн. Ibid., стр. 80.

¹⁹ Ibid., стр. 26.

²⁰ Ibid., стр. 95.

²¹ Ibid., стр. 99.

на суштината на новата драма и на театарот. Плевнеш, како светски автор, е важен клуч за растолкување на магистралните процеси на современата драма и современиот театар. Но и филозофијата на драматологијата и театрологијата, може да се објаснат низ призмата на неговата севременска и вонвременска мисија во драмскиот дискурс, драмската мисла и во неповторливото чувство.

Светската драмска и театарска мапа не може да се замисли без монументалниот влог на Плевнеш, но и без подвигот на нашата Софија. Со овој свој подвиг во литературната наука и во интерпретацијата на драма, Софија Тренчовска се вградува во најскапоцената „кула“ на светската херменевтика на митопоетиката.

Театар, интермедијалност, филм и наратологија

Вториот дел на книгата, *Една митопоетика*, содржи три текста за делата на Чернодрински, Абациев и Чашуле, во областите: театар, интермедијалност, филм и наратологија.

Зошто токму овие три текста го заслужуваат вниманието на вториот дел од оваа книга?

Има тука една внатрешна предисторија. Преднастан на подвигот на Софија. Знам дека Тренчовска ги смета токму овие дела за *духовен етимон* на раниот Плевнеш. Плевнеш, кој е длабоко внурнат во филозофијата на историјата, но и врежан во историјата на духот. Светската историја на духот.

Токму таа херменевтика на историја на духот, но и духот на историјата – се вистинска возбудлива потрага на Тренчовска како темелен и расен толкувач и растолкувач.

Во текстот „*Слав Драгота* на Чернодрински и причините за поразот на Беласица“, Тренчовска ја интересира Чернодрински кој „ги поставува темелите на македонската национална драматика“.²³

Но, што е блиско со Плевнеш? – Ако Плевнеш не може да дише без националните теми, тогаш јасна е неговата сличност со Чернодрински, кој се решил „(...) тематиката на неговите драми да биде црпната од нашето национално минато“.²⁴ Тренчовска е

²³ Ibid., стр. 147.

²⁴ Ibid., стр. 147.

заинтересирана за Чернодрински како автор во „зрели творечки години“.²⁵ Историчноста е заедничката, почетна основа на интерес и на зрелиот Чернодрински и на раниот Плевнеш. Но, како овие автори ја надградуваат таа историчност – е предмет на интерес на аналитичната Софија.

Тренчовска прецизно и апликативно ја препознава и дефинира *историзацијата*: „Бидејќи драмата се потпира врз историски извори, можеме да зборуваме за еден вид историзација на текстот. Настанот е вистинит или историски поткрепен, но ликовите се фикционални“.²⁶

Авторката луцидно и умно забележува дека *психологизацијата на ликовите* е исклучително важна и затоа драмата има „(...) историски поткрепена проблематика каде што акцентот е ставен врз психолошката драмска состојба што се одвива кај ликовите“.²⁷

Внатрешната, *психолошката драма* е суштината на драмската срцевина: „Во драмата *Слав Драгота* светлината е фрлена врз внатрешните емотивни доживувања на протагонистот Слав. Во ликот на Слав се одвива една цела психолошка драма на верување и неверување, претпоставки и сомнежи“.²⁸

Семиологијата на светлината и темнината, но и на внатрешната темнина – „занданата“ на љубомората, се објаснети вака: „Грозоморниот чин на одземањето на виделото на очите, означува одземање на светлината во животот. Љубомората предвреме ги заслепила очите на Слав Драгота, а отровните стрели од непријателот го пратиле во вечната темнина“.²⁹

Навидум парадоксално, но длабоко вистинито и сугестивно звучи сознанието на авторката дека: „Темнината на виделото, темнината на очите, понекогаш значи осознавање или себепронаоѓање кое води кон просветлување на умот“.³⁰

Вториот текст на Тренчовска покажува љубопитство за „Фокализацијата во *Табакерата* на Абациев“. Интермедијалноста и фокализацијата – се основен теориски интерес на Тренчовска.

²⁵ Ibid., стр. 147.

²⁶ Ibid., стр. 150.

²⁷ Ibid., стр. 147.

²⁸ Ibid., стр. 150.

²⁹ Ibid., стр. 151.

³⁰ Ibid., стр. 152.

Интермедијалноста споредбено се третира преку расказ и игран филм: „Расказот *Табакерата* на Абациев бил инспиративна материја, по него да биде снимен истоимениот игран филм *Табакерата*³¹ во режија на Душан Наумовски“.

Во оваа анализа се прави „(...) споредба помеѓу литературниот текст и филмското сценарио базирано врз расказот (...)“³². До минуциози, до детали се расчленува *текстот на расказот*, но и се „раскадрира“ *екранизацијата*.

Секако, *текстот на расказот*, од една страна, но и *визуализацијата*, од друга, си имаат свои „граматики“. Граматиката на *филмската нарација* Тренчовска вешто ја споредува со *книжевната нарација*. Тука особено доаѓа до израз длабоката упатеност на Софија во теоријата на литература, во наратологија и во фокализација. Литературните категории, како: време на приказната (заплетот) и време на дискурсот – за авторката се сосем јасни концепти, кои на авторката ѝ олеснуваат да ги компарира стилемите на раскажувачкиот и на визуелниот дискурс. И така раскажувачкиот дискурс на Абациев, транспониран во екранизацијата на Наумовски – е интересно ткиво за споредбена анализа, која Тренчовска ја водат кон суверени, валидни и инвентивни заклучоци.

Теориските категории: *време на приказна*, *време на дискурс*, *филмско време* се следниот аналитички предизвик на Тренчовска, која сосем живо ги аплицира вака: „По однос на проблемот на времето, а токму поради поголемата уверливост на визуелното, рецепиентот полесно се вклучува во филмското време, додека читањето на книжевниот текст ја остава видливо јасна линијата што ги дели времето на приказната и времето на дискурсот. Книжевноста по однос на филмот е хендикепирана бидејќи неа ја градат зборови што со својот графизам посредно предизвикуваат ментални слики. Јазикот во книжевноста подразбира визуализација“³³.

Следна теориска „станица“ на интерес на аналитичарката се: *внатрешната и надворешната фокализација*. Тренчовска луцидно забележува дека: „Надворешната фокализација веднаш се менува во внатрешна, опишувајќи ја внатрешната емотивна расположеност на

ликот. Абациев по интуиција, за да ја избегне патетичноста што се засилува како можна опасност во случаите кога постои предзнаење за херојството на ликот, го одбира Сулејман-бег како фокусатор. Внатрешната фокализација се остварува со посредство на ликот, поточно фокусот на перцепцијата е поставен во него“³⁴.

Темелно се објаснети поимите *фокализација* и *точка на гледање*, но уште поуверливо се дадени на показ преку примери од делото. Тука Софија е одлична! Затоа и заклучоците се смели, темелни и сосем свежи: „Меѓутоа, **крупен и мал план** не постои само во кинематографијата. Тој јасно **се чувствува и во литературното прикажување** (...)“³⁵. Наполно уверлива е Софија во своите заклучоци.

Текстот „Постмодерен распад на еден имагинарен систем (*Тибурсио и Синфороса* на Чашуле)“ се интересира за „праизведбата на неговиот драмски текст *Тибурсио и Синфороса*“³⁶.

Драмскиот фокус вака го објаснува авторката: „Ова е весела драмска сказна за доблестите и пакостите на власта, која на еден мошне необичен начин, со чисти театарски средства, алутира на утописката менливост на дипломатските игри“³⁷.

Тренчовска се согласува со Данило Коцевски, кој вели дека: „Постмодернистичкиот начин на обликување, особено во доминација на прозниот дискурс, во себе ги апсорбира сите раслојувања (...)“³⁸.

Тренчовска покренува и прашање за апсурдизмот, кое триумфира преку ликовите и нивните меѓусебни драмски ситуации.

Невидливата, но omnipresentна водечка драмска сила, Софија ја препознава вака: „Ел Илустрисимо е **силата што не ја гледаме**, но која е постојано присутна на сцената“³⁹. Цртите на постмодернизмот, Тренчовска ги гледа во: „Мултиплицирањето на личноста е концепт што го откри постмодерната“⁴⁰. Наедно, Софија се прашува за семиотиката на белите кошули на ликовите кои ги носат.

Сето тоа говори дека Тренчовска, како аналитичар, умеа да ги препознае категориите, знае да препознае концепт и знае да

³¹ Играниот ТВ-филм *Табакерата* е снимен по сценарио на Ташко Георгиевски, во режија на Душан Наумовски, во 1972 година, во црно-бела техника; главните улоги ги толкуваат: Благоја Чоревски и Ристо Шишков.

³² Ibid., стр. 138.

³³ Ibid., стр. 140.

³⁴ Ibid., стр. 140.

³⁵ Ibid., стр. 144.

³⁶ Ibid., стр. 123.

³⁷ Ibid., стр. 123.

³⁸ Ibid., стр. 125.

³⁹ Ibid., стр. 126.

⁴⁰ Ibid., стр. 127.

ги лоцира и дијагностицира состојбите на „терен“. Затоа, сосем снажни и уверливи се заклучоците на оваа анализа: „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“.⁴¹

Една митопоетика – дом на безброј митопоетики

Подвигот на Софија.

Подвиг на подвигот Плевнешов.

Подвигот Софиин е значаен во неколку сфери: наука за литература, херменевтика, митопоетика, театрологија, интермедијалност, филм и наратологија.

Тренчовска има авторска, лична, препознатлива интерпретација на филозофијата на Плевнешовиот ран драмски дискурс. Стилемите на Тренчовска се вистинско богатство. Стилемите на научниот дискурс, но и стилемите на усетот, на чувствата. И во тој слој, Тренчовска е исклучително длабока, богата и повеќеслојна.

И досега, Тренчовска беше исклучително сензитивна, интуитивна, прониклива во херменевтичките интерпретации. Но со овие три текста, таа покажува висока научна зрелост и способност за поврзување на навидум „невидливи“ врски, конекции, инспирации и доречувања, но и за поставување на научни тези со сугестивни и стабилни заклучоци.

Авторската херменевтика на Тренчовска е веќе оформена и препознатлива стилема, која го краси подвигот на Софија и го искачува до ранг на монументалност.

Една митопоетика – дом на безброј митопоетики.

Еден Јордан Плевнеш – милиони поетики кои се влеваат во *едната митопоетика*.

Јордан Плевнеш – вечен предизвик, херменевтички, митопоетски, филозофски, литературен, креативен...

⁴¹ Ibid., стр. 131.

Прекрасна и среќна мотивација за подвигот на Софија...
 Мудроста на нашата Софија успешно нè внурна кон длабочината на светата покрстителна река Јордан...
 Ве препуштам на незаборавно уживање и научна наслада...

Проф. д-р Кристина Николовска

I. Кон една драмска митопоетика

**МИТОПОЕТИКАТА
ВО РАНИТЕ ДРАМИ
НА ЈОРДАН ПЛЕВНЕШ**

АПСТРАКТ

Магистерскиот труд „Митопоетиката во раните драми на Јордан Плевнеш“ опфаќа интерпретации на пиесите од македонскиот писател Јордан Плевнеш коишто упатуваат на митопоетскиот систем формиран во неговата рана творечка фаза.

Во првиот дел се согледуваат предапокалиптичните навестувања во драмскиот свет на Плевнеш, неговите драматуршки заложби за политички ангажиран театар и неговата поетика во балканскиот театролошки контекст.

Вториот дел ги опсервира петте рани драми на Јордан Плевнеш: „Еригон“, „Македонише цуштенде“, „Југословенска антитеза“, „Р“ и „Слободен лов“, со сите нивни митопоетски елементи и својства. При анализата на драмскиот материјал, посебен акцент се дава на митопоетичкото препознавање на: патосот, двојникот и сенката, анимализмот и гротеската, огледалниот принцип, хамлетовската игра, поетиката на сонот, метафориката на раѓањето /умирањето и симболиката на птиците.

Третиот дел се состои од проникнувањата низ кои Плевнешовата драматика, како надврзување на европскиот постмодернизам, овозможува дијалектичко моделирање на една нова, наша митопоетска сфера.

Имајќи ги предвид вонвременските значења на драматиката на Јордан Плевнеш со отворени можности за сценски препрочитувања, се надеваме дека оваа теза е соодветен прилог кон истражувањето на феноменологијата на новата македонска драмска книжевност.

Клучни зборови

Драма, Јордан Плевнеш, меморија, митопоетика, постмодерна драматургија, современа македонска драмска книжевност и театар.

ABSTRACT

The master's thesis "Mythopoetics in the early plays of Jordan Plevneš" comprises interpretations of the plays of the Macedonian writer Jordan Plevneš, which point out to the mythopoetics system formed in his early creative phase.

In the first part, the pre-apocalyptic predictions in the drama world of Plevneš are presented, as well as his dramaturgical efforts for politically engaged theatre and his poetics in the Balkan theatrical context.

The second part observes the five early plays of Jordan Plevneš: "Erigon", "Mazedonische Zustände", "Yu-Antithesis", "R" and "Free Hunt", with all of their mythopoetical elements and features. In the analysis of the dramatic pieces, special emphasis is given to the mythopoetic recognition of: the pathos, the double and the shadow, the animalism and the grotesque, the mirror principle, the Hamletian acting, the poetics of dream, the metaphors of birth/death and the symbolism of birds.

The third part consists of insights through which Plevneš's dramatics, as a continuation of the European postmodernism, enables dialectical modelling of a new, our mythopoetic sphere.

Considering the timeless significance of the dramatic pieces of Jordan Plevneš with open opportunities for staged performances, we hope that this thesis is an appropriate contribution to the study of phenomenology of the new Macedonian dramatic literature.

Keywords

Drama, Jordan Plevneš, memory, mythopoetica, postmodern dramaturgy, contemporary Macedonian drama and theatre.

ВОВЕД

Јордан Плевнеш⁴² е еминентен македонски писател и драмски автор кој низ своите пиеси востанови своја драмска поетика, велејќи дека секогаш и секаде духот, како и „секој човек и секоја судбина, има право на приватна револуција!“⁴³ Во неговиот драмски опус лебди потребата од слобода и силина на зборот. Индивидуата во неговите драмски текстови секогаш е во отворен конфликт со стереотипите во општеството, коешто се обидува да ја детерминира човековата слобода на изразување, творење и битисување. Револуцијата значи промена, движење, менување. На ваква духовна револуција треба да биде подготвен секој уметник. Слободното изразување, слободната мисла, слободното творештво се лично право на секој уметник / творец. Уметноста е таа што го менува светот. Зашто според Лајош Егри, *уметноста не е огледало на животот, туку есенција на животот* (1960: 265–266). И можеби неслучајно ликот /актерот Максим Бродски од драмата „Р“ сака да поттикне лична револуција во душите на неговите гледачи. Во драмата „Еригон“, пак, песот Еригон, пред да го погубат, вели: *Трча Револуцијата со пресечена глава*.⁴⁴

Преку инсценијата на драмите на Плевнеш од неговата рана фаза, како да се насетува идејата за своевиден *театар на револуцијата*. Во контекст на размислувањето дали театарот може да поттикне лична револуција кај своите гледачи, Љубиша Георгиевски⁴⁵, кој токму во раната драмска фаза на Плевнеш е негов тандемски режисер, ја објаснува премисата *зошто Револуцијата најмалку се случува во театарот* (1978: 5). А може ли уметноста вистински да ѝ служи на револуцијата, исто како што револуцијата може да

⁴² Јордан Плевнеш, според автобиографската белешка на веб-сајтот www.jordanplevnes.net е роден е на 29 октомври 1953 година како *второ дете* (...) во *љубовното гнездо на Симе Цветановски – Плевнеши, сирак, дрвар и борец меѓу Солунскиот и Сремскиот фронт и Трајанка Николова Кочовска, ткајачка, везачка и месачка во село Слоештица, Југозападна Македонија...* Постариот брат беше Љубе Цветановски (1949–2013), а помладиот Владо Цветановски (1959–2012).

⁴³ СУМ, тематски број посветен на Јордан Плевнеш, Центар за културна иницијатива, Штип, 2010, бр. 65/66, година XVIII, 25.

⁴⁴ Јордан Плевнеш, „Еригон“ во: *Сто години македонска драма*, прир. Раде Силјан, Матица македонска, Скопје, 1992, 702.

⁴⁵ Георгиевски, како и Плевнеш, ја афирмира тезата за „светот-сон“. На првиот заеднички театарски проект на Плевнеш и Георгиевски се осврнува Иван Ивановски, со рецензијата „Модерна сценска реализација“ во: *На своја почва*, Култура, Скопје, 1983, 230–233.

биде соодветна инспирација за уметноста? Според Бранимир Донат, *ако револуцијата може на уметноста да ѝ вдахне душа, тогаш уметноста може да биде гласноговорник на револуцијата* (1985: 50). И советските театарски авангардисти верувале дека преку уметноста можат да се остварат целите на револуцијата. Воспоставувајќи паралела помеѓу поетиката и политиката на Владимир Мајаковски, односно разграничувајќи ги утопијата, дистопијата и антиутопијата во неговото творештво, Бранко Полик го кажува следново: *Кога станува збор за умноста и интелектуалноста на револуцијата, треба да се каже дека револуцијата, иако ангажира и иако инфлуенцира природни, нагонски, интелектуални сили, т.н. стихија (елемент, елементарност), сепак е водена од сопствениот ум* (1988: 68). Во тој контекст, Плевнеш како разумен интелектуалец, во своето многу познато обраќање на последниот Конгрес на југословенските писатели во Нови Сад, во 1985 година, меѓу другото, ќе изрече и дека не дозволува никаква „конфискација на умот“.

Неговиот говор започнува вака: *Повоената злоупотреба на зборот наша ги уништи сите вредности на човечкиот живот, дури и на самата смрт. Нашата револуција, нашето богатство, нашата работничка класа, нашата иднина, а ништо не е наше, сè е нивно!*⁴⁶

По оваа своја изјава, Плевнеш ќе се соочи со идеолошка егзекуција од тогашната политичка номенклатура. Како што вели во својата биографска хронологија, во есента 1988 година, оттогаш го започнува својот доброволен духовен егзил⁴⁷ и почнува да ја живее својата „приватна духовна револуција“ во градот на светлината, Париз. Впрочем, секоја индивидуа постојано има право на своја духовна еволуција и револуција. Затоа што секој низ животот ја доживува својата лична апокалипса, своите падови и подеми.

Јордан Плевнеш е *раскошен, драматичен и расен полиграф*.⁴⁸ Во неговото творештво, според Кристина Николовска, се негува една *микродрама, драма на солзата, наспроти драмата на океанот* (2014: 87).

⁴⁶ СУМ, исто.

⁴⁷ Плевнеш прашањето со неговиот личен егзил го изедначува со прашањето на егзилот на Есхил на Сицилија и со прашањето на нашата духовна обнова во смртта и нашето трансформирање во светлина. Цитат од: Кристина Николовска, *Разговорница*, Силсонс, Скопје, 2014, 82–83.

⁴⁸ Кристина Николовска, *Разговорница*, Силсонс, Скопје, 2014, 97.

За Плевнеш, турскиот режисер Мехмед Улусој, соработник на легендарниот Џорџо Стрелер, ќе рече дека е балканска вулканска духовна експлозија, а Георги Старделов ќе констатира дека неговите *драмски и драматски реплики делуваат како куршуми*.⁴⁹

Херберт Лотман ќе го нарече Плевнеш *волишебник што во една единствена реченица може да ја обедини и да ја формулира вечноста на убавината со трагичните слики на светската историја*.⁵⁰

Авторот на капиталната „Историја на европската книжевност“, Гиј Фонтен, го опишува Плевнеш како *писател и човек визионер, кој има пошироко срце од самиот живот*.⁵¹ Визионерството на Плевнеш оди многу подалеку, во него е содржана обединувачката мисла дека Македонија ѝ е на Европа прапочетокот на народите. Плевнеш верува дека Македонија е вртутокот, извориштето на европската цивилизација. *Значи, Македонија ѝ е на Европа местото кадешто се изгубил „Почетокот на народите“.* *Затоа Европа треба да ја чува како драгоценост. Со оглед на фактот што современата цивилизација е обземена од „крајот на историјата“, таа не ќе знае како да си го објасни токму тој „крај“, ако безуспешно го изгубила „Почетокот на народите“.*⁵² Во обид да даде одговор на прашањето *Што ѝ е Македонија на Европа, а што му е на Балканот?* при учеството на симпозиумот под наслов „Балканот во новиот милениум“⁵³, Плевнеш ќе рече дека *Македонија ѝ е патоказ на Европа за Азија, бидејќи првите очи што ја виделе Азија од Европа, биле од Македонија*.⁵⁴

Јордан Плевнеш е автор и на збирката поезија „Теорија на отровот“⁵⁵ (1980), како и на антрополошката студија „Бесовскиот Дионис“⁵⁶ (1989). Како автор на драмите „Еригон“ (1982),

⁴⁹ Види: Георги Старделов, „Револуцијата со пресечена глава“ во: *Избрани дела – IX том: Искуства (портрети и профили)*, Гурѓа, Скопје, 2000, 250.

⁵⁰ СУМ, 7.

⁵¹ Исто.

⁵² Исто.

⁵³ МАНУ – Скопје, 25–26 мај 2001.

⁵⁴ Исто.

⁵⁵ Во „Скопскиот Хамлет“ тој стихува: *Само иднината може да ја разбере нашата малодушност...* Види: *Теорија на отровот*, Студентски збор, 1979, 61.

⁵⁶ Во критичко-театролошкиот осврт кон оваа книга, Иван Ивановски го скицира профилот на Плевнеш како истражувач кој ги осветлува *аспектите на македонската народна драма и фолклорен театар*. Види: Иван Ивановски, *Македонска театарска критика и театрологија*, Студентски збор, Скопје, 1990, 86.

„Македонише цуштенде“ (1984), „Југословенска антитеза“ (1985), „P“ (1987) и „Слободен лов“ (1988), тој станува еден од најиграните автори во околу стотина театри низ сите јужнословенски републики, низ Балканот, низ Европа и светот.⁵⁷ Неговите драми кои во македонскиот (раниот) период му претходеа на францускиот (позниот) период – „Подземна република“ (1990), „Безбог“ (1991), „Notre femme de Paris“ (1995), „Среќата е нова идеја во Европа“ (1996), „Последниот маж, последната жена“ (2001), „Последниот ден на Мисирков“ (2003), „Почетокот на народите“ (2004) и „Вечната куќа“ (2013) – исто така се играни во над триесетина земји во светот, а неговото целокупно творештво е изучувано и презентирано во водечките европски и американски универзитети. Автор е на романот „Осмото светско чудо“⁵⁸ (2005) и на сценаријата за документарниот филм „Македонската книга на живите“ (1995) и за играниот филм „Тајната книга“ (2006).

Во своето активно културно дејствување меѓу Париз, Њујорк, Каиро и Токио, Плевнеш е голем пропагатор на македонската култура и цивилизација. Неговите авторски текстови се објавувани во сите најзначајни европски и светски весници. За творештвото на Плевнеш пишуваа значајни светски весници,⁵⁹ како и голем број книжевни ревији од сите меридијани. Тој е основач на фестивалот „Актерот на Европа“, двигател на првиот македонски независен дневен весник „Република“, што имал судбина да излегува само 163 дена, бил амбасадор на Македонија во Франција, Шпанија, Португалија и амбасадор на УНЕСКО, иницијатор и ректор на Универзитетот за аудиовизуелни уметности ЕСРА Париз–Скопје–Њујорк. Преку своите творечки и уметнички дострели, постојано водејќи една духовна револуција, со неисцрпна хуманистичка димензија на обединување, Плевнеш несомнено ја носи титулата македонски амбасадор на духот.

⁵⁷ Скопските премиерни постановки (сите во режија на Љубиша Георгиевски) на Плевнешовите рани драми ги содржат следниве театрографски податоци: „Еригон“ - 21 јануари 1982 во Драмски театар, „Македонише цуштенде“ - 18 јануари 1984 во МНТ, „Југословенска антитеза“ - 26 април 1985 во Драмски театар, „P“ - 15 јануари 1987 во Драмски театар и „Слободен лов“ - 21 јануари 1988 во Драмски театар. Владо Цветановски ја режира пиесата „Југословенска антитеза“ во Битолскиот народен театар со датум на фактичка праизведба - 3 февруари 1985.

⁵⁸ За „Осмото светско чудо“ каде Плевнеш се прикажува како автор со *сопствен естетски, историски и метафизички идентитет*, излезе и ексклузивна студија во академската едиција Summa Plevnesiana. Види: Георги Старделов, *Македонско светско чудо*, ЕСРА, Скопје, 2009, 43.

⁵⁹ За Плевнеш имаат пишувано: *New York Times, Guardian, Al-Ahram, Seiko Shimbun, Le Monde, Figaro, Liberation, Nouvel Observateur, Paris Match, Allgemeine Zeitung...*

Од многубројните полемики кои Плевнеш ги водел во јавноста, јасно се гледа зошто тој ја застапува тезата дека никој не може да ја крои судбината на Балканот без Македонија, бидејќи Македонија треба да биде своевиден обединувачки фактор на Европа. Токму затоа, Плевнеш вели дека Македонија во неговите драми претставува жив доказ дека таа не е само земја, туку и идеја за хуманизација на Балканот.⁶⁰

Во едно поново интервју во белградска „Политика“, Плевнеш изјавува дека верува оти целиот свет е едно семејство, а Балканот е простор на љубовта.⁶¹

За неговиот драмски јазик пишуваа врвни театарски критичари, како: Владимир Стаменковиќ, Андреј Инкрет, Слободан Шнајдер, Феликс Пашиќ, Сафет Плаќало, Јован Христиќ, Ласло Вегел, Драган Клаиќ и уште многу други. За драмското писмо на Плевнеш, Јелена Лужина ќе забележи дека станува збор за едно *емотивно – на дури и невротично!* – писмо кое континуирано произведува сè *полатидарни/поелитични текстови* чијшто драмски говор не е саморедуциран/фрагментарен, туку е и *шифриран во слики...* (1996, 221–222)

Импозантниот драмски систем на Плевнеш е изграден од незаборавни сцени, метафори и митопоетски слики поткрепени со автентичен поетски и драмски јазик. Токму неговите рани драми се фокусирани на темите за македонската национална судбина, но и за рецепцијата на македонското прашање во однос на европското. Со првата македонска постмодернистичка драма „Еригон“, Плевнеш ќе ги освои Наградата за најдобра драма на МЕСС во Сараево, Стериината награда во Нови Сад и Наградата за најдобра претстава на фестивалот „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.⁶²

Лаењето на кучето Еригон симболично го отсликува попустото лаење пред вратите на Европа. Симболиката на кучешкото лаење на Еригон, претставено во поразлична сценска и поетичка визија на режисерот Владо Цветановски (перано починат брат на Плевнеш),

⁶⁰ Спореди со персоналниот официјален веб-сајт на Јордан Плевнеш: <http://www.jordanplevnes.net/1/post/2012/06/10.html>

⁶¹ Види ја електронската верзија на интервјуто со Јордан Плевнеш, „Живот је тренутак узалудне наде“ (Интервју со Зоран Радисављевиќ), *Политика*, Београд, 6 март 2013. Линк <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Zivot-je-trenutak-uzaludne-nade.sr.html>

⁶² *Пиесата „Еригон“ од Јордан Плевнеш беше не само прв драмски текст, туку и прва литературна творба, воопшто, кај нас, што ги носеше сите белези на постмодернизмот.* Цитат од Љубиша Георгиевски, „Човечки распетија“ во: *Сто години македонска драма*, Матица македонска, Скопје, 1992, 713.

18 години по првата изведба, се покажува како можна врска на попусто лаење меѓу вториот и третиот милениум.⁶³ Со кучето *Canis lupus macedonicus*, што претрчало дури 3000 години за да биде егзекутирано на Европскиот конгрес на кучешките права и слободи, во почетокот на XX век, Плевнеш објаснува дека се обидува да ја пополни празнината меѓу историјата и уметничкиот збор.⁶⁴

Кога се зборува за Македонија како почеток на народите, митска земја, колекција на цивилизацијата од чијашто почва започнува ширењето на писменоста, во поново време сè почесто се употребува и негативната синтагма „буре барут“, како центар од каде што се разгорува злото. Во тој контекст се вклопува и размислувањето на Мишел Павловски во предговорот кон одбраните драми на Плевнеш, констатирајќи дека луѓе-пци крстосуваат низ Европа и дека токму драмата „Еригон“ во себе ја содржи сликата на Македонија како колекција на цивилизираноста/цивилизацијата, истовремено носејќи ни ја сликата на Македонија/Македонецот како буре барут...⁶⁵

Таквата распламтувачка синтагма „буре барут“ во еден монолог на Еригон е илустрирана вака: *Што ќе правите ако ја запалат Европа пците-сонувачи, пците-поети кои со јазикот во прашина и коските од вашите трпези ги пишуваат одите на новата слобода од балканските распетија до балтичката темна мистика во сè што е надвор од вашата демократија со која пропагирате европско кучешко единство!*⁶⁶

Како исклучителен познавач на европското културно и духовно наследство, Плевнеш во своите драми гради посебен однос кон историјата и светот. И покрај сè, верува дека историјата може да се менува. Но бидејќи историјата постојано се повторува, таа сè повеќе губи од својата првобитност. Имајќи го предвид неговото ерудитно познавање на светската историја, Плевнеш е наречен археолог не само на македонската туку и на другите древни цивилизации.⁶⁷ Во неговото драмско творештво како да се поставени „сè уште неразмрсените македонски јазли“. Во драмите на Плевнеш, Старделов како да ги назира *оние македонски хамлетовски прашања*

⁶³ СУМ, 37.

⁶⁴ Види на линкот <http://www.jordanplevnes.net/1/post/2012/06/10.html>

⁶⁵ Мишел Павловски, „Кочиите на Теспис во антиката, кочиите на Плевнеш во модерната епоха“ во: Јордан Плевнеш, *Одбрани драми*, Микена, Битола, 2008, 17.

⁶⁶ „Еригон“, исто, 683.

⁶⁷ Георги Старделов, *Македонско светско чудо*, ЕСПА, Скопје, 2009, 13.

и дилеми резимирани во познатото негово to be or not to be (да се биде или не)... (2000: 251) Конечно, низ неговиот консеквентен драмски циклус, ќе успее ли Македонецот да се самоосознае и да се пронајде самиот себе низ врвиците на големата Европа?!

Симболичното толкување на Македонија како митска земја, контрастно ја обојува во боите на светлината и темнината. Од друга страна, единствено со помош на таа вечна светлина може да се победат црнилата и хаосот на војната, трагедиите, изгубеноста, раселеноста, откорнатоста и Македонија да се претстави како земја на сонцето.

Оти сепак, светлината зрачи посилно од темнината!

Истражувањето на темата за тезата насловена како „Митопоетика во раните драми на Јордан Плевнеш“, главно херменевтички го опсервира дијапазонот од раната драмска фаза на писателот Јордан Плевнеш, каде тој е супериорно автентичен во македонската, јужнословенската и југоисточноевропската книжевна, театарска и културолошка средина.

Најнапред, ќе ги разгледаме теориските толкувања за настанокот на митот, како и влијанието на митологијата врз литературата. Понатаму ќе се фокусираме на драмска анализа на посочените апликативни примери од раните драми од првата фаза во творештвото на Плевнеш: „Еригон“, „Македонише цуштенде“, „Југословенска антитеза“, „Р“ и „Слободен лов“. Овие истражувачки постапки ќе се одвиваат преку проверка дали предложениот драмски материјал за анализа кореспондира со митот, преку потенцирање на обрасците кои се зададени во неговиот драматичарски систем.

На крајот, рекогницирајќи го автохтониот митопоетски систем, ќе ги детектираме постмодернистичките елементи во раните драми на Јордан Плевнеш, со сиот респект кон авторовиот удел во развитокот на македонската драмска книжевност.

Прв дел

1.1. КНИЖЕВНИ АСПЕКТИ НА МИТОТ

При проучувањето на различни теоретски видувања за митот, се повикуваме на повеќе познати толкувања на митот и митологијата. Во суштина, невозможно е да се издвои една дефиниција и единствено сфаќање за митот, затоа што постојат многу различни дефиниции за тоа. Некои теории за митската проблематика се надополнуваат една со друга, додека од некои произлегуваат спротивставени ставови за генезата и негувањето на теориите за митот. Во тој контекст главно ги применуваме теоретските проникнувања на Клод Леви-Строс, Е. М. Мелетински, Ролан Барт, Нортон Фрај, Олга Фрејденберг и Вера Зубарева.

Првата теорија за митот којашто е антрополошка, се ограничува на архаичните и дамнешни форми на митот. Другите теории имаат психоаналитичка основа, како теориите на Фројд, Јунг, Фром, Адлер. Особено значајни за нашето истражување се теориите на Фројд и Јунг, коишто се сметаат за составен дел од светската наука за митот.

Митот говори со јазикот на симболите. Според јунговската психологија, *митовите се симболични патувања низ животот*.⁶⁸ Психоаналитичарите особено внимание обраќаат на улогата на психата во процесот на создавањето на митот, на личноста и нејзината другост. Тие, по својата содржина и форма, го сметаат митот сличен на сонот, затоа што тој, исто како и сонот, не ги почитува законите на логиката. Според психоаналитичарите, митот е повеќе психичка творба. Тие особено се интересираат за односот на индивидуалниот и колективниот психолошки момент, како и за својствата на свесното и несвесното. За разлика од Бронислав Малиновски кој, потпирајќи се на својот антрополошки функционализам, сметал дека митската порака е безначајна, психоаналитичарите особено значење ѝ придавале на симболиката на митската порака.

