

Нада Петковска

Драмскиот свет на Сашко Насев

Сашко Насев (1966) на голема врата влезе во македонскиот драмски и театарски простор на својата дваесет и петгодишна возраст, со драмата *Чија си* (праизведба во Драмски театар во 1991) – драмски текст/претстава што означи појава на ново драмско писмо и на нов вид театарско доживување.

Во предговорот на зборникот од десет драми, во кој е застапена и *Чија си* (*Ten Modern Macedonian Plays*. Матица македонска, Скопје, 2000) Ј. Лужина нагласува дека во изборот се застапени десет „релевантни театарски пиеси“, што не се ни најдобрите, ни најубавите, најинтересните, најзначајните, туку оние што се „сигнификантни за актуелниот статус на современата македонска драматика, односно за современиот/модерниот македонски театар“ (Ј. Лужина: *Театралика, пак*, Магор, Скопје, 2003, 274). Накратко, станува збор за пиеси кои на извесен начин означиле нешто ново.

Што е новото што го донесоа драмите на С. Насев?

Една од значајните новини е нивната тема, што најконцизно може да се дефинира како преокупираност со секојдневието на обичниот човек. Со своите драмски текстови *Чија си* (1991), *Грев или шприцер* (1992), *Рецепт за самоуништување* (1996), *Позитивно мислење* (1997), *Доле влада* (2000), Насев отвори нова перспектива на ваквите теми. Во нив тој предава непретенциозна слика на животот на малиот човек (оној кој најмалку бил предмет на македонската драмска литература), во клучните моменти од општествениот живот, какви што

се смртта на Тито, скопскиот земјотрес, војните во бившите југословенски простори, времето на изборите.

Големата популарност на пиесата *Чија си*, што може да се спореди со одзивот на пиесите на Г. Стефановски неколку години понапред, се должи на неговата способност големите теми од животот да ги прикаже на мошне едноставен начин, преку маалскиот скопски живот на група млади во времето на смртта на Ј. Б. Тито. Драмата претставува пресек на секојдневието што се состои од навидум обични, но во суштина – егзистенцијални проблеми – љубовта, желбата за успех и среќа во животот. Но од сето тоа, во условите на општата бесперспективност во општеството, не излегува ништо – сите ликови се фатени во некоја мрежа на околности што не им дава да се одлепат и да се впуштат во пошироките простори. Главните протагонисти на драмата *Чија си* (Ацо Шпрт, Ринго Шатка, Нина, Верче, Ристо и Менка) се свесни дека и покрај сите желби, цел век ќе останат не само на периферијата на главниот град, туку и на периферијата на животот. Се работи за текст кој успева да го реализира, да го парафразираме М. Метерлинк, „секојдневното трагично“, да создаде трагедија без катарза, без олеснување и без позитивна перспектива, затоа што фатумот кој режира сè и самиот е ситен, испреплетен од многу небитни елементи кои, кога ќе се сложат заедно, стануваат пресудни за животот на човекот.

И во драмата *Грев или шприцер* дејството се одвива во истата средина. Се случува меѓу земјотресот (1963 година) и следните дваесет години „во градот на сите градишта, просто наречен – Скопје“.

Ликовите (Крсто Шприцер, Цвета, Беба, Миле Поштарот, Тони Цанго, Перо Тренерот, Јоцо Бугар, Црни) се мошне слични со оние од претходната драма – обични мали луѓе од периферијата, без позначителна индивидуализација, чии животи се испреплетени меѓу себе. Наведувајќи ги другите ликови што се појавуваат (келнер,

кафеански музичари), како неодминлив дел на една средина, авторот додава: „и безлични суштества од човеколик вид“.

Насев и во оваа драма во основата ја става љубовта (меѓу Крсто Шприцер, Цвета, но и Цвета и Црни), која е лишена од секаква возвишено-сентиментална патетика – таа е секојдневна и банална како и сè наоколу, згора на тоа, и неверна. Се работи за пиеса во истиот дух со претходната, со слики на маалскиот менталитет и сфаќањата за животот, социјалното опкружување, љубовта и среќата на обичниот човек, кој нема префинети чувства, кој е груб и насилен, што не значи дека не ја чувствува болката од она што му се случува. Настаните од ваквото секојдневие се изразени со соодветен јазик – деформиран говорен јазик, со малку зборови, колоритен јазик на еден необразован слој, со пцости и извици, но сепак полн со духовити забелешки, кои со малку зборови ја погодуваат суштината на работите.

Драмата *Позитивно мислење* (1997) е напишана во истиот манир: Насев и овој пат во центарот на драмата става едно скопско семејство (студентот Бато и родителите Јосиф и Зора), неговата девојка Ида, како и полицаецот Цане, кафецијата Жлеб, но сега станува збор за времето на војните во поранешните југословенски републики. Драмата е компонирана од повеќе слики, со мал број ликови, но доволни да се направи пресек на времето на распаѓањето на Југославија, несигурната положба во земјата, постепеното менување на системот, пропаѓањето на старите вредности и реперкусиите од тие процеси на различни луѓе. Тоа се оние карактеристични мали и безначајни луѓе што се среќаваа и во претходните драми, студентите (Бато, Ида) авантуристите со нејасна идеја како да се потврдат и да се збогатат (Цане) и новите бизнисмени со сомнителни зделки (Ристе). Сето тоа е проследено со слики од семејниот живот, со неизоставното седење по кафеаните (и за радост и за жалост).