Ако според раниот митолог Николас Фререт митот е татковина на уметноста, тогаш митот е неисцрпен извор на инженерски идеи, пријатни слики, интересни теми, алегии и знаци. Митот како

⁶⁸ David Fontana, *The Secret Language of Symbols: A visual key to symbols and their meanings*, Chronicle books, San Francisco, 1994, 29.

универзална категорија на човечкиот ум ја прикажува судбината на еден народ. Преку космогониските митови за настанокот на светот, митот се смета за едно од првите опишувања на светот. Според идеалистот Фридрих Шелинг, пак, во митологијата суштествува праматерија од која сè произлезло. Општопознати се и толкувањата дека митот претставува света приказна за создавањето на светот. Оттука, според Фрејденберг, *системот на осмислување на стварноста во првите стадиуми на човештвото се вика митотворство* (1987: 39).

Структуралистот Леви-Строс и повеќето „антички“ толкувачи на митот, меѓу кои првенствено Аристотел, го застапуваат гледиштето дека митот претставува приказна. Во првиот дел од „Структурална антропологија“, Леви-Строс објаснува дека: *супстанцијата на митот не се наоѓа ниту во стилот, ниту во начинот на раскажување, ниту во синтаксата, туку во приказната која во него се раскажува* (1989: 206). Значи, митот претставува приказна која се раскажува. Но според забележувањата на Фрејденберг, *митот не претставува посебен жанр, како што е приказната* (1987: 39), туку настанува спонтано и претставува своевиден процес на осознавање на светот. Оттука, митот добива функција на перципирање на светот.

Познато е дека првобитниот човек светот го перципирал тотемистички. Следствено на тоа, во митотворештвото се назираат и многубројни култови кон животните, идолопоклонства и божества во полуживотински облик. Митот претставува првенствено слика, која е имагинарна. Ваквата митолошка слика, од мисла преминала во зборови. Ернст Касирер вели дека митологијата е *моќ извежбана од јазикот* (1953: 5). На тој начин се овозможува оформување на моќни имагинативни артикулации. Тој систем од сликовни прикази изразен преку зборови, претставува мит.

Според гледиштето на Роже Кајао, *митот по дефиниција ѝ припаѓа на категоријата на колективното* (2002: 129). Митот е пред сè колективен производ. Притоа, не може а да не се потенцира општествената функција на митовите. Токму затоа, за Леви-Строс митологијата претставува своевиден одраз на општествената структура и општествените односи. *Некои тврдат дека секое општество во своите митови ги изразува основните чувства како што се љубовта, омразата или одмаздата, кои се заеднички за целото човештво* (1989: 203). Во митовите најчесто се опфатени проблеми и теми од општествениот живот, кои се јавуваат во слични

варијации, поставувајќи ги и разрешувајќи ги проблемите според видливите содржини, во рамномерната или искривоколчената општествена средина. Затоа истражувањето за митологијата треба да црпи сознанија и од социологијата и од историјата.⁶⁹

Во своето дело „Митски координати“ Нина Анастасова-Шкрињариќ заклучува дека *митот нè запознава со општествено-економските односи, со историјата на духот и состојбата на колективната свест, својствени за еден народ и едно време* (2008: 15).

Во митологијата преовладуваат универзални теми кои се повторуваат од еден до друг крај на светот. Таквото универзално значење на митот има сопствена логика и сопствена смисла. Леви-Строс во своето творештво зборува за *универзалноста на човечкиот дух*.⁷⁰ Одовде се чини произлегува прашањето за сличноста на митовите, па Леви-Строс загатнува: *ако содржината на митот е наполно случајна, тогаш како да се сфати тоа дека митовите од едниот до другиот крај на Земјата потсетуваат едни на други* (1989: 204). Можеби токму поради тоа Јунг митолошките теми ги нарекува архетипови. Зашто сличноста на митовите произлегува од стојалиштето дека во свеста на секој човек постојат вродени архетипски слики.

Познато е дека митовите со текот на времето се менувале. Ваквите промени, вели Леви-Строс, *понекогаш се однесуваат на арматурата, понекогаш на кодот или на пораката на митот, а при тоа митот не престанува да постои* (1988: 236). Митската граѓа останува да постои и да претставува подлога за градење на некои други митови.

Анализирајќи го соодносот помеѓу митот и уметноста, *секој мит настанува со земање на декомпонираниот составни делови на некој поранешен мит или од некоја друга духовна творба и според тоа секој мит може да се сфати и како неомитска свест*.⁷¹ Тоа значи дека еден мит може да произлезе од некој друг мит. Не постојат пра-митови, туку сите нови облици на митови се

⁶⁹ Според Иван Ковачевиќ *истражувањето на митот е всушност социологија, бидејќи ни открива во какво општество живееме, кои се тие социјални групи и какви се политичките, општествените и економските интереси...* Цитат од: Ivan Kovačević, *Mit i umetnost*, Bazaar, Beograd, 2006, 58–59.

⁷⁰ Растко Мочник, *Теорија за денешно време*, Магор, Скопје, 1999, 46.

⁷¹ Ivan Kovačević, исто, 30.

генерираат самите од себе. Растко Мочник зборува за постоењето на една митолошка матрица од која се развиваат митовите. Значи, генерално постои една рамка, една матрица која само се менува, трансформира, надополнува и обновува. Еден мит може да има повеќе варијанти. Според Мочник, митот „опстојува“ исклучиво од своите варијанти, а секоја варијанта означува едно од можните „патувања“ во матрицата на митот (1999: 52–53). Митот настанува со комбинирање на различни кодови кои продуцираат различни значења, оставајќи ја можноста за создавање мета-код.

Пренесувањето и циркулирањето на митовите од еден до друг крај на светот имаат за цел да пренесуваат конкретни пораки. Ролан Барт митот го толкува како украден и вратен исказ. Според Барт, митот е јазичен исказ кој пренесува одредена порака. Ако митскиот исказ е порака која нешто означува и симболизира тогаш, во митот повторно наидуваме на тридимензионалниот образец: означител, означено и знак (2009: 147). Барт ја потенцира двојната функција на митот, а тоа е да означува и известува. Тој упатува и на отворената компонента на митот кој ништо не скрива и ништо не истакнува, туку изобличува.⁷² Митот не го одредува предметот на пораката, туку начинот на кој се изрекува пораката, но притоа функцијата на митот може да ја открие самиот читател, кој го има полното право митот да го доживее истовремено и како вистинита и како нестварна приказна, деполитизирајќи го според своите потреби.

Дамнешна или не, митологијата може да има единствено историски темел, затоа што митот е исказ што го избрала историјата: тој не може да изникне од „природата“ на нештата. Полека доаѓаме до самото начело на митот дека историјата ја преобразува во природа (2009: 158).

Но за читателот на митот резултатот често пати е различен: сè се одвива како сликата природно да го предизвикува поимот, како означеното да се заснова врз означителот. Митот се доживува како невин исказ не затоа што намерите му се скриени, туку затоа што се натурализирани. Успешен мит е оној кој го заробува срцето и умот на мнозинството, чијашто порака може да биде пренесена на многу различни луѓе.⁷³

Мелетински, во својата студија „Поетика на митот“, напомнува

⁷² Roland Barthes, *Mitologije*, Naklada Pelago, Zagreb, 2009, 158.

⁷³ Спореди: Roland Barthes, исто, 159–160.

дека основни моменти на митот се: личноста, историјата, зборот и чудото. Во митот централни фигури се човекот, боговите и неговиот однос со општеството. Според Мелетински, во класичните грчки митови светот не се опишува со термините на природните процеси, туку на вообичаеното човеково однесување (2002: 314).

Обично, митот произлегува од потребата за внесување на ред во светот. Редот пак се воспоставува со спротивставување на опозициските сили, посланите против послабите или обратно. Целта на митското раскажување е опозициските сили да се хармонизираат.

Кајоа во „Митот и човекот“ наведува дека можеме да разликуваме митологија на ситуации и митологија на херојот (2002: 23). Долготрајното опстојување на хероите, легендите и митовите во меморијата на човештвото, секако е резултат на позитивната функција на митот. Митологијата се прикажува како затворен симболички систем, соединет како со карактерот на функционирањето така и со начинот на моделирањето на светот (2002: 51). Гастон Башлар во „Водата и сонштата“ се прашува дали митовите треба да се проучуваат според мера на човекот или според мера на нештата (1997: 197).

Во однос на прашањето како се градела и разбирала митската свест, Мелетински ќе рече дека митската свест потсетува на шифра за која е потребен клуч (2002: 55). Користејќи го митот за манипулација или за остварување на нечии интереси, тој е на некој начин бесмртен, бидејќи интересите се вечни, бидејќи е вечна поделбата на моќта внатре во општеството и сè додека е така ќе постои потреба за создавање на митот.⁷⁴ Лех Мруз во студијата „Митот и митското мислење“ нагласува дека: појавата на митот, митизацијата, митското мислење, не исчезнува паралелно со вековите кои изминале, туку продолжува да постои, во модифицирана форма (1976: 86).

Инспирацијата од митот е вечна и неисцрпна. Како што историските, општествените и социјалните прилики се менуваат, така постојано се ревитализираат старите или се создаваат некои нови митови. Со текот на времето и митските теории, толкувања и гледишта се менувале. Со оглед на околностите во кои се создаваат некои нови митови и митското мислење се променило. Сосем е во право Барт кога вели дека „сè може да биде мит“. Каде и да се

⁷⁴ Ivan Kovačević, исто, 48.

осврнеме околу нас можеме да видиме мит. Неисцрпната енергија на митот зрачи непресушно до денес. Секое време носи со себе нови митови и митски јунаци, само преоблечени во различни облици и различни форми. Понекогаш, сите сме дел од создавањето на некои митови.

Имајќи предвид дека литературата најмногу црпи материјал од митологијата, во понатамошните согледувања ќе се обидеме да ја откриеме врската на митот и литературата.⁷⁵ Ако митот е приказна, тогаш таквата врска со литературата се создава сосем природно. Понатаму ќе се обидеме да ја прифатиме тезата на Фрај дека *секој автор гради своја приватна митологија*⁷⁶, како што несомнено е случај и со авторот Јордан Плевнеш. Во принцип, го следиме советот на Зубарева, која предлага дека митопоетичката анализа на литературното дело може да биде направена во два дела: општи теории на митот и литературата и поединечни анализи на индивидуални текстови.⁷⁷ Во митолитерарниот континуум се развива концепт на доследно осврнување кон митопоетиката како примена во литерарното дело. Разликата помеѓу постојниот критицизам и курентната студија укажува дека применуваме конкретна методологија која, според Зубарева, ни го покажува начинот на *приодот на митопоетиката во систем* (1997: 12). Така ќе се создаде поопиплива визија за восприемањето на структурата на делото како целина, сеедно дали се работи за прозна или за драмска фикција.

⁷⁵ Пишувајќи за архетипскиот критицизам во својата теорија за митовите, Нотроп Фрај го генерира поимот митопоеја (mythopoeia). Види: Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton UP, 2000, 156.

⁷⁶ *Поимник на книжевната теорија*, прир. Катница Кулавакова, МАНУ, Скопје, 2007, 339.

⁷⁷ Зубарева го зема примерот на Чеховиот „Вујко Вања“ и се повикува на варијации на името на ликот Астров: Astarte, Astraea, Asteria, Astraeus, Titan. Според неа, секојпат е можно да се најде локална алузија за некоја митолошка фигура. Види: Vera Zubareva, *A Systems Approach to Literature: Mythopoeics of Chekhov's four major plays*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1997, 18.

1.2. МИТСКАТА МЕМОРИЈА НА ТВОРЕШТВОТО (МИТОС–ЛОГОС)

Светската културна меморија може слободно да се сфати како збир од поединечни индивидуални уметнички дела. Тука е пресудна перманентноста на колективните сеќавања и паметењата на митовите. Според Венко Андоновски, *меморијата на книжевноста е во основа митска* (2000: 29). Гледано традициски, Мелетински дава посебен осврт на ритуално-митолошкиот пристап во литературата. Тој се задржува на проблемскиот однос мит–литература. Низ примери од повеќе книжевни дела, претежно се задржува на митологизацијата во книжевноста. Во своите истражувања Мелетински резимира дека во почетокот на XX век во литературата се среќава поимот ремитологизација и дека е присутна една поголема доминантност на митот во литературата, за остварување на уметнички цели. *Историјата на културата во целиот свој тек на еден или на друг начин била во врска со првобитното и древно митолошко наследство*, вели Мелетински (2002: 9).

Според Фрај, митот е интегрален дел од книжевноста и поетите уште од Хомер се интересирале за митологијата, а архетиповите уште од Платон имале обрасци. Во иста линија се движи и размислувањето на Шелинг, според кој *митологијата е неопходен услов и основен материјал на секоја уметност* (Мелетински, 2002: 18).

За интерактивниот однос помеѓу митот и книжевноста и за митологемите и метафорите отсекогаш се поставувале разни прашања, меѓу кои е и прашањето *дали митот е уметничко дело или е само несвесен почеток на уметничко изразување*.⁷⁸

Според Мруз, *митот најчесто бил толкуван како одреден резултат, ефект од одредени процеси и ситуации во културата* (1986: 88). Чести проблеми кои се појавувале низ историјата на митотворештвото биле различната интерпретација и толкување на митот. Тоа е така затоа што секоја култура може различно да си го толкува и интерпретира митот. Можеби за секој мит е потребно да се примени различен пристап на толкување, било текстуален, било знаковен. *Митот освен што се изучува како текст се изучува и како знак*, вели Билјана С. Црвенковска (2004: 95).

⁷⁸ Види: Mirko Đorđević, „Mitologeme i metafore“, *Kultura*, Beograd, br. 35, 1976, 216.

Митот системски влијае врз книжевноста кога е вграден во самата творечка постапка. *Парцијално, митот влијае врз некои сегменти на поетиката, а кога се активира само неговиот сегмент, можеме да зборуваме за редуција.*⁷⁹ Митската историја е парадоксална, затоа што истовремено е одвоена од сегашноста, но и е врзана за неа. Сега се соочуваме со парадоксалното прашање на Леви-Строс: *до која точка и до која мера огледалото на митовите ја одразува сликата на културата и покажува дека навистина нешто од културата поминува во митовите?* (1989: 189).

Традиционално, теоретските студии имаат намера да го дефинираат митот во однос на литературата како вид со релевантни тематски аспекти и структури, и да ја објаснат функцијата на митот како литература. Според Зубарева, системското размислување во прилог на литерарното дело наведува на *транзиција од макро во микро* (1997: 14).

Мелетински, кој пледира за митолошката наука за литературата, доаѓа до сознание дека *митот не е само материјал од кој се развива литературата, ниту е само извор на инспирација на уметникот, туку е митопоетска способност вклучена во процесот на мислењето* (2002: 135). Притоа, не смееме да ги забораваме персоналноста, минатото, елоквентноста и чудесноста – во секоја митолошка поставеност.

Мруз предупредува дека *на митот не треба да се гледа како на индивидуален израз, туку како на резултат на одреден начин на мислење* (1976: 91). Мисловната улога на митот во развојот на литературата го проучувале повеќе научници од кои ние најмногу се служиме со теоретските видувања на Фрејденберг. Таа во „Поетика на сижето и жанрот“ го проучувала митот од аспект на поетиката. Но речиси е невозможно да се разбере суштината на митологизмот на XX век без да го расчистиме односот мит–литература.

Привлечната сила на митот ќе се чувствува во сите етапи на патот по кој минала литературата – од првите нејзини форми, како што вели Влада Урошевиќ, па сè до современиот степен на развиток на кој таа десакрализација е навидум целосна (1993: 7). Со одредена аналитичка постапка може да се види каква приказна раскажува митот и каква е функцијата којашто таа ја има во

средината, но и какви се социолошките кулиси кои го омеѓуваат митот. Според Иван Ковачевиќ, *Митот настанал со бриколирање, односно со ново композирање на постојните митски содржини и елементи* (2006: 41–42).

Секое книжевно дело може да се чита митски. Сè зависи од методолошкиот и книжевниот пристап кој ќе се примени при филозофското читање на некое книжевно дело. Италијанскиот научник Џамбатиста Вико, кој прв го објаснил филозофскиот аспект на митот, вели дека секоја метафора или метонимија по потекло е *мал мит*.⁸⁰

Според Ермис Лафазановски, изданоците на најсилните митови ги имаме во *содржините на македонските космогониски легенди* (2002: 58). Аристотел во „За поетиката“, алудира на митот како фабула. Правејќи разлика меѓу творештвото и историјата, тој инсистира на тоа дека не треба да се раскажува *што станало, ами како би можело нешто да стане* (1990: 48). Всушност, митот е приказна која се раскажува и се пренесува низ генерациите. Митовите отсекогаш биле предмет на проучување на книжевниците и филозофите од сферите на речиси сите хуманитарни науки. Митологијата имала големо влијание врз формирањето на општествената меморија. Таа како област поттикнува мошне театрални асоцијации. Според Миљивој Солар, *театрологијата, науката за театарот*,⁸¹ е надлежна теоретски да ги проучува драмските текстови и видови. Влијанието на драматичните митолошки теми може да се сретне и во современата литература. Понекогаш митот е искористен само како предлошка за да се развие фабулата. Џон Тимерман вели дека *литературните дела можат да бидат варијабилни како митски, митолошки или митопоетички, но во себе можат да го содржат митосот* (1980: 179).

Фрејденберг вели дека *под сижееа се подразбирале митовите, под митот – поетската фантазија и реагирањето на поетската фантазија на природата* (2011: 15). Во поглед на растајнување на равенството историја–мит, историјата на некој начин секаде пресликува и намножува. Всушност, митот е историско раскажување на минатото, дијахронично или синхронично. Фрејденберг понатаму вели: *митолошките слики настанале во праисторијата. Јазикот, религијата и моралот се општествени појави кои поминуваат низ*

⁷⁹ Душица Поттић, „Митизација слике света поетског текста“, *Наслеђе*, Крагујевац, год. IX, бр. 21, 2012, 57.

⁸⁰ Спореди: Е. М. Мелетински, *Поетика на митот*, Табернакул, Скопје, 2002, 13.

⁸¹ Milivoj Solar, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2005, 228.

стадиумот на развитокот уште пред да влезат во историјата (2011: 23). Таа потсетува дека митолошката слика секогаш го мисли тоа што го кажува и обратно (1997: 35).

Според Мишел Павловски: *Доколку митот е првиот начин на човековото сознание, јазикот е следниот степен каде што надворешниот свет е и конституиран и артикулиран* (2004: 22). Во однос на прашањето за митското мислење, Павловски резимира дека *митското мислење е една од формите на човековото спознавање*. Митското мислење формира симболички облици, сопствен свет на симболи, јазикот и митското мислење се надополнуваат меѓусебно, јазикот е следниот степен каде што се артикулира *надворешниот свет*, името на поимот е суштината на поимот.⁸² Јазикот ја произведува смислата. Заедничкиот корен на митот и јазикот лежи во метафоричното мислење. Во митот, потеклото ја заменува суштината и поради тоа повеќето стари и нови приказни се прераскажување на мотиви од потеклото на светот, генезата.

Преку анализа на апликативно посочениот драмски материјал, во ова истражување ќе се обидеме да го одгатнеме митопоетскиот систем во раните драмски творби на Јордан Плевнеш. Истражувањето ќе се врши преку откривање на митемите и често присутните митски елементи во драмите на Плевнеш: смртта на јунакот, релацијата јунак–жртва, патосот на јунакот, необичниот јунак, категоријата митско време, историјата и сегашноста, војната и смртта, конфликтот на јунакот со општеството, есхатолошкото гледање на светот и безвредноста на човечкиот живот. Од друга страна, ќе бидат детектирани постмодернистичките елементи, театарските знаци и симболи во неговите драми. Во текот на истражувањето, секако ќе се откриваат и отвораат и нови митопоетски пунктови во раните драми на Плевнеш.

1.3. ХАОСОТ И ПРЕДАПОКАЛИПТИЧНИТЕ НАВЕСТУВАЊА ВО ДРАМСКИОТ СВЕТ НА ПЛЕВНЕШ

Во драмите на Плевнеш речиси секогаш владее атмосферата на хаосот. Ликовите или карактерите се борат со хаосот во општеството, ослободувајќи се од апсурдниот обрач на системот и обидувајќи се да воспостават ред. Понекогаш излегуваат како победници, а понекогаш се поразени.

Низ своите драми, Плевнеш отвора една *грандиозна тема за духовните, светски гробници, утопии за депонии на идеи за тој гнил, распаднат пазар на идеи* (Николовска, 2014: 84).

Идејата за *хаосот* во светската (посебно француската) реформаторска драма и театар е својствена уште од времето на *Првиот манифест на театарот на суровоста* на Антонен Арто и од неговите апокалиптични текстови „Да се заврши со Божјиот суд“⁸³ со кој, на некој начин, ја претчувствува сопствената смрт. И Мелетински пророчки проповеда: *Претворањето на хаосот во космос ја сочинува основната смисла на митологијата, при што космосот од самиот почеток го вклучува аксиолошкото етичко гледиште* (2002: 205).

Имињата на пиесите и на ликовите во нив кажуваат многу, уште пред да се проникне во нивната внатрешност. Боро Драшкович во „Лавиринт“ вели дека *насловот на пиесата обврзува многу повеќе одошто на прв поглед може да се претпостави* (1980: 133). Од „Еригон“ па сè до „Слободен лов“ постои една интересна траекторија низ која лавира поетиката на хаосот и визионерското навестување на апокалиптичните тенденции што *завладуваат со модерниот поредок*.

Но, хаосот може да биде противтежа на креативноста. Цероми Вокерс во „Далас морнинг њуз“ („Dallas Morning News“), за драмата „Р“ вели дека е *опседнат мозаик, сличен на лавиринт во стилот на Кафка во кој скитаат браќата Маркс*.⁸⁴ Имено, хаосот може да се претвори во идеален ред, само со употреба на креативните сили во човекот. Максим Бродски, лик од „Р“, излегувајќи од целосен хаос, сака да воспостави хармоничен ред. Со употреба на сите креативни

⁸² Спореди: Мишел Павловски, *Театарот и митот*, МИ-АН, Скопје, 2004, 23.

⁸³ Antonin Artaud, *Texts*, Herrmann & synové v Praze, 1995, 299–326.

⁸⁴ *СУМ*, 83.

сили при градењето на ликот на Робеспјер⁸⁵, Бродски се обидува да постигне хармонија. Главните драмски ликови од раните драми на Плевнеш, како Максим Бродски, Еригон, Трајан Поп-Стефанов и Живадин Филиповиќ, одлучиле да се борат со наметнатиот хаос во општеството, со сите предизвици на блиската и подалечната вселена. Тие цврсто се борат и се бранат од надворешните сили. Петар Успенски, во едно свое предавање од областа на космологијата, го објаснува владеењето на законот за *трите принципи, или трите сили* (2007: 10). Според него, за да постигне единство на силите, човекот мора да ги спротивстави апсолутното и неизвесното.

Од друга страна, кај Плевнеш имаме палета на женски ликови кои се хармонизирале со зададената ситуација. Такви ликови се: Евросима, Арна, Весна Мирна, Катерина Бродска... Во нив како да е изразено мирното очекување на доаѓањето на добата на апокалипсата. Преку ликот на Наум Бродски ни се открива една проекција за блиското доаѓање на апокалипсата. Јасмина Мојсиева-Гушева лоцира дека *Наум верува во четирите апокалиптични коњаници чие претскажано време според него е блиску и чија смисла се состои во тоа дека и најслабите и најјаките ќе бидат погубени* (1990: 468).

Исидор Солунски од „Еригон“ се соочува со крај на својата актерска кариера и остатокот од животот го продолжува во Лечилиште за бездомници. Еригон пак, како станар во Заводот за капење на мртвци, станува дел од атмосферата на хаотичноста и деструктивноста во славењето на некрофилијата од страна на Госпоѓа Дибуа. Апокалипсата станува симбол за крај на светот. Нејзиното приближување се навестува со зголемувањето на насилствата и убиствата. Навестувањето на апокалипсата значи и заведување на човечките заедници од некое демонско суштество. Ликот на Александар Бурни од драмата „Слободен лов“, воведувајќи ги своите протагонисти во светот на хаосот и темнината, фантазмагорично го навестува – доаѓањето на апокалипсата.

Апокалиптичната и демонската сликовитост, смета Фрај, донекаде му соодветствуваат на комичниот и на трагичниот

⁸⁵ Станиславски тоа би го нарекол „сценско внимание“, што е предуслов за внимателно изградување на сценски лик од навидум парчестиот драмски материјал. Со присуството на актерот (и режисерот, секако) тој постепено ќе станува *емоционален материјал*, односно така ќе воскресне *животот на човечкиот дух на улогата*. Види: K. S. Stanislavski, *Sistem*, Partizanska kniga, Beograd, 1982, 121.

(*донекаде ироничен*) модус на уметникот.⁸⁶ Токму на еден трагикомичен начин се одвива драмата меѓу Александар Бурни и Александар Мирни.

Во „Македонише цуштенде“ се назира проблемот на комплексноста, замрсеноста на македонскиот јазол среде хаотичните балкански состојби, а распаѓот на југословенската федерација мошне храбро се предвестува во „Југословенска антитеза“.

Сепак, според Мелетински, *најважната идеја на митологијата, идејата за претворањето на хаосот во космос, потесно е поврзана со претставата за неповратноста на времето отколку со неговата повторливост* (2002: 87). Дотолку повеќе што драмските светови кои се образувани во различни околности и прилики, својата митска универзалност ја проверуваат со актуализирани инсценации зад кои стојат стамени режисерски концепти. Таква поливалентна особина имаат сите рани драми на Плевнеш.



⁸⁶ Цитат од: Е. М. Мелетински, *Поетика на митот*, Табернакул, Скопје, 2002, 132.

1.4. ДРАМАТУРГИЈАТА НА ПЛЕВНЕШ КАКО БАЗА ЗА ПОЛИТИЧКИ АНГАЖИРАН ТЕАТАР

Во секое драмско дело може да се најде нешто политичко. Низ историјата се познати многубројни случаи на цензурирање и забрани на драмски дела, а авторите биле подложувани на идеолошка егзекуција и политички линч. Самиот театар е политички чин и содржи во себе своевиден бунт против нешто и некого. Зигфрид Мелхингер вели дека *театарот бил и е објект на политиката како што политиката била и е објект на театарот: негова тема* (1989: 13).

Во однос на прашањето дали драмите на Плевнеш се обид за политички ангажиран театар, Старделов ќе одговори дека *неговите драматски историски котви се вкотвени длабоко во светот на политиката. Меѓутоа, кај Плевнеш не се работи за политизација на естетиката, туку обратно, за естетизација на политиката* (2000: 254).⁸⁷

Љубиша Георгиевски, во времето кога ја режира „Еригон“, вели дека е за политички театар, *но за театар којшто ќе биде ослободен од каква било лажна свест* (1982: 110). Според тоа, *мојот политички театар и во „Еригон“ е политички во античка смисла на зборот*.⁸⁸

Играта со митологијата во еден имагинарен систем се чувствува во моменти кога државата и нацијата доживуваат криза на идентитетот. Со навраќањето кон корените на митот, се бара можноста за излегување од секојдневието и бегство во реалноста, во безвременската сигурност на најраното, чисто детство на националната историја. Фридрих Шилер вели дека *за да се разрешат политичките проблеми, нужно е да се оди по патот на естетиката, затоа што само со помош на убавината може да се постигне слободата*.⁸⁹

За раните драми на Плевнеш, Драган Клаиќ кажува дека *се појавуваат на југословенската сцена како радикални чиновни на истовремена политизација и поетизација на драмата*. (...)

⁸⁷ Прв од небројните омаловажувачи за кои знае историјата кој барал забрана на театарот затоа што тој ја расипува државата, политиката: бил Платон. Цитат од: Siegfried Melchinger, *Povijest političkog kazališta*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1989, 5.

⁸⁸ Љубиша Георгиевски, „Еригон – нов митски модел во нашата драматургија (белешки од дневникот на режисерот)“ во: *Еригон*, Мисла, Скопје, 1982, 110.

⁸⁹ Цитат од: Zdenko Lešić, *Poezija i pozorište*, Radio Sarajevo, Sarajevo, 1978, 17.

За македонското национално прашање тој не зборува толку политички и историски колку етички, со индигнација и поетски напон, синкопично, сликовито, занесено.⁹⁰

Митологемската игривост на неговите ликови и сценската моќност се слични на оние од младешкиот порив на Арто, како што ги опишува Жан Луј Баро⁹¹. Од друга страна, политичкиот мит како современа творба е присутен и во тоталитаризмот и во демократизмот. Во таа смисла, *не е ли секоја современа политичка кампања „митолошка структура во мало“?*⁹²

Секое време има свое толкување, препрочитување на митовите. Митот е своевидна *машина* за разорување на пластовите време. Политичката злоупотреба на митот на прв поглед имплицира дека сите историски случувања циклично се повторуваат... Според Ервин Пискатор, силите кои извираат од книжевноста и од пролетаријатот, радикално ја менуваат граѓанската ситуација и влијаат врз неа, менувајќи ја *свесно или со самата своја егзистенција* (1985: 23).

Оној кој сериозно се занимава со историјата на политичкиот театар, може да забележи колку малку е променета свеста во злоупотребата на моќта низ вековите. Според Мелхингер, *примената на манипулацијата, инструментариумот на теророт, во начело, останале исти*.⁹³

За Христо Георгиевски, Плевнеш *силно чувствува дека е време да се воспостави солидна дистанца и кон историјата и кон лажните политички митови; во определена и видлива мера дистанцата се рефлектира и на планот на драмските структури* (1996: 164).

Кај Плевнеш, според Кристина Николовска, *постои една фасцинантна, прекогнициска, претскажувачка енергија која во политичкиот театар, особено почнувајќи од осумдесеттите години, беше на сцена, а потоа нам ни се случи како – реалност* (2014: 82).

Самиот Плевнеш вели дека *светската историја е еден вечен водовертеж на злокобните сили и страсти на она што денес во*

⁹⁰ СММ, 99.

⁹¹ Спореди: Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le théâtre*, Jacques Vautrain, Paris, 1949, 59–73.

⁹² Dejana Miličić-Subić, „Zloupotreba mitske svesti u savremenoj politici“, *Republika*, Beograd, br. 462-463, godina XXI (2009), 1-31 oktobar, електронски извор <http://www.republika.co.rs/462-463/20.html>

⁹³ Siegfried Melchinger, *Povijest političkog kazališta*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1989, 13.

светот се нарекува политика и уметност⁹⁴. Европа е извор на сите трагедии и зла, а Плевнеш токму од европските теми и дилеми црпи инспирација за секогаш провокативен *ангажман и дезангажман*.⁹⁵

Во драмите на Плевнеш може да се насети моделативно ткиво од драматиката на суровоста. Покрај тоа, гледано од брехтовски епски ракурс, во драматургијата на Плевнеш, *историјата е историја на борбата на класите*⁹⁶, но тој остава и доволно простор за мејерхольдовската биомеханика за работа на актерите.

Зошто во драмата „P“ се повторува репликата: *Крв треба да прска на сите страни*⁹⁷? Каков надоместок треба да очекува Максим Бродски за нанесената неправда? Чија крв треба да биде пролеана, кога татковата крв веќе била залудно пролеана?

Во таа клучна реплика е изразено сето лудило на властодршците кои ја пролеваат човечката крв заради свој опстанок на политичката сцена, божем во име на народната револуција. Овде егзекуторот се обидува да се прикаже како добротвор. Но во оваа реплика се разоткриваат и суровоста на театарската изведба и актерскиот естетички багаж на Максим Бродски, кој минува мошне сурова животна/театарска патека. Арто вели дека театарот треба да *го помири човекот со неговото постоење, со самиот себе* (1992: 23). Тој се заложува за театар на суровост во творечка смисла, театар на акција која треба да ја разоткрие суровоста на животот, луцидно прифаќајќи ги сите социјални нужности.

Допирајќи ја социјалната димензија на театарот, Плевнеш создава драмски материјал кој е мошне податлив за сценско, т.е. режисерско раслојување, оставајќи простор, како што би рекол Вацлав Хавел, *за нешто потрајно, посложено и подлабоко* одошто двочасовната театарска претстава (1991: 118).

Драмите на Плевнеш, меѓу другото, поттикнуваат создавање на гледлив, народен театар, со дискретен шарм кај публиката од разни возрасти. Ромен Ролан таквиот вид театар го квалификува како уметност која манифестира едновремено и карактер и сила. Таквиот театар *мора да се обиде да го допре срцето и да го возвиши* (2009: 125).

⁹⁴ Интервју со Јордан Плевнеш во: *Време*, 15.06.2005. Електронски линк <http://www.mactheatre.edu.mk/tekst.asp?lang=mac&tekst=78&str=2>

⁹⁵ Терминот е преземен од: Роберт Кориган, *Театарот во потрага по своето вистинско место*, Македонска книга, Скопје, 1990, 235.

⁹⁶ Цитат од Бертолт Брехт, преземен од: Darko Suvin, *Uvod u Brechta*, Školska knjiga, Zagreb, 1970, 88.

⁹⁷ Јордан Плевнеш, *Драми: „P“, „Слободен лов“*, Култура, Скопје, 1989, 11.

1.5. ПОЕТИКАТА НА ЈОРДАН ПЛЕВНЕШ ВО БАЛКАНСКИОТ ТЕАТРОЛОШКИ КОНТЕКСТ

Под бесилки, на боишта, по ќелии и на голгошти...

Крлежа

Уште како млад фолклорист и надежен драматург, истражувајќи го феноменот на бесовскиот Дионис, карактеристичен за балканските краишта, Плевнеш ги лоцира *словенските маски на Балканскиот Полуостров*.⁹⁸ Тој вешто ги разграничува античкомакедонските од хеленистичките и византиските белези на древниот театар чишто корени се посеани на наша почва. Оттука, хранејќи се со искуствата од современите културни и политички збиднувања, митот за Балканот не е само прифаќање на балканската терминологија *noten nidum* бидејќи, според Марија Тодорова, *балканската онтологија не се совпаѓа со идејата којашто произлегува од употребата на придавката „балкански“ и глаголот „балканизира“* (2001: 53).

Иако Плевнеш во текот на целокупниот драмски опус ја поддржува синтагмата *роден да се биде Балканец*⁹⁹, тој одлучува да го проучува и европоцентричниот театарски модел преку повеќекратните студиски престои во Париз, престолнина што Данило Киш ја нарекува *голема светска кујна на идеи* (2006: 158), град каде Питер Брук институционално ја преиспитува *можноста за изнаоѓање на нови културни поврзувања* (2003: 301).

Виљем Фријхоф, означувајќи го групниот идентитет на различни начини, низ примерите од холандската уметност, го воведува терминот *амблематичен мит*¹⁰⁰. Така, на пример, кај Фламанците имаме: ветерници, бродови, знамиња... Кај Македонците пак, низ раните драми на Плевнеш ги имаме следниве амблематични митови: ветерот вардарец што струи; гемицијата Шатев и неговата вечна гемија – Македонија; духовното знаме-непокор на Бродски.

⁹⁸ Јордан Плевнеш, *Бесовскиот Дионис: пристап кон праишањето за македонската народна драма и фолклорен театар*, Наша книга, Скопје, 1989, 39.

⁹⁹ Види го есејот на Елизабета Шелева, „Born to be Balkan“ во: *Културолошки есеи*, Магор, Скопје, 2000, 105–109

¹⁰⁰ *Myth in History, History in Myth*, ed. Laura Cruz and Willem Frijhoff, Brill, Leiden, 2009, 117.

Во есејот на Виљем Фријхоф поместен во наведената книга од 117 до 146 страница, низ примери од холандската уметничка фикција и преку допирните точки меѓу историјата и митот, се доаѓа до интересни согледувања, т.е. мистификации или илузии. Таквите проникнувања Фријхоф ги нарекува амблематични митови. Притоа се мисли на употребата на амблемите во групниот, националниот идентитет. За да ја илустрира оваа негова формулација, тој наведува три личности од холандската историја: Reverend Everardus Bogardus, неговата жена Anneke Jans и нивниот опонент Willem Kieft.

Митот во историјата и историјата во мито-сториите – тоа се постојани инспирациски мотиви во творештвото на Плевнеш. Тој уште со своите први драми изврши иновациска надградба на модернистичкиот израз во националната драматика и застапа на кормилото на постмодерниот македонски и балкански театар, со одлики кои го застапуваат, според Лужина, *кумулятивниот тип на интелектуално-вербалистичкиот говор* (1996: 193).

Мапирајќи ги местото и вклопеноста во глобалниот театролошки контекст, по примерот на Миодраг Павловиќ, кој се прашува дали границите се последица на сите *поранешни поларизации помеѓу Истокот и Западот* (2002: 66), можеме да го скенираме Плевнешовиот творечки од, чијашто поетика *се движи во сферите на балканската естетика*.¹⁰¹

Горан Тренчовски, во „Поетика на (де)тронизацијата“, вели дека *тронизацијата и детронизацијата може да се согледаат во речиси сите сфери на постоење, творење, градење* (2004: 66). И драмското творештво на Плевнеш избилува со фигуративни мотиви на тронизации и детронизации. Според него, кој поетско-драмски дебатира за погледите кон новомилениумската балканска сфера, *ако ќерката е Европа изгубена во Лавиринтот, тогаш единствениот фактор што не го загрозува Балканот е Македонија*.¹⁰²

Фрејденберг семантички ја објаснува разликата помеѓу сликата и концептот, така што „*ethos*“ и „*arete*“ *се митолошки слики, коишто значат конкретно, просторно, екстерно* (1997: 69). Имагологијата, која произлегува од драмското писмо на Плевнеш, е мошне еманципирана. Во неа, според Гане Тодоровски, главно е фундирано битисувањето на хомо балканикусот, *распнат пред оние многубројни дали-дали, или-или, дилеми и тежини што го демонтираат нормалниот човек* (1990: 458). Притоа, Плевнеш умее вистинското (историско) време да го згусне или забрза, создавајќи имагинарно (театарско) време, онака како што Д. С. Лихачев го изедначува *авторот со монтажерот во кинематографијата* (1987: 496).

Со други зборови, поетиката на раните драми на Плевнеш е со автентичен органон којшто почива врз постмодерните постулати на една национална, македонска драматургија.¹⁰³

¹⁰¹ СУМ, 80.

¹⁰² Исто, 76–77.

¹⁰³ Најпосле, најновиот драмски производ на Плевнеш „Вечна куќа“ ја имаше можноста да биде поставен во 2013 година како прв текст од репертоарот во старо-новиот (ре)конструиран објект на МНТ – Скопје, разурнат во скопскиот земјотрес во 1963 година.

Втор дел

2.1. МИТОПОЕТСКИТЕ ЕЛЕМЕНТИ ВО РАНИТЕ ДРАМСКИ ТЕКСТОВИ НА ПЛЕВНЕШ

Овој дел од истражувањето се фокусира врз откривањето на митопоетскиот систем во драмите од раната творечка фаза на Плевнеш. Преку длабинска анализа на посочените драми („Еригон“, „Македонише цуштенде“, „Југословенска антитеза“, „Р“ и „Слободен лов“) ќе се впуштиме во откривање на митските ситуации, митските елементи, митемите и митските слики во расположливиот драмски материјал.

Најнапред да го објасниме поимот *митопоетика*.

Поетиката е, пред сè, систем на работни начела и координати на некој автор, кој гравитира околу својот „домашен“ топос – *арс поетика*, што според Кристина Николовска, привлекува *дискурсивни синергии, кои допрва имаат што да си доречат, да се надополнат и да се надмудруваат* (2006: 28).

Како што Нортон Фрај вели дека *многу е поважно што секој поет има своја приватна митологија*¹⁰⁴, така и Плевнеш гради специфична митопоетика од своите драмски дела, воздигнувајќи автентичен митопоетски систем. Од тој систем произлегуваат: митот за претворањето на хаосот во ред, хармонизирањето на состојбите, човечкото страдање како вечно митолошко страдање, апокалиптичните навестувања, митот за пронаоѓањето, митот за необичното раѓање, нарцисоидната и двојната природа на човекот, митот за смртта и повторното раѓање.

Толкувајќи го поимот, *митопоетиката* (од *mythopoesis*, *mythopoeia*) *треба да се разбере како слободно преземање на митови, митски рамки, декори, ситуации, кои служат како рамка и основа во едно книжевно дело и дури во цели авторски опуси*.¹⁰⁵ Според Мишел Павловски, *терминот митопоетско означува елементи*

¹⁰⁴ Види: *Поимник на книжевната теорија*, приредила Ката Кулавакова, МАНУ, Скопје, 2007, 339.

¹⁰⁵ Исто.

на митот употребени во едно уметничко дело, како мотивска инспирација, на ниво на митеми, директно преземени од митот или обработени во естетиката и поетиката на делото (2004: 190).

Митопоетиката на Плевнеш се потпира на вистинити, историски поткрепени факти и сижејни мотиви. Рециклирањето на пишаната и полемичката историја е негова главна преокупација при ситуирањето на драмските заплети и перипетии. Тој секогаш ги осмислува и предвидува своите сцени со отворена можност за интерпретативен сценски прочит и реконструкција.

– „Еригон“ е базирана врз помалку познати архивски материјали за Исидор Солунски, македонски актер од трупата на Војдан Чернодрински, кој со својот сопатник, песот Еригон, пристигнува во Париз, каде што го формира патувачкиот театар „Некролог М.“¹⁰⁶

– „Македонише цуштенде“ прикажува за македонските состојби во четири театарски времиња: почетокот на дваесеттиот век, времето на Коминтерната, по ослободувањето на Скопје и во орвеловската 1984 година;

– „Југословенска антитеза“ е своевиден реквиџ на белградската идеја за оркестрацијата на јазиците, при што, од немај-каде, затоа што на Балканот нема ништо ново, почнува новото јаве на еден 63-годишник;

– „Р“ како инспиративен материјал ја зема драмата на Георг Бихнер „Дантоновата смрт“¹⁰⁷, а актерот-лик Максим Бродски маестрално ја совладува и одигрува новата улога;

– „Слободен лов“, последното дело од неговата рана драмска пенталогичка, е постмодерна парабола за гемицијата и македонски патриот Павел Шатев¹⁰⁸.

За појавувањето на митопоетскиот тематски интерес, т.е. за антиномиите, Фрејденберг вели дека тие од *постоењето и*

непостоењето на доброто и злото, вистината и фикцијата, биле гносеолошки усогласени во класичната антика во теоријата на мимезисот. Светот има „есенција“ и „значење“. Појавувањето има значење на „слика“ (1997: 30).

Секако дека постои воочлива разлика меѓу митски и митопоетски елементи. Мишел Павловски под терминот митски елементи ги одредува елементите на митот, без оглед дали станува збор за митеми или за мотиви и симболи, додека под терминот митопоетски елементи ги подразбира елементите на митот чиешто непосредно извориште е митот (2004: 202).

Митемите може да бидат елемент или сегмент на митот. Тие се универзални ментални обрасци добиени со универзални ментални операции, базирани врз бинарните опозиции, со помош на кои се конструира еден исландски, и еден полинезиски, но и еден старогрчки мит.¹⁰⁹ Како составен дел на митот, митемата треба да се бара на ниво на реченица, во рамките на монолот, автолог или дијалог. Преку читање на митската содржина, текстот се разделува на повеќе делови од кои добиваме нови значења.

Во врска со ова, да наведеме по еден пример од сите драми.

Во „Еригон“ спојот помеѓу античката и словенската митологија е олицетворен низ играта на Госпоѓата Дибуа во ритамот на македонското оро „Тешкото“:

*Ајде, еден, два, три, два, два, три, три, два, три, два, три, летај Икар
мој... (...) Ќе летаме сите – Фамилијата Дибуа...¹¹⁰*

Во „Македонише цуштенде“ Трајан Поп-Стефанов забележува дека му исчезнал раритетен личен реквиџит, со што констатираме ослабување, одземање на силата на ореолот кој го носи тој лик:

*Обетката, мојот ангел-чувар, цел свет го поминав со неа и
овде ми ја снеса...¹¹¹*

Марко во „Југословенска антитеза“, алудирајќи на генетската наследност на расколот поврзан со сидањето на Вавилонската кула, изустува:

...Јас сум роден во Вавилон!¹¹²

¹⁰⁹ Венко Андоновски, *Дешифрирања*, Штрк, Скопје, 2000, 11–12.

¹¹⁰ „Еригон“, во: *Сто години македонска драма*, Матица македонска, Скопје, 1992, 640.

¹¹¹ „Македонише цуштенде“, исто, 103.

¹¹² „Југословенска антитеза“, исто, 149.

¹⁰⁶ Исидор, всушност, го завршува својот живот во Лечилиштето за бездомници во Париз. А песот-еретик Еригон продолжува да се огласува, завивајќи на Европскиот конгрес на кучешките права и слободи...

¹⁰⁷ „Dantonova smrt“ in: Georg Bihner, *Celokupna dela*, Zajednica, Sremski Karlovci, 1989, 47–112.

¹⁰⁸ Поднасловите на драмите на Плевнеш исто така донесуваат одреден новитет, било да е тоа жанровска одредница или некој свеж драматуршки правец. („Еригон“ е сценска анатема, „Македонише цуштенде“ е железна композиција, „Југословенска антитеза“ е општонародна драма со погребно свирење, „Р“ е драмски сон со стрелање во азбука, „Слободен лов“ е гротескна комедија).

Аврам во „Р“, облекувајќи го костумот на Робеспјер, вели:

*Во ветената земја Морција ќе ги исечеме сувите гранки на Големото дрво... (...) Ќе запалиме оган... (...) Ќе се згрееш, ти си жив поради мојата вера...*¹¹³

Во „Слободен лов“ раскажувачката функција привремено ја презема самата дидаскалија:

*(Петрафил Писински со пушка на рамо ги поставува човечките макети во дневната соба од кукниот притвор. Макетите се налик на мети и пред секоја од нив има затворена дрвена кутија...)*¹¹⁴

Преку примена на методите на структуралната анализа, Леви-Строс предлага секој мит да се анализира независно, така што секоја реченица се запишува на ливче што го носи бројот на местото што одговара на нејзиното место во приказната (1989: 207). При анализирањето на некој мит откриваме голем број на митеми.¹¹⁵ Митемите, според асоцијациите и значењата, може да се класифицираат во посебни групи. Така се доаѓа до сознанието каков меѓусебен однос негуваат ликовите и каква приказна, всушност, раскажуваат.¹¹⁶

Што се однесува до митолошките слики, тие, според Фрејденберг, почнале да исчезнуваат не поради тоа што луѓето престанале да веруваат во митовите, туку бидејќи без сликата која ја рефлектира структурата на човечката совест, се појавува расцеп помеѓу сето она што сликата имала намера да го прикаже и значењето на нејзината комуникација (1997: 26).

¹¹³ „Р“, исто, 73.

¹¹⁴ „Слободен лов“, исто, 108.

¹¹⁵ Сите славни светски владетели си личат еден на друг и секоја авторитарна власт со себе ја носи опасноста од тиранија, безредие. Во контекст на ова согледување, можеме да издвоиме повеќе митеми во драмите на Плевнеш: светот на хаосот што го создава војната, апокалиптичното распаѓање на општочовечките вредности, птицата како константа на летот и обновувањето, песот како вечен отпор и непокор, трагањето по човековите доблести и пакости, препознавањето...

¹¹⁶ Бидејќи цел на секоја книжевна анализа, во голем процент, е ликот, со хипотетички пристап, можеме да преминеме во анализирање на драмските карактери. Митопоетското именување на ликовите е мошне важен белег кај Плевнеш. Ликовите стануваат знаци или симболи, името станува знак и симбол. Честопати имињата на ликовите соодветствуваат со нивните карактерни особини. Макс(им) Брод(ски) етимолошки може да алудира и на биографот на Кафка; Маргарита потсетува на насловен лик од Булгаков; Евгенија е варијација на Еврипидовата Ифигенија; Љубов, Сашинков, Безухин имаат руска изворишна номенклатура; двојните имиња Петрафил, Писпиле, Најдан се како истргнати од македонската иконографија; Дибуба содржи апсурдистичко франкофонска нишка...

Плевнеш, автореференцијално, наместо предговор кон својата (веќе култна) драма „Р“, му се обраќа на ракописот отчуван на машина за пишување со „Последното писмо до ’Р“: *Театрите насекаде се отворени, а ти си секаде затворена, твојата игра како и мојот живот, законски е заштитена.*¹¹⁷ Во посветата, тој го споменува и името на големиот македонски актерски бард Ристо Шишков (1940–1986), кој во меѓувреме, додека е пишувана пиесата, починал.

Сликите кои ги побудува Плевнеш низ своите драми се издигнуваат до ниво на конкретен драматуршки концепт. За конкретност на митолошката слика, Фрејденберг вели дека *е сè уште близу фигуративното мислење кое се „апстрахира“ и е „трансферирано“ од слика во концепт* (1997: 34). „Верниот“ промотор на ваквите плевнешовски слики, низ повеќедецениската заедничка театарска практика, Љубиша Георгиевски, за тој драматуршки проблесок вели дека *е нов хоризонт во нашата драматургија.*¹¹⁸

Драмите на Плевнеш повеќепати биле инсценирани и поставувани на театарските сцени во Македонија, Европа и светот. Но бидејќи театарот е уметност на мигот и драмското оживување на текстот постои само во сеќавањето, при анализата на драмските дела ни останува само да се служиме со пишаниот драмски материјал и режисерските белешки и искуства. Во анализата на неговите рани драмски дела ќе се обидеме да проникнеме со примена на ставот за театарската илузија во комуникацискиот процес на претставата, која се создава во нашата имагинација додека читаме.

Покрај постдраматичните знаци, според Ханс-Тис Леман (отстапувањето од синтезисот, сликите на сонот, синестезијата, изведбениот текст), мошне важна кај Плевнеш е музикализацијата на неговиот говор, што не ја исклучува *музиката која веќе мигрира во театарот низ севременска полиглосија* (2006: 92).

Посебно „звучни“, од митопоетички аспект, се следниве негови реплики и описи:

¹¹⁷ „Р“, 8.

¹¹⁸ Љубиша Георгиевски, „Еригон – нов митски модел во нашата драматургија (белешки од дневникот на режисерот)“ во: *Еригон*, Мисла, Скопје, 1982, 105.

1. *Барем од земјата не можат да нè искорнат. Ќе си се претвориме во родна почва, ќе раѓаме босилек и здравец...*¹¹⁹

2. *Ти зборувавме дека светот не се менува со виолина...*¹²⁰

3. *Зад мене ќе останат солзи, мртовци и звуци и писмо што не знае никој да го чита...*¹²¹

4. *(Крвавите глави на „Непријателите на слободата“ проговараат во вид на шесте Робеспјери од неговиот привид):*

I: *Кто ты?*

II: *Who are you?*

III: *Kto ty jesteš?*

IV: *Ki vagyte?*

V: *Qui es-tu?*

VI: *Wer bist du?*¹²²

5. *...Ти не знаеш да ги делиш животот, мислата и љубовта, а тие во три света живеат!*¹²³

Од горенаведените примери е очигледно дека Плевнеш создава полифоничен говор кој изобилува со повеќезначни атрибути.

Во посочениот драмски материјал се присутни компонентите кои укажуваат на митологизирање на цел еден социјален систем. Станува збор за едно политичко уредување на светот и распад на идеализираниот систем. Пласираната идеолошка матрица за верувањето во врховните политички лидери, се изедначува со верувањето во некој надмоќен митолошки бог. Револтот на јунакот против гнилиот комунистички систем, каде се гази врз човечки трупови во името на идеалите, мора да резултира со негово жртвување, бидејќи отсекогаш било така. Следствено на таквото владеење, не ретко се убиваат побунетите, чијашто судбина ја имаат и некои главни ликови на Плевнеш.

Митопоетиката, која извира од овие рани драмски творби на Плевнеш, е во голема мера есхатолошка, но и ревитализирачка и обединувачка, иако во историјата на драмската книжевност има многу

отстапувања од оваа традиционална одлика. Б. В. Томашевски вели дека сите тие отстапувања од драматскиот принцип („сценската условност“) ја ограничуваат театралната традиција и во прилично нарушена илузија можат да го прекинат театралниот ефект.¹²⁴ Во таа смисла, токму Плевнеш е првиот драмски писател во Македонија кој направи отклон од драмската традиција својствена до 1980-тите години во македонскиот драматичарски корпус. И онака како што Зубарева го демаскира митопоетскиот систем на четирите главни драми на Чехов, во нашава теза методолошки го детектираме митопоетскиот координатен систем на петте клучни (по книжевна основа), рани драми на Плевнеш.



¹²⁴ Б. В. Томашевский, *Теория литературы - Поэтика*, Аспект пресс, Москва, 1996, 214.

¹¹⁹ Малина од „Еригон“, 678.

¹²⁰ Јосип Кеџман од „Македонише цуштенде“, 51.

¹²¹ Живадин Филиповиќ од „Југословенска антитеза“, 134.

¹²² Максим Бродски од „Р“, 44.

¹²³ Александар Мирни од „Слободен лов“, 136.

2.2. ЧОВЕКОВОТО СТРАДАЊЕ КАКО ВЕЧЕН МИТОЛОШКИ ПАТОС ВО РАНИТЕ ДРАМИ НА ПЛЕВНЕШ

Страдањето е дел од човечкиот живот, од библиски времиња па до денес. Секој си има своја животна приказна во која страдањето е еден вид неопходна жртва, саможртвен придонес кој води кон подобра иднина. Речиси секој Плевнешов лик доживува свое лично страдање, избавување од вековната болка и трагање по вистината.

Аристотел за страдањето вели дека е *нешто што причинува штета или болка, како што се убиствата извршени јавно (пред наши очи), измачувањата, ранувањата и други слични работи* (1990: 51–52).

Во раните драми на Плевнеш имаме голем број ликови-страдалници, кои го понесуваат својот крст на страдание во име на некакви идеали за градење на подобар свет на иднината. Човекот кај него најчесто е подложен на страдање поради некоја своја грешка, а страдањето следува како неминовна казна за извршениот престап. Но, често имаме случаи и на „без вина виновни“, како што во драмата „Р“ еден минимален престап станува причина за политичка егзекуција.

Од низа насобрани причини, кај ликовите на Плевнеш постепено се побудува нагонот за побуна и револт, со насоченост кон системот на светот. Успенски набројува три „уривачки“ сили: активна или позитивна, пасивна или негативна и неутрализирачка.¹²⁵ Имајќи предвид дека во некои ситуации станува збор за пречекорување на митолошкиот праг, објаснувајќи го ритуалниот занес во глобалната заедница, Виктор Тарнер вели дека *револуциите, бурни или мирни, можат да бидат со тотализирачки лиминални фази* (1989: 91).

Во врска со оправданието за силната пресуда и изречената казна за фамилијата Бродски, Мојсиева-Гушева размислува вака: *Моралното право да се казни револуционерот Аврам Бродски произлегува единствено од фактот дека тој сторил „престап“, а злото што е содржано во „казната“ нема никаква потреба да се оправдува* (1990: 464).

Нарушувањето на рамнотежата во драмското дејство е

предизвикано од јунаковото страдање, а како што вели Бихнер во трагедијата „Дантоновата смрт“, *последната станица на тоа страдање е смртта*.¹²⁶ Дантон, пак, предупреден на опасноста од апсење, им вели на другарите: *Знам, Револуцијата е како Сатурн, ги јаде сопствените деца*.¹²⁷ А Робеспјер, според Гашпаровиќ, е загрижен за пороците на народот и диктатурата, *означувајќи го порокот како политичко злосторство во Републиката* (1974: 42–43).

Во прологот кон „Македонише цуштенде“, објаснувајќи ја една од причините поради кои настанала оваа драма, Плевнеш вели дека, меѓу другото, клучна била и реченицата што еден балкански револуционер му ја изрекел на Сталин: *Револуцијата ќе ја уништиат послушните!*¹²⁸ Тука, исто како и во другите драми, имаме особено акцентирање на односот татко–син, од кој произлегува страдањето на синот. Како некој митолошки јунак, таткото е прогонет од татковината и страда со години. Самоил Поп-Стефанов цел живот го носи проклетството на татковиот грев. Трајан Поп-Стефанов е типичен пример на комунистички маченик-светец, како што е старозаветниот Јов. За разлика од него, син му Самоил е еден вид пасивна жртва, која во потрагата по вистинскиот пат заталкува и, наместо херој, станува предавник. Поради натежнатиот „татков грев“, Самоил во моментот кога надоаѓа слободата, се одлучува за „херојски избор“ и се самоубива. Според Х. Георгиевски, при драмското преточување на ваквите страдања на таткото и синот, *Плевнеш на ненаметлив и доживувачки впечатлив начин обликувал едно поопшто уметничко видување на светот и ја нагласил тематиката од поуниверзален карактер* (1996: 165).

Во драмата „Р“, Максим Бродски е прогонуван и страда токму поради татковиот грев. Иако манифестирањето на актерот Бродски е на моменти гротескно прикажано, страдањето кај него е евидентно. Тој, во еден момент, својата тегмота ја артикулира вака: *Па каков е овој прогон на интелектуалци во оваа земја, уште ли ќе ги полните нашите досијеа* (1989: 220)?

Во драмата „Југословенска антитеза“, чинот на страдањето е производ на настанатиот конфликт меѓу таткото Живадин Филиповиќ и синот Најдан. Режисерот Љ. Георгиевски, правејќи паралела помеѓу двата лика, Трајан од „Македонише цуштенде“ и Живадин

¹²⁶ Georg Bihner, „Dantonova smrt“ in: *Celokupna dela, Zajednica, Sremski Karlovci*, 1989, 8.

¹²⁷ Исто, 13.

¹²⁸ Јордан Плевнеш, *Македонише цуштенде, ЈУ-антитеза*, Наша книга, Скопје, 1987, 8.

¹²⁵ Спореди: Петар Успенски, *Предавања из космологије*, Златни змај, Београд, 2007, 10.

од „Југословенска антитеза“, потенцира дека *единствената разлика помеѓу нив е во тоа што Трајан Поп-Стефанов изгрева од митот и умира сега и овде, додека Живадин Филиповиќ се раѓа сега и овде, а зоѓа во митот* (1990: 455).

Распадот на семејството е присутен во речиси сите рани драми на Плевнеш. Темата на откорнатоста од родната грутка и прогонетоста од татковината исто така фигурира како една заедничка тема во тие драми.

Во драмата „Еригон“ актерот Исидор Солунски го изгубил своето семејство – сопругата и трите деца. Трајан Поп-Стефанов целиот свој живот го поминал во прогонство, отргнат од својата дедовина. Во целата зовриена атмосфера на „ваши“ и „наши“, постојано се лепат етикети на предавници и предадени. Страдањето на речиси сите протагонисти од раните драми на Плевнеш по интензитет е слично на патосот на митолошките јунаци. Кај него среќаваме два типа на жртви: јунаци-страдалници без причина (Исидор Солунски, Трајан Поп-Стефанов, Аврам Бродски) и побунети јунаци (Живадин Филиповиќ, Максим Бродски, Еригон) кои се борат против апсурдното владеење на власта. Меѓу овие страдалници постојат извесни сличности и разлики. Сите тие страдаат поради гнилиот систем на уредување во општеството. Според Ивица Баковиќ, во „Еригон“ одсвонува бенјаминовско видување на историјата како траума (2013: 153)...

Во драмата „Слободен лов“, Плевнеш ги начнува дотогаш неотворените проблеми на европскиот постмодернизам, повикувајќи се на Пилат и на архаичниот лајтмотив: *Распетието банално се повторува*.¹²⁹

Ликот на актерот Максим Бродски е типична фигура која го жртвува своето тело во име на професијата. Ликовите како Трајан Поп-Стефанов, Еригон, Александар Мирни и уште многу други, се типични жртви на прогонот. Според Мелетински, *жртвите на прогонот, а понекогаш и прогонителите во разни митологии се претвораат во ридови, потоци, бегаат на небото, каде што се претвораат во небесни светила* (2002: 235).

Во раните драми на Плевнеш, жртвите на прогонот се трансформираат во разни животни (кучиња, елени и сл.). Понекогаш низ страдањето на тие митолошки јунаци како да е вклучена сета болка

¹²⁹ Јордан Плевнеш, *Драми: „Р“, „Слободен лов“*, Култура, Скопје, 1989, 81.

на светот. Трагичното страдање на митолошките јунаци резултира со прогонство и себепронаоѓање, продолжување или надминување на страдањето. Трајан Поп-Стефанов сличен на некој прогонет митски јунак, останува запаметен по своите дела, а оттука почнува неговиот „вечен живот“ во кој повеќе не постои страв од смртта. Сите страдалници на Плевнеш остануваат запаметени во вечноста, било таа да е историцистички превреднувана или пак театрализирана.

Опсервиран како хетероген прикажувачки облик, театарот на Плевнеш овозможува начин и за изразување на експресијата на човекот во микрокосмосот, наоѓајќи се осамен и заштитен *како во ореова лушпа*.¹³⁰

Покрај естетичкото влијание од т.н. париска *theatralia*, Плевнеш во својот драматуршки митолошки патос, со некои свои знаци, како да ги комбинира изразните модели на Александар Введенски, Ернст Толер и Франц Ксавер Крец, иако во страдањата на Плевнешовите главни јунаци има и конкретен шекспировски поттекст, со повеќеување на ингениозната мисла на данскиот принц: *Затворете ме во ореова лушпа, и јас ќе се чувствувам како господар на бесконечноста* („Хамлет“, чин II, сцена 2)¹³¹.

¹³⁰ Hans-Thies Leehmann, *Postdramatic Theatre*, Routledge, London, 2006, 132.

¹³¹ Вилијам Шекспир, *Хамлет*, превев Ацо Шопов, Македонска книга, Култура, Мисла, Наша книга, Скопје, 1981, 66.

2.3. МИТСКАТА ФУНКЦИЈА НА ДВОЈНИКОТ И СЕНКАТА ВО ДРАМИТЕ „ЕРИГОН“, „Р“ И „СЛОБОДЕН ЛОВ“

Театарот треба да биде набљудуван како двојник на стварноста...

(...)

...Останува прашањето како да се именуваат сенките.

Антонен Арто

Во основата на митското уредување на светот секогаш се појавува бинарната логика на спротивставеноста. Според Мелетински, *бинарната логика и хиерархиското расчленување на нивоа и на кодови создаваат одреден вид динамична класификациска шема и некаков динамичен инструментариум за митското структурирање* (2002: 286). Во структурата на драмските дела не ретко го имаме опозитниот однос на владетелот и потчинетиот. Од структурата на драмите „Еригон“, „Р“ и „Слободен лов“ извира метафората на двојништвото и сенката. Еригон е човек-пес, двојник /дублер на неговиот господар – актерот на театарот „Некролог М.“ Исидор Солунски. Актерот Максим Бродски се трансформира во ликот на Робеспјер и се соочува со своите двојници во огледалото. Александар Мирни воскреснува и добива еленски рогови.

Двојникот во литературата најчесто е производ на фантазијата. Двојништвото се јавува како резултат на присилна трансформација која го загрозува човечкиот идентитет. Промената на идентитетот значи губење на себеси. Еден од најпознатите примери на таа тема е и романот „Двојник“ на Фјодор Достоевски.

Функционирањето на бинарните класификатори, според Мелетински, е проучено *подобро од самиот процес на митопоетското вообличување, создавање на релативно стабилни митски ликови и сцеза* (2002: 287). Во таа смисла, објаснувајќи ја „двојната игра“ на некои од ликовите на Плевнеш, расфрлени во имагинарната митотеатарска историја, едните како *homo cogitans*, а другите како *homo loquens*, Виктор Стоцковски наоѓа дека тие бездруго се наоѓаат во позиција *да бидат родени, да умрат, да другаруваат, да спијат, да ловат* (2002: 187)...

Двојникот е израз на дуалистички спротивставените сили во човекот. Во книжевната фикција и митологијата често е застапен мотивот на *doppelgänger*-от, како, на пример во „Фауст“ на Јохан В. Гете. Мултиплицирањето на шесте Робеспјери во драмата „Р“ е симболика за подвојување на личноста. Мултиплицирањето на двојниците е слично со умножувањето на сродните човечки судбини. Со театарски вокабулар тоа би се нарекло „сценска шизофренија“. Двојникот е антагонизам меѓу доброто и злото. Свесноста за двојната природа на човекот се огледува во митолошките суштества кои имаат полуживотински и получовечки изглед.

Според Фрејденберг, *секоје суштество, секој предмет има свој двојник и тоа произлегува од целиот систем на тотемизмот* (1987: 51). Бродски добива напади на паника и хистеричност кога му се појавува гласот на неговиот мртов татко. Напнатата психичка атмосфера е предизвикана од неговата средба со сенката. Според Арто, *секој вистински лик има сенка која го удвојува* (1992: 34). Вадим Максимов, проучувајќи го системот на Арто, согледува дека во Артоовата театарска концепција *сенката е Двојник, што се појавува зад грбот на вистинскиот актер* (1999: 31)¹³². Фрејденберг во врска со ова и понатаму е убедена дека *душата може да се изрази во облик на двојник, судбина* (1987: 51)...

Драмата „Еригон“ опфаќа два паралелни тека. Од една страна е прикажан животот на човекот-пес Еригон, а од друга страна животот на човекот-актер Исидор. Преку овие два лика, двојници (еден човек со две лица) се открива јанусовската перспектива на двојништвото. Така, поминувајќи од еден животен тек во друг, низ фазите на смртта, Еригон станува двојник, олицетворение на својот господар. Алудирајќи на митската функција на двојникот, Фрејденберг вели дека *на двојникот му се придружуваат низа други метафори на „смртта“*. *Прво, ропство: двојникот на јунакот станува негов роб или слуга* (2011: 276). Сцената каде се прикажува двојништвото е приказ на фиктивна стварност. На сцената секогаш постои некој кој гледа и некој кој е гледан. Така, призракот на духот на таткото Аврам постојано го гледа и го следи актерот на сцената.

Во драмата „Р“, призракот или сенката, во почетокот има пасивна набљудувачка улога која преку неговото расветлување

¹³² Не е случајна Артоовата дуалистичка компарација на театарот со животот, во неговата култна книга „Театарот и неговиот двојник“. *Како што алхемијата, благодарение на своите симболи, е некој вид на духовен двојник кој е делотворен исклучиво на планот на реалната материја, така и театарот треба да биде набљудуван како двојник на стварноста* (1992: 75)...

на сцената станува сè поактивна. Тој се разоткрива преку глас и добива активна улога на водач на својот син во откриените за него небесни простори. Според Фрејденберг, *митолошкиот премин од мрак во светлина добива значење на морален препород, морално просветлување* (1987: 496).