Насловот алудира на оној тренд што се јавува во западните земји за позитивното мислење (што го искажува Бато, кој по дипломирањето

заминува во Австрија за да работи како сидар), наведувајќи го како волшебна формула што треба да ги раководи луѓето кон вистинската перспектива. Со оглед на сето она што им се случува на јунаците на оваа драма, кои и покрај сите напори пропаѓаат во калта, насловот добива ироничен призвук – како, впрочем, и сите добри желби од развиениот свет, кои никако не можат да се накалемат на балканската средина, премногу оптоварена со наслагите на минатото, на бедата и заостанатоста, на идеологијата и насилството.

Структурата и на оваа драма е иста како претходните – изградена е со кратки секвенции, брзи промени, реплики со сочен говорен јазик, груба комуникација меѓу ликовите што често се преточува во кавга и тепачка, пијанство.

Драмата *Прирачник за самоуништување*, за разлика од другите текстови на Насев, своето претставување пред публиката го имаше во филмувана форма, во 1996 година. Според своите карактеристики е блиска до претходните текстови, но со уште понагласен песимистички тон – истакнат уште во насловот – самоуништувањето. Јунаците од периферијата се носени од најниските импулси: кодошење, прељуба, уцени, до своевидна инцестуозна врска на таткото со девојката на сопствениот син. Сето тоа е можно поради бесперспективноста во која се западнати сите ликови, па затоа се фаќаат за сламка – за секоја бедна можност да доживеат некаква промена во животот.

Во драмата *Доле влада* (2000) присутен е истиот амбиент – градот, несредените семејни односи, брак без љубов, барање смисла во животот. Нов момент е обидот личните фрустрации да се искажат преку протести против владата, затоа што, во крајна линија, таа, односно нејзините функционери, се директни виновници за состојбата на граѓаните – отпуштањата од работа, партиски вработувања, малверзации од секаков вид за лична корист. Или, како што во лапидарниот дијалог јунаците ја карактеризира целата ситуација:

„МИА: Драма!

ИВАН: Тешка. Глупа. Здодевна. Нема акција. Нема заплет. Нема карактери. Празна драма. Празно како животот. Драма за распаѓање на семејството како општествена клетка“.

Во сите наведени драми се прикажани семејните односи, што без исклучок се базираат врз заемно непочитување, груб однос, недоверба и критицизам. Најнегативно се прикажани машките мачо-типови: насилни кон сопругите, но и кон децата, но и браќата кон сестрите – и вербално и физички. Во *Рецепт за самоуништување* – сликата на семејството е најцрна, станува збор за своевидно родосквернавање (иако инцестуозна врска има и во *Грев или шприцер*.) Но додека во првата станува збор за свесен чин на таткото Кумплунг кон Вилма, девојката на неговиот син Цоле, како резултат на непочитувањето на никакви норми, во втората, врската на Беба и Тони Џанго е грешка „во незнаење“, игра на судбината. Тоа е последица од однесувањето на возрасните, што ги кријат своите гревови, но кои секогаш испливуваат на површината за да ги казнат – во овој случај, преку најневините – децата. Како во античките трагедии – проклетството се пренесува од генерација на генерација.

Ликовите се типизирани, не индивидуализирани, главно му припаѓаат на еден необразован слој од самото дно на општеството, иако има и по некој интелектуалец, неснајден во животот, незадоволен, чие однесување главно не се разликува од однесувањето на другите.

Кај младите назначени се мали, несигурни пројави на личен интерес и желба за промена – свирењето на Ацо Шпрт и другарите во маалскиот бенд; желбата на Нина да стане глумица (*Чија си*); Џанго, кој е добар ученик (како и татко му Црни), сака да стане боксер, но и да студира (*Грев или шприцер*); Бато и Ида (*Позитивно мислење*), како и Иван (*Доле влада*) се студенти, кои успеваат да дипломираат, но со тоа воопшто не ја подобруваат својата положба. Сите соништа и желби за промена на овие јунаци бргу се распливуваат, бидејќи сите како да се вплетени во некаква фаталност – Ацо Шпрт случајно е вмешан во

убиство, па животот ќе го заврши во затворот, Бато завршува како сидар, Ида по дипломирањето продолжува да работи како келнерка и љубовница на газдата, а Вилма (*Прирачник за самоуништување*) со Цоле ќе го одгледува синот добиен по силувањето од татко му Кумплунг. Судбини кои авторот ненаметливо ги определува како резултат од средината во која живеат, од неповолните околности, но и од наследството – не толку генетски колку преку личен пример (имитирање на еден модел на однесување).

Во структурата на пиесите на Насев посебно значење добива музиката – во *Чија си* како лајтмотив се провлекува познатиот шлагер на С. Димитров, според кој е насловена и пиесата. Во *Позитивно мислење* тоа е плех музиката – како илустрација на сè што има врска со остатоците од социјализмот, додека ведрите тонови од класичните мајстори се јавуваат во ретките мигови на среќа и надеж. Ист е случајот и во другите драми – авторот прецизно наведува каков вид музика го следи дејството – или како фон од радио, кафеанска музика и сл. – и таа секогаш е поврзана со основниот тон или, поточно, со доминантното расположение што ги обзема ликовите, но и со нивниот општествен статус (тажни македонски шлагери, музиката на Елвис Присли, турбо-фолкот, џезот, електронската музика).

Во најновата драма на С. Насев, *Така било пишано* (премиерно изведена во 2010, во МНТ) дејството се случува „овде и сега“.

Она што ја одвојува оваа драма од претходните е повисокото општествено ниво на јунаците: Павле, Петар и Ангел се (некакви) бизнисмени, Јован е современ месар (учествува на научни собири), Марија – лекарка. Иако тука ја нема трагично определувачката бедна средина, релациите меѓу ликовите не се многу различни: станува збор за брачно неверство, но пред сè, за рафинирано озборување и ковење заговор во светот на бизнисот. Јадрото на драмата го чинат дијалозите помеѓу Петар и Павле, Павле и Јован, и на сите нив со Марија, во кои главна тема е Ангел, сопругот на Марија. Она што е интересно е

контрадикторната слика што се гради за Ангел (кој се појавува дури на самиот крај на пиесата) – сите го гледаат и го претставуваат поинаку, од свој агол. Всушност, целата драма се гради врз таа недореченост, неможност да се одреди суштината на еден лик. Една Пиранделовска атмосфера (на македонски начин) за неодгатливоста на правата вистина, која секогаш е субјективна, во зависност од точката на гледање на одреден лик, во што се вткаени личните проекции, фрустрации. Во таков манир е и расплетот. Иако Јован – кој лесно подлегнува на интригите што цело време ги плете Павел околу Ангел и неговата бескрупулозност, па воден, пред сè, од љубовниот, мажјачки нагон, го пресретнува во лифтот, со цел да го убие – сепак, крајот останува неопределен – во критичниот момент светлината се гаси без да се назначи исходот.

Во врска со типолошката определба на драмите на С. Насев, често се споменува мелодрамата, мелодрамскиот карактер, користењето на овој инаку потценет жанр за изразување сериозни теми. Според Ј. Лужина, С. Насев ѝ припаѓа на генерацијата што се залага за една нова ревизија на етаблираните естетски вредности, за „критичко испитување на тогаш владејачката хиерархија на вкусот, што значи уривање на бариерите помеѓу елитните и популарните културни и уметнички вредности, односно нивниот ист третман“ (Ј. Лужина: *Театралика, пак*, Магор, Скопје, 2003, 303).

Определбата дека станува збор за мелодрама бара дополнително толкување: Според *Речникот на театарот* на П. Павис, „Порано, мелодрамата беше пиеса каде музиката интервенираше за да ги изрази емоциите на ликот кој молчи“. Според Русо, тоа е „еден драмски жанр во кој зборовите и музиката, наместо да одат заедно, одат сукцесивно, и каде говорената фраза е на извесен начин навестена и подготвена од музичката фраза“.

2. Почнувајќи од крајот на 18 век до денес, мелодрамата е народна драма (или трагедија), најчесто во проза, во која се соочуваат

„добри“ и „лоши“ во акции кои со сите средства се трудат да разбудат сожалување кај публиката. Доблеста на лицата тука секогаш е наградена и моралот е сочуван. Чувствата и реакциите се претерани до неверојатност, и катарзата е достапна за сите, до точка да се допре до автопародија. Атмосферата е мрачна и напрегната, често инспирирана од англискиот црн роман...

3. Мелодрамата денес преживеа во булеварскиот театар и во љубовните романи – во пишувана форма, или во филмот и телевизијата“ (П. Павис: *Dictionnaire du théâtre*. Paris. Editions Sociales, 1980, 243).

Оттука изведената придавка мелодрамски значи она „што произведува ефект на претерување и на претераност на чувствата во стилот, играта на актерите или во мизансценот“ (Исто: 242).

Историјата на мелодрамата е мошне сложена и, како што се гледа и од дефинирањето на П. Павис, претрпува значителни промени. Од определбата „дегенерирана трагедија“ на почетокот на деветнаесеттиот век, но сепак со назнака дека претставува опасна конкуренција на трагедијата, до констатацијата дека од времето на Пиксерекур/Rixégécourt таа станала поедноставна и попрородна, стремјќи се да стане вистинита. Тоа значи дека улогата на конвенциите почнуваат да отстапуваат место на реалните улоги, затоа што како во литературата, така и во театарот, во трагедијата како и во мелодрамата, се бара да се прикаже вистината и природното (M. Lioure: *Le drame*. Paris, Armand Colin, 1963).