Максим Бродски *не живее*, тој *игра* во своите реченици. Во еден момент, негов двојник е – *Костурот, енехелеец од шестиот век пред новата ера*.¹³³ И Аврам синот констатира дека сè наоколу „смрди“ на минато:

...*Што ми влечкаш дома мртви двојници...*¹³⁴

Според Мојсиева-Гушева, *сенката на минатото се надвиснува над семејството Бродски и Проданови и меѓу нив се чувствува празнина на ледениот простор. Тие можат да си позајмуваат фотографии, да порачуваат бисти, но зближувањето меѓу нив е утопија, бидејќи живеат затворени и отуѓени во своите два различни света* (1990: 466). Сите тие драматуршки рефлексии се резултат на наслугите од минатото, фрлајќи плашт врз сегашноста, врз постулатите на драмските ситуации на Етјен Сурио.

За пиесата „Слободен лов“, т.е. за мотивот *лов на луѓе*, Плевнеш ќе рече дека тука *е воспоставена заемна противтежа на ловот на луѓе во македонската и светската историја низ примерот на една од најконтроверзните фигури во македонската историја Павел Шатев...*¹³⁵ Преку оваа изјава, авторот доследно се повикува на книжевно вајање на ликови-двојници и сенки, според познати ликови и настани од македонската историја.¹³⁶

При секоја книжевна анализа се тргнува од ликот и неговата карактеризација. Александар Мирни и Александар Бурни се исто така двојници. Тие се лошиот и добриот принцип обединети во еден лик. Во структурата на презимињата на Бурни и Мирни очигледна е опозитноста на бурното и мирното. Преку спротивставувањето

¹³³ „P“, исто, 41. Алузија на античкиот фосил; од Enchelia (Enehelyens), по генот Enchelys.

¹³⁴ Исто, 15.

¹³⁵ *СVM*, 29.

¹³⁶ Иако во друг, скриен облик, и во „Мацедонише цуштенде“ има своевидна назнака на двојништво. Лидија Капушевска-Дракулевска разоткрива дека таму *егзистира своевидна „удвоена Другост“; затоа што во рамките на една иста идеологија – комунизмот – постои расчекор и двојна перспектива: од позиција на власт и од позиција на слепо верување и застапување на односната идеја*. Види: Лидија Капушевска-Дракулевска, „Аспектот на другоста во македонската драма“. Интернет-линк: <http://www.mactheatre.edu.mk/tekst.asp?lang=mac&tekst=57&str=7>

на тие два лика очигледна е играта на светлото и темното. Според Фрејденберг, таквите *митолошки слики им противречат на поимите како светло и темно: некои јунаци се наоѓаат во мракот, а други во сончевиот сјај* (1987: 275). Земјата претставува опозит на небото, светлината е опозит на темнината. Целта на митската нарација е хармонизирање на опозитните компоненти. Бурни, демонот на минатото, е раководен од темниот принцип кој ги фрла луѓето во разни искушенија, интриги и страдања. Мирни е носител на принципот на светлото, кое од своја страна има допирна точка со небото.

Во однос на карактеризацијата на ликовите, Дени Дидро вели дека *карактерите ќе бидат добро погодени ако сами по себе ја прават ситуацијата посложена и помачна* (1964: 85). Врз тој принцип се градени карактерите на Бурни и Мирни, потврдувајќи го контрастот или односот помеѓу нивните интереси на дејствување. *Односот помеѓу ловецот и ловината*, според Јан Кот, *е метонимичен* (1983: 124).

Рајот станал компромитирачко место за престој, единствено пеколот е сè уште ненаселен. Значи ли тоа дека човекот веќе го изгубил својот идеал и вербата во рајот и златната доба? Вербата во светлината сè повеќе избледува и постои тенденција светот да потоне во мрак и хаос, раководен од хтонските сили на подземјето и темнината.

Александар Бурни, потомок на Луцифер, алхемичар и уличен свирач на виолина, писател на нервна база, нуди пакет-аранжман за пеколот. Тој вели:

*Има ли доброволци за пеколот?... Пеколот е сè уште недоволно населен и условите кои ги пружа се неспоредливи со оние во рајот! Рајот е ужасно компромитиран, несогледливо скап, пренаселен, репресивен до бесвест, епидемичен...*¹³⁷

Во таа реплика на Бурни е содржан митот за изгубеното златно време, „златниот век“ или „изгубениот рај“.

Иако како информација ни е соопштена егзекуцијата, смртта и погребот на Мирни, тој добива карактеристики на бесмртен лик кој во еден момент воскреснува. Тоа е така затоа што станува збор за имагинарен лик конструиран од демонот од минатото, Бурни. Од друга страна, Весна Мирни, психо-читателка, измислените ликови

¹³⁷ „Слободен лов“, исто, 85.

од мртвите страници на книгите ги доживува како на јаве. На Весна ѝ се привидува сенката на писателот Николај Василевич Гогољ.

Фрејденберг вели дека *бившите двојници-близнаци, тотем и антитотем, се сфаќаат анимистички, како два антипода кои час ги зближува животот и час ги раздвојува смртта. Душата се претставува во облик на човек, всушност, како нејзина бивша тотемска природа; таа може да постои самостојно, а местото на нејзиниот престој е на оној свет* (1987: 159). Во таа насока, можеме да ја разбереме и митската функција на сенката во драмите на Плевнеш.

Жената на Александар Мирни, Споменка Мирни, и покрај тоа што не знае да пее, во мигот кога нејзиниот сопруг е затворен и е под истрага, треба да стане оперска пејачка. Животот почнува да личи на бергмановска шаховска табла на која се натпреваруваат црниот и белиот крал. Црниот и белиот крал, олицетворени во двојниците Бурни и Мирни, треба да одиграат реми-партија. Човечкиот живот станал шаховска табла, а луѓето – шаховски фигури. Бурни вели:

*Ние сме само црн крал и бел крал на пустата шаховска табла!*¹³⁸

Според Бурни, човештвото опстојува со векови токму поради меѓусебното човекојадство меѓу луѓето. Мирни држи говор пред куп коски, остатоци од храната што ја изглодале претставниците на власта. Споменка не сака да оди на прославата која личи на „балканска филијала на пеколот“, каде што се гради некоја измислена национална култура. За Петрафил Писински луѓето се обични макети за отстрел. Соработникот на Петрафил Писински, Најден Писпиле, е директор на Зоолошката градина од која Мирни ќе побегне престорен во елен. Џуди Хопкинс, еден од најзачудните ликови во драмата „Слободен лов“, ја означува симболиката на роговите кои Мирни ги носи на главата: *Роговите означуваат натприродна моќ, божественост, моќ на душата или животен принцип кој потекнува од главата!*¹³⁹

На Најден му е понудено едно митолошко решение како награда, поради совладување на непријателот ја добива раката на жената на неговиот соперник.

¹³⁸ „Слободен лов“, исто, 148.

¹³⁹ Исто, 146.

Александар Мирни вели:

*Јас се задушувам од ова буните! Вие дишете историја, овде нема воздух!*¹⁴⁰

И така, митопоетски внурнати во историјата и минатото, водени според детектирањата на Фрејденберг, заклучуваме дека отсекогаш се замислувало дека митолошкиот свет е поделен на двојници, од кои еден поседувал „својства“, а другиот не (1987: 224).

Според овие согледувања, „Еригон“, „Р“ и „Слободен лов“ на Плевнеш можат слободно да се третираат како своевидна постмодерна трилогија за двојниците и сенките.



¹⁴⁰ Исто, 145.

2.4. АНИМАЛИЗМОТ И ГРОТЕСКАТА ВО ДРАМИТЕ „ЕРИГОН“ И „СЛОБОДЕН ЛОВ“

Имајќи го предвид фактот дека од појавата на двојништвото произлегуваат анималните и нечовечките појави, ќе се осврнеме на елементите на анимализмот и животинската гротеска во драмите „Еригон“ и „Слободен лов“ на Плевнеш. Во тие две драми среќаваме ликови на изобличени човечки суштества трансформирани во животни, слични на митолошките (човек-пес, човек-елен, човек-дрво). Бидејќи хуманоста одвреме-навреме се губи, човекот сè повеќе се приближува кон анимализмот и притоа ни се открива структурата на некакво навраќање кон корените на тотемизмот. Според Старделов, кај Плевнеш се *проникнати и меѓусебно вкрстени симболичката анимализација на човекот и алегоричната антропологизација на животното* (2000: 54). Ваквиот зоолошки, кентаурски код е присутен во драмите „Еригон“ и „Слободен лов“. Еригон е човек-пес, придружник или слуга на актерот Исидор Солунски, заробен во тело на пес. Александар Мирни е човек со еленски рогови кој преку своите анимални трансформации достигнува помирување со мигот на страдање.

Јунакот Еригон има получовечки и полуживотински изглед. Неговото тело и личноста се заробени во животно. Тој самиот се претставува како: *Canis lupus macedonicus!*¹⁴¹ За драмскиот лик во „Еригон“ Баковиќ вели дека *се цени на човечки и животински, на актер и на пес, при што на актерот му е одземена можноста да игра, а на песот му е наметната улогата на политичко животно* (2013: 141)... Од друга страна, пишувајќи за Исидор Солунски како за лик со трагична судбина, Х. Георгиевски вели дека *тој им припаѓа на множеството луѓе без татковина, со кучешка судбина, осквернавен дури и по смртта* (1996: 161).

Функцијата на кучето во митологијата е да биде водач на душите низ ноќта на смртта. Според симболичните толкувања, тој е просветителски јунак, митски предок, заводник, Кербер – вратар на подземјето, симбол на полова моќ и долговечност...¹⁴²

¹⁴¹ „Еригон“, исто, 636.

¹⁴² Спореди: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1987, 476-480. За симболиката на песот има и во: David Fontana, *The Secret Language of Symbols: A visual key to symbols and their meanings*, Chronicle books, San Francisco, 1994, 84. И во „P“, во придружба на семејството Продански, се среќава пес по име Бастион.

Од многуте митолошки атрибути кои им се додаваат на низа богови и божици во античката митологија, Ериниите имаат „кучешки очи“. Кај Хомер исто така можеме да го сретнеме епитетот „кучешки очи“. Фрејденберг вели: *Кога Агамемнон ја колне својата жена со „кучешки очи“, сликата на „кучето“, тој измамнички свер на подземјето, присутен преку Клитемнестра која речиси е „куче“, не во литературна туку во фигуративна смисла* (1997: 47). На тој начин и во Еригон фигурира одредено „кучешко чувство“.

Трансформирањето на човекот во животно е типичен митолошки момент во драмата „Слободен лов“. Ликот на Мирни на главата добива еленски рогови, станува човек-елен. Бурни е на некој начин демон од минатото кој го управува светот, обидувајќи се да напише вистинска човечка драма со живи ликови. Преку интригантството на Бурни, кој му се подбива на човештвото, надвладаеал принципот на темнината што го управува светот.

Еленот во митовите е најчесто цел на некакво ловење. Постојано сме во тек со ловечките дострели на Петрафил Писински, кој ги усовршува ловечките вештини. Еленските рогови кои Мирни ги добива на главата имаат функција на регресивна сила. Кај него повторно надоаѓаат силата и внатрешната рамнотежа.

Симболички, еленот е посредник помеѓу небото и земјата. Тој е симбол на бесмртноста и долговечноста. Еленот исто така е чудесен симбол на сонцето и светлината. Визуелното, светлосно „чудо“, според Фрејденберг, предизвикува чудење зашто *митолошките слики се секогаш субјективно-објективни и активно-пасивни* (1987: 276).

Весна го нарекува Петрафил *ловец на бивши луѓе*¹⁴³ и му вели на Мирни:

*...Оплоди ме со својот златен рог за да си родам татко!*¹⁴⁴

Мирни е измислен лик кој веќе не го признава својот човечки идентитет, без матичен број и без физиономија, анимализиран во елен.

Преку вметнатиот зоолошки код, Плевнеш ја открива двојната природа на човекот. Претворањето на човекот во животно е враќање кон неговиот тотемски предок или враќање кон

¹⁴³ „Слободен лов“, исто, 128.

¹⁴⁴ Исто, 49.

корените. Животинската метаморфоза настанува како резултат на разединување, отуѓување и раскинување на врските со семејството и општеството. Потенцираниот анимализам на човекот и неговото трансформирање во животно носи со себе особена митска димензија. Мелетински посочува: *Митовите понекогаш почнуваат со формулата: „тоа било во времето кога животните сè уште биле луѓе“ и завршуваат со претворање на јунакот во соодветно животно* (2002: 216). Но исто така, тој упатува и на гротескност каде што доминира симболичното откривање на животинските карактерни особини на човекот. Митската трансформација во животни ја симболизира желбата за доближување до слободата и природата. Во животинските (тотемски) трансформации кои се случуваат кај ликовите на Еригон и на Мирни, се олицетворени митемите на смртта и воскреснувањето.

Зденко Лешик согледува дека во предговорот кон „Кромвел“ Виктор Иго ќе напише дека *во луѓето, освен постоењето на духот, колку и да е голем, секогаш постои нешто животинско, кое му се потсмева на разумот* (1978: 28).

Најден Писпиле од „Слободен лов“ има животинска одредница во прекарот и му е десна рака на егзекуторот. Најден е пронајден гласноговорник. Во тој контекст е одбрано и неговото работно место, како директор на Зоолошката градина, додека еден од ретките примероци во неговата градина е Мирни, човек-елен и наедно негова жртва.

Можеби човековата трансформација во животно е начин за враќање кон природата и постигнување на хармонизација со неа, зашто враќањето кон неговата човечност доаѓа само преку посредство на природноста. И некои племиња своите предци ги замислувале како недовршени човечки суштества, половина човек, половина животно. Таквата „недовршеност“ значи дека човекот не го постигнал својот степен на совршено и целосно човечко суштество.¹⁴⁵

Во драмската нарација на Плевнеш постојано се меша комичното со трагичното. Преку досетливата постапка на замена на опозитните ликови Бурни и Мирни се постигнува извонредна доза на социјална гротескност. Ема Голдман ги лоцира социјалните означувања на

¹⁴⁵ Кај Плевнеш човекот и животното, човекот и свертот, во случајот човекот и песот, се две страни на едно исто лице. Цитат од: Георги Старделов, „Револуцијата со пресечена глава“ во: *Избрани дела – IX том: Искусства (портрети и профили)*, Гурѓа, Скопје, 254.

модерната драма врз примери од драмската литература, меѓу кои е и „Галеб“ на Антон П. Чехов,¹⁴⁶ која носи име на животно, птица. Мејерхолд, пак, соопштува дека *гротеската ги меша спротивностите* (1976: 123), а според Кориган, *гротеската е средство преку кое уметноста може да го ориентира парадоксалното и да ја изрази формата на безобличното, „лицето на светот без лице“* (1990: 217).

Преку играта на гротеската која ја играат Еригон (од истоимената драма) и Александар Мирни (од „Слободен лов“) се прави обид да се надмине апсурдноста и спротивставеноста на принципите на добрините и лошотиите. Гротеската честопати е поврзана со извесна доза на хумор и рафинирана иронија.

Најпосле, Еригон и Мирни се марионети чиишто конци вешто ги влече нивниот креатор (авторот), како во ретко живописен митопоетски драмски зодијак.

¹⁴⁶ Спореди: Emma Goldman, *The Social Significance of the Modern Drama*, The Gorham Press, Boston, 1914, 284–289.

2.5. ОГЛЕДАЛНИОТ ПРИНЦИП КАКО ПАРАДИГМА НА ПЛЕВНЕШОВАТА ДРАМАТИКА

Во речиси сите рани драми на Плевнеш е спроведен огледалниот принцип. Негова централна драма, во која совршено се манифестира овој принцип, е пиесата „Р“. Таму ликот на актерот Максим Бродски е револуционерно одлучен да ја подготвува улогата на Робеспјер. Својата улога ја подготвува гледајќи се во огледало кое е поставено на сцената. Самото огледување во огледалото на сцената помага во откривањето на смислата при изведбата на текстот. Од тоа огледало единствено излегуваат шест ликови¹⁴⁷ на Робеспјер кои на шест различни јазици се прашуваат кои се всушност тие. Митемата огледување во огледалото ни ја открива човековата љубопитна и нарцисоидна природа на себесознавањето. Кристина Николовска вели дека *ликовите се мултиплицираат и препознаваат – како огледала. Според неа, најчистото огледало се создава само кога преку другиот – се огледуваме себеси.*¹⁴⁸ Кога човек се соочува со својот идентитет во огледалото, неизбежно си го поставува прашањето: кој сум јас? Бродски, актерот кој поминал низ низа преименувања на својот идентитет, се изгубил самиот себе. Дошло време да се даде одговор на прашањето: кои сме ние? Сето тоа се случува во таа бескрајна игра на непризнавање на постоењето во загатката кој повеќе се сомнева во идентитетот – другите или ние?

Огледалната симетрија и нарцизмот на индивидуата се главни одлики во примената на овие моделативни принципиелности во Плевнешовата драматика. Во обидот за разоткривање и себе-откривање на човекот низ игра, Иван Цепароски заклучува дека играта е експресија, *подражавање на сопствената внатрешна природа*¹⁴⁹. Актерската игра е имитирање, мимеза, како фантастичен одраз во огледалото, како човек кој прво треба да се огледа во друг човек. Така Бродски, кој ја подготвува улогата на Робеспјер, огледалото го користи како реквизит на сознанието.

Во својот есеј „Не-огледало“, Драшковиќ прави мошне интересна споредба со зачудната слика „Репродуцирањето забрането“ на Рене Магрит. *На човекот во огледалото не му се гледа лицето,*

сè се повторува, како огледалото да е – око на набљудувачот (2013: 100). Принципот на огледување во другиот го поддржувал Станиславски...¹⁵⁰

Гастон Башлар во врска со ова вели: *на лицето пред огледалото секогаш можеме да му го поставиме двојното прашање: За кого се огледуваши? Против кого се огледуваши?* (1997: 32) Во огледалниот принцип во голема мера е вткаен митот за нарцизмот. Митскиот јунак Нарцис, огледувајќи се во водата, која е симбол на раѓањето и сознанието, ја открива симболиката на љубовта на човекот кон сопственото тело и сопствениот лик. Бескрајната игра на огледалата резултира со создавање на нови облици и ситуации, а секоја драмска ситуација, според Томислав Зајец, *мора да има своја сенка или своја контура* (2012: 59).

На таквиот начин, огледалниот принцип е парадигма во раните драми на Плевнеш, со посебен акцент во „Р“. Овде Бродски толкувајќи ја улогата, станува роб, слуга или заложник на својата личност всидана во огледало. Огледалниот принцип претставува парадигма за човечкото тело и за неговото постоење. Преку магичното сценско огледало, низ протагонистите на театарската изведба се откриваат човечките карактери и нивните судбини. Ако е сценски илустрирачки лудизмот на огледалата кои праќаат информации кон гледачите, тогаш според Башлар, *огледалото заробува во себе еден заднински свет кој му бега, во кој тој се гледа без да може да се фати* (1997: 32)...

Огледувајќи се во огледалото, Бродски како да сака да го открие минатото. Неговиот живот низ огледалото на уметноста ги открива карактерите на човечките животи. Оттука, одразот во огледалото ги генерира изразите на лицето и телото – гестовите и мимиките стануваат подраматични.

Според Гарнер, *искривениот одраз во огледалото ја поттикнува рефлексивноста* (1989: 222). Затоа ликовите на Плевнеш се „претпазливи“ на сите внатрешни и надворешни околности среде кои се одвиваат сцените. Тие понекогаш се инхибираат, како во куќичка на полжав, а понекогаш експлодираат, правејќи богат калеидоскоп од одблесците на нивните емоционално-карактерни парчиња.

Георгиј Товстоногов го нарекува театарскиот простор *огледало*

¹⁵⁰ Спореди: K. S. Stanislavski, *Sistem*, Partizanska kniga, Beograd, 1982, 143.

¹⁴⁷ Дали е тоа можеби алузија на драмата „Шест лица го бараат писателот“ од Луизи Пирандело?

¹⁴⁸ Кристина Николовска, *Филозофемски мрежи*, Зојдер, Скопје, 2004, 157.

¹⁴⁹ *Естетика на играта*, прир. Иван Цепароски, Култура, Скопје, 2003, 11.

на сцената (1984: 19). Таму може да се создава цел еден свет. А светот на Плевнешовите драмски ситуации е еден креативен одраз на ликови и настани чиешто биографии и околности не избледуваат, туку се вградени во еден самосвоен митопоетски систем.



2.6. ХАМЛЕТОВСКАТА ИГРА НА ТАТКОТО И СИНОТ ВО ДРАМАТА „Р“

Изведбата на театарска претстава по текст кој ни прикажува реконструкција на класичен убиствен чин, е еден вид стапица за разбудување на совеста на убиецот. Трагањето по татковиот убиец, во хамлетовска смисла, е неопходно заради прочистувањето на животните чувства. Според Брехт, *чувствата нè тераат до крајно напрегање на разумот, а разумот ги чисти нашите чувства* (1979: 320). Аврам од „Р“ е уапсен во текот на школскиот час токму кога ги учел учениците за буквата Р од азбуката, по што моментално е одведен на стрелање. Буквата Р е полуглас кој не може да се чуе со призвук. Дури и призивот при изговорот на буквата Р како „револуција“, треба да биде прекинат, гласот не смее ниту да се изговори, а камоли да се слушне. Поврзаноста и водењето дијалог со претставник од задгробниот свет води кон сферата на драмското лудило, некаде помеѓу животот и играта...

*Јас сум осудена на Живот, ти си осудена на Игра.*¹⁵¹

Шекспировиот насловен лик од трагедијата „Хамлет“ полудува, на моменти истото му се случува и на Максим Бродски. Неговото однесување, иако проткаено со елементи на гротескност, води кон лудило. Впрочем, градењето на лик понекогаш се граничи со надминување на разумноста. Ако се обидеме да најдеме некаква врска меѓу овие два лика (Бродски и Хамлет), доаѓаме до заклучок дека Хамлет е поревносен во одмаздата на татковиот убиец, но не презема ништо конкретно на тој план. Бродски остава впечаток на стабилност, но се чини дека не се преоптоварува премногу со минатото. Сепак, сенките од дамината постојано го прогонуваат и се надвиснуваат над него. Иако како актер добро знае да ги контролира емоциите, во него се случува присилна бура од сеќавања и чувства. Тој има интелектуалистички пристап кон светот. Исто така, Бродски на сцената постојано е обземен со претчувството дека некој го следи. Впрочем, на сцената секогаш постои некој кој гледа и кој е гледан; имаме актер, актерка, актери кои гледаат еден во друг; има низа текстуални слоеви во севкупниот дискурс на актерот. Ако претставата е систем од знаци, режисерот е организатор, координатор на севкупните знаци. Целата работа на режијата е да

¹⁵¹ Плевнеш, во посветата на „Р“, исто, 9.

се изгради таков систем од знаци за да може гледачот да го слушне дијалогот.

Исто како Хамлет, и Бродски е прогонуван од духот на својот татко. Актерот, преку влегувањето во друг лик, навлегува во сферата на имагинарното и комуницира со духот на татка си. Како што призракот од Хамлет прави реконструкција на своето убиство, така и духот на таткото, Аврам, раскажува дека бил стрелан на буквата Р. Духот влегува во „дрвото на животот“¹⁵² кое е поставено на сцената. По дијалогот на Аврам (духот) со дрвото, при што прашува дали може кожата да ја обеси на гранките, се појавува синот Максим од лозата Бродски, со свој монолог крај дрвото:

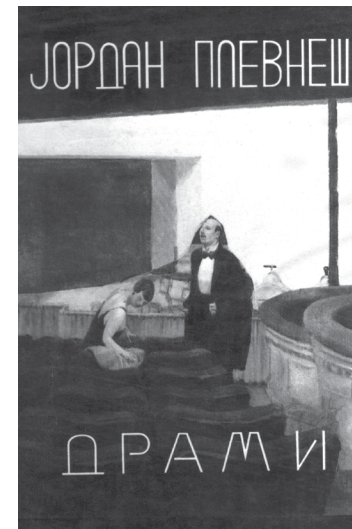
*Лик! Ми се корне ликот од утроба. Ми се размножува. Јас треба да влезам во него. Без него јас сум одран човек.*¹⁵²

Симболиката на дрвото носи со себе исто така митска конотација. Поставеното дрво во сценскиот декор не е само митска слика туку има митско значење на свето дрво. Тоа дрво како да ја крие тајната на создавањето на светот и ја персонифицира моќта на природата. Дрвото е посредник, медијатор помеѓу земниот и неземниот свет, меѓу животот и смртта. Тоа е тело, дом на душата на призракот Аврам. Според Фонтана, *во кинеската митологија постои верување дека духовите на мртвите воскреснуваат во дрвјата* (1994: 100). И во словенската митологија постоело верување дека луѓето настанале од стебла и дека нивниот дух по смртта повторно се враќал во стеблото. Според тоа, дрвото претставува и симбол на смртта. Ваквото верување дека душата на предците живее во стеблото на дрвото, ја потврдува филозофијата за реинкарнација на човечката душа. Башлар открива дека *во некои култури бил познат ритуалот на закопување на мртвите во кора од дрво, кое ќе претставува негов природен ковчег, а потоа ги закопувале во земја или ги фрлале во море* (1997: 94).

Метаморфозите на мртвиот татко се неисцрпни. Според Јулија Кристева, *таткото не е само објект на љубов и омраза* (2012: 90). Средбата помеѓу таткото и синот создава креативен дисбаланс и предизвикува креативно нарушување на рамнотежата во драмското дејство. Во драмата „Р“ средбата на синот со духот на таткото и хамлетовската игра, предизвикуваат нарушување на рамнотежата помеѓу драмските ликови, поттикнувајќи драмска мотивација

¹⁵² „Р“, исто, 51.

којашто носи своја порака.¹⁵³ Според Гашпаровиќ, *во Хамлет не постои порака која лесно би ја препознале, туку таа е одраз на сложеноста на животот* (1974: 83). На тој начин, се предизвикува дисбаланс што резултира со драмски судир кој го означува интелектуализмот во драматургијата на Плевнеш.



¹⁵³ Во документарецот „Духот на татко ми“ (2010, режија Г. Тренчовски) за актерите Ристо (таткото) и Васил (синот) Шишкови, филм во којшто учествува и Јордан Плевнеш, нараторот – синот зборува: *Духот на татко ми беше цело време присутен, како Хамлет... И хамлетовски, би рекол дека тој дух тука ќе биде!*

2.7. ПОЕТИКАТА НА СОНОТ ВО „P“

„А не е ли нашето јаве само јасен сон...“

Максим Бродски во „P“

„Пари мач“ („Paris Match“) пишува дека Плевнеш во „P“ ни претставува една драма сон со стрелање во 18-тата буква од азбуката во која има иста комедија и драма на вонредни театарски соништа и фантазми.¹⁵⁴ Пиесата „P“ е навистина драма-сон. Во неа животот е полустварност, полусон. Животот со сцените на актерот Максим Бродски е како еден бескраен сон. Неговите сценски дејства го прават театарот како работилница за произведување на соништа и нивно оживување. Притоа, и халуцинантното слушање на гласови од дрвото потсетува на сцена од сон.

Максим Бродски на мајка си Арна ѝ вели:

*Твоето јаве е мојот сон, мајко!!! Сиот сум од сон, очи-сон, крв-сон, кожа-сон, живот-сон, душа-сон, ништо-сон...*¹⁵⁵

Во контекст на споредбената анализа помеѓу ликовите на Бродски и Хамлет, вториот вели: *Само сонот е сенка*. Обајцата го сонуваат својот поинаку одживеан животен сон. Митската слика за светот израснува од сонот и тргнува кон разобличување на светот на маските. Бродски на сцената е мајстор за фабрикување на такви соништа во кои, низ проекцијата на минатите настани, се судираат времињата сегашни и идни. Митското минато е доловено преку играта на протагонистите со черепот. Черепот и костурот ја откриваат митската нишка на поврзаноста на двата света – земниот и подземниот. Истата игра со черепот (знак на минатото) ја играат и Хамлет и Бродски. Човечкиот череп е еден вид трансфер на идентитетот. Гротескноста извира од сцената кога Катерина, сопруга на Бродски, која инаку е археолог, заедно со костурот во кујната подготвува запршка за ручек. Костурот, пак, ја означува митската врска со историјата, а одредувањето на неговата старост низ метафорична игра нè враќа во времето наназад.

Катерина, во дијалогот со Аврам синот, вели:

¹⁵⁴ СМ, 79. Се мисли на 18-тата буква по абecedен ред.

¹⁵⁵ „P“, исто, 21.

*Гледаш, во кое време живееме... Гледаш... Готвам ручек за утре и одредувам старост на костур од шестиот век пред новата ера...*¹⁵⁶

Аврам досетливо ѝ возвраќа на Катерина: *Дури и твојата манџа мириса на историја, на черепи, на скапани коски... Тоа гледам... Ви живеам во историја, ви јадам историја и ќе ви повратам историја...*¹⁵⁷

Навраќајќи се кон митот за огнот, заклучуваме дека митемата оган ја открива регенераторската врска со цивилизацијата. Готвењето на Катерина претставува обид за поврзување со културата. Сцената кога Бродски како татко по телефон му објаснува на Аврам синот како да испржи јајце на око, иако проткаена со доза на хумор, значи своевиден обид за животно оспособување на својот бунтовен син. Додека Катерина го готви ручекот, таа истовремено се обидува да ја одреди староста на костурот ископан од гробницата.

Во сцената-сон во која призракот на таткото Аврам се заканува со жртвување на синот Максим и негово воведување во земјата Морија, се оживува и ревитализира библискиот мит за Аврамовото жртвување. При изведувањето на ритуалот на жртвување, Аврам со себе носи оган и нож:

*Не плаши се. Носам оган и нож. Ќе те водам во земјата Морија!*¹⁵⁸

Логично објаснување на оваа сцена преземена од библискиот мит не постои. Аврам е модел на човек кој е искушан од својот Бог. Како што библискиот јунак Авраам не може да си ја објасни тајната на своето страдање така и Плевнешовиот дух на Аврам не може да си ја објасни причината за неговото казнување со смрт од страна на некои други земни богови.

Максим:

*Јас сонувам, не сум буден.*¹⁵⁹

Аврам:

*Ја обесив својата кожа врз твојот сон.*¹⁶⁰

¹⁵⁶ „P“, исто, 16.

¹⁵⁷ Исто, 16.

¹⁵⁸ Исто, 72.

¹⁵⁹ Исто, 72.

¹⁶⁰ Исто, 73.

Љ. Георгиевски, кој гради своја режисерска поетика врз митопоезиката на раните драми на Плевнеш, вели дека *светот-сон е апсолутен и вечен зашто го наттрајува времето* (1979: 11). Затоа на драмите на Плевнеш, посебно на „Р“, може да се гледа како на драматуршки модел во кој текстот и поттекстот се крајно вонвременски.

Најпосле, каузалноста на сонот кај Плевнеш ги изедначува митосот и логосот до ниво на една исклучително богата сценска поетичност.



2.8. МЕТАФОРИКАТА НА МИТОЛОШКОТО РАЃАЊЕ/УМИРАЊЕ ВО ДРАМАТА „МАЦЕДОНИШЕ ЦУШТЕНДЕ“

Од Платоновата „Република“ (напишана околу 360 година пр. н.е.), па сè до денешни дни, во практиката не постои целосно идеалистичко толкување на правичноста. Драмата „Мацедонише цуштенде“ на Плевнеш е на некој начин *драма на смрзнатиот идеал*. Во неа се провлекува митолошката компонента за необичното раѓање на еден од главните јунаци. Станува збор за драмскиот лик на Трајан Поп-Стефанов, кој по многу карактеристики потсетува на митски јунак. Роден е на 20 години. Како со некоја митолошка предодреденост, тој е прогонет од татковината, страдајќи со години. Не може да умре, затоа што наречниците го заштитиле. На увото носи белег, обетка која го штити од зло. Тој го разбира јазикот на птиците и комуницира со нив. Љубиша Георгиевски во врска со „Мацедонише цуштенде“ го споменува митот за кинескиот таоист Лао-це (VI век пр. н.е.) што кај Плевнеш е вклопен за *да послужи како мисловна утерална вода, во која што ќе се инкубира Поп-Стефанов како dramatis personae за да може да исчекори на сцена со уметничка виза на оригиналност, значење и неповторливост* (1990: 444–445).

Изворното митолошко сиже за раѓањето на Трајан е поврзано со култот кон водата. Башлар опсервира дека *водата ја хуманизира смртта проследувајќи го и најмрачното стенкање со јасни и звонки звуци* (1997: 115).

Трајан од драмата зборува:

Јас сум сам како вода. Нема крај. Смртта не ме сака. Ќе ѝ го пресечам патот, ќе измислам нова слобода и таа пак ќе ми рече: И на тој пат ќе бидеш сам, окружен со волци што молчат!.. Просто... епохата ќе се пресоблекува сè во нови облеку, сè во нови чуда, а ние ќе бидеме мртви и невидливи луѓе во воздухот што ќе го дишете...¹⁶¹

Симболиката на водата има улога на транзиторен елемент кој означува премин од раѓање кон вечност. Метафората на митските слики кои овде ги доживуваме при чинот на раѓањето на Трајан се мошне прецизно поврзани.

¹⁶¹ „Мацедонише цуштенде“, исто, 111.