Една од одликите на мелодрамата е важноста што ѝ се дава на љубовта. Во текстот „Балканската еретика на љубовта“ Ј. Лужина, поаѓајќи од книгата на Ј. Кристева *Љубовни приказни* (Ј. Кристева: *Хисториес д’ амоур*. Парис, 1983), го проследува ова прашање од самите почетоци на македонската литература, за како доминантен модел на љубовта да го издвои женскиот архетип на Геновева (според делото *Многустрадалната Геновева*, што во основата ја има легендата за св. Женевјева, која во многубројните преработки доживеала толку промени

што е тешко да се одреди вистинскиот автор на оригиналот, за кој се претпоставува дека е или Лудвиг Тик или Хебел, но и др.). Таа се наметнува како пример на патријархална, жена целосно посветена на своите обврски кон мажот, децата, семејството – како резултат на еден машки концепт, машки принцип на гледање на жената, кој мошне долго трае и во македонската драмска литература (во битовата, но и во поновата драма). Наведувајќи ја како своевиден исклучок драмата *Вејка на ветрот* од К. Чашуле, таа констатира дека „сè до појавата на Сашко Насев (1966) и неговите мелодрами *Чија си* (1991) и *Грев или шприцер* (1992), не можат да се евидентираат драмите што ја тематизираат **толку и само љубовта** (и ништо друго!). Секако, треба да се напомене: маалско-перифериската љубов што ја театрализира Насев повторно е онаа од – условно кажано – **битовски тип**. Машка љубов. Љубов во која жената – затоа што веќе не сака или не може да ја почитува архетипската матрица **девица–мајка–светица** – мора да биде сведена на **грешница** и на **покајница**. Женските ликови на С. Насев секогаш генерираат некакви големи несреќи, та затоа и мора да бидат конципирани како **несреќници (...)**“ (Ј. Лузина: *Театралика*, Скопје, Матица Македонска, 317).

Иако не можеме да се согласиме со тоа дека драмите на Насев ја тематизираат „само љубовта“, начинот на којшто ја прикажуваат се совпаѓа со наведениот стереотип.

Од друга страна, ако една од одликите на мелодрамата е нагласената поларизација на ликовите на добри и лоши – во драмите на С. Насев е потешко да се одредат добрите. Можеби Нина, Цвета, Ида, Вилма – на самиот почеток, покажуваат такви својства, ама и тие не се имуни на опкружувањето, и тие носат по некој свој скриен грев (пред сè, неверството), така што не се вклопуваат сосема во моделот на „прогонета невиност“, карактеристичен за мелодрамата, туку повеќе во наведената шема на грешници, несреќници и покајници, иако гревот не

е предизвикан поради нивна вина (тие се најчесто жртви), ама и не покажуваат поголема желба за спротивставување.

Но, без разлика на карактерот – како што истакнавме и понапред – сите женски ликови се на извесен начин трагични или барем несреќни, незадоволни, со чувство на промашеност, што некаде доведува дури до желба за самоуништување, а некаде до грчевита борба да се скрие минатото, за да се обезбеди каква таква „среќа“.

Ситуациите во кои се поставени ликовите во овие драми, нивните судбини, го наметнуваат прашањето за појавата на еден своевиден трагизам, на она што, како што споменавме и понапред, М. Метерлинк го определи како „секојдневно трагично“, во смисла на неговите гледишта дека над човекот секогаш постои една фатална сила која неочекувано, одеднаш, му ја определува судбината. Таква фаталност, во вистинската смисла на зборот, кај Насев е скопскиот земјотрес (смртта на Црни), потоа распаѓањето на Југославија, додека во другите случаи таа има човечки, поточно, економско-политички облик. Поради тоа, а и поради нискиот статус на ликовите, трагизмот дејствува повеќе мелодраматично.

А. Ками, познат по своите сфаќања за апсурдноста на човековото постоење, и за трагичноста што произлегува оттука, во расправата *За иднината на трагедијата/ Sur l'avenir de la tragédie*, го поставува и клучното прашање за можноста за создавање модерна трагедија. Тој забележува :

„Нашата епоха е исклучително интересна, што значи трагична. Дали барем имаме, за да се ослободиме од своите несреќи, театар на нашето време или дали барем можеме да се надеваме дека ќе го имаме? Со други зборови, дали модерната трагедија е можна?“ (Z. Stojanović: *Teorija tragedije*, Beograd, Nolit, 1984, 265).

Тој смета дека прашањето за модерната трагедија може да се постави, затоа што големите периоди на трагичката уметност во историјата се поклопуваат со пресвртните векови, со оние моменти во

кои животот на народот е истовремено преполн со слава и со опасност, тогаш кога иднината е неизвесна, а сегашноста драматична.

Според Ками, трагичкиот период секогаш се поклопува со период во кој човекот, свесно или не, се одвојува од стариот облик на цивилизација, поточно раскинува со неа, без да пронајде некој нов вид кој би го задоволил.

Без претензии да даде конечен одговор на прашањето што е трагедија, со кое се занимавале толку големи духови, Ками се обидува да ја објасни суштината на трагедијата преку споредбата со мелодрамата. Како посебна одлика на трагедијата го истакнува следново: силите што се спротивставуваат во трагедијата се подеднакво правични, и подеднакво разумни. Во мелодрамата и во драмата, напротив, само една од нив е правична. Со други зборови, трагедијата е двосмислена, драмата поедноставена. Во првата, секоја сила е истовремено добра и зла. Во другата, една е добро, другата зло. Формулата на мелодрамата би била, сè на сè, оваа: „Еден единствен е праведен и има оправдување“, а формулата на совршената трагедија е: „Секој има оправдување, никој не е праведен; затоа хорот во античките трагедии, во прв ред, повикува на внимателност (*Teorija tragedije*: 1984, 268).

Можноста од повторна појава на трагедијата, според Ками, произлегува од промената на индивидуата, која доаѓа до сознанието на своите граници, која истовремено е и борбена и изгубена, растргнувана од бескрајна надеж и вечен сомнеж. Можна е поради трагичната клима во која живее човекот, свесен за својата двосмисленост и за двосмисленоста на историјата, што го прави совршено трагичен.

Трагичното денес или води кон апсурдна гротеска или станува мелодраматично. Во драмите на С. Насев, поради карактерот на ликовите и средината во која дејствуваат, сите се на некој начин обележени од нејзиното судбинско дејствување, сите се на свој начин трагични, но не во некакви космички рамки, туку во рамките на нивното

секојдневие. Оттука драмите на С. Насев се карактеризираат со една специфична трагичност, но и мелодраматичност.

При ваквата типолошка определба, секогаш треба да се има предвид фактот дека драмскиот писател во својата творечка работа мора да располага со релативно јасна претстава за театарот за којшто ги пишува своите дела. Таа претстава не е негова лична, индивидуална, туку мора да има одредено место и значење во рамките на заедницата во која авторот создава. Според Ф. Фергасон (F. Ferguson: *Suština pozorišta*. Beograd, Nolit, 1979), модерниот театар може да покаже многу слики на човековиот живот, кои се од една страна убави, а од друга, нешто откриваат. Тој е многу разновиден, што секако претставува богатство, но понекогаш не можеме да ја разбереме визијата на некои драмски писатели, доколку немаме некаква поопшта претстава за соодветниот поим на театарот, кој се заменува и со поимот на конвенциите, кои во повеќето случаи се покажуваат како особено плодни за настанување на драмските дела.

Каква е ситуацијата во македонскиот театар во времето на појавувањето на С. Насев на нејзината сцена?

Во динамичниот развој на литературата и на театарот во Македонија, посебно место зазема периодот што ги опфаќа последните десетина години од дваесеттиот век. Во оваа декада сè уште се активни писателите од постарата генерација, оние кои, всушност, го започнаа подемот на драмата и театарот во Македонија: К. Чашуле, Т. Арсовски, Б. Пендовски, потоа од средната Г. Стефановски, Ј. Плевнеш, како и група автори што донесе вистинска разнообразност во драмата – Б. Ристески, В. Манчев, Б. Димитровски, Ж. Мирчевска, Д. Дуковски, а нешто подоцна Ј. Петровски, В. Андоновски и др. Така што, како што е, впрочем, карактеристично за целиот развоен пат на македонската драма, се работи за период што се одликува со паралелно постоење на разнородни текови, појави.

Оттука и прашањето за жанровата определеност на македонската драмска литература, а со тоа и на македонскиот театар, за развојот на стиловите и пристапите кон драмската/театарската материја, претставува комплексно прашање. Литературата, а уште повеќе драмската, денес се карактеризира, пред сè, со својата отвореност, многузначност, така што, се чини, и нема потреба работите докрај да се заокружуваат, да се затвораат, да се сместуваат во некакви одредени, јасни категории. Битно е да се назначат некои процеси, закономерности, тенденции, да се истакнат успешните остварувања со оригиналноста на својата тема, со иновантноста на својата форма, или со успешната театарска реализација. Делото на С. Насев секако претставува една таква појава.

Можеби најсоодветна определба на македонската драмска литература и театар на крајот на дваесеттиот век е дека тие се реализираат помеѓу модернизмот и постмодернизмот. Постмодернизмот, покрај многуте одредници што ги добива од современите теоретичари, накратко може да се сведе на уметнички правец што се потпира на ретро-принципот, т.е. тенденцијата кон еден нагласен историзам, со сфаќањето за „исцрпеноста“ на литературата и нејзините теми и форми, што значи крај на иновациската оригиналност, што беше една од главните одлики на модерната.