За Тодоровски, Трајан е *роден во еден античко-пагански ритуал, тој ќе се втурне во долгите патешествија низ политичко мракобесие на овој век* (1990: 458). Неговото потекло е органски сврзано со шумот, реката, гласот... За да се создадат најпосле зборот и идејата, како главни негови орудија во премрежијата што ги минува низ еден старо-нов свет. Според Николовска, „*зборот-создател*“, „*зборот-мајка*“ на иднината, која сами треба да ја осмислиме, е најкултното „семе“ на новите светови (2006: 38). Несреќата и историјата, митската мисла и метафизичките загатки се мошне значајни одредници во циклусите на раѓањето и умирањето. Нив ги спојува метафоричноста, т.е. поетската метафора. Фрејденберг за тоа вели дека, *во суштина, митската и поетската метафора се разликуваат една од друга, но поетската метафора настанува од митската* (1978: 34).

При раѓањето на Трајан отсутува ликот на мајката. Него како земјата да го родила, со оглед на фактот што тој е деветто дете од осумте мртви рожби. Во него се собрани животите на сите покојни чеда. Затоа и неговото име Трајан означува рожба која ќе трае. Во содржината на драмата е вметната сугестија за временски рез или одминат период за кој не постои никакво сведоштво. Метафоричното раѓање на јунакот на 20 години симболично го означува заспаниот период на мрачното владеење на комунистичкиот систем, во сето тогашно соцреалистичко опкружување. Фрлајќи поглед кон космичките циклуси и историјата, Мирча Елијаде пишува за „златната доба“ во историјата, слична на парадигматичното *illud tempus*, велеејќи дека *таа е повторлива, за конечен број пати* (1991: 112). Во четвртата сцена од драмата повторно имаме сцена на раѓање на нов живот, нов плод „направен на македонски јазик“, како што би рекол Самоил Поп-Стефанов. Роден е внукот на Трајан.¹⁶²

За Плевнеш, *таткото Трајан Поп-Стефанов е распнат на комунистичката Голгота, а синот Самоил Поп-Стефанов во мрежите на фашистичкиот инферно. Максимата на Хитлер дека „Македонише цуштенде“, или ‘македонски состојби’, значи „да не се знае кој кого убива и во чие име“ ја вознемирува македонската политичка и културна јавност.*¹⁶³ Овој храбар драмски исказ

¹⁶² Плевнеш во предговорот објаснува дека во драмата се вткаени две легенди: *Првата е паганска и се вика „Довикување на мртвите“ и е поврзана непосредно со балканскиот култ кон водата... (...) Втората е богумилска студена и тажна... Цитат од „Македонише цуштенде“, 7.*

¹⁶³ *СУМ*, 23–24.

на Плевнеш слободно можеме да го именуваме како драма за раѓањето и умирањето, зашто наспроти раѓањето на новиот живот, секогаш му пркоси смртта. А телото на човекот гравитира помеѓу крематориумот и бебешката колекција, со достаточна цврстина и непокор. Оттука, жанровската метафора „железна“ (композиција) устојува на векементноста, непроменливоста на „македонските состојби“ под тркалото на историјата.

Така и Хомер, според Фрејденберг, би можел да каже „*железно небо*“, „*железно срце*“, *затоа што небото, човекот и неговото срце во митот се претставени со железо* (1978: 230). Токму за ликот на Нињел Заболски (виш инструктор на НКВД) можеме да ја зајиме метафората „железно срце“ со толкување на значењето на неговото име, кое ја открива психолошката особина „ништо не го погодува и ништо не го боли“.

Во толкувањето на интернационалниот поим „*Mazedonische zustände*“ авторот поетски појаснува: *Означува чудна состојба во тебе, во мене, во нас...*¹⁶⁴

Драмската напнатост се гради преку соочување и исчекување. Во „Македонише цуштенде“ постои драмска напнатост предизвикана од моментот на исчекување при егзекуцијата на протагонистите. Ликовите треба да се соочат со својот целат. Евгенија Занданска (студентка по виолина) во својата утроба носи нов живот, кој не може да се роди. Таа сака нејзиното неродено дете да се вика Ким (Комунистически интернационал младјози). Но револуцијата не може да дозволи раѓање на нов живот, затоа што таа раѓа само смрт. Евгенија умира при чинот на прославување на 20-годишнината од Октомвриската револуција, на сцена, додека нејзините другари преку изведба на перформанс ѝ се смеат во очи на смртта. Наташа Аврамовска потврдува дека *сцената е конечно реализирана како сцена на умирањето на Евгенија во која таа умира играјќи ја својата животна улога на виолинистка* (2004: 210).

Нињел Заболски, на прославата по повод Октомврискиот јубилеј, ги убива сите осуденици, само Трајан Поп-Стефанов останува жив. Враќањето на Трајан од прогонство во неговата татковина ќе биде проследено со нова трагедија. Неговиот син повеќе не е меѓу живите. Немајќи можност најаве да се соочи со сина си, од сферите на задгробниот свет се појавува духот на мртвиот син кој зборува

¹⁶⁴ „Македонише цуштенде“, исто, 7–8.

со таткото.

Несреќниот белградски комунист Коста Вујовиќ од драмата вели:

*...Секој балкански народ живее само со своите мртвци... (...)
Ние немаме заеднички гробници...¹⁶⁵*

Плевнеш дообјаснува дека со оваа драма е направен обид да се провери врз каква политичка гробница на идеалот живееме и газиме,¹⁶⁶ разбирајќи го Балканот како една голема гробница, но и како големо породилиште.

Митолошките механизми го прават човекот/ликот да биде цврст, зачуван и имун како во ореова лушпа. Во препознавањето на митолошките преобразби низ историскиот тек, според Маргарет А. Боден, разликуваме П-креативност (психолошка) и И-креативност (историска), при што мошне важно е *чувството за среќавање на очигледно невозможната идеја* (2004: 3). Идејата за некакво „републиканство“ или „државотворност“ на Трајан, сепак, не му останува туѓа, иако тоа тој го плаќа со својата слобода. *Надвор од себе во живото време на новиот јазик.*¹⁶⁷

¹⁶⁵ „Македонише пуштенде“, исто, 26.

¹⁶⁶ Исто, 8.

¹⁶⁷ Исто, 111.

2.9. МИТСКАТА СИМБОЛИКА НА ПТИЦИТЕ ВО КАФЕЗ ВО ДРАМАТА „ЈУГОСЛОВЕНСКА АНТИТЕЗА“

Во пиесата „Југословенска антитеза“ Плевнеш ја назначува основната атмосфера со прераскажувањето на митот за кулата Вавилонска, кога им биле разделени различни јазици на луѓето... Во неа, преку парафраза на митот, се открива основната тема за проблемот на комуникацијата во човештвото. Прераскажувајќи ја приказната за Вавилон, Марко (син на Живадин Филиповиќ и слободен мислител) на својата нема сестра Невена сака да ѝ ги предочи вековните проблеми на човештвото кое не може да најде заеднички јазик на разбирање:

Види, Невена, Вавилон е овде... Тогаш потомците на синовите човечки се договориле. Ајде да изградиме град и кула на која врвот ќе ѝ биде на небото, да стекнеме свое име и да не се раселуваме по целава земја...¹⁶⁸

Кога веќе комуникацијата е речиси мртва, Марко предложува хуманистичка и обединувачка идеја: да се создаде еден заеднички универзален јазик за сите народи. Зошто луѓето никогаш не можеле да се разберат и да живеат како едно семејство? Веројатно поради постојаното измислување на некакви врховни (политички) богови на кои, низ историјата, луѓето им се поклонувале. проблемот со комуникацијата се гледа во тоа што дури ни мајката не може да си ги разбере сопствените деца. Децата на Евросима (чувар во одделот за птици во Зоолошка градина), Трендафил и Атанас Луловски, биле откорнати од мајчината прегратка и од страна на грчките комунисти доживеале депортација во други држави. Нејзините „пиленца“ летнале во друга земја и сега зборуваат туѓ јазик. Трендафил е полски граѓанин, а Атанас е чехословачки. Светот се претворил во простор каде владее екскомуникација. Го разбира ли Евросима само „птичиот јазик“ на птиците кои ги чува кога веќе не може да го разбере јазикот на кој зборуваат нејзините деца? Во услови кога членовите на семејството се отуѓиле едни од други, повеќе од веројатно е така.

МАРКО: Народите се измислица на историјата и тие ја создаваат забуната, омразата, потиснувањето, доминацијата,

¹⁶⁸ „Југословенска антитеза“, исто, 150.

лагата, немоќта, желбата за превласт.¹⁶⁹

Плевнеш во драмата „Југословенска антитеза“, преку портретирање на мајката и ќерката, Евросима и Невена, постигнува извонредна митизација на ликовите. Тој зема една распадната фамилија која пожртвувано се обидува да се присобере од сите страни на светот, за да направи нов дом на едно место. Според Сурио, драмските функции често го прикажуваат човекот како *жртва на фаталноста, ставена на сила во неминовни ситуации, принудувана да ѝ се подредува на надворешната и внатрешната, космичка и психичка логика* (1982: 102). Во ликот на Евросима откриваме митски елементи на некакво божество кое во одредени моменти може да добие симболика на големата мајка, која во себе носи топлина, љубов и обединувачка енергија. И покрај тоа што ги изгубила сопругот и трите деца, како некаква птица феникс се издигнува од пепелта и повторно успева да основа ново семејство. Заробена во секавањето на минатото, посакува нејзиното семејство повторно да се обедини. Според Кајоа, *индивидуата, се појавува како жртва на психолошките конфликти кои се разбира варираат (повеќе или помалку, зависно од неговата природа) со цивилизацијата и типот на општеството на кое поединецот му припаѓа* (2002: 23).

Во оваа драма, во еден план се прикажани семејните односи меѓу таткото и синот, во друг е прикажана улогата на мајката во семејството, а во трет план е прикажан односот помеѓу братот и сестрата. Во оваа драма Плевнеш пристапува кон студиозно психолошко и морално сликање на ликовите. Марко сака да напише книга за југословенската антитеза, а ликот на Невена, како нем сведок на сè што се случува во нејзиното семејство, во себе содржи јасна митска симболика. Според Х. Георгиевски, *за драмата е специфично воспоставувањето на бинарни опозиции, пред сè во односот меѓу членовите на семејството, а потоа и на планот на времето* (1996: 287).

Во митските, а најчесто и во драмските ситуации, јунакот е жртва на конфликтни појави. Конфликтот помеѓу таткото и синот е очигледен. Живадин одбива да свири на погребот на директорот на Агрокомбинатот „Победа“, каде што неговиот син Најдан е вработен како секретар. Кршејќи ги правилата на колективот, се

¹⁶⁹ „Југословенска антитеза“, исто, 152.

оттргнува како единка живеејќи во свој свет со свои убедувања. Според неговите морални принципи, не треба да се прави бизнис со најтрогателниот момент – смртта. И тогаш кога сè се распаѓа, тој сака да продолжи да верува во идеалите на неговата револуција. Од репликата на Живадин *бараме луѓе заради препознавање*¹⁷⁰, ја назираме филозофската мисија на Диоген кој го барал човекот среде бел ден со запалена свеќа. Евросима, пак, заклучува дека сите сме родени од утробата на мракот, препознавајќи го космогонискиот принцип на настанокот на светот. Таа е на некој начин жена-птица. Во нејзиното битисување е содржан митот за Алкион од античката драма „Ифигенија на Таврида“, каде насловната хероинџа се претворила во птица како знак на тага откако го изгубила мажот. Фрејденберг вели дека *митолошките слики го идентификуваат човекот со птиците. Митот вели дека Алкион, поради загуба на сопругот, станала птица што ја изразува нејзината тага* (1997: 44).

Евросима станува домашен чувар на кафези со птици. Птиците затворени во кафез, покрај тоа што означуваат ограничување на човековата слобода, митски ги симболизираат и нејзините деца кои се раселени низ светот како птици. Помеѓу Евросима и птиците постои еден видлив митски однос.

*ЕВРОСИМА: Јас сум... мајката нивна... јас, жими тебе... јас сум жената од кај птиците... Трендафил и Атанас ми летале... Спасија ми летала кај мене... јас сум таа... јас... еве писмото го носам... ако не е верно.*¹⁷¹

Употребената метафора за птицата како носител на пораки, се јавува како решение за проблемот со комуникацијата, затоа што таа е посредник за остварување врска. Притоа, птиците тука се посредници помеѓу небото и земјата, барајќи некаков пооптимистички исход од репликата на Боро: „*Овде сè е распаднато и сè се урива, ниедна провалија нема да не собере!*“¹⁷²

Евросима и нејзините деца се слични на птици, раселени, ранети, разболени, изгубени, неми, невини... Оваа митска слика, каде што Евросима прашува *да не ве имам родено и вас, птици мои...*¹⁷³, го

¹⁷⁰ „Југословенска антитеза“, исто, 178.

¹⁷¹ Исто, 146.

¹⁷² Исто, 193.

¹⁷³ Исто, 147.

открива космогониското значење на птиците. Кафезите со птици кои ги чува Евросима се израз на нејзината душевна состојба. Од друга страна, фазанот кој умира на нејзините раце е митски симбол за бесмртноста на душата.

Умирањето на птицата овде може да се сфати и како симболички предзнак дека Евросима наскоро ќе ја изгуби својата нема птица Невена, токму тогаш кога треба да се одвои од семејството. Јан Кот, во врска со симболиката на птиците и кафезот, вели: „Кафезот“ кој ја бара птицата, кафезот во движење, активниот кафез однапред подготвен (а тоа „однапред“ има двострано значење), може да означува во симболичен код замка која ѓаволот ѝ ја поставува на душата, духовна стапица (1983: 123).

Зборовите се мртви. Тишината нека царува. Зашто луѓето повеќе не умеат да се разбираат со зборови. Мокта на зборот е мртва. Преку својот говор на симболи, Невена сака да ја пренесе идејата за умирање на зборовите. На човештвото говорот повеќе не му треба, зашто и онака настанала мртва комуникација меѓу луѓето. Гестот треба да го замени говорот. Потребно е само луѓето да се погледнат во очите и така ќе се разберат. Не е потребно никакво градење на идеали и идолопоклонства, потребно е да се пронајде и задржи човекот во себе. Оти како што вели епизодниот, но значаен лик на Наставничката, кога ќе згаснат зборовите, ќе нема повеќе судење поради зборови, ќе нема ликвидирања поради зборови, ќе нема непријателски елементи, ќе нема вербални деликти...¹⁷⁴

Невена, таа ранета нема птица, згаснува на сцената од „Ју-антитезата“ токму во мигот кога ја пренесува својата револуционерна порака за потребата од менување на светот. За крај, почнува да ја пее со молчење, својата симболична песна без зборови.¹⁷⁵

¹⁷⁴ „Југословенска антитеза“, исто, 197.

¹⁷⁵ Невена при изведбата на точката „Тајната на мојот живот“ умира на сцената како птица. Нејзината експресија може да се толкува и како театрален гест. Во драмскиот опус на Плевнеи, јазикот како метафора на општественоста/комуникацијата воопшто, е всушност посочен како универзална затворска решетка на нашето постоење. Види: Наташа Аврамовска (2004), „Крикот на слободата како политички акт на обредно самоубиство во Плевнешовиот театар во театар“ во: Во вителот на дереализацијата – дулото дно на македонската драма, Култура, Скопје, 2004, 222.

ТАЈНАТА НА МОЈОТ ЖИВОТ

Тргни кон животот, Невена

Кажи им ги на народот основните знаци на

Твојот јазик Гестуно

Кој, каде, како, зошто, кога, време,

Причина, место, услови, односи и знаци

Кон твоето детство

Меѓу трубата на твојот татко

И птиците на твојата мајка

Играј

(...)

Играј кафез

(...)

И

*Крикну*¹⁷⁶

¹⁷⁶ „Југословенска антитеза“, исто, 198.

Трет дел

3.1. ЕВРОПСКИОТ ПОСТМОДЕРНИЗАМ – ПОЛИГОН ЗА (ПРЕ)СОЗДАВАЊЕ НА ЕДНА НОВА, НАША МИТОПОЕТИКА

Со појавата на европскиот постмодернизам се јавува дилемата: дали европскиот постмодернизам и кај балканските автори претставува надоврзување на модерната или тука станува збор за поинаков правец во уметноста? Вообичаено, постмодернизмот се сфаќа како нов начин на уметничко изразување кое се надоврзува на начелата на модернизмот. Сепак, постмодернизмот претставува нов поглед на разбирање на светот. Како резултат на различните ставови за појавата на овој уметнички правец, не може да се прифати само една дефиниција за постмодернизмот. И онака како што Ричард Шекнер го разглобува поимот *кружност*¹⁷⁷ повикувајќи се на неговата претстава „Дионис“, така и во раниот драмски циклус на Јордан Плевнеш постојат отворени, прекршени, кружни сцени кои го одбележуваат неговиот *отворен* драматуршки модел.¹⁷⁸

Во обидот да даде одговор на прашањето *што е тоа постмодернизам*, Франсоа Лиотар вели дека *делото е модерно само доколку пред тоа е постмодерно*.¹⁷⁹ Тој понатаму објаснува дека *постмодернизмот не значи крај на модернизмот туку состојба на негово раѓање, и таа состојба е константна*.¹⁸⁰ Барајќи ги видните разлики меѓу модернизмот и постмодернизмот, значително се разликуваат извесни подвоености во однос на нарацијата. Во постмодернизмот се објавува крај на големите нарации, таму

¹⁷⁷ Ričard Šekner, *Ka postmodernom pozorištu*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1992, 15.

¹⁷⁸ Европскиот постмодернизам во голема мера ќе изврши влијание врз развојот на македонскиот постмодернизам. Во македонската романескна и раскажувачка проза први писатели чишто дела се одликуваат со постмодернистички белези се: Митко Маџунков, Васе Манчев, Александар Прокопиев, Венко Андоновски, Димитрие Дурацовски, Крсте Чачански, Јадранка Владова, Љупчо Силјановски, Драги Михајловски, Братислав Ташковски, Трајче Кацаров, Христо Петрески и други. Во драмската уметност (посебно во 80-тите години од минатиот век) забележителни се изразити постмодернистички белези во творештвото на Јордан Плевнеш и Горан Стефановски.

¹⁷⁹ *Постмодернизам*, прир. Драган Јакимовски, Темплум, Скопје, 1993, 48.

¹⁸⁰ Исто, 48–49.

нема место за крупните наративности. Кристофер Батлер во врска со „Постмодерна состојба“ на Лиотар вели дека ние *живееме во време во кое „главните нарации“ имаат цел да легитимираат и да пропаѓаат во криза* (2007: 15). Карактеристично за постмодернизмот е експериментирањето во текстот, слободното играње со јазикот. Според Котеска, *едно од најчестите прашања на теоретичарите на постмодернизмот гласи: дали постмодернизмот тематски расчистува со историјата или се надоврзува на неа?* (2002: 246).

Во постмодернизмот, иако некои сметаат дека се прекинува врска со историјата, уметникот ја одржува врска со минатото и бара инспирација во историски теми. Таквото свртување кон минатото најчесто е поврзано со осуда. Укажувајќи на ретроградниот принцип при толкувањето на нештата и состојбите, Лужина вели дека *постмодерниот концепт е сосем дивергентен: тој носталгично и постојано ќе се свртува само „назад“, тврдоглаво решен Новото да го создава само така што постојано ќе се сеќава на веќе создаденото – Старото...* (1996: 228).

Други забележливи постмодернистички црти се: метафикцијата, читателноста, автореференцијалноста, иронијата и алегоријата, создавањето на алузии и привиден хаос, атмосфера на паника, фрагментарност, декомпозиција, контрадикција и противречност во градењето на наративната структура. Значајно е да се напомене дека постмодернизмот рапидно се свртува кон дискурсот и моќта. Батлер заклучува дека *напаѓајќи ја идејата за појмовниот центар или доминантната идеологија, постмодернистите сакале да дадат придонес во промоција на политиката на разликите* (2007: 57–58). Притоа, интертекстуалноста се јавува како една од најважните одлики на постмодернизмот во драмата и театарот. Интертекстуалноста ја означува врска меѓу два или повеќе други текстови, или пак присуството на еден текст/цитат во друг, за да можат тие да бидат наведени, коментирани или ненаведени во делото.

Во своите рани драми Плевнеш речиси секогаш ги наведува изворите или врска со други текстови и автори. Во „Р“ тој ја открива врска со Бихнеровата „Дантонова смрт“. Во „Слободен лов“ писателот-лик Александар Бурни во дијалог со неговиот измислен лик Весна Мирни признава: *...Да не си дојдена од туѓа пиеса, оти јас сум епигон... имам крадено, имам сушено од Гогољ до Булгаков! За Шекспир и Пирандело да не прајме муабет!*¹⁸¹

¹⁸¹ „Слободен лов“, исто, 141.

Обично појавата на постмодернизмот како правец се поврзува со распадот на комунистичкиот систем. Појавата на постмодернизмот во поранешните јужнословенски републики се јавува како резултат на констатирањето на синдромот на распаѓање на поранешниот комунистички систем. Всушност, со раѓањето на плуралистичката демократичност се појавува чиста база за опстанок на постмодернизмот во вистинското значење.¹⁸²

Значајна придобивка на постмодернизмот во однос на прашањето за рецепцијата на делото, е новата врска што се воспоставува помеѓу читателот и делото. Писателите на доцниот модернизам и постмодернизам имаат обичај да пишуваат и да го коментираат напишаното. Како што напомува Коцевски, *интертекстуалноста може да се остварува на три нивоа: како цитат, како плагијат, и како алузија* (1989: 42). Во тој поглед, и Хајнер Милер и Семјуел Бекет имаат извршено извесно влијание кај Плевнеш. Во поглед на влијанијата, евидентен е нов третман на читателот кон авторот. Во постмодернистичката раскажувачка постапка целта е читателот да не биде само консумент, туку да биде учесник или произведувач на текст. Мојсова-Чепишевска забележува дека *постмодернистичкиот театарски примач нема веќе право на удобна, а со тоа и пасивна позиција. Позицијата на гледачот е изменета, тој сега е повикан директно да учествува во творечкиот процес* (2007: 54)... Во „Слободен лов“ е вметната активна постмодернистичка постапка, каде што по иницијатива на писателот-лик Александар Бурни, самите ликови можат да бидат творци на нивната животна драма. Тој го запира драмското дејство, му се обраќа на имагинарниот читател/гледач и го повикува да учествува во драмската нарација. Како илустрација кон ова, можат да послужат неколку конкретни дијалогски фрагменти.

*АЛЕКСАНДАР БУРНИ: Извинете, да не помина одовде еден лик избеган од мојата пиеса?*¹⁸³

¹⁸² Драматиката на Јордан Плевнеш иницира еден посебен „суров театар на историјата“ кој е изразен најмногу во неговата пиеса „Еригон“. Позицијата на Плевнеш во европскиот контекст, според Ивица Баковиќ, е еквивалент на позицијата на Исидор кон Европа. *Исидоровата позиција кон Европа е позиција на емигрант, уметник кој положува надеж дека во центарот на Европа, во Париз, неговиот политички театар постигнува успеси влијаејќи врз големите сили...* Цитат според: Iвица Baković, “Kazalište kao stjecište kolektivne i privatne traume u ‘Erigonu’ Jordana Plevneša” in: *Izvedba povijesti i makedonskoj i hrvatskoj dramskoj književnosti druge polovice XX stoljeća*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2013, 149.

¹⁸³ „Слободен лов“, исто, 97.

Од дијалогот помеѓу Весна Мирна и Александар Мирни произлегува директното обраќање на писателот-лик кон читателот-лик.

*АЛЕКСАНДАР МИРНИ: Јас дојдов само да те видам тебе, најверна читателке моја, измислени сме и ти и јас и сè е измислено околу нас!*¹⁸⁴

Од следната конверзација на писателот-лик Бурни се прашува од каде, всушност, излегол ликот на Мирна:

АЛЕКСАНДАР БУРНИ: Која си ти?

*ВЕСНА МИРНА: Јас сум лик од твојата пиеса.*¹⁸⁵

За разлика од модернизмот каде што читателот не може да си дозволи да го чита делото со прескокнување, во постмодернизмот читателот може сосем добро да се снајде во содржината, имајќи право на избор во редоследноста на читањето, со отворена можност за побудување на визуализација. Во таквиот автентичен драматичен свет што го прокламира Плевнеш, каде се доведуваат во врска светот на живите и светот на мртвите, се визуализира, иронизира, се игра со јазикот, се преминува во сон и халуцинација, се отвора перспективата на сопствена постмодернистичка поетика. Прилично сурова јазична игра имаме во разобличувањето на карактерот на Госпоѓата Дибуга во „Еригон“. Во „Македонише цуштенде“ во замислената комуникација на Трајан Поп-Стефанов со птиците евидентна е една необична јазична игра со делење на зборовите на слогови. За јазикот на кој зборуваат ликовите во „Југословенска антитеза“ Ласло Вегел вели дека е *јазик на скриените нагони* (1987: 184). Играта со јазикот е евидентна и во драмата „Р“, каде авторот игра преку експлозивно рецитирање на македонската азбука, застанувајќи на Р. Слично како во примерот од „Слободен лов“, кога Весна во обраќањето до Бурни вели дека таа е жива фреска на неговиот сон, *алијас x, y, z*¹⁸⁶...

Во веќе „чистиот“ европски полигон за создавање нови митопоетски системи/светови, Леман вели дека постмодерниот театар е *театар на состојби и сценско-динамични формации* (2006: 68). Токму постдраматичните (посттрауматичните) состојби

и нивниот одраз (во општествена и во уметничка смисла) стануваат расадник за пресоздавање на една нова митопоетика во современата македонска, балканска, европска драмска книжевност, чијшто авторитативен претставник е Јордан Плевнеш.



¹⁸⁴ „Слободен лов“, исто, 139.

¹⁸⁵ Исто, 141.

¹⁸⁶ Исто, 146.

3.2. „ЕРИГОН“ КАКО ПРВА ПОСТМОДЕРНИСТИЧКА ДРАМА ВО МАКЕДОНИЈА

Драмската фабула во „Еригон“ Плевнеш ја фабулизира и развива фрагментарно. Тука имаме фрагменти, исечоци, сцени од животот и работата на актерот со трупата на Чернодрински, неговиот театар „Некролог М.“,¹⁸⁷ песот-придружник Еригон, како и судбината на изгубеното семејство. Вториот фабуларен тек ја следи животната судбина на Еригон и неговото учество на Европскиот конгрес на кучешките права и слободи на XX век. За самиот автор, *Еригон* иако е име на пес, значи нешто наше. *Еригон е античко име на Црна Река, Еригон значи човек во бегство.*¹⁸⁸ Иронијата и алегоријата се мошне значајни за вредноста на ова драмско писмо. Во „Еригон“ авторот се обидува да воспостави аналогија меѓу кучешкиот и човечкиот свет. Трансформацијата на човек во пес и обратно носи во себе исклучителна митопоетска и симболична димензија. Во светот на изместени вредности не се знае кој кому му е непријател, а човекот станува зол и бесен како пес. Човечкиот јазик потсетува на кучешки јазик и затоа „Еригон“ можеме да ја озаглавиме и како *човечко-кучешка менипеја*.

Постмодернистичките својства на „Еригон“, според режисерот Љубиша Георгиевски, се одликуваат со: *фрагментарност, деконструкција на стварноста, еkleктичност, стилско разнообразие, динамични судири на фактот и фантазијата, радикална депсихологизација на ликовите, тотална отвореност и разурнати конвенционални законитости на самата драматургија, итн* (1992: 713).

Дејството во драмата „Еригон“ е лоцирано во Париз. Емигрантското минато на патувачкиот актер Исидор Солунски е проткаено со сеќавања за тортурите од грчките монархофашисти врз изгубеното семејство. Судбината на неговите деца Таше, Коле и Евдокија е слична со судбината на илјадници бегалци, откорнатици од своите домови. Неговата жена Малина како сениште, и по својата физичка смрт, талка и копа под земјата, барајќи си ги децата.

¹⁸⁷ Но зошто името на патувачкиот театар е „Некролог М.“, којшто Исидор заедно со својот пес Еригон ќе го основа откако ќе успее да ја избегне смртната казна? Ваквото име како да биди фигуративна асоцијација на Македонија како гробница на македонските трагични судбини.

¹⁸⁸ Јордан Плевнеш, *Еригон*, Драмски театар, Скопје, 1982, 8.

Ликот на Госпоѓата Дибуа, како олицетворение на стариот континент Европа, е задолжена за редовното шминкање, миење, чистење и погребување на историјата. Госпоѓата Дибуа – таа морбидна колекционерка и козметичарка на мртви тела, пци и идеали – наспроти хигиената на духот, спроведува хигиена на смртта. Владо Цветановски, во режисерската експликација на својот „Еригон“, вели: *јас знаев дека пред мене мора да се отвори и изворот од кој истекуваат нашите генетски слики, носени од реката кон превртеното небо на Бескрајот.*¹⁸⁹ Испливувањето од живата кал на интернационалната светска почва е, се чини, важна работа за некој кој сака да биде примен во големото семејство на Европа. Затоа Дибуа посакува да има куче со високо педигре. Таа е сопственичка на Заводот за капење на мртвци, господарката на смртта, имајќи желба да го има пред своите порти овој припитомен Кербер, кој зборува на човечки јазик. Од хронологијата на Плевнеш ги добиваме информациите дека Еригон е митска река, покрај која авторот во неговото родно место Слоештица (село со многу води под Црни Врв на Илинска Планина) ги поминувал детските денови. Така, овој хронотоп е всаден во авторовата меморија како митски. Еригон е можеби црната река на сомнежот која извира од македонската историја и се влева во притоците на европската цивилизација.

*ГОСПОЃАТА ДИБУА: Сите архиви ќе ги претресам, меѓу-државни анкети ќе спроведам, ќе развијам кореспонденција со најпознатите полициски експерти, има не само во семејната геназа да ти навлезам туку уште подалеку, во пепелта на твоето семе. Каков Еригон, какво е тоа име? Ќе креирам совршено звучно педигре обесено врз твојот обол врат, ќе ти ги расчистам траумите!.. Ќе ти го измијам мозокот... Ќе ти измислам потекло!*¹⁹⁰

При откривањето на потеклото на овој човек-пес, на неговото име му се додава уште епитетот *црн песнопоец*. Во Лечилиштето за бездомници, Исидор пее песна за Црна Река. Водата што како елемент доминира во Заводот за капење на мртвци, како магичен симбол добива значење на прочистување и ритуално се поврзува со циклусот на раѓањето и смртта. Зборувајќи за *пост-модернистичко-модернистичката дихотомија* во македонската драма, Мојсова-Чепишевска за Плевнеш вели дека *пишува повеќе во манирот на експресионистичката (германска) или авангардната*

¹⁸⁹ СУМ, 101.

¹⁹⁰ „Еригон“ во: *Сто години македонска драма*, Матица македонска, Скопје, 1992, 639.

(руска) драматургија отколку на домашната македонска традиција (2007: 55)...

Во стилот на постмодернистичките поетски, во оваа драма се присутни визии и халуцинации кои ги доживуваат јунаците. Плевнеш тука вешто ги монтира сцените, со примена на проекции на враќање во минатото, преку сонот, како флешбек, а потоа повторно од сонот се враќа во реалноста. За ваквата фрагментарност, Петер Сонди вели: *актуелната сцена, која самата за себе е свет, микрокосмос, кој го репрезентира макрокосмосот, овде станува исечок, нејзиното прикажување се одигрува во духот на идејата pars pro toto* (1995: 98). Расцепканите алузии за сонот и јавето се испреплетуваат и тешко ја наоѓаме јасната граница меѓу нив. Исидор, бегајќи од оковите на сонот, сиот ќе потоне во него. Сонувачки ја својата смрт, тој на сон ќе се сретне со својата мртва жена.

За драмските ликови на Плевнеш, Љ. Георгиевски ќе рече: *тие се како Антеј лишен од почва, и пред својот зинат гроб, ја претвораат својата непостојна татковина во естетски идеал, во поетски крик, од којшто замрзнува сржта во нашите коски* (1992: 714).

Во „Еригон“ детектираме уште неколку постмодернистички постапки, непознати дотогаш на македонската драмска сцена: сликање на одредени „чувствителни“ политички ситуации, свртеност кон историјата како извориште, сомнамбулно навраќање кон минатото, дијалошка игра со јазикот и имињата и гротескно тематизирање на смртта. Од содржината на драмата препознаваме низа историографски податоци, кои авторот ни ги нафрла. Тој си дозволува историските факти да ги дообјасни и уметнички да ги дооформи. Тука постојат две истории: историја која ја пишуваат моќниците и историја која ја пишуваат уметниците.

*ГОСПОЃАТА ДИБУА: ...поделба на знаењето на Човекот и Светот само на два дела: Историја на власта и Историја на уметноста!*¹⁹¹

Авторот најпрвин таинствено, под превезот на некаква мистичност, зборува за необичната средба со Розали Дибуба во Душевната болница Фонтенбло, која потоа станува лик од неговата драма. Таму ја пронаоѓа архивата, претсмртните писма на актерот Исидор, чијшто животопис станува инспирација за неговата драма. Така авторот ни го открива историскиот податок дека Исидор бил

¹⁹¹ „Еригон“, исто, 662.

дел од актерската трупа на Војдан Чернодрински. Актерите од неговиот театар Самса и Цезар зборуваат дека Исидор не бил за политички театар, иако бил обвинуван за тоа. Цезар и Самса пак го раскажуваат животописот на Исидор и ја откриваат поврзаноста со историската граѓа.

*ЦЕЗАР: Во „Македонска емиграција“ од Војдан Чернодрински тој игра со забранета жестина и страст!*¹⁹²

Во вториот дел по разделбата, Исидор и Еригон функционираат како еден лик во две тела, бидејќи боледуваат од една иста болест. Споделуваат иста кучешка судбина.