Поради разнообразноста на постапките, кои ги практикуваат авторите, а кои веќе не соодветствуваат со постојните и познатите, карактеристична е појавата на авторски однос кон преименувањето на „канонизираните“ драмски жанрови, што создаде специфичен појмовник кој припаѓа на новиот начин на пишување и гледиштата на книжевноста. Покрај авторското дефинирање, карактеристични се и редица постапки во постмодерните текстови, како реконструкциите, деконструкциите, ресемантизациите, травестирањето и пародирањето на дела, жанрови и стилови од минатото и нагласена ироничност и гротескност, но и потрага по специфични изрази и содржини на

комичното. Ретки се авторите што не се користат со таа постапка на авторско дефинирање на драмскиот жанр. Во таа група спаѓа и Сашко Насев, кој во своите најрепрезентативни текстови се држи до традиционалните обичаи. Најголемиот број пиеси тој ги определува едноставно како: театарски пиеси, додека другите – не ги определува никако. Исклучок претставува авторската определба за *Харем* – „каубојска театарска пиеса“, за *Спиро Пирчев-Царо* – „комична фарса“, како и за *Либрето Вагнер* – „патување низ последниот век“.

Ако најзначајниот дел на творештвото на С. Насев го чинат неговите дела за современите, секојдневните, мали трагедии на луѓето од периферијата, друг значаен тематски круг претставуваат неговите навраќања на теми од минатото во драмските текстови *Магдо*, *Љубов моја*, *Харем*, *Спиро Пирчев-Царо*.

Како што укажува Б. Павловски „Најмладата група македонски драматичари стапува на театарската сцена во оние моменти кога модернизмот достигна висока организација на изразот и изврши деконструкција на култните елементи на Историјата, а постмодернизмот иницира иновациска реинтерпретација и ресемантизација на книжевното наследство како на сè уште неискористено содржинско исходиште“. Овие автори се „своевидни чувари на достоинството на наследството и трагачи за онтолошките исходишта на националната културна парадигма“ (Б. Павловски: *Антологија нове македонске драме*. Загреб, Хрватски центар ИТИ-Unesco, 2000, 53).

Павловски ја нагласува „жанровската, тематската и изразната разновидност на македонската (пост)модернистичка драма, „укажувајќи и на појавата на пост-постмодерното (**beyond postmodernism – BPM**) – како начин на пишување што се темели на реалистички постапки, но збогатен со искуствата на постмодернизмот и животните гледишта на институционално непризнатите движења и поетски настанати во последните две декади на дваесеттиот век“ (Б. Павловски: *Антологија нове македонске драме*. Загреб, Хрватски центар ИТИ-Unesco, 2000, 68).

Наведените драми на Насев се вклопуваат во трендот на актуализацијата на прашањата за меморијата и идентитетот, прашања кои се јавуваат во еден подолг период на конституирањето на македонската драмска литература и театар. Станува збор за нејзината поврзаност со македонскиот фолклор, со историското минато, како и со своевидната историска митологија со која се хранат делата на многу македонски автори. Во периодот на создавање/јакнење на националното чувство, на реализирање на политичката независност и на дефинирање на новонастанатите ситуации со соседите, мошне важен елемент станува славното минато, херојството, подвизите на старите јунаци, со кои се храни идентитетот, во онаа стандардна форма на нагласен етноцентризам.

Сложената интеракција меѓу меморијата, експлицитните сомнежи и колективниот идентитет стануваат една од главните теми за време на војната во поранешна Југославија.

Според Б. Сушец-Микиели, во буђењето на секоја „експлозија на меморијата“ доаѓа предизвикот за реконструкција, што значи, од една страна, механичко враќање/реставрација на старата состојба на нештата, и од друга, како „конструкција на нешто одново“, или на нешто ново. Оттука „реконструкцијата може да биде ревизија и реинтерпретација, при што експлицитната „креативна реконструкција“ ќе биде особено типична за историски периоди во кои во реконструкцијата на минатата култура се интервенира со радикални нови форми на еретичко мислење, самозапрашување и сомнежи (B. Susec-Michieli: “Reconstructions, Retrospections: *“Recalled” memory in the contemporary Slovenian theatre.* In: *Theatre and Memory*, Skopje, FDA, 2007, 42).

Креативната реконструкција подразбира (меѓу другото) преку ресемантизацијата на делата од минатото, преку новите толкувања на минатото, да се реализира своевидна проверка на идентитетот, на неговата издржливост и на подготвеноста на публиката (народот) да се

соочи, всушност, со една драстична демитологизација на некои од старите вредности, со веќе митолошка аура.

Најобемен драмски текст на С. Насев од оваа група е *Магда, љубов моја* (2003), драма во 32 слики, со голем број ликови. Дејството, поделено на кратки епизоди, слободно се „движи“ во времето и во просторот – опфаќајќи големи временски (од почетокот до крајот на дваесеттиот век) и географски растојанија (Америка, Европа, балканските земји). Главниот лик Петар Николаевич е руски Евреин, син на анархист кој емигрира во Америка, а подоцна, како новинар, добива задача да ја истражи ситуацијата со тутунот во Северна Африка. Другиот главен лик, Македонката Магда, од авторот инвентивно одреден како „негов заплет“, навистина ја одигрува таа улога во драмата, одвлекувајќи го Петар во Европска Турција (Бугарија, Македонија, Грција), меѓу борците против Отоманската Империја. Овие два лика се носители на (мело)драматичната љубовна приказна со трагичен крај. Магда, што живее меѓу Америка и Балканот, е вклучена во македонската револуционерна борба. Покрај бурната љубовна историја на оваа двојка, преку раскажувањето на остарениот Петар на студентката по антропологија Елиз, се откриваат многу интересни епизоди од ситуацијата на Балканот во почетокот на дваесеттиот век, па сè до Втората светска војна, во која Магда загинава; но сепак, до крајот на животот на Петар, таа останува негова љубов.

Драмата се одвива на многу локации, зафаќа многу актуелни прашања и ликови од дваесеттиот век или, како што вели авторот, во неа се „појавуваат и исчезнуваат духовите на историјата. Се отвора утробата на едно време што не треба да се повтори никогаш“.

Многу поиндикативни за прашањето на реинтерпретацијата на минатото се неговите драми *Харем*, *Спиро Пирчев-Царот*. Овие драми се карактеристични примери за ресемантизацијата на повеќе значајни идеи: херојството, борбата со турските поробувачи, трката за власт. Херојството е прикажано како груба сила, нагласени се примитивноста

на јунаците и нивните дејства, деградираниот јазик, со што се добива специфичен ефект: наместо познатата/очекуваната патетика при сликањето на мачните состојби на ропството, прогонот, имаме комична игра. Она што на извесен начин го започна Г. Стефановски, со својот специфичен однос кон минатото, сега добива многу погруби карактеристики. Станува збор за една современа реevaluација на значењето на одредени, херојски теми, сега деградирани до ниво на гротеска. Целиот урнебесен свет во кој се поставени овие јунаци е изграден врз легендите, се разбира, согледани од нова перспектива. Во драмата преовладува една раблеовска атмосфера. Ликовите (Крле Сузукот, определен како легенда во движење, господар на планините и јадач на јагниња, Блажо, пијач на лута ракија, Дурмиш Тута Велики, син на султанот, со слични одлики и склоност кон животните задоволства) се прикажани со предимензионирани физички способности. Тие слободно се движат во просторот, прекумерно јадат и пијат, пресметувајќи се без размислување со непријателите од секаков вид. Во нивниот приказ е користена, според Ауербах (Ауербах: *Мимезис*, Београд, Нолит, 1978), постапката на телесна креатуралност. Во драмата има и карактеристично сталешко мешање на лица од висок и низок ранг, мешање на високиот и нискиот начин на говор, при што преовладува вториот.

Драмата *Спиро Пирчев-Царо*, според авторот, е инспирирана од заплетите на драмата *Цар Пир* од Војдан Чернодрински и од летачкиот циркус *Монти Пајтон*.

Според А. Алексиев, со драмите на Чернодрински *Цар Пир* (1921), *Духот на слободата* (1921), *Слав Драгота* и *Бурите крај Вардар* (1925) се поставени темелите на македонската психолошка историска драма, во која тој сепак не успева сосема да се ослободи од патетиката, како и од некои познати реквизити на романтичарскиот театар (В. Чернодрински, *Собрани дела*, Скопје, 1992).

За С. Насев, драмата *Цар Пир* претставува предизвик за реконструкција, што тој ја прави на „монтипајтоновски начин“, т.е. преку специфичен хумор со кој ги слика дворските заговори против Спиро Пирчев. Се разбира, и тие се претвораат во урнебесни настани во кои се замешани сите ликови. Во драмата не останува ништо од царската херојска возвишеност на трагичниот Пир (преименуван во Спиро Пирчев), туку сè завршува на општо задоволство, со разрешување на клучниот спор, со женидбата на неговиот син Стефче и Климентина, ќерката на неговата најголема непријателка.

Како и за претставниците од неговата генерација македонски драмски автори од крајот на дваесеттиот век, така и за С. Насев главна карактеристика е демистификацијата на вредностите, провокацијата и непризнавањето на авторитетите. Оригиналност во неговата постапката, во неговиот приод кон традицијата се состои во следново:

Темите, како и ликовите, се преземени од разни историски настани, од постари книжевни дела, но преработени во согласност со актуелните идеи на авторот. Во драмските текстови слободно се комбинираат лица и ситуации (настани) од историјата (Тодор Паница, Милтон Манаки, Цар Пир, комити и кодоши, борбите на комитите за ослободување на Македонија) со литературно-фолклорни ликови.

Пристапот кон овие теми и ликови е невообичаен/зачуден: наместо очекуваниот патетично-херојскиот стил, станува збор за благо-ироничен приод, кој напати преминува во карикатурално-гротескен. Поради тоа овие текстови претставуваат едно сосема ново видување на балканската трагедија, што веќе не е патетична и трагична, ами комично-гротескна и апсурдна.