*ИСИДОР: Си била еднаш една земја во еден свет. Во земјата еден пес. Во песот еден човек. Дошло грдо време. Се разболел песот, пците од песот, луѓето од човекот.*¹⁹³

Плевнеш недвојбено негува еден исклучителен поетски јазик.¹⁹⁴

*ЕРИГОН: Вие не го слушате мојот збор, низ мојата уста сега тече сон, еве светулка ми слезе во срцево, не можам пред вас да го отпретам темното предиво на мојот јазик, не ме разбирате, немам сила да Ве презрам...*¹⁹⁵

Интересна е врската и помеѓу Еринија Крафт и Еригон. Тие се во блиска релација, но нивните односи докрај не се расветлени. На крајот, Еринија побегнува со семето на кучето Еригон. Во метафорична смисла, таа ќе ја посее семката на налудничавата идеја, која може да претставува опасност за стабилноста на оваа кучешка асоцијација. Притоа Еринија Крафт се прашува: *Зар никој нема време да ја менува Историјата?*¹⁹⁶

Честопати за Европа Плевнеш го употребува епитетот „кучешка Европа“, додека епитетот „кучешко страдање“ најмногу одговара на атмосферата во која живеат двајцата протагонисти во оваа драма.¹⁹⁷

¹⁹² Исто, 679

¹⁹³ Исто, 658.

¹⁹⁴ Во една рецензија за произведбата на „Еригон“, се доловува поетското кај Плевнеш *низ силните поетски понирања и изливи, (...) низ трауматичната мрежа на сонитата и привиденијата, низ мрачните реминисценции на историските премрежиња*. Цитат од: Петре Бакевски, „Драма за траумите и премрежињата“ во: *Премиери*, Македонска ревија, Скопје, 1983, 24.

¹⁹⁵ „Еригон“, исто, 653.

¹⁹⁶ Исто, 707.

¹⁹⁷ *Сликата на Еригоновото страдање ги опфаќа содржините на монтираниот (кучешки) политички процес, и самата осуда на јунакот*. Цитат од: Христо Георгиевски, *Историја и поетика на македонската драма*, Матица македонска, Скопје, 1966, 284.

Исто така, од Еригоновиот еретички настап на Европскиот конгрес на кучешките права и слободи на XX век, извираат многу бес и лутина...

*ЕРИГОН: За вас Духот е празна мижитатарка, вечно оптегнато јаже врз кое се сушат телата на пците-еретици што се смели и повикани да не мислат како вас, на спротивставените пци, на револтираните кучешки сизифи што го тркалаат каменот по ридовите на историјата и човечкото општество, исчезнувајќи под неговите тежини. Вие делите рецепти за кучешката иднина! За вас, тие што не владеат не постојат. Тоа е вашата одбрана од чии маски се храните, лаете и живеете!*¹⁹⁸

Драмата има навистина моќен епилог. Пополека, како што се приближуваме кон крајот, како што се распаѓаат телата во мртвечницата, така се распаѓа и целиот тој илузорен свет. Дибуа ќе се венча со мртваиот Исидор, а матичарот и сведоците на оваа венчавка се мртвовци од мртвечницата на Дибуа.

Иако има далекосежно трагична поента, „Еригон“ завршува со ироничната реплика: *И покрај сè, животот продолжува.*¹⁹⁹

„Еригон“ може да се вика и „R-агон“, зашто агонијата и епигонијата се главни одредници на Плевнешовата сага за македонскиот староседелец.

3.3. ЗНАЧЕЊАТА НА ПРОСТОРОТ ВО ДРАМИТЕ НА ПЛЕВНЕШ

Во секое драмско дело се создава илузија на простор каде се одигрува драмското дејство. Просторниот изглед во раните драми на Плевнеш е претежно од затворен тип. Затворените простори какви што се затворот, зоолошката градина, болницата, како задолжителен декор имаат решетки на прозорците. Така скицираниот простор соодветствува со душевната состојба на личноста која ја изгубила својата слобода. Во него никој не може да влезе, во него е заробено драмското време на јунаците.²⁰⁰

Односите помеѓу ликовите кај Плевнеш се остваруваат со негување на посреднички стил. Во затворената драмска форма драматичноста произлегува од концентрацијата на судирот помеѓу спротивставените страни. Општо познато правило во техниката на драмата е дека треба да постои тензијност за да се постигне драматичност. На моменти, трагикомичното посредувачко мешање не дозволува преголема тензијност. Според Фолкер Клоц, *крајната посредност може да се сфати како суштинско стилско обележје на затворената драма* (1995: 27).

Егзистирањето на човековото тело во зададените координати време-простор, може да биде поврзано и со смислата за имагинарност или реалност во постоењето на тој време-простор. Лихачев смета дека *со чувството за време е врзано чувството за историјата. На секој вид на уметност му одговараат посебни форми на протек на време, свои аспекти на уметничко време и свои форми на уметничко дејствување* (1987: 500).

Драмските ликови на Плевнеш можат да се преместуваат од еден простор во друг, но тој простор да не се одликува со живост.²⁰¹ Едно од правилата при осмислувањето на сценографскиот простор во драмата е тој да биде дискретно назначен и да потоне во потсвеста на гледачите. Често место на дејството кај модернистите и постмодернистите е собата како затворен, интимен простор. Во раните драми на Плевнеш често поставена сценографија се

²⁰⁰ Во драмата „Македонише цуштенде“, Нињел Заболски не дозволува неговата жена да влезе во неговиот затворен свет. Жена му, која сака да разговара за погреб на неговиот починаат татко, легнала на скалите и чека одговор. Затоа што за Нињел времето застанало.

²⁰¹ Така, на пример, просторот во кој се наоѓа Евросима во „Југословенска антитеза“ е скоро идентичен и во нејзиниот дом и на нејзиното работно место во Зоолошката градина.

¹⁹⁸ „Еригон“, исто, 683.

¹⁹⁹ Исто, 711.

елементите на собата, куќата или домот, како универзум во мало.²⁰²

Во однос на спроведувањето на драмскиот простор, Андреј Мирчев наведува дека *организациската на просторот со оглед на онаа страна кон која ликот се упатува, го покажува начинот на кој светот се покажува како изразито хетероген и испрекинат* (2009: 37). За затворената драма, која се занимава со внатрешните процеси во човекот, Клоц вели дека *избегнува масовни сцени* (1995: 26). Кај Плевнеш во една сцена се појавуваат само неколку ликови. Имаме и сцени каде ликовите се претежно сами на сцената. На пример, Максим Бродски од драмата „Р“ е речиси постојано сам на сцената. Плевнеш во некои клучни сцени негува камерна форма, избегнувајќи масовни, непотребно натрупани сцени.

Во „Еригон“, покрај Лечилиштето за бездомници, како просторна одредница се среќава и Заводот за кафење на мртвци. Во епилогот на „Македонише цуштенде“, бесмртниот лик Трајан Поп-Стефанов е поставен во митскиот екстериерен (отворен) простор покрај водите на реката Вардар, среде минливите „македонски состојби“ каде ликот продолжува да егзистира. Во оваа драма како да е најприсутно значењето на драмскиот простор како посредник.²⁰³ Григориј Чуркундсе е посредник кој комуницира со жената на Нињел Заболски, за на крајот Трајан да заклучи дека *нашиот живот е паѓање во отворената гробница на времето*.²⁰⁴ Живадин Филиповиќ од „Југословенска антитеза“, затворен во болница, ја сонува сопствената смрт. На актерот Максим Бродски од „Р“, како на некој митолошки јунак, му се предлага патување или премин од еден во еден друг имагинарен простор (ветената земја Морија). Александар Бурни од „Слободен лов“ ги повикува читателите/

гледачите да му се придружат на патот во пеколот...

Движењето во просторните рамки кои ги задава Плевнеш во своите рани драми се еквивалент со конверзацијата, со драмскиот говор. Според Анатолиј Ефрос, во театарот не може само да се зборува. *Треба да се живее, да се движи, да се постои* (1982: 257).



²⁰² И промената на просторот понекогаш резултира со промена на временскиот тек на дејството. Клоц забележува дека: *времето и просторот се само рамка во која се одигрува дејството*. Цитат од: Folker Kloc, *Zatvorena i otvorena forma u drami*, Lapis, Beograd, 1995, 31.

²⁰³ Во првиот дел протагонистите се наоѓаат во прогонство во ледениот простор каде владее суетата на ледените срца, во затвор во Сибир. Додека во другиот дел е вметнато митолошкото враќање на прогонетиот јунак дома. Како реализатор на идејата да изгради подземна железница со која ќе ги поврзе Сибир и Москва, Трајан ќе овозможи премин од еден простор во друг или од едно време во друго. Драмското дејство тече преку сменување на два временско-просторни премини, промени на локацијата на случување. Од Москва преминува во логор во Северен Сибир, а друго дејство се случува во Скопје. До одреден момент, во оваа драма просторните релации не се менуваат, туку се вртат во еден постојан круг на сцената, како да нема излез. Но постои тенденција за промена на просторот од затворен во отворен. Затворените драмски ликови сакаат да излезат од зад решетки – на слобода. Транзиторниот премин од еден во друг свет успева да го доживее само Трајан.

²⁰⁴ „Македонише цуштенде“, исто, 18.

3.4. РАНИТЕ ДРАМИ НА ПЛЕВНЕШ – МОДЕЛ ЗА ДИЈАЛЕКТИЧКИ ТЕАТАР ПАР ЕКСЕЛАНС

Светот не треба само да се толкува, туку и да се менува

Ј. Плевнеш

Служејќи се со постулатите од естетиката на уметноста, во драмите на Плевнеш извира извесен дијалектички однос кон светот. Тука се поставува прашањето: може ли драмското дело или доживеаната театарска претстава да го променат светот? Секако дека може. Затоа што при доживувањето на една театарска претстава се генерираат забележливи промени во емоциите на гледачите. Гледачот, преку тоа што го видел на сцената, се поттикнува да го менува својот живот. Плевнеш преку својата драматургија иницира театар на промени и верува дека уметноста може да го менува светот, но со чистоизразни театарски средства, потпирајќи се на V-ефектот.²⁰⁵ Драмските ситуации во раните драми на Плевнеш задолжително поттикнуваат и отвораат патека кон своевиден театар на промени, копајќи по историското и културното наследство, за да ги отпретаат и врз дијалектички принципи и начела да ги рециклираат драмските/драматичните феномени кои заслужуваат внимание. Во таа смисла, Мајк Пирсон и Мајкл Шенкс го воведуваат терминот *театарска археологија* (2001: 13).

Брехт верува дека уметноста може да го менува светот прикажан на сцена. Развива своја теорија за театарот во која гледачот не треба да сочувствува со она што го гледа на сцената, туку да го критикува. Преку уметничкото дело секогаш треба да извира одредена општествена опонентност која ќе придонесе за промена. Брехтовски кажано, во драматургијата се крие основата на театарската дијалектичност, инсценирана низ ситуации. Според Вјеран Зупа, *драмската ситуација е главната единица на драматуршката процедура* (2001: 112). Во драмата и театарот, треба да се прикажува променливоста на човековиот живот, што е и интенција на Плевнеш во сите негови рани драми.

Ако Дарко Сувин забележува дека *античкиот и средновековниот театар ги правел своите ликови зачудни со помош на човечки*

²⁰⁵ *Vermfremdungseffekt* – зафат или ефект на зачудност (во дистанцирачка смисла), термин воведен од Бертолт Брехт.

и животински маски (1970: 239), тогаш во раните драми на Плевнеш ефектот на зачудност се постигнува на сличен начин преку техниката на трансформација на ликовите во животни. Вакви слики на зачудност во неговите драми имаме многу.²⁰⁶ Според Сувин, *таа техника му овозможува на театарот за своите слики да се користи со методи нови за науката во општеството, со материјалистичката дијалектика*.²⁰⁷

Променливоста на светот е втемелена врз неговите противречности кои, според херменевтичките заклучоци на Брехт, водат кон согледувањето дека театарот би можел да го репродуцира современиот свет, единствено ако го прифатиме како променлив свет. Брехт, промоторот на *дијалектиката во театарот*, го открива користењето на ефектот на зачудност и отуѓувањето. Театарската драма/претстава треба да создава позитивни промени во човековата свест и во општествениот систем, замислувајќи го светот како голем, епски театар кој со своите механизми постигнува кај публиката зачудно воспримање. Сликата што зачудува е таква слика која дозволува субјектот на опсервација да се препознае, а истовремено да се чини дека тој изгледа зачудено.

Во врска со знаковното прелевање на поетичките особености и за *брехтовското осветување*, Влатко Перковиќ пишува дека тоа е *гледачко рационално спознавање на контрадикциите во поединечни дејства, нивно соочување со прикажаните факти на очигледна отуѓеност* (1984: 124)... Сите јунаци од раните драми на Плевнеш имаат тенденција кон промена на системот во кој живеат. Сите тие ликови се стремат кон менување на историскиот курс кон подобар, похуманистички правец.

Примената на постапката за постигнување на ефект на зачудност само по себе значи прикажување на нешто невообичаено. Понекогаш тоа го разбираме буквално, а понекогаш не. Но епизацијата на театарот го прави тој да биде доволно разликуван од другите

²⁰⁶ Ќе предочиме неколку најизразени ефекти на зачудност кај Плевнеш. Во „Еригон“ тоа се песот со исто име Еригон, како и венчавката на Госпоѓата Дибуа со мртвиот Исидор Солунски. Ефект кој е генериран од техниката на зачудност создава и раѓањето на Трајан Поп-Стефанов во „Македонише пуштенде“. Во „Југословенска антитеза“ неверојатно зачудна е сцената на препознавање на сопствените деца. Во „Р“ тоа е пред сè сцената на разговор со дрвјата, а во „Слободен лов“ ефект на зачудност предизвикува човекот-елен Александар Мирни уште во првата појава.

²⁰⁷ Darko Suvini, *Uvod u Brechta*, Školska knjiga, Zagreb, 1970, 240.

претставувачки уметности, како што Лихачев во својата „Поетика“ потенцира дека *една минута во кино – не е исто како една минута во театар* (1987: 500).

Сеприсутна е насушната потреба светот да се види низ очите на националниот, тукашен, домашен или „куќен“ автор, за кого Карел Чапек вели дека тоа е *авторот кој пишува само за „својот“ театар; обично кроејќи им ги на актерите своите улоги според телото* (1964: 57).

Имајќи ги предвид сите критични моменти и околности за уметничко превреднување, посебно во периодот на нивното создавање, раните драми на Јордан Плевнеш извесно време во транзициониот македонски период беа оставени на судот на времето при утврдувањето на некои нови мерила и критериуми, но од денешна дистанца, тие драми се пример за модел на дијалектички театар, пар екселанс.

ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДУВАЊА

Митопоетичката анализа на предложениот драмски материјал, кој го сочинуваат петте драми од раната фаза на Јордан Плевнеш, беше направена преку согледувањата за влијанијата на митот и неговата поврзаност со драмскиот материјал.

Во почетокот од трудот, преку теориите на Клод-Леви Строс, Е. М. Мелетински, Ролан Барт, Нортон Фрај, Вера Зубарева, Олга Фрејденберг и други, беа разгледани генезата и научните толкувања на митот. Од друга страна го проследивме влијанието на митот како инспирација во книжевноста. Истражувањето се одвиваше главно преку проверка дали одредени митски елементи, митски ситуации и митски слики, се поврзуваат и се рефлектираат во расположливиот драмски материјал.

Водени од сознанието дека секоја култура има своја митологија, а секој автор има своја митопоетика, драмското дело на Плевнеш го набљудуваме од аспект на негов автентично изграден митопоетски систем. Преку соодветни драмски примери се обидуваме да воспоставиме аналогија помеѓу митолошкиот хаос на светот и навестувањата на апокалипсата. Настанатата дисбалансна состојба на ликовите во драмската структура, предизвикува нарушување на хармонијата. Со помош на правилно насочување на креативните сили, повторно се воспоставува рамнотежата. Доближувајќи се до естетиката на Артоовиот театар, и во Плевнешовите драми се открива драматиката на суровоста, но исклучиво во креативна смисла. Го лоцираме местото на неговата драмска поетика во еден поширок балкански театролошки контекст.

Сите пет драми од раната фаза на Плевнеш откриваат свој сопствен митопоетички систем. Поврзаноста со митот се јавува на мотивско, симболично и метафорично ниво. Неговата митопоетика се потпира на историски вистинити или уметнички приспособени ситуации. Историјата како мотивски двигател игра голема улога во неговото творештво. Откривањето на митемите како најмал составен дел на митот, по препорака на структуралистот Леви-Строс, ги бараме на ниво на реченици.

При анализата на драмскиот материјал, покрај со пишаниот текст, се служиме со режисерски белешки и други согледувања, кои ни помагаат во сценското читање на делата.

Со друга хипотетичка постапка се концентрираме на психолошко анализирање на драмските ликови и нивното карактеристично митопоетично именување. Символиката на имињата на ликовите се набљудува на ниво на симбол или знак. Воспоставуваме споредбена анализа помеѓу ликовите и доаѓаме до сознание дека нивното страдање е слично како на митолошките јунаци. Таквото човечко страдање, гледано од шекспировски агол го прави страдалникот како затвореник во ореова лушпа. Жртвите на прогонот се трансформираат во животни и добиваат свои двојници. Митската функција на двојникот и сенката ја опсервираме во драмите „Еригон“, „Р“ и „Слободен лов“. На темата за двојништвото се надоврзува анимализмот како навраќање кон корените на тотемизмот и двојната природа на човекот. Анималните трансформации во драмите „Слободен лов“ и „Еригон“ откриваат типична митска димензија. Преку животинските трансформации на главните јунаци ги откриваме митемите на смртта и воскреснувањето. Огледалниот принцип претставува парадигма за човечкото себесознавање и постоење. Преку магијата на сценското огледало се разоткрива богатата палета на драмски карактери. Хамлетовската игра на таткото и синот се доведува во врска преку сличноста на драмските карактери Максим Бродски и Хамлет. Преку реконструкција на убиствениот чин низ театарска претстава, и двајцата протагонисти сонуваат поинаков животен сон. Преку сцената-сон со призракот на убиениот татко, се ревитализира библискиот мит за Авраамовото жртвување. Во драмата „Р“ ја откриваме митемата на оганот како врска со цивилизацијата. Митемата на водата во драмата „Македонише цуштенде“ се поврзува со митолошкото раѓање и умирање. Во драмата „Југословенска антитеза“ е искористен библискиот мит за Вавилонската кула. Митската симболика на птиците толкувана во оваа драма се јавува како знак за решавање на проблемот со комуникација.

Драмското дело на Плевнеш е сфатено како еден вид постмодерна инсценирација на модерната македонска и европска историја, изобилува со интензивна поетска експресивност. Низ драмските дијалози забележуваме автентична јазична игра. Драмата „Еригон“, една од првите македонски постмодернистички творби, ја анализираме од аспект на препознавање на елементите на постмодернизмот. Фрагментарното конструирање на драмската структура, примената на алузиите на сонот, тематизацијата на

смртта, историските и политичките теми, се дел од елементите кои ја одбележуваат неговата постмодернистичка поетика. Значењето на затворениот простор во драмите на Плевнеш го изедначуваме со душевната состојба на ликовите. Потребата за менување на светот иницирана преку поетиката за духовна револуција, ја детектираме во сите рани драми од раната фаза. Преку препознавање на ефектот на зачудност, неговите драми ги набљудуваме како извонреден пример за модел на дијалектички театар пар екселанс.

Јордан Плевнеш е автор кој преку силата на уметноста успева да всади една мисла за менување на светот кон подобро.

Неговиот митопоетичен свет, иако во основа ја прикажува разурнувачката, уривачката, хаотичната енергија на митосот, од друга страна, знае да ги хармонизира состојбите и да се врати во состојба на рамнотежа.

Текстовите во сите составни делови на овој труд се стремат кон постојано надополнување и поврзување со зададената тема. Конечно, преку примената на компаративната аналитичка методологија, се надеваме дека беше откриен голем дел од богатиот и неисцрпен митопоетски свет кој извира од раната драматика на Јордан Плевнеш.

ЛИТЕРАТУРА

Кирилица

Аврамовска, Наташа (2004) „Крикот на слободата како политички акт на обредно самоубиство во Плевнешовиот театар во театар“ во: *Во вителот на дереализацијата* - дуплото дно на македонската драма, Култура, Скопје, 206–235.

Андоновски, Венко (2000) *Дешифрирања*, Штрк, Скопје.

Аристотел (1990) *За поетиката*, Култура, Скопје.

Бакевски, Петре (1983) „Драма за траумите и премрежињата“ во: *Премиери*, Македонска ревија, Скопје, 23–27.

Башлар, Гастон (1997) *Водата и сонитата*, Табернакул, Скопје.

Брук, Питер (2003) *Точка на пресврт*, Скрб и утеха, Скопје.

Георгиевски, Љубиша (1979) *Свет-сон*, Студентски збор, Скопје.

Георгиевски, Љубиша (1982) „Еригон – нов митски модел во нашата драматургија (белешки од дневникот на режисерот)“ во: *Еригон*, Мисла, Скопје, 99–116.

Георгиевски, Љубиша (1990) „Изневерените надежи на XX век“ во: *Македонска драма - XIX и XX век*, прир. Раде Силјан, Македонска книга, Скопје, 443–455.

Георгиевски, Љубиша (1992) „Човечки распетија“ во: *Сто години македонска драма*, прир. Раде Силјан, Матица македонска, Скопје, 713–714.

Георгиевски, Христо (1996) *Историја и поетика на македонската драма*, Матица македонска, Скопје.

Детелић, Мирјана (1992) *Митски простор и епика*, САНУ/Досије, Београд.

Драшковик, Боро (2013) *Режисерски белешки*, ТФА АФ, Струмица.

Ефрос, Анатолиј (1982) *Пробата љубов моја*, Македонски народен театар, Скопје.

Зупа, Вјеран (2001) *Вовед во драматологијата*, ЕИН-Соф, Скопје.

Иванов, Благоја (1990) „Тематиката на новата македонска драматика“ во: *Македонска драма – XIX и XX век*, прир. Раде Силјан, Македонска книга, Скопје, 193–215.

Ивановски, Иван (1990) *Македонската театарска критика и театрологија*, НИО „Студентски збор“, Скопје.

Кајоа, Роже (2002) *Мит и човек*, Просвета, Ниш.

Кориган, Роберт (1990) *Театарот во потрага по своето вистинско место*, Македонска книга, Скопје.

Котеска, Јасна (2002) *Постмодернистички литературни студии*, Македонска книга, Скопје.

Коцевски, Данило (1989) *Поетиката на постмодернизмот*, Култура, Скопје.

Кузманова-Петровска, Катерина (2006) *Театарските елементи во фолклорот*, Институт за фолклор „Марко Цепенков“, Скопје.

Лафазановски, Ермис (2002) *Антрополошки дијалози*, Магор, Скопје.

Лихачев, Д. С. (1987) „Поэтика древнерусской литературы“ во: *Избранные работы в трех томах*, Том 1, Художественная литература, Ленинград, 260–654.

Лужина, Елена (1996) *Македонска нова драма*, Детска радост, Скопје.

Максимов, Вадим (1999) *Вовед во системот на Антонен Арто*, Центар за културна иницијатива, Штип.

Мелетински, Е. М. (2002) *Поетика на митот*, Табернакул, Скопје.

Мојсијева, Јасмина (1990) „Проблемот на престапот и казната во драмата ’Р’ од Јордан Плевнеш“ во: *Македонска драма – XIX и XX век*, прир. Раде Силјан, Македонска книга, Скопје, 461–469.

Мојсова-Чепишевска, Весна (2007) *Мал книжевен тестамент*, Македонска реч, Скопје.

Мочник, Растко (1999) *Теорија за денешно време*, Магор, Скопје.

Николовска, Кристина (2006) *Внатрешен молк*, Зојдер, Скопје.

Николовска, Кристина (2014) *Разговорница*, Силсонс, Скопје.

Павловски, Борислав (2000) *Во знакот на компаративното читање*, Матица македонска, Скопје.

Павловски, Мишел (2004) *Театарот и митот*, МИ-АН, Скопје.

Потић, Душица (2012) „Митизација слике света поетског текста“, *Наслеђе*, Крагујевац, год. IX, бр. 21, 49–62.

Ставрев, Бранко (2004) „Затвореник во ореова лушпа или чекајќи го Фортгинбрас“ во: *Затвореник во ореова лушпа*, МНТ, Скопје, 78–82.

Старделов, Георги (2000) „Революцијата со пресечена глава“ во: *Избрани дела – IX том: Искуства (портрети и профили)*, Ѓурѓа, Скопје, 247–260.

Тодоров, Цветан (1991) *Поетика*, Наша книга, Скопје.

Тодорова, Марија (2001) *Замислувајќи го Балканот*, Магор, Скопје.

Тодоровски, Гане (1990) „Белешки кон драмите ’Мацедонише цуштенде’ и ’Југословенска антитеза’ од Јордан Плевнеш“ во: *Македонска драма – XIX и XX век*, прир. Раде Силјан, Македонска книга, Скопје, 456–469.

Томашевский, Б. В. (1996) *Теория литературы – Поэтика*, Аспект пресс, Москва.

Тренчовски, Горан (2004) *Поетика на (де)тронизацијата*, Тера магика, Скопје.

Кулавакова, Катица (1999) *Теорија на книжевност* – увод, Култура, Скопје.

Урошевиќ, Влада (1993) *Митската оспа на светот*, Студентски збор, Скопје.

Успенски, Петар (2007) *Предавања из космологије*, Златни змај, Београд.

Фрејденберг, Олга М. (2011) *Поетика сижеа и жанра*, Издавачка книжарница Зорана Стојановића, Нови Сад.

Хавел, Вацлав (1991) *Писмата до Олга*, Култура, Скопје.

Црвенковска, Билјана С. (2004) *Митски лавиринт*, Магор, Скопје.

Шелева, Елизабета (2000) *Културолошки есеи*, Магор, Скопје.

Шкрињариќ, Нина Анастасова (2008) *Митски координати*, Македонска реч, Скопје.

Латиница

Artaud, Antonin (1995) *Texty*, Herrmann & synové v Praze.

Arto, Antonen (1992) *Pozorište i njegov dvojniki*, Prometej, Novi Sad.

Baković, Ivica (2013) “Kazalište kao stjecište kolektivne i privatne traume u ‘Erigonu’ Jordana Plevneša” in: *Izvedba povijesti u makedonskoj i hrvatskoj dramskoj književnosti druge polovice XX stoljeća*, doktorski rad, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 141-154.

Barba, Eugenio, and Nicola Savarese (1991) *A Dictionary of Theatre Anthropology: The secret art of the performer*, Routledge, London.

Barrault, Jean-Louis (1949) *Réflexions sur le théâtre*, Jacques Vautrain, Paris.

Barthes, Roland (2009) *Mitologije*, Naklada Pelago, Zagreb.

Bihner, Georg (1989) *Celokupna dela*, Zajednica, Sremski Karlovci.

Boden, A. Margaret (2004) *The Creative Mind: Myths and mechanisms*, Routledge, London.

Butler, Christopher (2007) *Postmodernizam*, Sahinpašić, Sarajevo.

Cassirer, Ernst (1953) *Language and Myth*, Dover, New York.

Coupe, Laurence (2009) *Myth*, Routledge, London.

Čapek, Karel (1964) *Kako nastaje kazališni komad*, Naprijed, Zagreb.

Didro, Deni (1965) *O poreklu i prirodi lepoga*, Rad, Novi Sad.

Divinjo, Žan (1980) „O pozorištu“, *Kultura*, Beograd, br. 48/49, 36–55.

Dorovsky, Ivan (1995) *Dramatické umění jižních Slovanů - I. Část (1918-1941)*, Masarykova Univerziteteta v Brně.

Drašković, Boro (1980) *Lavirint*, Sterijino pozorje, Novi Sad.

Đorđević, Mirko (1976) „Mitologeme i metafore“, *Kultura*, Beograd, br. 35, 216–223.

Egri, Lajos (1960) *The Art of Dramatic Writing*, Schimon & Schuster, New York.

Elam, Keir (2005) *The Semiotics of Theatre and Drama*, Routledge, London.

Eliade, Mircea (1991) *The Myth of the Eternal Return*, Princeton UP.

Ferguson, Frensis (1979) *Pojam pozorišta*, Nolit, Beograd.

Fontana, David (1994) *The Secret Language of Symbols: A visual key to symbols and their meanings*, Chronicle books, San Francisco.

Freidenberg, Olga (1997) *Image and Concept: Mythopoetic roots of literature*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam.

Frejdenberg, Olga Mihajlovna (1987) *Mit i antička književnost*, Prosveta, Beograd.

Frye, Northrop (2000) *Anatomy of Criticism*, Princeton UP.

Gašparović, Darko (1974) *Artaudova ideja kazališta i drugi eseji*, Centar za kulturu narodnog sveučilišta, Zagreb.

Goldman, Emma (1914) *The Social Significance of the Modern Drama*, The Gorham Press, Boston.

Hamilton, Clayton (2006) *The Theory of the Theatre*, Echo Library, Teddington.

- Harvud, Ronald (1998) *Istorija pozorišta*, Clio, Beograd.
- Hristić, Jovan (1968) *Oblici moderne književnosti*, Nolit, Beograd.
- Hvynar, Jan (1996) *Francouzská divadelní reforma od Antoina k Artaudovi*, Pražská scéna.
- Kiš, Danilo (2006) *Homo poetikus*, Prosveta, Novi Sad.
- Klaić, Dragan (1989) *Teatar razlike*, Sterijino pozorje, Novi Sad.
- Klare, Mario (2004) *An Introduction to Literary Studies*, Routledge, London.
- Kloc, Folker, (1995) *Zatvorena i otvorena forma u dramu*, Lapis, Beograd.
- Konstantinović, Radomir (2000) *Beket prijatelj*, Otkrovenje, Beograd.
- Kot, Jan (1983) *Kavez traži pticu*, Gradina, Niš.
- Kovačević, Ivan, (2006) *Mit i umetnost*, Bazaart, Beograd.
- Kristeva, Julija (2010) *Neverovatna potreba da verujemo*, Službeni glasnik, Beograd.
- Krleža, Miroslav (1983) *Evropa danas*, Oslobođenje, Sarajevo.
- Kulundžić, Josip (1965) *Fragmenti o teatru*, Sterijino pozorje, Novi Sad.
- Lazić, Radoslav (1988) *Pariska theatralia*, Panpublik, Beograd.
- Lehmann, Hans-Thies (2006) *Postdramatic Theatre*, Routledge, London.
- Levi-Strauss, Claude (1989) *Strukturalna antropologija 1*, Stvarnost, Zagreb.
- Levi-Strauss, Claude (1988) *Strukturalna antropologija 2*, Školska knjiga, Zagreb.
- Lešić, Zdenko (1978) *Poezija i pozorište*, Radio Sarajevo, Sarajevo.
- Leže, Luj (1984) *Slovenska mitologija*, Grafos, Beograd.
- Lichte, Erika Fischer (2002) *History of European Drama and Theatre*, Routledge, London.
- Mejerholjd, V. E. (1976) *O pozorištu*, Nolit, Beograd.
- Melchinger, Siegfried (1989) *Povijest političkog kazališta*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Mirčev, Andrej (2009) *Iskušavanja prostora*, Leykam International, Zagreb.
- Mruz, Leh (1976) „Mit i mitsko mišljenje“, *Kultura*, Beograd, br. 33/34, 85–98.
- Pavlović, Miodrag (2002) *Poetika modernog*, Bonart, Nova Pazova.
- Perković, Vlatko (1984) *Dramaturgija i kazališni znak*, Cekade, Zagreb.
- Person, Mike, and Michael Shanks (2001) *Theatre / Archaeology*, Routledge, London.
- Piscator, Erwin (1985) *Političko kazalište*, Cekade, Zagreb.
- Polić, Branko (1988) *Poetika i politika Vladimira Majakovskog*, Globus, Zagreb.
- Rolan, Romen (2009) *Pozorište za narod* (Ogled o esteticu jednog novog pozorišta), Studio Lirica, Beograd.
- Senker, Boris (1984) *Redateljsko kazalište*, Cekade, Zagreb.
- Solar, Milivoj (2005) *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb.
- Sondi, Peter (1995) *Teorija moderne drame*, Lapis, Beograd.
- Stanislavski, K. S. (1982) *Sistem*, Partizanska knjiga, Beograd.
- Stoczkowski, Wiktor (2002) *Explaining Human Origins: Myth, imagination and conjecture*, Cambridge UP.
- Surio, Etjen (1982) *Dvesta hiljada dramskih situacija*, Nolit, Beograd.
- Suvin, Darko (1970) *Uvod u Brechta*, Školska knjiga, Zagreb.
- Šekner, Ričard (1992) *Ka postmodernom pozorištu*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd.
- Timmerman, John H. (1980) „The making and meaning of myth“, *Modern Age*, vol. 24, no. 2 (Spring), ISI, Wilmington, 179–186.
- Tovstonogov, Georgij (1984) *Ogledalo scene*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd.
- Turner, Viktor (1989) *Od rituala do teatra*, AC, Zagreb.
- Végel, László (1987) *Abrahamov nož*, Cekade, Zagreb.
- Vensten, Andre (1983) *Pozorišna režija*, njena estetska uloga, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd.
- Zajec, Tomislav (2012) *Pravila igre*, Vbz, Zagreb.
- Zubareva, Vera (1997) *A Systems Approach to Literature: Mythopoeitics of Chekhov's four major plays*, Greenwood Press, Westport, Connecticut.