Која е целта на ваквиот пристап? Секоја генерација, што е разбирливо, нуди свое видување на минатото. Генерацијата на која ѝ припаѓа С. Насев, во своето видување на минатото, наместо патетика, нуди отворен потсмев, гротескна предимензионираност на ликовите и на настаните. Се добива впечаток дека со ваквото „поигрување“ со

минатите вредности – како да се врши проверка на сочуваната меморија на идентитетот. Дали јунаците можат да бидат комично/гротескно предимензионирани и притоа повторно да ги доживуваме како наши, како предци од кои зависел нашиот идентитет? Се чини дека станува збор за фаза на заздравување на свеста за идентитетот на народот – кој не може да биде загрозен од еден непатетичен приказ на големините од минатото, затоа што тој веќе е цврсто фиксиран во неговата свест.

На крајот на овој краток приказ за творештвото на С. Насев, ќе се задржиме уште на драмскиот текст *Либрето Вагнер*. Самата афиша на која се појавуваат ликовите Ф. Достоевски, Н. Бонапарта, Е. Тројанска, Хомер, Н. Џин (т.е. М. Монро), О. Вајлд, силуетата на Р. Вагнер и многу други фантастични суштества, веќе укажува на постмодернистичкиот манир на слободно движење низ времето и просторот, доведување во контакт лица од различни епохи, сосема слободно реструктурирање на некои општопознати настани и дела. Оваа безвремена игра, всушност, е многу индикативна за гледиштата на авторот за драмската/театарската уметност. Сместувањето на почетокот на дејството во „Пиланата на смислата во сопственост на господин Бекет“, простор кој потсетува на сценографијата на Бекетовиот *Чекајќи го Годо*, упатува на пиеса во која ќе се трага по смислата: смислата на драмската уметност. Во тој простор се поставени наведените ликови, определени како „безопасни отпадоци на историјата“ кои се подготвуваат да се вратат меѓу луѓето и да почнат да прикажуваат „нормални претстави. Љубовни, трагедии, со заплет!“

Од друга страна, О. Вајлд заклучува дека „сега веќе нема правци. Се мешаат стилови, се навраќаме на старите жанрови“.

На крајот, по сите премрежиња и залудни обиди да ја прикажат подготвуваната едночинка, Фјодор (Достоевски) констатира дека нивната „претстава за смислата на драмата ќе нема никаква смисла“ затоа што, според Вагнер, сега „ќе заборавиме на синтетичката уметност. Ќе заборавиме на семиотичките кутии и херменевтичките суштини. Денес луѓето гледаат *Мјузик телевизион* и јадат вештачко

месо“. Но кога бара од присутните да му ги раскажат животните приказни, Хомер му се спротивставува, затоа што, ако ги раскажат своите приказни, повторно ќе има заплети и карактери, ќе оживее музиката, а луѓето ќе бараат мисла, дијалог, односно повторно конституирање на стариот модел на драмата.

Како поента на драмата ќе ја извлечеме репликата на Хомер:

„Не плаши се, ќе помине, како сè што поминува на оваа слепа кучка што ја викаат бела планета Земја. Само ние ќе останеме. Ние и смешната страна на историјата“.

Кои – „ние“? Секако, великаните на историјата и на уметноста, но видени како дел од смешната страна на историјата, како дел од нејзината апсурдност и гротескност. На овој начин Насев укажува дека, и покрај сите промени, останува свеста за цикличноста на овие процеси, бидејќи по сите преоценувања на уметноста, литературата и театарот, што се одвиваа на крајот на минатиот и почетокот на овој век, повторно се поставува прашањето за можноста на ревитализација на старите теми и старите форми на драмата и на театарот, врз кои секогаш постои можност да се надогради новото. Тоа е и една од битните одлики на делото на С. Насев.

Ова кратко навраќање на драмскиот свет на С. Насев ќе го завршиме со една мошне сигнификантна определба од страна на неговиот професор и ментор, К. Темков, кој забележува:

„Во таа современост на нашата денешна драма, со која како да се враќа почетокот на веков, незаобиколни се придонесот и значењето на естетичкото пледоаје и драмско дело на Сашко Насев, како дел од една генерација драмски писатели кои веќе го развија и го унапредуваат новиот македонски театар. Знаејќи што сака да каже, имајќи што да каже и кажувајќи го тоа на виртуозен начин, Сашко Насев покажа колку творечки универзално доблесно му припаѓа на чувствувањето, на размислувањето и на создавањето на очекуваниот и посакуван генерациски бран кој на македонската култура ѝ дава нов имиџ, а на

македонскиот живот автентичен дух“ (Sashko Nasev: *Who do you belong to*. Preface Kiril Temkov. Skopje, 1994, 12).

Се чини дека, на овој начин, К. Темков сосема прецизно го дефинира сето она што го претставува драмскиот свет на Сашко Насев.