Зборници, хрестоматији, речници

- Естетика на играта* (2003) прир. Иван Џепароски, Култура, Скопје.
- Македонска театарска критика* (2011) прир. Христо Петрески, ЕСПА/Феникс, Скопје.
- Поимник на книжевната теорија* (2007) прир. Катица Кулаковска, МАНУ, Скопје.
- Постмодернизам* (1993) прир. Драган Јакимовски, Темплум, Скопје.
- СУМ* (2010) тематски број посветен на Јордан Плевнеш, Центар за културна иницијатива, Штип, бр. 65/66, година XVIII.
- Теорија на драмата и театарот* (1998) прир. Јелена Лукина, Детска радост, Скопје.
- Historical Dictionary of Postmodernist Literature and Theater* (2007) ed. Mason Fran, Scarecrow press, Lanham.
- Moderna teorija drame* (1981) priir. Mirjana Miočinović, Nolit, Beograd.
- Myth in History, History in Myth* (2009) ed. Laura Cruz and Willem Frijhoff, Brill, Leiden.
- Pozorište i drama* (1984) priir. Raško V. Jovanović, Vuk Karadžić, Beograd.
- Sovjetska kazališna avangarda* (1985) priir. Branimir Donat, Cekade, Zagreb.
- Teatar XX stoljeća* (1971) priir. Tomislav Sabljak, MH, Split/Zagreb.
- Theater of the Avant-Garde* (2001) ed. Bert Cardullo and Robert Knopf, Yale UP, New Haven & London.
- The Theatre: a concise history* (2012) ed. Phyllis Hartnoll, Thames&Hudson, London.

Цитирани изданија и други текстови од Јордан Плевнеш

- Плевнеш, Јордан (1979) *Теорија на отровот*: поезија, Студентски збор, Скопје.
- Plevneš, Jordan (1980) „Zapis o tri makedonska reditelja“, *Kultura*, Beograd, br. 48/49, 229–232.
- Плевнеш, Јордан (1982) *Еригон*, Драмски театар, Скопје.
- Plevneš, Jordan (1982) „Veliki povratak“ во: *Savremena drama i pozorište u Makedoniji*, prir. Blagoja Ivanov, Sterijino pozorje, Novi Sad, 96–118.
- Плевнеш, Јордан (1987) *Македонише цуитенде, ЈУ-антитеза*, Наша книга, Скопје.
- Плевнеш, Јордан (1989) *Драми: „Р“, „Слободен лов“*, Култура, Скопје.
- Плевнеш, Јордан (1989) *Бесовскиот Дионис: пристап кон прашањето за македонската народна драма и фолклорен театар*, Наша книга, Скопје.
- Плевнеш, Јордан (2000) *Хронологија*, машинопис, Велестово.
- Плевнеш, Јордан (2006) „Писател што ја бомбардира европската јавност со македонска духовност“ – портрет, *Дневник*, Скопје, 18 март.
- Плевнеш, Јордан (2008) *Одбрани драми*, Микена, Битола.
- Плевнеш, Јордан (2013) „Живот је тренутак узалудне наде“ – интервју со Зоран Радисављевиќ, *Политика*, Београд, 6 март.

II. Театар, интермедијалност, филм

Електронски изворници

- <http://www.jordanplevnes.net>
<http://www.makedonija.rastko.net>
<http://www.didaskalia.net>
<http://www.totaltheatre.org.uk>
<http://www.mactheatre.edu.mk>

ПОСТМОДЕРЕН РАСПАД НА ЕДЕН ИМАГИНАРЕН СИСТЕМ (*Тибурсио и Синфороса* на Чашуле)

Во своето долгогодишно литературно творештво Коле Чашуле²⁰⁸ се одликува со врвни творечки достигнувања и како раскажувач, романсиер и есеист, но и како драмски автор чиешто драмски дела беа многу често поставувани на театарските сцени во Македонија и во 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*.²⁰⁹

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 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?²¹⁰ 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

²⁰⁸ 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.

²⁰⁹ 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 часот. 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 jubилеј 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 најизвезданата претстава во историјата на овој колектив, со вкупно 102 изведби.

²¹⁰ Јелена Лукина, „Пролегомена за „Тибурсио и Синфороса““, *Современост*, бр. 7–8, 1989, стр. 60.

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 пеене, рецитирање и цитирање, но без преврати и пукање“.²¹¹

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 дејство, па би можеле да се сметаат за ликови-функции.²¹² Тоа се оние ликови чијшто удел во драмското дејство е сведен на најмала можна мера, а понекогаш дури припаѓаат на невербалната комуникација.²¹³

Во оваа драма на Чашуле ќе продефилираат дури петнаесет активни драмски ликови. Од целокупниот негов опус, се чини дека ова е 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 оживуваат, низ интерпретацијата на актерите.

Во драмските текстови на Чашуле доминираат претежно машки ликови, но машките активни драмски ликови тој секогаш 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 ја раководи 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 дејството?** Во ликот на **Тибурсио** е претставен слаб машки карактер, плашлив да преземе некаков решителен чекор, маж кој се крие зад грбот на моќната жена **Синфороса**, која решила да ги земе работите во свои раце

²¹¹ Јелена Лужина, „Пролегомена...“, исто, стр. 65.

²¹² Тука би ги вброиле: државниот секретар Дон Фулгенсио де Медина и Сиенфугос, советникот Полониј, неговата сопруга Доња Аспазија, дактилографката Наусикаја Белолакта и Сан Роман – специјалниот советник во амбасадата.

²¹³ Борислав Павловски, „Фрагменти за животот и драматургијата на Коле Чашуле“, во: *Драми* (2), Матица македонска, Скопје, 2002, стр. 251.

за да се остане на престолот по секоја цена. Зар мажите се толку слаби владетели?!

И покрај тоа што е идеален гласноговорник на политиката каква што може да се води во знак на *позлатениот крст*, и покрај тоа што е насловен лик од комедијата, Тибурсио на моменти потсетува 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.²¹⁴

Но Тибурсио е владетел чиј престол почнува да се ниша поради сопствената неспособност. Како и во другите 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 сигурната почва, еден единствен статички стожер при обликувањето, кој апсорбира, но и на своевиден начин влијае врз создавањето на таа нова клима.²¹⁵ Кога Синфороса ќе почувствува дека им се ниша почвата под нозете, со мудрост на голема владетелка се обидува да ја преземе 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. Сосем случајно Тибурсио ќе ја изговори репликата: *Дипломатијата е како поезија*. И токму преку поезијата ќе почне да се бара спасот од кризата. На Синфороса ѝ е јасно дека дипломатијата се 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 дејството е многу големо. Неговото присуство никогаш нема да го дочекаме, бидејќи неславно ќе загине. Чекор по чекор, како гледачи, се движиме по линијата на еден **постмодерен распад**.

Апсурдизмот најдобро се гледа во начинот и стратегијата

²¹⁴ Лужина, „Пролегомена...“, исто, стр. 63.

²¹⁵ Данило Коцевски, *Модерно и постмодерно*, Македонска книга, Скопје, 1993, стр. 189.

што ја гради Синфороса, преку откупувањето 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 ги 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.²¹⁶

Ел Илустрисимо е **силата што не ја гледаме**, но која 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**²¹⁷ или донесување на некаква одлука која има голема важност за протагонистите.

Тој знак е дури буквално вистинит, проклето вистинит, вистинит до баналност, та дури и се костимира според ситуацијата или времето од денот. Затоа е поопасен од секој симбол. Во структурата на комедијата, таквиот знак функционира како лик.²¹⁸

Во секое драмско дејство 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 помошник. Иако преобразбата на противник во помошник е многу редок случај.²¹⁹ Во оваа драма како **помошници** фигурираат Матео и Албино. Овде помошниците се под контрола на главниот протагонист²²⁰. На

²¹⁶ Павловски, „Фрагменти...“, стр. 253.

²¹⁷ 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 амблем 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)...“

²¹⁸ Лужина, „Прологомена...“, стр. 62.

²¹⁹ Види во: An Ibersfeld, *Čitanje pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982.

²²⁰ Слична „помошничка“ функција имаат и ликовите Иносенсио и Виталисио, секретарот и шифрантот во амбасадата.

прашањето: *Што е тоа поезија?* – Матео одговара: *Поезија, тоа е бладање...* Токму така, говорите на некои политички фигури личат на празно бладање. Додека, пак, 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, нели!? Власта како опсесија, реализирана од група луѓе или поединци, секогаш значи остварување на слободата – само за власта, а загрозување на слободата, несигурност и страв – за сите други.²²¹

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. **Слонот** 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!²²² 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.²²³

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“²²⁴, 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

²²¹ Нада Петковска, „Драмското творештво на Коле Чашуле“, во: *Драми* (2), стр. 303.

²²² Лужина, исто, стр. 66.

²²³ Коцевски, *Модерно и постмодерно*, стр. 199.

²²⁴ Ан Иберсфелд, „Актанцијални модел у позоршту“, во: *Модерна теорија драме*, стр. 101.

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 има 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 најочливите структурни елементи (иако неединствени) врз кои се темели техниката на „драма во драма“. Бодријар вели дека оној момент кога **двојникот**, кој го опседнува субјектот, ќе се материјализира, кога ќе стане видлив, тој ја означува претстојната смрт.²²⁵

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 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.²²⁶

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

²²⁵ Види во: Јасна Котеска, *Постмодернистички литературни студии*, Македонска книга, Скопје, 2002, стр. 217.

²²⁶ Нада Петковска, „Драмското творештво на Коле Чашуле“, во: *Драми* (2), стр. 304.

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 дејство се одвива над брачната постела?** Можеби затоа што на моменти се стекнува впечаток како целото дејство 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, затоа што го гризе совеста 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 личи на сцена од стрип. Карактерите се одликуваат со голема фарсичност и бурлескност во движењата.

Фарсата, исто како и пцоста, претставува израз на потиснатите желби.²²⁷ Со самото тоа што Синфороса ја презема 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, сарказмот и гротеската, кои секоја сериозност ја преобразуваат во нејзината спротивност.²²⁸ Задачата на сценската гротеска е постојано да ги држи гледачите во состојбата на двојниот однос кон сценското дејство, гротеската се стреми да го пренесе гледачот од еден план во друг сосем 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

²²⁷ Роберт Кориган, *Театарот во потрага по своето вистинско место*, Македонска книга, Скопје, 1990, стр. 66.

²²⁸ Борислав Павловски, „Фрагменти за животот и драматургијата на Коле Чашуле“ во: *Драми* (2), стр. 246–247.

актери на сцената.²²⁹

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.²³⁰ Улогата на гледачот во процесот на комуникација со претставата не е пасивна. Гледачот овде има интерактивна улога. Претставата праќа 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,²³¹ 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“.²³² Сценскиот простор станува свет 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 скупца каде што старите и новите не се разликуваат по технологијата, ами по природот кон владеењето во демократската џунгла.²³³

Образложувајќи ја концепцијата при пишувањето на оваа драма на Чашуле, Јелена Лузина 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), ама 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 испомогагал со единственото нешто кое му било на

²²⁹ Vsevolod E. Mejerholjd, „Grotteska“, во: *O pozorištu*, Nolit, Beograd, 1976, стр. 121–125.

²³⁰ Коцевски, *Модерно и постмодерно*, стр. 204.

²³¹ An Ibersfeld, *Čitanje pozorišta*, стр. 35.

²³² An Ibersfeld, исто, стр. 137.

²³³ Горан Тренчовски, од афишот за претставата „Тибурсио и Синфороса“ (15.04.2009).

располагање (или, просто, било безопасно да се употреби) – со литературата. Авторот, ете, решил да се испомага со единственото во кое вистински се разбира. И така, наместо во црно-бела стварност, тој се забавувал во полихрона фикција...“²³⁴

Служејќи се со 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.



²³⁴ Покрај „заткулисната“ атмосфера која асоцира на Шекспировите клучни драми за драматичните кралства и нивните дворски игри, во *Тибурсио* и *Синфороса* се препознаваат и прозните пасажи на романот *Јас, Врховниот* (1974) од хиспаноамериканскиот 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.

Консултирана литература

- 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, ČITANJE POZORIŠTA, Vuk Karadžić, Beograd, 1982;
- Jencks Charles, „Neoklasizizam i postmoderna“, *Delo*, Nolit, Beograd XXXVI god, br. 1, 1990, str. 196–209.
- Kloc Folker, ZATVORENA I OTVORENA FORMA U DRAMI, Lapis, 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*, бр. 7–8, 1989, стр. 60–67.
- Lyotard Jean-Francois, „Odgovor na pitanje što je postmoderna“, во: POSTMODERNA – NOVA ЕРОНА 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.
- Mejerholjd E. Vsevolod, „Grotoska“ во: О POZORIŠTU, Nolit, Beograd, 1976, str. 121–125.
- Miočinović Mirjana, MODERNA TEORIJA DRAME, Nolit, Beograd, 1981.
- Мирковиќ Милосав, „Људи и симболи у драмском делу Колега Чашуле“ во: МАКЕДОНСКАТА ДРАМА, V Рацинови средби, Велес, 1968, стр. 127–130.
- Мојсова-Чепишевска Весна, МАЛ КНИЖЕВЕН ТЕСТАМЕНТ, Македонска реч, Скопје, 2007.
- Павловски Борислав, „Фрагменти за животот и драматургијата на Коле Чашуле“, во: ДРАМИ (2), Матица македонска, Скопје, 2002, стр. 213–310.
- Петковска Нада, „Драмското творештво на Коле Чашуле“ во: ДРАМИ (2), Матица македонска, Скопје, 2002, стр. 263–310.
- Plevneš Jordan, „Veliki povratak – šta je 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.
- Старделов Георги, „Коле Чашуле“ во: ИЗБРАНИ ДЕЛА, кн. 8, Ѓурѓа, Скопје, 2000, стр. 160–161.

- Surio Etjen, DVESTA HILJADA DRAMSKIH SITUACIJA, Nolit, Beograd, 1982.
- Šekner Ričard, KA POSTMODERNOM POZORIŠTU, Fakultet dramskih 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, ТЕХНИКА DRAME, Mgl, Ljubljana, 1976.
- Hristić Jovan, STUDIJE O DRAMI, Narodna knjiga, Beograd, 1986.
- Чашуле Коле, „Тибурсио и Синфороса“ во: ДРАМСКИ ДИВЕРТИСМАН, Култура, Скопје, 1992, стр. 72–76.

ФОКАЛИЗАЦИЈАТА ВО „ТАБАКЕРАТА“ НА АБАЦИЕВ

За творештвото на Ѓорѓи Абациев проследувачите се изјаснуваат дека е повеќе свртено кон минатото, затоа што речиси сите негови теми се поврзани со историјата. Како автор на повеќе романи, Абациев го сврте вниманието на литературната критика врз себе најмногу со појавувањето на романите *Арамиско гнездо* и *Пустина*, а од расказите со појавувањето на расказот *Табакерата*. Циклусот раскази за историската личност Гоце Делчев опфаќа бележито место во раскажувачкото творештво на Абациев. Во расказот *Табакерата* е прикажан еден настан од животот на Гоце Делчев.

Дали авторот зборува за вистинска или измислена средба меѓу двајца луѓе – Сулејман-бег и Гоце Делчев – во случајот не е важно, ами поважно е дека се среќаваат во основата две сродни души, зашто Сулејман-бег е приврзаник на напредните идеи што владеат во тоа време во Европа, посебно во Франција. Наспроти него е Гоце Делчев, кој не сака да биде откриен. Двата главни лика во овој расказ, Сулејман-бег и Гоце Делчев, претставуваат своевидна контроверза, според традицијата на релација поробувачи–поборени.²³⁵

Како што истакнува Старделов, основен белег и во романите и во расказите на Абациев е нарацијата. Абациев како автор во повеќе свои дела ѝ останува верен на историската тематика. Познато ни е колкаво беше историското познавање на Абациев, првенствено на предилинденскиот и илинденскиот период на македонската историја.²³⁶ Констатирајќи дека во творештвото на Абациев постои извесна суптилна мера помеѓу *литерарното* и *документарното*, Данило Коцевски вели: „Тешко дека тој денес би останал валиден прозаист и творец ако неговата литерарна транспозиција на фактографското и документарното не покажува висок степен на наративна оствареност. Значи, документарното и историското се само дел од литерарната игра...“²³⁷ Во еден од неговите најдобри раскази, *Табакерата*, документарното и историското се елементи во организирањето на цврста раскажувачка структура.

²³⁵ Димка Митева, „Лексиката на ‘Табакерата’ од Ѓорѓи Абациев“, во зборникот *Ѓорѓи Абациев, живот и дело – 90 години од раѓањето*, Институт за македонска литература, приредувачи: Лорета Георгиевска-Јаковлева, Јованка Стојановска-Друговац, Скопје, 2011, стр. 154.

²³⁶ Миодраг Друговац, *Повоени македонски писатели I*, Наша книга, Скопје, 1986, стр. 92–93.

²³⁷ Данило Коцевски, „Документарното и литерарното во прозата на Ѓорѓи Абациев“, во зборникот *Ѓорѓи Абациев, живот и дело – 90 години од раѓањето*, стр. 53.

Веродостојноста на случката што се опишува не паѓа под сомнение, не само поради податокот што го дава авторот дека е тоа вистинита случка. Тука, таа е мотивирана со многу нешто. Најнапред со ликот на младиот Сулејман-бег, кого Гоце го запознава во возот, со еден недвосмислен биографски податок: тој се школувал на Запад и е приврзаник на радикалните младотурски идеи, свесен за ситуацијата во својата земја и за нејзиното незавидно место во цивилизираниот свет.²³⁸

Расказот е граден како дијалог меѓу двајца луѓе кои се среќаваат на едно патување. Абаџиев ја ситуира средбата на Гоце Делчев и Сулејман-бег на патување во воз, кој во расказот добива значење на онаа „туѓа (без туѓина) земја“ на Бахтин. Но според логиката на транспарентното раскажување, оваа средба како мотив го повикува *мотивот на препознавањето*. Сулејман-бег ќе го препознае Гоце Делчев – тоа е логичниот, очекуваниот ред на нештата што ги очекуваме од еден авантуристички хронотоп.²³⁹

Сентименталното враќање на младиот студент Сулејман-бег од универзитетот на Сорбона во родниот град Кукуш, низ питомото Солунско поле, претставува мошне успешна експозиција во расказот. Ѓорѓи Абаџиев има усет за кус опис: „Во рамката на отворената врата се покажа миловидната физиономија на човек ни многу стар, ни многу млад, со прави, грижливо засукани мустаќи“. Абаџиев обликува жив, ненаметлив, течен, уверлив дијалог. Тоа е најдобро препознатливо во делот на расказот каде што Гоце Делчев, облечен како трговец, спонатано и сугестивно раскажува за своите деловни врски со таткото на својот сопатник.²⁴⁰ Прикривајќи се преку маската на трговец, Гоце во ниту еден момент не му подлегнува на искушението да ја симне маската и да се открие. Важна композициска функција во овој расказ има хронотопот на средбата, кој служи како заплет и се наоѓа во тесна врска со хронотопот на патувањето. Поголемиот дел од дејството се одвива во воз, во возот на историјата, низ кој поминале многу историски ликови и ситуации. Двете спротивставени страни се однесуваат цивилизирано според „аршините“ на западната цивилизација, зашто секој има право да

²³⁸ Јован Бошковски, „Историската белетристика на Ѓорѓи Абаџиев“, во кн. *Преглед на македонската литературна критика*, приредил: М. Друговац, Наша книга, Скопје, 1988, стр. 46–47.

²³⁹ Јадранка Влодова, *Волиебноста на зборот*, Македонска книга, Скопје, 1993, стр. 40.

²⁴⁰ Нада Момировска, „Ѓорѓи Абаџиев – прв македонски историски белетрист“, во зборникот: *Ѓорѓи Абаџиев...*, стр. 32.

се бори за своите права. Воспитаник на Запад, Сулејман-бег ќе се определи за идеалите на Младотурската револуција. Интимно, тој е на страната на македонските патриоти и револуционери. „*Се гордеам со тоа што Кукуш дал таков револуционер*“, му вели тој в лице на Гоце Делчев. А потоа: „*Францускиот народ и неговите прогресивни водачи покажуваат симпатии кон вашата борба и ве сметаат за следбеници на хероите од Француската револуција. Ако го прашате некој Француз што мисли за султанот, тој ќе ви каже: 'Кутнете го за да може Турција да тргне по патот на цивилизацијата!*“ А Гоце Делчев му одговара, сосем во духот на своите сфаќања: „*Ние им подаваме братска рака на сите пријатели на македонскиот народ*“...²⁴¹

Главните наративни јадра во овој расказ се: разговорот и препознавањето во возот, доаѓањето на Сулејман-бег крај смртната постела на татка си и неговата средба со таткото на Гоце, како и врачувањето на табакерата со испишаниот лозунг на илинденската епопеја „Слобода или смрт“. Идеолошкиот концепт е реализиран на еден импресионистички, може да се рече чеховски начин, затоа што во овој расказ и не е присутна некоја детализирана нарација.²⁴²

Преку симболизацијата на предметот – табакерата – се праќа сигнал до родителите на Гоце дека тој е жив и дека навистина се сретнал со синот на својот непријател. А тоа што на Сулејман-бег му се подарува табакерата претставува знак за почит и благодарност поради разбирањето на македонското револуционерно дело.

Според толкувањата на Соња Стојменска-Елзесер, табакерата во себе ја носи далечната асоцијативна врска со лулето и мирот.²⁴³ Секако, табакерата во овој случај може да се сфати како предмет на помирување и закопување на воените секири.

²⁴¹ Миодраг Друговац, *Повоени македонски писатели I*, Наша книга, Скопје, 1986, стр. 92–93.

²⁴² Соња Стојменска-Елзесер, „Потенцијалите на фактографската проза на Ѓорѓи Абаџиев“, во зборникот: *Ѓорѓи Абаџиев, живот и дело*, 2011, стр. 46–47.

²⁴³ Соња Стојменска-Елзесер, „Литература и филмот – дел од колективната меморија (врз примерот на ‘Табакерата’ од Ѓорѓи Абаџиев)“, во: *XXXVII Научна конференција на Меѓународниот семинар за македонски јазик и литература*, Охрид, 15 и 16 јули 2010, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, 2011, стр. 156.

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА НА ЛИТЕРАРНАТА И ФИЛМСКАТА НАРАЦИЈА

Расказот *Табакерата* на Абациев бил инспиративна материја, според него да биде снимен истоимениот игран филм²⁴⁴ во режија на Душан Наумовски во 1972 година. Ова само го потврдува фактот дека литературната граѓа е неразделен дел од филмската уметност. Имајќи го предвид овој замен однос во кој литературата и филмот се надополнуваат и не можат еден без друг, сведоци сме на многу екранизации на познати македонски книжевни дела, раскази и романи од македонски писатели чиешто литературни дела биле искористени за визуализација.

Доколку зборуваме за врската книжевност–филм во принцип, тогаш како основна дистинкција меѓу овие два јазика на уметноста ја воспоставуваме дистинкцијата што постои меѓу **прикажувањето/покажувањето**, како основна функција на филмот, и **кажувањето** на вербалниот јазик во книжевниот текст. Филмската нарација е овозможена со многубројните визуелни можности што ги ползува филмот низ посредувањето на техниката.²⁴⁵

Ако се направи споредба меѓу литературниот текст и филмското сценарио базирано врз расказот, се доаѓа до заклучок дека режисерот доследно се придржувал на упатствата дадени од страна на сценаристот.²⁴⁶ Сцените во филмот одат редоследно, така како што тече нарацијата во расказот.

Филмската нарација почнува со фокусирање на надворешниот ентериер, преку прикажување на возот кој се движи. Веднаш од надворешното фокусирање преку окото на камерата се влегува во внатрешноста на возот, каде што преку кадарот снимен во заднина, гледаме фигура на еден човек кој гледа низ прозорецот на возот. Фигурата седнува и од џебот ја вади својата табакера, од која вади цигара и ја пали. Во меѓувреме ја вади телеграмата од татко му и загрижено ја враќа пак назад во џебот. Преку фокусирањето на двата клучни знака: табакерата и од друга страна телеграмата што ја

соопштува татковата смрт, ни се навестуваат *двата знака* кои водат до откривање и препознавање. Се повторува играта со надворешно-внатрешната фокализација. Ондавот се качуваат нови патници во возот. Кадрирање зад грб на силуета на голем човек. Кога ќе ја отвори вратата, гледа турски заптии и ја затвора. Се стекнува впечаток дека бега од нив. Влегува во купето каде што седи Сулејман-бег. Следи ли веднаш моментот на препознавање или не? Моментот на препознавање се одложува. Сулејман-бег постојано се обидува да се сети, а камерата тоа ни го доловува со постојано фокусирање кон лицето и очите на ликовите. Додека двајцата патници разговараат, доаѓаме до моментот на разоткривање, преку следните зборови на Сулејман-бег: „Чудно зборувате за Турција и за султанот, а вашите очи нешто друго велат“.

Во моментот кога во купето на возот влегуваат турските заптии, напнатоста расте. Штом ќе помине опасноста, Сулејман-бег почнува да ја раскажува приказната што почнала да се шири во Франција, за крилатиот разбојник кој се појавил во Македонија и кого никој не можел да го фати. Најпосле, следува моментот на *откривање*, Сулејман-бег му вели: „Вие сте Гоце Делчев!“ Во следниот миг повторно напнатост, влегува турски заптија кој ги проверува документите на Гоце, со целосно психолошко фокусирање на лицата на двајцата противници. Во овој ТВ-филм режисерот преку фокусирање на камерата на лицата на актерите Ристо Шишков и Благоја Чоревски, со често користење на средно-крупни и крупни планови, ја постигнал потребната тензичност.

За актерската игра на Шишков кој го толкува ликот на Гоце, Горан Тренчовски ќе забележи: „Цело време тој покажува воздржан однос во играта кон партнерот, но истовремено кон камерата зрачи мала возбуда до работ на неопходната драмска тензија“.²⁴⁷

Всушност, за главен лик во овој расказ со поголемо право можеме да го прогласиме Сулејман-бег, а не Гоце. Фактички, целата нарација е сосредоточена токму на него – неговото враќање во Кукуш, каде што се соочува со смртта на татка си – озлогласениот Ајредин-бег, неговите интимни дилеми меѓу идеалите и љубовта кон таткото, неговите спомени од детството, неговата внатрешна психолошка борба меѓу интимните чувства и чувството за праведност, меѓу

²⁴⁴ Играниот ТВ-филм *Табакерата* снимен во црно бела техника.

²⁴⁵ Ј. Владова, исто, стр. 212.

²⁴⁶ Сценарист на телевизискиот филм *Табакерата*, снимен во 1972 год., во траење од 38 мин., е Ташко Георгиевски, режисер е Душан Наумовски, а главните улоги ги толкуваат актерите Ристо Шишков и Благоја Чоревски.

²⁴⁷ Горан Тренчовски, „Впечатливата природност на стилот“, во: *Парс про тото*, Улис, Скопје, 2008, стр. 98.

убедувањата и љубовта кон родителот...²⁴⁸

Во книжевната нарација водиме сметка за т.н. време на приказната – заплетот и за времето на дискурсот. По однос на проблемот на времето, а токму поради поголемата уверливост на визуелното, рецепиентот полесно се вклучува во филмското време, додека читањето на книжевниот текст ја остава видливо јасна линијата што ги дели времето на приказната и времето на дискурсот. Книжевноста по однос на филмот е хендикепирана бидејќи неа ја градат зборови што со својот графизам посредно предизвикуваат ментални слики. Јазикот во книжевноста подразбира визуализација. Но таа ќе биде во директна зависност од интелектуалните, емотивните способности, од богатството на фантазијата на читателот.²⁴⁹

Внајрешна и надворешна фокализација

Во овој расказ евидентен е т.н. сезнаечки раскажувач. Сезнаечкиот наратор нè запознава со ликовите. Нараторот го раскажува и го пренесува она што ликовите го гледаат, дали надвор или внатре во себе. Фокализацијата претставува „перспектива од која раскажаните ситуации и настани се претставуваат“.²⁵⁰

Надворешната фокализација веднаш се менува во внатрешна, опишувајќи ја внатрешната емотивна расположеност на ликот. Абаџиев по интуиција, за да ја избегне патетичноста што се засилува како можна опасност во случаите кога постои предзнаење за херојството на ликот, го одбира Сулејман-бег како фокусатор. Внатрешната фокализација се остварува со посредство на ликот, поточно фокусот на перцепцијата е поставен во него. Внатрешната фокализација почнува со *рестриktivно информирање* со посредство на ликот. Сулејман-бег седи во купето на возот, гледа низ прозорецот и единствената информација што ја добиваме е отворањето на телеграмата. Со помош на сезнаечкото око на камерата во филмот и сезнаечкиот наратор во текстот, ја дознаваме причината за неговото патување.

Според Жерар Женет, „присуството на наративната инстанција е перцептибилно“.²⁵¹ Преку коментарот на раскажувачот се изведува

²⁴⁸ Соња Стојменска-Елзесер, „Литературата и филмот – дел од колективната меморија“, исто, стр. 155.

²⁴⁹ Ј. Владова, исто, стр. 213.

²⁵⁰ Џералд Принс, *Речник на нартологијата*, Сигмапрес, Скопје, 2001, стр. 141.

идентификација на карактерот и се најавуваат карактеристиките на ликот.²⁵¹

Сезнаечкиот раскажувач гледа сè отстрана. **Сезнаечкиот наратор** ја знае целата историја за ликот, знае за неговото минато и се враќа назад во времето. Но може да проникне и во неговите мисли за иднината.

Овде имаме проекција на враќање во минатото: *Гоце истрча напред, го дигна ракавот на својата антерија и му ја преврза главата...*²⁵²

Додека одењето напред кон иднината е прикажана преку реченицата: *Ги затвори очите и со мислите се најде дома...*²⁵³

Движењето на мислата од едно до друго рамниште се одвива со привид на истовременост, со привид на една непрекината, а всушност, испрекршена линија која покажува дека монолотот и дијалогот се неразделни од човечкиот психички живот, тие се два гласа кои се борат за доминација во текот на разговорот со себеси. Дијалогот го претставува раскажувањето на настаните, а мимезисот го претставува дијалогот меѓу ликовите. „Фокализацијата може да ги опфати сеќавањата на ликот за одредени вистински лица или места. (...) Тој ги содржи елементите од стварноста, но истовремено посредно ги исфрла и состојбите на свеста која перципира.“²⁵⁴

Сликата од минатото е изведена со посредство на свеста. Преку внатрешните монолози се фокализираат некои минати и сегашни настани. Преку фокализација низ свеста врз минатото, Сулејман-бег се потсеќа на својот роден крај.

Психолошката драма во главата на Сулејман-бег во расказот е претставена преку халуцинации во кои пред него се појавуваат ликовите на неговиот мртв татко и на Гоце – едниот го повикува на крвава одмазда, другиот го убедува во исправноста на своите идеали.²⁵⁵

Воден од некој внатрешен глас, за кој нараторот ни сугерира дека е гласот на неговиот татко, Сулејман-бег се бори со помислата

²⁵¹ Според Славица Србиновска, *Подвижниот посматрач во романот*, Сигмапрес, Скопје, 2000, стр. 176.

²⁵² Ѓ. Абаџиев, *Табакерата*, стр. 79.

²⁵³ Ѓ. Абаџиев, исто, стр. 71.

²⁵⁴ С. Србиновска, исто, стр. 179.

²⁵⁵ С. Стојменска-Елзесер, исто, стр. 155.

за одмаздување на својот убиен татко.

– Сулејмане, Сулејмане, ти го отепана татка ти, за голем срам на исламот, како куче среде чаршија. А ти... ти! – говореше некаков глас во него, – каков син си ти?

– Да, како да е тој гласот на неговиот татко... се бори со сенката на убиениот татко.

Таа психолошка борба е прикажана во филмот како посегнување по ножот, кое бидува запрено од интервенцијата на неговата мајка, преку нејзините зборови: „Така нема да го вратиш татко ти од мртвите!“²⁵⁶

ПОИМ „ГЛЕДНА ТОЧКА – ТЕКСТ“

Раскажувачот секогаш раскажува од некоја **гледна точка**. Во размислувањата за класично изведениот поим *point of view*, Штанцел ја прави следнава дистинкција: „Во опозицијата на ‘лицата‘ и опозицијата на ‘перспективите‘ заеднички проблем е гледната точка (point of view) од која се раскажува, односно од која се бележи она за што се раскажува.“²⁵⁷ Притоа, односот „гледна точка–текст“ секогаш е однос „творец–создадено“.²⁵⁸ Поимот гледна точка ги покрива двата аспекта на претставувањето, перцепцијата и нејзината вербализација.²⁵⁹ **Гледната точка** му дава на текстот определена ориентација со оглед на неговиот субјект (тоа е особено очигледно кога е во прашање директен говор. Меѓутоа, секој **текст** е вклопен во извесна вонтекстовна структура, чиешто најапстрактно ниво може да се утврди како „тип за поглед на светот“, „слика на светот“ или „модел на културата“... Објектот на фокализацијата/перспективата е просторно лоциран (покрај нас). Со тоа вербалните индикатори го определуваат убедувањето дека фокусот е внатре во приказната, во ликот.

Точката на гледање ја има таа моќ да го дефинира тоа што

²⁵⁶ Стојменска-Елзесер, исто, стр. 156.

²⁵⁷ Franz Stanzel, *Theory of Narrative*, Cambridge/London, Cambridge University Press, 1984, pp. 110.

²⁵⁸ Јуриј Лотман, *Структурата на уметничкиот текст*, Македонска реч, Скопје, 2005, стр. 402.

²⁵⁹ Franz Stanzel, *Ibid.*, pp. 111.

го гледа, да го смисли, да го оживее и да го оспособи правилно да функционира. Самиот **процес на фокализација** претставува однос меѓу фокализаторот (оној кој гледа) и фокализираното (она што се гледа), и за да се оформи **точка на гледање** неопходни се овие два елемента, кои се во замен однос. Ако фокализаторот е субјектот на фокализацијата, оној кој ја држи **гледната точка**, фокалната позиција од која се управува со фокализацијата,²⁶⁰ тогаш фокализираниот објект е „објектот на фокализација, егзистентот или настанот претставен со термините на перспективата на фокализаторот“.²⁶¹ Значи, во основата на ваквите појави лежи односот субјект–објект неопходен за да настане причинско-последичен тек на нарацијата кој ќе даде приказна.

Воспоставената врска меѓу раскажувачот и ликот претставува „канал низ кој е можно да се манипулира со протокот на информациите.“²⁶²

Структурата на **кинематографското прикажување** воопшто е мошне интересна токму затоа што го раскрива механизмот на секое уметничко прикажување... Како што ќе забележи Лотман: поимот **гледна точка** е аналоген на поимот **ракурс** во сликарството и во кинематографијата.²⁶³ Како што се поделени кадрите, така и во литературното дело се поделени главите, и тие имаат свој почеток и крај.

Да претпоставиме дека некој снимател треба да го сними светот низ очите на некој херој. Со цел некој филмски текст да се претстави како реализација на гледната точка кај определен херој, потребно е да се разграничат (монтираат) кадрите што се снимени од неговата субјективна просторна точка со кадри што го фиксираат херојот однадвор, од просторната гледна точка на гледачите („ничија“ гледна точка) или на други личности. **Гледната точка** е ориентацијата на уметничкиот простор. Една и иста просторна шема: спротивноста меѓу внатрешниот, затворен (конечен) простор и надворешниот, отворен (бесконечен) простор, може да се интерпретира различно, во зависност од ориентацијата, која ја обединува гледната точка на раскажувањето со внатрешниот (затворен) простор.²⁶⁴

²⁶⁰ Џералд Принс, исто, стр.141.

²⁶¹ Принс, исто, стр.142.

²⁶² Србиновска, исто, стр. 328.

²⁶³ Лотман, исто, стр. 399.

²⁶⁴ Лотман, стр. 418–419.

„Снимателот може да ја доближи камерата сè до самиот сниман објект или пак значително да ја оддалечи. Еден и ист екран може во себеси да смести толпа од неколку илјади лица или пак детаљ од лице.“²⁶⁵

Меѓутоа, **крупен и мал план** не постои само во кинематографијата. Тој јасно **се чувствува и во литературното прикажување**, кога исто место или исто внимание им се посветува на појави со различна количинска карактеристика. Така, на пример, ако сегментите на текстот што следуваат едноподруго се исполнуваат со содржина што се разликува реско во однос на количеството: преку различен број личности, преку целина и делови, преку опис на предметите со голем и мал размер; ако во некој роман, во една глава, се опишуваат настаните на денот, а во друга – во текот на десетици години, тогаш можеме исто така да зборуваме за разлика меѓу плановите.²⁶⁶ Во филмот „Табакерата“ доминантно се применуваат крупни планови.

Урамнотежената линија на раскажувањето тече без големи конфликтни ситуации. Иако, во повеќе моменти, ја чувствуваме компонентата на неизвесност во нарацијата. Неизвесноста се чувствува во откривањето на идентитетот на соговорникот. Неизвесноста во препознавањето и откривањето на ликот на Гоце Делчев води во ситуација на можна опасност. Како што ќе рече Владимир Бити: „Неизвесноста е поигрување со структурата...“²⁶⁷ и во овој случај таа претставува добро решение за да се задржи вниманието на читателот/гледачот. На овој начин, авторот исполнува и една од функциите на раскажувачкиот текст, а тоа е создавањето атмосфера на загадочност. И на крајот, ќе се осврнеме на усвојувањето на гледната точка. Мике Бал го истражувал механизмот на презентација на другите мисловни перцепции, усвојувајќи нечија точка на гледање.²⁶⁸ Преку презентација на мисловните перцепции на Сулејман-бег, читателот дознава многу работи за ликот на Гоце. Нараторот овде го раскажува она што ликот го гледа, го раскажува настанот од гледна точка на ликот, и овде најчисто функционира внатрешната фокализација.

²⁶⁵ Лотман, исто, стр. 393.

²⁶⁶ Лотман, стр. 394.

²⁶⁷ Vladimir Biti, *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992, str. 74.

²⁶⁸ Manfred Jahn, „Focalization“ in: *Narrative*, Cambridge University Press, UK, 2007, pp. 94–108.

Консултирана литература

- Абациев Ѓорѓи, РАСКАЗИ, Наша книга, Скопје, 1972.
- ЃОРЃИ АБАЦИЕВ – ЖИВОТ И ДЕЛО, 90 ГОДИНИ ОД РАЃАЊЕТО, приредувачи Лорета Георгиевска-Јаковлева; Јованка Стојановска-Друговац, Институт за македонска литература, Скопје, 2011.
- СУДБИНАТА НА ЗНАЧЕЊЕТО ОД СОСИР ДО ДЕРИДА, приредил: Венко Андоновски, текстот: Симор Четмен, „Приказната и дискурсот“, Култура, Скопје, 2007, стр. 119–150.
- Bal Mike, *NARRATOLOGY: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto / Buffalo / London, 1997, pp. 142–174.
- Бошковски Јован, „Историската белетристика на Ѓорѓи Абациев“, во: ПРЕГЛЕД НА МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА, приредил М. Друговац, Наша книга, Скопје, 1988.
- Biti Vladimir, *SUVREMENA TEORIJA PRIPOVJEDANJA*, Globus, Zagreb, 1992.
- Василевски Георги, ВРЕМЕ НА ФИЛМОТ, Македонска книга, Скопје, 1990.
- Владова Јадранка, ВОЛШЕБНОСТА НА ЗБОРОТ, Македонска книга, Скопје, 1993.
- Друговац Миодраг, ПОВОЕНИ МАКЕДОНСКИ ПИСАТЕЛИ I, Наша книга, Скопје, 1986.
- Eco Umberto, *THE ROLE OF THE READER*, Indiana University Press, 1984.
- Иглтон Тери, ЛИТЕРАТУРНИ ТЕОРИИ, Тера Магика, Скопје, 1996.
- Jahn Manfred, „Focalization“, in: *NARRATIVE*, Cambridge University Press, 2007, pp. 94–108.
- LoBrutto Vincent, *BECOMING FILM LITERATE: The art and craft of motion pictures*, Praeger Publishers, Westport, 2005.
- Лотман М. Јуриј, СТРУКТУРАТА НА УМЕТНИЧКИОТ ТЕКСТ, Македонска реч, Скопје, 2005.
- Митрев Димитар, „И нов и свој“, во: ИЗБОР ОД СТУДИИ И ЕСЕИ, Македонска книга, Скопје, 1987, стр. 257–268.
- Принс Џералд, РЕЧНИК НА НАРАТОЛОГИЈАТА, Сигмапрес, Скопје, 2001.
- Србиновска Славица, ПОДВИЖНИОТ ПОСМАТРАЧ ВО РОМАНОТ, Сигмапрес, Скопје, 2000.
- Stanzel Franz, „Lingvistički i književni aspekti pripovjednog diskursa“ in: *Umjetnost riječi*, br. 1, Zagreb, 1987, str. 23–38.
- Стојменска-Елзесер Соња, „Литературата и филмот – дел од колективната меморија (врз примерот на ‘Табакерата’ од Ѓорѓи Абациев)“, XXXVII НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА НА МЕЃУНАРОДНИОТ СЕМИНАР ЗА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК И ЛИТЕРАТУРА, Охрид, 15 и 16 јули 2010, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, 2011.
- Тоциновски Васил, ТРОЈЦА КРУЖОЧНИЦИ, Култура, Скопје, 1997.
- Тренчовски Горан, ПАРС ПРО ТОТО, Улис, Скопје, 2008.

„СЛАВ ДРАГОТА“ НА ЧЕРНОДРИНСКИ И ПРИЧИНИТЕ ЗА ПОРАЗОТ НА БЕЛАСИЦА

Познат како драматичар кој „ја препишува“ трагичната историја на својот народ, основоположникот на македонската драма Војдан Чернодрински во својата книжевна оставина има неколку драми со историска проблематика. Потпирајќи се врз важни настани од историјата на македонскиот народ, Чернодрински ги поставува темелите на македонската национална драматика. Поради неминовноста да создава во едно драматично време, тој се одлучил барем тематиката на неговите драми да биде црпната од нашето национално минато.

Драмите со национална тематика: „Слав Драгота“ (ок. 1920), „Цар Пир“ (1921), „Духот на слободата“ (1921) и „Бурите крај Вардар“ (1925) настануваат во последните, зрели творечки години на Чернодрински. Во многубројните записи за творештвото на Чернодрински никаде не се среќава точниот датум кога е напишана драмата „Слав Драгота“ и дали била произведена, но се претпоставува дека тоа може да биде периодот кога настанала и драмата „Цар Пир“ (1921). Со овие четири драми Чернодрински навлегува во една друга, историски поткрепена проблематика во која акцентот е ставен врз психолошката драмска состојба што се одвива кај ликовите. „Истовремено, со овие свои текстови тој ги постави основите на македонската историска психолошка драма...“²⁶⁹

Имено, во драмата „Слав Драгота“ како инспирација е земена славната битка на Беласица и одбраната на Самуиловото Царство. Во тој контекст, според Христо Георгиевски, „општата мотивација е подредена на реализацијата на актантовата хероика и трагика“.²⁷⁰ Тука трагичниот историски настан е земен како подлога за развивање на елементите на драмата. Георгиевски на едно место истакнува дека оваа драма на Чернодрински се одликува со „посуптилна фабуларно-сизжетна конструкција“.²⁷¹

Драмата „Слав Драгота“ личи на трагична хроника во која се опишани страдањето на Самуиловите војници и падот на

²⁶⁹ Александар Алексиев, „Драмското творештво на Војдан Чернодрински“, во: *Сто години македонска драма*, Матица македонска, Скопје, 1992, стр. 108.

²⁷⁰ Христо Георгиевски, *Историја и поетика на македонската драма*, Матица македонска, Скопје, 1996, стр. 44.

²⁷¹ Христо Георгиевски, *op. cit.*, стр. 44.

Самуиловата држава. Описот на сцените од животот и страдањето на Самуиловите војници се доловени преку ликот на протагонистот Слав Драгота.

Историската драма „Слав Драгота“ се одвива во три дејства. Во првото дејство се запознаваме со положбата на семејството на Слав Драгота, кој заминал да ги брани границите на царството. Во второто дејство, пак, се развива конфликтот меѓу Слав Драгота и Илјадникот, кој заседнал во неговиот дом. А во третото дејство се прикажуваат последиците од личниот конфликт, што се одразил врз работата на војникот кој го напуштил стражарското место. Невнимателноста предизвикала пробивање на границите од страна на непријателската војска, што резултирало со пораз и големи човечки жртви.

Сценскиот простор во драмата постојано се менува, се оди од ентериер во екстериер. Генерално драмата се одвива во два простора: домот и бојното поле. Поврзаноста на надворешниот и внатрешниот свет, меѓупросторот помеѓу домот/собата, и отворениот/надворешниот свет, шаторите во кои се сместени војниците предизвикува доминирање на чувството на напнатост и исчекување.

Експозицијата на оваа драма се одвива во домот на прославениот бранител на татковината Слав Драгота. Зборовите на стариот (таткото) Драгота дека е чест да се бориш за татковината, даваат стимулативен импулс со утешна нота за семејството. Историски информации за непријателот на Струма, Византиецот Василиј II, добиваме уште во првата реплика.

ДРАГОТА: ...Нашата храбра војска стигна на време и го сопре непријателот на Струма. Крвожедниот Василиј ќе биде победен и ако даде господ нашиот премудар цар Самуил од черепот негов ќе направи чаша...²⁷²

Во првата појава од драмата имаме потенцирање на војничката идеологија. Перманентно потенцирање на воениот фатализам и пожртвуваност имаме во дијалозите со ликовите на стариот Драгота, неговиот син Слав Драгота, Илјадникот, како и во сцените со другите ликови на пожртвувани војници. Преку густите дијалози добиваме сознанија кои ја оформуваат карактеризацијата на ликовите, но ни се откриваат и принципите на однесување на Самуиловите војници. Според нив, војникот треба да се придржува кон воените правила

²⁷² Војдан Чернодрински, *Собрани дела*, Мисла, Скопје, 1976, стр. 75.

на однесување и не смее да го напушти стражарското место, зошто тоа би се сметало за предавство.

Историските податоци говорат дека Самуил бил храбар, вешт и мудар војсководец кој се грижел за својата војска и не дозволувал отворени напади. Хроничарот на Византија Јован Скилица наведува дека Самуил, поради нападите на Василиј II, не бил во можност „на отворен простор да постави логор“, ниту пак „можел да му се спротивстави во отворена борба“.²⁷³

„Војската ја сочинувале слободните и зависните селани, како и жителите на населените градови. Оваа огромна армија била составена од пешадија и коњица.“²⁷⁴

Преку градењето слика за пожртвуваноста на јунакот Слав Драгота, Чернодрински сакал да ги потенцира цврстината и стоицизмот на Самуиловите војници. Илјадникот, воодушевен што се наоѓа во домот на стотникот Слав, му раскажува на Драгота за битката кај Трајановата порта, каде што неговиот син се прославил и царот го наградил со почести и чинови. Токму во оваа битка Самуил го поразил Василиј II. Била уништена целата византиска коњица и пешадијата, а исто така била запленета и царската благајна. Во тој страшен пораз за малку животот ќе го загубил и самиот Василиј II. Како одмазда за претрпениот пораз, Василиј II постојано напаѓал. Во ликот на Илјадникот се забележува извесна доминантност, бидејќи тој на Слав му потенцира дека не треба да биде заслепен од љубовта кон семејството, туку дека целосно треба да биде предаден на долгот кон татковината.

Сенката на главните историски личности Цар Самуил и Василиј II постојано е присутна. Во еден момент од драмата авторот се одлучил да го појави и претстави ликот на царот Самуил, кој поминува низ толпата народ, качен на алов коњ, заедно со својот син Гаврило Радомир.

Имајќи сознанија за правецот на движење на Василиј II, Самуил кај теснината Клуч подигнал тврдина со која го заградил преминот. Местото каде што се чувала границата била обележана со дрвена ограда, камења, карпи или обично тоа бил празен граничен меѓупростор. Јордан Иванов во книгата „Беласичката битка“ дава

²⁷³ Срѓан Пириватрић, *Самуилова држава (обим и карактер)*, Византолошки институт Српске академије наука и уметности, Београд, 1997, стр. 120.

²⁷⁴ *Историја на македонскиот народ*, Институт за национална историја/Просветно дело, Скопје, 1972, стр. 49.

едно објаснение дека местото каде што се случила битката е селото Клуч, што се наоѓа подолу од струмичкото село Мокриево.²⁷⁵

Кај Клучката Клисура по долината на реката Струмица, помеѓу планините Беласица и Огражден, Византијците се обиделе по секоја цена да навлезат. Но под водство на византискиот војсководец Никифор Скифија, Самуиловата војска била нападна од зад грб и поразена. Охрабрен од победата, Василиј сакал да го продолжи походот кон Струмица, но на местото Чам војсководецот Теофилакт Вотанијат бил ненадејно нападна од Самуиловите војници и убиен од страна на Гаврило Радомир. Како одмазда за убиството на неговиот значаен стратег Теофилакт, Василиј ги ослепил заробените Самуилови војници.

Бидејќи драмата се потпира врз историски извори, можеме да зборуваме за еден вид историзација на текстот. Настанот е вистинит или историски поткрепен, но ликовите се фикционални. Театрологот Ан Иберсфелд вели дека „историзацијата на текстот е таква што повеќе не може да се уочи она што во вистинска смисла на зборот значи означувач на времето, бидејќи сите текстуални знаци од почетокот до крајот на текстот чинат еден систем на информации и показатели, систем кој се развива сè до расплетот“...²⁷⁶

Известување за ситуацијата добиваме преку зборовите на другите, иако изјавата е во изместен контекст. Вербалните искази на Селанецот и Храносецот се стимулатори на сомнежот кој води до конфликт. Иако, реално гледано, не постои престап или вина, туку сè е базирано врз претпоставка, Чернодрински ја конкретизира причината преку инфилтрирање на информации од озборувачите, а засилено со дејството на сонот. Во тој контекст, препознавајќи ја затворената драмска структура, Фолкер Клоц потенцира дека „затворената драма се занимава со внатрешните процеси во човекот“.²⁷⁷

Во драмата „Слав Драгота“ светлината е фрлена врз внатрешните емотивни доживувања на протагонистот Слав. Во ликот на Слав се одвива една цела психолошка драма на верување и неверување, претпоставки и сомнежи. Исправен пред дилемата дали да постапи како човек или како војник, сепак, тој реагира како обичен смртник.

²⁷⁵ Ѓордан Иванов, *Беласицката битка, 29 јули 1014 г.*, Известия на Българското историческо дружество, кн. 3, 1911, стр. 5-6.

²⁷⁶ An Ibersfeld, *Ѓitanje pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982, str. 170.

²⁷⁷ Folker Kloc, *Zatvorena i otvorena forma u drami*, Lapis, Beograd, 1995, str. 26.

Ако според Јан Мукаржовски „преку монолозите добиваме сознание за психичката состојба на ликот“, тогаш преку внатрешните монолози ја откриваме психолошката борба што се случува во Слав Драгота. „Монологот дава еквивалент на психичкото случување во неговиот вистински облик, онака како што протекува во диалоките слоеви на душевниот живот, на границата меѓу свесното и несвесното.“²⁷⁸ Во случајов, разрешувањето на конфликтот меѓу сопружниците е проткаен со извесна мелодраматичност. Интересно сценско решение е криењето на причинителот на проблемот, Илјадникот, кој во заднина го слуша обвинението против себе. Иако во ликот на Илјадникот исто така се водела скриена психолошка борба засилена од внатрешни помисли, конфликтната ситуација не достигнува кулминација, бидејќи е прекината од веста за пробивањето на границите. Внатрешниот притисок што го чувствува Слав, заслепеноста од љубомората кон својата жена, придонесува тој да ги напушти воените позиции. Соперништвото во љубовта и чувањето на верноста и чесноста се клучни моменти за развојот на драмската ситуација. Од друга страна, присуството на силите на копнежот се важен фактор за создавање на понатамошниот ситуациски тек.

Преку протагонистот Слав Драгота, војсководец кому му се доверени под команда стотина војници на Самуиловата војска, Чернодрински ја потенцира човековата слабост – љубомората. Причините за поразот на Беласица што авторот ги наметнува во драмата, во голема мера не кореспондираат со историските факти. Преку фикционални ликови и настани, авторот сета вина ја истура врз плеќите на неодговорниот војник. Внатрешниот конфликт што се одвива во ликот на Слав Драгота го засилува драмското дејство и нè води до констатација дека дури и најмоќните и непобедливите владетели бидуваат поразени тогаш кога ќе бидат обземени од своите човечки слабости. Така личниот човечки пораз поминува во историски пораз кој носи далекосежни последици.

Грозоморниот чин на одземањето на виделото на очите означува одземање на светлината во животот. Љубомората предвреме ги заслепила очите на Слав Драгота, а отровните стрели од непријателот го пратиле во вечната темнина. Поради своето предавство, Слав не сака да му стават надгробен камен, бидејќи смета дека е недостоен

²⁷⁸ Jan Mukaržovski, „Dve studije o dijalogu“ in: *Moderna teorija drame*, prir. Mirjana Miocinović, Nolit, Zagreb, 1981, str. 280.

син на татковината и зашто „Војникот кој го напуштил своето стражарско место е предавник“²⁷⁹

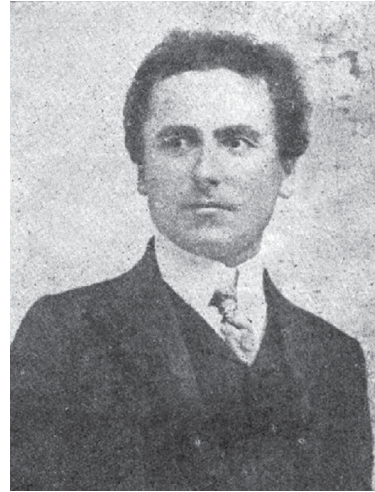
Темнината на виделото, темнината на очите, понекогаш значи осознавање или себепронаоѓање кое води кон просветлување на умот. Пламенот значаен за зачувување на семејното огниште гори и се распламува само во душите на храбрите, умните и достоинствените. Така водени од суетата, низа примери од историјата, но и од животот, докажуваат дека во исклучителни моменти може да завладее еден интересен парадокс за војувањето: победата лесно може да се претвори во пораз, а поразот некогаш да стане победа.



²⁷⁹ Војдан Чернодрински, *Собрани дела*, Мисла, Скопје, 1976, стр. 103.

Консултирана литература

- ИСТОРИЈА НА МАКЕДОНСКИОТ НАРОД, Институт за национална историја/ Просветно дело, Скопје, 1972.
- СТО ГОДИНИ МАКЕДОНСКА ДРАМА, прир. Раде Силјан, Матица македонска, Скопје, 1992.
- Алексиев Александар, „Драмското творештво на Војдан Чернодрински“, во: СТО ГОДИНИ МАКЕДОНСКА ДРАМА, Матица македонска, Скопје, 1992.
- Георгиевски Христо, ИСТОРИЈА И ПОЕТИКА НА МАКЕДОНСКАТА ДРАМА, Матица македонска, Скопје, 1996.
- Ibersfeld An, ČITANJE POZORIŠTA, Vuk Karadžić, Beograd, 1982.
- Иванов Ђордан, БЕЛАСИЦКАТА БИТКА, 29 јули 1014 г., Известия на Българското историческо дружество, кн. 3, 1911.
- Kloc Folker, ZATVORENA I OTVORENA FORMA U DRAMI, Lapis, Beograd, 1995.
- Mukaržovski Jan, „Dve studije o dijalogu“, in: MODERNA TEORIJA DRAME, priг. Mirjana Miočinović, Nolit, Zagreb, 1981, 264–292.
- Пириватрић Срђан, САМУИЛОВА ДРЖАВА, (обим и карактер), Византолошки институт Српске академије наука и уметности, Београд, 1997.
- Ташковски Драган, САМУИЛОВОТО ЦАРСТВО, Наша книга, Скопје, 1970.
- Ташковски Драган, ЦАР САМУИЛ, Наша книга, Скопје, 1970.
- Ташковски Драган, ЦАР ВЛАДИСЛАВ, Наша книга, Скопје, 1970.
- Чернодрински Војдан, СОБРАНИ ДЕЛА, прир. Александар Алексиев, Мисла, Скопје, 1976.
- Чернодрински Војдан, ОДБРАНИ ДЕЛА, прир. Александар Алексиев, Мисла, Скопје, 1992.



Војдан Чернодрински



Ѓорѓи Абаџиев



Коле Чашуле



Јордан Плевнеш

Белешка за текстовите

- Текстот „Митопоетиката во раните драми на Јордан Плевнеш“ е интегрална и адаптирана верзија на истоимениот магистерски труд одбранет на 25.03.2015 год., на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје
- Текстот „Постмодерен распад на еден имагинарен систем“ е печатен во списанието *Акт*, бр. 46, 17.08.2012, Скопје, 42–49 стр.
- Текстот „Фокализацијата во ‘Табакерата’ на Абациев“ е објавен во електронско списание *Медиантрон*, бр. 10/11, 2015, Белград
- Текстот „‘Слав Драгота’ на Чернодрински и причините за поразот на Беласица“ е печатена верзија на рефератот изложен на 26.10.2014 год. во Струмица, на научниот собир „Самуиловата држава во историската, воено-политичката, духовната и културната традиција на Македонија“ и е дел од Зборникот на трудови во издание на Националната установа „Завод за заштита на спомениците на културата и Музеј“ – Струмица

Попис на илустрациите и фотографиите

- Мотивот со илустрацијата на предната корица е репродукција на сликата „Градењето на Вавилонската кула“ од Франс Франкен и Јос де Момпер (ок. 1630)
- Фотографија на стр. 49 – сцена од претставата „Еригон“ (1982, фотоархива на Драмски театар)
- Фотографија на стр. 61 – сцена од претставата „Еригон“ (1982, фотоархива на Драмски театар)
- Илустрација на стр. 71 – митопоетски дијаграм на раните Плевнешови драми
- Фотографија на стр. 78 – корица од првото печатено издание со драмите „Македонише цуштенде“ и „Ју-антитеза“
- Фотографија на стр. 81 – корица од првото печатено издание со драмите „Р“ и „Слободен лов“
- Фотографија на стр. 84 – сцена од претставата „Р“ (1987, фотоархива на Драмски театар)
- Фотографија на стр. 99 – корица од првото печатено издание со драмата „Еригон“
- Фотографија на стр. 107 – сцена од претставата „Еригон“ (1982, фотоархива на Драмски театар)
- Фотографија на стр. 131 – сцена од претставата „Тибурсио и Синфороса“ (2009, Сречко Гунчев/фотоархива на НУЦК „Антон Панов“)
- Илустрација на стр. 152 – минијатура од Хрониката на Константин Манасиј (XIV век)
- Фотографии на стр. 155 – Војдан Чернодрински (кон крајот на 1890-тите, Архива на МАНУ), Горги Абациев (1962, приватна архива на Соња Абациева), Коле Чашуле (2008, фото: Г. Тренчовски), Јордан Плевнеш (2015, фото: Г. Тренчовски)
- Фотопортретот на задната корица е на Мери Донеvsка-Костуранова и е снимен во јули 2015 год.

БИО-БИБЛИОГРАФИЈА НА АВТОРОТ

Софија Тренчовска е филолог, писател, уредник и културен активист.

Родена на 9.10.1975 година во Струмица. Основно и средно економско училиште завршила во родниот град. Дипломирала на *Филолошкиот факултет „Блаже Конески“* при *Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“* во Скопје, каде посетувала и постдипломски студии.

Дипломиран филолог по македонска и јужнословенска книжевност, со општа и компаративна книжевност.

Магистрирала со тезата „Митопоетиката во раните драми на Јордан Плевнеш“ на 25 март 2015 на *Филолошкиот факултет „Блаже Конески“* под менторство на проф. д-р Кристина Николовска (членови на Комисијата за одбрана на магистерскиот труд: проф. д-р Нина Анастасова-Шкрињариќ и проф. д-р Весна Мојсова-Чепишевска).

Извесно време работела како новинар во културната редакција на дневниот весник *Вечер*, каде што пишувала текстови од областа на образованието, литературата и филмот и направила интервјуа со повеќе значајни личности од културата и уметноста.

Преведува од српски, хрватски и бугарски на македонски јазик.

Била ангажирана во подготовка и приредување на повеќе книжевни проекти, а од основањето е уредник на електронското издание „Проект Растко – Македонија“. Учествува на меѓународни симпозиуми и научни собири. Пишува и објавува текстови од областа на книжевноста и уметноста во повеќе периодични печатени и електронски списанија, меѓу кои: *Премин*, *Акт*, *Медиантрон* и др.

Се заложува за дигитализација на книжевното наследство.

Работно искуство

- 2000–2001 – Публицист-новинар во дневниот весник *Вечер* (интервјуа со Едуардо Сангвинети, Фреди Френсис, Јаромир Шофр, Милчо Манчевски)
- 2007–досега – Активно занимавање со дигитализација на книжевни дела и литература од македонски автори на македонски и/или преведувани на други јазици
- Од 2010 – Постојан стручен соработник – библиотекар во СОУ „Димитар Влахов“

Авторски трудови (избор на печатени текстови)

- „Кичот како уметност“, *Лоза*, бр. 5, 1997, 9–10 стр.
- „Комичната маска на Бен Акиба“, *Театарски гласник*, бр. 47, 1999, 55–56 стр.
- „За филмскиот медиум“, *Акт*, бр. 24, 29.10.2007, 50–51 стр.
- „Виртуелен македонски хронотоп“, *Акт*, бр. 25/26, 28.03.2008, 53–54 стр.

• „Демонолошките битија во македонските волшебни приказни“, *Акт*, бр. 33/34, 31.07.2009, 52–64 стр.

• „Мотивот на чудесното раѓање во македонските волшебни приказни“, *Сум*, бр. 64, 2009, 95–103 стр.

• „Свездени мигови на свето место“, *Премин*, бр. 59/60, 2009, 58–59 стр.

• „Силјан Штркот како психоаналитична приказна“, *Акт*, бр. 40/41, 08.04.2011, 58–64 стр.

Приредувач

• Компакт диск „15 Роднокрајци“ – поезија и проза од 15 струмички автори, 11.12.2009. ISBN 978-608-4546-00-9

Преведувач

• Душан Ковачевиќ, „Лари Томпсон“, драма изведена во *Народен театар - Штип*, репертоарна сезона 2001–2002

• Радомир Константиновиќ, „Бекет, пријателот“, *Акт*, бр. 30, 26.12.2008, 53–57 стр.

• Зоран Стефановиќ, „Нок без враќање“, *Акт*, бр. 42, 26.08.2011, 40–43 стр.

• Боро Драшковиќ, „Режисерски белешки“, ТФА АФ, Струмица, 2012.

• Зоран Стефановиќ, „Словенски Орфеј“, ТФА АФ, Струмица, 2014.

Организациско искуство

• 2005–2015 – Асистент во организацијата на Интернационалниот филмски фестивал *Астерфест* и на настаните организирани од *Тивериополската филмска алијанса*

• 2007 – Директор на играната ТВ-серија за деца во шест епизоди „Мартин од скалите“

• 2013 – Координатор за деца при снимањето на кусометражниот игран филм „Игра и спас“.

Содржина

Предговор

• Кристина Николовска: ПОДВИГОТ НА СОФИЈА7

I. Кон една драмска митопоетика

• МИТОПОЕТИКАТА ВО РАНИТЕ ДРАМИ НА ЈОРДАН ПЛЕВНЕШ

Вовед29

Прв дел

1.1. Книжевни аспекти на митот37

1.2. Митската меморија на творештвото (Митос-Логос)43

1.3. Хаосот и предапокалиптичните навестувања во драмскиот свет на Плевнеш47

1.4. Драматургијата на Плевнеш како база за политички ангажиран театар50

1.5. Поетиката на Плевнеш во балканскиот театролошки контекст53

Втор дел

2.1. Митопоетските елементи во раните драмски текстови на Плевнеш55

2.2. Човековото страдање како вечен митолошки патос во раните драми на Плевнеш62

2.3. Митската функција на двојникот и сенката во драмите „Еригон“, „Р“ и „Слободен лов“66

2.4. Анимализмот и гротеската во драмите „Еригон“ и „Слободен лов“72

2.5. Огледалниот принцип како парадигма на Плевнешовата драматика76

2.6. Хамлетовската игра на таткото и синот во драмата „Р“79

2.7. Поетиката на сонот во „Р“82

2.8. Метафориката на митолошкото раѓање/умирање во драмата „Македонише пуштенде“85

2.9. Митската симболика на птиците во кафез во драмата „Југословенска антитеза“89

Трет дел

3.1. Европскиот постмодернизам – полигон за (пре)создавање на една нова, наша митопоетика95

3.2. „Еригон“ како прва постмодернистичка драма во Македонија100

3.3. Значењата на просторот во драмите на Плевнеш105

3.4. Раните драми на Плевнеш – модел за дијалектички театар пар екселанс108

Заклучни согледувања111

Литература115

II. Театар, интермедијалност, филм

• ПОСТМОДЕРЕН РАСПАД НА ЕДЕН ИМАГИНАРЕН СИСТЕМ

(„ТИБУРСИО И СИНФОРСА“ НА ЧАШУЛЕ)123

• ФОКАЛИЗАЦИЈАТА ВО „ТАБАКЕРАТА“ НА АБАЦИЈЕВ135

• „СЛАВ ДРАГОТА“ НА ЧЕРНОДРИНСКИ И ПРИЧИНИТЕ ЗА ПОРАЗОТ НА БЕЛАСИЦА147

Белешка за текстовите и попис на илустрациите и фотографиите157

Био-библиографија на авторот159

Софија Тренчовска
ЕДНА МИТОПОЕТИКА

Издавач

МАКЕДОНИЈА
либџера
Скопје

www.makedonikalitera.mk
E-mail: makedonikalitera@yahoo.com
Tel.: +389 (0)2 2722 820

За издавачот
Нове Цветаноски

Рецензент
Кристина Николовска

Лектор
Виолета Танчева-Златева

Подготовка за печат
ЕПП студио

Печатница
Графо ден
Скопје, 2015

Тираж
300 примероци

CIP - Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“, Скопје

821.163.3-2.09 Плевнеш, Ј.: 2-264

ТРЕНЧОВСКА, Софија
Една митопоетика / Софија Тренчовска. - Скопје: Македоника
литера, 2015. - 164 стр.; 21 см

Фусноти кон текстот. - Подвигот на Софија: (кон „Една митопоетика“ од
Софија Тренчовска) / Кристина Николовска: стр. 7-21

ISBN 978-608-4614-94-4

а) Плевнеш, Јордан (1953-) - Драми - Митопоетика
COBISS.MK-ID 99078154

**ПЕЧАТЕЊЕТО НА КНИГАТА Е ОВОЗМОЖЕНО
СО ПОДДРШКА ОД ГРАДОНАЧАЛНИКОТ
И СОВЕТОТ НА ОПШТИНА СТРУМИЦА**

